

fiano piu durabilia & buoni & cosi daltre pietre inue che sono adoperate nelle edificio & quelle che sono da fare calana & cosi daltre cose opportune le quali sono butili tutte alle edificare.

Ame par pure douere cominciare imprima a edificare questa citta inuanzi come to detto faro prima el disegno poi secondo muparra & secondo neuerra il bisogno di tutte quelle cose le quali faranno mestiero: allora dichiareremo tutte le sopradette cose ouero lo dapo ne faro uno stato di perse sommario di tutte generalmente come appresso intendera.

Il disegno della citta chiamata Auerliana

Berthold Hub Filarete

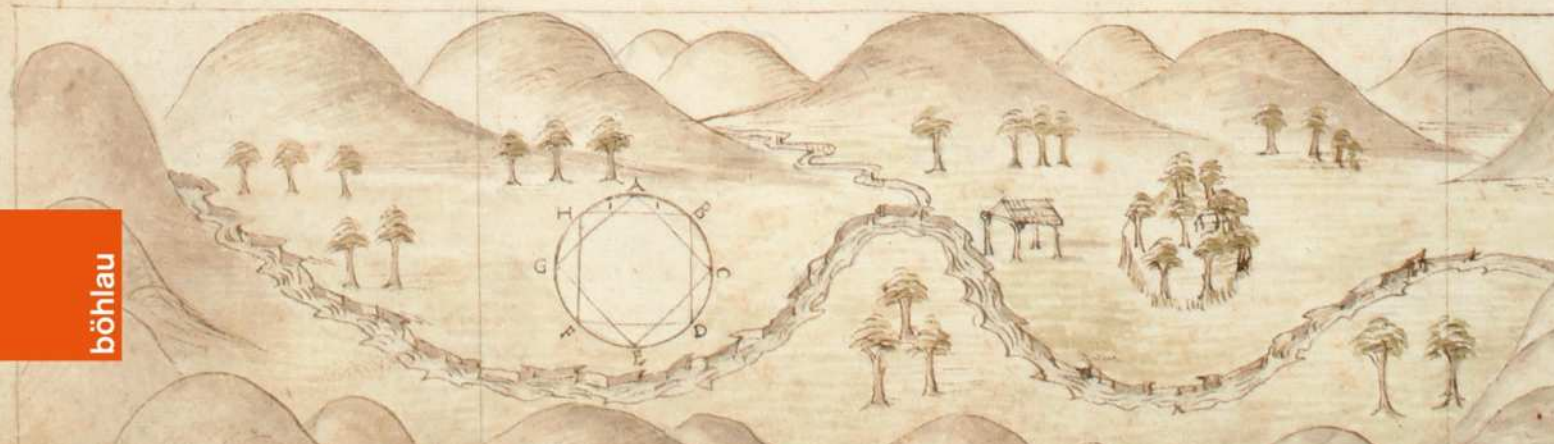
Der Architekt der Renaissance als Demiurg und Pädagoge

che io intendo adesso di principiare il disegno della sopradetta citta il quale disegno appellero Auerliano & la citta appelleremo sforzinda la quale edificeremo in questa forma. Et eleggero il sito il quale io o gia ueduto & examinato piu uolte & accio che tu ancora lo intenda te lo descriuro per modo che tu lo potrai intendere & uedere chiaramente.

che questa citta sia ben posta in luogo salubre non fimo & anche fertile & almeno aliuere humano se questo il quale e sopra un ualle. Elle una ualle arcuata da monti & dalla parte meridiana emonti sono piu alti modo che quello uento il quale si chiama austru ne affricco ne nouo non possono offendere. Curo sub solano nel turno ancora e assai difesa per rispetto de monti orientali le parti occidentali sono alquanto piu basse. Zephuro & Circio & fauonio assai temperatamente aspirano. Ma si che la parte settentrionale Borea con Aquilone & euruf pure alquanto acerti tempi compiu ardire lauocano che nessuno degli altri. Quando la fonderemo allora tidro foto che clima & piono

& punto & hora & tutto quello che sora mestiere intendere tutte le proprietati. Io inarrero tutto questo sito come egli sta di punto & quello che noi trouamo in questa ualle anisandoti che tutta la citta & accademica una uentura che io trouai un gentile huomo il quale era propinquo a quella ualle & piu delui andaua a un certo suo luogo che lui auera quasi alentrata desso rileua su uno monticello che tutta quella ualle si uedeua. Il quale mise molte accoghenze & menomi a quella sua staza & uolle chio desinassi collui & desinato che noi auemo con molti & uari ragionamenti uedendo egli chio auemo piacere di uedere questa ualle. come gentile huomo disse montiamo acauallo che uoglio uenire con uoi & mostrarui questo luogo. Io di desiderio di sapere tutto le bona & lutilita di detta ualle domanda come si chiamaua quello fiume che correua per lo mezzo di detta ualle & lui disse che si chiamaua sforzinda & la ualle si chiamaua uida il perche molto mi piacque & accipui la proferta che detto gentile huomo maueua fatta & cosi in sua compagnia andai uedendo questo sito & questa ualle inella quale non era gia terre grosse ma molte uille

*Il fiume sforzindo
La ualle uida*





HERMATHENA

Wiener Studien zur Kunstgeschichte,
herausgegeben von Sebastian Schütze

Band 2

Berthold Hub

Filarete. Der Architekt der Renaissance als Demiurg und Pädagoge

Berthold Hub

FILARETE

Der Architekt der Renaissance
als Demiurg und Pädagoge

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Veröffentlichung mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
PUB-511-G24

Open Access: Wo nicht anders festgehalten ist diese Publikation lizenziert unter der
Creative-Common-Lizenz Namensnennung 4.0

Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen

Gedruckt mit Unterstützung der
Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien, Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien

Umschlagabbildung: Filarete, *Libro architetonico*, II, f. 11v. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze,
Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Bettina Waringer, Wien
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN (Print) 978-3-205-20724-5

ISBN (PDF) 978-3-205-20052-9

Dieses Material steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International. Um
eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



INHALT

| | | | |
|-----|--|-----|---|
| 7 | DANKSAGUNG | 129 | 3. DER GRUNDRISS DER STADT ALS ABBILD DES KOSMOS |
| 11 | EINLEITUNG | 132 | Ein idealisiertes Mailand? |
| 21 | Anmerkungen | 134 | Rationalisierte Natur? |
| 31 | I. LEBEN UND <i>LIBRO</i> | 136 | Kreis und Quadrat |
| 31 | Römischer Erfolg: Die Bronzetüren von Sankt Peter | 137 | Anthropomorphie |
| 34 | Abstieg nach Mailand | 139 | Zwei Quadrate im Kreis – ein Kosmogramm |
| 36 | Castello di Porta Giovia: »sie wehren sich dagegen, weil ich Fremder bin« | 146 | Opus alchemicum |
| 46 | Capomaestro nel duomo: »Meister Antonius ist überflüssig« | 149 | Die bildkünstlerische Tradition |
| 47 | Ein Ehrenbogen in Cremona, nicht ausgeführt | 152 | Mikrokosmos und Makrokosmos |
| 47 | Dom von Bergamo, »für einige wenige Tage« | 154 | Alchemie |
| 48 | Die Ca' del Duca in Venedig, von Benedetto Ferrini übernommen | 155 | Astrologie |
| 48 | Ospedale Maggiore: »Da Ihr keine Zeit habt, mir eine Audienz zu gewähren ...« | 157 | Thema mundi |
| 58 | <i>Libro architetonico</i> | 158 | »De fabricandi universi figura« |
| 58 | Gründe für das Scheitern | 160 | Exkurs: Filaretes Sforzinda und Donis »Neue Welt« |
| 64 | Anmerkungen | 162 | Anmerkungen |
| 91 | 2. ANKUNFT IN UTOPIA | 191 | 4. DIE GRÜNDUNG DER STADT ALS WIEDERHERSTELLUNG DER SCHÖPFUNG |
| 91 | Ein höfisches Tischgespräch als utopischer Rahmen | 191 | Astrologisch bestimmter Zeitpunkt der Gründung |
| 91 | Ein irdisches Paradies als Bauplatz | 193 | Prozession, rituelles Abschreiten und Weihe des Bauplatzes |
| 94 | Adams »Urhütte« | 193 | Grundsteinlegung und Gründungsdepot |
| 94 | Utopie? | 194 | Die kirchliche Tradition |
| 95 | Der Architekt als Mutter | 197 | Gründungsdepot I: Lebensmittel – Sympathiezauber |
| 97 | Utopia del mestiere | 199 | Gründungsdepot II: Porträtmedaillen – Antikenaemulatio und Ruhmessicherung |
| 103 | Das Haus des Architekten | 202 | Der Ruhm des Architekten |
| 106 | Ein Hofkünstler? | 203 | Gründungsdepot III: Goldene Bücher |
| 109 | Anmerkungen | 204 | Augurium I: Ameisen und Bienen |
| | | 205 | Augurium II: Adler und Schlange |
| | | 207 | Augurium III: Der Adler im Baum des Lebens |
| | | 210 | Kosmogonie: Menschenopfer, Lebensbaum, Hieros Gamos |
| | | 211 | Weltschöpfung |

| | | | |
|-----|---|-----|---|
| 211 | Memoria | 379 | Das Gefängnis »Ergastolon« – »denn wenn einer ... getötet wird, geht seine Tugend verloren« |
| 213 | Anmerkungen | 382 | Die Schule »Archicodomus« – »Anfang der Tugenden« |
| 241 | 5. ERZIEHUNG ZUR ANTIKE | 385 | 1. Orbis pictus |
| 241 | Dialog und Persuasion | 386 | 2. Memoria |
| 244 | Bildungsfortschritt: Vom »modo moderno« zum »modo antico« | 387 | 3. »Moralità« |
| 246 | Goldene Bücher | 391 | 4. Exempla |
| 251 | »lesen oder vorlesen lassen« | 393 | 5. »Erfinder und Entdecker nützlicher Dinge« |
| 256 | Ein illustriertes Buch: »sehen und verstehen« | 397 | 6. »Casa Areti«: Sprechende Architektur |
| 260 | Anmerkungen | 402 | 7. »Teatro della Virtù«: Lebende Bilder |
| | | 405 | Die Stadt als Tugendmaschine |
| | | 408 | Anmerkungen |
| 279 | 6. RENAISSANCE EINER <i>PRISCA ARCHITECTURA</i> | 447 | 8. DER ARCHITEKT UND DIE BIENEN |
| 280 | Die »Renaissance« Ägyptens | 447 | Filaretos Selbstporträt-Medaille |
| 281 | Das Ägyptenbild der Antike | 448 | Der Künstler als Biene? |
| 284 | »Ägypten« in der Hermetischen Tradition | 452 | Das Bienengleichnis der Dichter |
| 285 | Die Renaissance »Ägyptens« | 454 | Das Vorbild des Bienenstaates |
| 288 | Ägypten in der Architekturtheorie | 454 | Ein Goldenes Zeitalter |
| 291 | Filaretos »ägyptischer« Ursprung | 460 | Biene und Honig im <i>Libro architetonico</i> |
| 292 | »Ägyptische« Labyrinth | 466 | Filarete als Personifikation der Tugend |
| 294 | Drehende Türme und tönende Figuren | 469 | Anmerkungen |
| 295 | »Ägyptische« Reiseberichte | | |
| 296 | »Sforz-inda«, ein irdisches Paradies | 481 | 9. DER ARCHITEKT DER RENAISSANCE UND DIE RENAISSANCE DES ARCHITEKTEN |
| 297 | Der Schatz der »Ägypterin« Semiramis | 489 | Anmerkungen |
| 299 | »Indien« und »Ägypten« | | |
| 301 | »Indische« Reiseberichte | 497 | BIBLIOGRAPHIE |
| 303 | Mündliche Tradition? | | |
| 306 | Elemente östlicher Architektur | 555 | TAFELTEIL |
| 311 | Phantasievolle Utopie oder ernstgemeintes Programm? | | |
| 313 | Der Schatz Alexanders | 634 | VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN |
| 320 | <i>Prisca architectura</i> | 634 | Textabbildungen |
| 322 | Anmerkungen | 641 | Tafelteil |
| 367 | 7. ERZIEHUNG ZUR TUGEND | 647 | REGISTER |
| 367 | »Filarete« | | |
| 368 | Die Tugend des Architekten | | |
| 373 | Die Tugend des Bauherrn | | |
| 374 | »diese Tugend des Bauens« | | |
| 378 | »ein Wiederauferstehen der Tugenden« | | |

DANKSAGUNG

Mein erster Dank gilt meinem Mentor Prof. Sebastian Schütze, der die Arbeit in jeder Hinsicht gefördert hat, um mich schließlich einzuladen, ihr Ergebnis in der von ihm herausgegebenen Reihe *Hermathena: Wiener Studien zur Kunstgeschichte* zu veröffentlichen. Den Abschluss der Arbeiten ermöglichte mir Prof. Alessandro Nova durch eine Anstellung als wissenschaftlicher Mitarbeiter seiner Abteilung am Kunsthistorischen Institut in Florenz (Max-Planck-Institut). Den Beginn meiner Auseinandersetzung mit Filarete hatte mehr als ein Jahrzehnt zuvor Prof. Gerhard Wolf gefördert, als er mich als Stipendiat an das Florentiner Institut holte. Den Kern des nun vorliegenden Textes verdanke ich meiner Assistenzzeit an der Universität Wien und einem zweijährigen Forschungsaufenthalt in Florenz als Erwin-Schrödinger-Stipendiat des Österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF), welcher – gemeinsam mit der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien – auch die Drucklegung unterstützt hat. Ohne diese Förderungen und ohne das Kunsthistorische Institut in Florenz gäbe es dieses Buch nicht. Ich bedanke mich herzlichst bei den beiden Direktoren, aber auch bei den Mitarbeitern der verschiedenen Abteilungen und bei meinen Kolleginnen und Kollegen der Jahre meines Aufenthaltes und darüber hinaus für ihre Hilfsbereitschaft, ihren fachlichen Rat und die fruchtbaren Diskussionen.

Eine derart umfangreiche und weit verzweigte Arbeit kann nicht geleistet werden, ohne die Hilfe zahlreicher Institutionen und Personen. Francesca Gallori von der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze stattete mich schon früh und unentgeltlich mit Farbfotografien des gesamten *Libro architettato-nico* aus und besorgte mir unermüdlich zahlreiche

weitere Reproduktionen. Elena Brizio half mir bei der Suche nach Dokumenten im Archivio di Stato di Firenze und unterstützte mich bei der Transkription und der Bewertung der Handschriften (und bewahrte mich so vor dem einen oder anderen Fehler). Emilio Fortunato hieß mich am Archivio di Stato di Milano nicht nur willkommen, sondern opferte mir auch nachträglich großzügig seine Zeit, um für mich Reproduktionen anzufertigen und mir zuzusenden. Laura Basso vom Museo d'Arte Antica e Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano diskutierte mit mir die Terrakotten des Ospedale Maggiore; Rodolfo Martini stellte mir Reproduktionen mehrerer Medaillen zur Verfügung und gab mir bereitwillig Auskunft zu ihrer Provenienz. Paolo Galimberti vom Archivio Storico del Ospedale Maggiore beantwortete umgehend alle meine Anfragen. Carlo Alessandro Pisoni vom Archivio Borromeo sandte mir mehr Material zu, als ich erbeten hatte, und gab mir mehr Informationen als die Dokumente alleine mir verraten hätten. Marie-Hélène Tesnière an der Bibliothèque nationale de France in Paris holte mir unverdrossen eine Handschrift nach der anderen aus den Magazinen. Mit Jessica Gritti, Maria Beltramini, Robert Glass, Hubertus Günther, Hans Hubert und Ulrich Pfisterer durfte ich wiederholt über ›unseren‹ Filarete diskutieren, mit Jana Graul seinen Künstlerneid besprechen, mit Christoph Riedweg seine Gräzismen entschlüsseln, mit Jeroen de Keyser Filelfos Handschrift vergleichen und mit Maurice Saß und Heide Klinkhammer hermetische Fragen erörtern. Darrel Rutkin teilte seine Kompetenz in Fragen der Astrologie mit mir, Florian Ebeling sein Wissen zur Geschichte der Ägyptenrezeption, Dietrich Huff seine archäologische Expertise zu Firuzabad und Angelo

Michele Piemontese seine Kenntnisse des Persischen und des Arabischen.

Mehrere Kapitel des nun vorliegenden Textes stellen Erweiterungen und Vertiefungen früherer Publikationen aus meiner Arbeit zu Filaretos *Libro architetonico* dar. Dem dritten Abschnitt (»Der Grundriss der Stadt als Abbild des Kosmos«) waren Vorträge an der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin (2007) und an den Jahrestreffen der Renaissance Society of America (2007, 2009 und 2012) sowie die beiden Aufsätze »La planimetria di *Sforzinda*: un'interpretazione« (in dem von mir herausgegebenen Band *Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete, Arte Lombarda* 155,1, 2009, 81–96) und »Geheilte Stadt durch heilige Landschaft in Filaretos *Libro architetonico*« (*Heilige Landschaft – Heilige Berge*, hrsg. von Werner Oechslin, Zürich 2014, 68–83) vorausgegangen. Das vierte Kapitel (»Die Gründung der Stadt als Wiederherstellung der Schöpfung«) führt den Text »Founding an Ideal City in Filarete's *Libro Architetonico*« (in: *Foundation, Dedication, and Consecration Ritual in Early Modern Culture*, hrsg. von Minou Schraven und Maarten Delbeke, Leiden 2012, 17–57) weiter. Die Grundlage für das sechste Kapitel wurde mit Vorträgen an der ETH Zürich (2009), der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main (2010) und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (2012) sowie den Aufsätze »Filarete and the East: The Renaissance of a *prisca architectura*« (in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* 70,1, 2011, 18–37) und »Ursprung Ägypten: Rezeption und Projektion in der Architekturtheorie der italienischen Frührenaissance« (in: *Platonismus und Esoterik in byzantinischem Mittelalter und italienischer Renaissance*, hrsg. von Helmut Seng, Heidelberg 2013, 207–261) gelegt. Dem achten Kapitel schließlich (»Der Architekt und die Bienen«) war ein Vortrag auf der

Jahrestagung der Renaissance Society of America (2014) vorausgegangen, gefolgt von dem Aufsatz »Filarete's Self-Portrait Medal of c. 1460: Promoting the Architect of the Renaissance« (in: *Renaissance Medals*, hrsg. von Arne Flaten, Charles Rosenberg und John Cunnally, *The Medal* 66, 2015, 50–60).

Nicht erwähnen kann ich hier all die Kolleginnen und Kollegen, die bei diesen und weiteren Gelegenheiten Zwischenergebnisse oder Teilaspekte meiner Arbeit kritisch mit mir diskutierten; meine Schuldigkeit ihnen gegenüber findet sich teilweise in den Anmerkungen abgegolten. Ausdrücklich sei an dieser Stelle hingegen den Gutachtern meiner diesem Buch zugrundeliegenden Habilitationsschrift – Maria Beltramini, Hans Hubert und Ulrich Pfisterer – sowie den drei vom Österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung eingeladenen anonymen Gutachtern gedankt für ihre wertvollen Bemerkungen und Hinweise.

Mein herzlichster Dank gilt jedoch Victoria Lorini, die sich bereit erklärte, für dieses Buch die Übersetzung der zahlreichen und umfangreichen Zitate aus Filaretos *Libro architetonico* zu übernehmen. Sein Text gehört sicherlich zu den schwierigsten aus der Mitte des Quattrocento, aber die Übersetzerin der Viten Vasaris und Trägerin des Deutsch-Italienischen Übersetzerpreises 2017 ging an keiner Stelle in die Knie und fand stets die beste Lösung. Bisweilen hat sie mir mit ihrer Übertragung gar erst zum rechten Verständnis einer Textpassage verholfen. Die Zusammenarbeit mit dir war mir eine große Freude!

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, dass sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt ...; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.
Aristoteles, *Poetik*, 9, in der Übers. von Manfred Fuhrmann

EINLEITUNG

Die italienische Renaissance ist gekennzeichnet durch ein Ungleichgewicht zwischen Architekturtheorie und -praxis. Nach den ökonomischen und demographischen Krisen des 14. Jahrhunderts ist es in der Realität des 15. Jahrhunderts – mit Ausnahme von Pienza – weder zu größeren urbanistischen Eingriffen in die bestehenden Städte noch zu einer einzigen Neugründung mehr gekommen. In der Theorie jedoch – bei Leon Battista Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio Martini – steht die Stadt in der Hierarchie der Bauaufgaben unbestritten an erster Stelle.

Bereits Vitruv hatte die Wahl eines Bauplatzes für eine neu zu gründende Stadt, die Anlage ihrer Mauern und die Ausrichtung ihres Straßennetzes programmatisch an den Beginn seiner *De architectura libri decem* gesetzt.¹ Alberti folgt im ersten Buch seines um 1452 verfassten Traktates *De re aedificatoria* dieser Geste, welcher er in seinem vierten Buch mehrere eigenständige Kapitel zum Städtebau hinzufügt.² Francesco di Giorgio Martini schließlich ergänzt diese Überlegungen in den beiden Versionen seines Architekturtraktates vom Ende des Jahrhunderts durch vierzehn beziehungsweise zwölf konkrete Vorschläge zur Grundrissgestaltung.³ Doch nur Filarete denkt die betörende Vorstellung einer neu zu gründenden Stadt, deren Anlage und Ausgestaltung in der alleinigen Kompetenz des Architekten liegt, zu Ende und entwirft ein umfassendes Bild davon, wie diese Stadt und ihre Gesellschaft ausgesehen hätten. Sein zwischen 1460 und 1464 in *volgare* verfasstes *Libro architetonico* fordert nicht

nur die Planung, Gründung und Errichtung einer neuen Stadt, sondern erzählt ausführlich von einem solchen Unterfangen, nämlich von der nach ihrem Bauherrn Francesco Sforza benannten Stadt »Sforzinda« sowie einer mit dieser verbundenen Stadt am Meer.

Dieser in der Form eines Dialogs des Verfassers mit dem Mailänder Herzog Francesco Sforza und dessen Sohn Galeazzo Maria Sforza gekleidete Bericht bildet die Rahmenhandlung der ersten 21 Bücher, denen drei weitere folgen, in denen der Architekt das zuvor mehrmals gegebene Versprechen einlöst, den Prinzen in der Kunst des *Disegno* zu unterrichten. Ursprünglich hatte Filarete sein Werk Francesco Sforza gewidmet. Doch als er erkennt, dass er die Unterstützung des Herzogs (und seines Sohnes) endgültig verloren hat, stellt er seiner Schrift im Frühjahr oder Sommer 1464 eine neue Widmung an seinen alten Mentor Piero de' Medici voran und erweitert sie um ein 25. Buch, in welchem die Taten und Werke der Familie Medici, insbesondere aber ihre Kunstverständigkeit und -patronage gepriesen werden.⁴

Leider sind uns beide Versionen des Traktates nur in späteren Abschriften überliefert.⁵ Am besten und am vollständigsten erhalten – sowohl was den Text als auch die Abbildung betrifft – ist der Codex II.I.140 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.⁶ Er besteht aus 192 Papierblättern im Format 29 × 40 cm, die mit jeweils einer Textspalte und insgesamt 213 Illustrationen versehen sind, die sich zumeist an den seitlichen und/oder unteren Blatt-

rändern um den Text legen; nur in vierzehn Fällen ist der Textblock reduziert oder aufgebrochen, um Platz für eine Darstellung zu machen (beispielsweise Taf. f. 13v, 40v, 43r, 73r, 73v, 90v, 117v, 119v, 121r, 122r, 143v).⁷ Die Zeichnungen sind wie die Schrift in Feder und mit derselben braunen Tinte ausgeführt. Die Architekturdarstellungen sind bisweilen zusätzlich rosa und gelb, die Landschaftsdarstellungen blau und grün aquarelliert. Die Zeichnungen sind nicht durch Schlüsselwörter, Buchstaben oder abstrakte Zeichen an den Text angebunden, aber Verweise auf die Abbildungen innerhalb des Textes sind äußerst zahlreich, wobei in 24 Fällen auf Abbildungen verwiesen wird, die nicht (nie?) ausgeführt wurden. Text wie Illustrationen stammen von derselben Hand eines professionellen Schreibers, also nicht von einem Zeichner oder gar einem Architekten. Und dennoch dürften sie der Vorlage des Filarete sehr getreu folgen, sowohl was ihre Anbringung als auch ihre Ausführung betrifft.⁸ Dafür spricht vor allem der Umstand, dass die Illustrationen der anderen erhaltenen Abschriften kaum von jenen des Codex II.I.140 abweichen.

Die Illustrationen des *Libro architetonico* sind äußerst heterogen. Zum einen enthält es Grundrisse, Aufrisse und perspektivische Ansichten ganzer Gebäude oder einzelner Bauteile, antiker Vorbilder wie eigener Entwürfe, geometrische Diagramme sowie Darstellungen von Maschinen und Werkzeugen. Zahlreiche andere Darstellungen scheinen hingegen wenig mit der Architektur oder ihrer Theorie zu tun zu haben. Dazu gehören vor allem Darstellungen von Menschen, Tieren und Landschaften und andere Illustrationen scheinbar rein narrativer Digression. Jedenfalls begegnen wir solchen Abbildungen in keinem der folgenden Architekturtraktate.

Ebenso heterogen beziehungsweise »zwiespältig« wie die Abbildungen ist auch der Text. Filaretos *Libro architetonico* ist von allen Architekturtraktaten der Renaissance sicherlich das originellste und vielgestaltigste (und deshalb in seiner Kategorisierung und Bedeutung umstrittenste). Passagen, welche die Erörterung architekturtheoretischer und -praktischer Fragen verfolgen, sind durchwirkt, ja wer-

den bisweilen deutlich übertönt von einer zweiten Linie symbolischer und magischer Natur, geprägt von einer assoziativ blühenden Phantasie, die sich der astrologischen und alchemistischen Tradition ebenso bedient wie Tierfabeln, mittelalterlicher Mirabilienliteratur oder zeitgenössischer Reiseberichte. Hinzu treten lange Beschreibungen von Ausflügen in die Landschaft, von Jagden und Banketten sowie lange Listen zeitgenössischer, vor allem aber antiker Künstler und Werke und ihrer Ikonographien. Der Text stellt also eine eigentümliche Mischung aus Architekturtraktat, Lehrbuch für den Zeichenunterricht, Fürstenspiegel, Erziehungsroman, Wissensenszyklopädie und literarischer Utopie dar.

Diese Vermengung von Architekturpraxis und Architekturtheorie mit vielem, was scheinbar nichts mit Architektur zu tun hat, hat späteren Lesern, die – im Lichte Leon Battista Albertis, Francesco di Giorgio Martinis und der Traktate des 16. Jahrhunderts – auf der Suche nach humanistisch gebildeter Architekturtheorie oder einem Handbuch für die Praxis waren, den Blick und damit das Urteil verdunkelt. Bereits der Vater der Kunstgeschichtsschreibung, Giorgio Vasari, nachdem er die Bronzetur von St. Peter in Rom als »auf unselige Weise ausgeführt« und Filarete selbst als »zweitklassigen und inkompetenten Künstler ... aus dem gemeinen Volk« bezeichnet hat, fällt über dessen Schrift folgendes vernichtendes Urteil:

Und weil er auch am Schreiben Gefallen fand, schrieb er in der Zeit, in der diese seine Werke ausgeführt wurden, ein in drei Teile gegliedertes Buch ... [...] Und lässt sich durchaus das ein oder andere Gute darin finden, ist es doch überwiegend *lächerlich und so albern wie irgend möglich [ridicola, e tanto sciocca, che per avventura è nulla più]*. [...] In Wahrheit wäre es, da er so viel Mühe hineingesteckt hat, wenigstens stellenweise zu loben, wenn er nur der Meister seiner Zeit und ihrer Werke gedacht hätte. Es finden sich aber nur wenige Hinweise dieser Art und diese wenigen sind an den unpassendsten Stellen ohne Ordnung im ganzen Werk eingestreut. Er hat sich, wie man so sagt, vergebens abgeplagt, und ist einer geworden, *dem man*

wenig Urteilsvermögen zuspricht, weil er sich auf etwas eingelassen hatte, von dem er nichts verstand [tenuto di poco giudizio in mettersi a far quello che non sapeva].⁹

Doch während Vasari vor allem das Fehlen von wertbaren Informationen für sein eigenes monumentales Viten-Werk beklagte, hat die moderne Kunst- und Architekturgeschichtsschreibung insbesondere den scheinbaren Mangel an zukunftsweisender Architekturtheorie beanstandet. Lange Zeit wurde Filaretos *Libro architetonico* behandelt, als wäre es ein bloßes und im Vergleich zu Albertis *De re aedificatoria* äußerst minderwertiges Architekturtraktat.¹⁰ Dabei wurde alles, was nicht in die Tradition dieser Gattung eingeordnet oder mit der gebauten Architektur in Verbindung gebracht werden konnte, voreilig als fantastische oder romantische, jedenfalls bedeutungslose literarische Digression abgetan, von einem ungebildet-geschwätzigem Autor bloß zur Unterhaltung des Lesers eingefügt.

Als Beispiel kann uns kein geringerer als John Spencer dienen, der 1965 Filaretos Schrift in vollem Umfang ins Englische übertrug, in der Einleitung jedoch voraussetzte, dass die eigentliche Bedeutung der Schrift alleine in den architekturtheoretischen Passagen läge, während alles, was dieser Kategorie nicht zugeordnet werden kann, lediglich dazu diene, den der Materie fernstehenden Leser gut zu unterhalten, damit er bis zum nächsten Lehrstück weiterliest:

The exposition of the new architecture that Filarete advocates is the true core of the treatise. All the rest is only peripheral. However, the peripheral matter – the lights of fantasy, the allegorical conundrums, and the digressions – tend to obscure the true aim of Filarete's treatise. [...] Filarete wishes to amuse and to instruct the princely patron. At intervals approximating the probable attention span of his noble audience he provided respite from an avalanche of architectural projects by interjecting a divertimento. The partly imaginary trips to explore the territory around Sforzinda or to seek out materials are part of the total fabric of the treatise, yet they contain episodes designed to delight the taste of the audience for hunts, bucolic interludes, and allego-

*ry. A modern reader may consider such digressions as unnecessary decoration or as medieval anachronism. In reality, they serve a definite purpose in the treatise ... [...] They serve the useful function of amusing him [the reader] while he is being instructed.*¹¹

Ganz in diesem Sinne hatte bereits Wolfgang von Oettingen versucht, den Weizen von der Spreu zu trennen, als er in seiner deutschen Teilübersetzung für die Reihe der Wiener Quellenschriften 1890 alle jene Stellen wegließ oder durch zusammenfassende Paraphrasen ersetzte, die er für irrelevant für Fragen der Architekturgeschichte und -theorie hielt, wodurch Filaretos *Libro* auf weniger als ein Drittel seines ursprünglichen Umfangs schrumpfte.¹² Und auch Peter Tigler hat in seiner Monographie über *Die Architekturtheorie des Filarete* aus dem Jahre 1963 diese vom restlichen Text zu abstrahieren gesucht.¹³

Doch Filaretos *Libro architetonico* ist nicht von der Art eines kohärenten Architekturtraktates, wie es Tigler und andere rekonstruieren wollten. Tatsächlich wird der moderne Leser auf der Suche nach Architekturtheorie und nach konkreten Lösungen für die Gestaltung aktueller Bauaufgaben oder nach präzisen Beschreibungen antiker Vorbilder weitgehend enttäuscht. Zwar kündigt Filarete im 1. Buch an, ein Traktat in der Tradition Vitruvs und Albertis zu verfassen,¹⁴ doch schon im 2. Buch wird die Exposition in Dialog und Handlung überführt. Er verkündet, nicht wie üblich vom Kleinen zum Großen zu schreiten, sondern umgekehrt gleich eine ganze Stadt zu gründen, anhand derer dann alle Einzelteile exemplarisch besprochen werden sollen.¹⁵ Dann präsentiert Filarete (Antonio Averlino) seinem Herrn (Francesco Sforza) ein »Averliano« getauftes Stadtmodell und überredet ihn zur Gründung von »Sforzinda«.¹⁶ Damit ist der Einsatz gegeben zum Wechsel in die Dialogform und die Narration von der Gründung und Errichtung einer idealen Stadt.

Ein grundlegendes Problem des Textes besteht darin, dass Filarete seine Architekturtheorie auf zwei ganz verschiedene Arten vermittelt, die sich ergänzen sollten, es aber nicht tun. Filaretos erste Methode ist die explizite Präsentation von Theorie

und Praxis im Dialog zwischen Lehrer und Schüler. Auf diese Weise wird unter anderem gesprochen von der Herkunft aller Maße, Formen und Proportionen vom menschlichen Körper im Allgemeinen und von den Säulen und ihren Proportionen im Besonderen (1. Buch), von der Ausbildung des Architekten und den Aufgaben des Bauherrn (2. Buch), von den verschiedenen Baumaterialien (3. Buch), von der Organisation der Baustelle und der Handwerker (4. Buch), nochmals von der Herkunft, Form und Proportion der Säulen und der Kapitelle, aber auch von den Proportionen der Türen und Fensteröffnungen sowie von dem Vorzug des Rundbogens gegenüber dem Spitzbogen (8. Buch), von der Nomenklatur der Gesimse (9. Buch), von der richtigen Fundamentierung (13. Buch), von der Gewinnung und Bearbeitung von Eisen (16. Buch) oder von der Technik des Bauens im Wasser (21. Buch), schließlich von dem Wert und der Technik von Perspektive und *Disegno* (22.–24. Buch).

Architekturtheorie wird aber auch indirekt und nur implizit anhand von Beispielen im Verlauf der Erzählung von der idealen Stadt und ihrer Gebäude und Institutionen vermittelt. Allerdings – und hier liegt das Problem – ergänzen sich die beiden Bereiche weder sinnvoll, noch werden sie zueinander in Beziehung gesetzt. Während die explizit dargelegte Theorie kaum auf die einzelnen Gebäude angewandt wird, wird die Theorie, die in den Beschreibungen der Gebäude implizit vorhanden sein könnte, nicht expliziert.

Beispielsweise widmet Filarete den Großteil des 3. Buches einer Besprechung der verschiedenen Baumaterialien, aber die folgenden Gebäude werden meist »materiellos« errichtet. Der Autor legt großen Wert auf die Ableitung aller Maße wie der geometrischen Grundfiguren von Quadrat und Kreis und aller ihrer Derivate vom menschlichen Körper, aber weder im Grundriss noch im Aufriss der beschriebenen Gebäude wird das konsequent angewendet oder gar expliziert, sodass aus den dort zu findenden Angaben keine verallgemeinerbaren Regeln für die Praxis abgeleitet werden können. Überhaupt lassen sich aus Filaretés vagen Beschreibungen der einzel-

nen Architekturen keine konkreten Vorstellungen von ihrem jeweiligen Aussehen gewinnen. Zwar kündigt er bereits in der Dedikation an Piero de' Medici an, dass sein Buch eine Gebäudetypologie mit entsprechenden Angaben der Maße und Proportionen enthalte,¹⁷ doch der Leser, der nun ausführliche Beschreibungen von Fassadenlösungen oder gar allgemeine Erörterungen über die verschiedenen Möglichkeiten der Wandgliederung und -gestaltung erwartet, sieht sich enttäuscht. Man erfährt kaum etwas darüber, wie Wandöffnungen im Aufriss angeordnet und ob oder wie Säulenordnungen (oder ihre Derivate) eingesetzt werden, und schon gar nichts darüber, in welchem Verhältnis diese Gliederungselemente zueinander stehen. Ja, man vermisst die grundlegendsten Forderungen nach Axialsymmetrie und vertikaler Übereinstimmung der Geschossachsen. Die sporadischen Maßangaben, die sich oft auf den Grundriss beschränken, helfen hier ebenso wenig, wie die beiläufig in die Beschreibungen eingestreuten Bemerkungen, dass auf eine geeignete Anordnung aller Bauglieder innen wie außen zu achten sei,¹⁸ dass die einzelnen Teile eines Bauwerkes entsprechend der Größe des gesamten Gebäudes zu bemessen und zu proportionieren seien,¹⁹ oder dass Häuser gemäß der »Qualität« ihrer Bestimmungen und ihrer Bewohner ausgestattet werden sollten.²⁰

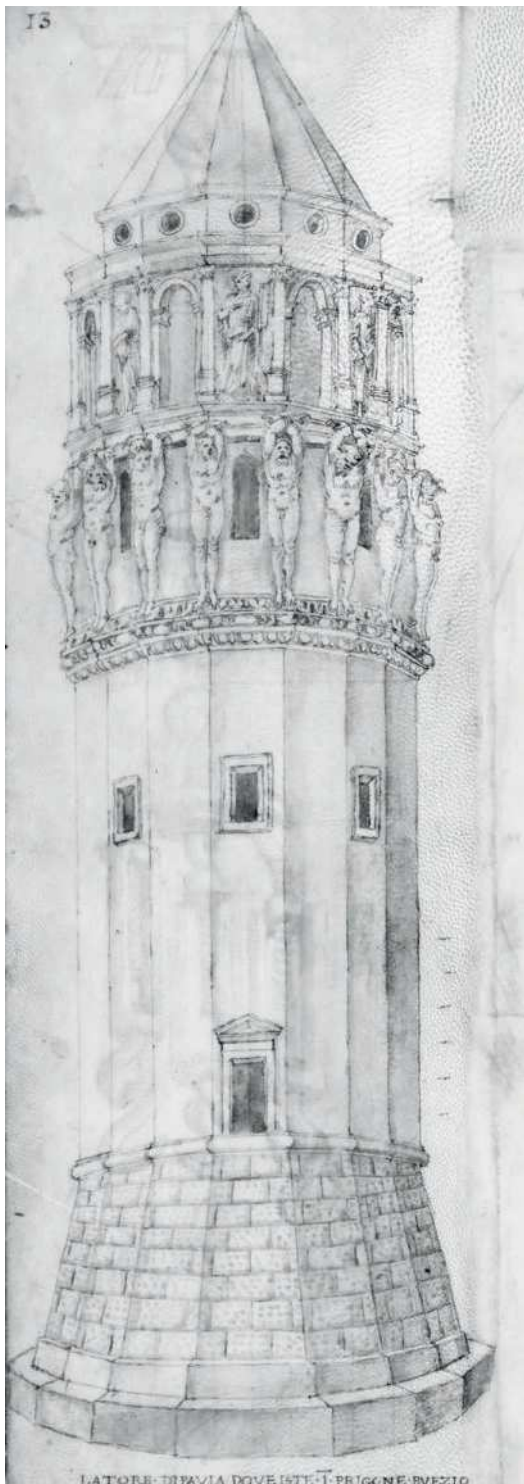
Bei der Besprechung des Palastes für einen Patrizier (»palazzo da gentile uomo«, Taf. f. 84r) erklärt Filarete nur, dass das Portal in die Mittelachse der Fassade zu setzen ist und dass dieses wie alle anderen Öffnungen entsprechend der hohen, nämlich »dorischen Qualität« dieses Bauwerkes im Verhältnis von 1:2 zu proportionieren ist; nach demselben Verhältnis sind auch Grund- und Aufriss (bei Inklusion der Türme) insgesamt proportioniert.²¹ Für das Haus eines Kaufmannes (Taf. f. 85v) sieht Filarete entsprechend der »korinthischen Qualität« ein im Verhältnis von 2:3 proportioniertes Portal und einen ebenso bemessenen Grundriss vor, während er für Fenster und Türen widersprüchlicherweise die dorische *qualità* von 1:2 vorschlägt.²² Beim Haus des Handwerkers (Taf. f. 86r) stimmt nur noch der Grundriss mit der zuvor angekündigten »ionischen Qualität«

überein, welche ein Verhältnis von 3:5 verlangt.²³ Jedenfalls schweigt Filarete in allen drei Fällen über die Anordnung der Öffnungen und die Verteilung der Ordnungen, sofern er sie überhaupt erwähnt. An anderen Stellen entzieht sich der Autor-Architekt auch explizit seiner Aufgabe, indem er kurzerhand auf eine Zeichnung verweist, die für den Gesprächspartner (den Leser) leichter verständlich sei;²⁴ oder er flüchtet sich in das Versprechen, dass er später vieles noch viel besser arrangieren werde, wenn das Gebäude sich bereits im Bau befindet;²⁵ oder er tröstet seinen Gesprächspartner (den Leser) auf einen späteren Zeitpunkt im Unterricht, kommt dann aber nicht mehr auf die offengebliebene Frage zurück.²⁶ Die dem Text beigefügten Abbildungen sind daher nur in den allerseltensten Fällen reine Illustrationen des Gesagten, vielmehr handelt es sich meist um notwendige (wenn auch oft widersprüchliche) Ergänzungen zum Text. Ohne Filaretés Zeichnungen würde uns meist jegliche Vorstellung von den erwähnten oder beschriebenen Architekturen fehlen.

Übrigens haben diese Zeichnungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts – oft gering geschätzt oder gar als Symptome einer »Pseudorenaissance«²⁷ verurteilt – weitaus mehr zukunftsweisende Innovationen zu bieten, als man ihnen bisher zugestanden hat. So überträgt Filarete beispielsweise erfolgreich Brunelleschis – wohl aus der wandgebundenen »Ordnung« des antiken Ehrenbogens entwickelte – Superposition von großem Rundbogenfenster und Oculus beziehungsweise Tondo sowie ihre Rahmung durch geschossübergreifende Eckpilaster, wie sie am Palazzo di Parte Guelfa in Florenz auftreten, auf mehrere seiner Palast- und Kastellfassaden und ordnet sie dabei erstmals – nach dem Vorbild der Innenraumgliederung von Brunelleschis Cappella Pazzi – in eine Travéenfolge ein (Taf. f. 58v, 87r, 99r, 110r, 140r, 162v; 169v). Bisweilen geht Filarete sogar weiter und ersetzt die einfachen Rundbogenfenster durch Arkadenfenster, verwendet also für die Fensterrahmung Pilaster beziehungsweise Säule und Archivolte (Taf. f. 83v, 120r, 122r, 151r, 161r). In zwei seiner Entwürfe versieht er die Fenster sogar mit Ädikulen, die in dem einen Fall in eine Pilastertravée einge-

fügt sind (Taf. f. 66r), in dem anderen Fall, eng aneinandergereiht, ohne Säulenordnung auskommen (Taf. f. 169v; vgl. f. 69v und 87v), dafür nach antikem Vorbild, wie die Exedra des Trajansforum oder der Innenraum des Pantheon, einen Wechsel von Segment- und Dreiecksgiebel aufweisen.²⁸ Weiters ist Filarete nicht nur der Erste, der eine zwei volle Geschosse überspannende Kolossalordnung einsetzt, sondern diese auch mit einer (zweifach übereinanderstehenden) kleineren Ordnung verschränkt (Taf. f. 41v).²⁹ Meines Wissens ist er auch der Erste, der das römische Theater- beziehungsweise Kolosseumsmotiv (oder Tabulariumsmotiv) einer Pfeiler-Bogen-Stellung mit vorgeblendeter Säulenordnung für die Gliederung eines Kircheninnenraumes vorschlägt (Taf. f. 77r).³⁰ Schließlich ist der Verfasser des *Libro architetonico* der Erste, der anthropomorphe Stützfiguren, später »Karyatiden« beziehungsweise »Perser« genannt, in seine Entwürfe integriert (Taf. f. 102v; f. 144r [Abb. 7.6] und 145r [Abb. 7.7]; f. 149r und f. 149v; f. 172r), wobei er jedoch nicht – wie die gesamte folgende Tradition – von der berühmten Stelle bei Vitruv auszugehen scheint, welcher sie – im Rahmen der Besprechung der Ausbildung des Architekten, zu der auch historisches Wissen gehöre – auf strafweise verklavte Frauen der abgefallenen griechischen Stadt Karya beziehungsweise auf persische Kriegsgefangene zurückführt,³¹ sondern sich lediglich die Figuren am sogenannten Turm des Boethius in Pavia (Abb. 1.17) zum Vorbild nahm, wo sie jedoch – sie tragen das Gebälk nicht, vielmehr sind sie an diesem aufgehängt – noch nicht, wie in der Mehrzahl der Fortbildungen Filaretés, als Ersatz für Elemente der Säulenordnung dienen, also keineswegs schon als anthropomorphe Stützfiguren angesprochen werden können.³²

Mindestens ebenso bemerkenswert wie diese Innovationen ist die Tatsache, dass Filaretés Entwürfe zwar eine axialsymmetrische Anordnung der Fassade aufweisen, gleichzeitig aber die vertikalen Elemente der Fassade, wie Säulen oder Wandöffnungen, nicht auf eine Achse bringen.³³ Allerdings ist auch hier Vorsicht im Urteil geboten. Immerhin weist das prominenteste antike Beispiel für eine mehrstöckige



Giuliano da Sangallo, »La Tore di Pavia«, 1492 (sog. Turm des Boethius). Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini lat. 4424, f. 15v. © 2016 Biblioteca Apostolica Vaticana.

Säulenordnungsarchitektur, das Pantheon, ebenfalls keine vertikale Entsprechung zwischen den Ordnungen des Erdgeschosses und des Obergeschosses auf.³⁴ Schließlich sollten auch die zahlreichen Turmaufbauten und mit Zinnen geschmückten Mauern nicht vorschnell als mittelalterlicher Anachronismus abgetan werden. In Rom waren Fassadentürme zur Mitte des Quattrocento und darüber hinaus für Kardinalspaläste geradezu die Regel.³⁵ Die Darstellung des Palazzo di San Marco auf dem Revers der 1455 und 1465 zu Ehren Pauls II. geprägten Münzen zeigt den projektierten Palast nicht nur mit zwei Türmen ausgezeichnet, sondern auch mit Zinnen geschmückt.³⁶ Filarete verwendet Zinnen extensiv bei allen seinen Kastellanlagen und außerhalb der Stadt liegenden Palästen (Taf. f. 41v, 42r; 97r, 99r, 109r, 110r; vgl. ferner f. 40r, 42v, 160r); im Falle der städtischen Turmfassaden ersetzt er die Zinnenbekrönung der Türme durch eine Giebelbekrönung (Taf. f. 58v, 66r, 83v, 83v, 86r, 94v, 140r, 151r, 162v) oder löst den Turm durch eine offene Loggia auf, welche als Belvedere dient (Taf. f. 84v, 88v, 161r, 162v; vgl. 89r, 120v, 169v). Aber auch hierbei könnten ihm die römischen Kardinalspaläste wie beispielsweise der Palazzo Capranica von 1451 als Vorbild gedient haben. Schließlich sei an den in den 1450er-Jahren errichteten Palast des Ludovico Gonzaga in Revere und den von Federico da Montefeltro um 1470 errichteten Palazzo Ducale in Urbino erinnert, deren Zinnen zwar im 16. Jahrhundert aufgefüllt wurden, aber bis heute im Mauerwerk zu sehen sind.³⁷

Doch soll die Aktualität der Zeichnungen des Filarete nicht das Thema dieser Untersuchung sein. Weder in der expliziten Architekturtheorie noch in den impliziten Innovationen seiner Entwürfe liegt die große Bedeutung des *Libro architetonico*. Man kann aus der Diskrepanz von Text und Abbildungen den Schluss ziehen, dass ihr Autor unfähig war, seine Absichten zu Papier zu bringen, man kann aber auch die Schlussfolgerung ziehen, dass für Filarete anderes im Vordergrund stand als das, was der moderne Leser in seinem vermeintlichen Architekturtraktat sucht. Wir wollen uns deshalb im Folgenden von der Arbeitshypothese leiten lassen, dass

Filaretos hauptsächliche Interessen ganz anders gelagert waren.

Es gilt zunächst, nach der Intentionalität der ungewöhnlichen literarischen Form und der außergewöhnlichen Inhalte zu fragen. Filarete war beim Verfassen des *Libro architetonico* offenbar von mehr getrieben, als von dem Wunsch nach einer Wiedergeburt gelehrter architekturtheoretischer oder -praktischer Exposition nach antiken Vorbild, wie Alberti oder Francesco di Giorgio Martini. Wenn Filarete seine Erläuterungen zu Baumaterialien, Bautechniken, Proportionen et cetera im Kontext der Errichtung einer idealen Stadt darlegt, dann will er offenbar dem Bauen und der Architektur Fähigkeiten und Möglichkeiten zusprechen, die weit über die herrschende Theorie und Praxis der Architekten und Bauherrn hinausgehen. Die Institutionen, Gesetze und Bräuche von Sforzinda werden mindestens ebenso ausführlich beschrieben wie die Proportionen der verschiedenen Säulenarten oder der Aufriss des Fürstenpalastes und sie stehen unter demselben Vorzeichen der Antikenrenovatio.

Während Albertis *De re aedificatoria* als Schrift eines universal gebildeten, rhetorisch geschulten Humanisten und stil sicheren Literaten nobler Abkunft ein systematisches und stringent argumentierendes Traktat in zehn Büchern nach antiken Vorbild darstellt, verwendet das *Libro architetonico* des Goldschmiedes und Bildhauers niederer Herkunft eine kaum geschminkte Umgangssprache und erlaubt dem fiktiven Wechselgespräch Exkurse und Gedankensprünge, die das Werk unsystematisch wuchern lassen.³⁸

Doch was zunächst ein Nachteil erscheinen mag, stellt sich bei näherer Betrachtung als Vorteil heraus: Während Albertis gelehrtes humanistisches Traktat in doktrinärer und stilbildender Absicht viele Facetten des allgemeinen Diskurses der Zeit ausschließt, werden diese von dem Künstler Filarete in ganzer Breite rezipiert und vorbehaltlos in ihrer Relevanz für den Zusammenhang von Architektur und Kultur und die Fortentwicklung der Menschheit reflektiert. Und während Albertis *De re aedificatoria* – sich vornehmlich an den gebildeten Bauherrn wendend –

weder die herrschende Architekturpraxis erkennen lässt, noch für diese Praxis verwendbar wäre,³⁹ ist Filaretos *Libro architetonico* in vielerlei Hinsicht eng in seine Zeit eingebunden und durchsichtig nicht nur auf die Praxis (und Filaretos Erfahrungen in Mailand), sondern auch auf den sozialgeschichtlichen Kontext des Architekten, in dem es wirken soll. Gerade in dieser Differenz zu seinem berühmten Vorgänger liegt die große Bedeutung des *Libro architetonico* für das Verständnis der Kulturgeschichte der italienischen Renaissance zur Mitte des 15. Jahrhunderts: Albertis *De re aedificatoria* hatte sicherlich eine größere Wirkung auf die weitere Entwicklung der Renaissance und darüber hinaus, doch Filaretos *Libro* erlaubt uns einen authentischeren und umfassenderen Einblick in die Spannungen und Brüche der Zeit um 1450.

Die folgende Untersuchung ist am ehesten als eine kulturgeschichtlich-ikonologische zu bezeichnen. Sie ist den bisher wenig oder gar nicht beachteten Passagen und Illustrationen gewidmet, also eben jenen Stellen, die John Spencer und andere aus ihren Untersuchungen ausgeschieden haben: den zahlreichen astrologischen, alchemistischen und allgemein magischen, den kosmologischen, den tierallegorischen, den sozialutopischen und bilddidaktischen Elementen sowie den paradiesisch-arkadischen Landschaftsbeschreibungen, die sich in keiner der anderen Schriften der Renaissance über Architektur finden. Durch eine genaue Lesung dieser ›Bilder‹ im Zusammenhang des ganzen Textes und seiner Illustrationen einerseits sowie durch ein Studium weit über die üblichen kunsthistorischen Bezugspunkte hinausgehender Quellenschriften andererseits soll Filaretos *Libro architetonico* als herausragendes, kristallines Dokument seiner Zeit insgesamt, im Umbruch zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit, ausgewiesen werden, welches unser, von den Gewinnern der Geschichte geprägtes Bild von der Renaissance erweitert und korrigiert.

Das 1. Kapitel (›Leben und *Libro*‹) beinhaltet eine ausführliche, um wichtige neue Beobachtungen ergänzte Darstellung von Filaretos Leben, dessen Kenntnis unabdingbare Voraussetzung für das Ver-

ständnis aller folgenden Abschnitte, nicht nur der grundsätzlichen Motive und Intentionen des *Libro*, sondern auch zahlreicher Einzelaspekte ist, welche auf Filaretes negative Erfahrungen in Mailand kritisch Bezug nehmen oder sie direkt ins utopische Gegenteil verkehren. Nach dem Scheitern aller Projekte und dem endgültigen Verlust der herzoglichen Unterstützung verfasste Filarete sein monumentales Traktat in Jahren veritabler Krise. Er erkannte – bereits über 60 Jahre alt – im Schreiben die einzige ihm verbliebene Möglichkeit, doch noch jenen Ruhm zu erlangen, welchen ihm die bittere Realität konsequent verweigert hat. Dabei nimmt er Rache an seinen Widersachern, denen er ihre Dummheit und Verstocktheit darlegt und die Superiorität seiner eigenen Kenntnisse und Ideen ungehindert ausbreitet. Und auch Francesco Sforza wird darüber belehrt, wie es hätte laufen können, wenn er ein wahrer Herzog gewesen wäre.

Vor diesem Hintergrund beginnt das 2. Kapitel (»Ankunft in Utopia«), der Erzählung Filaretes zu folgen, welcher nach einem höfischen Tischgespräch über Fragen der Architektur seine begeisterten Zuhörer auf der Suche nach einem Bauplatz für eine neu zu errichtende Stadt aus der defizitären Realität in ein abgeschiedenes Tal führt, welches der Autor in Wort und Bild mit allen verfügbaren Topoi des irdischen Paradieses ausstattet. Ausgehend von diesem utopischen Auftakt soll nach dem utopischen Charakter der Schrift insgesamt gefragt werden. Das Kapitel leistet einen neuen wichtigen Beitrag zur Soziologie des Künstlers im Quattrocento, wobei Martin Warnkes Begriff des »Hofkünstlers« nicht nur für Filarete im Besonderen, sondern auch für das 15. Jahrhundert im Allgemeinen zurückgewiesen werden muss. Das *Libro architetonico* entwickelt eine Bauherrn wie »Architekten«, ja alle am Bau beteiligten Personen und Umstände erfassende »utopia del mestiere« (»Utopie der Profession«), die in der Errichtung eines repräsentativen Palastes für den »Architekten« gipfelt, welcher analysiert wird vor dem Hintergrund realer Verhältnisse und tatsächlich dokumentierter Künstlerhäuser.

Das 3. Kapitel ist der Interpretation des Grundrisses der idealen Stadt Sforzinda gewidmet (»Der Grundriss der Stadt als Abbild des Kosmos«), welcher in allen drei abgebildeten Versionen Diagramm im platonischen Sinne einer geometrischen Figur bleibt, die auf anschauliche Weise etwas Unanschauliches vermitteln will. Meine Ausführungen versuchen zu belegen, dass es Filarete nicht nur – wie bisher angenommen – um einen geometrisch konstruierten und praktikablen Stadtentwurf gegangen ist und auch nicht (nur) um ein in perfektere Form gebrachtes Mailand oder um die Versinnbildlichung der Kultivierung von Natur durch Architektur, sondern vielmehr um ein Abbild der Gesetze, nach denen Gott die Welt am Anfang der Zeiten geschaffen hat. Dazu fragen wir zunächst nach der metaphysischen Funktion der Geometrie im Allgemeinen und nach dem zeitgenössischen Sinngehalt der geometrischen Figuren von Kreis und Quadrat im Besonderen, bevor wir ihre Bedeutung in Filaretes ausgeprägtem Anthropomorphismus diskutieren, welcher sich jedoch nicht – wie bei Vitruv – auf eine metrisch-proportionale Analogisierung von menschlichem Körper und Architektur beschränkt, sondern auch physiologische Prozesse auf diese überträgt. Auf ein mit dem Stadtgrundriss Sforzindas identisches Schema – zwei regelmäßig verschränkte Quadrate im Kreis – stoßen wir jedoch erst in den kosmographischen und astronomisch-astrologischen sowie alchemistischen Traktaten seit dem 13. Jahrhundert, wo es – von der aristotelischen Materietheorie »informiert« – die Grundstruktur des göttlichen Kosmos abbildet. Dass auch Filaretes Grundriss diese Absicht verfolgte, ja vielleicht sogar das über die Natur hinausgehende *Opus* der Alchemisten versinnbildlichen sollte, wird im Folgenden begründet, indem, erstens, von außen Beispiele beigebracht werden, die zeigen sollen, dass die Figur zur Zeit des Filarete allgemein, das heißt auch von Künstlern, in diesem Sinne verstanden wurde; zweitens, indem innerhalb des *Libro* auf Stellen verwiesen wird, die – um die konkrete Stadtgestalt angesiedelt – deren makrokosmische Bezüge hervorstreichen und alchemistische Lehren widerspiegeln. Das Kapitel schließt mit ei-

nem Exkurs zu den um 1550 verfassten *Mondi* des Anton Francesco Doni, in welchen wir nicht nur auf Filaretos Vorstellung vom Architekten, der wie Gott eine neue Welt erschafft, sondern auch auf einen Sforzinda sehr ähnlichen Grundriss stoßen.

Das 4. Kapitel (»Die Gründung der Stadt als Wiederherstellung der Schöpfung«) ordnet Filaretos Erzählung von der Gründung einer idealen Stadt in die weit zurückreichenden Traditionen der Grundsteinlegung, des Bauopfers und des Gründungsdepots ein. Die ausführlich beschriebenen Riten und Ereignisse, die zum astrologisch festgesetzten Zeitpunkt die Zeremonie der Grundsteinlegung begleiten, werden noch einmal deutlich zeigen, dass es Filarete nicht nur um die Herstellung eines Abbildes der konzeptuellen Struktur des Kosmos geht, wie wir ihm im vorangegangenen Kapitel in den Traktaten und Gemälden der Zeit begegnet sind, sondern um eine durch das Wissen um diese Struktur ermöglichte Reaktualisierung der göttlichen Schöpfung beziehungsweise um deren Neuschöpfung. Neben verschiedenen propiziatorischen Omen und exorzistischen Riten, welche die Mächte des Chaos aus dem städtischen Kosmos ausschließen und der Gründung Bestand und Wohlstand sichern sollen, sind es vor allem Bilder einer Kosmogonie, die den Gründungsakt charakterisieren, wie etwa das stellvertretende Menschenopfer, die Schlange als Hüterin des Lebenszentrums am Weltenbaum oder die kosmische Hierogamie von Himmel und Erde in der Vereinigung von Adler und Schlange. Indem Filarete sich nicht der seinen Zeitgenossen wohlbekannten etruskisch-römischen Riten der *Stadtgründung* bedient, sondern auf weitaus ältere und universalere Mythen der *Weltschöpfung* zurückgreift, inszeniert er noch einmal eindrücklich, was der Grundriss der idealen Stadt *darstellt*.

Im Zentrum des 5. Kapitels (»Erziehung zur Antike«) stehen die literarischen Strategien, die Filarete einsetzt, um seine Dialogpartner beziehungsweise seine Leser oder Hörer vom hohen Ansehen des Architekten und vom unvergleichlichen Wert seiner »Wissenschaft« sowie von der Überlegenheit des »modo antico« (des Bauens *all'antica*) über den »modo moderno« (das Bauen im gotischen Stil) zu

überzeugen. Zunächst wird die pädagogische Leistungsfähigkeit der von Filarete gewählten Dialogform im Kontext der Renaissance des antiken Dialoges und einer noch überwiegend oralen Kultur der Wissensvermittlung untersucht. Zusätzliche Dynamik erhält die persuasive Kraft des Wechselgesprächs durch die enge Interrelation und die subtile Dialektik, welche Filarete zwischen dem Text und den Illustrationen herstellt; zusätzliche Autorität wird ihr verliehen durch die reich ausgeschmückte Inszenierung des Gesprächs als *höfisches* Gespräch und dessen Verdoppelung durch die Auffindung und Lesung eines ebenfalls dialogisch verfassten »antiken« »Goldenen Buches«, welches auf mannigfache Weise, durch literarische wie visuelle Mittel, mit Filaretos eigenem *Libro architetonico* identifiziert wird, sodass in der Gegenwart errichtete und antike Architektur unlösbar miteinander verschränkt sind. Das Kapitel schließt mit dem Versuch, die Frage zu beantworten, wie sich Filarete eigentlich die Verwendung und Rezeption seines *Libro* konkret vorgestellt hat.

Filaretos Städte und ihre Architekturen werden nach dem Vorbild des antiken *Libro dell'oro* errichtet. Was der Architekt der Renaissance allerdings unter »antiker« Architektur näherhin versteht, hat überraschend wenig mit der ihm durchaus bekannten und von Brunelleschi, Alberti oder Ciriaco d'Ancona mit archäologischem Interesse untersuchten und vermessenen römischen Architektur zu tun. Diese Differenz tritt in den Illustrationen des *Libro architetonico* deutlich vor Augen. Der Text wiederum lokalisiert die ideale Stadt in »Indien« und verweist an zahlreichen Stellen auf »Ägypten« als das wiederzubelebende und wiederzuerrichtende Vorbild. Damit wird die »Antike«, von der Filarete spricht, zeitlich vor und geographisch außerhalb der römischen, aber auch der griechischen Antike angesiedelt. Das 6. Kapitel (»Renaissance einer *prisca architectura*«) untersucht eingehend Filaretos Verständnis von »Antike« vor dem Hintergrund des antik-spätantiken Ägypten- und Indienbildes, der mittelalterlichen Reise- und Mirabilienliteratur und der zeitgenössischen geographischen Kenntnisse. Der zweite Teil des Kapitels diskutiert mögliche Quellen für Filaretos Begeiste-

rung für und Kenntnis vom Orient und unterzieht seine Entwürfe einem detaillierten Vergleich mit erhaltenen Bauten dieses Kulturraumes. Die Analyse mündet in der These, dass der Architekt die Renaissance einer *prisca architectura* verfolgte, in Analogie zu den gleichzeitigen Bestrebungen seiner humanistischen Zeitgenossen, die nach immer älteren und ehrwürdigeren Zeugen einer ursprünglichen Wahrheit, einer *prisca philosophia* oder *theologia*, suchten.

Mit der Renaissance der ›antiken‹ Architektur soll eine Renaissance der Tugend einhergehen, welcher das 7. Kapitel gewidmet ist (›Erziehung zur Tugend‹). Sie betrifft den Architekten (von dem nicht nur Wissen und Fertigkeiten, sondern auch moralische Qualitäten verlangt werden), den Bauherrn (dessen Fürstentugend der *Liberalitas* die »virtù dello edificare« – die »Tugend des Bauens« – einschließt), vor allem aber den Bürger der neuen Stadt, für dessen Erziehung zur Tugend der Architekt umfassend sorgt: Durch die strenge, disziplinierende Ordnung des Stadtraumes; durch die Einrichtung von Gefängnissen, Arbeitshäusern, Erziehungsanstalten, Ausbildungsstätten und Universitäten; durch deren institutionelle Organisation, aber auch durch ihre bildkünstlerische Ausstattung. Diese ist jedoch keineswegs auf einzelne Gebäude beschränkt, sondern erfasst den gesamten Stadtraum. Durch die allorts angebrachten tugenddidaktischen Bilder und Statuen präsentiert sich die gesamte Stadt als Lehrgebäude, Träger eines wahren *orbis pictus*; ein Bilderreigen in einem für Filaretos Zeit einzigartigen Umfang, wie er uns erst in den späteren literarischen Utopien eines Tommaso Campanella oder eines Kaspar Stiblin wiederbegegnen wird. Hinzu treten schließlich durch entsprechende Gesetze und Riten durch die Stadt geführte ›lebende Bilder‹, welche – gemeinsam mit der ›sprechenden‹ Architektur des »Hauses der Tugend und des Lasters« – die beiden Wege der Tugend und des Lasters und die Konsequenzen der Entscheidung für den einen oder den anderen Pfad omnipräsent vor Augen führen. Filaretos Auffassung von der Stadt erweist sich als die einer Erziehungsanstalt, eine vom Architekten entworfene Tugendmaschine.

Tugendhaftigkeit versinnbildlicht auch die Biene, welche im *Libro architetonico* zahlreich an prominenten Stellen auftritt, aber auch mehrere von Filarete gefertigte Kleinbronzen zierte, insbesondere seine Selbstporträtmedaille, deren Interpretation das 8. Kapitel (›Der Architekt und die Bienen‹) gewidmet ist. Im Gegensatz zu früheren Studien zu der Medaille, welche die Biene mit dem Künstler im Allgemeinen und Filarete im Besonderen identifizierten, werde ich vorschlagen, das Tier vielmehr als Versinnbildlichung *des Produktes* des Architekten und seiner Architektur zu verstehen, i. e. als Produkt der durch sie bewerkstelligten Renaissance des Goldenen Zeitalters. Diese Interpretation findet ihre Bestätigung in einer eingehenden Untersuchung der Bienensymbolik des *Libro architetonico*.

Das letzte, 9. Kapitel (›Die Renaissance des Architekten und der Architekt der Renaissance‹) thematisiert noch einmal Filaretos eigentümliche zeitliche Datierung und inhaltliche Ausweitung der ›Renaissance‹. Seine hohe Auffassung vom Architekten wird abschließend mit der Geschichte des Begriffs und des Berufsbildes des »Architekten« kontrastiert und in den Kontext des humanistischen Menschenbildes gestellt.

Ein zentrales Ergebnis der Untersuchung ist die Einsicht, dass Filaretos ›Bilder‹, die er um die architekturtheoretischen Themen im strengeren Sinne entwirft, keineswegs Zufallsprodukte einer exaltiert-verstiegenen Phantasie, sondern Resultat eines zwar autodidaktischen, aber in humanistischen Gesprächen hoch gebildeten und auch äußerst belesenen Autors sind; und dass sie nicht bloß eingestreut sind zur Unterhaltung des Lesers, sondern vielmehr alle im Dienst einer übergeordneten Aussage und eines neuen, unerhörten Anspruches stehen: Sie verkünden die große Bedeutung der Architektur für die Entwicklung des Menschen und der Gesellschaft und die Führungsrolle des Architekten innerhalb des Projektes der Renaissance, welcher nicht nur zuständig ist für die Schönheit und Funktionalität von Architektur, sondern auch für die Formung und Verbesserung von Mensch und Gesellschaft.

ANMERKUNGEN

- 1 Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 6–8.
- 2 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, I, 3–8, und IV, 2–4.
- 3 Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura ingegneria e arte militare*, 2 Bde., hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967, Bd. 1, 20–25 und Taf. f. 7r–8r (Turin, Biblioteca Reale, Codex Saluzzianus 148, um 1480) beziehungsweise Bd. 2, 360–368 und Taf. f. 28v–29v (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, sog. Codex Magliabechianus II.I.141, um 1488).
- 4 Das 24. Buch, also jenes Buch, welches das ursprüngliche Exemplar für Francesco Sforza beschloss, endet mit der Eintragung: »Das 24. Buch über die Architektur wurde am letzten Tag des Monats Januar beendet.« (»Explicit liber vigesimus quartus de architectura die ultimo mensis ianuarii.«) Eine Jahreszahl findet sich nicht, aber man geht kaum fehl, wenn man Januar 1464 einsetzt, denn Cosimo il Vecchio scheint verstorben zu sein, während Filarete am letzten, 25. Buch schrieb. Auf Folio 190 *recto* ist zwar vom Tode Giovanni de' Medicis (23. September 1463) die Rede, doch sein Vater scheint noch zu leben, wie die anlässlich der Beschreibung des Palazzo Medici in Florenz gebrauchten Ausdrücke zeigen. Auf Folio 190 *verso* hingegen, im allerletzten Absatz des Buches, beklagt der Autor Cosimos Tod. Diese Zeilen müssen folglich kurz nach dem 1. August 1464 geschrieben worden sein. Filarete beendete also die Arbeit an dem Text für Francesco Sforza im Januar 1464 und begann die Widmung an Piero de' Medici und die Arbeit am zusätzlichen 25. Buch zwischen Februar und Juli, schloss das 25. Buch aber erst nach Cosimos Tod im August 1464 ab. Übrigens gibt auch Vasari 1464 als das Jahr der Vollendung an: »Gewidmet hat er es [das Buch] im Jahr 1464 dem prächtigen Piero di Cosimo de' Medici ...« Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 3 (1971), 243–248, 246; zit. nach der dt. Übers. von Victoria Lorini, welche in Kürze im eBook-Format im Klaus Wagenbach-Verlag, Berlin, erscheinen wird. – Zur Datierung vgl. Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 236 (1460 bis Anfang 1464); Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963, 7–8 (vor Mai 1461 bis Mitte 1464); John R. Spencer, La datazione del Trattato del Filarete desunta dal suo esame interno, in: *Rivista d'arte* 31 (1956), 93–103 (1461–1462 – die letzten vier Bücher Januar 1464); Liliana Grassi, Introduzione, in: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, 2 Bde., hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 1, xi–xiii (nach 1458 bis 1464); Francesco Cagliotti und Davide Gasparotto, Lorenzo Ghiberti, il »sigillo di Nerone« e le origini della placchetta »antiquaria«, in: *Prospettiva* 85 (1997), 2–38, 37–38, Anm. 188 (Abschluss im Sommer 1466); Valentina Vulpi, Finding the Two Versions of the »libro architettonico«, in: *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour*, hrsg. von Lauren Golden, Oxford 2001, 329–339 (Libro I–XIII: 1458–1460/1461, Libro XIV–XXI: 1461–1462, Libro XXV: Januar 1464); Mia Reinoso Genoni, *Filarete in Word and Image: Persuasion and Invention in the Architettonico Libro*, Diss. New York University 2007, 149–156 (1460–1466); Lucia Bertolini, Le Date di Sforzinda: il tempo del Racconto nel »Trattato di architettura« del Filarete, in: *Letteratura e filologia fra svizzera e italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, hrsg. von Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa und Giorgio Inglese, Rom 2010, 137–156 (Oktober oder November 1459 bis Januar 1463). – Übrigens wurde auch das 25. Buch, welches sich an die Medici richtet, noch in Mailand verfasst und nicht bereits in Florenz, wie des Öfteren angenommen. Dies legt nicht nur der Umstand nahe, dass Filarete erst am 16. August 1465 die Baustelle des Ospedale Maggiore endgültig verlässt, sondern wird auch belegt durch einen Brief Filaretos an Pigello Portinari; siehe S. 353, Anm. 216. – Wie allgemein angenommen wird, überreichte Filarete sein *Libro* dem Piero de' Medici gemeinsam mit der Bronzestatue des Marc Aurel, heute in Dresden (Abb. 8.17); siehe S. 478f., Anm. 67 – Etwa ein Jahrzehnt früher hatte auch Filaretos Freund Francesco Filelfo (zu Filarete und Filelfo siehe S. 337f., Anm. 130 und *ad indicem*) seine *Sphortias* Piero de' Medici angeboten, nachdem sie bei Francesco Sforza keine Aufnahme gefunden hatte. Dies geht aus einem Brief des Humanisten an Piero vom 17. Mai 1455 hervor. Siehe *Prosa e poesia volgari di Francesco Filelfo*, raccolte e annotate da Giovanni Benaducci, in: *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche* 5 (1901): *Pel centenario di Francesco Filelfo*, 1–262, 132–134; vgl. Francis Ames-Lewis, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, London 1984, 472–473, Anm. 71.
- 5 Die erhaltenen Manuskripte teilen sich in drei Gruppen: Die Medici-Gruppe, die von dem ebenfalls verlorenen jüngeren, dem Piero de' Medici dedizierten Original abstammt, bestehend aus dem Codex II.I.140 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sowie dem Codex Valencianus der Universitätsbibliothek von Valencia, der zu einem unbekanntem Zeitpunkt dort verschollen ist (vor 1494, Pergament; wohl auf denselben Prototyp wie der Florentiner Codex

zurückgehend, vgl. S. 408, Anm. 6; angefertigt für Alfons von Aragón, Herzog von Kalabrien und Mitregent seines Vaters Ferdinando (Ferrante) I. von Neapel, dessen Wappen den unteren Rand von f. 2r zierte; Reproduktionen einzelner Seiten finden sich bei Liliana Grassi, *Introduzione*, in: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, 2 Bde., hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 1, xlviii ff., Abb. 1–4, und in der Fotothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Sign. Architektur Renaissance und Barock – Zeichnungen – D – Filarete, Nr. C63258–C63285 (für weitere Reproduktionen siehe die Verweise bei Maria Beltramini, *Le illustrazioni del Trattato d'architettura* di Filarete: storia, analisi e fortuna, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 13 (2001), 25–52, 45, Anm. 34); die Illustrationen unterscheiden sich kaum von denen des Florentiner Codex II.I.140; vgl. die kurze Beschreibung des Manuskripts bei Wolfgang von Oettingen, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wien 1890, 11–13). Die Sforza-Gruppe, die von dem älteren, dem Francesco Sforza dedizierten Original abstammt, bestehend aus dem Codex 863 der Biblioteca Trivulziana in Mailand, der während des Zweiten Weltkrieges zerstört wurde oder verschollen ist (15. Jahrhundert, Papier; das Archiv des Ospedale Maggiore in Mailand besitzt ein Manuskript, das auf 34 Blättern Exzerpte aus beinahe allen Büchern des Codex Trivulzianus enthält, welche der anonyme Schreiber im Jahre 1821 für relevant für die Geschichte der Mailänder Architektur und insbesondere für die des Ospedale Maggiore hielt; vier der historisierten Initialen finden sich reproduziert bei Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 238–240, Abb. 13–16; unsere Abb. 8.5, 8.10, 8.11 und 8.12; vgl. die Beschreibung dieser und weiterer Illustrationen bei Wolfgang von Oettingen, *op. cit.*, 13–16) sowie dem Codex Palatinus E. B. 15 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (15. Jahrhundert, Papier; in eher sorglosen Schriftzügen, die verschiedene Hände erkennen lassen; mit mehreren Lücken im Text und fehlendem Schluss; trotzdem ist der Codex Palatinus von unschätzbarem Wert, denn sein Text steht dem Original näher als der Text des Codex II.I.140 und hilft an vielen Stellen, fehlerhafte Transkriptionen zu verbessern, bisweilen überhaupt erst zu verstehen; die kritische italienische Ausgabe von Finoli und Grassi berücksichtigt den Codex Palatinus in diesem Sinne, im Gegensatz zu Spencer, dessen englische Übersetzung schon deshalb unzureichend ist; der Codex enthält nur 19 Illustrationen, die meisten davon äußerst rudimentär, mit Ausnahme von vier Grundrissen, die sogar sorgfältiger als im Codex II.I.140 ausgeführt und

durch aus dem Text übernommene Maßangaben und Gebäudebezeichnungen ergänzt sind: Grundriss des Domes von Sforzinda, Grundriss des Handelsplatzes (Abb. 3.1), Grundriss des Marktplatzes (Abb. 3.2) und Grundriss des Franziskanerkonvents, im Codex II.I.140 zu finden auf Taf. f. 49v, f. 73r, f. 73v, f. 77r; hinzu kommt ein weiterer schematischer Grundriss des Domes von Sforzinda mit Maßangaben, der im Codex II.I.140 nicht zu finden ist; alle fünf reproduziert in: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, 2 Bde., hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 2, Tafel 137–142). Die dritte Gruppe besteht aus mehreren Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts, die alle von der von Antonio Bonfini für den ungarischen König Matthias Corvinus (reg. 1458–1490) angefertigten lateinischen Übersetzung abhängen, dem Codex Lat. VIII, 2 = 2797 der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig. Der Text wurde von Bonfini stark um alle Stellen gekürzt, welche er für nutzlose Digressionen hielt; die Illustrationen hingegen wurden alle übernommen und durch eine reichere Kolorierung, plastischere Ausführung der Architekturen und Landschaften sowie durch die Hinzufügung von Staffage bereichert! Siehe *Antonio Bonfini. La latinizzazione del Trattato d'architettura di Filarete (1488–1489)*, hrsg. von Maria Beltramini, Pisa 2000; Maria Beltramini, *Filarete in toga: la latinizzazione del Trattato d'Architettura*, in: *Arte Lombarda* 139 (2003/3), 14–20; ferner Susy Marcon, *Treatise on Architecture by Filarete for the Library of Matthias Corvinus*, in: *Matthias Corvinus, the King: Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490*, Ausst.-Kat. Budapest, Történeti Múzeum, hrsg. von Péter Farbaky, Budapest 2008, 330–333. Zu den Illustrationen auch Luisa Cogliati Arano, *Due codici corvini. Il Filarete marciano e l'epitalamio di Volterra*, in: *Arte Lombarda* 52 (1979), 53–62; dies., *Ancora a proposito del Filarete marciano*, in: *Arte Lombarda* 139 (2003/3), 99–100; Federica Toniolo, *Per il catalogo di Antonio Maria da Villafora: Il De re architectoria di Filarete dell'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo*, in: *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, hrsg. von Arturo Calzona, Roberto Campari und Massimo Mussini, Mailand 2007, 456–461. Zu den einzelnen Handschriften und ihrem Verhältnis zueinander ausführlicher Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963, 8–17; Anna Maria Finoli, *Nota al testo*, in: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, 2 Bde., hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 1, cvii–cxxx; Mia Reinoso Genoni, *Filarete in Word and Image: Persuasion and Invention in the Architectonico Libro*, Diss. New York University 2007, 145–203; und – mit Blick auf die Illustrationen – Maria Beltramini, *Le illustrazioni del Trattato d'architettura* di Filarete: storia, analisi e fortuna, in: *Annali*

- di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 13 (2001), 25–52, v. a. 26–32. – Die moderne Edition von Filaretes Schrift gab ihr den irreführenden Titel »Trattato di Architettura«. Der Autor selbst hatte ihr scheinbar keine Überschrift verliehen, doch in der den 25 Büchern vorangestellten Dedikation an Piero de' Medici bezeichnet der Architekt der »Renaissance« selbst seine Schrift als »architettonico libro«; ein Titel, oder zumindest eine Bezeichnung, die den Inhalt des Textes weit aus besser beschreibt, spielt er doch – absichtlich möchte ich behaupten – mit der Doppeldeutigkeit des Wortes »architettonico«: ein Buch, das nicht nur von Architektur handelt, sondern von allem möglichen anderem »Erbaulichen«, von allem, was den neu zu schaffenden Menschen und seine Gesellschaft grundlegt und aufbaut. Zu der zu dieser Zeit singulären Verwendung des Begriffs *architettonico*, über die hier veranschlagte umgangssprachliche Zweideutigkeit hinausgehend, siehe Mia Reinoso Genoni, *op. cit.*, 149–156, 8–22. Vgl. auch Indra Kagis McEwen, »The Architectonic Book«, in: *Vitruvianism: Origins and Transformations*, hrsg. von Paolo Sanvito, Berlin 2016, 101–111, deren forciert politischer Interpretation des Wortes »architettonico« ich jedoch nicht folgen kann. – An einer einzigen Stelle (*Libro architettonico*, VII, f. 48r–48v; *Trattato*, I, 188) bezieht sich Filarete (beziehungsweise sein eben sprechender Schüler Galeazzo Maria Sforza) auf sein Werk als »questo trattato«.
- 6 Der Codex der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 (fälschlicherweise stets als »Codex Magliabechianus« beziehungsweise »Codice Magliabechiano« bezeichnet; er gehört jedoch zum Fondo Nazionale) liegt allen modernen Übertragungen zugrunde. Siehe insbesondere die kritische italienische Ausgabe: Antonio Averlino detto il Filarete: *Trattato di Architettura*, hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972 (im Folgenden *Trattato*), die – im Gegensatz zur Ausgabe von Spencer – auch den Codex Palatinus berücksichtigt. *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, 2 Bde., hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1: Translation, Bd. 2: Faksimile. Während das Faksimile für die Filarete-Forschung von unschätzbarem Wert war, ist die Übersetzung nur mit äußerster Vorsicht zu genießen. Siehe dazu die akribische Rezension von Peter Tigler (und Marjorie Licht), in: *The Art Bulletin* 49 (1967), 351–360. Eine deutsche Teilübersetzung bietet: *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, hrsg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1890 (in der von Rudolf Eitelberger von Edelberg und Albert Ilg herausgegebenen Reihe der Wiener Quellschriften). Oettingens Auswahl beschränkt sich auf alle Stellen, die er für relevant für die Architekturgeschichte und
- theorie hielt, i. e. auf wenig mehr als ein Viertel des gesamten Textes; ausgeschieden wurden die Bücher III, X, XII und XIV–XX, aber auch zahlreiche Passagen der restlichen Bücher. – Das leicht abweichende Widmungsschreiben an Francesco Sforza, das identisch sowohl in den Codex Trivulzianus wie in den Codex Palatinus kopiert wurde, findet sich transkribiert in: *Trattato*, I, 8, Anm.; ferner bei Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 Bde., Florenz 1839–40, Nachdr. Turin 1961, Bd. 1, 200–201, Nr. LXXXIII, kommentiert auf S. 202–206; oder in: Gigliola Soldi Rondanini, *Le strutture urbanistiche di Milano durante l'età di Ludovico il Moro*, in: *Milano nell'età di Ludovico il Moro. Atti del convegno internazionale 28 febbraio – 4 marzo 1983*, 2 Bde., hrsg. von Giulia Bologna, Bd. 1, 553–573, 570. Übrigens wurde für Piero de' Medici nicht nur die Widmung angepasst und ein 25. Buch hinzugefügt, sondern auch der restliche Text partiell »florentinisiert«, wie der Wechsel von Dukaten zu Fiorini, die Anpassung der Jahreszahlen an die Florentiner Zeitrechnung, die erweiternde Überarbeitung aller sich auf Florentiner Künstler beziehenden Stellen u. a. m.; Änderungen, die wohl noch Filarete selbst vorgenommen oder veranlasst hat. Siehe dazu Anna Maria Finoli, *Nota al testo*, in: *Trattato*, I, cxviii–cxxi; dies., *Spigolature filaretiane*, in: *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, 2 Bde., Pisa 1983, Bd. 1, 204–213; Maria Beltramini, *Le illustrazioni del Trattato d'architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna*, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 13 (2001), 25–52, 30–32.
- 7 Taf. f. 13v, 40v, 43r, 73r, 73v, 90v, 117v, 119v, 120r, 121r, 143v, 160r, 161r, 192r. Zu den Zeichnungen des *Libro architettonico* im typologischen Kontext der handschriftlichen Seitengestaltung zur Mitte des 15. Jahrhunderts siehe Berthold Hub, *Wort und Bild – Bild und Wort. Diskursive Strategien in der Architekturtheorie der italienischen Renaissance*, in: *Bilder in historischen Diskursen*, hrsg. von Franz X. Eder, Achim Landwehr, Jürgen Martschukat und Philipp Sarasin, Wiesbaden 2014, 111–144.
- 8 Vgl. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 3 (1971), 243–248, 246: »Das ganze Werk ist in vierundzwanzig Bücher unterteilt und über und über mit Abbildungen von seiner Hand versehen.« Zit. nach der dt. Übers. von Victoria Lorini, welche in Kürze im eBook-Format im Klaus Wagenbach-Verlag, Berlin, erscheinen wird. Meine Hervorhebung.
- 9 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987,

Bd. 3 (1971), 243–248, 246; zit. nach der dt. Übers. von Victoria Lorini, welche in Kürze im eBook-Format im Klaus Wagenbach-Verlag, Berlin, erscheinen wird. Meine Hervorhebungen. Für eine ausführliche Diskussion und Revision der Kritik Vasaris siehe Berthold Hub, *Qualità und sconformità: Der Architekt Filarete über seine Maler- und Bildhauerkollegen*, in: *Kunstgeschichten. Parlare dell'Arte nel Trecento*, hrsg. von Gerhard Wolf, Berlin und München 2019 (im Druck). Vgl. S. 65, Anm. 12.

- 10 Carroll William Westfall beispielsweise sah in Filaretos *Libro architettonico* einen »desperate attempt« dem Vorbild Albertis ein eigenes Architekturtraktat an die Seite zu stellen, doch »the task is a little beyond his abilities, and therein lies the weakness of his treatise.« Carroll William Westfall, *The Two Ideal Cities of the Early Renaissance: Republican and Ducal Thought in Quattrocento Architectural Treatises*, Diss. Columbia University, New York 1967, 239 und 245. Ernst Gombrich zweifelte nach der Lektüre seiner Schrift gar an Filaretos IQ. Ernst Gombrich, *The Early Medici as Patrons of Art: A Survey of Primary Sources*, in: *Italian Renaissance Studies: A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, hrsg. von Ernest F. Jacob, London 1960, 279–311, 295. Etc.
- 11 John R. Spencer, Introduction, in: *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, 2 Bde., hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1, xix–xx. Meine Hervorhebungen. Die Stelle fährt fort: »[...] The primary aim of Filarete's treatise is instruction. However amusing the treatise may have been for the fifteenth-century reader, however useful and symptomatic it may seem to the modern reader, Filarete had a specific goal in mind. His divertimenti were intended to make the reader's mind receptive; the destructive criticisms to Gothic architecture were intended to purge the reader's mind of the last vestiges of uninformed taste. To fill this receptive void, Filarete offers a catalogue of new forms which are adjusted to the reader's willingness to be informed. [...]«.
- 12 Wolfgang von Oettingen, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wien 1890.
- 13 Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963.
- 14 *Libro architettonico*, I, f. 1v–2r, Dedikation an Piero de' Medici; *Trattato*, I, 9–12: »Vielleicht wird es anmaßend erscheinen, Euch von solchen Methoden und Maßen berichten zu wollen, da schon andere überaus tüchtige Männer in alten wie modernen Zeiten ausgesprochen elegante Werke über diese Befähigung geschrieben haben, wie Vitruv, der unter anderem ein beachtliches Traktat darüber verfasst hat, und [Leon] Battista Alberti, ein Zeitgenosse von uns und in vielen Bereichen überaus gelehrter Mann, der sehr sachkundig darin ist, vor allem im *Disegno*, welcher die Grundlage

und den Wegweiser jeder Kunst bildet, die mit der Hand ausgeführt wird. Auf ihn [den *Disegno*] versteht er sich bestens, außerdem ist er äußerst kundig in der Geometrie und in anderen Wissenschaften. Auch hat er ein höchst elegantes Werk auf Latein verfasst.« (»Parrà forse la mia prosunzione a volervi narrare simili modi e misure, considerato che altri vellentissimi uomini abbino scritto opere elegantissime sopra questa facultà, antichi e moderni, come fu Vetruvio, il quale un degno trattato intra li altri fece, e Battista Alberti, il quale a questi nostri tempi uomo dottissimo in più facultà è in questa molto perito, massime nel disegno, il quale è fondamento e via d'ogni arte che di mano si faccia, e questo lui intende ottimamente, e in geometria e d'altre scienze è intendentissimo; lui ancora ha fatto in latino opera elegantissima.«) Vgl. S. 472f., Anm. 24. – Auf Alberti verweisen zahlreiche Stellen des *Libro*. Siehe Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, 2 Bde., hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, *ad indicem*. Von einer persönlichen Bekanntschaft Filaretos mit Alberti ist auszugehen. Sie müssen sich in Rom begegnet sein, während Filarete 1433–1445 an den Bronzeturmen von Sankt Peter arbeitete (Albertis *Descriptio urbis Romae* stammt aus dem Jahre 1434; Leonis Baptistae Alberti, *Descriptio urbis Romae*, hrsg. von Jean-Yves Boriaud und Francesco Furlan, Florenz 2005); vielleicht auch während des Unionskonzils in Florenz. Jedenfalls bezeugt Alberti, dass er bei der Einsetzung des Werkes anwesend war (Alberti, *De re aedificatoria*, II, 6: »Ich habe in Rom an der Peters-Basilika, als vom Papst Eugen die gewaltigen Türen wiederhergestellt wurden [restituierentur], gesehen ...«; Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, lat.-ital., hrsg. und übers. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, Bd. 1, 123; zit. nach Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 85). Auch Filaretos Anrede Albertis als »el mio Battista Alberti« (*Libro architettonico*, XXII, f. 173v; *Trattato*, II, 640) scheint für eine persönliche Bekanntschaft zu sprechen. Maria Beltramini, *Questioni di stile? Francesco Sforza, Filarete e l'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Architettura e identità locali*, 2 Bde., hrsg. von Lucia Corrain und Francesco P. Di Teodoro, Florenz 2013, Bd. 1, 393–404, 393, nimmt ein Treffen in Mantua im Jahre 1459 an. Vgl. Lucia Bertolini, *Ancora su Alberti e Filarete: per la Fortuna del De pictura volgare*, in: *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, 3 Bde., hrsg. von Lucia Bertolini und Donatella Coppini, Florenz 2010, Bd. 1, 125–166. – Auf Vitruv wird im *Libro architettonico* unzählige Male Bezug genommen (*Trattato, ad indicem*), an 28 Stellen wird er auch namentlich genannt (»Vetruvio dice«, »come dice Vetruvio«, »questo narra Vitruvio«, »se-

condo che dice Vitruvio«, etc.; oder, bei der Besprechung der verschiedenen Holzarten, *Libro architettonico*, III, f. 19r; *Trattato*, I, 80: »... wenn du dies eingehender ergründen willst, lies Vitruv, der ihre Eigenschaften äußerst gründlich behandelt.« – »... se tu ne vuoi intendere più a pieno, leggi Vitruvio, però che lui tratta di loro natura sottilissimamente.«).

15 *Libro architettonico*, II, f. 11r; *Trattato*, I, 52: »Vielleicht würden einige es vorziehen, mit kleinen Gebäuden zu beginnen, um Art und Planung des Bauens zeigen zu können, und dann der Reihe nach zu den größeren überzugehen. Ich habe [jedoch] den Gedanken gefasst, eine Stadt von Grund auf zu bauen, in der wir alle Gebäude errichten werden, die man dort braucht, und zwar alle mit der Einteilung und dem Maß, das zu jedem einzelnen passt und sich dafür eignet. Weil ich sie aber allein nicht bauen kann, will ich mich zuvor mit demjenigen abstimmen, der das Geld dafür gibt. Wird er die Kosten bereitwillig übernehmen, will ich sie bauen.« (»Parebbe forse meglio ad alcuni a dovere cominciare a' piccoli edifici, a volere mostrare il modo e l'ordine dell'edificare, e poi venire seguitando per ordine i maggiori. E io ho fatto un mio pensiero di volere edificare e principiare una città, inella quale edificeremo tutti edifici che in essa s'appartengono; e tutti con ordine e con misure secondo che a ciascheduna s'aparterrà e che si converrà. M'aperché per me solo non la posso edificare, innanzi con quello che ha a spendere ne voglio ragionare: e se egli sarà contento della spesa io la edificerò.«) Vgl. *Libro architettonico*, II, f. 10r; *Trattato*, 59–60: »Alle diese Gebäude sind für verschiedene Generationen von Menschen bestimmt und müssen gemäß den Wünschen des Eigentümers errichtet werden. [...] Weil man aber zuerst das Tuch weben und dann das Kleid schneiden muss, will ich zunächst eine Stadt beschreiben, so wie sie mir von guter Gestalt und schönem Umfang erscheint. Wir werden darin alle die obengenannten Gebäude beschreiben, und ich zeige dir, welcher Art und Form sie sind und welches Maß sie entsprechend ihrer Qualität haben ...« (»Tutti questi edifici sono dedicati a varie generazioni di persone e variamente debbono essere edificati secondo che la proprietà richiede. [...] Ma perché in prima si dee tessere il panno e poi fare la vesta, io descriverò innanzi una città, secondo a me parrà che debba star bene ad essere bello il circuito. Descriveremo, dentro, tutti questi nostri sopradetti edifici e di questi ti mosterrò il modo e la forma e la misura secondo loro qualità ...«) Vgl., etwa zur gleichen Zeit, zw. 1460 und 1470, Francesco Patrizi, *De institutione reipublicae*, VII, 1: »Ich glaube nicht, dass jede beliebige Stadt sich für den Bestand eines vollkommenen Staatswesens eignet. Man muss eine sorgfältige Auswahl treffen, auf dass nichts mangle, was zum Wohlergehen erforderlich ist, oder man muss, wenn Gelegenheit und Mittel vorhanden sind, lieber

eine neue Stadt bauen. Denn es ist viel schwieriger, eine alte Stadt der Civilisation anzupassen oder eine schlechtgebaute herzustellen, als eine ganz neue einzurichten und zu bauen.« *Francisci Patricii ... de institutione reipublicae libri novem ...*, Paris 1520, f. 102v; zit. nach Friedrich von Beld, Republik und Monarchie in der italienischen Literatur des 15. Jahrhunderts, in: *Historische Zeitschrift* 81 (1898), 433–469, 460.

16 *Libro architettonico*, II, f. 11v; *Trattato*, I, 53.

17 *Libro architettonico*, I, f. 1v, Dedikation an Piero de' Medici; *Trattato*, I, 7: »... in diesem architektonischen Buch [*architettonico libro*], in dem Ihr ... etwas über die verschiedenen Methoden des Bauens [modi di edificare] finden werdet, sowie über die unterschiedliche Bauauffassungen [ragioni di edifizii], die darin enthalten sind. [...] auch weil sich darin die Proportionen, Qualitäten und Maße finden, die ich mit Argumentation, Autorität und am Beispiel darlegen werde und wie sie sich alle von der Gestalt und Form des Menschen herleiten, dazu sämtliche Dinge, die es hinsichtlich der Erhaltung des Gebäudes zu beachten gilt. Anschließend werden die verschiedenen Materialien behandelt, die zum Bauen gehören ...« (»... questo architettonico libro, nel quale ... troverai varii modi di edificare, e così varie ragioni di edifizii in esso si contiene. [...] in esso ancora si contengono proporzioni e qualità e misure, e donde derivano i loro primi origine, e questi mosterrò per ragione e per autorità e per essempro e come dalla figura e forma dello uomo tutte derivano, e così tutte quelle cose che si deono osservare a conservare il difizio. E poi si tratta delle materie pertinenti allo edificare ...«).

18 *Libro architettonico*, I, f. 6r; *Trattato*, I, 28–29: »Du hast gesehen, dass sich das Gebäude, wie ich es dir gezeigt habe, aufgrund der Ähnlichkeit vom Menschen herleitet, also von der Form, den Gliedern und dem [menschlichen] Maß. Auch Vitruv sagt, dass das Gebäude von der menschlichen Form abstammt. Nun werde ich dir, wie ich schon weiter oben sagte, zeigen, wie das Gebäude ausgehend von den Gliedern und der Form des Menschen gebildet und gestaltet ist, und du wirst sehen, dass alle Gebäude Gliedmaßen und Durchlässe benötigen, will heißen Aus- und Eingänge. Von diesen Ähnlichkeiten ausgehend muss man sie, ihre Ursprünge berücksichtigend, formen und in Übereinstimmung damit die äußere Erscheinung so gestalten und im Inneren die Glieder und Durchgänge so einfügen, dass sie für den Ort gut geeignet sind, ganz so wie es sich beim Körper des Menschen mit den äußeren und inneren Zuordnungen und Gliedmaßen verhält; entsprechend sollst du sie so gut bemessen, verteilen und einsetzen wie dir möglich, wenn du nur eingehend über meine Worte nachdenken und sie wirklich verstehen willst.« (»Tu hai veduto, come t'ho mostro, che per similitudine lo edificio si è derivato da l'uomo,

cioè dalla forma e membri e misura. Vetrivio ancora dice l'edificio essere dirivato dalla forma umana. Ora, come t'ho detto di sopra, ti mosterrò come lo edificio è formato e figurato da membri e forma de l'uomo, e così vedrai bisognare a tutti li edificii e membri e meati, cioè uscite ed entrate. E a queste similitudini tutti formarli bisogna e sotto queste origini ordinare, in similitudo di ciò in apparenza di fuori e dentro addattare in effetto i membri e ' meati in modo che stieno bene a luogo loro, come proprio stanno al corpo de l'uomo le appartenenze steriori e interiori e ' membri, e così bene misurati e scompartiti e posti come intendere potrai, se ben vorrai contemplare e bene intendere questo mio dire.» Vgl. *Libro architetonico*, I, f. 2r (*Trattato*, I, 12), wo Filarete ankündigt, sein ›Traktat‹ in drei Schritten zu entfalten: »Und um Euch das Verständnis zu erleichtern, werde ich meinen Vortrag in drei Teile unterteilen. Der erste wird vom Ursprung der Maße und des Gebäudes handeln, wovon es abstammt und wie es zu erhalten sei, und welche Dinge benötigt werden, um es zu errichten. Außerdem was derjenige, der bauen will, wissen muss, um ein guter Architekt zu sein, und was es im Hinblick auf ihn zu berücksichtigen gilt. Der zweite wird von dem Verfahren und den Baumaßnahmen berichten, für den Fall, dass jemand den Bau einer Stadt plant, dazu die Lage und auf welche Weise die Gebäude, Plätze und Straßen zu verteilen sind, wenn sie schön und gut und eingedenk des natürlichen Laufs der Dinge von Dauer sein soll. Im dritten und letzten Teil wird von der Errichtung verschiedener Gebäudeformen berichtet, die in alten Zeiten gebräuchlich waren, außerdem ein paar Dinge, die wir herausgefunden oder auch von den Menschen der Antike gelernt haben, die heute nahezu verloren oder aufgegeben worden sind. Und durch die Argumente wird man zur Einsicht gelangen, dass im Altertum ehrwürdiger Gebäude errichtet wurden als heute.« (»E perché possiate meglio intendere, partirò in tre parti questo mio dire. La prima conterrà l'origine delle misure e così dello edificio, e donde derivò, e come si debbe mantenere, e delle cose opportune per fare esso edificio; e così quello s'appartiene di sapere a chi vuole edificare per essere buono architetto, e quello ancora contro ad esso si dee osservare. La seconda conterrà il modo e la edificazione a chi volesse fare una città, e in che sito e in che modo deono essere scompartiti gli edificii e le piazze e le vie, a volere che fusse bella e buona e perpetua secondo il corso naturale. Nella terza e ultima parte conterrà di fare varie forme d'edificii secondo che anticamente s'usava, e ancora alcune cose da noi trovate e anche dalli antichi imparate, che oggi di sono quasi perdute e abbandonate. E per ragioni s'intenderà che anticamente si facevano più degni edificii che ora non si fanno.«) Doch auch dieser Vorsatz verliert sich alsbald im Wildwuchs ganz anderer Interessen.

19 *Libro architetonico*, VII, f. 49r; *Trattato*, I, 191: »Über die

Proportionen und [Bau]Glieder: Das Gebäude erfordert Bauglieder, die seiner Größe entsprechen; wenn also, wie gesagt, das Gebäude groß ist, sollte auch jedes seiner Glieder groß bemessen sein; es würde sich nämlich nicht gut ausnehmen, wenn man an einem großen Tempelbau kleine Säulen ausführen würde, oder Bögen, Türen und alle anderen Bauglieder, die im Maßverhältnis zum Baukörper stehen müssen. Was die Abmessungen und Verhältnisse angeht, nach welchen diese Glieder gemäß seiner Größe verlangen, habe ich Euch noch mehr zu sagen, für heute soll dies hier aber genügen.« (»Delle proporzioni e membri: si è che l'edificio vuole avere i suoi membri confacenti alla sua grandezza, ché, come è detto, se è grande edificio vuole ancora ogni suo membro grande, ché none starebbe bene a uno tempio grande fare colonne piccole, né gli archi, neanche le porti, né tutti gli altri membri, vogliono essere proporzionati secondo il corpo dell'edificio. In quanto alle misure e alle ragioni che vogliono questi loro membri secondo la sua grandezza, ancora vi dirò, ma per oggi basti questo.«).

20 Siehe beispielsweise *Libro architetonico*, II, f. 10r (*Trattato*, I, 59–60); II, f. 17r (I, 74–75); VII, f. 48v–49r (I, 189–190), u. ö., sowie die Angemessenheit der dorischen, korinthischen beziehungsweise ionischen »qualität« der Säulen, Maueröffnungen und Häuser in Buch VIII, f. 54v–57r (I, 211–219) und XI–XII, f. 84r–86v (I, 323–331). Zu Filaretes Decorumslehre ausführlich Berthold Hub, *Qualità und sconformità: Der Architekt Filarete über seine Maler- und Bildhauerkollegen*, in: *Kunstgeschichten. Parlare dell'Arte nel Trecento*, hrsg. von Gerhard Wolf, Berlin und München 2019 (im Druck).

21 *Libro architetonico*, XI, f. 84r–84v; *Trattato*, I, 323–326.

22 *Libro architetonico*, XII, f. 85v–86r; *Trattato*, I, 327–329.

23 *Libro architetonico*, XII, f. 86r–86v; *Trattato*, I, 330–331.

24 Siehe beispielsweise *Libro architetonico*, VII, f. 51r, Abb. auf f. 51v (*Trattato*, I, 199–199: Kathedrale von Sforzinda, Taf. f. 51v); VIII, f. 58v (I, 225: Palast des Fürsten, Taf. f. 58v); IX, f. 66r (I, 254: Palast der Kleriker, Taf. f. 66r); XI, f. 84v (I, 325: Palast eines Patriziers, Taf. f. 84v); XVIII, f. 151r (II, 561: Haus des Architekten, Taf. 151r, Abb. 2.2); u. ö.

25 Siehe beispielsweise *Libro architetonico*, VIII, f. 58v; *Trattato*, I, 225, Palast des Fürsten: »Wie Ihr wohl wisst, wird man während der Arbeiten noch ein paar Dinge besser anpassen müssen, entsprechend den Vorgaben, die es hinsichtlich der Angemessenheit und Schönheit zu beachten gilt.« (»E ben sapete che nel fare si riadatterà ancora alcune cose meglio, secondo i propositi che accaggiono a più comodità e bellezza.«); oder X, f. 74v; I, 282, Gebäude an der zentralen Piazza: »... und während der Arbeiten wird man noch verbessern, was sich in der Entwurfszeichnung nicht darstellen

- ließ; und auch mit Worten kann man diese Dinge nicht so gut darlegen wie wenn man sie macht, solange derjenige, der sie ausführt, sie anzuweisen weiß.« (»... e ancora nel fare si faranno meglio che per disegno non si può mostrare, neanche a parole si possono dire queste cose come quando si fanno, se colui che fa le sa ordinare.«).
- 26 Siehe beispielsweise *Libro architettonico*, VI, f. 39r; *Trattato*, I, 152, Kastell des Fürsten: »[Francesco Sforza:] Du sagst, es gibt mehrere Abmessungen für die Säule und auch dies würde ich gerne verstehen. [Filarete:] Wenn Ihr mögt, werde ich sie Euch alle nennen und erklären. [FS:] Gut, bauen wir also diesen Turm ...« (»[Francesco Sforza:] Tu di' che c'è più misure alla colonna, anche questo arèi caro d'intendere. [Filarete:] Quando vi piacerà ve le dirò tutte e darovele a 'ntendere. [FS:] Bene, facciamo pure questa torre ...«).
- 27 Federico Zerri, Renaissance und Pseudo-Renaissance, in: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, 2 Bde., Berlin 1987, Bd. 2, 371–417, 379–381.
- 28 Siehe Elisabeth Heil, *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance*, Hildesheim 1995, 94–104, 258–263, 282–289, 313–317. Zu den antiken Vorbildern für den Wechsel von Segment- und Dreiecksgiebel siehe Pietro Ruschi, Il »timpano alternato« e la sua rinnovata fortuna nel tardo Quattrocento, in: *Studi di storia dell'arte* 1 (1990), 73–94. – Auch der Text des *Libro architettonico* schreibt Brunelleschi eine herausragende Bedeutung zu. Siehe v. a. *Libro architettonico*, VII, f. 59r; *Trattato*, I, 227–228: »Ich lobe mir jene, welche die antike Praxis und [Bau]weise befolgen und benedeie die Seele des Filippo di ser Brunelleschi, Florentiner Bürger und berühmter, hochwürdiger Architekt und feinsinniger Nachahmer des Daedalus, der in unserer Stadt Florenz jene antike Bauweise wiederaufleben ließ, weshalb dieser Tage sowohl bei den Kirchenbauten als auch bei öffentlichen und privaten Gebäuden keine andere Bauweise als die antike angewendet wird. [...]« Zit. unten S. 244f. Vgl. XXV, f. 189r (*Trattato*, II, 693): »Was die Sakristei [von San Lorenzo in Florenz] betrifft, vermag ich nicht zu sagen, mit wieviel Würde und Meisterschaft sie geplant und beschlossen wurde, deren Erbauer Filippo di ser Brunelleschi war, hochehrwürdigster Architekt unserer Zeit ...« (»Della sagrestia [di santo Lorenzo di Firenze] non voglio dire con quanta dignità e magistero è ordinata e stabilita, della quale Filippo di ser Brunellesco fu l'architetto degnissimo a questi tempi nostri ...«); ferner IV, f. 44v (*Trattato*, I, 171) und XXIII, f. 178v–179r (*Trattato*, II, 653–657), Brunelleschi als Erfinder der Zentriperspektive.
- 29 Für die Verschränkung von größerer und kleinerer Ordnung boten die Innenräume des Baptisteriums von Florenz sowie der Kirche San Lorenzo in Mailand Ansätze, die beide zur Zeit Filaretès für antike Tempel gehalten wurden; doch für die Überspannung zweier kleinerer Ordnungen in Superposition durch eine Kolossalordnung gab es kein Vorbild. Vgl. Monika Melters, *Kolossalordnung. Zum Palastbau in Italien und Frankreich zwischen 1420 und 1670*, Berlin und München 2008, v. a. 50–52 und 79–81. Erstere Idee ist zukunftsweisend, zweite fand keine Nachfolge, mit Ausnahme der Domus Nova des Palazzo Ducale in Mantua, die zwischen circa 1480 und 1484 von Luca Fancelli (?) wohl in direkter Auseinandersetzung mit Filaretès Vorlage errichtet wurde. (Auch die Bekrönung der Fassade mit Ecktürmen und Zinnen folgt Filaretès Entwürfen.) Siehe Mario Salmi, La »Domus Nuova« dei Gonzaga, in: *Arte, Pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto. Atti del VI Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento 1961*, Florenz 1965, 15–21; Paolo Carpeggiani, Congruenze e parallelismi nell'architettura lombarda della seconda metà del 400: Il Filarete e Luca Fancelli, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1979), 53–69, 69; vgl. Melters, *op. cit.*, 126–128.
- 30 Das Motiv war erstmals von Francesco del Borgo für die Benediktionsloggia vor Sankt Peter (um 1460) und dann für jene von San Marco (um 1470) adaptiert worden. In der Florentiner Architektur findet es sich nicht vor Giuliano da Sangallo's Innenhof des Palazzo Scala (um 1475), gefolgt von Cronacas Hochschiffwänden von San Salvatore und San Francesco (aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts).
- 31 Vitruv, *De architectura libri decem*, I, I, 5–6. Auch Alberti ignoriert diese Stelle, doch die Vitruv-Ausgaben und Kommentare seit dem frühen 16. Jahrhundert werden der *Karyatide* einen festen Platz in der Architekturtheorie wie in der gebauten Architektur verschaffen. Vgl. Evamaria Schmidt, *Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst*, Würzburg 1982, 137–158; und Marion Gartenmeister, *Karyatiden. Zu selbstreflexiven Tendenzen in der Architektur*, in: *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, hrsg. von Andreas Beyer, Matteo Burioni und Johannes Grave, München 2011, 353–375, 356–357.
- 32 In diesem wenig beachteten, erst 1584 eingestürzten Turm, der ursprünglich vielleicht den Teil einer kaiserzeitlichen Toranlage bildete, soll der Philosoph und Theologe Boethius um 525 eingesperrt und hingerichtet worden sein. Die Bedeutung der »aufgehängten« Männer muss offenbleiben; vielleicht diente der Bau bereits in der Antike als Gefängnis, und die »Gefangenen« als abschreckendes Zeichen für das Verbrecher erwartende Schicksal; vielleicht erinnern sie jedoch auch – ganz im Sinne Vitruvs – an ein konkretes historisches Ereignis. Vgl. Faustino Gianani, La »Torre di Boezio« in Pavia nel libro di Giuliano da Sangallo (Cod. Barb. Vat. Lat. 4424), in: *Archivio storico lombardo* 52 (1925), 130–148; ferner *Vedute di Pavia dal '500 al '700. Realtà e*

immagine di una città e del suo territorio dalla fine del XV al XVIII secolo, hrsg. von Vittorio Prina, Pavia 1992, 205 und 218–219. – Filaretos anthropomorphe Stützfiguren kehren in einem »schwimmenden Theater« (»teatro galleggiante«) wieder, einer ephemeren Festarchitektur, welche Antonio Rusconi im Jahre 1564 für die Compagnia degli Accesi in Venedig entwarf, indem er Elemente des Denkmals für den antiken König Zogalia (Taf. f. 102v) und des »Hauses der Tugend und des Lasters« (Taf. f. 144r und f. 145r, Abb. 7.6 und 7.7) miteinander kombinierte. Siehe Maria Beltramini, Le illustrazioni del Trattato d'architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 13 (2001), 25–52, 43, Abb. 28. Zu Motiven des *Libro* in der folgenden Fest- und Theaterarchitektur siehe Margherita Licht, L'influsso dei disegni del Filarete sui progetti architettonici per teatro e festa (1486–1513), in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 91–102; und – weniger überzeugend – Loretta Vandi, The Classical Bizzarrie: Filarete's Contribution to the Renaissance Theatrical Scene, in: *Medievalia* 28,2 (2007), 83–101. – Filarete beschließt seinen Entwurf eines »Tempels der Tugend« (»Tempio della Virtù«, Taf. f. 149r und 149v) mit einer dritten Beschreibung anthropomorpher Stützfiguren, bei welcher nicht klar wird, ob es sich um eine weitere Gruppe des Tempels handelt oder um jene, welche sich auf f. 149r abgebildet findet (in beiden Fällen tragen sie ein Dach); vielleicht ist aber auch eine offene Loggia gemeint, welche das gesamte »Teatro della Virtù« umgibt (Filarete spricht hier von »teatro«, doch wurde zuvor auch der Tempel so genannt). Jedenfalls könnte es sich bei dieser Passage dann doch noch um einen Reflex der vitruvianischen Stelle (*De architectura libri decem*, I, 1, 5–6) handeln. *Libro architettonico*, XVIII, f. 150r (*Trattato*, II, 556–557): »Ihr wisst nun vom Theater und allen seinen Baugliedern. Es ist wahr, dass der gesamte Umlauf des Theaters oberhalb der Treppe, der zehn *braccia* hoch war, innen wie außen Treppen besaß; ganz oben befand sich eine vier *braccia* breite ebene Fläche, die vollständig überdacht war; die Bedeckung bestand aus Bronze und wurde außerdem von Säulen mit menschlicher Gestalt getragen, als *Gleichnis für aufständische Mitbürger, die mit Gewalt unterjocht wurden*; noch mehr Schmähungen hat man für sie mit ähnlich gleichnishaften Standbildern geschaffen, außerdem gab es als noch stärkeres Zeichen von Knechtschaft die Figur eines Mannes und einer Frau, sprich Ehefrau und Ehemann; und unter diesem Dach versammelten sich aufrechte Männer und Frauen verteilt an die jeweiligen Orte.« (»El teatro e ogni suo membro avete inteso. Vero è che 'l circuito di tutto il teatro di sopra dalle scale, il quale era alto *braccia* dieci da terra, aveva le scale dentro e di fuori, di sopra da essa sommità era uno spazio largo di *braccia* quattro, piano,

dove che questo era coperto tutto, e la sua coperta era di bronzo, el quale era, retto pure da colonne a guisa di figure fatte, a similitudine di certi popoli che si ribellorono e poi per forza furono soggiugati, e così per loro più vilipendi furono fatti a loro simulacri a quella similitudine, e ancora per più segno di servitude fu fatta una figura a similitudine d'uomo e di femmina, come a dire moglie e marito; e sotto questo tetto stavano a vedere uomini da bene e donne, a luoghi a luoghi spartiti.« Meine Hervorhebung.) Aber die vitruvianische Terminologie der »Karyatiden« und »Perser« wendet Filarete auch hier nicht an, während die von ihm illustrierten anthropomorphen Stützfiguren das Vorbild des Turmes in Pavia erkennen lassen. Filarete spricht von »colonne a guisa di figure« (*cit.*), »colonne, le quali colonne sono figure ... di sopra da queste era un altro ordine di colonne, cioè figure« (»Säulen, deren Säulenschaft von Figuren gebildet wird ... über diesen befand sich eine weitere Reihe von Säulen, oder vielmehr Figuren«; *Libro architettonico*, XVIII, f. 149r; *Trattato*, II, 554), »figure a colonne« (XVIII, f. 149v; *Trattato*, II, 555) und »figure in cambio di colonne« (»Figuren anstelle von Säulen«; XXI, f. 172r; *Trattato*, II, 633).

- 33 Es findet sich lediglich eine einzige Ausnahme: an den Seitenflügeln der Knaben-Schule (Taf. f. 140r) stimmen die Ordnungen von Portikus und Hauptgeschoss exakt überein. – Im Falle der Eingangsgloggia des »Hauses des Architekten« (Taf. f. 151r, Abb. 2.2) führt die gerade Anzahl von Arkaden dazu, dass eine Säule mittig vor der dahinterliegenden Eingangstür zu stehen kommt. Zum Haus des Architekten ausführlich unten S. 103ff. und S. 393ff.
- 34 Vgl. dazu Tilmann Buddensieg, Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance, in: *Classical Influences on European Culture, A.D. 500–1500. Proceedings of an International Conference Held at King's College, Cambridge, April 1969*, hrsg. von Robert Ralph Bolgar, Cambridge 1971, 259–267; und Arnold Nesselrath, Impressionen zum Pantheon in der Renaissance, in: *Pegasus* 10 (2008), 37–84. – Erst Francesco di Giorgio Martini am Ende des Jahrhunderts wird unmissverständlich die Übereinstimmung der vertikalen Achsen fordern (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sog. Codex Magliabechianus II.I.141, um 1488, 4. Buch, von den Tempeln und Säulenordnungen): »... eine ganz grundsätzliche Regel, die es ohne Ausnahme zu beachten gilt, viele Architekten allerdings ignorieren. Sie besteht darin, dass alle Hohlräume über Hohlräumen liegen müssen, Nischen über Nischen, geschlossene Mauerflächen über geschlossenen Mauerflächen, Türpfosten über Türpfosten, Säule über Säule und allgemein jedes tragende Element und Ähnliches sich in gerader Linie zur Achse und zumindest über dem ihm verwandten Bauteil befindet.« Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura ingegneria e arte militare*, 2 Bde.,

- hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967, Bd. 2, 412. Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 35 Zu den Türmen der römischen Kardinalspaläste (sowie den Türmen des vatikanischen Palastes und des Senatorenpalastes) siehe Stanislaus von Moos, *Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur*, Zürich 1974, 69–82 und 91–94; ders., *Die Kastelltyp-Variationen des Filarete*, Zürich und Freiburg i. Br. 1971, v. a. 14–16; Georg Schelbert, *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt 2007, v. a. 220–222; sowie Maria Letizia Casanova, *Palazzo Venezia*, Rom 1992, 37–58.
- 36 Maria Letizia Casanova, *Palazzo Venezia*, Rom 1992, Abb. 40 und 43. Vgl. unten S. 200.
- 37 Siehe beispielsweise Georgia Clarke, *Roman House – Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003, 180 und Abb. auf S. 26–27 (Palazzo Venezia, Rom, Medaille und Ansicht), 30 (Palazzo Ducale, Urbino), 121 und 181 (Palazzo Ducale, Revere). Zum Palazzo Ducale in Revere vgl. unten S. 261, Anm. 8; 263, Anm. 11. Für eine Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens des Palazzo Ducale in Urbino siehe Pasquale Rotondi, *Palazzo Ducale di Urbino*, 2 Bde., Urbino 1950, Bd. 1, 88–89 und 97. Vgl. auch Pius II., der in seinen *Commentarii*, IX, 23, die Aufbauten auf seiner zwischen 1459 und 1462 errichteten Residenz in Piensa als entscheidendes Element für die Schönheit des Palastes hervorhebt: »Auf dem Dach hatte man dreiundzwanzig Türmchen angebracht, die für den Rauchabzug dienten und mit Zinnen, Geländern und Malereien verziert dem Gebäude schon aus der Ferne reichlich Glanz und Schönheit verliehen.« Ennea Silvio Piccolomini, *I commentarii*, 2 Bde., lat.-ital., hrsg. und übers. von Luigi Totaro, Nuova edizione ampliata, Mailand 2008, Bd. 2, 1748–1751. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Auch das ursprüngliche Projekt für den römischen Palast des Kardinals Raffaele Riario (Cancelleria), der sich gleichzeitig um das Studium des Vitruv verdient machte, sah am Ende des 15. Jahrhunderts noch immer nicht nur vier Ecktürme, sondern auch eine Zinnenbekrönung vor. Siehe Christoph Luitpold Frommel, *Il Cardinale Raffaele Riario ed il Palazzo della Cancelleria*, in: *Sisto IV e Giulio II mecenate e promotori di cultura. Atti del convegno internazionale di studi, Savona 1985*, hrsg. von Silvia Bottaro et al., Savona 1989, 73–85. Beachte hingegen Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 4: »Ich billige jene nicht, welche den Häusern der Privatleute Zinnen und Mauerspitzen aufsetzen. Das gehört nämlich zu einer Burg, und hauptsächlich zu jener der Gewaltherrscher, hat aber mit friedlichen Bürgern und einem wohlbestellten Gemeinwesen nichts zu tun, da sie ja ein Zeichen gehegter Furcht oder begangenen Frevels sind.« Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theurer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 489.
- 38 Zu Filaretos Sprache siehe Armando Giaccardi, *Il lessico del Trattato d'Architettura di Antonio Averlino detto il Filarete*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Firenze 1952; Giovanni Nencioni, *Fra grammatica e retorica. Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, Florenz 1955, 61–63; und Maria Beltramini, *Il Trattato d'architettura di Filarete tra volgare e latino*, in: *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, hrsg. von Arturo Calzona et al., Florenz 2003, 121–133. – Als Grund für die Verwendung des *Volgare* gibt Filarete an: »weil ich keine große Praxis im Lateinischen habe« (»perché non mi sono esercitato troppo in lettere«, *Libro architettonico*, I, f. 2r, Dedikation an Piero de' Medici; *Trattato*, I, 11, zit. S. 109, Anm. 4), aber auch, dass es ihm um größere Verständlichkeit und weitere Verbreitung gehe (*Libro architettonico*, I, f. 1r, Dedikation an Piero de' Medici; *Trattato*, I, 4): »Nachdem ich die Mühe auf mich genommen habe, dieses Werk zu verfassen, dachte ich, es müsse dir aus den oben genannten Gründen und auch angesichts des Wohlwollens und der dir entgegengebrachten Liebe gefallen, es dir anzusehen; und deshalb will ich es dir widmen, obwohl es keineswegs so ehrwürdig ist, wie es sich schickt, weder Deiner Prächtigkeit angemessen ist noch sich als Werk als solches ziemt, das auf Latein und nicht in der Volkssprache geschrieben sein sollte. So aber verstehen es, wie ich glaube, mehr Menschen, außerdem gibt es [schon] welche auf Latein von überaus vortrefflichen Männern, und ich meine, dass sie reichlich sind.« (»Sì che, avendomi affaticato a componere questa opera, stimai, per le ragioni sopradette e ancora per la benivolenza e amore che ti porto, e a te essere grato vederla, e per questo a te la dirizzo, benché non come si converrebbe sia degna, sì per rispetto di tua magnificenza, e sì ancora per essa opera, che meriterebbe essere in latino e none in volgare; ma stimando io da' più essere intesa, e ancora perché in latino se ne truova da degnissimi uomini essere fatte, de le quali credo ne sia copioso.«) In diesem Sinne lehnt Filarete auch die Verwendung der vitruvianischen Termini ab; er wolle ausschließlich »nomi chesano oggi di« verwenden. Siehe *Libro architettonico*, VIII, f. 56r (*Trattato*, I, 216) und IX, f. 63v (*Trattato*, I, 244). – Vgl. übrigens Alberti, Prolog zum 3. Buch der *Libri della Famiglia*: »... kein Gelehrter wird bestreiten ..., dass alle alten Schriftsteller in einer Weise schrieben, dass sie von allen ihren Mitbürgern verstanden sein wollten. [...] Und wer wird der Unbesonnene sein, der fortfährt mich zu tadeln, wenn ich nicht in einer Weise schreibe, dass er mich nicht verstehen kann? Vielmehr werden wohl die Klugen mich loben, wenn ich so schreibe, dass ein jeder mich versteht, und eher darnach trachte, vielen nützlich zu sein, als we-

nigen zu gefallen: denn Du weißt ja, dass in unseren Tagen der Gelehrten nur sehr wenige sind. [...]« Zit. nach Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen [Della Famiglia]*, übers. von Walther Kraus, Zürich 1962, 197–198; vgl. Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, in: *Opere Volgari*, 2 Bde., hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960, Bd. 1, 155. Sein Architekturtraktat verfasste Alberti hingegen in Latein, wohl weil es nicht an den Architekten, sondern an den gebildeten Bauherren gerichtet war.

- 39 Die Beispiele für Albertis »Unbrauchbarkeit« sind Legion. In seiner Besprechung der Bauaufgabe des Hospitals (*De re aedificatoria*, V, 8) beispielsweise diskutiert er keinen bestimmten Plan oder spezifische Maßnahmen; er empfiehlt allein die Trennung von Unheilbaren und Heilbaren sowie von Männern und Frauen und verweist – statt auf die älteren Beispiele der Spitäler von Florenz und Siena oder die neueren Modelle von Pavia und Mantua einzugehen – auf das Vorbild der Antike, die ihren Göttern Askulap und Apollo Tempel an gesunden Orten errichtet hätten. Zum Thema Schule fällt ihm nur das Vorbild der antiken Palästra ein (V, 8) und »Wandelhallen, in welchen sich die Jugend im Ballspiel, im Sprung und im Gebrauch der Waffen übt,

die Väter aber durch Umherwandeln« (VIII, 8; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 457). Dass Albertis eigenes architektonisches Werk, wie beispielsweise der Palazzo Rucellai, nur wenig mit seinen theoretischen Ausführungen zu tun hat, ist symptomatisch für sein Traktat.

1. LEBEN UND *LIBRO*

*Ich stehe nun schon vierzehn Jahre lang im Dienst Euer Gnaden.
Weder habe ich ein Haus noch einen Weinberg erworben,
auch Geld habe ich keines nach Florenz schicken können,
und bislang sieht es so aus, dass ich das auch niemals werde tun können,
weil ich nicht einmal über das Notwendige verfüge.*

Herkunft und frühe Tätigkeit des Antonio di Pietro Averlino, der sich später »Filarete« – Freund oder Liebhaber der Tugend – nennen sollte, liegen völlig im Dunkeln.¹ Wir wissen lediglich, dass sein Vater Pietro oder Piero hieß und dass er aus Florenz stammt. Ersteres ist belegt durch die Inschrift aus dem Jahre 1445, welche Filaretos Porträt-Medaillon unterhalb der Darstellung des Martyriums Pauli an der Bronzetür von Sankt Peter umgibt (Abb. 1.2: ANT[O]NIUS PETRI DE FLORENTIA FECIT MCCCCXLV), sowie einen Brief der Signoria von Florenz aus dem Jahre 1449, welcher sich auf Filarete als »Antonio di Piero, Steinmetzmeister, unser hoch geschätzter Mitbürger« (»Antonio di Piero, maestro d'intaglo, nostro carissimo cittadino«) bezieht.² Letzteres, die Herkunft aus Florenz, geht, neben den beiden soeben genannten Quellen, aus zahlreichen weiteren hervor: Während die erhaltenen Briefe und andere schriftliche Dokumente aus Filaretos Mailänder Zeit (1451–1465) ihn wiederholt »Antonio fiorentino« oder »Antonio da Fiorenza« beziehungsweise »da Firenze« nennen,³ unterschreibt der Künstler selbst noch seinen letzten Brief an Francesco Sforza 1464 oder 1465 mit »Averlinus Architectus florentinus«.⁴ In seinem *Libro architetonico*, in der 1464 verfassten Widmung an Piero de' Medici, bezeichnet er sich selbst als »tuo filareto architetto Antonio Averlino fiorentino«.⁵

Aus den wenigen Angaben, die Vasari liefert, lässt sich – in Übereinstimmung mit anderen Indizien – darauf schließen, dass Filarete in Florenz

um das Jahr 1400 geboren und zum Goldschmied und Bronzegießer ausgebildet wurde, wie seine Zeitgenossen Filippo Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti, als dessen Gehilfe er an der ersten Baptisteriumstür gearbeitet haben soll.⁶ Wie Robert Glass wahrscheinlich gemacht hat, ist Filarete nicht erst kurz vor 1433, dem Jahr des Auftrages zur Bronzetür von Sankt Peter, nach Rom übersiedelt, sondern schon Mitte der 1420er-Jahre, vielleicht unmittelbar nach dem Abschluss der Arbeiten an Ghibertis erster Bronzetür des Baptisteriums von Florenz im Jahre 1424.⁷ Filarete wäre nicht der einzige Florentiner Goldschmied gewesen, der die Rückkehr des päpstlichen Stuhles nach Rom unter Martin V. im Jahre 1420 zum Anlass genommen hätte, sein Glück an der Kurie zu suchen, wie die Beispiele des Ghino und Simone Ghini oder des Piero di Donnino zeigen.⁸ Vielleicht ließ sich Filarete im *rione* Ponte in der Tiberschleife unmittelbar vor der Engelsbrücke nieder (am *canale pontis*, der heutigen Via del Banco di S. Spirito), wo traditionell die Florentiner Kaufleute und Handwerker siedelten.⁹

RÖMISCHER ERFOLG: DIE BRONZETÜREN VON SANKT PETER

Um das Jahr 1433 erhält Filarete jedenfalls von Papst Eugen IV. (1431–1447) den Auftrag zu den bronzenen Türen der *Porta Argentea* von Sankt Peter (Abb. 1.1).¹⁰ Es ist völlig unklar, wie er an diesen



1.1. Filarete, Porta
Argentea, Sankt Peter,
Rom, 1433–1445.
Foto © Robert Glass. Mit
freundlicher Genehmigung
der Fabbrica di San Pietro
in Vaticano.



1.2. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der rechten Tür, Panel mit der Darstellung des Martyrium Pauli, unterer Rand, Selbstporträt, Signatur: ANT[O]NIUS PETRI DE FLORENTIA FECIT MCCCCXLV. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

prestigeträchtigen Auftrag innerhalb des pontificalen Programms zur Erneuerung Roms gekommen ist.¹¹ Es können ihm davor keine eigenen Werke mit Sicherheit zugeschrieben werden; in den umfangreichen Archiven in Florenz und Rom taucht sein Name kein einziges Mal auf. Den gründlichen Forschungen von Robert Glass, der erstmals die vaticanischen und stadtrömischen Archive sowie den Florentiner Kataster von 1427 und die Zunftregister systematisch durchsucht hat, konnten meine eigenen, aufwendigen Nachforschungen keine neuen (die ersten) Notizen zu Filarete hinzufügen. Die vierfache Inschrift seines Namens an den Bronzetüren von Sankt Peter (Abb. 1.2, 1.3 [vgl. 1.11], 1.4, 1.7 [vgl. 1.6]) und das zweifache Datum der Vollendung – MCCCCXLV in der um das Selbstporträt unterhalb des Martyriums Pauli gelegten Inschrift

(Abb. 1.2) und AD MCCCCXLV DIES VLTIMVS IVLII auf der Plakette an der Rückseite der linken Tür (Abb. 1.6, am Portal am linken, äußersten Rand) – bleiben erstaunlicherweise die ersten schriftlichen Quellen zu Filarete, die wir besitzen.

Filaretes Bronzetüren von Sankt Peter standen lange unter dem negativen Verdikt Vasaris, der sie als »auf unselige Weise« (»in così sciagurata maniera«) gearbeitet bezeichnet und deshalb dem Auftraggeber Eugen IV. mangelndes Urteilsvermögen bei der Wahl eines »zweitklassigen und inkompetenten Künstlers ... aus dem gemeinen Volk« (»artefice vile et inetto ... e plebeo«) vorgeworfen hatte.¹² Doch dieses negative Urteil findet keine Bestätigung in den zeitgenössischen Quellen. Vielmehr wird das Werk von den päpstlichen Sekretären und Humanisten Maffeo Vegio und Flavio Biondo vorbehalt-



1.3. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Panel mit der Darstellung des Martyrium Petri (siehe Abb. 1.10), unterer Rand, Signatur: OPVS ANTONII. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

los gepriesen.¹³ Filarete durfte sich – offensichtlich stolz und seines Erfolges sicher – gleich vier Mal in das Werk inschriftlich eintragen und drei Mal sogar bildlich verewigen (Abb. 1.2 und 1.5 [in Analogie zu den Porträts antiker Kaiser und Heroen in derselben Rankenbordüre!, vgl. Abb. 1.1] sowie Abb. 1.6 bzw. 1.7).¹⁴ 1446 tritt er in die von Eugen IV. eben erst wieder eingesetzte Bruderschaft des jüngst restaurierten Ospedale di Santo Spirito in Sassia ein, wo sich sein Name in einer Mitgliederliste findet, neben so illustren Persönlichkeiten wie den Kardinälen Bessarion, Trevisan und Chávez oder dem Herzog von Mantua, Ludovico Gonzaga.¹⁵ Dass seine Bronzetüren von Sankt Peter von den Zeitgenossen hochgeschätzt wurden, lässt sich schließlich auch daran ermesen, dass Filarete von einem der genannten Kardinäle sofort einen weiteren prestigeträchtigen Auftrag erhält: ein großes marmornes Wandgrab für

den portugiesischen Kardinal Antonio Martinez de Chávez (gest. 11. Juli 1447), welches im Querhaus von San Giovanni in Laterano aufgestellt werden sollte (*nota bene*, das erste uns bekannte monumentale Wandgrab der Renaissance in Rom).¹⁶

ABSTIEG NACH MAILAND

Kurz darauf beginnt Filaretos Leben jedoch schiefzulaufen. 1448, ein Jahr nach dem Tod seines Mentors Eugen IV., wird Filarete des versuchten Reliquiendiebstahls beschuldigt, festgenommen und gefoltert.¹⁷ Ende des Jahres 1448 oder Anfang des Jahres 1449 wird er wieder freigelassen, aber aus Rom verbannt. Das erfahren wir aus einem Brief der Signoria von Florenz vom 7. Februar 1449, mit welchem sie ihren Repräsentanten an der Kurie be-



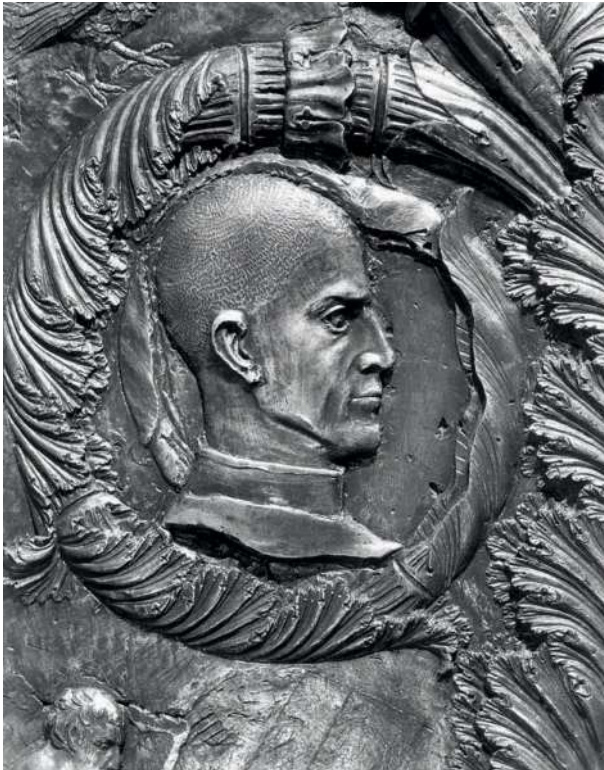
1.4. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Rahmen der Darstellung des Martyrium Pauli. Signatur: OPVS ANTONII DE FLORENTIA. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

auftrag, bei Papst Nikolaus zu intervenieren und ihn zu bitten, ihrem »carissimo cittadino« die Erlaubnis zu geben, nach Rom zurückzukehren, um das Grabmal des Kardinal Chávez zu vollenden.¹⁸ Wir kennen die Antwort nicht, doch wird das Ansuchen offenbar abgelehnt. Während das Grabmal von Isaia da Pisa vollendet wird,¹⁹ finden wir Filarete an verschiedenen Orten Norditaliens, wo er mit kleineren Bronze- und Goldschmiedearbeiten beschäftigt ist.

Nach zwei Jahren der Wanderschaft, in welchen er offenbar keine feste Anstellung oder einen Auftrag fand, der seinen Ansprüchen und seinen Idealen genügt hätte, zieht er im Laufe des Jahres 1451 schließlich nach Mailand, wo ihn der eben erst an die Macht gekommene Francesco Sforza in den prestigeträchtigsten Projekten einsetzt: Zunächst arbeitet Filarete am Castello di Porta Giovia, dann

wird er zum Dombaumeister berufen, schließlich entwirft und leitet er das Großprojekt des Ospedale Maggiore. Doch keines dieser Unternehmen war aus Filaretos Sicht von Erfolg gekrönt. Im Laufe der Ausführungen kommt es zu Spannungen und Auseinandersetzungen zwischen dem neuen Herzog und der alten Mailänder Nobilität einerseits und dem neuen ausländischen, florentinischen »Architekten« und den lokalen Baumeistern und Handwerkern andererseits, sodass sich Filarete an keiner der drei Baustellen lange halten kann.²⁰

Wie aus einem Brief Filaretos vom 20. Dezember 1451 an Piero de' Medici hervorgeht (Abb. 1.8), war er auf Empfehlung Pieros nach Mailand gekommen.²¹ Allerdings ist es äußerst unwahrscheinlich, dass der Mediceer Filarete als Architekt beziehungsweise als Baumeister dem Francesco Sforza empfohlen hatte. Es ist kein einziges baukünstlerisches En-



1.5. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Selbstporträt Filaretos, Bordüre am linken Rand, links des Panels mit der Darstellung der Reise der griechischen Delegation von Konstantinopel nach Venedig und ihres Empfanges durch Papst Eugen IV. in Ferrara. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

gagement oder Ingenieurswerk vor seiner Mailänder Zeit bekannt. Und in seinem ersten überlieferten Brief aus Mailand vom 20. Dezember 1451, dem eben erwähnten Brief an Piero de' Medici, nennt er sich selbst »Bildhauer« (»ischultor«; Abb. 1.8).²² Erst ab dem folgenden Jahr, erstmals dokumentiert am 4. Oktober 1452 (Abb. 1.13), wird er sich konsequent »architettus« beziehungsweise »architectus« nennen, eine Bezeichnung, die ihm, abgesehen von seinem Freund Francesco Filelfo,²³ von seinen Zeitgenossen ebenso konsequent verweigert wird, welche ihn meist nur »magister« und »maestro«, manchmal auch »ingegnerius«, »inginiario« oder »inzignero« nennen.²⁴ Sie verweigerten Filarete den Titel eines »Architekten« jedoch nicht nur aus Ablehnung gegenüber dem »Ausländer« oder aus persönlicher Antipathie,

sondern auch aus dem schlichten Grund, dass die Baustellen des 15. Jahrhunderts im Allgemeinen und die lombardischen Baustellen im Besonderen keinen »Architekten« kannten.

Filaretos Wechsel von der Skulptur oder der Malerei zur Architektur ist kein ungewöhnlicher Vorgang. Darin waren ihm hochrangige Künstler wie Arnolfo di Cambio, Giotto, Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti oder Michelozzo vorangegangen, um nur die bekanntesten zu nennen. Neu ist jedoch sein Auftreten als »Architekt« und der damit verbundene Anspruch einer von allen anderen am Bau Beteiligten abgehobenen Person, die das Projekt in allen seinen Aspekten entwirft und seine Ausführung alleinverantwortlich und unangefochten leitet. Wenn wir uns nun den einzelnen Projekten zuwenden, werden wir sehen, dass Filaretos Selbstbezeichnung als »Architekt« nicht nur in keiner Weise der Entwurfspraxis und den realen Abläufen auf einer Baustelle des 15. Jahrhunderts, sondern auch seiner Mailänder Tätigkeit im Besonderen in keiner Weise entspricht. Es handelt sich vielmehr um ein literarisches Konstrukt, das sich ausschließlich aus Vitruv (und Alberti) speist und getragen wird von dem Bestreben, sozial aufzusteigen und eine Führungsrolle einzunehmen.

CASTELLO DI PORTA GIOVIA:

»SIE WEHREN SICH DAGEGEN,
WEIL ICH FREMDER BIN«

Dass Filarete zunächst als Bildhauer nach Mailand kam, bestätigt seine erste Tätigkeit an der Baustelle des Castello di Porta Giovia (dem heutigen Castello Sforzesco; Abb. 1.9), wo er lediglich für einzelne, vor allem skulpturale Bauteile verantwortlich ist.²⁵ Das Castello di Porta Giovia, von Galeazzo II. Visconti Mitte des 14. Jahrhunderts an der Stadtmauer im Nordosten der Stadt errichtet (vgl. Abb. 3.5) und in der Folge mehrmals erweitert und verändert, war als das sprechendste Symbol der Tyrannei während der sogenannten Repubblica di Sant'Ambrogio, die sich nach dem Tod Filippo Maria Viscontis am 13. August 1447 konstituiert hatte, geplündert und



1.6. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der Rückseite der linken Tür, Plakette am unteren Rand: Filarete und seine Gehilfen feiern die Vollendung des Werkes. Inschriften: AD MCCCCXLV DIES VLTIMVS IVLII (am Pfosten des linken Tores), CETERIS OPER[A]E PRETIUM FASTUS [NUM]MUS VE MIHI HILARITAS und ANTONIVS ET DISCIPVLI MEI. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

beinahe vollständig zerstört worden. Doch der Versuch einer Wiederherstellung der freien Kommune des 13. Jahrhunderts konnte sich nicht lange halten. Als Francesco Sforza, Schwiegersohn des letzten Visconti, die Stadt belagerte, öffneten ihm die Bevölkerung, die unter der Blockade Hunger litt, und der Adel, der sich von dem selbsternannten »Dux Mediolani« mehr Mitspracherecht und den Schutz seiner Besitztümer erwartete, bald die Tore.²⁶ Am 26. Februar 1450 zieht Francesco Sforza in die Stadt ein und am 26. März wird er in einer feierlichen Zeremonie auf der Piazza dell'Arengo zum Herzog von Mailand und des gesamten Herrschaftsgebietes der Visconti akklamiert.

Als die republikanischen Führer 1448 erstmals erwogen hatten, sich unter die Herrschaft des Francesco Sforza zu begeben, war eine der wichtigsten Bedingungen gewesen, »dass der hochwohlgeborene Graf die Festung niemals wieder hochziehen, und Seine Exzellenz das, was davon übrig ist, so belassen und zu keiner Zeit davon Besitz ergreifen wird, hingegen die Gemeinschaft nach eigenem Gutdünken darüber befinden darf, was damit zu tun sei, und zwar sowohl im Hinblick auf die Steine als auch die Gesamtheit der besagten Festung ... und dass er niemals eine andere Festung in Mailand errichten lassen wird, die einen Eingang oder Ausgang

zur Stadt Mailand haben würde.«²⁷ Als die Mailänder im Februar 1450 schließlich einwilligten, die Stadt Francesco Sforza zu übergeben, musste diese Forderung fallen gelassen werden, die der Condottiere nicht zu erfüllen bereit war. Francesco Sforza schlug den alten Topos in den Wind, wonach die einzige sichere Festung die Liebe der Untertanen sei,²⁸ und machte sich, angesichts seiner intern wie extern ungesicherten Position, sofort an die Wiederherstellung und Erweiterung der Burg. Wie der Abbruch des Castello di Porta Giovia den Übergang von der herzoglichen zur republikanischen Regierung bedeutete hatte, so bezeichnete nun umgekehrt die Wiederherstellung des Castello durch Francesco Sforza die Rückkehr zur »absolutistischen« Ordnung.

Mit der Leitung der Arbeiten betraut der neue Herzog im Juli 1450 zwei altgediente Soldaten des Condottiere, Giovanni Lomellini da Milano und Marcoleone da Nogarola, welchen später der Baumeister oder »Ingenieur« Filippo d'Ancona an die Seite gestellt wird. Filarete scheint in den Dokumenten, die das Castello di Porta Giovia betreffen, erstmals am 26. September 1451 auf.²⁹ Er ist jedenfalls keineswegs mit der Leitung der Arbeiten betraut. Als Giovanni da Milano stirbt und Marcaleone da Nogarola an die venezianische Front abgezogen wird, ersetzt sie der Baumeister oder »Ingenieur« Jacopo



1.7. Detail von Abb. 1.6. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

da Cortona. Doch keiner der genannten Personen ist auch der ›Architekt‹ des Castello im modernen Sinne einer den Entwurf liefernden Autorität, ja es scheint nicht einmal einen die Baustelle leitenden *capomaestro* zu geben. Vielmehr wird das Castello, wie aus dem Briefverkehr zwischen der Baustelle und dem meist an der venezianischen Kriegsfront sich befindlichen Herzog hervorgeht, nach den Angaben des Francesco Sforza selbst errichtet, der sich persönlich um die Ausmaße, die Mauerstärken und -höhen oder Typologie und Anordnung der Fenster, aber auch um die Fristen und das Personal für die einzelnen Bauabschnitte kümmert.³⁰ Was Filarete betrifft, so ist festzuhalten, dass er zu keinem Zeitpunkt mit mehr beauftragt scheint als der dekorativen Ausgestaltung der Fassade zur Stadt hin, nämlich dem

oberen Abschluss des zentralen Turmes sowie der Einfassungen des Tores und der Zugbrücke.

Im Dezember 1451 fertigt Filarete Zeichnungen an, welche er auch an seinen Mentor Piero de' Medici schickt, begleitet von einem Brief, in dem er sich sehr geschmeichelt zeigt von der guten Aufnahme, die er bei Francesco Sforza gefunden hat, der ihm nicht nur einen so wichtigen Teil des Castello anvertraut, sondern der auch daran denkt, ihn zum *capomaestro* des Domes zu machen. Dieser bereits erwähnte Brief, aus welchem hervorgeht, dass Filarete auf Empfehlung des Piero de' Medici nach Mailand gekommen war, zeugt jedoch nicht nur von anfänglicher Zuversicht und Vertrauen in die herzogliche Autorität, sondern bereits auch davon, dass der Florentiner Meister *als Ausländer* von Beginn an bei den einheimischen Meistern auf Ablehnung stieß (Abb. 1.8):

Geschätzter und verehrter Piero di Cosimo de' Medici, mein einzigartiger hoher Herr.

Mein werter, erhabener [Herr], eccetera. Nur deshalb schreibe ich Euch, weil Antonio hier war, der für mich Abbitte wegen der Zeichnung leisten wird. Ich habe sie ihm so gegeben, wie sie ist, doch werde ich sie für Euch sicher in jeder Hinsicht noch so richten, [dass Ihr seht,] wie der eine Turm wird und der andere. Außerdem werdet Ihr darin die Form des vorderen Zugbrückenpfeilers erkennen. Des Weiteren habe ich ihm vier Stück jener Glasplättchen gegeben, von denen Ihr wisst, weil er sagte, dass er Euch etwas mitbringen wolle. Ich hatte nichts anderes, mehr sage ich nicht. Ich bin mit allem, was ich kann und weiß der Eure, befiehlt mir, was Ihr in meinen Kräften wisst. Empfiehlt mich Seiner Exzellenz, Eurem Vater [Cosimo], und Eurem vortrefflichen Giovanni. Mit Gottes Gnade hoffe ich, Euch und mir hier Ehre zu machen. Und ich sage Euch, weil der Fürst sich mir dank Eurer Empfehlung sehr gewogen zeigt. Ich unterrichte Euch von seinem Wunsch, dass ich Dombaumeister werde, wohl wahr jedoch, *dass sie sich dagegen wehren, weil ich Fremder bin*. Dennoch glaube ich, dass sie dem Willen des Fürsten Folge leisten werden etc. Lebt wohl, ich bin der Eurige. Aus Mailand, am 20. Dezember 1451.

Antonius Bildhauer³¹

243 CXXXXVII 5549

Honorabile & amoro mio non p'altro me accade lo scrivere se non per Antonio
 stato qui equale infra l'ame schusa del disegno zo g'leto dato così come sta
 ma delo faro p'cto tuoto nel modo & an' essere l'una t'ore el'altro, pure quello
 ue d'ere la forma del batti p'cto di no'gi, egh' dati 14. p'gi di questi de' p'p'ete
 p'cto disse di uolere potare qual cosa zo non uaueruo altro, no' dico p' m' zo sono
 vostro zo co' fo' e' posto com' d'item zo uedete ch' p'p'ete fare & f' acoma d'item
 Alla sc'el'za di uostro padre, ca' giouomy vostro & zo oupe ro'g' di qua mediate
 lagrimo dio di f'ra' honore auoi, come dico auoi p' ch' uoi e' uo'p'ra' r'ico' no' d'atio
 il signore mi mostra alla amore, Amphidou & l'ay vuole ch' p' capo maie
 nel duomo be' ne uero ch' p'cto sono fore' p'rie' loro a'f'ano u'p'ul'p' credo pure
 fara' no' labalunia del S. & be' ualere & u'ette suz Exmediolano
 .D. 20 dicembre 1451

Antonius ischultor

1.8. Brief Filaretos vom 20. Dezember 1451 an Piero de' Medici. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo Avanti il Principato, filza 7, n. 243. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Es ist keineswegs sicher, wie oft angenommen wird, dass Filarete für den Entwurf aller drei Türme der Fassade zur Stadt hin oder auch nur für den Entwurf des zentralen Turmes verantwortlich ist, vielmehr ging es, wie die folgenden Quellen zeigen, allein um die skulpturale Ausgestaltung einzelner Bauteile; worauf ja auch Filaretos singuläre Unterschrift als »ischultor« (»Bildhauer«) verweist. So geht aus mehreren Briefen von August und September 1452 an Filippo d'Ancona, in welchen Francesco Sforza sich nach den Arbeiten am zentralen Turm der Stadtfassade erkundigt, unmissverständlich hervor, dass die Entwürfe nicht von Filarete, sondern von Pietro da Cernusco stammen.³²

Und trotzdem kam es bald zu Differenzen mit den einheimischen Baumeistern. Am 28. Mai 1452 beschwert sich Jacopo da Cortona in einem langen Brief bei Francesco Sforza über »maestro Antonio da Fiorenza«, welcher die Arbeiten an der Fassade verzögere. Er wolle unterhalb des Laufganges einen mit

Girlanden und Bukranien geschmückten Fries aus Terrakotta anbringen. Ein solcher sei jedoch nicht witterungsbeständig; und überhaupt wäre das zu teuer und ein zeitraubendes Unterfangen. Und Jacopo da Cortona nennt andere »magistri« der Baustelle, die derselben Meinung seien. Er schlägt dem Herzog deshalb vor, diesen Fries doch einfach wegzulassen:

Mein hochwohlgeborener Fürst und einzigartiger Herr. Durch Bartolomeo da Cremona [Bartolomeo Gadio] wird Euer Hochwohlgeboren erfahren haben, dass wir nach Ablauf der gesamten vergangenen Woche den vorderen Turm ganz fertiggestellt haben werden, so dass man die Brücke hochziehen kann; deshalb informiere ich Euer Hochwohlgeboren mit vorliegendem Brief, dass wir einen Vorbehalt dagegen vorgebracht haben, dass Magister Antonio aus Florenz an der vorderen Fassade über der für das herzogliche Wappen vorgesehenen eine weitere Vertiefung ausgespart hat,



1.9. Castello di Porta Giovia (Castello Sforzesco), Mailand.
Foto: Autor, 2016.

die, drei Ellen hoch und eine Elle tief, über die gesamte Breite des Turms verläuft. In diese Vertiefung will er, wie er sagt, ein Bildwerk mit Ochenschädeln und weiteren Dekorationen in der Form von Girlanden anbringen, das aus Terrakotta besteht, mit kleinen eingeschnittenen [kannelierten?] Terrakotta-Säulchen. Von Ingenieur Magister Pedro [Pietro da Cernusco] und anderen Herren habe ich die Information, dass dieses Werk aufgrund der großen Kälteeinbrüche und auch sonst schwierigen Witterungsbedingungen nicht von Dauer sein kann, und es so kommen wird wie bei den anderen, die unter dem runden Vorsprung [*redondone*] waren, und überaus teuer sein werden: und weil besagte Köpfe und die Arbeit noch nicht begonnen sind, kann Eure Herrschaft beschließen, dass besagte Fassade geschlossen ohne die Ausführung dieser Köpfe vollendet wird, beziehungsweise abwarten, bis besagte Köpfe und ihre Ausführung vollendet sind, die

Meister Antonio bei Hofe ausführen lassen wird; und sollte Eure Herrschaft besagte Köpfe nicht anbringen wollen, sorgen wir dafür, die ausgesparte Vertiefung wieder aufzufüllen, so dass das Mauerwerk schön und stark erscheinen wird. Marcholeone [Marcoleone da Nogarola] wird Eure Herrschaft über diesen Text und diese Arbeiten informieren. Eccetera.

Castello di Porta Giovia, Mailand, am 28. Mai 1452
Euer Diener Jacopo da Cortona³³

Bei dem von Filarete geplanten Fries mit einem regelmäßigen Rhythmus von Bukranien und Girlanden handelt es sich um ein klassisches Motiv der römischen, kaiserzeitlichen Architektur, wie es Filarete während seines römischen Aufenthaltes am Tempel der Vesta in Tivoli, dem Mausoleum der Cecilia Metella an der Via Appia oder am sogenannten Tempel der Fortuna Virilis am Forum Boarium, vor allem aber am Unterbau des Mausoleums des Hadrian (*mole adrianea*, Castel Sant'Angelo) hatte studieren können, welches er bereits an den Bronzetüren von Sankt Peter dargestellt hatte (Abb. 1.10 und 1.11, nach einer Rekonstruktionszeichnung Ciriaco d'Anconas, Abb. 1.12)³⁴ und später auch im *Libro architettonico* für eine Detailansicht des Unterbaus der Kathedrale von Sforzinda übernehmen wird, wobei er jedoch die Bukranien durch Puttenköpfe ersetzt (Taf. f. 65r).³⁵ Möglich, dass sich Jacopo da Cortonas Ablehnung dieses Motives gegen die der lombardischen Tradition fremde Form richtete, wahrscheinlicher ist jedoch, dass seine Ablehnung dem Ausländer Filarete galt. Jedenfalls handelt es sich bei den von dem Mailänder Meister vorgebrachten Argumenten ganz offensichtlich um vorgeschützte Gründe, denn Terrakotta-Schmuck war zu dieser Zeit in Mailand äußerst gebräuchlich. Im Gegenteil, die von Filarete vorgeschlagene Ausführung in Ton stellt einen Versuch dar, sich den lombardischen Gepflogenheiten anzupassen.³⁶

Wir wissen nicht, was Francesco Sforza hinsichtlich des von Filarete projektierten Bukranien-Girlanden-Frieses entschied. Aus dem nächsten erhaltenen herzoglichen Brief erfahren wir lediglich, dass Filarete offenbar von seinen lombardischen Kollegen



1.10. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der rechten Tür, Martyrium Petri *inter duas metas*, dem *Terebinthum Neronis* und der *Meta Romuli* (rechts) und der Cestius-Pyramide/*Meta Remi* (links), dazwischen eine rekonstruierende Darstellung des inschriftlich mit »CASTRUM S. ANGELI« bezeichneten Mausoleum des Hadrian nach Ciriaco d'Ancona (siehe Abb. 1.12). Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano..



1.11. Detail von Abb. 1.10: Hadriansmausoleum (Castel Sant'Angelo). Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.




1.12. Nach Ciriaco d'Ancona, Rekonstruktionszeichnung des Hadriansmausoleum. Oxford, Bodleian Library, Ms. Lat. misc. d.85, f. 63r. © The Bodleian Libraries, The University of Oxford.

der für seine Arbeiten notwendige Stein und Marmor vorenthalten wird (ohne dass wir erfahren, um welche Arbeiten es sich näherhin handelt), sodass er gezwungen ist, sich an den Herzog zu wenden. Dieses Schreiben ist nicht erhalten, jedoch der entsprechende Brief des Francesco Sforza an Filippo d'Ancona, in welchem der Herzog anordnet, Filarete zu verschaffen, was er für seine Arbeit benötigt.³⁷

Einen weiteren Streitpunkt bildete die Ausführung des oberen Abschlusses des zentralen Turmes, also der Abfolge von Maschikuli und Konsolen und darüber des Laufganges und der Zinnen. Filarete will diese in Marmor ausführen. Die lombardischen Baumeister beharren jedoch auf dem Standpunkt, dass eine einfachere Ausführung in Serizzo billiger

und einer militärischen Fortifikation angemessener sei. Davon zeugt ein Brief Jacopo da Cortonas an Francesco Sforza vom 4. Oktober 1452, mit welchem dieser den Herzog bittet, zwei dem Schreiben beigelegte Zeichnungen des Pietro da Cernusco zu genehmigen. Die Ausführung anderer Entwürfe würde länger dauern und mehr kosten, außerdem könnten bei der Aufladung einer gewichtigeren Bekrönung die Mauern Schaden nehmen. Der Herzog möge sich deshalb für die einfachere Variante entscheiden, damit die Arbeiten gut und schnell vorangingen, »und ein jeder seine Ruhe hat« (»e que ognia persona stia in pace«).³⁸

Doch am selben Tag schickte auch Filarete seine Entwürfe, bezeichnenderweise nicht direkt an den

int. avventuroso 1452 4 Oct 180
 Puerredissime emario mio la ragione di questo sia come altre volte ho scritto la di
 ferenza di questo muratore hora achade affere alla torre ety beghategh thanno i
 anno ch'ho in ghualde fare dono mo diuato alla tro luoro et e ordinato diotto
 et p' et bisognato fare disegno equaly sono questa ista vana eto i. S. dea luy quello
 gli piace / priegho la magnificenza vostra facer imodo nono bumo uere poggi
 di queste quistion / et come ipriuo al S. no sico fa zif. the suo colmo lue muratore
 re fusse maestro delate ma zno mure noz di disputare et come e usago ite p' d'
 S. saba et qui uolte i suo pro p'zo abiamo auuto disegno et se io E poi
 La sua S. miconise ame et facesse o dinc e giada no me di questa p'odo
 mipse et esse be / D'altre cose vaspeta et bisogna mio zono no denari
 et no po no iuguarito zono amiq et mi presta vna volta nomi duol prebe
 ltra zupmetto et pronauessi mille zopare uenito Dauorfero fusse potito uenire
 scuallo p'ria venuto apre s'io zudete / X me die l'ano Du 4 octob 1452
 Be Vieta di queste sig

 Antonius Architectus

I.13. Brief Filaretes vom 4. Oktober 1452 an Francesco Sforza bzw. Cicco Simonetta. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien, cod. 1586, f. 18or. © Bibliothèque nationale de France.

Herzog, sondern an dessen ersten Sekretär Cicco Simonetta, begleitet von einem Brief voller Klagen. Das Schreiben (Abb. I.13) zeugt davon, dass sich Filarete, der in Rom so großen Erfolg und Ansehen genossen hatte, in Mailand in einer vergleichsweise erbärmlichen Situation befindet: Er werde von allen angefeindet, er habe keine Freunde, auch habe er kein Geld, und obendrein sei er krank gewesen, wovon er sich noch nicht erholt hätte. Wir erfahren auch, dass es nicht das erste Mal ist, dass sich Filarete wegen Differenzen auf der Baustelle an den Herzog wendet. Er beschwört ihn, endlich, ein für alle Mal, dafür zu sorgen, dass »wir nicht jeden Tag diese Diskussionen haben.« Wieso ist er überhaupt gezwungen, »mit diesem Maurer« zu diskutieren? Das würde doch der deutliche Unterschied in Status und Aufgabe eigentlich verbieten; ein Unterschied, den Filarete abschließend mit der bündigen Signatur »Antonius, Architectus« noch einmal unterstreicht:

Mein hochverehrter Herr, der Anlass dieses Briefes ist, wie auch der anderen, die ich euch schrieb, der Streit mit diesem Maurer, weil wir doch nun am Turm die Kragsteine ausführen müssen, die obenhin kommen, und die er in anderer Weise gestalten will, als die darunter. Es war notwendig, Zeichnungen davon anzufertigen, die in diesem Schächtelchen sind, und der Herr möge mich bitte in Kenntnis setzen, welche davon er vorzieht. Ich bitte Eure Magnificenz, dafür Sorge zu tragen, dass diese täglichen Diskussionen aufhören, denn wie ich dem Herrn schon schrieb, kommen meine Vorgehensweise und seine nicht überein. Er ist Maurer, wäre er ein Meister meiner Zunft, würde ich nicht weiter darüber befinden, denn Euer Gnaden hat ja schon vermitteln müssen und weiß wohl, dass wir in seiner Gegenwart des Öfteren Meinungsverschiedenheiten hatten. Freilich wisst Ihr, dass Ihr mir den Auftrag zur Gestaltung und Verzierung des Turms erteilt habt, und zwar nach meinem Gutdünken. Von den anderen Dingen wisst Ihr und auch von meiner Not. Ich habe kein

Geld und bin noch nicht ganz genesen, ich habe keine Freunde, und wer mir einmal etwas geliehen hat, will mir kein zweites Mal Geld leihen. Ich versichere Euch, stünde es nicht schlecht um mich, wäre ich persönlich zu Euch gekommen, wenn nicht zu Pferd, sogar zu Fuß, sofern Ihr dies verfügt. Aus Mailand, am 4. Oktober 1452,

Gehabt Euch wohl, ich bin der Eurige,
Antonius Architectus³⁹

Tatsächlich schlägt sich der Herzog zunächst auf Filaretes Seite: Am 13. Oktober 1452 diktiert er seinem zweiten Sekretär Zanino Barbate da Rimini einen Brief an Jacopo da Cortona, in welchem er die von ihm übersandten Zeichnungen verwirft und befiehlt, die Bekrönung des zentralen Turmes – angesichts der großen Bedeutung des Bauwerkes und der Tatsache, dass es sich um die der Stadt zugewandte Fassade handelt – in schönerer und teurerer Form auszuführen, und zwar nach beiliegenden Zeichnungen, bei welchen es sich wohl um jene Entwürfe handelt, die Filarete seinem Klagebrief an Cicco Simonetta beigelegt hatte.

Unser lieber vertrauter [familiari nostro dilecto], umsichtiger Jacopo aus Cortona, in Erwiderung auf Dein Schreiben bezüglich der Kragsteine, die am Turm vor dem Tor unseres Kastells auszuführen sind, will es uns scheinen, nachdem wir die beiden Zeichnungen besagter Kragsteine, die Du uns schicktest, gesehen haben, dass es nicht angemessen ist, zumal es sich um die Schauseite handelt, diesem ehrwürdigen Bauwerk wegen einer solchen Kleinigkeit etwas versagen zu wollen; Du sollst sie also in der schöneren Form ausführen lassen, die wir Dir diesem Brief beiligend übersenden, auch wenn dies höhere Kosten zur Folge haben wird. [...] 13. Oktober 1452.⁴⁰

Gleichzeitig antwortet Francesco Sforza Filarete direkt und sichert ihm seine volle Unterstützung und die Ausführung seiner Entwürfe zu:

Unser lieber, vorausschauender Ingenieur Meister Antonio, Bildhauer aus Florenz, wir haben Deinen Brief erhalten und vernommen, was Du bezüglich der Arbeiten und Dinge schreibst, die Du dort für unser Kastell an der Porta Giovia auszuführen begonnen hast. Über alles sind wir unterrichtet und versichern Dir, es ist unser Wille und Begehren, dass jenes Werk und die Arbeit, die Du daran begonnen hast, auf die von Dir beabsichtigte Weise voran gebracht wird. Wir sind gewiss, dass Du kein Werk schaffen würdest, das nicht lobenswert schön, ehrenvoll und nützlich ist und allseits gutgeheißen wird. Somit beauftragen wir Dich, es nach besten Kräften zu Deinen Ehren und erfolgreich durchzuführen. Es ist außerdem unser Wunsch, dass weder Magister Pietro da Cernusco noch irgendwer sonst Dich bei Deiner Arbeit behindert. Zu diesem Zweck schreiben wir in einem Begleitbrief, den Du ihnen geben kannst, auch an Filippo d'Ancona und Jacopo da Cortona. Wir gemahnen Dich, mit allem Eifer und aller Sorgfalt rasch zu erledigen, was Du zu tun hast.

Aus der Burg bei Lecco am 13. Oktober 1452.
Zaninus.⁴¹

In dem angesprochenen, beigelegten Schreiben an Filippo de Scozioli da Cortona (welchen er, und zwar nur hier, als seinen *commisario* bezeichnet, also als seinen Stellvertreter auf der Baustelle) und an Jacopo da Cortona (welchen er als Rechnungsführer der Baustelle anspricht) bringt Francesco Sforza seine Verwunderung zum Ausdruck, dass Pietro da Cernusco gegen den Willen des Herzogs Filarete an der Ausführung seines Werkes hindern will, und er befiehlt, »unserem Ingenieur« nichts mehr in den Weg zu legen und ihn mit dem nötigen Material und genügend Arbeitern auszustatten:

Ehrenwerter Herr Filippo de Scotioli von Ancona, Aufseher der Arbeiten an unserem Kastell an der Porta Giovia, und Jacopo aus Cortona, Verwalter der Listen besagter Arbeiten, Unsere werten Herren, Soweit wir informiert sind, stört und behindert unserem Vernehmen nach Meister Pietro da Cernusco die Arbeit, die unser Ingenieur Meister Antonio aus

Florenz begonnen hat. Darüber wundern wir uns sehr und unterrichten Euch von unserem Willen, Meister Antonio die von ihm begonnene Arbeit durchführen zu lassen, und dass weder Meister Pietro [Pietro da Cernusco] noch sonst wer ihn wie auch immer behindern darf; darüber hinaus ist besagter Magister Antonio anzuspornen, sich mit Eifer um selbige Arbeit zu kümmern, damit sie rasch zu Ende gebracht wird. Besagter Magister Antonio ist jedoch daran zu erinnern, dass er jenes Werk so ausführen soll, dass jedermann es schön und nützlich und lobenswert finden wird.

Aus der Burg bei Lecco, 14. Oktober 1452.
Zaninus.⁴²

Trotz des bedauerlichen Umstandes, dass Francesco Sforza Jacopo da Cortona »familiari nostro dilecto« bezeichnet,⁴³ während er Filarete dessen Selbstbezeichnung eines »architettus« seinerseits verweigert und ihn stattdessen als »ingeniario«, aber auch als »maestro«, ja sogar noch immer als »sculptore« anspricht, muss es für ihn eine große Genugtuung gewesen sein, seinen Widersachern die herzogliche Zurechtweisung zu überreichen.

Erstaunlicherweise jedoch befolgen die lombardischen Baumeister die herzoglichen Befehle nicht. Mit verschiedenen Ausreden, wie die Unauffindbarkeit von Marmor, verschleppen sie die Ausführungen so lange, bis der Herzog offenbar aufgibt. Die Bekrönung des zentralen Turmes wird jedenfalls weder nach den Entwürfen Filaretes noch in Marmor ausgeführt. In den erhaltenen Quellen für die folgenden Arbeiten ist nichts mehr davon zu hören.⁴⁴ Stattdessen lesen wir in einem Brief des Jacopo da Cortona vom 24. Oktober 1452 an Francesco Sforza, dass Pietro da Cernusco »die Bearbeitung der Werksteine aus Serizzo für die Kragsteine hat in Angriff nehmen lassen, auf dass dieses Werk schön und prachtvoll gelingen möge, und Magister Antonio aus Florenz seiner Arbeit an der Zugbrücke nachgeht ...«⁴⁵ Und im November berichtet Jacopo da Cortona an Francesco Sforza, dass Pietro da Cernusco die Turmaufsätze fertiggestellt habe.⁴⁶ Filarete arbeitet also zu diesem Zeitpunkt, Winter 1452/1453, offenbar nur noch an der marmornen

Toreinfassung und der Zugbrücke, doch auch dort werden ihm Materialien und Arbeiter vorenthalten, wie wir aus weiteren Schreiben erfahren, wie diesem Beschwerdebrief Filaretes vom 25. Juni 1453:

Hochwohlgeborener Fürst. Da Euer hochverehrte Gnaden mittels Bartolomeo Vistarini Erkundigungen bezüglich der Arbeit eingeholt hat: Was die Zugbrücke angeht, tue ich, was ich kann. Eure Herrschaft wird einsehen, dass mit derart wenigen Meistern nicht besonders viel zu leisten ist; außerdem sind mir bisweilen Steine verlegt worden oder fehlen gänzlich, und ich werde obendrein für die wenigen, die ich holen lasse, von den Meistern bedroht und beschimpft, so dass es gerade so scheint, als geschehe diese Arbeit nicht im Auftrag Euer Gnaden. Um wen es sich handelt, werde ich Euch nicht sagen. Mehr wird Euch Meister Giacomo [Jacopo] da Cortona berichten. Ich bin hier schlecht angesehen, mehr will ich dazu nicht sagen, weil es an Euch ist, für all dies Sorge zu tragen. Wie Euer Wohlgeboren wissen, ist das Tor aus Marmor fertiggestellt, das mühevollste und schwierigste Werk, und nun muss ich dringend nach Florenz, wie ich Magister Cicco [Simonetta] in Pavia sagte. Er sagte mir, dass er es Euer Wohlgeboren mitteilen würde, und so berufe ich mich darauf. Darüber hinaus habe ich ihm dazu drei Briefe geschrieben. Ich glaube, er hat euch davon berichtet. Ich setze Euer Gnaden darüber in Kenntnis, dass ein Neffe mich aufgesucht hat und ich in jedem Fall gehen muss. Die Arbeit werde ich so organisieren, dass man ohne mich zurecht kommen wird. Ich bitte Euer Hochwohlgeboren, mir gnädig die Erlaubnis zu erteilen und mir die noch ausstehende kleine Summe aushändigen zu lassen.

Allzeit empfehle ich mich Euer Hochwohlgeboren.

Aus Mailand, am 25. Juli 1453,
Euer Diener Antonius, Ingenieur.⁴⁷

Aus einem Brief des Jacopo da Cortona vom 25. August 1453 erfahren wir, dass Filarete die Arbeiten an der Zugbrücke und am Tor vollendet hat.⁴⁸ Die letzte Erwähnung Filaretes stammt vom 27. September 1453 und vermeldet, dass jetzt die Tür aufgestellt werde, »die Magister Antonio aus Florenz ausgeführt

hat« (»quale ha fatto Mag^o antonio da Fiorenza«).⁴⁹ Zu diesem Zeitpunkt dürfte Filarete die Baustelle des Castello di Porta Giovia bereits verlassen haben. Möglich, dass der Herzog genug von den Streitereien auf der Baustelle hatte und ihn deshalb von dort abzog. Am 19. November 1454 wird jedenfalls nicht Filarete, sondern Bartolomeo Gadio di Cremona, »unser lieber Vertrauter« (»familiari nostri dilecti«⁵⁰), zum »Aufseher der Arbeiten an unserem Kastell an der Porta Giovia zu Mailand« (»commissarium laboreriorum castris Porte Iovis Mediolani«) ernannt.⁵¹

Aus dieser Rekonstruktion der Abläufe müssen wir schließen, dass Filaretes Beitrag am Bau des Castello di Porta Giovia ein sehr bescheidener war: Er beschränkte sich offenbar auf die Zugbrücke, das Tor und ein paar Stücke architektonischen Schmuckes am zentralen Turm zur Stadt hin, der heute zu unrecht »Torre del Filarete« genannt wird.⁵² Der Widerstand gegen den Florentiner erwies sich als derart groß, dass auch die wiederholte Intervention des Herzogs zu seinen Gunsten nicht verhindern konnte, dass weder sein Beharren auf der Verwendung von Marmor noch sein Vorschlag zur Nobilitierung der Stadtfassade durch Rückgriff auf ein römisches, kaiserzeitliches Motiv sich durchsetzen konnte. Die lombardischen Baumeister betrieben erfolgreich seine Marginalisierung. Der Herzog wollte oder konnte ihm nicht helfen.

CAPOMAESTRO NEL DUOMO: »MEISTER ANTONIUS IST ÜBERFLÜSSIG«

Schon im Brief vom 20. Dezember 1451 an Piero de' Medici (Abb. 1.8) spricht Filarete von der Intention des Herzogs, ihn zum »capomaestro nel duomo« zu machen.⁵³ Nachdem Filarete die Baustelle des Castello verlassen hatte, wechselte er nun tatsächlich – dank der Insistenz des Herzogs – an die Baustelle des Domes.⁵⁴ Am 24. Februar 1452, in einem Brief an den Vikar und die Deputierten der Dombauhütte ordnet Francesco Sforza an, dass als Nachfolger des verstorbenen Dombaumeisters Filippino degli Organi »Antonio da Firenze« und Giovanni Solari als

»Ingenieure an besagtem Bau« (»ingegneri della dicta fabrica«) einzustellen seien, »sehr erfahrene und sachkundige Männer ihres Berufs, dazu vorbildlich und kundig in vielen unterschiedlichen Bereichen« (»homini molto pratici et experti in lo mestero, virtuosi et intendenti in molte et varie cose«).⁵⁵ Doch auch die Deputierten der Dombauhütte befolgen die Anordnungen des Herzogs nicht. Erst am 24. Juni 1452 erklären sie, den verstorbenen Dombaumeister durch den Mailänder Giovanni Solari zu ersetzen; von dem Florentiner Filarete ist hingegen nicht die Rede!⁵⁶ Doch scheint auch Solari nicht sofort angestellt worden zu sein, wie aus einem weiteren (dem dritten!) Brief des Herzogs vom 7. Juli 1452 hervorgeht, in welchem er sich verwundert zeigt, dass trotz der mündlichen Versprechungen, die beiden *ingegneri* noch immer nicht eingestellt sind; und er verlangt, seinen Anweisungen endlich ohne weitere Ausflüchte Folge zu leisten.⁵⁷

Diesmal scheinen die Deputierten die Instruktionen des Herzogs endlich befolgt zu haben. Wir wissen zwar nicht das genaue Datum der Anstellung, aber aus einer Zahlung an Filarete am 23. Oktober 1452 erfahren wir, dass dem Wunsch Francesco Sforzas endlich entsprochen worden war.⁵⁸ Am 4. November 1452 findet sich der erste von drei Einträgen, die belegen, dass nach Filaretes Entwurf vom Zimmermann Giovanni da Marliano ein Holzmodell des *tiburio*, also des Vierungsturmes und der Kuppel angefertigt wird.⁵⁹ Nachdem das Modell verloren ist, und auch sonst keine Zeugnisse zur Verfügung stehen, hat man gemeint, sich zu dessen Rekonstruktion der im *Libro architetonico* beschriebenen Kathedrale von Sforzinda bedienen zu können. Die zahlreichen von Liliana Grassi und John Spencer auf der Basis des Textes angefertigten Rekonstruktionszeichnungen sind jedoch mit Vorsicht zu genießen, da sie nicht in allen Punkten durch die vagen Angaben Filaretes gerechtfertigt sind und die Evidenz der Illustrationen des *Libro* (Taf. f. 47r, Abb. 6.6) ignorieren.⁶⁰ Laut Marco Rossi sei der Import von neuen Formen der Florentiner Renaissancearchitektur für die Ablehnung Filaretes verantwortlich gewesen, wie beispielsweise die offen sich über dem Tambour

erhebende Kuppel, welche die lombardische Tradition hinter aufgehendem Mauerwerk zu verstecken pflegte.⁶¹ Wie dem auch sei, Filaretos Modell dürfte jedenfalls bloßes Modell geblieben sein. Am 5. Juli 1454 setzen die Deputierten der Dombauhütte, die bereits bei seiner Einstellung so großen Widerstand geleistet hatten, Filarete – aber nicht den Mailänder Giovanni Solari! – wieder vor die Tür, weil sie – so die lakonische Aktennotiz – für ihn keine Verwendung hätten;⁶² und zwei Tage später wird dieser Beschluss noch einmal bestätigt, um hinzuzufügen, dass dem Florentiner Meister keine Bezahlung zustünde.⁶³ Es ist anzunehmen, dass Filarete Protest einlegte, und vielleicht ist es auf die Intervention des Herzogs zurückzuführen, dass seine Anstellung in der Versammlung der Deputierten der Dombauhütte am 7. Januar 1455 nochmals diskutiert wird. Doch der Antrag wird abgelehnt mit der erneut äußerst schlichten Begründung, dass er »überflüssig« sei.⁶⁴

Filarete hat also zwei Jahre lang als einer von zwei *capomaestri* der Dombauhütte gedient, doch das gesamte Ergebnis scheint in einem gleich wieder verworfenen Holzmodell der Vierung und der Kuppel bestanden zu haben. An der Baustelle des Domes, seinem zweiten Einsatz in Mailand, wird Filarete also nicht nur von den Kollegen auf der Baustelle marginalisiert, sondern von den Verantwortlichen der Planung nach kurzer Zeit einfach hinausgeworfen, ohne dass der Herzog etwas dagegen unternehmen konnte oder wollte. Der Mailänder Giovanni Solari blieb hingegen bis 1469 *capomaestro* des Domes.⁶⁵

EIN EHRENBOKEN IN CREMONA, NICHT AUSGEFÜHRT

Nach seiner schmachvollen Entlassung durch die *Fabbrica* del Duomo entsandte Francesco Sforza im September 1454 »magistro Antonio da Fiorenza«, »nostro Ingegnero«, nach Cremona um einen Ehrenbogen – »wie die Römer [sie] in alter Zeit bauen ließen« (»ut Romani antiquitus faciebant«) – zu ent-

werfen und auszuführen, welcher »zum immer wäherenden Ruhm« (»ad perpetuam gloriam«) des Herzogs und der Herzogin auf dem neu zu pflasternden Hauptplatz der zweiten Stadt des Herzogtums aufgestellt werden sollte.⁶⁶ Aus den erhaltenen Dokumenten geht die nähere Form des Monuments nicht hervor, doch sollte es die Bildnisse des Francesco Sforza und der Bianca Maria Sforza Visconti aufnehmen und ein bronzenes Reiterstandbild des Herzogs tragen. Jedenfalls macht die sorgfältige Lektüre der Quellen durch Stefano della Torre deutlich, dass die Idee mehr dem herzoglichen Streben nach Selbstverherrlichung als dem Wunsch der Bürger von Cremona entsprungen war. Trotz des intensiven Einsatzes des herzoglichen Stellvertreters, Francesco Visconti, gelang es Francesco Sforza nicht, seinen Willen durchzusetzen. Die Vertreter der Stadt verschleppten mit fadenscheinigen Argumenten das Projekt und weigerten sich erfolgreich, den Florentiner Meister zu bezahlen und das für seine Arbeit benötigte Material zur Verfügung zu stellen. Filarete musste unverrichteter Dinge wieder abreisen. Als im August 1456 endlich die Pflasterung des Platzes in Angriff genommen wird, ist von dem Ehrenbogen keine Rede mehr.

DOM VON BERGAMO, »FÜR EINIGE WENIGE TAGE«

Anfang April 1457 erhält »magistro Antonio da Firenze«, »nostro ingignero«, von Francesco Sforza die Erlaubnis, der Bitte des venezianischen Bischofs von Bergamo, Giovanni Barozzi, nachzukommen und sich »für einige wenige Tage« (»per alcuni pochi di«) an die Baustelle des Bergamasker Domes zu begeben, »um das Notwendige zu tun, um mit dem Bau jener Kirche zu beginnen« (»per far quello sia necessario, per dare principio a quella chiesa«) beziehungsweise »um die Gebäudeform der Kathedralskirche zu bestimmen« (»per dare la forma allo edificio de la chiesa cathedrale«). Diese Genehmigung wird am 26. April um sechs Tage verlängert, doch als Filarete diese Frist überzieht,

schreibt Francesco Sforza am 10. Mai 1457 einen weiteren Brief, in welchem er seiner Verwunderung Ausdruck verleiht, dass er noch immer nicht in Mailand eingetroffen ist, wo er sich doch um das Projekt des Ospedale zu kümmern habe, auf das wir gleich zurückkommen werden. Da seine Abwesenheit dem Mailänder Projekt schaden würde, habe er unverzüglich abzureisen.⁶⁷

Es bleibt leider völlig unklar, worin der Beitrag Filaretas zum Neubau des Domes von Bergamo bestand. Zwar zählt Filarete in seinem später verfassten *Libro architettonico* das Projekt mehrmals stolz zu seinen Werken, doch als er im Mai 1457 die Stadt verließ (wir haben keine Nachricht, dass er dorthin nochmals zurückgekehrt wäre), waren nicht mehr als die Fundamente gelegt und erstes aufgehendes Mauerwerk der Mittelschiffwände aufgeführt. In diesem Zustand blieben die Arbeiten nach dem Tod des Filarete und nach der Wahl des Bischofs Giovanni Barozzi zum Patriarch von Venedig drei Jahrzehnte lang liegen, bis schließlich die radikalen Veränderungen unter Carlo Fontana am Ende des 17. Jahrhunderts den ursprünglichen Bau derart unkenntlich machten, dass es heute unmöglich ist, den tatsächlichen Anteil Filaretas zu beurteilen.⁶⁸ Die erhaltenen Bergamasker Dokumente zum Dombau erwähnen Filarete übrigens kein einziges Mal.

Im 16. Buch seines *Libro architettonico* schlägt Filarete die Kathedrale von Bergamo der Herzogin als Modell für die Kirche für den Einsiedler vor, welche dem Heiligen Hieronymus geweiht werden soll (Taf. f. 123r und 123v).⁶⁹ Dabei handelt es sich wohl um die Stiftung der Kirche und des Klosters der Hieronymiten San Sigismondo bei Cremona durch Bianca Maria Sforza. Vielleicht hat Filarete für dieses Projekt tatsächlich eine Variante seines Entwurfes für den Dom von Bergamo ausgearbeitet und der Herzogin zum Vorschlag gebracht. Jedenfalls erhielt nicht er, sondern vielmehr sein Widersacher Bartolomeo Gadio den Auftrag, welcher nach Filaretas Abgang von der Baustelle des Castello di Porta Giovia vom Herzog als deren Leiter eingesetzt und im folgenden Jahr zum Aufseher über alle herzoglichen Bauunternehmungen ernannt worden war. Die Kir-

che, für die am 10. Juni 1463 der Grundstein gelegt wurde, hat nichts gemein mit Filaretas Beschreibungen und Zeichnungen der Kirche im *Libro*.⁷⁰

DIE CA' DEL DUCA IN VENEDIG, VON BENEDETTO FERRINI ÜBERNOMMEN

In den Jahren 1458 und 1459 befindet sich Filarete mehrmals in Venedig und fertigt Zeichnungen für die Rekonstruktion und Erweiterung eines Hauses in San Polo an, welches nach dem Frieden von Lodi 1454 von der Republik dem Mailänder Herzog als Entschädigung für zuvor enteigneten Besitz, allerdings in offenbar baufälligem Zustand, übergeben worden war. Das Projekt kommt jedoch Ende 1459 endgültig zum Stillstand, da es Francesco Sforza nicht gelingt, drei angrenzende kleine Häuser zu erwerben, um sie zwecks Erweiterung des Grundstückes zu demolieren.⁷¹ Anfang 1460 tauscht der Herzog dieses Haus in San Polo deshalb gegen ein am Canale Grande gelegenes, im Bau befindliches Haus der Familie Corner. Wir besitzen kein Dokument, das belegen würde, dass Filarete auch für dieses Haus ein Projekt entworfen hätte. Es ist vielmehr sein Florentiner Konkurrent Benedetto Ferrini, der im Januar 1461 beauftragt wird, die nötigen Zeichnungen und Modelle anzufertigen, die jedoch wieder nicht zur Ausführung kommen, weil dem Herzog die nötigen finanziellen Mittel fehlen.⁷²

OSPEDALE MAGGIORE: »DA IHR KEINE ZEIT HABT, MIR EINE AUDIENZ ZU GEWÄHREN ...«

Wie wir gesehen haben, drängte der Herzog am 10. Mai 1457 Filarete, aus Bergamo wieder nach Mailand zurückzukehren, weil er sich um das Großprojekt des Ospedale zu kümmern habe, das »in seinen Händen« läge.⁷³ Eine regelrechte Anstellung oder auch nur einen offiziellen Auftrag hatte er zu diesem Zeitpunkt jedoch noch immer nicht, obwohl

der Grundstein bereits vor mehr als einem Jahr, am 12. April 1456 gelegt worden war.⁷⁴

Die Absicht zur Errichtung eines großen neuen Hospitals reicht jedoch noch viel weiter zurück. Es handelt sich um ein Projekt, das der neue Herzog von seinen Vorgängern, den Visconti, übernommen hatte, um die Gunst der Mailänder zu gewinnen und die herzogliche Macht zu stabilisieren und zu dokumentieren. So erfahren wir bereits im Mai 1451, zwei Monate nach der Einnahme von Mailand und der Akklamation durch das Volk, von der Absicht der Errichtung eines großen Hospitals, das die annähernd dreißig, vor allem von den Klöstern unterhaltenen, kleineren Hospitäler zusammenfassen sollte. Doch es dauerte bis zum 1. April 1456 bis die Absicht auch in die Tat umgesetzt werden konnte. An diesem Tag schenkt der Herzog in einem feierlichen Akt ein Grundstück an die 24 Deputierten der neu formierten Hospitälerverwaltung. Überraschenderweise scheinen zu diesem Zeitpunkt jedoch noch keine genaueren Planungen zu Gestalt und Organisation des monumentalen Baus vorzuliegen. Denn Anfang Juni 1456 entsendet Francesco Sforza erst einmal Filarete, »maestro Antonio da Fiorenza Inzignero«, und Giovanni di Sant’Ambrogio, »maestro de muro«, nach Florenz und Siena, um die dortigen Hospitäler zu studieren und zeichnerisch zu dokumentieren. Im Gepäck haben sie ein Empfehlungsbeziehungsweise Bittschreiben des Herzogs an Giovanni de’ Medici, datiert auf den 4. Juni 1456, aus welchem hervorgeht, dass dieser Auftrag für Filarete noch keineswegs bedeutete, auch mit dem Entwurf für das neue Hospital betraut zu werden; vielmehr bittet der Herzog Giovanni de’ Medici, er möge den beiden Gesandten einen »Ingenieur« seines Vertrauens zur Seite stellen:

An Giovanni di Cosimo de’ Medici:

Soweit wir Dich verstanden zu haben glauben: In dieser unserer Stadt Mailand ist mit dem Bau eines großen Spitals begonnen worden. In besagter Stadt stimmt man allseits in dem Wunsch überein, es wunderschön zu gestalten, so zweckmäßig und reich an Zierde wie möglich. Mit den Mauerarbeiten ist aller-

dings noch nicht wirklich begonnen worden, allein der Entschluss steht fest, es nach einem guten Entwurf errichten zu lassen. Zu diesem Zweck habe ich den Ingenieur Meister Antonio aus Florenz und den Maurermeister Meister Giovanni di Sant’Ambrogio vor Ort gesandt, die beide von ihrer Begabung her geeignet sind, das Spital in Eurer Stadt vollständig zu erfassen, es zu untersuchen und einen Plan davon zu zeichnen. Weil wir wissen, dass Ihr Euch zum Vergnügen mit der Baukunst und der Bauausführung beschäftigt, haben wir veranlasst, dass die vorgenannten Meister sich an Euch wenden, und ich bitte Euch, ihnen gnädigst das besagte Spital zur Gänze zeigen zu lassen, seine Lage und die Form des Gebäudes, damit sie in der Lage sind, eine Zeichnung davon anzufertigen. Und obschon besagte Meister sich damit auskennen, wäre es uns dessen ungeachtet lieb, wenn Ihr, sollte es vor Ort einen guten Ingenieur geben, ihn mitnehmen würdet, damit er unseren genannten Meistern zur Seite steht, um zu entscheiden, ob Euer Spital in irgendeiner Form zu verbessern wäre, auf dass wir den bestmöglichen Entwurf dafür anfertigen können. Geschrieben am 4. Juni 1456,

Bo. Jannes [?].⁷⁵

Wie auch der Beginn des im Folgenden zitierten Antwortschreibens Giovanni de’ Medici bestätigt (»jenes Spitals, von dem wir schon andere Male gesprochen haben«), kann man davon ausgehen, dass Francesco Sforza mit Cosimos zweitem Sohn bereits persönlich über das Projekt gesprochen hatte, als dieser einen Teil des Jahres 1455 am Mailänder Hof verbrachte. Jedenfalls nimmt sich Giovanni de’ Medici, an dessen Erfahrung und Kompetenz in Fragen der Architektur der Herzog appelliert (»weil wir wissen, dass Ihr Euch zum Vergnügen mit der Baukunst und der Bauausführung beschäftigt«), des Projektes überraschend engagiert an, und zwar offenbar mehr als unserem »Architekten« lieb sein konnte.

In der ersten erhaltenen Antwort vom 25. Juni 1456 versichert Giovanni seine Zusammenarbeit und berichtet, er habe gleich mehrere Florentiner Baumeister veranlasst, Entwürfe anzufertigen, aus welchen der Herzog den besten wählen könne:

Bei uns ist Meister Antonio dalla Porta eingetroffen, der berichtet, Euer Hochwohlgeboren wolle den Auftrag zur Errichtung jenes Spitals erteilen, von dem wir schon andere Male gesprochen haben. Um ihm ein gutes Beispiel zu geben, habe ich ihm unseres hier von Santa Maria Nuova in Gänze gezeigt, das ein großartiges und würdiges Werk ist. Er ist dann abgereist, ohne noch einmal Rücksprache mit mir zu halten. Weil es mir allerdings ein überaus kostspieliges und bedeutendes Werk von großer Ehre und Würde erscheinen will, möchte ich Euer Hochwohlgeboren in gutem Glauben daran erinnern und auch bestärken, nicht allzu voreilig einen Entschluss zu treffen und mit dem Bauen zu beginnen. Besser solltet Ihr noch mehr Zeichnungen von weiteren Meistern einholen und anschließend nach sorgfältiger Betrachtung die beste auswählen. Und weil es hier viele, sehr tüchtige Meister gibt, habe ich jedem von ihnen Anweisung erteilt, gleich mehrere unterschiedliche Modelle anzufertigen, und diese werde ich Euer Wohlgeboren zusenden, damit Ihr sie eingehend betrachten möget, um dann jenes auszuwählen, das Euren Sinn am besten trifft, denn ein derart teures Gebäude verlangt nach einem großen und schönen Plan, andernfalls wird es später nur getadelt. Ansonsten empfehle ich mich Euer Hochwohlgeboren, den der Allerhöchste in glücklichem Leben erhalte. Florenz, 25. Juni 1456.

Giovanni [di] Cosimo de' Medici⁷⁶

Der Mediceer, der Francesco Sforza gleich zwei Mal warnt, angesichts der Größe und Bedeutung des Projektes nichts zu überstürzen, scheint der Ansicht zu sein, dass der vom Herzog entsandte Filarete den Anforderungen nicht gewachsen ist. Wohl nicht zufällig spricht er ihn als »Maestro Antonio dalla Porta« an, das heißt als Bildhauer ohne Kompetenz in Fragen der Architektur. Jedenfalls scheint der Aufenthalt in seiner Heimatstadt für Filarete kein erfreulicher gewesen zu sein, wie wir aus der Klage des Giovanni de' Medici entnehmen können, dass Filarete vorzeitig abgereist sei (»ohne noch einmal Rücksprache mit mir zu halten«).

In dem zweiten erhaltenen Brief vom 12. August 1456 geht Giovanni de' Medici sogar noch einen

Schritt weiter und legt dem Schreiben einen Entwurf für das Hospital bei und bietet an – im Falle, dass er Gefallen finden sollte – auch gleich dessen Autor zu schicken, seinen besten »Architekten«, den er zwar namentlich nicht nennt, bei welchem es sich aber um keinen Geringeren als Bernardo Rossellino handeln dürfte, insofern als wir erfahren, dass er sich in Rom bei der Errichtung der Stadtmauern unter Papst Nikolaus V. verdient gemacht habe:

Eure hochfürstlichste Durchlaucht und mein vortrefflichster, ausgezeichnetster Herr, wir handeln auf Empfehlung.

Meister Antonio dalla Porta war hier und wollte das Gebäude unseres Spitals besichtigen, um Euer Gnaden davon zu berichten. Er ist dann so plötzlich abgereist, dass ich ihm nicht, wie ich wollte, jenen Plan geben konnte, der mir für ein derart bedeutendes Werk notwendig erschien. Ich habe daraufhin einen unserer Capomaestri [Bauleiter] gerufen, der all die gewaltigen Mauerbauten durchgeführt und geplant hat, die Papst Nikolaus in Rom ausführen ließ, und ich glaube, es gibt keinen besseren Architekten als ihn. Ich habe ihn ein Modell ausführen lassen, das ich Euer Gnaden zusammen mit diesem Brief übersende, anhand dessen Ihr Euch eine Vorstellung von der Gesamtanlage eines solchen Gebäudes machen könnt. Zum Teil ist es unserem [Spital] hier entlehnt, jedoch viel schöner, weil jenes in mehreren Abschnitten erbaut worden ist, weshalb man es, würde man es heute errichten, schöner und mit größerer Ordnung gestalten würde als sich jetzt darbietet. Das vorliegende Modell könnte jedoch nicht besser geplant sein. Und weil dieses große Bauwerk kostspielig und von einiger Bedeutung ist, rate ich Euer Gnaden zu großer Umsicht. Sollte Euch das vorliegende Modell gefallen, und ich weiß, es wird Euch gefallen, sobald Ihr es eingehend geprüft und verstanden habt, gebt mir Nachricht, so dass ich diesen Meister zu Euch schicke, der dieser Tage nicht seinesgleichen hat, und er wird das Werk genau planen und einwandfrei in der Form zu Ende führen, die Euer Gnaden zufriedenstellen wird. [...] Florenz, am 12. August 1456.

Euer Diener Giovanni di Cosimo de' Medici⁷⁷

Von Filarete erfahren wir, dass er offenbar ein zweites Mal nach Florenz gekommen war, aber schon wieder verfrüht abgereist ist, bevor Giovanni ihm »seinen« Entwurf mitgeben konnte. Wieder wird deutlich, dass der Mediceer Filarete die Aufgabe nicht zutraute. Für ihn blieb er der Bildhauer »Antonio dalla Porta«, während er Bernardo Rossellino als »architectore« bezeichnet.

Auch wenn Filarete die Unterstützung Pieros gehabt haben mag, Giovanni de' Medici hatte offenbar seinen eigenen Favoriten. Und dass es sich dabei um Bernardo Rossellino handelte, mag Filarete noch zusätzlich aufgestoßen sein, hatte er doch nach seiner erzwungenen Flucht aus Rom im Jahre 1447 aus der Ferne mit ansehen müssen, wie Papst Nikolaus V. ein großes architektonisches Programm mit anderen Florentinern, Alberti und Rossellino, in Angriff nahm. Mit Letzterem musste er jetzt auch noch im Mailänder Exil um seinen wichtigsten Auftrag kämpfen. Möglicherweise versuchte Filarete angesichts dieser Umstände, durch seine überhastete Abreise Zeit zu gewinnen, um Francesco Sforza von seinem eigenen Entwurf überzeugen zu können, bevor Rossellinos »modello« aus Florenz in Mailand eintreffen konnte.

Ob Filarete dies gelungen ist und ob der charakteristische Grundriss in Form zweier Quadrate, in welche jeweils ein griechisches Kreuz eingeschrieben ist, auf Filarete zurückgeht oder nicht, muss aufgrund des Fehlens weiterer Quellen umstritten bleiben. Dafür spricht, dass Filarete im 11. Buch seines *Libro architettonico*, welches ausführlich von der Errichtung des Hospitals von Sforzinda nach dem Vorbild des Ospedale Maggiore von Mailand berichtet, den Entwurf ohne jede Einschränkung für sich reklamiert. Auch wird Filarete in der weiter unten zitierten Ernennung zum Leiter der *Fabbrica* durch die Deputierten der Hospitälerverwaltung ausdrücklich als »Architekt, Schöpfer, Leiter und Bauwerkmeister eines so großen Bauwerks« (»architectum fabricatorem directorem et ingenierium tanti operis«) bezeichnet, welcher »Gestalt und Aussehen des besagten Krankenhauses entwarf« (»designaverit formam et effigiem dicti hospitalis«). Auf der anderen Seite

fällt auf, dass in der ebenfalls noch zu zitierenden, mehrfachen Aufforderung des Francesco Sforza an die Deputierten des Ospedale, Filarete anzustellen und zu bezahlen, nie erwähnt wird, dass der Entwurf von seinem »Ingenieur« stamme.⁷⁸ Auch ist es schwer vorstellbar, dass Francesco Sforza den Entwurf Bernardo Rossellinos, der ihm von keinem geringeren als Giovanni de' Medici ans Herz gelegt wurde, einfach ignoriert hätte.⁷⁹ Zu berücksichtigen ist schließlich, dass ein in ein Quadrat eingeschriebenes Kreuz als Grundriss für ein Hospital zu dieser Zeit keineswegs mehr eine Novität darstellte, insofern als diesen Grundrisstypus bereits die Hospitäler von Pavia (1449–1456) und Mantua (begonnen 1451) aufwiesen.⁸⁰ Neu ist nicht der Typus, sondern die axialsymmetrische Verdoppelung und ihre vollendete Ordnung. Am wahrscheinlichsten scheint mir, dass Filarete im Auftrag Francesco Sforzas den Entwurf Rossellinos, der selbst nie in Mailand eingetroffen sein dürfte, mit Blick auf die lombardischen Vorbilder weiter rationalisiert und mit Blick auf Ort und Lage sowie die Ansprüche des Herzogs und der Deputierten weiter an die spezifischen Mailänder Gegebenheiten angepasst hat, weshalb er im *Libro architettonico* doch nicht ganz zu Unrecht Anspruch auf die Autorschaft erhebt.

Filaretos Schilderung des Baus des Hospitals von Sforzinda nach dem Vorbild des Ospedale Maggiore in Mailand in seinem *Libro architettonico* schweigt jedenfalls hartnäckig über eventuelle Konkurrenten in der Entwurfsphase. Vielmehr erscheinen hier Entwurf wie Bau eine reine Angelegenheit zwischen dem Architekten und seinem Herzog, in welche sich die Deputierten der Hospitalverwaltung nicht einmischen:

Als er mich anwies, den Entwurf für ein Hospital auszuführen, sagte ich: Herr, ich liefere Euch einen, der jenem gleicht, das ich in Mailand baute, und sofern Euch der Entwurf gefällt, werde ich Euch sagen, wie es aussah. [...] Ich machte einen Plan, der so beschaffen war, wie ich es Euch nun darlegen werde. Nachdem der Fürst und die Bürger, denen die Verwaltung und Leitung dieses Hospitals oblag, das Baugelände

ausgewählt hatten, das schön und für ein solches Gebäude sehr geeignet war, wurde mir selbiges gezeigt. Vom Fürsten erhielt ich den Auftrag, einen Entwurf in passendem Maßstab zum Baugelände vorzulegen ... Nachdem er mir geboten hatte, einen Entwurf zu machen, fragte er mich zunächst, ob ich das [Hospital] in Florenz und dasjenige in Siena gesehen habe und mich erinnern würde, wie sie aussähen. Ich bejahte dies. Daraufhin wünschte er einen Plan von dem Grundriß zu sehen und ich zeichnete ihm aus dem Gedächtnis die Umrisse von dem [Hospital] in Florenz. Obwohl er ihm nicht so geeignet zu sein schien, wie er es sich gewünscht hätte, auch weil er die anderen [Spitäler] zu übertreffen gedachte, ließ er die Angelegenheit in der Schwebe. Ich hatte einstweilen das Baugelände wie auch die Anforderungen [an das Gebäude] festgehalten und erklärte, ich würde einen Entwurf ausführen, von dem ich meinte, dass er passend sei ...⁸¹

Der utopische Doppelgänger des Herzogs zeigt sich natürlich rundum begeistert von Filaretos Entwurf und seinen Ideen und beauftragt ihn, sofort alles für die Umsetzung Nötige zu veranlassen.⁸² Bei der folgenden ausführlichen Beschreibung des Hospitals von Sforzinda, welches – so betont Filarete noch mehrfach – genauso wie sein Mailänder Bau errichtet wird, fällt auf, dass Filarete kaum auf die äußere Gestalt und den Stil der Architektur eingeht. Zur Fassade vermerkt er lediglich, dass er – entgegen der Meinung anderer – die ganze Fassade umfassende Treppen (wie bei Brunelleschis Ospedale degli Innocenti in Florenz) vermieden und diese stattdessen auf die Eingänge beschränkt habe, damit das Innere effektiver erschlossen und das Erdgeschoss für (vermietete) Geschäfte und Werkstätten genutzt werden könne.⁸³

Im Vordergrund der Darstellung stehen deutlich die räumliche Organisation im Inneren und die technischen Innovationen zur Optimierung der Abläufe und der Hygiene, wie beispielsweise die reichliche Ausstattung mit Waschräumen und Aborten oder das System von vertikalen und horizontalen Luft-, Wasser- und Abfallschächten, welches während der Rekonstruktionsarbeiten nach den schweren Schä-

den des Zweiten Weltkrieges unter der Leitung von Liliana Grassi tatsächlich zutage trat, sodass in dieser Hinsicht große Übereinstimmungen zwischen Filaretos Beschreibungen des Hospitals von Sforzinda und dem ausgeführtem Mailänder Bau nachgewiesen werden konnten.⁸⁴

Hingegen weicht der das *Libro architetonico* illustrierende Aufriss (Taf. f. 83v) von dem ausgeführten (Abb. 1.14 und 1.15) und wohl auch von dem ursprünglich von Filarete projektierten Bau radikal ab. Während der abgebildete Grundriß (Taf. f. 82v)⁸⁵ noch wie der ausgeführte Bau aus einem streng umrissenen Rechteck besteht, das von einem quadratischen Modul weiter untergliedert wird, erscheint der Aufriss (Taf. f. 83v) nicht nur in allen drei Stockwerken reich mit Säulenordnungen geschmückt, sondern auch durch zahlreiche Anbauten, die weit nach vorne und weit über das Kranzgesims hinausstoßen, plastisch durchgebildet.

Diese auch sonst im *Libro architetonico* reich dokumentierte Vorliebe für monumentale Gebäude mit massiven plastischen Eckverstärkungen und Turmaufbauten führt nicht nur hier zu einem deutlichen Widerspruch zwischen Theorie und Praxis: Während Filarete seiner anthropomorph-geometrischen Lehre getreu die Grundrisse meist aus einfachen Grundformen wie Quadrat, Rechteck oder Kreis bildet, unterzieht er das aufgehende Mauerwerk einer reichen plastischen Durchgestaltung, sodass die elementare Stereometrie des Grundrisses im Aufriss durch eine Fülle von Risaliten, Türmen und Loggien sowie durch feingliedrige dekorative Zutaten derart konterkariert wird, dass Grund- und Aufriss nicht mehr zur Deckung gebracht werden können oder sich gar offen widersprechen.

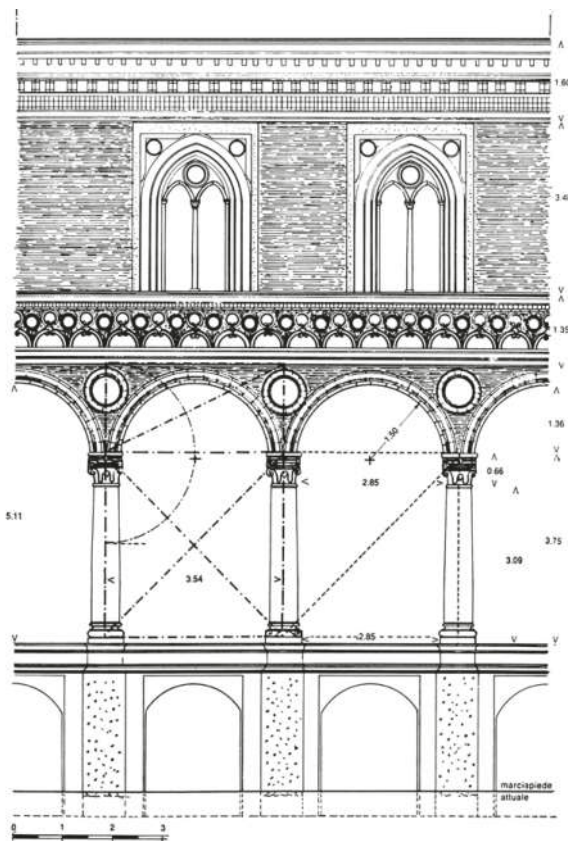
Doch solche Diskrepanzen fechten den Literaten Filarete nicht an. Viel wichtiger ist ihm zu betonen, in welcher harmonischer Übereinstimmung zwischen Bauherrn und Architekt und mit welcher atemberaubenden Geschwindigkeit der prächtige Bau von fähigen, eifrigen und gehorsamen Arbeitern unter seiner Leitung errichtet und ausgestattet wird.

Die Realität sah freilich ganz anders aus. Auch im Falle des Ospedale Maggiore, der dritten Mai-



1.14. Mailand, Ospedale Maggiore. Teilansicht der Fassade zur Via Festa del Perdono. Untergeschoss nach Filaretos Entwurf seit 1457, Obergeschoss unter der Leitung von Guiniforte Solari seit ca. 1462. Foto: Autor.

länder Großbaustelle, an der Filarete tätig wird, hat Francesco Sforza zunächst Schwierigkeiten, seinen Florentiner »Ingenieur« durchzusetzen. Zum Zeitpunkt der Grundsteinlegung am 12. April 1456 waren Filaretos Anstellung, seine Zuständigkeiten und seine Bezahlung keineswegs geregelt. Erst im Februar des folgenden Jahres 1457 scheint ein offizieller Auftrag an ihn ergangen zu sein, als der Herzog endlich die 24 Deputierten der Hospitalverwaltung auffordert, Filarete zum Leiter der Bauhütte zu bestimmen und ihm monatlich 12 Dukaten zu bezahlen.⁸⁶ Doch die Deputierten widersetzen sich dem herzoglichen Wunsch und entsenden eine Delegation, um Protest einzulegen; sie seien nicht in der Lage, ein derart hohes Gehalt zu bezahlen.⁸⁷



1.15. Mailand, Ospedale Maggiore, Schema der Fassade zur Via Festa del Perdono (Liliana Grassi). Aus: Liliana Grassi, Note sull'architettura del Ducato Sforzesco, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450–1535)*. Convegno internazionale, Milano, 18–21 maggio 1981, Mailand 1982, Abb. 34.

Filarete, der offenbar das ganze Jahr über keinen Lohn erhält, beschwert sich beim Herzog, woraufhin dieser am 23. Dezember 1457 endlich den Deputierten einen scharfen Verweis erteilt und befiehlt, Filarete unverzüglich zu bezahlen und gut zu behandeln.⁸⁸ Aber auch dieser Brief des Herzogs löst Filaretos Probleme nicht. Die Deputierten verweigern weiterhin die volle Bezahlung und betreiben die Anstellung eines lombardischen Baumeisters an seiner statt. Ihre seit 28. März 1458 dokumentierte, wiederholt ausgesprochene Empfehlung, Pandino da Novara anzustellen, ist wohl nicht nur dem Versuch geschuldet, Geld zu sparen, sondern grundsätzlich

gegen den Herzog und seinen ausländischen Favoriten gerichtet.⁸⁹ Am 16. Oktober 1458 wird schließlich ein gewisser Gabriele de Incasate zum »Vorsteher der Arbeiten« (»suprastante da lavoro«) berufen, während Filaretos Position und Gehalt weiterhin umstritten sind.⁹⁰ Bereits am 18. Juni 1458 waren zwei der Deputierten bestimmt worden, mit Filarete eine Reduktion des Gehaltes auszuhandeln.⁹¹ Nach dem Scheitern dieses Schlichtungsversuches wird dem protokollarischen Eintrag zum Beschluss der Delegation nachträglich hinzugefügt: »wegen Meister Antonius aus Florenz unmöglich« (»per M^{ro} Ant.^o de Florentia non potest fieri«).⁹²

Erst Ende des Jahres 1459 kommt es endlich zu einer Einigung. Filarete akzeptiert eine Reduktion seines Gehaltes von 12 Dukaten (24 Fiorini) um 2 Dukaten auf 20 Fiorini.⁹³ Am 29. Februar 1460, nach drei Jahren der Auseinandersetzung, wird dann endlich ein Vertrag von den Deputierten unterzeichnet, der Filaretos frühere Leistungen, die Expertise, seine leitende Position und sein Recht auf (reduzierte) Bezahlung bestätigt:

[...] Als sonst unser edelster und gütigster Herrscher und Herr, (Herr) Francesco Sforza, Herzog von Mailand, etc., für seinen unermesslichen Verdienst um Gott, als einzigartige und wundervolle Zierde dieser seiner berühmten und glorreichen Stadt Mailand, als Beistand für sein ganzes Volk und um die Verehrung aller für Gottesangelegenheiten zu steigern, den Bau und die Gründung eines großen Hospitals entschied, beschloss und befahl, das auch in allen Teilen der christlichen Welt bestaunt würde, zur Ehre des allmächtigen Gottes und zur Unterstützung seiner Armen, hat er mittels eines offenen und üblichen Briefes für dieses zu errichtende und zu erbauende Gebäude seine festlichen und großflächigen Palasträume als Ort für die *Fabbrica* zur Verfügung gestellt. [...] *Und weil Meister Antonius aus Florenz die Gestalt und das Aussehen des besagten Hospitals entwarf und durch sein großes Talent und seine Bauerschaft den Bau des gesamten Hospitals klar vor Augen führte, wie er vollendet werden müsse, und einzelne Glieder, Teile, Strukturen und sämtliche Werkstätten entwarf; so wurde seine Erfahrung*

als Beweis für sein Talent von allen anerkannt. Deshalb wählen, bestimmen und ernennen wir einstimmig Meister Antonius für die besagte Fabbrica des erfolgreich fertigzustellenden Hospitals, so Gott will, als Architekten, Schöpfer, Leiter und Bauwerkmeister eines so großen Bauwerkes, auf diese Art und auf diese Weise und bis zu dem Zeitpunkt, wie es Wunsch, Gesinnung und Wille unseres gütigen Herrschers ist, da er Gründer, Errichter und vor allem Gönner und beständiger Beschützer dieses großen Hospitals und des Baus selbst ist. Und wir erlassen alles vorausgeschickte und befehlen zudem, dass er selbst als Gehalt, Lohn, und Bezahlung für seine Arbeiten monatlich 20 Fiorini erhalten soll, bei 32 Soldi pro Fiorino, beginnend im Februar 1457, und danach solange es dem vorzüglichen Herrscher beliebt.

Zur Beurkundung lassen wir es durch den Druck unseres Sigels bestätigen und bekräftigen.

Mailand, 29. Februar 1460

Kardinal Erzbischof von Mailand hat eigenhändig unterzeichnet.

Alexander de Capello hat vorher eigenhändig unterschrieben.⁹⁴

Es handelt sich bei diesem Schreiben um ein wahrlich seltsames Dokument, denn in den zahlreich erhaltenen Quellen zum Hospitalbau lässt sich weder vor noch nach diesem Datum eine leitende Tätigkeit Filaretos feststellen. Angesichts der folgenden Ereignisse liest sich der Text vielmehr wie eine Verhöhnung des Adressaten. Die Deputierten des Ospedale werden weiterhin eine regelmäßige Zahlung verschleppen und zurückhalten. Gleichzeitig setzten sie Filarete, der die Arbeiten eigentlich leiten sollte, andere »Ingenieure« an die Seite beziehungsweise vor die Nase; insbesondere Mitglieder des lokalen Clans der Solari, die ihn – in der Person Giovanni Solari – schon am Dombau erfolgreich vertrieben hatten.⁹⁵ Diesmal ist es dessen Sohn Guiniforte Solari, der ihm zunächst als zweiter »ingegnere« an die Seite gestellt wird, jedoch bald die alleinige Regie übernimmt, bevor ihm – kurz nach Filaretos Kündigung am 16. August 1465 – auch offiziell die alleinige Leitung der Arbeiten übertragen wird.⁹⁶

1466

avertino antonio architetto vicentino
 vilana alcuni crediti per opere et quiete
 nella fa. blivie del' ospedale maggiore

L. Pir
 natalau
 ospedal maggiore
 Inblivie

Illustrissimo Excellentissimo Signor nostro piu e piu dolce ho fatto dire alla vostra excellenza chio habeo bisogno parlare a quella alchuna cosa a me importante. Et vedo che la dca signa habbi occupatione assai, per le quale li fatti miei sieno messi da canto, et perche li miei a vob sono de minimi per questo alle volte sono messi in obliuione, aza perche a me soy et allesez mio sono grandissimi et importanto per questo no mesthano di mente. da poi che tempo no hante di darne audienza soy costretto a frinere in parte di quello che a borra dolena dir a dca Signoria. priego quella si degni d'ordini et no habia amale quello che in questa per me de si dire. hazei a dire piu cose si per me si anchoza al bisogno del' ospedale, ma per no redure troppo la dca excellenza so de dire pure de fatti miei in parte et poi vessi ecco d'informura del'alto. Io in prima priego la dca signa che poi mi hante messo all'opera di questo ospedale, che a me per parole dice, loro si sono retenti a farim i miei pagameti, cosi priego quella dire loro in modo mi dogliano pagar, et per che no credete io habia hante tre soldi, ho fatto la ragione o il loro ragionato, Resto hante y fino a questo di ayille ducento quaranta lire et .4. et .1. le noy ho possessione et quando ne hantessi, io deterrino se piace a vob d'esser pagato. Io soy stato o la dca signa quaterzin anni, io no ho comprato ne case ne dignita, ne anche a Firenze ho maridato denaro, ne per questa da pure da do donare may potelo fare, si che questo no he il mio bisogno. he voluto hante pazienza per demonstrare che quello di promessi con parole et noy disignio la farai con fatti, vessi ecco sia quato tempo he, che gli d'essi, termino. 2.4. durat il mese, aza se in quel tempo ne hantessi tenati cento no gli hazei presi parlate noy hui et quello sia iusto fa. Et che io adopero il mio ingenio in cosa che sia utile et honore de la dca signa. Et sia certa quella chio anchoza sono come he uno soldato che duole fare guerra per agnadignare, et per adoperare la sua persona et vizim per hante fama et honore. Così io anchoza no dozzel perdere quello che noy gran fatica et tempo ho acquistato.

Fidelissimo fintoz Antonius
 Antelino architetus florentinus

1.16. Brief Filaretos an Francesco Sforza, undatiert, 1464 oder 1465. Archivio di Stato di Milano, Autografi, cartella 81, fascicolo 40. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio di Stato di Milano.

Zu diesem Zeitpunkt hält sich schon lange niemand mehr an Filaretos ursprüngliche Entwürfe, ohne dass dieser etwas dagegen hätte unternehmen können. So waren am 26. Mai 1461 zwei der Deputierten beauftragt worden, sich mit einem »Ingenieur« zu beratschlagen, ob die Einwölbung des einzigen bisher errichteten Krankensaalarms weiter so ausgeführt werden soll, wie es der Entwurf Filaretos vorsieht. In der Folge wird eine Gruppe von Baumeistern einberufen und um ihre Expertise zur Bedachung der Krankensäle gebeten.⁹⁷ Auf der Grundlage des Gutachtens – von Aristotele Fioravanti, Ambrogio da Cernusco, Giovanni della Porta, Giovanni Solari und Elia Regni –, welches am 9. Juli 1461 vorliegt, wird einstimmig beschlossen, die Säle nach einem neuen Entwurf auszuführen, der offenbar von den fünf Einberufenen ausgearbeitet wor-

den war. Diese Zeichnung wird von Cicco Simonetta dem Herzog vorgelegt, der sie bewilligt.⁹⁸ Am 14. Mai des folgenden Jahres 1462 wird Giovanni da Lonate mit der Eindeckung der drei verbleibenden Arme beauftragt sowie mit der Erneuerung des bestehenden.⁹⁹ Über die Konstruktionsweise und die Form der Eindeckung Filaretos geben die Dokumente leider keine Auskunft. Jedenfalls muss der »Architekt« mitansehen, wie das von ihm errichtete Gewölbe eines der Flügel des rechten Kreuzes nach Begutachtung durch andere Baumeister und Ingenieure wieder abgerissen und mit einer einfacheren Decke ersetzt wird, nach deren Modell dann auch die anderen Flügel ausgeführt werden. Die Protokolle der Treffen der Deputierten dokumentieren, wie wenig Einfluss Filarete auf eine solche Entscheidung

dung hatte. Vom Herzog erhält er bei dieser Gelegenheit offenbar keinerlei Unterstützung mehr.

Wie aus den Quellen im Archiv des Ospedale hervorgeht, ist Filarete bereits 1461 gezwungen, sich durch einzelne Arbeiten finanziell über Wasser zu halten, um die er sich mit allen möglichen anderen Handwerkern im Verfahren der öffentlichen Ausschreibung bewerben muss. Er leistet Dienste in der Materialbeschaffung und liefert einzelne von ihm ausgearbeitete Bauteile wie Säulenbasen und -kapitelle, Archivolten, Fenster- und Türrahmen, Friesteile und andere dekorative Details, meist in Terrakotta und im traditionellen lombardischen Stil, für die also nicht einmal sicher ist, dass er sie nach seinen eigenen Vorstellungen oder Entwürfen ausführen darf.¹⁰⁰ Darüber hinaus werden seine Arbeiten stets einer Begutachtung durch andere Meister unterzogen, bevor seine Entlohnung bewilligt wird.¹⁰¹ Aber auch diese Zahlungen werden verzögert, wie aus einem Brief Filaretos an den Herzog hervorgeht, ohne Datum, aber – nachdem Filarete sagt, er befinde sich bereits 14 Jahre im Dienst des Francesco Sforza – wohl aus dem Jahre 1464 oder 1465 (Abb. I.16):

Unserer Exzellenz und hochwohlgeboren Gnaden,
Immer wieder habe ich Euer Exzellenz ausrichten lassen, dass ich mit Euch über jene Sache reden möchte, die für mich von Wichtigkeit ist. Ich bin überzeugt, Euer Gnaden sind sehr beschäftigt, was meine Angelegenheiten in den Hintergrund rücken lässt, da sie Euch nichtig erscheinen müssen und deshalb wohl zuweilen in Vergessenheit geraten. Für mich selbst sind sie aber von enormer Bedeutung und gehen mir daher nicht aus dem Sinn. Da Ihr keine Zeit habt, mir eine Audienz zu gewähren, sehe ich mich gezwungen, zumindest in Teilen zu schreiben, was ich Euch mündlich hätte sagen wollen. Ich bitte Euer Gnaden, mir die Gunst Eures Gehörs zu schenken und nicht übel zu nehmen, was in dieser Angelegenheit über mich gesagt wird. Ich wüsste noch mehr Dinge zu meiner Person und auch über die Anforderungen am Spitalbau zu berichten, will Eure Exzellenz jedoch nicht zu sehr langweilen, und erkläre Euch deshalb kurz meine

Anliegen; Messer Cicco [Simonetta] wird Euch dann über alles andere in Kenntnis setzen. Zunächst bitte ich Euch: Euer Gnaden habt mir die Leitung über den Bau des Spitals erteilt, doch trotz Eures Gebots weigern sie sich, mir meine Bezahlung zu geben. Ich bitte Euch daher, sie anzuweisen, mich zu bezahlen. Und damit Ihr nicht meint, es ginge hier um drei Soldi, habe ich eine Berechnung ihrer Kalkulation erstellt. Daraus ergibt sich, dass mir noch eintausendzweihundert und vierzig Lire, 5 Soldi und 1 Denaro zustehen. Ich habe keinen Besitz und selbst wenn ich welchen hätte, bin ich überzeugt, dass es [auch] Euch gefällt, bezahlt zu werden. Ich stehe nun schon vierzehn Jahre lang im Dienst Euer Gnaden. Weder habe ich ein Haus noch einen Weinberg erworben, auch Geld habe ich keines nach Florenz schicken können, und bislang sieht es so aus, dass ich das auch niemals werde tun können, weil ich nicht einmal über das Notwendige verfüge. Ich habe Geduld gezeigt, weil ich mit Fakten belegen wollte, was ich mit Worten und dem Entwurf versprochen habe. Messer Cicco weiß, wie lange ich schon zu ihm sage: 25 Dukaten hat man mir im Monat geboten, aber selbst wenn man mir seinerzeit hundert geboten hätte, ich hätte sie nicht genommen. Sprecht mit ihm und er wird es Euch bestätigen. Seid versichert, dass ich mein Talent für etwas einsetze, das Euer Gnaden zu Ruhm und Ehre gereichen wird, und außerdem wie ein Soldat bin, der Krieg führen möchte, um zu verdienen und sich und seine Begabung dafür einzusetzen, Ruhm und Ehre zu erlangen. Ebenso möchte auch ich nicht verlieren, was ich mit viel Mühe und Zeit erworben habe.

Euer getreuer Diener Antonio Averlino

Architekt aus Florenz

[Fedelissimus servitor Antonius Averlinus

Architectus florentinus]

Eure Fürstliche Exzellenz Francesco Sforza von Mailand und Genua, unserem prächtigen, außerordentlichen Herrn, eccetera.¹⁰²

Wie aus dem Brief hervorgeht, hatte Filarete die Unterstützung und – falls er ihn überhaupt je genossen hat – den direkten Kontakt zum Herzog verloren (»Immer wieder habe ich Euer Exzellenz ausricht-

ten lassen, dass ich mit Euch über jene Sache reden möchte ...«, »Da Ihr keine Zeit habt, mir eine Audienz zu gewähren, sehe ich mich gezwungen ... zu schreiben ...«). Eine Antwort ist nicht mehr überliefert.

Alt und müde, dem Herzog und seinem Geld vergeblich nachzulaufen, gibt Filarete am 16. August 1465 auf und verzichtet gegenüber den Deputierten der Hospitalverwaltung auf jedwede rückwirkende Lohnforderung. Und nochmals scheinen ihn die Deputierten zu verhöhnen, wenn sie im entsprechenden Dokument festhalten, Filarete habe dies »aus freien Stücken und mit frohem Antlitz« (»liberali animo et illari vultu«) getan.¹⁰³ Drei Monate später, am 8. November des Jahres 1465, wird sein Widersacher Guiniforte Solari zum alleinigen Vorsteher über alle mit dem Hospital verbundenen Arbeiten bestimmt.¹⁰⁴ Die Ernennung eines Mitgliedes der Mailänder Familie Solari zum Leiter der Baustelle anstelle des Florentiner Filarete stellt zweifelsohne einen Sieg derer dar, die sich von Beginn an gegen die Anstellung eines »forestiero« (»Fremden«) gestellt hatten.

Noch im selben Jahr, spätestens zu Beginn des folgenden Jahres, verlässt Filarete Mailand und kehrt in seine Vaterstadt zurück. Ein Brief seines Freundes Francesco Filelfo vom 1. Februar 1466 an den Mailänder Botschafter in Florenz, Nicodemo Tranchidini, bezeugt, dass Filarete sich zu diesem Zeitpunkt in seiner Heimatstadt aufhielt.¹⁰⁵ Kurz darauf dürfte er verstorben sein.¹⁰⁶

1465, beim endgültigen Ausscheiden Filaretets, stand die Fassade des rechten Flügels kurz vor der Vollendung, während die beiden unmittelbar dahinter liegenden Höfe sich erst seit Kürzerem in Bau befanden.¹⁰⁷ Am Außenbau (Abb. 1.14 und 1.15) sehen wir im unteren Geschoss noch den Entwurf Filaretets verwirklicht: eine Säulen-Bogenstellung nach dem Vorbild von Brunelleschis Findelhaus in Florenz (allerdings mit Säulen in weitaus gedrungeneren Proportionen), in den Zwickeln Tondi mit antikisierenden Büsten. Das obere Geschoss hingegen, welches bereits von Guiniforte Solari entworfen und ausgeführt wurde, bricht mit Filaretets Vorgabe

brutal mittels dekorativer Ziegelsteinfriese und -gesimse, darüber spitzbogige und rechteckig gerahmte Biforienfenster mit üppigem Terrakottagewände, schließlich ein weiteres Ziegelsteingesims; das alles – mit Ausnahme eines Teils der Ornamentmotive – nach alter lombardischer Tradition gearbeitet. Dieser demonstrative Bruch der lokalen Tradition mit der Florentiner Innovation, der durch die Nicht-Übereinstimmung der Achsen von Unter- und Obergeschoss noch zusätzlich ins Auge sticht, vollzog sich noch vor dem Abgang Filaretets, der ihn also mit ansehen musste, ja sogar einzelne Bauteile dafür lieferte. Kurz: Filarete hatte schon lange vor seiner Entlassung am 16. August 1465 die Kontrolle über den Bau, der sein Meisterwerk hätte werden sollen, vollständig verloren.

Zusammenfassend kann man Filaretets Tätigkeit in Mailand nur als ein totales Scheitern bezeichnen. Auf der Baustelle des Castello wird er von den lombardischen Meistern erfolgreich marginalisiert. Ein Entwurf für einen Ehrenbogen in Cremona kommt nicht zur Ausführung; und als der Herzog einen im Bau befindlichen Palast am Canal Grande in Venedig erwirbt, ist es nicht Filarete, sondern sein Florentiner Konkurrent Benedetto Ferrini, der den Auftrag erhält. Allein in Bergamo scheint er erfolgreich den Entwurf für den Neubau des Domes geliefert und den Arbeitsbeginn begleitet zu haben, doch die Arbeiten blieben kurz danach für drei Jahrzehnte liegen und gingen auch später nur langsam voran, bevor sie am Ende des 17. Jahrhunderts von Carlo Fontana unkenntlich gemacht wurden. Von der Mailänder Dombauhütte wird er nach kurzer Zeit als »überflüssig« entlassen. Auf der Großbaustelle des Ospedale Maggiore wird er trotz der schließlichen Ernennung zum Leiter der Baustelle gleich wieder zum Handwerker degradiert, der sich mit Gelegenheitsarbeiten finanziell über Wasser halten und mit ansehen muss, wie sein Entwurf, sowohl die Architektur als auch ihre Dekoration betreffend, radikal verändert wird, ohne dass er um seine Meinung gebeten wird und ohne dass er etwas dagegen unternehmen könnte. Bereits im Frühjahr 1462, als Francesco Sforza seine Unterschrift unter den Beschluss zum Abriss des von

Filarete errichteten Gewölbes setzt, muss ihm klar geworden sein, dass er die Unterstützung des Herzogs endgültig verloren hatte. Im letzten erhaltenen Brief an den Herzog geht es deshalb auch nur noch um die ausstehende Bezahlung.

LIBRO ARCHITETTONICO

Frustriert und um sich den gebührenden Ruhm doch noch zu sichern, wendet sich Filarete schließlich der Literatur zu. Spätestens ab 1460, bis 1464 widmet er sich intensiv der Abfassung seines monumentalen *Libro architetonico*, dem einzigen »architektonischen« Werk, das er je vollenden sollte.¹⁰⁸ Wie wir gesehen haben, schreibt Filarete an seinem Text in Jahren veritabler persönlicher Krise. Dabei sind mehrere Ereignisse als unmittelbare Auslöser für Filaretos Entschluss, in die Literatur zu flüchten, denkbar, etwa die Entscheidung im Frühjahr 1462, das von ihm errichtete Gewölbe wieder abzureißen. Mehrere interne Daten sprechen hingegen für einen Arbeitsbeginn im Jahr 1460.¹⁰⁹ Zu diesem Zeitpunkt verstand Filarete sein *Libro* vielleicht noch als an den Herzog gerichteten Apell und Versuch, seine Unterstützung wiederzugewinnen. Dann scheint er seine Hoffnungen auf dessen Sohn Galeazzo Maria Sforza gesetzt zu haben, der ab dem 6. Buch immer weiter in den Vordergrund tritt. Doch im Prozess des Schreibens gerät Filarete sein Text immer mehr zum Selbstzweck. Er erkennt im Schreiben – Filarete ist bereits über 60 Jahre alt und wird kurz nach der Fertigstellung tatsächlich versterben – die einzige ihm verbliebene Möglichkeit, doch noch jenen Ruhm einzufahren, welchen ihm die bittere Realität konsequent verweigert hat. Im tatsächlichen Baugewerbe gescheitert, erfindet sich Filarete neu als Intellektueller und Theoretiker, ja als Prophet einer kommenden Zeit, welche reif ist für einen Architekten seines Formates. Dabei nimmt er Rache an seinen Widersachern, denen er ihre Dummheit und Verstocktheit darlegt und die Superiorität seiner eigenen Kenntnisse und Ideen ungehindert ausbreitet. Und auch Francesco Sforza wird darüber belehrt, wie es hätte

laufen können, wenn er ein wahrer Herzog gewesen wäre. Vor allem aber schreibt Filarete ein Plädoyer für die einzigartige Bedeutung des Architekten und seiner Architektur für die Renaissance von Mensch und Gesellschaft.

GRÜNDE FÜR DAS SCHEITERN

Die Gründe für das Scheitern Filaretos in Mailand sind – wie wir gesehen haben – vielfältig. Zunächst ist die schwache Position des eben erst an die Macht gekommenen Herzogs festzuhalten. Als Francesco Sforza im Februar 1450 in Mailand einzog, konnte der Condottiere niederer Herkunft keinen legitimen Anspruch auf das Herzogtum stellen, auch wenn er mit Filippo Maria Viscontis Tochter Bianca Maria liiert war. Er wurde Herr über die Stadt, wie er Herr über das ganze weitere Gebiet der Visconti geworden war: Indem er die Bevölkerung zur Kapitulation zwang. Auch den Herzog-Titel hatte er illegitim angenommen. Zwar erkannten ihn schließlich Mailand und seine Alliierten als »Dux Mediolani« an, doch die kaiserliche Bestätigung, die für einen solchen Titel nötig gewesen wäre, wurde ihm zeit lebens verweigert. Diese innen- wie außenpolitisch unsichere Position, im Verbund mit den leeren Staatskassen, zwang den Herzog dazu, stets auf die Interessen der städtischen Institutionen und auf die Machtansprüche der alten Mailänder Adelsfamilien, wie der Trivulzio, Borromeo, Pusterla oder Olgiati, behutsam Rücksicht zu nehmen. Und umgekehrt ließ sich diese Schwäche des Herzogs von seinen Konkurrenten oder Gegnern zur Durchsetzung ihrer eigenen Interessen nutzen.

Der Umstand, dass Francesco Sforza an der Baustelle des Castello di Porta Giovia »nostro ingeniario« nicht durchsetzen konnte, war vor allem der Tatsache geschuldet, dass der Bau nach den Vorstellungen des Herzogs ausgeführt werden sollte, dieser sich jedoch zu Beginn der 1450er-Jahre oft an der Kriegsf front mit Venedig befand und sich deshalb meist nur brieflich um die Arbeiten kümmern konnte. Gleichzeitig verabsäumte er, für eine klare Aufteilung der

Kompetenzen zu sorgen und vor allem verabsäumte er, einen Leiter der Baustelle zu bestellen und mit unangreifbarer Autorität auszustatten. Auch wenn er in den erhaltenen Dokumenten 1452 einmal Filippo de Scozioli da Cortona »commissario« nennt, so dürfte er doch erst mit der Ernennung Bartolomeo Gadios zum Leiter der Baustelle am 19. November 1454 für eine funktionierende Hierarchie gesorgt haben; zu einem Zeitpunkt, zu welchem Filarete die Baustelle bereits verlassen hatte.

Filarete beklagt also zu Recht in seinen Briefen die mangelnde Intervention und fehlende Autorität des Herzogs. (»Ich bitte Eure Magnifizenz, dafür Sorge zu tragen, dass diese täglichen Diskussionen aufhören ...« – »Ich bin hier schlecht angesehen, mehr will ich dazu nicht sagen, weil es an Euch ist, für all dies Sorge zu tragen.«) Ein autoritatives Dekret hätte er sich gewünscht, wie die berühmte *Patente*, mit welcher Federico da Montefeltro 1468 seinen »Ingeniero« und »architettore« (!) Luciano Laurana zum Bau des Palazzo Ducale von Urbino ausstattete:

[...] *Wir haben besagten Meister Luciano als Ingenieur ernannt und zum Verantwortlichen aller Meister bestimmt, die an betreffendem Bauwerk arbeiten werden, als da sind Maurermeister, Steinmetze, Zimmerleute, Schmiede und wer sonst noch, welchen Ranges auch immer, eine irgendwie geartete Tätigkeit an diesem Bau auszuüben hat. Somit wünschen wir und befehlen besagten Meistern und Arbeitern wie auch allen unseren Aufsehern und Untertanen, in jeglicher Sache, die an diesem Werk vorgesehen und auszuführen ist, besagtem Meister Luciano unbedingt Gehorsam zu leisten und zu tun, was er verfügt, ganz so als würden wir dies in eigener Person tun.* Insbesondere befehlen wir Ser Andrea Catoni, unserem Kanzler und zuständigem Verwahrer der Einkünfte besagten Hauses [i. e. der Familie Montefeltro], und ebenso Ser Matteo dell'Isola, dem das Amt der Beschaffung der am Bau notwendigen Dinge obliegt, bei Zahlungen, die sie tätigen, und anstehenden Besorgungen, die sie machen und bestellen müssen, nicht mehr und nicht weniger zu tun, als genannter Meister Luciano bei ihnen in Auftrag gegeben und befohlen hat. *Wir verleihen genanntem Meister*

*Luciano volle Entscheidungsgewalt und unbeschränktes Befehls- und Kassierrecht, und ermächtigen ihn, nach eigenem Gutdünken jeden Meister und Arbeiter an jenem Bau, der ihm nicht gefällt oder ihn nicht auf seine Weise zufriedenstellt, zu entlassen und nach seinem Ermessen andere Meister und Arbeiter zu holen und sie als Akkord- oder Tagelöhner zu beschäftigen; gleichermaßen soll er strafen und verurteilen können, darf Lohn und Provision jener einbehalten, die ihre Pflicht nicht tun, und alles, was einem Architekten und zuständigen Bauleiter sonst noch zu tun ansteht und was wir selbst tun könnten, sofern wir zugegen wären. [...]*¹¹⁰

Bereits im Jahr davor, Ende 1467, als es zu einer Auseinandersetzung zwischen dem »architector« Luciano Laurana und einem »muratore« gekommen war, traf man sich einfach mit dem Herzog höchstpersönlich in seinem Palast zu einem klärenden Gespräch.¹¹¹ Von einer derartigen Behandlung konnte Filarete nur träumen.¹¹² Doch selbst wenn Francesco Sforza jemanden mit solchen Privilegien und mit einer solchen Autorität ausgestattet hätte, dann wäre dies, wie wir gesehen haben, wohl kaum Filarete gewesen, arbeitete er doch am Castello bis zum Schluss in einer untergeordneten Funktion als Bildhauer.

Im Falle des Domes und des Ospedale Maggiore war die Situation eine andere: Der Grund für die Schwäche des Herzogs war hier kein außenpolitischer, sondern ein innenpolitischer. Denn – im Unterschied zum Castello di Porta Giovia – konnte der Herzog weder in die Belange des Dombaues noch in die des Ospedale Maggiore direkt eingreifen, die vielmehr in der Verantwortung der Deputierten der Dombauhütte beziehungsweise der Hospitalverwaltung lagen, welche sich wiederum in der Hand des Klerus und der wichtigsten Mailänder Familien befanden, die sich keineswegs als Erfüllungsgehilfen der herzoglichen Wünsche verstanden. Man kann die Filarete treffende Ablehnung durch die Deputierten der Dombauhütte und des Ospedale Maggiore als Ablehnung gegenüber dem ausländischen Baumeister lesen, aber mindestens ebenso wahrscheinlich ist, dass es dabei um eine Abgrenzung gegenüber dem Herzog ging.¹¹³ Und natürlich gilt

auch umgekehrt: Francesco Sforza benötigte in vielen Angelegenheiten die Unterstützung des Klerus und der führenden Familien Mailands, und diese war ihm letztendlich wichtiger als die Durchsetzung Filaretos. So entzog Francesco Sforza, als von den Deputierten der Hospitalverwaltung der Abriss von Filaretos Gewölbe verlangt wurde, »seinem« Ingenieur das Vertrauen und stimmte dem Beschluss zu. Filarete war hier auch Opfer der politischen Raison geworden.

Ein weiterer, das Verhältnis zu Filarete belastender Faktor war der Verdacht der Deputierten der Hospitalverwaltung, dass sie dem herzoglichen Ingenieur ein (überhöhtes) Gehalt bezahlen sollten, damit ihn Francesco Sforza kostenlos für seine eigenen Interessen und Projekte einsetzen konnte.¹¹⁴ In den Jahren 1458 und 1459 beispielsweise, als Filarete ein Gehalt vom Ospedale bezog oder zumindest beziehen sollte, befand er sich, wie wir gesehen haben, mehrmals in herzoglichem Auftrag in Venedig. Der Widerstand gegen die (volle) Bezahlung von Filaretos Gehalt war also nicht unbegründet.

Bei dieser Gelegenheit muss angemerkt werden, dass Francesco Sforza oft nicht nur nicht bezahlen wollte, sondern auch tatsächlich nicht konnte, auch wenn dies für den Einzelfall schwer zu entscheiden ist, der wohl letztlich von den momentanen herzoglichen Prioritäten abhing. Wie wir gesehen haben, kam das Projekt eines Ehrenbogens in Cremona sowie das Projekt eines repräsentativen Palastes in Venedig nicht zur Ausführung, weil der Herzog die finanziellen Mittel dazu nicht aufbringen konnte. Und Filarete war keineswegs der einzige, der um sein Geld betteln musste. Auch diejenigen, die von Francesco Sforza direkt bezahlt wurden, mussten oft auf ihre Entlohnung warten, und allzuoft vergeblich. So schrieb beispielsweise Baldassare Rasini, Professor für Rhetorik am Studio von Pavia, um das Jahr 1454 an Francesco Sforza, mit der dringenden Bitte, ihm ausstehende Gehälter zu begleichen; er habe zu wenig, um davon leben zu können. Doch Francesco Sforza lehnte die Bitte ab, mit der Begründung, dass die Kosten für die vergangenen und bevorstehenden Kriege dies nicht zuließen.¹¹⁵

Als Beispiel kann uns aber auch Filaretos Freund, der berühmte Humanist Francesco Filelfo dienen. Wie anderen im näheren Umfeld des Hofes (zu dem Filarete keineswegs gerechnet werden kann), war ihm ein regelmäßiges Gehalt zugestanden worden. Aber nur auf dem Papier. In der Realität musste er seinem Geld hinterherlaufen und immer öfter auch ganz darauf verzichten. Laut Rudolf Adam, der die Quellen dahingehend ausgewertet hat, wurde Filelfo von Francesco Sforza nur zwischen 1454 und 1459 einigermaßen regelmäßig bezahlt; bis zum Jahre 1476, dem Jahr der Ermordung Galeazzo Marias, waren die herzoglichen Schulden an ihn auf fast 5000 Dukaten angewachsen.¹¹⁶

So weit die politischen und institutionellen Gründe für Filaretos Scheitern. Aus den im ersten Kapitel revidierten Briefen und Dokumenten geht jedoch hervor, dass Filarete auch direkteren, persönlicheren Anfeindungen ausgesetzt war. Sie zeugen reichlich von der Ablehnung des ausländischen, florentinischen Meisters durch die einheimischen, lombardischen Meister. Aber welche Gründe hatte ihre Ablehnung?

Filarete selbst führt in seinem, in unmittelbarer Reaktion auf die Ereignisse verfassten *Libro architettonico* als Grund für sein Scheitern das Unverständnis und die Unbelehrbarkeit der einheimischen Baumeister wie seiner Auftraggeber an. Er kontrastiert wiederholt zwei Architekturstile: Auf der einen Seite der schlechte »modo moderno«, das heißt der »gotische Stil«, eine »verfluchte Praxis«, die mit dem Einfall der »Barbaren«, »von den Leuten jenseits der Berge, sprich von den Deutschen und den Franzosen« nach Italien gelangt sei und in Mailand noch praktiziert werde; auf der anderen Seite der »modo antico«, der sich in Florenz dank Brunelleschi bereits durchgesetzt hat und als dessen Propagandist der Autor auftritt. Filarete beklagt wortreich das allgemeine Unverständnis für die Grundlagen und Regeln guter Architektur, welches ihn umgibt, und wie schwer diese den Unwissenden und Verstockten zu vermitteln seien.¹¹⁷

Tatsächlich dürfte Filarete auch aufgrund von Differenzen in rein künstlerischen Fragen auf Ab-

lehnung bei den lombardischen Kollegen auf den Mailänder Baustellen gestoßen sein, beispielsweise wenn sein Vorschlag eines Bukranien-Girlanden-Frieses *all'antica* keine Anhänger findet oder wenn Guiniforte Solari seine in Stein projektierten Rundbogenfenster durch spitzbogige Biforienfenster mit reichem Terrakottagewände ersetzt.

Dabei fand dieser Widerstand der Meister gegen motivische und stilistische Innovationen offenbar Rückhalt im Konservativismus und Lokalpatriotismus der Deputierten der Bauhütten. Die im Falle des Ospedale Maggiore reich überlieferten Sitzungsprotokolle dokumentieren zwar leider nur die Beschlüsse und Aufträge, geben also kaum je Diskussionen und Begründungen oder gar Beschreibungen der unterschiedlichen formalen Vorschläge wieder, aber wenigstens ein deutlicher Beleg für die Ablehnung des neuen Florentiner Stils hat sich in ihnen doch erhalten: Am 26. September 1469 werden die *magistri* Antonio Pietro und Francesco da Lonate von den Deputierten des Ospedale Maggiore beauftragt, gewisse Decken oder Wölbungen (es ist nicht klar, um welche Räume es sich handelt), »die *auf florentinische Art* gebaut werden oder gebaut wurden, von nun an mit einem Profil *a la moderna* zu bauen« (»que laborantur seu laborate sunt *modo florentino*, laborentur a modo cum cornisia nuncupata *a la moderna*«), also auszutauschen, und zwar nach einer sich in der Werkstatt eines lombardischen Meisters befindlichen Vorlage.¹¹⁸ Hier kommt ganz unmissverständlich eine konservative Haltung zum Ausdruck, die die lombardische Tradition Florentiner Innovation vorzieht. Die dabei vorgenommene Kontrastierung von »modo moderno« und »modo florentino« entspricht ganz Filaretes in seinem *Libro architettonico* wiederholt vollzogener Gegenüberstellung von »modo moderno«, wie er im Norden noch immer üblich wäre, und »modo antico«, wie er in Florenz bereits praktiziert werde, nur mit umgekehrtem Vorzeichen.¹¹⁹

Gleichwohl lässt sich der Konflikt aber nicht auf künstlerische Fragen und eine ästhetische Auseinandersetzung zwischen florentinischem Innovationsgeist und lombardischem Widerstand reduzie-

ren. Hinzu trat der Konflikt zwischen den neuen Ansprüchen eines ›Architekten‹ nach antikem oder vermeintlich antikem Vorbild und den traditionellen, lokalen Arbeitsabläufen und Hierarchien. Die lombardischen Meister sahen sich zu Recht bedroht durch Filaretes Ansprüche auf intellektuelle und soziale Superiorität. Der Florentiner forderte eine Führungsrolle ein, für die auf den Mailänder Baustellen kein Platz war, abgesehen davon, dass der Herzog oder eine der Bauhüttenverwaltungen ihn dazu gar nicht mit der nötigen Autorität ausgestattet hatten. Diese Kluft zwischen Anspruch und Realität musste unweigerlich zu unlösbaren Konflikten führen.

Wie der Fall des um eine Generation jüngeren Benedetto Ferrini zeigt, konnte man als Florentiner Bildhauer und Baumeister in Mailand übrigens durchaus Erfolg haben. Ferrini war im Dienste des Francesco Sforza 1453 zunächst mit verschiedenen kleineren Aufträgen nach Lodi und 1456 schließlich nach Mailand gekommen, um am Castello di Porta Giovia zu arbeiten, zu einem Zeitpunkt als Filarete die Baustelle bereits frustriert verlassen hatte.¹²⁰ Wie wir gesehen haben, erhält er außerdem im Januar 1461 anstelle Filaretes den Auftrag zu Entwürfen für die Ca' del Duca in Venedig.¹²¹ Von Francesco Sforza als »familiari nostro« angesprochen, erhielt Ferrini von ihm eine Ziegelbrennerei in Lodi übereignet, die zahlreiche Mailänder Baustellen belieferte.¹²² Im Jahre 1462 wurde er vom Herzog beauftragt, nach Florenz zu reisen, um für ihn zwei Stuck- und eine Marmormadonna von Desiderio da Settignano zu erwerben.¹²³ Kurz, ein Florentiner Handwerker und Bildhauer von bescheidener Herkunft, der von Francesco Sforza mehrere Aufträge erhält, bezahlt wird, erfolgreich ins Baugewerbe wechselt und mit herzoglicher Hilfe ein profitables Unternehmen aufbaut, schließlich für sein Kunstverständnis und diplomatisches Geschick derart angesehen ist, dass er vom Herzog sogar im Kunsthandel eingesetzt wird.

Daraus schließe ich, dass es vor allem Filaretes hochtrabende Ansprüche und sein wenig diplomatischer, kompromissloser Charakter waren, welche zu seinem Scheitern führten. Bereits aus den Briefen spricht eine gewisse Verachtung für seine Kollegen

auf der Baustelle (»questo muratore«), die sich dann auch in seinem *Libro architetonico* zahlreich spiegeln wird. Besonders bezeichnend in dieser Hinsicht ist eine Stelle im 15. Buch, an welcher Filarete den vitruvianischen Bildungskanon des Architekten um die vier weltlichen und drei christlichen Haupttugenden ergänzt. So gehöre zur notwendigen Ausstattung eines guten Architekten auch »Stärke«, im Sinne von Standfestigkeit:

Auch Stärke benötigt er, weil seine Aufgabe von öffentlichem Interesse ist. Die öffentlichen Gebäude unterstehen dem Urteil aller Menschen, und zwar vornehmlich dem von Unwissenden und weniger dem der Kenner: Da will's der eine gekocht, der andere gebraten, der eine hoch, der andere niedrig, wieder andere wollen es auf diese und noch andere auf jene Weise. Deshalb muss er auf seinem Punkt beharren und sich von ihnen nicht stören und durcheinanderbringen lassen. Und sollten sie weiter daherschwatzen, lege ihnen die Gründe dar, und wenn einer sie nicht versteht oder nicht verstehen will, dann schlage einen anderen Ton an, denn wie der Heilige Hieronymus sagt: übergroße Geduld ist eine Eselei. *Gib ihm die Antwort, die er verdient, und belass ihn in seiner viehischen Dummheit.*¹²⁴

Unmittelbar daran anschließend verlangt Filarete vom Architekten »Mäßigkeit«, im Sinne von Geduld. Zuviel davon könne der Sache der Architektur aber auch schaden:

Auch muss er Ausgeglichenheit besitzen, weil man am Bau viele Male Dinge ausführen wird, die nicht passen werden, er sich also nicht wegen jeder misslungenen Sache ärgern darf, sondern mit gut gewählten Worten zurechtweisen muss. Wenn dies nicht hilft, dann sage man es mit gestrengeren Worten, *und sollte er es dann immer noch nicht einsehen, schick' ihn weg, ob er nun Meister, Arbeiter oder Vorsteher sei.*¹²⁵

Es ist leicht vorstellbar, dass Filarete sich mit dieser Einstellung auf den Mailänder Baustellen mehr Feinde als Freunde machte.

An anderer Stelle beklagt sich Filarete über Maurer, welche glauben, nur weil sie einen Stein auf den anderen zu setzen vermögen, auch schon Architekten zu sein. Als im Anschluss an die erste Entgegensetzung von schlechtem »modo moderno« und gutem »modo antico« Francesco Sforza fragt, wieso er dann »moderne« Bauten wie die Kathedralen von Florenz und Mailand schön finde, entgegnet ihm Filarete frech, dass ihm dieses Urteil nur von den hohen Baukosten suggeriert werde. Bei einem ungebildeten Emporkömmling wie Francesco Sforza findet er das offenbar nicht weiter verwunderlich. Schlimmer sei das mangelnde Urteilsvermögen der verantwortlichen Baumeister, die den Titel eines »Architekten« nicht verdienen, insofern als sie nur über handwerkliches Können (»pratica«), aber über keine humanistische Bildung (»lettere«) und kein theoretisches Wissen (»scienza«) vom »disegno«, den Maßen und Proportionen verfügen; noch schlimmer sei jedoch, dass sie sich von einem wahren Architekten nicht eines Besseren belehren lassen:

[Francesco Sforza:] »Dann sage mir, warum auch heute noch, zumindest nach meinem Empfinden, schöne Gebäude entstehen, wie die Kirche von Mailand, die Kirche von Florenz und andere, die ich der Kürze halber verschweige.« – [Filarete:] »Herr, das liegt, wenn schon, an ihren hohen Kosten. Aber lassen wir es für den Augenblick gut sein, von den Mängeln dieser modernen Kirchenbauten zu sprechen. Sie sind der fast schon universellen Meinung derjenigen geschuldet, die etwas ausführen lassen, das der Tätigkeit des Bauens zuzurechnen ist, und wo ein jeder glaubt, ein guter Architekt zu sein. Deshalb gibt es in dieser Kunst mehr Meister als in jeder anderen, nirgends allerdings so wenige gute. *Darunter vor allem solche, die sich, weil sie einen Stein in den Kalk zu setzen und Mörtel darauf zu klecksen wissen, gleich für ausgezeichnete Meister der Architektur halten.* Und würde Archimedes oder Daedalus, der das Labyrinth schuf, wieder auferstehen, würden sie sich [trotzdem] für die Würdigeren halten. *Allerdings beruht, was sie machen, wenn sie überhaupt etwas machen, mehr auf Praxis als auf einer Kenntnis der Wissenschaft des Disegno oder*

der lettere [i. e. einer humanistischen Bildung] oder der Maßverhältnisse. Damit man ihre Fehler erkennen möge und sich auch vor ihnen hüten kann, wird man, wenn man dies hier liest, die Irrtümer durchschauen, die sie begehen und andere begehen lassen, die ihnen vertrauen. Wie ich schon sagte, beruht dies auf dem Umstand, dass sie *weder etwas von den Massen verstehen, noch von den Proportionen* der Dinge, die das Bauen betrifft. Auf diesem Irren beruht ihre Einschätzung, dass man es nicht besser machen könne, und deshalb vertrauen sie töricht und blind auf sich selbst. Und dann ergeht es ihnen so, wie wenn viele Blinde von einem Blinden geführt werden und sich dann alle wegen der schlechten Führung im Graben wiederfinden. *Sagt nun einer etwas zu ihnen, der davon etwas versteht, sind sie dermaßen von ihrer Befähigung überzeugt, dass sie es lieber auf ihre eigene schlechte Weise machen und nicht der Vernunft desjenigen folgen, der ihnen den wahren Weg zeigt.* Um dem vorzubeugen, möchte ich jenen, die diese Grundsätze kennenlernen wollen, helfen, solche Fehler zu erkennen, und werde diese Mühe deshalb zum Wohl der Allgemeinheit auf mich nehmen. Zum besseren Verständnis beginne ich mit den eigentlichen Ursprüngen der Maße und wovon sie sich ableiten, dasselbe dann für das Gebäude und daran anschließend die Ursprünge des Gebäudes und woher es sich ableitet, und die anderen Dingen, die sonst noch dazugehören.¹²⁶

Diese Stelle erinnert an Filaretos Brief vom 4. Oktober 1452 an Francesco Sforza, in welchem er sich darüber beschwert, dass er sich bei Fragen der Gestaltung der Türme des Castello di Porta Giovia mit »questo muratore«, Jacopo da Cortona, auseinandersetzen müsse.¹²⁷

Dies ist keineswegs die einzige Stelle in Filaretos *Libro*, welche direkt durchsichtig auf seine Mailänder Erfahrungen zu sein scheint. Wenn er fordert, dass dem »commessario« des Herzogs keine Entscheidungsgewalt zukomme, dass dieser vielmehr immer den Bestimmungen und Anweisungen des Architekten zu folgen habe, dann könnte er an einen weiteren Widersacher am Bau des Castello di Porta Giovia, Filippo de Scozioli da Cortona, gedacht haben.¹²⁸ Wenn er dem Architekten empfiehlt, im Falle eines für den Bau und also für das Ansehen des Architekten schädlichen Sparkurses dem Bauherrn die Zustimmung zu verweigern und das Amt niederzulegen, dann könnte Filarete sein Abschied von der Baustelle des herzoglichen Kastells im Jahre 1453, vor allem aber die bevorstehende Quittierung seines Dienstes am Ospedale Maggiore am 16. August 1465 vor Augen gestanden haben.¹²⁹ Auf Filaretos Erfahrungen bei diesen beiden Bauten ist sicherlich auch die Mahnung an den Bauherrn gemünzt, niemals die Pläne des Architekten abzuändern oder sein Gehalt zu kürzen sowie eine solche Einmischung oder Degradierung zur Schande des Architekten öffentlich zu vollziehen.¹³⁰ In ersterem Falle kam sein bereits angenommener Entwurf eines Bukranien-Ghierlanden-Frieses nicht zur Ausführung, in letzterem wurde – nach der Kürzung des vereinbarten Gehaltes um ein Sechstel – ein unter seiner Leitung bereits errichtetes Gewölbe wieder abgerissen, ganz zu schweigen von den radikalen Veränderungen seines ursprünglichen Entwurfes für die Fassade.

ANMERKUNGEN

- 1 Die beste und ausführlichste Erörterung von Leben und Werk Filaretes vor seinem Eintritt in die Dienste Francesco Sforzas 1451 bietet Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011. Vgl. Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908; Angiola Maria Romanini, Art. Averlino (Averulino), Antonio, detto Filarete, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 4, Rom 1962, 662–667; Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963; ferner Francesco Quintero, Antonio di Pietro Averlino detto Filarete *maestro di intaglio*, in: Stefano Borsi, Francesco Quintero und Corinna Vasic Vatovec, *Maestri Fiorentini nei Cantieri Romani del Quattrocento*, hrsg. von Silvia Danesi Squazina, Rom 1989, 77–88. – Zu Filaretes sprechendem Künstlernamen siehe unten S. 367f.
- 2 Der Brief der Signoria von Florenz vom 7. Februar 1449 findet sich zitiert in Anm. 18.
- 3 Siehe die im Folgenden zitierten Dokumente. Vgl. Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 164, 170–1, 175, 178–181, 186, 195–7, 204.
- 4 Zitert S. 56. In einer weiteren Inschrift an der Bronzetür von Sankt Peter, unterhalb der Szene mit der Kaiserkrönung Sigismunds von Luxemburg, im Rahmen der Darstellung des Martyrium Petri, lesen wir: OPVS ANTONII DE FLORENTIA (Abb. 1.4).
- 5 *Libro architetonico*, f. 1r, Dedikation an Piero de' Medici; Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, 2 Bde., hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 1, 5 (im Folgenden *Trattato*).
- 6 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 3 (1971), 243–248 (*Vita d'Antonio Filarete e di Simone scultore*). Ebd., 101 (*Vita di Lorenzo Ghiberti*), zählt Vasari Filarete zu den Mitarbeitern Ghibertis bei der Vollendung der zweiten Tür des Baptisteriums von Florenz, der sog. Paradiestür: »Nach dem Guß kamen Lorenzo beim Säubern und Glätten dieses Werks viele damals noch junge Männer zur Hilfe, die später vortreffliche Meister wurden, und zwar die Goldschmiede Filippo Brunelleschi, Masolino da Panicale und Niccolò Lamberti, außerdem Parri Spinelli, Antonio Filarete, Paolo Uccello, der damals noch ganz junge Antonio Pollaiuolo und viele andere mehr.« Zit. nach Giorgio Vasari, *Das Leben des Lorenzo Ghiberti*, neu ins Deutsche übers. von Victoria Lorini, eingel. und komm. von Birgit Witte, Berlin 2011, 42. Dabei handelt es sich zweifelsfrei um einen Irrtum, denn die Arbeiten an der zweiten Tür waren erst 1437 abgeschlossen, zu einem Zeitpunkt, zu welchem sich Filarete nachweislich schon seit Längerem in Rom befand. Ähnliches gilt für die genannten Brunelleschi, Masolino, Niccolò Lamberti, Parri Spinelli und Paolo Uccello; und da mehrere dieser Künstler (zumindest Masolino und Paolo Uccello) für die erste Bronzetür dokumentiert sind, kann man zu Recht annehmen, dass auch Filarete den Mitarbeitern der ersten Tür zuzurechnen ist. Für eine ausführliche Chronologie der Arbeiten an den Bronzetüren des Baptisteriums von Florenz siehe Francesco Caglioti, Reconsidering the Creative Sequence of Ghiberti's Doors, in: *The Gates of Paradise: Lorenzo Ghiberti's Renaissance Masterpiece*, hrsg. von Gary M. Radke, Ausst.-Kat. Atlanta, High Museum of Art, New Haven 2007, 86–97. Eine Lehre bei Ghiberti ist jedenfalls wahrscheinlicher als eine Lehre bei Donatello, wie sie beispielsweise von Francesco Quintero vertreten wurde. Francesco Quintero, Antonio di Pietro Averlino detto Filarete *maestro di intaglio*, in: Stefano Borsi, Francesco Quintero und Corinna Vasic Vatovec, *Maestri Fiorentini nei Cantieri Romani del Quattrocento*, hrsg. von Silvia Danesi Squazina, Rom 1989, 77–88, 79. Vgl. die Diskussion bei Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 134–135. – Zur wahrscheinlichen Ausbildung zum Goldschmied und Bronze gießer vgl. auch *Libro architetonico*, XV, f. 113r–114r, 114r (*Trattato*, II, 427–431, 431), wo Filarete den vitruvianischen Bildungskanon des Architekten um die Bronze- und Goldschmiedekunst erweitert.
- 7 Dies würde seine Abwesenheit im Kataster von 1427 und in den Zunftregistern erklären, in denen er aufscheinen müsste, wenn er als unabhängiger Meister oder mit einer eigenen Werkstatt Aufträge ausgeführt hätte. Siehe Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 163–171. Robert Glass (ebd., 172–180 und Abb. 77–78) schreibt zwei Bronzewerke dieser frühen römischen Periode Filarete zu: eine vergoldete Pax im Diözesanmuseum von Santo Stefano al Ponte in Florenz und eine bronzene Tabernakeltür im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 6.25). Zumindest letzteres Werk scheint mir jedoch aufgrund der pseudo-arabischen Inschriften frühestens aus der Zeit des Florentiner Unionskonzils ab 1439 zu stammen. Siehe unten S. 314.
- 8 Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ce-*

- remony, and the Antique in Early Renaissance Rome, Diss. Princeton University 2011, 163–171.
- 9 Arnold Esch, Florentiner in Rom um 1400. Namensverzeichnis der ersten Quattrocento-Generation, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 52 (1972), 476–525, v. a. 485–490. In seelsorgerischer Hinsicht handelt es sich um das Gebiet der benachbarten Pfarreien S. Orsola (1886 demoliert) und SS. Celso e Giuliano. Meine Suche im Archivio del Capitolo SS. Celso e Giuliano ist ergebnislos geblieben.
- 10 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 3 (1971), 243–248, 244, schreibt, dass Filarete zwölf Jahre an dem Projekt arbeitete, was bedeuten würde, dass es – 1445 vollendet – 1433 begonnen wurde. Das ist keineswegs eine zu weit bemessene Zeitspanne, wenn man bedenkt, dass Eugen IV. im Juni 1434 aus Rom fliehen musste und erst am 28. September 1443 endgültig nach Rom zurückkehrte; und wenn man bedenkt, dass Ghiberti für die erste Tür des Baptisteriums von Florenz 21 und für die zweite 27 Jahre benötigte. Vgl. Martin Kaufhold, Papst Eugen IV. (1431–1447) zwischen Rom und Florenz. Städtische Konkurrenz und gemeinsame Tradition, in: *Florenz – Rom. Zwischen Kontinuität und Konkurrenz. Akten des am 10./11. April 1997 am Kunsthistorischen Institut in Florenz veranstalteten interdisziplinären Kolloquiums*, hrsg. von Henry Keazor, Münster 1998, 21–45, v. a. 31–32. Zum Pontifikat Eugens IV. jetzt auch Elizabeth McCahill, *Reviving the Eternal City: Rome and the Papal Court, 1420–1447*, Cambridge/Mass. 2013. Ein Auftrag im Jahre 1433 würde auch mit einer Notiz in Filaretos *Libro architetonico*, I, f. 3r (*Trattato*, I, 15), übereinstimmen, wonach er in diesem Jahr in Rom weilte: Filarete erzählt anlässlich der Besprechung der »colonne giganti« (i. e. derjenigen Säulen, die über das Maß der dorischen, korinthischen und ionischen hinaus-schießen), dass er im Gefolge des Königs Sigismund von Luxemburg, der am 31. Mai 1433 in Rom zum Kaiser gekrönt wurde, einen »Giganten« namens Niccolò da Parma gesehen habe. (John Spencer spekulierte, dass Filarete diesen Niccolò da Parma an der Bronzetüre von Sankt Peter, innerhalb der Darstellung der Kaiserkrönung, auch abgebildet hätte; *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, 2 Bde., hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1, 7, Anm. 8.) Wahrscheinlich war eben diese Kaiserkrönung, deren Protokoll das Treffen von Papst und König an der *Porta Argentea* vorsah, der konkrete Auslöser für den Auftrag zur Ausgestaltung der wichtigsten Tür von Sankt Peter. Zu Geschichte, Ikonographie und Rezeption der Bronzetür von Sankt Peter siehe insbesondere die präzise Dissertation von Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, mit umfassender Bibliographie und teilweise ausführlicher Diskussion der vorangegangenen Literatur; vgl. ders., Filarete's Renovation of the Porta Argentea at Old Saint Peter's, in: *Old Saint Peter's, Rome*, hrsg. von Rosamond McKitterick et al., Cambridge 2013, 348–371; ferner Lorenzo Gnocchi, La porta del Filarete per Eugenio IV, in: *Artista: Critica dell'arte in Toscana* 1999, 8–45. Zur Kaiserkrönung selbst vgl. Elizabeth McCahill, *Reviving the Eternal City: Rome and the Papal Court, 1420 – 1447*, Cambridge/Mass. 2013, 162–167.
- 11 Zu Filaretos Bronzetüren im Kontext der Maßnahmen Eugens IV. für Rom, siehe Elizabeth McCahill, *Reviving the Eternal City: Rome and the Papal Court, 1420–1447*, Cambridge/Mass. 2013, 168–197 (Kap. 6: Eugenius IV, Biondo Flavio, Filarete, and the Rebuilding of Rome).
- 12 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 3 (1971), 243–248, 243; zit. nach der dt. Übers. von Victoria Lorini, welche in Kürze im eBook-Format im Klaus Wagenbach-Verlag, Berlin, erscheinen wird. Zu Vasaris Kritik der Bronzetüren von Sankt Peter und zu den Folgen dieses negativen Urteils für die Historiographie der Türen siehe Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 12–47. Glass ist der Erste, der Filaretos Werk einer ungebrochen vorurteilsfreien Würdigung im Kontext der päpstlichen Intentionen unterzieht.
- 13 Flavio Biondo, *Roma instaurata*, I, 58 (verfasst um 1445); Flavio Biondo, *Roma instaurata – Rome restaurée*, 2 Bde., hrsg. und übers. von Anne Raffarin-Dupois, Paris 2005/2012, Bd. 1, 69. Maffeo Vegio, *De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri Romae*, II, iii (verfasst um 1455), in: *Codice topografico della città di Roma*, hrsg. von Roberto Valentini und Giuseppe Zucchetti, 4 Bde., Rom 1940–1953, Bd. 4, 375–98, 379. Beide Textstellen auch zitiert in: J. M. Huskinson, The Crucifixion of St. Peter: A Fifteenth-Century Topographical Problem, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), 135–161, 158 und 159–160. Vgl. Margarete Demus-Quatember, *Est et alia Pyramis*, Rom 1974, 19–20; Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 57–66; ferner Ottavio Clavuot, *Verus Christi vicarius*. Pro-

grammatik der Darstellung Papst Eugens IV. in Biondos Schriften und an Filaretos Portal von St. Peter, in: *Päpste, Pilger, Pönitentiare. Festschrift für Ludwig Schmugge zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Andrea Meyer, Constanze Rendtel und Maria Wittmer-Butsch, Tübingen 2004, 83–107. – Flavio Biondo zufolge sei der Lohn des Künstlers vier Mal höher gewesen als die Kosten für Bronze und Gold (»... dass der Lohn des Handwerkers die Kosten von Gold und Bronze um ein vierfaches überstieg.« – »... ut quadruplo aeris aurique impendium merces opificis superaverit.«), auch wenn es sich dabei um eine topische Bemerkung handelt, die sich auf das Kunstverständnis des Papstes bezieht, während Filarete namentlich hier ebenso wenig genannt wird wie in Maffeo Vegios Lob des Papstes. Flavio Biondo, *op. cit.*, 69; zit. auch in: Elizabeth McCahill, *Reviving the Eternal City: Rome and the Papal Court, 1420–1447*, Cambridge/Mass. 2013, 175–176.

- 14 Selbstporträt mit Inschrift ANT[O]NIUS PETRI DE FLORENTIA FECIT MCCCCXLV am unteren Rand des Panels mit der Darstellung des Martyriums Pauli (Abb. 1.2; bei den das Porträt haltenden ›Kentauren‹ handelt es sich vielleicht um Telchinen, welche das Motiv des Künstlerneides transportieren; so erstmals Matthias Winner, *Filarete tanzt mit seinen Schülern in den Himmel*, in: *Italia et Germania. Liber amicorum Arnold Esch*, hrsg. von Hagen Keller, Werner Paravicini und Wolfgang Schieder, Tübingen 2001, 267–289, 281–282; vgl. Hans W. Hubert, *Filarete – Der Architekt als Tugendfreund*, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 31–54, 33–35; und v. a. die Dissertation von Jana Graul, *Des Künstlers Laster. Neid in Kunst und Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, Kap. 1 (Invidia als Berufskrankheit) und Kap. 3 (Lohn, Ruhm und Ehre: Neid in Künstlersignaturen der Vormoderne), Publikation in Vorbereitung; zu den Telchinen im Allgemeinen siehe Carlo Brillante, *L'invidia dei telchini e l'origine delle arti*, in: *Aufidus* 19 (1993), 7–42; Inschrift OPVS ANTONII (Abb. 1.3) unterhalb der Darstellung des Martyriums Petri (1.10); Inschrift OPVS ANTONII DE FLORENTIA unterhalb der Szene der Kaiserkrönung, im Rahmen der Darstellung des Martyrium Petri (Abb. 1.4); Selbstporträt links der Tafel, welche die Abreise der griechischen Delegation aus Konstantinopel zeigt (Abb. 1.5); Selbstporträt und Inschrift ANTONIVS ET DISCIPVLI MEI auf der Plakette an der Rückseite der linken Tür (Abb. 1.7, Detail von Abb. 1.6.). Alle diese Selbstporträts und Inschriften dürften aus der Zeit nach der Änderung des ikonographischen Programms anlässlich der Verkündigung der Kirchenunion am 6. Juli 1439, also erst aus den 1440er-Jahren stammen.

Siehe Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 259–301 (Kap. 9: Claiming Authorship and Status: Filarete's Self-Representations); ders., *Filarete's Hilaritas: Claiming Authorship and Status on the Doors of St. Peter's*, in: *The Art Bulletin* 94 (2012), 548–571. – Filarete identifiziert sich inschriftlich stolz als Schöpfer der Türen auch auf zwei Werken, die er in den folgenden Jahren schuf: am Prozessionskreuz des Domes von Bassano del Grappa (OPVS ANTONII QVI ROME BASILICE SANTI PETRI PORTA EREAS FECIT EVGENIO IIII PONTIFICI HCO [=HOC?] FACTVM SVBANNO DOMINI MCCCCXLVIII – »[Dies ist das] Werk des Antonius, der für Papst Eugen IV. die ehernen Tore des Petersdoms in Rom errichtete, hergestellt im Jahr 1449«) und auf der rätselhaften Plakette, heute in Sankt Petersburg (1449–50/51?: L ANTONII AVER ROMULEAS PORTAS AEREAS FABRI INVENTIO – »Erfindung des L [?] Antonius Averlinus, der die ehernen Tore in Rom geschaffen hat«, Abb. 8.17). Zum Prozessionskreuz in Bassano siehe beispielsweise Enrico Parlato, in: Anna Cavallaro et al. (Hg.), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Ausst.-Kat. Roma, Musei Capitolini, 24 maggio – 19 luglio 1988, Mailand 1988, 130–131, Kat. 40. Zur Plakette in Sankt Petersburg zuletzt Ulrich Pfisterer, *Ingenium und Invention bei Filarete*, in: *Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Middeldorf Kosegarten*, hrsg. von Bruno Klein und Harald Wolter von dem Knesebeck, Dresden und Kassel 2002, 265–289, 271–280. – In Florenz war Filarete auch noch zu einem Zeitpunkt, als er in Mailand als ›Architekt‹ arbeitete, als »Antonio dalla porta« bekannt. Dieses Fortwirken seines auf der Bronzetür begründeten Ruhmes bezeugen zwei Briefe Giovanni de' Medicis an Francesco Sforza aus dem Jahre 1456. Siehe S. 50. Der erste Brief, vom 4. Juni, wurde publiziert von John R. Spencer, *Two New Documents on the Ospedale Maggiore, Milan*, and on Filarete, in: *Arte Lombarda* 16 (1971), 114–116, 115. Der zweite Brief, vom 12. August, von Franca Leverotti, *Ricerche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Archivio storico lombardo* 107 (1981), 77–113, 95. Spencer hatte »Antonio dalla porta« mit Filarete identifiziert, andere hingegen mit einem sonst unbekanntem lombardischen Meister; siehe beispielsweise – neben Leverotti, *op. cit.*, 90 – Adriano Peroni, *Il modello dell'ospedale cruciforme: Il problema del rapporto tra l'ospedale di Santa Maria nuova di Firenze e gli ospedali lombardi*, in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Villa i Tatti in 1982–1984*, 2 Bde., hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1989, Bd. 2,

- 79–94, 55; oder Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987, 277. Es kann jedoch kein Zweifel bestehen, dass es sich um Filarete handelt. Siehe Francesco Caglioti, Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci del carteggio mediceo (con qualche briciola sul Filarete), in: *Prospettiva* 64 (1991), 49–59, 50–53, der für diese Art der Bezeichnung, mit welcher das Hauptwerk eines Künstlers zu einem Teil seines Namens wird, auch auf zeitnahe Parallelfälle hinweist, wie Jacopo della Fonte (Jacopo della Quercia; Fonte Gaia, Siena) oder Niccolò dell'Arca (Niccolò da Bari, de Apulia, da Ragusa; Arca di San Domenico, Bologna) sowie Lorenzo di Bartoluccio dalle porte di Santo Giovanni (Ghiberti) (ebd., 52). – In seinem *Libro architettonico* verweist Filarete selbst mehrmals stolz auf sein römisches Werk: *Libro architettonico*, I, f. 1r, Dedikation an Piero de' Medici; IX, f. 65v; XVII, f. 134v (*Trattato*, I, 5; I, 252; II, 503).
- 15 »Meister Antonius [Sohn des] Meister Petrus, Maler von/ aus ... [Leerstelle], trat ein am Tag ... [Leerstelle] 1446; er bezahlte drei Dukaten.« (»Mag. Antonius mag. Petri, pictor de ... [Leerstelle], intravit die ... [Leerstelle] 1446; solvit duc. III.«) *Necrologi e libri affini della Provincia romana*, 2 Bde., hrsg. von Pietro Egidi, Rom 1908/1914, Bd. 2, 118; Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 300–301; sowie ders., Filarete's *Hilaritas: Claiming Authorship and Status on the Doors of St. Peter's*, in: *The Art Bulletin* 94 (2012), 548–571, 567. Es ist nicht bekannt, dass Filarete je als Maler gearbeitet hätte. Das Fehlen der Herkunftsangabe und des genauen Datums legt den Schluss nahe, dass der Schreiber mit den Details des Eintrittes nicht vertraut war, weshalb er einfach Maler (im Sinne von Künstler?) eintrug. Dieselbe ›Verwechslung‹ sollte später dem Sekretär Francesco Sforzas, Cicco Simonetta, unterlaufen, welcher in einem kurz nach der Ankunft des Bildhauers in Mailand verfassten Brief vom 26. September 1451 Filarete als Maler bezeichnet (»magistro Antonio da Fiorenza pintore«); zit. bei Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 164. Jedenfalls ist kein Maler mit dem Namen Antonius Petri oder Antonio di Piero bekannt.
- 16 Michael Kühnenthal, Zwei Grabmäler des früheren Quattrocento in Rom. Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV., in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1976), 17–56; Stefan Albl, Zwei Grabmäler des 15. Jahrhunderts in San Giovanni in Laterano. Das Grabmal von Papst Martin V. und das des Kardinals Antonio Martinez de Chaviez, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 63 (2011), 16–25, 20–23.
- 17 Auf diese Episode beziehen sich zwei kurze Stellen in Filaret's *Libro architettonico*: IV, f. 25r–25v (*Trattato*, I, 103–104) und XXV, f. 188r (II, 690–691).
- 18 Archivio di Stato di Firenze, Signori, Legazioni e Commesarie ecc., 12, 77v–78r. Der Brief wurde mehrmals veröffentlicht; hier zit. nach Michael Kühnenthal, Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom; Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV., *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1976), 35: »Verehrter Botschafter in Rom, Paulo de Ghiaceto, wir haben Bericht erhalten, dass man unseren verehrten Mitbürger, den Steinmetzmeister [maestro d'intaglo] Antonio di Piero, ungerechtfertigterweise und auf einige Verleumdungen hin der Folter unterzogen hat, weil er angeblich das Haupt des Täufers stehlen wollte. Seine Heiligkeit der Papst ist über die Angelegenheit gänzlich informiert, weshalb jener dank seiner Barmherzigkeit und nachdem er die Wahrheit erfahren hat, nun freigelassen worden ist. / Besagter Antonio ist über die ihm widerfahrene Ungerechtigkeit empört, nicht nur, weil es ihm nunmehr verboten ist, sich in Rom aufzuhalten, sondern aus mehr als einem Grund: Vor allem weil er ein Grabmal zum guten Gedenken des Kardinals von Portugal übernommen hat, das er begonnen hat und gerne vollenden würde, aber auch weil er sich um seine Familienangelegenheiten kümmern muss. / Mitleid drängt uns und unsere verehrten Kollegen nun, Euch zu ersuchen, Seine Heiligkeit anzuflehen, angesichts der Ergebnisse, die diese Signoria [von Florenz] ihr entgegenbringt, Barmherzigkeit zu zeigen und diesem armen talentierten Meister gnädig zu gewähren, hierher kommen und hier wohnen zu dürfen, zumindest bis er die vorgenannten Dinge erledigt hat. Und bereitwillig wird er sich, als Zeuge seiner Unschuld, erneut in die Hände Seiner Seligkeit und unter sein Urteil begeben. / Tu es mit allem Eifer und aller Sorgfalt, die in Deiner Macht stehen. / Florentiner Zeitrechnung, am 7. Februar 1448.« Dt. Übers. von Victoria Lorini. Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 146 (und manche sind ihnen darin gefolgt) datierten den Brief fälschlicherweise in das Jahr 1448, doch nach der Florentiner Zeitrechnung beginnt das Jahr erst am 25. März, sodass sich der »7. Februar 1448« bereits im Jahr 1449 unserer Zeitrechnung befindet. – Der Brief scheint für das hohe Ansehen und die guten Verbindungen Filaret's in Florenz zu sprechen. Andererseits handelt es sich bei dieser Intervention der Florentiner Regierung für einen ihrer Bürger keineswegs um einen Einzelfall. So hatte sie etwa im Jahr zuvor, 1447, die Kurie um die Freilassung des Kaufmannes Antonio de' Pazzi gebeten, der beim Versuch des Kaufes von aus einer Kirche stammendem Porphyrmarmor festgenommen

- worden war. Der entsprechende Brief findet sich publiziert (und mit der Ausstattung der Cappella Pazzi in Verbindung gebracht) bei Gaetano Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Florenz 1901, 91; und Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Mailand 1976, 375.
- 19 Ursprünglich im Querhaus von San Giovanni in Laterano aufgestellt, wurde das Grabmal 1650 anlässlich der Restaurierung und Umgestaltung der Kirche durch Francesco Borromini auseinandergenommen und in ganz anderer Zusammenstellung in einer der Seitenkapellen des rechten Seitenschiffes wieder aufgebaut, wobei mehrere Teile verlorengingen und zwei Figuren das Grabmal wechselten. Jedenfalls lässt sich keines der erhaltenen Fragmente zweifelsfrei Filaretos Hand zuschreiben.
- 20 Das erste Dokument für die Anwesenheit Filaretos in Mailand ist ein Brief des Sekretärs Cicco Simonetta an die Baustelle des Castello di Porta Giovia vom 26. September 1451; zit. bei Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 164. Dass sich bereits ein Brief des Mailänder Botschafters in Florenz, Nicodemo Tranchedini, an Francesco Sforza vom 27. April dieses Jahres auf Filarete bezieht, in welchem davon die Rede ist, dass Cosimo de' Medici dem Mailänder Herzog einen *inzegniero* für das Projekt des Ospedale Maggiore schicken werde, ist eher unwahrscheinlich, insofern Filarete, wie im Folgenden festgehalten, als Bildhauer nach Mailand kam. Hinzu kommt, dass Filaretos Brief an Piero de' Medici vom 20. Dezember 1451 (Abb. 1.8, siehe S. 38), in welchem »Antonius ischultor« seiner Hoffnung Ausdruck verleiht, als *capomaestro* des Domes beschäftigt zu werden, das Ospedale nicht erwähnt. Der Brief Cosimos (Archivio di Stato di Milano, Archivio Sforzesco, Potenze Estere, 265) wurde erstmals publiziert von John R. Spencer, Two New Documents on the Ospedale Maggiore, Milan, and on Filarete, in: *Arte Lombarda* 16 (1971), 114–116, 114: »Cosimo sagt, er wird Euch den Ingenieur [inzegniero] für das Hospital am Laghetto [di Santo Stefano] schicken, welcher in allem unterwiesen und ganz darüber im Bilde ist, wonach ein solches Gebäude verlangt, und empfiehlt dieses euer lobenswertes und geheiligtes Vorhaben nachdrücklich seiner Leitung und seinem Entwurf an ...« Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987, 275; Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 150.
- 21 Siehe S. 38. Piero de' Medici hatte Francesco Sforza spätestens im Frühjahr 1450 kennengelernt, als er als Anführer einer Florentiner Gesandtschaft nach Mailand gekommen war, um zur Machtübernahme zu gratulieren und das Bündnis zwischen den Medici und den Sforza zu bestärken. – Die Aussage Vasaris, dass Francesco Sforza Filarete nach Mailand berufen habe, nachdem er seine Werke in Rom gesehen hatte, muss angesichts dieses Briefes als gegenstandslos betrachtet werden. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 3 (1971), 243–248, 245.
- 22 1447 bezeichnet Francesco Filelfo Filarete als »Antonius Florentinus, Bildhauer und angesehener Bronzegießer« (»Antonius Florentinus fictor et excussor egregius«). *Epistolarium libri XVI*, Lib. VI, 16; Francisco Filelfo, *Collected Letters – Epistolarium libri XLVIII*, hrsg. und übers. von Jeroen De Keyser, 4 Bde., Alessandria 2015, Bd. 1, 335; zit. in: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 111; vgl. Maria Beltramini, Francesco Filelfo e il Filarete: Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano Sforzesco, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Quaderni, 4. Ser., 1/2 (1996), 119–125, 119. Der Brief der Signoria von Florenz vom 7. Februar 1449 bezeichnet ihn als »Antonio di Piero, maestro d'intaglio« – »Steinmetzmeister«; zit. in Anm. 18.
- 23 Filelfo schreibt in einem dem Freund gewidmeten Epigramm (im zehnten Buch der 1465 vollendeten Sammlung *De iocis et seriis*): »An den Architekten Antonius Averlinus Filarete. // Filarete Antonius, für deine Bemühung um Tugend und Architektur, muss dir als erstes Ruhm entgegenbracht werden. / [...]« (»Ad Antonium Averlinum philaretum architectum. // Philarete Antonii, studium virtutis et architecturae, danda est gloria prima tibi. / [...]«). Siehe Maria Beltramini, Francesco Filelfo e il Filarete: Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano Sforzesco, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Quaderni, 4. Ser., 1/2 (1996), 119–125, 121. In einem Brief an Georgios Amoirukios (Amirutzes) in Konstantinopel vom 30. Juli 1465 nennt er Filarete einen »ausgezeichneten Architekten« (ἀρχιτέκτων ἄριστος); *Epistolarium Libri XLVIII*, Lib. XXV, 49; Francisco Filelfo, *Collected Letters – Epistolarium libri XLVIII*, hrsg. und übers. von Jeroen De Keyser, 4 Bde., Alessandria 2015, Bd. 3, 1135, zit. S. 364, Anm. 277.
- 24 Siehe die im Folgenden dieses Kapitels zitierten Briefe und Dokumente. Die einzige Ausnahme stellt die Bestellungs-urkunde der Deputierten des Ospedale Maggiore vom 29. Februar 1460 dar, in welcher Filarete zum »Architekt, Schöpfer, Leiter und Bauwerkmeister eines so großen Bauwerks« (»Architectum fabricatorem directorem et ingenie-

- rium tanti operis») ernannt wird, siehe S. 54. Doch erweist sich dieser Titel angesichts des unmittelbar darauffolgenden Umgangs mit Filarete als blanker Hohn. – Auch seine Selbstporträt-Medaille trägt die Inschrift »Antonius Averlinus Architectus« (Abb. 8.1. und 8.2), siehe unten S. 449. Ebenso die Bronzestatuette des Commodus (Abb. 8.17); siehe S. 478f., Anm. 67. Nur einmal nennt sich Filarete selbst auch »ingegnerius«; siehe S. 45. Vgl. Ulrich Pfisterer, *Ingenium und Invention bei Filarete*, in: *Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Middeldorf Kosegarten*, hrsg. von Bruno Klein und Harald Wolter von dem Knesebeck, Dresden und Kassel 2002, 265–289, 273–275. Francesco Sforza nennt Filarete seinen »Ingenieur«, aber es ist nicht dokumentiert, dass er ihn zu irgendeinem Zeitpunkt urkundlich dazu ernannt hätte; im Gegensatz zu seinem Widersacher Giovanni Solari, der am 4. November 1450 ernannt wird zu »unserem Baumeister für jegliche von uns zu erledigenden Bauarbeiten« (»ingenierium nostrum super quibuscumque laboreris nostris faciendis«), zit. in: Francesco Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo*, in: *Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1 (1906), 61–168, 64. Vgl. Patrick Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIVe–XVe siècles)*, Rom 1998, 309–331 (Un corps de l’Etat: les ingénieurs du prince).
- 25 Für die Geschichte des Castello di Porta Giovia und ihre Dokumentation noch immer grundlegend: Luca Beltrami, *Il Castello di Porta Giovia sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894. Vgl. Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 162–178; Luciano Patetta, *L’architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987, 227–240; Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 169–202; Luciano Patetta, *Il castello nell’età sforzesca (1450–1499)*, in: *Il Castello Sforzesco di Milano*, hrsg. von Maria Teresa Fiorio, Mailand 2005, 79–87; und zuletzt Aurora Scotti, *The Sforza Castle of Milan (1450–1499)*, in: *A Renaissance Architecture of Power: Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, hrsg. von Silvia Beltramo, Flavia Cantatore und Marco Folin, Leiden 2016, 134–162. Zur politischen Sprache des Castello im Raum der Stadt siehe insbesondere Patrick Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIVe–XVe siècles)*, Rom 1998, 200–217; vgl. ders., *Les expressions monumentales du pouvoir princier à Milan au temps de Francesco Sforza (1450–1466)*, in: *Les princes et le pouvoir au Moyen Âge. XXIIIe Congrès de la S.H.M.E.S. Brest, mai 1992*, Paris 1993, 117–135, 128–123; ders., *Hof, Stadt und öffentlicher Raum. Krieg der Zeichen und Streit um die Orte im Mailand des 15. Jahrhunderts*, in: *Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration im Verhältnis von Hof und Stadt in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Werner Paravicini und Jörg Wettlaufer, Ostfildern 2006, 229–248; ders., *L’architettura come linguaggio politico: cenni sul caso lombardo nel secolo XV*, in: *Linguaggi politici nell’Italia del Rinascimento*, hrsg. von Andrea Gamberini und Giuseppe Petralia, Rom 2007, 3–53, 28–32 und 45–52 (überarbeitete und gekürzte deutsche Fassung: ders., *Von Alberti zu Macchiavelli. Die architektonischen Formen politischer Persuasion im Italien des Quattrocento*, in: *Trivium. Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften* 2 (2008), § 35–36; <http://trivium.revues.org>, letzter Zugriff: 30.05.2019).
- 26 Zum Aufstieg des Francesco Sforza und der Absicherung seiner Macht siehe v. a. Jane Black, *Absolutism in Renaissance Milan: Plenitude of Power under the Visconti and the Sforza 1329–1535*, Oxford 2009, 84–92 und 157–168. Die historischen Quellen zur Inbesitznahme Mailands finden sich gesammelt bei Alessandro Colombo, *L’ingresso di Francesco Sforza in Milano e l’inizio di un nuovo principato*, in: *Archivio storico lombardo* 32,7 (1905), 33–101, 77–101. Vgl. u. a. *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 16 Bde., Mailand 1953–1962, Bd. VI: *Il Ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana (1392–1450)*, Mailand 1955, Bd. VII: *L’Età Sforzesca dal 1450 al 1500*, Mailand 1956; Caterina Santoro, *Gli Sforza*, Mailand 1968; Georges Peyronnet, François Sforza: *De condottiere à duc de Milan*, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450 - 1535). Convegno internazionale, Milano, 18–21 maggio 1981*, Mailand 1982, 7–26. Zur Kulturpolitik des Francesco Sforza zwischen französischem Erbe und Florentiner Vorbild siehe weiters: Antonia Tissoni Benvenuti, *I modelli fiorentini e la letteratura a Milano all’epoca degli Sforza*, in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Villa i Tatti in 1982–1984*, hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, 2 Bde., Florenz 1989, Bd. 1, 41–55; Gary Ianziti, *The Rise of Sforza Historiography*, in: ebd., 79–94; Cynthia M. Pyle, *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essays in Cultural History*, Rom 1997, 3–29 (Kap. 1: *Literary and Intellectual Currents in the Sforza Court, 1450–1535*); und zuletzt *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell’Europa*, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Reale, 12 marzo – 28 giugno 2015, hrsg. von Mauro Natale und Serena Romano, Mailand 2015.
- 27 Bibliothèque nationale de Paris, Fonds italien, Codex 1585, f. 2–5; zit. nach Evelyn S. Welch, *Art and Authority*

in *Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 307, Anm. 23. Dt. Übers. von Victoria Lorini.

28 Siehe beispielsweise Seneca, *De clementia*, I, 19, 6; oder Plinius, *Panegyricus Traiano Imperatori Dictus*, 49, in: *Plinius minor opera*, hrsg. von Mauritius Schuster, Leipzig 1933, 418–419. Vgl. Allan H. Gilbert, Machiavelli's Prince and Its Forerunners: 'The Prince' as a Typical Book 'de regimine principum', Durham 1938, Nachdr. New York 1968, 160–161. Der Topos wird beispielsweise aufgenommen von Borso d'Este (Brief aus dem Jahre 1445 an Alfons I. von Neapel, in welchem er diesen vor Unruhen in seiner Stadt warnt; zit. in: John Easton Law, Popular Unrest in Ferrara in 1385, in: *The Renaissance in Ferrara and its European Horizons*, hrsg. von June Salmons, Cardiff 1984, 41–60, 41). Selbst Machiavelli schließt seine Diskussion von Für und Wider einer Stadtbürgerschaft mit der Feststellung, dass »die beste Festung ist, seinem Volke nicht verhaßt zu sein« (»la migliore fortezza che sia, è non essere odiato dal popolo«), wobei ihm als negatives Gegenbeispiel ausgerechnet das Castello di Porta Giovia des Francesco Sforza dient. Siehe *Il Principe*, XX; Machiavelli, *Il principe*, hrsg. von Mario Martelli, Rom 2006, 279. Vgl. *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, II, 24 (Kap. »Festungen schaden im Allgemeinen mehr als sie nützen« – »Le fortezze generalmente sono molto più dannose che utili«); 2 Bde., hrsg. von Francesco Bausi, Rom 2001, Bd. 1, 463–477. Vgl. John Rigby Hale, To Fortify or Not to Fortify? Machiavelli's Contribution to a Renaissance Debate, in: ders., *Renaissance War Studies*, London 1983, 189–209. Vgl. Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, Libro VI; *Sebastiano Serlio on Architecture, Bd. 2: Books VI and VII ...*, übers., eingl. und komm. von Vaughan Hart und Peter Hicks, New Haven und London 2001, 58: »The noble Prince who is liberally minded, just and kind to his subjects and who fears God, has no need of fortresses; the hearts and minds of his subjects will be his protection and impregnable bastion.« – Beachte auch Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, V, 1: »Die Stadt der Könige nämlich wird mehr als genug befestigt sein, sobald sie einen heranrückenden Feind kräftig abzuwehren vermag. Der Tyrann aber muss, da ihm die Seinen ebenso Feinde sind wie die Fremden, seinen Staat nach beiden Seiten befestigen, gegen die Fremden und gegen die Seinen, und zwar so befestigen, dass er sich sowohl der Fremden als auch der Seinen gegen die Seinen als Unterstützung zu bedienen vermag. [...]«; V, 3: »Denn ein Königspalast soll mitten in der Stadt liegen, leicht zugänglich und schön geschmückt sein, und mehr gewählte als stolze Pracht zeigen. Für den Tyrannen ist nicht so sehr ein Palast als eine Burg zu errichten, so dass sie weder in der Stadt noch außerhalb der

Stadt liegt. [...]«; ferner V, 11; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingl. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 219–220, 228 und 251. Vgl. auch *De Iciarchia*, I und III, in: *Opere Volgari*, 2 Bde., hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960, Bd. 2, 185–286, 192 und 269. In der italienischen Übersetzung von *De re aedificatoria* durch Cosimo Bartoli 1550 ist der Terminus »tyrannus« übrigens immer als »principe nuovo« (»neuer Fürst«), »un Principe, che nuovamente si sia acquistato uno stato« (»ein Fürst, der sich einen Staat neu angeeignet hat«), u. ä. übersetzt. *L'Architettura di Leonbatista Alberti, Tradotta in Lingua Fiorentina da Cosimo Baroli ...*, Florenz: Lorenzo Torrentino 1550, 122–123 und 127. – Vgl. hingegen Francesco di Giorgio Martini: »Zumal Vitruv sagt, dass alle Kunst und Vernunft sich vom wohl aufgebauten und proportionierten menschlichen Körper herleitet ... [...] So muss die Burg das Hauptglied des Stadtkörpers darstellen, zumal der Kopf das Hauptglied des ganzen Körpers ist. Verliert man diesen, ist auch der Körper verloren, und geht die Burg verloren, so ist die Stadt, die von ihr beherrscht wird, ebenfalls verloren.« Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura ingegneria e arte militare*, 2 Bde., hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967, Bd. 1, 3. Dt. Übers. von Victoria Lorini. – Francesco Sforza hatte immerhin die politische Vernunft, nicht im Castello di Porta Giovia an der Stadtmauer, sondern in der alten Corte d'Arengo im bürgerlichen Stadtzentrum zu residieren; im Gegensatz zu seinem Sohn Galeazzo Maria Sforza, der – die Warnungen seiner Ratgeber in den Wind schlagend – 1476 endgültig und demonstrativ mit dem kommunalen Erbe der Stadt brach, indem er mit seinem gesamten Hofstaat in das Castello di Porta Giovia zog, was seine Ermordung wohl nicht nur nicht verhindern konnte, sondern erst provozierte. Siehe Patrick Boucheron, Hof, Stadt und öffentlicher Raum. Krieg der Zeichen und Streit um die Orte im Mailand des 15. Jahrhunderts, in: *Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration im Verhältnis von Hof und Stadt in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Werner Paravicini und Jörg Wetlauffer, Ostfildern 2006, 229–248. Zu Galeazzo Maria Sforzas Regierungszeit im Allgemeinen siehe v. a. Gregory Lubkin, *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley 1994. Zur städtischen Festung als Symbol einer despotischen Herrschaft vgl. Simon Pepper, The Meaning of the Renaissance Fortress, in: *Architectural Association Quarterly* 5 (1973), 19–27; Nicolai Rubinstein, Fortified Enclosures in Italian Cities under Signori, in: *War, Culture and Society in Renaissance Venice. Essays in Honour of John Hale*, hrsg. von David S. Chambers, Cecil H. Clough und

Michael E. Mallett, London 1993, 1–8; Joanna Woods-Marsden, Images of Castles in the Renaissance: Symbols of ›Signoria‹ / Symbols of Tyranny, in: *Art Journal* 48,2 (1989), 130–137.

- 29 Es handelt sich um einen Brief Francesco Sforzas an die Baustellenleitung des Castello, unterzeichnet von seinem ersten Sekretär Cicco Simonetta, mit welchem Filarete die Erlaubnis gegeben wird, die Baustelle zu verlassen, um sich vor der in der Stadt wütenden Pest, der u. a. sein Kollege Giovanni da Milano zum Opfer fallen sollte, in Sicherheit zu bringen: »An die Regulatoren und Verwalter der Einnahmen. / Ihr werdet sehen, was der Maler Magister Antonio aus Florenz, der für uns die Arbeiten an der Festung in Mailand ausgeführt hat, im beiliegenden Brief diesbezüglich schreibt. Auf dass selbiger Mailand verlassen und sich an einen gesunden [i. e. vor der Pest sicheren] Ort begeben kann, wollen wir dich anweisen, ihm etwas Geld zukommen zu lassen, nämlich 12 Feinmünzen zu fünfzehn Dukaten, aber sorg' dafür, dass man ihn, sobald alle Hinderungsgründe ausgeräumt sind, baldigst losschickt und dabei nicht gesäumt wird. / Dir zum Lobe am 26. September 1451 / F. S. V. schrieb [dies] mit eigener Hand. / Cicco« (»Regulatori et magistris Intratarum. / Vedereti quello ne scrive magistro Antonio da Fiorenza pictore quale è quello che faceva quelli nostri lavoreri, del Castello ad Milano, per la inclusa. Per tanto a ciò el se possa partire da Milano et redursi in qualche loco sano, volimo provedati che l'habia qualche denaro, cioè XII fina in quindici ducati, ma fati sia expedito presto, remossa ogni cagione, et in questo non sia fallo. / Laude XXVI septembris 1451 / F. S. V. manu propria subsripsi. / Cichus.«) Archivio di Stato di Milano, Registro Missive ducali, n. 5, f. 193; hier zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 164. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 107, Anm. 2 (den Brief fälschlicherweise in das Jahr 1452 datierend).
- 30 Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 180–185. Diese Mailänder Realität findet eine Entsprechung in Filaretos *Libro architettonico*: Das Kastell von Sforzinda erhält zwar eine ganz andere Gestaltung (Taf. f. 40v und 41v, vgl. Abb. 1.9), aber auch hier (der einzige Fall im gesamten *Libro*) ist es Francesco Sforza, der sie bestimmt. *Libro architettonico*, VI, f. 37v–42v; *Trattato*, I, 148–164.
- 31 »Spettabili et egregio viro Domino Petro Cosme de Medicis maiori meo singularissimo / Honorande et maior mi etc. Non per altro me accade lo iscrivere se non perché Antonio è stato qui, e quale vi farà la me schusa del disegno.

Io glelo dato così come istà, ma ve lo farò per certo tucto nel modo che arà a essere l'una torre ellatra. Pure i' quello vederete la forma del battiponte dinanzi; e ògli dati 4 pezi di que' vetri che sapete, perchè disse vi voleva portare qualcosa. Io non n'avevo altro: non dico più. Io sono vostro i' ciò che so e posso, comandatemi in ciò che vedete che possa fare etc. Racommandatemi alla scelenza di vostro padre e a giovanni vostro ec. Io o isperanza di qua mediante la gratia dio di farvi honore a voi e a me dico a voi perché voi e per vostra ricomadatione il signore mi mostra assai amore. Avisandovi chellui vuole che sia capomaestro nel duomo ben è vero che *perché sono forestieri loro ci fano ripulsa*, credo pure faranno la volontà del Signore etc. Bene valet et vester sum. Ex Mediolano, D. 20 dicembris 1451 / Antonius ischultor.« Archivio di Stato di Firenze, Mediceo Avanti il Principato, filza 7, n. 243; in Faksimile und transkribiert publiziert von Carlo Pini, *La scrittura di artisti italiani (Sec. XIV–XVII)*, 3 Bde., Florenz 1876, Bd. 1, Nr. 37 (von Luca Beltrami übersehen); hier zit. nach der sorgfältigeren Transkription von Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 164. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Meine Hervorhebung. Vgl. die engl. Übers. bei Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 147. Ich bedanke mich bei Elena Brizio für die aktuelle Signatur des Briefes. – Zur Ablehnung des ausländischen Baumeisters vgl. Pius II. in seinen 1462–1463 verfassten *Commentarii* (IX, 25) zum »Architekten« der Kathedrale seiner Gründung Pienza: »Der Architekt [architetto] war Bernardo [Rossellino], gebürtiger Florentiner, den die Sienser schon allein aus diesem Grund hassten. Und sobald er nicht zugegen war, wurde er von allen kritisiert.« Ennea Silvio Piccolomini, *I commentarii*, 2 Bde., lat.-ital., hrsg. und übers. von Luigi Totaro, Nuova edizione ampliata, Mailand 2008, Bd. 2, 1766/1767. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Der Papst nahm seinen »Architekten« jedoch in Schutz, stattete ihn zusätzlich zu seinem Gehalt mit 100 Dukaten und einem roten Gewand aus und versprach ihm weitere Aufträge. Zit. S. 123, Anm. 65.

32 Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 167; Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 111–113.

33 »Ill. p. et excellentissime domine mei singularissime: per Bartolomeo da cremona [Bartolomeo Gadio] avrà la I. s. v. che per tuta la septimana pasata havremo fornita la tore de nanze, in modo che lo ponte se poreve levare e così per la presente avixo la I. s. v. che havemo facto reservato che Magistro Antonio da fiorentia ha facto restare in dreto di corsi de la faza denanze, sopra el ducale, tanto quanto è la

largeza de la tore che vene a essere tre braza de alteza e brazo uno in groseza. In lo quale relasso dixte gli vole metere certi Lavori de teste de boi e altri Lavori in guisa de una grilanda, li quali Lavori son de tera cota ordinati con colone de prede cote intaliate, le quale cose o informazione da Magistro pedro inginerio et ad altri magistri che questo lavoro non sarà durabile per le fredure grande et altri mali tempi, et che ne seguarà come he facto de li altri che erano soto el redondone, e saranno duna grandissima spexa: e per che le dicte teste et Lavore non son anchora principate, la I. S. V. po delibera se la dicta Fazada se de finire integra senza lavore de queste tete, o vero aspettare che le dicte teste et esso lavore sia fornito, el quale Lavore Magro Antonio lo fara fare a corte e non vogliando la I. S. V. metere le dicte teste, in uno di forniremo quello relasso che havemo lassato, e parirà una bella murata e forte, Marcholeone ne informara la I. S. V. de queste texte e de quili Lavoreri. Ecc. / Ex castro portae Iovis Mediolani die XXVIII maj 1452 / Servus Jacobus de Cortona.» Bibliothèque nationale de Paris, Fonds italien, Codex 1586, f. 123. Zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 165–166. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 110; und Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 85.

- 34 Vgl. beispielsweise Bernard Ashmole, Cyriac of Ancona, in: *Proceedings of the British Academy* 45 (1959), 25–41, 37–38 und Taf. 12–13; oder Luise Stöckhert, *Die Petrus- und Paulusmartyrien auf Filaretos Bronzetür von St. Peter in Rom. Eine Vorform des Panoramas als kirchenpolitische Aussage*, Frankfurt a. M. 1997, 71–72 und Abb. 12–13.
- 35 Diese Abwandlung des antiken Motivs findet sich zur gleichen Zeit auch schon in der Darstellung des Hadriansmausoleums in Giovanni Marcanovas, in drei Exemplaren erhaltenen *Collectio Antiquitatum (Quaedam antiquitatum fragmenta)* von 1465. Siehe beispielsweise Biblioteca Estense di Modena, Codex u.L.5.15, f. 39; *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona. Disegni inediti del secolo XV*, hrsg. von Christian Huelsen, Rom 1907, Taf. XIV, Kommentar auf S. 33–34; Francesca Santoni, *Quaedam antiquitatum fragmenta*, in: Anna Cavallaro et al. (Hg.), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Ausst.-Kat. Roma, Musei Capitolini, 24 maggio – 19 luglio 1988, Mailand 1988, Kat. Nr. 1, 38–45, 43. Huelsens Rückführung der Illustrationen auf verlorene Zeichnungen Ciriaco d'Anconas überzeugt freilich nicht. (Vgl. zuletzt Rosemary Trippe, Art of Memory: Recollecting Rome in Giovanni Marcanova's *Collectio antiquitatum*, in: *Art History* 33,5 (2010), 766–799.) Für eine

entsprechende Übernahme des Motivs in der gebauten Architektur siehe beispielsweise Donatellos Ädikula der Parte Guelfa an Orsanmichele in Florenz (ab 1423) oder das Portal der Cappella Cardini in San Francesco in Pescia (um 1450). Zu letzterem Werk siehe Massimo Bulgarelli, La cappella Cardini a Pescia, in: ders. und Matteo Ceriana, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Mailand 1996, 13–103. – In Filaretos *Libro architettonico* finden sich mehrere Darstellungen eines Frieses mit einem Wechsel von Girlanden und Engelsköpfen. Siehe *Libro architettonico*, XIV, f. 102v (*Trattato*, I, 389, Taf. f. 102v: Denkmal für Re Zogalia; XXV, f. 192r (*Trattato*, II, 698–704, II, Tafel 136: Palazzo des Banco Mediceo in Mailand); vgl. ferner VI, f. 42r (*Trattato*, I, 163, Taf. f. 42r) und XV, f. 122r (I, 455–456, Taf. f. 122r). – Es sei daran erinnert, dass sich Filaretos Werkstatt für die Arbeiten an den Bronzetüren von Sankt Peter wahrscheinlich im Castel Sant'Angelo befand (siehe Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 204–205); und darauf hingewiesen, dass das Hadriansmausoleum auch hinsichtlich der Volumetrie eine gewisse Ähnlichkeit mit dem zentralen Turm des Castello aufweist, wie auch mit zahlreichen Illustrationen des *Libro architettonico*, v. a. Taf. f. 42r, 97r, 109r, 145r und 160r. – Zu den erhaltenen Fragmenten der Dekoration des Mausoleums des Hadrian siehe Maria Antonietta Tomei, Il Mausoleo di Adriano: La decorazione scultorea, in: *Adriano e il suo Mausoleo: Studi, indagini e interpretazioni*, hrsg. von Marica Mercalli, Mailand 1998, 101–142. Zu den zahlreichen zeichnerischen Aneignungen des Castel Sant'Angelo und insbesondere der später zerstörten *mole adrianea* mit dem charakteristischen Bossenmauerwerk, dem Eckpilaster, dem Eierstab-Kapitell und dem Bukranien-Girlanden-Fries siehe Marica Mercalli, Il Mausoleo di Adriano nelle ricostruzioni ipotetiche e fantastiche dal XV al XX secolo, in: ebd., 65–81; Piero Spagnesi, Il mausoleo di Adriano, in: *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, hrsg. von Francesco Paolo Fiore, Mailand 2005, 184–189. Am Ende des Jahrhunderts wird die *mole adrianea* (kurz vor oder anlässlich ihres Abrisses unter Papst Alexander VI. zw. 1493 und 1495) von Simone del Pollaiuolo, genannt Il Cronaca, in einer Zeichnung festgehalten (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ 5714r; Riccardo Pacciani, Disegni di Cronaca, in: *Opus incertum* 5 (2008): *Disegni rinascimentali di architettura*, 28–37, 30, Abb. 32) und bei der Ausstattung des Palazzo Strozzi in Florenz als Vorlage für eine Kamineinfassung verwendet. Siehe Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in*

- den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988, 72–73; oder Giorgio Bonsanti, *Palazzo Strozzi: Cinque secoli di arte e cultura*, Florenz 2005, 49.
- 36 Terrakotta ist ein für die Lombardei typisches Material, welches das gesamte 15. und auch noch im frühen 16. Jahrhundert, auch von Bramante, reich eingesetzt wurde. Siehe beispielsweise Laura Maggi und Mariacristina Nasoni, Schemi decorativi in terracotta nella Lombardia del Quattrocento, in: *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, hrsg. von Janice Shell und Liana Castelfranchi Vegas, Mailand 1993, 481–503; und die Beiträge zu dem monumentalen Tagungsband *Terrecotte nel ducato di Milano: Artisti e cantieri del primo Rinascimento. Atti del Convegno, 17–18 ottobre 2011, Milano e Certosa di Pavia*, hrsg. von Maria Grazia Albertini Ottolenghi und Laura Basso, Mailand 2013.
- 37 Archivio di Stato di Milano, Registro lettere ducali, 129 A, f. 214v; Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 166: »An Filippo d’Ancona. / Magister Antonio, der sich der besagten Arbeiten an unserem Kastell an der Porta Giovia annimmt, schreibt uns, ihm würde bestimmter Marmor und anderes Steinmaterial zur Ausführung verschiedener bereits begonnener Arbeiten fehlen und auch, um noch anderes in Angriff zu nehmen, das noch aussteht, wie du von ihm vernehmen wirst: Wir wünschen deshalb, dass du besagtem Magister Antonio den betreffenden Marmor und die Steine gibst, die er für besagte Arbeiten benötigt, damit er sie ausführen kann. / Aus der Festung bei Savignano, am 27. Juli 1452 / Marcus Cichus.« (»Filippo de Anchona. / Mag^o Antonio quale attende li ad dicti lavorerij de quello nostro Castello de porta Zobia, ne scrivi che li manca certi marmi et altre prete per fornire alchuni lavoreri principiati et per principiarne alcuni altri sonno da fare como da luy intenderay: pertanto volimo che al dicto Mag^o Antonio daghi quelli marmi et prede gli bisognano per dicti lavorerij, aciò che gli possa fornire. / Ex castris apud Sabianum die XXVII julij 1452 / marc. Ci.«) Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 111.
- 38 Archivio di Stato di Milano, Carteggio Sforzesco Milano Città e Ducato, cartella 659; zit. in: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 168; Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 113. Ich bedanke mich bei Emilio Fortunato vom ASM für die aktuelle Signatur des Briefes und die Zusage einer Reproduktion.
- 39 »Reverendissime e maior mi. La cagione di questa sie come per altre voi scritto la differenza di questo muratore come ce hora achade affare alla torre certi bechategli che vanno in cima el perchè luj gli vuole fare a uno modo divariato al altro lavoro che e ordenato disotto. El perche e bisognato farne disegni i quali sono in questa ischatolina e che il Sig.^{re} dica luj quello gli piace; priegho la magnificenza vostra faccia in modo non abbiamo avere hogni di queste quistioni che, come iscrivo al Sig.^{re} non si confa il fatto suo col mio: luj e muratore, se fusse maestro dell’arte mia io non mi curerej di diputare che, come e usanza interporre al Sig.^{re}, sa ben che più volte in sua presenza abbiamo avuto differenza fra se. E poi la sua S. sa ben mi comise a me che facessi ordine e gli odornamenti di questa secondo me paresse istesse ben. Dell’altre cose voi sapete e bisogno mio; io non o dinari e non sono in tutto guarito, jo non o amici, chi mi prest auna volta no mi vuol prestare l’altra. Io vi prometto che se non avessi male jo sarei venuto da voi, se non fussi potuto venniire a cavallo, saria venuto a pie, si che provedete. Ex Mediolano di 4 ottobre 1452. / Ben valet e vester sum / Antonius Architetus.« Bibliothèque nationale de Paris, Fonds italien, Codex 1586, f. 180r; zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 169. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 114; und Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 185.
- 40 »Prudenti viro Iacobo de Cortona familiari nostro dilecto. / Respondendo a quanto tu ne scrive circha el facto delli bechadelli da essere facti alla torre della porta denante a quello nostro Castello, et havendo veduto duy designi de dicti bechadelli quali ne hai mandati, a nuy pare, considerato che sonno in vista et che tale notabile opera non se debba denegare per cossi piccola cosa, gli debi far far in la più bella forma la quale te mandiamo alligata alla presente etiam dato che gli vada più spesa. [...] Dat. XIII oct. 1452.« Archivio di Stato di Milano, Registro lettere ducali, Nr. 129 A, f. 337v; zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 170; vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 115. Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 41 »Provido Ingegnario nostro dilecto M^{ro} Ant^o scultori de Florencia. / Havemo recevuto la tua littera et inteso quello ne scrivi circha lo facto deli lavorerij et cose che tu hai principiato de fare per lo Castello nostro de porta zobia, del tutto restiamo avisati et te dicemo che nostra intencion et voluntate e perche quella opera et lavorerio hay principiato de fare, volimo la debij fornire del tuo modo; rendendone

- certi che tu non te metteray ad fare cosa se non Laudabile bella, honorevole et utile et colaudata da ogniuno. Et cossi te caricamo vogli sforzarte fare cum effecto per honore tuo. Et non volimo che Ma^{ro} Petro da Cernuschio ne altra persona te jmpedischa l'opera tua. Et cossi per laligata ne scrivemo ad Filippo dancona et ad Iacomo da Cortona la quale gli poray dare. Recordandote vogli cum ogni sollicitudine et diligentia far presto quello hay ad fare. / Ex castris apud Leccum XIII oct. 1452. / Zaninus.« Bibliothèque nationale de Paris, Fonds italien, Codex 1594, f. 169v; zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 170; vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 115–116. Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 42 »Nobilibus viris filippo de scotiolis de anchona commissario laborerorum castris nostri portae Iovis, et Iac^o de cortonio officiali super listis dicti Laborerij, dilectis nostris. / Per quanto siamo informati nuy intendemo che Mag^{ro} petro da Cernuschio vole impazare et impedire el lavoro che ha principiato M^{ro} Ant^o da Fiorenza nostro Ingegnerio, della qual cosa molto se maravigliamo, pertanto ve avisamo et cossi è nostra intencion che lo Lavorerio che ha principiato a fare dicto M^{ro} Ant^o volimo che luy lo forniscia, et che ne M^{ro} Petro [Pietro da Cernusco] ne altra persona gli daghi impazo alchuno et cossi sollicitati dicto Mag^{ro} antonio, che gli vada dreto al dicto Lavoro cum sollicitudine et che sia fornito presto. Recordando pero al dicto Ma^{ro} Ant^o voglia fare tale opera che sia tenuta bella et utile et laudabile da ogni persona. / Ex castris apud Leccum XIII oct. 1452. / Zaninus.« Bibliothèque nationale de Paris, Fonds italien, Codex 1594, f. 169v; zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 170–171; vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 116. Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 43 Zum Begriff *familiaris* siehe unten S. 107f.
- 44 Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 171–173; Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 116–119.
- 45 »Magistro pedro [h]a facto principiari de far lavorare le prede de sarizo per i Bechadeli in modo che sara una bella et magnifica opera, et magistro Antonio da fiorentia va dreto al suo lavore del Baptiponte ...« Archivio di Stato di Milano, Carteggio Sforzesco Milano Città e Ducato, cartella 659; zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 171; vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 116–117. Ich bedanke mich bei Emilio Fortunato vom ASM für die aktuelle Signatur des Briefes und die Zusendung einer Reproduktion. Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 46 Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Milan 1894, 142.
- 47 »Illustrissimo Signore. Perché la Ill^{ma} S. V. a mandato Bartolomeo Vistarini a sapere dello lavoro, in quanto alla parte del battiponte jo fo quello posso. La S. Vostra può estimare che con si poci maestri non si può fare tropo lavoro, e ancora sendomi alle volte tramutati e ancora sendo or mancamento de pietre, e di quelle poche quando ne mando a torre è minacciato e' maestri e detto loro villanie, che pare apunto che questo non sia lavoro della S. V.: chi e' sia non vi vo dire; altro M. Zacomo da Cortona ve dirà luy. Io ci sono malveduto: non vo dire altro, siché a voi istà il provvedere del tucto. Come sa la Signoria Vostra, la porta del marmo è fornita, la quale più faticosa et più dificele, e a me hocorre per gran bisogno esser per infine a Firenze, come dissi a M. Cicho a pavia; elluy mi disse volerlo dire luy alla S. V., e cosi mi rimandò; di poi gle no iscritto tre lettere. Credo ve l'abia detto; avisando la S. V. che era venuto per me uno mio nipote, che per ogni modo mi conviene andare. Il lavoro l'ordinerò che saperanno fare senza me. Priego la Ill^{ma} S.^a V.^a li volgia piacere di darmi licenza, e farmi dare quegli poci denari che resto avere. Raccomandandomi sempre alla V.^a S.^a / Ex Mediolanò die 25 Iunii 1453 / Per lo vostro servidore Antonius Ingegnerius.« Archivio di Stato di Milano, Autografi, cartella 81, fascicolo 40; zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 173–174; vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 142. Ich bedanke mich bei Emilio Fortunato vom ASM für die aktuelle Signatur des Briefes und die Zusendung einer Reproduktion. Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 48 Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 174–175; Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 143.
- 49 Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 173–175; Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 143.
- 50 Zum Begriff *familiaris* siehe unten S. 107f.
- 51 Archivio di Stato di Milano, Registro lettere ducali, Bd. 17, f. 57r; Caterina Santoro, *Gli uffici del dominio sforzesco (1450–1500)*, Mailand 1948, 594. Vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 173–174. Ebd.,

- 171–198, zu den weiteren Arbeiten unter Gadios Leitung. Zu Bartolomeo Gadio vgl. Raffaello Giolli, *Bartolomeo Gadio e l'architettura militare sforzesca*, Mailand 1935; Evelyn S. Welch, The Process of Sforza Patronage, in: *Renaissance Studies* 3 (1989), 370–386; Maria Nadia Covini, L'Amadeo e il collettivo degli ingegneri ducali al tempo degli Sforza, in: *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, hrsg. von Janice Shell und Liana Castelfranchi, Mailand 1993, 59–76; Maria Cristina Loi, Art. Gadio, Bartolomeo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 51, Rom 1998, 178–180; Patrick Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIVe–XVe siècles)*, Rom 1998, 278–284; Damiano Iacobone, Art. Gadio, Bartolomeo, in: *Ingegneri ducali e camerale nel ducato e nello stato di Milano (1450–1706)*. *Dizionario biobibliografico*, hrsg. von Paolo Bossi, Santino Langé und Francesco Repishti, Florenz 2007, 74. Vgl. S. 48 und Anm. 104.
- 52 Der zentrale Turm der Fassade zur Stadt (Abb. 1.9) wurde, nach seiner völligen Zerstörung im Jahre 1521 durch die Explosion eines Pulverlagers nach Blitzschlag, Ende des 19. Jahrhunderts von Luca Beltrami rekonstruiert, der ihm den Namen »Torre del Filarete« gab, welcher ihm bis heute anhängt. Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368–1535*, Mailand 1894, 99 und 607. Vgl. Caterina Di Biase, »La resurrezione del Gran Monumento.« Beltrami e l'invenzione del Castello sforzesco, in: *Luca Beltrami 1854–1933. Storia, arte e architettura a Milano*, hrsg. von Silvia Paoli, Cinisello Balsamo 2014, 121–141. In seinem *Libro architettonico* rühmt sich Filarete mehrmals seiner eigenen Werke, aber das Castello wird dabei bezeichnenderweise nicht genannt. – Den Misserfolg Filaretos bestätigt auch Benedetto Deis Loblied auf Werk und Einfluss der Florentiner in Mailand aus dem Jahre 1472, in welchem Filarete mit keinem Wort erwähnt wird: »Anschließend machte er [Francesco Sforza] zwei Florentiner zu seinen Verwaltern [provveditori] und seinen Architekten [architetti], die das große Kastell und die Festung an der Porta Giovia ausführen sollten. Einer dieser Florentiner war Meister Giuliano Squarcialupi aus Florenz und der andere der Florentiner Meister Benedetto Ferrini, die besagtes Kastell und den Turm sowie jedes andere Gebäude schufen, das in Mailand anzutreffen ist. [...]« Benedetto Dei, *La Cronica dell'anno 1400 all'anno 1500*, hrsg. von Roberto Barducci, Florenz 1985, 61. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 189.
- 53 Zit. S. 38.
- 54 Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 178–180; Liliana Grassi, Gli Sforza e l'architettura del Ducato, in: *Gli Sforza a Milano*, Mailand 1978, 183–262, 201–207; dies., Note sull'architettura del Ducato Sforzesco, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450–1535)*. *Convegno internazionale*, Milano, 18–21 maggio 1981, Mailand 1982, 449–512, 465–468; Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987, 38–40; Marco Rossi, I contributi del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 15–23.
- 55 Archivio di Stato di Milano, Registro lettere ducali, 129 A, f. 84v; zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 178.
- 56 *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua amministrazione*, 6 Bde., Mailand 1877–1885, Bd. 2, 145; zit. in: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 179; vgl. Marco Rossi, I contributi del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 15–23, 15; Francesco Malaguzzi Valeri, I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo, in: *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1 (1906), 61–168, 66.
- 57 *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua amministrazione*, 6 Bde., Mailand 1877–1885, Bd. 2, 146; zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 179: »Im Namen unseres hochgeschätzten Herzogs von Mailand, eccetera. Wir erinnern daran, was in zwei weiteren Briefen geschrieben stand, worin wir den Auftrag erteilten, Magister Antonio aus Florenz und Meister Giovanni Solari anstelle von Meister Filippino degli Organi als Ingenieure für jenen ehrwürdigen Bau einzusetzen, und wir glaubten, ja, wir hielten es für gewiss, dass ihr sie gemäß unserem Schreiben akzeptiert und als Ingenieure eingestellt hättet. Nun müssen wir erfahren, dass ihr sie bislang mit guten Worten hingehalten, aber mitnichten angenommen habt, worüber wir uns reichlich verwundern, weil wir Euch anstelle von einem gleich zwei Ingenieure geben, und zwar gute, erfahrene und in ihrem Fach überaus kundige Männer. [...] Deshalb bekräftigen wir unseren Willen, dass Ihr die vorgenannten Meister Antonio und Meister Giovanni, sobald sie persönlich vorgestellt werden, annehmen und in besagtes Amt einsetzen müsst und ihr sie ohne Ausnahme und Widerrede ausführen lasst, was ich Euch in den anderen Briefen mitgeteilt habe ... / Geschrieben in unserem segensreichen Kastell bei Trignano, am 7. Juli 1452. / Cicco [Simonetta, erster Sekretär des Herzogs]« (»Dux Mediolani, etc. Dilecti nostri. Ne recordiamo per doe altre lettere nostre haverve

- scripto et caricato volessivo tore per ingegneri de quella venerabile fabrica magistro Antonio da Fiorenza e maestro Zohanne da Solaro, in lo loco del quondam maestro Filipino degli Organi, et credevamo, ymo tenevamo per certo che vuj li avessivo acceptati et tolti per ingegneri secondo ne aveamo scripto. Mo siamo advisati che per fin qui li havete dato bone parole, ma non li haveti voluti acceptare, de la qual cosa ne siamo alquanto meravigliati, perchè per uno ingegnere noy ve ne damo doi, boni, pratici et intendentissimi al mistero loro. [...] Et pertanto ve dicemo et vogliamo, visis praesentibus, debiati acceptare et metere ala possessione del dito offitio il predicti maestro Antonio et maestro Zovane, et exequire quello che per altre nostre ve havemo scripto senza altra exceptione et replicatione ... / Datum in castris nostris felicibus apud Trignanum, die 7 julii 1452. / Cichus.» Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 58 Archivio della Fabbrica del Duomo, Liber mandatorum, 1452, f. 60r; Marco Rossi, I contributi del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 15–23, 15.
- 59 Archivio della Fabbrica del Duomo, Liber mandatorum, 1452, f. 60r; Marco Rossi, I contributi del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 15–23, 15. Vgl. Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 179. Im Archivio della Fabbrica del Duomo, Liber mandatorum, 1452, f. 60r, finden sich zwei weitere Zahlungen für dieses Modell vom 10. und 18. November vermerkt; Rossi, *op. cit.*, 15.
- 60 Liliana Grassi, Introduzione, in: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, 2 Bde., hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 1, lxxix–lxxxvi und Abb. 5–18, sowie Abb. 19–26 nach S. 193; vgl. auch dies., Gli Sforza e l'architettura del Ducato, in: *Gli Sforza a Milano*, Mailand 1978, 183–262, 204–206; und dies., Note sull'architettura del Ducato Sforzesco, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450–1535). Convegno internazionale, Milano, 18–21 maggio 1981*, Mailand 1982, 449–512, 465–468. John R. Spencer, The Dome of Sforzinda Cathedral, in: *The Art Bulletin* 41 (1959), 328–330.
- 61 Marco Rossi, I contributi del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 15–23, v. a. 17.
- 62 *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua amministrazione*, 6 Bde., Mailand 1877–1885, Bd. 2, 153; Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 180: »Es wurde entschieden, dass Meister Antonius de Florentia als Baumeister der Fabbrica [des Baus oder der Bauhütte] ab sofort abgesetzt werden muss und für abgesetzt erklärt wird, da die Fabbrica seiner nicht bedarf.« (»Deliberatum est quod amodo in antea cassari debeat et pro cassato teneatur magister Antonius de Florentia ingeniarius fabricae, eo quod de eo fabrica non eget.«).
- 63 Archivio della fabbrica del Duomo, Ordinazioni Capitolari, II, 1444–66, f. 174r; Marco Rossi, Il contributo del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 15–23, 16: »Ebenso beschlossen sie im Hinblick auf die Tätigkeit des Antonius aus Florenz, ungeachtet dessen, was auf anderem Wege entschieden worden war, dass er kein höheres Gehalt von der *Fabbrica* erhalten soll.« (»Item super facto magistri Antonii de Florentia deliberaverunt, non obstante quod alia deliberatum fuerit, quod amplius non habeat sallarium a fabrica.«).
- 64 Archivio della fabbrica del Duomo, Ordinazioni Capitolari, II, 1444–66, f. 180r; Marco Rossi, Il contributo del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 15–23, 16: »... Meister Antonius sei überflüssig, da die *Fabbrica* einen Baumeister habe, der ausreichend sei für den Nutzen und den Vorteil der besagten *Fabbrica*; da eine solche Ausgabe für unnötig erachtet werde, dürfe er weder eingestellt noch bezahlt werden.« (... magister Antonius superfluum sit, eo quia fabrica habet unum juvenarium sufficientem pro utilitate et commodo dicte fabricae, cum talis expensa superflua videatur, non debeat acceptari neque sallariari.«) Vgl. Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 180.
- 65 Francesco Malaguzzi Valeri, I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo, in: *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1 (1906), 61–168, 63–75.
- 66 Die Dokumentation und Darstellung der Ereignisse bei Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 180–182, ist jetzt überholt durch Stefano Della Torre, Artisti toscani a Cremona nel Quattrocento: Domenico da Firenze e il Filarete, in: *Rassegna trimestrale della camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Cremona* 3 (1981), 14–18. Vgl. auch Monica Visioli, L'architettura, in: *Storia di Cremona*, Bd. 6: *Il Quattrocento: Cremona nel Ducato di Milano (1395–1535)*, hrsg. von Giorgio Chittolini, Azzano San Paolo 2008, 246–299, 246–250. Filaret's Reiterstandbild des Francesco Sforza wäre eines der frühesten Exemplare der Renaissance gewesen. Vgl. Stefano G. Casu, »Veluti Caesar triumphans«: Ciriaco d'Ancona e la statuarria equestre, in: *Paragone* 55–56 (2004), 3–46; und Patrick

- Boucheron, La statue équestre de Francesco Sforza: enquête sur un mémorial politique, in: *Journal des Savants* 2 (1997), 421–499. Reiterstandbilder kehren im *Libro architettonico* häufig wieder: siehe Taf. f. 42r, 110r, 122r, 172r. Zu Filaretos vorangegangener Bronzestatuette des Marc Aurel (vor 1445) siehe S. 21, Anm. 4, und S. 478f., Anm. 67; zu seiner bronzenen Statuette eines Reiterstandbildes des Hektor von 1456 (Madrid, Museo Arqueológico Nacional) siehe Herbert Keutner, Hektor zu Pferde. Eine Bronzestatuette von Antonio Averlino Filarete, in: *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich*, hrsg. von Wolfgang Lotz und Lise Lotte Möller, München 1964, 139–156; Enrico Parlato, in: Anna Cavallaro et al. (Hg.), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Ausst.-Kat. Roma, Musei Capitolini, 24 maggio–19 luglio 1988, Mailand 1988, 132–133, Kat. 41; *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016–8 gennaio 2017, hrsg. von Guido Beltramini und Adolfo Tura, Ferrara 2016, 112–113, Kat. 39.
- 67 Archivio di Stato di Milano, Missive sforzesche, Reg. 32, c. 349r (26. April 1457, an Filarete), c. 351r (29. April 1457, an den Bischof von Bergamo) und c. 357v (10. Mai 1457, an Filarete: »... und weil besagter Termin seit geraumer Zeit verstrichen ist, wundern wir uns, dass Du noch nicht zurückgekehrt bist, wo doch die Arbeit am neuen Spital in Deinen Händen ruht. Und da Deine Abwesenheit besagtem Bau schadet, verlangen wir, dass du ... herkommst und dabei keine weitere Zeit verlierst.« (»... et siando mo passato lo dicto termino ne maravigliamo che tu non sii retornato avendo tu in le mane qui lo laborerio de lo spitale novo. Il perche siando la tua absentia de qui nociva al dicto hedificio volemo che tu ... debbi ritornare qua et in questo non perdi tempo alcuno.«) Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 219–224, 219–220 (zit. 220); und Graziella Colmuto Zanella, Il Duomo filaretiano: Un progetto e la sua »fortuna«, in: *Il Duomo di Bergamo*, hrsg. von Bruno Cassinelli, Luigi Pagnoni und Graziella Colmuto Zanella, Bergamo 1991, 136–149.
- 68 *Libro architettonico*, I, f. 1r, Dedikation an Piero de Medici; IV, f. 25r; XVI, f. 123r (*Trattato*, I, 7; I, 103; II, 460). Von Erfahrungen auf der Bergamasker Baustelle sprechen auch *Libro architettonico*, III, f. 16v; VII, f. 53v; XIII, f. 95r (*Trattato*, I, 73; I, 206; I, 363). Auch Filaretos Freund Francesco Filelfo zählt in seinem Epigramm auf den »Architekten« Filarete (im zehnten Buch seiner 1465 vollendeten Epigramm-Sammlung *De iocis et seriis*), neben den Bronzetüren von Sankt Peter, der Rekonstruktion des Castello di Porta Giovia und dem Dom von Mailand, den Dom von Bergamo zu dessen Werken; zit. bei Maria Beltramini, Francesco Filelfo e il Filarete: Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano Sforzesco, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Quaderni, 4. Ser., 1/2 (1996), 119–125, 121.
- 69 *Libro architettonico*, XVI, f. 122v–125r; *Trattato*, II, 457–469. Die Abbildung der Fassade auf f. 123r und des Grundrisses und eines partiellen Aufrisses der Mittelschiffwand auf f. 123v könnten tatsächlich Filaretos Entwürfe für Bergamo widerspiegeln. Vgl. Jessica Gritti, Filarete e la chiesa degli eremiti di san Girolamo: »... nel modo che io ordinai a Bergamo, che era bella«, in: *Arte Lombarda* 155,1 (2009), 139–159; dies., L'usanza moderna e »la maniera antica«: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte prima, in: *Artes* 14 (2008–2009), 33–61; dies., L'usanza moderna e »la maniera antica«: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte seconda, in: *Artes* 15 (2010–2014), 25–61. Zur Stellung von San Sigismondo di Cremona beziehungsweise Filaretos Entwurf für den Dom von Bergamo zu Albertis Sant'Andrea in Mantua siehe Jessica Gritti, *Echi albertiani. Chiese a navata unica nella cultura architettonica della Lombardia sforzesca*, Venedig 2014.
- 70 Zu Bartolomeo Gadio siehe Anm. 51; vgl. Anm. 104. Zur Grundsteinlegung von San Sigismondo siehe S. 196f.
- 71 Richard Schofield und Giulia Ceriani Sebregondi, Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 18–19 (2006–2007), 9–51. Die Untersuchung von Schofield und Sebregondi ersetzt alle vorangegangene Literatur durch die beträchtlich erweiterte Quellenbasis sowie Umfang und Präzision der Ausführungen. Ebd., 19–33, wird auch ausführlich das Verhältnis des im *Libro architettonico* beschriebenen und illustrierten »palazzo in uno luogo pantanoso e acquatico« (»Palast an/in marschigem Gewässer«, *Libro architettonico*, XXI, f. 169v–171r; *Trattato*, II, 626–631; abgebildet in Grund- und Aufriss auf Taf. f. 169v) zu den beiden venezianischen Projekten diskutiert und mit guten Gründen ein direkter Bezug abgelehnt. – Zu den Aufenthalten Filaretos in Venedig vgl. – neben der bei Schofield und Sebregondi genannten Literatur – auch Ennio Concina, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Mailand 1984, 51–73, der wenig überzeugend (und ohne dokumentarische Evidenz) das Eingangsportal des Arsenale Filarete zuschreibt.
- 72 Richard Schofield und Giulia Ceriani Sebregondi, Barto-

lomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 18–19 (2006–2007), 9–51, 18–21. Überhaupt ist die Zahl der Aufträge, die Filarete *nicht* erhält, erstaunlich. San Sigismondo war nicht die einzige Kirchengründung der Bianca Maria Sforza Viconti; für keine erhält Filarete den Auftrag. Vgl. Liliana Grassi, Note sull'architettura del Ducato Sforzesco, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450–1535). Convegno internazionale, Milano, 18–21 maggio 1981*, Mailand 1982, 449–512, 475–480; und Jessica Gritti, Filarete e la chiesa degli eremiti di san Girolamo: »... nel modo che io ordinai a Bergamo, che era bella«, in: *Arte Lombarda* 155,1 (2009), 139–159. Auch der Vertreter der Medici in Mailand, Pigello Portinari, übergeht Filarete sowohl im Falle der Cappella Portinari von Sant'Eustorgio als auch im Falle des Palazzo des Banco Mediceo, auch wenn Filaretas Name in diesen Zusammenhängen immer wieder ins Feld geführt wird. Siehe beispielsweise Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987, 266–274, 266; oder Gian Alberto Dell'Acqua, Il Filarete e la realtà lombarda, in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Villa I Tatti in 1982–1984*, hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, 2 Bde., Florenz 1989, Bd. 1, 223–237, 231. Zur Architektur der Cappella Portinari siehe Luisa Giordano, La Cappella Portinari, in: *La basilica di Sant'Eustorgio*, hrsg. von Gian Alberto Dell'Acqua, Cinisello Balsamo 1984, 71–92. Zum Palazzo des Banco Mediceo (im 19. Jahrhundert zerstört) Roberta Martinis, Il Palazzo del Banco Mediceo: Edilizia e arte della diplomazia a Milano nel XV secolo, in: *Annali di Architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 15 (2003), 37–57 (und dies., *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e Palazzo Salvatico a Milano*, Mailand 2008, 1–31); und zuletzt Jessica Gritti, »al modo che s'usa oggi di in Firenze, all'antica«: il palazzo di Cosimo Medici a Milano, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 30 (2018), 21–44, welche überzeugend für eine Autorschaft Benedetto Ferrinis argumentiert (ebd., 34–36). Filarete hätte es sich sicher nicht entgehen lassen, auf diese Hauptwerke der lombardischen Architektur zu verweisen, hätte er irgendeinen Anteil beanspruchen können. Im *Libro architettonico*, XXV, f. 192r, bildet er den Palazzo des Banco Mediceo zwar ab, jedoch nur als Illustration der zu preisenden Bautätigkeit der Medici. Bei dieser Gelegenheit erwähnt er auch lobend die Fresken des Vincenzo Foppa (den er an anderer Stelle, anlässlich der Freskierung

des herzoglichen Hofes von Sforzinda, in eine Liste der größten Maler der Zeit aufnimmt; *Libro architettonico*, IX, f. 67r; *Trattato*, I, 258), welche sich zu diesem Zeitpunkt noch in Ausführung befanden; Filarete habe mit Pigello Portinari die im *andito* darzustellenden Themen diskutiert (*Libro architettonico*, XXV, f. 192r; *Trattato*, II, 704). Die Beteiligung Filaretas an der Architektur des Palazzo des Banco Mediceo ist aber schon insofern ausgeschlossen, als das zweite Stockwerk gebildet ist wie das Obergeschoss des Ospedale Maggiore (Abb. 1.14 und 1.15), das – in betont lombardischen Formen ausgeführt – auf seinen Gegner Guiniforte Solari zurückgeht, während Filarete, seiner Abbildung im *Libro* zufolge (Taf. f. 83v), Rundbogenfenster zwischen Lisenen vorgesehen hatte. – Francesco Sforza scheint sich Filaretas, obwohl er ihn mehrmals als seinen »Ingenieur« anspricht, weder im Festungsbau noch im für Mailand so wichtigen Kanalbau, beispielsweise beim Großprojekt des Naviglio della Martesana seit 1557, bedient zu haben. Als beispielsweise die Signoria von Florenz um seine Expertise zur Festung von Pisa bittet und dazu Antonio Manetti nach Mailand schickt, wird Filarete in dem ausführlichen Antwortschreiben des Herzogs vom 13. März 1460 nicht erwähnt; Francesco Sforza an die Signoria von Florenz, Mailand, 13. März 1460; abgedruckt in: Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI.*, 3 Bde., Florenz 1839–40, Nachdr. Turin 1961, Bd. 1, 194–195, Dok. LXXVIII; engl. Übers. bei Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 180–181. (Die aktuelle Signatur der Kopie dieses Briefes im Archivio di Stato di Firenze lautet: Signori, Carteggi e responsive, Copiari 1, cc. 91v–92r; ich bedanke mich bei Elena Brizio und Francesca Klein für die erfolgreiche Suche nach dem Verbleib dieses Dokumentes.) Es ist deshalb äußerst unwahrscheinlich, dass es sich bei dem in einem Brief aus Mantua vom 13. August 1459 als Adressat genannten »Antonio da Firenze, maestro de trovar acqua« (»Antonio aus Florenz, Meister im Auffinden von Wasser«) um Filarete handelt; abgedruckt bei Marinella Pigozzi, La presenza dell'Averlino a Mantova e a Bergamo, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 85–90, 85. Marinella Pigozzi identifiziert diesen Wasserbau-Ingenieur mit Filarete; ebenso Ulrich Pfisterer, Ingenium und Invention bei Filarete, in: *Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Middeldorf Kosegarten*, hrsg. von Bruno Klein und Harald Wolter von dem Knesebeck, Dresden und Kassel 2002, 265–289, 274. Zum Mailänder Wasserbau zur Zeit des Francesco Sforza, siehe v. a. Giuliana Fantoni, Tradizione e innovazione nel governo delle acque a Milano nel sec. XV, in: *Technology, Ideology, Water: From Frontinus to the Renaissance and Beyond. Papers from a Conference at the*

Institutum Romanum Finlandiae, May 19–20, 2000, hrsg. von Christer Bruun und Ari Saastamoinen, Rom 2003, 231–242. – Was jedoch am meisten überrascht, ist, dass der »schultor« Filarete scheinbar keine Medaillen für den Herzog angefertigt hat, obwohl er in Rom erfolgreich in diesem Medium gearbeitet hatte, und zwar als einer der Ersten, wenn nicht gar als der Erste. Siehe Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 303–410; und ders., *Filarete and the Invention of the Renaissance Medal*, in: *The Medal* 66 (2015), 27–37. Wie die bronzene Statuette des Reiterstandbildes des Hektor von 1456 (siehe Anm. 66) oder seine Selbstporträt-Medaille aus den 1460er-Jahren (Abb. 8.1 und 8.2, siehe Kap. 8) zeigen, hatte Filarete keineswegs aufgehört, Kleinbronzen zu schaffen. Und trotzdem scheint ihm Francesco Sforza konsequent andere Künstler vorgezogen zu haben, wie Pisanello, Gianfrancesco Enzola, Sperandio oder Cristoforo Caradosso. Siehe George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 Bde., London 1930, Nr. 23, 281, 284, 298, 361, 640–643, 653, 674, 678, 680.

73 Zit. in Anm. 67.

74 Aus der reichen Literatur zum Ospedale Maggiore seien hervorgehoben: Liliana Grassi, *Gli Sforza e l'architettura del Ducato*, in: *Gli Sforza a Milano*, Mailand 1978, 183–262, 186–205; dies., *Note sull'architettura del Ducato Sforzesco*, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450–1535). Convegno internazionale, Milano, 18–21 maggio 1981*, Mailand 1982, 449–512, 452–464; *La Ca' Granda: Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, hrsg. von Carlo Pirovano, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Reale, Mailand 1981, 23–43 und 77–98; Franca Leverotti, *Ricerche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Archivio Storico Lombardo* 107 (1981), 77–113; Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987, 275–291; Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 117–167, v. a. 145–157; Raffaella Gorini, *Gli ospedali lombardi del XV secolo. Documenti per la loro storia*, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 11–59, 25–30; Patrick Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIVe–XVe siècles)*, Rom 1998, 217–239; Rosella Peluso, *Il »modello« scomparso: nuovi riscontri dalle fonti sul progetto dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, hrsg. von Augusto Rossari und Aurora Scotti, Mailand 2005, 263–277; Maria

Beltramini, *Questioni di stile? Francesco Sforza, Filarete e l'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Architettura e identità locali*, 2 Bde., hrsg. von Lucia Corrain und Francesco P. Di Teodoro, Florenz 2013, Bd. 1, 393–404.

75 »Johanni Cosme de Medici: / Como credemo haverti inteso: in questa nostra città di Milano se è principiato de fare uno hospitale grande: In che concora (sic) tutta quanta predicta città universalmente desiderando ch'el se faza bellissimo, acconcio et più ornato che sia possibile. Ma al murare fino ad hora non è data grande opera, solo per fare ch'el sia hedificato com bono disegno. Et per questa casone vengono li mandati da mi maestro Antonio da Fiorenza Inzignero, et maestro Johanne de Sancto Ambrogio maestro de muro, che ambedue hanno bono inzegno per vedere intregamente tutto quello hospitale di quella vostra città, et per examinarlo et per cavare il disegno: et perchè sappiamo che voi ve delectati del murare e del fare hedificare, avemo ordinato che li predicti Maestri se adrizano ad voi, pregandovi che vi piazza fargli mostrare tuto il dicto hospitale, et como è sito et hedificato per forma, che ne possino cavare il disegno. Et quamvisidio il dicti maestri siano intendenti a questo, nondimeno haveremo caro, che se li fosse qualche buono Inzignero, vogliati menarlo cum voi per essere insieme cum dicti nostri maestri, per decernere se quello vostro hospitale li se potesse migliorare per alcuno modo, acìo ne possiamo fare quello migliore disegno, che sarà possibile. Datum Mediolani die 4 Junij 1456 / Bo. Joannes.« Archivio di Stato di Milano, Missive Sforzesche, Reg. 4, 4. Juni 1456. Zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 186. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. beispielsweise Rosella Peluso, *Il »modello« scomparso. Nuovi riscontri dalle fonti sul progetto dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, hrsg. von Augusto Rossari und Aurora Scotti, Mailand 2005, 263–277, 267. Es ist mir unverständlich, wieso zahlreiche der in Anm. 113 genannten Autoren den Brief als an Cosimo de' Medici (Giovannis Vater) gerichtet angeben. – Aus Filaret's *Libro architettonico* (XI, f. 79r; *Trattato*, I, 299–300) und aus einem Brief des herzoglichen Botschafters in Florenz, Nicodemo Tranchedini, vom 15. Juni 1456 aus Siena (Archivio di Stato di Milano, Sforzesco, Carteggio estero, Siena, c. 256) erfahren wir, dass Filarete auch das Hospital von Siena studiert hat. (»Der Ingenieur Meister Antonio hat die Spitäler hier und in Florenz gesehen; morgen früh kehrt er zu Euer Gnaden zurück.« – »Maestro Antonio inzegnero ha veduti li hospedali de Fiorenza et qui; domatina torna a Vostra Signoria.«) Siehe Franca Leverotti, *Ricerche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Archivio Storico*

Lombardo 107 (1981), 77–113, 90, Anm. 66; Peluso, *op. cit.*, 268. Bereits im Mai 1456 hatte Francesco Sforza Tranchedini beauftragt, einen detaillierten Bericht über die Organisation des Sieneser Hospitals anfertigen zu lassen, der sich – vom Rektor der Einrichtung verfasst und dem Brief des Botschafters an den Herzog vom 15. Juni 1456 beigelegt – erhalten hat; publiziert von Franca Leverotti, L'ospedale senese di S. Maria della Scala in una relazione del 1456, in: *Bullettino senese di storia patria* 91 (1984), 276–291. Zur Allianz zwischen den Sforza und den Medici im Allgemeinen siehe Vincent Ilardi, The Banker-Statesman and the Condottiere-Prince: Cosimo de' Medici and Francesco Sforza (1450–1464), in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Vitta i Tatti in 1982–1984*, 2 Bde., hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1989, Bd. 1, 217–239.

76 »È suto qui Maestro Antonio dalla Porta ilquale ma narrato come la Illustrissime vostra Signoria vole dare ordine a fare quello spedale diche altrevolte costa ragionamo. Et perche luj nabbia qualche buono exemplo Io glo fatto vedere tutto il nostro qui di Sancta Maria nuova che è gran cosa et degna. Di poi luj se partito sença fare meco altra conclusionne. Ma perché questa mi pare opera di grandissima spesa et importançia et di grande honore et degnita con buona fede ricordo alla Vostra Illustrissima Signoria et quella conforto non vogla essere molto presta al pigliare partito et cominciare amurare. Ma vogla avere più disegni et di diversi Maestrij Et quegli con diligentia examinati eleggere il meglio. Et perché qui sono de Maestrij assai et Valentissimi io ho ordinato farne fare più et diversi modellj a ciaschuno et quegli manderò alla vostra Signoria accio che possa examinarli et prendoro poi quello glandra meglio per lanimio perche faccendo uno hedificio di tanta spesa visi richiede uno grande et un bello ordine altremente lacosa è poi biasimata. Ne altro Raccomandemj alla A. Ill. S. Laquale infelice vita Laltissimo conservij. Florentie XXV Junij MCCCCCLVJ. / Johanne Cosme de Medicis.« Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Z Sup. 247, f. 200r; erstmals publiziert von John R. Spencer, Two New Documents on the Ospedale Maggiore, Milan, and on Filarete, in: *Arte Lombarda* 16 (1971), 114–116, 115. Dt. Übers. von Victoria Lorinin. Die beste Darstellung und Diskussion des Briefwechsels bietet Francesco Caglioti, Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci del carteggio medicco (con qualche briciola sul Filarete), in: *Prospettiva* 69 (1991), 45–59, 53. Vgl. auch Rosella Peluso, Il »modello« scomparso. Nuovi riscontri dalle fonti sul progetto dell'Ospedale Maggiore di Milano, in: *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, hrsg. von Augusto Rossari

und Aurora Scotti, Mailand 2005, 263–277, 268. – Man hat das in diesem und dem folgenden Brief genannte *modello* meist für ein Modell in unserem Sinne gehalten; siehe beispielsweise Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987, 279. Natürlich meint *modello* auch im 15. Jahrhundert im Allgemeinen ein dreidimensionales, plastisches Modell, es konnte aber auch eine graphische Zeichnung bezeichnen, insofern beide Medien einer Entwurfsidee sind. Das gilt schon für die Bauhütten des 14. Jahrhunderts. Siehe beispielsweise Carl Frey, *Die Loggia dei Lanzi*, Berlin 1885, 285; oder Andreas Grote, *Studien zur Geschichte der Opera di Santa Reparata zu Florenz im vierzehnten Jahrhundert*, München 1959, 113–119. Umgekehrt wird ein im Jahre 1384 für die SS. Annunziata in Florenz angefertigtes Holzmodell wiederholt als *disegno* bezeichnet. Siehe Richard A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*, Baltimore und London 1982, 369. Im Sinne dieser Austauschbarkeit von *modello* und *disegno* spricht auch Filarete in seinem *Libro architettonico* von *disegno piccolo rilevato di legname* (*Libro architettonico*, f. 7v; *Trattato*, I, 40); *disegno di legname* (8r; I, 42); *modello, o vuoi dire disegno rilevato* (11r; I, 53); *disegno rilevato* (14r; I, 62); *disegno rilevato di legname* (53v; I, 207); *disegno di legname rilevato* (123r; II, 460–461); *Non si può mostrare per disegno se già non si facesse rilevata come ha a essere [...]* (144r; II, 538); andererseits von *disegno in liniamento* (11r; I, 53); und *disegno lineato* (13r, 14r, 58r, 101r, 177r; I, 61–62, 62, 224, 384; II, 650). Auch sein Florentiner Zeitgenosse im Dienste der Sforza, Benedetto Ferrini, unterscheidet in einem Brief aus Venedig vom 26. Juni 1461, seine Planungen für die Rekonstruktion der Cà del Duca betreffend, zwischen *desegno de la carta* und *desegno de relevo*; publiziert bei John R. Spencer, The Cà del Duca in Venice and Benedetto Ferrini, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 29 (1970), 3–8, 5. Damit entsprach er dem herzoglichen Wunsch vom 30. Januar desselben Jahres nach einem *dessigno* in zwei verschiedenen Ausführungen, *l'uno in carta et l'altro de relevo*; Richard Schofield und Giulia Ceriani Sebregondi, Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 18–19 (2006–2007), 9–51, 19–20.

77 »Illustrissime princeps, excellentissime quam domine domine mi singularissime, post recomandationes actas. Maestro Anonio dalla Porta fu qui, et volve vedere el deficio del nostro spedale per darne notitia alla Vostra Signoria. Et partissi tanto di subito che io non pote' darli quello ordine ch'io volevo et che mi pareva necessario a tanta opera: Onde io ho poi hauto uno nostro capomaestro, il quale è

quello che condusse et ordinò tutte quelle grandi muraglie che fece papa Nichola a Roma, et non credo ci sia oggi migliore architectore di lui. Io gli ò fatto fare uno modello, il quale con questa mando alla Vostra Signoria, dove quella potrà comprendere tutto l'ordine che vuole havere un simile hedificio. Et è tracto parte del nostro qui, ma è molto più bello, perché questo s'è facto in più volte, et havendosi a fare oggi si farebbe più bello et con più ordine che non è. Ma questo modello non potrebbe esser più ordinato né meglio. Et essendo questa grande opera et di spesa et importanza assai, ricordo alla Vostra Signoria ci abia buona advertenza. Et piacendogli questo modello, che so gli piacerà quando l'arà bene examinato et compreso, me ne dia [sic] aviso, che manderò costì questo maestro, che oggi non ha pari, et lui ordinerà a punto et condurrà l'opera a perfectio fine in forma che satisfarà alla Vostra Signoria. [...] Florentie, XII.a augusti 1456. / Servitor Johannes Cosme de Medicis.« Mailand, Biblioteca Ambrosiana, I 399 inf., fasc. 1, nr. 3. Zit. nach Francesco Caglioti, Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci del carteggio medico (con qualche briciola sul Filarete), in: *Prospettiva* 69 (1991), 45–59, 50. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Franca Leverotti, *Ricerche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Archivio Storico Lombardo* 107 (1981), 77–113, 95; und Rosella Peluso, *Il 'modello' scomparso. Nuovi riscontri dalle fonti sul progetto dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, hrsg. von Augusto Rossari und Aurora Scotti, Mailand 2005, 263–277, 269; engl. Übers. bei Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 152. Zur Identifikation des medicaischen »Architekten« siehe v. a. Francesco Caglioti, Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci del carteggio medico (con qualche briciola sul Filarete), in: *Prospettiva* 69 (1991), 49–59.

78 Auffallend auch, dass Francesco Filelfo in seinem Epigramm auf seinen Freund und »Architekten« (im zehnten Buch der 1465 vollendeten Sammlung *De iocis et seriis*) das Ospedale Maggiore nicht in die Liste seiner Werke aufnimmt; zit. in: Maria Beltramini, Francesco Filelfo e il Filarete: Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano Sforzesco, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Quaderni, 4. Ser., 1/2 (1996) 119–125, 121.

79 Vgl. Rosella Peluso, *Il 'modello' scomparso. Nuovi riscontri dalle fonti sul progetto dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, hrsg. von Augusto Rossari und Aurora Scotti, Mailand 2005, 263–277. Auch Francesco Caglioti, Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci

del carteggio medico (con qualche briciola sul Filarete), in: *Prospettiva* 69 (1991), 49–59, 56, schreibt den ausgeführten Entwurf – »eine etwas zu hohe Idee für Filaretes Verstand« (»un'idea un po' troppo elevata per la mente del Filarete«) – Bernardo Rossellino zu. Ähnlich Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987, 275–291, 277–280.

80 Siehe beispielsweise Lucio Franchini, *L'Ospedale Grande della Pietà di Pavia sotto il titolo di San Matteo*, in: *Ospedali lombardi del Quattrocento. Fondazione, trasformazioni, restauri*, hrsg. von Lucio Franchini, Como 1995, 93–118; ders., *L'Ospedale Grande di San Leonardo in Mantova sotto il titolo di Santa Maria della Coroneta*, in: ebd., 73–92; oder Raffaella Gorini, *Gli ospedali lombardi del XV secolo. Documenti per la loro storia*, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 11–58. Der kreuzförmige Grundriss könnte sich – abgesehen von der Klosterarchitektur – aus dem Grundriss des Ospedale di Santa Maria Nuova und dem Ospedale degli Innocenti in Florenz entwickelt haben, bei welchen dieser zwar nicht voll entwickelt, aber bereits angelegt ist. Es scheint deshalb an dieser Stelle nicht nötig, ein islamisches Vorbild anzunehmen, wie dies Ralph Quadflieg wiederholt getan hat: Ralph Quadflieg, *Filaretes Ospedale Maggiore in Mailand. Zur Rezeption islamischen Hospitalwesens in der italienischen Frührenaissance*, Köln 1981; ders., *Die oberitalienische Hospitalreform des 15. Jahrhunderts und ihre Bauten*, in: *Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte* 67 (1983), 25–38; und ders., *Zur Rezeption islamischer Krankenhausarchitektur in der italienischen Frührenaissance*, in: *Europa und die Kunst des Islam. 15. bis 18. Jahrhundert. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.–10. September 1983*, Wien 1985, 73–81.

81 *Libro architetonico*, XI, f. 79r; *Trattato*, I, 298: »Quando mi disse ch'io facessi il disegno di spedale, io dissi: Signore, io ne farò uno, come ne feci uno a Milano, il quale, se vi piace, vi dirò come stava. [...] Io l'ordinai nel modo che vi dirò. El Signore e ' cittadini i quali erano deputati a dovere reggere e governare questo spedale, eletto il sito, il quale era bello e comodo molto a simile edificio, mi fu mostro; e per lo Signore mi fu commandato ch'io dovessi fare uno disegno a proporzione di questo sito ... [...] E lui, impostomi questo, ch'io dovessi fare uno disegno, in prima mi domandò s'io avevo veduto quello di Firenze o quello di Siena, e se io mi ricordavo come stavano. Dissi che sì. Volle vedere uno certo congetto del fondamento, e io così lineato come meglio mi ricordavo glie ne disegnai uno come quello di Firenze. Pur parendo a lui non essere sì idoneo come lui avrebbe voluto e ancora per vantaggiare

gli altri, stava pure sospeso. Io avevo notato il sito e anche il bisogno; dissi che ne farei uno come a me pareva che si faceva ...« Der Abschnitt zum Hospital von Sforzinda nimmt den Großteil des 11. Buches ein und reicht von f. 79r–83v; *Trattato*, I, 298–322.

- 82 *Libro architettonico*, XI, f. 82v; *Trattato*, I, 317: »[Francesco Sforza:] Es gefällt mir. Ich will es nicht anders haben, führe es aus und ordne es in der Gestalt an wie diese [Zeichnung] ... Und so erteilte er mir den Auftrag, all jene Dinge zu planen und vorzubereiten, derer es bedarf, damit er schnell errichtet sei. ... ich bekam dann viele Meister und Arbeiter zugeteilt, so dass wir an einem Tag alle bedeutenden Fundamente legen konnten. Am zweiten Tag verlegten wir die ebenerdigen Fundamente, weil die Lage für dieses Gebäude passend und angemessen und leicht mit Wasser zu versorgen war, so dass ich es genau wie in Mailand machte, wo die Wasserläufe ringsum die Aborte reinigen; kurz, er wollte alles genauso wie es dort war. – In Wahrheit wollte er, dass ich die Verzierungen nach meinem Gutdünken ausführen würde ...« (»[Francesco Sforza:] Piacemi. Io non lo voglio altrimenti, fallo e ordinalo pure in questa forma come questo [disegno] ... – E così mi diè commissione che ordinassi e preparassi tutte quelle cose che fanno di bisogno, acciò fusse fatto presto. ... poi ebbi tanti maestri e lavoranti, che in uno di facemo cavare tutti i fondamenti principali; il secondo di mettemo i fondamenti al pari della terra, perché era pure uno sito atto e comodo a questo edificio e comodità d'acqua, in modo che in quel medesimo modo che è quello ch'io feci a Milano, con quelle acque intorno che lavavano i destri, e insomma ogni cosa volle per quello medesimo modo di quello. – Vero è che negli ornamenti lui volle si facesse a mio modo ...«) Der Abschnitt zum Hospital von Sforzinda schließt mit der ausführlichen Beschreibung der vom Architekten dirigierte Zeremonien zur Grundsteinlegung (*Libro architettonico*, XI, 83v; *Trattato*, I, 319–322), während in der Mailänder Realität die Diskussion um die Organisation und die Gestalt des Hospitals erst nach der Grundsteinlegung stattfand.
- 83 *Libro architettonico*, XI, f. 80r; *Trattato*, I, 306–307.
- 84 *Libro architettonico*, XI, f. 79r–81r; *Trattato*, I, 300–310. Neben jedem Bett ist ein Faltschisch angebracht, der – hochgeschlagen – einen Abfallschacht verdeckt; nach jedem zweiten Bett befindet sich eine Tür zu einem Waschraum mit Abort. Der Abfall aus den Krankensälen und von den Waschräumen und Aborten wird über Öffnungen im Boden entsorgt, wo sie von fließendem Wasser abtransportiert werden, welches sich vom benachbarten Kanal speist. Hinzu kommen Entlüftungsschächte in regelmäßigen Abständen, die vom Abortkanal bis zum Dach geführt sind. Schließlich leiten Dachrinnen, die verborgen hinter dem

Kranzgesims verlaufen, bei Regen Wasser in die Entlüftungsschächte und sorgen dadurch für eine zusätzliche Spülung des Kanalsystems. Vgl. die von Alberti in *De re aedificatoria*, III, 6, allgemein ausgesprochene Empfehlung: »Denn bei ausgedehnten Gebäuden, wo die Ausdehnung der Mauern eine stärkere sein wird, sollen von den Fundamenten selbst mitten durch das Mauerwerk bis hinauf geeignete Dunst- und Luftschläuche in nicht zu spärlicher Zahl geführt werden, damit, wenn etwa angesammelter und zusammengezogener Dunst sich unter der Erde regt, dieser frei und ohne Gefahr für das Mauerwerk reichlich abziehen kann.« Sowie *De re aedificatoria* I, 13: »Auch bei diesen Wasserleitungen bemerkte ich, dass gute Architekten [die Architekten der Antike] darauf achteten, den Regen mittels Traufen oder vorspringenden Röhren so abzuleiten, dass die Herantretenden nicht angespritzt würden, oder in den Höfen aufzufangen, um ihn für den Gebrauch in Zisternen zu sammeln, oder um ihn zu zwingen, an bestimmten Stellen herauszufließen, damit er den Unrat wegschüle, so dass Nasen und Augen der Leute so wenig als möglich beleidigt werden.« Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 131 beziehungsweise 64. – Zur Modernität des Ospedale Maggiore hinsichtlich Hygiene und Funktionalität siehe, neben den in Anm. 74 genannten Autoren, auch Renzo Baldasso, *Function and Epidemiology in Filarete's Ospedale Maggiore*, in: *The Medieval Hospital and Medical Practice*, hrsg. von Barbara S. Bowers, Aldershot 2007, 107–120. – Die Organisation des Ospedale Maggiore von Mailand rang übrigens sogar dem sonst Filarete gegenüber so negativ eingestellten Vasari ein Lob ab: »Kurz gesagt, dieser Ort ist so gut angelegt und geplant, daß es, wie ich glaube, in ganz Europa keinen zweiten dieser Art gibt.« Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 3 (1971), 243–248, 245; zit. nach der dt. Übers. von Victoria Lorini, welche in Kürze im eBook-Format im Klaus Wagenbach-Verlag, Berlin, erscheinen wird.

- 85 Vgl. die partiellen Darstellungen des Grundrisses, *Libro architettonico*, XI, f. 79r und 82r; *Trattato*, II, Tafel 56 und 58.
- 86 Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 195.
- 87 Dass es sich dabei tatsächlich um ein außergewöhnlich hohes Gehalt handelt, wird klar, wenn man bedenkt, dass Filaretos Nachfolger Guiniforte Solari 1465 zunächst nur drei Fiorini monatlich erhielt und ab 1469 mit sechs Fiori-

- ni entlohnt wurde; Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni Capitolari, Reg. 4, c. 32 und c. 91. Vgl. Raffaella Gorini, Gli ospedali lombardi del XV secolo. Documenti per la loro storia, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 11–59, 28. Ersteres Dokument findet sich publiziert in: Francesco Malaguzzi Valeri, I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo, in: *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1 (1906), 61–168, 77–78, Anm. 3.
- 88 Archivio di Stato Milano, Missive sforzesche, Reg. 38, f. 225; Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 196: »An die Zuständigen des großen Spitalbaus zu Mailand. / Bereits diverse Male haben wir die Bezahlung des Ingenieurs Magister Antonio aus Florenz bei Euch angemahnt, und weil er sagt, dass er immer noch Geld zu bekommen habe, mahnen wir es erneut bei Euch an. Hiermit verpflichte und dränge ich Euch ... ihm vollständig zu zahlen, was aus der Vergangenheit noch aussteht, und ihn künftig in einer Weise zu behandeln, dass er keinen Grund zur Beschwerde hat und in der Lage ist, weiterzumachen, auf dass sein Werk nützlich und gewinnbringend gelingen möge. Seid versichert, dass Ihr mit seiner Arbeit zufrieden sein werdet und uns einen überaus großen Gefallen macht. / Aus Mailand am 23. Dezember 1457 / Giovanni [?].« (»Deputatis fabrice Magni hospitalis Mediolani. / Altre fiata ve recomandassimo Magistro Antonio da Fiorenza ingegnere circha li pagamenti sui: et perché dice che resta avere alcuni dinari ve lo raccomandiamo de novo. Caricandovi et stringendovi ... che vogliate farli soddisfare interamente, de tutto quello debe avere per lo passato et per lo avvenire trattarlo in modo che non habia casone de lamentarse et chel possa perseverare perche l'opera sua sara utile et fructifera: et tale che siamo certi ve trovereti contenti de facti soy et ad nuy farete cosa gratissima. / Mediolani 23 Xbre 1457 / Iohannes [?].«) Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 89 Franca Leverotti, Recherche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano, in: *Archivio Storico Lombardo* 107 (1981), 77–113, 97–98; Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 155.
- 90 Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni capitolari, Reg. 2, c. 35; Franca Leverotti, Recherche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano, in: *Archivio Storico Lombardo* 107 (1981), 77–113, 98; Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 154.
- 91 Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni capitolari, Reg. 2, c. 23; zit. in: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 196–197.
- 92 Ebd.
- 93 Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 196–197.
- 94 »[...] Cum alias noster Illustrissimus Clementissimusque princeps et dominus dominus Franciscus Sfortia dux Mediolani etc. pro suo immenso merito apud deum pro singulari mirabilique ornamento huius sue inclite et gloriose civitatis Mediolani totiusque sui populi consolatione et omnium in res dei amplianda devotione, voluit instituit ordinavit hedificari et fundari unum magnum hospitale etiam apud omnes partes orbis Christiani stupendum, ad honorem die omnipotentis et suorum pauperum sustentationem donavitque per eius patentes et solemnes litteras pro opere hoc struendo et fabricando, sua solemnitas et amplissima palatia pro situ fabrice huiusmodi. [...] Et cum Magister Antonius de Florentia, designaverit formam et effigiem dicti hospitalis demonstraverit quoque suo cum magno ingenio et fabbricandi peritia ad oculos ipsam totius hospitalis fabricam prout erit complenda singulasque eius membra partes structuratas et universas officinas aperte designaverit. Sicque sui singularis ingenii omnium inditio peritia fuit ab omnibus approbata. Propterea ipsum Magistrum Antonium pro dicta ipsius hospitalis feliciter complendi deo favente fabrica, eligimus, deputamus et concorditer assumimus in Architectum fabricatorem directorem et ingenierium tanti operis ea tamen forma eoque modo et ad id tempus prout mentis fuerit dispositionis et voluntatis prelibati nostri Clementissimi principis, cum sit fondator constructor et in primis fauctor et continuus protector huius magni hospitalis et ipsius fabrice. Et premissa omnia et singula facimus et ordinamus ut ipse habeat pro eius salario et mercede et pro stipendio laborum suorum florenos viginti in mense ad soldos triginta duos pro floreno incipiendo in calendis Februarii millesimi quadrigentesimi quinquagesimi septimi anni et deinde ad beneplacitum prelibati Illustrissimi Principis. / In quorum testimonium presentes fieri facimus et registrarique sigilli impressione muniri. / Data Mediolani die XXVIII Februarii MCCCCLX / Card. Archiepiscopus Mediolani manu propria subscripsit. / Aleander de Capello prior manu propria subscripsit.« Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni capitolari, Reg. 2, c. 104; zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 197–198. Meine Hervorhebungen. Dt. Übers. von Charlotte Huber. Vgl. Lucio Franchini, Introduzione, in: *Ospedali lombardi del Quattrocento. Fondazione, trasformazioni, restauri*, hrsg. von Lucio Franchini, Como 1995, 11–72, 35 und Anm. 121; und

- Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 153–154.
- 95 Zur weitverzweigten, ursprünglich aus Campione am Luganersee stammenden Familie der Solari, die alle bedeutenden Bauaufträge in Mailand und Pavia seit der Mitte des 15. Jahrhunderts immer weiter an sich rissen, siehe v. a. Charles Morscheck, *The Profession of the Architect in Milan before Bramante: The Example of Guiniforte Solari*, in: *Arte Lombarda* 78 (1986), 94–100; ders., *The Solari Dynasty in Milan in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in: *Magisteri d'Europa: Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi. Atti del convegno, Como, 23–26 ottobre 1996*, hrsg. von Stefano Della Torre et al., Mailand 1996, 193–199; ders., *Le figlie Solari e le loro doti: creazione di una dinastia di artigiani nella Milano del Quattrocento*, in: *Archivio storico lombardo* 126 (2000), 321–377; sowie Angiola Maria Romanini, *I Solari nella storia dell'architettura milanese del XV secolo*, in: *Storia di Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano*, Bd. VII: *L'età Sforzesca dal 1450 al 1500*, Mailand 1956, 601–618.
- 96 Siehe Anm. 104.
- 97 Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni Capitolari, Reg. 3, c. 6r. Vgl. Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 155–156; und Raffaella Gorini, *Gli ospedali lombardi del XV secolo. Documenti per la loro storia*, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 11–59, 29–30.
- 98 Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni Capitolari, Reg. 3, c. 10–11. Der Text findet sich in vollem Umfang abgedruckt bei Vincenzina Biagetti, *L'Ospedale Maggiore a Milano*, Mailand 1937, 108–109. Vgl. Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 155–156; und Raffaella Gorini, *Gli ospedali lombardi del XV secolo. Documenti per la loro storia*, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 11–59, 29–30. Auf f. 11r findet sich auch eine Zeichnung, die die vorgeschlagene Lösung festhält; abgebildet bei Gorini, *op. cit.*, 53, Abb. 12.
- 99 Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni Capitolari, Reg. 3, c. 52.
- 100 Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 198–202; Franca Leverotti, *Ricerche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Archivio storico lombardo* 107 (1981), 77–113, 98; Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 157. – Auch im Falle des Ospedale Maggiore ist es äußerst schwierig, einzelne Teile Filarete zuzuschreiben; mit Ausnahme der drei Terrakottafragmente mit Filaret's Künstlersignatur, der Biene, die – publiziert von Liliana Grassi, in: *La Ca' Granda: Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, hrsg. von Carlo Pirovano, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Reale, Mailand 1981, 79, Kat. 15–17 (Abb. 8.19 und 8.20) – derzeit jedoch nicht auffindbar sind. Ich danke Laura Basso, Museo d'Arte Antica e Pinacoteca del Castello Sforzesco, für die vergebliche Suche. Zu den Terrakotten des Ospedale Maggiore im Allgemeinen siehe Laura Basso, *Lavori in corso al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano*, in: *Terrecotte nel ducato di Milano: Artisti e cantieri del primo Rinascimento. Atti del Convegno, 17–18 ottobre 2011, Milano e Certosa di Pavia*, hrsg. von Maria Grazia Albertini Ottolenghi und Laura Basso, Mailand 2013, 175–194; und Rebecca Fant, Chiara Colombo und Antonio Sansonetti, *L'apparato decorativo in terracotta della Ca' Granda: indagini conoscitive e intervento di restauro*, in: ebd., 253–270; ferner Laura Maggi und Maria Cristina Nasoni, *Per l'analisi del repertorio decorativo tardoquattrocentesco a Milano: L'Ospedale Maggiore*, in: *La scultura decorativa del primo Rinascimento. Atti del I convegno internazionale di studi, Pavia 1980*, Rom 1983, 15–27, 17, denen zufolge der Fries an der Fassade, gebildet von Bögen und Kreisen, mit alternierend in die Kreise gesetzten Rosetten und Masken, von welchen einige noch *in situ* erhalten sind, von Filarete stammen soll.
- 101 Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni Capitolari, Reg. 2, c. 130: »Sie haben den ehrbaren Männern Messer Giovanni Piatto und Messer Antonio da Vimercate den Auftrag erteilt, die Arbeit zu begutachten, die der Florentiner Meister Antonio an diesem Ort ausführen sollte. Und nach der Begutachtung sollen sie es durch eine in vergleichbaren Arbeiten erfahrene Person schätzen lassen und ausgehend von dieser Schätzung obengenanntem Meister Antonio in seiner Gegenwart ein Guthaben bei uns einräumen und die Ausführung des obengenannten [Krankensaal]flügels ermöglichen.« (»Commiserunt ali spectab. homini messor zohe platto et messor Antonio da Vimercato, che vedeno quello lavoro a dato m.^{ro} Ant. florentino a questo loco, e veduto lo fazeno estimare da persona pratica de simili lavoro, e secondo sera estimato lo fazeno fare creditore nostro presente so suprascripto M^{ro} Antonio et consente a suprascripta corsia.«) Zit nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 199. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Raffaella Gorini, *Gli ospedali lombardi del XV secolo. Documenti per la loro storia*, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quat-*

trocento, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 11–59, 25–30, 27.

102 »Illustrissimo et Excellentissimo signore nostro. / Più e più volte ho fatto dire alla vostra excellenza chio harei bisogno parlare a quella alchuna cosa a me importante. Credo che la vostra signoria habbi occuazioni assay per le quali li fatti miei siano messi da canto, et perche li mei a voy sono de minimi, per questo alle volte sono missi in oblivione. Ma perchè et allesser mio sono grandissimi et importano, per questo non meschono di mente. Da poy che tempo non avete di darne udienza, son constretto a scrivere in parte quello che a bocca voleva dire. A Vostra Signoria prego quella si degni udirmi et non habia a male quello che in questa per me vi si dice. Harei a dire più cose si per me si ancora a bisogno del hospedale ma per non tediare troppo la vostra excellenza io vi diro pure di fatti miei in parte et poi messer Cicco [Simonetta] vinformara de laltre. Io in prima priego la vostra Signoria che poy me avete messo allopera di questo hospedale, che come per parole vostre, loro si sono ritenuti a farmi i miei pagamenti. Così priego quello dica loro in modo mi vogliano pagare. Et perchè non crediate io habbia havere tre soldi ho fatto la ragione con il loro ragionato. Resto per infine a questo mille duecento quaranta lire et 5 et 1. Io non ho possessione et quando ne havessi io determino se piace a voi essere pagato. Io sono stato con la vostra signoria quatordecim anni. Io non ho comprato ne casa ne vignia, ne anche a Firenze ho mandato denaro nè per questa ora pare da che dovere may poterlo fare, si che questo non he il mio bisogno. Ho voluto havere pacienza per demonstrare che quello vi promisi con parole e con disegno lo farei con fatti. Messer Cecco sa quanto tempo he che gli dissi: trovavo 25 ducati il mese, ma se in quel tempo ne havessi trovati cento non gli arei presi. Parlate con lui et quello sia iusto sia. Et che io adoperi il mio ingegno in cosa che sia vanto et honore della Vostra Signoria Et (sic) sia certa quella ch'io anchora sono come he uno soldato che vuole fare guerra per aguadagniare et per adoperare la sua persona et virtu per havere fama et honore. Così io anchora non vorrei perdere quello che con gran fatica et tempo ho acquistato. / Fedelissimus servitor Antonius Averlinus Architectus florentinus. / Excellentissimo principi Francisco Sfortie Mediolani Genuaque nostro domino magnifico singularissimo etc.« Archivio di Stato di Milano, Autografi, cartella 81, fascicolo 40; zit. nach Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 202–203. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 148; und Thomas Ricklin, Antonio Averlinos *fantasia*, in: *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der*

Renaissance, hrsg. von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden, 2011, 287–326, 287–288. Ich bedanke mich bei Emilio Fortunato vom Archivio di Stato di Milano für die Suche nach diesem Dokument und die Übermittlung der aktuellen Signatur. Die Schrift ist eine andere als die der Briefe vom 20. Dezember 1451 an Piero de Medici (Abb. 1.8) und vom 4. Oktober 1452 an Francesco Sforza (Abb. 1.13), aber auch verschieden von der des hier nicht abgebildeten Briefes aus dem Jahre 1465 an Pigiello Portinari (siehe S. 353, Anm. 216). Das Schreiben ist auch insgesamt »gepflegter«, bis hin zur formelleren und deshalb auch lateinischen Unterschrift, als ob Filarete einen »Anwalt« um eine verbesserte Abschrift gebeten hätte. Es handelt sich aber auch nicht um die Handschrift seines Freundes Filelfo. Ich bedanke mich bei Jeroen de Keyser für die diesbezügliche Auskunft.

103 Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni Capitolari, Reg. 4, c. 28; Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 204.

104 Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni Capitolari, Reg. 4, c. 32; Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 205–206; beziehungsweise Francesco Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo*, in: *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1 (1906), 61–168, 77–78, das entsprechende Dokument findet sich ebd. in Anm. 3 zitiert. – Übrigens verfolgte Filarete die Ablehnung, von der er bereits in seinem ersten Brief an Piero de' Medici 1451 berichtet, über seinen Tod hinaus. Als Bartolomeo Gadio am 28. Juli 1473 an Cicco Simonetta vom Zusammenbruch eines von Benedetto Ferrini errichteten Gutshofes berichtet, welchen er der Unfähigkeit des Florentiner Baumeisters zuschreibt, nützt er dies – etwa acht Jahre nach dessen Tod – zu einem Seitenhieb auf Filarete: »Und wenn Euer Magnificenz sich das glückliche Andenken unseres hochverehrten verstorbenen Fürsten [Francesco Sforza] in Erinnerung ruft, wie er mich, weil an diesem Hospital das Regenwasser dank Magister Antonio aus Florenz entlang der Pilaster abfloss und dadurch alle Mauern beschädigt wurden, dorthin schickte, um mir diese Sache anzuschauen, und als ich erkannte, dass dies nicht von Dauer sein konnte, gab ich Anweisung, das Wasser außerhalb der Mauern ablaufen zu lassen. [...] Aber diese Florentiner wollen es auf ihre Art machen und sie wissen bisweilen nicht, was sie tun ...« (»Et se la vostra magnificencia se ricorda la bona memoria delo illustrissimo signore passato [Francesco Sforza], per esser facto ad questo Hospitale per magistro Antonio de Fiorenza decorrere laqua pluviana per li pilastri et guastando tute le mure, me mandò per vedere questa cosa, et conoscendo io che non

era durabile, ordinay de fare decorrere lacqua de fora da le mure. [...] Ma questi Fiorentini voleno fare de soa testa, et a le fiare non sano quello se fazano ...») Maria Verga Bandirali, Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco (1453–1479), in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 49–102, 84, Dok. 118. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Luca Beltrami, *Il Castello di Porta Giovia sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, 1368–1535, Mailand 1894, 146; und Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 214. Bartolomeo Gadio, seit 11. Oktober 1455 »Commissarius« über alle herzoglichen Bauunternehmungen (Archivio di Stato di Milano, Registri ducali, 153, f. 43; vgl. Maria Nadia Covini, *L'esercito del Duca: organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450–1480)*, Rom 1998, 147), war eifersüchtig um seine privilegierte Stellung besorgt, besonders gegenüber den Florentinern im Dienst des Francesco Sforza und dann seines Sohnes Galeazzo Maria Sforza. Die Abneigung gegenüber dem erfolgreichen Florentiner Baumeister Benedetto Ferrini geht überdeutlich aus den bei Bandirali, *op. cit.*, 73–87, dokumentierten Briefen Gadios hervor. Die Auseinandersetzungen gipfelten in der Flucht Ferrinis nach dem erwähnten Einsturz eines Gutshofes. Zur Rückkehr erklärte er sich nur unter der Bedingung bereit, dass er nicht weiter der Autorität des Bartolomeo Gadio unterstellt sei; ebd., 88, Dok. 134. Vgl. Mario Comincini, *Gli Sforza e il castello-palazzo di Villanova di Cassolnovo: Un inedito di Benedetto Ferrini*, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 149–170; Francesco Repishti, Benedetto Ferrini, in: *Ingegneri ducali e camerati nel ducato e nello stato di Milano (1450–1706). Dizionario biobibliografico*, hrsg. von Paolo Bossi, Santino Langé und Francesco Repishti, Florenz 2007, 70–71. Zum Dreieck Gadio – Ferrini – Francesco Sforza siehe auch Evelyn S. Welch, *The Process of Sforza Patronage*, in: *Renaissance Studies* 3 (1989), 370–386; und Patrick Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditiltaire à Milan (XIVe–XVe siècles)*, Rom 1998, 340–343. Zu Bartolomeo Gadio vgl. Anm. 51.

105 Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 834, f. 6v; zitiert in: Rudolf George Adam, *Francesco Filelfo at the Court of Milan (1439–1481): A Contribution to the Study of Humanism in Northern Italy*, 2 Bde., Diss. University of Oxford 1974, Bd. 2, 439; und Maria Beltramini, *Francesco Filelfo e il Filarete: nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto della Milano sforzesca*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Quaderni, 4. Ser., 1/2 (1996), 119–125, Anm. 26.

106 Die Notiz Vasaris, wonach Filarete (im Alter von 69 Jah-

ren) in Rom verstorben und in Santa Maria sopra Minerva begraben worden sei, wird durch nichts bestätigt. Siehe Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 3 (1971), 243–248, 247: »Nicht viel später starb Filarete, der nach Rom zurückgekehrt war, im Alter von neunundsechzig Jahren und wurde in der Minerva beige-setzt, wo der hochgelobte Maler Giovanni Fochetta [Jean Fouquet], ein Porträt von Papst Eugen gemalt hatte, als er zu der Zeit, in der er in seinen Diensten stand, in Rom lebte. Antonios Porträt stammt von seiner Hand und steht am Anfang seines Buches [Taf. f. 11, Kopie], in welchem er das Bauen lehrt.« Zit. nach der dt. Übers. von Victoria Lorini, welche in Kürze im eBook-Format im Klaus Wagenbach-Verlag, Berlin, erscheinen wird. Die an dieser Stelle ausführlichere ursprüngliche Version von 1550 (ebd., 247–248) legt nahe, dass Filarete betrunken zu Tode gestürzt sei: »In dieser Zeit kam der hochgelobte Maler Giovanni Fochetta nach Rom, der in der Minerva Papst Eugen [porträtierte], was damals als ein wunderschönes Werk galt, und freundete sich dabei recht gut mit Antonio an. Ihrer Freundschaft war allerdings keine lange Dauer beschieden, weil Antonio eines Abends, als sie in einem Weingarten zu Abend speisten, einen derart heftigen und furchtbaren Anfall von Katarrh bekam, dass es ihn, der nicht ganz auf der Höhe war, im Alter von neunundsechzig Jahren ins Jenseits beförderte.« Zu Filarete und Fouquet siehe Angela Cianfarini, *Consensus Filaretiano per Jean Fouquet. Un fiorentino ed un oltremontano alla corte romana di Eugenio IV*, in: *Le due Rome nel Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano. Atti del Convegno internazionale di studi, Università di Roma La Sapienza, Roma, 21–24 febbraio 1996*, hrsg. von Sergio Rossi und Stefano Valeri, Rom 1997, 213–224; ferner Angela Cianfarini, *Riflessi del soggiorno romano sotto Niccolò V nell'arte di Jean Fouquet e dei suoi seguaci*, in: *Niccolò V nel sesto centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi, Sarzana, 8–10 ottobre 1998*, hrsg. von Franco Bonatti und Antonio Manfredi, Città del Vaticano 2000, 384–398. Vgl. S. 469f, Anm. 4.

107 Die beiden Höfe (*della Farmacia* und *dei Bagni*) wurden wohl noch von Filarete begonnen, aber von Guiniforte Solari unter Abänderung des ursprünglichen Entwurfes, deren Ausmaß jedoch unklar ist, vollendet (1467 beziehungsweise 1473). Sie werden gebildet von zwei übereinanderstehenden Portiken mit Säulen mit altertümlichen Basen (mit Eckzier!) und ionischen Kapitellen, während die Stirnseiten der Archivolten von reich verzierten Terrakotta-Rahmen besetzt sind. Die beiden hinteren Höfe

des rechten Flügels (*della Legnaia* und *della Ghiacciaia*) wurden im Jahre 1486 fertiggestellt. Der linke Flügel (für die Unterbringung der Frauen) wurde erst im 17. Jahrhundert errichtet, ebenso der mittlere Bereich, jedoch – abweichend von Filaretos Grundriss – mit an die Rückseite gerückter Kirche. Zu der auf Filarete folgenden Baugeschichte siehe die in Anm. 74 genannte Literatur.

- 108 In der Dedikation an Piero de' Medici, nach einer kurzen Aufzählung der Werke seiner Mailänder Zeit, fährt Filarete fort: »Und zu dieser Zeit, *als ich etwas Muße hatte*, verfasste ich dieses und andere kleine Werke.« (»E in questo tempo, *quando avevo alquanto di vacanza*, questa con altre operette compuosi.«) *Libro architettonico*, I, 11–14; *Trattato*, I, 7; meine Hervorhebung.
- 109 Auf den Beginn im Jahre 1460 verweisen mehrere interne Daten, wie die Grundsteinlegung zur Stadt Sforzinda am 15. April 1460 (*Libro architettonico*, IV, f. 24v; *Trattato*, I, 102), v. a. aber eine Inschrift, die nach dem Vorbild des antiken Goldenen Buches, mit welchem das *Libro architettonico* identifiziert wird (siehe unten S. 246–251), an der Brücke über dem Eingang zum Hafen der Stadt am Meer (Taf. f. 109r) angebracht wird und dort in anagrammierter Form angibt, dass der antike Architekt (der mit Filarete zu identifizieren ist) den Hafen (»e la terra«, i. e. die neue Welt?) im Jahr 1460 errichtet habe: *Libro architettonico*, XIV, f. 109v (*Trattato*, I, 415); zit. unten S. 102f. und 249f.
- 110 »[...] *Noi avemo elletto e deputato il detto maestro Luziano per Ingegnero e Capo di tutti li maestri* che lavoraranno alla dett'opera, così di murare come de' maestri d'intagliare pietre e maestri de' legnami e fabri, e d'ogn'altra persona di qualunque grado e di qualunque esercizio lavorasse alla detta opera; e così volemo, e commandamo a' detti maestri e operarii e a ciascuno eziam de' nostri ufficiali e sudditi ch'avessero a provvedere, fare e operare alcuna cosa in la dett'opera, che *al detto mastro Luziano debbano in ogni cosa obedire e far quanto per lui li sarà commandato, non altramente che alla nostra propria persona*. E in specialità commandamo a ser Andrea Catoni, nostro Cancelliero e depositario dell'entrate deputato alla detta Casa, e così a ser Matteo dall'Isola, ufficiale deputato alla provisione delle cose necessarie al detto lavoro, che in li pagamenti s'avessero a fare, e in le provisioni che s'avessero a fare e ordinare, non faccino né più né meno se non quanto per detto maestro Luziano li sarà ordinato e commandato; *dando al detto mastro Luziano pieno arbitrio e potestà e libera baillia e possanza di posser cassare, rimuovere qualunque maestro e operario che fusse alla dett'opera che non li piacesse o non li satisfacesse a suo modo*, e di posser condurre altri maestri et operarii, e darli a lavorare a cottimo o a giornate, come li piacesse, e così di poter punire e condannare e ritenere

del salario e provisione de chi non facesse il dovere *e tutte l'altre cose fare le quali s'appartiene ad un architetto e capo maestro deputato ad un lavoro, e quello proprio che potessimo noi medesimo fare se fussimo presente*. [...]« Zit. nach Federico da Montefeltro, Patente a Luciano Laurana, in: *Scritti rinascimentali di architettura*, hrsg. von Arnaldo Bruschi et al., Mailand 1978, 19–22, 21–22 (vgl. Werner Lutz, *Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino*, Weimar 1995, 215–216, Anhang II, Dok. 37). Dt. Übers. von Victoria Lorini. Meine Hervorhebungen. Das Schreiben wird eingeleitet durch ein Loblied auf die »Tugend der Architektur [virtù dell'architettura] ... eine Kunst, für die man reiches Wissen [gran scienza] und großes Talent [grande ingegno] benötigt«; zit. S. 123, Anm. 68. Ironischerweise wurde diese umfassende Autorisierung im Kastell von Pavia verfasst, wo sich Federico da Montefeltro als Gast des Galeazzo Maria Sforza aufhielt. – Vgl. auch Giovanni Santi, *La Vita e le Gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino, poema in terza rima* (*Codice Vat. Ottob. lat 1305*), 2 Bde., hrsg. von Luigi Michelini Tocci, Città del Vaticano 1985, Bd. 1, 416 (XIV, lvi, vv. 82–84): »Und als Architekt über allen anderen steht / der vortreffliche Mann Luciano Laurana, / dessen Name, dem Tod zum Trotz weiterlebt.« (»E l'architecto a tucti gli altri sopra / Fu Lutian Laurana, huomo eccellente, / Ch'el nome vive, ben che morte el cuopra.«).

- 111 Werner Lutz, *Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino*, Weimar 1995, 213–214, Anhang II, Dok. 34 (28. November 1467) und 35 (1. Dezember 1467). In ersterem Protokoll wird Laurana von dem »muratore« (»Maurer«) abgehoben als »Magister Lucianus Martini de Laurana *architector* Illustrissimi domini nostri«. Meine Hervorhebung.
- 112 Vgl. auch Pius II. (*Commentarii*, IX, 25), welcher seinen »Architekten« Bernardo Rossellino gegen Anfeindungen in Schutz nahm und sich mit Geschenken und weiteren Aufträgen bei ihm bedankte. Ennea Silvio Piccolomini, *I commentarii*, 2 Bde., lat.-ital., hrsg. und übers. von Luigi Totaro, Nuova edizione ampliata, Mailand 2008, Bd. 2, 1766–1771. Siehe Anm. 31 und S. 122f., Anm. 65.
- 113 Die Beispiele für die Machtlosigkeit des Herzogs ließen sich schnell mehren. So forderte er beispielsweise 1451 von den Mönchen der Certosa di Pavia eine Kopie des Testaments des Gian Galeazzo Visconti, die sich in deren Besitz befand, sowie die gesamte Dokumentation »das Gebäude und die Zuwendung [von Einkünften und Gütern] besagter Certosa« (»la fabbrica e la dote della detta Certosa«) betreffend, aber er hatte nicht die Macht, seinen Willen durchzusetzen; die Mönche verweigerten offenbar schlicht die Herausgabe; 1453 musste der Herzog alle alten Rechte

der Mönche urkundlich bestätigen. Weder Francesco Sforza noch sein Sohn Galeazzo Maria Sforza (im Gegensatz zu Ludovico Maria Sforza 'Il Moro' am Ende des Jahrhunderts) vermochten sich in den Bau der Certosa einzumischen. Siehe Evelyn S. Welch, Strategie dinastiche e scelte artistiche: La Certosa di Pavia e gli Sforza, in: *La Certosa di Pavia tra devozione e prestigio dinastico: Fondazione, patrimonio, produzione culturale. Atti del Convegno di Studi, Certosa di Pavia, 16–18 maggio 1996*, hrsg. von Giovanna Forzatti Golia, *Annali di storia pavese* 25, Pavia 1997, 77–83.

114 Vgl. Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 147–149 und 154–155.

115 Agostini Sottili, L'Università di Pavia nella politica culturale sforzesca, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli Stati italiani ed europei (1450–1535)*, Mailand 1982, 519–580, 525–526 und 549–550 sowie 568–570, Appendice IV.

116 Rudolf George Adam, *Francesco Filelfo at the court of Milan (1439–1481): A contribution to the study of humanism in northern Italy*, 2 Bde., Diss. University of Oxford 1974, Bd. 1, 62–77 (Kap. 2: Filelfo's Financial Situation). In diesem Zusammenhang ist auch von Interesse, dass Filelfo seine monumentale *Sforziade*, wie Filarete sein monumentales *Libro architettonico*, nicht aufgrund eines Auftrages, sondern aus eigener Initiative verfasste. Beide Werke waren also keineswegs Ergebnis der herzoglichen Unterstützung, sondern vielmehr der Versuch, diese zu gewinnen. Jeroen De Keyser, *Francesco Filelfo and Francesco Sforza. Critical Edition of Filelfo's Sphortias, De Genuensium deditio, Oratio parentalis, and his Polemical Exchange with Galeotto Marzio*, Hildesheim 2015. Vielleicht stellte die um 1450 auf 24 Bücher angelegte *Sforziade* (von der jedoch nur 11 zur Ausführung kamen) das Modell für die ursprüngliche Einteilung des Francesco Sforza gewidmeten *Libro architettonico* in ebenfalls 24 Bücher.

117 Siehe v. a. *Libro architettonico*, VIII, f. 59r (*Trattato*, I, 227); XIII, f. 100r–100v (I, 380–383); XVI, f. 128v (II, 481–482). Weitere Gegenüberstellungen von »modo antico« und »modo moderno« auf f. 2r–v (Kirchen), f. 57r (Säulen), f. 59v und 60r–v (Bogenformen), f. 64r (Podiumsformen), f. 93v (Brücken). Teilweise zitiert unten S. 244–246. Zu dieser keineswegs ungewöhnlichen begrifflichen Differenzierung siehe vorläufig Erwin Panofsky, *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt am Main 1996, 46–48. Die dort genannten Beispiele ließen sich mehren, auch durch Belege aus dem 16. Jahrhundert. Vgl. Francesco di Giorgio Martini, um 1480: »... weil man sagen kann, dass alle modernen Bauwerke voller Feh-

ler sind und sie es stellenweise an der gebotenen Proportion und Symmetrie fehlen lassen.« (Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura ingegneria e arte militare*, 2 Bde., hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967, Bd. 1, 295–297; dt. Übers. von Victoria Lorini); oder Antonio di Tuccio Manetti, um 1485: »... ich werde dich auf diese Weise zufriedener stellen, als ich es mit Worten bisweilen vermocht habe, als du mich fragtest, woher diese Bauweise stammt, die sie die römische oder antike nennen und der man heute recht vergeblich nachfolgt, wie sie sich erneuert habe, und wer sie wieder ans Licht geführt hat; denn vorher waren sie [die Bauweisen] alle deutsch, die man die modernen nennt.« (Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, hrsg. von Domenico De Robertis, Mailand 1976, 47–48; dt. Übers. von Victoria Lorini). Als Baldassare Peruzzi um 1530 zwei verschiedene Entwürfe für die architektonische Fassung des Eingangs der Cappella di San Giovanni des Sienerer Domes anfertigt, beschriftet er den altertümlichen Vorschlag, bei welchem die Pilaster Spiegel als Bildträger dienen (im Gegensatz zum modernen Vorschlag, welcher stattdessen glatte Prostasensäulen zeigt), mit »modernaccia / per accomodare le storie« (»in einem garstig-modernen Stil / um die szenischen Darstellungen unterzubringen«; London, British Museum, 1848–1125–12 r; abgebildet beispielsweise in: Alexander Nagel, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago 2011, 133, Abb. 65; oder Sergio Bettini, *Baldassare Peruzzi e la Cappella Ghisilardi. Origine, occultamento e recupero di un'opera nella Basilica di San Domenico a Bologna*, Reggio Emilia 2003, 51; ich bedanke mich bei Wolfgang Loseries für diesen Hinweis. 1547 nennt Vignola das »gotische« Gebälk, das er einem antiken, wahrhaft »dorischen« entgegengesetzt, ein »modernes«. Siehe Richard J. Tuttle, On Vignola's Rule of the Five Orders of Architecture, in: *Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, hrsg. von Vaughan Hart und Peter Hicks, New Haven und London 1998, 199–218, 202. Wenn in einem mit dem Ferrareser Drucker Andrea Belfortis geschlossenen Vertrag von 1473 festgelegt wird, dass die Seitengestaltung nach dem »modus modernus« zu erfolgen habe, dann bedeutet dies nicht, dass für den Druck neue Wege beschritten werden, sondern vielmehr dass ein für Handschriften übliches Layout beibehalten werden soll, bei welchem der Kommentar den Text an mehreren Seiten umgibt. Siehe Konrad Haebler, *Handbuch der Inkunabelkunde*, 2. Aufl. Stuttgart 1966, 74; vgl. Berthold Hub, Wort und Bild – Bild und Wort. Diskursive Strategien in der Architekturtheorie der italienischen Renaissance, in: *Bilder in historischen Diskursen*, Franz X. Eder, Achim Landwehr, Jürgen Martschukat und Philipp Sarasin, Wiesbaden 2014, 111–144, 132–133.

- 118 Archivio dell'Ospedale Maggiore, Ordinazioni Capitolari, Reg. 4, c. 106: »Sie bestimmen und erlassen, dass Meister Antonius Petrus und Franciscus de Lonate die Deckenprofile des Hospitals, die *auf florentinische Art* gebaut werden oder gebaut worden sind, von nun an mit einem Profil *a la moderna* zu bauen, entsprechend dem Modell, welches sich im Besitz des Petrus de Homate befindet, und sie 2 Soldi und 9 Denare pro Deckenquadrat bekommen sollen.« (»Declarant et ordinant quod magistro Antonius Petrus et Franciscus de Lonate cornisias celorum hospitalis que laborantur seu laborate sunt modo florentino, laborentur a modo cum cornisia nuncupata a la moderna, iuxta formam [Modell, Schablone] monstre existentis penes Petrum de Homate, et habeano soldi II d. VIII pro quadreto.«) Dt. Übers. von Charlotte Huber. Ich bedanke mich bei Dott. Paolo Galimberti vom Archiv des Ospedale Maggiore für die Übersendung einer Reproduktion der Eintragung. Sie findet sich in leicht abweichender Transkription auch zit. bei Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 304, Anm. 45. Vgl. Raffaella Gorini, Gli ospedali lombardi del XV secolo. Documenti per la loro storia, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 11–59, 30. Francesco Malaguzzi Valeri, I Solari, architetti e scultori lombardi del XV secolo, in: *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1 (1906), 61–168, 96, und Evelyn S. Welch, *op. cit.*, 157, missverstehen diesen Passus, weil sie »a la moderna« mit dem »modo fiorentino« identifizieren, während mit »modern« die »gotische«, d. h. traditionell lombardische Art der Gestaltung gemeint ist; ein Sprachgebrauch, welcher dem des *Libro architettonico* ganz entspricht.
- 119 Siehe unten S. 244–246; vgl. Anm. 117. Die visuellen Evidenzen für die allgemein konservative Haltung in Mailand und der Lombardei sind ohnehin Legion. Bisweilen findet sie sich sogar expliziert: Bei der Erneuerung der Casa Panigarola in Mailand wird bestimmt, dass am Fenstertypus des Vorgängerbaus festzuhalten sei. Der Neubau wurde von Giovanni Solari ausgeführt; die Fenster ähneln stark denen des Obergeschosses des Ospedale Maggiore, ausgeführt von Giovanni Sohn Guiniforte Solari. Das entsprechende Dokument von 1466 findet sich zitiert bei Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987, 247.
- 120 Siehe v. a. Maria Verga Bandirali, Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale forzesco (1453–1479), in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 49–102; ferner Mario Comincini, Gli Sforza e il castello-palazzo di Villanova di Cassolnovo: un inedito di Benedetto Ferrini, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 149–170; und Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Qualche riflessione sul convegno e alcune proposte, in: *Terrecotte nel ducato di Milano: Artisti e cantieri del primo Rinascimento. Atti del Convegno, 17–18 ottobre 2011, Milano e Certosa di Pavia*, hrsg. von Maria Grazia Albertini Ottolenghi und Laura Basso, Mailand 2013, 11–28, 12. In seinem Loblied auf den Florentiner Beitrag zum kulturellen Fortschritt Mailands aus dem Jahre 1472 erwähnt Benedetto Dei Benedetto Ferrini, aber nicht Filarete; zit. in Anm. 91.
- 121 Siehe v. a. Richard Schofield und Giulia Ceriani Sebregondi, Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 18–19 (2006–2007), 9–51, 18–21; und Maria Verga Bandirali, Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale forzesco (1453–1479), in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 49–102, 53–55 und 69–71, Dok. 18–32; ferner John R. Spencer, The Cà del Duca in Venice and Benedetto Ferrini, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 29 (1970), 3–8. Zum Begriff des *familiaris* siehe unten S. 107f.
- 122 Maria Verga Bandirali, Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale forzesco (1453–1479), in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 49–102, 50–51 und 72, Dok. 41.
- 123 John R. Spencer, Francesco Sforza and Desiderio da Settignano: Two New Documents, in: *Arte Lombarda* 13 (1968), 131–133. Die Mission war allerdings vergeblich, zum Kauf kam es nicht.
- 124 *Libro architettonico* XV, f. 113v; *Trattato*, II, 430: »Fortezza ancora gli bisogna, perché il suo esercizio è publico; le cose publiche stanno al giudizio d'ogni persona e più degl'ignoranti che di quegli ch'ntendono: e chi la vorrebbe lessa e chi arrosto, e chi alta e chi bassa, chi in uno modo ciancia e chi in uno altro, sì che a lui bisogna pure star forte in sul proposito e non per ciance di questi romperti né conturbarti. Pure, se alcuno troppo cianciasse, assegnagli le ragioni, se non le intende e nolle voglia intendere, rispondigli poi per altre rime, perché, come dice santo Ieronimo, nimium patientia est asinina. Rispondigli come e' merita, e lascialo stare nella sua bestialitate.« Meine Hervorhebung.
- 125 Ebd.: »Bisognali ancora avere temperanza, perché molte volte nello edificio si farà delle cose che non staranno bene, non per ogni cosa malfatta corruciarsi, ma con buone parole riprendere; poi, se pur per questa via non giovasse, con altre parole più severe, e se non se ne volesse astenere, mandal via, o maestro o lavorante o soprastante che sia.« Meine Hervorhebung.
- 126 *Libro architettonico*, I, f. 21–v; *Trattato*, I, 12–13: »[Francesco Sforza:] »Dimmi per che cagione io veggio

fare oggi pure di belli edifici, al parere mio: la chiesa di Milano, la chiesa di Firenze, e dell'altre che per brevità le tacerò. – [Filarete:] »Signore, se queste sono di grande spesa. Ma lasciamo stare al presente dire di queste chiese moderne loro mancamenti, i quali sono proceduti quasi da una opinione universale di chi fa fare alcuna cosa che appartenga a questo esercizio d'edificare, e a ognuno gli pare essere buono architetto. E per questo è più maestri di questa arte che di niuna altra, ma meno se ne truova buoni che dell'altre; e massime di questi, *come sanno mettere una pietra in calcina e imbrattarla di malta, pare loro essere ottimi maestri d'architettura*; e se risucitasse Archimede o Dedalo, che fece il laberinto, pare a loro essere più degni. E quello che fanno, se pure alcuna cosa fanno, è *più per una loro pratica che per scienza di disegno o di lettere o di misure* che abbino. Acciò che si possano avedersi degli errori e anche da loro guardarsi, leggendo questo vedranno li falli che commettono e fanno commettere a chi di loro si fida. Aviene questo, come ho detto, perché *none intendono né misure, né proporzioni* delle cose che s'appartengono allo edificare. E così errando stimano non si possa fare meglio, e ignorantemente e ciecamente si confidano; e come fanno quando molti ciechi sono guidati da uno che sia cieco, poi si ritruovano tutti nella fossa per la mala guida. *E se uno che intendesse dicesse loro alcuna cosa, pare a loro tanto di sapere che più presto vorranno fare al loro modo che stia male, che non faranno a senno di quello che dirà loro il vero.* Io, per oviare a chi vorrà vedere questi precetti, acciò che cognoschino gli errori, piglierò questa fatica per la universalità; e perché sia meglio inteso, comincerò dalle prime orrigine delle misure e donde dirivono, e così simile dello edificio, poi seguiteremo l'orrigine e donde prima dirivò esso edificio, e ancora d'altre cose appartenenti ad esso.« Meine Hervorhebungen. Vgl. zu dieser Stelle ein Jahrhundert später Pirro Ligorio, *Trattato di Pyrrho Ligorio patritio napoletano cittadino romano, di alcune cose appartenente alla nobiltà delle antiche arti ...*, Turin, Archivio di Stato, Ms, J. a. II. 15, Bd. XXIX, f. 21v: »Jeder Maurer will Architekt sein und auch jeder Landvermesser, es ist zum Kotzen, dass just so viel Ignoranz über die Menschen unserer Tage

gekommen ist. Weil sie vortrefflich anmuten wollen wie Michelangelo Buonarroti, tragen sie Hut und Stiefel [...], Gelehrte wollen sie scheinen und lauter Michelangelos.« Zit. nach David R. Coffin, Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), 191–210, 193. Dt. Übers. von Victoria Lorini.

127 Siehe S. 43.

128 Siehe S. 44. *Libro architettonico*, II, f. 8v; *Trattato*, I, 43: »... niemand darf dem Architekten auch nur irgendetwas befehlen, es sei denn, es wurde ihm vom Bauherrn aufgelegt; lieber soll der Architekt ihm [einem sachverständigen Mittelsmann] die dem Bauwerk zugehörigen Dinge befehlen, wobei jener gehalten ist zu gehorchen.« (»... non debba essere sopra a comandare a l'architetto di niuna cosa, se non quanto gli fusse imposto dal signore e principale dello edificio, ma più presto debbe comandare l'architetto a lui delle cose appartenenti allo edificio, ed è tenuto a ubidire.«) Vgl. S. 119, Anm. 48.

129 Siehe S. 45f. und S. 57. *Libro architettonico*, II, 8v; *Trattato*, I, 43–44: »[...] Stets muss er die Angemessenheit im Blick haben, auch wenn der Bauherr oder derjenige, der dafür Sorge trägt, Kosten sparen will. Bemerkt er, dass dies Schande über das Gebäude bringen würde, darf er das niemals zulassen und sollte die Arbeit lieber ganz einstellen als jemals zuzulassen, dass es aus Mangel oder Geiz zu Fehlern kommt, oder gar Schmach die Folge ist, weil man das Werk dafür tadeln würde. [...]« Zit. unten S. 98.

130 *Libro architettonico*, II, 9v; *Trattato*, I, 46–47; zit. unten S. 98f.

2. ANKUNFT IN UTOPIA

*Oben angekommen, breitete sich eine wunderschöne Ebene
mit einem großen See vor uns aus, und während ich das Land so betrachtete,
war mir, als würde ich eine andere, neue Welt erblicken,
so schön war sie anzusehen ...*

EIN HÖFISCHES TISCHGESPRÄCH ALS UTOPISCHER RAHMEN

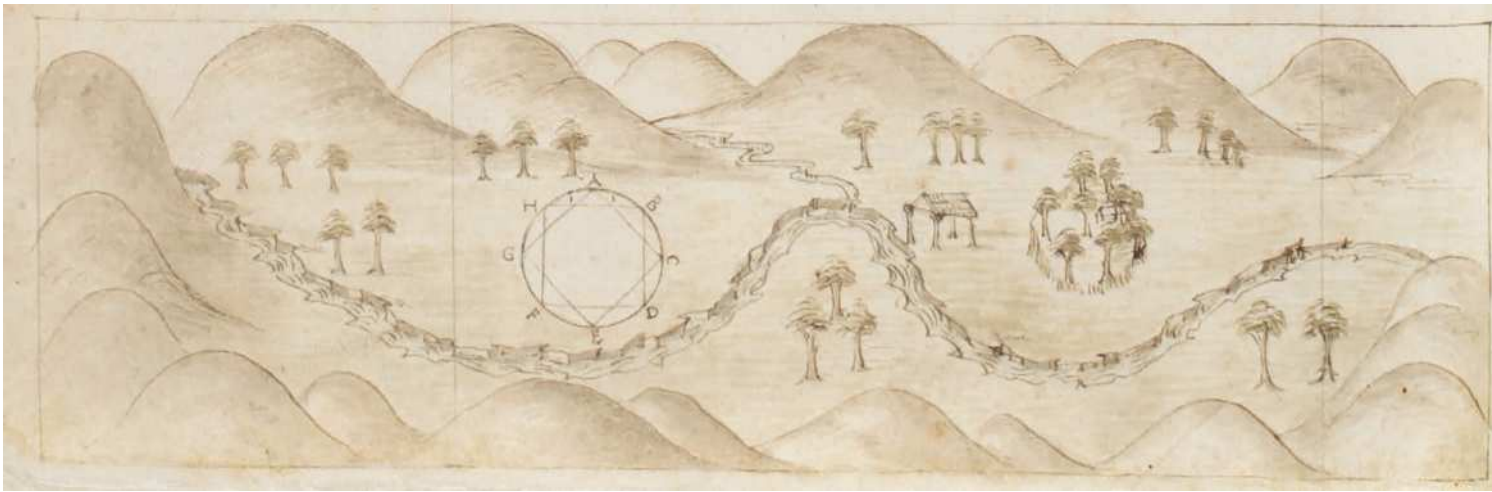
Während Filarete in der Realität brieflich um Kontakt mit dem Herzog betteln muss, sitzt er bereits in der Eingangsszene des *Libro architetonico* mit ihm an einem Tisch. Filaretos fantastisches Gegenbild zur bitteren Realität Mailands hebt an mit der lebhaften Schilderung einer höfischen Gesellschaft, deren Tischgespräch sich dem Thema der Architektur zuwendet.¹ Ein Herr der Tafelrunde erwähnt die hohe Ansicht, die andere von der Architektur haben, jedoch nur um diese Meinung zu diskreditieren. Er bekennt, dass er nur wenig Ahnung von Vitruv und von den antiken Proportionsgesetzen habe, aber diese scheinen ihm auch nicht von Belang, wenn er Bauten in Auftrag gibt.² Ein anderer Herr, »der mit größerer Bedachtsamkeit sprach« (*il quale pareva di più gravità nel suo parlare*), tadelt diese Ignoranz und besteht darauf, dass jeder, der einen Bau in Auftrag gibt, in der Kunst der Architektur bewandert sein und über Proportion und *Disegno* Bescheid wissen müsse. Allerdings muss er zugeben, dass auch sein Wissen in dieser Wissenschaft bescheiden sei, weshalb er mehr zu erfahren wünsche über die rechten Maße, Proportionen und Gesetze der Architektur sowie deren Ursprünge und Gründe.³

Glücklicherweise ist Filarete zugegen und erklärt sich bereit, seinem Herrn und dessen Gästen die Grundsätze seines Metiers zu erläutern. Er empfiehlt sich als Kenner der Wissenschaft der Architektur, verweist auf seine Kenntnis Vitruvs und Albertis und bietet an, die Gesellschaft über die Arten und Maße der Gebäude zu unterrichten.⁴ Er warnt vor den Schwierigkeiten der Materie und bittet deshalb

um entsprechend große Aufmerksamkeit: »Weil diese Dinge etwas heikel und schwer zu verstehen sind, bitte ich Eure Exzellenz, acht zu geben, derweil Ihr diesen meinen Ausführungen lauscht ...«⁵ Damit wendet sich der Architekt erstmals direkt an seinen Bauherrn Francesco Sforza, der in der Folge sein alleiniger Dialogpartner sein wird. Nach ersten Belehrungen, vor allem die Herkunft der Formen, Maße und Proportionen der Architektur vom menschlichen Körper betreffend, schlägt Filarete dem Herzog vor – wie Deinokrates Alexander dem Großen –, alles Weitere an einer neu zu errichtenden Stadt zu demonstrieren, eine Idee, von welcher Francesco Sforza derart begeistert ist, dass er seinen Architekten drängt, sofort mit den Arbeiten zu beginnen.

EIN IRDISCHES PARADIES ALS BAUPLATZ

Zur Errichtung einer neuen Stadt bedarf es zunächst eines geeigneten Bauplatzes. Diesen hat Filarete schon parat: Er weiß von einem in jeder Hinsicht idealen Ort, den er »schon mehrmals gesehen und untersucht« habe.⁶ Am nächsten Morgen kehrt er Mailand den Rücken und führt die höfische Ausflugsgesellschaft in ein fernes, abgeschiedenes, von Bergen umgebenes und eingeschlossenes, von einem Fluss durchzogenes, fruchtbares Tal (Taf. f. 11v, Abb. 2.1; später ist von zwei Flüssen die Rede, vgl. Taf. 19v). Der Bauplatz erfüllt alle städtebaulichen Vorschriften Vitruvs und Leon Battista Albertis: Eine sumpfflose Ebene mit ausreichender Wasserversorgung, ausgeglichenen Temperaturen und günstigen Winde.⁷ Doch Filarete geht in seiner Be-



2.1. Filarete, *Libro architettonico*, II, f. 11v: Bauplatz Sforzindas. »Il disegno della citta / chiamato Averliana«. »Il fiume sforzindo / La valle inda«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 11v.

schreibung der Idealität des Ortes weiter, wobei er möglicherweise auf Bonvesin de la Rivas Beschreibungen Mailands in dessen um 1288 verfassten Städtelob *De magnalibus Mediolani* zurückgreift, dessen rückwärts gewandte Utopie des republikanischen Mailand er in eine »absolutistische« Zukunft projiziert.⁸ Hinzu kommen reiche Bestände an Wild und Vieh, Überfluss an Fisch und Früchten aller Art, ein hoher Ernteertrag⁹ sowie die Anwesenheit eines heiligen Einsiedlers, der die Errichtung einer neuen Kirche empfiehlt.¹⁰ Auf diese Erzählung folgt ein Lobgesang auf die in diesem Tal und den umgebenden Bergen vorhandenen Baumaterialien und Bodenschätze.¹¹ Während bei der Nennung der Bäume des Umlandes ihre Eignung als Baumaterial im Vordergrund steht, scheint die Auswahl der Baumarten am Bauplatz selbst mit Blick auf ihre traditionelle Symbolsprache getroffen: der Lorbeerbaum, welcher an anderen Stellen des *Libro* als Sinnbild der Weisheit und des langen Lebens auftritt; die Eiche, welche Stärke verkörpert; und der Olivenbaum, der wiederholt für Frieden steht und dessen Früchte Reichtum und Wohlstand verheißen.¹² Kurz: Wir sind Zeugen der Ankunft in *Utopia*, an einem in jeder Hinsicht idealen Ort. Nicht zufällig kehrt in den Toponymen der derart beschriebenen

Landschaft mehrmals »Indien« wieder, *locus classicus* für das irdische Paradies.¹³

Auch im weiteren Verlauf der Schrift werden wiederholt die paradiesischen Qualitäten des Ortes gepriesen, bisweilen sogar illustriert (Taf. f. 5r, 5v, 11v bzw. 19v, 90v, 101r, 111r, 117v).¹⁴ So wird bereits im 3. Buch, anlässlich der Suche nach Baumaterial, das Thema des idealen Bauplatzes ausführlich wieder aufgenommen.¹⁵ Und auch hier gehören wieder ideale Menschen zum Programm, welche den Architekten behandeln als wäre er der Herzog selbst:

... und schließlich erreichten wir sein Haus, will heißen das Landgut, von dem wir aufgebrochen waren; dort empfing uns seine Frau mit ehrbarer Gastfreundschaft, die offenbar Nachricht erhalten hatte, dass wir um jene Uhrzeit dort eintreffen sollten. Das Essen war in einer Weise hergerichtet, als solle damit eine andere Person als ich geehrt werden. Ich bin überzeugt, dass jene Ehre mehr aus Liebe zum Sender als zum Gesandten erwiesen wurde; wie dem auch sei, es war für mich eine ganz wunderbare Auszeichnung. Jener erwies sich wahrhaftig als ein freundlicher Mann und gleiches galt für seine Frau und Kinder. Wäre ich ein Blutsverwandter gewesen, sie hätten mir nicht mehr Liebenswürdigkeit erweisen können, als ich an jenem

Tag dort weilte. Am darauffolgenden Morgen nahm ich Abschied und alle reichten mir mit großer Zuneigung die Hand und nichts, was ich auch sagen mochte, konnte ihn davon abhalten, sein Pferd zu besteigen und mich zusammen mit seinem Sohn noch vier Meilen zu begleiten. Erst dann und nachdem ich mich sehr herzlich von ihnen verabschiedet hatte, ging ich meiner Wege.¹⁶

In der Folge, während der Errichtung von Sforzinda, kehrt das Thema der Idealität des Bauplatzes und seiner Umgebung in den Schilderungen von Ausflügen des Fürsten, des Prinzen oder des Architekten selbst mehrmals wieder. Im 5. Buch beispielsweise berichtet der Herzog – der wieder einmal mit seinem Architekten speist – begeistert von einem seiner Ausflüge in die Umgebung.¹⁷ Im 6. Buch, nach einem festlichen Mahl anlässlich der bevorstehenden Winterpause, bei welchem die bisherigen Lehren und Ereignisse rekapituliert und dem Architekten Dank und Ehre erwiesen werden, macht sich die höfische Gesellschaft auf, die neu errichtete Stadt zu besichtigen, »und als er [Francesco Sforza] im Tal Inda angekommen war, sprach er, als er die Stadt und das ganze Land auftauchen sah, diese Worte: ὦ εὖγεῶν [oh, Fruchtbare], also: guter und fruchtbarer Boden.«¹⁸

Am ausführlichsten jedoch wird das Thema wieder aufgenommen in der die Anfangsszenarie spiegelnden Erzählung von der Auffindung und Erkundung des Bauplatzes für die Hafenstadt im 12. Buch.¹⁹ Wieder handelt es sich um einen in jeder Hinsicht paradiesischen Ort (Taf. f. 90v und f. 101r), an welchem ein Fluss mündet, der kristallklares Wasser, fette Fische und feinsten Kiesel bringt. Die »Carina« (»die Reizende«) genannte Ebene oberhalb der »Porto Calio« genannten Bucht wird bewohnt von friedlichen, gastfreundlichen und zuvorkommenden Menschen, die Filarete (und den Prinzen Galeazzo Maria) herzlich willkommen heißen und festlich bewirten (vgl. Taf. f. 137r). An späterer Stelle tritt auch wieder ein Hirt als Vertreter der idealen Landbevölkerung (Taf. f. 111r) und ein Einsiedler als Repräsentant der wahren Kirche auf

(Taf. f. 117v).²⁰ Damit ist auch für die Hafenstadt schon bei der ersten Erkundung des Bauplatzes eine ideale Gesellschaft präfiguriert.

Was der feine Kiesel des Flusses schon angedeutet hat, bestätigt sich in weiteren Erkundungsritten in die Umgebung: Bestes Holz und beste Steinsorten, wohin das Auge blickt. Hinzu kommt eine Fülle an Wild und Vögeln. Ja, sogar das Grün der Wiesen und die verschiedenen Farben und Düfte der Blumen finden Erwähnung. Schließlich wird auch noch das Land zwischen der Stadt Sforzinda und der Hafenstadt zu einem Teil des irdischen Paradieses erklärt. Als die höfische Ausflugsgesellschaft auf ihrer Rückreise ins Landesinnere auf halbem Wege zu einer Hochebene mit einem See gelangt, verkündet Filarete auch hier die Ankunft in einer neuen Dimension:

Oben angekommen, breitete sich eine wunderschöne Ebene mit einem großen See vor uns aus, und während ich das Land so betrachtete, *war mir, als würde ich eine andere, neue Welt erblicken*, so schön war sie anzusehen mit all den Häusern und Landgütern und überaus lieblichen und gefälligen Orten.²¹

In auffälliger Weise wechselt dieses Bild schlagartig bei der einzigen Expedition, welche in der Folge das Paradies noch einmal verlässt.²² Filarete begibt sich auf die Suche nach einer Eisenhütte, von welcher er gehört hat. Der Ausflug ist anstrengend, es ist kalt, das Essen ist spärlich und schlecht, und die Betten hart. Die Armut und Not der Bergbewohner tritt unvermittelt ins Bild, welche als schäbig bekleidet, als blass, hässlich und unfreundlich geschildert werden.²³ Man hat diese Beschreibung als Zeugnis für Filaretens Interesse an sozialen Fragen gelesen,²⁴ aber hier geht es lediglich darum, ein Gegenbild zu zeichnen, vor welchem sich die Idealität des Ortes, den man eben verlassen hat, umso farbenprächtiger abheben kann. Dass Filarete bei diesem Ausflug wieder in die Realität zurückgeworfen ist, darauf verweisen auch die nur hier verwendeten, anagrammieren lombardischen Ortsnamen (Pavia, Piacenza und Mailand).²⁵

Die erste Abbildung des Grundrisses von Sforzinda (Taf. f. 11v, Abb. 2.1), welche die Erzählung von der Auffindung des Bauplatzes illustriert, birgt einen weiteren Aspekt, der für unseren Zusammenhang von Interesse ist. Sie zeigt in der linken Bildhälfte ein Diagramm des Stadtgrundrisses unverzerrt in die von Bergen umstandene und von einem Fluss durchzogene Ebene gesetzt. Der Text hingegen spricht davon, die Stadt auf einer sich in der Ebene erhebenden, baumbestandenen Anhöhe, einer Art kleinerer Berg am Fuße der größeren Berge, zu errichten; einen erhöhten Ort, den Filarete als »fromm und heilig« (»divoto e santo«) bezeichnet.²⁶ Wahrscheinlich ist dieser Berg mit der rechts im Bild zu sehenden baumbestandenen Anhöhe zu identifizieren. In der Bildmitte hingegen sehen wir einen rudimentären Hausbau: Vier vertikale Pfosten bilden ein Rechteck, darüber sind verbindende Balken gelegt, auf welchen ein einfaches Satteldach ruht. Hierbei haben wir es nicht mit irgendeinem Haus zu tun, sondern mit einer Darstellung der später sogenannten ›Urhütte‹, der idealtypischen Konstruktion der allerersten Behausung der Menschheit.²⁷ Durch diese Darstellung der ›Urhütte‹ wird das Tal, in welchem die neue Stadt errichtet werden soll, und damit die Stadt selbst, weiter mit dem irdischen Paradies identifiziert.

Eine ähnliche Hütte hatte Filarete zuvor als erste Behausung Adams und Evas beschrieben und zweimal illustriert (Taf. f. 5r und 5v; vgl. 54v, 59r und 111r). Der Bau dieser ersten Architektur fand freilich erst nach dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies, also aus Not, statt (Taf. f. 4v), doch wird dies von Filarete nur in einem Nebensatz erwähnt. Stattdessen handelt er ausführlich von der Vorbildfunktion Adams, der als Erster und also noch nicht durch Sünde moralisch wie physisch korrumpiertes Ebenbild Gottes die »Formen, Maße und Proportionen« in idealer Weise verkörpert hätte, derart die Idealität und Vorbildhaftigkeit auch der nach seinem Modell errichteten ›Urhütte‹ nahelegend.²⁸

Wie wir gesehen haben, werden auch im weiteren Verlauf der Schrift wiederholt die paradiesischen Qualitäten des Ortes gepriesen und auch mehrmals illustriert (Taf. f. 5r, 5v, 11v beziehungsweise 19v, 90v, 101r, 111r, 117v). Diese Beschreibungen und Darstellungen eines irdischen Paradieses, die durch das ganze Traktat hindurch regelmäßig wiederkehren, sollen dem Leser beziehungsweise Hörer die Idealität des Ortes – und damit die Idealität des Projektes – und schließlich die Idealität des Architekten und seines Auftraggebers suggerieren. Aber erst durch die Darstellung von Adams ›Urhütte‹ am Bauplatz der idealen Stadt Sforzinda wird die Verbindung zwischen neuer Stadt und irdischem Paradies unmissverständlich hergestellt.

UTOPIE?

Filaretos nun folgende Erzählung von der Gründung und Errichtung zweier idealer Städte wurde immer wieder als Utopie bezeichnet. Doch um eine Utopie im Sinne der späteren Gattungsdefinition handelt es sich nicht. Auf die Utopisten des folgenden Jahrhunderts weist Filarete insofern voraus, als er nicht nur als Architekt der Stadt und ihrer Bauten, sondern auch als Baumeister eines tugendhaften Gemeinwesens auftritt. Aber die einzelnen innovativen Institutionen wie Grundschulen (für alle), Ausbildungsstätten (für alle Gewerbe) und Strafanstalten (ohne Todesstrafe), auf die wir zurückkommen werden, verdichten sich nicht zu einer umfassend neuen Gesellschaftsordnung. Filaretos *Libro architetonico* entwirft keine alternative Gesellschaft und schon gar nicht eine Gesellschaft von Gleichen.²⁹ Die bestehende Stadt und die herrschende soziale Ordnung werden vielmehr weiter verfestigt, städtebaulich systematisiert und architektonisch monumentalisiert. Die Gründung einer neuen Stadt *ex nihilo* kann ja auch gar nicht auf die Finanzen und die Vollmachten eines ›absolutistischen‹ Herrschers verzichten, dem zu Ehren die neue Hauptstadt nach antikem Vorbild – man denke etwa an Alexandrien oder Konstantinopel – »Sforzinda« genannt wird. Und

wie die Alleinherrschaft des Herzogs, so wird auch die Unterteilung der untergebenen Gesellschaft in drei soziale Schichten (»qualità«) beibehalten, ja als Naturgesetz hingestellt.³⁰

Übrigens knüpft ja Filarete mit der Stadtgestalt und ihrem baulichen Inventar durchaus an die Wirklichkeit und Erfahrung seiner Leser an. Er schildert eine Art »optimierte Residenzstadt«: errichtet über zentriertem Grundriss, durch Mauern und Türme gegen äußere Feinde und durch ein Kastell auch gegen innere Aufruhr gesichert, durch radial angelegte Straßen und regelmäßig verteilte Plätze perfekt erschlossen und mit monumentaler Architektur *all'antica* gefüllt.³¹ Der Leser des 15. Jahrhunderts konnte sich durchaus ein Bild von Sforzinda machen, auch wenn eine Stadt von derart vollkommener Struktur und Gestalt bisher nirgends existierte. Man ist deshalb geneigt, statt von einer Utopie oder einer Idealstadt gar nur von einer Planstadt zu sprechen.

Doch innerhalb dieses Rahmens erhalten alle am Bau der Stadt Sforzinda beteiligten Personen und ihre Verhältnisse zueinander völlig utopische Züge, mit welchen eine Gegenwelt zur bitteren Mailänder Realität gezeichnet wird. Schon die gewählte literarische Gattung, ein freier Dialog zwischen dem Architekten und dem Fürsten und seinem Sohn, gehört in das Feld der Utopie.³² Ich möchte also am Begriff der Utopie für Filaretos *Libro architetonico* festhalten, aber nur in dem Sinne, dass der von Filarete beschriebene Architekt und sein Verhältnis zum Bauherrn sowie seine Rolle im Baubetrieb und in der Gesellschaft keinerlei Entsprechung in der Realität des Autors hatten und auch gar nicht hätten haben können. Francesco Finotto hat mit Blick auf Filaretos *Libro architetonico* deshalb zu Recht von einer »utopia del mestiere« (»Utopie der Profession«), einem »non-luogo di un mestiere« (»Nicht-Ort eines Berufes«) gesprochen.³³

Francesco Sforza und Galeazzo Maria Sforza treten auf als aufmerksame, lernbegierige, leicht zu überzeugende, stets einsichtige und zustimmende Gesprächspartner, voller Lob für ihren allwissenden Architekten. Der Herzog sorgt sich stets um die

pünktliche und reichliche Bezahlung seines Architekten, er überhäuft ihn darüber hinaus regelmäßig mit Geschenken, lädt ihn zum Dinner ein und geht mit ihm auf die Jagd, verkehrt mit ihm von Du zu Du wie mit Seinesgleichen; sie schließen Wetten ab und necken sich scherzend. Über die Ideen und Entwürfe (*fantasia*) seines Architekten ist Francesco Sforza stets begeistert und voller Dank, und er unterstützt bedingungslos ihre Verwirklichung. Der Herzog und sein Sohn lassen es sich auch nicht nehmen, den Architekten so oft wie möglich auf der Baustelle zu besuchen, um den wunderbaren Baufortschritt zu bestaunen, die Schönheit und Funktionalität der Bauten zu loben und sich alles von ihrem Architekten genau erläutern zu lassen; ja immer wieder sind sie in der Früh schon vor Filarete da und fragen ungeduldig, wo er denn bleibe.³⁴ Francesco Sforza achtet, liebt und ehrt seinen Architekten.³⁵ Und sein Sohn Galeazzo Maria verfolgt Filarete geradezu mit dem Wunsch, von ihm in den Geheimnissen guter Architektur unterrichtet zu werden.³⁶

DER ARCHITEKT ALS MUTTER

Im 2. Buch vergleicht Filarete das harmonische Verhältnis von Architekt und Bauherr mit einer Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, aus deren libidinöser Vereinigung das Bauwerk als ihr gemeinsames Kind gezeugt, geboren und erzogen werde. Bereits in der Antike war die Vorstellung von intellektueller Schwangerschaft und Werkgeburt auch auf den Künstler bezogen worden, aber nie auf den Architekten.³⁷ Dass Vitruv zu Beginn seines Architekturtraktates von der »Geburt« der Wissenschaft des Architekten aus (weiblicher) Baupraxis und (männlicher) Bauplanung gesprochen hatte, scheint hier keine Rolle zu spielen.³⁸ Vielmehr handelt es sich bei dem Vergleich der Abfolge von gemeinsamer Initialzündung, Entwurfsprozess, Architekturmodell und Ausführung mit Empfängnis, Schwangerschaft, Geburt und Aufzucht um die letzte Konsequenz einer weitgehend genuinen Analogisierung von Bauwerk

und Körper, welche übrigens zunächst dem Herzog in den Mund gelegt wird:

[Francesco Sforza:] Du könntest vielleicht sagen: Du hast erklärt, das Gebäude ähnele dem Menschen; wenn dem so ist, muss es wie der Mensch gezeugt und geboren werden. – [Filarete:] Genau so verhält es sich: Zuerst wird das Gebäude gezeugt – das Gleichnis wird Dir verstehen helfen – und dann geboren, genau wie die Mutter das Kind nach neun Monaten, bisweilen auch nach sieben Monaten gebärt und mit guter Disziplin und Fürsorge aufzieht. – [Francesco Sforza:] Aber sage mir, wie diese Zeugung sich vollzieht! – [Filarete:] Die Zeugung des Gebäudes geht folgendermaßen vor sich: *So wie niemand nur aus sich selbst heraus ohne eine Frau einen anderen [Menschen] zeugen kann, kann auch das Gebäude nicht von einem alleine geschaffen werden; und so wie es ohne Frau nicht geht, benötigt derjenige, der etwas bauen möchte, einen Architekten, mit dem er es [das Gebäude] zeugt, wonach der Architekt es gebärt und, nachdem er es geboren hat, zur Mutter dieses Gebäudes wird.* – Aber bevor er es gebärt, muss der Architekt, genau wie die Frau, die das Kind neun oder sieben Monate im Leib trägt, wie ich oben bereits sagte, neun oder sieben Monate lang die Phantasie spielen lassen, darüber nachdenken und es auf verschiedene Weisen im Gedächtnis hin und her wälzen und im Geiste verschiedene Entwürfe von dem machen, was er zusammen mit seinem Herrn gemäß dessen Willen gezeugt hat. Und wie die Frau wiederum ohne den Mann nichts zustande bringt, so ist der Architekt die Mutter, die dieses Erzeugnis austrägt, und anschließend, nachdem er es gut durchdacht, erwogen und auf vielerlei Weise betrachtet hat, nach seinem Willen das auswählen muss, was ihm gemäß der Bestimmung des Erzeugers als das angemessenste und schönste erscheint. Nachdem er das getan hat, kann er es gebären, sprich ein kleines Holzmodell davon erschaffen, in den Abmessungen und Proportionen, mit denen es dann erbaut werden soll, und es dem Vater [i. e. dem Bauherrn] zeigen. Wie ich den Architekten für Dich mit der Mutter verglichen habe, so muss er auch die Amme sein, also Mutter und Amme zugleich. Wie die Mutter das Kind liebevoll pflegt, muss er es

mit derselben Liebe und Sorgfalt aufziehen, hegen und pflegen und wenn möglich alles geregelt hinterlassen, damit es nicht durch sein Versäumnis stirbt. So wie eine gute Mutter ihr Kind liebt und mit der Unterstützung und dem Wissen des Vaters darum bemüht ist, es zu einem aufrechten, schönen Menschen heranwachsen zu lassen, ihm gute Lehrer zu suchen, damit es tüchtig wird und achtbar, so muss der gute Architekt dafür sorgen, dass sein Gebäude schön und gut gelingt. Und im selben Maße wie die Mutter bemüht ist, gute Lehrmeister für ihr Kind zu finden, muss der Architekt gute Meister finden, also die Maurermeister und all diejenigen bestimmen, die daran arbeiten werden, sofern der Bauherr ihn nicht daran hindert, ohne dessen Einwilligung er der Frau gliche, die nichts tun kann, was gegen den Willen ihres Gatten ist. Genau so verhält es sich mit dem Architekten. [...] ³⁹

Im folgenden Abschnitt wird das Verhältnis zur Architektur und zum Bauen dann als libidinöses Begehren geschildert:

Bauen ist nichts anderes als ein aus freien Stücken gewähltes Vergnügen, und es verhält sich damit wie mit dem Mann, wenn er verliebt ist. Wer es erlebt hat, weiß, wieviel Vergnügen und Verlangen im Bauen liegt und es einen, je mehr man es praktiziert, umso stärker danach verlangt; auch scheut jener, wenn er dazu in der Lage ist, keine Kosten, etwas, was uns die Erfahrung jeden Tag lehrt. Wie einer, der verliebt ist, mit Freuden seine Angebetete aufsucht, und ihm, wenn sie vor Ort ist und er sie sieht, die Zeit nicht reut oder lang wird, so ergeht es dem, der bauen lässt, und der sich sein Gebäude mit Freuden ansehen geht; je länger er es anschaut, desto mehr möchte er davon sehen und desto mehr berührt es ihn; nie reut ihn die Zeit, die er damit verbringt, und nie ist es ihm zuviel, darüber zu reden oder es anzusehen, ganz so wie der Liebende, der von seiner Angebeteten spricht. ⁴⁰

Man hat in dieser Analogiebildung einen Ergebnheitsgestus des Architekten gesehen, der, indem er sich in die nach damaliger Ansicht hoffnungslos inferiore Rolle der Frau begibt, deren defizitärer Kör-

per allein als Reproduktionsgefäß für die eigentlich kreative Potenz des Mannes dienen kann, sich dem Herzog unterwürfig als Vollstrecker seiner Wünsche anbietet.⁴¹ Doch m. E. liegt Filaretos Schwerpunkt der Allegorese hier, umgekehrt, auf der Abhängigkeit des Bauherrn von seinem Architekten, will er den Fortschritt des Menschen (»utilità«) bewirken und dadurch Ruhm (»fama«) erlangen. Ohne Frau (Architekt) vermag der Mann (Bauherr) nämlich gar nichts, denn die Frau ist das Medium, durch welches allein er schaffen kann; sie ist im Besitz der eigentlichen Prokreatorkraft, ist der eigentliche Schöpfer des neuen Menschen (durch Architektur). Es ist der Architekt, der den Bau konzipiert und entwirft, und ein Modell gebiert, nach welchem der Bau hochgezogen wird, während die Rolle des Bauherrn praktisch auf die Bereitstellung der finanziellen Mittel beschränkt bleibt. Deshalb wird – nachdem es bereits einleitend geheißen hat, dass »so wie es ohne Frau nicht geht, derjenige, der etwas bauen möchte, einen Architekten benötigt« – abschließend die Liebe zur Architektur umgebogen zu der dem Architekten geschuldeten Liebe und Verehrung:

Genauso genießt er [der bauen lässt] es, wenn er [für sein Bauwerk] Lob bekommt und darin bestärkt wird. Wenn er nicht vor Ort sein kann und davon reden hört, verlangt es ihn sehr danach, es sich anschauen zu gehen und immer ist er bestrebt, Dinge hinzuzufügen, die seiner Meinung nach dafür passend sind, ganz so wie der Liebende, der, wenn nicht aus Liebe, so doch für den Nutzen und die Ehre schenkt. Dafür hat er allein zwei Gründe, nämlich zum einen den Nutzen und zum anderen den Ruhm, damit es heißt: Der lässt ein so schönes Gebäude errichten. Und weil er dazu den Architekten benötigt, muss der ausreichend geliebt und verehrt werden. Dies gilt es hinlänglich zu beachten.⁴²

Nach einem Einschub zu den eigenen Tugenden und Pflichten, kommt Filarete erneut auf die Pflichten des Bauherrn zu sprechen und betont noch einmal, dass dieser ohne den Architekten nichts vermöge; gefolgt von einer Liste antiker Vorbilder, wie Mar-

cus Agrippa und dessen Architekt Valerius von Ostia oder Alexander der Große und Deinokrates:

Nun sprechen wir davon, wie er sich ihm gegenüber, sprich gegenüber dem Architekten zu verhalten hat. Prinzipiell geht es darum, dass der Bauherr ihn ehren und lieben soll, wenn er möchte, dass sein Gebäude gelingt, *nicht anders als man Liebe und Umsicht derjenigen [Frau] angedeihen lässt, ohne die ein Mann nichts erzeugen kann, ebensowenig lässt sich ohne den Architekten etwas erschaffen, noch ein brauchbares Gebäude einweihen*, aus den zuvor genannten Gründen. Dies gilt auch deshalb, weil diese Wissenschaft [des Bauens] noch selten ist und deshalb Achtung verdient, zumal es heißt, der Mensch sei so nobel wie er Tugenden hat; außerdem ist durch den Umstand, dass du ihn zum Erbauer und Leiter gemacht hast, dein Wille auch der seine, wobei er den seinen dazu einsetzt, deine Gelüste zu verwirklichen. Mit jener Liebe, von der wir oben sprachen, dient er dir und führt aus, was du so sehr liebst und dich so viel Geld ausgeben lässt, allein aus dem Wunsch, es fertig zu sehen.⁴³

UTOPIA DEL MESTIERE

Auf der Baustelle ist der »Architekt« der unangefochtene und von allen respektierte Leiter der Arbeiten.⁴⁴ Filarete ist zuständig für die Materialbeschaffung und die Organisation der Arbeiter und der Arbeitsschritte und sorgt so für einen reibungslosen und schnellen Baufortschritt. Und er ist nicht nur verantwortlich für die Auswahl der Handwerker und Arbeiter, sondern auch für die Wahl der Künstler, Maler, Mosaizisten, Goldschmiede und Bildhauer, welche die von ihm geschaffenen Werke nach seinen Anweisungen ausstatten.⁴⁵ Kurz, alle an der Realisierung des Bauvorhabens beteiligten Personen sind ihm untergeordnet und haben ihm zu gehorchen und ihn zu ehren.⁴⁶ Und tatsächlich erweisen sich die Filarete unterstellten Künstler, Handwerker und Hilfsarbeiter als gehorsame und willige Vollstrecker seiner Anordnungen; ja, sie arbeiten sogar mit großer Freude und schufteten oft länger und leisten mehr

als sie eigentlich müssten. Immer wieder betont Filarete, welch hohe Achtung und welch große »Liebe« sie ihm entgegenbrächten.⁴⁷

Die herausragende Stellung des Architekten erweist sich auch darin, dass er nur unmittelbar seinem Bauherrn Rechenschaft schuldet. Sollte aus irgendeinem Grund eine persönliche Besprechung mit dem Bauherrn nicht möglich sein, so kann diese zwar über den »commissario« des Herzogs erfolgen, doch diesem kommt keine Entscheidungs- oder Bestimmungsgewalt zu; diese liegt allein beim Architekten.⁴⁸

Was den Bauherrn selbst betrifft, so darf sein Architekt – der nicht nur für die Auswahl, sondern auch für die Bezahlung der Materialien und der Arbeiter zuständig ist – auf keinen Fall zulassen, dass dieser spart, weder beim Baumaterial und der Ausstattung, noch bei den Arbeitern; denn dies würde Schande über den Architekten (und seinen Herzog) bringen:

Der Architekt muss deshalb jedem noch so kleinen Detail große Aufmerksamkeit schenken, damit alles so verteilt wird, dass es dem Gebäude, das man errichtet, zum Vorteil [utilità] gereicht. Stets muss er die Angemessenheit im Blick haben, auch wenn der Bauherr oder derjenige, der dafür Sorge trägt, Kosten sparen will. Bemerkt er, dass dies Schande über das Gebäude bringen würde, darf er das niemals zulassen und sollte die Arbeit lieber ganz einstellen als jemals zuzulassen, dass es aus Mangel oder Geiz zu Fehlern kommt, oder gar Schmach die Folge ist, weil man das Werk dafür tadeln würde. – Der Architekt muss, wie ich sagte, auf jede Kleinigkeit und jeden Gewinn [für das Gebäude] achten, allerdings nicht zum Preis von Schmach oder Fehlern für sich selbst. Ebenfalls muss er dafür Sorge tragen, dass alles gerecht bezahlt wird, und zwar alle Dinge, die für dieses Gebäude benötigt werden, entsprechend ihrem Wert und nicht darüber. In gleichem Maße sorgt er dafür, die Arbeiter entsprechend ihrer Leistung und Fähigkeit zu entlohnen und so auch die übrigen Arbeiten, die am Bau anfallen.⁴⁹

Vor allem darf nicht beim Architekten selbst gespart werden; eine Forderung, welche Filarete mit einer veritablen Drohung unterstreicht: Bei einem Bau zu sparen könne zu Bauschäden führen, denn als Folge des Sparkurses – oder bei fehlender Ehrerbietung, was letztlich die selbe Beleidigung bedeutet – würde der Architekt sein Werk nicht mehr lieben:

Ich sage, dass der Architekt geachtet und mit einem würdigen, jener Wissenschaft angemessenen Gehalt entlohnt werden muss, weil der Architekt, der sich gut behandelt weiß, immer darauf achten wird, Dinge auszuführen, die nützlich für das Gebäude sind und ihm Ehre bringen, und an die Vorteile denkt, wenn er eines Tages, wie er glaubt, sein Gehalt aufbessern wird. Ist das Gegenteil der Fall, kann er große Schäden anrichten, was nicht geschieht, wenn man dies beachtet. So ist es bei allen Menschen: Wenn einer sieht, dass er nicht so gewürdigt wird, wie er es zu verdienen glaubt, kann er keine Liebe für das Werk empfinden und nicht überlegen, was noch nützlicher dafür sein könnte. Außerdem ist es ungeachtet der Summe, die man ihm zahlt, empfehlenswert, ihn zu umschemeln, damit offensichtlich wird, wie sehr man seine Dienste schätzt, und ihm darüber hinaus hin und wieder etwas zu schenken.⁵⁰

Bei dieser Gelegenheit berichtet Filarete beispielhaft von einem mit ihm befreundeten Architekten, dessen »Kind« missraten sei, weil man ihm das versprochene Gehalt willkürlich um ein Sechstel gekürzt hätte (wobei natürlich an Filaretos eigenes Gehalt beim Bau des Ospedale Maggiore in Mailand gedacht ist, welches um eben diesen Betrag reduziert worden war):

Mach' es nicht, wie bei einem Bekannten, der mir berichtete, dass er ein Gebäude mit großem Gewinn und Nutzen errichtet hatte, und als es zur Auszahlung des ihm versprochenen Gehalts kam, sie es ihm um ein Sechstel kürzten, wie er mir sagte. Weil er überzeugt war, sich das Versprochene verdient, ja sogar mehr als verdient oder zumindest nicht gesäumt zu haben, war

er darüber sehr empört und büßte viel von der Liebe ein, die er für das [Bauwerk] empfand.⁵¹

Noch schlimmer für den Architekten beziehungsweise noch gefährlicher für den Bau als die Kürzung des Gehaltes wäre jedoch die öffentliche Entehrung (gewesen):

So soll man nicht verfahren und wenn überhaupt, bevor es öffentlich bekannt und ausgebreitet wird: Selbst wenn du geizig bist oder es dir nicht leisten kannst, stimme dich mit ihm [dem Architekten] ab, denn schwerer als der Schaden wiegt die Schmach, weil es so scheint, als läge es an einem Versäumnis seinerseits, und so tut er [der Bauherr] gut daran, Geld auszugeben, um das Größte auszubessern. Wie ich sagte, muss er [der Architekt] die Achtung bekommen, die er verdient, und genauso schulden ihm alle, die dort arbeiten und arbeiten lassen ihm Gehorsam und Ehrerbietung.⁵²

Schließlich warnt Filarete den Bauherrn, sich in Fragen des Entwurfes, der Planung oder der Ausführung einzumischen und gegen das Urteil und den Willen des Architekten Änderungen vorzunehmen (wobei an das nicht ausgeführte Bukranien-Girlanden-Fries am Castello di Porta Giovia oder an den Abriss des bereits errichteten Gewölbes beim Bau des Ospedale Maggiore gedacht sein könnte):

Wenn man weiß, dass er [der Architekt] so ist, wie ich sagte, und insofern das Gebäude gut geplant und ausgeführt ist, sollte man weder etwas ändern, noch Planungen, Entwürfe, Bauglieder und Formen verwerfen, weil dies einen Angriff auf seine schöpferische Kraft bedeuten und reichlich Schaden und Schmach über das Bauwerk und den Bauherrn bringen würde. Vorerst möchte ich nun nichts weiter zum Architekten sagen, ich denke, man kann diesen Ausführungen entnehmen, wie man sich ihm gegenüber zu verhalten hat.⁵³

In der utopischen Erzählung des *Libro architetonico* bestehen diese Gefahren aber ohnehin alle nicht,

denn nicht nur der Architekt, sondern auch der literarische Doppelgänger des Francesco Sforza wird mit einer Machtfülle ausgestattet, welche er – wie wir gesehen haben – in der Realität keineswegs besaß, die aber auch den politisch-sozialen Realitäten seiner Zeit insgesamt weit vorausseilt. Insbesondere verfügt der Herzog über unbegrenzte Mittel, die er seinem Architekten großzügig bereitstellt, sodass es diesem nie an Materialien oder Arbeitern mangelte und den Ausmaßen der Stadt und ihrer Gebäude keine Grenzen gesetzt sind, wie – neben den zahlreichen, teilweise gigantomanen Maßangaben – nicht zuletzt die Illustrationen eindrücklich vor Augen führen (s. insbesondere Taf. f. 41v, 83v, 88v, 94v, 99r, 102v, 108r, 109r, 110r, 122r, 140r, 144r, 145r, 151r, 161r, 162v, 169v, 172r).⁵⁴

Für ihre Errichtung und ihre Ausstattung werden von dem kunstverständigen Architekten die besten Handwerker und Künstler aus dem ganzen In- und Ausland herbeigerufen, sofern sie nicht ohnehin schon von selbst auf der Baustelle eingetroffen sind, angezogen von dem sich schnell ausbreitenden Ruhm des unvergleichlichen Unternehmens.⁵⁵ So sehen wir ein Heer von 12.000 Meistern, 84.000 Arbeitern und 6000 Aufsehern, also insgesamt 102.000 Personen, von ihrem Architekten choreographiert, die im Umfang etwa 35 Kilometer messende Stadtmauer mit 300 Millionen Ziegeln in wenig mehr als einer Woche hochziehen.⁵⁶ Der Architekt garantiert durch gute Planung und strenge Führung den reibungslosen Ablauf.⁵⁷ Nachdem der Bauherr sich jedoch trotzdem Sorgen macht, dass es bei einer derart großen Menschenmenge zu Unruhe oder gar zu einem Aufruhr kommen könnte, empfiehlt Filarete dem Herzog, sich ehrfurchtsgebietend regelmäßig auf der Baustelle zu zeigen sowie seine Truppen gefechtsbereit aufstellung nehmen zu lassen.⁵⁸

Die beste Garantie für den Frieden unter den Arbeitern und den schnellen, reibungslosen Arbeitsfortschritt wäre jedoch die pünktliche und angemessene Bezahlung aller Beteiligten, denn erst durch diese komme die rechte Musik in das Ganze. Im 4. Buch erläutert Filarete, wie jeweils eine Gruppe,

bestehend aus Meister und Arbeitern, beim Bau von Sforzinda zu arbeiten habe. Ihre Effizienz hänge davon ab, dass alle synchron werken, wie bei einem Tanz, bei welchem sich alle auf gleiche Weise bewegen. Voraussetzung dafür sei jedoch, dass die Arbeiter gut geführt und von geeigneter Musik begleitet werden (vgl. Abb. 1.6):

Du sagest mir, welche Meister und Arbeiter benötigt werden; hier bedarf es aber noch einer anderen Sache, die für unseren Zweck dringend erforderlich ist und mehr als alles andere zählt. Und zwar müssen alle zur selben Zeit arbeiten, der hintere wie der vordere, wie bei einem Tanz, wo der hintere im Gleichtakt mit dem vorderen tanzt, solange er gut geführt und von Wohlklängen begleitet wird.⁵⁹

Für die gute Führung ist der Architekt verantwortlich. Mit der guten Musik ist die gute Bezahlung gemeint, welche der Bauherr bereitstellen muss. Ohne diese kann auch der beste Architekt seine Arbeiter nicht zum Tanzen bringen:

Meine Hoffnung ist, dass es so sein wird, sprich zuallererst der gute Klang da sein wird, wie es wiederum beim Tanzen der Fall ist. Würde selbst der beste Tanzmeister der Welt den Tanz anführen und der Klang nicht schön sein, könnte er sie niemals in einer Weise anführen, dass alle schön tanzen. Genauso verhält es sich hier. Aber derjenige, der dafür Sorge zu tragen hat, hat mit dem entsprechenden Klang dafür gesorgt, dass der führende Tänzer keinen Fehler machen wird, wobei der Klang dergestalt sei: Wie in anderen Bereichen, vor allem aber in diesem, möchte jeder Mensch gut bezahlt werden. Das nämlich ist der Ton, der alle in Einklang bringen wird, sodass ein jeder zur Hoffnung und Lieblichkeit dieses Klangs seine Pflicht erledigt.⁶⁰

Filaretos in Mailand geführter Kampf um sein Gehalt führt in seinem literarischen Gegenentwurf zu einer wahren Obsession.⁶¹ Wie wir bereits gesehen haben, mahnt er den Bauherrn wiederholt, alle am Bau Beteiligten pünktlich und angemessen zu be-

zahlen. Doch in der utopischen Erzählung des *Libro* verfügt der literarische Doppelgänger von Francesco Sforza ohnehin über ausreichende Mittel und sorgt sich – von Filaretos Ermahnungen motiviert – auch persönlich und engagiert darum, dass alle Arbeiter täglich ihren vom Architekten festgesetzten Lohn erhalten. Nach Filaretos Plädoyer für die unabdingbare Notwendigkeit guter Musik, gibt der Herzog Anweisung, dass alle täglich zu bezahlen seien und beauftragt seinen Architekten, die Höhe des jeweiligen Gehaltes zu bestimmen und (mit Hilfe des »commessario«) die pünktliche und reibungslose Auszahlung zu organisieren.⁶² In der Folge fragt er wiederholt alle am Bau Beteiligten besorgt, ob sie auch alle angemessen, regelmäßig und pünktlich bezahlt wurden; beispielsweise während der Errichtung der Türme der Stadtmauer, nachdem ihm sein Architekt und der »commessario« das Vorgehen zur schnellen und gerechten Geldverteilung erklärt haben.⁶³ Und als der Herzog einmal, bei der späteren Errichtung des Denkmals für den »antiken« König Zogalia, erfahren muss, dass die Löhne nicht täglich ausbezahlt wurden, zeigt er sich ungehalten.⁶⁴

Natürlich wird auch der Architekt selbst pünktlich und angemessen bezahlt. Eine noch größere Bedeutung kommt in seinem Fall jedoch der öffentlichen Abstattung der geschuldeten Ehre zu. Im 5. Buch beispielsweise, am Ende gemeinsamen Speisens und Diskutierens, schließt der Herzog mit Filarete eine Wette darüber ab, ob nach dem Aushub des Stadtgrabens am nächsten Mittag bereits mit der Stadtmauer begonnen werden könne, und setzt dazu sein Gewand gegen eine Schüssel Kirschen. Der Herzog verliert natürlich und überlässt seinem Architekten – nach ein paar freundschaftlichen Neckereien – seine Kleidung. Am nächsten Tag, nach einem weiteren wunderbaren Fortschritt der Arbeiten, schenkt ihm der Herzog 100 Dukaten und verspricht ihm ein weiteres Gewand.⁶⁵ Filarete schließt den Passus mit der Bemerkung, dass Geschenke und Ehre die eigentliche Entlohnung für einen guten Architekten darstellen, denn erst sie würden den ihm geschuldeten Dank und die ihm geschuldete Wertschätzung auf Seiten des Auftraggebers zum Ausdruck bringen:

Wenn jemand einem Fürsten dient, stellen offene Ehrbezeugung und wohlwollende Worte ohne Frage eine zweite Bezahlung dar, weil dies für den Dienenden, der seine Dienste wertgeschätzt sieht, große Labsal bedeutet.⁶⁶

Das ganze *Libro* hindurch wird Filarete von der Familie Sforza mit enormem Respekt, ja Verehrung behandelt. Dass ihm diese wegen seiner hervorragenden Virtus gebührt, lässt der Architekt seinen Herzog und dessen Sohn aus einem antiken Fürstenspiegel erfahren. Während der Aushubarbeiten zur Mauer der Hafenstadt (vgl. Taf. f. 90v, f. 101r und f. 105r) wird ein von einem ›antiken‹ König in Griechisch verfasstes *Libro dell'oro* gefunden (Taf. f. 108v), von welchem noch ausführlich die Rede sein wird. Nach dessen Angaben, übersetzt und vorgelesen von Francesco Filelfo, werden zahlreiche Bauten von Sforzinda und der Hafenstadt errichtet. Das antike Buch handelt aber auch von Institutionen und Gesetzen, sowie von den Tugenden des Architekten und den daraus resultierenden Pflichten des Bauherrn. Nach einer Aufzählung und Erläuterung der Bereiche, in welchen – in explizitem Anschluss an Vitruv – die antiken Architekten im Allgemeinen und der Hofarchitekt des antiken Königs, Onitoan Noliaver (Antonio Averlino), im Besonderen ausgebildet waren,⁶⁷ sowie einer Diskussion der sieben Haupttugenden, welche sie auszeichneten, folgen die Anweisungen an den Nachfolger des antiken Königs Zogalia (Galeazzo):

[Francesco Filelfo:] Das [goldene Buch] sagt weiterhin, wie man sich ihm gegenüber zu verhalten hat. Es erklärt, dass man ihn, sofern er die zuvor beschriebenen Eigenschaften besitzt, verehren und gut behandeln muss, ihm überdies alle, die am Bau beschäftigt sind, zu gehorchen haben. *Der Fürst, dem er dient, hat sich ihm gegenüber in Worten und Taten dankbar zu erweisen und ihn in einer Weise mit Ehren und Verdienst auszuzeichnen, dass er unter den anderen bekannt werden würde.* Und so halten wir es mit unserem [Onitoan Noliaver = Antonio Averlino, Filarete], der die Gebäude, die wir in diesem Buch hier illustriert se-

hen, entworfen und teilweise beschrieben hat, *und den wir, weil wir sahen, dass er diesen Ansprüchen genügte, so behandelten, dass man ihn unter den anderen würde erkennen können und deutlich würde, dass wir seine Tugend [virtù] schätzen* und ihn nicht zu Unrecht gut behandeln, wie viele andere bisweilen, die zufällig etwas zustandebringen, das schön und nützlich erscheint und in Wirklichkeit nur für sich alleine steht, und darüber hinaus nur wenig leisten; *aus diesem Grund werden ihm ein gutes und großzügiges Gehalt angewiesen und viele Geschenke überreicht werden* – woran, wie ich sage, wohl getan ist, weil sich zwar auch die geringste Tugend [virtù] nicht mit Geld kaufen lässt, man aber *einen, den erkennbar mehr als nur eine Tugend [virtù] auszeichnet, umso besser behandeln muss.* Weil wir seine Tugend [virtù] erkannt hatten, wurde er, der alle folgenden Dinge in sich vereinte, von uns gut behandelt. Zunächst einmal vermochte er auf der Grundlage des *Disegno* Silber, Bronze, Gold, Kupfer, Marmor, Ton und Holz eigenhändig zu verarbeiten. Außerdem wusste er wie ein Maler mit Farben umzugehen, was die Werke bezeugen, die man von ihm sieht. Er verstand sich aufs Forschen und entdeckte eine Vielzahl verschiedener Methoden, wie die Verarbeitung von Glas und anderer Arten von Mixturen, und auch in den lateinischen Schriften kannte er sich aus und verstand sich darauf, neue Einfälle zu ersinnen und mancherlei Moralitäten [moralità] und Tugenden [virtù] zu ergründen, und er errichtete Gebäude in verschiedenen Bauweisen, wovon man hier Zeugnis sieht. Und da wir, wie wir sagten, die Erhabenheit seiner Qualitäten erkannten, behandelten wir ihn in einer Weise, die ihn wiederum veranlasste, uns weiterhin Zufriedenzustellen, *weshalb er neben seinem Gehalt, das wenigstens teilweise seiner Tugend [virtù] angemessen war, jährlich hundert Dukaten angewiesen bekam*, damit er neue Einfälle erforschen und Neuartiges schaffen konnte, *außerdem immer auch noch andere Dinge von uns geschenkt bekam.* Ich habe den Nachfahren dieses Zeugnis hinterlassen wollen, weil ich den Fürst, dem die Umstände einen Mann von erhabener Qualität zuspiesen, darin bestärken möchte, diesen uns zuliebe gut zu behandeln.⁶⁸

Zu der Ehrung, welche dem Architekten gebührt, gehört auch die nachhaltige Dokumentation seines Namens und seiner Werke für die Nachwelt. Diese Funktion hat nicht zuletzt das in die Fundamente der antiken Stadt gelegte *Libro dell'oro*, nach dessen Vorbild Filarete selbst ein »libro di bronzo« in den Fundamenten der Stadt Sforzinda deponiert.⁶⁹ Zudem werden – während in der Realität, den erhaltenen zeitgenössischen Dokumenten zufolge, der Architekt beziehungsweise der Baumeister selbst keine Rolle spielt und nur in Ausnahmefällen inschriftlich am Bau genannt wird – in Filaretos literarischer Fiktion beide Städte, Sforzinda wie die Hafenstadt, mit mehreren Inschriften und Porträts ausgestattet, die reichlich von der besonderen Stellung des Architekten und von seinen Verdiensten zeugen.

Als beispielsweise bei der Errichtung der Stadt am Meer nach dem Vorbild der Stadt »Plusiapolis« (»reiche Stadt«) des antiken *Libro dell'oro* auf der Brücke am Eingang zum Hafen die Bildnisse des Herzogs und des Prinzen angebracht werden sollen (Taf. f. 109r), wird Filarete vom Bauherrn dazu aufgefordert, auch sein eigenes Porträt hinzuzufügen. Der Architekt mimt den Bescheidenen, doch der utopische Doppelgänger Francesco Sforzas besteht auf der gemeinsamen Ehrung.

[Francesco Sforza:] »Das ist alles gut so. Aber auf der Brücke soll eine Inschrift demjenigen, der in den Hafen kommt, zu verstehen geben, wer sie errichtet hat und hat errichten lassen, dazu die Bauweise, der Name wie auch die Jahreszahl, dazu der Name des Königs, der Anstoß und Begründer so vieler schöner Gebäude war, außerdem noch sein in Stein gehauenes Standbild.« – [Filarete:] »Das ist ein guter Plan, Herr, und auch das Eure werden wir dort meißeln lassen.« – »Meines braucht es nicht.« – »Was soll das heißen, es braucht es nicht? Ich will dort auch das Eures Sohnes und, sofern er Gefallen daran hat, auch das Eures Übersetzers [Francesco Filelfo, Übersetzer des Goldenen Buches] aufstellen, weil er ein überaus tüchtiger Mann ist.« – »Gut, mache es so, wie Du willst, und bringe auch Deines dort an.« – »Herr, meines wäre zuviel.« – »Da Du schon so viele dort aufzustellen gedenkst, bringe auch

Deines an.« – »Wohl denn, Euer Gnaden, wir werden es so richten, dass es gut aussehen wird.«⁷⁰

Die Inschrift – wieder nach dem Vorbild des antiken »Goldenen Buches« – gibt in anagrammierter Form an, dass Filarete den Hafen (»e la terra«, i. e. die neue Welt?) im Jahr 1460 errichtet hätte:

... zusammen mit dem Sohn [Galeazzo Maria Sforza] und außerdem unserem Übersetzer [Francesco Filelfo] gaben wir die Inschriften und Standbilder in Auftrag, die der Fürst [Francesco Sforza] auszuführen befohlen hatte. Da sagte der Übersetzer: »Das [goldene] Buch erläutert die dort skulptierten Figuren und Inschriften sehr gut.« – [Galeazzo Maria:] »Wohl denn, lasst sie uns ansehen, vielleicht können wir sie für unseren Zweck gebrauchen.« – Als er sah, was für Figuren es waren, bemerkte er, dass sich auf jedem Brückenpfeiler eine Figur befand, die aufrecht in einem Tabernakel stand, die eine der Vater, die andere der Sohn. Des Weiteren stand dort die Jahreszahl und auch der Name des Architekten geschrieben. Wir gaben weiterhin den Auftrag, zwei vergoldete Bronzestaturen ausführen zu lassen, die eine in der Gestalt des Königs, die andere mit einem Schwert in der Hand bewaffnet, die so aufgestellt wurden, dass wer den Hafen betrat oder verließ sie sehen konnte, wie man es in dieser Zeichnung hier sieht. [Taf. f. 109r] – Da sagte der Sohn des Fürsten zum Übersetzer: »Bei Deiner Treu, erklär uns kurz, was diese Buchstaben verkünden.« – [Francesco Filelfo:] »Ich will Euch darlegen, wie ich sie verstanden habe, weil ich ein paar dort nicht wirklich zu deuten vermag, da einige unleserliche Buchstaben darunter sind; es sind auf jeder Seite viele Lettern, die da sind: König Zogalia [Galiazo, i. e. Galeazzo Maria Sforza], Sohn [gliofi, i. e. figlio] des Francesco Sforza [DFRSE, i. e. Di oder Domini Francesco Sforza], die in ihrer Großherzigkeit diesen Hafen mit all den anderen Gebäuden und dem dazugehörigen Land gemeinsam angelegt und gegründet haben. Dies sei jenen, die vorbeigehen werden, bekannt [gemacht], und dass es [das alles] von unserem Architekten geplant wurde, welcher Onitoan [Antonio, i. e. Filarete] ist, den wir aufgrund seiner Heimat notirenflo [florentino] nen-

nen, im Jahre Tausendvierhundertsechzig. Die anderen [Buchstaben] kann ich nicht lesen.« – [Galeazzo Maria:] »Wohl denn, so soll es genügen, wir werden die Jahreszahl und den Namen desjenigen anbringen, der das hier hat errichten lassen, und desjenigen, der es errichtet hat.«⁷¹

Die Portikus des nach dem Vorbild des Ospedale Maggiore in Mailand errichteten Hospitals von Sforzinda wird mit der Geschichte der Gründung und der Errichtung freskiert, während an der Fassade eine Inschriftentafel angebracht wird, die neben dem Datum der Gründung und dem Bauherrn auch Filarete nennt,⁷² ergänzt durch eine marmorne Stele vor dem Haupteingang, welche neben einer Darstellung des Herzogs beim Legen des Grundsteins auch ein Bildnis Filaretos trägt.⁷³ Die beiden tatsächlich am Ospedale Maggiore angebrachten Inschriftentafeln erwähnen Filarete hingegen mit keinem Wort; eine Stele ist nicht erhalten.⁷⁴

DAS HAUS DES ARCHITEKTEN

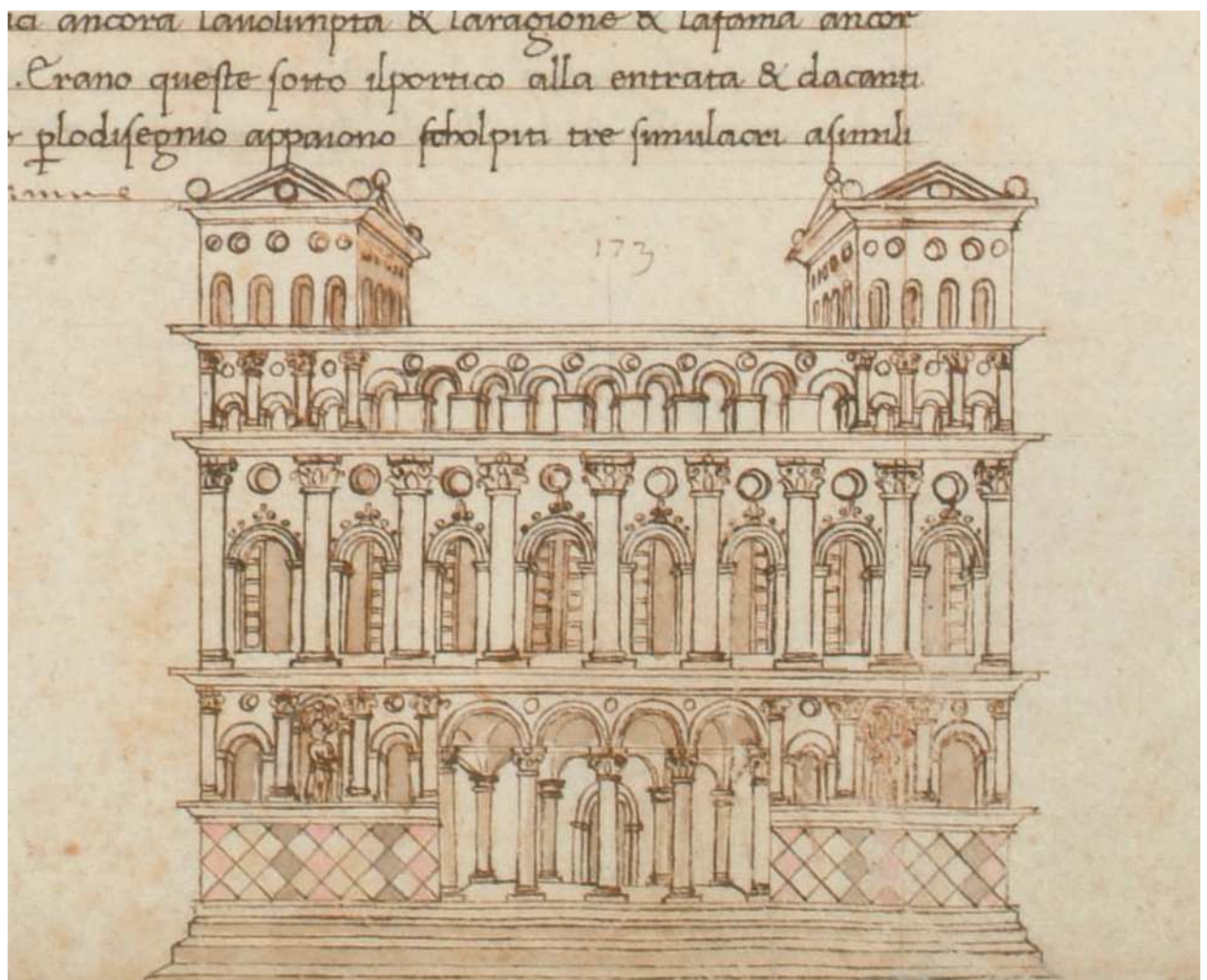
Zu den Ehrerbietungen und den Geschenken, die der utopische Doppelgänger des Francesco Sforza Filarete zukommen lässt, gehört auch ein repräsentatives Wohnhaus (Taf. f. 150v und 151r, Abb. 2.2), welches sich der Architekt selbst in prominenter Lage und monumentalen Ausmaßen errichten darf.⁷⁵

Wie wir aus verstreuten Quellen wissen, wurden zu Filaretos Zeit und in seinem näheren Umfeld Häuser von »Architekten« erworben und sogar selbst errichtet, auch wenn wir in keinem einzigen Fall wissen, wie sie ausgestattet waren oder wie sie benutzt wurden. So erwirbt beispielsweise Filaretos Konkurrent Benedetto Ferrini zu einem unbekanntem Zeitpunkt ein Haus in Mailand, welches bei seinem Tod 1479 teilweise von seiner Familie bewohnt, teilweise vermietet war.⁷⁶ Bartolomeo Gadio di Cremona, seit 1455 »commissarius« über alle herzoglichen Bauunternehmungen, erhält von Francesco Sforza 1463 ein Grundstück am Hauptplatz seiner Heimatstadt, um sich dort ein Haus zu errichten.⁷⁷ Um 1460 baut sich

der im Dienst der Gonzaga stehende Luca Fancelli in Mantua ein eigenes Haus.⁷⁸ Und Luciano Laurana, »Architekt« des Federico da Montefeltro, erwirbt um 1470 in Urbino mehrere Häuser und Grundstücke in zentraler Lage.⁷⁹

Von Filarete erfahren wir nichts dergleichen. Wir wissen nicht, wo er in Mailand tatsächlich gewohnt hat. In seinem letzten, oben zitierten Brief an den Herzog beklagt Filarete, dass er zu arm sei, um sich ein Haus oder einen Weingarten zu kaufen oder auch nur Geld zu Verwandten nach Florenz zu schicken.⁸⁰ Es scheint ausgeschlossen, dass ihm Francesco Sforza ein Haus zur Verfügung gestellt hat; und es ist ebenso unwahrscheinlich, dass er bei Hofe untergebracht war. Filarete wird sich wohl irgendwo eingemietet haben; angesichts seiner ständigen Geldnöte in eher bescheidenen Verhältnissen.

Der Grundriss des im *Libro architetonico* herbeigeträumten Hauses (Taf. f. 150v) wird gebildet von einem in die Tiefe gestreckten Rechteck, wobei das eigentliche Haus nur das erste von drei Quadraten einnimmt; dahinter befindet sich ein größerer Hof mit einem Fischbecken, im hinteren Bereich schließlich verschiedene Nutzbauten wie Stallungen oder Hühnerställe. Durch die angegebenen Abmessungen der Grundstücksfläche von 34×102 *braccia* lässt sich das Haus des Architekten mit der an anderer Stelle vorgenommen Gebäudetypologie für die drei »Stände« von Sforzinda vergleichen. Mit seinem Seitenverhältnis von 1:3 entspricht es der »korinthischen Qualität« des Hauses für den Kaufmann (Taf. f. 85v und f. 86r), welches jedoch mit 50×150 *braccia* größer bemessen ist.⁸¹ Das Haus des Architekten ist auch kleiner als das Haus des Patriziers (Taf. f. 84r und f. 84v), das seiner »dorischen Qualität« entsprechend ein Seitenverhältnis von 1:2 aufweist und 100×200 *braccia* misst (sowohl im Grundriss als auch – nur dem Text zufolge und nur bei Inklusion der Türme – im Aufriss);⁸² aber es ist größer als das Haus der Handwerker (wozu wohl auch die Maler und Bildhauer zu rechnen sind; Taf. f. 86r), welches, im »ionischen« Verhältnis von 3:5, 30×50 *braccia* umfasst.⁸³



2.2. Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 151r: Haus des Architekten, perspektivische Ansicht. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 151r.

Von den Abmessungen her nimmt sich das Haus des Architekten also eher bescheiden aus. Umso reicher ist jedoch sein ›Ornament‹ (Taf. f. 151r, Abb. 2.2). Während das Haus des Patriziers (Taf. f. 84v) nur ein paar Säulchen an der Loggia der Türme aufweist, wird das Haus des Architekten in allen drei Stockwerken von Arkadenöffnungen und Säulenordnungen ausgezeichnet. In dieser Hinsicht steht es dem Palast des Fürsten (Taf. f. 58v) oder seinen Kastellen (beispielsweise Taf. f. 41v) deutlich näher. Die größten Gemeinsamkeiten bestehen jedoch zu dem »palazzo in uno luogo pantanoso e acquatico« (»Palast an/in marschigem Gewässer«, Taf. f. 169v), hinter welchem – zumindest als Anlass

– Filaretos unausgeführtes Projekt für einen herzoglichen Palast in Venedig stehen dürfte.⁸⁴

Zur Architektur der Fassade lässt Filaretos Text nichts verlauten. Der Autor verweist lediglich auf die Zeichnung (Taf. f. 151r, Abb. 2.2) und bemerkt, dass die Seitenfassaden ähnlich gestaltet seien.⁸⁵ In ihrer Illustration nimmt die Frontfassade jedenfalls annähernd ein Quadrat ein, woraus man auf eine ähnliche Abmessung wie im Fall des Grundrisses, das heißt 34×34 *braccia*, schließen kann. Wir haben es also mit einem annähernd kubischen Baukörper zu tun, zu welchem an den Ecken Turmaufbauten hinkommen.

Die Fassade, welche wie bei einem Tempel auf einem dreistufigen Podest steht, gliedert sich in drei Stockwerke. Die Mitte des Erdgeschosses ist durch eine breite, vierjochige und aus Arkaden gebildete Eingangsloggia aufgebrochen. Die gerade Zahl der Joche führt zu dem seltsamen Umstand, dass die mittlere der fünf Säulen im Zentrum und daher vor der dahinter, an der Rückseite der Loggia, sichtbaren Eingangstür zu stehen kommt.⁸⁶ Seitlich des Eingangsbereiches ist das Erdgeschoss in der unteren Hälfte durch eine Rustica in Form eines *opus reticulatum* akzentuiert, darüber sehen wir jeweils drei von kleineren Säulen oder Pilastern gebildete Joche, deren jeweils mittleres Joch in voller Höhe eine Nische mit einer Statue einnimmt, während die diese Nische flankierenden Joche jeweils von einem Arkadenfenster und darüber einem Tondo besetzt oder von einem Oculus geöffnet sind. Alle Säulen oder Pilaster des Erdgeschosses scheinen korinthische Kapitelle zu tragen, auch wenn dies in der kleinen Zeichnung nicht zweifelsfrei zu erkennen ist. Das zweite Geschoss, der Piano Nobile, ist nur geringfügig höher als das Erdgeschoss, aber durch eine regelmäßige Säulen- oder Pilastertravée korinthischer oder kompositen Ordnung (beziehungsweise »dorischer« Ordnung, in Filaretes Terminologie⁸⁷), welche die gesamte Höhe des Geschosses einnimmt und hohe, am Bogen verzierte Arkadenfenster mit darüberliegenden großen Tondi oder Oculi einschließt, effektiv monumentalisiert. Das dritte, oberste Geschoss variiert die Motive des Erdgeschosses und zwingt sie dabei in eine gedrungene Gestalt, die an ein Aquädukt erinnert und im Verhältnis zum Hauptgeschoss wie eine Attika wirkt. Dem derart gegliederten Baukörper ist an den Ecken schließlich jeweils ein einstöckiger, nach allen Seiten giebelbekrönter Turm aufgesetzt, der durch die zahlreichen Maueröffnungen in Form von Rundbogen und Oculi als Belvedere zu fungieren scheint. Ich habe bewusst nicht von Säulenordnungen gesprochen, denn dazu fehlt in allen drei Geschossen das Gebälk; die einzelnen Stockwerke werden nach oben hin allein durch ein kräftiges Karnisgesims abgeschlossen. Abgesehen von den Außenkanten und

der Mittelsäule von Erd- und Hauptgeschoss gibt es auffallenderweise – wie in den meisten Illustrationen des *Libro architetonico* – keinerlei vertikale Übereinstimmungen zwischen den Achsen der einzelnen Stockwerke, und auch die Türme sitzen ganz unvermittelt auf dem Kranzgesims.

Das Haus des Architekten stellt ein Pasticcio verschiedener Motive dar, welche sich in zahlreichen anderen Illustrationen des *Libro architetonico* wiederfinden, die aber auch bezeichnende Bezüge zu existierenden zeitgenössischen Architekturen herstellen. Das Hauptmotiv, eine von Säulen oder Pilastern flankierte Reihe von Rundbogenfenstern mit jeweils einem darüber stehenden Oculus oder Tondo, hier zum ersten Mal für eine Palastfassade in eine Travéeenfolge gebracht, lässt – wie bereits weiter oben bemerkt – Brunelleschis Palazzo di Parte Guelfa sowie (für die Travéeenfolge) die Innengliederung der Pazzi-Kapelle als Vorbilder erkennen,⁸⁸ während die Arkaden der Eingangsloggia mit den Tondi in den Zwickeln auf Brunelleschis Ospedale degli Innocenti verweisen.⁸⁹ Das Motiv des *opus reticulatum* wiederum ist sicherlich dem kurz zuvor errichteten Palazzo Rucellai des Alberti entlehnt (Abb. 2.3), wo es sich ebenfalls in der Sockelzone findet.⁹⁰ Die Eingangsloggia hingegen verweist auf den venezianischen Portego der repräsentativen Paläste am Canale Grande, wie beispielsweise der Ca' d'Oro oder des Palazzo Corner Loredan (vgl. Taf. f. 169v).⁹¹ Die aufgesetzten Türme schließlich, keineswegs ein Anachronismus zur Mitte des 15. Jahrhunderts, indizieren römische Kardinalspaläste wie den Palazzo Venezia oder den Palazzo Capranica.⁹²

Neben der repräsentativen Gestaltung des Architektenhauses ist auch dessen Lage innerhalb des Gefüges der Stadt Sforzinda von Bedeutung. Auch sie verweist auf das hohe Ansehen, das der Architekt in der von Filarete neu entworfenen Gesellschaft genießt. Denn zunächst erklärt der Autor, dass diejenigen Gewerbe, die eine hohe gesellschaftliche Bedeutung haben, ihre Häuser in der Nähe des ideellen Zentrums der Stadt – dem »Theater der Tugend« (»Teatro della Virtù«, bestehend aus »Casa della Virtù e del Vizio«, dem »Tempio della Virtù«,



2.3. Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai, Florenz, zw. 1447–1458. Aus: *Leon Battista Alberti e l'architettura*, hrsg. von Massimo Bulgarelli et al., Cinisello Balsamo 2006, S. 346.

einem Circus und Werkstätten für die Ausbildung von Handwerkern; Abb. 7.5, Taf. f. 143v–149r) – errichten dürfen, während weniger bedeutende Gewerbe mit zunehmender räumlicher Entfernung davon anzusiedeln seien. Sodann wird das Haus des Architekten an die Spitze dieser Hierarchie gehoben, insofern als dieses als einziges in unmittelbarer Nachbarschaft zum »Haus der Tugend« errichtet werden darf, welches als zentrale Bildungsstätte und eine Art Tugendmaschine die Aufgabe und Funktionsweise der vom Architekten konzipierten Stadt insgesamt sprechend verkörpert.⁹³

Und während die Zunfthäuser der anderen Gewerbe nur durch ein Bildnis des Erfinders oder des ersten bekannten Vertreters der jeweiligen *ars* bezeichnet sind, erhält der Architekt als einziger die Erlaubnis, sein eigenes Bildnis über dem Portal anzubringen und mit weiteren Darstellungen und Inschriften zu versehen, die von seinen wichtigs-

ten Werken und Erfindungen zeugen.⁹⁴ Wie wir im 8. Kapitel sehen werden, trägt die bei dieser Gelegenheit direkt neben dem Porträt des Architekten angebrachte Tugendallegorie (Taf. f. 143r, Abb. 8.13 und 8.14) ebenfalls Filaretos Züge.

EIN HOFKÜNSTLER?

Wir haben im ersten Kapitel so viele Zeilen auf die Darstellung von Filaretos Leben und Werk verwendet, weil gar nicht genug betont werden kann, wie sehr Filaretos *Libro architettonico* in Widerspruch zur Mailänder Realität steht und deshalb keinesfalls für bare Münze genommen werden darf, wie das in der Vergangenheit öfter geschehen ist. So hat beispielsweise Martin Warnke in seinem grundlegenden Werk über den Hofkünstler geschrieben:

[...] Filarete [schwelgte] geradezu in der Machtvollkommenheit, welche die Stellung eines Hofarchitekten anbot. Sie beflügelte seine Phantasie zu gewaltigen städtebaulichen Projekten. Mit dem Städtebau konnte ein Florentiner Architekt nur an den Höfen in Berührung kommen. Mit wenig Berechtigung wird Filaretos Entwurf von »Sforzinda« als »Architekturutopie« bezeichnet, denn er hatte als realen Hintergrund die Erfahrung, dass am Hofe dem Architekten Vollmachten übertragen sein konnten, wie sie in Florenz nie denkbar gewesen wären. Auch Filaretos Traktat dürfte noch wesentlich von dem Bestreben motiviert sein, der Heimatstadt von den Möglichkeiten und dem Rang eines Hofarchitekten zu berichten, woraus sich auch gewisse übermütige, wenn nicht angeberische Züge des Traktates erklären. [...] ... sein Traktat belegt ..., dass sich Florentiner Künstlern mit einer Hofstellung ganz neue Bewusstseins Horizonte eröffneten.⁹⁵

Davon kann, wie wir gesehen haben, gar keine Rede sein. Vielmehr handelt es sich um einen im buchstäblichen Sinne utopischen Gegenentwurf, der die tatsächlichen Erfahrungen ins paradiesische Gegenteil verkehrt.

Auch Filaretos Erzählungen von der künstlerischen Erziehung des Galeazzo Maria Sforza, insbesondere das 22., 23. und 24. Buch, in welchen der Architekt das zuvor mehrmals gegebene Versprechen einlöst, den Prinzen in der Kunst des *Disegno* zu unterrichten, wurden immer wieder verstanden als Dokumente eines tatsächlich erfolgten Unterrichts oder gar als Lehrbuch für Filaretos Unterrichtung des Prinzen.⁹⁶ Doch auch hierbei handelt es sich sicherlich um eine rein literarische Fiktion. Durch keine Quelle ist ein derartiges Verhältnis zwischen einem Künstler und dem Prinzen auch nur wahrscheinlich zu machen, geschweige denn zu belegen. Während für die literarische und humanistische Bildung der herzoglichen Söhne zahlreiche Zeugnisse existieren,⁹⁷ ist ein Kunstunterricht hingegen nirgendwo belegt, ja nicht einmal, dass einer der Söhne Vitruv gelesen hätte, was jedenfalls nähergelegen wäre als der Unterricht durch einen erfolglosen Bildhauer und Möchtegernarchitekten. Überhaupt gibt es meines Wissens für das 15. Jahrhundert keinen Beleg, dass Fürstensöhne von Künstlern in Fragen der Kunst unterrichtet worden wären.

Vielleicht stand Filarete die Rolle seines Humanisten-Freundes Filelfo vor Augen, wie sie sich im sogenannten Codice Sforza (Abb. 2.4) niedergeschlagen hat.⁹⁸ Es handelt sich um ein im Jahre 1467 von dem 15-jährigen Ludovico Maria Sforza (il Moro) verfasstes achtseitiges Manuskript (eine Reihe von Notizen zur *Rhetorica ad Herennium*), das aufwendig illuminiert wurde, um es seiner Mutter Bianca Maria als Dokument seiner Bildungsfortschritte zu überreichen, welche er unter der Leitung Francesco Filelfos gemacht hatte.

Überhaupt ist der Begriff des Hofkünstlers für die Mitte des 15. Jahrhunderts zu überdenken und für den Fall des Mailänder Hofes unter Francesco Sforza und Galeazzo Maria Sforza abzulehnen. Die in Mailand tätigen Künstler hatten im Allgemeinen keinen oder nur in seltenen Ausnahmefällen direkten Kontakt zum Herzog, der in der Regel nur über Mittelsmänner mit ihnen kommunizierte, vor allem über seinen ersten Sekretär Ciccio Simonetta und über Bartolomeo Gadio, seit 1455 »commissarius«



2.4. Turin, Biblioteca Reale, Ms. Varia 260, sog. Codice Sforza, Frontispiz, Anonym, Francesco Filelfo und sein Schüler Ludovico il Moro. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Reale - Torino.

über alle herzoglichen Bauunternehmungen.⁹⁹ Auch der Titel eines *familiaris*, welcher für Filarete nicht, aber für andere Künstler seiner unmittelbaren Umgebung, beispielsweise für seinen Widersacher am Bau des Castello di Porta Giovia, Jacopo da Cortona, belegt ist,¹⁰⁰ bedeutete keine besondere Nähe zum Herzog oder gar eine feste Anstellung und Unterkunft am Hof, sondern allein Privilegien wie Steuerfreiheit oder Suspension vom Kriegsdienst. Im September 1468 beispielsweise nutzte Pigello Portinari als Vertreter des Mediceer Bankhauses in Mailand seinen Einfluss dazu, Vincenzo Foppa, der als Maler in der von ihm gestifteten Kapelle an Sant'Eustorgio tätig war, den Titel eines *familiaris* zu verschaffen, damit er – so das entsprechende Dokument – für sechs Jahre von der Steuer befreit werde.¹⁰¹ Biswei-

len ist der Titel eines *familiaris* sogar ein reiner Ehrentitel, wie im Falle des 1443 bloß durchreisenden Ciriaco d'Ancona.¹⁰²

Noch einmal sei an dieser Stelle an den Rahmen erinnert, den Filarete seiner Erzählung von der Gründung und Errichtung der neuen Stadt Sforzinda und der Hafenstadt, denen wir uns nun zuwenden wollen, voranstellt, um sie als etwas grundsätzlich anderes als alles bisher Bekannte zu charakterisieren: Filarete kehrt demonstrativ der defizitären Realität Mailands den Rücken zu, »entdeckt« einen abgeschiedenen Ort, der in jeder Hinsicht von der Natur maximal begünstigt ist; und dort, an diesem von Mängeln der Realität unbefleckten Ort macht er einen Neuanfang. Gleichzeitig ist dieses irdische Paradies, wie wir gesehen haben, nicht ganz unbewohnt. Es treten auf: ein gebildeter, großzügiger Herr mit seiner Familie, welche dem Architekten höflich und

zuvorkommend begegnet und ihn wie ihresgleichen behandelt; ein gastfreundlicher Bauer, welcher mit seiner Familie freudvoll das Land bestellt und mühelos die Erträge der Natur erntet, die er den Gästen großzügig zur Verfügung stellt (im Falle der Auffindung des Bauplatzes der Hafenstadt nimmt diese Rolle ein Hirte ein); schließlich ein Eremit als Vertreter der Kirche und wahrhaft gottgefälliger Mensch. Zusammen mit dem ankommenden Herzog und seinem Architekten stellen sie die »materia prima« für den neu zu errichtenden Kosmos.

ANMERKUNGEN

- 1 *Libro architetonico*, I, f. 1v–2r; *Trattato*, I, 8–12. Damit übersetzt übrigens Filarete in narrativer Form die Einleitung des Vitruv zu seinen *De architectura libri decem*; Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 23: »... weil ich bemerkte, dass du [Augustus] schon viel gebaut hast, jetzt noch baust und auch in der noch übrigbleibenden Zeit Deine Sorge öffentlichen und privaten Bauten zuwenden wirst, damit sie entsprechend der Größe Deiner Taten der Nachwelt zum Gedächtnis überliefert werden, habe ich festumrissene Vorschriften zusammengestellt, damit Du bei ihrer Beachtung die Beschaffenheit der Bauten, die Du schon geschaffen hast und noch schaffen wirst, selbst beurteilen kannst, denn ich habe in diesen Büchern alle Lehren der Baukunst dargelegt.«
- 2 *Libro architetonico*, I, f. 1v; *Trattato*, I, 9: »Es scheint mir, ich hörte in den vergangenen Tagen jemanden über einen gewissen Vitruv und noch einen anderen reden, der offenbar Archimedes hieß. Jene haben über das Bauen und die Maße und vieles andere geschrieben, über das man, wie sie sagen, Bescheid wissen muss. Aber wenn ich etwas bauen lasse, dann forsche ich nicht nach allen diesen Maßen und anderen Dingen, und berücksichtige auch nicht derart viele geometrische Aspekte, wie sie empfehlen, und dennoch geraten sie [die Bauwerke] mir gut.« (»Parvemi intendere a questi di passati da uno che diceva di non so che Vetruvio e d'un altro, che pare che lo chiamasse Archimede, i quali avevano scritto di questo edificare e di misure e di molte altre novelle che dicono bisogna sapere. Io non cerco tante misure né tante cose, quando fo fare alcuna cosa di murare, e non vo per tanti punti di geometria quanti dicono costoro, e pure stanno bene.«)
- 3 *Libro architetonico*, I, f. 1v; *Trattato*, I, 9: »Sprecht nicht so. Ich glaube, ein jeder, der ein Gebäude errichten will, sollte gute Kenntnis der Maße und auch im *Disegno* haben. Will ich ein Haus oder eine Kirche oder sonst ein Gebäude zumessen, wird einem dies, wie ich zweifelsohne glaube, nicht gut gelingen, wenn man keinen *Disegno* und keine Vorstellung von den Maßen besitzt. Auch andere Bereiche sollte meines Erachtens jeder beherrschen, der sich mit dem Gedanken trägt, etwas bauen zu lassen. Deshalb spricht nicht so, da ich, der ich nicht vom Fach bin und nur, wenn es dazu kommt, mitreden können will, sehr gut dafür zahlen würde, jemanden zu finden, der mich lehrte, wie es geht und welche Maße man benötigt, um ein wohlproportioniertes Gebäude zu schaffen, wovon diese Maße sich ableiten und aus welchen Gründen. Und genauso gerne würde ich etwas über ihren Ursprung wissen.«
- (»Non dite così, ché a volere fare uno edifizio credo bisogna bene intendere le misure e anche el disegno; come a volere io compartire uno casamento o chiesa o altra ragione d'edifizio, senza dubbio stimo che altrimenti non lo possa fare che bene stia, se non ha il disegno e misure. E altre parti ancora credo che gli bisogni d'intendere a uno che si metta a volere edificare. Sì che non dite così, ché io, che non è mio mestieri se non per sapere, quando accadesse, aragionare, pagherei bene assai a trovare uno che mi desse a 'ntendere come e che misure si vuole per fare uno edifizio proporzionato, e donde queste misure si dirivano e per che ragioni; e così edificii ancora arei caro di sapere donde ebbono origine.«)
- 4 *Libro architetonico*, I, f. 1v–2r; *Trattato*, I, 9–10: »Vielleicht wird es anmaßend erscheinen, Euch von solchen Methoden und Maßen berichten zu wollen, da schon andere überaus tüchtige Männer in alten wie modernen Zeiten ausgesprochen elegante Werke über diese Befähigung geschrieben haben, wie Vitruv, der unter anderem ein beachtliches Traktat darüber verfasst hat, und [Leon] Battista Alberti, ein Zeitgenosse von uns und in vielen Bereichen überaus gelehrter Mann ... Auch hat er ein höchst elegantes Werk auf Latein verfasst. Es könnte mir aus diesem Grund, und auch weil ich keine große Praxis im Lateinischen [in lettere] oder im Vortragen habe (in anderen Bereichen jedoch sehr produktiv war), durchaus als Tollkühnheit und Anmaßung ausgelegt werden, die Methoden und Maße des Bauens erläutern zu wollen. Aber in der Volkssprache will ich davon berichten, wenn die Zeit gekommen ist, weil ich diese Tätigkeiten mit Vergnügen ausgeübt habe, also das Entwerfen, die Bildhauerei und das Bauen, und mich außerdem noch in anderen Bereichen und im Erforschen betätige.« (»Parrà forse la mia prosunzione a volervi narrare simili modi e misure, considerato che altri valentissimi uomini abbino scritto opere elegantissime sopra questa facultà, antichi e moderni, come fu Vetruvio, il quale un degno trattato intra li altri ne fece, e Battista Alberti, il quale a questi nostri tempi uomo dottissimo in più facultà ...; lui ancora ha fatto in latino opera elegantissima. Sì che per questo, e ancora perché non mi sono esercitato troppo in lettere né in dire, ma in altro più che in questo ho dato opera, per queste ragioni parrà la mia più presto temerità e prosunzione a volere narrare modi e misure dello edificare. Ma secondo volgare, e perché in questi esercizi mi sono diletato ed esercitato, come in disegno e in isculpire ed edificare e in alcune altre cose e invistigare, quando tempo sarà, farò menzione.«) Vgl. S. 24, Anm. 14, und S. 472f., Anm. 24.

- 5 *Libro architetonico*, I, f. 2r; *Trattato*, I, 11.
- 6 *Libro architetonico*, II, f. 11v; *Trattato*, I, 53.
- 7 Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 4 und 6; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, I, 3–6.
- 8 Bonvesin de la Riva, *Le Meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*, hrsg. von Paolo Chiesa, Mailand 2009, 16–21. Des Humiliaten Lob und Geschichte Mailands endet demonstrativ 40 Jahre vor seiner Gegenwart, in welcher aus der freien Stadt eine Signoria geworden war. Ein Exemplar befand sich laut dem Inventar von 1426 in der herzoglichen Bibliothek in Pavia; Elisabeth Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza Ducs de Milan, au XVe siècle*, Paris 1955, 275, Nr. A 911. Zahlreiche Stellen aus Bonvesin de la Rivas *Meraviglie di Milano* finden sich wieder in Galvano Fiammas *Chronicon extravagans*, aber auch in dem *Panegyricus* auf Mailand, welchen Pier Candido Decembrio als Entgegnung auf Leonardo Brunis Lob der Stadt Florenz in den frühen 1430er-Jahren für Filippo Maria Visconti verfasst hatte. Galvano Fiamma, *Chronicon extravagans*: Biblioteca Ambrosiana, A.275. Inf., f. 31r–60v, teilweise publiziert in: Galvano Fiamma, *Chronicon extravagans et Chronicon maius*, hrsg. von Antonio Ceruti, in: *Miscellanea di storia italiana* 7 (1869), 439–784, 445–505. Pier Candido Decembrio, *De laudibus Mediolanensis urbis panegyricus*, hrsg. von Giuseppe Petraglione und Felice Fossati, in: *Rerum Italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Ludovico Antonio Muratori, Bd. 20, 1, Bologna 1937, 1013–1025; oder in: Giuseppe Petraglione, Il ›De laudibus Mediolanensium urbis panegyricus‹ di P. C. Decembrio, in: *Archivio Storico Lombardo* 34 (1907), 5–45, 27–45. Zur Gattung des Städtelobes allgemein siehe Gina Fasoli, La coscienza civica nelle ›Laudes civitatum‹, in: *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento. Atti del XI convegno storico internazionale dell'Accademia Tudertina*, Todi 1972, 11–44; Alba Maria Orselli, Laudes civitatum, in: *La storia come storia della civiltà. Atti del memorial per Gina Fasoli*, hrsg. von Silvia Neri und Paola Porta, Bologna 1993, 81–85; Carl Joachim Classen, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium*, Hildesheim 1986; Elisa Occhipinti, Immagini di città. Le laudes civitatum e le rappresentazioni dei centri urbani nell'Italia settentrionale, in: *Società e storia* 51 (1991), 23–52; John Kenneth Hyde, Medieval Descriptions of Cities, in: ders., *Literacy and Its Uses: Studies on Late Medieval Italy*, hrsg. von Daniel Waley, Manchester 1993, 1–32.
- 9 *Libro architetonico*, II, f. 11v–13r; *Trattato*, I, 54–59. Vgl. Bonvesin de la Riva, *De magnalibus Mediolani*, Kap. I (Elogio di Milano sotto il profilo della sua posizione – Lob auf Mailand hinsichtlich seiner [geographischen] Lage); Bonvesin de la Riva, *Le Meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*, hrsg. von Paolo Chiesa, Mailand 2009, 16–21: »Was die Lage angeht, hat es diese unsere so blühende Stadt exzellent getroffen, wie sie da in einer schönen, reichen und fruchtbaren Ebene liegt, wo das Klima mild ist und von ringsumher alles dorthin gelangt, was der Mensch zum Leben braucht, genau in der Mitte zwischen zwei herrlichen Flüssen, dem Ticino und der Adda angesiedelt. ... es gibt dort ausschließlich klare Quellen und ergiebige Flüsse. [...] Das zur Stadt gehörende Land ist reich an Weizen, Weinreben, Gemüse, Obst, Bäumen, Heu und anderen Gütern, wie alle sehen können. Die Stadt ist folglich, was das Klima, die Wasserversorgung, die fruchtbare und wunderschöne Ebene, in der sie sich erhebt, in ganz vorzüglicher Position gelegen.« (Dt. Übers. von Victoria Lorini.) Auch Filaretos Paradies ist durchzogen von zwei Flüssen, dem »Indo« und dem »Averlo« (vgl. Taf. f. 19v). Beide Flüsse werden auch im 20. Buch (*Libro architetonico*, XX, f. 161v; *Trattato*, II, 600–601) genannt, wo außerdem die Rede ist von einem See namens »Averno, o vero Aliaverno« und einem Bergkastell namens »Liverlano«; alles keine exakten Anagramme, doch deutliche Anspielungen auf Filaretos Namen »Averlino«. In V, f. 36v (*Trattato*, I, 145) wird der See hingegen »Averlo« und in f. 35v (*Trattato*, I, 141) das obere Tal »Averla« genannt. Als Bezeichnung des Flusses kehrt der Name noch oft wieder; siehe *Trattato*, ad indicem. Bereits im 2. Buch (II, f. 11v; *Trattato*, I, 53) hatte der Autor den Grundriss der Stadt Sforzinda »Averliano« getauft (›il quale disegno appellerò ›Averliano‹, e la città appelleremo ›Sforzinda‹«).
- 10 *Libro architetonico*, II, f. 12v–13r; *Trattato*, I, 58–59. Vgl. Bonvesin de la Riva, *De magnalibus Mediolani*, Kap. IV, xx–xxiv; Bonvesin de la Riva, *Le Meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*, hrsg. von Paolo Chiesa, Mailand 2009, 84–89: »Und – bei Gott! – hat die Güte des Allmächtigen diesem Landstrich neben weltlichen Gütern auch einen Überfluss an geistigen Reichtümern geschenkt. [...] ... so auch den notwendigen Überfluss an Dominikaner- und Franziskanerbrüdern ...« (xx und xxiii, S. 85 und 87). Etc.
- 11 *Libro architetonico*, III, f. 19r–21v; *Trattato*, I, 81–89. Schon zuvor war die Qualität des Sandes und der Reichtum an Holz, v. a. an Lärche, gepriesen worden: III, f. 15v und 18v; *Trattato*, I, 67 und 79. Vgl. Bonvesin de la Riva, *De magnalibus Mediolani*, Kap. IV (Elogio di Milano sotto il profilo della fertilità e dell'abbondanza di tutti i beni – Lob auf Mailand hinsichtlich der Fruchtbarkeit und des Überflusses aller Güter); Bonvesin de la Riva, *Le Meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*, hrsg. von Paolo Chiesa, Mailand 2009, 60–89, wo das im 1. Kapitel Angeklun-

gene über 24 Unterkapitel weit ausgebreitet wird. (Vgl. – im Anschluss an Bonvesin – Pier Candido Decembrio, in: Giuseppe Petraglione, Il ›De laudibus Mediolanensium urbis panegyricus‹ di P. C. Decembrio, in: *Archivio Storico Lombardo* 34 (1907), 5–45, 34–36.) Zu dem guten Klima, dem sauberen Wasser und den reichen Fischbeständen, den Früchten und Tieren aller Art, tritt schließlich auch bei Bonvesin (IV, ix; ebd., 73) das Baumaterial: »Die Wälder, Gehölze und Flussufer liefern in angemessenem Umfang Hölzer unterschiedlicher Qualität, die sich für den Bau von Häusern und vielerlei Verwendung eignen, wie auch das Brennholz, das man benötigt, um das Feuer zu unterhalten. Die Fülle ist von solchem Ausmaß ...« (Dt. Übers. von Victoria Lorini.) Die einzigen »Mängel«, die Bonvesin beklagt, »die fehlende Eintracht zwischen den Stadtbewohnern und das Fehlen eines Hafens« (VIII, x; ebd., 157), finden sich in Filaretos idealer Welt getilgt. – Im Falle des Baumaterials ist natürlich auch Vitruv Filaretos Quelle. Hier sei lediglich auf die Erzählung von Cäsars ›Entdeckung‹ der außerordentlichen Feuerfestigkeit des Lärchenholzes während der Belagerung von Larignum hingewiesen, von deren präziser Wiedergabe durch Filarete hier nur die letzten Sätze zitiert werden können: *Libro architettonico*, III, f. 19r; *Trattato*, I, 80: »Der obengenannte Autor [Vitruv] berichtet auch über Lärchenholz ... [...] Und als Cäsar sie fragte, woher jene Hölzer stammten, denen das Feuer nichts anzuhaben vermochte, erwiderten sie, dass es dort immense Vorkommen gebe, das Kastell vor Ort ›Larigno‹ heiße und das Material dieses Holzes davon abgeleitet ›larigna‹, weshalb besagtes Holz heutzutage als ›larice‹ [Lärche] bezeichnet wird.« (»Dice pure il sopradetto autore [Vetrivio] del larice ... [...] E domandati da Cesare dove erano nati quelli legni che non erano offesi dal fuoco, risposero esserne ivi grandissima quantità, onde quel castello fu chiamato Larigno, e la materia di quel legname larigna, e così oggi di detto legname si chiama larice.«) Vgl. Vitruv, *De architectura libri decem*, II, 9, 15–16: »Als dann die Städter aus Furcht sich ergeben hatten, fragte man, woher jenes Holz, das vom Feuer nicht ergriffen würde, stamme. Da zeigten sie ihm die Bäume, von denen es in diesen Gegenden sehr große Mengen gibt. Und daher wurde diese Feste Larignum und ebenso das Bauholz larigna [Lärchenholz] genannt.« Zit. nach Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 127. Aus derartigen Stellen möchte ich übrigens schließen, dass Filarete sehr wohl den lateinischen Text Vitruvs lesen konnte. Die Präzision und vor allem die Masse an Bezugnahmen (Vitruv wird 28 Mal namentlich genannt und an mindestens 20 Stellen ausführlicher wiedergegeben; siehe *Trattato, ad indicem*)

schließen m. E. eine bloß mündliche Hilfestellung durch Filaretos Humanisten-Freund Francesco Filelfo oder das Vorliegen von heute verlorenen Exzerpten aus. In Mailand lagen um 1460 mindestens vier Abschriften des Vitruv vor. Siehe Alessandro Rovetta, *Cultura e codici vitruviani nel primo umanesimo milanese*, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 9–14; Mirella Ferrari, *Fra i ›Latini Scriptores‹ di Pier Candido Decembrio e le biblioteche umanistiche milanesi: i codici di Vitruvio e Quintiliano*, in: *Vestigia: Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, hrsg. von Rino Avesani und Mirella Ferrari, Rom 1984, Bd. 1, 247–296, 256–264; Manuela Morresi, Pier Candido Decembrio, Francesco Pizzolpasso e Vitruvio, in: *Ricerche di storia dell'arte* 28/29 (1986), 217–232; Gábor Hajnóczy, *Il Vitruvio di Budapest e le sue origini milanesi*, in: *Arte Lombarda* 139 (2003/3), 9–14. Kenneth Hayes zufolge habe Filarete die Abschrift der Biblioteca Ambrosiana (Ms. A 137 Sup., datiert 1462) für die Abfassung seines *Libro* und das Exemplar in Budapest (Universitätsbibliothek, Ms. Lat. 32, datiert 1463) für seine Reise nach Konstantinopel und seine Bewerbung am Hof Mehmeds II. anfertigen lassen. Das ist grundsätzlich möglich, aber nicht zu belegen. Dazu müsste zumindest einmal das Verhältnis der beiden Abschriften zueinander und zu den Vitruv-Referenzen in Filaretos *Libro* näher bestimmt werden, was der Autor jedoch in keiner Weise unternimmt. Kenneth Hayes, *Filarete's ›Journey to the East‹*, in: *Oriental Occidental: Geography, Identity, Space*, hrsg. von Sibel Bozdoğan und Ülker Berke Copur, ACSA International Conference 2001, S. 168–171. – Dass italienische Künstler und ›Architekten‹ des 15. Jahrhunderts, die keine Lateinschule besucht hatten, durchaus imstande waren, sich autodidaktisch ausreichende Lateinkenntnisse für das Studium antiker Schriften anzueignen, zeigen unter anderem die Fälle von Filaretos wahrscheinlichem Lehrer Lorenzo Ghiberti (der zahlreiche lateinische Schriften in seinen *Commentarii* verarbeitete) und von Francesco di Giorgio Martini (der um 1480 eine Vitruv-Übersetzung anfertigte).

- 12 Lorbeer: *Libro architettonico*, IV, f. 27r (*Trattato*, I, 109: Während der Gründung von Sforzinda wählt eine Schlange, ebenfalls Symbol der Weisheit und des ewigen Lebens, den Lorbeerbaum im Zentrum der Stadt als ihre Behausung); VI, f. 45r–45v (*Trattato*, I, 175–176, Deutung der Omina bei der Gründung von Sforzinda: »Und weil der Lorbeer außerdem für die Weisheit steht, immergrün ist und duftend, soll dies auch für diese Stadt gelten. [...] Er sagt weiterhin, dass Plinius zufolge der Lorbeer keine Blitze anzieht und deshalb noch niemals ein Lorbeerbaum vom Blitz getroffen wurde, weshalb man dies als sicheres Zeichen dafür lesen kann, dass über diesen Landstrich ein

großherziger Fürst herrschen muss, der ein großer Herrscher sein wird und neben sich keine anderen großen Fürsten dulden wird, als solche, die er aus Großmut selbst einsetzen wird.« – »E perché l'alloro ancora è dedicato alla sapienza, e sempre è verde e odorifero, così sarà questa città. [...] Dice ancora che Plinio dice che mai fulgore né saetta l'offende l'alloro, e così detta pianta d'alloro mai mai non è fulminata, sì che abbi per certo che questo è segno che questa terra ha a avere signore magnanimo, e sarà gran signore, e non vorrà che gli sia appresso altri signori grandi, se non quelli che lui darà per magnanimità.«; XVII, f. 136r (*Trattato*, II, 509, die Vorsteher der Schule von Sforzinda sollen ein Abzeichen tragen, welches Lorbeerblätter zieren: »Ich würde ihm einen Kranz aus Lorbeerblättern winden, weil sie ein Sinnbild der Weisheit sind und auch, weil man seit altersher würdige Männer damit bekränzte.« – »Io gli farei una ghirlanda di foglie d'alloro, perché significa sapienza, e anche perché anticamente se ne coronava quegli degni uomini.«); XVIII, f. 146v–147r und 149r (*Trattato*, II, 546 und 553: wer alle Stockwerke des »Hauses der Tugend«, i. e. alle Stufen der Wissenschaft, erfolgreich durchlaufen hat, wird mit einem Lorbeerkrantz bekrönt); vgl. IX, f. 68v sowie XVIII, f. 143r und 145v (*Trattato*, I, 264 sowie II, 533 und 542: die Allegorie der Tugend hält in der einen Hand einen Lorbeerbaum, in der anderen ein Palme beziehungsweise – in letzterem Fall – einen Olivenbaum). Eiche: *Libro architetonico*, IV, f. 27v–28r und 29v (*Trattato*, I, 112–114 und 120: in der Eiche im Zentrum der Stadt lässt sich ein Adler nieder, Sinnbild des starken und gerechten Fürsten, welcher zu Füßen der Eiche sein Lager aufschlägt; vgl. VI, f. 45v; *Trattato*, I, 176: »Sein Nest in der Eiche stand, wie er sagte, für die Fruchtbarkeit und den Reichtum, den es in dieser Stadt an jenen Dingen geben würde, die der Mensch zum Leben braucht, weshalb der Hofstaat stets an diesem Ort ansässig sein sollte.« – »Il suo nido in su la quercia disse che significava questa città sarebbe fertile e doviziosa di quello che bisogna alla vita dell'uomo, e che quivi aveva a essere del continuo la corte.«; dazu unten S. 205ff.) und XVIII, f. 147r (*Trattato*, II, 547: diejenigen, die sich im Circus des »Teatro della Virtù« in den Wettkämpfen zu Land und zu Wasser als die Besten erweisen werden, sollen mit einem Kranz aus Eichenlaub bekrönt werden). Olivenbaum: *Libro architetonico*, IV, f. 25v (*Trattato*, I, 105, Begründung für die Deponierung eines Gefäßes mit Öl in den Fundamenten der Stadtmauer: »Das Öl, weil es eine sehr nützliche Flüssigkeit ist und von Natur aus auf dem Wasser schwimmen will. Die Pflanze, die diese Flüssigkeit hervorbringt, ist Pallas geweiht, der Göttin der Weisheit, außerdem versinnbildlicht der Olivenbaum Sieg und Frieden. Wie die gro-

ßen Städte, die nach Sieg und Frieden streben und – ganz wie das Öl – über kleinere Städte dominieren wollen, was sie mit Weisheit, angemessenen Mitteln und Freundlichkeit tun.« – »L'olio, perché è uno licore molto utile, ed è di natura che vuole stare di sopra all'acqua; e la pianta che produce questo licore è dedicata a Pallas, la quale è dea della sapienza, e ancora l'olivo significa vittoria e pace. E così le gran città vogliono avere vittoria e pace, e dominazione sopra l'altre minori di sé a similitudine come l'olio, e con sapienza e con buono modo e con piacevolezza.«), XVII, f. 140v (*Trattato*, II, 524: Die Schülerinnen der Schule von Sforzinda sollen ein Abzeichen tragen, welches ein Kranz aus Olivenzweigen ziert, darin ein schlafendes Einhorn) und XVIII, f. 145v (*Trattato*, II, 542: in der Darstellung der Personifikation der Tugend ersetzt einmalig ein Olivenbaum die Palme). Der Lorbeer- und der Eichenbaum im Zentrum der Stadt (wo sie bei der Gründung der Stadt von Olivenbäumen umgeben sind) werden als »sprechende« Bäume und als Erinnerung an die vielversprechende Gründung auf Befehl des Herzogs nicht gefällt: VI, f. 43v und 45r–45v sowie IX, f. 68r (*Trattato*, I, 167 und 175 sowie 261), in letzterem Falle wird die Eiche (mit dem Adler) sogar zusätzlich in Bronze gegossen (Taf. f. 68r).

13 Dazu ausführlich S. 296ff.

14 Derselben Intention dienen wohl auch die zahlreichen Gärten, mit denen Filarete seine Architekturen ausstattet. Höhepunkt dieser »Gartenarchitektur« stellt der nach dem Vorbild des antiken *Libro dell'oro* errichtete Gartenpalast (»El palazzo ... era palazzo e giardino ...«) der Hafencity dar (*Libro architetonico*, XV, f. 120r–122r; *Trattato*, II, 450–456; Taf. f. 121r und 122r), welcher – in einem als *mappa mundi* gestalteten Garten gelegen und von einem wasserreichen Labyrinth umschlossen (vgl. unten S. 292ff.) – auf mehreren Ebenen mit Bäumen bepflanzt war. Als Inspiration könnte die Beschreibung der »Hängenden Gärten« des von Semiramis errichteten Babylon bei Diodorus Siculus (*Biblioteca Historica*, II, 10) gedient haben, wo sich auch die Idee des unsichtbar zur Spitze des Gebäudes geleiteten Wassers findet. Zu Filaretos Gärten siehe Hubertus Fischer, *Utopia, Science and Garden Art in the Early Modern Era*, in: ders., Volker R. Remmert und Joachim Wolschke-Bulmahn (Hg.), *Gardens, Knowledge and the Sciences in the Early Modern Period*, Basel 2016, 153–180, 54–170. Vgl. Maria Elena Gorrini, *Fonti antiche per il giardino del Rinascimento*, in: *Vigevano* 25 (2015), 80–87; und Gianpaolo Angelini, *Da Pier de' Crescenzi a Filarete: il giardino pensile nei trattati tra tardo Medioevo e Rinascimento e il caso di Vigevano*, in: *Vigevano* 25 (2015), 88–95.

15 *Libro architetonico*, III, f. 19v–21v; *Trattato*, I, 81–89.

- Vgl. *Libro architetonico*, IV, f. 27r–27v; *Trattato*, I, 111: ein idealer Boden für die Fundamente der Stadtmauern.
- 16 *Libro architetonico*, III, f. 21v; *Trattato*, I, 88–89: »... finalmente giugnemo alla casa sua, cioè alla villa donde n'eravamo partiti, e ivi la sua donna con onesta accoglienza ci raccolse, che parve che fusse stata avisata che a quell'ora dovessimo venire. Il che era preparato el desinare in modo che altra persona che me ne sarebbe stato onorato. Credo bene fusse fatto quello onore più per amore del mandante che del mandato; come si sia, costui mi fe' uno onore maraviglioso. E ben dimostrava quello che era gentile uomo, e così la sua donna e li suoi figliuoli: se fussi stato di loro sangue a pena m'arebbono mostrato tanta amorevolezza sì che mi stetti quivi per quel dì. E poi la mattina seguente presi commiato, e tutti universalmente con grande amore mi toccarono la mano, né potei tanto dire che lui non montasse a cavallo col suo figliuolo e accompagnommi più di quattro miglia. E di poi, spartitomi da loro con grande amorevolezza, me ne venni.« Vgl. insbesondere *Libro architetonico*, III, f. 19v; *Trattato*, I, 81.
- 17 *Libro architetonico*, V, f. 36v; *Trattato*, I, 144–145.
- 18 *Libro architetonico*, VI, f. 46r; *Trattato*, I, 177: »E così la mattina seguente montò a cavallo il Signore, il figliuolo e molti altri in compagnia, e andamo alla città nuovamente per lui e per me edificata; e giunto nella valle Inda, [Francesco Sforza] disse queste parole, come vidde che se gli scoperse la città e tutto il paese: ὦ εὐχέων [oh, Fruchtbare], cioè buona e fertile terra.« Der Ausruf des Herzogs fehlt im Codex II.I.140 und wurde hier mit Lilibian Grassi aus dem Codex Palatinus 1411, f. 61r, ergänzt. (Zu den verschiedenen Abschriften des *Libro architetonico* siehe S. 21ff., Anm. 5.).
- 19 *Libro architetonico*, XII, f. 89r–93r; *Trattato*, I, 342–354.
- 20 *Libro Architetonico*, XV, f. 110v–119r; *Trattato*, II, 419–447. Hirt: f. 110v–111r; II, 419–421. Einsiedler: f. 116v–118r; II, 440–443.
- 21 *Libro architetonico*, XII, f. 92r; *Trattato*, I, 352: »E giunti su, ci si scoperse uno bellissimo piano dove era uno lago grande, e così riguardando il paese, mi parve vedere un altro mondo nuovo, tanto era a vedere bello, e pieno di case e ville, e luoghi molto ameni e piacevoli.« Meine Hervorhebung.
- 22 *Libro architetonico*, XVI, f. 125v–128r; *Trattato*, II, 469–480. Der Ausflug erfolgt auf Einladung des Tommaso da Rieti. Vgl. S. 220, Anm. 23, und S. 351f., Anm. 210 und 213.
- 23 *Libro architetonico*, XVI, f. 126r–126v; *Trattato*, II, 473–475: »... wir zogen weiter in einer Kälte, die niemand angenehm fand, die Gesichter verhüllt und angespannt. [...] ... mit kümmerlich wenig Brot und einem Wein, der ganz zu dem Ort passte, konnten wir uns ein wenig stärken. [...] Wir kamen dann an eine Stelle, wo mehrere Häuser beieinander standen. Einer der Bewohner dieses Dorfes kam uns entgegen, er stammte aus dieser Gegend, welche außer mir ganz offensichtlich keine anderen Menschen als diese Zigeuner zu Gesicht zu bekommen schien. Auch waren sie nicht ordentlich gekleidet: Ihr Gewand bestand aus grob gewebtem, schmutzlig weißem, kurzem Tuch, alle waren sie mit einem Rundschild am Gürtel und einer Partisane über der Schulter bewehrt, an der Seite einen Träger. Nichts als Gauner und Straßenräuber scheint es zu geben, mit blasser, ungesunder Gesichtsfarbe. Das unfruchtbare Land ist reichlich wild. [...] Wir legten uns dann schlafen in einem Bett, das aus einem aus Holzlatten gezimmerten Bettgestell bestand, auf das sie Laubzweige gelegt hatten. Selbiges stand unter einem Bretterdach, durch dessen Schlitze man den Wagen und das Horn [die Konstellation des Kleinen Bären] sah ...; und so lagen wir, die einen zum Kopf- die anderen zum Fußende ausgerichtet, da wie die Sardinien. [...]« Etc. (»... con uno freddo non piacevole a nessuno col viso turato e stretto noi n'andavamo. [...] ... con non so che poco di pane e vino assai conveniente al luogo un poco di collezione fu fatta. [...] Giunto a uno luogo dove più case era non insieme, ci venne incontro alcuni degli abitatori d'esso paese e luoghi, i quali non altra gente a me pareva vedere se none come questi zingani. Neanche sì bene in ordine andavano: l'abito loro era tali panni biancacci grossi e corti, tutti con uno broccoliere alla cintura e la partigiana in ispalla e 'l facchino allato; non altrimenti che malandrini o rubatori di strada paiono a vedere, palidi e di cattivo colore; il paese, sterile, è assai salvatico. [...] ... poi n'andamo a dormire intro uno letto, il quale portato l'aveano su una lettiera fatta di certi legni con frasche su l'aveano posto. Il quale sotto a uno tetto d'asse collocato era e per le fessure si vedeva il Carro e 'l Corno ...; e così rassettati chi da capo e chi da piè come sardelle eravamo. [...]«).
- 24 Helen Rosenau, *The Ideal City in Its Architectural Evolution in Europe*, 1. Aufl. London 1959, 46–48 (»Filarete's interest in social problems is suggested by the description of mountain dwellers in their great poverty. He comments on their gipsy-like appearance, their whitish, that is undyed clothing, and their pale faces.«).
- 25 Pavia/»Avipa«: *Libro architetonico*, XVI, f. 124r; *Trattato*, II, 470. Piacenza/»Zacempia« beziehungsweise »Caziempia«: f. 125v und 128r; II, 471 und 480. Milano/»Nomila«: f. 128r; II, 480.
- 26 *Libro architetonico*, II, f. 13r; *Trattato*, I, 59.
- 27 Zu diesem Motiv der Architekturtheorie seit Vitruv (*De architectura libri decem*, II, 1, 1–3) siehe v. a. Joachim

- Gaus, Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 33 (1971), 7–70; und Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, 2. Aufl. Cambridge/Mass. 1997.
- 28 *Libro architettonico*, I, f. 31–5v; *Trattato*, I, 17–26. Dazu ausführlicher unten S. 137 ff.
- 29 Vgl. insbesondere Piero Pierotti, Le non-città della ragione, in: *Le città di fondazione. Atti del 2° Convegno Internazionale di Storia urbanistica, Lucca 7–11 settembre 1977*, hrsg. von Roberta Martinelli und Lucia Nuti, Venedig 1978, 119–135, v. a. 122–124. Noch immer lesenswert in dieser Hinsicht Friedrich von Bezold, *Aus Mittelalter und Renaissance. Kulturgeschichtliche Studien*, München und Berlin 1918, 246–270 (Kap. 8: Republik und Monarchie in der italienischen Literatur des 15. Jahrhunderts), 264–269 zu Filarete.
- 30 Filarete differenziert keine Stände (Klerus, Adel, Bauern), sondern – in Übereinstimmung mit den meisten italienischen Autoren des 15. Jahrhunderts – lediglich drei nach Besitz und entsprechendem Mitspracherecht unterschiedene soziale Schichten. Vgl. Peter Burke, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy: A Sociological Approach*, London 1972, 222–223. Siehe auch John Onians (Filarete and the ›qualità: Architectural and Social, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 116–128, 119), der zu Recht auf die Übereinstimmung von Filaretes Einteilung der Menschen beziehungsweise Säulen in *maggiore – mezzana – infima* (*große – mittlere – unterste*) beziehungsweise *grande – mezzana – piccola* (*große – mittlere – kleine*) *qualità* mit der Terminologie, mit welcher in den vorangegangenen Jahrhunderten die Gesellschaft in soziale Schichten eingeteilt worden war, hingewiesen hat. Siehe die Einteilung der Säulen in *Libro architettonico*, VIII, f. 55v; *Trattato*, I, 215: »Der *Qualitäten*, oder anders gesagt ionische, dorische und korinthische [Säulen], gibt es drei, sprich *die großen, mittleren und kleinen*.« (»La *qualità*, o vuoi dire ioniche e doriche e corinte, sono tre, cioè *grandi, mezzane e piccole*.«) *Libro architettonico*, I, f. 7v; *Trattato*, I, 39: »Du hast nun in Kürze die Maße gesehen und ihre Bezeichnungen vernommen und woher diese sich ableiten; dazu die *Qualitäten* und Formen, wie wir sie von den Griechen übernommen haben. Ich sagte Dir, dass sie selbige als dorisch, ionisch und korinthisch bezeichneten. Von den dorischen [Säulen] sagte ich Dir, dass sie *die größte Qualität* darstellen, die korinthische *die mittlere* und die ionische *die kleinste* ... Und innerhalb dieser dorischen, ionischen und korinthischen Machart entsprechen sowohl die Maße als auch die Glieder der Form beziehungsweise der *Qualität* der Form, so dass sie zueinander passen.« (»Hai veduto delle misure

sotto brevità, e inteso i loro nomi, e donde sono derivate, e *qualità* e forme secondo abbiamo avuto da' Greci; dissiti l'appellarono Doriche, Ioniche e Corinte: le Doriche ti dissi sono quelle della *maggiore qualità*, le Corinte sono della *mezzana* e le Ioniche della *infima* ... E così sotto questi modi dorichi, ionichi, e corinti, sì come le misure, così i membri corrispondenti alla forma, o vero alla *qualità* della forma, secondo a' quali saranno appropriati.«) Dorische, korinthische und ionische Säulenordnung unterscheiden sich nicht nach den Kapitellformen, sondern allein nach der Größe (1:9, 1:8, 1:7, bei gleichbleibendem Modul eines Kopfes beziehungsweise Kapitells) und dem Reichtum des Oberflächenschmuckes. Denn – das die Begründung Filaretes – so wie es drei verschiedene Größen und Grade an Würde bei den Menschen gibt, so gibt es drei verschiedene Größen und Grade an Vornehmheit bei der Gestaltung der Säulen. *Libro architettonico*, VIII, f. 56v; *Trattato*, I, 218: »Es gibt, wie ich sagte, mehrere Säulenarten, unter denen jedoch drei die bedeutendsten sind. Damit verhält es sich wie mit dem, was ich über die unterschiedlichen *Qualitäten* der Menschen sagte: Die *vornehmen* dienen den Fürsten als Stütze und Zierde. Die *mittleren* haben ebenfalls einen Nutzen und dienen zur Zierde, sind aber weniger schmuckvoll als die vornehmen. Die *niedereren* sind zum Nutzen, zur Notwendigkeit und zum Dienst des Fürsten da; was die sichtbare Schönheit angeht, haben sie nicht den Stellenwert der beiden höheren Stände ... [...] Sobald wir sie an den Orten aufstellen, wo ihr Platz sein wird, werdet ihr ihr Wesen noch besser verstehen. [...]« (»Sono, como ho detto, più maniere di colonne, ma tre sono le principali; come che ho detto che sono di più *qualità* d'uomini, come de' *gentili*, i quali appresso e' signori sono per sostegno e per ornamento; gli altri *mezzani* sono ancora a utilità e adornamento, ma non sono però in adornamento quanto i gentili; gli altri più *infimi* sono a utilità e necessità e servitudine del signore; e a bellezza di vista non sono tanto quanto gli altri due superiori ... [...] Quando le metteremo a' luoghi dove aranno a stare, allora intenderete ancora meglio loro natura. [...]«) (Meine Hervorhebungen.) Die Konformität der Säulen mit den sozialen ›Ständen‹ könnte nicht augenscheinlicher sein: Die niedrigste Stütze und die niedrigste soziale Schicht dienen beide nur der Nützlichkeit und kaum dem Schmuck; die höchste Säule und die oberste gesellschaftliche Klasse nehmen hingegen Positionen ein, die minimalste Anstrengung und maximale Eleganz erlauben. Zugrunde liegt der vitruvianische Gedanke von der Proportionierung der Säule nach dem Modell des menschlichen Körpers; nur dass anstelle des Unterschieds der Geschlechter die (für Filarete gleichermaßen natürlichen) Klassenunterschiede getreten sind. Vgl. auch *Libro*

- architettonico*, XX, f. 167r–167v (*Trattato*, II, 619), wo den verschiedenen sozialen Schichten verschiedene Kleiderfarben zugordnet und unterschiedlicher Schmuck zugestanden werden. – Zu dieser eigentümlichen Dekorumslehre ausführlicher John Onians, *op. cit.*; ders., *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton 1988, 158–170; und Berthold Hub, *Qualità und sconformità: Der Architekt Filarete über seine Maler- und Bildhauerkollegen*, in: *Kunstgeschichten. Parlare dell'Arte nel Trecento*, hrsg. von Gerhard Wolf, Berlin und München 2019 (im Druck). – Übrigens rechnet Filaretos Gesellschaftsentwurf nicht nur mit Dienern, sondern auch mit Sklaven. Siehe *Libro architettonico*, XI, f. 84v; *Trattato*, I, 326. Vgl. Iris Origo, *The Domestic Enemy: The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in: *Speculum* 30 (1955), 321–366.
- 31 Andreas Tönnesmann, *Erzählte Idealstädte von Filarete bis Ledoux*, in: *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, hrsg. von Winfried Nerdinger et al., Salzburg 2006, 57–69, 60 (und in: ders., *Die Freiheit des Betrachtens: Schriften zu Architektur, Kunst und Literatur*, Zürich 2013, 335–352, 337).
- 32 Vgl. dazu Andreas Tönnesmann, *Filarete im Dialog: Der Architekt, der Fürst und die Macht*, in: *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller und Wolfgang G. Müller, Wiesbaden 2004, 153–163 (und in: ders., *Die Freiheit des Betrachtens: Schriften zu Architektur, Kunst und Literatur*, Zürich 2013, 50–59). Siehe Kap. 5.
- 33 Francesco Finotto, *La città chiusa. Storia delle teorie urbane dal Medioevo al Settecento*, Venedig 1992, 130–132.
- 34 Siehe beispielsweise *Libro architettonico*, V, f. 31r, und f. 33v; *Trattato*, I, 124 und 134. Dasselbe gilt dann für Filaretos Schüler Galeazzo Maria Sforza, der immer wieder verfrüht zum Unterricht erscheint. Siehe beispielsweise *Libro architettonico*, VII, f. 53r; *Trattato*, I, 204: »Am nächsten Tag, ich hatte eigentlich noch nicht wieder mit seinem Kommen gerechnet, war er vor der üblichen Zeit da und fragte mich eifrig, ob ich weitergemacht hätte. Ich antworte ihm: ›Ja‹. Einigermassen beunruhigt sagte er zu mir, warum ich denn nicht auf ihn gewartet hätte, dabei verfluchte er die Jagd auf Vögel und diejenigen, die ihn dazu mitgenommen hatten, und war untröstlich. Als ich ihn so schlechter Laune sah, sagte ich: ›Herr, regt Euch nicht weiter auf, so es Euch gefällt, werde ich Euch zeigen, wie ich sie [die Vierung der Kathedrale von Sforzinola] geplant und bemessen und auf welche Weise ich alles eingeteilt habe.‹ – ›Wenn Du das tun würdest, erwiesest Du mir einen großen Gefallen und sicher gehe ich, während Du diese Entwürfe ausführst, nicht mehr jagen und er-

wähle dies, sofern es Dir nicht missfällt, auch zu meinem Vergnügen.« (»Venuto il dì seguente, mezzo stimando che lui ancora non venisse, fu innanzi l'ora usata e con uno animo volunteroso mi domanda se io ho fatto altro. Io gli dico: ›Sì. E lui mezzo conturbato mi disse perché non l'aveva aspettato, e bastemiava l'uccellare e anche chi l'aveva menato, e non si poteva riconsolare. Io, vedendolo sì di mala voglia, dissi: ›Signore, non vi scandalezate, ché, se vi piace, io ve la darò a 'ntendere secondo l'ho ordinata e misurata tutta, e in che modo scompartita.‹ – ›Se tu facessi questo, tu mi faresti grande apiacere, e per certo io intanto che tu fai questi disegni non andrò più a cacciare, e anche il mio sollazzo voglio sia questo, se non ti rincresce.«).

- 35 Als Forderung an den Bauherrn formuliert in *Libro architettonico*, II, f. 9v; *Trattato*, I, 46–47 (im Anschluss an die Erzählung von der Ehre, die Alexander seinem Architekten Deinokrates widerfahren ließ); und in *Libro architettonico*, XV, f. 114; *Trattato*, II, 430–431 (im Anschluss an eine erweiterte Darlegung des vitruvianischen Bildungsanspruchs an den Architekten). Zu diesen und weiteren Stellen im Folgenden.
- 36 Galeazzo Maria Sforza tritt ab dem 6. Buch immer mehr in den Vordergrund und erhält ab dem 7. Buch regelrechten Unterricht, welcher mit dem Auftrag beginnt, zunächst die bisherigen sechs Bücher zu studieren (und die folgenden aufzuschreiben). Beachte *Libro architettonico*, VII, f. 46r–46v (*Trattato*, I, 179–180), wo Galeazzo Maria Sforza Filarete zunächst in der Werkstatt eines Zimmermanns überrascht und in der Folge mehrmals in der eigenen Werkstatt besucht, um ihm bei der Arbeit über die Schulter zu sehen. – Der Sohn wird als neuer hauptsächlicher Gesprächspartner mittels einer die Anfangsszene (*Libro architettonico*, I, f. 1v–2r; *Trattato*, I, 8–12) spiegelnden Schilderung einer unmittelbar vor der Winterpause stattfindenden höfischen Tischgesellschaft eingeführt, bei welcher Filarete, vom Herzog dazu aufgefordert, die bisherigen Lehren und Ereignisse für die anwesenden Gäste rekapituliert; *Libro architettonico*, VI, f. 44v–45r (*Trattato*, I, 174): »Und weil es Zeit für das Mittagessen war, sagte er zu mir: ›Geh noch nicht, Du wirst hier speisen.‹ [...] Bald wurde ich vor Seiner Herrschaft vorstellig, der mich nach dem Stand des Bauwerks zu befragen begann. Ich erklärte ihm, wie alles stand, was ihm größte Freude bereitete, und dann verlangte er aus Respekt vor den Herren, die an dieser Tafel versammelt waren, dass ich alle Methoden und Gattungen erklärte, die es beim Bauen gegeben hat, und wie sich alles dies bis zu jenem Tag zugetragen hatte. Als alles berichtet war, erzählte ich ihm von den Vorzeichen, und da hörten er und auch die anderen aufmerksam zu, und dies galt auch für seinen Sohn ...« (»E perché era l'ora del desinare, mi

disse: »Non ti partire, desinerai qui.« [...] E presto dinanzi alla sua Signoria mi rappresentai, mi cominciò a domandare a che termine avevo lasciato l'opera. Dicendogli ogni cosa come passava, ne pigliava grandissimo piacere e volle per rispetto di quelli signori che erano alla tavola che ricontassi tutti i modi e ordini che erano stati nello edificare, e come era passato ogni cosa per infino a quel dì. E così, ricontato ogni cosa, quando gli contai di quelli augurii, lui e anche gli altri stavano attenti, e così il suo figliuolo ...«) Nach der Erklärung der eine glückliche Zukunft für die Stadt verheißenden Ereignisse während der Zeremonien zur Grundsteinlegung, auf welche wir im 4. Kapitel ausführlich zurückkommen werden, fährt Filarete fort; *Libro architetonico*, VI, f. 45v (*Trattato*, I, 176–177): »Als sie alle diese Dinge gehört hatten, staunten sie und waren voller Bewunderung, wobei dem Fürsten und seinem Sohn diese Ausführungen zu den Auspizien besonders gut gefielen. Derart groß war die Zuneigung, die der Fürst und alle zu mir fassten, dass er mich so reich beschenkte, dass ich ehrenvoll davon leben konnte. Vor allem seinem Sohn, der mir sehr gewogen war, gefielen diese Überlegungen so sehr, dass er sich in diese Tugend des Bauens verliebte und von seinem Vater die Erlaubnis erbat, alle ausgeführten Werke anschauen und ergründen zu gehen, und auch bei den anderen noch auszuführenden Gebäuden dabei sein zu dürfen, damit er ihren Sinn verstehen und, sofern er jemals Lust verspüren sollte, etwas zu errichten, auch etwas davon verstehen würde. Und als er seinen Vater, den Fürsten, darum bat und jener die Schicklichkeit der Bitte gewährte, außerdem sah, dass auch seine Begleiter ihn bestärkten, willigte er ein und verkündete, dass er froh darüber sei.« (»Intese tutte queste cose, tutti si maravigliarono e grande ammirazione ne presono, e al Signore e al suo figliuolo molto piacquono queste sposizioni de' augurii. E tanto fu l'amore che mi prese il Signore e tutti, che mi donò tanto che io potevo vivere onoratamente. E massime quello suo figliuolo fu tanto l'amore che mi pose e perché gli piacquono questi ragionamenti, che s'inamorò di questa virtù dello edificare, in modo che chiese di grazia a suo padre che gli volesse concedere licenzia che lui venisse a vedere e intendere tutto quello che era fatto, e di stare a vedere gli altri edificii che s'avevano a fare, acciò che ne potesse intendere qualche ragione, perché, se a lui venisse mai voglia di far fare qualche cosa, che potesse e sapesse anche intendere. E fatta questa adomanda al Signore suo padre, vedendo lui essere degna domanda, e anche quegli che gli erano appresso il confortarono, e lui gli concesse licenzia e disse che era contento.«).

37 Ulrich Pfisterer, *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper*, Berlin 2014, 63–64; Lionel Devlieger, *Benedetto Varchi:*

On the Birth of Artifacts: Architecture, Alchemy and Power in Late-Renaissance Florence, Diss. Universität Gent 2005, 4; vgl. auch Robert J. Bauer, A Phenomenon of Epistemology in the Renaissance, in: *Journal of the History of Ideas* 31 (1970), 281–288. Eine Parallelisierung von Reproduktion in Kindern und Reproduktion in Architektur findet sich allein für den Bauherrn ausgesprochen. Siehe Giovanni Rucellai, *Zibaldone*, f. 83v; Giovanni di Pagolo Rucellai, *Zibaldone*, hrsg. von Gabriella Battista, Florenz 2013, 193: »Zwei wesentliche Dinge sind es, welche die Männer in dieser Welt tun: das erste ist zeugen; das zweite bauen.« Mit der Filarete fremden Einschränkung: »Der Heilige Bernhard aber sagt, dass man mehr aus Notwendigkeit denn aus Verlangen bauen sollte, weil das Verlangen beim Bauen nicht nachlässt, sondern wächst.« Vgl. ebd., f. 93v; S. 217: »Wenn du ein Haus bauen willst, Sorge dafür, dass die Notwendigkeit dich leitet und nicht das Verlangen ...« Vgl. Francis W. Kent, The Making of a Renaissance Patron of the Arts, in: *Giovanni Rucellai ed il suo zibaldone*, Bd. 2: *A Florentine Patrician and his Palace*, London 1981, 7–95, 13 und Anm. 8 beziehungsweise 52, Anm. 6. Ebd. auch der Hinweis auf Giannozzo Salviati's *Zibaldone*, um 1484, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Codex II. IX.42, f. 12r: »Zwei wesentliche Dinge sind es, welche die Männer in dieser Welt tun: das erste ist zeugen, das zweite bauen. Bauen sollte man allerdings aus Notwendigkeit und nicht aus Verlangen.« Dt. Übers. von Victoria Lorini.

38 Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 1, 1: »Ea [scientia] nascitur ex fabrica et ratiocinatio.« (»Dieses [Wissen] erwächst aus Hand-werk und geistiger Arbeit.«) Vgl. unten S. 483ff.

39 *Libro architetonico*, II, f. 7v–8r; *Trattato*, I, 39–41: »[Francesco Sforza:] Tu forse potresti dire: tu m'hai detto che lo edificio si rasomiglia a l'uomo; adunque se così è, è bisogno generare e poi partorire come l'uomo. – [Filarete:] Proprio così: l'edificio prima si genera, per similitudine lo potrai intendere, e così nasce sì come la madre partorisce il figliuolo in capo di nove mesi, o alcuna volta di sette mesi, e con buono ordine e sollecitudine farlo crescere. – [Francesco Sforza:] Dimmi, questo generamento in che modo egli è? – [Filarete:] Il generare dello edificio si è in questa forma: *che sì come niuno per sé solo non può generare senza la donna un altro, così eziandio a similitudine lo edificio per uno solo non può essere creato, e come senza la donna non si può fare, così colui che vuole edificare bisogna che abbia l'architetto e insieme collui ingenerarlo, e poi l'architetto partorirlo e poi, partorito che l'ha, l'architetto viene a essere la madre d'esso edificio.* – Ma innanzi che lo partorisca, come proprio la donna che nove o sette mesi in corpo lo porta, come di sopra t'ho detto, così l'architetto debba nove o set-

te mesi fantasticare e pensare e rivoltarselo per la memoria in più modi, e fare varii disegni nella sua mente sopra al generamento che lui ha fatto col padrone, secondo la volontà sua. E così come la donna ancora senza l'uomo niente fa, così l'architetto è madre a portare questo ingeneramento, e secondo la sua volontà, quando l'ha bene ruminato e considerato e in molti modi pensato, debbe poi eleggere quello gli pare che sia più comodo e più bello secondo la terminazione del generante; e fatto questo, partorirlo, cioè farne uno disegno piccolo rilevato di legname, misurato e proporzionato come che ha a essere fatto poi, e mostrarlo al padre. E perché t'ho asomigliato l'architetto alla madre, così è bisogno che sia balia, e così bisogna che sia madre e balia. E sì come la madre è amorevole del figliuolo, così lui con quello amore e diligenza allevarlo e accrescerlo e fornirlo, se è possibile, se non lasciarlo ordinato, per modo che non perisca per suo mancamento. Sì come la buona madre vuole bene al suo figliuolo, e mediante l'aiuto e sapere del padre s'ingegna che sia da bene e che sia bello e dalli buoni maestri al figliuolo, così l'architetto debba trovare buoni maestri, come son quelli da muro e tutti gli altri che hanno a lavorare, se già il padrone non gl'impedisce, senza la volontà del quale lui sarebbe come la donna che contra la volontà del marito non può fare alcuna cosa; così è proprio a similitudine l'architetto. [...]« Meine Hervorhebungen. Bereits im 1. Buch (*Libro architetonico*, I, f. 111; *Trattato*, I, 53) war der Entwurf (»disegno in liniamento« – »Gezeichneter Entwurf«) und das Modell (»disegno rilevato« – »plastischer Entwurf/Modell«) als Geburt des Architekten imaginiert worden: »Weil ich dir aber sagte, dass es dem Architekten ansteht, zunächst das Gebäude zusammen mit dem Bauherrn zu zeugen, habe ich nunmehr diese Stadt mit meinem Herrn gezeugt und sie wieder und wieder mit ihm geprüft, wobei ich sie erdacht und er sie bestimmt hat. Dann habe ich sie geboren, sprich ihm eine Entwurfszeichnung von der Anlage der Fundamente vorgelegt. Sie gefiel ihm, bevor jedoch begonnen wurde, sagte ich ihm, wessen es dazu bedarf. Während man sich mit der Vorbereitung der für das Fundament notwendigen Dinge plagt, will ich das obengenannte Modell, will heißen den plastischen Entwurf ausführen. Auf diese Weise wird der Leser dieses meines Buches die Stadt mit ihren Gebäuden entsprechend ihrer Qualitäten, ihrer Form und ihrer vom Zweck abhängigen Machart plastisch und in ihren Abmessungen und Proportionen sehen und verstehen.« Zit. S. 276, Anm. 72.

40 *Libro architetonico*, II, f. 8r; *Trattato*, I, 41–42: »Non è altro lo edificare se none un piacere volontario, come

quando l'uomo è innamorato, e chi l'ha provato il sa, ché nello edificare c'è tanto piacere e desiderio che quanto più l'uomo fa più vorrebbe fare e, pure che egli possa, mai non guarda a spesa, e di questo tutto di si vede la speranza. Così come uno quando è innamorato volentieri va a vedere la sua amorosa, e quando ella è in lugo che egli la vegga non gli rincresce e non gli viene a noia il tempo, così colui che fa edificare va volentieri a vedere il suo edificio, e quanto più lo vede più lo vorrebbe vedere, e più gli cresce l'animo, e quel tempo passa e non gli rincresce mai o di ragionarne o di guardarlo, come lo innamorato proprio di ragionare dell'amorosa.«

41 Siehe beispielsweise Elisabeth Tiller, *Idealstadt und Stadtutopie in der frühen Neuzeit: Zur Interdependenz von Körper und Stadt*, in: *Städte der Literatur*, hrsg. von Roland Galle und Johannes Klingens-Protti, Heidelberg 2005, 99–128, 121–122. Vgl. Diana I. Agrest, *Architecture from Without: Body, Logic, and Sex*, in: *Assemblage* 7 (1988), 28–41, 33–26. Ferner Thomas Ricklin, *Antonio Averlino's fantasia*, in: *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden 2011, 287–326, 304–305, welcher in der Identifikation von Mutter und Architekt eine bewusste Umkehrung der Analogisierung von Prägung des Fötus durch die Mutter und Stadtgründung durch einen König in Augustinus' *De civitate Dei* (XII, 26) sah.

42 *Libro architetonico*, II, f. 8r; *Trattato*, I, 42: »E così [lui che fa edificare] si gode quando [il suo edificio] gli è lodato e crescegli più l'animo; e così, quando è assente e che uno gli ne ragioni, molto gli piace e desidera d'andarlo a vedere, e sempre coll'animo d'aggiugnere desidera cose che creda che stiano bene, come proprio fa lo innamorato, e se niuno mezzo gli l'ama e fagli utile e onore. E questo solo a due fini, uno pella utilità e l'altro per fama, perché si dica: il tale fa fare così bello edificio; sì che, facendosi per mezzanità di quello architetto, debbe essere amato e onorato quando per lui è sufficiente; e questo si debbe esaminare d'averlo più sufficiente che si può.«

43 *Libro architetonico*, II, f. 9r; *Trattato*, I, 44–45: »Ora diremo quello che si dee fare verso di lui, cioè verso l'architetto: principalmente dee essere onorato e amato da chi fa fare non altrimenti che lui desidera che 'l suo dificio vadia bene, né con altro amore e diligenza che s'ha inverso di quella senza la quale generare uomo non si può, neanche senza l'architetto non si può generare, né dedicare edificio che stia bene, per le ragioni antedette. E perché ancora sono rari queste scienze, e per questo ne dee essere fatto stima, però che l'uomo è detto gentile tanto quanto egli ha virtù, e anche perché, avendolo eletto per fattore e ordinatore, e l'animo tuo nel

- suo e lui el suo ha messo in seguitare il tuo appetito; con quello amore che detto è di sopra ti serve e conduce quella cosa la quale tu tanto ami, e spendici tanto tesoro solo per lo desiderio che hai di vederlo fornito.»
- 44 Siehe beispielsweise *Libro architetonico*, II, f. 8r–8v (*Trattato*, I, 41–44); IV, f. 21v–24v (*Trattato*, I, 90–100); VIII, f. 62r–62v (*Trattato*, I, 239–241); etc.
- 45 Zwei Mal als Forderung formuliert in *Libro architetonico*, II, f. 8r (*Trattato*, I, 41–42). Vgl. v. a. VI, f. 44r–45v (*Trattato*, I, 169–173: Auswahl der Bildhauer); IX, f. 65r–v (*Trattato*, I, 249–252: Auswahl der Mosaizisten und Goldschmiede zur Ausstattung der Kathedrale von Sforzinda); IX, f. 67r und 69r (*Trattato*, I, 257–259 und 265: Auswahl der Künstler für die Ausstattung der herzoglichen Residenz). Vgl. Berthold Hub, *Qualità und sconformità: Der Architekt Filarete über seine Maler- und Bildhauerkollegen*, in: *Kunstgeschichten. Parlare dell'Arte nel Trecento*, hrsg. von Gerhard Wolf, Berlin und München 2019 (im Druck).
- 46 Als Forderung formuliert in *Libro architetonico*, II, f. 9v (*Trattato*, I, 47: »... alle die dort arbeiten und arbeiten lassen, müssen ihm [dem Architekten] gehorchen und Ehrerbietung bezeugen« (»... tutti quelli che hanno a lavorare e a fare lavorare lo [all'architetto] debbono ubbidire e reverire.«) und XV, 114r (*Trattato*, II, 430, Lesung aus dem antiken *Libro dell'oro*: »... dass alle am Bau Beteiligten ihn ehren, gut behandeln und ihm gehorchen sollen.« (»... che dee essere onorato e bene trattato e ubbidito da tutti quelli che allo edificio appartengono.«) – Vgl. Federico da Montefeltros berühmte »Patente« für seinen »Architekten« Luciano Laurana; zit. oben S. 59. Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 1, 1; Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 23: »Des Architekten Wissen [scientia] umfasst mehrfache wissenschaftliche und mannigfache elementare Kenntnisse. Seiner Prüfung und Beurteilung unterliegen alle Werke, die von den anderen Künsten geschaffen werden. Dieses [Wissen] erwächst aus fabrica [Handwerk] und ratiocinatio [geistiger Arbeit]. [...]« (Meine Hervorhebung.) Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva ...*, Venedig 1619, Nachdr. Ridgewood 1964, IV, 11, f. 191v (Erstdruck des 4. Buches Venedig 1537): »... am besten ist er derjenige, der, als Herr über alle, die am Bau beschäftigt sind, für Ordnung sorgt ...« (»... convien che egli sia l'ordinatore, come padrone di tutti colori, che nella fabrica si adoperano ...« Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca di Aquileggia*, Venedig 1556, I, 1, 7: »Architektur ist die aus zwei Begriffen gebildete griechische Bezeichnung, wobei der erste die Bedeutung von ›Haupt‹ und ›Kopf‹ hat, der andere ›Schmied‹ bedeutet oder ›Handwerker‹, so dass, wer den Gehalt des Wortes volkssprachlich ausdrücken möchte, ›Baumeister‹ sagen würde. Platon allerdings erklärt, dass die Architekten kein Handwerk ausüben, sondern denen voranstellen, welche die Handwerke ausüben. Deshalb könnten wir auch sagen, dass der Architekt kein Schmied, kein Tischlermeister, kein Maurer, sicher also kein spezialisierter und begrenzt agierender Handwerker ist, sondern als Haupt, Vorsteher und Regulierer aller Handwerker fungiert. [...] ... weil er darübersteht, ist er somit derjenige, der anleitet, zeichnet, verteilt und befiehlt. In diesen Aufgaben kommt die Würde der Architektur der Wissenschaft nahe. Als eine heroische Virtus weilt sie inmitten aller Künste, weil sie allein die Beweggründe kennt. Sie allein umfasst die schönen, hohen Dinge, nur sie, sage ich, unter allen Künsten hat teil an den unzweifelhaftesten Wissenschaften, die da sind Arithmetik, Geometrie und viele andere, ohne die, wie gesagt, jede Kunst niedrig und ohne Geltung ist.« Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Giuseppe Barbieri, *Il decalogo delle virtù dell'architetto da Alberti a Palladio*, in: *Arte lombarda* 64 (1983), 53–59, 57.
- 47 Siehe beispielsweise *Libro architetonico*, IV, f. 28r–28v; *Trattato*, I, 114: »Und ein jeder verrichtete seine Arbeit mit größter Freude, und keiner, der nicht sein Bestes gab, weil sie alle mit großer Hingabe und Pflichtbewusstsein dabei waren und mehr als nur ihr Soll bei besagter Arbeit erledigten.« (»E ognuno d'una bonissima voglia lavorava, che non era niuno che non si sforzasse per lo grande amore e ordine di fare più che il dovere di detto lavoro.«) V, f. 31v; *Trattato*, I, 126: »Und nachdem dies [Aushebung des Wassergrabens] getan war, schickte ich sie alle zum Mittagessen, auch wenn sie höflich waren und länger blieben als es die Pflicht verlangte, nur um die Arbeit zu beenden und auch, um mir einen Gefallen zu erweisen ...« (»E fatto questo, tutti gli mandai a fare collezione, benché furono cortesi, perché soprastettono più che 'l dovere solo per fornire il lavoro e anche per compiacermi ...«) V, f. 32r–32v; *Trattato*, I, 128–129: »Und da versicherten alle bereitwillig, ihr Möglichstes zu tun und machten sich derart bestärkt ausnahmslos mit Eifer und Schwung und hingebungsvoll und fröhlich an die Arbeit und aßen [dann] vor all den Zinnen zu Mittag. Und nach dem Essen kehrten sie alle rasch und ohne die volle Stunde abzuwarten zur Arbeit an der Mauer gegenüber vom Wassergraben zurück ...« (»E così dissono tutti di buona voglia di fare quanto a loro fusse possibile, e così con una cellerità e veemenza tutti confortati a questo si missero tutti universalmente con grande amore e allegrezza al lavoro, e feciono innanzi desinare tutti quelli merli; e andati a fare collezione, tutti prestamente, senza aspettare

- l'ora furono in sul lavoro intorno al muro all'opposito della fossa ...») IX, f. 64r–64v; *Trattato*, I, 251 (Kathedrale von Sforzinda): »Da sie mit großer Schnelligkeit und viel Eifer und ohne die geringste Scheu vor den Kosten arbeiteten, wurde es wunderbarerweise fertiggestellt, vor allem weil wir hervorragende Steinmetze hatten ...« (»Il che lavorando con grande cellerità e sollecitudine e senza risparmio di spesa niuna mirabilmente fu condotto, e massime perché avemo bonissimi maestri d'intaglio ...«) Etc.
- 48 *Libro architetonico*, II, f. 8v; *Trattato*, I, 43: »... er [der Mittelsmann] darf dem Architekten in der Befehlsgewalt, in welcher Angelegenheit auch immer, nicht übergeordnet sein, und führt nur die Weisungen des Fürsten und Bauherrn des Gebäudes aus; eher ist es der Architekt, der selbigem Anweisungen bezüglich der Dinge gibt, die das Bauwerk betreffen, und jener ist gehalten, ihm [dahingehend] zu gehorchen.« (»... non debba essere sopra a comandare a l'architetto di niuna cosa, se non quanto gli fusse imposto dal signore e principale dello edificio, ma più presto debbe comandare l'architetto a lui delle cose appartenenti allo edificio, ed è tenuto a ubidire.«) Diese zwischen dem abwesenden Bauherrn und dem Architekt vermittelnde Person wird an anderen Stellen »commessario« genannt; siehe *Libro architetonico*, II, f. 8v (*Trattato*, I, 44); IV, f. 28r (*Trattato*, I, 114); V, f. 30r–30v, 32r und 34r–34v (*Trattato*, I, 121–122, 128 und 135–136); VI, f. 44r und 45r (*Trattato*, I, 169 und 174); XIX, f. 159r (*Trattato*, II, 594). Vgl. oben S. 44.
- 49 *Libro architetonico*, II, f. 8v; *Trattato*, I, 43–44: »Sì che l'architetto debbe avere grande avvertenza a tutti i vantaggi d'ogni minima cosa, che sia distribuita in modo che vada in utilità dello edificio il quale si mura, e a guardare le cose opportune, se bene il principale o quello il quale ha a provvedere a esso edificio volesse, per risparmiare spesa, e cognoscesse che lo edificio n'avesse a ricevere vergogna, non lo debbe acconsentire per niente, e più tosto lasciare stare ogni cosa che mai acconsentire che per scarsità e avarizia venisse a 'vere alcuno mancamento, o sì veramente vergogna alcuna, esendone da poi l'opera biasimata. – Debbe l'architetto, come ho detto, guardare a ogni sottigliezza e a ogni vantaggio, ma non mai dove cognoscesse che gli risultasse vergogna o mancamento di sé, e così ogni cosa guardare che sia giustamente pagato, ogni cosa che bisogna a esso edificio, cioè quello che vagliono esse cose e non più; e così quelli che lavorano siano pagati secondo che meritano o per magistero o per altre fatiche che in esso accadessero.«
- 50 *Libro architetonico*, II, f. 9v; *Trattato*, I, 46–47: »Dico che l'architetto dee essere onorato e premiato di degno salario conveniente di tale scienza, perché vedendosi l'architetto essere trattato bene, sempre pensa di fare cose le quali sieno utile e onore dello edificio e pensa de' vantaggi, che in uno di migliora il suo salario a uno avviso; e così per lo opposito ancora può fare di grandi danni che non sarà chi se n'avegga. Questo a ogni persona aviene: che se vede non essere meritato secondo vede che lui merita, non può avere amore all'opera, né pensare cosa che sia troppo utile; e ancora, con tutto che sia pagato, accarezzarlo, acciò che paia che abbia a grado il suo servire, e ancora alcuna volta donargli qualche cosa.«
- 51 *Libro architetonico*, II, f. 9v; *Trattato*, I, 47: »E non fare come un ch'io conobbi, il quale mi disse che aveva edificato uno certo edificio con grande vantaggio e utilità d'esso edificio, e quando venne alla distribuzione del salario che gli era stato promesso, mi disse glie ne sbatterono il sesto. E perché lui, credendosene essere meritato o vero migliorato, ma almeno non mancato, della promessa gli era stata fatta, èbbene grande sdegno e mancò molto dell'amore che aveva verso di quello.«
- 52 Ebd.: »Non si vuol fare in quel modo, maisì innanzi che sia publicato né divulgato: se pure se' avaro o che tu non possa tanto, accordati collui, perché non è tanto il danno quanto è la vergogna, che pare che sia per qualche mancamento per lui commesso, sì che gli è buono di spendere uno denaro per migliorare poi il grosso. Com'io ho detto, egli è da essere onorato quando egli è uomo che lo meriti, e così ancora tutti quelli che hanno a lavorare e a fare lavorare lo debbono ubbidire e reverire.«
- 53 Ebd.: »Ancora, cognosciuto lui essere com'io ho detto, non si vuole, quando lo edificio è bene inteso e terminato, tramutare, né fargli rimuovere gli ordini e disegni e membri e forme, perché e' sarebbe un rompergli lo 'ngegno e sarebbe danno e vergogna assai allo edificio e a chi lo fa fare. Non voglio dire altro per ora dello architetto, credo che per questo si possa intendere quello si dee fare inverso di lui.« Vgl. oben S. 39ff. und S. 55f.
- 54 Siehe beispielsweise *Libro architetonico*, V, f. 34r; *Trattato*, I, 135–136, Errichtung der acht Türme der Stadtmauer in zwei Tagen: »... weil es an nichts fehlte, was für dieses Werk gebraucht wurde. Zunächst die wichtigste Kraft, Haupt dieses Werks und ein Fürst, der es nicht an Geld fehlen ließ, denn alle waren, wie man es bestimmt hatte, von einem auf den anderen Tag bezahlt worden; sodann gab es gute Meister aus vielen verschiedenen Orten, weshalb es nicht an Talent [ingegno] fehlte; und weil es viele verschiedene gab, fanden sich für jede Notwendigkeit, die sich stellte, oder jedes wie auch immer geartete Ereignis, sofort begabte Tischler oder andere Handwerker, die für jene Aufgabe benötigt wurden. Als die besagten [zwei] Tage vergangen waren und der Fürst sich anschickte, den Bau am Abend zu verlassen, erreichte er die Baustelle; und obwohl er sie längstens erblickt hatte, es ihm aber unmöglich schien, fragte er, als er sie alle fertig ausgeführt sah, ob wir sie durch Zauberei geschaffen hätten.« (»... perché non mancava alcuna cosa che

fusse atta a questa opera. In prima il nerbo principale, colui che era capo di questa opera e signore che non lasciava mancare i danari, perché tutti erano stati pagati l'un di pell'altro secondo era stato ordinato, poi c'era di tanti varii luoghi maestri e buoni, ché per ingegno non mancava, ed esendocene tanti e varii a ogni bisogno che mancava o che accadeva di qualunque cosa, erano subito trovati ingegni o di legname o d'altro che più atto stato fusse secondo quella cotal cosa. Venuti i detti di, il Signore in sul lasciare opera la sera giugne in sul lavoro e veduto, benché più di lunga l'aveva viste, ma non gli pareva possibile, quando tutte le vidde fornite, disse se noi l'avamo fatte per incantamento.»

- 55 *Passim*. Beispielsweise *Libro architetonico*, VIII, f. 62r–62v; *Trattato*, I, 240: »Sobald alles Notwendige vorbereitet war, die Natursteine wie auch die Meister, die sie verarbeiten sollten, machte ich mich mit den Zeichnungen und Vorgaben für die Gebäude auf; am Ort unserer neu errichteten Stadt angekommen, waren durch die Kunde, die sich von ihr verbreitet hatte, dort schon viele Steinmetz- und Maurermeister aus verschiedenen Teilen und Städten Italiens und von außerhalb Italiens eingetroffen, was mich, als ich sie sah, sehr froh stimmte ...« (»Preparato tutte le cose opportune, tanto pietre vive quanto e' maestri che l'avevano a lavorare, e così andai co' disegni e' modi degli edificii; e alla nuova nostra città edificata giunto, ivi già per la fama sparta molti maestri di scarpello e di muro di diverse parti e città d'Italia e di fuori d'Italia, i quali erano ivi arrivati, li quali quando li viddi fui molto contento ...«) *Libro architetonico*, IX, f. 65v; *Trattato*, I, 250–251, Tafel des Altars der Kathedrale von Sforzinda, »welche von vorzüglichen Goldschmiedemeistern ausgeführt wurde, die in diese unsere neu errichtete Stadt nur wegen ihres Ruhmes gekommen waren.« (»la quale è fatta da solenissimi maestri orefici, i quali capitarono in questa nostra città nuovamente edificata solo per la fama.«) *Libro architetonico*, IX, f. 67r–v; *Trattato*, I, 258–259, Ausstattung der Corte: »[Filarete:] ›... vor allem heißt es, gute Maler zu finden.« – [Francesco Sforza:] ›Aber ja, man hole sie von dort, wo welche sind, am Geld soll es nicht liegen, gute Meister zu bekommen. Die Sorge überlasse ich Dir, weil ich weiß, dass Du etwas davon verstehen solltest.« [...] Und so wurde es beschlossen. Und als die Anweisung erging, wurde mit Eifer und ohne Scheu vor den Kosten innerhalb kurzer Zeit alles auf den Weg gebracht ...« (»[Filarete:] ›... ma sopra tutto si vuole trovare buoni maestri di pittura.« – [Francesco Sforza:] ›Màisi, che si cerchi dove ve ne siano, e che non si lasci per danari che s'abbino buoni maestri. Io ne lascerò il pensiero a te, perché so che te ne debba intendere.« [...] E così fu diterminato; e dato l'ordine, con sol-

leitudine e senza risparmio di spesa, e così in brieve tempo fu spedito ogni cosa ...«) In der Realität zogen die besten Künstler andere Höfe vor, wie Mantua (Gonzaga), Urbino (Montefeltro) oder Neapel (Aragón). – Beachte auch *Libro architetonico*, VIII, f. 62r–62v (*Trattato*, I, 239), wo der Anspruch des Architekten, allein verantwortlich zu sein für die Beschaffung und Auswahl der Handwerker und aller Künstler, als Forderung an den Bauherrn formuliert wird. Zu den namentlich genannten Künstlern vgl. Berthold Hub, *Qualità und sconformità: Der Architekt Filarete über seine Maler- und Bildhauerkollegen*, in: *Kunstgeschichten. Parlare dell'Arte nel Trecento*, hrsg. von Gerhard Wolf, Berlin und München 2019 (im Druck).

- 56 In *Libro architetonico*, V, f. 27r (*Trattato*, I, 110) sind es 102.000 Arbeiter; in *Libro architetonico*, IV, f. 23v (*Trattato*, I, 97) 103.200 (»nicht gezählt die vielen anderen, die dort waren, und ebenfalls halfen.« – »senza che molti altri che c'erano ancora aiutavano«). – Vgl. Herodot, *Historiae*, II, 124, wonach Einheiten von 100.000 Arbeitern im Schichtwechsel eine ägyptische Pyramide errichtet hätten, allerdings hätten sie dazu 30 Jahre benötigt. (Diese Stelle wird von Alberti in *De re aedificatoria*, VI, 6, aufgenommen.) Vgl. Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, II, vii, 2: »Semiramis ... beschloss in Babylonien eine Stadt zu gründen. Zu diesem Zweck wählte sie von überall her Architekten und Arbeiter aus, stellte auch das Material bereit und holte zur Vollendung ihres Werkes 2 000 000 Menschen zusammen. Mitten durch die Stadt ließ sie den Euphrat fließen und umgab sie mit einer Mauer von 360 Stadien Länge, durch dicht nebeneinander stehende hohe Türme unterteilt. Das Bauwerk war derart wuchtig, dass die Breite dieser Mauer es sechs Fuhrleuten erlaubte, nebeneinander herzufahren; ihre Höhe war unglaublich ...« Zit. nach Diodoros, *Griechische Weltgeschichte*, Bd. 1: Buch I–III, übers. von Gerhard Wirth, Stuttgart 1992, 142–143. Zu Diodor siehe v. a. S. 287, 304, 377 und *ad indicem*. Zu Semiramis v. a. S. 297f. Zu Babylon v. a. S. 378 und S. 343f., Anm. 171. Beachte jeweils auch den Index. – Die ständige Angabe von Zahlen und Maßen bei Filarete erinnert an das biblische Buch der Chronik. An dieser Stelle, grell utopisch, dienen sie dem Staunen ob des gewaltigen Werkes, an anderen Stellen sollen sie (gleichzeitig) – gemeinsam mit den präzisen Angaben zur Organisation der Arbeit, den einzelnen Arbeitsschritten und den Hierarchien unter den Arbeitern – durch konkrete Angaben den Realitätscharakter der Projekte verstärken; im Sinne von: noch nie dagewesen, aber in Händen dieses Architekten durchführbar.
- 57 *Libro architetonico*, IV, f. 23r; *Trattato*, I, 94, Errichtung der Stadtmauern: »Du könntest sagen: So kann man das

nicht machen, weil so viele Meister und eine solche Ansammlung von Menschen für Unruhe sorgen werden. Und ich sage, dass eine Weisung erteilt werden wird, die dafür sorgt, die Dinge so durchzuführen zu lassen, dass sie selbst bei sehr viel mehr [Menschen] gut gelingen.« (»Tu potresti dire: non si potrà fare, perché sarà una confusione tanti maestri e tanta gente insieme. E io dico che si darà tale e si fatto ordine, che, se fussino assai più, andranno le cose in termine ch'elle staranno bene.«) Es folgen Filaret's Anweisungen.

- 58 *Libro architetonico*, IV, f. 23v; *Trattato*, I, 97: »[Francesco Sforza:] Soweit gefällt mir diese Weisung. Aber ein Zweifel bleibt: Glaubst Du, die vielen Meister und Arbeiter, die hier sind, werden diese Vorsteher achten, sprich ihnen gehorchen? Und wären es zehntausend und nicht tausend, würden sie keine Achtung vor ihnen haben. – [Filarete:] Ich weiß wohl, dass eine solche Menge eine Gefahr darstellt. Und auch hier wird man entsprechend vorsorgen, wenn Eure Herrschaft dies wünscht. Zunächst einmal sollte Euer Gnaden während dieser acht bis zehn Tage ständig vor Ort sein, weil Eure Anwesenheit jedem Mann Furcht und Respekt einflößen wird. – [FS:] Bedenke aber, dass sie weder Furcht noch Respekt vor niemandem haben, wenn die Menge groß ist; da achten sie weder den Fürst noch die Mutter Gottes. – [F:] Mit etwas Glück werden wir auch da vorsorgen. Wenn es diese Bedenken gibt, dann lasst Soldaten kommen und sorgt dafür, dass sie sich wie vor ihrem Feind in Stellung bringen. Und fernerhin erlässt Weisung, dass unter Androhung des Galgens ein jeder sich an seine Vereinbarungen halten muss und über den, der nicht gehorcht, unnachgiebig und ohne Gnade diese Strafe verhängt werden wird. – [FS:] Diese Weisung gefällt mir.« (»[Francesco Sforza:] Per infino a qui mi piace questo ordine, ma ècci uno dubbio: credi tu che, essendo qui tanti maestri e lavoranti, facciamo stima di questi soprastanti, cioè che loro gli ubidischino? Ché, se fussino dieci milia, nonché dieci centinaia, non ne faranno stima. – [Filarete:] Io credo bene che a essere tanta moltitudine c'è pericolo. E anche a questo si provedrà, pure che la Signoria Vostra voglia, come bisogni: in prima, che la Vostra Signoria sempre presente vi sia per questi otto o dieci dì, perché vedendo la presenza vostra ogni uomo arà timore e reverenzia. – [FS:] Vedi, quando è tanta moltitudine non hanno né timore né reverenzia a nessuno, e non stimano né Signore né Madonna. – [F:] In buona ora sia, e anche a questo si provedrà. Se questo dubbio c'è, fate venire le genti dell'armi e fate che stiano come stare a lo scontro de' loro nimici. E così fate uno comandamento, a pena della forca, che ciascheduno stia alli suoi termini e a chi disubbidisce, senza remissione o misericordia, il bando gli sia osservato. – [FS:]

Questo ordine mi piace.« Vgl. IV, f. 26r; *Trattato*, I, 106: »[FS:] Die Weisung, die ich erteilen möchte, wird wie folgt aussehen: Damit keinerlei Zwietracht aufkommen möge, werde ich alle meine Waffenmänner holen lassen, die wir auf die Meister und Arbeiter verteilen werden. Um Meinungsverschiedenheiten und Irrtümer zu vermeiden, gebe ich jedem Vorsteher zehn bewaffnete Reiter und fünfzig Fußsoldaten, und Mannschaft für Mannschaft werden sie ihren Anordnungen ausnahmslos exakt Folge leisten, wobei weitere Waffenmänner etwas abseits stehen werden.« (»[FS:] L'ordine che voglio dare sarà questo: acciò che scandalo nessuno non occorresse, farò venire tutte le mie genti d'arme, delle quali compartiremo a questi maestri una parte e a' lavoranti, e acciò non abbino cagione d'aver parole né errore, darò a ogni soprastante dieci cavalli armati e cinquanta fanti, e alla fila, squadra per isquadra, seguiranno tutti el loro ordine, e l'altre genti d'arme saranno un poco da parte.«) IV, f. 27r; *Trattato*, I, 111: »Und der Fürst begab sich mitten unter diese Leute, war mal an einem, mal am anderen Ort und bestärkte sie in einer Weise, dass es an jenem Tag weder Zwietracht noch Aufregung gab.« (»E 'l Signore proprio andava sopra a queste genti, quando a uno luogo e quando a un altro, confortandogli per modo che né scandalo né romore per quel dì fu fatto.«) IV, f. 27v; *Trattato*, I, 111–112: »Alle gingen schlafen, außer denen, die für die Wache abgestellt waren, denn die Waffenleute hatten Anweisung, so zu handeln, als würden sie ihren Feinden gegenüberstehen ...« (»Andati tutti a dormire, eccetto quelli che erano ordinati alle guardie, ché così era ordinato che le genti d'arme facessero come se fussero stati a l'incontro de' loro nimici ...«).

- 59 *Libro architetonico*, IV, f. 23r; *Trattato*, I, 95: »Tu m'hai detto de' maestri e lavoranti che fanno di bisogno, ma qui bisogna un'altra cosa, la quale al fatto nostro è molto necessaria e quella che importa il tutto; e questa si è che a un tempo tutti lavorino, così quello di dietro come il primo, a similitudine come quando si balla, che così balla quello di dietro come quello dinanzi, pure che sia bene guidato e abbi buon suono.«
- 60 *Libro architetonico*, IV, f. 23r–23v; *Trattato*, I, 95–96: »E così ho speranza che sarà questo, perché ci sarà in prima il suono buono, come che è ancora al ballo: ché se il migliore guidatore del mondo guidasse il ballo e il suono non fusse buono, mai si potrebbe guidare che tutti ballassero bene; sì che così è proprio questo. Ma per provvedimento di colui che l'ha a fare, ha proveduto con sì fatto suono che 'l guidatore del ballo non errerà, cioè che vuole che 'l suono sia questo: come negli altri suoi fatti, così maggiormente in questo vuole che ogni uomo sia bene pagato; Sì che questo è quel suono che farà accordare tutti, in modo che ciascuno

farà il suo dovere mediante la speranza e la dolcezza del suono.« Die Stelle fährt fort: »Und auch der Anführer wird dergestalt sein, dass er erkennen wird, ob jeder erledigt, wozu er gekommen ist und was zu tun er sich verpflichtet hat. – [Francesco Sforza:] Damit dem so sei, wünsche ich zu erfahren, welche Anordnung du ihm gibst, damit ich erkennen kann, ob alle ihre Pflicht tun.« (»E anche la guida sarà tale che intenderà per modo che ciascheduno farà quello il perché elli sarà venuto, e quello a che egli è obbrigato di fare. – [Francesco Sforza:] Acciò che questo sia, vorrei intendere che ordine tu gli dai, che io conosca che tutti facciano il dovere.«).

- 61 Das Thema der gebührenden Bezahlung kommt bereits in der Eingangsszene zur Sprache, in welcher einer der Anwesenden versichert, dass er jemanden, der in der Wissenschaft der Architektur Bescheid weiß, für seinen Unterrecht gut bezahlen würde; zit. Anm. 3.
- 62 *Libro architettonico*, IV, f. 24r; *Trattato*, I, 98: »[FS:] Es bleibt uns noch, eine weitere Anordnung zu treffen: Und zwar gedenke ich, sie alle täglich bezahlen zu lassen. Zuvor muss man wissen, welchen Lohn die Meister am Tag erhalten sollen und so auch die Arbeiter. – [F:] Ihr Lohn kann dieser Tage nicht weniger als zwölf Mailänder Imperialmünzen am Tag betragen, dazu fünf Soldi am Tag für die Arbeiter und sechs Soldi am Tag für jene, die sie [zum Arbeiten] antreiben, und dies ist ausreichend. – [FS:] Was die Bezahlung angeht, wird angesichts solcher Menschenmassen Durcheinander herrschen, wenn man keine vernünftigen Vorkehrungen schafft. – [F:] Dafür gibt es eine hervorragende Lösung. Wir werden es folgendermaßen anstellen: ...« (»[FS:] Ancora ci resta uno altro ordine: cioè che io intendo che siano pagati ogni dì tutti. Che salare si debba dare a' maestri il dì, questo bisogna sapere in prima, e così a' lavoranti. – [F:] El salaro loro non può essere meno in quelli tempi di dodici soldi d'imperiali di Milano il dì, e cinque soldi il dì a' lavoranti, e sei soldi il dì a quelli che 'ncalzano, e questi bastano. – [FS:] Al fatto del pagare, essendo tanta moltitudine, sarà una confusione, se a questo uno buono modo non si piglia. – [F:] A questo sarà l'ordine bonissimo. Faremo in questa forma: ...«).
- 63 *Libro architettonico*, IV, f. 28r–v; *Trattato*, I, 114: »Und damit alle wiederkommen würden, ließ er ausrufen, ob sie denn alle bezahlt worden seien. Wie aus einem Mund bejahten sie und riefen im Chor: ›Unser Fürst lebe hoch!‹ Und ein jeder verrichtete seine Arbeit mit größter Freude, und keiner, der nicht sein Bestes gab, weil sie alle mit großer Hingabe und Pflichtbewusstsein dabei waren und mehr als nur ihr Soll bei besagter Arbeit erledigten.« (»E così allora, perché tutti tornavano, fece mandare una grida se tutti erano pagati. Tutti a una boce dissero di sì, e con gran festa tutti dissero: ›Viva, viva il nostro Signore!‹ E

ognuno d'una bonissima voglia lavorava, che non era niuno che non si sforzasse per lo grande amore e ordine di fare più che il dovere di detto lavoro.«) Vgl. beispielsweise V, f. 31r–v; *Trattato*, I, 135–136: »Und als die Stunde schlug, waren alle wie in der Vergangenheit zum Schall der Trompeten am vorbestimmten Ort an ihrer Arbeit und verrichteten sie in bester Laune. Der Fürst kam an jenem Tag erst am Abend zur Baustelle. Als er eintraf, fragte der Fürst als erstes, ob sie schon bezahlt worden seien. Man bejahte dies. Weil er Klarheit haben wollte, wurden alle einzeln befragt, ob man sie am Arbeitsplatz bezahlt habe. Alle antworteten mit ja und wie zur Bestätigung überschlugen sie sich vor Arbeitseifer, und wie sie da sangen und mit lauter Stimme riefen: ›Hoch, hoch lebe der Fürst!‹ wirkten sie, als wäre es Morgen und nicht Abend, wenn der Mensch noch frisch und munter ist und nicht erschöpft.« (»E venuta l'ora, come per lo passato, al suono delle trombe al luogo diputato tutti furono al loro lavoro; e così tuttavia di migliore animo lavoravano. El Signore per quello di per infino alla sera in sul lasciare dell'opera non venne in sul lavoro; e giunto che fu, il Signore subito la prima cosa che adomandasse domandò s'eglino erano stati pagati. Fugli detto che sì. Volsene essere chiaro e così furono domandati tutti se erano stati pagati in sul lavoro; tutti rispuosono di sì e per confermazione pareva che tutti si struggessero di volontà di lavorare e non pareva da sera ma da mattina, come quando l'uomo è più fresco, e non come stracchi, e così cantando e con voci alte dicendo ›Viva, viva el Signore!‹«) Oder *Libro architettonico*, X, f. 77v; *Trattato*, I, 293, Errichtung der Ordenskirchen. Etc.

- 64 *Libro architettonico*, XIV, f. 103r; *Trattato*, I, 293: »Und als er sich Anordnung und Bauweise von allem angesehen und erfasst hatte, sagte er, dass ihm alles gefiele. Dann fragte er jeden einzelnen, ob er für die vergangenen Tage bezahlt worden sei. Als man ihm antwortete, dass sie noch acht Tage Bezahlung zu bekommen hätten, zürnte er und befahl, alle täglich auszahlen zu lassen, sprich von einem Tag auf den anderen, so wie es beim Bau von Sforzinda üblich war. Da wurden sie alle noch am selben Tag bezahlt.« (»E veduto e inteso l'ordine e il modo di tutto, disse che ogni cosa gli piaceva. E poi domandò se ogni persona era stata pagata da qui indietro; fu risposto che avevano avere di otto dì, ebbene sdegno e comandò che tutti fussino pagati ogni dì, cioè l'un dì per l'altro, secondo si faceva alla Sforzinda. E tutti in quello medesimo dì furono pagati ogni persona.«).
- 65 Die Verbindung von 100 Dukaten und einem Gewand könnte ihr unmittelbares Vorbild im Verhalten Pius II. gegenüber dem Architekten der Kathedrale seiner Gründung Pienza, Bernardo Rossellino, haben, wie es der Papst in seinen 1462–1463 (in der dritten Person) verfassten *Com-*

mentarii, IX, 25, selbst dokumentiert: »[...] Wir danken Dir und befinden Dich unter allen Architekten unseres Jahrhunderts großer Ehre würdig.« Und er wies an, ihm seinen gesamten Lohn auszuzahlen und zusätzlich hundert Dukaten und ein scharlachrotes Gewand zu geben; seinem Sohn gewährte er die erbetenen Vergünstigungen und vertraute ihm [Bernardo Rossellino] die Vergabe neuer Bauten an.« Ennea Silvio Piccolomini, *I commentarii*, 2 Bde., lat.-ital., hrsg. und übers. von Luigi Totaro, Nuova edizione ampliata, Mailand 2008, Bd. 2, 1766–1769. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Zum Motiv der Kleiderschenkung vgl. auch Vespasiano da Bisticci zu Cosimo de' Medici und Donatello; Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, 2 Bde., hrsg. von Aulo Greco, Florenz 1970/1976, Bd. 2, 194 (Vita di Cosimo de' Medici); Vespasiano da Bisticci, *Große Männer und Frauen der Renaissance*, hrsg. von Bernd Roeck, München 1995, 334; vgl. Martin Warnke, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2. überarb. Aufl. Köln 1996, 165.

- 66 *Libro architettonico*, V, f. 31v–32v, 32v; *Trattato*, I, 125–129, 129: »E non è dubbio che quando l'uomo serve uno signore, il secondo pagamento è il mostrare averlo a grado e di parole gratificarlo, però che a colui che serve gli è grande consolazione quando vede che gli è accetto il suo servizio.« Vgl. *Libro architettonico*, V, f. 34r–34v; *Trattato*, I, 136, nach der Errichtung der Türme der Stadtmauer innerhalb von nur zwei Tagen, beim gemeinsamen Abendessen: »... und im Beisein der dort anwesenden Herren sagte er: ›Geh nur und mach' rasch, denn sobald die Stadttore fertig sind, verspreche ich Dir ein Geschenk, dass Du zufrieden sein wirst mit mir, und auch unser commessario hier wird sich nicht beschweren.« (»... e disse in presenza di quelli signori che erano ivi, disse: ›Va' e sia sollecito, ché ti prometto che, fornito che siano le porti, io ti farò tal dono che sarai contento da me, e ancora qui il nostro commessario non si lamenterà.«) Meine Hervorhebung.
- 67 *Libro architettonico*, XV, f. 113r–114r; *Trattato*, II, 427–430. Vgl. Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 1.
- 68 *Libro architettonico*, XV, f. 114r; *Trattato*, II, 430–432: »[Francesco Filelfo:] Dice [il libro dell'oro] poi quello verso di lui si dee fare. Dice ora che quando ha queste parti che dette sono dinanzi, che dee essere onorato e bene trattato e ubbidito da tutti quelli che allo edificio appartengono. *Il signore a chi egli serve debbe essere grato verso di lui in detti e in fatti, e in modo premiallo e d'onore e d'utile che sia cognosciuto tra gli altri.* E questo noi al nostro [Onitio Noliaver = Antonio Averlino, Filarete], il quale questi edifici che qui in questo libro si veggono disegnati e in parte gli ha discritti, lui vedendo essere sufficiente, *lo trattamo in modo che si cognosceva intra gli altri che pareva che noi stimassimo la sua virtù*, perché non paia che immeritamente da noi

fosse ben trattato, come molti alcuna volta, che per ventura che hanno d'una cosa che verrà loro fatta, e parrà bella e utile e sarà nel vero per se medesima, ma poi da quello in su poche cose saprà fare, e per questo *gli sarà dato buono e gran salario e donato cose assai* – non dico che non sia ben fatto, perché una minima virtù non si può comperare per danari –; ma tanto maggiormente *si dee trattare bene uno, quando si cognosce essere ornato di più virtù.* Sì che, perché da noi fu inteso le virtù di questo, fu bene trattato, il quale in lui conteneva tutte queste cose: lui in prima di sua mano sapeva lavorare d'argento, di bronzo, d'oro, di rame, di marmo, di terra, di legno, di tutte queste cose mediante el disegno; di colorire secondo dipintore ancora s'intendeva; e queste cose s'intende per le cose che si veggono fatte da lui. Era poi ancora d'investigare e trovare molte e varie maniere di cose, come di vetri e d'altre maniere di misture, e poi in lettere ancora s'ingegnava d'intenderne, e di nuove fantasie e di varie moralità e virtù investigare, e in modi di varii edifici fare; la testimonianza di questo qui si vede. Sì che noi, inteso, come ho detto, la sua sufficienzia, il trattamo in modo che lui ancora aveva cagione di contentarci e oltre alla sua provisione, la quale era conveniente in parte alla sua virtù, gli era assegnato ogni anno cento ducati, perché potessi investigare e cercare nuove fantasie e nuove cose fare, *oltre che sempre da noi gli era altre cose donate.* Io ho voluto lasciare questo per memoria a' posterì: che quando niuno signore s'abatte a avere uno uomo sufficiente, per questo gli vogliamo confortare che lo tratti bene per nostro amore.« Meine Hervorhebung. – Vgl. Federico da Montefeltro, Patente a Luciano Laurana, in: *Scritti rinascimentali di architettura*, hrsg. von Arnaldo Bruschi et al., Mailand 1978, 19–22, 19–20 (Werner Lutz, *Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino*, Weimar 1995, 215, Anhang II, Dok. 37): »Jene Männer, die sich durch Talent [ingegno] und Tugend [virtù] auszeichnen, müssen unserem Urteil nach verehrt und gelobt werden, vor allem wenn es sich um jene verdienstreichen Tugenden [virtù] handelt, die in antiken wie modernen Zeiten stets hohe Wertschätzung erfahren haben, wie im Fall der Tugend der Architektur [la virtù dell'architettura], die auf der Lehre von Arithmetik und Geometrie gründet, welche zu den sieben freien Künsten und unter ihnen zu den wichtigsten zählen, weil sie Gewissheiten behandeln; deshalb stellt sie [die Architektur] eine Kunst dar, für die man reiches Wissen [gran scienza] und großes Talent [grande ingegno] benötigt und die wir hoch achten und schätzen.« Dt. Übers. von Victoria Lorini.

- 69 *Libro architettonico*, IV, f. 25r; *Trattato*, I, 103. Siehe unten S. 204 und S. 250.
- 70 *Libro architettonico*, XIV, f. 109r; *Trattato*, I, 414: »[Francesco Sforza:] ›Tutto sta bene. Ma su quello ponte

vuole essere qualche lettera che chi entra nel porto intenda chi l'ha fatto e fatto fare, e 'l modo e 'l nome, e ancora il tempo, e 'l nome del Re che è stato principio e cagione di tanti begli edificii, e ancora la sua figura scolpita.◀ – [Filarete:] ›Questo sarà ben fatto, Signore, e ancora la vostra ci faremo scolpire.◀ – ›La mia non bisogna.◀ – ›Come non bisogna? Sì, ci voglio fare ancora quella del vostro figliuolo, e ancora, se a lui piace, quella del vostro interpreto [Francesco Filelfo, Übersetzer des Goldenen Buches], perché è valentissimo uomo.◀ – ›Ben, fa' come tu vuoi, metti ancora la tua.◀ – ›Signore, la mia c'è d'avanzo.◀ – ›Poiché tu ce ne vuoi far tante, facci pure ancora la tua. – Ben, Signore, noi adatteremo in modo starà bene.«

- 71 *Libro architettonico*, XIV, f. 109v; *Trattato*, I, 414–415: »... io insieme col figliuolo e ancora col nostro interpreto ordinamo quelle lettere e quelle figure che aveva commesso il Signore che si facesse. Allora disse lo interpreto: ›El libro fa bene menzione che gli era certe figure scolpite e ancora lettere.◀ – [Galeazzo Maria:] ›Bene, vediamole un poco, perché forse si accomoderanno al nostro proposito.◀ – Veduto che figure erano, disse che era ne' pilastri del ponte in ciascheduno una figura, ed erano ritte in piè in uno tabernaculo, l'una il padre, l'altra il figliuolo; era scritto il tempo e anche il nome dell'architetto. E noi così ancora ordinamo, ché facemo fare due statue di bronzo dorate, l'una in forma di re, l'altra armata colla spada in mano, le quali erano poste in modo che chi entrava e chi usciva del porto le poteva vedere, secondo che qui in questo disegno si vede. [Taf. f. 109r] – Disse allora il figliuolo del Signore allo 'nterpetro: ›Per vostra fé, chiariteci un poco quello che dicono le lettere.◀ – [Francesco Filelfo:] ›Io vi chiarirò quello intendo di queste, perché ce n'è alcuna non intendo bene, perché sono lettere in modo inframesse che non s'intendono; e ancora è molte lettere per parte, le quali sono queste: Re Zogalia gliofi DFRSF, i quali hanno per loro magnanimità questo porto con tutti questi altri edificii e la terra insieme costituita e fondata. Questo a chi passerà sia noto e per lo architetto nostro ordinato, il quale Onitoan noi avere chiamato per patria notirenflo nelle Mitor quacentasane [nel mille quattrocento sessanta], questi non intendo altrimenti.◀ – [Galeazzo Maria:] ›Ben basta, noi faremo scrivere il tempo e 'l nome di chi ha fatto fare, e anche di chi ha fatto.« Letzere Anagramme scheinen korrupt, doch hat dieselbe Hand zur rechten Seite des Textblockes wohl zutreffend notiert: »nel mille quattrocento sessanta« (»im Jahr Tausendvierhundertsechzig«). Der Codex Palatinus E. B. 15 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze liest an dieser Stelle »nel lemitroquatocen tasane«. Die Edition von Finoli und Grassi, *Trattato*, I, 415, gibt diese letzten Anagramme nur in den Fußnoten

wieder. Vgl. das Faksimile von Spencer: *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, hrsg. u. übers. v. John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 2, f. 109v. – Die Abbildung deckt sich wie so oft nicht mit Filaret's Beschreibung, doch sind entsprechend dem zweiten Teil der Erzählung an den Brückenpfeilern zwei Statuenischen zu sehen, während die Identität der den Turm bekrönenden Figur ungeklärt bleibt. Die an beiden Seiten durch Aufbauten verstärkte Brücke, die auf ein sich in mehreren Stufen nach oben verjüngendes Kastell zuführt, könnte von Ponte Elio (Engelsbrücke) und Hadriansmausoleum (Castel Sant'Angelo) inspiriert sein, wie sie antike Münzen und Darstellungen aus dem 15. Jahrhundert vorführen. Siehe Mark S. Weil, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, University Park/Pa. 1974, 15–29; Daniela Veletino, Mausoleo di Adriano e Ponte Elio dalle Emissioni Adrianeae alle Medaglie, in: *Bollettino dei musei comunali di Roma* 12 (1998), 5–25; Flavia Cantatore, Ponte Elio – Sant'Angelo. Note tra archeologia e storia dell'architettura, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 55/56 (2010/11), 49–58. Vgl. S. 72, Anm. 35. Vgl. die Filarete verwandte Darstellung in Giovanni Marcanovas *Collectio Antiquitatum* von 1465; Modena, Biblioteca Estense, Codex α.L.5.15, f. 37r, eine von drei erhaltenen Abschriften; Christian Huelsen, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona. Disegni inediti del secolo XV*, Rom 1907, 33–34 und Taf. XIV. Vgl. S. 334f., Anm. 114.

- 72 *Libro architettonico*, XI, f. 81v; *Trattato*, I, 308: »Auf der Vorderseite befindet sich oberhalb der Portikus entlang der gesamten Ausdehnung des Spitals eine offene Loggia mit einer schönen Brüstung, auf der eine Inschrift die Jahreszahl, den Erbauer und den Gründer desselben benennt.« (»Dinanzi, sopra al portico, tanto quanto tiene il corpo dello spedale, si è scoperta ed è una loggia, la qual è con uno parapetto bello, dove è una pigrima la quale significa il tempo e l'autore e chi è stato fondatore d'esso.«).
- 73 *Libro architettonico*, XI, f. 83v; *Trattato*, I, 322: »Und so wurde vor der Tür eine dieser Stelen ausgeführt, diese allerdings aus einem wunderschönen Marmor; rings herum sind würdevolle Szenen skulptiert, darunter das Abbild des Fürsten, wie er den ersten Stein legt, außerdem mein eigenes und noch andere erinnerungswürdige Dinge. Darüber wurde an die Spitze ein schönes Blütenwerk mit einer Darstellung der Verkündigung gesetzt. Noch oberhalb davon waren die vier Jahreszeiten skulptiert, ferner das ganze Gebäude, so wie es errichtet wurde und noch mehr feinsinnige Dinge. Wer diese sieht, dem werden sie, glaube ich, gefallen, so wie auch das [Spital] von Mailand seinen Betrachtern gefällt.« (»E così innanzi alla porta fu fatto uno

di questi termini, ma questo fu fatto di bellissimo marmo, e fu scolpito intorno di degne cose, intra l'altre gli fu scolpito la immagine del Signore, come egli misse e collocò la prima pietra, e ancora la mia e alcune altre degne memorie; e di sopra, nella sommità, uno bello fiorimento colla immagine della Annunziata. Di sopra v'era scolpito ancora i quattro tempi dell'anno e tutto l'edificio come si faceva, e più gentilezze; le quali, chi le vedrà, credo gli piacerà come piace a chi vede quello di Milano.«).

- 74 Siehe *La Ca' Granda: Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, hrsg. von Carlo Pirovano, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Reale, Mailand 1981, 97, Kat. 89 und 90 (vgl. *Trattato*, I, 321, Anm. 1); und Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 146. Die erhaltenen Inschriften nennen auch keinen der anderen beteiligten Baumeister.
- 75 *Libro architetonico*, XVIII–XIX, f. 150r–157r; *Trattato*, II, 557–586. Eine nähere Betrachtung von Filaretos ›Haus des Architekten‹ findet sich meines Wissens bisher nur bei Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven und London 1998, 83–84; Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Köln 1990, 12–13; und Hans W. Hubert, Filarete – Der Architekt als Tugendfreund, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 31–54, 52–54.
- 76 Maria Verga Bandirali, Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco (1453–1479), in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 49–102, 96, Dok. 184.
- 77 Monica Visioli, L'architettura, in: *Storia di Cremona*, Bd. 6: *Il Quattrocento*, hrsg. von Giorgio Chittolini, Azzano San Paolo 2008, 246–299, 251.
- 78 Wilhelmo Braghirolli, Luca Fancelli, in: *Archivio Storico Lombardo* 3 (1876), 610–638, 633–634, Dok. XV, und 637, Dok. XIX.
- 79 Werner Lutz, *Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino*, Weimar 1995, 174–176, Anhang I, Dok. 9 und 10. – Das erste erhaltene Haus eines Architekten ist meines Wissens das Wohnhaus, das Biagio Rossetti seit 1490 für sich in Ferrara (in der heutigen Via XX Settembre) errichtete. Siehe Bruno Zevi, *Biagio Rossetti: Architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Turin 1960, 42–47 und Abb. 102–113. Filarete annähernd Vergleichbares findet sich jedoch erst im 16. Jahrhundert, in den Häusern von Raffael und Giulio Romano. Siehe beispielsweise Lieselotte Wirth, Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua, in: *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, hrsg. von Eduard

Hüttinger, Zürich 1985, 57–68. Vgl. auch Jaynie Anderson, The ›Casa Longobarda‹ in Asolo: A Sixteenth-Century Architect's House, in: *The Burlington Magazine* 116 (1974), 296–303. – Erstaunlicherweise widmet keines der folgenden Architekturtraktate – trotz fortschreitender Differenzierung der Gebäudetypologien – einem ›Haus des Architekten‹ einen eigenen Abschnitt. Wenn überhaupt an eines gedacht ist, dann wurde es unter die ›case d'artisti‹ (›Häuser der Künstler‹) beziehungsweise ›case degli artefici‹ (›Häuser der Handwerker‹) subsumiert. Siehe beispielsweise Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura ingegneria e arte militare*, 2 Bde., hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967, Bd. 2, 343 und Taf. 192; und Sebastiano Serlio, Libro VI: *Delle habitazioni di tutti li gradi degli omini*, in: Sebastiano Serlio, *Architettura civile: Libro sesto settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, hrsg. von Francesco Paolo Fiore, Mailand 1994, 50–51 und Taf. 3 sowie 119–123 und Taf. 45–46 (oder *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture: Different Dwellings From the Meanest Hovel to the Most Ornate Palace. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University*, eingel. und hrsg. von James Ackerman und Myra Nan Rosenfeld, Cambridge/Mass. und London 1978, Taf. II und XLVIII–XLVIX). Vgl. James S. Ackerman und Myra Nan Rosenfeld, Social Stratification in Renaissance Urban Planning, in: *Urban Life in the Renaissance*, hrsg. von Susan Zimmermann und Ronald F. E. Weissman, Newark 1989, 21–49, 21–31.

- 80 Zit. oben S. 56.
- 81 *Libro architetonico*, XII, f. 84r–85r; *Trattato*, I, 323–326. Dass Häuser gemäß der *qualità* ihrer Bestimmung und ihrer Bewohner auszustatten sind, ist ein immer wiederkehrendes Thema des *Libro architetonico*. Siehe beispielsweise *Libro architetonico*, II, f. 10r (*Trattato*, I, 59–60); II, f. 17r (I, 74–75); VII, f. 48v–49r (I, 189–190), u. ö. Die Einteilung in ›dorische‹, ›korinthische‹ und ›ionische‹ *qualità* beziehungsweise Maßverhältnisse entspricht der Einteilung der Säulen in *Libro architetonico*, I, f. 3r (*Trattato*, I, 16–18) und VIII, f. 54v–57r (*Trattato*, I, 211–219), Taf. f. 57v. Filaretos Einteilung der Säulen folgt nicht der Form ihrer Kapitelle, sondern erfolgt nach Größe und Schmuckreichtum, weshalb seine ›dorische‹ Säule (die erste, die von Adam abstammt, der noch nach dem Ebenbild Gottes geschaffen worden war) unserer beziehungsweise Vitruvs ›korinthischer‹ Säule entspricht. Siehe Anm. 30; vgl. S. 167ff., Anm. 27 und 32.
- 82 *Libro architetonico*, XI, f. 84r–85r; *Trattato*, I, 327–330. Nur im Falle des Patrizierhauses gibt Filarete auch die Höhe an, nämlich 100 *braccia*, womit auch für den Aufriss die ›dorische‹ Qualität eingehalten ist, die auch beim

- Portal (4 × 8 braccia) und allen weiteren Maueröffnungen angewendet werden soll.
- 83 *Libro architetonico*, XII, f. 86r–86v; *Trattato*, I, 330–331. Es folgt noch das Haus des armen Mannes (»per un povero uomo«), *Libro architetonico*, XII, f. 86v (*Trattato*, I, 331), dessen Grundriss 10 oder 12 braccia im Quadrat einnehmen soll, ansonsten aber keiner Gestaltung durch den Architekten würdig ist (»er wird dies so gut als möglich bewerkstelligen, Hauptsache er hat ein Dach über dem Kopf« – »egli farà come potrà, pure che possa stare al coperto«).
- 84 *Libro architetonico*, XXI, f. 169v–171r; *Trattato*, II, 626–631. Siehe dazu Richard Schofield und Giulia Ceriani Sebregondi, Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 18–19 (2006–2007), 9–51, v.a. 19–33.
- 85 *Libro architetonico*, XVIII, f. 151r; *Trattato*, II, 561: »Die vordere Hausfassade besaß diese Form und die seitlichen folgten fast derselben Anordnung.« (»Era la sua facciata dinanzi in questa forma, e quelle de' canti quasi con uno medesimo ordine seguitavano.«).
- 86 Man ist geneigt, darin einen Fehler des Kopisten zu sehen. Doch könnte sich in dieser »unantiken« Disposition auch zeitgenössische Baupraxis spiegeln. Noch 1556 beklagt Daniele Barbaro in seinem Vitruvkommentar den »vulgaris error« (»allgemeinen Fehler«) der Venetianer, die Mitte mit einer Säule zu verstellen, statt mit einem Intervall zu öffnen. Siehe *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Venedig 1556, 130 (Kommentar zu Vitruv, IV, ii).
- 87 Zu Filarettes eigentümlicher »Säulenordnung« siehe Anm. 30; vgl. S. 167ff., Anm. 27 und 32.
- 88 Vgl. Taf. f. 58v, 83v, 99r, 120r, 122r, 140r, 160r, 161r, 162v. Im 12. Buch (*Trattato*, I, 334), Taf. f. 87r, wird das Motiv in der Rekonstruktion der Fassade des Circus des Maxentius verwendet und damit als antik nobilitiert.
- 89 Vgl. Taf. f. 88v, 94v, 99r, 108r, 119v, 122r, 130v, 140r, 162v, 169v. Das Motiv hatte Filarete zuvor bereits beim Bau des Ospedale Maggiore in Mailand angewendet (Abb. 1.14).
- 90 Albertis Palazzo Rucellai wird von Filarete ausdrücklich gepriesen als Beispiel einer zeitgenössischen *all'antica* Architektur; *Libro architetonico*, VIII, f. 59r (*Trattato*, I, 227–228): »Ich lobe mir jene, welche die antike Praxis und [Bau]weise befolgen und benedeie die Seele des Filippo di ser Brunelleschi ..., der in unserer Stadt Florenz jene antike Bauweise wiederaufleben ließ, weshalb dieser Tage sowohl bei den Kirchenbauten als auch bei öffentlichen und privaten Gebäuden keine andere Bauweise als die antike angewendet wird. Dass dies wahr ist, seht ihr daran, dass Privatleute, die ein Haus oder eine Kirche errichten lassen, allesamt auf diesen Usus zurückgreifen. Unter anderem ein Haus, das in einer Straße im Viertel namens Via la Vigna neugebaut wurde und dessen gesamte vordere Fassade aus behauenen Stein besteht und ganz in antiker Weise erbaut ist.« Zit. unten S. 244f. Ein *opus reticulatum* in ähnlicher Position weist auch der venezianisch gestaltete »palazzo in uno luogo pantanoso e acquatico« auf (»Palast an/in marschigem Gewässer«); *Libro architetonico*, XXI, f. 169v (*Trattato*, II, 626–631), Taf. f. 169v. Vom Palazzo Rucellai scheint Filarete auch die Portaleinfassung für die Seiteneingänge der dem Hl. Hieronymus geweihten Kirche für den Einsiedler übernommen zu haben, die laut Filarete nach seinen Entwürfen für den Dom von Bergamo errichtet wird; *Libro architetonico*, XVI, f. 122v–125r (*Trattato*, II, 457–468), Taf. f. 123r.
- 91 Vgl. *Libro architetonico*, XXI, f. 169v; *Trattato*, II, 626–631: »palazzo in uno luogo pantanoso e acquatico« (»Palast an/in marschigem Gewässer«).
- 92 Vgl. Taf. f. 58v, 66r, 83v, 84v, 88v, 94v, 161r, 162v, 169v. Auch dieses Motiv erhält in der Rekonstruktion der Fassade des Circus des Maxentius (*Libro architetonico*, XII, f. 87r–87v; *Trattato*, I, 334–336, Taf. f. 87r) eine antike Legitimation. Zu den Türmen der römischen Kardinalspaläste (wie dem vatikanischen Palast und dem Senatorenpalast) siehe Stanislaus von Moos, *Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur*, Zürich 1974, 69–82 und 91–94; Georg Schelbert, *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt 2007, v. a. 220–222; zum Palazzo Venezia insbesondere Maria Letizia Casanova, *Palazzo Venezia*, Rom 1992, v. a. 37–58.
- 93 *Libro*, XVIII, f. 150r; *Trattato*, II, 557: »Die Einteilung der Handwerke habt ihr nun vernommen und auch in welcher Rangordnung die Gewerbe standen. Je höher ihre Würde war, desto näher standen sie am Theater [der Tugend], und jedes Handwerk hatte über der Tür ihres Sitzes den ersten Erfinder jenes Handwerks eingemeißelt. – Es gab an diesem Ort auch ein Wohnhaus für den Architekten, wo er selbst, der die gesamte Anlage gebaut hat, untergebracht ist. Es stand in der Nähe der Casa Areti [i. e. in der Nähe des »Hauses der Tugend und des Lasters«] und sein Name war Onitoan Noliaver [Anagramm von Antonio Averlino] ...« (»La scompartizione delle arti avete inteso, e ancora in che modo stavano gli ordini degli esercizi; secondo che erano più degni, così erano più appresso al teatro [della virtù], e così seguitava che ciascuna arte aveva sopra la porta della sua stanza scolpito il primo inventore di quella arte. – Eravi ancora una stanza in questo luogo diputata

per lo architetto, dove che sta proprio lui il quale aveva edificato tutto questo edificio; e questa stava appresso alla casa Areti, il quale avea nome Onitoan Noliaver ...« Zum viel beachteten »Haus der Tugend und des Lasters« (»Casa della Virtù e del Vizio«), dessen Beschreibung beinahe das gesamte 18. Buch umfasst (*Libro architetonico*, XVIII, f. 142v–150r; *Trattato*, II, 531–557), siehe unten S. 397ff. und die Literaturverweise auf S. 439f., Anm. 207.

- 94 Bei Letzteren geht es zunächst um ikonographische Erfindungen, die im vorangegangenen Verlauf des *Libro* in Wort und Bild präsentiert worden waren. *Libro architetonico*, XIX, f. 151r; *Trattato*, II, 562: »... la Volontà e la Ragione e la Fama, ancora eravi la Memoria e lo 'Ngegno.« (»... der Wille und die Vernunft und der Ruhm, außerdem war dort die Erinnerung und Erfindungsgabe.«) Volontà und Ragione: *Libro architetonico*, IX, f. 69v (*Trattato*, I, 266), Taf. f. 69v. Fama: wohl die Fama oberhalb der Darstellung der Allegorie der Tugend auf dem »Haus der Tugend«, *Libro architetonico*, XVIII, f. 143r (*Trattato*, II, 533), Taf. f. 143r, Abb. 8.13. Memoria und Ingegno: *Libro architetonico*, XIV, f. 108v (*Trattato*, I, 411), Taf. f. 108v, Abb. 5.1. An erster und prominentester Stelle steht jedoch jene Allegorie der Tugend, mit welcher der Architekt das Haus der Tugend bekrönt hatte und die, wie wir noch sehen werden (siehe unten S. 466ff.) ein weiteres Selbstporträt Filaretos enthält. Sie wird über dem Eingangsportal, gleich neben dem Porträt Filaretos, angebracht, sodass die in der Tugendallegorie vollzogene Identifikation von Architekt und Tugend allen Bewohnern von Sforzinda ganz unmissverständlich vor Augen gestanden hätte. Siehe *Libro architetonico*, XVIII, f. 151r; *Trattato*, II, 561: »In diesem vorderen Teil gab es diverse Verzierungen, unter anderem befand sich über der Eingangstür die Statue der Tugend mit dem Laster darunter, so wie sie in diesem ihrem Haus [dem »Haus der Tugend (und des Lasters)«] dargestellt ist. Und dies war nur ihm gestattet, da er diese Statue der Tugend erfunden hatte. Er hatte dort auch seinen Porträtkopf abgebildet und mit anderen Worten seinen Namen geschrieben, die dem Inhalt nach besagen, was die beiden folgenden Verse verkünden: dass er das Haus errichtet hatte und auch das gesamte Theater der Tugend und dass er der Erfinder jener Figuren war, die hier skulptiert sind.« (»In questa parte dinanzi erano più ornamenti, infra li altri era in su la porta la Virtù e 'l Vizio di sotto in figura, secondo in essa sua casa è figurata. E questo solo fu concesso a lui, perché lui aveva trovata questa figura di Virtù; avevaci figurata la sua testa ancora e 'l nome suo scritto con altre parole, che contenevano quello che questi due versi dicono [?]: come lui aveva edificata la casa, ancora tutto il teatro della Virtù, e come di quelle figure essere stato inventore,

le quali qui sono scolpite.«) In der Darstellung des Hauses des Architekten (Taf. f. 151r, Abb. 2.2) ist keine der genannten Darstellungen zu erkennen. Und umgekehrt können die laut Illustration in den beiden seitlichen Nischen angebrachten Statuen mit keiner der im Text erwähnten Motive identifiziert werden.

- 95 Martin Warnke, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2. überarb. Aufl. Köln 1996, 75. Vgl. beispielsweise Gian Alberto Dell'Acqua, *Il Filarete e la realtà lombarda*, in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Villa I Tatti in 1982–1984*, hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, 2 Bde., Florenz 1989, Bd. 1, 223–237, 226–228 (»Zweifelsfrei findet sich in diesen Passagen die tatsächliche Beziehung zwischen Filarete und dem Herzog Francesco widergespiegelt ...«; »Die Haltung des Herzogs gegenüber Averlino, so wie sie auf den Seiten des Traktats beschrieben wird, findet in den Archivalien volle Bestätigung.«; »Die Gründe für die Abreise des Meisters aus Mailand im Jahr 1465 bleiben im Dunkeln ...«); oder Hubertus Günther, *Der Beruf des Architekten zu Beginn der Neuzeit. Innovationsgeist und Kreativität als Berufsgeheimnis*, in: *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, hrsg. von Ralph Johannes, Hamburg 2009, 215–275, 216 (»Die Rolle des Hofarchitekten der Herzöge von Mailand ist anschaulich dargelegt in dem Architekturtraktat, das Filarete, der selbst das Amt innehatte, seinem Herrn Francesco Sforza 1464 widmete. Der Architekt gehörte dort zur engen Umgebung seines Fürsten. Filarete überhöht wohl etwas seine Stellung, aber es ist oft genug belegt, dass die Verhältnisse ähnlich waren, wie er sie darstellt.«), und 228 (»Wieder einmal ist es Filarete der Theoriker, der am anschaulichsten beschreibt, wie Bauherr und Architekt zusammenwirkten. Der Architekt berät seinen Fürsten nicht nur bei einzelnen Projekten, er erscheint geradezu als dessen Erzieher zur wahren Kunst.«). – Diese Überschätzung der Stellung Filaretos führte auch dazu, dass er immer wieder unreflektiert als *der* Initiator und Motor einer auch in Mailand stattfindenden Hinwendung zur Antike ins Feld geführt wird. Siehe beispielsweise Laura Cavazzini, *Alla Corte di Francesco Sforza*, in: *Vincenzo Foppa*, Ausst.-Kat. Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, hrsg. von Giovanni Agosti, Mauro Natale und Giovanni Romano, Mailand 2003, 132–136, 133–134 (»Filaretos Anwesenheit dürfte für die zunehmende Ausbreitung einer klassizistischen Neigung in der Mailänder Kultur unter der Herrschaft Herzog Francesco Sforzas eine zentrale Rolle spielen. [...] ... in denselben Jahren ..., in denen der Florentiner Fil-

- arete den Hof mit seinen Erzählungen von den Überresten des antiken Roms verzauberte ...»).
- 96 Siehe v. a. Alessandro Gambuti, I ›libri del disegno‹: Filarete e l'educazione artistica di Galeazzo Maria Sforza, in: *Arte Lombarda* 18 (1973), 133–143; Paolo Coen, Il Trattato di Antonio Averlino, detto il Filarete: Il ruolo di Galeazzo Maria Sforza, i ›libri del disegno‹ e la realtà socio-professionale di un architetto al servizio del principe, in: *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri. Atti del Seminario Internazionale di Studi*, hrsg. von Massimiliano Capella, Ida Gianfranceschi und Elena Lucchesi Ragni, Mailand 2002, 233–245; vgl. Gian Alberto Dell'Acqua, Il Filarete e la realtà lombarda, in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Villa I Tatti in 1982–1984*, hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1989, Bd. 1, 223–237, 227; Hubertus Günther, Der Beruf des Architekten zu Beginn der Neuzeit. Innovationsgeist und Kreativität als Berufsgeheimnis, in: *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruvius bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, hrsg. von Ralph Johannes, Hamburg 2009, 215–275, 256 (›Filarete beschreibt in seinem Traktat (Buch 7–9), wie der Prinz von sich aus zu ihm kommt und bittet, in die Architektur eingeführt zu werden. [...]«).
- 97 Siehe beispielsweise die zahlreichen herzoglichen Briefe und entsprechende Antwortschreiben, die bezeugen, dass die Bestände der Bibliothek in Pavia für die Erziehung des Nachwuchses eingesetzt wurden; Girolamo d'Adda, *Indagini storiche artistiche e bibliografiche sulla libreria Visconteo-Sforzesca del castello di Pavia*, Mailand 1875, passim.
- 98 Luigi Firpo (Hg.), *Francesco Filelfo educatore e il ›Codice Sforza‹ della Biblioteca Reale di Torino*, Turin 1967. Bereits Firpo vertrat die Ansicht, dass es sich bei diesen Notizen zur *Rhetorica ad Herennium* um ein Diktat des Francesco Filelfo handelt. Dabei übersah er jedoch, dass der Text eine äußerst reduzierte Version der entsprechenden Notizen des Guarino da Verona darstellt, die Filelfo offenbar als Grundlage für seinen Unterricht gedient hatten. Siehe Anthony Grafton und Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, Cambridge 1986, 21.
- 99 Archivio di Stato, Registri ducali, 153, f. 43; siehe Maria Nadia Covini, *L'esercito del Duca: organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450–1480)*, Rom 1998, 147. Vgl. Evelyn S. Welch, The Process of Sforza Patronage, in: *Renaissance Studies* 3 (1989), 370–386.
- 100 Francesco Sforza bezeichnet in einem an Jacopo da Cortona gerichteten Brief vom 13. Oktober 1452 diesen als ›familiari nostro dilecto‹ (zit. oben S. 44). Bartolomeo Gadio wird beispielsweise in seiner Ernennung zum Leiter der Arbeiten am Castello di Porta Giovia 1454 als ›familiari nostri dilecti‹ angesprochen (siehe S. 46). Auch den Florentiner Benedetto Ferrini bezeichnet Francesco Sforza als ›familiari nostro‹; siehe Maria Verga Bandirali, Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale forzesco (1453–1479), in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 49–102, 50–51 und 72, Dok. 41. – Zum Titel des *familiaris* im späteren Sinne eines ›Hofkünstlers‹ siehe Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2. überarb. Aufl. Köln 1996, 142–148. Für Mailand vgl. Francesco Cognasso, La Signoria dei Visconti, in: *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 16 Bde., Mailand 1953–1962, Bd. VI: *Il Ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana (1392–1450)*, Mailand 1955, 1–544, 531–532; und Patrick Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditiltaire à Milan (XIVe–XVe siècles)*, Rom 1998, 336–337. Zum Status der Maler in Mailand unter Francesco Sforza und Galeazzo Maria Sforza, von denen wohl keiner das Privileg einer festen Anstellung genoß, siehe Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 248–249. – Eine dem späteren Hofkünstler annähernd privilegierte Position hatte zur Mitte des 15. Jahrhunderts alleine Pisanello, der – nachdem er gleichzeitig mit Filarete von Papst Eugen IV. engagiert worden war – 1449 von König Alfons V. von Neapel nicht nur mit dem Titel eines *familiaris*, sondern auch mit einem stattlichen jährlichen Gehalt von 400 Dukaten ausgestattet wurde. Siehe Dominique Cordellier (Hg.), *Documenti e fonti su Pisanello (1395–1581 circa)*, Verona 1995 (*Verona Illustrata* 8), 48–50, 151–153, Dok. 68.
- 101 Constance Jocelyn Ffoulkes und Rodolfo Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia, Founder of the Lombard School: His Life and Work*, London 1909, 295, App. II, A, Dok. 14 (Brief Galeazzo Maria Sforzas vom 26. September 1468); vgl. Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995, 248–249.
- 102 Claudia Maccabruni, Cultura Antiquaria alla Corte dei Visconti, in: *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* 109 (2009), 11–35, 23–32, 31; vgl. Francesco Cognasso, La Signoria dei Visconti, in: *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 16 Bde., Mailand 1953–1962, Bd. VI: *Il Ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana (1392–1450)*, Mailand 1955, 1–544, 532.

3. DER GRUNDRISS DER STADT ALS ABBILD DES KOSMOS

*Gott wollte also, dass der Mensch,
dessen Gestalt er nach seinem Ebenbild geschaffen hatte,
in gleicher Weise mittels des Intellekts, den er ihm verlieh,
teilhabe daran, etwas nach seinem Bilde zu schaffen.*

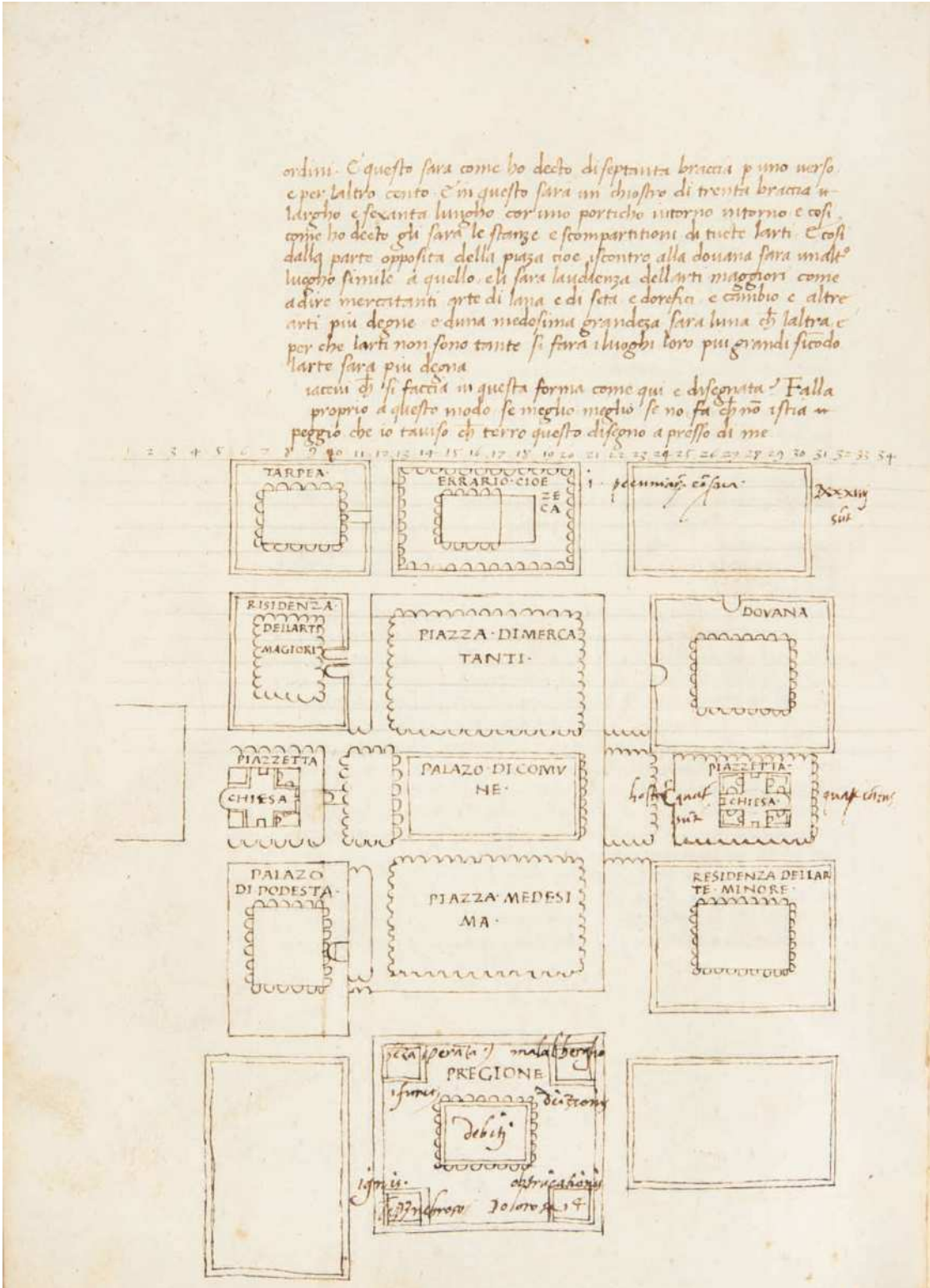
Zu dem Grundriss seiner idealen Stadt Sforzinda bemerkt Filarete lediglich, dass dieser aus zwei regelmäßig verschränkten Quadraten bestehe: »Die Grundform bilden zwei Quadrate, die übereinandergelegt an ihren Ecken nicht zusammentreffen, sondern immer eine Ecke genau zwischen zwei anderen zu liegen kommt.«¹ Dafür bildet er ihn gleich dreimal ab und mahnt seinen herzoglichen Dialogpartner beziehungsweise den Leser, auf diese Abbildungen zu schauen, »um zu verstehen«; und im weiteren Fortgang des Textes setzt er explizit voraus, dass der Herzog beziehungsweise der Leser die Zeichnungen gesehen hat.²

Das erste Diagramm Sforzindas, von geringer Größe, ist in einen Kreis eingeschrieben und unverzerrt in eine Landschaft platziert (Taf. f. 11v, Abb. 2.1). Derselben Figur begegnen wir etwas später im Text, dieses Mal aber weitaus größer abgebildet und mit einem doppelten Umkreis versehen (Taf. f. 13v). Das dritte Schema kommt einem regelrechten Grundriss deutlich näher (Taf. f. 43r). Während die beiden übereinandergelegten Quadrate nur leicht angezeichnet sind, ist der achteckige Stern, den diese als Umriss ergeben, sowie der sie umschreibende Kreis dick nachgezogen.³

Dem diese Abbildungen begleitenden Text zufolge entspricht dem sternförmigen Umriss die Stadtmauer, während entlang des Kreises ein Wassergraben angelegt wird, der zugleich als Verteidigungsring, aber auch als Verbindung der einzelnen, in die Stadt führenden Wasserwege dient.⁴ Die acht Hauptstraßen und acht Kanäle, die von den Stadttoren an den Kreuzungspunkten der Quadrate beziehungsweise von den Ecktürmen an ihren Spitzen

zu einem Gefüge von drei Plätzen im Zentrum der Anlage führen, werden etwa auf halber Länge von einer Ringstraße gekreuzt; an den Kreuzungspunkten befindet sich je ein weiterer Platz, der – abwechselnd mit einem Markt oder mit einer Kirche ausgestattet – dem jeweiligen Stadtviertel als Zentrum des Handwerks, des Handels, der Seelsorge und des öffentlichen Lebens dient. Die Stadt soll sich gegen das Zentrum hin erheben, wo ein Wasserreservoir die Wasserversorgung der Bevölkerung, die Schiffbarkeit der Kanäle sowie bei Bedarf die Hygiene der Straßen durch ihre Überflutung garantieren soll.⁵

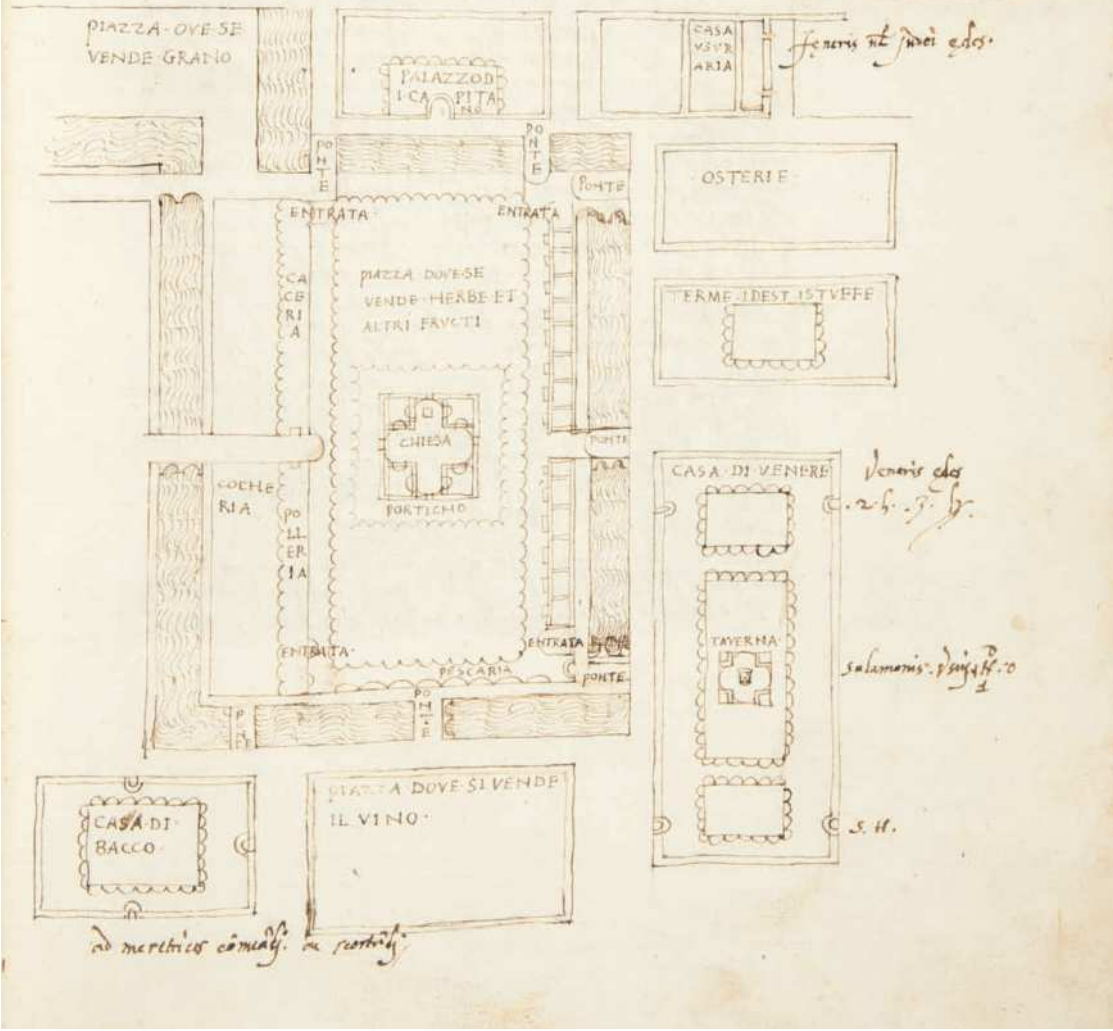
Ursprünglich, im 2. Buch, hatte Filarete vorgehabt, das Zentrum durch einen hohen Turm auszuzeichnen, von dem noch die Rede sein wird.⁶ Im 6., 8. und 10. Buch, bei der ausführlicheren Beschreibung der zentralen Plätze, wird dieser Turm jedoch nicht mehr erwähnt.⁷ Der Hauptplatz im Mittelpunkt der Stadtanlage bildet ein Rechteck im Seitenverhältnis 1:2 (150 × 300 *braccia*), dessen Längsachse in Ost-West-Richtung verläuft und an dessen Breitseiten sich der herzogliche Palast und der Dom als weltliches und geistliches Machtzentrum gegenüberliegen, während an den Längsseiten die Goldschmiede und Tuchhändler ihren Sitz haben. An diesen Kern des Hauptplatzes sind, wie auch aus dem Grundriss der Stadt ersichtlich (Taf. f. 43r), weitere Plätze angeschlossen: Im Norden ein Handelsplatz (Taf. f. 73r; vgl. Abb. 3.1.), an welchem sich der Palast des Podestà, das Rathaus, die Münze und das Schatzhaus, die Steuerbehörde, die Versammlungsräume der Zünfte, das Gericht und ein Gefängnis, sowie zwei Kirchen befinden; im Süden ein Viktualienmarkt (Taf. f. 73v; vgl. Abb. 3.2.), an welchem die verschie-



3.1. Filarete, *Libro architettonico*, Codex Palatinus, E. 15. Jh., Handelsplatz. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatinus E. B. 15, f. 101v. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

vesti mi sodesti assai ma uorra ch' quell'altra doue sia a uendere
 fructe e altre cose da mangiare me la dotti meglio intendere e
 disegna assimela come tu di che la uoi fare. Piacci che mi dica
 in prima come fa affare o pure che la disegni. Disegnala prima
 e in sul disegno mi dicit parte per parte. Domani la portero dis-
 gnata in uno foglio. Se mi fa ch' sia proportionata alla grandezza
 che bara a essere lo la fare misurata a quadretti cioe a braccia piccole.
 Et acto il disegno e portatolo al signore disse hor qui mi da antedere
 a parte a parte ogni cosa in prima. Signore io ui dico la misura
 dessa cioe de la larghezza e lunghezza la lunghezza sua sic ducento
 braccia e la larghezza sic cento questa fara il netto in quanto ui
 piaccia. Ma si non uole essere meno.

DEE COPPI
 abud
 MELIKI
 lux.



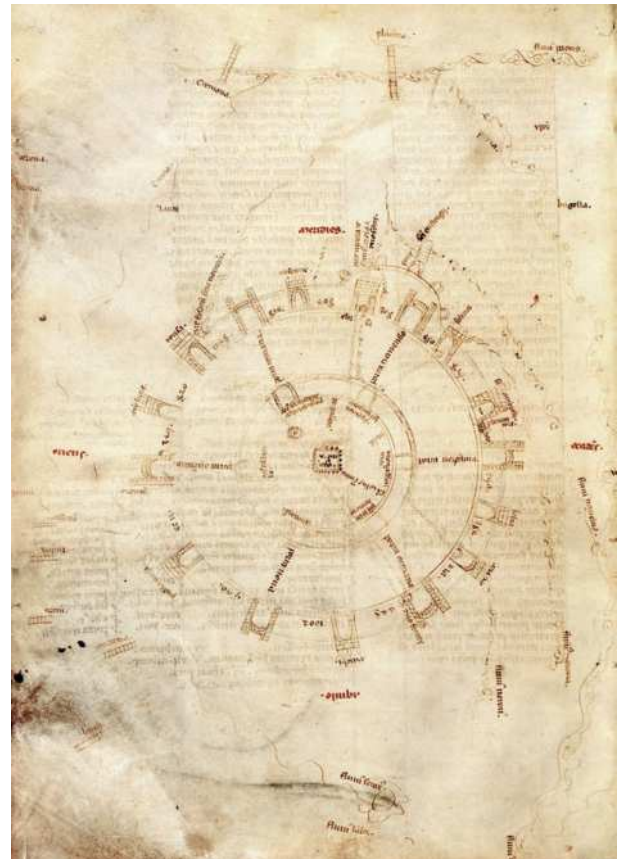
3.2. Filarete, *Libro architettonico*, Codex Palatinus, E. 15. Jh., Marktplatz. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatinus E. B. 15, f. 102r. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

denen Lebensmittelgeschäfte, der Palast des Capitano del Popolo, aber auch Gasthäuser, Tavernen, ein Freudenhaus, öffentliche Bäder und die Büros der Geldverleiher angesiedelt sind, während das Zentrum des Platzes von einer freistehenden Kirche eingenommen wird. Auch diese Nebenplätze sind wie der Hauptplatz im Seitenverhältnis von 1:2 ausgelegt ($93\frac{3}{4} \times 187\frac{1}{2}$ beziehungsweise 123×246 *braccia*) und von Portiken und Kanälen umgeben, unterscheiden sich jedoch deutlich in ihrem sozialen Gefälle: ein elitäres Zentrum, ein Platz für die städtische Verwaltung, schließlich ein Ort, an dem auch die niedrigeren menschlichen Bedürfnisse befriedigt (und überwacht) werden. Zu Beginn des 10. Buches widerspricht Filarete seinen bisherigen Ausführungen teilweise, wenn er für den Handelsplatz andere Maße angibt (96×186 *braccia*), vor allem aber das Rathaus (»der Palast, in dem die kommunale Gerichtsbarkeit auszuüben sein wird«) nicht mehr an die Seite, sondern in das Zentrum des Platzes stellen will.⁸

EIN IDEALISIERTES MAILAND?

Doch kehren wir zu den Illustrationen des Grundrisses zurück (Taf. f. 11v [Abb. 2.1], f. 13v und f. 43r), welche im Gegensatz zu den eben zusammengefassten Angaben des Textes sehr schematisch bleiben. Ja, auch im Falle der dritten Version des Grundrisses (Taf. f. 43r), in welchem sich das zentrale Platzgefüge, die Ringstraße mit ihren Plätzen und einzelne Anlagen eingetragen sowie die Tore und Rundtürme der Stadtmauer bezeichnet beziehungsweise angedeutet finden, steht die geometrische Figur deutlich im Vordergrund.

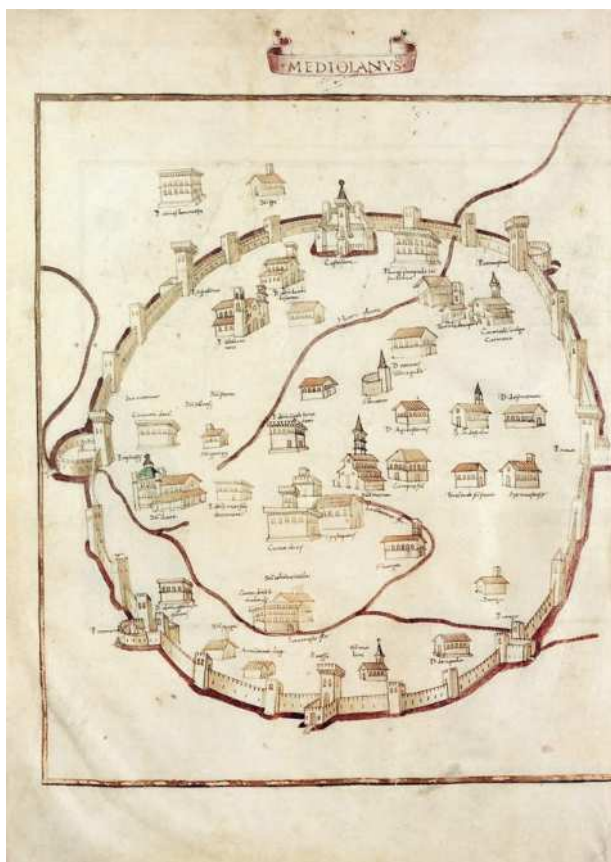
In Konsequenz der einleitend angesprochenen Haltung, Filaretos *Libro architettonico* als bloßes Architekturtraktat zu betrachten und in der Analyse nur jene Passagen zu berücksichtigen, welche die Rationalität und Funktionalität der Architektur verfolgen, hat man in dem Grundriss der Stadt Sforzinda nicht mehr als eine (naive) Anwendung oder Demonstration des neuen exakten Entwurfes der Renaissance zu sehen vermocht, der die Architektur als Wissenschaft ausweisen und aus dem Stand



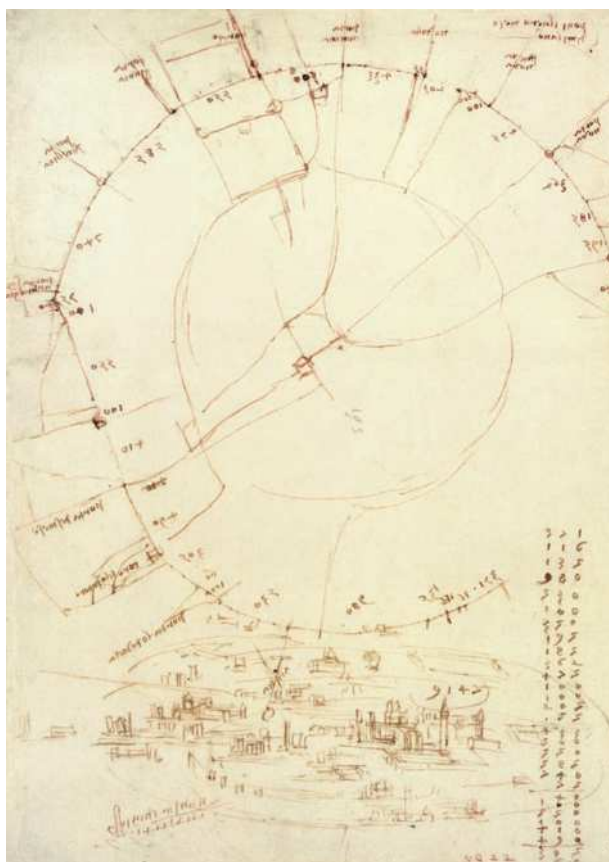
3.3. Petrus de Guioldis (Pietro Ghioldi) zugeschr., schematischer Idealplan Mailands, E. 14. Jh., eingebunden in Galvano Fiamma, *Cronica extravagans de antiquitatibus* (um 1330). Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. A 275, f. 46v. Aus: Virgilio Vercelloni (Hg.), *Atlante storico di Milano, Città di Lombardia*, Mailand 1989, S. 26.

der *artes mechanicae* in jenen einer *ars liberalis* heben soll. Andere haben den Grundriss von Sforzinda als Beleg für die Vorliebe der Neuzeit für Regelmäßigkeit und geometrische Gesetzmäßigkeit im Allgemeinen oder als erstes Beispiel eines geometrisch geordneten Planstadtentwurfes im Besonderen gelesen, und in diesem Sinne fehlt er in keinem Überblickswerk der Kunst- und Architekturgeschichte (der Renaissance).⁹

Wieder andere sahen in der neuen Stadt der Sforza ein rationalisiertes und perfektioniertes, also idealisiertes Mailand.¹⁰ Darauf verweisen der Name *Sforzinda*, die Lage am Zusammenfluss zweier Flüsse, das Kastell an der Stadtmauer, die radiale Anlage der Straßen, das System von Wasserkanälen, die Anlage



3.4. Pietro del Massajo, MEDIOLANVS, um 1470, eingebunden in die *Geographia* des Ptolemäus. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Urbinate Lat. 277, f. 129v. Aus: Virgilio Vercelloni (Hg.), *Atlante storico di Milano, Città di Lombardia*, Mailand 1989, S. 34.



3.5. Leonardo da Vinci. Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlantico, f. 199v, ca. 1497. Aus: Virgilio Vercelloni (Hg.), *Atlante storico di Milano, Città di Lombardia*, Mailand 1989, S. 38.

mehrerer Plätze im Zentrum, vor allem aber das im Zentrum des Handelsplatzes aufgestellte Rathaus, das aus einer offenen Säulenhalle im Erdgeschoss und großem Ratssaal im Obergeschoss besteht und damit an die Tradition der norditalienischen Kommunalpaläste im Allgemeinen und an den ab 1233 errichteten Broletto Nuovo genannten Palazzo della Ragione von Mailand im Besonderen erinnert.¹¹

Doch spricht Filarete diese Identifikation nicht aus. Dafür legt er sie, worauf Mia Reinoso Genoni zu Recht hingewiesen hat,¹² dem Leser auch auf visuellem Wege nahe: Die dreifache (!) Illustration des Grundrisses von Sforzinda stellt die neue Stadt in eine der Familie Sforza und dem damaligen Leser des *Libro* wohlbekannte ikonographische Tradi-

tion der Darstellung Mailands. Von Bonvesin de la Riva und Galvano de la Fiamma (Abb. 3.3) über Pietro del Massajo (Abb. 3.4) bis hin zu Leonardo da Vinci (Abb. 3.5) und Tristano Calco (Abb. 3.6) wurde Mailand stets eine ideale, kreisrunde Gestalt gegeben.¹³ So zeigt beispielsweise der Stadtplan eines anonymen Zeichners, der zusammen mit den Chroniken Galvano Fiammas in einen Codex aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gebunden ist und dort die um 1330 verfasste *Chronica Extravagans* illustriert (Abb. 3.3), den Kommunalpalast exakt im genauen Mittelpunkt der Stadtdarstellung, umgeben von zwei konzentrischen Kreisen, die die römische und die mittelalterliche Stadtmauer darstellen.¹⁴ Galvano Fiamma zitiert aus dem 1288 von



3.6. Tristano Calco, *Historiae Patriae*, A. 16. Jh., Gründung Mailands durch Belloveso. Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. A 188 inf., f. 5r. Aus: Luigi Robuschi (Hg.), *Milano. Alla ricerca della «città ideale» dalle origini a Filarete e da Leonardo all'Expo*, Cassina de Pecchi 2011, S. 10.

Bonvesin de la Riva verfassten Städtelob Mailands, und auch der Zeichner scheint sich, obwohl die Stadt bereits seit mehr als einem halben Jahrhundert unter der Herrschaft der Visconti stand, am kreisförmigen Mailand-Bild Bonvesin de la Rivas gegen Ende der Ära der freien Kommune orientiert zu haben. Bonvesin hatte die republikanische Führung Mailands mit den bedeutendsten Personen der Heilsgeschichte und die Bewohner der Stadt mit dem auserwählten Volk Gottes verglichen. Er sah – mit Verweis auf Augustins *De civitate Dei* – in seiner Heimatstadt schon auf Erden das Reich Gottes verwirklicht. Dabei richtete sich sein besonderes Augenmerk auf

die von der Kommune im 12. Jahrhundert erbaute Stadtmauer, zu der er zweimal bemerkt, dass sie die Form eines Kreises habe, welche er explizit als Zeichen der Vollkommenheit anführt.¹⁵

Wenn Filarete seiner neuen, idealen Stadt der Sforza eine kreisrunde Form verleiht, dann bezieht er sich wohl auf diese alte Darstellungstradition. Zumindest der Mailänder Leser verstand diese Assoziation und die damit verbundenen politischen Implikationen: Indem Filarete mittels dreifacher Illustration die neue Stadt der Sforza mit der kommunalen Vergangenheit Mailands identifiziert, legitimiert er die Herrschaft der 1451 illegitim an die Macht gekommenen Familie. Filaretos Zeichnungen stellen also die vom Text selbst nicht explizierte Identifikation der beiden Städte noch einmal her und verfolgen gleichzeitig, auf visuellem Wege, das Ziel, den Leser des Traktates von den guten Intentionen und der Rechtmäßigkeit der neuen Herrscher und von der glorreichen Renaissance ihrer Stadt zu überzeugen.

RATIONALISIERTE NATUR?

Andererseits verlässt Filarete, wie wir gesehen haben, zur Gründung seiner neuen Stadt demonstrativ Mailand und kehrt der alten Welt ausdrücklich den Rücken. Trotz aller Gemeinsamkeiten mit dem historischen Mailand und der ikonographischen Tradition seiner kartographischen Idealisierung, gilt es festzuhalten, dass Filaretos Grundriss (Taf. f. 11v [Abb. 2.1], 13v, 43r) keinen Stadtplan abbildet, sondern in allen drei Varianten Diagramm im platonischen Sinne einer geometrischen Figur bleibt, die auf anschauliche Weise etwas Unanschauliches vermittelt, nämlich ideale, ewig gültige Gesetzlichkeit.¹⁶

Interessanter scheint mir deshalb die Beobachtung von Jan Pieper, welcher den Grundriss von Sforzinda als »eine geometrische Übersetzung des vorgefundenen Landschaftsraumes« interpretiert hat, wie sie der bekannte Frontispiz der *Antiquarie Romane* des anonymen »Prospettivo Milanese Dipintore« aus dem Jahre 1499 oder 1500 versinnbild-

licht (Abb. 3.7), welcher »in formelhafter Knappheit eine grundlegende Maxime der zeitgenössischen Architekturtheorie auf den Begriff (bringt): dass die klassischen Formen der Architektur eine ordnende Reduktion der natürlichen Formenvielfalt bedeuten wollen.«¹⁷

Links sehen wir eine korinthische Portikus von einer natürlichen Felsformation foliert, während rechts an den Füßen des Kolosseums grobe Felsbrocken liegen, aus denen die Ordnungen der Architektur in geschossweiser Verfeinerung in die Höhe wachsen. Zwischen beiden Formationen steht als weitere Urform der Architektur ein Baum. Die auf dem Boden, im Zentrum eines Kreises knieende, nackte Figur des Vordergrundes visiert mit einer Armillarsphäre in ihrer Rechten die Gestirne an, um aus dem wohlgeordneten Kosmos die geometrischen Grundformen abzuleiten, die sie mit dem Zirkel in ihrer Linken auf die Erde überträgt. Einen ähnlichen Vorgang illustrierte Pieper zufolge, auch Filaretes erste Abbildung des Grundrisses der Stadt Sforzinda (Taf. f. 11V, Abb. 2.1): Der Kreis des Stadtgrabens entspreche dem Talrund, während die Sternform der Stadtmauer die Bergformationen aufnehme und die nach den Winden ausgerichteten und nach ihnen benannten Rundtürme die Schutzfunktion der Berge wiederhole. Aber auch zwischen linker und rechter Seite der axialsymmetrisch angeordneten Darstellung bestehe ein Verhältnis der Entwicklung: Während in der rechten Hälfte die natürliche Urform der Baukunst dargestellt sei, führe die linke Seite deren Erhebung in den Rang der Architektur vor. Die Einsiedelei rechts, die sich laut Text genau an der Stelle befindet, an welcher die neue Stadt errichtet werden soll, ist von einer kreisrunden Umzäunung eingefasst, die acht Bäume verbindet; im Zentrum steht ein weiterer Baum, und laut Text entspringt dort eine Quelle. Die Einsiedelei nehme also im Kleinen und in natürlichen oder naturnahen Formen die große Architektur des steinernen Sforzinda vorweg, denn auch die neue Stadt ist von einem Kreis umschlossen, der die acht Türme der Stadtmauer verbindet. In der Mitte der Darstellung, am Übergang zwischen Natur und



3.7. Anonymo »Prospettivo Milanese Dipintore«, *Antiquarie prospettiche romane*, um 1499. Rom, Biblioteca Casanatense, Inc. 1628, f. 1r. Aus: *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477–1499*, Ausst.-Kat. Mailand, Pinacoteca di Brera, hrsg. von Matteo Ceriana et al., Mailand 2014, S. 153, Kat. III.15.

Kultur, finde sich diese ›Urhütte‹ des Eremiten noch einmal dargestellt.¹⁸

Aus diesem Blickwinkel betrachtet ruft Filaretes Grundrissfigur übrigens eine bekannte Stelle Vitruvs in Erinnerung, die zu Beginn des 17. Jahrhundert illustriert und der Euklidausgabe des David Gregory vorangestellt werden sollte (Abb. 3.8), wonach eine geometrische Figur Inbegriff und unverkennbares Zeichen menschlicher Vernunft sei: »Als der Philosoph Aristippos, ein Schüler des Sokrates, durch Schiffbruch an das Gestade der Rhodier geworfen, (in den Sand) gezeichnete geometrische Figuren bemerkte, soll er seinen Begleitern ge-



3.8. Aristippus ... cum ... animadvertisset geometrica schemata descripta, exclamavisse ... ita dicitur: »Bene speremus, hominum enim vestigia video«; Stich von Michael Burghers, aus: *Euclidis quae supersunt omnia, Ex recensione Davidis Gregorii*, Oxoniae, e Th. Sheldoniano, MDCCIII, Antiporta. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. BE.5.H.24 Alt, Frontispiz. © Österreichische Nationalbibliothek Wien.

genüber folgenden Ausruf getan haben: »Lasst uns guter Hoffnung sein! Ich sehe nämlich Spuren von Menschen!«¹⁹ Wie der Frontispiz der *Antiquarie Romane* die im folgenden Text beschriebenen römischen Architekturen als Werke des menschlichen Intellektes feiert, so preist der von Filarete in die Landschaft platzierte diagrammatische Grundriss die Stadt Sforzinda als ordnenden und kultivierenden Eingriff des Architekten.

Doch auch damit scheint mir der Sinngehalt der Grundrissgestalt von Sforzinda noch nicht ausgeschöpft. Die folgenden Ausführungen versuchen zu belegen, dass es Filarete nicht nur um einen geometrisch konstruierten und praktikablen Stadtentwurf gegangen ist und auch nicht (nur) um ein in perfektere Form gebrachtes Mailand oder um die Versinnbildlichung der Kultivierung von Natur durch Architektur, sondern vielmehr um die durch die Stadtgestalt vermittelte Bedeutung im Kontext seines Handelns und Selbstverständnisses als Architekt der *Renaissance*: Durch die schöpferische Erneuerung oder Neuschöpfung der ersten Grundlage jeder Verbesserung des Menschen, nämlich seiner gebauten Umwelt, vermag der Architekt nicht weniger als den göttlichen Schöpfungsakt zu wiederholen und die ursprünglich gute, aber inzwischen korrumpierte Schöpfung wiederherzustellen.

KREIS UND QUADRAT

Hier wäre zunächst die metaphysische Funktion der Geometrie im Allgemeinen, der man neben ihrem praktischen Nutzen stets auch Einsicht in die göttliche Schöpfung zusprach, sowie die Bedeutung der geometrischen Figuren des Kreises und des Quadrates im Besonderen zu erörtern. Der Kreis und die Kugel sowie alle quaternären Figuren und Körper, wie der Würfel, das Quadrat oder das Kreuz, wie die Zahl Vier, sind als Abstraktionen der essentiellen Struktur des Kosmos und Chiffren der Schöpfungsordnung historische Konstanten in der westlichen wie der östlichen Tradition.²⁰ Dabei wurde im Kreis beziehungsweise der Kugel als der vollkommensten geometrischen Figur, in der es weder Oben und Unten noch Anfang und Ende gibt und in der alle Punkte der Peripherie gleich weit vom Zentrum entfernt sind, die Gestalt des ganzen, von Gott geschaffenen Kosmos oder des Himmels im Gegensatz zur diesseitigen Welt des Materiellen gesehen, die im Bild der Vierheit erscheint.²¹ In den vier Himmelsrichtungen kommt die räumliche Ordnung der Welt zum Ausdruck, wie in den vier Jahreszeiten die zeit-

liche und in den vier Elementen die stoffliche. Daran schloss sich eine ganze Vierersystematik an, die besonders im christlichen Mittelalter weiter entfaltet wurde.²² Wer also die Quadratur des Kreises suchte, suchte die göttliche Perfektion, Unendlichkeit, Ewigkeit und Einheit zu verräumlichen, verzeitlichen und verstofflichen, und so im Diesseits operant zu machen. Umgekehrt suchte das Kreisen des Quadrates (wie etwa in der Kuppel über der Vierung) ein Transzendieren der materiellen Vierheit, eine Vergöttlichung der menschlichen Ebene, und darin eine Vereinigung und Versöhnung des menschlichen mit dem göttlichen Bereich. Immer wieder hat der Mensch Kreis und Quadrat als Symbole der essentiellen Struktur des Kosmos auf die Architektur, sowohl auf einzelne Gebäude als auch auf den Grundriss von Städten, angewandt, um Anteil zu gewinnen an einer höheren Ordnung und Harmonie.²³

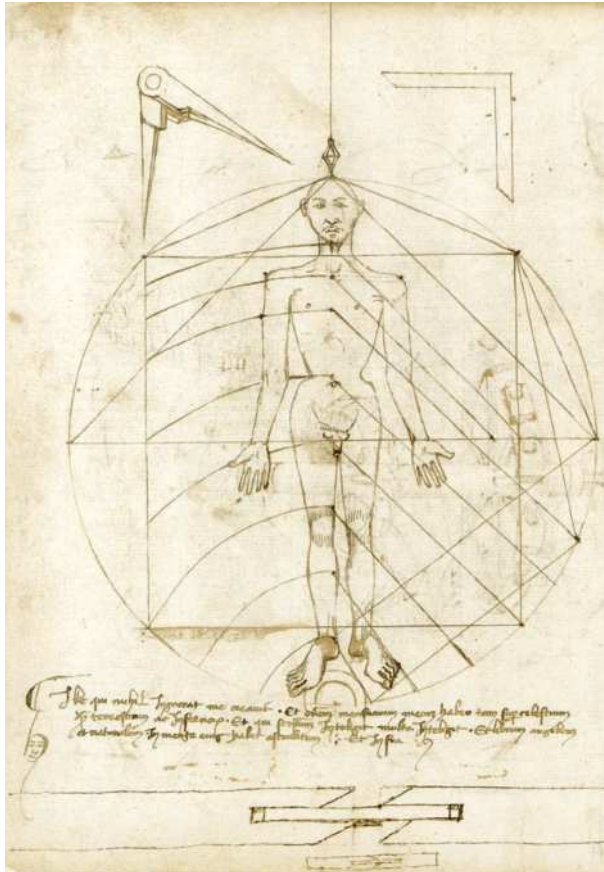
ANTHROPOMORPHIE

Filarete reiht sich in diese Tradition zunächst dadurch ein, dass er die Baukunst im Anschluss an Vitruv anthropomorph grundiert.²⁴ Bereits in der dem eigentlichen Text vorangestellten Widmung kündigt Filarete an, zu zeigen, dass bei allen Arten der architektonischen Konstruktion, »die Proportionen und Qualitäten und Maße ... sich allesamt von der Gestalt und Form des Menschen ableiten«.²⁵ Vitruv hatte angenommen, dass die Zahlenverhältnisse und Harmonien des Kosmos auch im Menschen zu finden seien, weshalb dessen Gesetzmäßigkeiten die Grundlage der Baukunst bilden sollten. Zu Beginn seines Buches über den Tempelbau erklärte Vitruv, dass ein wohlgebildeter Mann (*homo bene figuratus*) mit ausgestreckten Armen und Beinen in einen Kreis eingeschrieben werden kann und mit ausgebreiteten Händen jener Fläche entspricht, die nach dem Winkelmaß des Architekten quadratisch ist.²⁶ Neben den verschiedenen Gebäudetypen, den Säulenordnungen und den aus dem Verhältnis der Körperteile zueinander im Allgemeinen und der Maße des Kopfes im Besonderen gewonnenen Modulsystem sind es

deshalb auch bei Filarete vor allem Kreis und Quadrat, die aus dem Zusammenhang des Menschen mit dem Kosmos abgeleitet werden.²⁷ Vitruv selbst hatte diese Korrespondenz von Mensch und Kosmos in Maß und geometrischer Figur nicht ausdrücklich benannt, doch wurde er im 15. Jahrhundert allgemein in diesem Sinne verstanden.²⁸ Bruno Reudenbach hat ganz zu Recht betont, dass die Renaissance die vitruvianische Figur des *homo ad circulum et ad quadratum* im Lichte der mittelalterlichen Tradition des *homo minor mundus* rezipierte, die die Bildformel des *homo bene figuratus* unabhängig von Maß- und Proportionsangaben mit der Darstellung der in der Vierelementenlehre wurzelnden substantiellen Entsprechung von Mensch und Welt bei Isidor von Sevilla, Hugo von St. Victor, Hildegard von Bingen, Thomas von Cantimpré u. a. verbunden hatte.²⁹

Diese Überlagerung der Traditionen schlug sich übrigens in der ersten erhaltenen Illustration der vitruvianischen Proportionsfigur noch deutlich nieder (Abb. 3.9). Sie stammt aus dem 1433 vollendeten Maschinenbautraktat *De ingeneis* des Sienerer Künstler-Ingenieurs Mariano Taccola und zeigt unter Zirkel, Senkblei und Winkelmaß einen Mann derart in Kreis und Quadrat eingefügt, dass die traditionelle Lehre von der qualitativen und funktionalen Entsprechung von Makro- und Mikrokosmos um die Dimensionen der Maße und der geometrischen Figuren erweitert ist.³⁰

In diesem Sinne werden auch von Filarete die beiden Figuren von Kreis und Quadrat (auch sie »misure«) zur ersten Grundlage der gesamten Baugometrie erklärt. Was Ruth Finckh mit Blick auf den mittelalterlichen Baumeister treffend formuliert hat, gilt auch für den Architekten der Renaissance: »Wo es aber den antiken Baukünstlern nur darum ging, die harmonischen Proportionen von Kreis und Quadrat aus dem menschlichen Körper oder aus dem Kosmos abzuleiten, um sie in den Dienst einer repräsentativen und ästhetisch ansprechenden Architektur zu stellen, kann ein christlicher Autor die Tätigkeit des Architekten in Parallele setzen zum schöpferischen Handeln Gottes. Kreuz, Kreis und Quadrat sind für ihn nicht bloße geometrische Elemente, sondern



3.9. Mariano Taccola, *De Ingeneis*, 1433. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 197, II, f. 36v. © Bayerische Staatsbibliothek München.

Grundformen, die von Gott vorgegeben sind – in die Schöpfung eingeschriebene Chiffren für den Heilsplan und das Wesen der Welt.«³¹

Die vitruvianische Figur des *homo ad circulum et ad quadratum* erhält in Filaretes christlichem Weltbild eine zusätzliche Schärfe: Als Gottes hervorragende Schöpfung und sein Ebenbild ist der Mensch geeignet, die in allem waltende göttliche Idee sichtbar zu machen, welcher der menschliche Schöpfer folgen soll. Dabei kann es aber nicht um irgendeinen Körper der durch den Sündenfall korrumpierten Geschichte gehen, sondern nur um Adam als der ursprünglichen göttlichen Schöpfung.

So wird die dorische Säule als die höchste und schönste von Filarete folgendermaßen auf Adam zurückgeführt:

Es ist außerdem anzunehmen, dass die ersten Erfinder dieser Dinge die Maße der Qualität [qualità] des großen Menschen und der schönsten Gestalt entnahmen, weshalb sie sie wahrscheinlich von der Adams ableiteten. Weil sie [die Gestalt Adams] von Gott geformt wurde, gibt es keinen Zweifel, dass er sie schön formte und besser proportionierte als jede andere bis dahin, während die Natur dann die einen groß, die anderen klein und mittelgroß und auf vielerlei Weisen hervorgebracht hat. – Du könntest einwenden, dass diejenigen, die diese Maße entdeckten, Adam nie gesehen haben. – Vielleicht haben diejenigen, die jene ersten Grundlagen entdeckten, ihn doch gesehen und vielleicht ist er der Erfinder. Dies kann man nicht mit Sicherheit sagen. – Die ersten Erfinder, wer auch immer sie sind, werden mehr auf die würdigste und schönste Gestalt geachtet haben, welche auch immer, und die von Adam war, wie gesagt, aus mehreren Gründen die schönste. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass sie ihn [zum Vorbild] nahmen und von seinem Kopf das erste Maß nahmen, und mit dem Kopf begannen sie, weil der Kopf der würdigste und schönste Körperteil ist. Und sie taten wohl daran, mit ihm zu beginnen, weil er immer noch das bekannteste, am meisten vermessene und verschiedentlich unterteilbare Glied ist. Daher glaube ich, dass sie von ihm als dem ersten Maß sprachen, das sie mehrfach unterteilten und nach ihm die Gliederung vornahmen, wie wir weiter unten sehen werden. Sie vermaßen den gesamten Menschen und dann summierten, teilten und multiplizierten sie die Maße und leiteten alle anderen davon ab ... [...]³²

Kurz darauf wird Adam auch zum Architekten der ersten menschlichen Behausung gemacht, in explizitem Gegensatz zu den Ausführungen Vitruvs. Der Errichtung der ersten Architektur geht die Formung des eigenen Körpers zum Gebäude voraus:

Zweifellos ist das Bauen vom Menschen erfunden worden. Wer der erste war, der Häuser und Wohnungen errichtete, wissen wir nicht mit Sicherheit, man kann aber davon auszugehen, dass Adam, gleich nachdem er aus dem Paradies vertrieben wurde und es zu regnen begann, sich, weil er so rasch keine andere Zuflucht

fand, die Hände über den Kopf legte, um sich vor dem Wasser zu schützen [Taf. f. 4v]; und wie das Essen lebensnotwendig ist, so ist die Behausung eine Notwendigkeit, um sich vor schlechtem Wetter und Regen zu schützen. Einige sagen, dass es vor der Sintflut nicht geregnet habe, aber ich kann das nicht glauben: Wenn die Erde Früchte hervorbringen soll, muss es regnen. Für das Leben des Menschen ist Essen eine Notwendigkeit und gleichermaßen ist dies das Wohnen, weshalb man davon ausgehen kann, dass Adam, als er mit den Händen ein Dach bildete, sich angesichts seiner lebensnotwendigen Bedürfnisse überlegte, eine Behausung zu konstruieren, um sich vor dem Regen, aber auch vor der Hitze der Sonne zu schützen. Nachdem er seine Bedürfnisse erkannt und verstanden hatte, liegt man wohl richtig in der Annahme, dass er sich aus Reisis irgendeine Behausung, eine Hütte oder vielleicht auch Grotte baute, in die er sich bei Bedarf flüchten konnte [Taf. f. 5r und 5v; vgl. 54v, 59r und 111r]. Deshalb ist, wenn dem so war, wahrscheinlich, dass Adam der erste war. [...] *Es ist richtig, dass Vitruv sagt, die ersten, die Wohnhäuser erfanden, seien jene ersten Menschen gewesen, die in Wäldern lebten und, so gut sie es vermochten, Hütten und Grotten bauten. Wie dem auch sei, ich glaube, der erste war Adam ...*³³

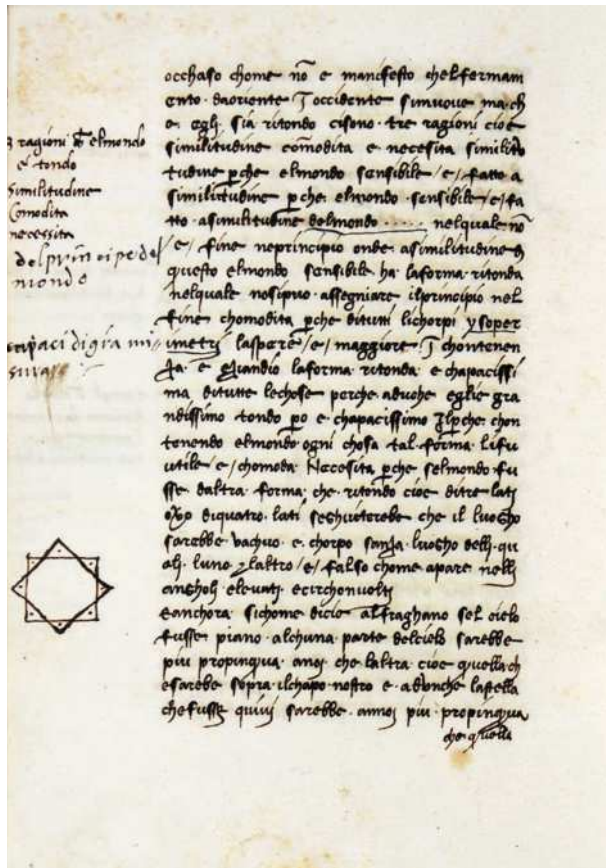
Durch das Bauen in anthropomorphen »Proportionen und Qualitäten und Maßen« kann der Mensch jedenfalls teilhaben an Gottes Schöpfung. In diesem Zusammenhang trifft Filarete nicht weniger als eine theologische Aussage: »Gott wollte also, dass der Mensch, dessen Gestalt er nach seinem Ebenbild geschaffen hatte, in gleicher Weise mittels des Intellekts, den er ihm verlieh, teilhabe daran, etwas nach seinem Bilde zu schaffen.«³⁴ Für die Bauformen und -maße bedeutet dies, dass »das Bauwerk ... nach diesem Vorbild geschaffen [ist], sprich dem der menschlichen Gestalt.«³⁵ Gleichzeitig jedoch haben wir es mit einem Aufruf an den Architekten zu tun: Dem Menschen ist von Gott nicht nur ein Verstand gegeben, sondern er kann und soll ihn auch frei und eigenverantwortlich nutzen, und: von der Art und Weise, wie er ihn benutzt, hängt die Entwicklung

der Schöpfung ab. Der Mensch nimmt teil an der Schöpfung Gottes.³⁶

ZWEI QUADRATE IM KREIS – EIN KOSMOGRAMM

Doch was bedeutet nun diese Figur genauerhin: Zwei verschränkte Quadrate im Kreis? Handelt es sich um einen bloßen Jung'schen Archetypus, der *qua* Archetypus an allen Orten und zu allen Zeiten sporadisch auftreten kann?³⁷ Soweit ich sehe, hat die Figur bisher nur einen einzigen ernsthaften Interpretationsversuch erfahren, nämlich von dem Archäologen Andreas Schmidt-Colinet, in einem 1991 erschienenen Artikel »Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom Sinn eines geometrischen Ornaments«.³⁸ Anlass für seine weit ausgreifenden Ausführungen bot ihm der Umstand, dass die Figur eine Art Leitmotiv der ägyptischen Textilkunst des 3. bis 6. Jahrhunderts darstellt, wo sie in zahlreichen Varianten wiederkehrt; sowie die Beobachtung, dass sie auf koptischen Textilien vornehmlich an jener Stelle erscheint, an welcher sonst das Kreuz oder ein anderes Christogramm steht.³⁹ Schmidt-Colinets Aufsatz bietet nicht nur eine hervorragende Sammlung vor allem östlicher Beispiele unseres Diagramms, sondern fragt auch nach seiner Herkunft. Seine Suche nach dem Ursprung und damit dem Sinn der Figur führt den Autor nach Syrien und letztlich nach Persien. Schließlich kommt Schmidt-Colinet zu dem Schluss: Zwei verschränkte Quadrate im Kreis ließen sich interpretieren »als Lebenssymbole beziehungsweise Kosmogramme ...: Literarische und archäologische Zeugnisse belegen, dass man sich im Alten Iran die Welt als Quadrat, den Himmel beziehungsweise Kosmos als Kubus vorstellte. Die Verschränkung der Quadrate ... kann als Sinnbild des Kosmos verstanden werden, als kosmologisches Symbol in verschlüsselter Zeichensprache, wobei die Vierzahl und ihre Verdoppelung mit einer Aussage über das Verhältnis des Göttlichen mit der Welt verbunden ist.«⁴⁰

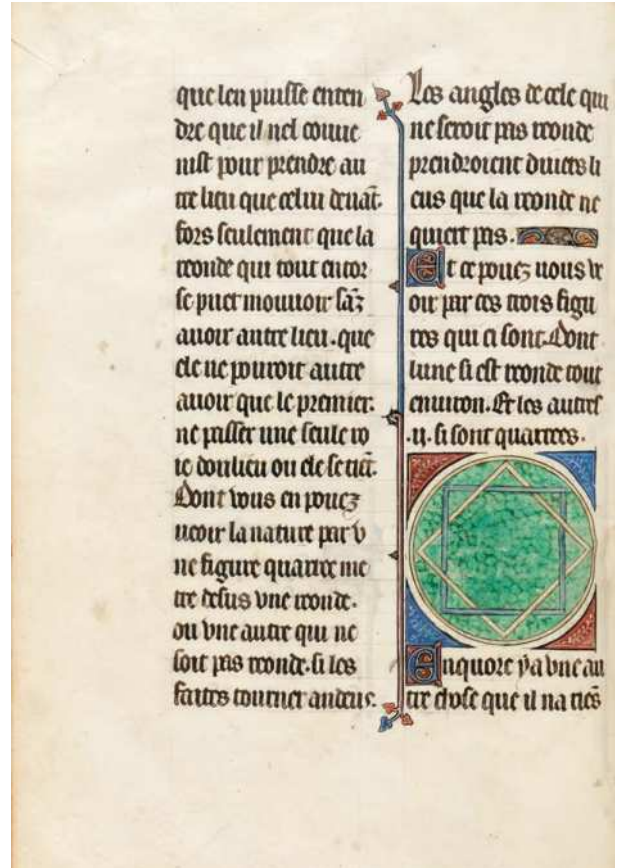
Der letzten Aussage kann ich zustimmen, doch die Behauptung, die beiden verschränkten Quadrate



3.10. Italienischsprachige Ausgabe der *Sphaera* des Sacrobosco, E. 15. Jh., zusammengebunden mit anderen astronomischen Schriften, aus dem Besitz des Antonio da Sangallo d. Ä. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatinus 795, f. 22v. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

würden das Quadrat der Welt und den Kubus des Kosmos versinnbildlichen, lässt sich m. E. nicht belegen. Auch Schmidt-Colinet selbst verweist zur Stützung dieser These nur auf eine einzige Quelle, die *Topographia Christiana* des Kosmas Indikopleustes aus dem 6. Jahrhundert.⁴¹

Mir scheint eine andere Interpretation weitaus naheliegender. So stoßen wir gleich mehrfach auf ein mit dem Stadtgrundriss Filaretos identisches Schema – eine Figur, die aus zwei übereinandergelagerten Quadraten im Kreis besteht – als Verbildlichung der Grundstruktur des Kosmos in den kosmographischen und astronomisch-astrologischen Traktaten seit dem 13. Jahrhundert, beispielsweise



3.11. Gossouin de Metz, *Image du Monde*, um 1250. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms fonds francais 574, f. 44v. © Bibliothèque nationale de France.

in Sacroboscos *Liber de Sphaera* (z. B. Abb. 3.10, aus dem Besitz des Architekten Antonio da Sangallo d. Ä.),⁴² in der *Image du Monde* des Gossouin de Metz (z. B. Abb. 3.11, 3.12, oder 3.13),⁴³ im *Trésor* beziehungsweise *Tesoro* des Brunetto Latini (z. B. Abb. 3.14)⁴⁴ oder in Ludovicus de Angulos *Liber de figura seu imagine mundi* (Abb. 3.15).⁴⁵

In zahlreichen weiteren astronomisch-astrologischen oder kosmographischen⁴⁶ und natürlich den enzyklopädischen⁴⁷ wie auch alchemistischen Handschriften⁴⁸ wird dieses Schema, wenn auch nicht abgebildet, so doch ausführlich beschrieben. Übrigens befanden sich von Brunetto Latinis *Trésor* und von Gossouin de Metz' *Image du Monde* zur Zeit des Fil-



3.12. Gossouin de Metz, *Image du Monde*, 2. H. 13. Jh. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 114, f. 14r. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.



3.13. Gossouin de Metz, *Image du Monde*, 14. Jh. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms fonds français 25344, f. 42r. © Bibliothèque nationale de France.

arete zumindest ein beziehungsweise zwei Exemplare in der Bibliothek des Francesco Sforza;⁴⁹ und auch von Sacroboscus *Liber de Sphaera*, dem am meisten benutzten Lehrbuch der Astronomie und Kosmographie im 15. Jahrhundert, führt das Inventar der Bibliothek von 1459 gleich drei Abschriften an.⁵⁰ In den Florentiner Bibliotheken haben sich von allen genannten Schriften zahlreiche Exemplare erhalten.

Doch was stellt diese Figur genauerhin dar? Der entsprechende Text des Brunetto Latini beispielsweise lautet folgendermaßen:

Bis hierhin verkündet die Erzählung, dass es der Hauptgegenstand dieses Buches sei, vom Wesen der Dinge dieser Welt zu handeln, die durch die vier Beschaffenheiten [compleSSIONi] bestimmt ist, will

heißen warm, kalt, trocken und feucht, welche da sind die Grundeigenschaften aller Dinge [onde tutte cose sono compleSSIONate]. Gleichmaßen werden auch die vier Elemente als der Grundlage der Welt von diesen vier Beschaffenheiten [compleSSIONi] bestimmt: das Feuer ist warm und trocken, das Wasser kalt und feucht, die Erde kalt und trocken, die Luft warm und feucht. / Und ebenso beschaffen sind die Körper von Mensch und Tier und aller anderen Lebewesen, die vier Körpersäfte [umori] in sich haben ... / Auch das Jahr ist in vier Jahreszeiten unterteilt ... [...] Nun lässt sich leicht verstehen, dass es Aufgabe der Natur ist, die diskordanten Dinge wieder einzustimmen und die ungleichen auszugleichen, auf dass alle Unterschiede wieder zu einer Einheit finden [l'ufficio di natura è d'accordare le cose discordanti e d'agguagliare le di-

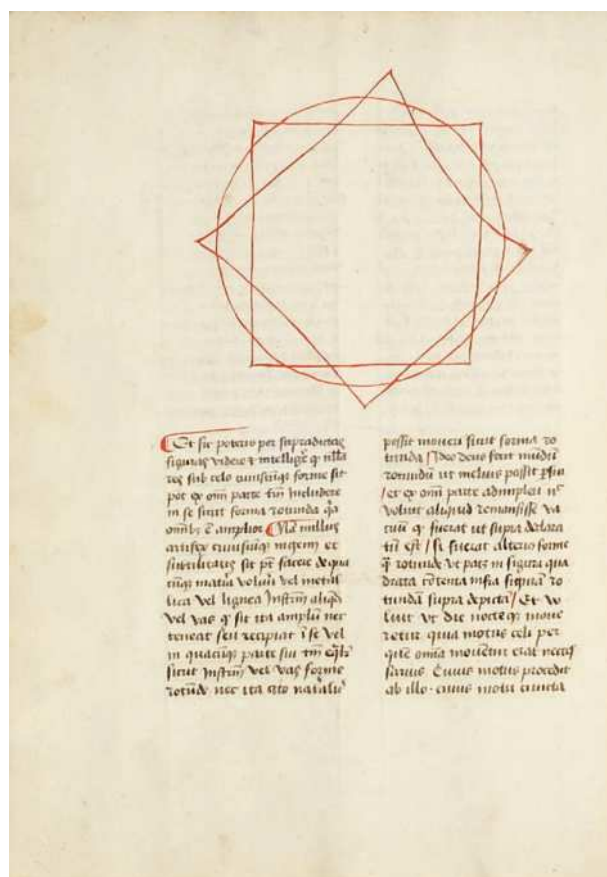


3.14. Brunetto Latini, *Tesoro*, A. 14. Jh. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 319, f. 2. © The Bodleian Libraries, The University of Oxford.

suguali in tal maniera, che tutte le diuesitadi tornino in unità].⁵¹

Kurz darauf werden – unter ausdrücklichem Verweis auf Aristoteles – die vier Elemente durch ein fünftes ergänzt:

Die Erzählung hat bis hierher das Wesen der vier Elemente bestimmt, spricht das des Feuers, der Luft, des Wassers und der Erde. Der große Philosoph Aristoteles sagte jedoch, dass es neben diesen vieren noch ein weiteres Element gebe, das keinerlei Wesensart oder Beschaffenheit besitze wie die anderen, sondern so edel und fein sei, dass es sich nicht bewegen oder zersetzen ließe wie die anderen Elemente. Und er sagte, dass er, wenn die Natur seinen Körper aus diesem



3.15. Ludovicus de Angulo, *Liber de figura seu imagine mundi*, 2. H. 15. Jh. St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vad. Slg. Ms 427, f. 7v. © Kantonsbibliothek St. Gallen.

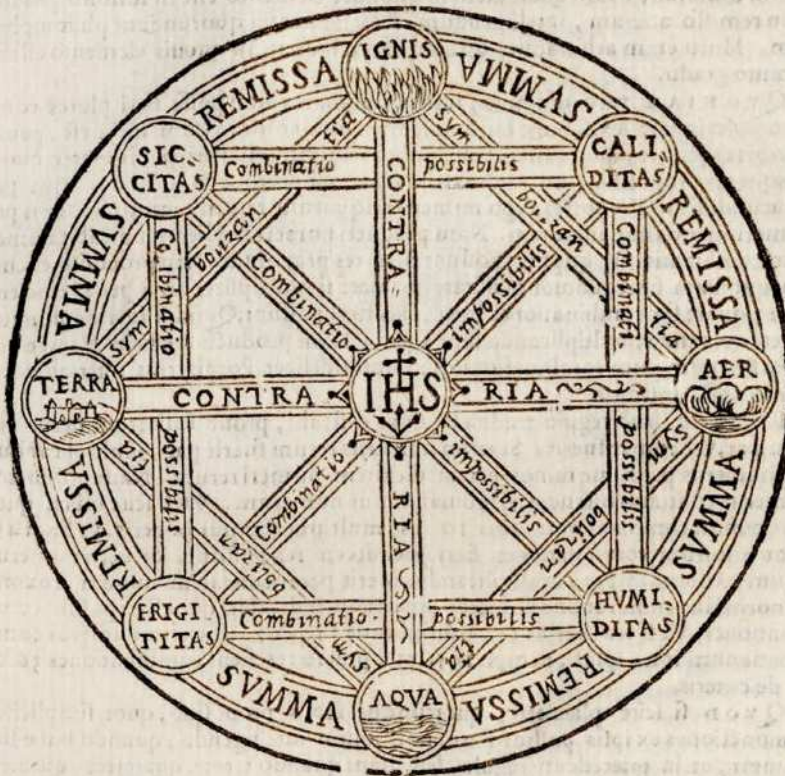
Element gebildet hätte, vor dem Tod sicher sei und niemals und auf keine Weise sterben könne. Dieses Element hat man Orbis genannt, sprich den kreisförmigen Himmel, der alle Elemente und alle anderen Dinge umgibt und in sich einschließt, die außerhalb des Göttlichen stehen ...⁵²

Wir können uns zum besseren Verständnis dieses und ähnlicher Texte einer der zahlreichen später gedruckten Illustrationen bedienen, die das Gemeinte im Bild weiter verdeutlichen, beispielsweise jener aus dem Kommentar des Christophorus Clavius zu der genannten *Sphaera* des Sacrobosco, erstmals gedruckt im Jahre 1570 (Abb. 3.16).⁵³ Unsere Figur stellt also die diagrammatische Disposition der vier ersten Elemente und der vier grundlegen-

DE NUMERO ET ORDINE ELEMENTORVM.

QUONIAM vero auctor noster docuit, quatuor esse elementa, non abs re fuerit, paucis aperire, quibus potissimum rationibus philosophi colligant, quatuor elementa esse: Deinde nonnihil de ordine, ac situ eorundem referre. Prima igitur ratio, qua philosophi probant, quatuor esse elementa, sumitur ex qualitatib. primis, quas dicit Aristoteles 2. de Generatione esse quatuor, duas actiuas, nempe caliditatē, & frigiditatē: duas vero passiuas, nimirum siccitatem, & humidita-

Quatuor esse elementa, probatur ex combinationibus primarū qualitatum.



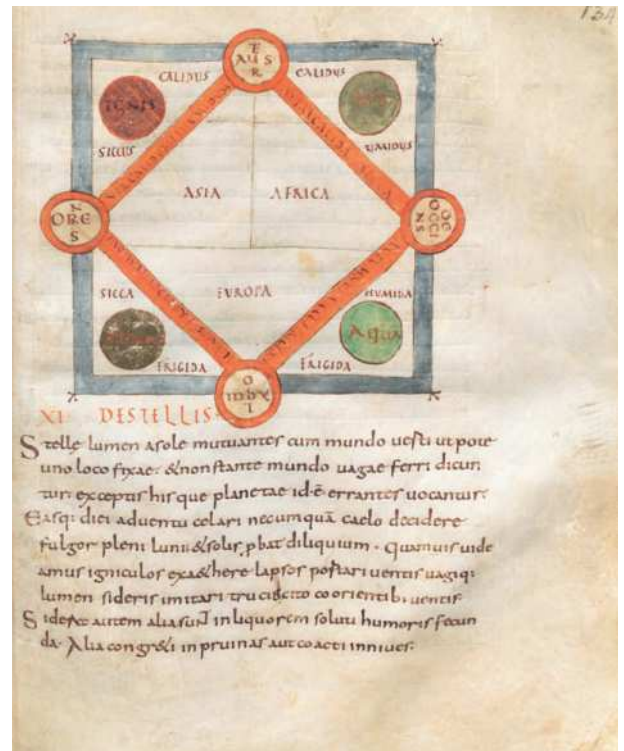
tem. Est autē ratio talis. Tot sunt elementa, quot sunt combinationes harum quatuor primarum qualitatum posibles, id est, quot modis primæ hæ quatuor qualitates inter se possunt coniungi, seseque mutuo compati, vt loco citato ait Aristoteles: Atqui sunt solum quatuor combinationes posibles, igitur & quatuor erunt elementa. Minor patet, quia ad summum inter quatuor illas qualitates, si binas semper sumperimus, sex tantum fieri possunt combinationes, vt caliditatis cum siccitate, ex qua constituitur. Ignis, qui calidus est in summo gradu, sicus vero in remisso: humiditatis cum caliditate, ex qua habemus aerem, qui summe humi-
 C dus,

3.16. Christophorus Clavius, *In Sphaeram Ioannis de Sacro Bosco Commentarius*, Venedig 1601, f. 33r. © Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln.

den Qualitäten dar. Die vier basalen Eigenschaften sind zu einem Quadrat angeordnet, die Gegensätze einander diagonal gegenüber: heiß zu kalt und trocken zu feucht. Die vier Elemente, die an diesen Qualitäten teilnehmen, formen eine weitere Tetrade und sind wieder als zwei Gegensatzpaare gekennzeichnet: Feuer – Wasser und Luft – Erde. Das Ergebnis ist ein harmonisches und stabiles System, denn die auseinanderstrebende Kraft der Gegensätze wird ausgeglichen durch die vereinigende Kraft der Teilhabe: Erde und Wasser haben die Eigenschaft der Kälte gemeinsam, Wasser und Luft Feuchtigkeit, Luft und Feuer Hitze, und Feuer und Erde Trockenheit. Diese perfekte Balance zwischen den Elementen bildet eine stabile, harmonische Einheit, die im Kreis versinnbildlicht ist, der dem aristotelischen fünften, himmlischen Element entspricht.

Der hier illustrierten Figur war übrigens schon früh eine ganz ähnliche, aber reduzierte Form des Kosmogramms vorangegangen, die auf den Kreis verzichtet und die beiden Quadrate nicht übereinanderlegt, sondern das eine in das andere über Eck gestellt einschreibt. Das bekannteste Beispiel für diese reduzierte Form hat sich in einer um 818 verfassten astronomischen Handschrift aus Salzburg erhalten (Abb. 3.17), wo die Ecken der Quadrate mit den Namen der vier Qualitäten und Eigenschaften beschriftet sind.⁵⁴ Diese Figur und ihre kosmologischen Implikationen stehen wohl hinter den zahlreichen, in derartige Figuren eingetragenen Majestasdarstellungen.⁵⁵ Dieser Zusammenhang legt übrigens nahe, dass auch die im Mittelalter wie in der Renaissance vorherrschenden quadratischen Horoskopschemata mit ihrem Zwölfersystem der Häuser und Zeichen sich aus der achteiligen Konstruktion der übereinandergelegten Quadrate der Elementen- und Qualitätentetraden herleiten.⁵⁶

Wir haben es also bei unserer Figur der beiden verschränkten Quadrate im Kreis nicht – wie von Schmidt-Colinet angenommen – mit einer Darstellung der quadratischen Welt und des kosmischen Kubus nach vermeintlich altiranischer Kosmologie zu tun, sondern mit der West und Ost verbindenden



3.17. Astronomische Sammelhandschrift, Salzburg, um 818. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 387, f. 134r. © Österreichische Nationalbibliothek Wien.

den aristotelischen Materietheorie beziehungsweise Kosmologie, die im Folgenden möglichst kurz zusammengefasst sei.

Aristoteles zeichnete das Universum als große Kugel, die durch die runde Schale, in welcher sich der Mond befindet, in eine obere und eine untere Region aufgeteilt ist.⁵⁷ Über dem Mond befindet sich die Himmelsregion, darunter die Erdregion. Der Erd- oder sublunare Bereich ist von Geburt, Tod und allen möglichen Veränderungsprozessen gekennzeichnet. Die Himmels- oder supralunare Region dagegen stellt einen Ort der ewig unveränderlichen Kreisläufe dar. Bei den wahrnehmbaren Dingen der sublunaren Welt handelt es sich um Verbindungen oder Mischungen, die sich auf eine geringe Anzahl von Grundprinzipien zurückführen lassen, welche »Elemente« genannt werden. Aristoteles akzeptierte die ursprünglich von Empedokles vorgeschlagenen und später von Platon übernommenen

vier Elemente, Erde, Wasser, Luft und Feuer, und behauptete, dass diese sich in jeweils unterschiedlichen Anteilen zu allen bekannten Stoffen verbinden. Aristoteles stimmte mit Platon auch darin überein, dass diese vier Elemente nicht stabil und unveränderlich sind, sondern ständiger Umwandlung unterliegen. Und wie dies möglich ist, das erklärt er durch seine Theorie von Materie (ὕλη) und Form (μορφή): Jedes Element setzt sich aus Ur-Materie und Form zusammen. Die Formen, die für die Entstehung der Elemente entscheidend sind, werden mit den vier Grund- oder »Elementar«-Eigenschaften gleichgesetzt: heiß und kalt, nass und trocken. Von der Kälte und Trockenheit »geformte« Grundmaterie ergibt als Element Erde, von Kälte und Feuchtigkeit erfüllte Grundmaterie ergibt Wasser, u. s. f. Der Himmel hingegen – Ort ewig unveränderlicher Kreisläufe und deshalb im Bild des Kreises oder der Kugel gefasst – besteht aus einem unzerstörbaren fünften Elemente, zunächst »Äther«, dann »Quintessenz« (»fünfte Substanz«) genannt.⁵⁸ Dieses aristotelische Materie- und Kosmosmodell war die Grundlage für das mittelalterliche wie neuzeitliche Weltbild und die darauf fußende Naturwissenschaft in Ost und West.

Die Figur der beiden verschränkten Quadrate im Kreis stellt also die geregelte Anordnung eines harmonischen Ganzen, die geometrische Exposition des Kosmos, ein Diagramm universeller Ordnung dar, das Pythagoras zugeschrieben wurde, von Aristoteles vertreten, von jeder größeren mittelalterlichen Autorität wiederholt und von den meisten Naturwissenschaftlern beziehungsweise -philosophen der Renaissance bis einschließlich Paracelsus akzeptiert wurde.⁵⁹ Sie rekonstruiert die Gesetze, nach denen Gott die Welt am Anfang der Zeit konstruiert hatte: Die archetypische Idee des Schöpfergottes, die »archetypische Welt [*mondo archetipo*]«, »auf ewig in ihm, da jenes Denken keinen Anfang hatte« (Brunetto Latini).⁶⁰ Als solche stellt sie aber nicht nur das Modell für den Kosmos als ganzen, sondern drückt ihre Form jeder Stufe der Schöpfung auf, sodass alle Dinge »ad similitudinem mundi archetypi« (Sacrobosco) geschaffen sind.⁶¹ So existiert ein detailliertes

Netzwerk von Korrespondenzen zwischen den verschiedenen Ebenen der Schöpfung. Dies ist die ideale Basis der gesamten mikrokosmisch-makrokosmischen Entsprechungslehre und erste Grundlage der Renaissance-Episteme. Ernst Cassirer hat diese in ein treffendes Bild gebracht: »Die Welt gleicht einem Kristall, der, wie sehr man ihn auch in kleine und immer kleinere Teile zerschlagen mag, doch in ihnen allen immer noch die gleiche charakteristische Organisationsform erkennen lässt.«⁶² Ein solches »strukturelles Weltbild«, in dem die Gestalt des Weltganzen sich in seinen Teilen immer wiederholt, verlangt ein »komplexes Denken«, das nicht so sehr mit physikalischen Kausalitäten rechnet, sondern die Natur und die Vorgänge in ihr nach dem Prinzip der substantiellen Identität, der Entsprechung, Analogie und Sympathie erklärt.

Ein solches Gesetz der strukturalen Wirkungseinheit kann sich der Mensch aber auch aktiv zunutze machen. (Deshalb sein Aufschwung während der Renaissance!) Der kosmischen Emanation steht – dank der Einsicht in die Zusammenhänge zwischen Makro- und Mikrokosmos – das Vermögen des Menschen gegenüber, irdische Ereignisse und Formen mit himmlischen Abläufen und Konstellationen in glückliche oder unglückliche Übereinstimmung zu bringen, was die Wissenschaft der Astrologie verfolgt, insbesondere durch das Erstellen von Elektionshoroskopen; zweitens, das Bestreben des Menschen die göttliche Schöpfung in der Natur fortzusetzen und zu vervollkommen, zu verändern oder wiederherzustellen, was das Ziel der alchemistischen Kunst darstellt; sowie, drittens, der Versuch des Menschen selbst seinerseits Einfluss zu nehmen auf die obere Welt und sich ihrer Kräfte zu bemächtigen, was die Kunst der Magie verfolgt. Astrologie, Alchemie und Magie erweisen sich so als die aktive Seite der Naturerkenntnis, als die praktische Seite eines auf Entsprechung gegründeten Weltbildes. Was dabei die Lehren der Kosmographie und Astronomie beziehungsweise Astrologie auf der einen Seite und die Theorien der alchemistischen und magischen Künste auf der anderen Seite erstlich verbindet, ist eben die aristotelische Materietheorie, das vierglied-

rige Elementen- und Qualitätenschema, wie es uns in den astronomischen Traktaten der Zeit und in Filaretos Stadtgrundriss begegnet.⁶³

OPUS ALCHEMICUM

Für die Kunst der Alchemie entscheidend ist der Umstand, dass die Elemente sich nicht nach ihrer Materie oder Substanz (ὄλη), sondern nur in ihrer Form oder Qualität (μορφή) unterscheiden und deshalb ineinander verwandelt werden können.⁶⁴ Nach Aristoteles bestehen alle sinnlich wahrnehmbaren Dinge aus der eigenschaftslosen Materie (die *materia prima* des ursprünglichen Chaos) mit ihr jeweils zusammengehörigen Eigenschaften, die ihrerseits in notwendige (essentielle) und zufällige, unwesentliche (akzidentielle) Eigenschaften unterschieden werden. Die aristotelischen Elemente sind also Ausformungen ein und derselben Urmaterie mit jeweils unterschiedlichen essentiellen Eigenschaftspaaren: Erde ist kalt und trocken, Wasser feucht und kalt, Luft heiß und feucht, und Feuer heiß und trocken. Diese Eigenschaften können wechseln, und da sie essentiell sind, wandeln sich damit auch die Elemente ineinander um. Diese Transmutation ist möglich dank der Tatsache, dass an jeder Qualität zwei Elemente teilhaben: Erde und Wasser haben Kälte gemeinsam, Wasser und Luft Feuchtigkeit, Luft und Feuer Hitze, und Feuer und Erde Trockenheit. Ändert man nun die Proportionen und Kombinationen der Elemente eines Körpers, so lässt sich ein von diesem verschiedener Körper herstellen.

Die Alchemisten übernahmen also die aristotelische Elementen- und Qualitätenslehre, da sie die theoretische Begründung der Möglichkeit der Metallveredelung und -transmutation lieferte, postulierten jedoch abweichend von Aristoteles, dass man eigenschaftslose Urmaterie (»materia prima«, bisweilen auch »hyle« genannt) isolieren könne.⁶⁵ Wo sie mit einer konkurrierenden Materiethorie, etwa der arabischen Schwefel-Quecksilber-Lehre, von der noch die Rede sein wird, zusammenstieß, wurden auch hier die vier Elemente als grundlegend postuliert,

aus denen sich zunächst die Prinzipien Schwefel (bestehend aus den beiden »aktiven«, »männlichen« Elementen Feuer und Luft und den Qualitäten heiß und trocken) und Quecksilber (bestehend aus den beiden »passiven«, »weiblichen« Elementen Wasser und Erde und den Qualitäten feucht und kalt) formen, welche dann die Metalle bilden.⁶⁶ Minderwertige Metalle können jedenfalls nicht in Gold verwandelt werden, ohne zuvor in ihren primordialen Stoff, die eigenschaftslose *prima materia*, zurückgeführt zu werden. Deshalb muss das unvollkommene Metall zunächst zersetzt und aufgelöst werden. Das derart gewonnene Chaos kann dann neu differenziert werden zu den vier Elementen Erde, Luft, Feuer und Wasser. Schließlich müssen die einander entgegengesetzten Eigenschaften der Elemente (heiß und kalt, trocken und feucht) miteinander versöhnt und verbunden werden, indem man von jener Eigenschaft Gebrauch macht, die das jeweilige Element mit dem nächsten Element gemeinsam hat: Erde ist kalt und trocken und hat deshalb Kälte mit Wasser gemeinsam, das kalt und feucht ist; Wasser wiederum teilt mit Luft, die heiß und flüssig ist, Feuchtigkeit (Flüssigkeit); Luft schließlich hat Hitze mit Feuer gemeinsam, das heiß und trocken ist. Während des alchemischen *Opus* werden also die Elemente voneinander getrennt und derart neu kombiniert, dass eine neue, reinere Form entsteht, bis schließlich der vollkommene Zustand des Goldes erreicht ist.

Die Alchemisten werden oft als die Väter der experimentellen Chemie angesehen. Andererseits waren alchemistische Vorstellungen während des Mittelalters wie der Renaissance von mindestens ebenso großer metaphysischer wie physikalischer Bedeutung. Für viele Alchemisten war das Ziel des *Opus* die Transformation von minderwertigem Metall in Gold, also unerschöpflicher Reichtum. Hier wurde die Alchemie gesehen als eine Kunst, die die Natur perfektionieren könne, und der Alchemist als ein Vervollkommener der natürlichen Unvollkommenheiten.⁶⁷ Anderen aber galt als Ziel der alchemistischen Transformation nicht Gold, sondern eine Substanz, die »lapis philosophorum« oder »quinta essentia« genannt wurde. Schon Aristoteles hatte,

wie wir gesehen haben, neben den vier Elementen der irdischen Welt, der supralunaren Sphäre, noch eine ungeschaffene, unvergängliche und unwandelbare fünfte Substanz postuliert, die außerhalb der Erde, in der translunaren Sphäre, im ewig gleichen Bereich der Fixsterne existiert. Aus diesem fünften Element, das zunächst mit dem schon vor Aristoteles geprägten Begriff »Äther« benannt wurde, wurde der »Stein der Weisen« oder die »Quintessenz« der Alchemisten.⁶⁸

Schon bei Aristoteles hatte dieses himmlische, fünfte Element – wie bei Plato der Dodekaeder – die Zusammenfassung der vier Elemente und der vier Qualitäten zu einer harmonischen Ganzheit bedeutet. Der »Äther« kennt weder Kälte noch Wärme, oder Feuchtigkeit und Trockenheit, noch sonstige Gegensätze; er ist durchaus einfach und vermag sich in keine der vier sublunaren Elemente umzugestalten. Abweichend von diesen besitzt er auch die vollkommenste aller Bewegungen, die endlose, unveränderliche Kreisbewegung. Das Verhältnis von *quinta essentia* zu den vier Elementen und Qualitäten entspricht also dem Verhältnis von Himmel und Erde.⁶⁹ Nach Aristoteles findet sich deshalb das fünfte Element niemals auf der Erde. Die Alchemisten reklamierten es hingegen als Resultat ihrer Kunst. Hier ist der Alchemist nicht mehr bloßer Kollaborateur der Natur, sondern schafft etwas über die Natur hinausgehendes. Für die einen war die Funktion dieser Substanz als Transmutationsagens im Wandel der Metalle zu Gold hin zu dienen, für andere war sie ein Lebenselixir, das blühende Jugend, ein langes Leben und Weisheit verleihe; anderen wiederum war sie Synonym für das durch das alchemische Opus erreichte Ergebnis, der Zustand eines Teiles der Welt frei von Wandel und Verfall. Doch immer handelt es sich bei dem als »Stein der Weisen« oder »Quintessenz« Bezeichneten um etwas über die Natur, also über die göttliche Schöpfung in ihrem gefallenem Zustand Hinausgehendes.

In einer häufig verwendeten alchemischen Metapher wird die Trennung und anschließende Vereinigung der vier Elemente und Qualitäten zu der sie transzendierenden harmonischen Ganzheit der

quinta essentia dargestellt als eine umgekehrte Quadratur des Kreises, als eine Transformation des Quadrates (die vier Elemente und vier Qualitäten: die materielle Erde) in den Kreis (die Quintessenz: der Himmel). Das ist genau jene Figur, welche dem Grundriss von Sforzinda zugrunde liegt und welche die astrologischen Traktate der Zeit, wie wir gesehen haben, als Abstraktion des Kosmos vorführen.

Andererseits wurde bereits in der Naturphilosophie der Stoa im Unterschied zu Aristoteles auch in der supralunaren Sphäre mit der Existenz der vier Elemente und Qualitäten gerechnet. Allerdings galten die Elemente des Kosmos als Träger reiner, geistiger Prinzipien, während die Elemente des irdischen Bereichs als vermischte, »unreine« Erscheinungsformen dieser Prinzipien aufgefasst wurden, sodass der Unterschied zwischen den beiden Sphären gewahrt blieb. Damit war die monistische Grundstofflehre des Aristoteles modifiziert zu einer Theorie der makro-mikrokosmischen Beziehung. Diese Verbindung von Welt und Kosmos, Mikrokosmos und Makrokosmos im Rahmen eines universalen Korrespondenzenprinzips drückt sich am deutlichsten im zweiten »Gebot« der »Bibel« aller Alchemisten, der mindestens seit Albertus Magnus im Westen bekannten und dem mythischen Ahnherrn der Alchemie, Hermes Trismegistos, zugeschriebenen *Tabula Smaragdina* aus: »Was unten ist, ist wie das, was oben ist, und was oben ist, ist wie das, was unten ist, zur Vollbringung der Wunder des einen Dinges [i. e. des Philosophischen Steines].«⁷⁰

Da auf diese Weise die Zutaten des philosophischen Steines dem Einfluss der Gestirne ausgesetzt sind, sollte der Alchemist nur bei einer günstigen Planetenkonstellation ans Werk gehen. In diesem Sinne wurde die Alchemie bisweilen »astronomia inferior«, »astronomia terrestris« oder »astronomia minoris mundi« genannt.⁷¹ Wie den Astrologen und unserem Architekten Filarete – wie wir weiter unten noch sehen werden –, so galt auch den Alchemisten bisweilen der Eintritt der Sonne in das erste Tierkreiszeichen Widder als geeignetster Moment für den Beginn des Opus, denn zu diesem Zeitpunkt hatte der göttliche Schöpfer selbst den Kosmos er-

schaffen.⁷² Der Alchemist bemühte sich also sein Werk analog zum Schöpfungswerk zu tun und setzte seine mikrokosmische Arbeit mit dem Opus des Welterschöpfers am Anfang der Zeiten in Vergleich; er hielt das alchemische Werk für errichtet auf denselben Prinzipien und in denselben Proportionen wie die große Welt, der Makrokosmos. Immer wieder treffen wir deshalb in alchemistischen Texten auf die Bezeichnung des Steins der Weisen als »Mikrokosmos« oder »kleine Welt«.⁷³ Die dem Hermes zugeschriebene *Tabula Smaragdina* schließt die aphoristische Beschreibung des alchemistischen Opus mit der die strukturelle Identität von Welterschöpfung und alchemischem Werk betonenden Bemerkung: »Auf diese Weise wurde die Welt geschaffen.«⁷⁴ Was ihr einflussreicher Kommentator Hortulanus unter der Überschrift »Weshalb das [alchemistische] Werk die Erschaffung des Universums nachahmt« (»Quod magisterium imitetur creationem universi«) folgendermaßen verdeutlichte:

Danach liefert der Philosoph [Hermes Trismegistus] ein Beispiel zur Zusammensetzung seines Steines und sagt: So wurde die Welt erschaffen, das heißt, wie die Welt erschaffen wurde, so ist auch unser Stein beschaffen. Weil anfangs die ganze Welt und alles, was sich in der Welt befand, eine ungeordnete Masse war, oder ein ungeordnetes Chaos, wie weiter oben gesagt wurde, und danach durch die Kunstfertigkeit des höchsten Schöpfers diese Masse in vier Elemente geteilt wurde, wundersam getrennt und reguliert, welche durch diese Trennung unterschiedlich werden. So können sie unterschiedlich werden, mit der Anwendung unseres Werks durch die Trennung unterschiedlicher Elemente von unterschiedlichen Körpern. Und hieraus werden wundervolle Übereinstimmungen entstehen. Das heißt, wenn du die Elemente geteilt hast, werden wundersame Zusammensetzungen entstehen, die geeignet sind für unsere Arbeit in der Herstellung unseres Steines, durch die Vereinigung regulierter Elemente. [...] ⁷⁵

Konsequenterweise verstanden die Alchemisten nicht nur ihre eigene Schöpfung als eine Verdoppe-

lung der Schöpfung Gottes, sondern dachten auch diese Schöpfung Gottes als einen alchemischen Prozess. Sie hielten Gott für einen göttlichen Alchemisten, der das harmonisch geordnete Universum durch einen Prozess der Separation und Konjunktion der vier Elemente über dem primordialen Chaos der *materia prima* geschaffen habe. Die Aufgabe der Alchemisten bestand deshalb darin, auf die Geheimnisse der makrokosmischen Schöpfung Gottes zurückzugehen; in ihrem *Opus* sahen sie eine Wiederholung oder eine Wiederherstellung der ursprünglichen Schöpfung Gottes.⁷⁶ Des Alchemisten letztes Ziel war diese neue Übereinstimmung von Mikrokosmos und Makrokosmos, die Wiedererlangung der ursprünglichen, noch unverdorbenen Harmonie vor dem Sündenfall, die Wiederherstellung der mythischen Einheit und Ganzheit der Welt am Anfang der Zeit, und damit die Wiederherstellung oder Neuschöpfung der ursprünglichen göttlichen Schöpfung.⁷⁷

Nun, zugegebenermaßen enthalten die Abschnitte in Filaretos *Libro architetonico*, die sich auf den Grundriss der Stadt beziehen, nichts, was explizit auf die Absicht hinweisen würde, mit dem Diagramm der zwei verschränkten Quadrate im Kreis das die Natur übertreffende *Opus alchemicum* oder auch nur den geordneten Kosmos abzubilden. Dass zumindest Letzteres des Architekten Absicht war, versuche ich im Folgenden zu begründen, indem ich, erstens, von außen Beispiele beibringe, die zeigen sollen, dass unsere Figur zur Zeit des Filarete allgemein, das heißt auch von Künstlern, in diesem Sinne verstanden wurde; zweitens, indem ich innerhalb der Schrift des Filarete auf ein paar wenige von vielen Stellen verweise, die – um die konkrete Stadtgestalt angesiedelt – makrokosmische Bezüge hervorheben und die Gründung der Stadt in Analogie zur göttlichen Schöpfung setzen. Schließlich enthält das *Libro architetonico* aber auch Belege für Filaretos Interesse an der Alchemie.

Abgesehen von den erwähnten Schriften begegnet unsere Figur – zwei verschränkte Quadrate, umschrieben von einem Kreis – buchstäblich an tausenden von Orten, im Westen wie im Osten, und in allen Jahrhunderten unserer Zeitrechnung. Hält der aufmerksame Tourist etwa in Italien oder Spanien, oder in Istanbul, danach Ausschau, so wird er unsere Figur so häufig entdecken, dass es ihm nahe liegt, sie *immer* als rein dekoratives Motiv aufzufassen. Doch das ist keineswegs der Fall. Es trifft zwar zu, dass unser Diagramm in vielen Fällen wohl nur der Dekoration dient (zu einer solchen abgesunken ist), und ebenso trifft es zu, dass dort, wo sie einen kosmographischen Sinn zu haben scheint, sich dies durch fehlenden Textkommentar nicht beweisen lässt. Eine gewisse Ausnahme stellen hier nur jene östlichen Beispiele dar, wo unsere Figur von Schriftzügen umgeben ist, welche die Allmacht Gottes beziehungsweise Allahs preisen. Dass derartige Bildwerke auch den Westen erreichten, belegt das almohadische Banner, welches König Alfons VIII. von Kastilien dem Kalifen Muhammad an-Nasir 1212 bei der siegreichen Schlacht bei Las Navas de Tolosa als Kriegsbeute abgenommen hatte.⁷⁸

Doch zeigt eine Aufstellung der zahlreichen Beispiele eines deutlich: Der allergrößte Teil ist in eindeutig religiös-kirchlichem oder im politisch-repräsentativen Bereich zu finden, und zwar oft in einer Art und Weise angebracht, die eine bloß dekorative Absicht ausschließt. In diesen Fällen spricht die Figur als Welt- beziehungsweise Kosmosbild von der weltweiten beziehungsweise universalen (Erde und Himmel verbindenden) Herrschaft der derart gekennzeichneten Personen.⁷⁹ Was den pagan-herrschaftlichen Bereich betrifft, sei hier nur auf den berühmten sogenannten Krönungsmantel Heinrichs II. verwiesen, wo unsere Figur in Repetition als Einfassung der verschiedenen Sternzeichen dient, begleitet von der Inschrift DESCRIPCIO TOCIUS ORBIS (»Beschreibung des gesamten Erdkreises«).⁸⁰ Was den kirchlich-religiösen Bereich betrifft, so begegnet uns unsere Figur in der Bezeichnung von



3.18. Barna da Siena, *Mystische Hochzeit der Hl. Katharina von Siena*, um 1340. Boston, Museum of Fine Arts, Sarah Wyman Whitman Fund, 15.1145. Photograph © 2016 Museum of Fine Arts Boston.

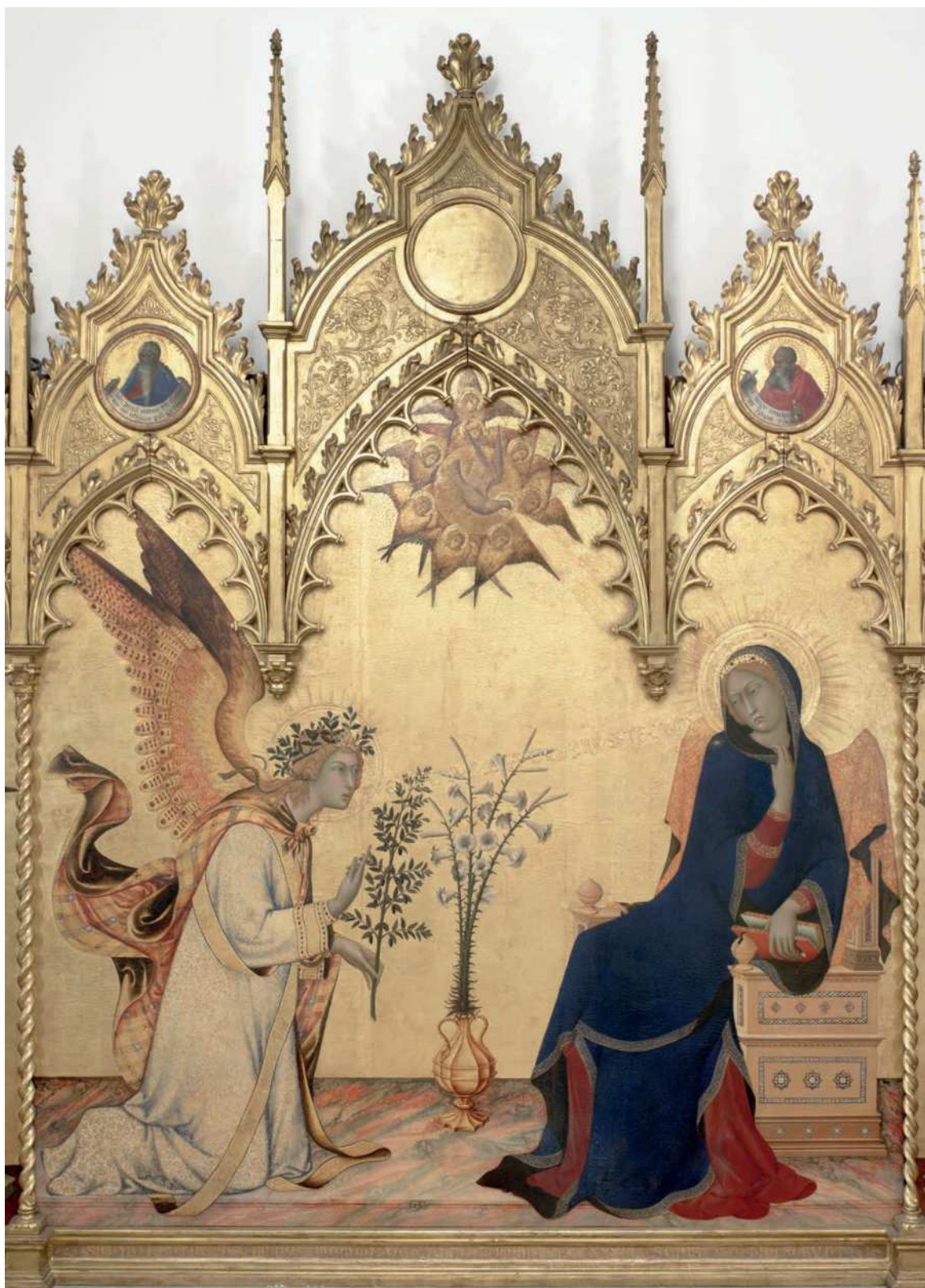
Gewölben,⁸¹ von Fußböden, Mobiliar und Wandschmuck – insbesondere im Bereich der Vierung und des Presbyteriums⁸² – oder im Schmuck von Bibleinbänden und -frontispizen⁸³ (wie Koraneinbänden, -frontispizen und anderen portablen Gegenständen wie Teppichen)⁸⁴, insbesondere aber in Darstellungen Christi und Mariens.⁸⁵ Ein Besuch der Bostoner Museen führt dem Besucher gleich fünf solcher Beispiele vor, etwa die *Mystische Hochzeit der Hl. Katharina* des Barna da Siena von circa 1340 (Abb. 3.18 und 3.19), wo das Schema in der zwischen Christus und Katharina dargestellten Szene die Thron-Bank an zahlreichen Stellen schmückt, auf der Christus (ein zweites Mal dargestellt) zwischen der sitzenden Mutter Maria und Großmutter Anna steht.⁸⁶ Filarete mag diese Darstellung ebenso bekannt gewesen sein wie die 1333 für die Kapelle des Sant’Ansano des Domes von Siena geschaffene *Verkündigung Mariens* von Simone Martini und Lippo



3.19. Detail von Abb. 3.18

Memmi (Abb. 3.20), wo das Schema den Thron der Gottesmutter mehrfach ziert, oder Pietro Lorenzetti 1342 für den Altar des heiligen Savinus im Dom von Siena gefertigte *Geburt Mariens* (Abb. 3.21), wo unser Diagramm in Repetition die Truhe ziert, die halb unter das Bett geschoben ist, auf dem Anna ruht, und das so die Folie abgibt für das Marienkind, welches im Vordergrund gewaschen wird, um nur die beiden bekanntesten Beispiele anzuführen. Am deutlichsten ist die mit diesem Zeichen verbundene Aussage aber von Piero della Francesca in seiner um 1470 – also wenige Jahre nach der Fertigstellung des *Libro Archittonico* – für den Herzog von Urbino, Ludovico da Montefeltro, geschaffenen Altarpala (Abb. 3.22) ins Bild gesetzt, wo Maria auf einem Teppich thront, den zwei große, übereinandergelegte Quadrate schmücken (Abb. 3.23). Dass es

sich dabei keineswegs um eine zufällige Konstellation handelt, sondern um eine bewusste Zusammenstellung, die eine bestimmte Aussage beabsichtigt, zeigt nicht nur der Umstand, dass die Madonna exakt im Zentrum unserer Figur sitzt, sondern auch ein Vergleich, einerseits mit anderen Darstellungen, die Maria auf einem Teppich thronend zeigen,⁸⁷ andererseits mit den Teppichen selbst, meist mamlukischer Herkunft, die derartigen Darstellungen als Vorbild gedient und sich in großer Zahl erhalten haben.⁸⁸ Beiderseits findet sich kein Beispiel, das einen mit Pieros Teppich vergleichbaren Abstraktionsgrad aufweist; die Darstellung im Altar der Montefeltro weicht demonstrativ von einem Teppichmuster ab.⁸⁹ Unser Diagramm ist an dieser Stelle selbstverständlich auch nicht mit der von Piero in *De prospettiva pingendi* beschriebenen Konstruktion eines Acht-



3.20. Simone Martini und Lippo Memmi, *Verkündigung Mariens*, 1333. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



3.21. Pietro Lorenzetti, *Geburt Mariens*, 1342. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

ecks, das heißt nicht mit Pieros Vorliebe für Geometrie hinreichend erklärt.⁹⁰ Unsere Figur bedeutet in diesem Zusammenhang vielmehr die Weltherrschaft der Gottesmutter; heute würden Theologen von der universalen Heilsbringerschaft Mariens sprechen.⁹¹

Von Filarete können wir zumindest einmal dasselbe behaupten: Der Architekt stellt Anspruch auf universelle Gültigkeit und Wirksamkeit seiner architektonischen Erfindungen. Gleichzeitig gibt er seinen umworbenen Auftraggebern Francesco und Galeazzo Maria Sforza die Möglichkeit, die Figur auf die Universalität und Ewigkeit ihrer Herrschaft hin zu lesen, soll doch, wie wir gleich sehen werden, dessen Kastell-Turm im genauen Zentrum der neuen Reichshauptstadt zu stehen kommen. Doch damit ist der Sinn dieser Stadtgestalt noch keineswegs ausgeschöpft.



3.22. Piero della Francesca, *Pala Montefeltro*, Urbino, um 1470. Mailand, Pinacoteca di Brera. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

MIKROKOSMOS UND MAKROKOSMOS

Blicken wir nun – zweitens – in Filaretos *Libro Architetonico*, so wird uns des Architekten Interesse an der Astrologie und an mikro-makrokosmischen Bezügen sowie an der Alchemie reich bezeugt. So begegnen wir der Verbindung von makrokosmischer Ordnung und dem Mikrokosmos der Stadt beispielsweise in Filaretos Beschreibung der herzoglichen Burg im 6. Buch, unmittelbar nach dem Bau der Stadtmauern und noch vor der Errichtung des zentralen Platzgefüges (Taf. f. 38r, f. 40v und f. 41v).⁹² Die Anlage, die von einem Labyrinth umschlossen wird, ist unterteilt in drei mal drei gleich große Quadrate, über dessen mittlerem sich ein Turm erhebt, der auf verschiedene Weise den Ablauf des Jahres versinnbildlicht. Seine vier aufeinander-



3.23. Detail von Abb. 3.22.

gestellten Baukörper repräsentieren die vier Jahreszeiten, ebenso die vier verschiedenen Fensterformen (rechteckig, rund, achteckig und zwölfckig) – »so wie das Jahr vier [Jahres]zeiten hat« (»come l'anno ha quattro tempi«). Von diesen Fenstern gibt es so viele wie das Jahr Tage hat (»come l'anno è tanti dì«); und auch der Turm ist 365 *braccia* hoch (= circa 183 Meter). Schließlich ist das gesamte Gebäude alle 30 *braccia* durch ein Gesims gegliedert, wodurch auch die zwölf Monate des Jahres dargestellt sind.

Bei diesem Gebäude handelt es sich wahrscheinlich um jenen Turm, den Filarete im 2. Buch noch für die Mitte des zentralen Platzes und also für die exakte Mitte der zentralsymmetrischen, zur Mitte hin ansteigenden Stadtanlage projektiert hatte und der dort an die alte Idee der *axis mundi* am Weltenberg erinnert hätte,⁹³ welchen er dann aber bei der ausführlicheren Beschreibung des zentralen Platzes beziehungsweise des Platzgefüges im 6., 8. und 10. Buch nicht mehr erwähnt.⁹⁴ Offenbar hat Filarete den ursprünglichen idealen Plan zugunsten

einer Orientierung an realen Vorbildern aufgegeben. Dieses Zugeständnis an die städtische Wirklichkeit und deren Bedürfnisse hat zu einer Unterdrückung der ursprünglichen Idee geführt, aber nicht zu deren Aufgabe. Das Projekt wird verwirklicht als zentraler Baukörper einer Burg, deren Funktion und genaue Lage innerhalb der Stadt nicht zufällig unbestimmt bleiben.⁹⁵

Gemeinsam ist den beiden Projekten auch die Idee des durch ein Aquädukt von außen an das Zentrum der Anlage geführten Wassers. Nun fließt es aber nicht mehr in die Kanäle und über die Straßen, sondern in die Wege eines Labyrinths, das die Burg umgibt (Taf. f. 38r, f. 40v und f. 41v). Dieses Labyrinth ist nicht nur traditionelles Zeichen der hohen Kunst des Architekten,⁹⁶ sondern dient auch dem Schutz des magischen Zentrums der Herrschaft, denn nur der Herzog hat direkten Zugang, während andere die Gänge des Labyrinths durchlaufen müssen.⁹⁷ Ob darüberhinaus in seinen Wegen ein Abbild der Bewegung der Wandelplaneten gesehen

werden darf, muss offenbleiben. Zumindest ist auffällig, dass nicht nur dieses, sondern ein weiteres in Filaretos Schrift zu findendes Labyrinth ebenfalls sieben Gänge aufweist und als Einfassung einer herzoglichen Burg dient. Auch das dritte umfasst ein Kastell (Taf. f. 99r; vgl. f. 110r).⁹⁸ Das Vierte Labyrinth umgibt eine quadratische Mauer, die wiederum einen kreisrunden Garten einfasst, der in seiner Gestaltung eine Weltkarte abbildet (Taf. f. 121r; vgl. f. 122r); an den Ecktürmen der Mauer sind Personifikationen der vier Hauptwinde aufgestellt; in der Mitte des Gartens wieder ein Palast, erneut über einem Grundriss von drei mal drei Quadraten.⁹⁹

Eine ähnliche makrokosmische Konnotation in der Kombination von Kreis und Quadrat weist auch die auf griechischem Kreuz errichtete Kathedrale von Sforzinda auf.¹⁰⁰ Während die Mittelöffnung der zentralen Kuppel von goldenen Strahlen auf blauem Grund umgeben ist, umschließt das Quadrat der Vierung eine in ihrem Durchmesser der Kuppel entsprechende kreisrunde Darstellung der Kontinente und Meere innerhalb der zwölf Monats- und Tierkreiszeichen. In den ebenfalls quadratischen Seitenarmen des griechischen Kreuzes sind die vier Elemente sowie die vier Jahreszeiten dargestellt.

Als letztes hier angeführtes Beispiel der in Filaretos Schrift allgegenwärtigen mikro-makrokosmischen Beziehungen sei auf die Dekoration des Herzoglichen Palastes verwiesen.¹⁰¹ Im Gewölbe der Loggia an der einem Garten zugewandten Rückseite des dem Herzog zugedachten Palastteiles »soll man dort [in den Gewölben] nach dem Vorbild des von goldenen Sternen übersäten Himmels vor blauem Grund [...] alle Himmelszeichen, Planeten und Fixsterne darstellen.« Am Fußboden hingegen seien darzustellen »zuerst die vier Jahreszeiten, dann die vier Elemente und eine Erdbeschreibung.«¹⁰² Dieser kosmologische Zyklus wird an der Fassade ergänzt durch eine Darstellung »alle[r] Astrologen und Mathematiker, welche die Wissenschaft von der Vermessung der Himmelskonstellationen sowie der Erde erforscht haben, wie Ptolemäus und andere, welche die Erfinder dieser Wissenschaften waren.«¹⁰³

ALCHEMIE

In den Malereien und Mosaiken im Portikus des Innenhofes auf der Seite der der Herzogin zugedachten Räumlichkeiten werden durch mythologische Szenen und historische Ereignisse die vier Elemente versinnbildlicht. Während am Fußboden die Darstellungen, die sich auf das Element Erde beziehen, jene mit Bezug auf das Wasser einschließen, finden sich im Gewölbe die Erde und Wasser entgegengesetzten Elemente Luft und Feuer dargestellt. Die darin eingefügten mythologischen Szenen scheinen den Übergang eines Elementes des Bodens in eines der Decke oder deren Vereinigung zu versinnbildlichen, wie etwa der Raub des Ganymed die gegensätzlichen Elemente Erde und Luft, und der Sturz des Icarus oder des Phaeton die gegensätzlichen Elemente Feuer und Wasser miteinander verbindet. Meines Erachtens ergeben diese Darstellungen nur Sinn, wenn man sie als Versinnbildlichungen von Entstehung, Verfall und Transmutation der Materie, also der Prozesse des alchemistischen Opus versteht.¹⁰⁴

Jedenfalls wäre dies nicht das einzige Zeugnis für Filaretos Interesse an der Alchemie. Bei den Fundamentierungsarbeiten zur Hafenstadt wird eine Kiste mit verschiedenen Gegenständen aufgefunden, darunter ein antikes *Libro dell'oro* und zwei große Vasen mit einem mysteriösen Pulver.¹⁰⁵ Wir werden uns weiter unten noch ausführlich mit diesen Objekten beschäftigen.¹⁰⁶ An dieser Stelle sei lediglich vorweggenommen, dass die Übersetzung des »antiken« Codex ergibt, dass es sich bei dem Pulver um alchemischen Schwefel und Quecksilber handelt, während der Text des Buches Anweisungen zur Herstellung von Gold enthält. Der Herzog lässt seinem auf der Baustelle verbliebenen Sohn ausrichten, dass das Pulver, das sie für Asche von Verstorbenen gehalten hatten und das sie weggeworfen hätten, wenn sie ihr weiser Architekt nicht davon abgehalten hätte,

ein Pulver [ist], [das dafür sorgt] dass man so viel Geld ausgeben kann, wie man möchte und doch niemals Mangel daran haben wird, weil das eine [Pulver] der

Sonne zugehörig ist, das andere dem Mond und es sich durch jenen Gott vervielfacht, welcher dem Argos mit den hundert Augen den Kopf abschlug. Und noch Besseres haben wir gefunden, nämlich den Weg, es herzustellen, so dass ihr guten Willens Großes und Würdiges vollbringen und ohne Rücksicht auf die Kosten ewige Werke schaffen werdet ...¹⁰⁷

Der Gott, »der Argos den Kopf abschlug«, ist Mercurius, ein zentrales Symbol der Alchemie. Und da der Inhalt der einen Vase der Sonne und der andere dem Mond verwandt ist, können die beiden Pulver zweifelsfrei identifiziert werden als alchemischer Schwefel und Quecksilber, die beiden generativen Prinzipien der Materie im Allgemeinen und Komponenten des Steins der Weisen im Besonderen.¹⁰⁸ »Sein Vater ist die Sonne, seine Mutter der Mond ...«, lautet der 2. Satz der hermetischen *Tabula Smaragdina*.¹⁰⁹

Schließlich fällt im *Libro architetonico* das Wort Alchemie einmal auch explizit. Im 17. Buch, bei der Besprechung der Schule für junge Künstler und Handwerker aller Art, besteht Filarete auf der Anstellung der besten Lehrer, der besten Meister der Malerei und der Bildhauerei, der Goldschmiede und der Zimmermannskunst, et cetera. Aber auch ein Meister der Alchemie, wenn er sich nach eingehender Prüfung als ein »wahrer« Meister seines Faches erwiesen hat, soll als Lehrer angestellt werden.¹¹⁰ Leider erklärt Filarete, wie so oft, nicht, wieso eine Kunst- und Handwerksschule einen Alchemisten benötigt. Möglicherweise liegt der Grund darin, dass das Werk des Alchemisten das Modell für das Werk des Künstlers liefert, insofern als der Alchemist die Natur nicht nur verändert, sondern etwas die Natur Transzendierendes schafft. Kunst soll von »quintessenzieller« Natur sein, in einem zweifachen Sinn: als die Natur übersteigendes Produkt, aber auch als Medium der Renaissance und Perfektion des Menschen.

ASTROLOGIE

In Filaretos berühmtem Lehrgebäude des »Hauses der Tugend und des Lasters« (»Casa della Virtù e del Vizio«) wird jedoch die Astrologie als die höchste unter den Wissenschaften ausgezeichnet.¹¹¹ Dass ihr das oberste der sieben, den sieben *artes liberales* zugeordneten Stockwerke zugewiesen wird, hat nicht nur praktische Gründe, denn der Aufstieg von einer Wissenschaft zur nächsten ist von Filarete deutlich als ein gleichzeitiger Fortschritt in der Tugendhaftigkeit charakterisiert.

Und so fehlt die Astrologie auch nicht in der Reihe jener Wissenschaften, in denen der Architekt bewandert sein muss, »weil er« – fügt Filarete als Begründung hinzu –, »wenn er ein Werk befiehlt und durchführt, darauf achten soll, die Arbeit unter einem guten Planeten und unter einer günstigen Sternkonstellation zu beginnen.«¹¹² Wie der Mensch unter dem Einfluss der Planeten steht, so auch einzelne Gebäude und ganze Städte.¹¹³ Filarete geht sogar so weit, deren Planung und Errichtung mit der Konzeption und Geburt eines Kindes zu vergleichen.¹¹⁴ Und wenn – so Filaretos Konsequenz – für den Menschen ein Geburtshoroskop erstellt werden kann, dann *muss* für ein vom Menschen geschaffenes Bauwerk, wie für eine ganze Stadt, nach dem für ihre Zukunft günstigsten Zeitpunkt gesucht werden.¹¹⁵

Nachdem der Architekt der neuen Stadt bereits zwei Mal angekündigt hat, dass deren Gründung unter einer günstigen Planetenkonstellation erfolgen müsse,¹¹⁶ wird nun vom literarischen Doppelgänger des Francesco Sforza ein Astrologe seines Hofes damit beauftragt, den günstigsten Zeitpunkt für die Legung des Grundsteines für die neue Stadt Sforzinda zu bestimmen. Filarete gibt dem Hofastrologen keinen Namen. Falls er überhaupt an eine bestimmte Person gedacht hat, dann könnte dies Battista Piasio (Battista de Piasii) gewesen sein, ein augustinischer Theologe und Astronom beziehungsweise Astrologe, den Francesco Sforza kurz zuvor nach Mailand an seinen Hof gerufen hatte. Der Verfasser eines Kommentars zur *Sphaera* des Sacrobosco machte sich in

Mailand durch seine Vorhersagen zukünftiger Ereignisse und Jahresprognostiken einen Namen.¹¹⁷ In Frage kommt aber auch Antonio Bernareggi, den Bianca Maria Visconti Sforza protegierte,¹¹⁸ oder Raffaele Vimercati, der ein außergewöhnlich langes, reich ausgestattetes Geburtshoroskop für Francescos Sohn Galeazzo Maria Sforza erstellte, welches er 1461 dem Thronfolger widmete, aber – gemäß der prunkvollen Eingangsminiatur – dem regierenden Herzog Francesco Sforza überreichte (Abb. 3.24).¹¹⁹ Monica Azzolini hat jüngst hervorgehoben, dass die Haltung Francesco Sforzas gegenüber dem Nutzen der Astrologie – im Gegensatz zu der seiner Vorgänger, seiner Frau Bianca Maria Visconti und seiner Söhne Galeazzo Maria und Ludovico Maria – als zurückhaltend zu bezeichnen ist.¹²⁰ Andererseits hat der Herzog nachweislich immer wieder Astrologen beschäftigt. So wurden beispielsweise 1451 gleich drei damit beauftragt, den günstigsten Zeitpunkt für die Einnahme des Castello di Porta Giovia herauszufinden. In der dazu erhaltenen Korrespondenz werden als entscheidend das Geburtsdatum des Herzogs und dasjenige seines Hauptmannes sowie das Datum der Errichtung des Kastells genannt!¹²¹

Der von Francesco Sforza mit der Bestimmung des für die Legung des Grundsteines günstigsten Zeitpunktes beauftragte Hofastrologe kommt jedenfalls zu dem Schluss: »Der günstige Tag und Zeitpunkt für die Errichtung der Stadt und die Grundsteinlegung wird in diesem Jahrhundert im Jahre sechzig gekommen sein, am 15. April um 10 Uhr und 21 Minuten, weil zu diesem Zeitpunkt beim Aufstieg der Sonne ein festes Erdzeichen den Aszendenten bilden wird.«¹²² Der beste Tag und der beste Zeitpunkt für den Beginn der Errichtung der Stadt und für die Legung des Grundsteines ist also: der 15. April 1460, um 10h 21, denn in diesem präzisen Moment tritt die Sonne in das Sternzeichen Widder, das erste der Sternzeichen, das vom 21. März bis zum 20. April herrscht. Wohl nicht zufällig stimmt dieser Moment überein mit der vorherrschenden Berechnung der Planetenkonstellation zum Zeitpunkt der Erschaffung der Welt durch Gott.



3.24. Raffaele Vimercati, *Liber iudiciorum in nativitate Comitis GaleazMarie Vicecomitis Lugurum futuri ducis*, 1461: Raffaele Vimercati überreicht sein Traktat Herzog Francesco Sforza. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. Triv. 1329, f. 2r. Archivio Storico Civico Biblioteca Trivulziana © Comune di Milano - tutti i diritti di legge riservati.

Filarte präzisiert hier eine Tradition, welche bereits bei Filippo Villani zu einer Parallelisierung von Stadtgründung und Welterschöpfung geführt hatte. Der Florentiner Chronist schließt sein Ende des 14. Jahrhundert verfasstes Kapitel über die Grundsteinlegung zur Stadt Florenz durch Cäsar zu einem von den Astrologen als günstig bestimmten Zeitpunkt, »wenn das Gestirn des Widders über die kreisförmige Linie unseres Horizontes steigt« (»saliente arietis signo super lineam circularem nostri orizontis«, mit folgender Bemerkung: »Und ferner, wie der himmlische Widder, der mit der Gestalt der Welt erschaffen wurde, in seinem morgendlichen Aufstieg, so als ob er aus der Erde heraus, die sich

unserem Blick erschließt, das Himmelsgewölbe hinaufstiege, die lange Dauer der Welt prophezeit zu haben schien, so scheint er nach dem Entschluss der alten Astrologen auch unserer Stadt ewige Dauer versprochen zu haben, die [erst] mit den Jahrhunderten zu Ende gehe ...«¹²³

THEMA MUNDI

Die uneinheitliche und widersprüchliche Geschichte des sogenannte *Thema mundi*, des Geburtshoroskops der Welt, also der Berechnung der Position der Planeten zum Zeitpunkt der Schöpfung, lässt drei verschiedene Traditionen erkennen, die aber alle die Position der Sonne im Verhältnis zu dem bei Jahresbeginn herrschenden Sternzeichen als entscheidend ansehen.¹²⁴

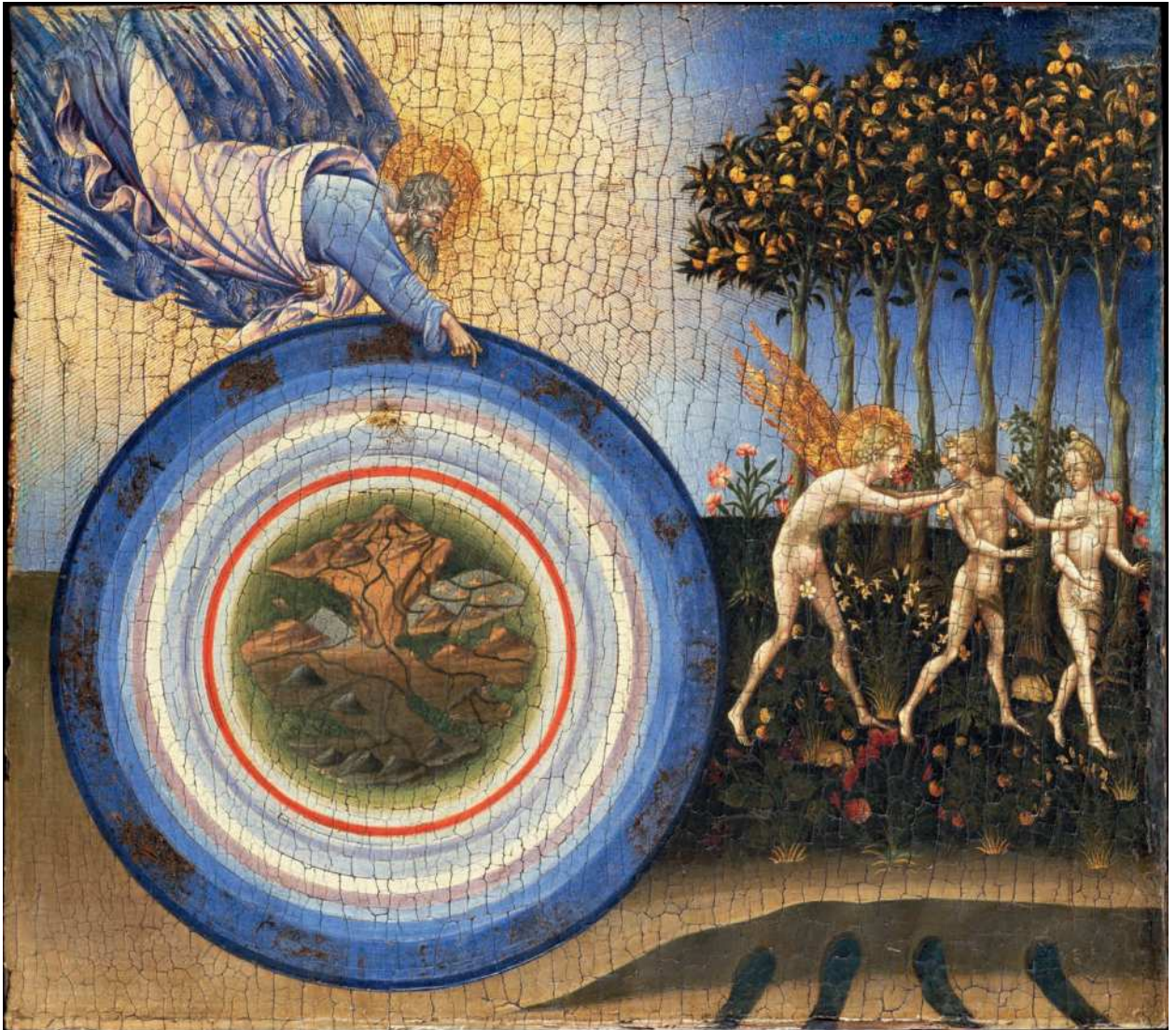
Bei den Ägyptern begann das Jahr, und davon extrapoliert die Existenz der Welt, an der Sommer Sonnenwende, beim ersten Erscheinen des Sternes Sirius am morgendlichen Himmel (da ungefähr zu diesem Zeitpunkt die jährlichen Überschwemmungen des Nils einsetzten). Bei den Babyloniern hingegen begann das Jahr mit der Tagundnachtgleiche zu Beginn des Frühlings, und deshalb galt ihnen das Eintreten oder Stehen der Sonne im Widder als die entscheidende Planetenkonstellation zur Zeit der Entstehung der Welt. Andere hingegen identifizierten den Beginn des Jahres, und damit auch den der Welt, mit dem Zeitpunkt der höchsten Erhebung der Sonne, wenn diese am weitesten von der Erde entfernt ist und sich also im Zeichen des Löwen befindet. Die griechisch-römische Antike folgte mehrheitlich der zweiten, der chaldäischen Tradition, die die Schöpfung der Welt an das Eintreten oder Stehen der Sonne im Tierkreiszeichen Widder gebunden sah.¹²⁵ Doch finden sich auch Vertreter der beiden anderen Lehrmeinungen sowie Autoren, die eine Mischung der verschiedenen Traditionen belegen. Julius Firmicus Maternus beispielsweise behauptete im dritten Buch seiner *Mathesis*, zum Zeitpunkt der Weltschöpfung sei die Sonne in das Zeichen des Löwen eingetreten, während sich Widder exakt in der Mitte des Himmels befand, bei As-

zendenz des Krebses.¹²⁶ Die Kenntnis dieser Stelle in Filaretos Kreisen – und damit die Kenntnis der Diskussion um das *thema mundi* – belegt uns kein geringerer als Leon Battista Alberti, der in seinem Architekturtraktat schreibt:

Aber manche behaupten, ein Bau müsse einen günstigen Anfang nehmen. Es sei nämlich wichtig, wo und zu welchem Zeitpunkte er sein Dasein in der Zahl der gegenwärtigen Geschehnisse beginne. Lutius Tarutius rühmt sich, den Geburtstag Roms dadurch gefunden zu haben, dass er dessen Geschehnisse durchforschte. Einen solchen Einfluss auf das zukünftige Schicksal schrieben die weisesten Alten dem Zeitpunkt des Beginnens zu, dass Julius Firmicus Maternus erzählt, es habe Leute gegeben, welche die Entstehung der Welt aus den Ereignissen festgestellt und hierüber sehr ausführliche Werke geschrieben haben. Denn Aesculap, Anubis und ihre Nachfolger Petosiris und Necepro behaupten, dass dies zu jenem Zeitpunkt gewesen sei, als der Krebs vom Horizonte aufging und mitten im Monde stand, die Sonne im Löwen, Saturn im Steinbock, Jupiter im Schützen, Mars im Skorpion, Venus in der Waage, und Merkur in der Jungfrau. Und in der Tat haben die Zeiten, wenn wir sie richtig auslegen, in den meisten Fällen einen sehr großen Einfluss. [...] ¹²⁷

Dennoch ist es im christlichen Mittelalter und der Renaissance nicht die Auffassung des Firmicus Maternus, die vorherrscht, sondern jene, welche die Erschaffung der Welt an oder in der Nähe der Frühlings-Tagundnachtgleiche (Widder 0°) sieht (wohl auch um Schöpfung, Verkündigung und Kreuzigung/Auferstehung zeitlich zusammenfallen lassen zu können). So beispielsweise Beda Venerabilis¹²⁸ und Pierre d'Ailly.¹²⁹ Auch dem auf das Abendland so einflussreichen Albumazar zufolge müsse die Weltschöpfung während einer Konjunktion aller sieben Planeten im 1. Grad des Widders stattgefunden haben.¹³⁰

Noch deutlicher überwiegt die Sonne-Widder-Tradition in der bildlichen Darstellung der göttlichen Weltschöpfung, wo sie als eine Art Abkürzung des *thema mundi*, der Planetenkonstellation zur Zeit



3.25. Giovanni di Paolo, *Erschaffung der Welt, Vertreibung aus dem Paradies*, 1445. New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975 (1975.1.31). Image © The Metropolitan Museum of Art.

der Entstehung der Welt, dient, beispielsweise in dem bekannten Predellenfragment des Giovanni di Paolo aus dem Jahre 1445, wo Sonne und Widder unterhalb der die Schöpfung in Gang setzenden Hand Gottes zur Deckung gebracht sind (Abb. 3.25).¹³¹

»DE FABRICANDI UNIVERSI FIGURA«

An dieser Stelle sei auch an die etwas späteren Anweisungen Marsilio Ficinos zur Herstellung von Ta-

lismanen erinnert. In dem Kapitel »Wie man eine Figur des Universums herstellt« (»De fabricanda universi figura«) seines dritten *Liber de vita* (»De vita coelitus comparanda« – »Wie man vom Himmel langes Leben erhält«, 1489) empfiehlt der berühmteste und einflussreichste Neuplatoniker der Renaissance, eine »archetypische Form des Universums« in Kupfer zu gravieren und dann in einer dünnen Silberplatte abzudrücken, aber unbedingt zum richtigen Zeitpunkt, nämlich dem Geburtstag beziehungs-

weise der Geburtsstunde der Welt, und zwar wenn die Sonne in den ersten Grad des Widders eintritt:

Von ihm [von einem universalen Talisman ... ein Bild des Universums] scheinen sich die Astrologen ein Geschenk des Universums zu erhoffen. Ein Anhänger solcher Lehren, der dazu in der Lage ist, sollte einen Archetyp der ganzen Welt modellieren, am besten in Kupfer, und ihn dann zur rechten Zeit einer dünnen, mit Gold überzogenen Silberplatte aufprägen. Aber wann genau sollte er ihn prägen? Dann, wenn die Sonne in die erste Minute des Widders tritt. Denn aus dieser Position sagen Astrologen das Schicksal der Welt – zumindest für das kommende Jahr – voraus, weil es die Wiederkehr ihres Geburtstags ist. Deswegen sollte man diese Figur der ganzen Welt am Geburtstag der Welt prägen. Siehst du nicht, wie schön dieses Argument, dass die Welt zu einem bestimmten Augenblick geboren wurde, unserer Erörterung zustattenkommt? Denn sie wird ja in jedem Jahr wiedergeboren. Im Horoskop einer Person, berechnen da die Astrologen nicht zuerst, in welchem Zeichen, in welchem Grad, in welcher Minute die Sonne stand? Und von hier aus legen sie die Grundlage für die gesamte Zeichnung des Horoskops. Und sie meinen, dass in jedem folgenden Jahr, sobald die Sonne in dieselbe Minute eintritt, der Mensch gewissermaßen wieder geboren werde und prophezeien von hier aus sein Schicksal für dieses Jahr. So wie es also bei einem Menschen keinen Sinn machen würde, dies zu tun, wenn er nicht sozusagen jährlich wiedergeboren würde, und so wie dies Wiedergeborenwerden nicht erfolgen könnte, wäre er nicht irgendwann geboren worden, so muss man auch davon ausgehen, dass die Welt selbst irgendwann geboren wurde, nämlich damals, als die Sonne in der ersten Minute des Widders stand, weshalb sich von ebendieser Position aus jedes Jahr aufs neue das Schicksal der gleichsam wiedergeboren werdenden Welt entwickelt. Deshalb soll man die Figur der Welt zu diesem Zeitpunkt herstellen.¹³²

Hinter dieser Annahme, der Möglichkeit der ›Renaissance‹ des Menschen am Geburtstag der Welt, steht die neuplatonische Vorstellung, dass das Stu-

dium des Himmels zur Befreiung und Erlösung der Seele führt, weil dieser, frei von aller irdischen Korruption, die ursprüngliche »forma archetipa« bewahrt habe, die ihm vom Schöpfergott gemäß seiner »Idee« am Anfang der Zeiten aufgeprägt worden sei.

Aus einer Reihe von »empirischen Beweisen« für die Abhängigkeit der Lebensfülle von der Ausgewogenheit und Harmonie der elementaren Qualitäten könne geschlossen werden,

dass, wenn Körper desto lebendiger sind, je besser sie temperiert sind, der Himmel als das, was im höchsten Maße temperiert ist, auch im höchsten Maße Leben besitzt. Oder auch umgekehrt, dass, weil der Himmel das ist, was am besten temperiert ist und folglich das absoluteste Leben besitzt, die übrigen Dinge in eben dem Maße, in welchem sie sich seiner Temperiertheit und Leben annähern, auch eine höhere Stufe des Lebens erlangen.¹³³

Der Mikrokosmos-Mensch soll sich also mit Hilfe eines Makro-Kosmogramms in Übereinstimmung bringen mit dem Universum, er soll sich an den Makrokosmos angleichen und dadurch wiedergeboren werden, (wieder) so werden, wie er von Gott zu Beginn der Zeiten geschaffen worden war. In Einklang gebracht mit dem vollem Leben und der vollen Kraft des Ganzen, kann er (wieder) seine vollkommene Harmonie verwirklichen. Die Welt wird in ihrem Archetypus wiederhergestellt und mit ihm der Mensch in seiner vollendetsten Ausprägung neu geschaffen.¹³⁴

Wie dieses »archetypische« Weltbild, mithilfe dessen die kosmische Harmonie auf Erden (wieder) operant gemacht werden soll, genauerhin auszusehen hat, wird uns von Ficino leider nicht verraten. Setzt der Philosoph dessen Kenntnis als selbstverständlich voraus? Dann könnte es sich durchaus um jene von uns hier verfolgte Figur der von einem Kreis eingeschlossenen und übereinandergelegten Elementen- und Qualitätentetragramme handeln, wie sie uns auch in den astronomischen Traktaten und in Filaretos Stadtgrundriss begegnen.

Setzen wir nun abschließend den Grundriss der Stadt Sforzinda noch einmal in ein Verhältnis zu den Grundrissen der nachfolgenden architekturtheoretischen Literatur, so lässt sich diese Figur wohl nicht mehr einfach als erster Ausdruck des neuen Strebens nach Verwissenschaftlichung des architektonischen Entwurfes lesen oder als erstes Beispiel für die Vorliebe der Renaissance für geometrisch geordnete Planimetrien. Selbst dort, wo wir in den folgenden Architekturtraktaten und Zeichnungen auf Filaretos Schema treffen, etwa bei Francesco di Giorgio Martini,¹³⁵ Antonio da Sangallo der Jüngere,¹³⁶ Francesco de Marchi oder Girolamo Maggi und Jacomo Castriotto,¹³⁷ deutet nichts darauf hin, dass sich auch nur ein Bruchteil der reichen inhaltlichen Bezüge erhalten hätte, die den Grundriss bei Filarete auszeichnen, ganz zu schweigen von den nun folgenden Entwürfen immer komplizierter werdender Muster, hinter denen meist nicht mehr als ein sich verselbstständig habender Regelästhetizismus steht, der sich oft die Bauaufgabe der militärischen Befestigung einer Stadt nur zum Vorwand nimmt. Gleichwohl gingen die mit dem Grundriss von Sforzinda verbundenen Ansprüche Filaretos nicht ganz verloren. Bisweilen stoßen wir auch weiterhin auf die Rede vom Architekten als »alter deus«. Und in zumindest einem Fall dürfte auch Filaretos Grundriss selbst im hier entfalteten Sinne noch einmal Aufnahme gefunden haben.

In den etwa ein Jahrhundert später, zwischen 1552 und 1553 in Venedig verfassten *Mondi* des Florentiners Anton Francesco Doni stoßen wir nicht nur auf Filaretos Vorstellung vom Architekten, der wie Gott eine neue Welt erschafft, sondern auch auf einen Sforzinda sehr ähnlichen, kreisrunden beziehungsweise sternförmigen Grundriss.¹³⁸ In *Il mondo savio*, der fünften von den sechs »Welten« Donis, erzählt »Savio« (der Weise) seinem Dialogpartner »Pazzo« (der Verrückte) von der Vision einer neuen Welt, in der sie beide von Jupiter und Momus geführt worden seien »in einer neuen, von dieser verschiedenen Welt« (»in un mondo nuovo, diverso da questo«),

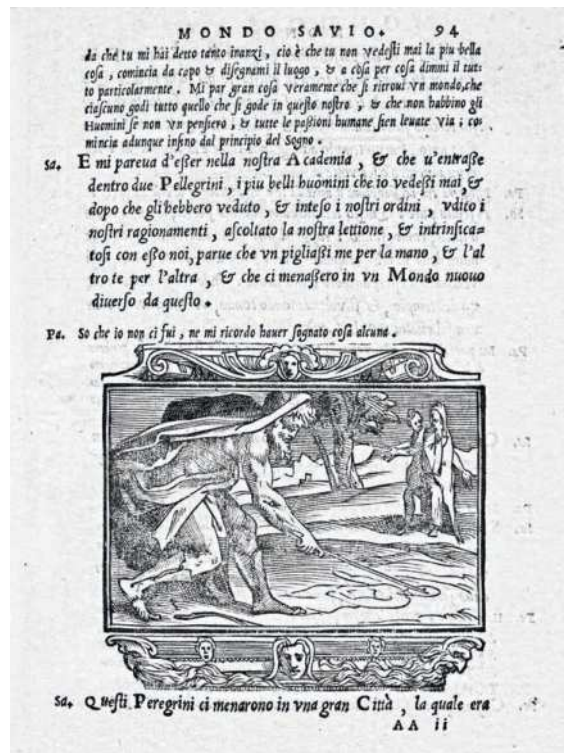
»in einer großen Stadt, die, sternförmig angelegt, in einem perfekten Rund erbaut war« (»in una grande città, la quale era fabricata in tondo perfettissimo, a guisa d'una stella«).¹³⁹ (Bei den beiden Führern handelt es sich um eine klare Anspielung auf Albertis *Momus*, der ebenfalls von der Neuschöpfung der Welt durch den Architekten handelt.¹⁴⁰) Von Pazzo aufgefordert, die gesehene neue Welt nocheinmal zu rekapitulieren, zeichnet Savio den deutlich an Filaretos Sforzinda erinnernden Grundriss der Stadt in den Sand des Bodens. »Es ist notwendig, dass du dir die Erde in der Form vorstellst, wie ich sie dir in den Boden zeichne. Hier zeichne ich dir einen Kreis ...«¹⁴¹ Dem Kreis folgen die Stadtmauern und in der Mitte der Stadtanlage erhebt sich ein unbeschreiblich hoher Tempel, »vier- oder sechsmal so hoch wie die Kuppel von Florenz«. Der Tempel hat hundert Tore, von denen hundert Straßen geradlinig, »wie die Strahlen eines Sterns« (»come fanno i raggi di una stella«), zu ebenso vielen Stadttoren führen.¹⁴² Donis Stadt stellt also, wie die Stadt Filaretos, eine kreisrunde Anlage dar, deren Zentrum ein hohes, metaphysisches Gebäude markiert. Der Kreis, den Savio in den Sand gezeichnet hat, stellt die Stadtgrenze dar, deutet aber durch die Bezeichnung »terra« gleichzeitig auf den Erdkreis hin.

Dass es hier um Weltschöpfung geht, legt auch der dem Dialog vorangestellte Holzschnitt nahe, der eine schon dem Mittelalter bekannte Darstellung des allmächtigen Schöpfergottes zeigt, der mit dem Zirkel (dem Werkzeug des entwerfenden Architekten) den Erdkreis umfasst (Abb. 3.26). Dadurch dass der christliche Schöpfergott der Abbildung aber gleichzeitig durch Flügel sowie eine zu seinen Füßen stehende Sanduhr als Chronos charakterisiert ist, der mit seinen Attributen die Vergänglichkeit der göttlichen Schöpfung versinnbildlicht, wird Donis Text zu einer Aufforderung an den Menschen (an den Architekten), angesichts des Verfalls der göttlichen Schöpfung selbst Hand an diese zu legen (diese selbst neu zu entwerfen). Hier wird die ikonographische Verbindung von Weltschöpfer und Architekt für die Utopie und ihren Autor beziehungsweise für die Architektur und ihren Architekten über-



3.26. Anton Francesco Doni, *I mondi del Doni*, Libro Primo, Venedig 1552, f. 93v. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Fr.D.qt.168. © Württembergische Landesbibliothek.

nommen. Doch geht es, wie schon bei Filarete (und Ficino), nicht darum, diese Welt durch eine andere zu ersetzen, sondern darum, den Menschen in die ursprüngliche Übereinstimmung mit der Harmonie des Kosmos zu setzen, diese für ihn zurückzugewinnen: Die entworfene Stadt (die neue Welt) wird als Mittler zwischen Weltall und Mensch verstanden. »Deshalb hat dieser Mensch – die kleine Welt – sich der großen Welt, die das Gebilde ist, das man sieht, angenähert und versucht, sich mit der höchsten Welt, dem allmächtigen Gott, zu vereinigen ...«¹⁴³ So wird die Textstelle, die davon erzählt, dass Savio die neue Welt beschreibt, indem er den Grundriss einer Stadt in den Staub zeichnet, von einem Holzschnitt begleitet, der einen Mann zeigt, der die Konturen einer menschlichen Gestalt mit dem Stab grob in den Sand ritzt (Abb. 3.27).¹⁴⁴ Es geht also letztlich um den neuen Menschen. Und wie schon bei Filarete, so kann sich auch der Utopist Doni diese Er-



3.27. Anton Francesco Doni, *I mondi del Doni*, Libro Primo, Venedig 1552, f. 94r. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Fr.D.qt.168. © Württembergische Landesbibliothek.

neuerung oder Neuschöpfung des Menschen nur als eine Erneuerung der gebauten Umwelt, als Schöpfung einer neuen, idealen Stadt vorstellen.

Als Savio die Einfachheit und Klarheit der Anlage hervorhebt, lobt Pazzo seinerseits die Disposition der Stadt, allerdings aus einem rein pragmatischen Blickwinkel: man könne sich dank der radialen, geradlinigen Straßen nicht verlaufen, das lästige Fragen nach dem Wege entfele für Fremde ebenso wie das umständliche Erklären des Weges für die Einheimischen ... Hier spricht der Narr, der die dem Grundriss von Sforzinda zugrunde liegenden metaphysischen Überlegungen und architekturtheoretischen wie gesellschaftlichen Ansprüche nicht zu erkennen vermag.

ANMERKUNGEN

- 1 *Libro architettonico*, II, f. 13r; *Trattato*, I, 60: »La prima forma sarà due quadri a dosso l'uno all'altro, non iscontrando gli angoli insieme, ma l'uno angolo verrà egualmente distante intra due angoli.«
- 2 *Libro architettonico*, II, f. 13r–14v; *Trattato*, I, 61–64.
- 3 Filarete tauf den Grundriss seiner Stadt Sforzinda »Averliano« (*Libro architettonico*, II, 11v; *Trattato*, I, 53), vielleicht in selbstbewusstem Gegensatz zum »Hippodamischen« System mit seinem Gitter von parallelen Straßen, die sich im rechten Winkel kreuzen. Siehe Aristoteles, *Politik*, II, 8 und VII, 11. Allerdings wird Hippodamus als Ahnherr des »demokratischen« urbanistischen Rasters weder von Vitruv noch von Alberti erwähnt (vgl. Alberti, *De re aedificatoria*, IV, 1: Hippodamus habe die Gesellschaft in Handwerker, Bauern und Soldaten eingeteilt).
- 4 *Libro architettonico*, II, f. 14r–14v (*Trattato*, I, 62–64); VI, f. 42v–44r (I, 165–168); VIII, f. 60v–61r (I, 235–237).
- 5 *Libro architettonico*, VI, f. 43v–44r; *Trattato*, I, 167–168: »Alle Straßen sollten ein Gefälle haben, mit dem *das Wasser ausgehend vom Hauptplatz* bis zu den Stadttoren fließt; auch die [Straßen], die nicht auf geradem Weg zu den Toren führen, sollen ebenfalls über ein entsprechendes Gefälle verfügen, damit das Wasser auch hier bis zu den Toren hinabläuft. Außerdem gedenke ich die wichtigsten [Straßen] mit Arkaden zu säumen. [...] ... und weil uns das Wasser in Fülle zur Verfügung steht und leicht zugänglich ist, plane ich es an verschiedene Stellen der Stadt zu leiten, *vor allem auf den Hauptplatz, wo ich in der Mitte ein Wasserreservoir anlegen will*, an dem man, will man alle diese Straßen reinigen, ein paar Öffnungen entriegelt, aus denen so viel Wasser ausströmt, dass es alle Straßen und Plätze überspült und sie anschließend wieder reinlich sind. *Und über diesem Wasserreservoir möchte ich außerdem ein wunderbares Schauspiel bieten*. [...] Die Straßen, die das Wasser nicht erreicht, müssen mit guten Steinen gepflastert sein und ihr Gefälle sich jeweils zum Platz neigen, der immer erhöht liegen soll [?]. Dazu Arkaden zu beiden Seiten der Straße, die acht bzw. zehn *braccia* breit sind, und dazwischen die Straße in derselben Breite. So müssten sie, meine ich, vortrefflich aussehen. Vor allem wenn die Arkaden ein oder zwei *braccia* über dem Niveau der Straße liegen und auch die Straßen, die man überspülen kann, in derselben Weise angelegt sind, diese allerdings breiter an den Stellen, wo das Wasser entlangfließen soll, zumal Arkaden problemlos solche Abmessungen haben können, mal mehr, mal weniger, ganz so, wie es Dir passend erscheint; vor allem aber soll man um den Platz herum sowohl durch Wasser fahren als auch auf der Erde gehen

können, was schön und nützlich zugleich ist.« (»Le strade io intendo ancora che tutte abbino tanta pendenza che, *partendosi l'acqua dalla piazza*, tutta si scoli per infino alle porti; e così quell'altre che non vanno però a dirittura delle porte adatteranno che aranno pure di pendenza, in modo che l'acque scenderanno pure alle porti. E ancora intendo di fare i portichi e a tutte le principali. [...] ... e perché noi abbiamo abbondanza e comodità d'acqua, io intendo di condurne per la città in più luoghi, *massime in su la piazza, e nel mezzo d'essa voglio fare una conserva* in modo ordinata che quando si vorranno lavare tutte queste strade, sturando certe bocche, butteranno tanta acqua, che tutte le strade e le piazze laveranno in modo che le saranno ordinate. E ancora *sopra di questa conserva io intendo fare uno spettacolo meraviglioso*. [...] Le strade dove non andrà acqua si vuole selicare di buone pietre e colla loro pendenza tutti andare inver la piazza, sempre si alzi; e coi portici da l'uno canto della strada e dall'altro, larghi l'uno otto o dieci braccia, e la strada del mezzo ancora altrettanto. E così staranno, credo, benissimo, e massime facendo i portici rilevati dalla strada un braccio o due e l'altre strade dove ha a 'ndare l'acqua, pure nel medesimo modo, ma più larghe dove ha a andare l'acqua, tanto i portici posano bene essere a quella misura, o più o meno, secondo ti parrà che stiano meglio, e massime intorno alla piazza potere andare per acqua sarà una bella cosa e utile, e così per terra.«) Meine Hervorhebungen. An dieser Stelle wird nicht erklärt, wie das Wasser ins Zentrum der Stadtanlage gelangt (das Wasser der Kanäle speise sich aus den Flüssen »Indo« und »Averlo«, was jedoch unmöglich ist, wenn diese Kanäle zum Stadtzentrum hin ansteigen), noch in welcher Weise das Wasserreservoir gestaltet wird, oder worum es sich bei dem »spettaculo meraviglioso« handelt. Erst im 19. Buch ist von einem Aquädukt die Rede (Taf. f. 160r), welches – nachdem Filarete nach dem Vorbild der Königin Semiramis einen Berg (namens »Averlo«) durchschnitten hat (auf dem ein »Liverlano« beziehungsweise »Averlino« genanntes Kastell steht) – Wasser von dem in der Hochebene zwischen der Hafenstadt und Sforzinda liegenden See zur Hauptstadt bringt, wo es beim herzoglichen Kastell über die Stadtmauer, »durch das Theater, in dem Wasserspiele und Feste veranstaltet wurden« (»per lo teatro dove si faceva giuochi e feste in acqua«), bis zur herzoglichen Residenz im Zentrum der Stadt, schließlich in ein aufwendig, gleich einem Rathaus gestaltetes Reservoir, das gleichzeitig dem Fischvorrat dient (Taf. f. 161r), geleitet wird, bevor es in alle Kanäle und zu allen Brunnen der Stadt verteilt und schließlich über die beiden Flüsse »Indo« und »Aver-

- lo« abgeführt wird. Die Abfolge und Lage der einzelnen Stationen, welche das Wasser durchläuft, ist äußerst unklar. Auf dem Grundriss der Stadt im 6. Buch (Taf. f. 43r) scheint ein Aquädukt als Wellenlinie eingezeichnet, welche ins Zentrum der Anlage führt. Auch die Beschreibung der verschiedenen Handwerksberufe, die von dem Wassereservoir profitieren sollen, spricht für dessen Aufstellung auf einem der zentralen Plätze. Im 8. Buch ist dann davon die Rede, dass im Zentrum der zentralen Piazza ein Brunnen aufgestellt werden soll (Taf. f. 60v). Vgl. jedoch die Beschreibung der herzoglichen Residenz im 9. Buch, wonach der Brunnen im Hof, der an die Ereignisse während der Gründung der Stadt erinnern soll, direkt neben einer Eiche aufgestellt wird, von der zuvor gesagt wurde, dass sie exakt im Zentrum der Stadtanlage steht (Taf. f. 68r; zur Eiche und zur Stadtgründung siehe unten S. 206ff.). Filaretos Bedürfnis, die Stadtmitte sprechend zu besetzen, führt zu unauflösbaren Widersprüchen.
- 6 *Libro architettonico*, II, f. 14r; *Trattato*, I, 63: »Im Zentrum der Piazza wird sich ein Turm erheben, den ich auf meine Weise gestalte und der so hoch sein wird, dass man von ihm aus das Umland überblickt.« (»Sarà in mezzo della piazza una torre, fatta a mio modo, alta tanto che per essa si discernerà el paese.«).
- 7 Beschreibung der Plätze und ihrer Bebauung: *Libro architettonico*, II, f. 14r–14v (*Trattato*, I, 62–64); VI, f. 42v–43v (I, 165–168); VIII, f. 60v–61r (I, 235–237); X, f. 70v–76v (I, 272–279).
- 8 *Libro architettonico*, X, f. 71r; *Trattato*, I, 272–273 (»il palazzo dove s'ha a tenere la ragione del comune«).
- 9 Davon auszunehmen ist nur Susi Lang, welcher das Folgende die Richtung verdankt. Siehe Susi Lang, *The Ideal City: From Plato to Howard*, in: *The Architectural Review* 112 (1952), 91–101; und dies., Sforzinda, Filarete and Filelfo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972), 391–397. Vgl. Paolo Marconi, *Il problema della forma della città nei teorici d'architettura nel Rinascimento*, in: *Palladio: Rivista di Storia dell'Architettura* 22 (1972), 49–88, v. a. 53–60; Paolo Marconi, *La città come forma simbolica*, in: *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel rinascimento*, hrsg. von Paolo Marconi, Francesco Paolo Fiore, Giorgio Muratore et al., Rom 1973, 7–175, v. a. 59–67; Giorgio Muratore, *La città rinascimentale: Tipi e modelli attraverso i trattati*, Mailand 1975, 99–126, 175–195. Bisweilen, v. a. den älteren Kommentatoren, dient der Grundriss zur Illustration des Vorwurfs an Filaretos *Libro architettonico*, noch dem »dunklen Mittelalter« anzugehören, eine »bloße Kodifizierung oder Rekapitulation nordisch-gotischer Bauweisheit« darzustellen, nicht zuletzt insofern sein Grundriss »ad quadratum,
- d. h. nach dem in der Gotik üblichen Verfahren der Quadratur, entwickelt« sei. So beispielsweise Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963, insbes. 46–68, zit. 57; in Übereinstimmung mit Howard Saalman, *Early Renaissance Theory and Practice in Antonio Filarete's Trattato di Architettura*, in: *The Art Bulletin* 41 (1959), 89–106.
- 10 So beispielsweise Gigliola Soldi Rondinini, *Le strutture urbanistiche di Milano durante l'età di Ludovico il Moro*, in: *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, 2 Bde., hrsg. von Giulia Bologna, Mailand 1983, Bd. 1, 553–573, 569–572; Gian Alberto Dell'Acqua, *Il Filarete e la realtà lombarda*, in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Villa I Tatti in 1982–1984*, hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, 2 Bde., Florenz 1989, Bd. 1, 223–237, 233–234; Liliana Grassi, Sforzinda, *Plusiapolis*, Milano: *Città ideale, città del mito, città della storia nel Trattato del Filarete*, in: *Studi di letteratura francese* 11 (1985), *Le città ideali della letteratura*, Florenz 1985, 27–50, 41–47; Patrick Boucheron, *De la ville ideale a l'utopie urbaine: Filarete et l'urbanisme a Milan au temps des Sforza*, in: *Les Cahiers de Fontenay* 69/70 (1993), *Idées de villes, villes idéales*, Fontenay-aux-Roses 1993, 53–80; ders., *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIVe–XVe siècles)*, Rom 1998, 106 und 570–571; Luisa Giordano, *On Filarete's Libro architettonico*, in: *Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, hrsg. von Vaughan Hart und Peter Hicks, New Haven und London 1998, 51–65, 64–65; Giuliana Fantoni, *Tradizione e innovazione nel governo delle acque a Milano nel sec. XV*, in: *Technology, Ideology, Water: From Frontinus to the Renaissance and Beyond. Papers from a conference at the Institutum Romanum Finlandiae, May 19–20, 2000*, hrsg. von Christer Bruun und Ari Saastamoinen, Rom 2003, 231–242, v. a. 236; Carlo Ravagnati, *La descrizione della natura delle acque e la composizione urbana nella trattatistica*, in: Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni und Carlo Ravagnati, *L'architettura delle acque e della terra*, Mailand 2006, 93–154, 142–154 (*Le città fluviali di Filarete: Plusiapolis e Sforzinda*); Hubertus Günther, *Der Beruf des Architekten zu Beginn der Neuzeit. Innovationsgeist und Kreativität als Berufsgeheimnis*, in: *Entwerfen. Architektenausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, hrsg. von Ralph Johannes, Hamburg 2009, 215–275, 199–201; ders., *Ideal und Utopie in Filaretos irrealen Stadtentwürfen*, in: *Das Mittelalter* 18 (2013), 73–97, 79–83; Leila Whittemore, *City and Territory in Filarete's Libro architettonico*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 47–55; Mia Reinoso Genoni, *Vedere e intendere: Word and Image*

- as Persuasion in Filarete's *Architettonico Libro*, in: ebd., 23–38, 28–31. Leila Whittemore (*op. cit.*, 53) sah in dem Verhältnis Sforzindas zu der Hafenstadt Mailand und Genua gespiegelt; Mia Reinoso Genoni (*op. cit.*, 35) Mailand und Venedig; John Onians (Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ: A Study in Their Sources, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 96–114, 107) hingegen Athen und Atlantis (nach Platons *Kritias*); Thomas Ricklin (Antonio Averlinos *fantasia*, in: *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden 2011, 287–326, 294, Anm. 28) Florenz und Pisa. Vgl. auch Marcello Fagiolo, der im Grundriss von Sforzinda eine »regularizzazione geometrica« der aurelianischen Stadtmauer Roms erkannte: Marcello Fagiolo, Il castello delle meraviglie: nuove ipotesi sulla genesi di Sforzinda e su Galisforma, in: *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura*, n. s., fasc. 1–10 (1983–1987), *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*, hrsg. von Sandro Benedette und Gaetano Miarelli, Rom 1987, 187–196; vgl. ders., Die Psycho-Ikonologie, in: *Das architektonische Urteil. Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*, Basel 1989, 139–162, v. a. 144–148).
- 11 Zum norditalienischen Palazzo Comunale im Allgemeinen siehe Jürgen Paul, *Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien*, Köln 1963, 49–51 und 147–150. Zu dem von Mailand im Besonderen siehe Carla Ghisalberti, Il Broletto nel quadro dello sviluppo urbano della Milano comunale, in: *Arte medievale*, 2. Ser., 3 (1989), 73–83; Gianni Mezzanotte, *La piazza dei Mercanti. Storia e architettura nel centro civico di Milano*, Mailand 1991; Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1997, 245–248.
- 12 Mia Reinoso Genoni, *Filarete in Word and Image: Persuasion and Invention in the Architettonico Libro*, Diss. New York University 2007, 338–349; und dies., *Vedere e 'ntendere: Word and Image as Persuasion in Filarete's Architettonico Libro*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 23–38, 32–33.
- 13 Zu Bonvesin de la Riva und Galvano Fiamma im Folgenden. Pietro del Massajos Plan von MEDIOLANVS findet sich in drei Ausgaben der *Geographia (Cosmographia)* des Ptolemäus eingebunden: Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Urbinat. Lat. 277, f. 129v (1972, Abb. 3.4) und Codex Lat. 5699, f. 125v (28. Nov. 1969); sowie Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. Lat. 4802, f. 131v (1470–1472). Alle drei Exemplare abgebildet in: Patrick Boucheron, La carta di Milano di Galvano Fiamma/Pietro Ghioldi (fine XIV secolo), in: *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, hrsg. von Marco Folin, Reggio Emilia 2010, 77–97, Abb. 27–29; vgl. Antonio Ratti, Due piante iconografiche di Milano del secolo XV, in: *Atti del quarto congresso geografico italiano*, Mailand 1902, 603–616; sowie Germaine Aujac, Le peintre florentin Piero del Massaio et la *Cosmographia* de Ptolémée, in: *Geographia antiqua* 3–4 (1994–1995), 187–209. Zu Piero del Massaio zuletzt: F. W. Kent † und Caroline Elam, Piero del Massaio: Painter, Mapmaker and Military Surveyor, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 57,1 (2015), 65–89. Leonardo da Vincis Skizze findet sich auf f. 199v des Codex Atlanticus der Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Alle genannten Darstellungen sind abgebildet in: Lucio Gambi und Maria Cristina Gozzoli (Hg.), *Milano (Le città nella storia d'Italia)*, 2. Aufl. Rom und Bari 1989, Abb. 1, 13–14 und 18 auf S. 6, 38–39 und 45. Tristano Calcos Darstellung der Gründung Mailands durch Bellosio um 600 v. Chr. (nach Livius) aus dem frühen 16. Jahrhundert findet sich in: *Storia illustrata di Milano*, hrsg. von Franco Della Peruta, 10 Bde., Mailand 1992–1997, Bd. 1, 3. Vgl. Marco Rossi und Alessandro Rovetta, Indagine sullo spazio ecclesiale immagine della Gerusalemme celeste, in: *La dimora di Dio con gli uomini (Ap 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, hrsg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1983, 77–118, v. a. 105–108; Maria Luisa Gatti Perer, Milano ritrovata, ovvero il Tempio della Memoria, in: *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Clerici, hrsg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1986, 31–99, 61–67.
- 14 Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex A 275, f. 46v; f. 93v findet sich eine weitere kreisrunde Darstellung Mailands. Lucio Gambi und Maria Cristina Gozzoli (Hg.), *Milano (Le città nella storia d'Italia)*, 2. Aufl. Rom und Bari 1989, 5–12; Pierluigi Tozzi und Massimiliano David, Opicino de Canistris e Galvano Fiamma: L'immagine della città e del territorio nel Trecento lombardo, in: *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Mailand 1992, 339–361, 351–359, Abb. 461–464; Massimiliano David, Un esempio trecentesco di cartografia antiquaria in Galvano Fiamma, in: *Geographia Antiqua* 2 (1993), 123–132, 129–130, Abb. 1 und 4; Patrick Boucheron, La carta di Milano di Galvano Fiamma/Pietro Ghioldi (fine XIV secolo), in: *Rappresentare la città: topografie urbane nell'Italia di antico regime*, hrsg. von Marco Folin, Reggio Emilia 2010, 77–97, Abb. 1–2. – Vgl. auch die runden Darstellungen Mailands in Galvano Fiammas *Manipulus Florum* von 1340, Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. Lat. 5184; Alessandro Rovetta, Un codice poco noto di Galvano Fiamma e l'immaginario urbano trecentesco milanese, in: *Arte Lombarda* 105–107

- (1993), 72–78; Roberta Franceschetti, Città e iconografia del potere signorile in un codice del ‚Manipulus Florum‘ di Galvano Fiamma, in: *Artes. Periodico annuale di storia delle arti* 5 (1997), 21–35. Beachte ferner die runden Darstellungen v. a. Pavijs, aber auch Mailands und der Lombardei insgesamt in den Schriften des Opicino de Canistris (1296–1352), Zeitgenosse Galvano Fiammas. Siehe Richard Salomon, *Opicinus De Canistris. Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, London 1936, 2 Bde.; Pierluigi Tozzi und Massimiliano David, Opicino de Canistris e Galvano Fiamma: L’immagine della città e del territorio nel Trecento lombardo, in: *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Mailand 1992, 339–361, 339–351; Pierluigi Tozzi, *La città e il mondo in Opicino de Canistris (1296–1350 ca.)*, Varzi 1996.
- 15 Bonvesin de la Riva, *De magnalibus Mediolani*, II, 4; Bonvesin de la Riva, *Le meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*, hrsg. von Paolo Chiesa, Mailand 2009, 26: »Die Stadt ist kreisrund in der Art eines Kreises, ihre wunderbare Rundheit ist ein Zeichen ihrer Vollkommenheit.« (»Civitas ipsa orbicularis est ad circuli modum, cuius mirabilis rotonditas perfectionis eius est signum.«) Ebd., VIII, 12; 161, Identifikation der Stadt mit dem Buchstaben O, einem der beiden im Zentrum des Namens Mediolanum stehenden Buchstaben: »Durch das O, das ein Buchstabe von zweien ist in der Mitte des Wortes, dessen Form rund und vollendet ist, würdevoller und zugleich schöner als die übrigen (Buchstaben), kann ihre (der Stadt) Rundheit als Schönheit und Würde und Vollendung verstanden werden.« (»Per O, quod est una littera de duabus in medullio dictionis, cuius est forma rotunda et perfecta, ceteris dignior atque pulcrior, datur intelligi eius rotonditas et pulcritudo et dignitas et perfectio.«) Dieser Umstand erlaubt es Mailand, sich den anderen Städten überlegen zu sehen: »... denn unsere Stadt ist buchstäblich rund und schön und vollendeter als die übrigen Städte« (»... est enim civitas nostra rotunda ad litteram et pulcra et super alias civitates perfectior.«) Zu Bonvesins Städtelob, seinen Quellen, dem Kontext und der Wirkung siehe Lucio Gambi und Maria Cristina Gozzoli, *Milano (Le città nella storia d’Italia)*, 2. Aufl. Rom und Bari 1989, 5–19; Barbara Sasse Tateo, *Tradition und Pragmatik in Bonvesins De Magnalibus Mediolani. Studien zur Arbeitstechnik und zum Selbstverständnis eines Mailänder Schriftstellers aus dem späten 13. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1991; Manuela Borkenstein Neuhaus, *Civitas – Vorstellung und Wirklichkeit. Architektur und Urbanistik im mittelalterlichen Italien*, Oberhausen 2001, 129–146.
- 16 Die platonische Ideenlehre (*Politeia*, *Theaitetos*, *Phaidon*, *Euthydemos* und *Kratylos*) unterscheidet zwischen den Ideen von geometrischen Figuren (*σχήματα*) und den sinnlichen Figuren (*διαγράμματα*). Siehe Ulrike Maria Bonhoff, *Das Diagramm. Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit*, Diss. Münster 1993, 7–27 beziehungsweise 8–17 zum platonischen Begriff. Vgl. Anthony Vidler, Diagramme der Utopie, in: *Daidalos* 74 (2000), 6–13, 7, der zwar zu Recht den Begriff des Diagramms auf den Grundriss von Sforzinda anwendet, aber keine weiterführenden Überlegungen anstellt; ebenso Sonja Hnilica, Diagramm: Architektorentwürfe schlingend zwischen Kunst und Wissenschaft, in: *Die Medien der Architektur*, hrsg. von Wolfgang Sonne, München und Berlin 2011, 169–194, 171.
- 17 Jan Pieper, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltansicht*, Stuttgart 1997, 216. Von dem aus lediglich vier Blättern bestehenden Werk (1r: Holzschnitt, 1v: zwei Sonnetts mit Widmung an Leonardo da Vinci, auf den restlichen Seiten folgen 133 Terzine, welche die Wunder Roms beschreiben) haben sich nur drei Exemplare erhalten: Das hier abgebildete der Biblioteca Casanatense in Rom, Inc. 1628; München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 716, f. 68–74, eingebunden und transkribiert in Hartmann Schedels *Liber antiquitatum cum epigrammatibus*; und Venedig, Fondazione Giorgio Gini, Nr. 947. In keinem der Exemplare findet sich ein Autorennamen (»Prospettivo Milanese Dipintore«), ein Datum oder die Angabe des Druckers, doch stammt das Werk zweifelsfrei – aus philologischen Gründen – aus der Lombardei, wo es – aufgrund der genannten Werke – 1499 oder 1500 verfasst worden sein muss. Man hat es Bramante und Bramantino zugeschrieben, aber auch Cesare Cesariano, Bernardo Zenale und Bernardo Butinone. Siehe die ausführlich eingeleitete und kommentierte Ausgabe: *Antiquarie prospettive romane*, hrsg. von Giovanni Agosti und Dante Isella, Mailand 2006.
- 18 Eine eindeutige Transformation des natürlich vorgegebenen in der Architektur führen übrigens die Illustrationen zum Hafen und zur Hafenstadt vor, von der Auffindung von Tal und Bucht (Taf. f. 90v) über die Absteckung des Bauplatzes der Stadt (Taf. f. 101r) zur Errichtung der kreisrunden Portikus des Hafens (Taf. 105r); ebenso die Darstellungen zum Arsenal (Taf. f. 157r und f. 158r). Vgl. Gerd Blum, *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi*, Berlin 2015, 72–74.
- 19 Vitruv, *De architectura libri decem*, VI, Praef.; *Zehn Bücher über Architektur*, übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 257. Vgl. Danilo Samsa, Verba e picturae di ‚Lineamenta‘ e di ‚Res gestae‘ nel Filarete, in: *Humanistica* 7, 1–2 (2012), 159–207, 170–172. Die Illustration findet sich in der Folge – mit differierenden geometrischen Figuren –

- auch in anderen Editionen antiker, mathematischer Texte. Siehe beispielsweise <http://lhldigital.lindahall.org>, letzter Zugriff: 03.06.2019.
- 20 Siehe beispielsweise Bruno Reudenbach, *In mensuram humani corporis*. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III,1 im 15. und 16. Jahrhundert, in: *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Christel Meier und Uwe Ruberg, Wiesbaden 1980, 651–688; Barbara Bronder, Das Bild der Schöpfung und der Neuschöpfung der Welt als *orbis quadratus*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 6 (1972), 188–210; Manfred Lurker, *Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit*, Tübingen 1981; Ruth Finckh, *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Architektur*, Göttingen 1999, 88–115.
- 21 Klassische Quellen für dieses Konzept sind Legion. Siehe insbesondere die ersten Kapitel von Platons *Timaios*, etwa 33b: »Demjenigen Geschöpfe, das alle Geschöpfe in sich fassen soll, dürfte wohl diejenige Gestalt recht eigentlich angemessen sein, die alle anderen Gestalten (Figuren) in sich fasst. Daher bildete er [sc. der Demiurg der Welt] sie durch Drehung kugelförmig, mit allseitig gleichem Abstand von der Mitte aus nach der abschließenden Oberfläche, gerundet, gab ihr also diejenige Figur, die von allen die vollkommenste und am meisten sich selbst gleich ist, überzeugt, dass das Gleiche tausendmal schöner sei als das Ungleiche. Auch auswendig glättete er sie dann kugelförmig ab aus vielerlei Gründen.« Zit. nach *Platons Dialoge Timaios und Kritias*, übers. von Otto Apelt, Sämtliche Dialoge, Bd. VI, Leipzig 1922, Nachdr. Hamburg 1993, 50–51. Vgl. Aristoteles, *De coelo*, II, 4 (286b10–287b21); Diogenes Laertius, *Vitae et sententiae philosophorum*, IX, 2, 19; Plutarch, *De placitis philosophorum*, I, 6 (879c–d); etc. Dazu – neben den einschlägigen Lexikon-Einträgen – Otto Brendel, Symbolik der Kugel. Archaeologischer Beitrag zur Geschichte der älteren Griechischen Philosophie, in: *Mitteilungen des deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung* 51 (1936), 1–95. Filarete nimmt Teil an einer Tradition, die in der Architekturtheorie bei Andrea Palladio kulminiert, *I quattro libri dell' architettura*, Venedig 1570, IV, 2: »[...] Und darum werden [wie ›die Alten‹] auch wir ... bei unseren Tempeln den *decor* wahren und ihnen das schönste und vortrefflichste Aussehen geben. Weil das für das Runde gilt, welches im Vergleich mit allen anderen Formen einfach, gleichförmig, ausgewogen, stark und geräumig ist, bauen wir die Tempel rund. Ihnen ist diese Form höchst angemessen, denn umschlossen von nur einer einzigen Begrenzung ohne Anfang und Ende, bei der man eines vom anderen nicht trennen kann, wo alles
- einander gleich ist und an der Gestalt des Ganzen teilhat, und schließlich, wo die Begrenzung überall den gleichen Abstand zur Mitte hat. So ist diese Form ungemein geeignet, die Einheit, das unendliche und unveränderliche Wesen Gottes und seine Gerechtigkeit zu veranschaulichen. [...]« Zit. nach Andrea Palladio, *Die vier Bücher über die Baukunst*, übers. und eingel. von Hans-Karl Lücke, Wiesbaden 2008, 283.
- 22 Siehe die in Anm. 291 zitierte Literatur, sowie Ellen J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*, Bern 1952; Marie-Thérèse d'Alverny, Le Cosmos Symbolique du XIIe Siècle, in: *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age* 20 (1953), 31–81; Barbara Maurmann, *Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren*, München 1976, 188–200 (Exkurs: Kosmologische Viererkombinationen in Ikonographie und Bibelexegese); Anna C. Esmeijer, *Divina Quaternitas: A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam 1978; John E. Murdoch, *Album of Science: Antiquity and the Middle Ages*, New York 1984, 346–359 (Kap. 25: The Basic Constituents of the Sublunar Realm: The Elements and Man and the World as Quadripartite); Andreas Gormans, *Geometria et ars memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemotechnik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen*, Diss. Universität Aachen 1999.
- 23 Siehe u. a. Werner Müller, *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, Himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Welt-nabel*, Stuttgart 1961; Nelson I. Wu, *Chinese and Indian Architecture. The City of Man, the Mountain of God, and the Realm of the Immortals*, London 1967; Burchard Brentjes, *Die Stadt des Yima. Weltbilder in der Architektur*, Leipzig 1981; Norman J. Johnston, *Cities in the Round*, Seattle 1983; Albrecht Mann, *Ringwälle, Atlantis und Utopien. Kreisförmige und andere zentrierte Siedlungs- oder Stadtstrukturen in den gesellschaftlichen Umbrüchen von der Urgeschichte über Platon zur Neuzeit*, Aachen 1983. In diesen Zusammenhang gehört auch der Vergleich von Welt (Kosmos) und Stadt sowie das Bild Gottes als Architekt seiner Schöpfung. (Beide Konzepte vereint in der einflussreichen Stelle bei Philo von Alexandrien, *De mundi opificio*, 17–20: »Wenn eine Stadt gegründet wird, um den unbändigen Ehrgeiz eines Königs oder regierenden Mannes zu befriedigen, [...] muss der Architekt sich als allererstes im Geiste einen Plan fast aller Bereiche machen, welche die künftige Stadt bilden sollen: [...] Sobald er die Umrisse jedes noch so kleinen Teils der eigenen Seele wie in ein Wachsmo-dell eingeschrieben hat, bleibt das in seinem Geiste erschaffene

Bild der Stadt in sein Innerstes eingeprägt. [...] das geistige Auge fest auf das Modell gerichtet, passt er die materiellen Wirklichkeiten einer jeden dieser körperlosen Ideen an. Etwas Ähnliches hat man sich bei Gott vorzustellen, als er den Entwurf für die Gründung ›der großen Stadt‹ konzipierte. In einer ersten Phase strukturierte er im Geiste die Pläne, ausgehend von denen sie zu erschaffen sei, und diese zusammensetzend erzeugte er [zunächst] eine intelligible Welt und dann unter Benutzung dieses Prototypen die sinnlich wahrnehmbare.« Zit. nach Filone Alessandrino, *De Opificio Mundi – De Abrahamo – De Josepho*, hrsg. und übers. von Clara Kraus Reggiani, Rom 1979, 55. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. den Kommentar zu dieser Stelle in: Philo of Alexandria, *On the Creation of the Cosmos According to Moses*, eingef., übers. und komm. von David T. Runia, Leiden 2001, 132–143.) (Vgl. Anm. 141.) Dazu v. a. Friedrich Ohly, *Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott*, in: ders., *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, hrsg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil, Stuttgart 1995, 555–598; Johannes Zahlten, *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979; ferner Alfons Reckermann, Der göttliche ›Dichter des Kosmos‹ als Vorbild menschlicher Kunst. Zum Verhältnis von kosmologischer und künstlerischer Rationalität aus der Perspektive antiker Philosophie, in: *Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion*, hrsg. von Wolfgang Harms und Klaus Speckenbach, Tübingen 1992, 93–109; und die ausgezeichnete Studie von Ulrich Pfisterer, ›Soweit die Flügel meines Auges tragen.‹ Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42 (1998), 205–251. Wie Ewa Chojecka (Die Kunsttheorie der Renaissance und das wissenschaftliche Werk des Kopernikus, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 35 (1972), 257–281) gezeigt hat, haben die aus kosmologischen Vorstellungen gewonnenen ästhetischen und vor allem architektonischen Kategorien wieder auf die Vorstellung vom Kosmos zurückgewirkt.

- 24 Die anthropomorphe Auffassung von Architektur durchzieht die gesamte Schrift Filaretos, besonders aber das 1., 2. und 7. Buch.
- 25 *Libro architetonico*, I, f. 1v, Dedikation an Piero de' Medici; *Trattato*, I, 7: »proporzioni e qualità e misure ... dalla figura e forma dello uomo tutte dirivano«.
- 26 Vitruv, *De architectura libri decem*, III, 1 (›Von den Symmetrien der Tempel‹), 3–4: »In ähnlicher Weise [wie bei den Malern und Bildhauern] aber müssen auch die Glieder der Tempel eine Symmetrie haben, die von ihren ein-

zelnen Teilen her der Gesamtsumme der ganzen Größe genau entspricht. Ferner ist natürlicherweise der Mittelpunkt des Körpers der Nabel. Liegt nämlich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitze an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von dem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen berührt. Ebenso wie sich am Körper ein Kreis ergibt, wird sich auch die Figur des Quadrats an ihm finden. Wenn man nämlich von den Fußsohlen bis zum Scheitel Maß nimmt und wendet dieses Maß auf die ausgestreckten Hände an, so wird sich die gleiche Breite und Höhe ergeben, wie bei Flächen, die nach dem Winkelmaß quadratisch angelegt sind. Wenn also die Natur den menschlichen Körper so zusammengesetzt hat, dass seine Glieder in den Proportionen seiner Gesamtgestalt entsprechen, scheinen die Alten mit gutem Recht bestimmt zu haben, dass auch bei der Ausführung von Bauwerken diese ein genaues symmetrisches Maßverhältnis der einzelnen Glieder zur Gesamterscheinung haben. [...].«

- 27 *Libro architetonico*, I, f. 3v–4r; *Trattato*, I, 20–21: »Laut Vitruv bildet der Nabel die Mitte des menschlichen Körpers und dieser wäre wie der Punkt, um den der Zirkel, wenn man ihn rings herumführt, einen Kreis schlagen wird; dies soll der zentrale Punkt sein und davon leitet sich der Bogen ab. Dies ist eine sehr gute Begründung, um unsere Feststellung zu bestätigen, dass alle Maße sich vom Menschen ableiten. Ich glaube aber nicht, dass er [der Nabel] sich genau in der Mitte [des menschlichen Körpers] befindet. Wie dem auch sei, Kreis, Rund und Quadrat wie auch jedes andere Maß leiten sich vom Menschen ab.« (›Vitruvio dice come il bellico è il mezzo della figura de l'uomo e che è come dire il punto d'uno sesto che si giri intorno, farà uno circolo, e quello sarà il punto centrico e di qui fa nascere l'arco. Ell'è assai buona ragione a confermare il nostro proposito che tutte le misure siano dirivate da l'uomo, ma a me non pare, però, che sia totalmente in mezzo. Ma quello che sia, el circolo, tondo, e 'l quadro e ogni altra misura è dirivata da l'uomo.«) Vgl. dazu Filaretos wahrscheinlichen Lehrer Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii*, III, 44–45, 45; *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, 2 Bde., hrsg. von Julius von Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, 228–233, 231: »Die antiken Menschen nahmen den Kreis und legten eine männliche Statue auf dem Rücken in den Kreis, die Arme und Beine so gespreizt, dass sie, die geöffneten Beine zu jeder Seite des Kreises ausgestreckt, nur mit den Fingerspitzen und Fußzehen den Kreisrand berühren; diese Sache erscheint mir allerdings schwierig, weil der Mensch die Beine gar nicht so weit spreizen kann, dass sie den Kreisumfang berühren. Die Arme kann der Mensch

weit ausbreiten, die Füße [hingegen] nicht so weit von sich spreizen. Außerdem scheint mir der Nabel nicht den Mittelpunkt [des Körpers] zu bilden, dieser scheint mir auf der Höhe des Geschlechtsteils, also dort, wo es ansetzt, sprich an der Beingabelung zu liegen. [...]« Dt. Übers. von Victoria Lorini. Filarete ist jedenfalls der Erste, der Vitruvs *homo ad circulum et ad quadratum* für die Architekturtheorie rezipiert, wo sie in der Folge einen festen Bestandteil der Tradition bilden wird. Alberti hatte die Vitruv-Stelle in *De re aedificatoria* ignoriert. Vgl. Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987; sowie Rudolf Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, 2. Aufl. München 1990, v. a. 19–23; Marcus Frings, *Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar 1998, v. a. 29–33 und 344–346. Filarete am nächsten steht Luca Pacioli, dessen Ausführungen »De architectura« in seiner 1497 in Mailand abgeschlossenen Schrift *Divina proportione* wie ein Echo Filaretos klingen, wobei er jedoch die »proportion« begrifflich von der »misura« trennt; Luca Pacioli, *Divina Proportione – Die Lehre vom goldenen Schnitt. Nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509*, hrsg. von Constantin Winterberg, Wien 1889, 129 und 131: »Als erstes werden wir über das menschliche Maß in Bezug auf seinen Körper und die Gliedmaßen sprechen, von dem sich alle Maße mit ihren Bezeichnungen ableiten lassen und in dem alle Proportionen und Maßverhältnisse zu finden sind, durch die der Allerhöchste die tiefsten Geheimnisse der Natur enthüllt. Von ihm leiten sich alle unsere Maße und Messinstrumente im öffentlichen wie privaten Bereich ab, die nach dem menschlichen Körper benannt sind und von dem sich Bezeichnungen wie Arm, Schritt, Fuß, Handbreit, Elle, Fingerbreit, Hauptlänge u.s.w. ableiten. Und wie unser Vitruv sagt, müssen wir den Korpus jeden Bauwerks mit allen seinen Baugliedern nach seinem Vorbild wohl proportionieren. [...] Unter Berücksichtigung der angemessenen Gliederung des menschlichen Körpers teilten die antiken Menschen alle ihre Werke und vor allem die heiligen Tempelbauten entsprechend seiner Proportion ein. In ihm fanden sie dann auch die beiden wichtigsten Formen, ohne die sich kein Werk ausführen lässt, nämlich die höchst vollendete Kreisform, die unter allen mit gleichem Umfang die mit dem größten Inhalt ist ... Die andere [Form] ist die gleichseitige quadratische.« Dt. Übers. von Victoria Lorini. Filarete zieht aus dieser Ideologie – mit Ausnahme des Grundrisses der Stadt – in der Folge kaum Konsequenzen, abgesehen von einer allgemeinen Vorliebe für einfache Maßverhältnisse, wie 1:1 für Kirchengrundrisse und 1:2 für Platzgrundrisse, sowie 1:2 (»a

due quadri«), 2:3 (»a uno [quadro] e mezzo«) und $1:\sqrt{2}$ (»a uno [quadro] diametro«, also eine irrationale Kombination aus Quadrat und Kreis) für Wandöffnungen, Türen und Fenster (*Libro architetonico*, IV, f. 22r; *Trattato*, I, 90–91), welche er entsprechend den unterschiedlichen Säulengrößen (1:9, 1:8, 1:7; *Libro architetonico*, VIII, 55v–56r; *Trattato*, I, 215–216; Taf. f. 57v) »dorisch«, »korinthisch« und »ionisch« nennt. Ähnlich am Ende des 11. und zu Beginn des 12. Buches (*Libro architetonico*, XI–XII, f. 84r–86v; *Trattato*, I, 323–331; vgl. oben S. 14 und S. 103), wo die Maßverhältnisse der Grundrissflächen der Häuser der Patrizier, der Kaufleute und der Handwerker entsprechend der geschuldeten »dorischen«, »korinthischen« und »ionischen« »qualità« als 1:2, 1:3 und 3:5 vorgeschrieben werden. Vgl. noch einmal Pacioli, *op. cit.*, 159: »Und deshalb geben wir euch dies zur Erinnerung: wenn es nicht gelingt, eure Werke gänzlich so auszuführen wie es sein müsste, solltet ihr euch immer an das Quadrat und an den Kreis halten, als die beiden wichtigsten Formen der beiden Linien, [sprich] der geraden und der gekrümmten. Und wenn ihr sie nicht vollständig in ein ganzes Quadrat oder einen ganzen Kreis einschreiben könnt, nehmt von ihnen stets einen bekannten Teil oder bekannte Teile wie zum Beispiel $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{3}$ u.s.w. ...«.

- 28 Beachte jedoch *De architectura libri decem*, IX, 1, 2, wo Vitruv den Kosmos als eine architektonische Konstruktion beschreibt, offenbar in der Annahme, dass die Gesetze, welche in der Technik und der Architektur herrschen (sollen), die gleichen sind wie die, welche das Weltall regieren, i. e. Naturgesetze. Daran konnte sich der Gedanke knüpfen, dass sich auch in Kreis und Quadrat kosmische Grundstrukturen finden, schließlich, dass das Werk des Architekten der Schöpfung des *architectus mundi* nahekommen kann und soll.
- 29 Bruno Reudenbach, *In mensuram humani corporis*. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III, 1 im 15. und 16. Jahrhundert, in: *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Christel Meier und Uwe Ruberg, Wiesbaden 1980, 651–688; vgl. ders., Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude. Francesco di Giorgio Stadtbauthorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992, 171–198. Vgl. auch Fritz Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, Bd. 2: *Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien*, Heidelberg 1927, 40–49; Marian Kurdzialek, Der Mensch als Abbild des Kosmos,

in: *Der Begriff der Representatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, hrsg. von Albert Zimmermann, Berlin 1971, 35–75; Leonard Barkan, *Nature's Work of Art: The Human Body as Image of the World*, New Haven, 1975, v. a. 134–142; Joachim Gaus, *Circulus mensurat omnia*, in: *Mensura. Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalters*, 2 Bde., hrsg. von Albert Zimmermann, Bd. 2, Berlin 1984, 435–454, 447–449.

- 30 Mariano Taccola, *De ingeneis. Facsimile des Codex Latinus Monacensis 197*, 2 Bde., hrsg. von Gustina Scaglia, Wiesbaden 1984, Bd. 1: Facsimile, f. 36v. Die Bildlegende verlautet: »Jener, dem nichts unbekannt ist, hat mich geschaffen. Und jegliches Maß habe ich mit mir. So der himmlischen Dinge oben wie der irdischen und unterirdischen Dinge. Und wer sich selbst erkennt, erkennt vieles. Und er hat in dessen Geist verborgen das Engelbuch und das Naturbuch.« (Ebd., Bd. 2: Text, 67: »Ille qui nichil ingnorat me creavit. Et omnem mensuram mecum habeo tam super celestium quam terrestium ac infernorum. Et qui se ipsum inteligit multa inteligit. Et librum angelicum et naturalem in mente eius habet asconditum. Et infra etc.«) Zit. nach Marcus Frings, *Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar 1998, 344–346, 344.
- 31 Ruth Finckh, *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Architektur*, Göttingen 1999, 88–115, 107–108.
- 32 *Libro architetonico*, I, f. 3r; *Trattato*, I, 17–18, 17: »È da credere ancora che quegli i quali furono i primi inventori di queste cose dovessero pigliare queste misure, cioè dalla qualità de l'uomo grande e dalla più bella forma, il perché è verisimile la pigliassero da quella d'Adamo: perché avendola formata Idio, non è dubbio che non la facesse formosa e meglio proporzionata che verun'altra che sia stata, perché la natura ha trasformato, poi, chi grande e chi piccolo e chi mezzano e in varii modi. – Tu potresti dire: quelli che trovarono queste misure non videro Adamo. – E forse che sì che quelli che trovarono i primi origini lo videro, e forse lui ne fu inventore. Questo non si sa certo. – I primi inventori, come si sia, è da credere che guardassero alla più degna e alla più bella forma, fusse chi volesse, perché quella di Adamo, come è detto, per più ragioni era la più bella. Adunque da essa è verisimile la pigliassero e colla testa sua facessero la prima misura e dalla testa principiassero, come era degna cosa, perché la testa è il più degno membro e 'l più bello; sì che ben fecero cominciare da essa, e perché è ancora uno membro più noto e più commisurato e in più varie parti traspartito. Il perché credo che questa appellassero prima misura, e partironla in più parti e con essa le sue compartizioni, come di sotto si vedrà. Misurorono tutto l'uomo e poi

componono e partirono e accrebbono le misure, e da essa tutte si dirivano ... [...]« Meine Hervorhebungen. Zuvor hatte Filarete zwischen gut und schlecht proportionierten Menschen unterschieden (*Libro architetonico*, I, f. 2v; *Trattato*, I, 14): »Wenn der Mensch wohlgeformt ist und ein Glied gut mit dem anderen übereinstimmt, dann sagt man, dass er wohlproportioniert ist. Wie du wohl weißt, ist jemand mit krummen Schultern und entstellten Gliedmaßen demnach schlecht proportioniert ...« (»Quando l'uomo è bene formato e che corrisponda bene l'uno membro coll'altro, allora si dice essere bene proporzionato. Ben sai che quando avesse spalle bistorte e membra contrafatte, allora è male proporzionato ...«) Sodann hatte er die Säulen entsprechend den Menschen in fünf Größen eingeteilt (I, f. 2v–3r; *Trattato*, I, 15), nämlich drei gut proportionierte im Gegensatz zu den zu klein und zu groß geratenen Säulen, die – gleich den »Zwergen« (»nani«) und »Riesen« (»giganti«) unter den Menschen – als missraten gelten müssen.

- 33 *Libro architetonico*, I, f. 4v–5v; *Trattato*, I, 23–26: »Non è dubbio che lo edificare fu trovato da l'uomo. Chi fusse il primo che facesse case e abitazione certo non abbiamo, ma è da credere che subito che Adamo fu cacciato dal Paradiso, e piovento e non avendo altro più presto ricovero, si misse le mani in capo per difendersi dall'acqua [Taf. f. 4v]; e sì come costretto dalla necessità per vivere il mangiare, così l'abitare era mestiero per difendersi da' mali tempi e dall'acque. Alcuno dice che innanzi a diluvio non pioveva, io credo pur di sì: se la terra doveva produrre i frutti, bisognava che piovesse. Sì che, come per la vita de l'uomo è mestiere il mangiare, così lo abitare, e per questo è da credere che avendo Adamo fattosi tetto delle mani, considerato il bisogno per lo suo vivere, si pensò e ingegnossi di farsi qualche abitazione per difendersi da queste piogge e anche dal caldo del sole. Sì che vedendo e comprendendo il suo bisogno, è da stimare che qualche abitazione facesse di frasche, o capanna, o forse qualche grotta, dove fuggire potesse quando gli fusse stato bisogno [Taf. f. 5r und 5v; vgl. 54v, 59r und 111r]. Sì che, se così fu, è verisimile che Adamo fusse il primo. Tu potresti dire: come poteva fare costui queste abitazioni, considerando che non aveva ancora ferro? [...] Vero è che Vitruvio dice che li primi che trovarono abitazioni furono quelli primi che abitarono in selve e loro fecero capanne e grotte il meglio che loro seppono, o pure come si fusse. Io stimo che fusse il primo Adamo ...«. Meine Hervorhebungen. Vgl. auch *Libro architetonico*, VIII, f. 58v–59r; *Trattato*, I, 226, wo vom »natürlichen« Ursprung von Rundbogen und rechteckiger Tür gehandelt wird: »Daher rührt ursprünglich der Bogen, als nämlich der Erbauer der ersten Behausung aus Stroh oder einem anderen Material

- zur Ausführung der Tür gelangte und meiner Ansicht nach irgendein biegsames Holz nahm und es zu etwas wie einem Halbbrund bog oder es an zwei andere gerade Holzstücke band, die er an der Stelle in den Boden rammte, die er als Eingang bestimmt hatte. Und von dieser ersten Methode leitet sich meiner Meinung nach der Bogen ab. Später hat jemand eine etwas bessere Methode gefunden: Er formte ein Rund und schnitt es in der Mitte durch, dann setzte er es auf zwei Hölzer und schuf so eine Tür mit einem Halbbogen als oberem Abschluss. – Die rechteckige Tür hat man auf fast dieselbe Weise erfunden. Indem nämlich ein anderer, der ebenfalls einen Eingang schaffen wollte, zwei Hölzer in den Boden steckte und quer über sie, die gerade aus dem Erdreich ragten, ein weiteres Holz legte, bzw. es in sie hineintrieb und fixierte; wie auch immer, jedenfalls ist es wahrscheinlich, dass sie so ihren Ursprung nahm. Ob nun auf diese Weise oder eine andere ist für uns nicht von Belang.« (»Donde che dirivasse in prima l'arco fu che, quando quello il quale in prima fe' abitazione, o di paglia o d'altro, quando venne a fare la porta, credo pigliasse qualche legno arendevole e torselo, e così fece come a dire un mezzo tondo, o che lo legasse a due altri legni diritti che piantati avesse in quel luogo dove diterminato aveva la entrata; e così da questo primo modo credo dirivasse l'arco. Poi, un altro lo fe' un poco meglio: fe' uno cerchio e tagliollo pel mezzo, e poi lo pose pure in su due legni, e fece una porta coll'arco tonda di sopra. – La porta quadra quasi per se medesima si trovò, ché fu un altro che, ficcati due legni in terra pur per fare una entrata, diritti sopra a terra, e poi legatone un altro a traverso, o vero che lo conficcasse o legasse, o come si facesse, tanto è che questo pare verisimile che fusse la sua orrigine prima; o in questo modo o in altro, questo a noi non fa caso.«) (Taf. 69r und 60r).
- 34 *Libro architetonico*, I, f. 5r; *Trattato*, I, 26: »Volse adunque Idio che l'uomo, come che in forma la immagine sua fece a sua similitudine, così partecipasse in fare qualche cosa a sua similitudine mediante lo 'ntelletto che gli concesse.« Vgl. XXI, 173r (*Trattato*, II, 637), die Besprechung verschiedener Heilbäder abschließend: »Denn Gott hat uns für alle unsere Bedürfnisse Behelfsmittel an die Hand gegeben und gewährt; allein, der Mensch muss sie zu nutzen wissen.« (»Sì che Idio ci ha dato e concesso el rimedio a tutti e' nostri bisogni, purché pure che l'uomo gli sappia usare.«) *Libro architetonico*, VII, f. 47v (*Trattato*, I, 183–184): »Für den Menschen ziemt es sich, wohlgebildet und mit Ordnung gegliedert zu sein und außerdem über eine gute Konstitution zu verfügen, damit er gesund bleibt und lang lebt; ebenso soll er einen guten Verstand besitzen, damit er ausüben kann, wozu er geschaffen ist.« Meine Hervorhebung. Zit. S. 213, Anm. 3.
- 35 *Libro architetonico*, I, f. 5v; *Trattato*, I, 27: »lo edificio ... è fatto sotto quella similitudine, cioè della figura umana.«
- 36 Vgl. v. a. Charles Trinkhaus, *In Our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanistic Thought*, 2 Bde., Chicago 1970; unsere Stelle ergänzt das dort dokumentierte Material. Vgl. auch Ulrich Pfisterer, »Soweit die Flügel meines Auges tragen.« Leon Battista Albertis Impresse und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42 (1998), 205–251.
- 37 So Marcello Fagiolo, Die Psycho-Ikonologie, in: *Das architektonische Urteil. Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*, Basel 1989, 139–162, v. a. 144–148. Vgl. beispielsweise Norman J. Johnston, *Cities in the Round*, Seattle 1983, v. a. 3–12.
- 38 Andreas Schmidt-Colinet, Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom Sinn eines geometrischen Ornaments, in: *Textilien aus Ägypten aus der Sammlung Bouvier. Spätantike, koptische und frühislamische Gewebe*, Ausst.-Kat. Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire, Bern 1991, 21–34.
- 39 Vgl. auch Renate Germer und Gisela Körbelin (Hg.), *Kleider aus dem Wüstensand. Die Koptischen Textilien des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Bremen 2012, 36 (Kat. 2), 37 (Kat. 3), 56–60 (Kat. 22–26); alle 4.–5. Jahrhundert.
- 40 Ebd., 24.
- 41 Ebd., 31, Anm. 13: Wanda Wolska-Conus, *Recherches sur la ›Topographie chrétienne‹ de Cosmas Indicopleustès. Theologie et Science au VI. siècle*, Paris 1962, 113–143.
- 42 Johannes de Sacrobosco (Ioannis de Sacro Bosco, circa 1195–1256, möglicherweise Engländer, nach seiner vermeintlichen Geburtsstadt Holywood später auch John of Holywood oder John of Holybush genannt). Etwa 1220 in Paris als Lehrbuch für die Universität verfasst, gehörte seine *Sphaera* zum Pflichtstoff beispielsweise der Universität von Bologna im 14. und 15. Jahrhundert und erfuhr eine außerordentliche Verbreitung auch durch landessprachliche Übersetzungen und unzählige Kommentare, unter denen die wichtigsten von Cecco d'Ascoli, Prosdocimo de Beldomandi und Giovanni de Fundis verfasst wurden. Siehe Lynn Thorndike, *The Sphere of Sacrobosco and Its Commentators*, Chicago 1949 (77–79 beziehungsweise 119–120, Kap. 1, der Text des Sacrobosco zu unserer Figur). Die bedeutendste italienische Übersetzung war die des Florentiner Notars Zuccherio Bencivenni aus dem Jahre 1314, welche in einer modernen Edition vorliegt: *Il trattato de la spera vulgarizzato da Zuccherio Bencivenni*, hrsg. von Gabriella Ronchi, Florenz 1999, v. a. 99–101 (I, 6) und 163–165 (Glosse zu I, 6). Vgl. *Johannes von Sacrobosco, Das Puechlein von der Spera. Abbildung der gesamten Überlieferung, kritische Edition, Glossar*, hrsg. von Francis

- B. Brévar, Göppingen 1979; Konrad von Megenberg, *Die Deutsche Sphaera*, hrsg. von Francis B. Brévar, Tübingen 1980. Zur weiten Verbreitung der *Sphaera* des Sacrobosco siehe – neben Thorndike, *op. cit.* – Olaf Pedersen, In Quest of Sacrobosco, in: *Journal for the History of Astronomy* 16 (1985), 175–221; zu den Illustrationen Kathrin Müller, *Visuelle Weltaneignung. Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters*, Göttingen 2008, 193–252; zu den frühen Drucken Jürgen Hamel, *Studien zur ›Sphaera‹ des Johannes de Sacrobosco*, Leipzig 2014. – Die oben angegebene Stelle der ursprünglichen Fassung der *Sphaera* des Sacrobosco (Lynn Thorndike, *The Sphere of Sacrobosco and Its Commentators*, Chicago 1949, 77–79/119–120) enthält keinen Text, der sich mit dem Diagramm der zwei verschränkten Quadrate im Kreis illustrieren ließe, vielmehr beschränkt sich dieser auf das sphärische Schichtenmodell der Elemente, in dessen Zentrum die Erde liegt. Doch die zahlreichen späteren Ausgaben, Übersetzungen und Kommentare sowie vorgeblich selbstständige ›Sphären‹ erweitern diesen Urtext im Sinne der weiteren aristotelischen Erläuterungen zu den vier beziehungsweise fünf Elementen. Siehe beispielsweise den Kommentar des Robertus Anglicus (ebd., 148–152/203–206), den Michael Scotus zugeschriebenen Kommentar (ebd., 263–277), die *Sphaera* des John Peckham (ebd. 445–446) oder die italienische Glosse des Zuccherio Bencivenni (*op. cit.*, 162–165). Eine der sechs erhaltenen Abschriften der Übertragung des Florentiners Zuccherio Bencivenni stammt übrigens von Filaretos Landsmann Antonio di Tuccio Manetti aus dem Jahre 1450 (Florenz, Biblioteca Laurenziana, Ashb. 1325, f. 31–23v). Siehe Domenico De Robertis, Antonio Manetti copista, in: *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, 2 Bde., hrsg. von Gabriella Bernardoni Trezzini et al., Padua 1976, Bd. 1, 367–409, 407–409.
- 43 Erste Redaktion in Versen um 1225; Prosa-Version gegen 1280. Von der Abb. 3.11 entsprechenden Handschrift (Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. fonds français 574) gibt es eine moderne Edition: *L'Image du Monde de Maître Gossouin. Rédaction en prose. Texte du ms. de la Bibliothèque Nationale, Fonds Français No. 574, avec corr. d'après d'autres ms.*, hrsg. von Olivier Herbert Prior, Lausanne und Paris 1913, 99–100; ebenso von dem Abb. 3.12 entsprechenden Manuskript (Florenz, Biblioteca Laurenziana, Ashburnham 114): Chantal Connochie-Bourgne, *L'image du monde, une encyclopédie du XIII siècle. Edition critique et commentaire de la première version*, 2 Bde., Diss. Université de Paris-Sorbonne Paris IV 1999, Bd. 2, 810–812.
- 44 Der Florentiner Brunetto Latini verfasste den *Livre du Trésor* während seines französischen Exils zwischen 1260 und 1266, doch noch zu seinen Lebzeiten wurde die Schrift von Bono Giamboni als *Tesoro* ins Italienische übertragen. Hinzu kommt *Il Tesoretto*, ein entsprechendes, aber um vieles kürzeres, vielleicht unvollendetes Lehrgedicht, das eine Vision fingiert, in welcher die personifizierte Natur in ihre Geheimnisse einführt. Die Figur entspricht *Livre du Trésor*, I, 6 und 99–104; beziehungsweise *Tesoro*, I, 6 und II, 30–35; vgl. *Il Tesoretto*, vv. 775–836 sowie der scheinbar fragmentarische Schluss der vv. 2938 ff. (»Und ich fragte sie nach den vier Elementen / und ihren Fundamenten / und was sie formt und miteinander verbindet. / Und sie – mit schönem Lachen – / mir solches zur Antwort gab:«). Für das Französische Original siehe Brunetto Latini, *Tresor*, frz.-ital., hrsg. und übers. von Pietro G. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Plinio Torri und Sergio Vatteroni, Turin 2007, 17 und 127–141; oder *Le Livre du Trésor: Livre I*, hrsg. von Bernard Ribémont und Silvère Menegaldo, Paris 2013, 18–20 und 188–205. Für die zeitgenössische italienische Übersetzung siehe *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, hrsg. von Luigi Gaiter, 4 Bde., Bologna 1878–1883, Bd. 1, 22–25 und 293–315. Für den *Tesoretto* siehe Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, hrsg. von Giovanni Pozzi, in: *Poeti del Duecento*, 2 Bde., hrsg. von Gianfranco Contini, Mailand und Neapel 1960, Bd. 2, 175–277, 187–188, 203–205, 276–277. Zu Brunetto Latinis Enzyklopädie und Lehrgedicht im Allgemeinen, zu Kontext und Verbreitung, siehe Hans Robert Jauss, Brunetto Latini als allegorischer Dichter, in: *Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann*, hrsg. von Walter Müller-Seidel und Wolfgang Preisendanz, Hamburg 1964, 47–92 (und in: ders., *Alterität und Modernität in der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, München 1977, 239–284); und Christel Meier, Cosmos politicus. Der Funktionswandel der Enzyklopädie bei Brunetto Latini, in: *Frühmittelalterliche Studien* 22 (1988), 315–356; vgl. die gute Einführung von Sebastian Neumeister, Eine Enzyklopädie zwischen Wissen und Weisheit: Brunetto Latinis *Trésor* (1260), in: *Konrad von Megenberg (1309–1374): ein spätmittelalterlicher ›Enzyklopädist‹ im europäischen Kontext*, hrsg. von Edith Feistner, Wiesbaden 2011, 21–40. Zu den Illustrationen siehe Brigitte Roux, *Mondes en Miniatures: L'iconographie du Livre du Trésor de Brunetto Latini*, Genf 2009, v. a. 218 und 381.
- 45 Ludovicus de Angulos beziehungsweise Louis de Lange, Lyon. Eine Kopie dieses Manuskripts findet sich in der Bibliothek des Warburg Institute, London, Signatur FAH 1660. Vgl. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 6561, f. 8r. Auf diesen Zusammenhang, namentlich auf Ludovicus de Angulos' *figura mundi*, hat bisher allein Susi Lang hingewiesen: Susi Lang, *The Ideal City:*

- From Plato to Howard, in: *The Architectural Review* 112 (1952), 91–101, 95–96; dies., Sforzinda, Filarete and Filelfo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972), 391–397, 391–392.
- 46 Siehe beispielsweise Honorius von Autun, *Imago mundi*, I, 1–3, um 1130; Honorius Augustodunensis, *Imago mundi*, hrsg. von Valérie Flint, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 57 (1982), 1–153, 49–50. Oder Michael Scotus, sowohl im *Liber Introductorius* als auch im *Commentarius in Sphaeram mundi Joannis de Sacrobosco* (beide um 1230). In den späteren gedruckten Ausgaben letzteren Werkes findet sich sogar eine unserer Abb. 3.16 (Clavius) entsprechende Illustration: Michael Scotus, *Commentarius in Sphaeram mundi Joannis de Sacrobosco*, Venedig 1518, f. 79. Dieselbe Figur beschreiben auch die beiden mit Sacroboscos Traktat rivalisierenden astronomischen Lehrbücher von Robert Grosseteste (etwa gleichzeitig mit Sacrobosco; Robert Grosseteste, *De Sphaera*, in: *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, hrsg. von Ludwig Baur, Münster 1912, 10–32, 10–11) und John Peckham (etwa ein halbes Jahrhundert später; Bruce Robert Maclaren, *A Critical Edition and Translation, with Commentary, of John Peckham's Tractatus de Sphaera*, Diss. University of Wisconsin-Madison 1978, 88–90 beziehungsweise 154–156), die jedoch mit der Bekanntheit und Verbreitung des Textes des Sacrobosco nicht konkurrieren konnten. Auf Sacroboscos *Sphaera* aufbauend, aber – mit Hilfe von Aristoteles und Ptolemäus, aber auch Averroes und Avicenna – weit über ihn hinausgehend und in der italienischen Landessprache verfasst: Restoro (Ristoro) d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cacioni* (1282), v. a. I, 19; IV, 2; VII, I, 1–2; VII, IV, 3; *La composizione del mondo di Ristoro d'Arezzo. Testo italiano del 1282*, hrsg. von Enrico Narducci, Rom 1859 (Mailand 1864). Unter den fünf erhaltenen Abschriften der *Composizione del mondo* findet sich übrigens eine Übersetzung von Filaretos Landsmann Antonio di Tuccio Manetti, allerdings erst aus dem Jahre 1480 (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, II.VIII.27). Siehe Domenico De Robertis, Antonio Manetti copista, in: *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, 2 Bde., hrsg. von Gabriella Bernardoni Trezzini et al., Padua 1976, Bd. 1, 367–409, 402–406.
- 47 Siehe beispielsweise Isidor von Sevilla, *De natura rerum*, v. a. IX–XII; vgl. *Etymologiae*, XIII, 3–5 (um 600); oder Thomas von Cantimpré, *Liber de Natura rerum*, XIX (1. Hälfte 12. Jahrhundert). Vgl. Gernot Böhme und Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996, 221–227.
- 48 Vgl. Anm. 77.
- 49 Gossouin de Metz: Elisabeth Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza Ducs de Milan, au XV^e siècle*, Paris 1955, 166, Nr. A 411 = B 790 (Verbleib unbekannt), und 257, A 829 (Verbleib unbekannt). Brunetto Latini: ebd., 126, A. 233 = B 769 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fonds français 1110). (Zahlreiche weitere Exemplare des *Tesoro* und des *Tesoretto*, auch des 15. Jahrhunderts, haben sich in Florenz erhalten.) – Pellegrin, *op. cit.*, enthält die Inventare von 1426 (A₁), 1459 (B₁) und 1469 (C₁). Das bedeutendste ist zweifelsohne jenes von 1426 (A₁), welches – ungewöhnlich für diese Zeit – die Incipit und Explicit der meisten der 988 gelisteten Bücher anführt, was in zahlreichen Fällen ihre Identifikation in der Bibliothèque nationale de France und anderen europäischen Bibliotheken ermöglicht hat. Die erst später entdeckten Inventare von 1488 (D₁) und 1490 (E₁) finden sich publiziert bei Maria Grazia Albertini Ottolenghi, *La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: Gli inventari del 1488 e del 1490*, in: *Studi Petrarceschi* 8 (1991), 1–238; vgl. Simonetta Cerrini, *Libri dei Visconti-Sforza: Schede per una nuova edizione degli inventari*, in: *Studi Petrarceschi* 8 (1991), 239–281.
- 50 Elisabeth Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza Ducs de Milan, au XV^e siècle*, Paris 1955, 136–137, Nr. A 290 = B 99 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 7267), 166, A 409 = B 88 (BnF, Ms. Lat. 7363), und 287, A 971 = B 104 (BnF, Ms. Lat. 7400).
- 51 Brunetto Latini, *Tesoro*, II, 30 (»Hier ist die Rede davon, wie die Natur sich in den Elementen und anderen Dingen zeigt«); *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, hrsg. von Luigi Gaiter, 4 Bde., Bologna 1878–1883, Bd. 1, 293–294. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Bereits in I, 6 (»Hier ist die Rede davon, wie Gott am Anfang alle Dinge schuf«; Bd. 1, 22–23) hatte Brunetto Latini davon gesprochen, dass Gott alles mittels der vier, aus der formlosen *materia prima* gewonnenen Elemente geschaffen hätte: »Die Weisen sagten, Unser Herrgott, welcher der Anfang aller Dinge ist, habe die Erde und alle anderen Dinge auf vier Weisen erschaffen. / Dass er zunächst in Gedanken gemäß seinem Willen die Bilder und Figuren ausbildete, wie er die Erde und alles darauf erschaffen würde. Und dies war auf ewig in ihm, da jenes Denken keinen Anfang hatte. Und diese Vorstellung wird als archetypische Welt [mondo archetipo] bezeichnet, will heißen Welt als Ähnlichkeit [mondo in similitudine]. / Hernach schuf er aus dem Nichts die grobe Materie, die keinerlei figürliche Form noch sonstwie geartete Ähnlichkeit besaß, sondern ein solches Normmaß darstellte und so hergerichtet war, dass er daraus formen und nachbilden konnte, was er wollte. Und diese Materie wird Hyle genannt.«
- 52 Ebd., II, 34 (»Vom fünften Element«); Bd. 1, 307–308.

- Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. die Versform: Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, hrsg. von Giovanni Pozzi, in: *Poeti del Duecento*, 2 Bde., hrsg. von Gianfranco Contini, Mailand und Neapel 1960, Bd. 2, 187–188 (vv. 321–342) und 204–205 (vv. 775–836).
- 53 Der Kommentar des Clavius ist in einer modernen Faksimile-Ausgabe zugänglich: Christophorus Clavius, *In Sphaeram Ioannis de Sacro Bosco Commentarius. Nachdruck der Ausgabe Mainz 1611*, hrsg. von Eberhard Knobloch, Hildesheim 1999, 17 das Elementen- und Qualitätenschema. Clavius scheint diese Figur von Oronce Finé kopiert zu haben: siehe Oronce Finé, *Protomathesis*, Paris 1532, f. 103r (Simeon K. Heninger, Jr., *The Cosmographical Glass: Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino/Calif. 1977, 106, Abb. 64; Isabelle Pantin, *The Astronomical Diagrams in Oronce Finé's Protomathesis (1532): Founding a French Tradition?*, in: *Journal for the History of Astronomy* 41 (2010), 287–310, 295, Abb. 3); Oronce Finé, *Le sphere du monde: proprement dicte Cosmographie*, Paris 1549 (Cambridge/Mass., Harvard University, Houghton Library, Ms. Typ 57, f. 7r; <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/18260773>, letzter Zugriff: 03.06.2019); oder Oronce Fine, *De mundi sphaera, sive cosmographia*, Paris 1555, f. 2r (<http://www.astronomicalimages.group.cam.ac.uk>, letzter Zugriff: 03.06.2019). Eine ganz ähnliche Illustration bieten bereits Bartholomaeus de Usingen, *Parvulus philosophiae naturalis*, Wien 1516, f. 6v (<http://www.astronomicalimages.group.cam.ac.uk>, letzter Zugriff: 03.06.2019); und Michael Scotus, *Commentarius in Sphaeram mundi Joannis de Sacrobosco*, Venedig 1518, f. 79 (beispielsweise Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 72.C.63); ferner Charles de Bouelles (Carolus Bovillus), *Liber de generatione*, Paris 1510 (in: ders., *Liber de intellectu, Liber de sensibus ...*, Paris 1510, Nachdr. Stuttgart 1970, f. 113r; vgl. Heninger, *op. cit.*, 105–106, Abb. 63c); im 17. Jahrhundert beispielsweise Gottfried Wilhelm Leibnitz, *Dissertatio de Arte combinatoria*, Leipzig 1666 (Eberhard Knobloch, *Zur Herkunft und weiteren Verbreitung des Emblems in der Leibnizschen Dissertatio de arte combinatoria*, in: *Studia Leibnitiana* 3 (1971), 290–292).
- 54 Weitere Beispiele für dieses und ähnliche Schemata beispielsweise in: Harry Bober, *An illustrated Medieval School-Book of Bede's ›De natura rerum‹*, in: *Journal of the Walters Art Gallery* 19–20 (1956–57), 65–97; Barbara Obrist, *Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Age* 108,1 (1996), 95–164; dies., *Wind Diagrams and Medieval Cosmology*, in: *Speculum* 72 (1997), 33–84, v. a. 57–66; Bianca Kühnel, *The End of Time in the Order of Things: Science and Eschatology in Early Medieval Art*, Regensburg 2003.
- 55 Siehe beispielsweise Hans Bernhard Meyer, *Zur Symbolik frühmittelalterlicher Majestasbilder*, in: *Das Münster* 14 (1961), 73–88.
- 56 Zu den im 15. Jahrhundert verwendeten Horoskopschemata siehe beispielsweise Grazia Mirti, *Una introduzione all'astrologia genetliaca*, in: *Astrologia. Arte e cultura in età rinascimentale*, hrsg. von Daniela Bini und Ernesto Milano, Modena 1996, 245–274; oder Giuseppe Bezza, *Representations of the Skies and the Astrological Chart*, in: *A Companion to Astrology in the Renaissance*, hrsg. von Brendan Dooley, Leiden 2014, 58–86. Vgl. Giordano Bruno, *De umbris idearum*, Paris 1582, Fig. 28 und 31, wo sich Horoskopschema und Weltendiagramm gleich zwei Mal in einer Figur vereint finden. Giordano Bruno, *Opere Latine*, Bd. 1: *De umbris idearum*, hrsg. von Rita Sturlese, Florenz 1991, 171 und 192; Giordano Bruno, *Corpus iconographicum: le incisioni nelle opere a stampa*, hrsg. von Mino Gabriele, Mailand 2001, 81 und 101; vgl. ebd., 94, Abb. 14, die Vorlage aus: Mauro Fiorentino, *Annotationi sopra la lettione della Spera di Sacrobosco*, Florenz 1550.
- 57 Siehe v. a. Aristoteles, *De generatione et corruptione*, II, passim, v. a. 1–7, 328b26–334b31; *De coelo*, v. a. II (Himmel/Kosmos, Unentstandenheit und Unvergänglichkeit, Kugelgestalt, Kreisbewegung) und III (Elemente); und *Metaphysik*, v. a. I. Ich folge hier der guten einführenden Darstellung von David Lindberg, *Die Anfänge des abendländischen Wissens*, München 1994, v. a. 49–71 (Die Naturphilosophie des Aristoteles); weitere Literaturverweise ebd. Vgl. auch Gustav Adolf Seeck, *Über die Elemente in der Kosmologie des Aristoteles. Untersuchungen zu ›De generatione et corruptione‹ und ›De caelo‹*, München 1964.
- 58 *De Coelo*, v. a. I, 2–3; Aristoteles selbst nennt dieses fünfte Element das erste (πρῶτον σῶμα oder πρώτη ὕλη). Vgl. beispielsweise Brunetto Latini, *Tesoro*, II, 34 (›Vom fünften Element‹, mit Verweis auf Aristoteles), zit. oben S. 142.
- 59 Siehe Simeon K. Heninger, Jr., *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino/Calif., Huntington Library, 1977; ders., *Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad*, in: *Studies in the Renaissance* 8 (1961), 7–35; ders., *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino/Calif. 1974; sowie Danielle Buschinger und André Crepin (Hg.), *Les quatre éléments dans la culture médiévale. Actes du colloque des 25, 26 et 27 mars 1982*, Göppingen 1983; Gernot Böhme und Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996; Andreas Gormans, *Geometria et ars memorativa. Studien*

- zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemotechnik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen, Diss. Universität Aachen 1999.
- 60 Zit. Anm. 51.
- 61 Lynn Thorndike, *The Sphere of Sacrobosco and Its Commentators*, Chicago 1949, 80.
- 62 Ernst Cassirer, *Die Begriffsform im mythischen Denken*, Leipzig 1922, 29–36, 34. Vgl. Michael Foucault, *Les mots et les choses. Un archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, v. a. 32–49 (Die Ordnung der Dinge, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1980, 46–66); Brian Vickers, On the Function of Analogy in the Occult, in: *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, hrsg. von Ingrid Merkel und Allen G. Debus, Washington 1988, 266–292; Thomas Leinkauf, Interpretation und Analogie. Rationale Strukturen im Hermetismus der Frühen Neuzeit, in: *Antike Weisheit und kulturelle Praxis: Hermetismus in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Anne-Charlott Trepp und Hartmut Lehmann, Göttingen 2001, 41–46.
- 63 Nicht eingegangen werden kann hier auf die Bedeutung der aristotelischen Materietheorie für die antike wie neuzeitliche Physiologie und Medizin, wo ihr die Viersäftelehre entsprach, obwohl diese Entsprechung hinter der Annahme zahlreicher Alchemisten stand, mithilfe der gewonnenen Quintessenz die Gesundheit zu verbessern und das Leben zu verlängern. Vgl. Anm. 134.
- 64 Siehe v. a. *Meteorologica*, I und IV, 1; *De generatione et corruptione*, II, 3–4; und *De coelo*, III.
- 65 Zu Grundlagen und Geschichte der Alchemie siehe – neben den im Folgenden genannten Editionen und Einzeluntersuchungen – beispielsweise Edmund O. von Lippmann, *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, Berlin 1919, Nachdr. Hildesheim 1978; Eric John Holmyard, *Alchemy*, Harmondsworth 1957; Allison Coudert, *Alchemy: The Philosopher's Stone*, London 1980; Chiara Crisciani und Michela Pereira, *L'arte del sole e della luna. Alchimia e filosofia nel Medioevo*, Spoleto 1996. Vgl. auch Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 2–4, New York 1923–1934; sowie Wayne Shumaker, *The Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual Patterns*, Berkeley 1979, 160–200 (Alchemie) und 201–251 (Hermes Trismegistos). Nützlich auch die beiden Nachschlagewerke Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge 1998; und Claus Priesner und Karin Figala (Hg.), *Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München 1998.
- 66 Wenn Schwefel und Quecksilber (*mercurius*) unter perfektem Gleichgewicht der Elemente und Qualitäten miteinander kombiniert werden, entsteht Gold. Diese Verbindung der gegensätzlichen Prinzipien kann jedoch nur mittels eines dritten Prinzips erzielt werden, welches *mercurius philosophorum* genannt wurde, um es vom gewöhnlichen Quecksilber zu unterscheiden. Bisweilen wurde jedoch auch das Ergebnis der Verbindung und Transmutation nicht *quinta essentia* (Philosophischer Stein), sondern *mercurius philosophorum* genannt, insbesondere dann, wenn nicht die Herstellung von Gold, sondern die Gewinnung eines (lebensverlängernden) Heilmittels das Ziel war. – Siehe beispielsweise Pseudo-Geber, *Summa perfectionis* (Ende des 13. Jahrhunderts; *The Summa perfectionis* of Pseudo-Geber. A critical edition, translation and study by William R. Newman, Leiden 1991, 143 ff.); Albertus Magnus, *De mineralibus*, III, I, 2–4 und IV, 1–2 (um 1250; Albertus Magnus, *De mineralibus – The Book of the Minerals*, hrsg. und übers. von Dorothy Wyckoff, Oxford 1967, 155–164 und 203–209).
- 67 Die Natur will eigentlich in ihrem Drang nach Vollkommenheit nur Gold erzeugen, die vollkommenste Substanz der Welt. Alle anderen Metalle sind Zwischenstationen in diesem Prozess des langsamen natürlichen Wachstums von Gold, oder schlicht Missgeboten. Wozu die Natur tausende Jahre braucht, das vollbringt der Alchemist dank seiner Einsicht in die Geheimnisse der Schöpfung in seinem Labor in viel schnellerer Zeit. Diese Vorstellung wurde von hierher dann auch auf andere Prozesse in der Natur, etwa die Heilung von Krankheiten usw. übertragen. Hier wird die Natur nicht verändert, sondern nachgeahmt und vervollkommenet, gemäß der wohlbekanntem Formel des Aristoteles, *Physik*, II, 8, 199a15.
- 68 Siehe Sherwood F. Taylor, *The Idea of Quintessence*, in: *Science, Medicine, and History: Essays on the Evolution of Scientific Thought Written in Honor of Charles Singer*, hrsg. von Edgar Ashworth Underwood, Oxford 1953, 247–265, 252; Michela Pereira, *Teorie dell'elixir nell'alchimia latina medievale*, in: *Micrologus* 3 (1995): *Le crisi dell'alchimia*, 103–148; dies., *L'origine dell'idea di quintessenza nell'alchimia medievale*, in: *Atti del VII Convegno Nazionale di Storia e fondamenti della chimica, L'Aquila, 8–11 ottobre 1997*, hrsg. von Franco Calascibetta, Rom 1997, 71–81; dies., *Heavens on Earth: From the Tabula Smaragdina to the Alchemical Fifth Essence*, in: *Source: Early Science and Medicine* 5,2 (2000): *Alchemy and Hermeticism*, 131–144.
- 69 Siehe beispielsweise Johannes de Rupescissa, *Liber de consideratione quintae essentiae* [um 1350, noch im 15. Jahrhundert weit verbreitet], Basel 1561, 20: *Die quinta essentia* verhält sich zu unserem Körper wie der Himmel zu den vier Elementen; »Man muss die Sache untersuchen, die sich im Hinblick auf die vier Eigenschaften, aus denen unser Körper zusammengesetzt ist, so verhält, wie sich der Himmel im Hinblick auf die vier Elemente verhält« (»Oporet rem

quaerere, quae sic se habeat respectu quatuor qualitatum, quibus compositum est corpus nostrum, sicut se habet caelum quatuor elementorum.«) Zit. nach Michela Pereira, Heavens on Earth: From the Tabula Smaragdina to the Alchemical Fifth Essence, in: *Source: Early Science and Medicine* 5,2 (2000): *Alchemy and Hermeticism*, 131–144, 144; vgl. Udo Benzenhöfer, *Johannes' de Rupescissa Liber de consideratione quintae essentiae omnium rerum deutsch. Studien zur Alchemia medica des 15. und 17. Jahrhunderts mit kritischer Edition des Textes*, Stuttgart 1989, 100–101. Zu Johannes de Rupescissa siehe auch Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 3, New York 1934, 347–369 und 722–734.

- 70 Julius Ruska, *Tabula Smaragdina: Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926, 2, Satz 2: »Quod est inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius, est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius.« Vgl. ebd., 182, der Kommentar des Hortulanus. – Die Aphorismen der arabischen Tabula Smaragdina sind in mehreren Übersetzungen überliefert. Ruska gibt die unter verschiedenen Titeln (*Liber Hermetis de alchimia*, *Liber dabessi*, *Liber rebis*, etc.) meistverbreitete wieder, welche dem Plato von Tivoli (1. Hälfte des 12. Jahrhunderts) zugeschrieben wird. (Ebenso Robert Steele and Dorothea Waley Singer, *The Emerald Table*, in: *Proceedings of the Royal Society of Medicine* 21 (1928), 1–17.) Diejenige des Hugo von Santalla (1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, im Anhang des von ihm übersetzten *Liber de secretis nature et occultis rerum causis quem transtulit Apollonius de libris Hermetis Trismegisti*, welcher dem Apollonius von Tyana, dem arabischen Balinus, zugeschrieben wurde) lautet: »Höheres von niedrigerem, niedrigeres von höherem. Die Vollbringung der Wunder stammt aus dem Einen, so wie alle Dinge aus ein und derselben Sache ihren Ursprung ableiten, durch ein und dieselbe Leitung des Plans.« (»Superiora de inferioribus, inferiora de superioribus. Prodigiorum operatio ex uno, quemadmodum omnia ex uno eodemque ducunt originem, una eademque consilii administratione.«) Zit. nach Pinella Travaglia, *Una cosmologia ermetica, il Kitāb Sirr al-halīqal/De secretis naturae*, Neapel 2001, 257. Die dritte Version fand sich in der von Philipp von Tripoli um 1230 übersetzten pseudo-aristotelischen Schrift *Secretum secretorum* und wurde von Roger Bacon in einer überarbeiteten Version folgendermaßen verbreitet: »Die Wahrheit verhält sich so und es besteht kein Zweifel, dass die niederen Dinge von den höheren und die höheren von den niedrigeren abhängen. Vollbringer von Wundern ist einzig und allein Gott, von welchem jede wundersame Handlung abstammt.« (»Veritas ita se habet et non est dubium, quod inferiora superioribus et superiora inferioribus respon-

dent. Operator miraculorum unus solus est Deus, a quo descendit omnis operatio mirabilis.«) Zit. nach *Secretum secretorum cum glossis et notulis Fratris Rogeri*, in: *Opera hactenus inedita Rogeri Baconi*, Bd. 5, hrsg. von Robert Stelle, Oxford 1920, 25–175, 115 (vgl. 262 die engl. Übers. aus dem Arab.). (Vgl. Steven J. Williams, Roger Bacon and his Edition of the Pseudo-Aristotelian ›Secretum secretorum‹, in: *Speculum* 69 (1994), 57–73; und ders., Roger Bacon and the Secret of Secrets, in: *Roger Bacon and the Sciences: Commemorative Essays*, hrsg. von Jeremiah Hackett, Leiden 1997, 365–393.) Vgl. die Konkordanz bei Jean-Marc Mandosio, La Tabula smaragdina e i suoi commentari medievali, in: *Hermetism from Late Antiquity to Humanism: la tradizione ermetica dal mondo tardo-antico all'Umanesimo. Atti del Convegno internazionale di studi, Napoli, 20–24 novembre 2001*, hrsg. von Paolo Lucentini, Ilaria Parri und Vittoria Perrone Compagni, Turnhout 2003, 681–696, 690–693; sowie Michela Pereira, Heavens on Earth: From the Tabula Smaragdina to the Alchemical Fifth Essence, in: *Source: Early Science and Medicine* 5,2 (2000): *Alchemy and Hermeticism*, 131–144, 135–136. – Zur Tabula Smaragdina auch Martin Plessner, Neue Materialien zur Geschichte der Tabula Smaragdina, in: *Der Islam* 16 (1927), 77–113; Didier Kahn, *Hermès Trismégiste: La Table d'Émeraude et sa tradition alchimique*, Paris 1994; Chiara Crisciani, Commenti in alchimia: problemi, confronti, anomalie, in: *Il commento filosofico nell'Occidente latino (secoli XIII–XIV). Atti del colloquio Firenze – Pisa, 19–22 ottobre 2000*, hrsg. von Gianfranco Fioravanti, Claudio Leonardi und Stefano Perfetti, Turnhout 2002, 61–97, 80–88; Irene Caiazzo, Note sulla fortuna della Tabula smaragdina nel Medioevo latino, in: *Hermetism from Late Antiquity to Humanism*, op. cit., 697–711. – Die *Tabula Smaragdina* wurde, wie erwähnt, auch unter dem Titel *Liber Hermetis de alchimia* überliefert. Unter diesem Titel und unter dem Titel der *Tabula*, also gleich zwei Mal, findet sich der Text in einer alchemistischen Sammelhandschrift, die sich laut dem Inventar von 1459, also zur Zeit der Abfassung des *Libro architetonico*, in der Bibliothek des Francesco Sforza befand. Siehe Elisabeth Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XVe siècle*, Paris 1955, Nr. B. 96 (A. 144): Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. Lat. 6514. Vgl. unten S. 319.

- 71 Siehe beispielsweise *Turba philosophorum*, Sermon 9 (Julius Ruska, *Turba philosophorum: Ein Beitrag zur Geschichte der Alchemie*, Berlin 1931, 116–117, dt. Übers. 184–185); oder Pseudo-Aristoteles, *Liber de perfecto magisterio (Lumen luminis)* (Michela Pereira, *Cosmologie alchemiche*, in: *Ocnus: Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia* 11 (2003), 363–410, 386–387).

- 72 Beispielsweise bei Albertus Magnus, *De causis proprietatum elementorum*, I, 2, 7.
- 73 Beispielsweise Roger Bacon, *Secretum secretorum cum glossis et notulis Fratris Rogeri*, in: *Opera hactenus inedita Rogeri Baconi*, Bd. 5, hrsg. von Robert Stelle, Oxford 1920, 25–175, 115 (vgl. 261 die engl. Übers. aus dem Arabischen): »Und er [dieser Stein] enthält in sich sämtliche Elemente. Und man nennt ihn »kleinere Welt«. [...]«. (»Et [iste lapis] in se continet omnia elementa. Et dicitur minor mundus. [...]«). (Die Stelle fährt fort: »Teile denselben also in vier Teile: jeder beliebige Teil hat eine (einzige) Natur. Füge danach denselben zusammen, gleichmäßig und proportional, so dass es keine Trennung und keine Abstoßung gibt, und du wirst das gewünschte gezeigt haben, wenn es denn der Herr zulässt. Diese Herangehensweise ist allgemein, aber ich werde für dich dieselbe in besondere Schritte aufteilen. [...]«). (»Divide ergo ipsum in quatuor partes: quelibet pars habet unam naturam. Deinde compone ipsum equaliter et proportionaliter, ita quod non sit in eo divisio nec repugnancia, et habebis propositum, Domino concedente. Iste modus est universalis, set ego dividam tibi ipsum in operationes speciales. [...]«). Petrus Bonus Ferrarensis, *Pretiosa margarita novella de thesauro ac pretiosissimo philosophorum lapide* (um 1330); Petrus Bonus of Ferrara, *The New Pearl of Great Price*, hrsg. von Arthur Edward Waite, 2. Ausg. New York 1974, 238: »The stone of the Philosophers ... a microcosm or little world.« (Vgl. Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 3, New York 1934, 147–162; und Chiara Crisciani, *The Conception of Alchemy as Expressed in the Pretiosa Margarita Novella of Petrus Bonus of Ferrara*, in: *Ambix: The Journal of the Society for the History of Alchemy and Chemistry* 20 (1973), 165–181, 172). Oder das Pseudo-Lullianische *Testamentum* (circa 1380); Raimundus Lullus, *Il »testamentum« alchemico attribuito a Raimondo Lullo. Edizione del testo latino e catalano dal manoscritto Oxford, Corpus Christi College, 244*, hrsg. von Michela Pereira und Barbara Spaggiari, Florenz 1999, 12: »das [alchemistische] Werk ... wie die kleinere Welt« – »magisterium ... tamquam minor mundus« (zum *Testamentum* auch Anm. 76).
- 74 Julius Ruska, *Tabula Smaragdina: Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926, 2, Satz 10, in der Übersetzung des Plato von Tivoli: »So wurde die Welt erschaffen.« (»Sic mundus creatus est.«) Hugo von Santalla: »Diese Operation verhält sich entsprechend der Zusammensetzung der größeren Welt« (»Que quidem operatio secundum maioris mundi compositionem habet subsistere.«) Roger Bacon: »Diese Operation verläuft gemäß der Anordnung der größeren Welt ...« (»Et secundum dispositionem maioris mundi currit hec operatio ...«); *Secretum secretorum cum glossis et notulis Fratris Rogeri*, in: *Opera hactenus inedita Rogeri Baconi*, Bd. 5, hrsg. von Robert Stelle, Oxford 1920, 25–175, 117 (vgl. 262 die engl. Übers. aus dem Arab.). Zu den verschiedenen Varianten vgl. Anm. 70.
- 75 »Postea dat exemplum philosophus [Hermes Trismegistus] de Compositione lapidis sui, dicens: Sic mundus creatus est, hoc est, sicut mundus creatus est, ita et lapis noster factus est. Quia primitus totus mundus, et omne quod fuit in mundo, fuit una massa confusa, seu chaos confusum, ut superius dictum est, et postea per artificium summi creatoris, divisa est ista massa in quatuor elementa, mirabiliter separata et rectificata, propter quam separationem diversa fiunt. Ita possunt fieri diversa, aptatione nostri operis per separationem diversorum elementorum a diversis corporibus. Hinc erunt adaptiones mirabiles. Id est, si separaveris elementa, fient mirabilia composita, apta nostro operi in nostri lapidis compositione, per coniunctionem elementorum rectificatorum. [...]« Zit. nach *Hortulani Philosophi ... Commentariolus in Tabulam Smaragdinae Hermetis Trismegist ...*, in: Julius Ruska, *Tabula Smaragdina: Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926, 181–186, 185. Dt. Übers. von Charlotte Huber. Vgl. Hortulanus, *A Briefe Commentarie of Hortulanus the Philosopher, upon the Smaragdine Table of Hermes of Alchimy*, in: Roger Bacon, *The Mirror of Alchimy Composed by the Thrice-Famous and Learned Fryer, Roger Bacon [London, 1597]*, hrsg. von Stanton J. Linden, New York 1992, 17–27, 25, Chap. XI (»That this work imitateth the Creation of the worlde«): »He giveth us also an example of the composition of the Stone, saying, *So was the world created*. That is, like as the world was created, so is our stone composed. For in the beginning, the whole world and all that is therein, was confused Masse or Chaos ... but afterward by the workemanship of the soveraigne Creator, this masse was divided into the foure elements, wonderfully separated and rectified, through which separation, divers things were created: so likewise may divers things bee made by ordering our worke, through the separation of the divers elements from divers bodies. [...]« (Meine Hervorhebung).
- 76 Siehe beispielsweise Morienus, *De compositione alchemiae* (1144 von Robert von Chester ins Lat. übersetzt; Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 2, New York 1923, 217); Pseudo Apollonius von Tyana, *Liber de secretis nature et occultis rerum causis* (von Hugo von Santalla im 12. Jahrhundert ins Lat. übertragen; siehe Ursula Weisser, *Das »Buch über das Geheimnis der Schöpfung« von Pseudo-Apollonius von Tyana*, Berlin und New York 1980, v. a. 90–91, 98–99 und 119–120; vgl.

Pinella Travaglia, Note sulla dottrina degli elementi nel ›De Secretis nature‹, in: *Studi Medievali*, Ser. 3, 39 (1998), 121–157; und dies., *Una cosmologia ermetica: il Kitāb Sīr al-ḥalīqā/De secretis naturae*, Neapel 2001; Pseudo-Aristoteles, *Secretum secretorum* (1. Hälfte 13. Jahrhundert; *Secretum secretorum cum glossis et notulis Fratris Rogeri*, in: Rogerus Bacon, *Opera hactenus inedita*, Bd. 5, hrsg. von Robert Steele, Oxford 1920, 25–175, 114–117, 261–262 engl. Übers. aus dem Arab.; vgl. Joachim Telle, Aristoteles an Alexander über den philosophischen Stein. Die alchemischen Lehren des pseudo-aristotelischen ›Secretum secretorum‹ in einer deutschen Volksübersetzung des 15. Jahrhunderts, in: *Licht der Natur. Medizin in Fachliteratur und Dichtung. Festschrift für Gundolf Keil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Josef Domes et al., Göppingen 1994, 455–483); Constantinus Pisanus, *Liber secretorum alchimiae* (Mitte 13. Jahrhundert; Constantine of Pisa, *The Book of the Secrets of Alchemy: Introduction, Critical Edition, Translation and Commentary*, hrsg. von Barbara Obrist, Leiden 1990, 69; vgl. dies., Cosmology and Alchemy in an illustrated 13th Century Alchemical Tract: Constantine of Pisa, ›Book of the Secrets of Alchemy‹, in: *Micrologus* 1 (1993): *Natura, scienza e società medievali*, 115–160); *Turba philosophorum* (13. Jahrhundert; Sermones 1–9; Julius Ruska, *Turba philosophorum. Ein Beitrag zur Geschichte der Alchemie*, Berlin 1931, 110–118, dt. Übers. 173–185, vgl. 291–294; vgl. Martin Plessner, *Vorsokratische Philosophie und griechische Alchemie in arabisch-lateinischer Überlieferung. Studien zu Text und Inhalt der Turba Philosophorum*, Wiesbaden 1975, 35–104; und Michela Pereira, Cosmologie alchemiche, in: *Ocnus: Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia* 11 (2003), 363–410, 378–382); Geber, *Liber misericordiae* (Ende 13. Jahrhundert; Kap. XLI–XLII; Ernst Darmstaedter, *Liber Misericordiae Geber. Eine lateinische Übersetzung der größeren Kitāb al-rahma*, in: *Archiv für Geschichte der Medizin* 17 (1925, Nachdr. 1965), 181–197, 192); Pseudo-Lull, *Testamentum* (circa 1380; Raimundus Lullus, *Il ›testamentum‹ alchemico attribuito a Raimondo Lullo. Edizione del testo latino e catalano dal manoscritto Oxford, Corpus Christi College, 244*, hrsg. von Michela Pereira und Barbara Spaggiari, Florenz 1999, 12; vgl. Michela Pereira, Heavens on Earth: From the Tabula Smaragdina to the Alchemical Fifth Essence, in: *Source: Early Science and Medicine* 5,2 (2000): *Alchemy and Hermeticism*, 131–144, 142–143; Dies, Cosmologie alchemiche, in: *Ocnus: Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia* 11 (2003), 363–410, 399–407); *Speculum alchimiae* des Nicolaus de Comitibus (um 1450/1460, also zur Zeit des Filarete, in Padua verfasst; siehe Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 3,

New York 1934, 172). – Zu den kosmologischen Aspekten der Alchemie siehe v. a. Michela Pereira, Heavens on Earth: From the Tabula Smaragdina to the Alchemical Fifth Essence, in: *Source: Early Science and Medicine* 5,2 (2000): *Alchemy and Hermeticism*, 131–144; und dies., Cosmologie alchemiche, in: *Ocnus: Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia* 11 (2003), 363–410. Vgl. auch Jennifer M. Rampling, Depicting Medieval Alchemical Cosmos: George Ripley's *Wheel of Inferior Astronomy*, in: *Observing the World through Images: Diagrams and Figures in the Early Modern Arts and Sciences*, hrsg. von Nicholas Jardine und Isla Fay, Leiden 2014, 45–86, 59–65; und Wilfred Theissen, John Dastin: The Alchemist as Co-Creator, in: *Ambix: The Journal of the Society for the History of Alchemy and Chemistry* 38 (1991), 73–78; ferner S. Mahdihassan, Compass as a significant symbol of Alchemy which as art tries to imitate creation, in: *Hamdard medicus: Quarterly Journal of Science and Medicine* 29,3 (1986), 3–17.

- 77 Wie wir gesehen haben, basieren die Mehrzahl der alchemistischen Theorien, ob materialistischer oder spiritueller Art, auf der aristotelischen Materietheorie und Kosmologie, also auf der durch unsere Figur der beiden verschränkten Quadrate im Kreis illustrierten Grundlage. Dennoch habe ich – ohne systematische Suche – unser Diagramm in keiner alchemistischen Schrift des 15. Jahrhunderts oder davor auch abgebildet gefunden. Eine ähnliche Figur bietet der meist Arnaldus de Villanova, aber auch John Dastin zugeschriebene *Rosarius philosophorum*, 15. Jahrhundert, London, British Library, Sloane Ms. 2476, f. 10v (Gareth Roberts, *The Mirror of Alchemy: Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century*, London 1994, 49, Abb. 26). Vgl. auch George Ripley, *The Compound of Alchymy ...* [1471], London 1591, unpaginierte Schlussseite (hrsg. von Stanton J. Linden, Aldershot 2001). Ich bedanke mich bei Chad Engbers für diesen Hinweis. – Unsere Figur findet sich noch im 17. Jahrhundert und darüber hinaus in alchemistischen und magischen Schriften abgebildet. Siehe beispielsweise Ms. on vellum, 17. Jahrhundert, London, British Library, Add. 36674 (Francis King, *Magic: The Western Tradition*, London 1975, 103, Abb. 12); Cornelius Petraeus, *Sylva philosophorum*, 17. Jahrhundert, Universitätsbibliothek Leiden, Codex Voss. chym. Q 61 (Stanislas Klossowski de Rola, *Alchemy: The Secret Art*, London 1973, 121); *Clavicule de Salomon*, 18. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothek de l' Arsenal, Ms. 2350 (Émile Angelo Grillot de Givry, *Le Musée des sorciers, mages et alchimistes*, Paris 1929, 96).
- 78 Sog. *Pendón de Las Navas*, heute im Museo de Telas Me-

- dieuales des Monasterio de las Huelgas Reales bei Burgos; abgebildet beispielsweise in: Jerrilynn D. Dodds (Hg.), *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art, New York 1992, 326–327, Kat. 92, mit einer Transkription der arabischen Inschriften und einer englischer Übersetzung. Vgl. Carmen Bernis, Tapicería Hispano-Musulmana (siglos XIII y XIV), in: *Archivo Español de Arte* 29 (1956), 95–115, 110–112 und Taf. XI; Arnold Hottinger, *Die Mauren. Arabische Kultur in Spanien*, München 2005, 224–226; und Berthold Hub, Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom Sinn eines Bauornaments im Schnittpunkt der Kulturen, in: *Im Schnittpunkt der Kulturen. Architektur und ihre Ausstattung auf der iberischen Halbinsel im 6.–10./11. Jahrhundert – Cruce de Culturas. Arquitectura y su decoración en la Península Ibérica del siglo VI al XXI*, hrsg. von Ines Käfflein, Jochen Staebel und Matthias Untermann (*Ars Iberica et Americana* 19), Madrid und Frankfurt a. M. 2016, 129–163, 152–153.
- 79 Zahlreiche antike und frühchristliche Beispiele finden sich gesammelt bei Andreas Schmidt-Colinet, Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom Sinn eines geometrischen Ornaments, in: *Textilien aus Ägypten aus der Sammlung Bouvier. Spätantike, koptische und frühislamische Gewebe*, Bern 1991, 21–34. Eine entsprechende Sammlung von Beispielen späterer Zeit existiert leider nicht.
- 80 Um 1000 n. Chr., heute Diözesanmuseum Bamberg. Siehe zuletzt David Ganz, Pictorial Textiles and their Performance: The Star Mantle of Henry II, in: *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*, hrsg. von Kate Dimitrova, Turnhout 2014, 13–29, mit Verzeichnis der vorangegangenen Literatur in Anm. 2 auf S. 167. Auch der Mantel König Rogers II. von Sizilien (Palermo, 1133/34; Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv.-Nr. XIII 14) trägt zwei Metalleinsätze mit unserem Motiv; siehe beispielsweise *Schätze der Kalifen. Islamische Kunst zur Fatimidenzeit*, Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus, 16. Nov. 1998 – 21. Febr. 1999, hrsg. von Wilfried Seipel, Mailand 1998, 234–237, Kat. 123, und Detailabbildung auf S. 238. Derart geschmückt thronte der König in der Cappella Palatina von Palermo über einem Fußboden und unter einer Holzdecke, welche beide dasselbe Motiv in jeweils 18-facher Ausführung tragen; siehe beispielsweise Jonathan M. Bloom, Die islamischen Ursprünge der Fußböden in der Cappella Palatina, in: *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen*, hrsg. von Thomas Dittelbach, Künzelsau 2011, 177–197 (vgl. auch Ruggero Longo, Die *Opus-sectile*-Arbeiten der Cappella Palatina in Palermo, in: ebd., 49–66); David Knapp, Die almoravidischen Ursprünge der Holzdecke über dem Mittelschiff der Cappella Palatina in Palermo, in: ebd., 217–228 (vgl. die abgebildeten Vergleichsbeispiele in: Ernst J. Grube und Jeremy Johns, *The Painted Ceilings of the Cappella Palatina*, New York 2005, 102–111, Abb. 7.1.–12.8). – Vgl. beispielsweise das Widmungsbild des Wiener Dioskurides, wo unser Schema als Rahmen eines von zwei Tugendfiguren flankierten Porträts der Byzantinischen Prinzessin Anicia Juliana fungiert (Wien, Nationalbibliothek, Codex Med. gr. 1, f. 6v; Anf. 6. Jahrhundert); Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art: From the Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Toronto 1989, Abb. 29; zuletzt Christian Gastgeber, Der Wiener Dioskurides-Codex Med. gr. 1. Beobachtungen zu den Widmungsblättern, in: *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 20 (2014), 9–35, 18, Abb. 5.
- 81 Besonders zahlreich sind die erhaltenen Beispiele in der arabischen, mozarabischen und Mudéjar-Kunst der iberischen Halbinsel und dann Südfrankreichs, etwa in den vier Kuppeln des Erweiterungsbaus der Großen Moschee von Córdoba unter Al-Hakam II. (961–966); in den Kuppeln der um 1000 errichteten kleinen Moschee in Toledo, die heute unter dem Namen Cristo de la Luz bekannt ist; um 1200 im Gewölbe der Sakristei von San Pablo in Córdoba, der Capilla de la Asunción des Klosters von Santa Maria la Real de las Huelgas westlich von Burgos, des Kapitelsaals der Kanoniker am Kreuzgang der Alten Kathedrale von Salamanca, der Kirche San Miguel in Almazán, des Santo Sepulcro von Torres del Rio, der Kirche des Hôpital Saint-Blaise und der Kirche Sainte-Croix in Oloron; in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Vierungskuppeln der Kathedralen von Zaragoza, Tarazona und Teruel. Für alle Fälle gilt, dass die Rippengeometrie nicht konstruktiv bedingt ist. Ich habe an anderer Stelle versucht, diese von Córdoba ausgehende (und die ihr vorangehende) Denkmälerkette auf den von Bagdad ausgehenden Wissenstransfer zurückzuführen, zu welchem das alle Naturwissenschaft und -philosophie grundlegende aristotelische Elemente- und Qualitätenschema gehörte. Siehe Berthold Hub, Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom Sinn eines Bauornaments im Schnittpunkt der Kulturen, in: *Cruce de Culturas: Im Schnittpunkt der Kulturen. Architektur und ihre Ausstattung auf der iberischen Halbinsel im 6.–10./11. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Untermann und Jochen Staebel, Frankfurt a. M. 2016, 129–163, wo sich zahlreiche der genannten Beispiele auch abgebildet finden. Die dort angeführten Beispiele sind zu ergänzen durch Gewölbe und Reliefs in der sog. Mezquita de las Tornerías in Toledo (Manuel Castaños y Montijano, La mezquita de las Tornerías en Toledo, in: *Arte Español* 2 (1914/15), 101–

106; Rodrigo Amador de los Rios y Villalta, *Monumentos arquitectonicos de España*, Bd. 1: Toledo, Madrid 1905, 98–108, 103 und unpag. Taf. 9) und das Kuppelgewölbe der sog. Capilla de Belén im Kloster Santa Fe, ebenfalls in Toledo (Susana Calvo Capilla, La Capilla de Belén del Convento de Santa Fe de Toledo: ¿Un oratorio musulmán?, in: *Tulaytula. Revista de la Asociación de Amigos del Toledo Islámico* 11 (2004), 31–73, 65, Taf. 8. – Auch die reduzierte Form (vgl. Abb. 3.17) findet sich als »sprechendes« Bauornament wieder, beispielsweise im Gewölbe der Capilla de Villaviciosa der Großen Moschee von Córdoba; siehe Hub, *op. cit.*, 130–132, Abb. 1a und 2; vgl. ebd., 141 und 148. – Von Spanien aus dürfte übrigens die Figur späten Eingang gefunden haben in die barocken Kuppelbauten Turins von Guarino Guarini. (Anlässlich seines Projektes für S. Maria della divina Provvidenza in Lissabon dürfte er die iberische Halbinsel bereist haben, auch wenn dies dokumentarisch nicht zu belegen ist. Siehe Dario De Bernardi Ferrero, *I »Disegni d'Architettura civile et ecclesiastica« di Guarino Guarini e l'arte del Maestro*, Turin 1966, 24–28; und v. a. Adolfo Florensa, Guarini ed il mondo islamico, in: *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino*, 2 Bde., Turin 1970, Bd. 1, 637–665.) Dass Guarini um die alte, hier veranschlagte Bedeutung dieser geometrischen Figur gewusst hat, legt seine Kenntnis von Juan Caramuels *Architectura Civil recta y obliqua* nahe, wo sich das Elementen- und Qualitätenschema in der Art des Sacrobosco-Kommentars von Clavius (Abb. 3.16) abgebildet findet (Juan Caramuel y Lobkowitz, *Architectura Civil recta y obliqua*, Vigeven 1678, Taf. XXIX; Faksimile Madrid 1984, Bd. 2, 87; vgl. Eugenio Battisti, Schemata nel Guarini, in: *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convegno internazionale promosso dall'accademia delle Scienze di Torino*, 1970, Bd. 2, 107–177, Abb. 25). Auch dazu siehe Hub, *op. cit.*, 154–157, Abb. 17–18.

- 82 Etwa mehrfach im ehemaligen Fußboden der Abteikirche von Montecassino (Fabio Barry, Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages, in: *The Art Bulletin* 89 (2007), 627–656, 633, Abb. 10), in den Fresken des Chores der Kirche Sant'Anastasia in Verona und am Fußboden der Kathedrale ebendort; zahlreich in San Miniato al Monte bei Florenz, in den Chorschranken von San Clemente in Rom, im Chorgestühl von San Zaccaria in Venedig; mehrfach in der Cappella Carafa, der Krypta des Domes von Neapel, etc. Für frühere östliche Beispiele, die den Zusammenhang oft expliziter erkennen lassen, siehe beispielsweise das Fußbodenmosaik (und der Grundriss) des Martyrion des Hl. Philipp in Hierapolis (dem heutigen Pamukkale, Türkei) vom Ende des 4. Jahrhun-

dert (Andreas Schmidt-Colinet, Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom Sinn eines geometrischen Ornaments, in: *Textilien aus Ägypten aus der Sammlung Bowier. Spätantike, koptische und frühislamische Gewebe*, Ausst.-Kat. Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire, Bern 1991, 21–34, 25 und Abb. 11–12); die Kathedrale von Apamea am Orontes (Syrien) aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhundert, wo die Grundrissdisposition als Bauornament – gleich einem gotischen Baumeisterzeichen – an der aufgehenden Wand wiederholt wird (Schmidt-Colinet, *op. cit.*, 26–27 und Abb. 13–14; Mauro Luca De Bernardi, Vitruvio ovvero l'uso della geometria per il progetto e il tracciamento dell'opera architettonica, in: *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna. Atti del Convegno internazionale di Genova, 5–8 novembre 2001*, 2 Bde., hrsg. von Gianluigi Ciotta, Genua 2003, Bd. 1, 100–103 und Abb. 20 auf S. 329; Attilio De Bernardi, Due esempi di architettura euclidea, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 24 (1994), 467–489, 473–483); die Grundrissdisposition der Sergius und Bacchus Kirche in Istanbul aus dem 6. Jahrhundert (Helge Svenshon und Rudolf H. W. Stichel, Neue Beobachtungen an der ehemaligen Kirche der Heiligen Sergios und Bakchos (Küçük Ayasofya Camisi) in Istanbul, in: *Istanbul Mitteilungen* 50 (2000), 389–409, 390, Abb. 1); die Marmorinkrustation der Zwickel über der Säulenreihe des Mittelschiffes der Hagios Demetrios in Thessaloniki vom 7. Jahrhundert (?; 1917 zerstört; Cyril Mango, *Byzantinische Architektur*, Stuttgart 1975, 76–77, Abb. 81); die Abschränkungen der Emporen der Hagia Sophia in Istanbul, usf. Für die zahlreichen Beispiele in römischen Fußbodenmosaiken in Ost und West siehe Catherine Balmelle et al., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine, II. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Paris 2002, Tafel 288, 295–296, 298–299, 303–304, 353, 393, 395, 397–400, 425. Dasselbe Schema scheint auch zum Schmuck von Gewölben verwendet worden zu sein, beispielsweise in einem Saal der Villa Adriana bei Tivoli (Nicolas Ponce, *Arabesques antiques des bains de Livie et de la ville adrienne, avec les plafonds de la Ville-Madame: peints d'après les dessins de Raphaël et gravés par les soins de N. Ponce*, Paris 1789, Taf. 9; Karl Lehmann, The Dome of Heaven, in: *The Art Bulletin* 27 (1945), 1–27, 6–7 und Abb. 10).

- 83 Siehe beispielsweise Thomas Rainer, *Das Buch und die vier Ecken der Welt. Von der Hülle der Thorarolle zum Deckel des Evangelienkodex*, Wiesbaden 2011, Taf. XLI, Abb. 22; und Ausst.-Kat. *The History of Bookbinding 525–1950 A. D. An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art, November 12, 1957 to January 12, 1958*, Baltimore 1957, Kat. 26 und 28, vgl. Kat. 56. Derartige Bucheinbände finden sich

- auch in der Malerei wiedergegeben; siehe beispielsweise *Lorenzo Monaco: Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, Ausst.-Kat. Firenze, Galleria dell'Accademia, 9 maggio – 24 settembre 2006, hrsg. von Angelo Tartuferi und Daniela Parenti, Florenz 2006, 123 (Kat. 8d und 8e: Polittico del Carmine, um 1400, Galleria dell'Accademia), 167 (Kat. 23: Polittico di San Benedetto, Marienkrönung, um 1407, London, National Gallery), 212 (Kat. 37: Madonna con il Bambino in trono con i santi Giovanni Evangelista e Caterina, Giovanni Battista e un Santo vescovo, um 1420, Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea).
- 84 Koraneinbände: siehe beispielsweise Gulnar Bosch, John Carswell und Guy Petherbridge, *Islamic Bindings and Bookmaking*, Ausst.-Kat. Chicago, The Oriental Institute Museum, University of Chicago, Chicago 1981, 114, Kat. 20, 123–126, Kat. 28–30, und 178–181, Kat. 63–64; Duncan Haldane, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*, London 1983, 30–32, Kat. Nr. 6–9; Sheila Blair und Jonathan M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, New Haven und London 1994, 116, Abb. 148; Rudolf Ettinghausen und Oleg Grabar, *The Art and Architecture of Islam: 650–1250*, Harmondsworth 1989, 123, Abb. 105–106, und 286, Abb. 471–473; und insbesondere Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002, wo auf S. 126, Abb. 130–131, ein ägyptischer oder syrischer Bucheinband aus dem 14. oder 15. Jahrhundert einem Einband der *Historia Fiorentina* des Leonardo Bruni von circa 1440–1450 gegenübergestellt ist, die beide durch einen aus zwei verschränkten Quadraten gebildeten achteckigen Stern ausgezeichnet sind. Vgl. Anthony Hobson, *Humanists and Bookbinders: The Origins and Diffusion of the Humanistic Bookbinding 1459–1559*, Cambridge 1992, 18, Abb. 11 (Leonardo Bruni, *Historia Fiorentina*, circa 1440–1450), 28, Abb. 21 (Polybius, *Historiae*, 1454) und Abb. 22 (Aristoteles, *Politica*, 1454), 165, Abb. 133 (Dante, *Divina Commedia*, 1469). – Teppiche: siehe beispielsweise Alberto Boralevi (Hg.), *Geometrie d'Oriente. Stefano Bardini e il tappeto antico*, Ausst.-Kat. Firenze, Museo Bardini, Livorno 1999, 11 und 24–29; oder *Islamische Kunst. Meisterwerke aus dem Metropolitan Museum of Art New York*, Ausst.-Kat. Berlin, Museum für islamische Kunst, Berlin 1991, Kat. 64; vgl. Marco Spallanzani, *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Florenz 2007. Die Figur diente übrigens – in Verbund mit Versen aus dem Koran – auch als Amulett; siehe beispielsweise *Schätze der Kalifen. Islamische Kunst zur Fatimidenzeit*, Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus, 16. Nov. 1998 – 21. Febr. 1999, hrsg. von Wilfried Seipel, Mailand 1998, 155 und 157, Kat. 123. – Für weitere portable Gegenstände, die die Figur tragen, siehe beispielsweise John Alexander Pope, An Early Ming Porcelain in Muslim Style, in: *Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag am 26.10.1957*, hrsg. von Rudolf Ettinghausen, Berlin 1959, 357–375.
- 85 In San Vitale in Ravenna finden sich Belege für beide Bereiche an einem Ort vereint: Unser Diagramm zielt den Mantel der namenlosen Begleiterin zur Linken der Kaiserin Theodora sowie das Altartuch in der Darstellung der Opfer Abels und Melchisedeks (wie übrigens auch das Altartuch der selben Darstellung in S. Apollinare in Classe). Siehe Friedrich Wilhelm Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, Abb. 314, 322, 358–366, 407; oder Jutta Dresken-Weiland, *Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung*, Regensburg 2016, 219, 228, 250, 273.
- 86 *A Guide to the Collections of the Museum of Fine Arts, Boston*, hrsg. von Gilian Wohlaer und Malcolm Rogers, Boston 1999, 176 und 178; Philip Hendy, *The Isabella Stewart Gardner Museum: Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings*, Boston 1931, 17, 43 und 59; oder Hilliard T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum: A Companion Guide and History*, Boston 1995, 60, 65, 90.
- 87 Siehe beispielsweise Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002; oder Almut Goldhahn, Der Teppich als ›Hortus conclusus‹. Orientalische Knüpfteppiche auf Mariendarstellungen des 15. Jahrhunderts in Italien, in: *Islamic Artefacts in the Mediterranean World*, hrsg. von Catarina Schmidt Arcangeli und Gerhard Wolf, Venedig 2010, 105–114. Vgl. auch Marco Marziale, *Beschneidung Christi* (Museo Civico di Correr, Venedig), wo unser Schema die Bordüre des Teppichs, welcher der Szene unterlegt ist, in wohl tatsächlich rein dekorativer Repetition schmückt. Siehe Rudolf Ettinghausen, New Light on Early Animal Carpets, in: *Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag am 26.10.1957*, hrsg. von Rudolf Ettinghausen, Berlin 1959, 93–116, 114–115, Abb. 16 und 17; oder Attilia Dorigato (Hg.), *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, Mailand 1993, 82–83, Kat. 18.
- 88 Siehe beispielsweise Jenny Housego, ›Mamluk‹ Carpets and North Africa, in: *Carpets of the Mediterranean Countries 1400–1600*, hrsg. von Robert Pinner und Walter B. Denny, London 1986, 221–241, passim; Alberto Boralevi (Hg.), *Geometrie d'Oriente. Stefano Bardini e il tappeto antico*, Ausst.-Kat. Firenze, Museo Bardini, Livorno 1999, 11 und 24–29.
- 89 Gegen Giovanni Curatola, Der Islam in der italienischen Kunst, in: *Das Zeitalter der Renaissance. Kunst, Kultur und*

Geschichte im Mittelmeerraum, hrsg. von Eduard Carbone, Roberto Cassanelli und Tania Velmans, Darmstadt 2003, 169–179, 171–172, der den Teppich in Piero della Francescas Pala di Montefeltro als typisch islamischen Teppich präsentiert.

- 90 *De prospettiva pingendi*, I, 26; vgl. Judith Veronica Field, *Piero della Francesca: A Mathematician's Art*, New Haven und London 2005, 306–309. In Pieros Konstruktion eines Achtecks könnte man übrigens, wenn dies noch nötig wäre, einen weiteren Beleg dafür sehen, dass Filaretes Diagramm sich keineswegs einer Vorliebe für geometrische Konstruktionen verdankt, beziehungsweise dass dies nicht sein erstes Motiv war, denn während Piero die Spitzen seines Achtecks, entsprechend dem Ablauf der Konstruktion, derart bezeichnet, dass die Buchstaben im Uhrzeigersinn gelesen die Reihenfolge FMGQHNIP ergeben, erscheinen die Spitzen des Achtecks bei Filarete ganz unabhängig von jeder geometrischen Konstruktion in der Reihenfolge von A bis H bezeichnet. Siehe Taf. f. 13v. (Die stumpfen, inneren Winkel sind mit I bis Q markiert. Diesen beiden Reihen wird später die Anbringung der Türme und Tore der Stadtmauer folgen: *Libro architetonico*, IV, 27v–28r; *Trattato*, I, 112–113; vgl. *Trattato*, II, Tav. 9.).
- 91 Piero della Francesca hat sich der beiden verschränkten Quadrate als einem Sinnbild universaler Geltung vielleicht noch ein zweites Mal bedient: in der *Geißelung Christi* in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino; jedenfalls erhält man diese Figur, wenn man die Perspektive entzerrt. Siehe Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca: The Flagellation*, London 1972, 31–34.
- 92 *Libro architetonico*, VI, f. 37v–42v; *Trattato*, I, 148–164; die Beschreibung des Turmes auf f. 41v–42r (I, 161–162); zit. im Folgenden f. 41v (I, 162).
- 93 *Libro architetonico*, II, f. 14r; *Trattato*, I, 63. Zur alten Tradition des *Omphalos* und der *Axis mundi* siehe v. a. Bruno Kauhsen, *Omphalos. Zum Mittelpunktsgedanken in Architektur und Städtebau dargestellt an ausgewählten Beispielen*, München 1990. Möglicherweise haben auch Albertis Ausführungen zum Turmbau Filarete inspiriert: *De re aedificatoria*, VIII, 5: »Ich will hier nicht erzählen, was ich bei Herodot gelesen habe; dass ein Turm mitten im Tempel in Babylon gestanden habe, dessen Basis nach jeder Seite ein ganzes Stadium ausmachte und dessen Aufbau aus acht aufeinandergesetzten Stockwerken bestand. Diese Art lobe ich bei den Türmen. [...] Der Turm wird viereckig oder rund sein. [...] Doch wer den Turm vollständig sicher gegen Wettergewalt und so ansprechend als möglich für den Anblick machen will, der wird Viereck und Rundbau und wieder Viereck und Rundbau abwechselnd aufeinanderstellen und stufenweise das Gebäude einziehen, dass es

nach Art der Säulen schlanker werde. Ich glaube hier beschreiben zu müssen, wie er am schicklichsten auszuführen sei. [...]« Zit. nach Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 430–433, 430–431. Der Abschnitt schließt mit einem Verweis auf den Pharos von Alexandrien. Vgl. V, 3, wo Alberti den Herrscherpalast mit einem Aussichtsturm ausstatten lässt, damit »die Bewegung jedes einzelnen sofort um so sicherer bemerkt wird.« (Ebd., 227; vgl. *Libro architetonico*, II, f. 14r; *Trattato*, I, 63: »Im Zentrum der Piazza wird sich ein Turm erheben, den ich auf meine Weise gestalte und der so hoch sein wird, dass man von ihm aus das Umland überblickt.« – »Sarà in mezzo della piazza una torre, fatta a mio modo, alta tanto che per essa si discernerà el paese.«) Und auch Darstellungen von Augustins *Civitas terrena* mögen Filarete vor Augen gestanden haben. Siehe beispielsweise Alexandre De Laborde, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin*, Paris 1909, Bd. 3, Taf. LXX. Erinnert sei hier auch an die Beschreibung des Grabmals des ägyptischen Königs Osymandyas (Ramses II.) in der von Filarete oft verwendeten *Biblioteca historica* des Diodorus Siculus, I, 49: »Durch diese Räume hindurch gelangt man über eine Treppe zur Spitze des Grabmals, und steigt man auf dieser in die Höhe, so findet sich auf dem Denkmal selbst ein goldener Kreis, 365 Ellen im Umfang und eine Elle dick. Auf den einzelnen Ellen, durch die seine Einteilung markiert ist, sind die Tage eingezeichnet, dazu Auf- und Untergang der Gestirne geschrieben, wie sie den Naturgesetzen entsprechend erfolgen, und die sich dabei nach Ansicht der ägyptischen Sterndeuter jeweils erfüllenden Vorzeichen.« Zit. nach Diodoros, *Griechische Weltgeschichte*, Bd. 1: Buch I–III, übers. von Gerhard Wirth, Stuttgart 1992, 80. Vgl. auch Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, II, vii, 2: »Semiramis ... beschloss in Babylonien eine Stadt zu gründen. ... Mitten durch die Stadt ließ sie den Euphrat fließen und umgab sie mit einer Mauer von 360 Stadien Länge, durch dicht nebeneinander stehende hohe Türme unterteilt. ... Kleitarch und jene, die später mit Alexander nach Asien gezogen waren, berichten von 365 Stadien und fügen hinzu, Semiramis sei, da ein Jahr die gleiche Zahl von Tagen habe, mit voller Absicht von dieser Zahl Stadien ausgegangen.« Zit. nach Diodoros, *Griechische Weltgeschichte*, Bd. 1: Buch I–III, übers. von Gerhard Wirth, Stuttgart 1992, 142–143. Zu Filarete und Diodor siehe S. 328, Anm. 71 und *ad indicem*. Schließlich erinnert Filaretes Turm an die im *Picatrix* zu findende Beschreibung eines sich drehenden und kosmologisch konnotierten Leuchtturmes über der Burg der von Hermes Trismegis-

- tos errichteten ägyptischen Stadt Adocentyn. Siehe Francis Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 2002, 57–59. Von einem sich drehenden Turm ist dann auch bei Filarete, *Libro architettonico*, XXI, f. 171v–172r (*Trattato*, I, 632–634; Taf. f. 172r) die Rede. – Ein zentraler Turmbau oder Tempel wird bald nach Filarete zum festen Bestandteil der literarischen Utopie, die von funktionalen Verpflichtungen und zweckhaften Überlegungen ungehindert die Stadtmitte zum sinn-verweisenden Zeichen ausbauen kann (Anton Francesco Doni, *I mondi del Doni*, 1552; Bartolommeo Delbene, *Civitas veri sive morum*, 1585; Tommaso Campanella, *La città del sole*, 1602; Johann Valentin Andreae, *Christianopolis*, 1619; u. a. – siehe Sabine Rahmsdorf, *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1999), findet sich aber bisweilen auch in den Entwürfen der Architekten (Fra Giovanni Giocondo, Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo d. J., ein unausgeführtes Projekt für Palmanova, u. ö.; Abbildungen beispielsweise in: Georg Münter, *Idealstädte. Ihre Geschichte vom 15.–17. Jahrhundert*, Berlin 1957; Horst De la Croix, *Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy*, in: *The Art Bulletin* 42 (1960), 263–290; Norman J. Johnston, *Cities in the Round*, Seattle 1983; Werner Oechslin, *Il mito della città ideale*, in: *Principii e forme della città*, hrsg. von Leonardo Benevolo, Mailand 1993, 419–456). Das Platzgefüge bei Filarete stellt in formaler wie praktischer Hinsicht einen Fremdkörper dar. Das Abgehen von dem ursprünglich für das Stadtzentrum projektierten Turm führt nicht nur zu einem Bedeutungsverlust, es führt auch zu einem Widerspruch zwischen unregelmäßigem Platzgefüge und streng gebundenem Umriss der Stadt, sowie dazu, dass nunmehr die (sechzehn) radialen Straßen und Kanäle nicht mehr mit dem unregelmäßigen Platzgefüge organisch zu verbinden waren.
- 94 *Libro architettonico*, VI, f. 42v–43v (*Trattato*, I, 165–168); VIII, f. 60v–61r (I, 235–237); X, f. 70v–76v (I, 272–279).
- 95 Die These von Marcello Fagiolo (Il castello delle meraviglie: nuove ipotesi sulla genesi di Sforzinda e su Galisforma, in: *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura*, n. s., fasc. 1–10 (1983–1987), *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*, hrsg. von Sandro Benedette und Gaetano Miarelli, Rom 1987, 187–196, 189–190; von anderen unkontrolliert übernommen), wonach Filarete die herzogliche Burg als außerhalb der Stadtmauern von Sforzinda gelegen denkt, ist durch den Text nicht zu belegen. Das »Galisforma« genannte Kastell liegt zwar außerhalb der Stadtmauern (*Libro architettonico*, XVI, f. 46r, *Trattato*, I, 177–178), dabei handelt es sich jedoch keineswegs um die herzogliche Burg von Sforzinda.
- 96 Zum Labyrinth als Architekten-Signet siehe v. a. Hermann Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutung. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München 1982, 271–278; Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity to the Middle Ages*, Ithaka 1990, 66–72; Brigitte Burrichter, *Erzählte Labyrinth und Labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance*, Köln 2003, 45–51. Zu Daedalus als Erbauer des kretischen Labyrinths und Ahnherr der Architekten sowie zu seiner wiederholten Nennung in Filaretos *Libro* siehe unten S. 292f.
- 97 *Libro architettonico*, VI, f. 41r (*Trattato*, I, 159, Taf. f. 40v; die Anlage der Burg wird ausnahmsweise – wie im Falle des Castello di Porta Giovia in Mailand – vom Herzog selbst bestimmt): »[Francesco Sforza:] ... und darin will ich einen unterirdischen Gang ausführen lassen, der auf geradem Wege unter den mittleren Burgturm führt und so eingerichtet ist, dass man ihn bei Bedarf insgeheim benutzen und zwei Fallgitter beziehungsweise Falltüren darin herablassen kann. Und dieses Viereck wünsche ich mir schön ausgeführt und alle Gräben sollen von dem einen in den anderen übergehen und die Wegführung an keiner Stelle unterbrochen sein. Gleichfalls will ich am Ende dieses ersten Eingangs, sprich an der ersten Wegbiegung eine Tür, die zu jener des Vierecks führt, auf dem sich schließlich die Burg erhebt, will heißen zu ihrem Eingang, wenn man allen diesen Volten [der Wege] bis zum Ende gefolgt ist. Dies wünsche ich so, weil ich auf meinem Weg zur Burg schnell vorankommen will, ohne all den Windungen der Wege folgen zu müssen.« (»[Francesco Sforza:] ... in questo voglio che si faccia una via sotterranea che venga per di sotto a dirittura dalla torre del mezzo del castello, e che gli sia in modo dentro congegnato che due saracinesche, cioè porte caditoie, se bisogno ci fusse, ci si possa andare segretamente e mandarle giù. E questo quadro vorria che fusse fatto bello, e che i fossi tutti mettessono loro l'uno inel altro, e che l'ordine delle vie non si rompesse. E così voglio una porta alla fine di questa prima entrata, cioè dove si precipia la prima volta, che rispondesse in quella del quadro dove è poi il castello, cioè poi a l'entrata d'esso, quando sia circondato tutte queste volte; questo perché, quando voglio andare al castello, io gli voglio andare presto, senza circondare tutte le vie.«) Vgl. XIII, 98v–99r (*Trattato*, I, 376–377; Taf. f. 99r, Bergkastell): »Diese [Treppe] wird aber so angelegt sein, dass die Person, die eintreten möchte, den Eindruck haben wird, schnell nach oben zu gelangen, ihr der Weg dann aber mehr als lang erscheinen wird ... Die Stufen werden außen genau wie das Labyrinth angelegt sein und in derselben Form auch an der Innenseite, und es wird genau so sein, dass wer schnell eintreten möch-

te, nur schnell hineingelangt, wenn der Hausherr dies wünscht. Ihr werdet bald verstehen, wie sie aussehen wird, nämlich dergestalt: Am vorderen Eingang, wird sich, wie ihr seht, ein von vier Rundtürmen flankierter Sammelplatz befinden, der fünfundzwanzig *braccia* im Quadrat misst; dies wird sein Fundament bilden; ebenfalls wird er über einen Eingang verfügen, um ebenerdig bis zum Fuß des Turms zu gelangen. Auf diesem Weg wird man schnell zum Fuß des Turms gelangen beziehungsweise, wenn es nicht schnell gehen soll, solange darinbleiben, wie man benötigt, um die ganzen Wegbiegungen abzulaufen, also exakt dieselben Wege und Windungen des Labyrinths.« (»Ma ella [la scala] starà in modo ordinata che quando l'uomo vorrà entrare gli parrà essere presto di sopra, e lui gli sarà più di lunga ... E saranno di fuori questi gradi a guisa proprio del Labberinto, e così dal canto dentro nella medesima forma, e niente di meno in modo starà che chi presto vorrà entrare presto enterrà quando il padrone vorrà. Intenderete presto qui come starà, cioè in questa forma: che alla prima entrata, come vedete, sarà un ricettaculo con quattro torri tonde, di spazio di venticinque braccia per quadro, il quale questo è il suo fondamento, e così arà una entrata da potere andare al piano per infino a' piè della torre. E ancora a questa via, benché si possa andare presto a' piè della torre, e ancora chi non vorrà che andassi presto, ancora starà dentro per modo che gli bisognerà andare per tante volte quanto fa andare di fiori, cioè per quelle medesime vie e volte proprio come sta el Laberinto.«) XIV, f. 110r (*Trattato*, I, 417; Taf. f. 110r, Kastell-Leuchtturm des Hafens, errichtet nach den Angaben des »antiken« *Libro dell'oro*): »Der Eingang sei auf der Seite des Hafens gelegen und es werden zwei sein: Der eine soll öffentlich zugänglich sein und über den Felsenweg zu erreichen, der entsprechend demjenigen, der zum Burgturm der Brücke führt, einen meandernden Verlauf haben soll, sprich wie das Labyrinth angelegt ist. Einen anderen geheimen [Eingang] werde ich zwischen zwei Mauern schaffen, der von der Brücke selbst erreichbar sein und rasch hinaufführen wird; und über diese offene Straße wird er sich wiederum schnell bewegen können, sie wird allerdings geheim sein.« (»La entrata sarà verso il porto e saranno due: l'una sarà comune, e questa verrà per mezzo la via dello scoglio proprio, questa andrà a volte secondo va quella della torre del castello del ponte, cioè come va il labberinto; e un'altra io ne farò segreta intra due mura, che verrà dal ponte proprio e andrà su presto alla sommità, e ancora per questa via aperta gli sarà via da potere andare presto, ma sarà segreta.«) Vgl. Brigitte Burrichter, *Erzählte Labyrinthe und Labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance*, Köln 2003, 186–189 (»Filaretos Festungslabyrinth«). Ins-

gesamt werden nicht weniger als acht Labyrinth erwähnt, fünf davon werden sogar illustriert, von denen vier eine Burg oder einen Palast umschließen (Taf. f. 38r, 40v, 99r, 110r), während eines einen Garten rahmt (Taf. f. 121r). Zum »ägyptischen« Ursprung des Labyrinths siehe unten S. 292f. Zur Schutzfunktion des Labyrinths vgl. auch Hermann Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutung. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München 1982, 108–111; ders., *Abbild der Welt und heiliger Bezirk. Labyrinthstädte – Stadtlabyrinth*, in: *Daidalos* 3 (1982), 10–24 (zur Funktion des »Troiae Lusus«, Vergil, *Aeneis*, V, 545–605, als »magisches Schutzritual«); und Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity to the Middle Ages*, Ithaka 1990, 72–82. Siehe auch Luisa Rondoni Secchi Tarugi, *Il labirinto dal Medioevo al Rinascimento*, in: *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, hrsg. von Francesca Cappelletti und Gerlinde Huber-Rebenich, Berlin 1997, 125–143; und Maria Cristina Fanelli, *Labirinti. Storia, geografia e interpretazione di un simbolo millenario*, Rimini 1997. Zum Schutz des Herzogs beziehungsweise seiner »geheimen« Bewegung durch die Architektur siehe auch *Libro architettonico*, VIII, f. 58r–58v (*Trattato*, I, 224), wo die »casa regia« mit einem Gang zu den Stallungen ausgestattet wird, »wenn Euer Gnaden hin und wieder ein Pferd anschauen gehen wollen, ohne gesehen zu werden« (»a cagione quando la vostra Signoria volessi alcuna volta vedere andare uno cavallo senza essere veduta«).

98 *Libro architettonico*, VI, f. 37v–38r und f. 40v; XIII, f. 99r; XIV, f. 110r (*Trattato*, I, 148–149; 377–378; 416–417). Ähnlich etwa ein Jahrhundert später bei dem Bologneser Festungsbaumeister Francesco de Marchi, *Architettura Militare*, Bologna 1540, Taf. 7–8 (Hermann Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutung. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München 1982, 276–277, Abb. 347–348). Vgl. Dante, *Divina Commedia*, Inferno, IV, 106–108: »Bald kamen wir an eines Schlosses Fuß, / Von siebenfacher hoher Mau'r umfangen, / Und rings beschützt von einem schönen Fluß.« Zit. nach *Dante Alighieri's Göttliche Komödie*, übers. und erl. von Karl Streckfuss, Halle 1840, 55. – Zu kosmologischen und astralsymbolischen Aspekten des Labyrinths siehe Kern, op. cit., 30–33. Beachte auch Alberti, *De re aedificatoria*, I, 13: »Bei den Stufen aber, und hauptsächlich bei den Tempeln, liebten sie [die Alten] eine ungerade Zahl, denn sie sagten, man solle mit dem rechten Fuße in den Tempel eintreten ... Hierbei entnahm ich jedoch, dass die guten Architekten in der Regel fast nie mehr als sieben oder neun zu einem ganzen Lauf vereinigten. Ich glaube in Nachahmung der Planeten oder der Himmel.« Zit. nach Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die*

- Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 63, mit Korrektur der letzten Wendung, insofern Theuer »aut planetarum aut orbium« irrümlich mit »der Planeten oder der Städte« übersetzt. – Die Einteilung des quadratischen Grundrisses in neun Binnenquadrate mit dem Herrschersitz im zentralen Quadrat ist mir vor Filarete allein aus der chinesischen Tradition bekannt, etwa als Grundriss des Kaiserpalastes im frühen China mit der Ming Tang, dem Haus des Kalenders, im Zentrum, von welchem aus der Kaiser als »Himmelsohn« regierte und Himmel und Erde in Einklang zu bringen trachtete (was auch in der Architektur der Ming Tang selbst zum Ausdruck kommt, die durch ihre Kuppel über quadratischem Grundriss als *imago mundi* konzipiert war). Siehe beispielsweise Paul Wheatley, *The Pivot of the Four Quarters: A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*, Edinburgh 1968, 411–476; vgl. Alexander Coburn Soper, The »Dome of Heaven« in Asia, in: *The Art Bulletin* 29 (1947), 225–248, 239–241; Paolo Marconi, *La città come forma simbolica*, in: *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel rinascimento*, hrsg. von Paolo Marconi, Francesco Paolo Fiore, Giorgio Muratore et al., Rom 1973, 7–175, 65–66.
- 99 *Libro architettonico*, XV, f. 120r–122r; *Trattato*, II, 450–456.
- 100 *Libro architettonico*, IX, f. 64r–66v; *Trattato*, I, 246–255. Auch hiermit nimmt Filarete eine ältere, v. a. östliche Tradition auf. Vgl. Earl Baldwin Smith, *The Dome: A Study in the History of an Idea*, Princeton 1950, v. a. 88–89; Karl Lehmann, The Dome of Heaven, in: *The Art Bulletin* 27 (1945), 1–27 (und in: *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*, hrsg. von W. Eugene Kleinbauer, New York 1971, 227–270; vgl. die Kritik von Thomas F. Mathews, Cracks in Lehmann's »Dome of Heaven«, in: *Source: Notes in the History of Art* 1,3 (1982), 12–16); Kathleen E. McVey, The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of An Architectural Symbol, in: *Dumbarton Oaks Papers* 37 (1983), 91–121.
- 101 *Libro architettonico*, IX, f. 67v; *Trattato*, I, 259–260.
- 102 *Libro architettonico*, IX, f. 67r; *Trattato*, I, 256–257: »[Filarete:] »Mi pare che si debbino fare a similitudine del cielo pieno di stelle d'oro nel campo azzurro.« [Galeazzo Maria:] »Sì, ma che si facci tutti i segni del cielo e' pianeti e le stelle fisse.« [...] [Filarete:] »Nel pavimento faremo ancora qualche fantasia bella. Nel pavimento sai che mi pare di fare a me? Poiché nelle volte si fanno questi segni celesti, che si facci in prima i quattro tempi dell'anno e poi e' quattro elementi e discrizzione della terra.«
- 103 *Libro architettonico*, IX, f. 67r; *Trattato*, I, 258: »Nelle facciate da canto a me pare che si debba dipignere tutti stroligi e matematici i quali hanno trovate queste scienze di misurare i cieli e anche la terra, come fu Tolomeo e altri, i quali furono inventori di queste scienze [...] ...« Vgl. *Libro architettonico*, XXV, f. 192r; *Trattato*, II, 704, zur Ausstattung des Palazzo del Banco Mediceo in Mailand (vgl. S. 78, Anm. 72): »Und auch der Eingang dieses [Hauses] ist überaus würdevoll, vor allem wenn man ihn in der Weise ausgemalt haben wird, wie wir es bereits mit Piggello Portinari besprachen, dem achtbaren und aufrechten Mann, der allen Handel, den sie [die Medici] in Mailand treiben, beherrscht und lenkt, und mit dem ich über das, was dort zu malen sein würde, gesprochen habe. Mir schiene, sagte ich, dass man in der Wölbung über dem Gang vor dem Portal die Fixsterne malen und auf den Seitenwänden die Kosmographie sowie Ptolemäus und weitere Astrologen daneben darstellen solle. Ich glaube, das wird über diesem Eingang einen schönen Anblick darbieten.« (»E ancora l'entrata d'essa è dignissima, e maggiormente quando sarà dipinta nel modo che già ragionamo insieme con Piggello Portinari, uomo degno e da bene, el quale lui regge e guida tutto el traffico che hanno a Milano, col quale ebbi ragionamento di quello che dipignere s'aveva. Dissi che mi pareva doverci dipignere nella volta del detto andito della porta le stelle fisse, e nelle facciate da canto si può fare la cosmografia, e così da parte Tolommeo e altri stroligi. Credo che su questa entrata sarà bello spettacolo.«) Der Eingang ist erhalten, doch keine Fresken. Es ist nicht klar, was Filarete hier unter einer »cosmografia« versteht: Entweder er denkt an eine *mappa mundi* (wie in den beiden eben erwähnten Fällen des Fußbodens der Kathedrale und des Grundrisses des Gartenpalastes) oder konkreter an Illustrationen der *Cosmographia* des Ptolemäus, welche in diesen Jahren zumindest in Florenz im Zentrum humanistischer Gespräche stand; nachdem Filarete Ptolemäus als Astrologen bezeichnet, könnte er jedoch auch an astrologische beziehungsweise astronomische Darstellungen von Sternen, Planeten oder Tierkreiszeichen gedacht haben. – Ptolemäus wird in Filaretes idealer Stadt noch ein drittes Mal abgebildet, innerhalb des langen Katalogs von Erfindern und Kulturbringern, mit welchen die Räume des »Hauses des Architekten« dekoriert werden; *Libro architettonico*, XIX, f. 154r (*Trattato*, II, 574–575): »Dort waren auch die ersten gemalt, die den Himmel vermessen haben, dazu jene, die die Erde vermaßen. Es wird erklärt, wer der erste Astrologe war. Dort waren Atlas und Ptolemäus von Ägypten, der die Erde vermisst. Und es war dargestellt, wie er die Bewegung und den Lauf der Sonne, der Sterne, spricht der Planeten und des Mondes ergründet

hat. [...]« (»Eragli dipinto ancora quegli primi che misurorono il cielo e quegli che misurorono la terra ancora. Celo dice che fu il primo astrolago. Eragli Attalante e Tolomeo d'Egitto che misura il mondo. Eragli in che modo trovò l'andare e 'l corso del sole, delle stelle, cioè de' pianeti e della luna. [...]«) Zum ›Haus des Architekten‹ und dessen Ausstattung siehe oben S. 103ff, und unten S. 393ff. – Zur Renaissance des Ptolemäus vgl. S. 343, Anm. 169, und S. 346f., Anm. 184.

104 Vgl. Silvana Sinisi, Il Palazzo della Memoria, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 154–155. Wenn diese Interpretation zutrifft, dann hätten wir es mit der ersten extensiveren Anwendung mythologischer Motive auf alchemistische Prozesse zu tun. Vorangegangen waren meines Wissens nur die weitaus spärlicheren Hinweise auf Ovid und Vergil bei Albertus Magnus (*De mineralibus*) und Pietro Bono von Ferrara (Petrus Bonus, *Pretiosa margarita novella*). Ähnlich ausführliche Vergleiche und die von Filarete benutzten mythologischen Motive finden sich dann erst im 16. und 17. Jahrhundert wieder. Siehe François Secret, Notes sur quelques alchimistes italiens de la Renaissance, in: *Rinascimento: Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, Ser. 2, 13 (1973), 197–217, 203–206; ders., Alchimie et Mythologie, in: *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, hrsg. von Yves Bonnefoy, 2 Bde., Paris 1981, Bd. 1, 7–9; Joachim Telle, Mythologie und Alchemie. Zum Fortleben der antiken Götter in der frühneuzeitlichen Alchemieliteratur, in: *Humanismus und Naturwissenschaften*, hrsg. von Rudolf Schmitz und Fritz Krafft, Boppard 1980, 135–154; Sylvain Matton, L'interprétation alchimique de la mythologie, in: *Six-Huitième Siècle* 27 (1995), 73–87; Wilhelm Kühlmann, Sinnbilder der Transmutationskunst. Einblicke in die mytho-alchemische Ovidrezeption von Petrus Bonus bis Michael Maier, in: *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Heidi Marek, Anne Neuschäfer und Susanne Tichy, Wiesbaden 2002, 163–175; Thomas Reiser, *Mythologie und Alchemie in der Lehrepik des frühen 17. Jahrhunderts. Die ›Chryseidos Libri IIII‹ des Straßburger Dichterarztes Johannes Nicolaus Furichius (1602–1633)*, Berlin 2011, v. a. 21–24. Zu der Ovid eigenen ›Alchemie‹, vom Chaos zum Kosmos mittels Ordnung der Elemente, siehe Franz Lämmli, *Vom Chaos zum Kosmos: Zur Geschichte einer Idee*, Basel 1962, 1–28, v. a. 2–8; und Gernot Böhme und Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996, 26–90.

105 *Libro architetonico*, XIV, f. 101v, *Trattato*, I, 386.

106 Zum *Libro dell'oro* siehe unten S. 246ff.; zur ›hermetischen‹ Fundgeschichte siehe unten S. 314f.

107 *Libro architetonico*, XIV, f. 102r; *Trattato*, I, 388–389: »Abbiamo inteso tutto il tinore d'esse [lettere], infra l'altra cose la polvere che noi volavamo buttare via è una polvere che, ispendasi pure danari quanto si vuole, non ne mancherà, perché l'una d'esse è apropiata al Sole e l'altra alla Luna, la quale fa grande multiplicazione in quello idio che tagliò la testa ad Argo che aveva cento occhi; e meglio abbiamo trovato, cioè il modo a farla, sì che state di buona voglia e fate pure cose degne e grandi, e non guardate a spesa nessuna e a far cose perpetue ...«

108 Zur Schwefel-Quecksilber-Lehre vgl. oben S. 146.

109 Julius Ruska, *Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926, 2, Satz 4, in der Übers. des Plato von Tivoli: »Pater eius est Sol, mater eius Luna ...« Hugo von Santalla: »Cuius pater sol, mater vero luna.« (»Dessen Vater [ist] die Sonne, die Mutter aber der Mond«) Roger Bacon: »Quarum pater est sol, quarum mater est luna.« (»Deren Vater die Sonne ist, deren Mutter der Mond ist«); *Secretum secretorum cum glossis et notulis Fratris Rogeri*, in: *Opera hactenus inedita Rogeri Baconi*, Bd. 5, hrsg. von Robert Stelle, Oxford 1920, 25–175, 116 (vgl. 262 die engl. Übers. aus dem Arab.). Zu den verschiedenen Varianten siehe Anm. 70. Vgl. den einflussreichen Kommentar des Hortulanus; ebd., 181–186, 183: »Quod lapis habeat patrem et matrem, scilicet Solem et Lunam ...« (»Da der Stein einen Vater und eine Mutter hat, nämlich Sonne und Mond ...«); tradiert u. a. durch Roger Bacon: Hortulanus, A Briefe Commentarie of Hortulanus the Philosopher, upon the Smaragdine Table of Hermes of Alchemy, in: *The Mirror of Alchimy Composed by the Thrice-famous and Learned Fryer, Roger Bachon (1597)*, hrsg. von Stanton J. Linden, New York 1992, 17–27, 16. (Zur Verbreitung des Kommentars des Hortulanus siehe auch Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 3, New York 1934, 176–190 und 686–688.) Der Satz findet sich unzählige Male wiederholt; Beispiele bei Ruska, *op. cit.*, 190–191. Vgl. Charles Burnett, Introduction, in: *Hermann of Carinthia, De Essentiis*, hrsg. und übers. von Charles Burnett, Leiden 1982, 36–40. Die Vereinigung von Sonne und Mond gehört später, im 16. und 17. Jahrhundert, zu den am meisten dargestellten alchemistischen Lehrsätzen. Siehe beispielsweise Carl Gustav Jung, *Mysterium Coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*, 2 Bde., Zürich 1955/1956. Vgl. Joachim Telle, *Sol und Luna. Literar- und alchemiegeschichtliche Studien zu einem altdeutschen Bildgedicht*, Hürtgenwald 1980.

110 *Libro architetonico*, XVII, f. 139r; *Trattato*, II, 519: »Und

wenn uns ein Alchemist unterkommen sollte, sei er mit großer Umsicht zu prüfen und von mehreren Augen zu überwachen, denn es ist wohl ratsam, über die Dinge Bescheid zu wissen, deren Umsetzung eventuell möglich sein könnte, obwohl ich glaube, dass es wenige sind.« (»E ancora se archimista veruno ci capitasse, con buona cautela sia disaminato e veduto con più occhi, perché è bene d'intendere delle cose che accidentalmente sarebbe forse possibile di fare, benché credo che pochi ne sia.«)

111 *Libro architetonico*, XVIII, f. 145r; *Trattato*, II, 539–540.

Vgl. etwa gleichzeitig Regiomontanus' Antrittsrede an der Universität von Padua 1464, ein Lobpreis auf die Astronomie beziehungsweise Astrologie als »die zuverlässigste Botschafterin Gottes«: »Nun fahre ich mit den zweitrangigen Wissenschaften fort ... die sich mit der grundlegenden Anwendung von Quantität beschäftigen ... Zu dieser Gattung gehören die Astronomie, die von den großen Bewegungen handelt; die Musik, die sich mit den Tonwerten beschäftigt; die Optik [*perspectiva*], die von den Lichtstrahlen handelt ... Unter allen diesen Wissenschaften übertrifft die Astronomie wie eine Perle nicht nur ihre Schwestern, sprich die anderen *scientiae mediae*, um Längen, sondern auch die Geometrie und Arithmetik, die Mütter aller [mathematischen] Wissenschaften.« Zit. nach Darrel Rutkin, *Lastrologia da Alberto Magno a Giovanni Pico della Mirandola*, in: *Il Rinascimento Italiano e l'Europa*, Bd. 5: *Le scienze*, hrsg. von Antonio Clericuzio und Germana Ernst, Treviso 2008, 47–58, 53–54. Vgl. Noel M. Swerdlow, *Science and Humanism in the Renaissance: Regiomontanus's Oration on the Dignity and Utility of the Mathematical Sciences*, in: *World Changes: Thomas Kuhn and the Nature of Science*, hrsg. von Paul Horwich, Cambridge/Mass. 1993, 131–168, 142–166.

112 *Libro architetonico*, XV, f. 113v; *Trattato*, II, 431: »... perché quando ordina e fa una cosa, che guardi a principiari su buono pianeta e su buona costellazione.« Bereits Vitruv zählte die Astrologie zu den für den Beruf des Architekten notwendigen Kenntnissen (*De architectura libri decem*, I, 1, 10), allerdings ohne die bei Filarete hinzugefügte Begründung: »Aus der Sternkunde [astrologia] aber erwächst die Kenntnis von Ost und West, von Süd und Nord, auch von der Gesetzmäßigkeit (der Bewegung) des Himmelsgewölbes, der Tag- und Nachtgleichen, der Sonnenwenden und des Laufs der Gestirne.« (Vitruv, *De architectura libri decem*, II, pref.; *Zehn Bücher über Architektur*, übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 31.) Beachte jedoch IX, 6, 2: »Das weitere auf dem Gebiete der Sterndeutekunst [astrologia], welche Wirkungen die zwölf Tierkreiszeichen, die 5 Planeten, Sonne und Mond auf den Verlauf des menschlichen Lebens haben, muss man den Berech-

nungen der Chaldäer überlassen, weil die Berechnung der Nativität ihre Spezialwissenschaft ist, so dass sie Vergangenes und Zukünftiges durch Berechnungen (aus der Stellung) der Sterne erforschen können. Ihre Entdeckungen an ihnen (den Sternen) aber haben sie hinterlassen ... [...] Deren Wissenschaft muss von den Menschen bewundert werden ...« (Ebd., 439.) Vgl. den Kommentar des Cesariano zu *De architectura libri decem*, I, 1, 10; Cesare Cesariano, *Vitruvius de architectura*, Como 1521, Nachdr. München 1969, f. IX r; eine kommentierte Transkription des 1. Buches des Cesariano findet sich in: Maria Luisa Gatti Perer und Alessandro Rovetta (Hg.), *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Mailand 1996, 243–591, 415.

113 *Libro architetonico*, I, f. 2v (*Trattato*, I, 13–14) und I, f. 7r (*Trattato*, I, 36); zit. unten S. 192.

114 *Libro architetonico*, I, f. 7v (*Trattato*, I, 43–44); zit. unten S. 192.

115 Die Beachtung der Planetenkonstellation bei der Errichtung einzelner Gebäude oder ganzer Städte ist eine in der Antike, dem Mittelalter und der Neuzeit reich belegte Praxis, welche auch von Filaretes Zeitgenossen Alberti und Francesco di Giorgio Martini bezeugt wird. Siehe unten S. 192.

116 *Libro architetonico*, II, f. 11v; *Trattato*, I, 55: »Wenn wir sie gründen, sage ich dir im Folgenden, was es dabei alles zu berücksichtigen gilt, das Klima, unter welchem Planet, an welcher Stelle und zu welcher Stunde [dies zu geschehen hat] und was noch alles dazu gehört.« (»Quando la fonderemo, allora ti dirò sotto che clima, e pianeta, e punto, e ora, e tutto quello che sarà mestiere intendere, tutte le proprietà.«) *Libro architetonico*, IV, f. 24v; *Trattato*, I, 100: »Man muss die Backsteine und den Kalk herstellen lassen, zum Bauplatz bringen und, sobald die Sternkonstellation günstig ist, also der Planet umläuft, der sich für unser Bauvorhaben eignet, werden wir die Fundamente ausheben und die Dinge ausführen lassen, die ihr bestimmt habt.« (»Bisogna far fare le pietre cotte e le calcine, condurle in su l'opera, e poi, quando sarà sotto buona costellazione, cioè che corra quel pianeta che sia idoneo al nostro edificare, noi faremo cavare fondamenti, e seguiterassi quello che avete diterminato.«).

117 Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 2, New York 1923, 832 und 954–955, Bd. 3, New York 1934, 407–408, Bd. 4, New York 1934, 458–459.

118 Monica Azzolini, *The Duke and the Stars: Astrology and Politics in Renaissance Milan*, Cambridge/Mass. 2013, 80–89.

119 Ebd., 98–99 und 103–114. Die Tatsache, dass die Schrift Galeazzo Maria gewidmet ist, aber Francesco Sforza überreicht wird, erinnert an Filaretes *Libro architetonico*,

- welches er dem Herzog widmete, während im Text der Nachfolger meist beziehungsweise immer mehr den Dialogpartner stellt. – Lucia Bertolini schlägt hingegen vor, den Astrologen mit Pietro da Busti zu identifizieren; Lucia Bertolini, *Le Date di Sforzinda: il tempo del Racconto nel Trattato di architettura* del Filarete, in: *Letteratura e filologia fra svizzera e italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, hrsg. von Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa und Giorgio Inglese, Rom 2010, 137–156, 141, Anm. 17.
- 120 Monica Azzolini, *The Duke and the Stars: Astrology and Politics in Renaissance Milan*, Cambridge/Mass. 2013, 65–98 zu Francesco Sforza, im Folgenden zu Galeazzo Maria und Ludovico Maria. Zu Galeazzo Maria, der stets mehrere Astrologen beschäftigte, vgl. auch Gregory Peter Lubkin, *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley 1994, 116–117.
- 121 Luca Beltrami, *Il Castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza 1368–1585*, Milano 1884, 99–105. Vgl. Patrizia Castelli, ›Caeli enarrant: Astrologie e città, in: *Le città di fondazione. Atti del 2° Convegno internazionale di storia urbanistica* (Lucca 1977), hrsg. von Roberta Martinella und Lucia Nuti, Lucca 1977, 173–193, 186. Immer wieder ließ er sich (von verschiedenen Astrologen) ein Jahresprognostikon erstellen; siehe Ernesto Milano, *Kommentar zur Handschrift De Sphaera (a.X.2.14 = Lat. 209) der Biblioteca Estense, Modena*, Modena 1995, 34.
- 122 *Libro architettonico*, IV, f. 24v–25r; *Trattato*, I, 102: »Il buon di e 'l buon punto si è in questo millesimo del sessanta, a dì quindici d'aprile a ore dieci e minuti ventuno sarà utile, per edificazione della città, a mettere giuso la prima pietra, però che in quello punto sarà ascendente un segno fisso terreo levando il Sole.« Die Stelle fährt fort: »Der Beherrscher des Aszendenten ist Venus, die Glückbringende, in einem festen Erdzeichen: Die im festen Zeichen herrscht über den Aszendenten und ist glückbringend, weil sie in ihrem Haus und im Aszendent steht. Der Mond wird zum selben Zeitpunkt an der Mitte des Himmels im Haus des Saturn empfangen, das für den Bau der Stadt große glückbringende Wirkung [virtù] hat, weil Jupiter als Fortuna major im Trigonaspekt steht. Saturn im eigenen Haus steht im selben Moment glückbringend im zehnten Haus und herrscht über das Haus des Mondes. Der Glückspunkt im zehnten Haus steht unter dem Aspekt der vollendeten Freundschaft, spricht im Trigon mit Jupiter. Aus allen obengenannten Punkten ermitteln wir den eingangs erwähnten Zeitpunkt als geeigneten und erwählten Moment für den Baubeginn besagter Stadt.« (»El signore dell'ascendente è Venus, la fortuna, in segno fisso terreo: l'una in segno fisso e 'l signore dell'ascendente avventurato, perciò che è in casa sua e in l'ascendente. La Luna in quel medesimo punto sarà in mezzo al cielo ricevuta di casa di Saturno, la quale ha gran virtù nella edificazione della città avventurata per aspetto trino di Giove di fortuna maggiore; Saturno in casa propria fortunato in quel medesimo punto nella decima casa collocato e signore della casa della Luna; la parte della fortuna nella decima casa in aspetto di compiuta amicizia, cioè in aspetto trino di Giove. Per tutte le cose sopradette si conchiude il punto soprascritto, di e ore, essere utile ed eletto per principio della edificazione della detta città.«) Für eine Analyse des gesamten Horoskops siehe Mary Quinlan-McGrath, *Influences: Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*, Chicago 2013, 99–109. Jan Pieper (*Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Welt-sicht*, Stuttgart 1997, 112–114) sah in diesem Horoskop eine exakte Wiedergabe des für die Grundsteinlegung von Pienza durch Papst Pius II. erstellten Horoskops. Vgl. S. 218f., Anm. 13.
- 123 »Ceterum, cum celestis Aries, cum mundi specie creatus, quasi, matutinus consurgens, ex terra, que aspectui nostro continuatur, celi convexa scanderet, diuturne durationis mundi fecisse presagium videretur, ita et urbi nostre perpetuitatem perennem cum seculis perituram promississe videtur veteribus astrologis placuisse.« Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae*, XIV, 3 beziehungsweise 9; *Philippi Villani de origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hrsg. von Giuliano Tanturli, Padua 1997, 46 bzw. 47. Dt. Übers. von Charlotte Huber. Vgl. S. 215ff., Anm. 9.
- 124 Es gibt keine umfassende Darstellung zum *thema mundi*. Siehe v. a. Kristen Lippincott, Giovanni di Paolo's ›Creation of the World‹ and the Tradition of the ›Thema Mundi‹ in Late Medieval and Renaissance Art, in: *The Burlington Magazine* 132, 1048 (1990), 460–468; ferner John David North, *Horoscopes and History*, London 1986, 164–169; und ders., Chronology and the Age of the World, in: ders., *Stars, Mind and Fate: Essays in Ancient and Medieval Cosmology*, London 1989, 109–117.
- 125 Beispielsweise Vergil, *Georgica*, II, 325–345.
- 126 *Iulii Firmici Materni Matheseos libri VIII*, III, 1; Firmicus Maternus, *Mathesis*, 3 Bde., lat.-franz., hrsg. und übers. von P. Monat, Paris 1992–1997, Bd. 2 (1994), 12–21. Ebenso, ihm folgend, Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, I, xxi, 23–26; vgl. Johannes von Salisbury, *Policraticus*, II, 19. Übrigens sieht Firmicus Maternus, ebd., III, 1, prooem. (hrsg. von Monat, *op. cit.*, 10–13), Kosmos und Mensch (»quasi minorem quemdam mundum« – »wie eine Art kleinere Welt«) durch die Grundstruktur der vier Elemente miteinander verbunden (»corpus hominis, ut mundi, ex quattuor elementorum commixtione [deus] composuit« – »den Körper des Menschen hat [Gott], wie

- die Welt, aus der Mischung der vier Elemente erschaffen«); Grundlage des astrologischen Einflusses auf die Welt.
- 127 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, II, 13; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 110–111.
- 128 Beda Venerabilis, *De temporum ratione*, VI. Vgl. Kristen Lippincott, Giovanni di Paolo's ›Creation of the World and the Tradition of the ›Thema Mundi‹ in Late Medieval and Renaissance Art, in: *The Burlington Magazine* 132, 1048 (1990), 460–468, 464; ebd. weitere Belege.
- 129 Laura Ackerman Smoller, *History, Prophecy, and the Stars: The Christian Astrology of Pierre d'Ailly*, Princeton 1994, 65–69. Vgl. auch Dante, *Divina Comedia*, Inferno, I, 37–43. Vgl. später Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1611, Nachdr. New York und London 1976, 142–143, *Equinoctio della Primavera*: Darstellung eines Jünglings mit einem Widder unter dem rechten Arm; der Text verlautet: »[...] Das Äquinoktium ist jener Zeitpunkt, an dem Tag und Nacht die gleiche Dauer haben und dies geschieht zweimal im Jahr, am 21. März, wenn die Sonne in das Zeichen des Widders eintritt und uns den Frühling bringt ... [...] [Verweis auf die *Sphaera* des Sacrobosco] Man malt sie [die Tagundnachtgleiche] jung, weil die Menschen der Antike diesen Tag, an dem mit dem Äquinoktium im Monat März der Frühling beginnt, zum Anfang des Jahres erklärt haben. Es heißt auch, dass sich [an diesem Tag] die Erschaffung der Welt und auch die Erlösung und Passion unseres Retters [Jesus Christus] ereignet haben; auch dass im ersten Grad des Widders die Sonne erschaffen wurde, welche die Urheberin der Tagundnachtgleiche ist. Somit lagen die Alten nicht falsch, als sie das Jahr mit diesem Monat beginnen ließen ... [...]« Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 130 Sowohl in *De magnis coniunctionibus* als auch in der *Introductio ad astronomiam*; v. a. letztere Schrift, bereits 1130 ins Lateinische übersetzt, hatte großen Einfluss auf das Abendland, beispielsweise auf den soeben genannten Pierre d'Ailly, der sich in diesem Zusammenhang auf sie bezieht. Siehe Laura Ackerman Smoller, *History, Prophecy, and the Stars: The Christian Astrology of Pierre d'Ailly*, Princeton 1994, 65.
- 131 Kristen Lippincott, Giovanni di Paolo's ›Creation of the World‹ and the Tradition of the ›Thema Mundi‹ in Late Medieval and Renaissance Art, in: *The Burlington Magazine* 132, 1048 (1990), 460–468; ebd. weitere Beispiele bildlicher Darstellungen dieser Tradition (Bartolo di Fredi, Santa Maria Assunta, San Gimignano, Fresko, 1367; Giusto de' Menabuoi, Baptisterium des Domes von Padua, Fresko, circa 1376). Vgl. auch die Darstellung der Erschaffung des Firmaments im Vorhallengewölbe des Chorsüdportals des Heiligkreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd von ca. 1350, wo der Zeitpunkt der Schöpfung durch die Anbringung des Zeichens Widder an der senkrechten Rippe des Himmelsgewölbes gekennzeichnet ist. Siehe Richard Strobel (Hg.), *Die Kunstdenkmäler der Stadt Schwäbisch Gmünd*, Bd. 1: *Stadtbaugeschichte – Stadtbefestigung – Heiligkreuzmünster*, München 2003, 338, Abb. 268b. Dass diese Tradition auch noch in späteren Jahrhunderten bekannt und gefragt war, zeigt Francesco Salviati's Darstellung des ersten Schöpfungswerkes (Scheidung von Licht und Finsternis) im Tambour der Chigi Kapelle in Santa Maria del Popolo, Mitte des 16. Jahrhunderts. Siehe beispielsweise Kathleen Weil-Garris Brandt, *Cosmological Patterns of Raphael's Cappella Chigi in S. Maria del Popolo*, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rom 1986, 127–158, 149 und Taf. XLVII, Abb. 15.
- 132 Marsilio Ficino, *De vita libri tres*, III, 19; zit. nach Marsilio Ficino, *De vita libri tres/Drei Bücher über das Leben*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Michaela Boenke, München 2012, 337. Es handelt sich hierbei um ein medizinisches Traktat, dessen erste beiden Kapitel von Gesundheit beziehungsweise langem Leben handeln; bereits in diesen ersten beiden Abschnitten spielt die Astrologie eine große Rolle. Vgl. neben der Einleitung von Michaela Boenke u. a. Cesare Vasoli, Marsilio Ficino e l'astrologia, in: *Lastrologia e la sua influenza nella filosofia, nella letteratura e nell'arte dall'età classica al Rinascimento*, Mailand 1992, 159–186; und Wayne Shumaker, *The Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual Patterns*, Berkeley 1979, 120–133; sowie Einleitung und Kommentar zur englischen und zur italienischen Ausgabe: Marsilio Ficino, *Three Books on Life*, hrsg. von Carol V. Kaske und John R. Clark, Binghamton, NY 1989, und Marsilio Ficino, *De vita*, lat.-ital., hrsg. von Albano Biondi und Giuliano Pisani, Padua 1991.
- 133 Marsilio Ficino, *De vita libri tres*, III, 19; zit. nach Marsilio Ficino, *De vita libri tres/Drei Bücher über das Leben*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Michaela Boenke, München 2012, 343. Vgl. Marsilio Ficino, *De Amore*, V, 6; *Commentarium in convivium Platonis de amore – Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, lat.-dt., übers. von Karl Paul Hasse, hrsg. von Paul Richard Blum, Hamburg 1984, 157: »Hieraus geht hervor, dass die Schönheit durchaus von der körperlichen Materie unterschieden ist und sich ihr nur mitteilt, wenn sie durch die drei beschriebenen Vorbereitungsarten empfänglich gemacht ist. Die Grundlage dieser Vorbereitung ist die wohlhabestimmte Mischung der vier Elemente. Demnach muss unser Körper der Himmelssubstanz gleichen, welche durchaus maßvoll zusammengesetzt

ist, damit er sich nicht durch das Vorwiegen eines Saftes gegen die gestaltende Kraft der Seele auflehne. Dann wird der himmlische Lichtglanz mit Leichtigkeit in dem Körper, welcher dem Himmel gleicht, aufleuchten, und die vollkommene Form des Menschen, welche der Seele inwohnt, wird in dem ruhigen und gefügigen Stoffe deutlicher hervortreten.«

- 134 Vgl. Roger Bacon, der von dem Fall einer Frau berichtet, die seit zwanzig Jahren keine Nahrung mehr zu sich genommen habe, weil sie unter einer besonderen Gestirnskonstellation eine einmalige, autarke Harmonie der Elemente und Qualitäten erreicht habe, die ihrem Körper über den Tod hinaus ewigen Bestand garantieren werde, ob sie nun im Himmel oder in der Hölle lande. Dasselbe perfekte Gleichgewicht der Elemente und Qualitäten habe bei Adam und Eva vor dem Sündenfall geherrscht. Roger Bacon, *Opus Minus*, in: *Fr. Rogeri Bacon opera quaedam hactenus inedita*, Bd. 1: *Opus tertium — Opus minus — Compendium philosophiae*, hrsg. von J. S. Brewer, London 1859 (Nachdr. Nendeln 1965), 311–389, 373–374.
- 135 Francesco di Giorgio Martini, Codex Magl. II.I.141, f. 60v, vgl. f. 40r; Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, hrsg. von Maltese, Milano 1967, Bd. 2, Taf. 258, vgl. Taf. 231.
- 136 Antonio da Sangallo der Jüngere, Entwurf für eine Festung, Florenz, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 758; Horst De la Croix, Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy, in: *The Art Bulletin* 42 (1960), 263–290, Abb. 13.
- 137 Girolamo Maggi & Giacomo Castriotto, *Della fortificazione della città*, Venedig 1564, f. 52r und 52v. Siehe Werner Oechslin, Il mito della città ideale, in: *Principii e forme della città*, hrsg. von Leonardo Benevolo, Mailand 1993, 419–456, Abb. 265 und 266; John Rigby Hale, *Renaissance Fortifications: Art or Engineering?*, London 1977, Abb. 42, 52 und 53; oder Martha D. Pollak, *Military Architecture: Cartography & The Representation of the Early Modern European City: A Checklist of Treatises on Fortification in The Newberry Library*, Chicago 1991, 64–65, Kat. 35.
- 138 *I Mondi del Doni*, Venedig, 1552; Anton Francesco Doni, *I mondi e gli inferni*, hrsg. von Patrizia Pellizzari, Turin 1994, 162–173. Zu Donis ›Neuer Welt‹ siehe v. a. Paul F. Grendler, Utopia in Renaissance Italy: Doni's ›New World‹, in: *Journal of the History of Ideas* 26 (1965), 479–494; Gisele Abou-Sleiman, *Fable et histoire dans l'utopie de Anton Francesco Doni*, Paris 1976; Sabine Rahmsdorf, *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1999, 99–124; Christian Rivoletti, *Le metamorfosi dell'utopia. Anton Francesco Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento*, Lucca 2003, 79–153. Zu

Doni allgemein v. a. Anna Comi, *Vom Glanz und Elend des Menschen. Untersuchungen zum Weltbild des Anton Francesco Doni*, Tübingen 1998. – Zu der Möglichkeit, dass Doni auch von Giovan Battista Caporali Darstellung der vitruvianischen Stadt (*Architettura, con il suo commento et figure, Vetrurio in volgar lingua raportato per Gianbattista Caporali*, Perugia 1536, Nachdr. Perugia 1985, f. 41r) inspiriert war, siehe Paolo Pissavino, Inquietudine e acquiescenza: Spazi utopici e pratiche ideologiche in Anton Francesco Doni (1513–1574), in: *Archivio di storia della cultura* 4 (1991), 41–74, 55–56. Vgl. auch den satirischen Entwurf in Aristophanes' *Ornithes*: »Meton: Nun leg' ich an das Lineal und bild' / Ein Viereck aus dem Kreis, und in die Mitte / Da kommt der Markt, und alle Straßen führen / Schnurgerad zum Mittelpunkt und gehen wie Strahlen / Von ihm, als kugelumrundem Stern, geradaus / nach allen Winden.« Zit. nach Aristophanes, *Die Wolken & Die Vögel*, übers. von Ludwig Seeger, Mannheim 2010, 152.

- 139 Anton Francesco Doni, *I mondi e gli inferni*, hrsg. von Patrizia Pellizzari, Turin 1994, 162.
- 140 *Momus seu de principe*, vor 1452; Leon Battista Alberti, *Momo o del principe*, hrsg. Rino Consolo, lat.-ital., Genova 1992: Um das Chaos auf Erden zu beseitigen, beabsichtigt Jupiter die Welt zu zerstören und eine neue zu schaffen und wendet sich dazu zunächst an die Philosophen, ohne jedoch von diesen eine zufriedenstellende Lösung des Problems zu erfahren. Zu Beginn des 4. Buches, als Jupiter die Weisheit der Konstruktion eines Theaters (= die Welt) bewundert, wirft er sich selber Dummheit und Sturheit vor, weil er sich nicht statt an die Philosophen an die Künstler dieses wunderbaren Bauwerkes gerichtet hat. Am Ende der Schrift überreicht Momus (= der Architekt) Jupiter (= der Fürst) ein Buch (= *De re aedificatoria* ?), nach welchem dieser die Welt neu schaffen soll. Nicht die politischen Machthaber und auch nicht die Philosophen, sondern allein der Architekt ist imstande dafür zu sorgen, dass der Mensch gut und glücklich leben kann. – Auf Albertis vielschichtige Schrift kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Für unseren Zusammenhang siehe insbesondere Berthold Hub, *De re aedificatoria: Von der ästhetischen Erziehung des Menschen durch Architektur*, in: *Ethik und Architektur*, hrsg. von Hana Gründler und Brigitte Sölch, Berlin und München 2019 (im Druck). Vgl. beispielsweise Alberto Tenenti, Il ›Momus‹ nell'opera di Leon Battista Alberti, in: ders., *Credenze, Ideologie, libertinismi tra Medioevo ed Età Moderna*, Bologna 1978, 137–154; Cesare Cancro, *Filosofia ed architettura in Leon Battista Alberti*, Neapel 1978, 141–163 (Dal ›Momus‹ al ›De re aedificatoria‹); oder Olivia Catanorchi, Tra politica e passione: Simulazione e dissimulazione in Leon Battista

Alberti, in: *Rinascimento*, 2. Ser., 45 (2005), 137–177. Zur Geschichte des Motivs des Momus siehe Donatella Capaldi, *Momo. Il demone cinico tra mito, filosofia e letteratura*, Neapel 2011.

- 141 Anton Francesco Doni, *I mondi e gli inferni*, hrsg. von Patrizia Pellizzari, Turin 1994, 162–163: »Bisogna che tu t'imagini la terra in questa forma come io te la disegno in terra. Ecco che io ti segno un circolo ...« Vgl. die Kombination von *Disegno* und Erschaffung der Welt durch Gott in Donis *Il Disegno*, Venedig 1549, f. 7v–8r: »Der *Disegno* [Entwurf] ist nichts anderes als göttliche Spekulation, die eine höchst vortreffliche Kunst hervorbringt ... eine geistige Denktätigkeit ... [...] Der erste *Disegno* ist die Erfindung des gesamten Universums, wie es im Geist der ersten Ursache vollkommen erdacht wurde, noch ehe sie sich dem Schöpfungsakt der plastischen Gestalt und der Farbe zuwandte.« Zit. nach Wolfgang Kemp, *Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19 (1974), 219–240, 225. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. *La creazione del mondo descritta da Mose, et dichiarata da Filone Hebreo. Nuovamente Tradotta da M. Agostino Ferentillo*, in: M. Agostino Ferentillo, *Discorso Universale ...*, Venedig 1574, f. 7: »Und wenn jemand freiere Vokabeln benutzen möchte, wird er wohl sagen, dass die Welt intelligibel ist, dass das Wort Gottes die Welterschöpfung darstellt, so wie die intelligible Stadt nichts anderes ist als jene Vorstellung vom Architekten, der die Stadt zu errichten meint, die er im Geiste konzipiert hat. Und dies ist die Auffassung Moses, nicht meine. Als er es sich zur Aufgabe machte, über die Erschaffung des Menschen zu schreiben, bekennt er, dass der Mensch nach Gottes Ebenbild geformt wurde und
- selbiger also, wenn jeder Teil der Welt ein Bild vom Bild ist, selbst die ganze Form, sprich dieses Weltuniversum sein muss, das mehr als der Mensch das göttliche Abbild darstellt. Und es ist offensichtlich, dass die erste exemplarische Form, die wir als die intelligible Welt bezeichnen, die exemplarische Welt ist, Idee von den Ideen, Wort Gottes, weil er das Wort ist.« Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Werner Oechslin, *Il mito della città ideale*, in: *Principii e forme della città*, hrsg. von Leonardo Benevolo, Mailand 1993, 419–456, 426–427. (Vgl. Philo von Alexandrien, *De mundi opificio*, 17–20; zit. in Anm. 23.).
- 142 Anton Francesco Doni, *I mondi e gli inferni*, hrsg. von Patrizia Pellizzari, Turin 1994, 163.
- 143 Anton Francesco Doni, *I mondi e gli inferni*, hrsg. von Patrizia Pellizzari, Turin 1994, 6: »Onde quest'uomo mondo piccolo s'è acostato al mondo grande, quale [è] questa macchina che si vede, e cercato d'unirsi con il mondo massimo, Iddio onnipotente ...« Vgl. 12–35 (»Mondo piccolo«), v. a. 14–17, wo diese Vorstellung des Menschen als Mikrokosmos weiter entfaltet wird.
- 144 Eine Darstellung der Stadt selbst fügen erst die französischen Ausgaben seit 1578 hinzu. Siehe Sabine Rahmsdorf, *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1999, 309, Abb. 8; oder Christian Rivoletti, *Le Metamorfosi dell'Utopia. Anton Francesco Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento*, Lucca 2003, 147, Abb. 14.

4. DIE GRÜNDUNG DER STADT ALS WIEDERHERSTELLUNG DER SCHÖPFUNG

*Ich lege diese Dinge ins Fundament, weil jedermann weiß,
dass alles, was einen Anfang hat, auch ein Ende haben muss,
und somit diese Dinge, wenn die Zeit gekommen ist, aufgefunden werden.
Dafür wird man unserer gedenken und von uns erzählen, so wie wir davon berichten,
wenn wir bei einer Grabung oder in einer Ruine auf etwas Würdevolles stoßen.
Ein solches Werk gefunden zu haben, dass die Antike verkörpert und den Namen derjenigen,
die es geschaffen haben, ist für uns unschätzbar und erfüllt uns mit Freude.*

Dass es Filarete nicht nur um die Herstellung eines Abbildes der konzeptuellen Struktur des Kosmos ging, wie wir ihm in zahlreichen Traktaten und Gemälden der Zeit begegnen, sondern um eine durch das Wissen um diese Struktur ermöglichte Reaktualisierung der göttlichen Schöpfung beziehungsweise um deren Neuschöpfung, dies zeigen nicht zuletzt die ausführlichen Beschreibungen der Riten und Ereignisse, die zum festgesetzten Zeitpunkt die Zeremonie der Grundsteinlegung begleiten. Neben verschiedenen propiziatorischen Omen und exorzistischen Riten, welche die Mächte des Chaos aus dem städtischen Kosmos ausschließen und der Gründung Bestand und Wohlstand sichern sollen, sind es vor allem Bilder einer Kosmogonie, die diesen Gründungsakt charakterisieren, wie etwa das stellvertretende Menschenopfer, die Schlange als Hüterin des Lebenszentrums am Weltenbaum, oder die kosmische Hierogamie von Himmel und Erde in der Vereinigung von Adler und Schlange. Filarete bedient sich hier auffallenderweise nicht der seinen Zeitgenossen wohlbekannten etruskisch-römischen Riten der *Stadtgründung*, wie die Vogelschau der Auguren oder das Ziehen des *sulcus primigenius*,¹ sondern greift auf weitaus ältere und universalere Mythen der *Weltschöpfung* zurück. Damit wird noch einmal eindrücklich inszeniert, was der Grundriss der idealen Stadt *darstellt*. Alle diese Bilder zielen darauf ab, die geschichtliche Gründung der Stadt in die Dimensionen der göttlichen *Weltschöpfung* an den Ursprüngen der Zeit zu versetzen, beziehungsweise

in realsymbolischer Form den göttlichen Schöpfungsakt zu wiederholen. Die Reaktualisierung der Kosmogonie soll zu einer Rückkehr in die primordiale Einheit, Ganzheit und Harmonie führen und dem neuen Kosmos Weisheit, Reichtum und Stabilität sichern. Dabei geht es um nicht weniger als das Selbstverständnis des Architekten der ›Renaissance‹, darum, was der neue, allseits gebildete Architekt als Wirkung für seine Architektur in Anspruch nimmt: die grundlegende und bleibende Erneuerung der Gesellschaft durch die Erneuerung seiner gebauten Umwelt als der Voraussetzung und fortwirkenden Bedingung der Verbesserung des einzelnen Menschen und der menschlichen Gemeinschaft. Mit seiner idealen Gründung einer Stadt schöpft Filarete buchstäblich eine neue Welt.

ASTROLOGISCH BESTIMMTER ZEITPUNKT DER GRÜNDUNG

Für die derart vorweggenommene These ist zunächst – bevor wir zur Analyse des eigentlichen Gründungsaktes kommen – die sorgfältige Wahl seines Zeitpunktes nach astrologischen Gesichtspunkten zu beachten. Wie wir bereits gesehen haben, zählt Filarete im 15. Buch die Astrologie zu der Reihe jener Wissenschaften, in denen der Architekt bewandert sein muss, »weil er, wenn er ein Werk befehligt und durchführt, darauf achten soll, die Arbeit un-

ter einem guten Planeten und unter einer günstigen Sternenkongstellatlon zu beginnen.«²

Schon zu Beginn seines *Libro* hatte Filarete festgehalten, dass das, was für den Menschen gilt, nämlich dass er unter dem Einfluss der Planeten steht, auch für einzelne Gebäude und ganze Städte Gültigkeit besitzt:

Ich werde Dir aufzeigen, dass das Gebäude genau wie ein lebendiger Mensch ist ... [...] – Du könntest einwenden, es müsse, wenn es denn essen soll, irgendwann auch sterben. – Auch für das Gebäude gilt, dass es mit der Zeit verfällt, und so wie der eine früher stirbt als der andere und mehr oder weniger gesund ist, hängt dies häufig von der Konstitution [compressione³] ab, also davon, unter einem besseren Planeten oder zu einem günstigeren Zeitpunkt geboren worden zu sein. [...] Dies genügt, um zu begreifen, dass ein Gebäude lebt und stirbt und man ihm beim Sterben und Leben beistehen muss, was dem Einfluss der Zeit auf den Menschen entspricht, beziehungsweise es ihm dadurch genau wie dem Menschen oder besser gesagt dem Menschenleib ergeht.⁴

Wie wir bereits gesehen haben, treibt Filarete seinen wiederholten Vergleich zwischen menschlichem Körper und Bauwerk sogar so weit, dessen Planung und Errichtung mit der Konzeption und Geburt eines Kindes zu vergleichen.

[Francesco Sforza:] Du könntest vielleicht sagen: Du hast erklärt, das Gebäude ähnele dem Menschen; wenn dem so ist, muss es wie der Mensch gezeugt und geboren werden. – [Filarete:] Genau so verhält es sich: Zuerst wird das Gebäude gezeugt – das Gleichnis wird Dir verstehen helfen – und dann geboren, genau wie die Mutter das Kind nach neun Monaten, bisweilen auch nach sieben Monaten gebärt und mit guter Disziplin und Fürsorge aufzieht. [...]⁵

Woraus nicht zuletzt folgt, dass – wie für den Menschen – auch für einzelne Gebäude oder ganze Städte mittels der Erstellung des Geburtshoroskops ihre Zukunft erforscht werden kann. Die bildhafte

Ausformulierung an dieser Stelle ist einzigartig, die Vorstellung selbst, das Erstellen von Horoskopen für Gebäude aller Art, aber keineswegs; vielmehr handelt es sich hierbei um eine lange Tradition und eine reich belegte Praxis. Cicero beispielsweise erwähnt in seiner Schrift *De divinatione* den Versuch seines Zeitgenossen Lucius Tarrutius Firmanus aus dem legendären Gründungstag der Stadt Rom am 21. April 753 die Kongstellatlon der Gestirne zum Zeitpunkt ihrer Gründung, also ihr Geburtshoroskop, zu errechnen, um mit den Methoden der Astrologie ihr künftiges Schicksal und das des römischen Reiches vorherzusagen.⁶

Filarete freilich geht den umgekehrten Weg. Er sucht den Augenblick zu bestimmen, an dem jene Himmelsstellung eintritt, welche am günstigsten ist für die Grundsteinlegung seiner Stadt. Der Zeitpunkt der Geburt eines Menschen ist nicht vorherbestimmbar, doch der Zeitpunkt für den Beginn eines architektonischen Werkes lässt sich sehr genau festlegen. Wenn – so Filaretes Überlegung – für den Menschen ein Geburtshoroskop erstellt werden kann, und wenn gilt, dass Bauwerk und Mensch das gleiche Schicksal durchleben, dann *muss* für ein vom Menschen geschaffenes Bauwerk nach dem für seine Zukunft günstigsten Zeitpunkt des Baubeginns gesucht werden.

Auch damit schließt Filarete übrigens an eine lange Tradition an. Die Beachtung der Planetenkongstellatlon bei der Errichtung einzelner Gebäude oder ganzer Städte (wie bei politischen Ereignissen und militärischen Unternehmungen aller Art) ist eine reich belegte antike Praxis,⁷ deren Bedeutung für das Mittelalter und die frühe Neuzeit belegt wird durch zahlreiche astronomisch-astrologische Lehrbücher⁸ sowie durch die Chronisten einzelner Städte.⁹ Für die Zeit des Filarete können uns keine geringeren als seine berühmteren Architekten-Kollegen Leon Battista Alberti¹⁰ und Francesco di Giorgio Martini¹¹ dienen, die beide ihren Lesern einen Baubeginn unter günstigen Omen und gewogener Planetenkongstellatlon raten.

In Filaretes *Libro architettonico* kommt, wie wir bereits gesehen haben, der von Francesco Sforza mit

der Bestimmung des für die Legung des Grundsteines günstigsten Zeitpunktes beauftragte Hofastrologe zu dem Schluss: »Der günstige Tag und Zeitpunkt für die Errichtung der Stadt und die Grundsteinlegung wird in diesem Jahrhundert im Jahre sechzig gekommen sein, am 15. April um 10 Uhr und 21 Minuten, weil zu diesem Zeitpunkt beim Aufstieg der Sonne ein festes Erdzeichen den Aszendenten bilden wird.«¹² Der beste Tag und der beste Zeitpunkt für den Beginn der Errichtung der Stadt und also für die Legung des Grundsteines ist also: der 15. April 1460, um 10h 21, denn in diesem präzisen Moment tritt die Sonne in das Sternzeichen Widder, das erste der Sternzeichen, das vom 21. März bis 20. April herrscht. Wohl nicht zufällig stimmt, wie wir gesehen haben, dieser Moment überein mit dem sogenannten *thema mundi*, der Berechnung der Planetenkonstellation zum Zeitpunkt der Erschaffung der Welt durch Gott, wie es zeitgenössische Literatur und bildliche Tradition vorführt.¹³

PROZESSION, RITUELLES ABSCHREITEN UND WEIHE DES BAUPLATZES

Am Morgen des derart von dem Astrologen für die Grundsteinlegung festgesetzten Tages versammeln sich am Mailänder Hof die Familie Sforza mit ihrem Architekten, dem Bischof (bisweilen ist vom Papst die Rede¹⁴), begleitet von weiteren kirchlichen Würdenträgern, sowie acht weltlichen Honoratioren, darunter mehrere von Francesco Sforza geladene Herzöge. Was nun folgt, ist eine Mischung aus Kirchweihritus, Grundsteinlegungszeremonie, Sympathiezauber, pagane Augurenhandlung sowie eine veritable Kosmogonie.¹⁵

Dirigiert von ihrem Architekten, mit Musik, Gesang und Gebet, hierarchisch geordnet in Zweiergruppen, voran der Herzog und der Bischof (»in Pontifikalkleidung«), gefolgt von der herzoglichen Familie und den restlichen Klerikern, dahinter die acht weltlichen Würdenträger sowie Filarete, jeder der Teilnehmer einen vom Architekten für die Grund-

steinlegungszeremonie vorherbestimmten Gegenstand wie Reliquien in den Händen tragend (Filarete selbst beispielsweise ein tönernes Gefäß mit Speisen), so zieht die Prozession »mit großer Feierlichkeit und Heiterkeit« (»con grande solennità e allegrezza«) gemeinsam ein in das Tal Inda, zum Bauplatz, der zuvor mit Stricken ausgespannt worden war, welche die Stadtmauern, die Stadttore und die wichtigsten Straßen und Kanäle markieren. Dort angekommen – so Filarete – schreitet die Prozession fort »mit feierlichen Gesängen [...], behängt und geschmückt, als würden sie sich in einer Stadt befinden, die in dieser Form angelegt war«, was man nur als rituelles Abschreiten der künftigen Anlage verstehen kann.¹⁶

Schließlich versammelt man sich an der für den Beginn der Aushebung der Fundamente der Stadtmauer vorgesehenen Stelle. Hier tritt zunächst einmal der Bischof auf den Plan, der »mit weiteren Klerikern die feierliche Zeremonie abhielt, die sich für einen solchen Akt ziemte; und nachdem er den ersten Stein und den Bauplatz und alles andere geweiht hatte, wurden zum hochfeierlichen Klang von Musik und Gesang besagte Dinge dort abgelegt.« Sodann nimmt er die Schaufel und sticht dreimal in die Erde »als Gleichnis für die Dreifaltigkeit, sprich den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist, wie auch zum Lob derselben« sowie »als Gleichnis der drei Zeiten, sprich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.«¹⁷ Danach ebenso der Herzog, dann seine Söhne und schließlich alle anderen Anwesenden. Anschließend begeben sich alle Teilnehmer der Prozession zu einem gemeinsamen Essen, »als Akt der Nächstenliebe, damit die Menschen, die in ihr [der Stadt] leben werden, untereinander barmherzigen und liebevollen Umgang pflegen werden.«¹⁸ Inzwischen werden die Fundamente an der Stelle der Grundsteinlegung von den Arbeitern weiter ausgehoben.

GRUNDSTEINLEGUNG UND GRÜNDUNGSDEPOT

Nach dem gemeinsamen Festmahl auf dem Baugebäude ist der vom Astrologen bestimmte Zeitpunkt

gekommen, den ersten Stein zu legen. Die Gesellschaft begibt sich zu diesem Zwecke wieder zu der vorgesehenen Stelle, wo der Herzog mit seinem Gefolge, dem Bischof und seinem Architekten, mit den vorherbestimmten Gegenständen in die Baugrube steigt. Zunächst legen der Herzog und der Bischof gemeinsam den ersten Stein (aus Marmor) in das Fundament, beschriftet mit dem Datum und den Namen des Stadtgründers, des regierenden Papstes sowie des Architekten.¹⁹

Auf diesen Stein wird ein marmorner Behälter gestellt, in den ein »Bronzenes Buch« gelegt wird, welches die großen Taten und Menschen der Zeit, vor allem aber Filaretos eigene Entwürfe und Theorien der Nachwelt überliefern soll: »und auf den äußeren Seiten, sprich auf dem Umschlag, sind die Tugend und das Laster als von mir ersonnene Figuren abgebildet und darinnen noch weitere Moralitäten [moralità], wie in dem anderen bronzenen Buch, das ich begonnen habe«, womit nur das *Libro architetonico* selbst gemeint sein kann.

Selbiges werden wir dort hineinlegen, wo man es auffinden kann und es Zeugnis von diesen Dingen geben wird. Auf der Außenseite der Truhe sind die von mir entworfenen und ausgeführten Werke dargestellt, wie die schon erwähnten Bronzetüren [von Sankt Peter], das Mailänder Spital, die Kirche von Bergamo und andere beachtenswerte Dinge mehr, die ich geplant habe ...²⁰

Neben dem Buch werden in die Truhe gelegt »viele Bildnisse herausragender Persönlichkeiten aus Blei und Bronze«, womit Medaillen des Stifters und seiner Familie gemeint sein dürften, aber auch an Filaretos eigene Selbstporträtmedaille (Abb. 8.1) gedacht sein könnte.²¹ Schließlich wird der Deckel der Truhe mit Inschriften versehen, die festhalten, was sich in dieser befindet. Sodann werden um sie herum fünf Glasbehälter mit Wasser, Wein, Milch, Öl und Honig aufgestellt. Abschließend wird auf die Truhe jener Behälter gestellt, den der Architekt in der Prozession mitgeführt hatte: »ein mit Hirse, Weizen oder Getreide, oder wie immer du es nennen willst,

gefülltes Steingefäß, dessen Deckel ein Abbild von Klotho, Lachesis und Atropos trägt, dazu die alleinige Inschrift ›Leben und Tod.«²²

Nachdem alle diese Gegenstände in das Fundament gelegt sind, steigen der Herzog und sein Gefolge wieder aus der Baugrube heraus. Anschließend mauert der Architekt die Fundamente auf und füllt sie. Sodann machen die Arbeiter sich an die Aushebung der restlichen Fundamente der Stadtmauer, eine Arbeit, die auf miraculöse Weise noch am selben Tag vollendet ist.²³

DIE KIRCHLICHE TRADITION

Der Brauch, den Baubeginn wichtiger Gebäude oder ganzer Städte feierlich auszugestalten, ist wohl so alt wie die Menschheit.²⁴ Im Mittelalter sind solche Zeremonien, wie das von Musik, Gebet und Gesang begleitete rituelle Um- oder Abschreiten, die Benediktion des für die Fundamente vorgesehenen oder bereits ausgehobenen Areals sowie die Legung eines oder mehrerer Grundsteine, bisweilen anderer Kostbarkeiten, zahlreich belegt, am berühmtesten wohl in den von Abt Suger berichteten Zeremonien anlässlich der Grundsteinlegung für den neuen Chor von Saint-Denis bei Paris am 14. Juli 1140.²⁵ Filarete reiht sich deutlich in diese Tradition der mittelalterlichen Kirchweihe und Grundsteinlegung ein, wie sie sich spätestens seit dem 12. Jahrhundert herausgebildet hatte.²⁶

Hier sei lediglich ein zeitlich und örtlich nahe liegendes Beispiel angeführt: Die feierliche Niederlegung des ersten Steins zur Kirche der Certosa bei Pavia am 27. August 1396.²⁷ Am Morgen dieses Sonntags traf von Pavia her der Stifter, Herzog Gian Galeazzo Visconti, ein, begleitet von seinen drei Söhnen. Einer der Baumeister, Domenico Bossi da Campione, hatte für die Zeremonie vier Steine vorbereitet »versehen mit bestimmten gemeißelten Worten« (»cum certis litteris sculptis«). Nachdem diese vom Bischof von Pavia eingesegnet worden waren, stieg der Herzog als Erster in die Baugrube, um einen der Steine niederzulegen. Darin folgten



4.1. Benedetto Briosco und Werkstatt, Herzog Gian Galeazzo Visconti legt den Grundstein für die Certosa di Pavia im Jahre 1396, 1501-1506. Certosa di Pavia, Relief zur Rechten des Hauptportals. Foto: Mauro Ranzani, aus: *Certosa di Pavia*, Parma 2006, S. 18.

ihm sodann seine beiden älteren Söhne. Der vierte Stein wurde deponiert von dem herzoglichen Rat Francesco Barbavaro, wahrscheinlich im Namen des dritten Sohnes, der zu diesem Zeitpunkt erst vier Jahre alt war. Die Weihehandlung endete mit einer Messe und einem großen Festmahl auf dem Baugel-

ände. Anschließend schritt der Herzog auf seinem Pferd nochmals die Fundamente der Kirche ab, derart den Bauplatz umrundend. Die Erinnerung an dieses Ereignis erhielt sich so lebhaft, dass man sich hundert Jahren später entschloss, sie durch zwei Tafeln in Relief und Schrift der Nachwelt zu über-



4.2. San Sigismondo bei Cremona, Grundstein, 1463: Hl. Hieronymus und Hl. Sigismund, 30 x 30 x 10 cm. Aus: Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Mailand 1974, S. 13, Abb. 9.



4.3. San Sigismondo bei Cremona, Grundstein, 1463: Wappen der Familie Sforza, flankiert von den Initialen der Herzogin Bianca Maria Sforza, 30 x 30 x 10 cm. Aus: Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Mailand 1974, S. 13, Abb. 10.

liefern. Die eine Tafel befindet sich an der Fassade der Kirche, seitlich des Hauptportals (Abb. 4.1), die andere im Innern der Kirche, am Grabdenkmal des Bauherrn, Herzog Gian Galeazzo Visconti. Auf beiden Tafeln ist der Stifter im Akt der Grundsteinlegung zu sehen.²⁸

Noch näher kommen wir mit der Grundsteinlegung zu der von Bianca Maria Sforza Visconti gestifteten Kirche San Sigismondo bei Cremona am 20. Juni 1463.²⁹ Wie wir in unserem ersten, biographischen Kapitel gesehen haben, dürfte sich diese Kirchengründung durch die Herzogin im 16. Buch von Filaretes *Libro architettonico* widerspiegeln, wo der Architekt seinen Entwurf für die Kathedrale von Bergamo Bianca Maria als Modell für die Kirche für den Einsiedler vorschlägt, welche wie das Kloster bei Cremona dem Hl. Hieronymus geweiht werden soll. Den Auftrag erhielt dann jedoch nicht Filarete, sondern sein Widersacher Bartolomeo Gadio.³⁰

Nach der Einweihung des Bauplatzes durch den Bischof von Cremona³¹ wurde der Grundstein im Altarbereich niedergelegt (heute aufbewahrt in der ersten Kapelle rechts). Dieser circa 30 x 30 x 10 cm große Stein zeigt auf der einen Seite (Abb. 4.2) den Hl. Hieronymus, Schutzpatron des ansässigen Eremitenordens, und den Hl. Sigismund, Patron der Kirche; auf der anderen Seite (Abb. 4.3) das Wappen der Familie Sforza, flankiert von den Initialen der Herzogin. Eine Inschrift, die auf allen vier Seiten des circa 10 cm breiten Steges zwischen den beiden Darstellungen verläuft, kündigt von dem Gründungsakt der Herzogin und dem Datum der Gründung.³² Wenige Tage später, am 23. Juni 1463, wurden einem Chronisten des 16. Jahrhunderts zufolge im Beisein »von seinen Beamten und vielen Adeligen und auch einfachen Bürgern aus Cremona« zwei weitere Grundsteine sowie drei Glasgefäße mit Wasser, Öl und Wein deponiert, deren genauer Ort sich aus den Angaben jedoch nicht erschließen lässt.³³ Bei Renovierungsarbeiten in den 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts wurde in den Fundamenten der Fassade eine tönernerne Kiste gefunden, deren Bodenplatte an ihrer Innenseite das Datum des 31. August 1492 trug, und in welcher sich zwei Gefäße mit Res-



4.4. San Sigismondo bei Cremona, Zwei Vasen mit Resten von Öl und Wein; Inhalt einer in den 1870er Jahren aufgefundenen, tönernen Kiste, deren Bodenplatte das Datum des 31. August 1492 trug. Aus: Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Mailand 1974, S. 15, Abb. 11.

ten von Öl und Wein befanden (Abb. 4.4).³⁴ Offenbar wurde das ältere Depot von 1463 durch dieses neue ersetzt oder ergänzt, als die Arbeiten nach langer Unterbrechung in Folge des Todes der Herzogin 1468 unter ihrem Sohn Ludovico il Moro endlich wieder aufgenommen werden konnten.

Ein ähnliches Gründungsdepot beim Bau der Pfarrkirche des nahe bei Cremona gelegenen Castelleone im Jahre 1517 dokumentiert eine Chronik des 17. Jahrhunderts: »1517 ... im Mai ... am 4. Tag begann man an einem Montag mit dem Bau unserer Pfarrkirche, als unser Probst Don Paolo Homodeo den ersten Stein legte und daraufhin weitere Priester dort Öl, Wein und Geldstücke und darüber einen Stein deponierten mit der eingemeißelten [Jahreszahl] 1517 ...«³⁵

Doch mit den zuletzt genannten Beispielen haben wir Filaretos Lebenszeit überschritten. Es gilt festzuhalten, dass für ein regelrechtes und derart umfangreiches Gründungsdepot, wie es das *Libro architettonico* vorführt, keine Vorgänger bekannt sind. Zwar kamen ›Bauopfer‹ von kostbaren Steinen (wie in Saint-Denis) oder von Edelmetall gelegentlich vor, bisweilen auch von Lebensmitteln oder Münzen, doch wurden diese im Allgemeinen nicht im Verbund mit dem Grundstein hinterlegt.

GRÜNDUNGSDEPOT I:

LEBENSMITTEL – SYMPATHIEZAUBER

Ungewöhnlich gegenüber den Vorbildern sind insbesondere die zahlreichen Behälter mit Lebensmitteln und die Begründung für ihre Verwendung. Der Architekt der Renaissance scheint hier auf eine oder mehrere ältere Traditionen zurückzugreifen, denn für die vor- und außerchristliche Zeit ist neben der Deponierung von Behältnissen mit Münzen oder Medaillen auch die Beigabe von Gefäßen mit Nahrungsmitteln wie Wasser, Wein, Öl, Milch, Getreide, Brot, Früchte, Fleisch oder Honig, bisweilen auch Eier, des Öfteren belegt.³⁶

Die Motive sind zahlreich und für den Einzelfall schwer zu bestimmen. Am Anfang dürfte das Menschen- oder Tieropfer gestanden haben, in Zusammenhang mit der Vorstellung der Weihe eines Gebäudes oder einer Stadt an eine bestimmte Gottheit oder einen Schutzgeist.³⁷ Später trat an die Stelle dieses blutigen Opfers nach und nach die Gabe von Münzen, Wertgegenständen und Lebensmitteln, wobei sich gleichzeitig die Motive änderten: An die Stelle des personalen Opfers traten magische Vorstellungen aller Art, vom simplen Auspizium des künftigen Wohlstandes bis zum veritablen Abwehr- oder Sympathiezauber. Schließlich wurde aus dem Opfer ein bloßes Erinnerungsmal für den Baubeginn und das Motiv der Ruhmessicherung trat in den Vordergrund: Der Stifter und das Datum der Gründung sollten durch hinterlegte Inschriften, Münzen oder Medaillen der Nachwelt überliefert werden. Spätes-

tens jetzt ist auch nicht mehr von einem Bauopfer zu sprechen und der Begriff des Gründungsdepots vorzuziehen.³⁸

Filarete begründet sein umfangreiches Gründungsdepot auf zweifache Weise. Zunächst handelt es sich – wie schon beim gemeinsamen Mahl vor der Grundsteinlegung – um eine Art Sympathiezauber. All diese Gegenstände – Grundlagen des menschlichen Lebens – sollen den Wohlstand und Bestand der neuen Stadt beziehungsweise der neuen Welt beschwören und garantieren. Später – vom Herzog dazu aufgefordert – werden die mit Lebensmitteln gefüllten Glas- und Tonbehälter von Filarete selbst in diesem Sinne ausdrücklich als »Augurien« der guten Eigenschaften der Bürger der neuen Stadt gedeutet.³⁹ Reinheit, Mäßigung, Stärke und Friedfertigkeit, Arbeitseifer, Härte, Gerechtigkeit sowie Liebe und Ergebenheit gegenüber dem Herzog werden von dem Architekten angeführt:

Dieses Gefäß ist ein Gleichnis dafür, dass eine Stadt fast einem Menschenleib gleicht und daher angefüllt sein muss mit dem, was der Mensch zum Leben braucht. Auf seinem Deckel sind jene drei schicksalhaften Ideen dargestellt [i. e. die Moiren Klotho, Lachesis und Atropos], die unser Leben bilden, das heißt dass eine von ihnen spinnt, die andere den Faden aufwickelt und wieder eine ihn durchtrennt, und [auf dem Deckel] bilden zwei Wörter die einzige Inschrift, nämlich »Leben und Tod«, was nichts anderes bedeuten soll, als dass auch eine Stadt dazu bestimmt ist zu leben und zu sterben und auch ihr ein Ende zusteht. – Und warum tust du Wasser hinein? – Weil es ein Element ist, das an sich sauber, rein und klar und für jedermann nützlich ist. Wird es von keiner anderen Materie verunreinigt, ist es von leuchtender Klarheit. So haben die Bewohner der Stadt zu sein, klar und rein und hilfsbereit gegenüber dem Nächsten. Und so wie Wasser sich trübt und verdirbt, wenn es mit anderen, schlechten Substanzen oder sonst etwas in Berührung kommt, das nicht zu ihm passt, so verderben und trüben sich auch die Menschen auf Erden durch schlechte Angewohnheiten. – Der Wein [kommt hinein], weil er eine Flüssigkeit ist, die bei

mäßigem Genuss dem Leben des Menschen zuträglich ist; entsprechend beeinträchtigt ein Übermaß davon Empfindung und Gesundheit. – Die Milch hat welche Bedeutung? – Die Milch ist, wie jedermann weiß, destilliertes Blut und stellt unsere früheste Nahrung dar. Außerdem ist sie weiß, weshalb die Erdenmenschen, wenn sie blut[rünstig] sind, sich zur Ader lassen und ihr Blut reinigen müssen, also weiß werden, damit sie sich gegenseitig Nahrung geben und nicht rot sind, also nicht glutvoll und böswillig zugleich. – Das Öl [kommt hinein], weil es eine sehr nützliche Flüssigkeit ist und von Natur aus auf dem Wasser schwimmen will. Die Pflanze, die diese Flüssigkeit hervorbringt, ist Pallas geweiht, der Göttin der Weisheit, außerdem versinnbildlicht der Olivenbaum Sieg und Frieden. Wie die großen Städte, die nach Sieg und Frieden streben und – ganz wie das Öl – über kleinere Städte dominieren wollen, was sie mit Weisheit, angemessenen Mitteln und Freundlichkeit tun. – Auch Honig kommt hinein, weil er so süß ist und für vieles nützlich; und die Tiere, die diese Flüssigkeit produzieren, sind eifrige, ernste und gerechte Wesen, die einen Herrn und Anführer unter sich wollen und haben und allen Weisungen ihres Anführers Folge leisten, wobei jede für eine Aufgabe zuständig ist und alle gehorsam sind. Und wenn ihr Herr alt geworden ist und nicht mehr fliegen kann, wird er von ihnen aus Redlichkeit und Erbarmen getragen. So sollen die Menschen in der Stadt sein, die eifrig sein müssen und das tun sollen, was sich für sie ziemt und ihnen von ihren Oberen aufgetragen wurde. Ihren Herrn sollen sie lieben und ihm gehorchen und ihm, wenn er durch Kriege oder andere Umstände in Not gerät, wie einem Vater zur Seite stehen. Gleichermaßen soll der Herr gerecht und streng sein, wenn die Lage es verlangt, bisweilen aber auch gnädig und barmherzig. Und die Früchte, die sie dafür ernten, sollen süß und nützlich sein, wie die der Bienen.⁴⁰

Man wird hier erinnert an Ludovico Ariostos (1474–1533) Erzählung von einer Burg, welche verschwindet, sobald der Tonbehälter unter der Türschwelle zerbricht.⁴¹ Doch was dort ein poetisches Bild ist, scheint bei Filarete durchaus ernst gemeint, denn

der Anthropomorphismus, das heißt die Sympathie von Architektur und Mensch, Bau und Körper, wie sie uns beispielsweise schon bei der Wahl des richtigen Zeitpunkts der Grundsteinlegung begegnet war, durchzieht seine gesamte Schrift. Dabei begnügt sich Filarete, wie wir gesehen haben, nicht mit einer metrisch-proportionalen Analogisierung, sondern überträgt auch physiologische Prozesse auf die Architektur:

Ich werde dir zeigen, dass das Gebäude genau wie ein lebendiger Mensch ist und du wirst sehen, dass es genau wie der Mensch essen muss, um zu leben. Im selben Maße erkrankt es und stirbt und im selben Maße kann seine Erkrankung durch einen guten Arzt geheilt werden. Oft wird es wie der Mensch krank, weil seiner Gesundheit durch schlechte Verwaltung nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt wurde, und doch kann es durch einen guten Arzt wieder gesund werden und lange leben, um dann nach Ablauf seiner Lebenszeit zu sterben ... – Du könntest sagen: Ein Gebäude erkrankt und stirbt nicht wie der Mensch. Ich aber sage dir, das Gebäude tut genau dies. Es wird krank, wenn es nicht isst, also nicht instandgehalten wird, außerdem wird es ohne Essen nach und nach verfallen wie der Mensch und am Ende sterben. Genauso ergeht es dem Gebäude: Hat es einen Arzt, wenn es krank wird, sprich den Meister, der es wieder herrichtet und heilt, bleibt es lange Zeit in einem guten Zustand. Man kann dies den ganzen Tag deutlich sehen ... [...] Schau dir Rom an und du wirst sehen, dass dies wahr ist ... [...] Dies genügt, um zu begreifen, dass ein Gebäude lebt und stirbt und man ihm beim Sterben und Leben beistehen muss, was dem Einfluss der Zeit auf den Menschen entspricht beziehungsweise es ihm dadurch genau wie dem Menschen oder besser gesagt dem Menschenleib ergeht.⁴²

Jedes Gebäude, ja die Stadt als Ganze, durchlebt ein lebendiges Schicksal, dem Einzelschicksal des Menschen vergleichbar.

GRÜNDUNGSDEPOT II: PORTRÄTMEDAILLEN – ANTIKEN- AEMULATIO UND RUHMESSICHERUNG

Filaretes zweite Motivation für sein umfangreiches Gründungsdepot verdeutlicht die Beigabe von Medaillen. In den marmornen Behälter über dem Grundstein legt er »viele Bildnisse herausragender Persönlichkeiten aus Blei und Bronze« (»di piombo e di bronzo molte effigie d'uomini degni«).⁴³ Als Begründung nennt Filarete – und dabei bezieht er sich auf eigene Erfahrungen mit den antiken Resten – die Sicherung des Nachruhs nach dem zu erwartenden einstigen Verfall oder der Zerstörung der Stadt:

Ich lege diese Dinge in das Fundament, weil jedermann weiß, dass alles, was einen Anfang hat auch ein Ende haben muss, und somit diese Dinge, wenn die Zeit gekommen ist, aufgefunden werden. Dafür wird man unserer gedenken und von uns erzählen, so wie wir davon berichten, wenn wir bei einer Grabung oder in einer Ruine auf etwas Würdevolles stoßen. Ein solches Werk gefunden zu haben, das die Antike verkörpert und den Namen derjenigen, die es geschaffen haben, ist für uns unschätzbar und erfüllt uns mit Freude.⁴⁴

Hier befindet sich Filarete wieder im Einklang mit dem zu seiner Zeit Üblichen, denn die Beigabe von Münzen oder Medaillen ist eine antike Praxis, die – im Mittelalter vereinzelt zu finden⁴⁵ – in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter humanistischem Vorzeichen wiederbelebt wurde und seither reich belegt ist.

Bereits in der griechisch-römischen Antike waren die gewöhnlich auftretenden Bauopfergaben wie Tiere, bisweilen auch Menschen, Bronzen oder Schmuck oder Gefäße mit Resten des Opfermahles oder frischen Nahrungsmitteln durch Münzen ergänzt beziehungsweise ersetzt worden.⁴⁶ Ursprünglich wohl als Weihegeschenk oder simples Auspizium künftigen Reichtums verstanden, trat später als neues Motiv die Gedächtnis- und Ruhmessicherung hinzu, wie die Beispiele von Priene oder Gela



4.5. Terrakotta-Behälter (»dindarolo«) mit drei Münzen mit dem Portrait Papst Pauls II., aufgefunden in den Mauern des 2. Stockes des Palazzo di San Marco in Rom. Rom, Museo di Palazzo Venezia. Aus: Silvana de Caro Balbi, *Di alcune medaglie di Paolo II rinvenute nelle mura del Palazzo di Venezia in Roma*, in: *Medaglia* 2 (1973) 24–34, S. 25.

zeigen, wo die in den Fundamenten deponierten Münzen den porträtierten Herrscher als Stifter und Gönner ausweisen; in letzterem Falle wurden die Münzen sogar – wie bei Filarete – in das Fundament der Stadtmauer gelegt.⁴⁷

Das Wiederaufleben dieser antiken Praxis – nach dem Vorbild aufgefundener antiker Münzen – kann in Padua in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts lokalisiert werden, zur Zeit des Francesco da Carrara il Vecchio, der nachweislich Medaillen in kleinen Terrakottagefäßen (»musine«) zahlreich in seine Neubauten, vor allem den Befestigungen Paduas, einschließen ließ.⁴⁸ Die Belege für das 15. Jahrhundert sind dann Legion.⁴⁹ So ließ Sigismondo Malatesta, Condottiere und Herrscher von Rimini, in seinen Burgen und Häusern wie auch der Kirche

San Francesco in Rimini unzählige Porträtmedaillen deponieren.⁵⁰ Ihm war 1431 sein Bruder Galeotto Roberto Malatesta vorangegangen, der bei der Grundsteinlegung zur Befestigung von Rimini »molti denari« in die Fundamente geworfen hatte.⁵¹ Ähnliches ist für Ludovico Gonzaga bei der Grundsteinlegung für die Stadtmauern von Mantua 1449 überliefert.⁵² Nach der Jahrhundertmitte, 1457, legte der Nepot Calixtus' III., Pier Ludovico Borgia, einen päpstlichen Dukaten in die Fundamente der Festung von Viterbo.⁵³ Kardinal Pietro Barbo ließ beim Bau des Palazzo di San Marco (Palazzo Venezia) in Rom 1455 sowie als Papst Paul II. anlässlich der Erweiterungen 1465 und 1470 mit feierlichen Zeremonien und unter »vortrefflichen Vorzeichen«⁵⁴ goldene und silberne Porträtmedaillen in großer Menge in die Fundamente legen und in die Mauern einschließen, wie die zahlreichen Funde des 20. Jahrhunderts belegen; sorgfältig mit Wachs überzogen, um sie vor Verwitterung zu schützen, sowie in Gefäße gelegt, um nicht zuletzt ihre Wiederauffindung zu erleichtern (Abb. 4.5).⁵⁵ Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind uns dann auch mehrere Fälle für private Neubauten, aber auch für Sakralbauten überliefert. In Florenz beispielsweise deponierte Filippo Strozzi zur Gründung seines ambitionierten Palastes am 6. August 1489 zahlreiche Medaillen in den Fundamenten, darunter gewiss jene, die sein Bildnis, seinen Namen und, auf dem Revers, sein Wappen tragen und möglicherweise sogar für diesen Anlass geschaffen worden waren.⁵⁶ Bei der Gründung von Santa Maria dei Miracoli in Venedig durch Angelo Amadi im Jahre 1481 wurden der Familienchronik zufolge an vier verschiedenen Tagen Münzen in die (Fundamente der?) vier Eckpfeiler der Kirche gelegt, welche auf der Vorderseite das Porträt des Gründers und auf der Rückseite sein Familienwappen und das Jahr der Gründung trugen.⁵⁷

Für alle bisher genannten Fälle scheint zu gelten, dass sie – trotz belegter feierlicher Grundsteinlegung – noch nicht mit dem eigentlichen Baubeginn, mit dem Grundstein und seiner Legung verbunden waren, sondern vielmehr in großer Zahl zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten des Funda-

ments oder des aufgehenden Mauerwerks hinterlegt wurden. Der Aspekt des Baubeginns, das heißt der feierlichen Grundsteinlegung, scheint noch eine untergeordnete Rolle zu spielen. Zweitens haben wir es noch nicht mit Baumedailles im engeren Sinne, also individuellen, den Bau abbildenden Medaillen, zu tun. Der direkte Rapport von Bauwerk und Darstellung auf der Medaille ist kein vorzügliches Kriterium. Der Nachruhm des Stifters steht deutlich im Vordergrund.

Daneben scheint aber auch das traditionelle Auspizium künftigen Wohlstandes sowie Sympathiezauber weiterhin eine Rolle zu spielen. Georg Satzinger, dem wir hier folgen, hat zu Recht gefragt, ob man hier überhaupt schon von Antikenaemulatio sprechen kann, ob man die »exzessive Praxis, Neubauten mit Medaillen zu bestücken, wie einen Kuchen mit Rosinen«,⁵⁸ als ein Verfahren ansehen kann, das ausschließlich im Sinne einer Aemulatio des antiken Ruhmgedankens zu verstehen ist. »Die gezielte Streuung der Exemplare, ihre üppige Verteilung in der Mauersubstanz scheint auch auf einen magisch-abergläubischen Impuls zu deuten, der an die überaus langlebige und vielgestaltige Tradition des Bauopfers erinnert.«⁵⁹ Satzinger hat deshalb von einer »humanistische[n] Sublimierung überkommener Formen magisch-abergläubischer Bauopferpraxis« gesprochen.⁶⁰ Durch den Rückgriff auf eine (vermeintlich) antike Praxis, sollte die Festigkeit und der Bestand des Mauerwerks beschworen und gleichzeitig der Nachruhm des Stifters gesichert werden.

Filarete scheint hier, wie so oft, an einem Wendepunkt der Geschichte zu stehen und Anteil an Vergangenheit und Zukunft zu haben. Der Aspekt des Sympathiezaubers und der Umstand, dass von einer Dokumentation von einzelnen Architekturen oder der Stadt (oder des Stadtgrundrisses) auf den Medaillen bei Filarete nicht die Rede ist, verweist in die Vergangenheit, auch wenn Filarete in Umfang und Begründung weit über alles Bekannte hinausgeht. Dass er die Hinterlegung der Münzen zeitlich und örtlich mit der Legung des ersten Steines verbindet, verweist hingegen in die Zukunft. In der Folge

wird mit der zunehmenden Institutionalisierung der Grundsteinlegungsakte und der gleichzeitigen Schöpfung spezieller Baumedailles sowie ihrer Deponierung nur im oder am Grundstein die magische Komponente weitgehend zurückgedrängt werden.

Eine Baumedaille, die das Bildnis des Stifters, ein getreues Abbild des Bauwerks und erläuternde Umschriften vereint und zugleich nachweislich für eine feierliche Grundsteinlegung gefertigt worden ist, lässt sich erstmals für Sixtus IV. belegen. Es handelt sich um die für die Gründung des Ponte Sisto in Rom am 29. April 1473 gegossene Medaille, welche laut Stefano Infessura, in seiner *Vita di Sisto IV*, in mehreren goldenen Exemplaren zusammen mit dem eine Inschrift tragenden, quadratischen Grundstein vom Papst persönlich im Fundament deponiert wurde, im Beisein von Kardinälen und Bischöfen.⁶¹ Auch das Motiv der Antikenaemulatio ist hier erstmals eindeutig belegt. Neben der auch schon unter Paul II. zu beobachtenden formalen Anlehnung an antike Münztypen (wie sie zur selben Zeit von den genannten Personen gesammelt wurden) sucht auch die Inschrift CVRA RERVM PVBLICARVM den Anschluss an antike Terminologie.

Indem man die Medaillen seit dem späten 15. Jahrhundert zumeist in einem einzigen Gefäß beim Grundstein verwahrte, sicherte man ihnen nicht nur, wie in einer Samenkapsel, die größte Wahrscheinlichkeit des Überdauerns, sondern in Verbindung mit der Inschrift des Grundsteins ein Höchstmaß an historischer Aussagekraft für spätere Epochen.⁶² Der Medaille kam dabei häufig, aber keineswegs immer die Aufgabe zu, der Nachwelt – neben dem Urheber – die bei Auffindung des Grundsteins zwangsläufig ruinierte Gestalt des Bauwerkes im Bilde zu überliefern, wie man in der eigenen Gegenwart römische Münzen als Bildquellen zur Rekonstruktion antiker Bauten heranzuziehen gewohnt war.⁶³

Diese beiden Motivationen – Antikenaemulatio und Gedächtnissicherung – werden uns übrigens auch durch schriftliche Quellen aus der Zeit des Filarete bezeugt. Der klassifizierende Aspekt wird beispielsweise von Bartolomeo Platina dokumentiert,

welcher in seiner Biographie Pauls II. 1479 feststellt, dass der Papst die Medaillen mit seinem Porträt in die Fundamente seines Palastes »nach Sitte der Vorfahren« (»more veterum«) gelegt habe, auch wenn es sich hierbei nicht um Lobpreis, sondern um eine Kritik handelt, hätte sich Paul II. doch besser die ersten Päpste zum Vorbild genommen.⁶⁴ Bereits ein Jahrzehnt früher, 1468, hatte Kardinal Ammannati Piccolomini in seiner Kritik der wenig christlichen Ruhmessucht des Papstes diesem vorgeworfen, beim Deponieren von Medaillen mit seinem Bildnis in den Fundamenten und Mauern seiner Bauten motiviert zu sein von einem »großen Verlangen nach Unsterblichkeit [...] damit, wenn jene [Bauten] mit dem Alter einstürzen, noch nach 1000 Jahren Denkmäler seines Namens [i. e. die Münzen] hervorquillen.«⁶⁵

Auch bei Filarete finden wir beide Motive – Ruhmessicherung und Antikenaemulatio – deutlich ausgesprochen. Neben das oben angeführte Zitat aus der Grundsteinlegungszeremonie ist eine weitere, spätere Passage zu stellen, wo Filarete innerhalb des Kunstunterrichts für den Prinzen vom Metallguss im Allgemeinen und von Medaillen und Münzen im Besonderen handelt:

Und die Menschen der Antike besaßen sie [die Medaillen] von solcher Perfektion, dass es eine wunderbare Sache war, wie sie einstmals Häupter von Menschen in den Stahl schnitten, die ganz lebendig wirkten; und dass es wahr ist, sieht man den ganzen Tag, weil wir dank dieser Praxis [das Aussehen von] Cäsar, Oktavian, Vespasian, Tiberius, Hadrian, Trajan, Domitian, Nero, Antoninus Pius und all der anderen kennen, die man im Umlauf findet. Was ist das nur für eine löbliche Sache, die uns jene kennen lässt, die tausend oder zweitausend oder noch mehr Jahre zuvor gestorben sind! Geschriebenes kann uns ein solch wahres Zeugnis nicht vermitteln; daraus kann man zwar sehr wohl etwas über ihre Taten erfahren, aber nichts über das Aussehen des Gesichts, das man mit Geschriebenem nicht in dem Maße bezeugen kann wie mit diesem [Medium].⁶⁶

Durch Münzen und Medaillen ist uns das Aussehen der antiken Vorbilder und damit ihr unsterblicher Ruhm überliefert, in einer derart authentischen und lebendigen Form, welche die Möglichkeiten der schriftlichen Überlieferung weit hinter sich lässt.⁶⁷

DER RUHM DES ARCHITEKTEN

Doch Filaretos Ambitionen unterscheiden sich auch deutlich von denen seiner Zeitgenossen, wie von denen, die er den antiken Kaisern zuschreibt. Der große Unterschied liegt in der herausragenden Rolle, die der Architekt in Filaretos Erzählung spielt: Er ist nicht nur der Garant der Gedächtnissicherung, sondern auch ihr erster Gegenstand. Was Platina und Ammannati zur selben Zeit an Paul II. kritisieren, ist für Filarete ein höchst positives, erstrebenswertes Ansinnen. Medaillen werden um der Ruhmessicherung willen in die Fundamente gelegt. Aber nicht die Memoria des Stifters, nicht der Stifter (allein), sondern vor allem der Architekt (und sein Werk) soll der Nachwelt überliefert werden.

Dies ist bemerkenswert, denn in allen bisher angeführten Fällen eines Gründungsdepots im 15. Jahrhundert ist vom Architekten beziehungsweise Baumeister überhaupt nicht die Rede. Sogar in einem so bedeutenden Fall wie der Erbauung des Ponte Sisto tritt der Architekt im Bericht des Infessura nicht einmal als Komparse auf. Sein Name ist uns tatsächlich nicht überliefert und deshalb bis heute umstritten. Sogar in den ausführlichen Berichten von der Grundsteinlegung Julius II. für Bramantes Neubau von Sankt Peter am 18. April 1506 durch die Zeremoniare Johannes Burckardus und Paris de Grassis wird der Architekt kein einziges Mal erwähnt.⁶⁸ Bei Filarete ist er hingegen der Dirigent der Feierlichkeiten und Hauptprotagonist des Depots.

Damit nimmt Filarete Ausnahmerecheinungen des folgenden 16. Jahrhunderts in literarischer Form vorweg. Erst hundert Jahre später kommt es zu ersten Versuchen, die mit dem Gründungsdepot dokumentierte Urheberchaft der Antikenaemulatio sowie das Objekt der Ruhmessicherung auf den Architekten

zu übertragen. 1547 entschloss sich Baccio Bandinelli, im Fundament der von ihm auszuführenden Chorschranken des Florentiner Domes zehn seiner eigenen Bildnismedaillen zu deponieren, gemeinsam mit Medaillen des Stifters Cosimo de' Medici.⁶⁹ Vier Jahre später, 1551, konzipierte Francesco da Sangallo anlässlich der Aufgabe, einen Campanile für Santa Croce in Florenz zu errichten, erstmals zwei Medaillen, mit denen der Künstler (Bildhauer/Medaillieur und Architekt) ausdrücklich in die Rolle des ›Urhebers‹ schlüpft.⁷⁰ Als man um die Mitte des 19. Jahrhunderts den Unterbau der Kirche Santa Croce teilweise entfernte, um die neue Fassade zu errichten, fand man in der Grundmauer des Turms (mehr war aus Geldmangel nicht verwirklicht worden) neben mehreren Behältern mit Münzen, welche Darstellungen des Turmes und Porträts Cosimos I. trugen, auch einige Exemplare seiner eigenen Gedenkmünzen, auf welchen Sangallo sein Selbstbildnis auf dem Avers mit einer Abbildung des zu bauenden Turmes und der Signatur ›faciebat‹ beziehungsweise ›opus‹ sowie der Jahreszahl 1451 auf dem Revers kombiniert hatte. Mit dieser Form der Urhebersignatur war ein Tabu gebrochen, denn die Medaillenhinterlegung war bis dahin ein Privileg des Stifters und gegebenenfalls seines noch höhergestellten Patrons gewesen.

GRÜNDUNGSDEPOT III: GOLDENE BÜCHER

Ob Filarete seine eigene Medaille, die uns in zwei Exemplaren erhalten ist (Abb. 8.1 und 8.2), unter die »vielen Bildnisse herausragender Persönlichkeiten« zählt, welche er mit dem Grundstein in das Fundament legen lässt, ist bei den unzähligen im *Libro architettonico* erwähnten Selbstporträts sehr wahrscheinlich, muss aber letztlich offenbleiben.⁷¹ Jedenfalls hinterlegt er der Nachwelt ein von ihm selbst verfasstes Buch, nämlich sein eigenes *Libro architettonico*. Zwar lobt Filarete – wie dem soeben angeführten Zitat zu entnehmen ist – die Fähigkeit der Münzen, das Aussehen der Menschen der Nach-

welt in einer getreuen Weise zu überliefern wie es keine auch noch so genaue literarische Beschreibung vermag. Doch wer würde sich schon für die Gesichter interessieren, hätte nicht die Schrift (und ihre Illustration, fügen wir mit Blick auf Filaretes *Libro* hinzu) ihre ruhmreichen Taten, insbesondere die von ihnen errichteten Bauten und Städte überliefert:

... ich glaube nicht, dass du jemals ein Bauwerk zu Gesicht bekommst, das, egal wie groß und gewaltig seine Mauern sind, nicht innerhalb kurzer Zeit verfällt, wenn es nicht gepflegt wird. Schau nach Rom, um zu sehen, dass dies wahr ist; dort sind jene, die, gin-ge es nach der Vernunft, eigentlich von ewiger Dauer sein müssten, offensichtlich zugrunde gegangen, weil sie nichts zu essen hatten, sprich nicht gepflegt worden sind. Würdest du die Thermen beziehungsweise Schwitzbäder oder auch Bäder des Doclizian oder besser Diokletian sehen, würdest du dich wundern, dass ein solches Bauwerk und so viel Meisterschaft haben verfallen können. Zuzufolge dem, was man noch erschließen kann, gab es dort mehr als dreihundert Säulen ... [...] Wo ist Neros Palast ...? Wo sind der Palast und das Theater des Oktavian ...? [etc.] [...] Fast so wie der Ruhm großer Männer [fortlebt], ergeht es auch dem Bauwerk. Das eine hilft dem anderen zu langem Ruhm, der von ihnen auf uns übergeht. Durch das geschriebene Wort haben wir Nachricht von vielen ehrwürdigen Männern, die durch ihre bedeutenden Taten zu großem Ruhm gelangt sind, sprich durch die bedeutenden Bauwerke, die jene Männer errichtet haben. Der Ruhm des Bauwerks liegt in seiner Größe und Schönheit, gleichermaßen hat der Mensch mit seinen schönen und großartigen Taten Ruhm von sich hinterlassen. Dasselbe gilt für die Bauwerke. Obwohl sie nur noch Ruinen sind oder man noch nicht einmal mehr ihre Anfänge sieht, haben wir aus obengenanntem Grund doch Nachricht von ihnen, weil die Schriftsteller viele von ihnen im Gedächtnis bewahrt haben, wie das Labyrinth des Porsenna, das sich, wie Marcus Varro berichtet, in der Toskana befand ... Man könnte noch viele wunderbare Beispiele nennen, von denen es außer schriftlichen Zeugnissen nichts mehr zu sehen gibt. Wo steht das Mausoleum,

das Artemisia errichten ließ? Wo sind die Bauwerke der Einwohner Thebens und die Stadt Theben selbst, sprich die Stadt in Ägypten, von der es heißt, sie habe hundert Tore besessen? Wo sind viele andere [Städte]? Wo ist die, welche Semiramis erbaute? [...]»⁷²

Verfasst diese Schrift ein Architekt und garantiert ihre Überlieferung, dann sichert er nicht nur das Wissen um seinen Namen und seine Taten, sondern auch die Tradition seiner Architektur, ihrer Theorie und Praxis. Filarete garantiert also mit der Abfassung und Hinterlegung seines *Libro architetonico* nicht weniger als die ewige Tradition der idealen Architektur und damit den ewigen Ruhm ihres Begründers beziehungsweise Trägers, und insofern als sein *Libro* von der umfassenden Erneuerung der Menschheit erzählt, garantiert er deren ewige Regeneration, die ewige ›Renaissance‹ sozusagen.

Übrigens hat das am Grundstein deponierte »libro di bronzo« und damit Filaretés eigenes *Libro architetonico* ein sorgfältig konstruiertes Vorbild innerhalb der Schrift selbst, welches den Sinn dieses literarischen Gründungsdepots erklärt. Als die Erbauung der neuen Stadt Sforzinda weit fortgeschritten ist, wird mit der Errichtung einer befestigten Hafenstadt (vgl. Taf. f. 90v, f. 101r und f. 105r) begonnen. Bei den Aushubarbeiten zu den Fundamenten der Stadtmauern wird eine Schatzkiste gefunden.⁷³ Neben anderen kostbaren Gegenständen enthält sie eine weitere Kiste, welche ein auf Griechisch verfasstes *Libro dell'oro* enthält (Taf. f. 108v, Abb. 5.1). Der Autor dieses »Goldenen Buches« ist ein »antiker« König namens Zogalia, dessen Stadt Galisforma (beides anagrammatische Stellvertreter für Galeazzo Maria Sforza) einst an dieser Stelle gestanden hatte. Nach den Beschreibungen der versunkenen Hafenstadt »Plusiapolis« (»Reiche Stadt«) werden fortan die Bauten der Hafenstadt der Sforza an derselben Stelle errichtet.⁷⁴ Manche der Beschreibungen weisen aber auch auf bereits errichtete Gebäude der weiter im Landesinneren liegenden Stadt Sforzinda zurück oder werden jetzt nach den Angaben des Goldenen Buches ebendort errichtet. Durch Filarete wird also die Antike nicht nur dem Geist nach wiedergeboren,

sondern *de facto* rekonstruiert, sodass die Gegenwart – die Architektur und Architekturtheorie Filaretés – denselben Wert und dieselbe Bedeutung für zukünftige Generationen haben wird wie das Goldene Zeitalter der Antike für die Gegenwart. Das heißt, sollte Sforzinda einmal nicht mehr bestehen, so garantiert Filarete durch die Hinterlegung seines *Libro architetonico* die Tradition der wahrhaften Architektur, eine neue Renaissance sozusagen, genauso wie es der antike König durch die Hinterlegung seines *Libro dell'oro* zuvor getan hatte.⁷⁵

AUGURIUM I: AMEISEN UND BIENEN

So weit die von Filarete sorgfältig geplanten und orchestrierten Zeremonien zur Grundsteinlegung. Aber es passieren auch unerwartete Dinge. So treten etwa verschiedene Tiere auf, die durch ihr Wesen und ihr Verhalten der Stadt und ihren Menschen gute Augurien ausstellen. Als der Herzog, vom Architekten dazu aufgefordert, die ersten Spatenstiche zum Aushub des Wassergrabens vollführt, entdeckt er an eben dieser Stelle eine Kolonie Ameisen, die eifrig damit beschäftigt sind, Haferkörner, die ihre eigene Größe bei Weitem übertreffen, in ein nahegelegenes Erdloch zu schaffen.⁷⁶ Der Herzog befiehlt, sie zu verschonen, ja er verlegt sogar für sie den Graben ein wenig, um sie innerhalb der Stadt (in den neuen Kosmos) aufzunehmen und zu schützen.

Schon zuvor hatte sich in einem im genauen Zentrum der Anlage stehenden Lorbeerbaum ein Schwarm Bienen niedergelassen und eingenistet.⁷⁷ Dieses Motiv verweist natürlich auf Vergils Erzählung von Aeneas' Ankunft in Latium, wo sich ein Bienenschwarm in einem Lorbeerbaum niederlässt und derart von der Ankunft im gelobten Land und dem Anbruch eines neuen Goldenen Zeitalters unter einer neuen Herrscherdynastie kündigt;⁷⁸ ein Bild, das zwei Jahrhunderte später noch Papst Urban VIII. Barberini in diesem Sinne für eine seiner beiden Impresen nutzen wird.⁷⁹

Die Bienen sind aber auch auf die zukünftigen Einwohner der Stadt hin zu lesen. Bienen, die ge-

schickt und unermüdlich Honig sammeln, kunstvolle (geometrische!) Waben bauen, arbeitsteilig in einem Staat mit einer Verfassung leben, regiert von einer Königin beziehungsweise einem König, dem sie sich treu unterordnen, die grundsätzlich von friedfertiger Natur sind, aber zustechen können, wenn es ein Angriff verlangt, sie stehen für die Fähigkeit zu planen und vorzusorgen, ja Staaten zu bilden, für Geschicklichkeit und Weisheit, Fleiß, Disziplin, Ordnung, Einheit, Gehorsam und Treue gegenüber dem Fürsten. Ähnlich stehen die Ameisen, die in großen Gemeinschaften leben, die Lasten tragen, die größer sind als sie selbst, und Vorräte anlegen für den Winter oder für magere Zeiten, traditionell für kluge Voraussicht, Fleiß, kooperative Arbeit, Ordnungsliebe, hierarchisches Denken wie rücksichtsvolles Verhalten.⁸⁰

Wir werden auf die Darstellungen und die Funktion der Biene in Filaretes Œuvre im 8. Kapitel, bei der Besprechung seiner Selbstbildnismedaille, noch ausführlich zu sprechen kommen. An dieser Stelle sei lediglich darauf hingewiesen, dass sich auf der Titelseite des *Libro architetonico* ursprünglich, oberhalb eines doppelten Selbstporträts innerhalb der Initiale E, neben der Biene, dieser gegenübergestellt, auch die Ameise dargestellt fand (Abb. 8.5: am rechten oberen Ende des Buchstabens).⁸¹ Diese Illustration findet sich nur in der während des Zweiten Weltkrieges zerstörten oder verschollenen Abschrift der Biblioteca Trivulziana in Mailand, nicht jedoch im Codex I.II.140 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Nachdem jedoch der Codex Trivulzianus 863 noch Francesco Sforza (und nicht Piero de' Medici, wie der Florentiner Codex) gewidmet war, handelt es sich hierbei um die dem Original nächststehende Version. Die Verwandtschaft der Motive dieser und der weiteren von Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz überlieferten Initialen des Mailänder Codex (Abb. 8.10–12) mit den Darstellungen und Ornamenten der Bordüren der Bronzetüren von Sankt Peter sowie die zahlreichen weiteren Bienen, von denen alle vier heute noch dokumentierten Buchstaben bevölkert werden, sprechen dafür, dass diese Illustrationen auf Filarete selbst zurückgehen.

Ameisen und Bienen stellen also ein gutes Augurium für die Tugend und den Reichtum der künftigen Bürger der soeben gegründeten Stadt (der durch den Architekten geschaffenen neuen Gesellschaft) dar. Als Filarete zu einem späteren Zeitpunkt – von seinem Herzog wiederholt dazu gedrängt – diese und die folgenden Augurien für ihn deutet beziehungsweise deren Deutung einem namenlosen weisen Besucher der Baustelle in den Mund legt, werden Ameise und Biene in eben diesem Sinne ausgelegt.⁸² Um den Ernst des Vorganges zu unterstreichen, wird der Herzog von dem Weisen für seine Klugheit gelobt, die Ameisen zu schützen. Denn hätte er das nicht getan, hätte es in seiner neuen Stadt statt emsiger Arbeiter und fruchtbarer Erde Unruhe und Aufruhr gegeben, und sie hätte nicht lange Bestand gehabt.

AUGURIUM II: ADLER UND SCHLANGE

Von besonderem Interesse für uns erweist sich der Auftritt einer Schlange und eines Adlers. Zu Beginn der Aushubarbeiten zur Grundsteinlegung entdeckt einer der Arbeiter in seiner Nähe ein Loch im Boden. Mit der Schaufel hebt er ein großes Stück Erde an und findet darunter, in einer Höhle eingerollt, eine Schlange.⁸³ Aufgeschreckt flüchtet sie aus ihrem Nest und steuert auf die Mitte der kreisrunden Anlage zu (»inverso del centro del nostro circuito«). Einer der umstehenden Arbeiter eilt ihr nach, um sie zu töten. Er versucht, sie mit einem Stock zu erschlagen, doch trifft er sie nur streifend, woraufhin die Schlange den Angreifer mit ungeheurer Geschwindigkeit attackiert, sich um seinen Hals schlingt und ihn zu Tode würgt. Schließlich löst sie sich vom Hals des Unglücklichen und setzt ihren Weg zur Mitte der Anlage fort. Viele wollen sie töten, doch der Herzog erkennt das gute Omen und befiehlt, ihr nichts anzutun. Später wird – in gewissem Widerspruch zum eben geschilderten Geschehen – angemerkt, dass die Schlange *innerhalb* der Stadtgrenze (des neuen Kosmos) niemandem schadete.⁸⁴ Auf ihrem weiteren Weg kriecht sie an einer in der Nähe der Mitte der

Anlage stehenden Eiche vorbei zu einem Lorbeerbaum im exakten Zentrum der Anlage. Dort windet sich die Schlange den Baumstamm empor und in ein Baumloch, wo sie sich einnistet. In diesem Moment lässt sich der bereits erwähnte Schwarm von Bienen in demselben Baum nieder.

Wenig später, als der Bischof und der Herzog gemeinsam in die Fundamente steigen, um den ersten Stein zu legen, erscheint ein Adler und zieht über dem Bauplatz seine Kreise, die Versammlung beobachtend.⁸⁵ Am nächsten Morgen, in dem Moment als der Herzog, der sein Lager unter der nahe der Mitte der Anlage (dem Lorbeerbaum) stehenden Eiche aufgeschlagen hat, aus seinem Zelt tritt, erhebt sich der Adler von der Eiche, in welcher er sich über Nacht seinen Horst eingerichtet hatte.⁸⁶ Später am Tag, zur Mittagszeit, kehrt der Adler mit einer Beute in sein Nest in der Eiche zurück.⁸⁷ Der Herzog ordnet an, diesen Adler nicht zu stören. Dann tritt die Gesellschaft (der Herzog und sein Architekt) in das Zelt ein, und es wird gespeist – in deutlicher Parallele zum Adler.

Am Abend werden Falken oder Habichte über der Anlage gesichtet, wie sie hinter anderen Vögeln herjagen.⁸⁸ Entweder aus Furcht um seine eigenen Jungen oder aus Mitleid für die gejagten Vögel, erhebt sich der Adler von der Eiche, um die Falken zu vertreiben. Er holt sie ein und tötet den größten von ihnen, der dem Herzog direkt vor die Füße fällt. Die Falken zerstreuen sich und waren nie wieder gesehen.⁸⁹

Am nächsten Tag, dem zweiten nach der Grundsteinlegung, erscheinen weitere Greifvögel sowie Krähen, die miteinander streiten.⁹⁰ Sie werden vom Adler verjagt. Im Gegensatz dazu wird eine friedliche Schar Stare, die am zehnten Tag erscheinen, von dem Adler geduldet und willkommen geheißen.⁹¹ Die Großzahl der Stare lässt sich beim Adler in der Krone der Eiche nieder, andere im nahestehenden Lorbeerbaum, andere wieder in umstehenden Olivenbäumen, wo sie die Nacht verbringen. Am nächsten Morgen versammeln sich alle Stare an der Eiche beim Adler. Nachdem sich der König der Vögel in seinem Nest der Versammlung gezeigt

hat, erheben sich alle Stare gleichzeitig singend in die Luft, »fast als würden sie ihm Ehrerbietung erweisen« (»quasi come s'eglino le facessino reverenzia«).⁹²

Später, im 6. Buch, bei der Gründung des Kastells von Sforzinda, kommt es zu einem ähnlichen Augurium.⁹³ Beim Gang zu dem Platz, an dem der Grundstein für die Festung des Herzogs gelegt werden soll, steigen verschiedene Vögel, von einem Falken gejagt, auf. Die Vögel lassen sich direkt bei dem für die Fundamente bestimmten Grund nieder und bleiben dort verschreckt sitzen, und fliegen auch nicht weg, während die Arbeiter die Fundamente ausheben. Der Herzog befiehlt, diese Vögel nicht zu verjagen beziehungsweise sie zu beschützen. Die Szene gleicht der vorangegangenen, nur ist hier der Herzog an die Stelle des Adlers getreten.

Nach der Errichtung der Mauern und des Kastells, erklärt der Architekt die allegorischen Ereignisse seinem Herzog beziehungsweise legt sie einem namenlosen Weisen in den Mund, der – von den ersten, ruhmreichen Berichten vom Projekt der neuen Stadt angezogen – wenige Tage nach der Grundsteinlegung die Baustelle besucht.⁹⁴ Die Natur der Schlange, die sich häutend ewig verjüngt, verheißt der Stadt einen langen Bestand. Dass sie ihren Angreifer getötet hat, bedeutet, dass die Stadt vor Feinden sicher sein wird. Schlange und Lorbeerbaum kündigen gemeinsam davon, dass die Stadt mit Klugheit und Weisheit geführt werden wird. Der immergrüne Lorbeerbaum, der von keinem Blitz getroffen werden kann,⁹⁵ verheißt darüber hinaus, dass sie immer blühen wird. Wie die Bienen werden ihre Einwohner friedliebend, fruchtbar, gewissenhaft und gerecht sein, sie werden niemandem Schaden zufügen, der ihnen wohlgesinnt ist, ihn aber entschlossen angreifen, wenn er ihnen Schaden oder sie ihrer Güter berauben will, schließlich werden sie ihren Herrn lieben und ihm ergeben dienen. Der Adler wiederum, der keinen anderen Vogel in der Nähe seines Nestes duldet, der immer einen Teil seiner Beute den anderen überlässt und kleinere Tiere beschützt, der seine Kinder direkt in die Sonne blicken lässt und diejenigen, die das nicht vermögen, aus



4.6. Anonym, Wappen und Embleme des Galeazzo Maria Sforza, um 1470. *Horarium Galeazii Mariae Sfortiae V. ducis Mediolanensis*, sog. Schwarzes Gebetbuch. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1856, f. 1r. © Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Guido Lopez (Hg.), *Gli Sforza a Milano*, Mailand 1978, S. 56, Abb. 49.

dem Nest wirft, »ist ein Zeichen dafür, dass diesen Landen ein großherziger Herr bestimmt ist« (»è segno che questa terra ha a avere signore magnanimo«). Er wird alle anderen Herrscher, die gegen ihn Krieg führen (Falken) ebenso besiegen, wie jedes Volk, das sich gegen ihn auflehnt (Krähen); andere, gute Völker, die ihm gehorchen und ihm die geschuldete Ehre erweisen (Stare), wird er hingegen schützen und gut behandeln. Sein Hof wird immer in dieser Stadt sein und seine Stadt wird fruchtbar sein und alles Lebensnotwendige reichlich produzieren (Nest in der Eiche).

Insbesondere die Erklärung des Adlers als Sinnbild des gerechten Herrschers hätte wohl keiner der Anwesenden nötig gehabt, als allerletzter der Herzog

selbst. Zu durchsichtig ist die Bildsprache auf ihn gemünzt. Der Adler ist nicht nur ein uraltes Attribut höchster Herrschaft, vom Göttervater Zeus auf den weltlichen Herrscher übertragen.⁹⁶ Er ist auch das omnipräsente Wappentier der Sforza. Überhaupt folgt der Symbolismus der Augurien zur Grundsteinlegung deutlich den Emblemen im Wappen des Francesco Sforza, welches er von seinen Vorgängern, den Visconti, übernommen hatte, die es seit der Ernennung Gian Galeazzo Viscontis zum Herzog 1395 trugen (beispielsweise Abb. 4.6). Es zeigt zwei Felder mit jeweils einem Adler und zwei Felder mit jeweils einem Drachen oder einer Schlange, welche einen Mann verschlingt oder ausspeit; von der Krone oben gehen zwei Zweige aus, der eine ein Palmzweig (Sieg), der andere ein Olivenzweig (Friede).⁹⁷

AUGURIUM III: DER ADLER IM BAUM DES LEBENS

Diese simple Herrschaftsallegorik wird jedoch in Filaretos *Libro* durch das Sinnbild des Baumes erweitert. Denn im Baum sitzend ist der Adler nicht nur Symbol der Herrschaft, sondern auch der Erneuerung der Welt durch den Herrscher. In der Kunst des Altertums wie des Mittelalters und der frühen Neuzeit ist es insbesondere der Lebensbaum, der immer wieder mit Vögeln dargestellt wird, vor allem mit jenen beiden Vögeln, die als Erneuerungssymbole *par excellence* galten, der Adler und der Phönix; von beiden glaubte man, dass sie das Alter überwinden, indem sie in einen neuen Lebenskreis eintreten.⁹⁸

Der Adler wurde wegen seiner außergewöhnlichen Sehkraft gelobt, er vermag als einziges Lebewesen direkt in die Sonne zu blicken. Er fliegt höher als alle anderen Vögel, ja er erreicht sogar das Firmament und kommt der Sonne so nahe, dass er sein schweres Gefieder und seine trübe gewordenen Augen in den Strahlen der Sonne verbrennt. Sodann taucht er dreimal in einen Brunnen oder in das Meer und lebt wieder auf, fliegt wieder empor und kehrt zu neuer (ewiger) Jugend zurück. Dass er seine Federn verliert und wiedergewinnt, wurde als Sinnbild



4.7a. Pisanello, Medaille Alfons V., 1449, Bronze, Ø 11,1 cm. Avers: • DIVVS • ALPHONSVS • REX • // • TRIVMPHATOR • ET • / • PACIFICVS •. London, Victoria & Albert Museum, 2380-1855. Foto © V&A Images/Victoria and Albert Museum, London.



4.7b. Pisanello, Medaille Alfons V., 1449, Bronze, Ø 11,1 cm. Revers: • LIBERALITAS • AVGVSTA • // • PISANI • PICTORIS • OPVS •. London, Victoria & Albert Museum, 2380-1855. Foto © V&A Images/Victoria and Albert Museum, London.

der Unsterblichkeit interpretiert, wie die Schlange aufgrund des Wechsels ihrer Haut. Seit der Zeit des römischen Kaisertums, wenn nicht schon früher, war der Adler zusammen mit dem Phönix deshalb ein Symbol der Herrschaft im Sinne der Erneuerung der Welt durch den Herrscher. So finden wir Adler (und Phönix) auf zahlreichen Medaillen, Impresen und Emblemata der Renaissance in einem der großen Bäume sitzend; in einer Palme, in einem Lorbeer oder eben in einer Eiche.⁹⁹

Als eines von vielen Beispielen dafür, wie Baum- und Adlersymbolik gemeinsam dazu dienten, die Idee der Herrschaft zum Ausdruck zu bringen, sei hier eine von Pisanello 1449 für Alfons V. (I. von Neapel) gegossene Bronze-Medaille angeführt (Abb. 4.7a und 4.7b).¹⁰⁰ Wie auch andere Aufträge deutlich zeigen, war der aragonesische König intensiv darum bemüht, sich selbst als antiker Herrscher und Triumphator darzustellen. Pisanellos Medaille zeigt ein ausgesprochen kaiserliches Porträt Alfons auf der Vorderseite und eine Allegorie der *Liberalitas* auf der

Rückseite, wo ein Adler mit seiner Beute, einem Hasen, im Baum beziehungsweise auf einem Zweig zu sehen ist, umgeben von kleineren Vögeln, die ihren Anteil erhalten werden. Das Bild und die Inschrift »*Liberalitas Augusta*« künden von Alfons Großzügigkeit und von der Vergleichbarkeit seiner Tugendhaftigkeit mit jener des berühmten kaiserlichen Vorgängers.¹⁰¹

An solche Bilder der guten Herrschaft knüpft Filaretos Bildsprache deutlich an: Der Adler in der Eiche, »lässt von seiner Beute immer einen gewissen Teil übrig und auch das kleine Tier behelligt er nicht.«¹⁰² Vielleicht haben sich aber auch beide, Pisanello und Filarete, unabhängig voneinander der Bildsprache der um 1300 verfassten und noch im 15. Jahrhundert weit verbreiteten *Fior di Virtù* bedient, welche das Kapitel zur Tugend der *Liberalitas* mit einem ganz ähnlichen Bild schmückt (Abb. 4.8):

dice che essendo innamorata medea di Gianfon
 ella gli tenne dietro et meno fece uno suo fan-
 ciullo et puoselo in luogo che la padre lotto
 uasse et sigli tenesse dietro: accioche si uen-
 giasse tanto uedendo dolore che potesse ha-
 uere maggiore spatio dandar sene et poi es-
 sendo stato uno gran tempo con lui Gianfon
 nebbe figliuoli et poi ha uendola lasciata
 p un'altra donna sigli uccise et beuue il
 sangue infino dispetto et poi impa-
 et andossene p mondo nepin siseppe dilei-



LBERTADE. Cioe Larghezza secondo
 Aty fotilo sic adare commisura ap sono-
 degne et bisognose che quello chessi da anon
 degni superde et dare acui non bisogna sic
 chomo aspargere acqua in mare: et chi da
 piu che non puote si parte dalla larghezza
 et discende nel uitio della prodigalitate:
 laquale secondo chessi dice nella somma dei
 tij e aspendere quello che non e dispendere
 non hauendo alchuno modo nelle sue spese
 Et pero l' homo prodigo e appellato matto piu



4.8. *Fior di Virtù*, Cap. Libertade (Liberalitas), Mi. 14. Jh. Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1711, f. 21v.
 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Die Tugend der Freigebigkeit kann man dem Adler zuweisen, dem freigiebigsten Vogel der Welt, welcher niemals so viel Hunger haben könnte, als dass er nicht die Hälfte seiner Beute den Vögeln überlassen würde, die in seiner Nähe sind. Nur selten fliegt er weg, und bestimmte Vögel, die sich nicht alleine ernähren können, folgen ihm, um an jene übriggebliebene Nahrung zu kommen.¹⁰³

KOSMOGONIE: MENSCHENOPFER, LEBENSBAUM, HIEROS GAMOS

Doch damit ist die Symbolik dieser Bildsprache keineswegs erschöpft. Denn die Erzählung von Schlange und Adler birgt mindestens vier uralte kosmogonische Motive. Da wäre einmal das Menschenopfer: der Tod eines Menschen durch die Schlange zu Beginn der Gründung einer Stadt (der Welt). Die Erzählung von einem Kampf und einem Menschenopfer am Ursprung der Zeiten oder zu Beginn einer neuen Zeit (das Opfer am mythischen Ursprung der Welt in der historischen Zeit wiederholend), wie sie etwa die Gründung einer Stadt darstellt, ist ein außerordentlich weit verbreiteter Topos, der in mannigfachen Formen und Spielarten auftritt.¹⁰⁴ Der Grundgedanke ist meist der, dass neues Leben die Opferung alten Lebens verlangt. Das geopferte Leben tritt auf der neuen Daseinsebene in reicherer Gestalt wieder zutage. Das heißt, ein Mensch stirbt einen Stellvertretertod und ermöglicht damit einen reinen Neubeginn. Zu diesem Vorstellungskomplex gehörte ursprünglich auch das Motiv des Bauopfers: ein Damm, eine Brücke, ein Haus oder eine Stadt wird nur dann halten, wenn ein vernichtetes Leben darunter liegt.¹⁰⁵ Dieses Motiv wird von Filarete auf eine universalere, kosmologische Ebene (zurück-)transponiert. Will seine neue Welt Bestand haben, muss sie durch das Opfer hindurchgegangen sein, das der neuen Ordnung Stabilität und Dauer garantiert.

Die Schlange selbst steht natürlich für Weisheit und Klugheit sowie für Erneuerung und ewige Jugend und stellt somit – insofern sie geschützt wird

und in der Stadt Wohnung nimmt – ein gutes Augurium für eben diese Stadt dar. In diesem Sinne wird sie, wie wir gesehen haben, von Filarete auch explizit gedeutet.¹⁰⁶ Doch sie tut das nicht irgendwo, sondern an einem Baum, im exakten Zentrum der städtischen Anlage. Auch dieses Motiv der Zusammenstellung von Schlange und Baum ist uralt und weitverbreitet. An dieser Stelle sei nur an die beiden bekanntesten klassischen Stellen erinnert: Das Orakel der Gaia, Mutter der Erde, in Delphi wird von der von ihr geborenen Python am Lorbeerbaum bewacht. Athene, die Schutzgöttin Athens, ließ auf der Akropolis einen Ölbaum wachsen; zugleich machte sie den Sohn der Gaia, Erechtheus, zum Hüter des Heiligtums, der sich als Schlange um den Ölbaum windet. In diesen und unzähligen weiteren Fällen tritt die Schlange als Hüterin einer heiligen Stätte, eines Schatzes oder des Lebenszentrums der Gemeinschaft oder der Welt auf.¹⁰⁷

Filaretes Baum steht also nicht zufällig in der Mitte der zentralen Piazza, das heißt in der Mitte der Stadtanlage, an der höchsten Stelle der Stadt, am Ursprung des Wassers. In dieser Position muss uns der Baum erinnern an die alte Tradition des Weltenbaumes, der als *axis mundi* die drei kosmischen Bereiche Himmel, Erde und Unterwelt verbindet. Er markiert einen Ort herausragender Verbindung mit dem Überirdischen (und Unterirdischen); er ist Mittelpunkt der Welt und Stütze des Universums. Als eine *imago mundi* ist er außerdem Sinnbild von Lebenskraft, ständiger Erneuerung und kosmischer Regeneration.

Auch das Sinnbild des Adlers ist mehrdeutig. Wie schon der Stadtgrundriss sowohl auf die Herrschaftsansprüche der Sforza hin gelesen werden konnte als auch auf den Anspruch des Architekten auf eine herausragende oder sogar unabdingbare Bedeutung für die Renaissance von Gesellschaft und Welt, so erschöpft sich auch der Adler nicht in der Herrschermetaphorik für das hier und jetzt, sondern hat universaleren Anspruch und Bedeutung: Auch er ist ein Sinnbild der in der Stadtgründung erzielten Kosmogonie. Nicht nur, dass er sich in einem Baum niederlässt, welcher am Gipfel und im Zentrum

einer sternförmigen (Stadtmauer) beziehungsweise kreisrunden Anlage (Wassergraben) steht, zu seinen Füßen beziehungsweise in seinem Eichenbaum (beziehungsweise im benachbarten Lorbeerbaum) haust außerdem eine Schlange.¹⁰⁸ Gemeinsam mit der Schlange muss uns das ganze Geschehen aber erinnern an die zu vielen Zeiten und in vielen Kulturen anzutreffende Erzählung von der urzeitlichen ›Hochzeit‹, dem Ausgleich, der Versöhnung, der Vereinigung von Unten und Oben, Himmel und Erde, Tag und Nacht, Licht und Finsternis et cetera, zu meist dargestellt in dem Zusammentreffen und dem trauten Miteinander von Adler (dem Himmelstier) und Schlange (dem Erdentier) in einem Baum, oft in der Mitte der Erde, oft auf einem Berg.¹⁰⁹ All dies trifft für die Erzählung des *Libro architetonico* zu, auch wenn es sich bei Filarete – allerdings in Einklang mit dem biblischen Bericht – um zwei Bäume handelt.

WELTSCHÖPFUNG

Wir fassen zusammen: Während der Gründung einer Stadt, in Form eines Weltbildes, am Geburtstag der Welt, initiiert durch ein regenerierendes, reinigendes Menschenopfer, vereinigen sich Adler und Schlange im Baum, im Zentrum der kreisrunden beziehungsweise sternförmigen Anlage (der Welt), an ihrem höchsten Punkt, von dem zuvor gesagt worden war, dass in ihm ein hoher Turm errichtet werden soll, der auf verschiedene Weise den Ablauf des Jahres symbolisiert, jedenfalls aber, dass von ihm das das Leben der Stadt (der Welt) garantierende Wasser ausströmen soll.

Die Darstellung des *Libro architetonico* zielt deutlich darauf ab, die geschichtliche Gründung der Stadt in die Dimensionen der göttlichen Welterschöpfung an den Ursprüngen der Zeit zu versetzen, beziehungsweise in realsymbolischer Form den göttlichen Schöpfungsakt zu wiederholen. Die Reaktualisierung der Kosmogonie soll zu einer Rückkehr in den Urzustand, in die primordiale Einheit, Ganzheit

und Harmonie führen und dem neuen Kosmos derart Weisheit, Reichtum und Stabilität sichern.

Filarete geht es also nicht nur um einen geometrisch konstruierten und praktikablen Stadtwurf, sondern und vielmehr um die durch die Stadtgestalt vermittelte Bedeutung im Kontext seines Handelns und Selbstverständnisses als Architekt der ›Renaissance‹: Durch die schöpferische Erneuerung oder Neuschöpfung der ersten Grundlage jeder Verbesserung des Menschen, nämlich seiner gebauten Umwelt, vermag der Architekt nicht weniger als die göttliche, ursprünglich gute, aber inzwischen korrumpierte Schöpfung wiederherzustellen beziehungsweise zu wiederholen.

MEMORIA

So weit die Sinnbilder des hohen Anspruchs. In seinen konkreten Vorschlägen zur Ausführung ist Filarete dann jedoch weitaus realistischer. Der Architekt weiß, seine Stadt wird – wie schon Rom oder das ägyptische Theben – unweigerlich vergehen. Deshalb auch die hier beschriebenen Maßnahmen der Ruhmes- und Traditionssicherung. Denn auch mit dem Wissen über den Einfluss der Sterne oder, umgekehrt, durch Sympathiezauber allein lässt sich der Bestand der Stadt nicht beliebig verlängern. Filarete ist als ein Mensch der Renaissance nicht nur Magier, sondern auch ein nüchterner Mensch, der von der Freiheit und Eigenverantwortlichkeit und also von der Labilität des Menschen ausgeht. Letztlich entscheidet der Mensch selbst über sein Schicksal. Dazu wurde er von Gott mit einem freien Willen ausgestattet. Wir erinnern hier noch einmal an die gleich zu Beginn des *Libro architetonico*, innerhalb des Nachweises, dass alle guten Formen, Proportionen und Maße der Architektur vom Menschen herkommen, vorgetragene theologische Aussage: »Gott wollte also, dass der Mensch, dessen Gestalt er nach seinem Ebenbild geschaffen hatte, in gleicher Weise mittels des Intellekts, den er ihm verlieh, teilhabe daran, etwas nach seinem Bilde zu schaffen.«¹¹⁰ Dem Menschen ist von Gott nicht nur ein Verstand ge-

geben, sondern er kann und soll ihn auch frei und eigenverantwortlich nutzen, und das heißt: von der Art und Weise wie er ihn benutzt, hängt die Entwicklung der Schöpfung ab. Doch der menschliche Wille ist schwach und birgt Gefahren in sich, von denen nicht zuletzt die zerstörerischen Kriege in Filaretos Gegenwart zeugen. Deshalb benötigt der Mensch Vorbilder und Belehrung. Weder göttliche Prädestination noch der menschliche Versuch, die Zukunft ein für alle Mal zu regeln, können den Bestand der Gesellschaft garantieren. Die Dauerhaftigkeit der Schöpfung muss deshalb vor allem durch die ständige Erziehung der Menschen zur Tugend gewährleistet werden.

Diese fortwährende Erziehung der Bürger zur Tugend geschieht in Filaretos *Libro architetonico* auf vielfache Weise: Durch die strenge stadträumliche Organisation des gesellschaftlichen Lebens, durch Institutionen, insbesondere durch Schulen und Gefängnisse, von denen Filarete ausführlich handelt, durch »sprechende« Architekturen, wie dem berühmten »Haus der Tugend und des Lasters«, und vor allem durch die Ausstattung der Stadt mit lehrreichen Werken der darstellenden Kunst. Die gesamte Stadt präsentiert sich als Lehrgebäude, Träger eines wahren *orbis pictus*, wie er uns erst in den späteren literarischen Utopien eines Tommaso Campanella oder eines Kaspar Stiblin wiederbegegnen wird. Die oft von erläuternden Inschriften begleiteten Maleisen, Mosaiken und Skulpturen dienen bei Filarete aber nicht nur der naturwissenschaftlichen Allgemeinbildung und der Vorführung von Vorbildern und abschreckenden Beispielen aus Geschichte und Mythologie. Wir werden im 7. Kapitel auf diesen performativen Aspekt der Stadt eigens zu sprechen kommen. An dieser Stelle sei lediglich hervorgehoben, dass Filarete ein besonderes Augenmerk auch auf Gegenstände und Darstellungen legt, die die

makrokosmischen Bezüge der Stadt und die Umstände ihrer Gründung bleibend im Bewusstsein der Bürger verankern und so ihre weitere Wirksamkeit garantieren sollen.

Hier ist vor allem jener Brunnen im Hof des herzoglichen Palastes zu nennen (Taf. f. 68r), der dort gemeinsam mit jenen beiden Bäumen stehen soll, die eine so große Rolle während der Gründung der Stadt gespielt hatten.¹¹¹ Im Verlauf des Textes hatte es immer wieder geheißt, dass sie unbedingt zu erhalten seien.¹¹² Zwischen diesen beiden Bäumen wird ein Brunnen errichtet, der durch seine Skulptur (der Adler in der Eiche), seine Reliefs (Zeremonien und Augurien) sowie durch erläuternde Inschriften die an diesem Ort zur Gründung der Stadt vollzogenen Riten und Ereignisse dauerhaft ins Bild und so ins kollektive Gedächtnis bringen soll. Demselben Ziel dienen übrigens jährliche, am Tag der Gründung vollzogene Feierlichkeiten.¹¹³

Und wieder betont Filarete, dass dieser Brunnen im genauen Zentrum der gesamten Stadtanlage zu stehen habe, dort, wo die den Gründungsakt begleitenden Augurien stattfanden, auch wenn er dadurch gleich in mehrfachen Widerspruch gerät, hatte er doch zuvor zunächst den »Kalenderturm« als *axis mundi*, dann ein Wasserreservoir als Mittelpunkt der zentralen Piazza, schließlich den von der Schlange behüteten Lebensbaum in eben diese erhöhte Mitte gesetzt. Doch erzählt Filarete eben nicht von der Gründung einer realen, sondern von der Gründung einer idealen Stadt, in der die Funktionen hinter der Bedeutung zurücktreten. Alle seine »fantasie« bedeuten, dass der Architekt der Renaissance, Filarete, – würde man ihm die nötigen (unbegrenzten) Mittel zur Verfügung stellen und freie Hand in der Ausführung gewähren – nichts weniger als eine neue, bessere Welt zu schaffen vermag.

ANMERKUNGEN

- 1 Zu den römisch-etruskischen Gründungsriten – in groben Zügen übrigens auch von Leon Battista Alberti in *De re aedificatoria*, IV, 3 (vgl. I, 6) wiedergegeben – siehe beispielsweise Howard Hayes Scullard, *The Etruscan Cities and Rome*, Ithaca/NY 1967, 75–83; Ambros Josef Pffiffig, *Die etruskische Religion. Sakrale Stätten, Götter, Kulte, Rituale*, Wiesbaden 1998, v. a. 59–61 und 150–152; Joseph Rykwert, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Princeton 1976; Stephan Steingraber, Etruscan Urban Planning, in: *The Etruscans*, hrsg. von Mario Torelli, Cinisello Balsamo 2000, 291–311; Dominique Briquel, La leggenda di Romolo e il rituale di fondazione della città, in: *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*, hrsg. von Andrea Carandini und Rosanna Cappelli, Mailand 2000, 39–44; Augusto Frascchetti, *Romolo il fondatore*, Rom 2002; Andrea Carandini, *Remo e Romolo. Dai rioni dei Quiriti alla città dei Romani (775/750–700/675 a. C.)*, Turin 2006.
- 2 *Libro architetonico*, XV, f. 113v; *Trattato*, II, 429: »... perché quando ordina e fa una cosa, che guardi a principiare su buono pianeta e su buona constellazione.« Siehe S. 186, Anm. 112. Die hohe Bedeutung der Astrologie für Filarete tritt auch sonst, an mehreren Stellen des *Libro architetonico* deutlich hervor. Siehe beispielsweise die Beschreibung seiner berühmten »Casa della Virtù e del Vizio«, *Libro architetonico*, XVIII, f. 145r (*Trattato*, II, 540), wo die Astrologie nicht nur aus praktischen Gründen das oberste Stockwerk einnimmt: »Und zuletzt, an der Spitze des Gebäudes, befindet sich der Raum und Sitz der Astrologie, als Gleichnis dafür, dass sie eine Wissenschaft ist, die von hohen und himmlischen Dingen handelt und an diesem Ort deshalb über alle anderen gestellt wird; darin ist dann auch der Erfinder dieser Wissenschaft skulptiert, und die Weisen, wie sie den Himmel und die Sonne vermaßen, die Zeit einteilen und die Planeten bestimmten und all die Methoden, die sie zur Erforschung dieser Wissenschaft anwendeten; und dann sind dort auch noch jene eingemeißelt, die in jener Wissenschaft später vortrefflich gewesen sind.« (»E nell'ultima alla sommità di questo edificio è la stanza e luogo della Astrologia, a similitudine come questa è una scienza che tratta di cose alte e celeste, e però è messa di sopra da tutte in questo luogo, e così in essa è scolpito lo 'nventore d'essa scienza, e il modo tennono a misurare i cieli e 'l sole, e scompartire il tempo, e ' pianeti e tutt' queglii modi che essi tennero a ritrovare questa scienza; e ancora queglii i quali sono stati eccellenti poi in tale scienza vi sono ancora scolpiti.«).
- 3 Bei der Verwendung des Begriffes »compressione« bzw. »complezione« ist meist an die physische Zusammensetzung durch die vier grundlegenden Elemente (Feuer, Wasser, Luft, Erde) und Eigenschaften (heiß, kalt, trocken, feucht) und ihr jeweiliges Mengenverhältnis gedacht, welches unter dem Einfluss der Sterne steht und von welchem die jeweilige Lebenszeit abhängt. Vgl. Brunetto Latini, zit. oben S. 141. Filarete selbst verwendet den Begriff nur noch an einer anderen Stelle, *Libro architetonico*, VII, f. 47v (*Trattato*, I, 183–184): »Nun müsst ihr die Anordnung verstehen, die ich diesem [Gebäude] gebe, auf dass es ewig, schön und nützlich sei, denn so wie beim Menschen der Körper wohlgeordnet und gut organisiert sein will, um, wie es sich gehört, [diese] drei Eigenschaften zu vereinen, so gilt es auch für das Gebäude. Für den Menschen ziemt es sich, wohlgebildet und mit Ordnung gegliedert [= schön] zu sein und außerdem über eine gute Konstitution [= ewig] zu verfügen, damit er gesund bleibt und lang lebt; ebenso soll er einen guten Verstand [= utile] besitzen, damit er ausüben kann, wozu er geschaffen ist: Kaum fehlt eines dieser drei Dinge, kann es keine Perfektion geben. Gleichmaßen gilt es, das Gebäude an allen dafür angemessenen Aspekten auszurichten, damit es den Anforderungen seiner Qualität genügt, und deshalb werde ich dir jetzt sagen, was ich dieses [Gebäude] betreffend auszuführen bestimmt habe, damit alle diese drei Dinge und Bedingungen bei ihm erfüllt seien und ihm somit ewige Schönheit und Nutzen sicher sind.« (»Ora avete a intendere che ordine do a esso [edificio], acciò sia eterno, bello e utile, ché come l'uomo vuole essere il corpo suo bene disposto e bene organezzato per avere tre proprietà come a lui s'appartiene, così lo edificio. A l'uomo s'appartiene essere bene formato e bene organezzato [= bello] e anche bene compressionato [= eterno], acciò possa essere sano e vivere assai, e anche sia capace di buono intelletto [= utile], acciò possa esercitarsi a quello che lui fu creato: e mancando una di queste tre cose non può essere in perfezione. E così l'edificio bisogna ordinare a tutte le sue cose commode, che abbia materia a essere sufficiente secondo sua qualità, sì che io per questo ti dirò come ho disposto di fare questo, acciò abbia tutte e tre queste cose e condizioni, ed eterna bellezza e utilità.«).
- 4 *Libro architetonico*, I, f. 6r und 7r; *Trattato*, I, 29, 36 und 38: »Io ti mostrerò l'edificio essere proprio uno uomo vivo ... [...] – Tu potresti dire: e se mangia, e' poi pure si muore. – E anche l'edificio bisogna che venga pure meno per rispetto del tempo, e come si muore uno più presto che un altro e ha più e meno sanità, molte volte procede per la compressione, cioè d'essere nato sotto migliore pianeta o miglior punto. [...] Basti questo a dovere intendere l'edificio vivere e morire ed essere aiutato a morire e a vivere quanto il

tempo porta a l'uomo, o vero come avviene proprio a l'uomo, o vuoi dire al corpo de l'uomo.« Meine Hervorhebung. Vgl. *Libro architetonico*, I, f. 2v; *Trattato*, I, 13–14: »Wie allgemein bekannt, ist der Mensch von Gott erschaffen worden: der Leib, die Seele, der Verstand, die Veranlagung [ingegno] und alles übrige hat er in Vollendung hervorgebracht, den Körper eingeteilt, bemessen und alle seine Gliedmaßen entsprechend ihrer Qualitäten und Maße proportioniert und gewährt, dass der eine den anderen hervorbringt, wie man es auf natürliche Weise geschehen sieht. Auf dass er ihn nutze, erlaubte er dem menschlichen Geist [ingegno] außerdem, auf vielerlei Weisen für seinen Lebenserhalt und Genuss zu sorgen, wobei man sieht, dass der eine mehr Geist [ingegno] hat als der andere und einer diese, der andere jene Fähigkeit besitzt, wie man es sich beim Menschen mehr oder weniger tagein tagaus zutragen sieht. Und dies ist den himmlischen Konstellationen und auch dem Lauf der Planeten geschuldet, wie auch die Natur ganz nach Laune den einen emsiger und geistreicher macht als den anderen.« (»Come è noto a ciascheduno, l'uomo fu creato da Dio: il corpo, l'anima, l'intelletto, lo ingegno e tutto in perfezione da lui fu prodotto, e così il corpo organizzato e misurato e tutti i suoi membri proporzionati secondo le loro qualità e misure, e concesse gli produrre l'uno l'altro secondo naturalmente si vede. E così a suo uso concesse a l'ingegno d'esso uomo di fare varie cose per lo suo vivere e piacere, e come si vede avere più ingegno uno che un altro, chi in una facultà e chi in un'altra, e più e meno secondo tutto di si vede negli uomini avvenire; e questo è molte volte per cagione delle costellazioni celeste e anche secondo il pianeta e sì come la natura produce più uno che un altro industrioso come a lei piace.«) Meine Hervorhebung. Vgl. auch *Libro architetonico*, I, f. 5r–5v; *Trattato*, I, 25–26: »Man kann nicht leugnen, dass es viele unterschiedliche Generationen von Menschen und auch Qualitäten gibt. [...] ... bei den Gebäuden siehst Du denselben Effekt. Du wirst nie ein Gebäude, Haus oder Wohnung sehen, die ganz mit einer anderen übereinstimmt ...« (»Non si può negare che sono molte e varie generazioni di persone e qualità. [...] ... tu vedi nelli edifici questo medesimo effetto. Tu non vedesti mai niuno dificio, o vuoi dire casa o abitazione, che totalmente fusse l'una come l'altra ...«) Vgl. *Libro architetonico*, IV, f. 25v (*Trattato*, I, 104), wo Filarete anlässlich der Grundsteinlegung zur Stadt Sforzinda eine Reihe von Gefäßen mit Lebensmitteln in das Fundament der Stadtmauer legt, »ein mit Hirse, Weizen oder Getreide, oder wie immer du es nennen willst, gefülltes Steingefäß, dessen Deckel ein Abbild von Klotho, Lachesis und Atropos trägt und als Inschrift nichts als »Leben und Tod«. [...] ... ein mit Wasser gefülltes Glasgefäß und eines mit Wein, eines mit Milch, eines mit Öl und noch eines mit Honig. [...] Ich gebe diese Dinge ins Fundament, weil

jedermann weiß, dass alles, was einen Anfang hat, auch ein Ende haben muss. ... [...] Dieses Gefäß ist ein Gleichnis dafür, dass eine Stadt fast einem Menschenleib gleicht und daher angefüllt sein muss mit dem, was der Mensch zum Leben braucht.« (»... un vaso di pietra pieno di miglio, di formento, o vuoi dire grano, el coverchio del quale è il simulacro di Cloto e di Lachesis e Antroposso, sopra il quale non è scritto altro se none »vita e morte«. [...] ... uno vaso di vetro pieno d'acqua, e uno pieno di vino, e uno pieno di latte, e uno pieno d'olio, e uno pieno di mele. [...] La ragione per che io metto queste cose in questo fondamento si è che come ogni uomo sa che tutte le cose che hanno principio hanno a vere fine ... [...] Questo vaso è a similitudine che una città debba essere quasi come uno corpo umano, e perciò debbe essere piena di quello che dà la vita a l'uomo.« *Libro architetonico*, II, f. 7v; *Trattato*, I, 39–40. Ausführlich zitiert oben S. 96. Vgl. Filaretos Variation der Erzählung von Dinokrates und Alexander dem Großen, *Libro architetonico*, II, 9r–9v; *Trattato*, I, 46: »Er sagte, er habe in dem Berg Libano [Athos], der nicht weit von jenem Ort entfernt lag, die Statue eines Mannes entworfen, der in der einen Hand eine Stadt und in der anderen eine Opferschale hält, in der er alle Wasserläufe dieses Berges sammeln wolle. Alexander fragte ihn daraufhin, ob er dafür gesorgt habe, dass die Menschen, die in jener Stadt lebten, Getreide aussäen könnten, um Essen zu haben. Er verneinte dies. Dann, sagte Alexander, bist du wie eine Frau, die ein Kind gebärt und keine Milch hat.« (»Dissegli che aveva disegnato nel monte Libano, che era non troppo distante da quello luogo, una statua d'uno uomo che da una mano teneva una città e dall'altra una patera, dove voleva ricogliere tutte l'acque di quella montagna; dove Alessandro lo domandò s'egli aveva provveduto se gli uomini che abitassero in quella città avessero da potere seminare le biade per mangiare. Rispuose che no. Allora disse Alessandro che sarebbe come una femmina che facesse uno figliuolo e non avesse latte.«) Vgl. Vitruv, *De architectura libri decem*, II, pref.; *Zehn Bücher über Architektur*, übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 77: »Wie nämlich ein neugeborenes Kind ohne die Milch seiner Amme nicht ernährt und die Stufenleiter des Wachstums emporggeführt werden kann, so kann eine Bürgerschaft nicht ohne Ländereien und deren Früchte, die in ihren Mauern zusammenströmen, wachsen, und sie kann ohne Überfluss an Nahrungsmitteln nicht eine große Einwohnerschaft haben und die Bevölkerung nicht ohne Vorräte ernähren.« In *Libro architetonico*, XV, f. 113v (*Trattato*, II, 429), wo Filarete die Medizin zu den Wissensgebieten zählt, in welchen der Architekt bewandert sein muss, gibt er als Begründung lediglich an, dass er sie bei der Wahl eines gesunden Bauplatzes benötige: »[Galeazzo Maria:] Du sagst, er benötigt auch die Medizin; wozu? Es genügt doch, dass

sie [die Gebäude] Menschenleiber sind. – [Filarete:] Sie sind diesen sehr ähnlich, aber deshalb sage ich das nicht. Ich meine, er muss darauf achten, es an einem gesunden Ort zu errichten, damit derjenige, der dort wohnen wird, nicht krank wird durch das Versäumnis dessen, der für den Bauplatz kein gutes Klima zu wählen wusste.« (»[Galeazzo Maria:] Tu di' che bisogna ancora Medicina; a che questo? Basterebbe che questi fussero corpi umani. – [Filarete:] E' son bene a similitudine, ma non dico per questo, ma dico perché bisogna guardare di farlo in luogo salubre, acciò che chi l'arà ad abitare non s'amali per difetto di non avere saputo mettere a buona aire.«).

- 6 Cicero, *De divinatione*, II, 98–99. Die Stelle endet mit dem Ausruf: »Welch gewaltige Kraft dieser Irrtum besitzt!« Die Bedeutung der Himmelskonstellation bei der Geburt eines Menschen stellt Cicero jedoch keineswegs in Frage. Vgl. Plutarch, *Leben des Romulus*, XII, der seinen Bericht von der Gründung Roms mit der Bemerkung abschließt: »... denn auch das Schicksal einer Stadt, so meinen sie, habe wie das eines Menschen seinen entscheidenden Zeitpunkt, der aus der Betrachtung ihres ersten Ursprungs im Vergleich mit der Stellung der Gestirne zu errechnen sei.« Zit. nach Plutarch, *Große Griechen und Römer*, Bd. 1: *The-seus und Romulus ...*, übers. von Konrat Ziegler, Zürich 1979, 88. Vgl. Alberti, der in *De re aedificatoria*, II, 13, die Stelle bei Plutarch aufnimmt.
- 7 Siehe beispielsweise Anthony Grafton und Noel M. Swerdlow, Technical Chronology and Astrological History in Varro, Censorinus, and Others, in: *Classical Quarterly* N. S. 35 (1985), 454–465 (Gründung Roms); David Pingree, The Horoscope of Constantinople, in: *ΙΠΙΣΜΑΤΑ. Naturwissenschaftsgeschichtliche Studien. Festschrift Willy Hartner*, hrsg. von Yasukatsu Maeyama und Walter G. Saltzer, Wiesbaden 1977, 305–315; Theodor Preger, Das Gründungsdatum von Konstantinopel, in: *Hermes* 36 (1901), 336–342. Auf die Allgemeinheit dieser Praxis in der Antike verweist neben der zitierten Stelle bei Cicero (»Welch gewaltige Kraft dieser Irrtum besitzt!«) insbesondere eine Stelle bei Ptolemäus, *Tetrabiblos*, II, 3–5, wo dieser rät, im Falle der Nicht-Eruierbarkeit des Gründungsdatums einer Stadt stattdessen das Geburtshoroskop seines Gründers zur Begründung vergangener Ereignisse in der Geschichte der Stadt beziehungsweise für die Vorhersage ihrer Zukunft heranzuziehen. Vgl. auch Pseudo-Ptolemäus, *Karpus (Pseudo-Ptolemaei fructus sive centiloquium)*, hrsg. von Emilie Boer, *Claudii Ptolemaei Opera quae exstant omnia*, Bd. 3, 2, Leipzig 1961, 38, 39, 42, 44–45, 49. – Wie weiter oben festgehalten (siehe oben S. 156), berücksichtigten Francesco Sforzas Astrologen für die Bestimmung des günstigsten Zeitpunktes für die Einnahme des Castello di

Porta Giovia 1451 neben dem Geburtsdatum des Herzogs und desjenigen seines Hauptmannes auch das Datum der Errichtung der Festung.

- 8 Beispielsweise Michael Scotus, Bartolomeo da Parma, Guido Bonatti und Cecco d'Ascoli, oder Nicolas Oresme (*ex negativo*). Siehe v. a. Patrizia Castelli, »Caeli enarrant: Astrologie e città, in: *Le città di fondazione. Atti del 2° Convegno internazionale di storia urbanistica (Lucca 1977)*, hrsg. von Roberta Martinella und Lucia Nuti, Lucca 1977, 173–193; und Mary Quinlan-McGrath, *Influences: Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*, Chicago 2013, 81–93; sowie Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 2, New York 1923, 832 und 954–955, Bd. 3, New York 1934, 407–408, Bd. 4, New York 1934, 137. Zu Bartolomeo da Parma siehe Bartholomeus Parmensis, *Tractatus spere, pars tertia*, hrsg. von Charles Burnett, in: *Seventh Centenary of the Teaching of Astronomy in Bologna 1297–1997. Proceedings of the Meeting Held in Bologna at the Accademia delle scienze on June 21, 1997*, hrsg. von Pierluigi Battistini, Bologna 2001, 151–212, 165, 188, 201. Zu Guido Bonatti vgl. auch Eva Spinazzè, La consuetudine medioevale nell'orientazione degli edifici sacri secondo il trattato di Guido Bonatti, in: *Atti dell'Accademia »San Marco« di Pordenone* 16 (2014), 473–521. Zu Cecco d'Ascoli siehe Lynn Thorndike, *The Sphere of Sacrobosco and Its Commentators*, Chicago 1949, 343–411, v. a. 375 und 400; vgl. auch Giuseppe Boffito, Il »De principiis astrologiae« di Cecco d'Ascoli, novamente scoperto e illustrato, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Suppl. 6, Turin 1903, 1–73, 38–40. Vgl. ferner Juan Vernet, Astrología y Política en la Córdoba del siglo X, in: *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos* 15 (1970), 91–100.
- 9 13. Jahrhundert: Beispielsweise Rolandino da Padova (circa 1200–1276), Gründung von Vittoria durch Friedrich II. 1247, wozu übrigens der Kaiser eigenhändig nach antikem Vorbild den Stadtumriss mit dem Pflug gezogen habe. Siehe *Rolandini Patavini Cronica in factis et circa facta Marchie Trivixane*, hrsg. von Antonio Bonardi, *Rerum Italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 8, 1, Città di Castello 1906, 1–174, 84 (Liber V, cap. XXI); vgl. Stefano Caroti, L'astrologia nell'età di Federico II, in: *Micrologus* 2 (1994): *Le scienze alla corte di Federico II*, 57–73, 58). Eine anonyme Chronik der Stadt Forlì von ca. 1485 berichtet, dass der Astrologe Guido Bonatti Mitte des 13. Jahrhunderts vorschlug, die Auseinandersetzung zwischen Guelfen und Ghibellinen für immer zu beenden durch die gemeinsame Wiedererrichtung der Stadtmauer zu einem von ihm als besonders günstig be-

stimmten Zeitpunkt. Zwei gewählte Vertreter der beiden Parteien sollten auf Bonattis Signal hin gleichzeitig jeweils einen Grundstein in das Fundament legen, doch der Guelfe verweigerte in letzter Sekunde seinen Part unter dem Vorwand, dass doch Bonatti der Partei der Ghibellinen angehöre und deshalb mit diesem Zauber nichts Gutes für die gegnerische Partei im Schilde führen könne. Guido Bonatti habe daraufhin verkündet: »Gott verderbe dich und deine Guelfenpartei mit eurer misstrauischen Bosheit! Dies Zeichen wird fünfhundert Jahre lang nicht mehr am Himmel über unserer Stadt erscheinen!« Giuseppe Mazzatini (Hg.), *Annales Forolivienses ab origine urbis usque ad annum MCCCCLXXXIII (Rerum Italicarum Scriptores*, Bd. 22, 2), Citta di Castello 1903, 104; vgl. Paul Rowald, Beiträge zur Geschichte der Grundsteinlegung, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 54 (1904), 41–66, 271–288 und 395–416, 399. Zu weiteren Beispielen aus dem 13. Jahrhundert (Cittadella, Manfredonia, Firenzuola) siehe Willem Nicolaas Andrianus Boerefijn, *The Foundation, Planning and Building of New Towns in the 13th and 14th Centuries in Europe: An Architectural-Historical Research into Urban Form and Its Creation*, Diss. University of Amsterdam 2010, 350–351, <http://dare.uva.nl/record/336940>, letzter Zugriff: 03.06.2019. 14. Jahrhundert: Filippo Villani (circa 1325–1405), *De origine civitatis Florentiae*, XIV: »Beim Aufstieg welcher Sternzeichen und unter welchem Himmelsgestirn die Fundamente gelegt wurden, pflegten die Alten aufs Sorgfältigste aufzuzeichnen, und leiteten hieraus Vorzeichen über den Schutzgeist [das Schicksal] der Stadt ab.« (»Quibus nascentibus signis et quo celi sidere urbium fundamenta iacerentur veteres solebant diligentissime adnotare, inde auspicientes genium civitatis.«) (1) So habe Cäsar den ersten Stein ins Fundament der Stadtmauern von Florenz gelegt »als das Gestirn des Widders über die kreisförmige Linie unseres Horizontes stieg, mit dem zusammen dann Mars und auch Merkur unter den wohlwollenden Blicken der anderen Gestirne aufstiegen.« (»saliente arietis signo super lineam circularem nostri orizontis, quo cum tunc Mars atque Mercurius benignissimis aliorum syderium aspectibus pariter ferebantur.«) (3) Und unter ähnlich guten Auspizien habe später Karl der Große die Wiedererrichtung der Stadt begonnen. *Philippi Villani de origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hrsg. von Giuliano Tanturli, Padua 1997, 45–47, 45–46. Vgl. Nicolai Rubinstein, Vasari's Painting of »The Foundation of Florence« in the Palazzo Vecchio, in: *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, 2 Bde., hrsg. von Douglas Fraser, Howard Hibbard und Milton J. Lewine, London 1976, Bd. 2, 64–73, 71, dort weitere Belege. Cino Rinuccini (circa 1350–1417): Römer

hätten Florenz gegründet »wenn der Widder im Aszendenten sechs Grad unter der Herrschaft des Mars aufsteigt«; die Stadt floriere weil ihr Wiederaufbau unter Karl dem Großen begonnen worden sei »am ersten April um siebzehn Uhr nachmittags, wenn der Widder als Aszendent im Haus des Mars steht und der Zodiacus seinen Anfang nimmt.« Zit. nach Patrizia Castelli, »Caeli enarrant: Astrologie e città, in: *Le città di fondazione. Atti del 2° Convegno internazionale di storia urbanistica*, hrsg. von Roberta Martinella und Lucia Nuti, Lucca 1977, 191–192; vgl. Rubinstein, *op. cit.*, 71. Entsprechend dieser Tradition findet sich in Vasaris Darstellung der Gründung von Florenz im Palazzo Vecchio der Widder im Himmel über der Stadt abgebildet; Rubinstein, *op. cit.*, Abb. 5 und 7. Vgl. Giovanni Villani (circa 1280–1348), *Nuova Cronica*, III, I, XII, 32; vgl. I, 7, I, 60, VIII, 48; Friedrich von Bezold, *Astrologische Geschichtskonstruktion im Mittelalter*, in: ders., *Aus Mittelalter und Renaissance*, München 1918, 165–195, 177–178; Dieter Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, 85–87. Für die Gründung Venedigs am 25. März 421 wurden während des 15. Jahrhunderts mehrere (günstige) Horoskope erstellt. Siehe Philip Jacks, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity: The Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge 1993, 125–140; und Mary Quinlan-McGrath, *Influences: Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*, Chicago 2013, 88–89 und 230, Anm. 21. Auch die Gründung des Castel Sismondo durch Sigismondo Malatesta am 20. März 1437 »am Mittwoch, ungefähr um 18 Uhr 48« war wohl in Absprache mit einem Astrologen erfolgt. Siehe Cesare Clementini, *Raccolto storico della fondazione di Rimini e dell'origine e vite dei Malatesti*, Rimini 1627, Nachdr. Bologna 1969, 309; vgl. Minou Schraven, Out of Sight, Yet Still in Place: On the Use of Italian Renaissance Portrait Medals as Building Deposits, in: *RES* 56 (2009), 182–193, 186. Michele Canensi, Biograph Pauls II., schreibt, dass die Segnung des Bauplatzes des Palazzo di San Marco und die Deponierung von Gold- und Silbermünzen oder -medaillen in die Fundamente unter »optimis auspitiis« erfolgt sei. Siehe Michaelis Canensis, De vita et pontificatu Pauli secundi P. M., in: *Le vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canensi*, hrsg. von Giuseppe Zippel, *Rerum italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 3, 16, Citta di Castello 1904, 65–176, 82; zit. in Anm. 54. Filippo Strozzi ließ den Zeitpunkt für den Baubeginn des Palazzo Strozzi am 6. August 1489 von dem Astrologen Benedetto Biliotti bestimmen, der sich dazu neben Antonio Benivieni und Bischof Paganotti mit keinem geringeren als Marsilio Ficino

beriet. Siehe Richard A. Goldthwaite, *The Building of the Strozzi Palace: The Construction Industry in Renaissance Florence*, in: *Studies in Medieval and Renaissance History* 10 (1973), 97–194, 113; vgl. Guido Pampaloni, *Palazzo Strozzi*, Rom 1982, 95–96; James R. Lindow, *The Renaissance Palace in Florence: Magnificence and Splendour in Fifteenth-Century Italy*, Aldershot 2007, 52. Vgl. auch einen Brief des Florentiners Donato Giannotti aus dem Jahre 1533, in welchem dieser nach einer ausführlichen Beschreibung der Villa Poggio a Caiano anmerkt, dass die Arbeiten »1490, am 12. Juli, zur neunten Stunde« begonnen hätten und dass Marsilio Ficino diesen Zeitpunkt als günstig bestimmt habe. Der Brief vom 30. Juni an Antonio Michieli findet sich publiziert in: *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Ser. 6, 3 (1884–1885), 1578–1584, 1578–1579: »Er [Lorenzo de' Medici] ließ den Bau am 12. Juli 1490 um neun Uhr beginnen. M. Marsilio Ficino bestimmte für ihn den Zeitpunkt, zu dem er beginnen sollte, obwohl der damalige Palastherold, der ein Astrologe war, diesen Zeitpunkt nicht guthieß und behauptete, der zu jener Zeit gegründete Bau werde zerstört, dann aber mit größerer Pracht wiederaufgebaut werden.« Dt. Übersetzungen von Victoria Lorini. – Als Beispiel für den politisch-militärischen Bereich sei hier an die zur Zeit des Filarete in Florenz praktizierte »Ceremonia del bastone« erinnert: die Überreichung des Kommandostabes an den obersten Heerführer zu einem von einem Astrologen als günstig für folgende Kriegshandlungen bestimmten Zeitpunkt. Siehe Eugenio Casanova, *L'astrologia e la consegna del bastone al capitano generale della repubblica fiorentina*, in: *Archivio storico italiano* 5. ser., 7 (1891), 134–144. Beachte auch Mariano Taccola, *De Machinis: The Engineering Treatise of 1449*, hrsg. von Gustina Scaglia, Wiesbaden 1972, Bd. 1, 63, und Bd. 2 (Faksimile), 180: »De tempore incipiendi bellum secundum astrologiam.« (»Über den [richtigen] Zeitpunkt, einen Krieg zu beginnen, gemäß der Astrologie.«) Vgl. oben S. 156.

- 10 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, II, 13: »Aber manche behaupten, ein Bau müsse einen günstigen Anfang nehmen. Es sei nämlich sehr wichtig, wo und zu welchem Zeitpunkt er sein Dasein in der Zahl der gegenwärtigen Geschicke beginne. Lutatius Tarutius rühmt sich, den Geburtstag Roms dadurch gefunden zu haben, dass er dessen Geschicke durchforschte [Cicero, *De divinatione*, II, 98–99; vgl. oben S. 157]. [...] Und in der Tat haben die Zeiten, wenn wir sie richtig auslegen, in den meisten Fällen einen sehr großen Einfluss. [...] Obwohl ich aber den Bekennern dieser Lehre und den Beobachtern der Zeiten nicht so viel zutraue, dass ich meine, sie könnten durch ihre Künste den Dingen ein bestimmtes Geschick

verleihen, so halte ich jene dennoch nicht für verächtlich, die sich manchmal darüber verbreiten, dass solche durch Himmelszeichen vorbestimmten Zeiten nach beiden Richtungen einen sehr großen Einfluss haben. Aber wie sich die Sache auch verhalten möge, es wird das, was man nach ihrem Rate getan hat, entweder sehr von Nutzen sein, wenn es wahr ist, oder wenigstens nichts schaden, wenn es falsch ist.« Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 110–111. Vgl. I, 6; II, 4; IV, 3. Mit dem Vorurteil, der »moderne« Humanist habe von der »mittelalterlichen« Astrologie nichts halten können, räumte endlich auf: Roberto Cardini, *Alberti e l'astrologia*, in: *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, hrsg. von Roberto Cardini, Florenz 2005, 151–156. Vgl. hingegen Paola Massalin, *Astrologia ed autobiografia in un manoscritto sconosciuto di Leon Battista Alberti*, in: *Leon Battista Alberti (1404–72) tra scienze e lettere. Atti del Convegno ...*, Genova, 19–20 novembre 2004, Genua 2005, 217–251. Die bei Cardini gesammelten Stellen sind zu ergänzen durch *I libri della Famiglia* (4. Buch), in: Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, 2 Bde., hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960/1966, Bd. 1, 274–275; vgl. William R. Newman und Anthony Grafton, *Introduction: The Problematic Status of Astrology and Alchemy in Premodern Europe*, in: *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, hrsg. von William R. Newman und Anthony Grafton, Cambridge/Mass. 2001, 5–8. In *De iclarchia* kritisiert Alberti die Suche nach bisher unbekanntem Planetenbewegungen oder nach einer Lösung des mathematischen Problems der Quadratur des Kreises sowie die alchemistischen Versuche der Transmutation von Metallen und anderen Materialien als für den Menschen vergleichsweise unnütze Zeitverschwendung, in: *Opere volgari*, op. cit., Bd. 2, 243. Vgl. Francesco Furlan, *De l'alchimie ou des sciences inutiles: Méthode et valeur de la recherche chez Leon Battista Alberti*, in: *Chrysopoeia* 2 (1988), 221–248; und Sylvain Matton, *L'influence de l'humanisme sur la tradition alchimique*, in: *Micrologus* 3 (1995): *Natura, scienza e società medievali*, 279–346, 285–286.

- 11 Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967, Bd. 2, 302: »Andererseits, weil offensichtlich ist, dass alle in den Himmelsphären enthaltenen erzeugbaren und vergänglichen Dinge in Hinblick auf Ursprung, Vermehrung, Zustand und Rückgang von den Himmelskörpern abhängen, davon ausgenommen die immaterielle [und unvergängliche] menschliche Seele als die im Behältnis enthaltene Sache, und so wie das Vergängliche vom

Unvergänglichem, das Unterlegene vom Überlegenen und schließlich das Besondere vom Allgemeingültigen abhängt, folgt hieraus die Notwendigkeit, dass ein vom Menschen errichtetes Gebäude in keiner geringeren Abhängigkeit von den Himmelskörpern steht als die anderen von der Natur hervorgebrachten Körper ... [...] Schließlich hat die Erfahrung folgendes gelehrt: Viele Male hat die Astronomie den Aszendenten und andere Voraussetzungen für den Zeitpunkt der Errichtung vieler Städte und anderer Werke des Menschen bestimmt, wurden die günstigen und ungünstigen Augenblicke beurteilt und vorhergesagt. [...] ... sich auf das Urteil der erfahrenen Astrologen berufend, muss er [der Architekt] sein Bauwerk unter einem günstigen Aszendenten beginnen.« Dt. Übers. von Victoria Lorini. Diese Praxis ist auch für das 16. Jahrhundert und weit darüber hinaus belegt; durch astronomisch-astrologische Traktate: beispielsweise Francesco Giuntini (Patrizia Castelli, »Caeli enarrant: Astrologie e città, in: *Le città di fondazione. Atti del 2° Convegno internazionale di storia urbanistica (Lucca 1977)*, hrsg. von Roberta Martinella und Lucia Nuti, Lucca 1977, 173–193, 190), Jean Ganivet (Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 4, New York 1934, 137), Luca Gaurico (*Tractatus astrologicus...*, Venedig 1552, f. 2–14; vgl. Thorndike, *op. cit.*, Bd. 5, New York 1941, 249), Egnatio Danti (*Trattato dell'uso et della fabbrica dell'astrolabio*, Florenz 1578, Prop. XLII: eigenhändige Grundsteinlegung zum Monastero Nuovo (della Concezione) in Via della Scala durch Herzog Cosimo I. 1561; siehe Darrel Rutkin, *Astrological Timing and Architectural Sites: The Deborah Loeb Brice Loggiato in One of Its Historical Contexts*, in: *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, 2 Bde., hrsg. von Machtelt Israëls und Louis A. Waldman, Mailand 2013, Bd. 2, 133–137) sowie Pico della Mirandola, *ex negativo (Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, 2 Bde., hrsg. von Eugenio Garin, Bd. 2, Turin 2004, 174–175, 310–313); aber auch durch Architekten: beispielsweise Francesco de Marchi (*Architettura militare*, I, 19; vgl. Horst De la Croix, *Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy*, in: *The Art Bulletin* 42 (1960), 263–290, 286). Vgl. auch Mary Quinlan-McGrath, *The Foundation Horoscope(s) for St. Peter's Basilica, Rome, 1506: Choosing a Time, Changing the Storia*, in: *Isis* 92 (2001), 716–741; dies., *A Proposal for the Foundation Date of the Villa Farnesina*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986), 245–250; John Rigby Hale, *The End of Florentine Liberty: The Fortezza da Basso*, in: *Florentine Studies: Politics and Society in Renaissance Florence*, hrsg. von Nicolai Rubinstein, London 1968, 501–532, 518–520 und 525; ferner Vincenzo Saladino und Vittorio Franchet-

ti Pardo, *Miti e riti del costruire*, in: *La città e il sacro*, hrsg. von Franco Cardini, Mailand 1994, 325–372, v. a. 366–369 (La fondazione di nuovi centri insediativi).

- 12 *Libro architettonico*, IV, f. 24v–25r; *Trattato*, I, 102; zit. S. 187, Anm. 122. Filarete hatte bereits zwei Mal angekündigt, dass die Gründung der neuen Stadt unter einer günstigen Planetenkonstellation erfolgen werde. *Libro architettonico*, II, f. 11v; *Trattato*, I, 55: »Wenn wir sie gründen, sage ich dir im Folgenden, was es dabei alles zu berücksichtigen gilt, das Klima, unter welchem Planet, an welcher Stelle und zu welcher Stunde [dies zu geschehen hat] und was noch alles dazu gehört.« (»Quando la fonderemo, allora ti dirò sotto che clima, e pianeta, e punto, e ora, e tutto quello che sarà mestiere intendere, tutte le proprietà.«) *Libro architettonico*, IV, f. 24v; *Trattato*, I, 100: »Man muss die Backsteine und den Kalk herstellen lassen, zum Bauplatz bringen und, sobald die Sternkonstellation günstig ist, also der Planet umläuft, der sich für unser Bauvorhaben eignet, werden wir die Fundamente ausheben und die Dinge ausführen lassen, die ihr bestimmt habt.« (»Bisogna far fare le pietre cotte e le calcine, condurle in su l'opera, e poi, quando sarà sotto buona costellazione, cioè che corra quel pianeta che sia idoneo al nostro edificare, noi faremo cavare fondamenti, e seguiterassi quello che avete diterminato.«) – Zur Bedeutung der Astrologie für Francesco Sforza und zur Identifikation des hier unbenannten Astrologen siehe oben S. 155 f.
- 13 Siehe oben S. 157 f. Jan Pieper hingegen sah in diesem Horoskop eine exakte Wiedergabe des für die Grundsteinlegung von Pienza durch Papst Pius II. erstellten Horoskops, doch liest er dazu »in questo millesimo del sessanta« als »im 60. Jahr«, i. e. 1459, was nicht vertretbar ist. Jan Pieper, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, Stuttgart 1997, 112–113. Übrigens ist für Pienza kein Gründungsakt bezeugt, ja nicht einmal der Baubeginn gesichert; vielleicht auch deshalb, weil es sich nicht um eine Neugründung handelte. Von Flavio Biondo erfahren wir lediglich, dass Pius am 10. August 1459 eigenhändig den Grundstein zur Kathedrale gelegt habe; *Additiones correctionesque Italiae illustratae*: »Und beginnend mit einem Gottesdienst für die geplante Basilika, die schicklicherweise das Bauwerk eines römischen Papstes ist, hast du am Festtage des Märtyrers Laurentius den ersten Stein mit deiner eigenen Hand in die Fundamente gelegt.« (»A divinis namque incohans, destinatae basilicae, qualem Romani pontificis opus esse deceat, per diem martyris Laurentii solemniis celebrem lapidem primum tu ipse manu tua fundamentis iecisti.«) Zit. nach *Scritti inediti e rari di Flavio Biondo*, hrsg. von Bartolomeo Nogara, Rom 1927, 236; vgl. Charles R. Mack, *Pienza: The Creation of a Renaissance*

- City, Ithaca und London 1987, App. 1, Dok. 2, 166–170, 166, englische Übers. 168.
- 14 *Libro architetonico*, IV, f. 25r und 26v; *Trattato*, I, 103 und 107–108.
- 15 *Libro architetonico*, IV, f. 25r–30r; *Trattato*, I, 102–120. Teilweise Erklärung in Buch VI, f. 45r–45v; *Trattato*, I, 174–177. Vgl. auch die Gründung des herzoglichen Kastells: *Libro architetonico*, VI, f. 41r; *Trattato*, I, 160. Allein Silvana Sinisi, *Filarete nascosto*, Salerno 1971, 27–31, hat diesen Ereignissen größere Aufmerksamkeit geschenkt, ohne allerdings ihre Symbolik voll auszuschöpfen. Vgl. Jesús María Gonzalez de Zarate, Aspectos emblemáticos sobre la concepción de la ›ciudad ideal‹ en el tratado de Antonio Averlino (Filarete), in: *Norba-Arte* 10 (1990), 17–28, der jedoch bloß auf Gemeinsamkeiten mit der späteren Emblemik hinweist, wie Pierio Valeriano, Cesare Ripa, Hadrianus Iunius oder Joachim Camerarius.
- 16 *Libro architetonico*, IV, f. 26v; *Trattato*, I, 107: »E con solenni canti andavano, parati e ornati come se fussino stati in una città fatta in questa forma.« Spencers Übersetzung verschlampt diese Stelle: »Here the procession began in good order and with solemn chants it advanced decked and ornate as if it had been in a city. It was in this form: the bishop came first ...« *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, 2 Bde., hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1, 46.
- 17 *Libro architetonico*, IV, f. 26v; *Trattato*, I, 108: »E giunti al luogo d'iterminato, il vescovo cogli altri cherici fecero solenne cerimonia appartenente a simile atto, e benedetto la pietra e 'l sito e tutte l'altre cose, con gran solennità di suoni e di canti furono posate le dette cose quivi. E fatto questo, il pontefice prima diè tre colpi colla zappa a reverenza della Trinità, e poi disse al Signore che facesse quello che a lui in prima s'apparteneva, cioè dare colla zappa tre volte in terra, cioè in quel luogo dove s'aveva a cavare. E così seguìtò lui, e tutti gli altri che appartenevano a questo principiare ciascheduno diè tre colpi colla zappa in terra, a similitudine della Santa Trinità, cioè Padre e Figliuolo e Spirito Santo, e a laude d'essa Trinità; e questo comandò il sommo pontefice, e così fu fatto, e lui insieme col Signore diè tre zappate dicendo: ›In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.‹ E così ancora a similitudine di tre tempi, cioè passato, presente e avvenire.«
- 18 *Libro architetonico*, IV, f. 26r; *Trattato*, I, 107: »Poi, fatto questo, farete collezione insieme col vescovo in atto di carità, acciò che così siano gli uomini che abiteranno in essa, caritativi e amorevoli intra loro ...« So die Ankündigung; in der Ausführung ist dann von einem »atto d'amore e di carità« (»Akt der Liebe und der Nächstenliebe«) die Rede (f. 26v; I, 108).
- 19 *Libro architetonico*, IV, f. 25r; *Trattato*, I, 103. In Filaret's Bericht von der Grundsteinlegung zum Hospital von Sforzinda beziehungsweise zum Ospedale Maggiore von Mailand legt zunächst der Architekt selbst den Grundstein in das Fundament; später ist dann von einer Gedenktafel die Rede, auf welcher »das Abbild des Fürsten skulptiert war, wie er den ersten Stein legt, außerdem mein eigenes und noch andere erinnerungswürdige Dinge« (»fu scolpito la immagine del Signore, come egli misse e collocò la prima pietra, e ancora la mia e alcune altre degne memorie«). *Libro architetonico*, XI, f. 83v; *Trattato*, I, 322. Auch in den Dedikationen an Piero de' Medici und an Francesco Sforza ist davon die Rede, dass der Herzog eigenhändig den Grundstein gelegt habe; zit. Anm. 23.
- 20 *Libro architetonico*, IV, f. 25r; *Trattato*, I, 103: »Le cose sono queste le quali io ho ordinate: in prima si è una pietra di marmo dove è scritto gli anni Domini, cioè il millesimo, e il nome della vostra Signoria e del sommo pontefice e così il mio, e una cassa di marmo che sopra la detta pietra sarà collocata, nella quale è dentro uno libro di bronzo, dove è fatto memoria di tutte le cose di questa nostra età e anche degli uomini degni da loro fatte; ed èvi scolpito innelle pagine di fuori, cioè nelle coverte, la virtù e 'l vizio in figura da me trovate e dentro ancora certe altre moralità come in altro libro di bronzo ch'io ho principiato. E questo metteremo in luogo che sarà veduto e sarà testimonianza di questo. Innella detta cassa di fuori è scolpite le cose degne da me ordinate e anche fatte, come furono le porte di bronzo antedette, e lo spedale di Milano, la chiesa di Bergamo, e così altre cose degne da me ordinate.« Zu den Allegorien der Tugend und des Lasters siehe unten S. 391 und S. 399.
- 21 *Libro architetonico*, IV, f. 25v; *Trattato*, I, 104: »Èvi dentro ancora di piombo e di bronzo molte effigie d'uomini degni.« Zu Filaret's Selbstporträt-Medaille siehe Kap. 8.
- 22 *Libro architetonico*, IV, f. 25v; *Trattato*, I, 104 (Ankündigung): »Ho fatto ancora uno vaso di pietra pieno di miglio, di formento, o vuogli dire grano, el coverchio del quale è simulacro di Cloto e di Lachesis e Antroposso, sopra il quale non è scritto altro se none ›vita e morte.‹« *Libro architetonico*, IV, f. 27r; *Trattato*, I, 110 (Ausführung). An letzterer Stelle ist von einem tönernen Gefäß die Rede; wohl zu identifizieren mit dem vom Architekten mitgebrachten Terrakotta-Gefäß (IV, f. 26v; I, 108).
- 23 *Libro architetonico*, IV, f. 27r; *Trattato*, I, 110. Vgl. die Beschreibung der Zeremonien zur Grundsteinlegung des Hospitals von Sforzinda in *Libro architetonico*, XI, f. 83v; *Trattato*, I, 319–322: »Als der Platz abgesteckt war, an dem das im Namen Christi und der Verkündigung zu er-

richtende Hospital entstehen sollte, wurde eine feierliche Prozession mit dem Erzbischof und dem gesamten Klerus angeordnet, an der auch der Herzog Francesco Sforza zusammen mit der erlauchten Bianca Maria, der Graf Galeazzo und Madonna Ippolita, Filippo Maria und die übrigen Söhne teilnahmen, dazu noch weitere Herren ..., die zusammen mit der Bevölkerung von Mailand in besagter Prozession zu dem vorherbestimmten und umgrenzten Platz zogen bis zu der Stelle, wo der erste Stein gelegt werden sollte. – Als ich und einer der Zuständigen an ebendiesem Ort angelangt waren, wurde der erste Stein an die Stelle gelegt, an dem das Fundament entstehen sollte; auf ihm standen das Jahr, der Tag und der Monat geschrieben, und dieses Datum war der 4. April 1457. [Später wird der 12. April 1457 als Datum der Grundsteinlegung genannt, in Übereinstimmung mit einer der beiden am Ospedale Maggiore von Mailand angebrachten Inschriftentafeln; zit. in *Trattato*, I, 321, Anm. 1.] Es wurden noch andere feierliche Handlungen vollzogen und zwar folgende: Als erstes brachte man drei Glasgefäße, das eine gefüllt mit Wasser, das andere mit Wein, das nächste mit Öl. Ich stellte noch ein Terrakotta-Gefäß auf, in dem sich ein Bleikistchen mit mehreren Dingen befand, darunter, zum Gedächtnis, einige gravierte Bildnisse berühmter Männer. Als man diese Dinge an der Stelle mit der für ihn [den Grundstein] ausgeführten Vertiefung vorgezeigt und die Messe gehalten hatte, platzierten der Fürst, der Erzbischof und ich mit ihnen den ersten Stein und die anderen obengenannten Dinge. Damit die Menschen Kunde von diesem Ort haben würden, wurde er sozusagen mit einem Zeichen beziehungsweise einem Markstein markiert und etwas wie eine Säule oder Pfeiler errichtet, worauf eine Inschrift geschrieben war, die Messer Tommaso da Rieti verfasst hat und folgendes verkündete: – FRANCISCVS SFORTIA DVX IIII SED QVI AMISSVM PER PRAECESSORVM OBITVM VRBIS IMPERIVM RECVPERAVIT HOC MVNVS CRISTI PAVPERIBVS DEDIT FVNDAVITQUE MCCCCLVII DIE XII APRILIS. [Francesco Sforza, vierter regierender Herzog, welcher die durch Aussterben seiner Vorgänger verwarloste Herrschaft über die Stadt an sich nahm, hat dieses Geschenk um Christi Willen den Armen überreicht und am 12. April 1457 gegründet] – [...] Über der mittleren Tür befand sich außerdem eine Inschrift, die der ehrwürdige Dichter Filelfo verfasst hat und wie zuvor angegeben lautet. Ebenso verlangte unser Fürst, dass man auch hier [im Hospital] unsere neue Stadt malte. Deshalb brachte man vor der Tür einen dieser Marksteine an (Taf. f. 83v), hier allerdings aus wunderschönem Marmor, der ringsum mit würdigen Darstellungen skulptiert war, darunter das

Bild unseres Herrn, wie er den ersten Stein legte, dazu auch mein Bildnis und andere erinnerungswürdige Dinge. Und oben an der Spitze ein schönes Rankenwerk mit einer Darstellung der Verkündigung; außerdem waren darauf auch noch die vier Jahreszeiten skulptiert und eine Ansicht des gesamten Gebäudes, wie man es ausführen würde, und noch weitere Zierden. Wer das sieht, dem wird es, glaube ich, gefallen, wie dasjenige in Mailand seinen Betrachtern gefällt.« »Sì che essendo disegnato il luogo dove far si doveva questo spedale al nome di Cristo e della Anunziata, fu ordinata una solenne procissione collo arcivescovo e con tutta la chericia, e 'l duca Francesco Sforza, insieme colla illustrissima Bianca Maria, il conte Galeazzo e madonna Ipolita, e Filippo Maria e altri suoi figliuoli, con più altri signori ..., i quali col popolo di Milano vennono colla detta procissione al luogo diputato e disegnato, dove che la prima pietra si doveva collocare. – E giunti al luogo predetto io insieme con uno di queglii diputati, fu posta la pietra la quale era stuita a dovere mettere nel fondamento, sopra la quale era scritto il millesimo, e ancora il dì e 'l mese: il quale millesimo correva 1457, a dì 4 d'aprile. E così certe altre cirimonie, le quali erano queste: cioè prima fu tre vasi di vetro, uno pieno d'acqua, l'altro di vino, l'altro d'olio. E io gli ordinai uno vaso di terra, nel quale era una cassetta di piombo dove era più cose, intra l'altre v'era certe memorie di teste scolpite di alcuni uomini degni di fama. E apresentate queste cose dove la cava era fatta per doverla mettere, e ivi cantato certo ufficio, el Signore insieme col pontefice e io insieme colloro collocamo questa pietra coll'altre sopradette cose. Per dare in questo luogo una dimostrazione alle persone, gli fu fatto come a dire uno segno, o vuoi dire termine, gli fu fatto come a dire una colonna, o vuoi dire uno pilastro, nel quale fu scritto uno pigramo fatto per messer Tommaso da Rieti e diceva in questa forma, cioè: – FRANCISCVS SFORTIA DVX IIII SED QVI AMISSVM PER PRAECESSORVM OBITVM VRBIS IMPERIVM RECVPERAVIT HOC MVNVS CRISTI PAVPERIBVS DEDIT FVNDAVITQUE MCCCCLVII DIE XII APRILIS. – [...] Era ancora sopra alla porta del mezzo uno pigramo fatto per lo degno poeta Filelfo, come dinanzi è scritto e diceva [?]. – Così volle questo nostro Signore che si dipignessi in questo della nostra nuova città. E così innanzi alla porta fu fatto uno di questi termini (Taf. f. 83v), ma questo fu fatto di bellissimo marmo, e fu scolpito intorno di degne cose, intra l'altre gli fu scolpito la immagine del Signore, come egli misse e collocò la prima pietra, e ancora la mia e alcune altre degne memorie; e di sopra, nella sommità, uno bello fiorimento colla immagine della Annunziata. Di sopra v'era scolpito ancora i quattro tempi dell'anno e tutto l'edificio come si faceva,

e più gentilezze; le quali, chi le vedrà, credo gli piacerà come piace a chi vede quello di Milano.« Vgl. die Dedikation an Piero de' Medici, *Libro architettonico*, I, f. 11 (*Trattato*, I, 6), innerhalb einer Aufzählung von Filaretos Werken: »... und in der Stadt Mailand Gottes prachtvolle Armenherberge, unter der Schirmherrschaft von Francesco Sforza, dem vierten Herzog von Mailand, der mit eigener Hand den ersten Stein in das Fundament legte.« (»... e nella città di Milano il glorioso albergo de' poveri di Dio, sotto Francesco Sforza, duca quarto di Milano, el quale colla sua mano la prima pietra nel fondamento collocò.«) Die Dedikation an Francesco Sforza (*Trattato*, I, 8, Anm.) verlautet entsprechend: »... und in deiner vortrefflichen Stadt Mailand Gottes prachtvolle Armenherberge, bei der du mit eigener Hand den ersten Stein in das Fundament legtest.« (»... e nella inclita tua città di Milano lo glorioso albergo de' poveri di Cristo il quale colla tua mano la prima pietra nel fondamento collocasti.«) Bei der Beschreibung der Zeremonien zur Grundsteinlegung des Hospitals von Sforzinda, das sonst dem Vorbild des Ospedale Maggiore folgt, könnte es sich um einen die tatsächliche Grundsteinlegung des Mailänder Spitals getreu wiedergebenden Bericht handeln (mit Ausnahme der Behauptung, auch Filaretos Name sei auf dem Grundstein und auf der vor dem Ospedale aufgestellten Stele eingetragen worden). Allerdings ist kein anderer Bericht von diesen Gründungszeremonien erhalten, und der Grundstein liegt bis heute in den Fundamenten.

- 24 Vgl. Joseph Rykwert, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Princeton 1976; und Vincenzo Saladino und Vittorio Franchetti Pardo, Miti e riti del costruire, in: *La città e il sacro*, hrsg. von Franco Cardini, Mailand 1994, 325–372. Vgl. auch den umfassenden, noch immer lesenswerten Überblick von Paul Rowald, Beiträge zur Geschichte der Grundsteinlegung, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 54 (1904), 41–66, 271–288 und 395–416; ferner Giuseppe Cocchiara, *Il paese di cuccagna e altri studi di folklore*, Turin 1956, 84–125.
- 25 Suger von Saint-Denis, *De consecratione* 53–54; Abt Suger von Saint-Denis, *De consecratione. Kommentierte Studienausgabe*, hrsg. von Günther Binding und Andreas Speer, Köln 1995, 184–187: »... nachdem eine Gemeinschaft angesehenen Männer, und zwar Bischöfe und Äbte, versammelt war und auch die Anwesenheit des Herren und ehrwürdigen Königs der Franken Ludwig [VII.] erbeten worden war, richteten wir am 14. Juli [1140], an einem Sonntag, eine durch liturgisches Gerät prächtige, durch die Anwesenheit von Persönlichkeiten ausgezeichnete Prozession ein. Sogar die Zeichen der Passion des Herrn, d. h.

den Nagel und die Dornenkrone, sowie den Arm des heiligen Greises Simeon und die anderen Heiligtümer der heiligen Reliquien ließen wir die Bischöfe und Äbte mit den Händen vorantragen und stiegen demütig und andächtig zu den ausgeschachteten Stellen hinab, die zur Herstellung der Fundamente vorbereitet worden waren. Dann, nachdem der Trost des Heiligen Geistes, des Trösters, angerufen worden war, den guten Beginn des Gotteshauses mit einem guten Ende abzuschließen, bereiteten ebendiese Bischöfe aus dem gesegneten Wasser der kürzlich, am 9. Juni, vollzogenen Weihe mit eigenen Händen den Mörtel zu und legten die ersten Steine hinein, wobei sie für Gott einen Hymnus sprachen und das ›Fundamenta eius‹ [Psalm 86] bis zum Ende des Psalms in feierlicher Weise sangen. Nun stieg der erlauchte König selbst hinab und legte seinen Stein mit eigenen Händen nieder. Auch wir und viele andere, sowohl Äbte als auch Geistliche, legten unsere Steine hinein – einige auch, aus Liebe und Ehrerbietung vor Jesus Christus, Edelsteine – und sangen ›Lapides preciosi omnes muri tui‹ [Römisches Breviar, Commune Dedicacionis Ecclesiae, 5. Antiphon].« Vgl. Hanns Peter Neuheuser, Die Kirchweihbeschreibungen von Saint-Denis und ihre Aussagefähigkeit für das Schönheitsempfinden des Abtes Suger, in: *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hrsg. von Günther Binding und Andreas Speer, Stuttgart 1993, 116–183, v. a. 139–141; Dominique Iogna-Prat, The Consecration of Church Space, in: *Medieval Christianity in Practice*, hrsg. von Miri Rubin, Princeton 1995, 95–99. Bei der Deponierung von Edelsteinen mag auch an Offb. 21, 19–20 gedacht sein: »Die Grundsteine der Stadtmauer sind mit edlen Steinen aller Art geschmückt; der erste Stein ist ein Jaspis ..., der zwölfte ein Amethyst.«

- 26 Günther Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als sapiens architectus*, Darmstadt 1996, insbes. 287–314; Günther Binding und Susanne Linscheid-Burdich, *Planen und Bauen im frühen und hohen Mittelalter nach den Schriftquellen bis 1250*, Darmstadt 2002, 157–178, insbes. 169–178; Karl Josef Benz, *Ecclesiae pura simplicitas*. Zu Geschichte und Deutung des Ritus der Grundsteinlegung im Hohen Mittelalter, in: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 32 (1980), 9–25; Matthias Untermann, *Primus lapis in fundamentum deponitur*. Kunsthistorische Überlegungen zur Funktion der Grundsteinlegung im Mittelalter, in: *Cistercienser. Brandenburgische Zeitschrift rund um das cisterciensische Erbe* 6, 23 (2003), 5–18; Reinhard Bobach, Zur Geschichte der Grundsteinlegung, in: *Acta Ethnographica Hungarica* 49 (2004), 59–99. Vgl. auch Nikolaus Staubach, Der Ritus der *impositio primarii lapidis* und die Grundsteinlegung von Neu-Sankt-Peter, in:

- Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn*, hrsg. von Georg Satzinger und Sebastian Schütze, München 2008, 29–40; ferner Iva Adámková, Qualche considerazione sulla posa delle pietre nelle fondamenta degli edifici sacrali nel Medioevo, in: *Listy filologické* 131,1–2 (2008), 29–44; Reinhard Meßner, Das mittelalterliche Kirchweihritual als Bau und Besiedelung der Himmelsstadt, in: *Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit*, hrsg. von Albert Dietl, Wolfgang Schöller und Dirk Steuernagel, Regensburg 2014, 163–174. Rituelles Abschreiten eines Baus oder einer Stadt ist selbstverständlich auch dem politisch-paganen Bereich nicht fremd. So wird beispielsweise von Francesco Sforza – nach Belagerung und Unterwerfung von Mailand und der Ausrufung zum Herzog am 22. März 1450 – ein sorgfältig geplanter Einzug in die Stadt berichtet: Bevor er und Bianca Maria Visconti mit den Truppen durch die Tore in die Stadt ziehen, wird zunächst die Stadt feierlich umschritten. Siehe Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven 1995, 45, beziehungsweise Alessandro Colombo, L'ingresso di Francesco Sforza in Milano e l'inizio di un nuovo principato, in: *Archivio Storico Lombardo* 32 (1905), 33–101, 54. – Ein mittelalterliches Beispiel für eine rituelle Grundsteinlegung für ein profanes Gebäude bietet der Torre del Mangia des Palazzo Pubblico in Siena, am 12. Oktober 1325: »[...] Und an jeder Ecke brachte man dort hebräische, griechische und lateinische Inschriften an [die drei Sprachen des *Titulus crucis* nach Joh. 19, 19–20], damit weder Donner noch Blitz noch Gewitter ihn treffen würden; und auf diese Weise wurde das Fundament besagten Turmes ausgeführt.« *Cronache senesi*, hrsg. von Alessandro Lisini und Fabio Iacometti, *Rerum italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquocento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 15, 6, 1, Bologna 1931, 129–130. (Dt. Übers. von Victoria Lorini.) Vgl. Ferdinand Schevill, *Siena: The History of a Mediaeval Commune*, New York 1964, 297; Colin Cunningham, For the Honour and Beauty of the City: The Designing of Town Halls, in: *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280–1400*, 2 Bde., hrsg. von Diana Norman, New Haven und London 1995, Bd. 2, 29–54, 40.
- 27 Luca Beltrami, *Storia documentata della Certosa di Pavia*, 2 Bde., Mailand 1896, Bd. 1, 58–66.
- 28 Die zweite Darstellung am Grabmal Gian Galeazzo Viscontis findet sich abgebildet in: *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 16 Bde., Mailand 1953–1962, Bd. VII: *L'Età Sforzesca dal 1450 al 1500*, Mailand 1956, 898; oder Andrea Spaulding Norris, *The Tomb of Gian Galeazzo Visconti at the Certosa di Pavia*, Diss. New York University, Ann Arbor/Mich. 1977, 201–203 sowie Abb. 72 und 87. Vgl. insbes. den Ulmer Bericht zum Jahr 1377 und das Grundsteinlegungsrelief im Ulmer Münster; *Fratris Felicis Fabri tractatus de civitate Ulmensis*, hrsg. von Carl Gustav Veessenmeyer, Tübingen 1898, 37–38. Bemerkenswert in dieser Hinsicht der Bericht Filaretos von der Grundsteinlegung zum Hospital von Sforzinda beziehungsweise zum Ospedale Maggiore von Mailand in *Libro architettonico*, XI, f. 83v (*Trattato*, I, 322), wo von der Anbringung einer Gedenktafel die Rede ist, die das Porträt des Herzogs im Akt der Grundsteinlegung zeigen soll. Zit. in Anm. 23.
- 29 Siehe Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Mailand 1974, 17–18; Jessica Gritti, L'usanza moderna e la maniera antica: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte prima, in: *Artes* 14 (2008–2009), 33–61; vgl. dies., L'usanza moderna e la maniera antica: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte seconda, in: *Artes* 15 (2010–2014), 25–61.
- 30 *Libro architettonico*, XVI, f. 122v–125r; *Trattato*, II, 457–469. Vgl. oben S. 48.
- 31 Das entsprechende Dokument mit dem Datum des 20. Juni 1463 ist leider verloren, doch hat sich die Notiz in einem Inventar von das Kloster betreffenden Dokumenten aus dem Jahre 1750 erhalten: Der Bischof von Cremona habe »il circuito« konsakriert. Siehe Jessica Gritti, L'usanza moderna e la maniera antica: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte prima, in: *Artes* 14 (2008–2009), 33–61, 36–37.
- 32 Transkribiert in: Giovan Battista Zaist, *Notizie storiche de' pittori scultori e architetti cremonesi*, Cremona 1774, Nachdr. Bergamo 1976, 34–45, 36; und Giuseppe Galeati, *La chiesa di San Sigismondo presso Cremona*, Cremona 1913, 132–133.
- 33 Lodovico Cavitelli, *Annali della città di Cremona*, Cremona 1588, Nachdr. Bologna 1968, f. 207v–208r; Jessica Gritti, L'usanza moderna e la maniera antica: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte prima, in: *Artes* 14 (2008–2009), 33–61, 36.
- 34 Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Mailand 1974, 17; Jessica Gritti, L'usanza moderna e la maniera antica: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte prima, in: *Artes* 14 (2008–2009), 33–61, 36.
- 35 Clemente Fiammeno, *Castelleonea cioè Historia di Castelleone insigne castello nella diocesi di Cremona in Lombardia*

..., Cremona 1636, 106: »1517 ... di maggio ... alli 4. detto in Lunedì s'incominciò à fabricar la nostra parochiale gettando la prima pietra D. Paolo Homodeo nostro prevosto, & poi altri sacerdoti ponendovi oglio, vino & dinari, havendo sopra una pietra intagliato 1517 ...«. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Dieser Hinweis findet sich schon bei Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Mailand 1974, 142, Anm. 55; vgl. Jessica Gritti, L'»usanza moderna« e »la maniera antica«: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte prima, in: *Artes* 14 (2008–2009), 33–61, 36.

- 36 Ägypten: Sanaa Abd El-Azim El-Adly, *Das Gründungs- und Weiberitual des ägyptischen Tempels von der frühgeschichtlichen Zeit bis zum Ende des Neuen Reiches*, Tübingen 1981, insbes. 38–44 und 285–287; James Morris Weinstein, *Foundation Deposits in Ancient Egypt*, Ann Arbor/Mich. 1973, insbes. 416–436. Mesopotamien: Richard S. Ellis, *Foundation Deposits in Ancient Mesopotamia*, New Haven und London 1968. Europäische Ur- und Frühgeschichte: Ines Beilke-Voigt, *Das »Opfer« im archäologischen Befund. Studien zu den sog. Bauopfern, kultischen Niederlegungen und Bestattungen in ur- und frühgeschichtlichen Siedlungen Norddeutschlands und Dänemarks*, Rahden 2007. Griechische Antike: Berit Wells, Early Greek Building Sacrifices, in: *Early Greek Cult Practice*, hrsg. von Röbin Hägg, Nanno Marinatos und Gullög C. Nordquist, Stockholm 1988, 259–266; Rita Müller Zeiss, *Griechische Bauopfer und Gründungsdepots*, Diss. Univ. Saarbrücken 1994; Stefan Weikart, *Griechische Bauopferrituale. Intention und Konvention von rituellen Handlungen im griechischen Bauwesen*, Berlin 2002. Römische Antike: Joseph Rykwert, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Princeton 1976; Alexandre Grandazzi, *La fondation de Rome. Réflexion sur l'histoire*, Paris 1992; Dominique Briquel, *La leggenda di Romolo e il rituale di fondazione della città*, in: *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*, hrsg. von Andrea Carandini und Rossanna Cappelli, Mailand 2000, 39–44; Augusto Fraschetti, *Romolo il fondatore*, Rom 2002; Peter Woodward and Ann Woodward, Dedicating the Town: Urban Foundation Deposits in Roman Britain, in: *World Archaeology* 36 (2004), 68–86. Nach Plutarch, *Leben des Romulus*, XI, wurde bei der Gründung Roms »eine runde Grube ausgehoben und Erstlinge von allem, was man der Sitte nach als gut oder der Natur nach als notwendig in Gebrauch hatte, da hineingelegt. Zuletzt brachte jeder eine Handvoll Erde aus dem Lande, woher er gekommen war, und warf sie darauf, und dann rührte man alles durcheinander. Diese Grube benennen sie mit demselben Wort wie das Weltall: *mun-*

du. Hierauf beschrieb man um sie wie um das Zentrum eines Kreises die Stadtgrenze. Der Gründer [Romulus] befestigt an einem Pflug eine eherne Pflugschar ...« Zit. nach Plutarch, *Große Griechen und Römer*, Bd. 1: *Theseus und Romulus ...*, übers. von Konrat Ziegler, Zürich 1979, 88. Plutarch, ebd., lokalisiert den *Mundus* auf dem Forum; Ovid, *Fasti*, IV, 831–843, auf dem Palatin. Die verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten – darunter Erde, Welt, Weltall, Himmel – sowie die Stelle bei Plutarch lassen vermuten, dass der *Mundus* als das Zentrum der Stadt zugleich als Mittelpunkt der Welt und Achse des Kosmos angesehen wurde. Plutarch spricht wohl deshalb im Gegensatz zu der üblichen Tradition der »Roma quadrata« von einer kreisrunden Stadt. Ebenso Varro, *De Lingua Latina*, V, 143: »Postea qui fiebat orbis, urbis principium ...« (»Danach entstand der Kreis, der Anfang der Stadt ...«); Marcus Terentius Varro, *De lingua latina – On the Latin Language*, lat.-engl., übers. von Roland G. Kent, London 1938, 134. Vgl. Isidor, *Etymologiae*, XV, 2, 3: »Urbs ist benannt nach orbis (Kreis), weil die alten Städte im Kreis gebaut wurden oder nach dem gebogenen Teil des Pfluges, mit welchem die Mauern gekennzeichnet wurden.« Zit. nach *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, übers. von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, 553–554. Zur Tradition der »Roma quadrata« siehe Werner Müller, *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, Himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Welt-nabel*, Stuttgart 1961; und Alexandre Grandazzi, La Roma quadrata: mythe ou réalité, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* 103 (1993), 493–545. – Erinnerung sei an dieser Stelle auch an die Erzählung des Ammianus Marcellinus (*Rerum gestarum libri*, XXII, 16, 7; *Römische Geschichte*, 4 Bde., lat.-dt., übers. und mit Komm. versehen von Wolfgang Seyfarth, Bd. 3, Darmstadt 1970, 58/59), wonach Deinokrates bei der Gründung Alexandriens, »der Krone aller Städte«, den Umriss der zu errichtenden Stadtmauern mit Mehl statt mit Kalk auf den Boden gezeichnet habe, sodass »diese Stadt auch später an Nahrungsmitteln aller Art im Überfluss haben sollte.« Von Alberti aufgenommen in *De re aedificatoria*, IV, 3.

- 37 Für die griechisch-römische Antike siehe beispielsweise Friedrich Schwenn, *Die Menschenopfer bei den Griechen und Römern*, Berlin 1966. Griechenland: Dennis D. Hughes, *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London und New York 1991; Pierre Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Athen 1994. Siehe auch René Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972; Walter Burkert, *René Girard, and Jonathan Z. Smith on Violent Origins: Ritual Killing and Cultural Formation*, hrsg. von Robert G. Hamerton-Kelly, Stanford/Calif. 1987. Vgl. ferner Robert Wessing und Roy E. Jordaan, Death at the Building Site: Construc-

- tion Sacrifice in Southeast Asia, in: *History of Religion* 37,2 (1997), 101–121.
- 38 So bereits Paul Sartori, Über das Bauopfer, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 30 (1898), 1–54, 2. Zum Begriff Bauopfer siehe die gute Zusammenfassung der Diskussion bei Ines Beilke-Voigt, *Das ›Opfer‹ im archäologischen Befund. Studien zu den sog. Bauopfern, kultischen Niederlegungen und Bestattungen in ur- und frühgeschichtlichen Siedlungen Norddeutschlands und Dänemarks*, Rahden 2007, 48–52.
- 39 Wir verwenden hier und im Folgenden den Begriff Augurium, weil es der Begriff ist, den Filarete in diesem Zusammenhang verwendet. Korrekter wäre es, von Auspizium oder noch allgemeiner von Omen zu sprechen. Vgl. bereits Servius in seinem Kommentar zu Vergils *Aeneis*, I, 398: »Der Unterschied zwischen Augurium und Auspizium besteht darin, dass das Augurium sowohl verlangt wird als auch durch ganz bestimmte Vögel angezeigt wird, das Auspizium aber von jedem beliebigen Vogel angezeigt und nicht verlangt wird.« Zit. nach Ambros Josef Pfiffig, *Die etruskische Religion. Sakrale Stätten, Götter, Kulte, Rituale*, Wiesbaden 1998, 152.
- 40 *Libro architettonico*, IV, f. 25v–26r; *Trattato*, I, 104–106: »Questo vaso è a similitudine che una città debba essere quasi come uno corpo umano, e perciò debbe essere piena di quello che dà la vita a l'uomo; e 'l suo coverchio sono quelle tre fatale Idee nelle quali consiste essa nostra vita, cioè che l'una fila, l'altra ricoglie il filo, l'altra lo rompe, e in sul vaso non è altro se non queste due parole scritte, cioè ›vita e morte‹, ché altro non è questo mondo che perché in una città non consiste altro per infino vivere e morire, e che gli è concesso il suo termine. – L'acqua perché ci metti? – Perché gli è uno elemento che per sé medesimo è netto e puro e chiaro e molto utile a ogni persona: se non è imbruttata con altra materia, sempre è lucida e chiara; e così debbono essere gli abitatori della città, che debbono essere chiari e netti e debbono fare utile alli altri; e così come l'acqua s'intorbida e guastasi per essere accompagnata con altre materie brutte o con cosa non conveniente a essa, così gli uomini delle terre per male usanze si guastano e torbidansi. – Il vino, perché è uno licore apropiato alla vita de l'uomo usandolo temperatamente. E così ancora il superfluo toglie il sentimento e la sanità. – Il latte a che proposito è? – Ché il latte, come ogni uomo sa, è sangue stillato, ed è quello che prima ci dà nodrimento, ed è bianco, e così gli uomini delle terre quando sono sanguinenti si debbono distillare e purgare e diventare bianchi, e dare nodrimento l'uno all'altro e non essere rossi, cioè focosi e maligni insieme. – L'olio, perché è uno licore molto utile, ed è di natura che vuole stare di sopra all'acqua; e la pianta che produce questo licore è dedicata a Pallas, la quale è dea della sapienza, e ancora l'olivo significa vittoria e pace. E così le gran città vogliono avere vittoria e pace, e dominazione sopra l'altre minori di sé a similitudine come l'olio, e con sapienza e con buono modo e con piacevolezza. – E 'l mele ancora si mette, perché è uno licore molto dolce e utile a molte cose; e ancora gli animali che 'l producono questo liquore sono solleciti e severi e giusti, e vogliono e hanno signore e principale tra loro, e seguitano tutte il comandamento del loro principale, e tutti sono diputati quello che hanno a fare, e ognuno ubbidisce; e quando il loro signore invecchiasse tanto che non potesse volare, loro per giustizia e clemenza lo portano. Così debbono essere gli uomini della città, che debbono essere solleciti, e debbono fare quello che a loro s'appartiene e che gli è comandato per lo loro superiore, e amare e ubbidire il suo signore, e quando venisse in qualche bisogno, per guerre o per altre necessità, aiutarlo come loro padre proprio. E così il signore debba essere giusto e severo quando bisogna, e a' tempi clemente e piatoso. E i frutti loro siano dolci e utili come quelli de l'api.« Woraufhin der Herzog den Architekten auffordert, diese Erklärung aufzuschreiben und dieses Dokument mit den anderen Gegenständen in das Gründungsdepot zu legen.
- 41 *Orlando Furioso*, IV, 38; Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, hrsg. von Lanfranco Caretti, Mailand 1954, 73: »Der Alte nahm ein Felsstück von der Schwelle, / Auf dem ein Haufen fremder Zeichen stand. / Gefäße, voll von Feuer, birgt die Stelle, / Die immer rauchen, ›Ollen‹ zubenannt. / Doch kaum dass sie der Zaubergreis zerschelle, / Und leer, unwirtlich, steht die Felsenwand; / Die Mauern und die Türme sind zerstoßen, / Als hätte nie sich dort ein Schloss erhoben.« Zit. nach Ludovico Ariosto, *Der Rasende Roland*, übers. von Johann Diederich Gries, München 1980, Bd. 1, S. 79. Ich verdanke diesen Hinweis Ludwig Hänselmann, Die vergrabenen und eingemauerten Tongeschirre des Mittelalters, in: *Westermanns Jahrbuch der illustrierten Deutschen Monatshefte* 41 (1876–77), 393–405, 404.
- 42 *Libro architettonico*, I, f. 6r und 7r; *Trattato*, I, 29 und 38: »Io ti mosterrò l'edificio essere proprio uno uomo vivo, e vedrai che così bisogna a lui mangiare per vivere, come fa proprio l'uomo: e così s'amala e muore, e così anche nello amalare guarisce molte volte per lo buono medico, e anche molte volte come l'uomo si ramala per lo disordine di non avere buona avvertenza alla sua sanità, e anche pure molte volte per lo buono medico ritorna in sanità, e vive gran tempo, e così vivendo poi pure per lo tempo suo si muore ... – Tu potresti dire: lo edificio non si amala e non muore come l'uomo. Io ti dico che così fa proprio l'edificio: lui s'amala quando non mangia, cioè quando non è mantenu- to, e viene scadendo a poco a poco, come fa proprio l'uomo

- quando sta senza cibo, poi si casca morto. Così fa proprio l'edificio e se ha il medico quando s'amala, cioè il maestro che lo racconcia e guarisca, sta un buon tempo in buono stato. E questo si vede tutto di chiaro ... [...] E che sia vero guarda in Roma ... [...] Basti questo a dovere intendere l'edificio vivere e morire ed essere aiutato a morire e a vivere quanto il tempo porta a l'uomo, o vero come avviene proprio a l'uomo, o vuoi dire al corpo de l'uomo.« (Vgl. zu dieser Stelle Maria Beltrami, I corpi malati di Filarete, in: *Horti Hesperidum* 6 (2016), 75–84.) Vgl. Nicodemo Tranchedini, Botschafter des Francesco Sforza und mit Filarete bekannt (vgl. S. 57, S. 79f., Anm. 75, S. 253, S. 305), welcher am 6. Februar 1454 aus Rom berichtet, dass Papst Nikolaus V. »sagte, nichts bei uns ist von Dauer, und in einem langen Gedankengang legte er dar, wie jede Sache altert und vergeht, auch die Städte.« (»disse che ni[hi]l durabile apud nos et cum longo rasonamento mostrò che omne cosa invecchia e finisce, etiam le cittade.«) Archivio di Stato di Milano, Archivio Sforzesco, Potenze Estere, 41, doc. 47; zit. nach Paola Sverzellati, Niccolò V visto da un umanista pontremolese: i dispacci di Nicodemo Tranchedini a Milano, in: *Niccolò V nel sesto centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi, Sarzana, 8–10 ottobre 1998*, hrsg. von Franco Bonatti und Antonio Manfredi, Città del Vaticano 2000, 329–350, 336; vgl. Stefano Borsi, *La città vascolarizzata di Leon Battista Alberti e Leonardo. Anatomia e cultura urbana nel Rinascimento*, Melfi 2010, 136. – Filaretes Anthropomorphismus wird bereits in der Dedikation angekündigt (*Libro architettonico*, I, f. 1v; *Trattato*, I, 7, zit. unten S. 252) und durchzieht das gesamte 1. Buch, kehrt jedoch auch in späteren Büchern wieder. Vgl. beispielsweise *Libro architettonico*, II, f. 7v (*Trattato*, I, 39–40), zit. oben S. 96; oder VIII, f. 54v–57v (*Trattato*, I, 211–221), wo es um die Ableitung der verschiedenen Säulenmaße vom menschlichen Körper geht.
- 43 Auch im Falle der Grundsteinlegung zum Spital von Sforzinda beziehungsweise zum Ospedale Maggiore von Mailand wird von der Deponierung von Porträts berühmter Männer berichtet (»certe memorie di teste scolpite di alcuni uomini degni di fama«). Ausführlich zit. in Anm. 23.
- 44 *Libro architettonico*, VI, f. 25v; *Trattato*, I, 104: »La ragione per che io metto queste cose in questo fondamento si è che come ogni uomo sa che tutte le cose che hanno principio hanno a 'vere fine, quando sarà quel tempo, si troveranno queste cose; e per questo da loro saremo ricordati e nominati, come che noi nominiamo o per cavamento o ruina si truova alcuna cosa degna; noi abbiamo cara e piaceci avere trovata quella cotal cosa che rapresenti antichità e il nome di quegli che l'hanno fatto.«
- 45 So berichtet beispielsweise eine anonyme Sieneser Stadtchronik anlässlich der Grundsteinlegung zur Domfassade 1284: »... und die Grundsteinlegung wurde mit großer Feierlichkeit begangen, der Bischof mit dem gesamten Klerus sang Hymnen und Psalmen und Gebete zu Ehren der Jungfrau Maria, dazu Weihwasser, Weihrauch, Glockengeläut und die Trompeten der Kommune. Alles war sehr feierlich und als *Geste der Schenkung* [per segno di donazione] legte man eine große Zahl von Münzen aller Art in die Fundamente.« Und anlässlich der Grundsteinlegung zur Torre del Mangia des Palazzo Pubblico im Jahre 1325: »... legte man das Fundament des Turms auf dem Hauptplatz. Und als man [mit dem Bau] begann, gab man ein großes Fest, und die Kanoniker kamen für die Weihe des Grundsteins und um Gebete und Psalme zu sprechen. Und der Verwalter der Kommune von Siena legte *zum Gedenken* [per memoria] an besagten Turm in den Untergrund des Turmes einige Münzen. Und an jeder Ecke brachte man dort hebräische, griechische und lateinische Inschriften an [die drei Sprachen des *Titulus crucis* nach Joh. 19, 19–20], damit weder Donner noch Blitz noch Gewitter ihn treffen würden; und auf diese Weise wurde das Fundament besagten Turmes ausgeführt.« *Cronache senesi*, hrsg. von Alessandro Lisini und Fabio Iacometti, *Rerum italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 15, 6, 1, Bologna 1931, 68 und 129–130. Meine Hervorhebungen. Vgl. Armando Bernardelli, »In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...«. Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402, 387–388. 1383 wurden zahlreiche Münzen in die Fundamente des restaurierten Ponte Vecchio in Pisa geworfen: »Am 14. Juli [1383] begab sich der Erzpriester von Pisa zusammen mit vielen Kanonikern und dem gesamten Domklerus zur alten Brücke von Pisa, wo sie eine ehrwürdige und feierliche heilige Messe zelebrierten und viele Gebete sprachen. [...] Und nach dem Gebet, wie es zu *Beginn der Grundsteinlegung eines jeden Gebäudes üblich ist*, warf besagter Messer Piero mit weiteren Stadtbewohnern dort zunächst viele Geldstücke hinein. [...]« *Cronica di Pisa. Dal ms. Roncioni 338 dell'Archivio di Stato di Pisa*, hrsg. und kommentiert von Cecilia Iannella, Rom 2005, 317. (Dt. Übersetzungen von Victoria Lorini. Meine Hervorhebung.) Für weitere Beispiele des 13. und 14. Jahrhunderts siehe Lucia Travaini, Saints, Sinners and ... a Cow: Offerings, Alms and Tokens of Memory, in: *Money and the Church in Medieval Europe, 1000–1200: Practice, Morality and Thought*, hrsg. von Giles E. M. Gasper und Svein H. Gullbekk, Farnham 2015, 209–221, 218–220. Ferner

- Ludwig Veit, Geheiligt Geld – Münzmotive, in: *Münzen in Brauch und Aberglauben. Schmuck und Dekor – Votiv und Amulett – Politische und Religiöse Selbstdarstellung*, Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Mainz 1982, 35–50. – Vgl. auch Giacomo Grimaldi, *Descrizione della basilica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini latino 2733* [1620], hrsg. von Reto Niggli, Città del Vaticano 1972, 213–214 und 243, wo von der Auffindung zahlreicher kaiserzeitlicher Münzen in den Fundamenten einzelner Kapellen und Säulen bei der Demolierung von Alt-Sankt Peter berichtet wird. Weitere Münzen wurden zwischen 1607 und 1633, etwa anlässlich der Fundamentierungsarbeiten für Berninis Baldachin, aufgefunden. Bereits zuvor, 1586, war bei Aushubarbeiten für die Fundamente für den Neubau des Lateranspalast ein Behälter mit 125 Münzen aus der Zeit Kaiser Konstantins entdeckt worden. Zu diesen und anderen Münzfunden des 16. und 17. Jahrhundert siehe Giuseppina A. Cellini, *Notizie di rinvenimenti monetali a Roma nel XVI e XVII secolo*, in: *Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche* 30 (2001), 339–360, 346–347 (Lateran) und 350–352 (Peterskirche); Lucia Travaini, *La bolla numismatica di Sisto V, i riti di fondazione e due monete reliquie a Milano*, in: *Sanctorum* 4 (2007), 203–240; Lucia Travaini und Paolo Liverani, *Il tesoro del Laterano e la bolla numismatica di Sisto V del 1587*, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 80 (2007–2008), 217–250; ferner Jürgen Zimmer, *Die Neuburger Medaille von 1607. Materialien zum Verständnis eines unscheinbaren Kunstwerkes*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 85 (1992), 49–100.
- 46 Siehe neben der in Anm. 36 angeführten Literatur insbes. Michael Donderer, *Münzen als Bauopfer in römischen Privathäusern*, in: *Bonner Jahrbücher* 184 (1984), 177–187. Vgl. Grazia Facchinetti, *Offerte di fondazione: La documentazione Aquileiese*, in: *Aquileia Nostra* 79 (2008), 150–218; Claudia Perassi, *Il sesterzio di Domiziano dal criptoportico del Capitolium: Una deposizione intenzionale*, in: *L'area del Capitolium di Verona: Ricerche storiche e archeologiche*, hrsg. von Giuliana Cavalieri Manasse, Verona 2008, 583–589.
- 47 Rita Müller Zeiss, *Griechische Bauopfer und Gründungsdepots*, Diss. Univ. Saarbrücken 1994, 24, 44, 73; P. Orlandini, *Tipologia e cronologia del materiale archeologico di Gela dalla nuova fondazione di Timoleonte all'età di Ierone II, Parte I*, in: *Archeologia Classica* 9 (1957), 44–75, 72–73. Die bekannteste literarische Quelle zur Münzdeponierung in römischer Zeit ist Tacitus' Bericht von der Neugründung des Tempels des Jupiter Capitolinus unter Kaiser Vespasian am 21. Juni 70 n. Chr.; Tacitus, *Historiae*, IV, 53: »Am 21. Juni wurde bei heiterem Himmel der ganze Platz, den man für den Tempel weihen wollte, mit Binden und Kränzen umwunden. Dann betreten ihn, Zweige von Fruchtbäumen in den Händen, Soldaten, die Namen mit guter Vorbedeutung hatten. [...] Im weiteren entsühnte der Prätor Helvidius Priscus nach einem Gebetsverspruch des Oberpriesters Plautius Älianus den Bauplatz, indem er ein Schwein-Schaf-Stier-Opfer darbrachte ... Er flehte Jupiter, Juno und Minerva, die Schutzgötter des Reiches an, sie möchten das Unternehmen segnen ...; dabei berührte er die Binden, mit denen der Grundstein umschlungen und die Bauseile verknüpft waren. [...] Allenthalben warf man auf das Fundament Spenden aus Silber und Gold ...« Zit. nach P. Cornelius Tacitus, *Historien*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Joseph Borst, 7. Aufl. Mannheim 2001, 455.
- 48 George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Nr. 5–9. Siehe Luigi Rizzoli, *Teche e medaglie murali carraresi*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 2 (1899), 56–58; Andrea Saccocci, *Teche e »medaglie« murali carraresi (1355–1405)*, in: *Le mura ritrovate. Fortificazioni di Padova in età comunale e carrarese*, hrsg. von Adriano Verdi, Padua 1987, 154–155; Bruno Callegher, *Monete, medaglie e sigilli a Padova tra Duecento e Trecento*, in: *Giotto e il suo tempo*, Ausst.-Kat., Padua, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001, hrsg. von Vittorio Sgarbi, Mailand 2000, 280–281 und 420, Tav. XXVII. Vgl. Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, 70–71; Armando Bernardelli, *In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...*. Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402, 367–369. Ebd., 368, Hinweise auf Berichte von der Auffindung antiker Münzen im Raum Padua im späten 13. Jahrhundert; siehe v. a. Giovanni Gorini, *Le medaglie carraresi. Genesi e fortuna*, in: *Padova carrarese. Atti del convegno, Padova, Reggia dei Carraresi, 11–12 dicembre 2003*, hrsg. von Oddone Longo, Padua 2004, 259–267. Die Baumedailen der Carrara schließen jedenfalls formal an antike Vorbilder an. Dazu auch Roberta Parise, *Le medaglie carraresi*, in: *I luoghi dei Carraresi. Le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, hrsg. von Davide Banzato und Francesca Flores D'Arcais, Treviso 2006, 161–166.
- 49 Zu den Medaillen- und Münzdepots des 15. Jahrhunderts allgemein: Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, v. a. 69–81; Georgia Clarke, *Roman House – Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003, 23–28; Georg Satzinger, *Baumedailen: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, in: *Die*

Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, hrsg. von Georg Satzinger, Münster 2004, 99–124; Minou Schraven, Out of Sight, Yet Still in Place: On the Use of Italian Renaissance Portrait Medals as Building Deposits, in: *RES* 56 (2009), 182–193; dies., Foundation Rituals and Material Culture in Renaissance Italy: The Case of the Bentivoglio Tower in Bologna, in: *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, hrsg. von Axel Michaels, Bd. 5: *Transfer and Spaces*, Wiesbaden 2010, 339–357; und Armando Bernardelli, ›In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...‹. Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402.

- 50 George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Nr. 163–164, 174–177, 183–186 (alle von Matteo de' Pasti). Vgl. Pier Giorgio Pasini, Note su Matteo de' Pasti e la medagliistica malatestiana, in: *La medaglia d'arte. Atti del primo convegno internazionale di studio, Udine, 10–12 ottobre 1970*, Udine 1973, 41–76, 52; Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, 71–72; Stephen K. Scher, Italy, Fifteenth Century, in: *The Currency of Fame: Portrait Medals in the Renaissance*, hrsg. von Stephen K. Scher, London 1994, 39–146, 64–76; Georg Satzinger, Baumedailen: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von Georg Satzinger, Münster 2004, 99–124, 99–101; Minou Schraven, Out of Sight, Yet Still in Place: On the Use of Italian Renaissance Portrait Medals as Building Deposits, in: *RES* 56 (2009), 182–193, 183–189; dies., Foundation Rituals and Material Culture in Renaissance Italy: The Case of the Bentivoglio Tower in Bologna, in: *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, hrsg. von Axel Michaels, Bd. 5: *Transfer and Spaces*, Wiesbaden 2010, 339–357, 249–252; Armando Bernardelli, ›In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...‹. Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402, 369–375. – Neben den zahlreichen in späterer Zeit aufgefundenen Medaillen wird diese Praxis der eher wahllosen Bestückung der Bauten dokumentiert durch einen Brief Matteo de' Pastis vom Dezember 1445: »Ich habe zwanzig von den fraglichen Dingen [Medaillen] nach Senigallia zu Ser Baptista und Sagramoro geschickt, damit er sie in das obere Bollwerk am Gesims legt, wie ich Euer Gnaden schrieb, damit welche an alle Stellen kommen, an denen zur Zeit gearbeitet wird. Im Augenblick weiß ich nicht, was zu tun ist. Schreibt, wer mir nach Befinden Euer Gnaden das Silber geben soll, aus dem ich die kleine Medaille gießen und prägen will, damit

ich den Guss für das, was Ihr plant, vorbereiten kann.« Zit. nach Bernardelli, *op. cit.*, 372; vgl. Pasini, *op. cit.*, 48–49. Dt. Übers. von Victoria Lorini. – Beachte auch einen Brief Flavio Biondos an Leonello d'Este von 1446, in welchem er von einem Gastmahl Sigismondo Malatestas bei Kardinal Prospero Colonna berichtet, wo er erfahren habe, dass der Herzog von Ferrara 10.000 Münzen mit seinem Porträt »nach Sitte der alten römischen Kaiser« (»vetustorum principum Romanorum more«) habe prägen lassen. »Colonna pries den Einfall, lobte die Nachahmung der alten Sitte, die dich anzutreiben schien, so dass du den Spuren derer, deren Liebe nach Ruhm und gutem Ruf du nachahmst, auch in den übrigen Dingen folgst, die wahren und beständigen Ruhm verschaffen.« (»Laudavit Columna ingenium, laudavit vetusti moris imitationem, quae videatur te impulsura, ut, quorum aemularis gloriae et famae amorem, vestigia quoque in ceteris, quae veram ac solidam afferunt gloriam, sequaris.«) *Scritti inediti e rari di Flavio Biondo*, hrsg. von Bartolomeo Nogara, Rom 1927, 159–160.

- 51 Cesare Clementini, *Raccolto storico della fondazione di Rimini e dell'origine e vite dei Malatesti*, Rimini 1627, Nachdr. Bologna 1969, 259–260: »Galeotto Roberto begann mit dem Bau des Fundaments für das Bollwerk der Festung an der Porta Sant'Andrea del Gattolo, nachdem der Vikar des Bischofs die Segnung vollzogen und die Litaneien gesungen hatte. Und noch vor allen anderen legte Domenico Malatesta den ersten Stein und Giovanni Rossi trug den Kalk herbei, mit dem dieser Stein vermauert wurde und der Bischof weihte ihn mit gesegnetem Wasser und den üblichen kirchlichen Zeremonien und Galeotto Roberto warf viele Geldstücke hinein.« Zit. nach Minou Schraven, Foundation Rituals and Material Culture in Renaissance Italy: The Case of the Bentivoglio Tower in Bologna, in: *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, hrsg. von Axel Michaels, Bd. 5: *Transfer and Spaces*, Wiesbaden 2010, 339–357, 347. Vgl. Armando Bernardelli, ›In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...‹. Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402, 388. Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 52 Bruna Restani, Le medaglie di Sigismondo Pandolfo Malatesta, in: *Studi Romagnoli* 48 (1997), 331–364, 335–336.
- 53 Niccola della Tuccia, *Cronache di Viterbo e di altre città*, in: *Cronache e statuti della città di Viterbo*, hrsg. von Ignazio Ciampi, Florenz 1872, 252: »... am 8. März, einem Dienstag, legte besagter Messer Borgia einen Golddukaten von Papst Kalixt in das Fundament der vorderen Ecke des Wachturms besagter Burg. Auf der einen Seite des Dukatens war der Heilige Petrus, auf der anderen ein Ochse abgebildet, und dann legte er eigenhändig den ersten Stein

- und ließ mit großer Feierlichkeit Kanonenkugeln abfeuern, Trompeten blasen und Glocken läuten.« Zit. nach Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, 73. Vgl. Armando Bernardelli, ›In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...‹. Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402, 389. Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 54 Michaelis Canensis, *De vita et pontificatu Pauli secundi P. M.*, in: *Le vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canensi*, hrsg. von Giuseppe Zippel, *Rerum italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 3, 16, Città di Castello 1904, 65–176, 82: »... die Fundamente [des Palastes] legte er unter vortrefflichen Vorzeichen mit einem förmlichen Segensspruch und mit eine beträchtlichen Beigabe von Gold- und Silbermünzen, wie es oft in großartigen und würdevollen Bauten zu geschehen pflegt.« (»... cuius quidem fundamenta ceremoniali cum benedictione atque aliquanta auri argentique numismatici depositione, ut saepe in magnis dignisque aedificiis fieri assolet, optimis auspitiis iecit.«) Vgl. Armando Bernardelli, ›In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...‹. Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402, 377; Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, 74–75; Minou Schraven, Out of Sight, Yet Still in Place: On the Use of Italian Renaissance Portrait Medals as Building Deposits, in: *RES* 56 (2009), 182–193, 191.
- 55 George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Nr. 737–738, 759, 780, 783. Vgl. George Francis Hill, The Medals of Paul II, in: *Numismatic Chronicle*, Ser. 4, 10 (1910), 340–369; Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, v. a. 49–63; Silvana Balbi de Caro, Di alcune medaglie di Paolo II rinvenute nelle mura del Palazzo di Venezia in Roma, in: *Medaglia* 2 (1973), 24–34; Georgia Clarke, *Roman House – Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003, 25–26; Georg Satzinger, Baumedailen: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von Georg Satzinger, Münster 2004, 99–124, 101–104; Minou Schraven, Out of Sight, Yet Still in Place: On the Use of Italian Renaissance Portrait Medals as Building Deposits, in: *RES* 56 (2009), 182–193, 189–191; Armando Bernardelli, ›In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...‹. Considerazioni su un uso rinascimen-
tale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402, 375–380.
- 56 George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Nr. 1018. Zwei Augenzeugen (Luca Landucci und Tibaldo de' Rossi) berichten anschaulich über die Vorgänge; ihre Texte finden sich abgedruckt bei Andreas Markschieß, *Gebaute Pracht. Der Palazzo Strozzi in Florenz (1489–1534)*, Freiburg i. Br. 2000, 21 und 43–45. Vgl. Richard A. Goldthwaite, The Building of the Strozzi Palace: The Construction Industry in Renaissance Florence, in: *Studies in Medieval and Renaissance History* 10 (1973), 97–194, 113–114; Stephen K. Scher, Italy, Fifteenth Century, in: *The Currency of Fame: Portrait Medals in the Renaissance*, hrsg. von Stephen K. Scher, London 1994, 39–146, 134–135. Weitere Beispiele: Jacopo di Paolo Gottifredi del Zoccolo, Haus an der Piazza Pasquino in Rom, 1467 (Hill, *op. cit.*, Nr. 761–762; Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, 63 und 77); Kardinal Raffaele Riario, Cancelleria, nach 1483 (Hill, *op. cit.*, Nr. 804; Armando Schiavo, *Il palazzo della Cancelleria*, Rom 1964, 78 und Abb. 4); Giuliano Gondi, Palazzo Gondi, 1490 (Tibaldo de' Rossi, *Ricordanze*, in: *Delizie degli Eruditi Toscani*, hrsg. von Idefonso di San Luigi, Bd. 23, Florenz 1786, 236–303, 249 und 253–254). Für Beispiele des 16. Jahrhunderts siehe v. a. Armando Bernardelli, ›E ancho si buttò di molti medaglie di più sorti [...] è stata una bella e alegra solennità‹. Aspetti dell'uso di medaglie nei rituali di fondazione, il XVI secolo, in: *Rivista italiana di numismatica* 112 (2011), 341–376; vgl. Guido Beltramini, Medaglie di fondazione, in: *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Ausst.-Kat. Vicenza, Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo – 3 luglio 2005, hrsg. von Guido Beltramini et al., Venedig 2005, 323–324. Die Praxis war offenbar so verbreitet, dass Angelo Beolco (il Ruzante) sich 1521 veranlasst sah, in einer Rede, gehalten anlässlich des Einzugs des Kardinals Marco Cornaro in Padua, dagegen zu polemisieren; siehe Giorgio Padoan, Ruzante e le ›merdologie‹ di Domenico Grimani, in: *Lettere Italiane* 20 (1968), 485–494 (und in: ders., *Momenti del Rinascimento veneto*, Padua 1978, 227–238. Beachte Pietro Cataneo, *I quattro primi libri di architettura di Pietro Cataneo senese*, Venedig 1554, Nachdr. Ridgewood, NJ 1964, lib. I, cap. V, p. 7: »Und weil alle Dinge, die einen Anfang haben, auch enden müssen ... ist es angezeigt, nachdem der Bauplatz für die neue Stadt erwählt ist, beim Entwerfen und Festlegen ihres Grundrisses, sich ganz am Anfang der Fundamentierung sowohl der religiösen wie der öffentlichen Gebäude darum zu bemühen, dass auch nach dem Untergang dieser Gebäude etwas an die ursprünglichen Erbauer

erinnert ... Weil wir aber Christen sind ... muss man jedes Werk zu Beginn ihrer [göttlichen] Majestät weihen, indem man zu den gebührenden Gebeten eine allgemeine Prozession abhält, in welcher der Fürst beziehungsweise, wenn es sich um eine Republik handelt, ihre Herren und Gonfalonieri in Begleitung des Kardinals oder des Erzbischofs und alle übrigen Prozessionsteilnehmer laufen. Der würdigste unter ihnen soll den ersten Stein in das Fundament legen. Dann folgen die anderen und alles soll demütig und ohne Aberglaube zu Ehren Gottes vollzogen werden. Außerdem sind mehrere Inschriften, gemeißelte Bilder und Skulpturen aus unterschiedlichem Stein auszuführen und über den Türen und an verschiedenen Stellen, die sowohl unter der Erde liegen als auch sichtbar sind, entlang des abgesteckten Verlaufs anzubringen, dazu Gold- und Silber- und Metallmünzen, die man zu ihrer Erhaltung in glasierte, gut verschlossene Tonvasen gibt. Diese sollen an diversen Stellen des Baus eingemauert werden, damit man noch lange Zeit später anhand derselben herausfinden kann, in welchem Jahr, Monat und Tag dieses Bauwerk begonnen worden ist; und auch die Insignien der Stadt, der Name des Fürsten beziehungsweise, wenn es sich um eine Republik handelt, die Namen der ehrwürdigsten Stadtbewohner, die eine solch lobenswerte Unternehmung in Angriff genommen haben, sollen jederzeit zu sehen sein. Und weil jene Namen mit lobenswerten Werken in Verbindung gebracht werden, fügt es sich leichtin so, dass ihre Nachfolger sich bei der Erweiterung der Stadt von ähnlicher Gesinnung zeigen werden, weil sie ein Andenken hinterlassen wollen.« Dt. Übers. von Victoria Lorini. (Vgl. Bernardelli, *op. cit.*, 348–349.) Cataneo mag Filaretos *Libro* (von welchem sich eine Abschrift in der Biblioteca Marciana befand) gelesen haben. Der Architekt ist jedoch bei Cataneo nicht Gegenstand der »memoria«!

- 57 2., 8. und 16. Mai sowie 30. Juli 1481. Angelo Amadi, *Memorie lasciate da Francesco Amadi della sua famiglia*, Venedig, Civico Museo Correr, Ms. Gradenigo 56; The Amadi family: »Memorie«, in: *Family Memoirs from Venice, 15th–17th Centuries*, hrsg. von James S. Grubb, Rom 2009, 1–65, 14. Siehe George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Nr. 424; oder Piero Voltolina, *La Storia di Venezia attraverso le medaglie*, 3 Bde., Venedig 1998, Bd. 1, 100–101, Nr. 78. (Die erhaltene Medaille weist keine Jahreszahl auf.) Vgl. auch Matteo Ceriana, L'architettura e la scultura decorativa, in: *Santa Maria dei Miracoli a Venezia: La storia, la fabbrica, i restauri*, hrsg. von Mario Piana und Wolfgang Wolters, Venedig 2003, 51–122, 56–57; Alessandra Schiavon, Santa Maria dei Miracoli: Una fabbrica »cittadina«, in: ebd., 3–16, 5 (eine zeitgenössische aquarellierte Zeichnung der Medail-

le). Für spätere (römische) Beispiele aus dem 17. Jahrhundert siehe Cesare Johnson, Le medaglie della prima pietra della chiesa di S. Ignazio a Roma, in: *Medaglia* 15 (1978), 11–19; ders., Chiese del periodo della Controriforma nelle medaglie, in: *Medaglia* 18 (1982), 31–59; und Jennifer Montagu, Some Thoughts on Foundation Medals, in: *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, hrsg. von Lucia Simonato, Pisa 2014, 199–212.

- 58 Georg Satzinger, Baumedailles: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von Georg Satzinger, Münster 2004, 99–124, 103. Den Aspekt der Renaissance antiker Praxis hat einseitig betont Georgia Clarke, *Roman House – Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003, 23–28.
- 59 Satzinger, Baumedailles, 103.
- 60 Ebd.
- 61 Stefano Infessura, *Diario della città di Roma*, hrsg. von Oreste Tommasini, Rom 1890, Nachdr. Turin 1966, 76: »Im Jahre [1473] am 29. April begab sich Papst Sixtus mit vier Kardinälen und vielen Bischöfen vom Palast in Trastevere zum Ponte Rotto neben dem Fluss, wo er die Wiederherstellung besagter Brücke bestimmt hatte. Er stieg zum Fluss hinab und legte in das Fundament besagter Brücke einen quadratischen Stein, auf dem geschrieben stand: »Papst Sixtus IV ließ [sie] im Jahr 1473 errichten« (SIXTVS QUARTUS PONT. MAX. FECIT FIERI SUB ANNO DOMINI 1473). Unter den Stein legte der Papst einige goldene Medaillen, die sein Antlitz trugen, und ließ dann die Brücke errichten ...« Vgl. Bartolomeo Platina: *Platynae historici Liber de vita Christi ac omnium pontificum (AA. 1–1474)*, hrsg. von Giacinto Gaida, *Rerum italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 3, 1, Città di Castello 1913, 408–409. – Avers: Büste des Papstes, »Papst Sixtus IV, Hüter der heiligen Angelegenheiten« (SIXTUS • IIII • PONT • MAX • SACRICVLTOR). Revers: Eichenkranz (der Familie Rovere), Darstellung der Tiberbrücke, »Staatsverwaltung« (CVRA / RERVVM / PVBLICARVM). George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Nr. 806; Graham Pollard, *Medaglie Italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, Florenz 1985, Nr. 174; Adolfo Modesti, *Corpus numismatum omnium romanorum pontificum*, 4 Bde., Rom 2002–2006, Bd. 1: *Da San Pietro (42–67) a Adriano VI (1522–1523)*, 343–344, Nr. 133. Vgl. Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, 77–78; ders., *The Medals of Pope Sixtus IV (1471–1484)*, Rom 1961, 18–19; Vincenzo Saladino und Vittorio Franchetti Pardo, Miti

e riti del costruire, in: *La città e il sacro*, hrsg. von Franco Cardini, Mailand 1994, 325–372, 352–354; Georg Satzinger, Baumedailen: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von Georg Satzinger, Münster 2004, 99–124, 106; und v. a. Minou Schraven, I depositi votivi di ponte Sisto: Ponti e Pontefici nella Roma rinascimentale, in: *I riti del costruire nelle acque violate. Atti del convegno internazionale, Roma, Palazzo Massimo, 12–14 giugno 2008*, hrsg. von Helga Di Giuseppe und Mirella Serlorenzi, Rom 2010, 193–208; und dies., Founding Rome Anew: Pope Sixtus IV and the Foundation of Ponte Sisto, 1473, in: *Foundation, Dedication, and Consecration in Early Modern Culture*, hrsg. von Minou Schraven und Maarten Delbeke, Leiden 2012, 129–151. – Die Deponierung der vorangegangenen Medaillen des Sigismondo Malatesta und des Kardinals Pietro Barbo beziehungsweise Papst Pauls II., welche auf der Rückseite ein Abbild des Castel Sismondo beziehungsweise des Palazzo di San Marco trugen, war – im Gegensatz zu der Medaille des Ponte Sisto – nicht mit der Grundsteinlegung verbunden gewesen. Die Medaillen wiederum, welche 1490 bei der Gründung des Torre Bentivoglio in Bologna zu den vier Grund- beziehungsweise Ecksteinen gelegt wurden, trugen zwar ein Porträt des Patrons, aber keine Abbildung des Gebäudes. Siehe Minou Schraven, Foundation Rituals and Material Culture in Renaissance Italy: The Case of the Bentivoglio Tower in Bologna, in: *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, hrsg. von Axel Michaels, Bd. 5: *Transfer and Spaces*, Wiesbaden 2010, 339–357, 347–349. Am 26. November 1489 machte in einem feierlichen Akt Giovanni Bentivoglio den ersten Spatenstich, gefolgt von drei seiner vier Söhne, denen sich der anwesende Adel und angesehenen Bürger anschlossen, was als gutes Omen (»augurio«) erachtet wurde. Am 10. März 1490 legte er den ersten Grundstein, wieder gefolgt von seinen vier Söhnen sowie Vertretern des Adels und der Bürgerschaft, die jeweils einen Stein in die Fundamente legten. Dann wurden vier Behälter mit Bronze-, Silber- und Goldmedaillen mit dem Wappen (und dem Porträt?) des Bauherrn in den vier Ecken des Fundaments deponiert, gemeinsam mit zwei Bleitafeln, welche den Gründungsakt sowie den Gründer und seine Familie für die Nachwelt inschriftlich dokumentierten. Siehe Leandro Alberti, *Historie di Bologna divise in cinque decche (1253–1543)*, Bologna, Biblioteca Universitaria Ms. 97, III, f. 161–162; zit. in: Armando Antonelli und Marco Poli, *Il Palazzo Bentivoglio nelle fonti del tempo*, Venedig 2006, 115–116; beziehungsweise in Schraven, *op. cit.*, 43 und 48, Anm. 14 und 32. Für die Inschriften siehe Cherubino Gherardacci, *Della Historia di Bologna*

parte terza, hrsg. von Albano Sorbelli, *Rerum Italicarum Scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 33, 1, Città di Castello 1912, 255–256; zit. in: Schraven, *op. cit.*, 343–344, Anm. 16. Eine Medaille mit dem Porträt Giovanni Bentivoglios und seinem Wappen auf der Rückseite hat sich erhalten; Hill, *op. cit.*, Nr. 607; Schraven, *op. cit.*, 348.

- 62 Das bekannteste Beispiel ist die Grundsteinlegung für Neu-Sankt Peter unter Julius II. am 18. April 1506. Die einander sonst widersprechenden Berichte der konkurrierenden Zeremoniare Johannes Burckardus und Paris de Grassis stimmen darin überein, dass der Papst im Fundament von Neu-Sankt Peter den Grundstein und eine Marmortafel zusammen mit einem Gefäß voller Medaillen habe einmauern lassen, die sein Porträt sowie auf dem Revers eine Ansicht des projektierten Bauwerks zeigten. Siehe Nikolaus Staubach, Der Ritus der *impositio primarii lapidis* und die Grundsteinlegung von Neu-Sankt-Peter, in: *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn*, hrsg. von Georg Satzinger und Sebastian Schütze, München 2008, 29–40.
- 63 Siehe beispielsweise *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen. Antike, Mittelalter, Neuzeit*, Ausst.-Kat. München, Staatliche Münzsammlung, hrsg. von Harald Kühnmann, Bernhard Overbeck, Dirk Steinhilber und Inrid Szeiklies-Weber, München 1973, 7–88.
- 64 *Platynae historici Liber de vita Christi ac omnium pontificum (AA. 1–1474)*, hrsg. von Giacinto Gaida, *Rerum italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 3, 1, Città di Castello 1913, 388: »Ferner aber legte er nach Sitte der Vorfahren eine beinahe unendliche Menge an Medaillen aus Gold, Silber oder Bronze, die mit seinem Porträt geprägt waren, ohne jeglichen Senatsbeschluss, in die Fundamente seiner Bauten: Besser hätte er in dieser Sache Vorfahren wie Petrus, Anaklet und Linus nachahmen sollen.« »Praeterea vero numismata prope infinita, ex auro, argento aereve sua imagine signata, sino ullo senatusconsulto in fundamentis aedificiorum suorum more veterum collocabat: veteres potius hac in re, quam Petrus, Anacletum et Linum imitatus.« Zit. nach Armando Bernardelli, »In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ... Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402, 365. Vgl. Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, 74. Vgl. George Francis Hill, The Medals of Paul II, in: *Numismatic Chronicle*, Ser. 4, 10 (1910), 340–369, 353; und Georgia Clarke, *Roman House – Renaissance Palaces:*

Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy, Cambridge 2003, 27–28.

- 65 Jacopo Ammannati Piccolomini, *Lettere (1444–1479)*, 3 Bde., hrsg. von Paolo Cherubini, Rom 1997, Bd. 2, Nr. 364, 1202–1205, 1203 (Nr. 364): »Papst Paulus, du hast, wie ich sehe, ein großes Verlangen nach Unsterblichkeit. Du hoffst, dass die nachfolgenden Zeitalter dich rühmen. Aus diesem Grund prägst du nicht nur Medaillen mit deinem Antlitz, sondern fügst sie den Fundamenten und Wänden der Gebäude bei, damit, wenn jene [Bauten] mit dem Alter einstürzen, noch nach 1000 Jahren Denkmäler seines Namens [i. e. die Medaillen] hervorquillen. [...] Kein Weiser hat Medaillen, Inschriften und frivole Beruhigungsmittel für das Volk gutgeheißen, denn sie sind sündhaft. [...]« (»Pontifex Paule est tibi, ut video, magna aeternitatis cupido. Praedicare de te optas sequentia saecula. Numismata eam ob causam tuae imaginis non cudis modo, sed fundamentis aedificiorum parietibusque admisces, ut illis vetustate ruentibus exiliant post mille annos monumenta nominis Pauli. [...] Sapiens nemo numismata, et titulos et lasciva plaebis delinimenta probavit, peccatum et enim continent. [...]«) Zit. nach Massimo Miglio, *Vidi thiarium Pauli papae secundi*, in: ders., *Storiografia pontificia del Quattrocento*, Bologna 1975, 119–153, 151. Siehe auch Armando Bernardelli, »In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...«. Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402, 365–366. Vgl. Georgia Clarke, *Roman House – Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003, 28; George Francis Hill, *The Medals of Paul II*, in: *Numismatic Chronicle*, Ser. 4, 10 (1910), 340–369, 353–354; Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, 30 und 74. Vgl. Timoteo Maffei's Brief 1453 an Sigismondo Malatesta: »Zu einer gewissen Unsterblichkeit deines Namens, sah ich – Arbeiten eines Matteo de' Pasti aus Verona, eines fleißigen Mannes – (nämlich) unzählige, gewissermaßen geprägte Bilder aus Bronze, Gold und Silber, die in Baugruben verteilt wurden oder in Mauern hineingelegt oder ins Ausland gebracht wurden. Jene werden dir zukünftig zu Ansehen und großer Wertschätzung verhelfen.« (»Ad quendam tui nominis immortalitem, Mathei Pasti Veronensis opera industri quidem Viri, vidi aere auro et argento innumeras quasi coelatas imagines, quae vel in defossis locis dispersae, vel muris intus locatae, vel ad exterarum nationum transmissae sunt. Illae futurae sunt tibi decori et ornamento non parvo.«) Cesare Clementini, *Raccolto istorico della fondazione di Rimini e dell'origine e vite dei Malatesti*, Rimini 1627, Nachdr. Bologna 1969, Bd. 2, 386; zit. nach Armando

Bernardelli, »In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...«. Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402, 364; vgl. Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, 71. Vgl. Hill, *op. cit.*, 353, Anm. 4; Pier Giorgio Pasini, *Note su Matteo de' Pasti e la medagliistica malatestiana*, in: *La medaglia d'arte. Atti del primo convegno internazionale di studio, Udine, 10–12 ottobre 1970*, Udine 1973, 41–76, 45; Pier Giorgio Pasini, *Matteo de' Pasti: Problems of Style and Chronology*, in: *Italian Medals*, hrsg. von Graham Pollard, *Studies in the History of Art* 21, Washington 1987, 143–159, 157–158; Minou Schraven, *Out of Sight, Yet Still in Place: On the Use of Italian Renaissance Portrait Medals as Building Deposits*, in: *RES* 56 (2009), 182–193, 191. – Timoteo Maffei, *Prior des Augustinerordens der Badia Fiesolana und Autor der Schrift In magnificentiae Cosmi Medicei Florentini detractores (1454–1456)*, wird übrigens in Filaret's *Libro* genannt als von Cosimo de' Medici mit der Leitung der Errichtung eines Frauenklosters und des Neubaus der Badia Fiesolana beauftragt; Filarete bemerkt drei Mal, er habe sich mit ihm persönlich unterhalten; *Libro architettonico*, XXV, f. 186v, 188v und 189r–189v; *Trattato*, II, 684, 692 und 694. Filarete mag Timoteo Maffei bereits während des Florentiner Konzils, 1454 in Mailand oder bei einem seiner späteren Aufenthalte in Florenz kennengelernt haben.

- 66 *Libro architettonico*, XXIV, f. 185r; *Trattato*, II, 679: »E quegli antichi l'avevano [medaglie] in tanta perfezzione che era cosa amiranda che in uno di in quello acciaio intagliavano teste d'uomini che parevano proprio vive, e che sia vero tutto di si vede, ché mediante questo esercizio noi conosciamo Cesare, Ottaviano, Vespisiano, Tiberio, Adriano, Traiano, Domiziano, Nerone, Antonino Pio e tutti gli altri che si truovano. Che degna cosa è questa, che per questo noi conosciamo quegli che mille, o dumila anni, o più, che morirono! Per scrivere, questa notizia non così vera si può avere, puossi bene avere de' fatti che facevano, ma non della somilitudine del viso, non si può dimostrare per scrittura come per questo.«
- 67 Vgl. Manuel Chrysolora, *De comparatione veteris et novae Romae* (verfasst 1411 in Rom): »Herodotus, and some other historians, are thought to have made useful contributions to our knowledge of such things. But these reliefs show how things were in past times and what the differences were between the peoples. Thus they make our knowledge of history precise or, rather, they grant us eyewitness knowledge of everything that has happened just as if it were present. [...]« Zit. nach Christine Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism*, New York und Oxford

- 1992, 199–215, 201–202. Zu Chrysoloras Schrift insgesamt siehe ebd., 150–170, Kap. 8.
- 68 Siehe Anm. 62.
- 69 Georg Satzinger, Baumedailles: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von Georg Satzinger, Münster 2004, 99–124, 121. Vgl. Philip Attwood, *Italian Medals c. 1530–1600 in British Public Collections*, 2 Bde., London 2002, Bd. 1, 98–99, Anm. 19; und Armando Bernardelli, »E ancho si buttò di molti medaglie di più sorti [...] è stata una bella e alegra solennità«. Aspetti dell'uso di medaglie nei rituali di fondazione, il XVI secolo, in: *Rivista italiana di numismatica* 112 (2011), 341–376, 347.
- 70 Georg Satzinger, Baumedailles: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von Georg Satzinger, Münster 2004, 99–124, 121–122 und Abb. 40. Vgl. zuletzt ausführlich Dario Donetti, L'altra antichità di Francesco di Sangallo: Due medaglie di fondazione nella Firenze di Cosimo I, in: *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, hrsg. von Lucia Simonato, Pisa 2014, 103–121, Abb. 1 und 2.
- 71 Zu Filaretos Selbstporträt-Medaille siehe Kap. 8.
- 72 *Libro architettonico*, I, f. 6r–7r; *Trattato*, I, 30–38: »... non credo che tu vedessi mai dificio, per grande e grosso di mura che sia, che se non è mantenuto che in brieve tempo non venga meno. E che sia vero guarda in Roma, dove si vede di quelli che ragionevolmente dovrebbero essere eterni, e perché e' non hanno avuto da mangiare, cioè non sono stati mantenuti, e' sono rovinati. Che se tu vedessi le terme, o vuoi dire stufe, o vero bagni, di Diocleziano, o vero di Diocleziano, ti maraviglieresti come tanto edificio e di tanto magistero sia mai potuto venire manco; ché, secondo che ancora si può comprendere, v'era più di trecento colonne ... [...] Dove è il palazzo di Nerone ...? Dove è il palazzo e il teatro di Ottaviano ...? [etc.] [...] E come de' grandi signori è fama, così ha quasi uno effetto lo edificio: in suo grado l'uno pell'altro rende lunga fama a noi di loro, come per lettere noi abbiamo notizia di molti uomini degni di grande fama per le grandi cose da loro fatte, cioè li edifici grandi fatti da essi uomini; la fama dello edificio è per la sua magnitudine e bellezza, così de l'uomo per le belle e grandi cose che ha fatte è rimasta fama. Questo medesimo è delli edifici; e benché siano rovinati e non se ne veggia alcuna origine, pure n'abbiamo per la sopradetta ragione notizia, come di molti per li auttori se ne truova essere stata fatta memoria, come del Labberinto di Porsenna, il quale era in Toscana, secondo narra Marco Varrone

... Potrebbe essere nominare assai e mirabili che sono stati, e niente se ne vede, se none per scritture. Dove è el Mausolo che fece fare Artemisia? Dove sono gli edifici tebanici e la città propria di Tebe, cioè quella d'Egitto; che dice che aveva cento porti? E di molte altre assai? Dove è quella di Semiramis? [...]« (Zum hier wirksamen und verkehrten älteren Topos des »ubi sunt?«, der bei den Kirchenvätern und im Mittelalter zur Rede von der Nichtigkeit der Welt und der Vergeblichkeit irdischen Strebens gehörte, siehe Mariantonia Liborio, Contributi alla storia dell' *Ubi Sunt*, in: *Cultura neolatina* 20 (1960), 141–209.) Filarete folgt in seinem *Paragone* übrigens den Ansichten seines eng befreundeten Humanisten Francesco Filelfo, welcher in einem Brief an Francesco Sforza 1459 schreibt: »Wo sind die Paläste eines Caesar, eines Oktavian, eines Lucullus, eines Cirus, eines Alexander? Nicht nur, dass sich die wunderbaren Paläste und viele hervorragende Bauwerke, die mit so viel finanziellem Aufwand und spielender Leichtigkeit gebaut worden sind, nicht mehr finden lassen, selbst die Städte, in denen sie Gestalt annahmen, haben keinerlei Spuren hinterlassen. Also lässt sich, um es kurz zu machen, der wahre Ruhm, welchen Lebens auch immer, durch nichts anderes ewiger bewahren als durch die schriftliche Erinnerung der Redner, der Dichter, der hervorragenden Schriftsteller und der gelehrten Männer. Mein Herr, Ihr tätigt viele überaus gelobte Ausgaben, aber weit mehr Ruhm gereicht Euch, und wird Euch immer gereichen, aus den Ausgaben für die gelehrten und wortgewandten Männer.« Der Brief wurde mehrmals publiziert, siehe Ferdinando Gabotto, *Ancora un letterato del Quattrocento: Pubblio Gregorio da Citta di Castello*, Città di Castello 1890, 34–36; *Prosa e poesia volgari di Francesco Filelfo*, raccolte e annotate da Giovanni Benaducci, in: *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche* 5 (1901): *Pel centenario di Francesco Filelfo*, 1–262, 143–144; oder Eugenio Garin, L'opera di Francesco Filelfo, in: *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 16 Bde., Mailand 1953–1962, Bd. VII: *L'età Sforzesca dal 1450 al 1500*, Mailand 1956, 541–597, hier 565. Hier zit. in der Übers. von Thomas Ricklin, Antonio Averlino *fantasia*, in: *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden 2011, 287–326, 296. Ähnlich Filelfo in späteren Briefen an Federico da Montefeltro 1474 und 1476; *Vita di Federico d'Urbino, scritta da F. Filelfo*, pubblicato secondo il cod. Vatic. Urbin. 1022 da G. Zannoni, in: *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche* 5 (1901): *Pel centenario di Francesco Filelfo*, 263–420, 405–406 und 419. Der Humanist preist zwar die architektonischen Projekte der

Herzöge, aber diese gebauten Monumente könnten nicht gewährleisten, was allein die Schrift garantiert, nämlich »unsterblichen Ruhm«; und deshalb sei das Geld bei ihm, dem Literaten, besser investiert. Vgl. Flavio Biondos Brief an Galeazzo Maria Sforza 1458, in welchem er den Prinzen mahnt, die Schriftsteller zu fördern und zu schützen, weil nur sie seinen Ruhm der Nachwelt überliefern könnten. Siehe *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, hrsg. von Bartolomeo Nogara, Rom 1927, 170–178. Vgl. Giovanni Antonio Campano, welcher zur Zeit Pauls II. bekundet, dass »Häuser und Statuen und Trophäen und Triumphbögen und Medaillen und weitere Dinge dieser Art« (»aedes et statuariae et trophoea et triumphales arcus et numismata et huiusmodi caetera«) keinen Bestand hätten; bleibenden Ruhm könnten nur Schriften garantieren. Siehe Giovanni Antonio Campano, *Opera*, Rom 1495, f. 8v; zit in Roberto Weiss, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958, 33–34. Vgl. Guarino da Verona in einem Brief an König Alfons I. von Neapel 1447. Siehe Joanna Woods-Marsden, Art and Political Identity in Fifteenth-Century Naples: Pisanello, Cristoforo di Geremia, and King Alfonso's Imperial Fantasies, in: *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy 1250–1500*, hrsg. von Charles M. Rosenberg, Notre Dame/Ind. 1990, 11–37, 17. Dazu Georgia Clarke, *Roman House – Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003, 27–28. Diese Invektiven gegen die bildende Kunst, insbesondere gegen kostspielige architektonische Projekte, ist natürlich nicht zuletzt durch das Bemühen motiviert, für die eigene Kunst des Schreibens Aufträge zu erhalten, beispielsweise für die Abfassung einer ruhmreichen Biographie. Weitere Beispiele für die Bevorzugung der Literatur, aber auch für Autoren (z. B. Ciriaco d'Ancona), welche im Gegenteil den Monumenten den ersten Rang zusprechen, finden sich in den wertvollen Ausführungen von Ulrich Pfisterer, *Filaretos historia und commentarius*. Über die Anfänge humanistischer Geschichtstheorie im Bild, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München 2003, 139–167, 162–163. Beachte auch Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Vorrede: »Delos wurde nicht so sehr wegen des Orakels Apolls als wegen der Form und Erscheinung der Stadt und der Erhabenheit des Tempels aufgesucht. Wieviel aber die Baukunst zum Ansehen des Lateinischen Reiches und Namens beigetragen habe, darüber will ich nicht mehr sagen, als dass ich aus Grabstätten und Überbleibseln der alten Herrlichkeit, die wir überall sehen, vieles den Geschichtsschreibern zu glauben gelernt habe, was vielleicht sonst mir weniger glaublich schiene.

Vortrefflich billigt daher Thukydides die Klugheit der Alten, die ihre Stadt mit jeder Art von Gebäuden derart ausschmückten, dass sie weit mächtiger schienen, als sie waren. Und welchen gab es unter den mächtigsten und weisesten Fürsten, der nicht unter die vornehmlichsten Mittel, seinen Namen und Nachruhm zu verbreiten, die Baukunst gezählt hätte?« Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 13.

- 73 *Libro architetonico*, XIV, f. 101r; *Trattato*, I, 385. Zum Fund des Goldenen Buches und zu seiner Funktion innerhalb des *Libro* ausführlicher unten S. 246ff.
- 74 In der gesamten vorangehenden Literatur wird die Hafencity der Sforza »Plusiapolis« genannt, doch Filarete selbst überträgt an keiner Stelle den Namen der »antiken« Stadt des Königs Zogalia auf die Stadt der Gegenwart. Übrigens kann ich auch die weit verbreitete Unterscheidung von »idealer« Hauptstadt Sforzinda und »utopischer« Hafencity nicht nachvollziehen. Valentina Vulpi meinte gar zwei entsprechende Redaktionen der Schrift zu erkennen: Valentina Vulpi, Finding Filarete: The Two Versions of the »libro architetonico«, in: *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour*, hrsg. von Lauren Golden, Oxford 2001, 329–339. Doch »realistische« und »utopische« Elemente finden sich in beiden Stadtentwürfen untrennbar verwoben. An dieser Stelle sei nur darauf verwiesen, dass das »utopischste« Bauwerk, die »Casa della Virtù e del Vizio« ausdrücklich in Sforzinda errichtet wird (siehe unten S. 397ff.); ebenso das »fürstliche« Haus des Architekten (siehe oben S. 103ff).
- 75 *Libro architetonico*, XIV, f. 104r; *Trattato*, I, 396. Wie weiter unten ausgeführt (siehe S. 313ff.), dürfte der Erzählung Filaretos von der Auffindung eines Goldenen Buches das nur in der arabischen Version erhaltene »Buch vom Schatz Alexanders« (*Kitab dabirat Aliskandar*, 11. Jahrhundert) als Vorlage gedient haben. Bezeichnenderweise stammt die nächste Parallele zu dem Gründungsdepot des Filarete, die ich finden konnte, ebenfalls aus einer fernen Zeit und einem fernen Ort: aus Dur-Sharrukin (heute Khorsabad im nördlichen Irak), der um 700 errichteten Hauptstadt des assyrischen Königs Sargon II. (nach dessen Tod die Hauptstadt 20 km in Richtung Süden nach Ninive verlegt wurde). Mitte des 19. Jahrhunderts wurde bei Ausgrabungen der Grundstein der Stadt gehoben, an den ein Kasten mit Deckel aus Alabaster gelegt war (40 cm lang, 20 cm breit, 30 cm hoch), der sieben beidseitig beschriebene Tafeln aus Gold, Antimon, Silber, Kupfer, Blei, Marmor und Alabaster enthielt, sowie zahlreiche Tongefäße mit weiteren Gründungsurkunden. Tafeln und Urkunden erzählen

- von den Verdiensten des Königs und seiner Gründung. Sargon II. verkündet durch sie seine Kriegs- und Friedensstaten, erzählt dann, wie er den Bau geplant und den Platz gewählt hat; wie die Gottheiten sich günstig erwiesen und ihre Zustimmung zum Bauen gaben. Im Monat Juli habe er den Grundstein von Stadt und Palast in das Fundament gelegt. Die Stadtmauer bildete ein Quadrat, dessen Längenmaß dem Zahlenwert der Buchstaben seines Namens entsprach, die vier Ecken waren nach den Himmelsrichtungen, die acht Tore nach den Winden ausgerichtet und nach den entsprechenden Göttern benannt. Ein zukünftiger König möge das Verfallene erneuern, seine eigenen Tafeln schreiben und zu den seinen legen. Wer das Werk ändert, sei hingegen verflucht. Siehe Paul Rowald, Beiträge zur Geschichte der Grundsteinlegung, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 54 (1904), 41–66, 271–288, 395–416, hier 56–58. Natürlich bleibt offen, ob es sich hierbei um eine vermittelte Abhängigkeit handelt oder nur um ein ubiquitäres Phänomen, von dem sich nur wenige Spuren erhalten haben.
- 76 *Libro architetonico*, V, f. 31r; *Trattato*, I, 125. An dieser Stelle ist nicht sofort klar, um welche Arbeiten es sich handelt, die mit dem herzoglichen Spatenstich eingeleitet werden, da gerade von den Türmen der Stadtmauer die Rede war. Doch findet der Spatenstich am frühen Morgen statt, und am Vortag hatte Filarete verkündet: »Meine Anweisung lautet, morgen früh als erstes folgendes auszuführen: Alle sollen mit Hacke, Schaufel und Pickel kommen und ihr [Francesco Sforza] sollt der erste sein, der die Gräben auszuheben beginnt. Diese sollen mit zehn *braccia* Abstand von der Mauer verlaufen und ich meine dreißig *braccia* breit werden, sofern es euch gefällt, sie mit diesen Abmessungen auszuführen.« (»L'ordine ch'io ho dato è che domattina la prima cosa che si facci sia questa: che tutti con zappe e badili e picchi venghino, e voi voglio che siate il primo a dare opera che si cavi i fossi; i quali saranno dieci braccia discosti dal muro e trenta braccia mi pare si debbino fare larghi, in quanto vi piaccia fargli di questa misura.«) Es wird jedoch m. E. weder an dieser noch an anderen Stellen klar, ob Filarete hier daran denkt, dass auch die eigentliche Stadtmauer (der achteckige Stern) von einem Wassergraben begleitet wird, oder – wahrscheinlicher – dass der diese Stadtmauer kreisrund umschließende Wassergraben ebenfalls mit einer wehrhaften Mauer versehen wird.
- 77 *Libro architetonico*, V, f. 27r; *Trattato*, I, 109. Zum Sinnbild der Biene, die zu Filaretos Lieblingsmotiven gehört und an mehreren Stellen des *Libro architetonico* (in Wort und Bild) und an mehreren seiner Werke auftaucht, siehe Kap. 8.
- 78 Vergil, *Aeneis*, VII, 64–80. Vgl. Brigitte Grassmann-Fischer, *Die Prodigien in Vergils Aeneis*, München 1966, 64–77. Vgl. unten S. 456 und S. 460f.
- 79 Giovanni Ferro, *Teatro d'Imprese*, Rom 1623, 72 (»HIC DOMVS«, von »hic domus, hæc patria est«; Vergil, *Aeneis*, VII, 121–122). Vgl. beispielsweise Irving Lavin, Bernini's Bumbling Barberini Bees, in: *Barocke Inszenierung*, hrsg. von Joseph Imorde, Fritz Neumayer und Tristan Weddigen, Emsdetten 1999, 50–71, 68, Abb. 47. Zur Biene als Versinnbildlichung des päpstlichen Amtes im Allgemeinen vgl. Jonathan Woolfson, The Renaissance of Bees, in: *Renaissance Studies* 24 (2010), 281–300, 291–294.
- 80 Ameisen- und Bienenlob sind derart weitverbreitete Topoi, dass sich die Suche nach einer Quelle erübrigt. Zur Biene siehe Kap. 8. Der gemeinschaftsdienliche Fleiß und die Klugheit der Ameise, insbesondere die kluge Vorsorge, finden sich bei zahlreichen klassischen Autoren, wie Cicero, *De natura deorum*, III, 21 (ihr Staat sei von »mens«, »ratio« und »memoria« regiert); Vergil, *Aeneis*, IV, 402–407; Horaz, *Satiren*, I, I, 32–35; Plinius, *Naturalis historia*, XI, 108–110 (»ut apes«, »et his rei publicae ratio, memoria, cura«); Plutarch, *De sollertia animalium*, 967; Lukian, *Icaromenippo*, 19 (die Gemeinschaft der Menschen und die der Ameisen seien vergleichbar, wie nicht zuletzt das Volk der Myrmidonen zeige, das aus dem Volk der Ameisen entstanden sei, welche sich zu Menschen verwandelt hätten; letzterer Mythos findet sich auch in Ovid, *Metamorphosen*, VII, 614–660, 654); Aelian, *De natura animalium*, II, 25 und IV, 43; u. a. Vom Gemeinsinn, dem Fleiß und der Klugheit der Ameise handelt auch die Bibel (Spr. 6, 6–8) und berichten die Kirchenväter (beispielsweise Hieronymus, *Exameron*, VI, 4, 16), die mittelalterlichen Enzyklopädisten und die unzähligen Bestiarien (Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, XII, 3, 9; Bartholomaeus Anglicus, *Proprietates rerum*, XVIII, 51; Albertus Magnus, *De animalibus*, XXVI; Vinzenz von Beauvais, *Speculum naturale*, XX, 131–133; usw.). Vgl. Otto Keller, *Die Antike Tierwelt*, 2 Bde., Leipzig 1909–1913, Bd. 2, 416–421; Ph. Rech, Art. Ameise, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 1, Stuttgart 1950, Sp. 375–377; Francesco Maspero, *Bestiario antico. Gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato 1997, 153–157; und Fidel Rädle, »Vade ad formicam, o piger!« (Prv 6,6). Ameisen in der nachantiken lateinischen Literatur, in: *Rosarium litterarum. Beiträge zur Pharmazie- und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Peter Dilg zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Christoph Friedrich und Sabine Bernschneider-Reif, Eschborn 2003, 259–272; ferner Yu Onuma, »Go to the Ant«: Appropriations of the Classical Tradition in Mandeville's Travels, in: *Studies in*

English Literature 47 (2006), 1–22, v. a. 2 und 11–14. Zu Ameise und Biene in den mittelalterlichen Bestiarien siehe beispielsweise (mit Bildbeispielen) Debra Hassig, *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge 1995, 52–61 und Abb. 47–57; Michel Pastoureau, *Bestiaires du moyen âge*, Paris 2011, 215–220. – Möglicherweise hat sich Filarete – worauf bereits Spencer (*Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, 2 Bde., hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1, 78–79, Anm. 13) hingewiesen hat – von dem am Ende des 13. oder am Anfang des 14. Jahrhunderts verfassten, noch im 15. Jahrhundert weit verbreiteten und 1477 erstmals (illustriert) in Florenz gedruckten *Fior di Virtù* inspirieren lassen. Dieser enthält nicht nur Ameise (Kap. XV: »prudenza« – Klugheit) und Biene (Kap. XVII, »giustizia« – Gerechtigkeit), sondern auch den im Folgenden auftretenden Adler (Kap. XI, »liberalità« – Freigebigkeit, siehe Anm. 103) sowie den Falken (Kap. XXXII, »superbia« – Hochmut; siehe Anm. 89). Zum *Fior di Virtù* siehe unten S. 456ff. Der Eintrag zur Ameise lautet: »Die Tugend der Vorsicht lässt sich mit der Ameise vergleichen, die im Sommer eifrig sucht, was sie im Winter zum Leben braucht, weil sie sich an Vergangenes erinnert, die Gegenwart, sprich den Sommer, kennt, in dem sie findet, was sie benötigt, und sich so für künftige Zeiten wappnet. Jedes Korn verstaubt sie, versorgt es und spaltet es in der Mitte, damit es im Winter nicht aufgeht – und alles tut sie wie auf natürlichen Weisung hin.« (»E puossi assomigliare la virtù della prudenza alla formica, la quale è sollecita la state a trovare quello di che ella ha a vivere l' inverno, ricordandosi del tempo passato, e conoscendo il presente, cioè la state, che allora trova quello che le fa mestiero, provvedendosi pel tempo avvenire; e ripone ogni biada, e la governa e la fende per mezzo, acciocchè non nasca al tempo del verno: e questo fa ella quasi per uno naturale consiglio.«) Zit. nach *Fior di Virtù*, testo di lingua ridotto a corretta lezione per Angenore Gelli, Florenz 1855, 49–52, 49 (hier Kap. XV). Vgl. *The Florentine Fior di Virtù of 1491*, trans. by Nicholas Fersin with facsimiles of all of the original wood cuts, Washington 1953, 50–54, 50–51 (hier Kap. XIX). Der Text der *Fior di Virtù* wird mit geringfügigen Abweichungen wiederholt von Franco Sacchetti, *Delle proprietà degli animali* [2. Hälfte 14. Jahrhundert], in: *I sermoni evangelici, Le lettere ed altri scritti inediti o rari di Franco Sacchetti*, hrsg. von Ottavio Gigli, Florenz 1857, 255–261, 257.

81 Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 238, Abb. 113. Zum Verhältnis der erhaltenen Abschriften zueinander ausführ-

licher S. 21ff., Anm. 5. Zu Filaretos »Biene« siehe Kap. 8. Oberhalb der Initiale E befindet sich die Darstellung einer in einem mit »MEMORI(A)« beschrifteten Gefäß stehenden Frau, welche eine Flüssigkeit aus zwei Schüsseln (?) in die Mündern zweier das Gefäß flankierender, geflügelter Putten oder Genien leert, die ihrerseits wieder jeweils eine Karaffe in der Hand halten, aus denen sich die Flüssigkeit weiter auf den Boden ergießt. Dieses Motiv findet sich später auf dem Buchdeckel des *Libro dell'oro* wieder (Taf. f. 108v, Abb. 5.1), wo nun auch die beiden »Kinder« der »MEMORIA« (»Gedächtnis«) als »INGENNO« (»Begabung«, »Erfindungsgabe«) und »INTELLETO« (»Verstand«) identifiziert sind. (Dazu oben S. 251.) Es ist also nicht ausgeschlossen, dass in der ersten Variante des Motivs Biene und Ameise für Ingenium und Intellectus stehen, doch scheint es mir insgesamt wahrscheinlicher, dass Filarete sie hier lediglich als Sinnbilder des neuen, tugendhaften Bürgers seiner Stadt verstanden wissen wollte.

82 *Libro architettonico*, VI, f. 45r–45v; *Trattato*, I, 174–176, 175–176: »Und er sagte, dass diese Bienen friedliche, arbeitsfreudige und emsige Tiere sind, die niemandem Schaden zufügen, der sie nicht bedroht. Wenn man ihr aber zu nahe kommt und nimmt, was ihr gehört, dann sticht sie entschlossen zu. So sollen die Menschen dieser Stadt sein, ein großartiges Volk wie diese, und wie diese sollen auch sie einen Herrn haben und gerecht miteinander sein. Wenn ihr Herr nicht mehr fliegen kann, tragen sie ihn, und sie tun dies aus Erbarmen und aus Liebe zu ihrem Herrn; so wird die Bevölkerung [dieser Stadt] sein, die ihren Herrn lieben wird. [...] Außerdem sprach er mir von den Ameisen, denen Euer Gnaden nichts anhaben lassen wollte. Er sagte: Ihr habt gut daran getan, ihnen nichts zuleide zu tun. Denn sie künden von den vielen Menschen, die im Umland siedeln werden und den Boden bestellen, der dadurch überaus fruchtbar und ertragreich sein wird, wie oben gesagt. Hätte er sie getötet, hätten sie viele Rückschläge einstecken müssen und dort nicht bleiben können.« (»E quelle ape disse come quello è un animale pacifico e fruttuoso e sollecito e non fa male a chi non ne fa a lui, ma quando lui è tocco e toglie la sua roba, pugne stranamente, così saranno gli uomini di questa città, e sarà gran popolo come sono loro, e ancora hanno signore e giustizia in loro. E quando il loro signore non può volare, loro lo portano, e questo fanno per clemenza e per amore che portano al loro signore, così sarà questo popolo: ameranno il loro signore. [...] E ancora mi disse di quelle formiche che la Signoria vostra non le volle guastare, disse: Facesti bene a non guastarle. Ché quello significava che el contado averà molti uomini che lavoreranno il terreno, donde questa terra ne verrà a essere molto fertile e abbondante, come

di sopra è detto; e se l'avesse guaste, disse che avrebbono avute molte percussioni, in modo che non vi sarebbono potuti stare.«).

- 83 *Libro architetonico*, IV, f. 26v–27r; *Trattato*, I, 108–109.
- 84 *Libro architetonico*, IV, f. 27r; *Trattato*, I, 109.
- 85 *Libro architetonico*, IV, f. 27r; *Trattato*, I, 110.
- 86 *Libro architetonico*, IV, f. 27v; *Trattato*, I, 112.
- 87 *Libro architetonico*, IV, f. 28r; *Trattato*, I, 114.
- 88 *Libro architetonico*, IV, f. 28v; *Trattato*, I, 115–116. Zur Tradition des Kampfes zwischen Adler und Falke als gutes oder schlechtes Omen siehe Donald McGrady und Cecil I. Beach, *The Hawk Vanquishes the Eagle. Notes on a Motif from Aeschylus to D'Annunzio*, in: *Romance Philology* 29 (1975), 193–201.
- 89 Vgl. *Fiore di Virtù*, testo di lingua ridotto a corretta lezione per Angenore Gelli, Florenz 1855, 87–89, 87 (hier Kap. XXXII): »Der Hochmut, gegenteiliges Laster zur Tugend der Bescheidenheit, äußert sich laut Aristoteles in dem Wunsch, anderen überlegen sein oder scheinen zu wollen. Es gibt viele Varianten des Hochmuts: Der Hochmut des Stolzes, der darin besteht, stets allein über andere dominieren zu wollen. Dann der Hochmut des Undanks, also mehr einzufordern als einem zusteht, im Glauben, auf alles Anspruch zu haben. Ebenso gibt es den Hochmut der Prahlerei, anderen also keine Ehre erweisen und sie herabsetzen zu wollen. Allgemein entspringen dem Hochmut drei Dinge: als erstes, Höhergestellten keine Achtung zu erbiehen; zweitens der Ungehorsam, also einem, der Macht über einen hat, nicht zu gehorchen; drittens der Undank, sprich sich für erhaltene Wohltaten nicht erkenntlich zeigen zu wollen. All dies rührt vom Laster der Hochmut. Das Laster der Hochmut kann man mit dem Falken vergleichen, der immer zeigen will, dass er über die anderen Vögel dominiert. Und man hat schon Falken gesehen, die sich erkühnt haben, den Adler töten zu wollen, den Herrn und König aller Vögel ...« Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. *The Florentine Fior di Virtù of 1491*, trans. by Nicholas Fersin with facsimiles of all of the original wood cuts, Washington 1953, 95–98, 95–96 (hier Kap. XXXVI). Die letzten zitierten Zeilen, welche den Falken betreffen, finden sich mit geringfügigen Abweichungen wiederholt bei Franco Sacchetti, *Delle proprietà degli animali* [2. Hälfte 14. Jahrhundert], in: *I sermoni evangelici, Le lettere ed altri scritti inediti o rari di Franco Sacchetti*, hrsg. von Ottavio Gigli, Florenz 1857, 255–261, 260. Filarete scheint sich der *Fior di Virtù* auch im Falle des Adlers (siehe Anm. 103), der Ameise (siehe Anm. 80) und der Biene (siehe unten S. 458) bedient zu haben. Der Eintrag der *Fior di Virtù* zum Falken kann uns als eine Art Beweis dafür dienen, dass Filarete tatsächlich auf diese Sammlung zurückgegriffen hat, denn während zu den Einträgen zum Adler, zur Ameise und zur Biene zahlreiche Parallelen existieren, habe ich den Falken betreffend in den einschlägigen Enzyklopädien und Bestiarien nichts Vergleichbares gefunden. Vgl. Maria Corti, *Le Fonti del Fiore di Virtù e la teoria della «nobiltà» nel Ducento*, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 136 (1959), 1–82, 25–27.
- 90 *Libro architetonico*, IV, f. 29v; *Trattato*, I, 119.
- 91 *Libro architetonico*, IV, f. 29v–30r; *Trattato*, I, 120.
- 92 *Libro architetonico*, IV, f. 29v; *Trattato*, I, 120.
- 93 *Libro architetonico*, VI, f. 41r; *Trattato*, I, 160.
- 94 *Libro architetonico*, VI, f. 45r–45v; *Trattato*, I, 174–176.
- 95 *Libro architetonico*, VI, f. 45v; *Trattato*, I, 176; mit ausdrücklichem Verweis auf Plinius (*Naturalis historia*, II, 56 und XV, 40; in X, 15 wird übrigens dasselbe vom Adler behauptet).
- 96 Der Adler als Sinnbild des mächtigen und gerechten Herrschers in Analogie zum Göttervater, dessen Standardattribut und ständiger Gefährte er ist, war ein zu geläufiges Thema, als dass es hier der ausführlichen Dokumentation bedürfte. Siehe beispielsweise Jocelyn Mary Catherine Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, London 1973, 240–243.
- 97 Weitere Abbildungen beispielsweise bei Guido Lopez (Hg.), *Gli Sforza a Milano*, Mailand 1978; Gastone Cambin, *Le Rotelle Milanesi: Bottino della battaglia di Giornico 1478. Stemmi – Imprese – Insegne – Die Mailänder Rundschilde. Beute aus der Schlacht bei Giornico 1478. Wappen – Sinnbilder – Zeichen*, Fribourg 1987; oder Carlo Maspoli (Hg.), *Stemmario Trivulziano*, Mailand 2000. Die Darstellung der Zweige an der Krone differiert und könnte bisweilen auch Lorbeer- und Eichenzweige meinen. Vgl. jedoch Ludovico Domenichi, auf Herzog Francesco II. Sforza (1521–1535, der letzte Sforza) Bezug nehmend: »Die Imprese, die er in seiner herzoglichen Krone trug, zeigte einen Palm- und einem Olivenzweig und besaß keinerlei Inschrift. Ich denke aber, das Motiv liegt auf der Hand, weil der eine für Sieg, der andere für den Frieden steht.« Ludovico Domenichi, *Ragionamento nel quale si parla d'imprese d'armi e d'amore*, in: Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, Lyon 1559, 152–253; zit. nach Luigi Firpo (Hg.), *Francesco Filelfo educatore e il «Codice Sforza» della Biblioteca Reale di Torino*, Turin 1967, 54.
- 98 Siehe beispielsweise Arent Jan Wensinck, *Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia*, Amsterdam 1921. Ein schönes Beispiel für die Universalität des Symbolismus vom Adler im Baum stellt die Darstellung der sagenhaften Gründung der Aztekenhauptstadt Tenochtitlán (das heutige Mexico City) Mitte des 14. Jahrhunderts im Co-

- dex Mendoza*, f. 2r, dar (Bodleian Library, Oxford; 1541–1542 im Auftrag Antonio de Mendozas für Karl V. von aztekischen Schreibern angefertigt, erzählt der Codex die aztekische Geschichte von 1325 bis 1521). Am Schnittpunkt von vier Flüssen (die an die Vierteilung der Stadt erinnern, welche bis in die nachkolumbianische Zeit erhalten blieb) deutet folgendes Zeichen auf den Standort der künftigen Hauptstadt: Aus einem Fels (tetl) wächst ein Kaktus (nochtli), auf dem ein Adler sitzt, das Symbol des Gottes Huitzilopochtli. Im Schnabel trägt der Adler ein gelbes und ein rotes Band, die aztekischen Wortbilder für Rauch und Flammen, als Symbol für den Krieg. In späteren Überlieferungen hält der Adler eine Schlange in seinen Krallen (*Historia de la nación mexicana*, sog. Codex Aubin, beg. 1576, f. 25v; London, The British Museum, Add Ms 31219), wie er noch heute das Wappen und die Flagge Mexikos ziert. »Kaktus auf dem Felsen« (Tenoch) ist sowohl der Name des Aztekenhäuptlings zur Linken des Adlers als auch der Name der neuen Stadt. Siehe Frances F. Berdan (Hg.), *The Codex Mendoza*, 4 Bde., Berkeley 1992, Bd. 3 (Faksimile), 11; vgl. Bd. 1, Abb. 4; Bd. 2, 3–7; Bd. 4, 8–9.
- 99 Gerhart B. Ladner, Pflanzensymbolik und der Renaissance-Begriff, in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hrsg. von August Buck, Darmstadt 1969, 336–394, v. a. 381–386.
- 100 Siehe George Francis Hill, *Pisanello*, London 1905, 197; Joanna Woods-Marsden, Art and Political Identity in Fifteenth-Century Naples: Pisanello, Cristoforo di Geremia, and King Alfonso's Imperial Fantasies, in: *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy 1250–1500*, hrsg. von Charles M. Rosenberg, Notre Dame/Ind. 1990, 11–36, 18–20; Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Pisanello und Bono da Ferrara*, München 1995, 214; Martin Warnke, Liberalitas principis, in: *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420–1530*, hrsg. von Arnold Esch und Christoph Luitpold Frommel, Turin 1995, 83–92, 85–86; Ruggero Rugolo, Medaglie, in: *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, hrsg. von Lionello Puppi, Cinisello Balsamo 1996, 176–183, 182–183; Luke Syson und Dillian Gordon, *Pisanello: Painter to the Renaissance Court*, London 2001, 126. Ähnlich mehrere Medaillen von Niccolò Spinelli (Florenz, um 1500); George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Nr. 978, 982, 1009, 1018 (für Filippo Strozzi; vgl. Anm. 56), 1046; vgl. 1084. Vgl. Gerhart B. Ladner, Pflanzensymbolik und der Renaissance-Begriff, in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hrsg. von August Buck, Darmstadt 1969, 336–394, 381–384 und Abb. 15. Der Phönix auf dem Baum findet sich beispielsweise wenig später auf den Medaillen der Herzogin von Mailand, Bona di Savoia (Schwiegertochter des Francesco Sforza, Frau seines Sohnes Galeazzo Maria Sforza und nach dessen Tod 1476 alleinige Regentin); Carlo Crippa, *Le monete di Milano dai Visconti agli Sforza dal 1329 al 1535*, Mailand 1986, 235–237. Dem Lorbeerbaum wiederum begegnen wir wiederholt auf den Medaillen von Francesco II. Sforza (ebd., 325 und 335) sowie auf der Selbstporträt-Medaille Filaretos (Abb. 8.1 und 8.2).
- 101 Siehe beispielsweise Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, 2 Bde., hrsg. von Aulo Greco, Florenz 1970/1976, Bd. 1, 91 (Vita di Re Alfonso di Napoli); Vespasiano da Bisticci, *Große Männer und Frauen der Renaissance*, hrsg. von Bernd Roeck, München 1995, 150: »Auch war er unendlich freigiebig [liberalissimo in infinito], bedenkenlos gab er jedem. So werde ich nun einiges über seine ungeheure Freigebigkeit [liberalità] erzählen. [...]«. Vgl. Nadia Patrone, *Principe y Mecenas. Alfonso V en los ›Dichos y hechos‹ de A. Beccadelli*, New York 1995, 64.
- 102 *Libro architettonico*, VI, f. 45v; *Trattato*, I, 175: »... der Adler hat folgende Eigenschaft: Er lässt keinen anderen Vogel in die Nähe seines Nestes, von seiner Beute lässt er immer einen gewissen Teil übrig und auch das kleine Tier beheligt er nicht. [...]« (»... l'aquila ha questa proprietà: che dove ella ha il suo nido non vi lascia stare appresso niuno altro uccello, e sempre della sua preda lascia certa parte, e anche a piccolo animale non dà impaccio. [...]«).
- 103 *Fiore di Virtù*, testo di lingua ridotto a corretta lezione per Angenore Gelli, Florenz 1855, 36–41, 37 (hier Kap. XI): »E puossi appropriare la virtù della liberalità all'aquila, ch'è il più liberale uccello che sia al mondo, ch'ella non potrebbe avere mai tanta fame ch'ella non lasciasse sempre la metà di quello ch'ella prende agli uccegli che le vanno presso; e rade volte si vede volare, che certi uccegli, che non si possono pascere per sé, non le vadano dietro per avere quella vivanda che le rimane.« Vgl. *The Florentine Fior di Virtù of 1491*, trans. by Nicholas Fersin with facsimiles of all of the original wood cuts, Washington 1953, 37–42, 38–39 (hier Kap. XV). Der Text wird mit geringfügigen Abweichungen wiederholt von Franco Sacchetti, *Delle proprietà degli animali* [2. Hälfte 14. Jahrhundert], in: *I sermoni evangelici, Le lettere ed altri scritti inediti o rari di Franco Sacchetti*, hrsg. von Ottavio Gigli, Florenz 1857, 255–261, 256. Vgl. Bartholomaeus Anglicus, *Proprietates rerum*, XII, 1; Albertus Magnus, *De animalibus*, XXIII; Vinzenz von Beauvais, *Speculum naturale*, XVI, 33. Filarete scheint sich der *Fior di Virtù* auch im Falle der Ameise (siehe Anm. 80) und der Biene (siehe unten S. 458), aber auch des Falken (siehe Anm. 89) bedient zu haben. Die hier abgebildete Darstellung wurde erstmals von George Francis Hill (*Pi-*

- sanello, London 1905, 197) mit Pisanellos Medaille in Verbindung gebracht und von Rudolf Wittkower (Hieroglyphen in der Frührenaissance, in: ders., *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 2002, 218–245, 232–233) abgebildet und ausführlicher besprochen. Übrigens dürfte auch Leonardo für sein Bestiarium auf den *Fior di Virtù* zurückgegriffen haben, Nr. 11: »Freigebigkeit [Liberalità]: Vom Adler heißt es, er habe nie so großen Hunger, als dass er nicht einen Teil seiner Beute jenen Vögeln in seiner Nähe überlässt, die sich nicht alleine ernähren können und den Adler umschmeicheln, weil sie sich auf diese Weise mit Nahrung versorgen.« Vgl. Nr. 36: »Adler: [...] seinem Nest nähern sich die Tiere nicht, die große Furcht vor ihm haben, er aber fügt keinem von ihnen Schaden zu und überlässt ihnen immer die Reste seiner Beute.« Zit. nach *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., hrsg. von Jean Paul Richter, 3. Aufl. New York 1970, Bd. 2, 262 und 266. Später wird auch Cesare Ripa den Adler als eines der Attribute der »Liberalitas« verwenden, wobei er auf Plinius verweist, demzufolge »der Adler dank seinem Geschick das eine oder andere Tier [erbeutet], noch während er aber seinen Appetit stillt, vergißt er niemals, einen Teil davon den anderen Vögeln zu überlassen; er freut und brüstet sich dabei sehr, dass sein Tun allein ausreicht, das Leben vieler Tiere zu erhalten.« Siehe Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*, Rom 1603, Nachdr. Hildesheim 1970, 291. Es dürfte allein auf diese Stelle der *Iconologia* des Ripa zurückzuführen sein, dass die meisten der in Anm. 100 genannten Autoren auf Plinius als Quelle für das Motiv der Medaille des Pisanello verweisen (mit Ausnahme von Joanna Woods-Marsden). Bezeichnenderweise wird dabei auf eine Stellenangabe stets verzichtet; allein Ruggero Rugolo verweist auf *Naturalis historia* X, II, 10, wo jedoch nichts dergleichen zu finden ist. Auch sonst blieb meine Suche nach einer entsprechenden Stelle bei Plinius vergeblich. Dt. Übersetzungen von Victoria Lorini.
- 104 Mircea Eliade, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1998, v. a. 400–402 und 455–458; Mircea Eliade, *Kosmos und Geschichte. Der Mythos von der ewigen Wiederkehr*, Frankfurt a. M. 1984, passim, v. a. 30–33; Hendrik Simon Versnel, *Transition and Reversal in Myth and Ritual*, Leiden 1993, v. a. Kap. 2, 90–135. Zur Vorstellung einer kosmischen Erneuerung auch Gerhart B. Ladner, *The Idea of Reform: Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, Cambridge/Mass. 1959, 10–16.
- 105 Siehe Anm. 37. Als bei der Gründung Roms Remus die von Romulus um die neue Stadt gezogene Furche spot-
- tend überspringt (Plutarch, *Leben des Romulus*, X), wird er von Romulus getötet, wohl weil er einen Frevel begangen hatte. Dominique Briquel, *La leggenda di Romolo e il rituale di fondazione della città*, in: *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*, hrsg. von Andrea Carandini und Rosanna Cappelli, Mailand 2000, 39–44, 43, hingegen bringt die Tötung des Remus mit der Praxis des Menschenopfers in Verbindung und erinnert dazu an die an den Mauern des kaiserlichen Palastes auf dem Palatin gefundenen Menschenopfer des 8. Jahrhunderts v. Chr. Vgl. Andrea Carandini, *Perché Romolo uccide Remo?*, in: ders., *Remo e Romolo. Dai rioni dei Quiriti alla città dei Romani (775/750–700/675 a. C.)*, Turin 2006, 263–298.
- 106 *Libro architettonico*, VI, f. 45r; *Trattato*, I, 175. Siehe oben S. 206.
- 107 Siehe beispielsweise Hans Egli, *Das Schlangensymbol. Geschichte – Märchen – Mythos*, Düsseldorf 2003, 119–137. Vgl. die in Anm. 109 angeführte Literatur zur Motivkombination von Adler und Schlange.
- 108 Filarete bringt die Bäume mehrmals durcheinander; in *Libro architettonico*, VI, f. 45v (*Trattato*, I, 175–176) beispielsweise wird der Adler, von dessen Nest mehrmals ausdrücklich gesagt wird, dass es sich in der Eiche befindet, mit dem Lorbeerbaum in Verbindung gebracht.
- 109 In der griechischen Mythologie ist der Adler dem Himmelsvater Zeus zugeordnet, während die Gattin des Zeus, die Göttin Hera, Mutter und Vertreterin der Erdgebundenheit, von Schlangen umgeben ist. Die Vereinigung von Zeus und Hera, die übrigens dieselben Eltern hatten, d. h. denselben Ursprung, bedeutet den Ausgleich von Himmel und Erde. Auch hier versinnbildlicht die Aussöhnung zwischen Adler und Schlange die Rückkehr in den Urzustand. Die Verbindung zwischen den beiden Gottheiten wurde in Athen und auf der Insel Samos als *hieros gamos* (heilige Hochzeit) gefeiert. Siehe Aphrodite Avagianou, *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion*, Bern 1991. Die Beispiele der griechisch-römischen Antike für den Adler als Götterbote, als gutes oder schlechtes Auspizium, sowie für den Antagonismus von Adler und Schlange sind Legion. Siehe beispielsweise Otto Keller, *Tiere des klassischen Altertums in kulturgeschichtlicher Beziehung*, Innsbruck 1887, Nachdr. als *Tiere des klassischen Altertums in kulturgeschichtlicher Beziehung*, Hildesheim 2001, 236–276, 244–249; oder D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, London und Oxford 1895, Nachdr. Hildesheim 1966, 1–10, 3 und 5. Als ein Beispiel aus der Zeit Filaretos sei angeführt: Giovanni di Pagolo Morelli, *Ricordi* [1421], hrsg. von Vittore Branca, Florenz 1956, 311. – Für unseren Zusammenhang besonders bemerkenswert ist aber die Gründungs-Sage der Stadt Tyros (im heutigen Libanon),

die von einem unzerstörbaren Ölbaum der Athene im Zentrum der Anlage (ursprünglich ein schwimmendes Eiland) berichtet, auf dessen Zweigen ein Adler saß und um dessen Stamm sich eine Schlange wand, welche friedlich koexistierten. Siehe Nonnos, *Dionysiaca*, XL, 469–492. Vgl. Philipp Wolff-Windegg, *Die Gekrönten. Sinn und Sinnbilder des Königtums*, Stuttgart 1958, 186. Das Doppelsymbol von Adler und Schlange als Repräsentanten zweier verschiedener Reiche, die einander polar gegenüberstehen, ist aber keineswegs auf die griechisch-römische Tradition beschränkt, sondern ubiquitär. Der Kampf und die Aussöhnung zwischen dem göttlichen Vogel und dem Untier, zwischen den Mächten des Oben und des Unten, gehört zum uralten Sagengut der Menschheit. In der germanischen Mythologie beispielsweise sitzt der Adler auf der Weltenesche Yggdrasil, an deren Wurzeln die Schlange oder der Drache Nidhogg haust; aus der Esche Yggdrasill fließt Honigtau auf die Erde und an ihren Wurzeln entspringt eine Quelle. (Vgl. Filaretos Bericht und insbesondere den Revers seiner Porträtmedaille; Abb. 8.1 und 8.2.) In zentralasiatischen Erzählungen schlingt sich die Schlange Abyrga um den Baum und wird von dem in seiner Krone hausenden Adler bekämpft. Vgl. Uno Holmberg, *Der Baum des Lebens*, Helsinki 1922, v. a. 67–68; Rudolf Wittkower, Eagle and Serpent: A Study in the Migration of Symbols, in: *Journal of the Warburg Institute* 2 (1939), 293–325 (Adler und Schlange, in: ders., *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 2002, 21–86); Edric Allen Schofield Butterworth, *The Tree at the Navel of the Earth*, Berlin 1970, v. a. Kap. 7; Manfred Lurker, *Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker*, Tübingen 1983; ferner Hans Egli, *Das Schlangensymbol. Geschichte – Märchen – Mythos*, Düsseldorf 2003, 253–256.

- 110 *Libro architetonico*, I, f. 5r; *Trattato*, I, 26: »Volve adunque Idio che l'uomo, come che in forma la immagine sua fece a sua similitudine, così partecipasse in fare qualche cosa a sua similitudine mediante lo 'ntelletto che gli concesse.«
- 111 *Libro architetonico* IX, f. 68r; *Trattato*, I, 261–262. Dazu bisher allein Silvana Sinisi, *Il Palazzo della Memoria*, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 150–160, 158.
- 112 *Libro architetonico* VI, f. 43v (*Trattato*, I, 167); VI, f. 45r–45v (I, 175); IX, f. 68r (I, 261–262).
- 113 *Libro architetonico*, XXI, f. 168r; *Trattato*, 620–621: »Es gibt noch eine weitere Anordnung, die da wäre: Einmal im Jahr sollen am Gründungstag der Stadt sämtliche Männer, niedere und hohe, eine Silbermünze stiften, die in eine eiserne Truhe kommen, zu der es drei Schlüssel gab: Einen davon verwahrte der Fürst, einen anderen die Männer vor Ort und noch einen der Priester des Tempels, und alle zehn Jahre bekam man sie zu Gesicht. Von dem Geld darin wurden die Ländereien gerichtet und bestellt, außerdem diente

es für die Fälle, wenn die Stadt durch Krieg oder einen Mangel heimgesucht wurde und man es dafür einsetzen konnte. Man konnte davon die Stadt innen wie außen herrichten, Brücken und Straßen ausbessern und noch anderen Dringlichkeiten nachkommen. Und wenn kein Erfordernis dieser Art bestand, konnte man es für Verschönerungen ausgeben, so dass immer Geld für derlei Bedürfnisse zur Verfügung stand. Unter keinen Umständen durfte besagte Truhe vor Ablauf der zehn Jahre geöffnet werden und erst wenn die Zeit gekommen war, öffnete man die Truhe mit großer Feierlichkeit und verteilte das Geld wie eben beschrieben.« (»Ècci ancora uno ordine, il quale è questo: che una volta l'anno il dì il quale fu principiata questa città che ogni uomo piccolo e grande offereva una moneta d'argento, e mettevasi in una cassa di bronzo, la quale aveva tre chiavi, l'una delle quali teneva il Signore, l'altra teneva gli uomini della terra, l'altra teneva el sacerdote del tempio, e così ogni dieci anni si vedeva; e quella moneta che dentro v'era se ne riparava e acconciava la terra, e se bisogno alcuno fusse accaduto alla città, o per rispetto di guerra, o d'altro mancamento che necessità fusse stata, si sarebbe tolto di quegli, se non si riparava altrimenti, e acconciavasi la città tanto dentro quanto di fuori, come sono di ponti e altre riparazioni di strade e d'altri bisogni. E se necessità non v'era di queste cose, si spendevano ad ornamento, in modo che sempre danari erano da spendere in simili bisogni. E proibito era che mai per nessuno bisogno che stato fusse si sarebbe aperta detta cassa se 'l termine non v'era di dieci anni, e quando era venuto il tempo, con gran solennità s'apriva questa cassa, e ' danari si distribuivano come è detto di sopra.«).

5. ERZIEHUNG ZUR ANTIKE

*Ich ersuche deshalb jeden, diese moderne Sitte aufzugeben,
und lasst euch nicht von Meistern belehren, die diesen schrecklichen Stil praktizieren.
Verflucht sei, wer ihn erfunden hat!*

Ein herausragendes Merkmal des *Libro architetonico* ist seine dialogische Struktur. Mit der Dialogform nimmt Filarete teil an der Renaissance des antiken Dialoges, welche um 1350 mit Petrarcas *Secretum* eingesetzt hatte und insbesondere von den Humanisten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla und Leon Battista Alberti, fortgeführt worden war, der mit den *Libri della Famiglia* (1433–1434), gefolgt vom *Theogonius* (1438–1441) und den *Profugiorum ab aerumna libri* (1441–1442) die ersten Dialoge in italienischer Volkssprache statt in gelehrtem Latein verfasst hatte.¹ Zur Zeit des Filarete bestand also bereits eine reiche Tradition des Dialoges, doch ist sein *Libro* die erste und – mit Ausnahme von Diego de Sagredos *Medidas del Romano* von 1526 und Torello Saraynas *De origine et amplitudine civitatis Veronae* von 1540 – einzige Schrift der Renaissance über Architektur, welche zu dieser literarischen Form greift.

DIALOG UND PERSUASION

Die größte Stärke der Dialogform liegt darin, dass in lebendiger und überzeugender Weise mehr als eine Seite einer Angelegenheit oder einer Auseinandersetzung entfaltet werden kann, wobei der Leser dazu eingeladen wird, sein eigenes Urteilsvermögen einzubringen, um sich auf die eine oder andere Seite zu schlagen, die verschiedenen Meinungen miteinander zu versöhnen, oder durch eine neue eigene zu ersetzen, die sich in der Auseinandersetzung erst entwickeln konnte.

Peter Burke hat vier Arten des Renaissance-Dialoges unterschieden: Die Konversation, in der

verschiedene Positionen verschiedener Charaktere sich frei entwickeln, ohne zu einem Abschluss zu kommen; die Disputation, in welcher Gegensätze deutlicher konturiert werden und an deren Schluss ein Gewinner feststeht; das Drama, bei welchem die Darstellung der Situation, in der sich der Dialog abspielt, ein ebenso großes Gewicht hat wie das Gespräch selbst; und schließlich der Katechismus als ein didaktischer Text, in welchem der Dialog in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis praktisch zu einem Monolog verkümmert, insofern als dem Schüler wenig mehr als die Rolle des Stichwortgebers für die Expositionen des Lehrers zukommt.²

Burke hätte Filaretos Dialog zweifelsfrei in letztere Kategorie eingeordnet, denn in dessen *Libro architetonico* kommt es kaum zu Meinungsverschiedenheiten. Es besteht im Wesentlichen aus einem Monolog des Architekten, welcher seinen Herrn Francesco Sforza und dessen Sohn Galeazzo Maria (in einem Fall auch dessen Frau Bianca Maria) belehrt. Die Rolle des jeweiligen Gesprächspartners beschränkt sich meist auf die des Akklamanten oder Stichwortgebers für weitere Ausführungen des Hauptredners, Filarete; oder dieser legt ihm seine Meinungen, Schlussfolgerungen und Beschlüsse in den Mund. Doch handelt es sich deshalb auch schon um einen »falschen«, nämlich bloß »ornamentalen« Dialog, wie ihn David Simpson vom »wahren«, nämlich »dramatischen« Dialog unterschieden hat?

... the dialogue as entertainment, decorating arguments which might otherwise seem rather austere by variety of scene and temperament. This species of dialogue sets out to instruct through pleasure, and to reach an audience which might not otherwise be in-

structed. [...] ... that form and content do not in any organic sense interpenetrate; the content is ›varied‹ by the use of the dialogue form, but it is not in any important sense modified or unsettled by it, being merely embellished or ›pointed‹. [...]³

Wenn wir mehr auf den Zweck als auf die Struktur achten, dann erkennen wir, dass die Dialogform in Filaretos *Libro architetonico* keineswegs nur schmückendes und unterhaltendes Beiwerk ist, sondern eine eminent wichtige Funktion zur Erreichung der Lernziele ausübt.

Wir haben ausführlich darauf hingewiesen, dass es sich bei Filaretos Erzählung um eine Utopie handelt, welche in starkem Kontrast zur Wirklichkeit des Künstlers im 15. Jahrhundert im Allgemeinen und zu Filaretos Realität in Mailand im Besonderen steht. Schon der freie Dialog zwischen »Architekt« und Herzog oder Prinz ist Teil dieser Utopie. Noch utopischer ist jedoch der Umstand, dass Filarete die Rolle des dozierenden Lehrers einnimmt, während Francesco Sforza und sein Sohn Galeazzo Maria Sforza zu seinen Schülern degradiert sind. Andreas Tönnemann hat zutreffend von einer »asymmetrische[n] Gesprächsführung« gesprochen, welche »das utopische Grundmuster der gesamten Erzählung« bildet.⁴

Dass uns Filaretos Gespräch über Architektur als ein höfisches Gespräch präsentiert wird, bedeutet jedoch nicht nur für den Architekten eine unerhörte Aufwertung, sondern auch für sein Thema: die Architektur, beziehungsweise die »Wissenschaft« von der Architektur. Der Leser soll von der hohen Bedeutung und der Wahrheit des Verhandelten überzeugt werden, indem ihm vorgeführt wird, dass das Verhandelte ein Thema ist, welches eines höfischen Gesprächs mit äußerst distinguierten Persönlichkeiten würdig ist. Das hebt die Architektur zumindest einmal aus dem Stand einer *ars mechanica* in den einer *ars liberalis*. Durch die Wahl von Dialogpartnern von höchstem sozialen Status soll dem Vortrag des Architekten höchste Autorität zugeschrieben werden. Gleichzeitig erhält der Leser Auskunft darüber, und mit Francesco und Galeazzo Maria Sforza

Vorbilder dafür, wie er sich gegenüber dem Architekten und der Architektur zu verhalten hat.

Übrigens hatte sich Filarete gar nicht aufgedrängt. Wir erinnern uns, dass der Text mit einem höfischen Tischgespräch einsetzt, dessen aristokratische Teilnehmer von selbst auf Architektur zu sprechen kommen, bevor sie den mit ihnen am Tisch sitzenden Architekten um Unterweisung bitten. Damit ist auch von Anfang an klar gemacht, an wen sich Filaretos *Libro* eigentlich richtet, nämlich an den potenten Bauherrn aus der allerhöchsten Schicht. Dieser soll davon überzeugt werden, dass er von einem Gespräch mit einem Architekten profitiert: Er benötigt sein theoretisches und praktisches Wissen zur Errichtung eines Gebäudes oder einer Stadt, aber er braucht ihn auch für die gute Ordnung der ihm untergebenen Gesellschaft und für die Sicherung des eigenen Nachruhms durch prächtige Bauten; schließlich kann ihn sogar der Dialog selbst auszeichnen, gehört es sich doch – wie wir spätestens nach der Lektüre des *Libro architetonico* wissen – für den tugendhaften Herrscher, sich in Fragen der Architektur auszukennen. Das Gespräch mit dem allseits gebildeten Architekten über seine »Wissenschaft« kann etwa einem ehemaligen Condottiere zu intellektueller und sozialer Distinktion verhelfen und sein Auftreten als wahrer Fürst legitimieren.

Die eine Funktion der gewählten literarischen Form ist also eine sozialpolitische, die sich natürlich vor allem auf den Status des Architekten bezieht. Der andere Vorzug der Dialogform gegenüber der bloßen Exposition ist ihre größere pädagogische Leistungsfähigkeit, die Filaretos Bauherrn beziehungsweise den Leser seines *Libro* betrifft. Der entscheidende Unterschied zwischen Traktat und Dialog ist, dass letzterer den Prozess der Wissensvermittlung und der damit verbundenen Erziehung zu einer bestimmten Haltung, welcher der Leser unterzogen werden soll, im Text selbst darstellt. Dieser führt dem Leser auf einer reich ausgestatteten Bühne vor, wie der Herzog und sein Sohn von ihrem Architekten erzogen werden. Das hat zumindest zwei Konsequenzen: Die Autorität des Unterrichts liegt derart nicht mehr bei einer einzigen Person (dem Autor), sondern bei

mehreren Personen, und zwar bei Persönlichkeiten höchsten Ranges, die zustimmen, nachfragen, sich höchst interessiert zeigen an den Ausführungen et cetera. Das erzieherische Gespräch spiegelt also eine autoritative Übereinstimmung unter den Dialogpartnern, in die der Leser mit einstimmen soll.

Zweitens kann durch die Dialogform eine Entwicklung auf Seiten der Rezipienten des Unterrichts dargestellt werden. Zwar ist es richtig, dass es keinen echten Widerspruch gibt und die Rolle von Filaretos Gesprächspartner meist auf die des Akklamanten oder Stichwortgebers für weitere Ausführungen des Hauptredners beschränkt bleibt. Aber es findet – wie wir im folgenden Abschnitt sehen werden – doch eine deutliche Entwicklung auf Seiten der unterrichteten Dialogpartner statt. Und diese soll der Leser mitvollziehen. Er soll in die Rolle des Herzogs oder seines Sohnes schlüpfen, sich mit ihnen identifizieren und sich derart derselben Entwicklung im Prozess der Erziehung unterwerfen. Das mag gelingen oder nicht. Jedenfalls erhält Filaretos *Libro architetonico* durch die Dialogform eine persuasive Dynamik, die weit über die Möglichkeiten einer reinen Exposition oder Narration hinausgeht.

Virginia Cox' Überlegungen zur Funktion des Dialoges in Schriften des 16. Jahrhunderts können ohne Weiteres auch auf Filaretos *Libro architetonico* bezogen werden:

The dialogue is unique among the familiar genres of argument and exposition, in that, at the same time as presenting a body of information or opinion, it also represents the process by which that information or opinion is transmitted to a particular audience, at a particular place and time. [...] ... that, by duplicating its primary communication with a fictional double, the dialogue has the effect of calling attention to the act of communication itself. In a genre like the manual, or the encyclopedia, the personae of persuasion – the ›addresser‹ and ›addressee‹ – are conventionalized to the maximum and, effectively, subsumed in the message. In the dialogue, quite the opposite happens: the act of persuasion is played out before us, and we cannot simply absorb the message without reflecting on the way

in which it is being sent and received. [...] The effect of this foregrounding of the act of persuasion is that, whatever the ostensible subject-matter of a dialogue, a secondary theme is the problem of how to communicate this material successfully to an audience. This is a crucial difference – perhaps *the* crucial difference – between the dialogue and other argumentational forms. A manual on falconry or car maintenance may give us the information we need to train falcons or repair cars, but it will tell us little – at least, without some fairly energetic semiotic decoding on our part – about what kind of people possess this information and what kind might want to acquire it, or about what type of rhetorical problems the former might encounter in attempting to share their expertise. A dialogue on the same subject, on the other hand – however minimalist its mise-en-scène – is constrained to reflect on the way in which it is going about its explanatory task. Galileos *Dialogo dei massimi sistemi* not only tells us something new about the universe, but also tells us something about the way in which this information may be communicated, and the reactions it will excite within the scientific community and without.⁵

In Filaretos *Libro architetonico* ist es der Baumeister, der sich selbst, nach vermeintlich antikem Vorbild, als Architekt entwirft, welcher – umfassend gebildet – für Erfindung, Entwurf, Bauplanung, -organisation und -ausführung verantwortlich ist, dessen Zuständigkeit sich jedoch nicht nur auf die Schönheit und Funktionalität von Architektur, sondern auch auf die Formung und Verbesserung von Mensch und Gesellschaft erstreckt. Dieser Anspruch richtet sich an den Bauherrn, dem mittels eines höfischen Wechselgesprächs vorgeführt wird, wie er auf diesen neuen Anspruch zu reagieren hat. Auf einer fiktiven, ja utopischen Grundlage, nämlich einem Dialog zwischen Fürst und Architekt, sollen Bauherrn überredet und schließlich überzeugt werden von den Qualitäten und dem Wert des Architekten und seines Werkes für das eigene Ansehen und den eigenen Nachruhm sowie für die Verbesserung und Festigung ihrer Herrschaft, aber auch für die Verbesserung der Menschheit insgesamt. Und hat der Bau-

herr erst einmal den Wert der Architektur erkannt, dann muss er zugeben, dass er auch das Wissen des Architekten benötigt, das ihm nebenher auch schon mitgeliefert wird, damit er gute Architektur von schlechter und wahre Architekten von Dilettanten unterscheiden kann.

BILDUNGSFORTSCHRITT: VOM »MODO MODERNO« ZUM »MODO ANTICO«

Eines der Leitthemen des *Libro architetonico* ist die Entgegensetzung zweier Architekturstile: Auf der einen Seite steht der schlechte »modo moderno«, das heißt der »gotische Stil«, eine »verfluchte Praxis«, die mit dem Einfall der »Barbaren«, »von den Leuten jenseits der Berge, sprich von den Deutschen und den Franzosen« nach Italien gelangt sei.⁶ Auf der anderen Seite der »modo antico«, als dessen Architekt und Propagandist Filarete auftritt. Die Antwort auf die Frage Francesco Sforzas, wieso »man diesen alten Brauch derart zum Erliegen habe kommen lassen« und wieso »diese Wissenschaft [der Architektur] so dahingeschwunden sei«,⁷ legt Filarete einem »Mann von außerordentlicher Kennerschaft in vielen Bereichen und insbesondere im Bauen« (»uomo intendentissimo in più cose, massime in edificare«) in den Mund, welcher die Baustelle soeben begeistert besichtigt hat und – obwohl nicht benannt – zweifelsfrei mit Ludovico Gonzaga zu identifizieren ist:⁸

Der Grund dafür ist folgender: Weil es an Schrifttum in Italien mangelte und ihre Art zu Reden und das Lateinische verkümmerten, war eine [allgemeine] Grobschlächtheit die Folge. Wenn sich in den letzten fünfzig oder vielleicht sechzig Jahren die Talente [ingegni] nicht verfeinert hätten und neu erwacht wären, wäre alles hier, wie ich sagte, nur noch ungeschlacht. Und dasselbe galt für die [Bau-]Kunst, mit den Ruinen, die man in Italien allenthalben findet, weil es durch die Barbareneinfälle mehrfach verheert und unterjocht worden ist. Es geschah dann, dass auch diesseits der Berge viele ihrer Bräuche und Riten übernommen wurden, und weil man in Italien, das

arm war, nun keine großen Bauwerke mehr errichtete, praktizierten die Menschen kaum noch solche Dinge. Da es keine erfahrenen Leute gab, wurden auch die Kenntnisse nicht weiter verfeinert, wodurch das Wissen [le scienze] um diese Dinge verloren geht. Es kam dann der Moment, wo man in Italien das eine oder andere Gebäude errichten wollte und die Bauherren auf Goldschmiede und Maler und auf jene Maurer zurückgreifen mussten, zu deren Tätigkeit sie [die Baukunst] zwar in Teilen gehört, aber doch ein großer Unterschied besteht, und die dann jene Methoden angewendet haben, auf die sie sich verstanden, und ausführten, wonach ihnen gemäß ihrer modernen [i. e. gotischen] Arbeitsweise der Sinn stand. Die Goldschmiede schaffen mit diesem Aussehen und in dieser Form Tabernakel oder Weihrauchfässchen. Und mit jenem Aussehen und in jener Form haben sie auch Gebäude erschaffen, weil sie ihnen schön erscheinen, wobei sie mehr zu ihren Werken als zu den Gebäuden passen. Diesen Brauch und diese Arbeitsweise haben sie, wie ich sagte, von den Leuten jenseits der Berge übernommen, sprich von den Deutschen und den Franzosen; und aus diesem Grund ist sie [die antike Baukunst] verlorengegangen.⁹

Für Filarete ist die Renaissance ein Verdienst des 15. Jahrhunderts (»seit fünfzig oder vielleicht sechzig Jahren haben sich die Talente verfeinert und sind neu erwacht«), das heißt seiner eigenen Zeit. Vorläufer kennt er nicht; Petrarca oder Giotto, oder die Dome von Florenz oder Mailand, spielen keine Rolle.¹⁰ Bereits zuvor, im 8. Buch, im Anschluss an die Erklärung zu Herkunft und Vorzug des Rundbogens und der rechteckigen Tür, hatte Filarete die »Renaissance« des »modo antico« mit Filippo Brunelleschi personalisiert und damit auf das Jahr 1418 datiert, wobei auch hier wieder die Analogie von Literatur und Architektur bemüht wird:

Ich lobe mir jene, welche die antike Praxis und [Bau]weise befolgen und benedie die Seele des Filippo di ser Brunelleschi, Florentiner Bürger und berühmter, hochwürdiger Architekt und feinsinniger Nachahmer des Daedalus, der in unserer Stadt Florenz jene antike

Bauweise wiederaufleben ließ, weshalb dieser Tage sowohl bei den Kirchenbauten als auch bei öffentlichen und privaten Gebäuden keine andere Bauweise als die antike angewendet wird. Dass dies wahr ist, seht ihr daran, dass Privatleute, die ein Haus oder eine Kirche errichten lassen, allesamt auf diesen Usus zurückgreifen. Unter anderem ein Haus [Albertis Palazzo Rucellai], das in einer Straße im Viertel namens Via la Vigna neugebaut wurde und dessen gesamte vordere Fassade aus behauenen Stein besteht und ganz in antiker Weise erbaut ist. Somit bestärke ich jeden, der beim Bauen die antiken Arbeitsweisen erforscht und sucht, diese Weisen anzuwenden, weil man sie in Florenz, wenn es nicht die schönsten und nützlichsten wären, nicht einsetzen würde, wie ich oben sagte. Nicht einmal der Fürst von Mantua [Ludovico Gonzaga], der ein überaus sachverständiger Mann ist, würde sie anwenden, wenn sie nicht wären wie ich sage. Dies bezeugt ein Haus, das er an der Stelle seines Kastells am Po hat errichten lassen [Palazzo di Revere]. Ich ersuche deshalb jeden, diese moderne Sitte [questa usanza moderna] aufzugeben, und lasst euch nicht von Meistern belehren, die diesen schrecklichen Stil praktizieren. Verflucht sei, wer ihn erfunden hat! Ich glaube, es müssen Barbaren gewesen sein, die ihn nach Italien gebracht haben. Als Beispiel führe ich an, dass es sich bei der antiken und der modernen Art des Bauens [l'edificare antico al moderno] genauso verhält wie mit der Schriftsprache; also Tullius [Cicero] und Vergil im Vergleich zu dem, was vor dreißig oder vierzig Jahren üblich war; heute hat man im Gegensatz zu diesen vergangenen Zeiten, die viele hundert Jahre währten, zu besserem Gebrauch gefunden und bedient sich einer gewählten Ausdrucksweise in Prosa. Und dies ausschließlich deshalb, weil man dem antiken Stil des Tullius [Cicero] und der anderen fähigen Männer nachfolgte. Und denselben Vergleich führe ich euch für das Bauen an, denn wenn man der antiken Arbeitsweise folgt, ist es genauso wie oben, sprich der tullianische und virgilsche Schreibstil im Vergleich zu den vorgenannten. – Mehr möchte ich dazu nicht sagen, aber bitten möchte ich Euch, Fürst, selbigen [den modernen Stil] zumindest bei den [Bauten], die Ihr auszuführen gedenkt, nicht anzuwenden. Ich bin ganz

sicher, dass Ihr, sobald Ihr den *Disegno* besser versteht, einsehen werdet, dass wahr ist, was ich euch gesagt habe.¹¹

Filaretos ›erbauliches Buch‹ liest sich wie ein großer Erziehungsroman, in dessen Verlauf seine Gesprächspartner (und der Leser) von der gotischen Bauweise zum Bauen *all'antica* regelrecht bekehrt werden (sollen). So verteidigt zu Beginn des Dialoges der Fürst noch unter Hinweis auf die Dome von Mailand und Florenz den »modernen«, i. e. gotischen Stil gegen die neue Bauweise nach antikem Vorbild.¹² Im 8. Buch, bei der Frage nach der besseren Bogenform, scheint Francesco Sforza intuitiv bereits auf dem richtigen Weg zur Verurteilung des »modo moderno« und zur Bevorzugung des »modo antico«, aber er versteht die »Gründe« (»ragioni«) seines Urteils noch nicht, die er nun begierig ist, von seinem Architekten zu erfahren:

[Francesco Sforza:] ›Er [Filarete] hat Recht, wenn er sagt, dass ich mich mit diesen Unterschieden nicht gut auskenne. Allerdings vermag ich zu unterscheiden, ob mir eine Sache besser als die andere gefällt, zum Beispiel einige Säulen und auch bestimmte Bögen und Türen und Gewölbeformen. [Filarete:] ›Welche sind es denn, die Euch am besten gefallen?‹ [FS:] ›Bei den Säulen habe ich welche gesehen, die sehr alt schienen; bei den Bögen gibt es solche wie diese hier, die spitz sind; mir gefallen die runden sehr viel mehr als jene, die so spitz zulaufen. Aber ich weiß wohl nicht, welche Form besser ist. Bei den Türen habe ich welche gesehen, die rein viereckig sind; bei anderen sind kleine Bogen darüber und solcherlei Dinge, die das Viereck stören; die ganz viereckigen sind diejenigen, die mir gefallen. Sag' mir also, welche sind nun die antiken und besseren.‹ [Filarete:] ›Herr, Euer Gnaden beginnt, Geschmack und Kennerschaft zu entwickeln. Diese, von denen Ihr spricht, also die spitzbogigen, sind modern und erbärmlich. Dasselbe gilt für Türen, deren viereckige Form durch irgendetwas gestört wird.¹³

Doch fünf Bücher weiter zeigt sich der Herzog noch immer unentschieden. Jetzt gefällt ihm gleichermaßen der »moderne«, gotische Stil wie der neue an-

tikische Stil, und er ist unsicher, ob nicht einfach jeder nach seinem subjektiven Geschmack entscheiden sollte. Als Filarete Ludovico Gonzaga das oben zitierte Loblied auf die antike Architektur und die Florentiner Architekten im Allgemeinen und auf die Bauten Sforzindas und ihren Architekten im Besonderen in den Mund legt, wirft der Mailänder Herzog ein: »Herr, mir gefallen sie sehr [die *all'antica* errichteten Gebäude], aber auch die modernen hier gefallen mir und sie erscheinen mir schön.«¹⁴ Daraufhin fordert der Markgraf von Mantua seinen Gastgeber auf, es ihm gleich zu tun und sich ebenfalls vom Stil seiner Vorfahren abzuwenden und zum neuen Stil zu bekehren:

Herr, sie sind schön, aber sie haben so viel miteinander zu tun wie der Tag mit der Nacht. Auch mir bereiten diese modernen [Gebäude] Freude, aber dann habe ich begonnen, Geschmack an den antiken zu bekommen und die modernen zu verabscheuen. Am Anfang habe ich, wenn ich etwas ausführen ließ, ebenfalls den modernen Stil verwendet, weil auch mein Herr Vater diese Methoden anwendete. [...]»¹⁵

Doch Francesco Sforza ist noch immer nicht überzeugt: »Ich weiß nicht! Und sie kommen ja auch miteinander aus. Ich denke, sie [die modernen Architekten] sollten es machen wie sie wollen.«¹⁶

Erst gegen Ende des Dialoges, das heißt am Ende des Erziehungsprozesses, welchem er durch seinen Architekten Filarete mittels des *Libro dell'oro* (i. e. des *Libro architettonico*) unterzogen wurde, ist er überzeugt und stimmt – nach einer Besichtigung seiner neuen Hafenstadt – in den Lobpreis des antiken Baustils ein, als des einzig wahren, ja des einzig möglichen: »Die makellosen antiken [Bau] weisen sind wahrhaft schön und keiner soll mir mehr von diesem modernen Brauch erzählen.« Man wundere sich vielleicht über sein Urteil, fügt der Herzog hinzu, wo er doch früher die Bauten im »modernen« Stil geschätzt und gefördert habe; doch damals habe er eben noch nicht die »Gründe« (»ragioni«) der Architektur gekannt und verstanden.

Ich bin sicher, dass sich die meisten, die mich so reden hören, darüber wundern, weil ich doch in der Vergangenheit viele Gebäude in modernem Stil habe ausführen lassen. Und ich hätte dasselbe gesagt, wenn ich jemand anderen so hätte reden hören. Mittlerweile habe ich aber die Methode verstanden und gesehen, die von den Alten angewendet wurde, *vor allem aber nachdem ich nun dieses Goldene Buch hörte*, das mein Verständnis [intelletto] für diese Bauwerke geweckt hat.¹⁷

GOLDENE BÜCHER

Eine zentrale Rolle für die Erziehung der herzoglichen Dialogpartner beziehungsweise des Lesers spielt ein ›antikes‹ *Libro dell'oro*. Bei den Fundamentierungsarbeiten zur Stadtmauer der Hafenstadt (vgl. Taf. f. 90v, f. 101r und f. 105r) stößt man auf einen Schatz, der neben vielen anderen Kostbarkeiten ein goldenes, in griechischer Sprache geschriebenes Buch (Taf. f. 108v, Abb. 5.1) enthält.¹⁸ Sobald ein Übersetzer herbeigerufen ist, dessen Rolle von Francesco Filelfo gespielt wird, erfahren wir, dass es sich bei dem Verfasser dieses *Codex Aureus* um einen antiken König namens Zogalia (eine anagrammatische Verstellung von Galeazzo [Maria Sforza]) handelt, dessen Stadt *πλουσιαπολις* (»Reiche Stadt«) an eben dieser Stelle gestanden hat.¹⁹ Die Erzählung enthält zunächst die Geschichte des Königs sowie seines Vaters und seines Großvaters, welche sich durch weitere Anagramme als die Geschichte des Aufstiegs der Familie Sforza zu erkennen gibt.²⁰ Wir haben es also mit einer geschickten Bestätigung und Nobilitierung der Herrschaft der Sforza durch Projektion in die Vergangenheit und auf das Ideal der Antike zu tun. Der Hauptprotagonist des *Libro dell'oro* ist aber Filarete selbst: Er tritt auf als der Hofarchitekt »Onitoan Nolivera ... de origen notirenflo« (Antonio Averlino, florentino) des Königs Zogalia, das heißt als Erfinder aller im antiken Buch beschriebenen Städte und ihrer Gebäude und Institutionen.²¹



se vmanzi m
 era grande c
 erano tutte c
 fu scolpito da
 qui su questo
 questo libro
 una riuolta
 pieno docchi
 tra mano te
 haneua incap
 aciafama m
 nuda pure m
 fu uno quore
 piombo impie
 gli fili che a
 corona dipu
 nerfo & pella

5.1. Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 108v: Das antike *Libro dell'oro* («MEMORIA / INGENGNO / INTELLETO»).
 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali
 e del Turismo. Detail von Taf. 108v.

Anlässlich der Beschreibung des »Tempels« seiner Stadt »Plusiapolis« gibt der antike König an, dass er das *Libro dell'oro* verfasst habe, um die Gespräche mit seinem Architekten für die Nachwelt zu protokollieren:

Mir erschien die Kirche beziehungsweise der Tempel schön und deshalb will ich euch noch mehr davon berichten und euch außerdem anhand einer Zeichnung seine Form zeigen und verstehen lassen; aufgrund seiner würdigen Schönheit habe ich ihn in diesem unserem Goldenen Buch [mit einer Abbildung] verewigt, das wir als Zeugnis von uns und von den vielen erhabenen Dingen hinterlassen haben, die darin enthalten sind. Besagter Tempel besaß folgende Gestalt: Sein Fundament war ein Viereck von jeweils hundertvierzig *braccia* Seitenlänge und der Architekt war Onitoan Nolivera [Antonio Averlino], der mir alle Maße und Weisen dieses Tempels erklärte. Er war von der Herkunft notirenflo [Florentiner] und weil er in meinen Diensten stand und ich Vergnügen an der Kunst des Bauens fand, erklärte er mir freundlicher Weise häufig, wie er dabei vorging. Er legte mir ausführlich dar, was er zu tun gedachte und weil mir dies, wie ich sagte, eine ehrwürdige Sache schien, habe ich alles, was er mir über diesen Bau sagte, in diesem Buch festgehalten. Wenn Ihr dieses Buch aufmerksam studiert, werdet Ihr Anweisungen zu einigen der Dinge finden, auf die er sich verstand. Das ist es, was er zu mir sagte und was ich ihn ausführen sah ...²²

Der Großteil des »Goldenen Buches« besteht folglich aus einem Dialog zwischen dem antiken König und seinem Architekten, in dessen Verlauf alle von diesem für seinen Herrscher errichteten Städte, Gebäude und Institutionen beschrieben und illustriert werden.²³ So können in der Folge die Bauten der Hafenstadt der Sforza nach den Beschreibungen und den Abbildungen der an derselben Stelle gelegenen, aber versunkenen antiken Hafenstadt errichtet werden. Dabei betonen die Bauherren immer wieder, dass der Architekt sich genau an die Angaben des ehrwürdigen *Libro dell'oro* zu halten habe.²⁴ Manche der Beschreibungen weisen aber auch auf bereits

errichtete Gebäude der weiter im Landesinneren liegenden Stadt Sforzinda zurück²⁵ oder werden erst jetzt nach den Angaben des Goldenen Buches eben dort errichtet.²⁶ Und tatsächlich schreibt Filarete gleich zu Beginn des *Libro dell'oro* auch dem antiken König Zogalia die Errichtung einer zweiten, weiter im Landesinneren gelegenen Stadt zu.²⁷

Hinzu kommt, dass der vom Übersetzer laut vorgelesene Dialog des Goldenen Buches, welchen der antike Architekt mit seinem König führt, auch in der Form nicht von jenem aktuellen zwischen Filarete und den Sforza zu unterscheiden ist. Dieses literarische Verfahren der absichtsvollen Vermengung von Vergangenheit und Gegenwart, von »antikem« *Libro dell'oro* und Filaretas *Libro architetonico*, verdichtet sich insbesondere im 17., 18. und 19. Buch zu Passagen, an welchen es unmöglich wird, die beiden Ebenen auseinanderzuhalten; und zwar immer dann, wenn der Dialog vorübergehend die Figur des Übersetzers und damit den Vorgang des Vorlesens und Hörens des *Codex Aureus* suspendiert. So wird beispielsweise am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Buches die Beschreibung des berühmten »Hauses der Tugend und des Lasters« (»Casa della Virtù e del Vizio«) zunächst von Filarete dem Fürsten als eigene Erfindung (»fantasia«) präsentiert. Der Architekt spricht in der ersten Person und im Präsens (»Signore, io n'ho pensato uno [edificio] più tempo fa, che forse sodisfarà alla vostra Signoria«, »io piglierò uno spazio«, »è il meglio ch'io vi narri ...«, »come ho pensato ...«, »Ora dirò ...«, »Io vel dirò ...«, et cetera). Im Laufe der weiteren Beschreibung des Baus wechselt Filarete dann aber öfters zur 3. Person und zur Vergangenheitsform bis diese schließlich ausschließlich verwendet wird. Dass sich diese Vergangenheitsform auf einen im antiken *Libro dell'oro* beschriebenen Bau bezieht, wird spätestens an jener Stelle klar, an der Filarete plötzlich wieder seine anagrammatische Verstellung »Onitoan Noliaver« an seiner statt auftreten lässt:

Es gab an diesem Ort auch ein Wohnhaus für den Architekten [das im folgenden 19. Buch besprochene »Haus des Architekten], wo er selbst, der die gesamte

Anlage gebaut hat, untergebracht ist. Es stand in der Nähe der Casa Areti [i. e. in der Nähe des ›Haus der Tugend und des Lasters‹, welches zumindest anfänglich als Entwurf Filaretos präsentiert worden war] und sein Name war Onitoan Noliaver ...²⁸

Schließlich wendet sich am Ende des Abschnitts der Sohn des Herzogs nicht an Filarete, sondern an den Übersetzer des Goldenen Buches mit der Frage: »Was folgt jetzt?«, als ob all das Vorangegangene aus dem Goldenen Buch vorgelesen worden wäre.²⁹

Im 19. Buch wiederum, bei der ausführlichen Beschreibung der Ausstattung des ›Haus der Architekten‹, scheint es sich zunächst, umgekehrt, um den Übersetzer zu handeln, der lange Passagen aus dem antiken *Libro dell'oro* vorträgt. Doch dann, bei der ausführlichen Beschreibung der in Fresko darzustellenden Geschichte des Aristaeus nach Vergils *Aeneis*, anlässlich der Erzählung von Verlust und Wiedergewinnung der Bienen aus dem Körper eines toten Stieres, sagt der Redner plötzlich, dass er davon an einem anderen Ort, in seinem Buch über Landwirtschaft, ausführlicher handeln werde.³⁰ Dadurch wird deutlich, dass es Filarete selbst ist, der hier das Wort führt, denn auf dieses landwirtschaftliche Traktat verweist er auch an anderen Stellen, an welchen unmissverständlich er selbst spricht.³¹

Das offensichtlichste Mittel der Verschränkung oder Identifikation von Antike und Gegenwart ist natürlich die Verwendung von Anagrammen, die es erlauben, die in der Gegenwart handelnden Personen für alle erkennbar auch in der Erzählung des antiken Buches auftreten zu lassen. Doch manchmal vergisst Filarete die Namen zu anagrammieren, oder er unterlässt das absichtlich, um die beiden Zeitebenen noch deutlicher zusammenfallen zu lassen. Schließlich kommen auch, umgekehrt, in der Erzählung der Gegenwart Anagramme vor, beispielsweise wenn Filarete gemeinsam mit »Somato da Terie« (Tommaso da Rieti) und »maestro Letistoria« (Aristotele Fioravanti) einen Ausflug unternimmt, welcher nach Nomila (Milano), Avipa (Pavia) und Zaciempia (Piacenza) führt.³² Oder wenn sich Galeazzo Maria Sforza freut, dass der Ar-

chitekt dem Kastell außerhalb der Stadtmauern von Sforzinda den Namen »Galisforma« gegeben hat.³³ Und natürlich gilt das für die prominente Rolle des Übersetzers des Goldenen Buches, »Iscofrance Notilento« (Francesco Filelfo da Tolentino), der im *Libro architetonico* bisweilen aber auch unter seinem richtigen Namen auftritt.³⁴

Von besonderem Interesse für diese absichtsvolle Verstrickung von anagrammierten und nicht-anagrammierten Namen über beide Zeitebenen hinweg, ist eine Stelle des 14. Buches: Nach der Errichtung des Hafens nach dem Vorbild des *Libro dell'oro* sowie einer Brücke über dem Eingang zum Hafen (Taf. f. 109r), möchte der Herzog neben einem Bildnis seiner selbst, seines Sohnes und des Architekten auch eine Gedenktafel anbringen:

Das ist alles gut so. Aber auf der Brücke soll eine Inschrift demjenigen, der in den Hafen kommt, zu verstehen geben, wer sie errichtet hat und hat errichten lassen, dazu die Bauweise, der Name wie auch die Jahreszahl, dazu der Name des Königs, der Anstoß und Begründer so vieler schöner Gebäude war, außerdem noch sein in Stein gehauenes Standbild.³⁵

Der Übersetzer des *Libro dell'oro* weist die Gesellschaft darauf hin, dass auch die vorbildliche antike Brücke eine Inschrift trug, welche er folgendermaßen entziffert:

[Iscofrance, i. e. Francesco Filelfo:] ›Ich will Euch darlegen, wie ich sie [die Buchstaben] verstanden habe, weil ich ein paar dort nicht wirklich zu deuten vermag, da einige unleserliche Buchstaben darunter sind; es sind auf jeder Seite viele Lettern, die da sind: König Zogalia [Gagliazo, i. e. Galeazzo Maria Sforza] gliofi [figlio = Sohn] DFRSF [Domini Francesco Sforza], die in ihrer Großherzigkeit diesen Hafen mit all den anderen Gebäuden und dem dazugehörigen Land gemeinsam ins Leben gerufen und gegründet haben. Dies sei jenen, die vorbeigehen werden, bekannt [gemacht], und dass es [das alles] von unserem Architekten geplant wurde, welcher Onitoan [Antonio, i. e. Filarete] ist, den wir aufgrund seiner Heimat notirenflo [florentino]

nennen, im Jahre Tausendvierhundertsechzig. Die anderen [Buchstaben] kann ich nicht lesen.« – [Galeazzo Maria:] ›Wohl denn, so soll es genügen, wir werden die Jahreszahl und den Namen desjenigen anbringen, der das hier hat errichten lassen, und desjenigen, der es errichtet hat.«³⁶

Die antike Brücke des *Libro dell'oro* trug also eine Tafel mit der Jahreszahl 1460; das heißt, sie wurde im selben Jahr errichtet wie die Brücke der neuen Hafenstadt der Sforza! Sforzinda und Plusiapolis werden gleichzeitig hochgezogen. Das *Libro dell'oro* ist gar kein antikes Buch, sondern das *Libro architettonico* selbst. Deutlicher kann man die Identifikation der beiden Erzählebenen nicht insinuieren, mittels welcher der Schrift des Filarete und seinen Architekturen und Institutionen die Autorität der Antike verliehen wird.

Übrigens besitzt auch die oben zitierte Angabe des antiken Königs Zogalia (Galeazzo), dass es sich bei seinem *Libro dell'oro* um die von ihm protokollierten Gespräche mit seinem Hofarchitekten Onitioan Noliaver (Filarete) handle, welche er während der Errichtung der Stadt Plusiapolis mit ihm geführt hätte, eine Entsprechung in der Gegenwart: Im 7. Buch des *Libro architettonico*, zu Beginn von Filaretos Unterricht für den Prinzen Galeazzo Maria Sforza, erhält dieser von seinem Architekten den Auftrag, die Belehrungen während der weiteren Errichtung von Sforzinda (und dann der Hafenstadt und des Hafens) schriftlich festzuhalten.³⁷ Filarete erteilt den Auftrag zur Protokollierung des Unterrichts beziehungsweise zur Aufzeichnung des Dialoges, also letztlich zur Verfassung des *Libro architettonico*, wohl nicht zufällig während der Planungen zur Errichtung der Kathedrale von Sforzinda, denn der antike König Zogalia gibt die entsprechende Information während der Beschreibung des »Tempels« von Plusiapolis.

Ein weiteres Mittel der Verschränkung und Identifikation von *Libro dell'oro* und *Libro architettonico*, von antiker Vergangenheit und gegenwärtiger Renaissance, ist die Parallelisierung des aufgefundenen Codex mit einem von Filarete selbst vergrabenen



5.2. Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 102v: Denkmal für den antiken Re Zogalia. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 102v.

Buch: Ganz so wie es die Schrift des antiken Königs Zogalia von diesem erzählt, so hinterlegt auch Filarete sein eigenes *Libro* für die nachfolgenden Generationen: Zu Beginn der Zeremonien und Riten anlässlich der Gründung Sforzindas wird mit dem ersten Stein eine Kiste aus Marmor in das Fundament der Stadtmauern versenkt. In diesen Behälter war zuvor ein »libro di bronzo« gelegt worden, das Zeugnis geben soll von »allen Dingen unseres Jahrhunderts und auch der denkwürdigen Männer, die sie vollbracht haben«, vor allem aber von Filaretos eigenen Werken, Ideen und Entwürfen.³⁸ Die Begründung, welche Filarete für diese Maßnahme gibt, macht nochmals die Korrespondenz mit dem antiken *Libro dell'oro*, das später bei den

Aushebungen für die Mauern der Hafenstadt gefunden wird, ausdrücklich:

Ich lege diese Dinge in das Fundament, weil jedermann weiß, dass alles, was einen Anfang hat auch ein Ende haben muss, und somit diese Dinge, wenn die Zeit gekommen ist, aufgefunden werden. Dafür wird man unserer gedenken und von uns erzählen, so wie wir davon berichten, wenn wir bei einer Grabung oder in einer Ruine auf etwas Würdevolles stoßen. Ein solches Werk gefunden zu haben, das die Antike verkörpert und den Namen derjenigen, die es geschaffen haben, ist für uns unschätzbar und erfüllt uns mit Freude.³⁹

Kurz, die Gegenwart, das heißt die Architekturen und Taten des Filarete, werden für zukünftige Generationen denselben Stellenwert und dieselbe Bedeutung haben, wie sie dem Goldenen Zeitalter der Antike für die Gegenwart zugesprochen wird. Sollte die ›Antike‹ wieder einmal verlorengehen, dann garantiert der Architekt der Renaissance die Kontinuität ihrer Tradition.⁴⁰ Filaretes Renaissance der ›Antike‹ ist also nicht bloß eine Wiedergeburt dem Geist und der Idee nach, durch ihn wird vielmehr die Antike *de facto* wieder aufgebaut.

Schließlich wird die Identifikation von Filaretes *Libro Archittonico* und antikem *Libro dell'oro*, von Gegenwart und antikem Vorbild, dem Leser auch auf visuell-materielle Weise eingeprägt. Das Incipit seines Traktates trug nämlich ursprünglich ein Motiv (Abb. 8.5),⁴¹ das auf dem Bucheinband des später im Text abgebildeten Goldenen Buches wiederkehrt (Taf. f. 108v, Abb. 5.1).⁴² Die Darstellung zeigt eine nackte Frau, die in einem mit dem Wort MEMORI(A) (›Gedächtnis‹) bezeichneten Gefäß steht, das von zwei kleineren Figuren flankiert wird, die als INGENGNO (›Begabung‹, ›Erfindungsgabe‹ – der kreative Beitrag) und INTELLETO (›Verstand‹ – der intellektuelle Anteil an Schöpfung und kultureller Entwicklung) benannt sind. Im Fall des Incipits (Abb. 8.5), wo diese Darstellung mit einem Doppelpor­trät Filaretes verbunden ist, gießt die Frau eine Flüssigkeit aus zwei Schüsseln in die Münd­er von geflügelten Putti oder Genien, die ih-

rerseits je ein Gefäß in der Hand halten, aus dem sie eine Flüssigkeit leeren, die durch sie umfliegende Bienen als Honig oder Nektar gekennzeichnet ist. In der Darstellung auf dem Bucheinband des *Libro dell'oro* (Taf. f. 108v, Abb. 5.1) hingegen legt die im Gefäß stehende Frau lediglich ihre Hände auf die Köpfe ihrer Kinder.⁴³ Filaretes *Libro* wird derart anschaulich mit dem antiken Codex identifiziert oder zumindest als Gefäß für dieselbe ›memoria‹ dargestellt, von der ›intellectus‹ und ›ingenium‹ sich nähren (sollen).

Dieselbe Vorstellung dürfte sich auch in einem Detail der Gestaltung des Denkmals für den antiken König Zogalia (Taf. f. 102v, Abb. 5.2) niedergeschlagen haben, welches am Ort der Auffindung seines Schatzes oder auf einem der Plätze (der Hafenstadt?) errichtet wird:⁴⁴ Der König hält in der einen Hand ein Buch, das sicherlich mit dem *Libro dell'oro* zu identifizieren ist, und in der anderen Hand eine umgedrehte, also entleerte Vase.⁴⁵ Einst werde man auch ihm, Filarete, oder zumindest seinem *Libro archittonico* in der Hand des Herzogs, ein solches Denkmal errichten.

»LESEN ODER VORLESEN LASSEN«

Die Verdoppelung des Buches führt zu einer Verdoppelung des Dialoges. Durch die Fiktion eines Dialoges im Dialog erhält die persuasive Kraft des Wechselgesprächs zusätzliche Dynamik und der Dialog einen weiteren Autoritätsschub: Durch die auf mannigfache Weise hergestellte Identifikation von *Libro archittonico* und *Libro dell'oro*, von Gegenwart und Antike, wird Filaretes Dialog insgesamt mit der Autorität der Antike ausgestattet. Jetzt handelt es sich eben nicht mehr nur um einen Dialog am Hof des Mailänder Herzogs, sondern um einen Dialog am Hof eines antiken Königs; nicht mehr um ein höfisches Gespräch, sondern auch um ein *antikes* höfisches Gespräch.

Zurückgekehrt zur Dialogform des Textes, wollen wir uns nun fragen, wie sich Filarete eigentlich die Rezeption seines *Libro archittonico* vorgestellt

hat. Es richtet sich an den Bauherrn, aber wie soll es von ihm verwendet werden? Die Dialogform des Textes hat sicherlich auch damit zu tun, dass Filarete den Prozessen einer noch immer vorwiegend oralen Kultur der Wissensvermittlung zu entsprechen sucht. Das laute Vorlesen und also Zuhören war eine allgemeine Praxis der Text-Rezeption in der Renaissance.⁴⁶ Dieser Kontext der Oralität ist zwar eine, wenn auch oft vergessene, Selbstverständlichkeit, doch in Filaretes Fall hat er sich in seinem Text auch ausdrücklich niedergeschlagen. Der Autor des *Libro architetonico* lässt nämlich an mehreren Stellen erkennen, dass er davon ausgeht, dass sein Text nicht (nur) gelesen, sondern *vorgelesen*, also gehört wird.

Dass Filarete mit dem Vorlesen und also Hören seiner Ausführungen rechnet, geht schon aus der Widmung des *Libro architetonico* an Piero de' Medici hervor:

Nicht als ein Werk des Vitruv, noch als eines der anderen ehrenwerten Architekten sollst Du es annehmen, sondern als eines von Deinem Architekten Antonio Averlino Filarete aus Florenz, der die Bronzetüren von Sankt Peter in Rom schuf ... Und in Mailand ... Und zu dieser Zeit, als ich etwas Muße hatte, verfasste ich dieses und andere kleine Werke. Es soll Euch nicht reuen, hin und wieder in diesem architektonischen Buch [architetonico libro] *zu lesen oder aus ihm vorlesen zu lassen*, in dem Ihr, wie gesagt, etwas über die verschiedenen Methoden des Bauens [modi di edificare] finden werdet, sowie über die unterschiedlichen Bauauffassungen [ragioni di edifizii], die darin enthalten sind. Ich glaube daher, *dass sie Deinen Ohren einiges Vergnügen bereiten werden*, auch weil darin die Proportionen, Qualitäten und Maße enthalten sind, die ich mit Argumentation, Autorität und am Beispiel darlegen werde und wie sie sich alle von der Gestalt und Form des Menschen herleiten, dazu sämtliche Dinge, die es hinsichtlich der Erhaltung des Gebäudes zu beachten gilt.⁴⁷

Kurz darauf, bereits in der Eingangsszene der höfischen Tischgesellschaft, aber mit Bezug auf den folgenden Text gesprochen, bittet Filarete den Herzog, angesichts der Komplexität des Themas, »acht

zu geben, derweil Ihr diesen meinen Ausführungen *lauscht*«. ⁴⁸ Auch das antike *Libro dell'oro* wird nicht gelesen, sondern vorgelesen. In einer Szene des 14. Buches – der Prinz und der Architekt sind alleine auf der Baustelle der Hafenstadt zurückgeblieben – kündigt der Übersetzer (Francesco Filelfo) enthusiastisch an, dass jetzt im Text des antiken Vorbildes die Sitten, Gesetze und Institutionen der Stadt des Königs Zogalia folgen werden und dass es »eine überaus würdevolle Sache« wäre, diese auch in der neuen Stadt der Sforza umzusetzen und zu befolgen. Doch Galeazzo Maria warnt, dass sie hiermit ihre Kompetenz überschreiten würden: »Dies ist Angelegenheit meines Vaters. Es wäre wohl besser, *es in seiner Gegenwart zu lesen*, vielleicht gefallen sie [die Werke] ihm und er lässt sie umsetzen.«⁴⁹ (Es versteht sich von selbst, dass Francesco Sforza das dann auch begeistert tun wird.) Wie wir gesehen haben, bekennt der Herzog am Ende seiner erfolgreichen Um-erziehung zum »modo antico«, dass ihn »*das Hören*« des *Libro dell'oro* überzeugt hätte.⁵⁰ Natürlich wird der Unterricht von den Lehrern und Professoren an den Schulen von Sforzinda und der »Universität« der »Casa della Virtù e del Vizio« *vorgelesen*; im Falle der Schule für Knaben wird – wie in einem Kloster – sogar während des Essens von einem der Schüler laut aus einem Buch »*vorgelesen*«. ⁵¹ Aber auch der Unterricht des Prinzen, welcher sich eigene Bücher leisten konnte, erfolgt im Modus des *Vorlesens*: Der Architekt warnt seinen Schüler, dass er die Wissenschaft der Architektur nur erlernen könne, wenn er jeden Tag mehrere Stunden ihrem Studium widmet, doch Galeazzo Maria lässt sich nicht abschrecken:

Oh, das wird mir sehr gefallen! Unter keinen Umständen gedenke ich das Studium aufzugeben, das mir immer noch allergrößtes Vergnügen bereitet; auch scheint mir, *dass mein Lehrer mir [seinerzeit] bisweilen etwas über bestimmte Bauwerke und solcherlei Dingen vorgelesen hat*, ich sie mir jedoch nicht so gut merken konnte wie jetzt; ich will also fragen, ob es jemanden gibt, der sich mit diesen Gebäuden beschäftigt, *ich möchte nämlich, dass er mir aus dem ein oder anderen Werk zu diesem Thema vorliest*.⁵²

Vielleicht hängt mit der erwarteten Rezeption des Hörens auch Filaretos eigentümliche Technik zusammen, am Ende eines jeweiligen Buches, dieses zusammenzufassen und das nächste bereits einzuführen.⁵³ Oft kommt es dabei zu nicht nachvollziehbaren Kapiteltrennungen, die eher von der erreichten Textmenge als von einem Themenwechsel diktiert scheinen.⁵⁴ Vielleicht handelt es sich bei den einzelnen »libri« des *Libro architettonico* um eine Art Tagewerke für die Hörerschaft?⁵⁵

Vielleicht stand Filarete auch eine Situation vor Augen, wie sie Lorenzo Valla 1445 für den Hof Alfons V. (I.) in Neapel bezeugt. In seiner Erwiderung auf die Kritik seiner *Historia Ferdinandi Regis* durch Bartolomeo Facio beschreibt der römische Humanist im Dienst der Aragonesen die Institution einer »ora del libro«, ein regelmäßiges Treffen des Königs mit seinem Hofstaat zu gemeinsamer Lektüre und Diskussion. Dabei wurde offenbar ein Text – von einem Mitglied des Hofstaates, von einem professionellen Vorleser oder vom Autor selbst – laut vorgelesen und im Wettstreit der Interpretationen und Meinungen auf den Prüfstand gestellt.⁵⁶ Wie Michael Baxandall hervorgehoben hat, bedeutete dies für die Abfassung eines Textes, dass dieser nicht als ein abgeschlossenes Produkt galt, sondern sich erst in der Diskussion zu entfalten hatte, »that in a literary culture of this kind any text may well be partly shorthand, a series of cues for exposition, and that an argument can consist not only in what is said but also in the sequence of what is referred to.«⁵⁷ Filaretos Inkonsistenz, Gedankensprünge und assoziative Stofferkundung, mögen sich, ja, seiner autodidaktischen Bildung und seinem literarischen Unvermögen verdanken. Sie sind aber auch dieser Rezeptionserwartung geschuldet. Und dieser verdankt sich wohl auch der summarische, »unfertige« Charakter der meisten Zeichnungen des *Libro architettonico*. Es handelt sich weder um Präsentationszeichnungen, die den Bauherrn zu einem konkreten Auftrag veranlassen sollen, noch um Planzeichnungen, die einem Architekten als Vorlage für die tatsächliche Umsetzung dienen können, sondern um erste Einfälle (»fantasie«) und Skizzen (»piccolo congetto«,

»poco disegno« und »poco di disegno«, »disegno in digrosso«; »disegno lineato«, et cetera.⁵⁸), die im Gespräch erst weiter erläutert und konkretisiert werden müssen.⁵⁹

Filaretos *Libro architettonico* soll also in demselben Kontext gelesen, weiter entfaltet und diskutiert werden, von dem es berichtet: im höfischen Gespräch. Und sein Autor verrät uns sogar den Ort, an welchem dieses höfische Gespräch, das sich an seinem Buch entzündet, stattfinden soll; wo es gelesen und vorgelesen, betrachtet und diskutiert werden soll. In seiner Dedikation an Piero de' Medici hatte er seiner Hoffnung Ausdruck verliehen, »dass es Euch nicht reuen werde, hin und wieder in diesem architektonischen Buch [architettonico libro] zu lesen oder aus ihm vorlesen zu lassen«, und versprochen, dass die darin enthaltenen Ausführungen »Deinen Ohren einiges Vergnügen bereiten werden«. Im 25. Buch, in welchem die Taten und Werke der Familie Medici, insbesondere aber ihre Kunstverständigkeit und -patronage gepriesen werden, gibt Filarete eine kurze Beschreibung von Pieros »studietto« im Palazzo Medici als »ausgeschmückt mit den ehrwürdigsten Büchern und anderen erlesenen Dingen, und Gleiches gilt für das *Studietto* selbst: Der Boden war prächtig verziert, so auch die Deckenwölbung aus glasierter Terrakotta, die überaus erlesen figurlich gestaltet war, so dass, wer eintritt, von höchster Bewunderung erfasst wird.«⁶⁰ Hier verbringe, wie ihm Francesco Sforzas Botschafter in Florenz erzählt habe, der von Gicht geplagte Piero de' Medici seine Freizeit folgendermaßen:

... er [Nicodemo Tranchedini] sagt mir, jener habe Freude und Zeitvertreib an Folgendem: Er lässt sich in sein *Studiolo* geleiten ... Und dort angekommen, wird er sich seine Bücher anschauen. Sie bieten sich dem Auge wie eine einzige Masse aus Gold dar und sind innen wie außen überaus erlesen gestaltet; auf Latein, aber auch in der Volkssprache geschrieben, zeigen sie die Vorlieben und Interessen, die der Mann hat. Dann und wann liest er darin oder lässt aus ihnen vorlesen. Er hat derart viele verschiedene Arten [von Büchern], dass einer nicht einen Tag, sondern eher einen Monat

benötigen würde, sie anzusehen und ihre Geltung zu begreifen, ganz zu schweigen davon sie zu lesen. Auch die Verfasser besagter Bücher kann man nicht aufzählen, weil er aus jedem Bereich welche haben wollte, allein würdig sollte er [der Autor] sein, ob nun auf Latein, Griechisch oder in der Volkssprache; und, wie Ihr gehört habt, ehrte er sie mit Schrift und Miniaturen, mit Verzierungen aus Gold und Seide, als ein Mann, der die Würde der Autoren selbst anerkennt. Und aus Liebe zu ihnen hat er ihre Werke in dieser Form ehren wollen.⁶¹

An einem anderen Tag studiere Piero seine Sammlung von Münzen, Medaillen und Gemmen aus Bronze, Silber, Gold oder Edelstein, deren Darstellungen antiker Kaiser und anderer tugendhafter und ehrwürdiger Männer ihn ebensowohl erbauen und erfreuen würden, wie die bewundernswerte Kunstfertigkeit der antiken Künstler. An anderen Tagen wiederum bewundere er mit seinen Gästen »verschiedenartig geformte Gold- und Silbergefäße aus diversen Materialien, die, von würdigem und großem Wert, aus verschiedenen Gegenden herbeigebracht worden waren«. ⁶² Auch Gesang und Musik mit erlesenen Instrumenten würden nicht fehlen. Und natürlich widme sich Piero in seinem Studiolo auch den Wissenschaften:

Ebenfalls bereitet es ihm Genuß, über andere ehrenwerte Dinge zu diskutieren und Kenntnis zu haben: Über Musik, Astrologie und Geometrie, und vor allem, heißt es, freue er sich daran, etwas vom Bauen zu verstehen und hat dazu Zeichnungen anfertigen lassen. Hervorragende Meister haben für ihn die Bauwerke von Rom und anderen Orten abgezeichnet, und an diesen Zeichnungen hat er sich viele Male erfreut. *Daher glaube ich, dass er auch an diesem meinem Buch hin und wieder Freude haben wird, obwohl es natürlich würdigere gibt, die andere verfasst haben.*⁶³

Filarete gibt also nicht nur eine Beschreibung des Studiolo und seiner Ausstattungsstücke, sondern schildert auch den Umgang der Medici mit ihren Sammlungen; eine allgemeine Praxis der aristokra-

tischen Eliten der Zeit, welche die Bücher, die von Ihnen in Auftrag gegeben oder ihnen gewidmet oder geschenkt wurden, nicht nur aufbewahrten und lassen beziehungsweise sich vorlesen ließen, sondern auch ausgewählten Gästen präsentierten und mit ihnen diskutierten. Indem Filarete diese Praxis beschreibt, imaginiert er die Rezeption seines eigenen *Libro*. Er preist Piero für sein Studiolo und seine Sammlungen ja nicht nur, sondern er fordert ihn dazu auf, auch sein Werk darin aufzunehmen.⁶⁴

Dabei scheint Filarete die größte Hoffnung auf die Illustrationen seines *Libro* gesetzt zu haben, begründet er doch seine Zuversicht, dass Piero sein Buch gefallen möge, nicht nur mit dem allseits bekannten Interesse des Mediceers an Fragen der Architektur, sondern auch damit, dass er eine besondere Freude an den in seinem Studiolo aufbewahrten »Zeichnungen der Bauwerke Roms und anderer Orte« hätte.

Man ist versucht, einen Widerspruch zu sehen zwischen der Erwartung des Vorgelesen-Werdens und des Illustriert-Seins. Doch wie die Beschreibungen des Umgangs mit dem *Libro dell'oro* zeigen, sieht Filarete hier kein Problem, denkt er doch an eine kleine Gruppe von Auserwählten, die sich um das Buch versammelt hat und die Illustrationen jederzeit studieren kann. Dieser exklusive Kreis der Aristokraten und ihres Hofstaates sowie ausgewählter Gäste sind auch die einzigen Adressaten des *Libro architettonico*. Im nächsten Abschnitt werden wir sehen, dass Filarete die Illustrationen seines Buches für unverzichtbar für das Verständnis des Textes hält. Die zuletzt zitierte Stelle zeigt jedoch noch ein Anderes: Filarete betrachtet offenbar die Illustrationen seines *Libro* auch als unabdingbare Voraussetzung für dessen positive Aufnahme bei den intendierten exklusiven Bauherrn und die Rezeption im Kontext ihrer Studioli und Bibliotheken.

Diese Erwartung oder Hoffnung an exklusivstem Ort und im engsten Kreis distinguiertester Persönlichkeiten besteht, gelesen, vorgelesen und diskutiert zu werden, begleitete sicherlich auch schon das an Francesco Sforza dedizierte Exemplar der Schrift. Im 14. Buch besucht Filarete den literarischen Doppelgänger des Herzogs von Mailand an dessen Hof,

um das antike *Libro dell'oro* im Original zu sehen (Taf. f. 108v, Abb. 5.1), welches ja auf mannigfache Weise mit Filaretos eigenem *Libro architettonico* identifiziert wird:

Ich sagte: »Herr, ich bin gekommen, um mir, sofern es Euer Gnaden genehm ist, das Goldene Buch ein wenig anzusehen, weil ich in der Abschrift, die der Übersetzer mir gezeigt hat, Abbildungen gesehen habe, die mir erlesen schienen. Weil ich nun glaube, dass sie eigentlich viel schöner sind als jene Kopien, wäre es mir lieb, sie zu sehen.« [Francesco Sforza:] »Ich bin beglückt und schicke voraus, dass es ein Unterschied ist wie schwarz und weiß.« – *Und so begaben wir uns in einen Raum, in dem alle seine erlesenen und wertgeschätzten Dinge versammelt waren*, und als ich das Buch sah, das ich schon vorher für schön gehalten hatte, erschien es mir jetzt noch viel schöner; das Buch war eines der größten, das ich je gesehen habe und besaß folgende Gestalt: Die Bildtafeln waren alle aus purem Gold, der Stärke nach wie eine ordentliche Holztafel, und auf der einen Seite waren diese Bilder eingraviert, die so aussahen, wie sie in diesem Buch hier gezeichnet sind. Der Umschlag und die Form dieses Buches waren wie folgt gestaltet ... [...] Der Form nach maß das Buch einen *braccio* in die eine und zwei in die andere Richtung und hoch war besagtes Buch einen halben *braccio*. Die äußeren Tafeln besitzen eine Stärke von jeweils einer halben Unze, zwischen dem Rahmen und der Fläche [in der Mitte], wo diese Dinge eingraviert sind. Die beschriebenen Blätter im Inneren waren jeweils eine Achtel Unze stark, insgesamt vierzig vollständig beschriebene Seiten. An den Rändern waren verschiedene Abbildungen von Moralitäten [moralità] gezeichnet beziehungsweise eingraviert, die jeweils mit ihrem Namen beschriftet waren. Der Übersetzer hat sie uns vorgestellt, und nachdem ich mir alles genau angesehen und all die Gebäude dort, die mir sehr ehrwürdig und gut gemacht schienen, so abgezeichnet hatte, wie sie waren, also alles abgezeichnet und gesehen hatte, bat ich den Fürsten um Entlassung und kehrte zu unserer neuen Baustelle zurück.⁶⁵

Der Übersetzer liest Filarete und Galeazzo Maria Sforza aus einer kleinformatigen Abschrift mit farblos kopierten Zeichnungen vor, während es sich beim Original, welches im Studiolo oder einem ähnlich exklusiven Raum der Residenz des Francesco Sforza aufbewahrt wird, um einen großformatigen, materiell wertvollen und prachtvoll illuminierten Codex handelt. War das schließlich an Francesco Sforza übergebene Manuskript, von welchem die erhaltenen Abschriften abstammen, ursprünglich nur gedacht als eine noch zu überarbeitende Vorlage für eine mit reichen Illuminationen ausgestattete Pergamenthandschrift, zu der es nie mehr gekommen ist?

Sowohl der dem Francesco Sforza dedizierte als auch jener an Piero de' Medici gerichtete Codex waren sicherlich reich illustriert, aber keinesfalls – wie wir aus den erhaltenen Kopien schließen können – prächtig illuminiert. Bereits die Verwendung von Pergament hätte wohl die finanziellen Mittel Filaretos überstiegen. Doch die Aufnahme in ein distinguiertes Studiolo oder eine exklusive Bibliothek hing nicht so sehr vom Inhalt des Codex ab, sondern von seinem materiellen Wert. Wie ja auch Filarete selbst in seiner Beschreibung des Studiolo des Piero de' Medici erkennen lässt, fungierten Codices nicht nur als Texte, die gelesen werden konnten, sondern als Objekte, die hergezeigt werden sollten, ähnlich wie Medaillen, Gemmen oder andere kostbare und seltene Gegenstände. Insbesondere die Sammlung der Medici suchte sich von anderen Bibliotheken nicht so sehr durch die Masse der Manuskripte und den Umfang der enthaltenen Autoren zu unterscheiden, sondern vielmehr durch die hohe Qualität der Machart der Bücher und ihrer Illuminationen.⁶⁶ Beides konnte Filarete nicht bieten. Und sein Versuch, dieses Manko durch gezeichnete, spektakuläre »fantasie« auszugleichen, konnte offenbar die Ablehnung seines *Libro architettonico* nicht verhindern.⁶⁷

Die Illustrationen des *Libro architetonico* haben aber noch andere Funktionen als die bloße visuelle Steigerung der Attraktivität des Buches. Wie schon die Dialogform des Textes, so haben auch die Abbildungen eine didaktische und eine persuasive Funktion. Sie sind nicht nur unabdingbar für das Verständnis des Textes, sondern steigern die Interaktion des Lesers beziehungsweise des Hörers mit dem *Libro*, wobei sie bisweilen auch einen eigenen, subtilen Dialog mit dem Text entwickeln.

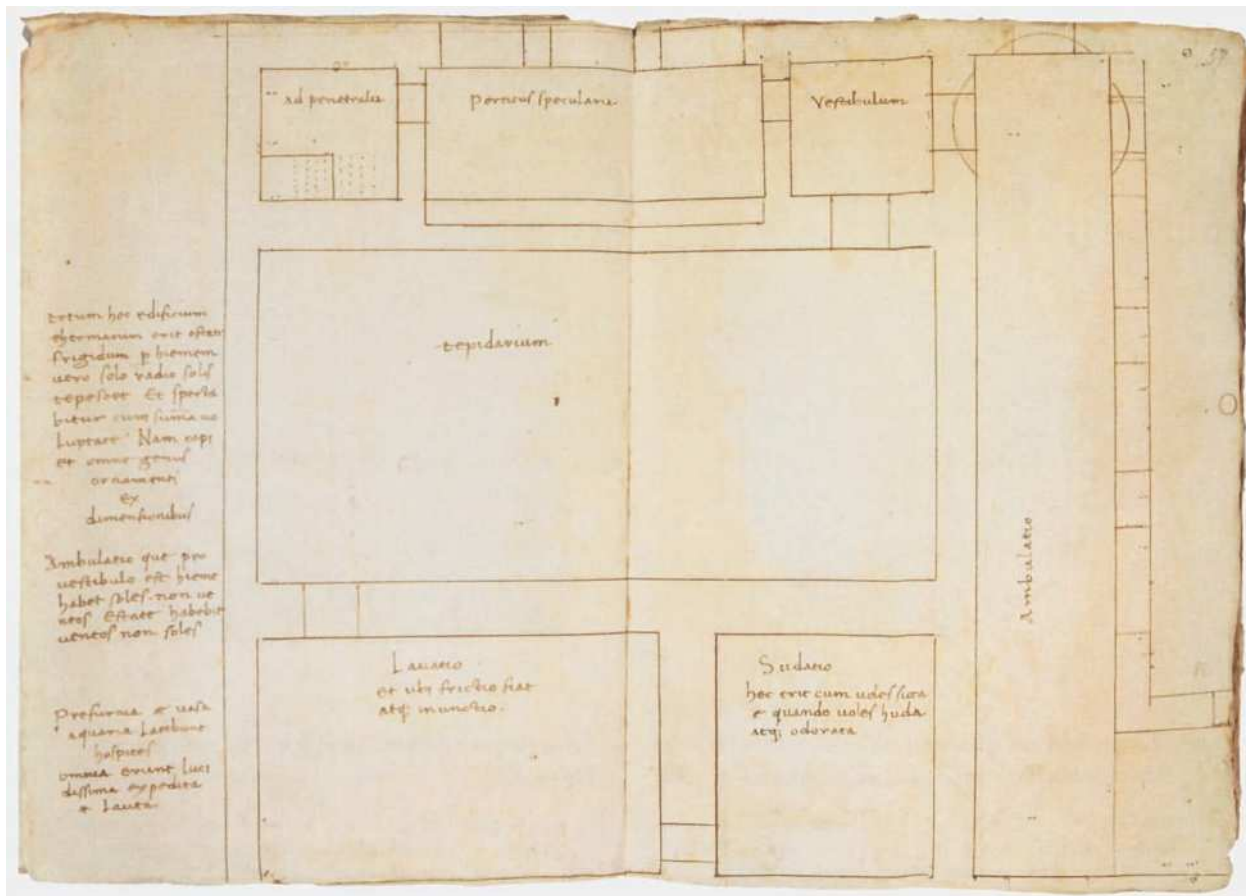
Die Abbildungen des *Libro architetonico* sind äußerst heterogen. Zum einen enthält es Grundrisse, Aufrisse und perspektivische Ansichten ganzer Gebäude wie einzelner Bauteile, antiker Vorbilder wie eigener Entwürfe, geometrische Diagramme sowie Darstellungen von Maschinen und Werkzeugen. Zahlreiche andere Darstellungen scheinen hingegen wenig mit der Architektur oder ihrer Theorie zu tun zu haben. Dazu gehören vor allem Darstellungen von Menschen, Tieren und Landschaften, welche bloß narrative Digressionen auszuschnücken scheinen. Jedenfalls begegnen wir solchen Abbildungen in keinem der folgenden Architekturtraktate.

Immer wieder betont Filarete – wie zuvor schon Vitruv und Alberti – die zentrale Bedeutung der Zeichnung für den Architekten als Instrument der Erfindung, des Entwurfes und der Bauausführung (durch den Baumeister), andererseits für den Auftraggeber und interessierten Laien als unabdingbares Mittel für das Verstehen und Beurteilen von Architektur. Die letzten drei Bücher des Traktates sind in diesem Sinne ganz dem Unterricht des Prinzen in der Kunst des *Disegno* gewidmet.⁶⁸ Bei den Illustrationen des *Libro* selbst hingegen handelt es sich keineswegs um präzise Entwürfe oder gar um für den ausführenden Baumeister brauchbare Zeichnungen; auch entsprechen sie keineswegs den präzisen Techniken und hohen Anforderungen, wie sie Filarete in seinem Unterricht für den Prinzen formuliert. Vielmehr sind sie unmittelbarer Bestandteil, sowohl Grundlage als auch Produkt *des Dialoges*, der des-

halb – vom Text bisweilen in direkter Rede wiedergegeben – stets auf die Abbildungen verweist. Das heißt, Filaretes Illustrationen haben eine didaktische Funktion innerhalb des belehrenden Gesprächs zwischen dem Architekten und seinen Dialogpartnern, vor allem aber eine persuasive Funktion innerhalb der Überzeugungsarbeit des Autors an seinen Gesprächspartnern, aber auch dem Leser beziehungsweise Hörer, der in das Gespräch und den Prozess des Unterrichts und die Entwicklung der Charaktere nicht zuletzt dadurch involviert wird, dass er vom Autor wiederholt direkt mit »du« angesprochen wird.⁶⁹

Immer wieder betont Filarete, dass man sich ohne Abbildungen gar nicht über Architektur unterhalten kann. »Es ist unmöglich, diese das Bauen betreffende Dinge zu verstehen zu geben, wenn man es nicht gezeichnet sieht ...«⁷⁰ Das heißt, mit dem Wort, mit Begriffen allein lässt sich ein Gebäude oder ein Bauteil weder begreifen noch begrifflich machen, dazu bedarf es der Zeichnung. Ohne diese kann ein Architekt sich weder verständlich machen noch effektiv belehren. So bemüht sich Filarete beispielsweise vergeblich, das römische Kolosseum allein mit Hilfe des Wortes zu beschreiben. Sein ›Schüler‹ Francesco Sforza kann ihm nicht folgen und verliert die Geduld. Er unterbricht ihn mit der Aufforderung, ihm das antike Bauwerk endlich in einer Zeichnung zu zeigen: »Sehr wohl; ich würde es aber doch gerne ein klein wenig gezeichnet sehen, nicht alles vielleicht, aber doch zumindest einen Teil, *damit ich vollauf verstehe*, wie es wirklich aussah.« Daraufhin – so der Text – fertigt der Architekt in aller Eile zwei Zeichnungen des Kolosseums an, einen Grundriss und einen partiellen Aufriss in perspektivischer Ansicht, die sich dann auch für den Leser beziehungsweise Hörer abgebildet finden (Taf. f. 87v). Diese stellen seinen Fürsten sofort und in höchstem Grade zufrieden: »Jetzt verstehe ich es richtig. Sag mir, wer hat es erbauen lassen und wer in Auftrag gegeben, es gefällt mir nämlich ausnehmend und es scheint mir, als müsse das ein schönes Bauwerk gewesen sein.«⁷¹

Ja, Filarete geht sogar so weit, neben einem Grundriss auch ein Holzmodell seiner Stadt anzu-



5.3. Leon Battista Alberti (zugeschr.), Skizze für Badegebäude, Urbino (?), 1454 (?), 28 x 20 cm. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. App. 1828, f. 56v-57r. Aus: *Europa in der Renaissance. Metamorphosen 1400–1600*, Ausst.-Kat. Landesmuseum Zürich, 1. Aug. – 27. Nov. 2016, Berlin 2016, Kat. 63.

fertigen, welches der Leser beziehungsweise Hörer zum Verständnis des Textes benötige:

Weil ich Dir aber sagte, dass es dem Architekten ansteht, zunächst das Gebäude zusammen mit dem Bauherrn zu zeugen, habe ich nunmehr diese Stadt mit meinem Herrn gezeugt und sie wieder und wieder mit ihm geprüft, wobei ich sie erdacht und er sie bestimmt hat. Dann habe ich sie geboren, sprich ihm eine Entwurfszeichnung von der Anlage der Fundamente vorgelegt. Sie gefiel ihm, bevor jedoch begonnen wurde, sagte ich ihm, wessen es dazu bedarf. Während man sich mit der Vorbereitung der für das Fundament notwendigen Dinge plagt, *will ich das obengenannte Modell, will heißen den plastischen Entwurf ausführen. Auf diese Weise wird der Leser dieses meines Buches die Stadt*

mit ihren Gebäuden entsprechend ihrer Qualitäten, ihrer Form und ihrer zweckabhängigen Macharten plastisch und mit ihren Abmessungen und Proportionen *sehen und verstehen*.⁷²

An den zitierten Stellen verbindet Filarete programmatisch die beiden Akte des Sehens und des Verstehens. Sie bleiben das ganze Traktat hindurch stets aufeinander bezogen, und ihr Zusammenhang wird mit der formelhaften Wendung »vedere e intendere« dem Leser beziehungsweise Hörer eingeprägt.⁷³ Ohne *Sehen* kein *Verstehen* – oder nur mit Lesen oder Hören kein volles Verstehen. Und was für Filaretos unmittelbare Gesprächspartner, Francesco Sforza und seinen Sohn, gilt, das betrifft natürlich auch den Leser beziehungsweise Hörer des *Libro*. Abbildun-

gen sind für Filarete ein integraler Bestandteil seines Textes, denn ohne sie können Angelegenheiten der Architektur nicht vermittelt werden. Sein *Libro architetonico* kann also nicht mehr einfach nur vorgelesen werden, denn die Abbildungen müssen stets mit-gelesen werden, damit der Text verständlich ist. Entsprechend heißt es bereits in der ersten Widmung des Traktates an den Mailänder Herzog Francesco Sforza:

Erlauchtester Fürst, angesichts der Freude, die Du am Bauen hast, Du außerdem in vielen anderen virtuosen Bereichen vortrefflich bist, glaube ich, dass es Dir, sofern Du nicht mit wichtigeren Dingen beschäftigt sein wirst, gefallen wird, die Methoden, Maße und Proportionen des Bauens *zu sehen und verstehen*, die überaus fähige Männer eronnen haben ...⁷⁴

Die Zusammenhänge von Wort und Bild sind freilich oft komplexer als in dem zitierten Beispiel des Kolosseums. Wie bereits erwähnt, sind die Abbildungen des *Libro architetonico* von zweifacher Art. Einerseits illustrieren und erklären sie antike Vorbilder oder eigene architektonische Entwürfe. Andere Darstellungen hingegen scheinen mit der Architektur und ihrer Theorie zunächst wenig oder gar nichts zu tun zu haben. Doch oft sind es gerade diese Abbildungen, die den Text entscheidend ergänzen oder erweitern, wofür wir bereits mehrere Beispiele kennengelernt haben. Erst durch den Grundriss der Stadt Sforzinda (Taf. f. 11v [Abb. 2.1], 13v und 43r), der an eine alte, allgemein bekannte ikonographische Tradition der kreisrunden Darstellung Mailands anschließt, wird die neu gegründete Stadt unmissverständlich als eine Perfektionierung oder Idealisierung der lombardischen Hauptstadt charakterisiert.⁷⁵ Und erst durch die Darstellung von Adams ›Urhütte‹ (Taf. f. 11v, Abb. 2.1) wird der Bauplatz für die neue Stadt zum irdischen Paradies; ein Thema, das in der Folge durch zahlreiche weitere Illustrationen wachgehalten wird (Taf. f. 5r, 5v, 19v, 90v, 101r, 111r, 117v).⁷⁶ Ein weiteres Beispiel für diese über den Text hinausgehende Sinnerzeugung und Persuasion haben wir soeben in der Illustration

des antiken *Libro dell'oro* (Taf. f. 108v, Abb. 5.1) erkannt, welche durch den Bezug zur ersten Seite des *Libro architetonico* die – vom Text zwar auf mannigfache Weise vollzogene, aber nie explizit ausgesprochene – Identifikation der beiden Bücher von jedem Zweifel befreit.

Alle diese Illustrationen können mit Mia Reinoso Genoni als *persuasive loci* angesprochen werden,⁷⁷ ein Stilmittel der klassischen Rhetorik, das für einen Begriff einen verwandten bildhaften Ausdruck einsetzt. In einem Kommentar zu einer der Reden Ciceros bemerkt Jens Kjeldsen, dass der römische Rhetor seine dramatische Rede beginnt »by creating a visual topographic or geographical framework [...] [that serves to move] the thoughts of the audience forward in an imaginable visual scenery, as if on a visual journey.«⁷⁸ Mia Reinoso Genoni hat diese Worte ganz zu Recht in zweifacher Weise auf den Wort-Bild-Zusammenhang in Filaretes *Libro architetonico* bezogen: »The images and the texts certainly work together to function as persuasive loci. Additionally, in many ways the hybrid illustrations are literally persuasive loci: Specific locations used to try to persuade the duke to follow Filarete's advice, by allowing him to visualize it fully.«⁷⁹ Filaretes Bilder funktionieren derart als etwas, das Stephen Nichols »the image as textual unconscious« genannt hat:

The image as textual unconscious forces us to look closely at the way the miniature highlights or underlines, or just picks out ›image particles‹, that is, visual elements or details corresponding to aspects of the narrative that suggest an emphasis or reading in the poetry we might not have seen without the image ... Rhetorically, the image accomplishes its status as gloss by making the reader/viewer conscious of a chiasmic, circular order to the text/image set. The chiasmus involves an assertion ›text:image‹, followed by the reversal, ›image:text‹, for a completed trope: ›text:image:image:text‹. The image thus forces us to re-read the text in the final analysis from the standpoint of the image's perspective.⁸⁰

Nichols spricht vom Verhältnis zwischen Miniatur und Text in einer mittelalterlichen Handschrift, aber seine Konzeptualisierung des Zusammenhangs scheint gut zur Beschreibung der Wort-Bild-Dynamik in Filaretes *Libro architetonico* zu passen. Das Bild liefert Informationen, die außerhalb des Textes liegen und über den Text hinausgehen, bleibt jedoch dabei vom Text als der ersten Stufe des Verständnisses abhängig. Die Darstellungen nehmen Elemente des Textes auf, geben ihnen aber eine zusätzliche Wendung, indem sie der Beschreibung des Textes eine Assoziation aus der erfahrbaren Realität oder dem kulturellen Gedächtnis hinzufügen, oder eine sinnstiftende Referenz innerhalb des *Libro* selbst herstellen. Der Text weist auf das Bild, das wiederum Informationen liefert, die uns den Text in einem anderen oder zusätzlichen Licht verstehen lassen. So liest der Leser den Text in einer vom Bild entscheidend ergänzten Weise. Auch hier: »Vedere e intendere« – ohne *Sehen* kein *Verstehen*.

An dieser Stelle sei nochmals daran erinnert, dass Filaretes Illustrationen Funktion, sowohl Grundlage als auch Produkt, seines Dialoges sind. Filarete legt nicht dar (wie es Vitruv und Alberti getan hatten), sondern er überredet seinen Dialogpartner wie seinen Leser beziehungsweise Hörer buchstäblich. Und in diesem Prozess der Überredung und Überzeugung spielt – neben der literarischen Form des Dialoges – auch der Dialog der Abbildungen eine subtile, aber nicht zu unterschätzende Rolle.

Letztlich gilt das auch für alle anderen Darstellungen von Architektur. Wie schon der Text, trotz der vielen technischen Informationen, so richten sich auch die Abbildungen, trotz der zahlreichen innovativen Details, deutlich nicht an den Architekten, sondern an den Bauherrn. Es handelt sich ja ganz offensichtlich weder um Zeichnungen, die einen Entwurfsprozess dokumentieren, noch um

Entwürfe, die einem Architekten als Vorlage für die tatsächliche Umsetzung dienen sollen; aber auch nicht um Präsentationszeichnungen, die dem Bauherrn Anlass für einen konkreten Auftrag sein könnten. Auch Filarete muss der schreiend fantastische oder utopische Charakter vieler seiner Zeichnungen bewusst gewesen sein. Auch ihre Funktion ist auf einer allgemeineren Ebene der Persuasion zu suchen: Sie zeugen von der Großartigkeit des antiken Vorbildes, von der sich der Leser angesichts der wenigen römischen Ruinen bisher gar keine rechte Vorstellung machen konnte; und gleichzeitig dokumentieren sie die unbegrenzte Erfindungsgabe und Tatkraft des Architekten, welche dafür sorgen werden, dass das antike Vorbild in der Gegenwart sogar noch übertroffen wird. Wie wir eingangs festgestellt haben, bergen Filaretes »phantastische« Architekturen einige bemerkenswerte und bemerkenswert frühe Anverwandlungen antiker Motive, wie beispielsweise der Wechsel von Segment- und Dreiecksgiebel, und Weiterentwicklungen Florentiner Vorbilder, wie beispielsweise die erstmalige Einordnung der von Pilastern gerahmten Superposition von großem Rundbogenfenster und Oculus in eine Travéenfolge.⁸¹ Doch das ist nicht ihr Punkt. Natürlich war Filarete bewusst, dass er niemals ein zwölfstöckiges, über 180 Meter hohes Kastell (Taf. f. 41v) würde errichten können. Die Reproduzierbarkeit der Entwürfe ist nicht die Intention seiner »fantasie«. Ihre Funktion scheint mir vielmehr ähnlich jener des berühmten »Selbstbildnisses im Konvexspiegel« zu sein, welches ein halbes Jahrhundert später der junge Parmigianino als Visitenkarte an den Papst in Rom schickte. Auch dieses Selbstporträt war nicht auf Wiederholung angelegt, sondern sollte in der Übersteigerung des in einem tatsächlichen Auftrag Realisierbaren vom hohen Können des Autors zeugen und eine alles bisherige übertreffende Kunstfertigkeit versprechen.

ANMERKUNGEN

- 1 Siehe vor allem David Marsh, *The Quattrocento Dialogue: Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge/Mass. 1980, v. a. 1–23 («Cicero and the Humanist Dialogue»); ferner Olga Zorzi Pugliese, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Rom 1995; und Wolfgang G. Müller, Dialog und Dialogizität in der Renaissance, in: *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller und Wolfgang G. Müller, Wiesbaden 2004, 17–31. Vgl. auch Jon R. Snyder, *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford/Calif. 1989; und Raffaele Girardi, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari 1989. Mit Blick auf Filaretos *Libro*: Andreas Tönnesmann, Filarete im Dialog: Der Architekt, der Fürst und die Macht, in: *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller und Wolfgang G. Müller, Wiesbaden 2004, 153–163 (und in: ders., *Die Freiheit des Betrachtens: Schriften zu Architektur, Kunst und Literatur*, Zürich 2013, 50–59); ferner Rosa Maria Giusto, Le dialogue à plusieurs voix dans le *Traité d'architecture* du Filarete, in: *Les états du dialogue à l'âge de l'humanisme*, hrsg. von E. Buron, P. Guérin und C. Lesage, Tours 2015, 435–444.
- 2 Peter Burke, The Renaissance Dialogue, in: *Renaissance Studies* 3 (1989), 1–12, 7–8. In ähnlicher Weise hat Michel Le Guern zwischen dialektischem, dialogischem und didaktischem Dialog unterschieden; Michel Le Guern, Sur le genre du dialogue, in: *L'Automne de la Renaissance 1580–1630. XXIIe Colloque international d'études humanistes, Tours, 2–13 juillet 1979*, hrsg. von Jean Lafond und André Stegmann, Paris 1981, 141–148.
- 3 David Simpson, Hume's Intimate Voices and the Method of Dialogue, in: *Texas Studies in Literature and Language* 21,1 (1979), 68–92, 68–69.
- 4 Andreas Tönnesmann, *Architettonico Libro, 1464* – Antonio Averlino, genannt Filarete, in: *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, hrsg. von Winfried Nerdinger et al., Salzburg 2006, 270–272, 272; vgl. ebd., 57–69, 58–60. Siehe auch ders., Filarete im Dialog: Der Architekt, der Fürst und die Macht, in: *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller und Wolfgang G. Müller, Wiesbaden 2004, 153–163 (und in: ders., *Die Freiheit des Betrachtens: Schriften zu Architektur, Kunst und Literatur*, Zürich 2013, 50–59).
- 5 Virginia Cox, *The Renaissance Dialogue: Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge 1992, 4–6.
- 6 Zitiert im Folgenden. Von einer »praticaccia moderna« ist auch noch die Rede in *Libro architetonico*, VIII, f. 60r; *Trattato*, I, 234: »Ihr habt nun von den Maßen der Bögen und Türen gehört und von der Form, welche die antiken Baumeister benutzten. Von diesem schrecklichen modernen Stil, den sie nun gebrauchen, will ich euch jedoch nichts berichten, weil ihre Formen nicht schön anzusehen sind, und so unerfreulich ihr Anblick ist, so unerfreulich würde dies anzuhören sein, wobei mir darüber zu berichten überdies Mühe und Verdruss bereiten würde. Wenn ihr aber welche seht, die nicht die Form jener haben, die hier gezeichnet sind, dann werden dies Beispiele jenes modernen Stils sein.« (»Avete inteso le misure degli archi e delle porti, e la forma che gli antichi usavano. Ma questa praticaccia moderna l'usano una tale maniera la quale non altrimenti vi voglio narrare, perché elle non sono belle in vista e anche a vedere le loro forme sariano spiacevoli a voi a udirle e a me fatica e dispiacere a narrarvele. Ma solo come voi ne vedrete alcuna che non sia nella forma che quelle che sono qui disegnatte, quelle saranno moderne.«).
- 7 *Libro architetonico*, XIII, 100r; *Trattato*, I, 382: »Do, per vostra fé, Signore, perché credete voi che questa scienza sia venuta così meno e che si sia così intralasciata l'usanza antica, poich'ell'era così bella?«
- 8 *Libro architetonico*, XIII, 99v; *Trattato*, I, 379. Ludovico Gonzaga tritt nicht nur an dieser, sondern auch an der im Folgenden zitierten Stelle als Fürsprecher auf, wo er auch explizit genannt wird (»il Signore di Mantova«). Ganz zu Recht hält Filarete seinem Herzog Ludovico Gonzaga als Vorbild für ein Bauprogramm *all'antica* vor. In seinen Diensten standen zu dieser Zeit die Florentiner Architekten Luca Fancelli, Antonio di Manetto Ciaccheri und Leon Battista Alberti (sowie Andrea Mantegna), welche von einer erlesenen Bibliothek profitieren konnten (welche sogar eine Kopie der *Commentaria* des Ciriaco d'Ancona enthielt). Stellvertretend für den von Filarete angerufenen Geist sei aus einem Brief des Ludovico Gonzaga an Luca Fancelli vom 8. Dezember 1457 zitiert: »Weil wir ein *all'antica* gestaltetes Rahmenornament in der Breite dieses Brettes ausführen lassen möchten, das wir dir mitschicken ..., wünschen wir, dass du uns eine Entwurfszeichnung *all'antica* zusendest, mit den Eintiefungen, Rundungen und Proportionen, damit wir es dann ausführen lassen können. Außerdem schicken wir dir durch den vorstelligen Boten 75 Livre Münzgeld, damit es dir nicht an Geld fehle.« Zit. nach Paola Carpeggiani und Anna Maria Lorenzoni (Hg.), *Carteggio di Luca Fancelli con Ludovico, Federico e Francesco Gonzaga, Marchesi di Mantova*, Mantua

1998, 93, Dok. 11; vgl. Paola Carpeggiani, »Io non farei fare una minima cosa che non la facessi al modo antico: Ludovico II. Gonzaga (1444–1478) e i suoi architetti, in: *Fronesis* 4,7 (2008), 73–126, 75. Filarete vergleichbar, war Luca Fancelli um 1450 auf Empfehlung Cosimo de' Medicis aus Florenz beziehungsweise Settignano als »lapicida« (»Steinmetz«) beziehungsweise »tagliapietra« (»Steinschneider«) an den norditalienischen Hof gekommen und dort gegen Ende des Jahrhunderts zum »architetto« aufgestiegen. Siehe v. a. Paola Carpeggiani, »Io stimo anche più l'onore: Luca Fancelli, il principe, la professione, in: dies. und Anna Maria Lorenzoni (Hg.), *Carteggio di Luca Fancelli*, op. cit., 13–80. Filarete lobt zwar Fancellis Palazzo in Revere (*Libro architettonico*, VIII, f. 59r; *Trattato*, I, 228; zit. S. 245) nennt jedoch seinen Namen an dieser Stelle nicht, um ihn an anderer Stelle unter die Bildhauer zu reihen (*Libro architettonico*, VI, f. 44v; *Trattato*, I, 171: »ein anderer, der in Mantua arbeitete und Luca hieß« – »un altro, il quale lavorava a Mantova, che si chiamava Luca«). Vgl. auch unten S. 486 – Die Tochter des Ludovico Gonzaga war zu diesem Zeitpunkt Francesco Sforzas Sohn Galeazzo Maria versprochen. Höchstwahrscheinlich bezieht sich Filarete mit seiner Bemerkung, der Herzog sei auf Besuch gekommen »aus Liebe und Gewogenheit und vielleicht auch noch wegen anderer eigener Angelegenheiten« (»per amore e per benivolenza, e forse ancora per altre loro faccende«), auf diesen Umstand. Die Hochzeit kam übrigens nicht zustande. Siehe Stefano Davari, *Il matrimonio di Dorotea Gonzaga con Galeazzo Maria Sforza*, in: *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura* 16 (1889), 363–390 und 401–403; und Luca Beltrami, *L'annullamento del contratto di matrimonio fra Galeazzo Maria Sforza e Dorotea Gonzaga*, 1463, in: *Archivio storico lombardo* 16 (1889), 126–132. – Maria Beltramini hat unter Berufung auf einen Brief Francesco Sforzas aus Mantua an seinen Vertreter in Venedig, in welchem er ankündigt, ihm »Antonio da Fiorenza nostro inzegnero« zu schicken, einen Aufenthalt Filaretos in Mantua im Jahre 1459 wahrscheinlich gemacht. Siehe Maria Beltramini, *Questioni di stile? Francesco Sforza, Filarete e l'Ospedale Maggiore di Milano*, in: *Architettura e identità locali*, 2 Bde., hrsg. von Lucia Corrain und Francesco P. Di Teodoro, Florenz 2013, Bd. 1, 393–404, 393; der Brief vom 3. Oktober 1459 an Marchese da Varese findet sich publiziert bei Marcello Simonetta, *Il Duca alla Dieta: Francesco Sforza e Pio II*, in: *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova. Atti del convegno internazionale, Mantova, 13–15 aprile 2000*, hrsg. von Arturo Calzona, Florenz 2003, 247–285, 266, Anm. 54. Ebenso möglich ist allerdings, dass der Herzog seinem in Mailand weilenden »inzegnero« brieflich den

Auftrag zur Reise nach Venedig erteilt hat; was mir insgesamt wahrscheinlicher erscheint.

- 9 *Libro architettonico*, XIII, f. 100r–100v; *Trattato*, I, 380–383, 382: »Egli è stato per questo: che come le lettere mancorono in Italia, cioè che s'ingrossarono nel dire e nel latino, e venne una grossezza, che se non fusse da cinquanta o forse da sessanta anni in qua che si sono assottigliati e isvegliati gl'ingegni, egli era, come ho detto, una grossa cosa; e così è stata questa arte, che per le ruine d'Italia che sono state e per le guerre di questi barbari che più volte l'hanno disolata e soggiogata. Poi è accaduto che pure oltramonti è venuto molte usanze e ' loro riti, e perché di questi grandi edifizii non si facevano, per cagione che Italia era povera, gl'uomini ancora non si esercitavano troppo in simili cose. E non essendo gli uomini esercitati, non si assottigliavano di sapere, e così le scienze di queste cose si perdono. E venuto poi quando per Italia s'è voluto fare alcuno edificio, sono ricorsi quegli che hanno voluto far fare a orefici e dipintori, e questi muratori i quali, benché appartenga in parte al loro esercizio pure è molta differenza, e che hanno dato quegli modi che hanno saputo e che è paruto a loro, secondo i loro lavori moderni. Gli orefici fanno loro a quella somilitudine e forma de' tabernacoli e de' turibili da dare incenso; e a quella somilitudine e forma hanno fatti i dificii, perché a quegli lavori paiono begli, e anche più si confanno ne' loro lavori che non fanno ne' dificii; e questo uso e modo hanno avuto, come ho detto, da' tramontani, cioè da Todeschi e da Francesi; e per queste cagioni si sono perdute.« Zur Entgegensetzung von »modo antico« und »modo moderno« siehe oben S. 60ff. Zum Begriff »moderno« siehe S. 88, Anm. 117. Vgl. insbes. *Libro architettonico*, VIII, f. 59r–59v (*Trattato*, I, 227–229), zitiert im Folgenden; und XVI, f. 128v (*Trattato*, II, 481–482), zitiert S. 246. Weitere Gegenüberstellungen auf f. 2r–v (Kirchen), f. 57r (Säulen), f. 59v und 60r–v (Bogenformen), f. 64r (Podiumsformen), f. 93v (Brücken). Vgl. auch XXV, f. 191v (*Trattato*, II, 707), wo Filarete die Ausstattung des Palazzo del Banco Mediceo in Mailand lobt, dessen Türen, welche zum großen Saal des Piano Nobile führen, »nicht auf die Mailänder Art gemacht sind, sondern auf die in Florenz heute übliche Manier all'antica.« (»none al modo di Milano sono fatti, ma al modo che s'usa oggi di in Firenze, all'antica.«) (Zum Palazzo del Banco Mediceo siehe S. 78, Anm. 72, und S. 184, Anm. 103.) – Zum Geschichtsmodell vgl. Alberti, *Libri della famiglia*, III, Vorrede; Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, in: *Opere Volgari*, 2 Bde., hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960, Bd. 1, 153–154; zit. nach Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen [Della Famiglia]*, übers. von Walther Kraus, München 1962, 196: »Und ich glaube, der Glanz

unseres Reiches erlosch nicht früher als gleichsam alles Licht, alle Kenntnis der lateinischen Sprache und Literatur verblichen war. Seltsam, dass das so gänzlich verderben und dahinschwinden konnte, was sich gerade durch den Gebrauch erhält und doch gewiss zu jenen Zeiten in allgemeinem Gebrauch war; vielleicht könnte man meinen, dass dies eine Folge unserer tiefsten Erniedrigung war. Italien ward mehrmals von verschiedenen Völkern erobert und besessen, von Galliern, Goten, Vandalen, Langobarden und anderen Barbarenstämmen ähnlich rauhester Art. Und, wie es Zwang oder freier Wille mit sich brachte, die Leute lernten, teils um besser verstanden zu werden, teils um ihren Gebietern in ihrer Rede gefälliger zu sein, die eine oder die andere fremde Sprache, und ebenso gewöhnten sich die fremden Ankömmlinge an die unsrige, ich denke mit vielen Fehlern und schlechter Aussprache. Durch diese Vermischung verwilderte und verdarb denn unsere früher so gebildete und reine Sprache von Tag zu Tag mehr.« Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, hrsg. von Domenico De Robertis, Mailand 1976, 75–77: »... in Rom florierten die Meister noch viel wunderbarer als in Griechenland, wie auch das Fürstentum und die Kenntnisse sich wunderbar vermehrten ... Und was sich andernorts zugetragen hatte, geschah auch hier: Als das Imperium unterging, bedeutete dies auch den Niedergang der Architektur und der Architekten, und als die Barbarenvölker der Vandalen, Goten, Langobarden, Hunnen und noch andere Stämme kamen, errichteten sie in den Ländern, über die sie jahrhundertlang herrschten, Bauwerke nach ihren Gebräuchen. [...] Alle privaten, profanen und religiösen Gebäude wurden mit ihrem Stil erbaut und jenseits der Berge verschiedene Orte in ganz Italien mit ihnen überzogen. Als die letzten, es waren die Langobarden, von Karl dem Großen vertrieben und Italien vollständig von ihnen befreit war, ... führte er die Architekten aus dem römischen und päpstlichen Territorium mit sich, die allerdings aufgrund ihrer geringen Praxis kaum Erfahrung besaßen. Auch sie bauten in diesem Stil, den sie von Geburt an kannten, und weil sie nie anderes gesehen hatten. Dank dem von Karl betriebenen Wiederaufbau und der Erneuerung unserer Stadt [Florenz] durch die Architekten, die er mitgebracht hatte, sieht man das ein oder andere kleinere Werk, das den Glanz jener antiken Bauwerke von Rom widerspiegelt, wie San Pier Scheraggio und Santi Apostoli, die Bauprojekte von ihm waren und sind. Und weil ... das Imperium dann in weiten Teilen in deutsche Hände fiel, verlor sich der von Karl wiederbelebte Baustil erneut und der deutsche Stil erstarkte wieder, der sich bis in unser Jahrhundert und bis zur Zeit von Filippo [Brunelleschi] hielt ...« Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. Luciano

Patetta, *Le critiche degli architetti del Rinascimento al Gotico*, in: *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo. Atti del II convegno internazionale di Studi Umanistici, Chianciano – Montepulciano, 1990*, hrsg. von Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Mailand 1992, 87–98 (und in: ders., *Scritti sull'architettura del Rinascimento*, Mailand 1999, 45–54); und Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, 252–260; ferner Michel Paoli, *Évolution des idées sur la «manière gothique» et la «manière allemande» de Filarète à Vasari (et au-delà)*, in: *Studi rinascimentali* 11 (2013), 99–112. Zum Begriff des »Barbaren« im Kontext der Renaissance siehe Denys Hay, *Italy and Barbarian Europe*, in: *Italian Renaissance Studies: A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, hrsg. von Ernest F. Jacob, London 1960, 48–68.

10 Vgl. John R. Spencer, *Rinascere a vedere*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, 3 Bde., Berlin 1967, Bd. 3, 234–236.

11 *Libro architettonico*, VIII, f. 59r–59v; *Trattato*, I, 227–229: »Lodo ben quegli che seguitano la pratica e maniera antica, e benedico l'anima di Filippo di ser Brunellesco, cittadino fiorentino, famoso e degnissimo architetto e sottilissimo imitatore di Dedalo il quale risuscitò nella città nostra di Firenze questo modo antico dello edificare, per modo che oggi di in altra maniera non s'usa se none all'antica, tanto in edifici di chiese, quanto ne' publici e privati casamenti. E che vero sia, se vedete che cittadini privati che fanno fare o casa, o chiesa, tutti a quella usanza corrono; intra gli altri una casa fatta in via contrada nuovamente, la qual via si chiama la Vigna, tutta la facciata dinanzi composta di pietre lavorate, e tutta fatta al modo antico. Sì che conforto ciascheduno che 'nvistichi e cerchi nello edificare il modo antico di fare, e usare questi modi, che, se non fusse più bello e più utile, a Firenze non s'userebbe, come ho detto di sopra; neanche il Signore di Mantova, il quale è intendentissimo, non l'userebbe, se non fusse quello che dico. E che sia vero, una casa ch'elli ha fatta fare a uno suo castello in su il Po, la quale ne dà testimonianza. Sì che priego ciascuno che lasci andare questa usanza moderna, e non vi lasciate consigliare a questi maestri che usano questa tale praticaccia. Che maladetto sia chi la trovò! Credo che non fusse se non gente barbara che la condusse in Italia. Io ne do questo essempro all'edificare antico al moderno, come proprio le lettere, cioè come dire di Tulio o di Vergilio a quello che s'usava da trenta anni a dietro o quaranta, che pure oggi è ridotta questa usanza in migliore uso che non si faceva in questi tempi passati, cioè del dire in prosa con ornato eloquio già è parecchi centinaia d'anni. E questo è

stato solo per rispetto che hanno seguito il modo antico di Tulio e degli altri valenti uomini. E così a questa similitudine vi do l'edificare, che, chi seguita la pratica antica, è a punto alla similitudine sopradetta, cioè delle lettere tulliane e vergiliane a comparazione di queste antedette. – Non vi voglio dire più, ma bene vi priego voi, Signore, che almeno di quelle che avete a far fare, voi non l'usiate. Io sono ben certo che come voi intenderete un poco meglio il disegno, voi vedrete questo ch'io vi dico essere vero.« Die beispielhafte Analogie von Literatur beziehungsweise Schrift und Architektur wird ein drittes Mal gezogen im Anschluss an die Besprechung der fünf »qualità« der Säulen und der Entgegensetzung der drei »antiken«, gut proportionierten, und den beiden »modernen«, schlecht, nämlich zu klein oder zu groß proportionierten; *Libro architetonico*, VIII, f. 57r; *Trattato*, I, 220. – Ludovico Gonzagas Palazzo di Revere befand sich seit 1447 in Bau, seit 1451 unter der Leitung Luca Fancellis. Siehe Paolo Carpeggiani, *Il palazzo gonzaghesco di Revere*, Mantua 1974; und James Lawson, *The Building History of the Gonzaga Palace at Revere*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29 (1985), 197–228. (Vgl. Paolo Carpeggiani, *Congruenze e parallelismi nell'architettura lombarda della seconda metà del 400: Il Filarete e Luca Fancelli*, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1979), 53–69; und Paola Carpeggiani, »Io stimo anche più l'onore: Luca Fancelli, il principe, la professione, in: dies. und Anna Maria Lorenzoni (Hg.), *Carteggio di Luca Fancelli con Ludovico, Federico e Francesco Gonzaga, Marchesi di Mantova*, Mantua 1998, 24–27.) – Der Palast wird auch gepriesen von Flavio Biondo (*Italia illustrata*, Rom 1474, f. 78r, ohne Nennung eines Architekten; zit. in: Paolo Carpeggiani, Ludovico Gonzaga, l'architettura e il progetto di »renovatio urbis«, in: *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450–1550*, hrsg. von Cesare Mozzarelli, Robert Oresko und Leondro Ventura, Rom 1997, 243–252, 244, Anm. 8) und von Papst Pius II. Piccolomini (*Commentarii*, II, 43; Ennea Silvio Piccolomini, *I commentarii*, 2 Bde., lat.-ital., hrsg. und übers. von Luigi Totaro, Nuova edizione ampliata, Mailand 2008, Bd. 1, 412: »... der königliche, halberrichtete Palast, einzigartig in seiner Struktur und Kunstfertigkeit, zeigt die Begabung des Architekten.« – »... regium palatium semiaedificatum, structura et artificio singulare, architecti ostendit ingenium.«) – Erinnerung sei an dieser Stelle – als Kontrast zur Situation Filaretes und Bestätigung für die Richtigkeit seiner Wahl, Ludovico Gonzaga in seinem *Libro* zum Fürsprecher der Renaissance der Antike zu machen – an einen Brief des Giovanni Pietro Figino, einer der Bauleiter der Arbeiten an San Sebastiano in Mantua, vom 27. Mai 1460, in welchem er dem Markgrafen über den Baufortschritt be-

richtet und dabei erwähnt, dass mit der Arbeit an der Tür noch nicht begonnen werden könne, weil Alberti sich zu ihrer Gestaltung noch nicht geäußert habe; da es mehrere Möglichkeiten gebe, sie »all'antica« auszuführen, ziehe er es vor, auf die Anweisungen von »messer Battista« zu warten. Der Brief Figinos findet sich publiziert bei Arturo Calzona, *Mantova città dell'Alberti. Il San Sebastiano: Tomba, tempio, cosmo*, Parma 1979, 220–221; oder Arturo Calzona und Livio Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Mantua 1994, 147, Dok. 13. Vgl. den in Anm. 108 zitierten Brief an Luca Fancelli.

- 12 *Libro architetonico*, I, f. 2r; *Trattato*, I, 12: »Dann sage mir, warum auch heute noch, zumindest nach meinem Empfinden, schöne Gebäude entstehen, wie die Kirche von Mailand, die Kirche von Florenz und andere, die ich der Kürze halber verschweige.« (»Dimmi per che cagione io veggio fare oggi pure di belli edifici, al parere mio: la chiesa di Milano, la chiesa di Firenze, e dell'altre che per brevità le tacerò.«)
- 13 *Libro architetonico*, VIII, f. 59v; *Trattato*, I, 229: »[Filarete:] »... bene vi priego voi, Signore, che almeno di quelle che avete a far fare, voi non l'usiate [il modo moderno]. Io sono ben certo che come voi intenderete un poco meglio il disegno, voi vedrete questo ch'io vi dico essere vero.« [Francesco Sforza:] »Egli è vero ch'io non intendo bene queste differenze, ma pur veggio alcuna cosa che mi piace più che un'altra, come che sono alcune colonne e ancora come certi archi e porti e volte.« [Filarete:] »Quali sono quelli che vi piacciono più?« [FS:] »Di colonne sono come alcune che n'ho viste che paiono molte vecchie; delli archi sono alcuni che sono come questi che sono acuti; e questi che sono tondi a me piacciono molto più che quegli che sono così aguzzi. Non so perciò quali si sono meglio. Delle porti alcune n'ho viste che sono schiettamente quadre; alcune sono che sono cotali archetti e tali cose che rompono il quadro: queste così schiette quadre a me piacciono. Sì che dimi quali sono gli antichi o quegli che sono meglio.« [Filarete:] »Signore, la Signoria vostra comincia a gustare e a 'ntendere. Questi sono quegli che voi dite: sono e' moderni e tristi, cioè quelli acuti; e così le porti che nel quadro hanno alcuno impedimento.« Es folgt (ebd.; *Trattato*, I, 230–231) eine ausführliche, sozusagen psychophysiologische Begründung, wieso der Rundbogen vorzuziehen ist: »Dass die runden schöner sind als die spitzen, liegt zweifellos daran, dass alles, was irgendwie den Blick stört, weniger schön ist als solches, das fortläuft und dem Auge kein Hindernis bietet. So verhält sich der Rundbogen, wie du siehst. Wenn du einen halbkreisförmigen Bogen anschaust, wird dein Auge beim Betrachten in keiner Weise aufgehalten, ganz so, wie wenn du eine kreisrunde Form

siehst und das Auge, oder wenn du so willst der Blick, sie beim Betrachten unmittelbar auf den ersten Blick ringsum erfasst, weil der Blick ungehindert zur anderen Seite wandert, beziehungsweise ohne die geringste Behinderung oder Einschränkung von einem Ende des Halbrundbogens zum anderen schweift. Nicht so beim Spitzbogen, wo das Auge, oder wenn du so willst der Blick, ein wenig zu der Seite drängt, wo er spitz zuläuft und nicht wie beim Halbrund frei wandert, auch weil er seine Perfektion eingebüßt hat, da der Spitzbogen sozusagen ein in sechs Teile geschnittenes Rund darstellt ... [...].« (»La ragione perché sono più begli e' tondi che gli acuti, questo non è dubbio, ché ogni cosa che impedisce o tanto o quanto la vista non è sì bella come quella che seguita e da l'occhio non ha niuna cosa che la ritenga. E così è l'arco tondo, come tu vedi. Quando tu vedi uno arco mezzo tondo, l'occhio tuo non è impedito niente quando tu lo risguardi, così quando tu vedi uno cerchio tondo, l'occhio, o vuoi dire la vista, come tu il guardi, subito la vista lo circunda intorno al primo sguardo, e trascorsa la vista che non ha ritegno né ostaculo nessuno. Così il mezzo tondo, come lo guardi, subito l'occhio e la vista corre da l'altra parte senza alcuna ostaculità, o senza alcun altro ritegno, o impedimento nessuno, corre da l'una testa a l'altra del mezzo cerchio. Non è così l'acuto, perché l'occhio, o vuoi dire la vista, si punta un poco in quella parte dove è acuto e non trascorre come quello che va a mezzo tondo, e perché esce della sua perfezione, ché l'acuto è a dire come se avessi tagliato uno tondo in sei pezzi ... [...].«) Filarete bevorzugt den Rundbogen aufgrund seiner größeren Schönheit, obwohl er weiß, dass der Spitzbogen der belastbarere ist. Die Römer hätten im Zweifelsfall lieber einen zweiten Rundbogen, einen im Mauerwerk gelegenen Entlastungsbogen, angebracht, als einen Spitzbogen zuzulassen (*Libro architetonico*, VIII, f. 59v–60r; *Trattato*, I, 231–232): »Du könntest sagen, dass die spitzbogigen durchaus stark und ausreichend sind. Das ist wahr, gestaltest du den Bogen aber rund, will heißen mit einem Halbrund, das auf starken Widerlagern aufsitzt, dann ist auch er stabil. Dass dies wahr ist, habe ich in Rom gesehen, wo ich große Rundbögen sah, die sicher standen, vor allem in den Thermen, wie der Antoniana [i. e. Caracalla-Thermen], und vielen anderen Bauwerken. Sicher ist, dass sie beim geringsten Zweifel lieber zwei Bögen übereinandergeschlagen hätten, als einen spitzen zu verwenden. Und da auch sie sie damals nicht verwendet haben, dürfen wir sie ebenfalls nicht verwenden.« (»Tu potresti dire: questi acuti sono pur forti e sufficienti. Egli è vero, ma se fai l'arco tondo, cioè mezzo tondo che abbi buone spalle, lui ancora è forte. E che sia vero, io ho pure veduti a Roma archi tondi e grandi e stare forti, e massime in terme, e

nell'Antoniana, e in molti altri edifici. Maisi, che quando pure avessino dubitato un poco, arebbono fatto due archi, l'uno sopra l'altro, e per niente niuno di questi acuti non usavano. Sì che, poiché loro nogli usavano ancora, noi nogli doviamo usare.« Es folgt die Diskussion der Tür- und Fensteröffnungen.) Vgl. Alberti, *De re aedificatoria*, III, 13, welcher (wider besseren Wissens?) den Halbkreisbogen zur tragfähigeren Konstruktion erklärt. Ebenso Raffaels (?) *Brief an Papst Leo X.*: »... wesentlich besser [als der Spitzbogen] stützt, dem mathematischen Verständnis folgend, ein Halbkreisbogen, bei dem jede Linie auf ein einziges Zentrum zuläuft. Weswegen ein Spitzbogen, abgesehen von der Schwäche, auch nicht jene Anmut erreicht in unserem Auge, dem die Vollkommenheit des Kreises gefällt, woran man ersehen mag, dass die Natur fast nie nach einer anderen Form trachtet.« Zit. nach Raffaello Santi, *Brief an Papst Leo X. betreffend die Bewahrung, Vermessung und zeichnerische Aufnahme der antiken Baudenkmäler Roms* (um 1518), übers. von Heinrich Jahn, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 (2012), 73–84. – Dem Unwissenden gefallen beide Stile, wer jedoch die Gründe (»ragioni«) für den Vorzug des »modo antico« verstanden hat, dem kann der »grundlose« »modo moderno« nicht mehr gefallen. Beachte dazu auch *Libro architetonico*, IX, f. 64r (*Trattato*, I, 245–246), innerhalb der Diskussion von Basen- und Gesimsformen: »Was die [Säulen-]Basen betrifft, begnüge dich mit dem, was du gehört hast, denn auf welche Weise sie auch immer gemacht sind, wenn sie nicht antik sind, sehen sie nicht gut aus. Deshalb bitte ich vor allem jene, die bauen lassen wollen oder diese Tätigkeit für sich auszuüben gedenken, folgendes zu bedenken: Sobald er mit dem Werk fertig ist, wird es ihm und den Kennern gefallen, aber auch jenen, die nichts davon verstehen. Für moderne Werke gilt das nicht, sie finden keinen Anklang bei den Kennern, weil sich ihnen weder ihre Maße noch ihre Form erschließt.« (»Delli imbasamenti ti basti questi avere intesi, ché in qualunque altro modo si fanno, se non sono antichi, non stanno bene. Sì che priego massime quelli che vogliono fare edificare, o che per loro vogliono questo esercizio seguitare, glie ne risulterà questo: che, quando l'arà fatto, piacerà a lui e a quelli che 'ntenderanno, e a quelli che non intenderanno ancora piacerà; e delle cose moderne non avien così, ché a chi intende non piacciono, perché non intendono né misura d'esse, neanche forma.«) Vgl. die Illustrationen auf f. 63r bis f. 65r; *Trattato*, II, Taf. 37–41.

14 *Libro architetonico*, XIII, f. 100r; *Trattato*, I, 380: »Signore, a me ancora piacciono assai [edifizii quando sono fatti al modo antico], ma pure questi moderni ancora mi piacciono e paionmi begli.«

- 15 *Libro architetonico*, XIII, f. 100r; *Trattato*, I, 380: »Signore, e' sono begli, ma egli ha a fare l'uno coll'altro quanto ha el di colla notte. Ancora a me solevano piacere questi moderni, ma poi ch'io cominciai a gustare questi antichi, mi sono venuti in odio quelli moderni. Ancora io nel principio, se alcuna cosa facevo, andavo pure a questa maniera moderna, perché ancora il Signore mio padre seguitava pure questi modi. [...]« Der Text fährt fort: »[Francesco Sforza:] ›Wie aber seid Ihr zu dieser Einsicht gekommen?« [Ludovico Gonzaga:] ›Herr, es ist wahr, dass auch ich den Wunsch verspürt habe, die ein oder andere Gestaltungsvariante auszuprobieren. Als ich dann hörte, dass man in Florenz auf die antike Weise zu bauen pflegte, beschloss ich, einen von den Baumeistern zu berufen, von denen man sprach. Der Umgang mit ihnen hat dann auf eine Weise mein Verständnis geweckt, dass ich gegenwärtig ausschließlich *all'antica* bauen lassen würde ... [...]« »[Francesco Sforza:] ›Ma come vi siete voi così avveduto di questo?« [Ludovico Gonzaga:] ›Signore, egli è vero che pure io ho desiderato di mutare qualche foggia che fusse differenziata; e ancora udendo dire che a Firenze si usava d'edificare a questi modi antichi, io diterminai di avere uno di quegli i quali fussino nominati; sì che praticando così con loro, m'hanno svegliato in modo che al presente io non farei fare una minima cosa che non la facessi al modo antico ... [...]« Im Folgenden ist von einem Architekten und »cortigiano« (»Höfling«!) des Markgrafen von Mantua die Rede (vielleicht Alberti, wahrscheinlich Luca Fancelli), welcher für den Herzog Holzmodelle angefertigt und ihn in Fragen der Architektur belehrt habe.
- 16 *Libro architetonico*, XIII, f. 100v; *Trattato*, I, 382: »Io non so! E si s'intendono pure insieme intra loro. Io ho dato il pensiero che faccino come a loro piace.«
- 17 *Libro architetonico*, XVI, f. 128v; *Trattato*, I, 481: »Questi modi antichi senza fallo sono veramente begli, e non sia niuno che mai a me ragioni più a questa usanza moderna. Sono certo che la maggiore parte di quegli che m'odono si maravigliano ch'io dica così, considerato che per lo passato io ho fatto fare molti edificii e hogli fatti fare tutti alla moderna; e lo medesimo arei detto se l'avessi sentito dire a un altro, o vero a niuno altro, ma ora ch'io ho inteso e veduto il modo che usavano quegli antichi, e *massime poi ch'io ho udito questo libro d'oro*, il quale m'ha aperto lo intelletto molto in questi edificii.« Meine Hervorhebung. Die Stelle fährt fort: »Dass dies zutrifft und ich die Wahrheit sage, kann jeder daran sehen und verstehen, dass diese Bauwerke ausnahmslos jedem gefallen, während sich gegen die modernen einige auflehnen. Wenn man sich gegen etwas auflehnt und einen Grund dafür vorbringt, kann man wohl zu dieser Einschätzung gelangen. Ich weiß noch, dass mir

- und vielen anderen, die nicht mehr vom Bauen verstanden als ich, ein auf diese Weise errichtetes modernes Gebäude schön erschien und ich dann eines Tages mit einem Bekannten, der sich auf die Grundsätze und die Weisen des Bauens verstand, darüber sprach; er ließ mich erkennen, dass es wahr ist, nämlich dass er [der moderne Baustil] mehrere Makel besitzt und zwar vor allem zwei, nämlich die Proportionen und die Maße, die er mir in einer Weise darlegte, die mich einsehen ließ, dass dies zutrifft, der mir außerdem noch anderes erklärte, was es über diese Gebäude zu wissen gab. Mehr will ich dazu nicht sagen. Allein, es genügt, dass ich nun verstanden habe, dass die antike Bauweise schöner ist als die moderne und über bessere Grundsätze [ragioni] und größere Schönheit verfügt.« (»E che sia vero così, ogni uomo può vedere e intendere qui se dico vero, perché questi edifici a tutti universalmente piacciono, gli moderni ci è pure di quegli che ci s'oppono: quando s'oppono a una cosa asognasi la ragione, si può pure stimare essere così. So io ancora che uno edificio moderno di questo modo che a me pareva una bella cosa e a molti altri, i quali non altra ragione sanno dello edificare che ancora io sapessi, ragionando uno di con uno che 'ntendeva le ragioni dello edificare e il modo che conobbi, mi diè a 'ntendere quello essere vero, cioè che aveva più mancamenti, e massime in due cose principali, cioè proporzioni e ancora di misure, le quali m'assegnò in modo ch'io intesi che così era, e ancora d'altre cose appartenenti a esso edificio. Non voglio più dire, basta, ch'io ho inteso el modo antico dello edificare è più bello e con miglior ragioni e bellezza che non è il moderno. Sì che io ho diterminato che quanti edificii o grandi o piccoli che abbia a fare tutti voglio che sieno al modo antico.«) Mit dem »Goldenen Buch«, das Francesco Sforza die Augen geöffnet hat, ist letztlich – wie wir gleich sehen werden – Filaretos *Libro architetonico* gemeint.
- 18 *Libro architetonico*, XIV, f. 101r; *Trattato*, I, 385.
- 19 *Libro architetonico*, XIV, f. 104r; *Trattato*, I, 396.
- 20 XIV, f. 103r–104r; *Trattato*, I, 393–396. In »Zogalia« steckt der Name des Prinzen Galeazzo Maria Sforza; die Schicksale seines Großvaters und Vaters sind die Taten des »Locuimo« (Iacopo Mucio Attendolo Sforza) und der Weg des Francesco Sforza zur Herrschaft über Mailand, von der Bewährung »nel regno de Gliacici« (Sizilien) und der Besiegung des »Ciobra« (Braccio da Montone) bis zur Hochzeit mit der Tochter des »Polifiamma« (Filippo Maria Visconti), Bianca Maria Visconti.
- 21 *Libro architetonico*, XIV, f. 107v (*Trattato*, I, 408). Vgl. XVI, f. 109v (*Trattato*, I, 414: »Onitoan ... chiamato per patria notirenflo«); XVIII, f. 150r (*Trattato*, II, 557: »Onitoan Noliaver«); XXI, f. 171v (*Trattato*, II, 633: »Onitoan Nolievra«).

- 22 *Libro architetonico*, XIV, f. 107v; *Trattato*, I, 408: »Perché a me parve la chiesa, o vuoi dire il tempio, bello, io ancora d'esso vi dirò, e ancora per disegno vedrete e intenderete la forma d'esso, il quale per la sua degna bellezza che a me pare che in esso contenesse lo feci scolpire questo nostro libro d'oro, il quale abbiamo lasciato per testimonianza di noi e di molte cose degne le quali in esso contiene. Sì che questo tempio era in questa forma fatto: in prima il suo fondamento era quadro di cento quaranta braccia per ogni verso, l'architetto del quale ebbe nome Onitoan Noliveira [Antonio Averlino] il quale mi narrò tutte le misure e ' modi di questo tempio. Era costui per patria notirenflo [fiorentino], e perché stava a' servigi nostri, io dilettrandomi di questa virtù de l'edificare mi stava collui spesso per piacere d'intendere come faceva; e lui mi diceva tutto come voleva fare e, come ho detto, perché mi pareva cosa degna, io ho fatto memoria di tutto ciò che mi disse di questa edificazione in questo libro, e ancora mi disse. Se ben cercherete in questo libro, gli troverete ricette di fare alcune cose che lui sapeva fare. Sì che lui mi disse e così viddi fare a lui ...« Immer wieder betont der antike König mahndend, dass er die Schrift und die Abbildungen als Vorbild für die Nachwelt angefertigt habe, erstmals in *Libro architetonico*, XIV, f. 105r; *Trattato*, I, 398: »... unmöglich zu erklären, wie er [der Tempel von Plusiapolis] aussah. Wer sich mit diesen Dingen auskennt, wird es dem entnehmen können, was hier in diesem meinem Buch beschrieben und [mit einer Abbildung] verewigt ist, welches ich den Nachfahren hinterlasse, damit sie Kenntnis von unseren Werken haben.« (»... sarebbe impossibile a potere esprimere bene come si stesse [Ausstattung des Tempels von Plusiapolis], chi intenderà queste cose il comprenderà mediante quello che è discritto qui e anche scolpito in questo mio libro, il quale io lascio a' posteri, acciò che possino avere notizia delle nostre cose.«).
- 23 Die Lesung aus dem Goldenen Buch reicht von *Libro architetonico*, XIV, f. 103r bis XXI, f. 173r; *Trattato*, I, 391 bis II, 683.
- 24 *Libro architetonico*, XIV, f. 104v; *Trattato*, I, 397: »[Übersetzer/Francesco Filelfo:] »... an jenem Ort stand eine Burg aus verschiedenfarbigem Stein und Porphyren. Wie sie aussah, kann man der Abbildung im Buch entnehmen.« – Also sagte ich: »Sind diese Gebäude im Buch illustriert?« – »Aber ja – sagte er – die Burg und den ganzen Hafen mit der Brücke habe ich von den eigentlichen [im Original des *Libro d'oro*, welches sich beim Herzog befindet] abzeichnen lassen: Da sind sie.« – Und er zeigte mir ihre Zeichnungen auf den anderen Blättern, die mir sehr gut gefielen. Auch der Sohn des Fürsten betrachtete sie mit großem Gefallen und sagte: »Man sollte sie, wie mir scheint, in dieser Gestalt errich-

ten, und zwar exakt so, wie du es hier gezeichnet siehst. Allen voran diese Brücke ist sehr gelungen und wird wie seinerzeit einen herrlichen Anblick bieten. Ich wünsche also, dass diese Burg genau in dieser Form errichtet wird, so auch der Tempel hier gegenüber der Brücke und der Rundturm in der Mitte der Brücke. *Am besten wird es sein, wenn du sie, sobald alles angewiesen ist, aus dem Goldenen Buch kopierst, sie also daraus abzeichnest.*« (»[Übersetzer/Francesco Filelfo:] »... in quello luogo era uno castello di variati colori di pietre e porfidi. Come egli era fatto si può comprendere secondo si vede scolpito nel libro.« – Io allora dissi: »Sono scolpiti nel libro questi edificii?« – »Maisì – disse – quello castello e ancora tutto questo porto con quello ponte nella propria forma che doveva essere scolpito ho fatti ritrarre da quegli proprii: eccogli qui.« – E sì me gli mostrò disegnati in su altri fogli, i quali a me molto piacquono. E anche al figliuolo del Signore gli contemplò e piacquogli molto e disse: »A me pare che si debbano fare in questa forma, proprio ogni cosa secondo qui è disegnato tu vedi: questo ponte, in prima, sta molto bene e molto stupendo parrà a vedere, e così in quegli tempi doveva apparere; sì che questo castello voglio si faccia proprio in questa forma, e ancora questo tempio, qui alla dirittura del ponte, e così questa torre tonda che è nel mezzo del ponte. Sarà meglio che, come ogni cosa è dichiarato, che tu vada a ritraragli dal libro dell'oro proprio, o vero gli ritraghi da questi.«) Meine Hervorhebungen. Zur wiederholten Forderung nach genauer Befolgung des antiken *Libro dell'oro* (i. e. des *Libro architetonico*) vgl. beispielsweise XVI, f. 125r; *Trattato*, II, 469: »[Francesco Sforza:] »Auf diese und keine andere Weise wünsche ich, soll er [der Hafen] aussehen und zwar genau so, wie es im Goldenen Buch beschrieben ist. [...] Auch alle anderen Gebäude, die in besagtem Buch erwähnt werden, will ich in keiner anderen Weise haben; wenn möglich sollen sie sie übertreffen, schlechter jedenfalls sollen sie nicht sein. [...]« (»[Francesco Sforza:] »El modo si è che none in altra forma voglio che stia, se non proprio come narra el libro dell'oro. [...] E così tutti gli altri edificii delli quali fa memoria detto libro non altrimenti voglio che stieno, più presto voglio si vantaggino, se è possibile; se none, almeno non stieno peggio. [...]«); oder XVI, f. 128r; *Trattato*, II, 480: »[Francesco Sforza:] »[...] Jetzt kümmern wir uns darum, die Gebäude auszuführen, die wir im Goldenen Buch gesehen haben, und zwar so, wie sie laut dem, der sie beschrieben hat, auszuführen sind. Und anschließend, sobald sie errichtet sind, lassen wir es leicht bewehren [?], und sollte es noch anderes geben, das uns ausführens wert erscheint, wird es gebaut, weil ich beschlossen habe, nichts auf andere Weise auszuführen, als der darin beschriebenen.« – [Filarete:] »Auch mir scheint es richtig, so zu verfahren,

- weil es, wenn wir ihnen nachfolgen, würdige Werke sein werden ...« (»[Francesco Sforza:] »[...] Ora attendiamo a fare questi edifici che dal libro dell'oro abbiamo inteso, e secondo lui ce gli ha narrati si faccino. E poi, quando questi saranno fatti, faremo fornire di leggieri, e se altro ci sarà che ci paia da dovere fare, si farà, *perché dilibero non altrimenti si faccia se none nel modo di quegli che sono su esso scritti.*« – [Filarete:] »E così ancora a me pare che si debba fare, perché se seguitiamo quegli saranno cose degne ...«) Etc. Beachte insbesondere XIV, f. 110r (*Trattato*, I, 415), wo Galeazzo Maria Sforza übermütig selbst ein Gebäude entwerfen will, doch von seinem Architekten an die bindende Vorlage des Goldenen Buches (i. e. an die bindende Vorlage seines eigenen *Libro architetonico*) erinnert wird: »[Galeazzo Maria:] »Jetzt wünsche ich, dass wir zu dem Fels am Hafen gehen, ich möchte [dort] einen Bau nach meinen Vorstellungen ausführen.« – [Filarete:] »Aber nein, schauen wir erst einmal den Auszug im Goldenen Buch an und ob darin etwas Eurer Vorstellung entspricht.« – [GM:] »Wohl denn, zeig' einmal die im Buch.« – Und nachdem er ihm diejenigen gezeigt hatte, die er im Goldenen Buch abgebildet hatte, betrachtete er ein paar davon und sagte bei einem von ihnen: »Den hier will ich.« – [F:] »Und der entspricht ganz genau meinen Vorstellungen.« (»[Galeazzo Maria:] »Ora voglio che noi andiamo in su lo scoglio che è nel porto, voglio fare uno edificio in uno modo ch'io ho pensato.« – [Filarete:] »Deh no, guardiamo in prima su lo stratto del libro dell'oro, e se niuno se ne conformasse colla vostra fantasia.« – [GM:] »Ben; mostra un poco qui cotesti del libro.« – E mostratogliele quegli che aveva ritratti del libro dell'oro guardonne alcuno, e uno intra gli altri che v'era, lui disse: »Questo voglio.« – [F:] »E questo si confà proprio colla mia fantasia.«»).
- 25 Beispielsweise wiederholt die Errichtung des großen Gartenpalastes der Hafenstadt (*Libro architetonico*, XV, 120r–122r; *Trattato*, II, 450–456), auf einem Grundriss von 3 × 3 Quadraten und umgeben von einem Labyrinth (Taf. f. 121r), das Konzept des Kastells von Sforzinda (»rocca«: VI, f. 37v–42v; *Trattato*, I, 147–164, Taf. f. 38r und 40v); die Ausstattung wiederum verweist zurück auf jene des Palazzo Ducale (»casa regia«: VIII, f. 57v–58v und 66v–70v, *Trattato*, I, 221–225 und 255–271). Die zentralen Plätze der antiken Hafenstadt und die an ihnen gelegenen Gebäude und Institutionen werden im *Libro dell'oro* beschrieben als »genau so, wie sie in Sforzinda vorkommen« (»proprio come stanno nella Sforzinda«). *Libro architetonico*, XXI, f. 171v; *Trattato*, II, 632. Kurz zuvor (XXI, f. 171r; 631) war davon die Rede, dass das *Libro dell'oro* beschreiben würde »den Ritus und die Weisen, die sie beim Errichten dieser ihrer Stadt, *von der ihr gehört habt*, vollzo-
- gen, und ihre Zeremonien ...« (»il rito e 'l modo che tenevano a edificare questa loro città *la quale avete inteso*, e loro cerimonie ...«) Doch von diesen Riten und Zeremonien war während der Lesung des antiken Codex Aureus nicht die Rede, sodass damit nur die Gründung Sforzindas selbst gemeint sein kann, wie sie im 4. und 5. Buch geschildert (und im 6. gedeutet) wurde. Siehe Kap. 4.
- 26 So wird beispielsweise das »Theater der Tugend« (»Teatro della Virtù«), dessen Beschreibung beinahe das gesamte 18. Buch einnimmt, in Sforzinda errichtet. Beachte dazu insbesondere *Libro architetonico*, XVI, f. 125r; *Trattato*, II, 469: »[Francesco Sforza:] »[...] Auch alle anderen Gebäude, die in besagtem [Goldenen] Buch erwähnt werden, will ich in keiner anderen Weise haben ... Und so viele es darin gibt, so viele wünsche ich auszuführen, *und wenn sie in diese [Hafenstadt] nicht hineinpassen, dann will ich sie hier [Hauptstadt Sforzinda] ausgeführt haben.*« (»[Francesco Sforza:] »[...] E così tutti gli altri edifici delli quali fa memoria detto libro [dell'oro] non altrimenti voglio che stieno ... E così quanti ce n'è, tanti voglio se ne faccino, *e se none in quella capiranno, voglio si faccino in questa.*«) Meine Hervorhebung.
- 27 *Libro architetonico*, XIV, f. 104r; *Trattato*, I, 396: »In dieser friedvollen Zeit hatte er viel Freude am Bauen und errichtete viele unterschiedliche Gebäude, vor allem *unweit von hier in diesem oberen Tal eine große Stadt*. An diesem Ort wurde für mich und ihn eine weitere [Stadt] mit einem herrlichen und nützlichen Hafen erbaut, der seinerzeit *λιμεν γαληννοβοχαιεν* [?] hieß; die Stadt hieß *πλουσιαπολις* [Reiche Stadt], in der wir ein paar Gebäude errichteten, die mir sehr gut gefielen und den Hafen, der so aussah, wie man es vor Ort sehen kann.« (»Si che lui poi, stando così in pace, si diletto molto nello edificare e molti e varii edifici costruì, e massime *in questa valle di sopra, non troppo di qui lontano una magna città*; qui in questo luogo per me e per lui fu fatta un'altra con uno magnifico e utile porto il quale in questo tempo si chiamava *λιμεν γαληννοβοχαιεν*, e la città si chiamava *πλουσιαπολις* nella quale facemo alcuno edificio che mi piacevano assai e il porto, il quale stava in questa forma come il sito si può vedere.«).
- 28 *Libro architetonico*, XVIII, f. 150r; *Trattato*, II, 557: »Eravi ancora una stanza in questo luogo diputata per lo architetto, dove che sta proprio lui il quale aveva edificato tutto questo edificio; e questa stava appresso alla casa Areti, il quale avea nome Onitoan Noliaver ...«
- 29 *Libro architetonico*, XVIII, f. 150v; *Trattato*, II, 559.
- 30 *Libro architetonico*, XIX, f. 153r–153v; *Trattato*, II, 571: »Nachdem er die Bienen zurückgewonnen hatte, dankte Aristaeus den Göttern und der wiedererlangten Quelle der

Bienen. Sollten sie dir einmal abhanden kommen, musst du einen anderen Weg finden, um sie wieder zu bekommen, wie, werde ich dich an anderer Stelle auf andere Weise allgemeiner lehren; lies darüber in [dem Buch] über die Landwirtschaft.« (»Ricomperate l'ape, Aristeo ringraziò gli dei e la sementa dell'ape racquistate, ma quando tu la perdesti, per altra via bisogna fare per riaverle, a un altro modo in un altro luogo t'insegnerò più diffusamente: leggi in quello di agricoltura.«) Zur Ausstattung des Hauses des Architekten siehe unten S. 293 und S. 393ff.; zur sog. Bugonie unten S. 456.

- 31 *Libro architetonico*, XXI, f. 173r; *Trattato*, II, 637: »Ich will mich jetzt nicht weiter über das Thema der Wasserversorgung auslassen, weil ich davon, wie gesagt, an anderer Stelle ausführlicher handeln werde, vor allem in dem Buch über die Landwirtschaft, das ich begonnen habe ...« (»Non mi voglio distendere al presente più in fatti d'acqua, perché, come ho detto, intendo trattare in altri luoghi più diffusamente e massime in quello di agricoltura il quale io ho principiato ...«) Und XXIV, f. 185v; *Trattato*, II, 681–682: »[Galeazzo Maria:] »Schon gut, aber du versprachst mir, mich noch anderes zu lehren und hast dies nicht getan.« [Filarete:] »Wohl an, Euer Gnaden, dies sind keine Dinge, die man so im Allgemeinen abhandeln kann. Ich werde Euch ein Traktat darüber verfassen, das all die versprochenen Dinge enthält, von denen ich Euch Beispiele gab, außerdem Erfindungen, die ich machen konnte oder gelernt habe.« [GM:] »Wohl an, dann bin ich zufrieden; aber wann?« [F:] »Zunächst will ich Euch das Buch über die Landwirtschaft zukommen lassen, von dem Ihr wisst, dass ich es begonnen und bereits zwei Bücher und mehr davon verfasst habe.« [GM:] »Tu dies, ich bin's zufrieden. Und dann wünsche ich, dass Du alles, was Du weißt, in der Reihenfolge niederschreibst.« [F:] »So sei es, Herr.« (»[Galeazzo Maria:] »Sì, ma tu m'impromettesti d'insegnarmi altre cose e non l'hai fatto.« [Filarete:] »Ben, Signore, perché son cose che non così in comune vogliono essere, io ve ne farò un trattatello, dove saranno tutte quelle cose che v'ho promesso, delle quali n'ho fatto pruova e anche per me trovate invenzioni e d'altre imparate.« [GM:] »Ben, sono contento; ma quando?« [F:] »Io voglio in prima fornire quello de agricoltura, che sapete che è già fatto il principio e fattone due libri e più.« [GM:] »Sono contento, fallo. E poi per ordine tutte quelle cose che sai voglio che tu me le scriva.« [F:] »Sarà fatto, Signore.«) Dieses Traktat, falls Filarete es überhaupt je verfasst hat, muss als verschollen gelten. Nick Pelling hat es wenig überzeugend mit dem berühmten Voynich-Codex MS 408 der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale University in Verbindung gebracht. Siehe Nick Pelling, *The Curse of the*

Voynich: The Secret History of the World's Most Mysterious Manuscript, Surbiton, Surrey 2006. Vgl. auch *Libro architetonico*, I, f. 1r–1v, Dedikation an Piero de' Medici; *Trattato*, I, 7: »Und zu dieser Zeit [in Mailand], als ich etwas Muße hatte, verfasste ich dieses und andere kleine Werke.«

(»E in questo tempo [a Milano], quando avevo alquanto di vacanza, questa con altre operette compuosi.«) Allerdings wird »Antonius Averlinus Philaretus« in einer Liste von Verfassern botanischer Traktate des Arztes Giovanni Michele Alberto da Carrara genannt, welche sich in einem zwischen 1483 und 1490 geschriebenen Codex der Biblioteca Medicea Laurenziana findet: Ashb. 198, f. 78r; zit. in: Lynn Thorndike, *Science and Thought in the Fifteenth Century: Studies in the History of Medicine and Surgery, Natural and Mathematical Science, Philosophy and Politics*, New York 1929, 219, Anm. 94: »Aber auch Antonius Averlinus Philaretus hat in der Volkssprache auf ansprechende Weise geschrieben.« (»Sed et Antonius Averlinus Philaretus lingua vernacula scripsit eleganter.«) Ich bedanke mich für diesen Hinweis bei Nick Pelling, der erst nach der Abfassung seines genannten Buches auf diese Notiz stieß.

- 32 *Libro architetonico*, XVI, f. 125v, *Trattato*, II, 470. Aristotele Fioravanti wird auch noch genannt in XIV, f. 103r (*Trattato*, I, 391: »un bolognese, il quale per nome era chiamato Letistoria [Aristolile]«) und XV, f. 115v (*Trattato*, II, 436: »quello maestro segnelobo [bolognese] ... maestro Letistoria [Aristolile]«).
- 33 *Libro architetonico*, XVI, f. 46r, *Trattato*, I, 177–178: »[Galeazzo Maria:] »Das ist ein schöner Name. Aber was heißt Galisforma?« – Ich erklärte es ihm und es gefiel ihm ausnehmend gut, weil sein Name darin enthalten war; und seine Zuneigung zu mir wurde dadurch noch größer.« (»[Galeazzo Maria:] »Egli è bel nome. Ma che vuol dire Galisforma?« – Io gli dichiarai, allora molto gli piacque, considerato che conteneva il nome suo, e per quello ancora acrebbe l'amorevolezza in verso di me.«) Meine Hervorhebung. Es handelt sich um die einzige explizite Auflösung eines Anagrammes.
- 34 Verfasser von Inschriften: *Libro architetonico*, XI, f. 83v (*Trattato*, I, 321, »degnò poeta Filelfò«). Übersetzer von Hieroglyphen: XII, f. 87v (*Trattato*, I, 335, »l poeta Francesco Filelfo mi disse ...«). Als Übersetzer des Goldenen Buches dient er von *Libro architetonico*, XIV, f. 103r (*Trattato*, I, 392, »poeta valentissimo in greco e latino«) bis XXI, f. 173r (*Trattato*, II, 638); in anagrammierter Form genannt in XIV, f. 108v (*Trattato*, I, 411: »Iscofrance Notilento«, XIV, f. 110r (II, 415: »Iscocefran«, XV, f. 114v (II, 433: »Scofrance«) und XX, f. 164r (II, 609: »interpito notolentiano«).

- 35 *Libro architetonico*, XVI, f. 109v; *Trattato*, I, 414: »Tutto sta bene. Ma su quello ponte vuole essere qualche lettera che chi entra nel porto intenda chi l'ha fatto e fatto fare, e 'l modo e 'l nome, e ancora il tempo, e 'l nome del Re che è stato principio e cagione di tanti begli edifici, e ancora la sua figura scolpita.«
- 36 *Libro architetonico*, XIV, f. 109v; *Trattato*, I, 414–415: »[Iscocefran, i. e. Francesco Filelfo:] »Io vi chiarirò quello intendo di queste [lettere], perché ce n'è alcuna non intendo bene, perché sono lettere in modo inframesse che non s'intendono; e ancora è molte lettere per parte, le quali sono queste: Re Zogalia [König Galeazzo] gliofi [figlio] DFRSF [Domini Francesco Sforza], i quali hanno per loro magnanimità questo porto con tutti questi altri edifici e la terra insieme costituita e fondata. Questo a chi passerà fia noto e per lo architetto nostro ordinato, il quale Onitoan [Antonio] noi avere chiamato per patria notirenflo [florentino] nelle Mitor quacentasane [nel mille quattrocento sessanta], questi non intendo altrimenti.« [Galeazzo Maria:] »Ben basta, noi faremo scrivere il tempo e 'l nome di chi ha fatto fare, e anche di chi ha fatto.« Letztere Anagramme scheinen korrupt, doch hat dieselbe Hand zur rechten Seite des Textblockes wohl zutreffend notiert: »nel mille quattrocento sessanta« (»im Jahr tausendvierhundertsechzig«). Der Codex Palatinus E. B. 15 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze liest an dieser Stelle »nel lemitroquatocen tasanse«. Die Edition von Finoli und Grassi, *Trattato*, I, 415, gibt diese letzten Anagramme nur in den Fußnoten wieder. Vgl. das Faksimile von Spencer: *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, 2 Bde., hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 2, f. 109v.
- 37 *Libro architetonico*, VII, f. 46v–47r; *Trattato*, I, 180–181: »... er wünschte, ich solle erklären, was ich getan hatte. Ich erwiderte, dass es schwierig sein würde, sich alles zu behalten, wenn man es nicht aufschrieb: »Ich bin geübt darin und notiere mir die Dinge, bedenkt, dass ich bislang sechs Bücher geschrieben habe und mittlerweile am siebten arbeite.« [Galeazzo Maria:] »Ja, so muss man es machen.« [...] Als ich seine Bereitwilligkeit sah, außerdem erkannte, dass er hervorragend und schnell schrieb, sagte ich: »Schreibt auf und hört gut zu, was ich erläutere, weil es schwierige Dinge sind, vor allem für jene, die meine erwähnten sechs Bücher nicht gelesen haben, in denen ich über die Maße geschrieben habe und wovon sie sich ableiten, über ihre Bezeichnungen und alles andere, weshalb es vielleicht angezeigt wäre, wenn wir sie komplett lesen, so dass es euch anschließend leichter fallen wird, die Maße zu verstehen, ihre jeweiligen Bezeichnungen zu kennen und [auch], wie man sie verkleinert.« [...] [GM:] »Sprich also ...« [Filare-

- te:] »Ich werde euch alles sagen und auch erklären, wie ich es gemacht habe. Ihr aber tut gut daran, mitzuschreiben ...« (»... volse che io gli dessi a 'ntendere quello che avevo fatto. Io gli risposi che saria difficile a tenere a mente se non si scrivesse: »Perché io che l'ho più in pratica me lo scrivo, avisandovi che per infino a questa ora n'ho scritti sei libri e questo è il settimo.« [Galeazzo Maria:] »Si che così bisogna fare.« [...] Allora, quando guardai e vidi lui essere sì voluneroso, e anche scriveva benissimo e veloce, dissi: »Scrivete e mettetevi bene a 'ntendere quello che dirò, perché sono cose difficile, massimamente a quelli che non hanno letto questi miei sei libri, in e' quali ho scritto le misure e donde dirivano, e' nomi loro e tutto, sì che sarebbe forse meglio che noi il leggessimo tutto, e poi vi sarà più facile a 'ntendere le misure e i loro nomi e proprii, come si diminuiscono.« [...] [GM:] »Dimmi ...« [Filarete:] »Io vel dirò e dirovi come io ho fatto, ma metterete ben mente a scrivere ...« Zu Beginn des 6. Buches war es noch Francesco Sforza gewesen, der Filarete auffordert, seine Angaben zu der von ihm selbst entworfenen Burg in einem Buch zu dokumentieren, *Libro architetonico*, VI, f. 37v; *Trattato*, I, 148: »[Francesco Sforza:] »... und nimm ein Buch, in dem du alle diese Dinge, Maße und Bauweisen niederschreiben wirst, die ich dir sagen werde, damit du, selbst wenn sie dir entfallen sollten, auf das im Buch Geschriebene wirst zurückgreifen können, um sie zu rekonstruieren.« [...] »Zeichne folglich die besagten Maßangaben in diesem sechsten Buch auf diese Weise auf ...« (»[Francesco Sforza:] »... e trova uno libro, e scriverrai tutte queste cose, misure e modi ch'io ti dirò, a ciò che se pure t'uscisse di mente, che tu possa ricorre alla scrittura del libro per riavella.« [...] »Fa' ricordo, adunque, in questo sesto libro di queste dette misure in questa forma ...«).
- 38 *Libro architetonico*, IV, f. 25r; *Trattato*, I, 103; zit. S. 194.
- 39 *Libro architetonico*, IV, f. 25v; *Trattato*, I, 104; zit. S. 199. Vgl. XIV, f. 103v; *Trattato*, I, 393–394, der König des antiken *Libro dell'oro*: »Ich, Zogalia, König dieser Ländereien, weiß, dass dieses Land untergehen und man wenig über uns wissen wird, bis jener kommt, von dem ich sprach; damit man Nachricht von uns hat, berichte ich hier von den denkwürdigen Dingen, die wir vollbracht haben, so dass man unserer, wenn jene Zeit gekommen ist, gedenken wird. Außerdem wird es die Nachfahren, die davon hören, anregen, selbst Denkwürdiges zu leisten.« (»Io, Zogalia, Re di queste parti, perché truovo che questo paese debbe venire al meno, in modo che poca menzione ha a essere di noi, se non quando verrà costui che ho detto, e acciò che gli abbino notizia di noi, io dico qui d'alcuna cosa memorabile da noi fatta, per cagione, come ho detto, che quando verrà quel tempo sia notizia di noi e anche

inciti l'animo a' posteriori che questo intenderanno di fare delle cose degne.«) Und XIV, f. 105r; *Trattato*, I, 398–399: »Auf diesen unseren Ländereien befand sich auch unser Wohnhaus; es gab dort außerdem einen ehrwürdigen Tempel und einen bemerkenswerten Platz, der zwischen dem Tempel und unserem Hof gelegen war. Weil er mir schön gelungen schien, habe ich ihn beschrieben und auch dargestellt, damit man sich ein gutes Bild von seinem Aussehen machen kann, dazu auch den Tempel, weil auch er in der Tat würdevoll war. Zweifellos hätte ich mir gewünscht, dass er ewig währte, damit man sich über alle Zeiten hinweg an seinem Anblick würde freuen können. Ich hegte aber meine Zweifel daran, einmal weil es nichts gibt, das so lange währt und fort dauert, dass die Zeit es nicht aufzehren und beenden würde, und auch weil ich berechnet und vorhergesehen habe, was dieser Region bestimmt war und erkannte, dass sie durch die Barbareneinfälle zerstört werden würde, weshalb ich ihr Andenken in diesem Buch verewigt habe. Wem es in die Hände gelangt, bitte ich, es zur Erinnerung zu bewahren und ohne Bedauern hin und wieder darin zu lesen. Er soll sich nicht daran stören, dass es ein wenig lang geraten ist. Ehrwürdige Dinge wie diese lassen sich nicht in wenige Worte fassen, auch weil es viele sind.« (»Era ancora qui in questa nostra terra la nostra abitazione, dove che era ancora uno nobile tempio con una notabile piazza in mezzo tra il tempio e la nostra corte, la quale, perché a me pareva bella, io l'ho discripta e ancora fatta, acciò si possa bene intendere come stava, e così il tempio ancora, perché veramente era degno. Senza dubbio io arei desiderato che fusse stato eterno, acciò che per tutti e' tempi si fusse potuto vedere, sì che avendo io questa dubitazione, l'uno perché non è cosa alcuna che sia sì durabile e sì perpetua che il tempo non la consumi e finisca, e ancora perché io ho calculato e veduto quello che di questa regione aveva a essere, trovai che per guerre da gente barbere dovea per questo essere disfatto, sì che per questo io feci questa memoria in questo libro, il quale priego colui alle cui mani verrà lo conservi per una memoria, e non gli rinresca alcuna volta di leggerlo, e non guardi perché sia un poco lungo, che per volere narrare queste cose degne non si possono dire in poche parole, essendo assai cose.«).

- 40 Beachte *Libro architettonico*, XVI, f. 131v–132r; *Trattato*, II, 492: »... darauf sagte der Fürst: »Wir wollen dafür sorgen zu verstehen, was im Goldenen Buch steht, und wünschen alle Gebäude, die wir darin finden werden, auszuführen. [...] ... und nicht nur die Gebäude; wenn sich noch anderes Schönes darin findet, will ich es ausführen, seien es Anordnungen oder andere Dinge, die er erwähnt. Es ist meine Absicht, *alles darin zu verzeichnen und zu bewahren, auch weil ich vielleicht ahne, dass dieses Goldene Buch einem*

in die Hände gelangen könnte, der es zerstören wird, weshalb es ratsam scheint, alles abzuschreiben.« Darauf der Übersetzer: »Es stehen [in der Tat] schöne Anweisungen und würdige Dinge darin, außerdem wird der Ruhm dieses Königs auf diese Weise noch unvergänglicher sein.« (»... dice poi il Signore: »E' si vuole fornire d'intendere quello che dice el libro dell'oro, e che tutti quelli edificii i quali su esso troverremo si vogliono fare. [...] ... e non stante edificii, ma se cosa altra nessuna ci fusse di bello, lo voglio fare, o di ordini o d'altre cose che faccia menzione. Io intendo *che d'ogni cosa si faccia menzione e memoria, ché forse anche so che questo libro d'oro verrà a mano ancora a qualche uno che lo guasterà* e parrà ben fatto che ogni cosa si trascriva.«) Dice l'interpito: »Perché c'è su di begli ordini e degne cose, e poi ancora che la fama di questo re sia più eterna.«) Meine Hervorhebung.

- 41 Erste Seite des Codex Trivulzianus 863, der um 1945 in Mailand verlorenging. Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 238–240, Abb. 13–16; unsere Abb. 8.5 und 8.10–12 (vgl. die Beschreibung dieser und weiterer Illustrationen bei Wolfgang von Oettingen, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wien 1890, 13–16). Der Codex II.I.140 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze enthält diese Abbildung nicht. Nachdem jedoch der Codex Trivulzianus noch Francesco Sforza gewidmet ist, handelt es sich um die dem Original nächststehende Abschrift. Von der Abbildung des Einbandes des Goldenen Buches hat sich im Codex Trivulzianus keine Reproduktion erhalten, diese Abbildung findet sich aber im Codex II.I.140, *Libro architettonico*, XIV, f. 108v; Taf. f. 108v, Abb. 5.1. Zum Verhältnis der verschiedenen Manuskripte zueinander siehe Einleitung, Anm. 5. Zu den übrigen drei überlieferten Initialen (Abb. 8.10–12) und ihren Bienen siehe unten S. 463. An dieser Stelle sei nur auf die Ähnlichkeit der verwendeten Motive mit jenen im Rankenwerk der Bordüren der Bronzetüre von Sankt Peter hingewiesen. Sie scheinen in beiden Fällen dasselbe Ziel zu verfolgen, nämlich den übrigen Darstellungen (den beschriebenen und illustrierten Architekturen, im Falle des *Libro architettonico*; den Kaiserporträts, im Falle der *Porta Argentea*) die Aura der Antike zu verleihen (im Falle des *Libro architettonico* die Aura des antiken *Libro dell'oro*).
- 42 Seltsamerweise beschreibt der Text eine ganz andere Darstellung, nämlich die von »Ragione« (»Vernunft«) und »Voluntà« (»Wille«), welche bereits in *Libro architettonico*, IX, f. 69v (*Trattato*, I, 266–267), anlässlich der Ausstattung der »corte«, geschildert worden war und sich auf Taf. f. 69v auch abgebildet findet. Vgl. Paolo Coen, *Il problema della*

- ragione e della volontà: il contributo di un'allegoria nel Trattato del Filarete, in: *Arte Lombarda* 128 (2000), 17–26. Vielleicht versucht Filarete durch diese Differenz von Text und Bild, die Aufmerksamkeit für die Abbildung zu schärfen und die Frage nach ihrer Herkunft anzustoßen? Vgl. *Libro architetonico*, IV, f. 25r (*Trattato*, I, 103), »libro di bronzo«, welches er mit dem Grundstein in die Fundamente von Sforzinda legt: »... und auf seinen äußeren Seiten, sprich auf dem Umschlag, sind die Tugend und das Laster als von mir ersonnene Figuren abgebildet und darinnen noch weitere Moralitäten ...«. (»... ed èvi scolpito innelle pagine di fuori, cioè nelle coverte, la virtù e 'l vizio in figura da me trovate e dentro ancora certe altre moralità ...«). Siehe oben S. 194 und S. 250f.
- 43 Vgl. Ulrich Pfisterer, *Ingenium und Invention bei Filarete*, in: *Nobilis Arte Manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, hrsg. von Bruno Klein und Harald Wolter-von dem Knesebeck, Dresden 2002, 265–289, der die Kombination von *memoria*, *intellectus* und *ingenium* auf die aristotelisch-mittelalterliche Lehre von den drei Gehirnventrikel beziehungsweise *sensus interiores* in Verbindung bringt. Vgl. auch ders., *I libri di Filarete*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 150,1, Mailand 2009, 97–110, 106–110. Pfisterer (*Ingenium*, *cit.*, 283, Anm. 21) bemerkt ganz richtig, dass die Verbindung zwischen den beiden Darstellungen die Annahme erlaubt, dass es sich auch im Falle der Abbildung des *Libro dell'oro* (Taf. f. 108v, Abb. 5.1.), bei dem von Ranken umgebenen Gesicht in der unteren Hälfte des Buchdeckels, ursprünglich um ein Selbstporträt gehandelt hat, das jedoch in der Abschrift nicht mehr eindeutig als solches identifizierbar ist; nur der Mund scheint noch Ähnlichkeiten mit den anderen Selbstporträts Filaretas aufzuweisen (vgl. beispielsweise Abb. 8.1, v. a. aber Taf. f. 143r, Abb. 8.14; zur Interpretation der Tugendallegorie als Selbstporträt siehe unten S. 466ff.
- 44 *Libro architetonico*, XIV, f. 102v–103r; *Trattato*, I, 289–292. Es wird an keiner Stelle klar, wo dieses Denkmal genauhin errichtet wird. Einmal scheint es über der Fundstelle des antiken Schatzes aufgestellt (»[Francesco Sforza:] »Der Marmor wird sich an der Fundstelle jenes so ehrwürdigen und erlesenen Schatzes sicher schön ausmachen ...« – »[Francesco Sforza:] »Per certo sarà bella cosa quello marmo dove tanto degno e caro tesoro fu trovato ...«; doch an dieser Stelle verläuft die Mauer der exakt nach dem Vorbild des *Libro dell'oro* errichteten Hafenstadt), einmal ist von einem Platz die Rede (»[FS:] »Mir gefällt der Brunnen, der darunter, also auf eine Ebene mit dem Platz kommt.« – »[FS:] »La fonte che viene di sotto, cioè al pari del piano della piazza, mi piace.«).
- 45 *Libro architetonico*, XIV, f. 102v–103r; *Trattato*, I, 290–291: »[...] Ich wünsche außerdem, an der Spitze dieser *aguglia* [i. e. Obelisk bzw. hier »Pyramide«; zum Begriff der *aguglia* bzw. *guglia* siehe S. 334f., Anm. 114], sprich oberhalb der Bronzekugel, ein Bildnis von ihm anzubringen, seinerseits aus vergoldeter Bronze, auf einem Stuhl sitzend, *in der einen Hand ein leeres, nach unten gekehrtes Gefäß und in der anderen Hand ein Buch*; sein Name sei mit Lettern, die so groß sind als möglich, auf die Kugel geschrieben. Sorgt dafür, dass dies mit Sorgfalt und so rasch wie möglich ausgeführt wird. Die Höhe [des Obeliskens] soll einhundertfünfzig *braccia* betragen und mit der Figur noch höher aufragen, die dem Durchmesser und der Höhe der Kugel entsprechen soll. Weniger als zwölf *braccia* darf die Figur des Königs meiner Ansicht nach nicht messen.« (»[...] Voglio ancora che in su la sommità di questa *aguglia*, cioè in sul pomo di bronzo sia l'immagine sua pure di bronzo inorata a sedere sun una sedia, *il quale da una mano tenga uno vaso volto sottosopra e dall'altra mano uno libro*, e 'l nome suo scritto nel pomo con lettere grandi quanto maggiore si possono fare. Sì che fate che sia fatta con diligenza e il più presto possibile. L'altezza sua mi piace di cento cinquanta *braccia*, e poi ancora la figura verrà tanto più alta, la quale si vuole che corrisponda alla grossezza e altezza della palla. Meno di dodici *braccia* non vuole essere, al mio parere, questa figura di questo Re.«) Meine Hervorhebung. In unmittelbarem Anschluss an die Beschreibung des Denkmals für den antiken König setzt die Lesung aus dem *Libro dell'oro* ein.
- 46 Als vergleichbares Beispiel sei Lorenzo de' Medici angeführt, welcher sich in Bagno di San Filippo von seinem Sekretär Piero da Bibbiena »jeden Tag« aus dem Erstdruck von Albertis *De re aedificatoria* vorlesen ließ. Das erfahren wir aus einem Brief seines Sekretärs vom 11. September 1485 nach Florenz: Nachdem der ihnen zur Verfügung stehende Abschnitt von Albertis Schrift sich dem Ende zuneige, möge man ihnen aus Florenz den Rest des Drucks schicken oder zumindest so viel, wie bereits die Presse verlassen habe. Das Schreiben findet sich abgedruckt bei Mario Martelli, *I pensieri architetonici del Magnifico*, in: *Commentari: Rivista di critica e storia dell'arte* 17 (1966), 107–111, 107. Auch Albertis *Intercenales* (zw. 1430 und 1440) waren explizit dazu verfasst worden, während der Bankette vorgelesen zu werden. Siehe Leon Battista Alberti, *Intercenales*, hrsg. von Franco Bacchelli und Luca D'Ascia, Bologna 2003, 3 (Vorwort, an Paolo Toscanelli). Maffeo Vegio empfiehlt in seiner 1445–1448 verfassten pädagogischen Abhandlung *De educatione liberorum*, VI, 1, während des Speisens nach dem Vorbild der Griechen und Römer aus Büchern vorlesen zu lassen, die »erfreuen

- und gleichzeitig unterweisen«. Siehe *Maphei Vegii Laudensis De Educatione Librorum Et Eorum Claris Moribus Libri Sex. A Critical Text of Book IV–VI*, hrsg. von Sister Anne Stanislaus Sullivan, Washington 1936, 211. (Die Wendung scheint wörtlich der *Vita* des Kaisers Severus Alexander aus konstantinischer Zeit entnommen: *Historia Augusta. Römische Herrschergestalten*, eingel. und übers. von Ernst Hohl, Bd. 1: *Von Hadrianus bis Alexander Severus*, Zürich 1976, S. 337 (§ 34); und findet sich auch bei Flavio Biondo aufgenommen: *De Roma triumphante libri decem [1459]*, Brescia 1503, III, lxxxii. Maffeo Vegio, Flavio Biondo und Filarete standen gleichzeitig im Dienst Papst Eugens IV.) Etc. – Zur Praxis des Vorlesens und Hörens von Texten zur Zeit der Renaissance, welche auch nach dem Einsatz des Buchdruckes noch lange fortbestand, siehe v. a. William Nelson, From ›Listen, Lordings‹ to ›Dear Reader‹, in: *University of Toronto Quarterly* 46,2 (1976/1977), 110–124; und Roger Chartier, Leisure and Sociability: Reading Aloud in Early Modern Europe, in: *Urban Life in the Renaissance*, hrsg. von Susan Zimmermann und Ronald F. E. Weissman, Newark 1989, 103–120. Die ›Oralität‹ von Filaretos *Libro architettonico* hat bisher allein Sevil Enginsoy (*The Visuality, Orality, Aurality of Filarete's Treatise on Architecture*, Diss. Cornell Univ. Ithaca/NY 2002) ernst genommen, doch kann ich weiten Teilen ihrer Ausführungen – etwa der vermeintlichen Analogisierung von ›Bauen‹ und ›Essen‹ – nicht folgen.
- 47 *Libro architettonico*, I, f. 11–14, Dedikation an Piero de' Medici; *Trattato*, I, 7: »Come si sia, pigliala, non come da Vitruvio, né dalli altri degni architetti, ma come dal tuo filareto architetto Antonio Averlino fiorentino, il quale fece le porte di San Piero di Roma di bronzo ...; e nella città di Milano [...]. E in questo tempo, quando avevo alquanto di vacanza, questa con altre operette compusi. Sì che non ti rincresca alcuna volta *leggere o fare leggere* questo architettonico libro, nel quale, com'io ho detto, troverai varii modi di edificare, e così varie ragioni di edifizii in esso si contiene. Per la qual cosa, credo, *daranno alquanto di piacere a' tuoi orecchi*, e perché in esso ancora si contengono proporzioni e qualità e misure, e donde dirivano i loro primi origine, e questi mosterrò per ragione e per autorità e per essempro e come dalla figura e forma dello uomo tutte dirivano, e così tutte quelle cose che si deono osservare a conservare il difizio.« Meine Hervorhebungen. Vgl. die Dedikation an Francesco Sforza, Codex Palatinus E. B. 15 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 11–14, zit. *Trattato*, 8, Anm.: »Es möge Dir gefallen, es anzunehmen und zu betrachten, nicht weil es sich durch Eloquenz auszeichnet, sondern allein der verschiedenen Arten von Maßen wegen, die kennen muss, wer etwas bauen will, weshalb *ich glaube, dass es deinen Ohren einiges Vergnügen bereiten wird*, obwohl es nicht sonderlich verziert ist; nimm es also entgegen, nicht als das Werk eines Redners noch als das eines Vitruvs, sondern von deinem Architekten Antonio Averlino aus Florenz, der [folgendes] schuf ... Es soll dich, erlauchtester Fürst, nicht reuen, *darin zu lesen oder daraus vorlesen zu lassen*, weil ich darin handeln will von ...« (»Piacciati d'accretarla e vederla, non perché d'eloquenza sia degna, ma solo per li varii modi di misure che s'appartengono di sapere a chi vuole edificare, per questo *credo darà alquanto di piacere a' tuoi orecchi* sì che non essendo così bene ornata pigliala non come da oratore né come da Vitruvio, ma come dal tuo architetto Antonio Averlino fiorentino il quale fece ... Sì che, Illustrissimo principe, non ti rincresca *di leggere o far leggere* perché in essa intendo ... di trattare ...«) Meine Hervorhebungen.
- 48 *Libro architettonico*, I, f. 2r; *Trattato*, I, 11–12: »Weil diese Dinge etwas heikel und schwer zu verstehen sind, bitte ich Eure Exzellenz, acht zu geben, *derweil Ihr diesen meinen Ausführungen lauscht*, so als hättet Ihr Euer Heer ausgeschickt, eine Euch teure Sache wiederzugewinnen oder zu verteidigen, und von selbigem wären euch Briefe gesandt worden, die davon handeln, dass diese Sache zurückgewonnen oder verteidigt worden ist und man mit nicht geringer Schwierigkeit den Sieg über den Feind errungen hat, *so sollt Ihr auch diesem [Thema] Euer Gehör schenken*.« (»Ma perché queste cose sono un poco scabrose e difficili a 'ntendere, priego la Eccellenza vostra che voglia stare attento, *mentre udirà questi miei ragionamenti*, come quando voi un vostro esercito avesse mandato a dovere ricomperare o difendere alcuna vostra cara cosa, e da esso vi fusse mandate lettere che contenessono avere recuperato o vero difeso quella cosa, con difficoltà non piccola avere avuto vittoria del nimico, così *a questo ponete le vostre orecchia*.«) Meine Hervorhebungen.
- 49 *Libro architettonico*, XIV, f. 157r; *Trattato*, II, 586: »Der Übersetzer sagt: ›Herr, es folgen nun wunderschöne Dinge, die in diesem Buch geschrieben stehen. Sollte es möglich sein, sie umzusetzen, wäre dies, glaube ich, ein ehrwürdiges Unterfangen, sowohl der Ordnung wegen, die, wie er [der antike König] sagt, in dieser seiner Stadt herrschte, als auch der ehrwürdigen Dinge, vortrefflichen Gebäude und auch der Verordnungen und Unterrichtungen wegen, die es dort gibt, die einführen und beachten zu lassen eine überaus würdevolle Sache wäre.‹ – Die Antwort darauf kam vom Sohn des Fürsten, der sagte: ›Dies ist Angelegenheit meines Vaters. Es wäre wohl besser, *es in seiner Gegenwart zu lesen*, vielleicht gefallen sie ihm und er lässt sie umsetzen.‹« (»Dice lo 'nterpito: ›Signore, seguita ora bellissime cose, le quali sono in questo libro scritte. Se possibile

- fusse farle, credo sarebbe una degna cosa, si pegli ordini che dice che era in questa sua città, e si ancora pelle degne cose, eccellenti edificii, e si per li statuti e amaestramenti che ci sono, i quali degnissima cosa saria a chi gli facesse mettere in uso e osservargli. – Risponde allora il figliuolo del Signore e disse: »Questo sta al Signore mio padre. E' sarebbe forse il meglio *che questo si leggesse in sua presenza*, ché forse gli piacerebbono e metterebegli ad esecuzione.«) Meine Hervorhebung.
- 50 *Libro architetonico*, XVI, f. 128v; *Trattato*, II, 481: »... vor allem aber nachdem ich nun dieses Goldene Buch hörte, das mein Verständnis für diese Bauwerke geweckt hat ...« (»... e massime poi ch'io ho udito questo libro d'oro, il quale m'ha aperto lo intelletto molto in questi edificii ...«) Meine Hervorhebung. Zit. ausführlicher oben S. 246.
- 51 *Libro architetonico*, XVII, f. 137r; *Trattato*, II, 513: »Sich da, der Tisch des [Schul]Leiters wird die hier gezeichnete Form haben, damit jener alles sehen kann und außerdem dafür sorgt, dass ein jeder mit größerer Ehrfucht und Ehrerbietigkeit zugegen ist; und während des Essens sollen sie immer eines der Kinder vorlesen lassen ...« (»Ecco, la tavola del presidente starà in questa forma come è qui disegnata, acciò possa sempre vedere e anche abbia cagione ognuno stare con più timore e reverenzia; e così mentre che si mangerà, che facciano leggere continuo uno di quegli putti ...«) Meine Hervorhebung. Zu Filaret's Schulen ausführlicher unten S. (449 ff.).
- 52 *Libro architetonico*, VII, f. 54v; *Trattato*, I, 209–210: »Oh, questo mi piacerà assai! Io non voglio per niente abbandonare lo studio, perché in quello io piglio ancora grandissimo piacere e anche mi pare, secondo che *il mio maestro alcuna volta m'ha letto* di certi edificii, e di ponti, e d'altre cose simili, ma io noll'ho così tenuto a mente come sarà ora, e voglio per certo domandare se c'è niuno che tratti di questi edificii, ché io *voglio me ne lega qualche opera*.« Meine Hervorhebung.
- 53 Vgl. William Nelson, From »Listen, Lordings« to »Dear Reader«, in: *University of Toronto Quarterly* 46,2 (1976/1977), 110–124, 119, demzufolge es sich dabei um eine Technik handelt, die typisch ist für Texte, die geschrieben wurden, um (auch) laut vorgelesen zu werden.
- 54 Beachte beispielsweise den Übergang vom 11. zum 12. Buch.
- 55 Beachte *Libro architetonico*, VII, f. 54r; *Trattato*, I, 209: »[Galeazzo Maria:] »Gut, wenn du meinst, beginnen wir damit, Säulen und andere Dinge zu zeichnen, so wie du sie mir anzeigen wirst.« [Filarete:] »Noch ist es nicht so weit, lernt doch [erst einmal], die [menschliche] Figur zu machen, da sie alles Maß und jede Proportion der Säulen und auch von anderen Dingen in sich trägt. Damit Ihr sie
- euch allerdings gut merkt und sie, wenn Ihr eine von ihnen zeichnen wolltet, dies ohne große Schwierigkeit tun könnt, müsst Ihr, so wie Ihr die anderen Maßangaben aufgeschrieben habt, auch diese noch gründlicher zu Papier bringen und euch ins Gedächtnis einprägen.« [GM:] »So fangt Ihr morgen ein weiteres Buch an, welches das achte sein wird, in dem Ihr die Maße und Weisen der Säulen und noch die eine oder andere Sache, die damit zusammen passt, niederzuschreiben beginnt.« [F:] »Dann kommt Ihr also morgen, wenn ich in diesem achten Buch damit beginne, den Ursprung der Säulen zu behandeln ...« (»[Galeazzo Maria:] »Be', se ti pare, incominceremo a disegnare colonne e altre cose secondo mi darai a 'ntendere.« [Filarete:] »Non per ancora, imparate pure a fare la figura, perché in essa contiene ogni misura e proporzione di colonne, e anche d'altre cose, ma perché ben possiate tenere a mente, e anche poi voi quando alcuna ne volessi disegnare, che voi possiate senza troppa difficoltà farle, e come dell'altre misure le quali avete scritte, queste ancora bisogna con più efficacia scrivere e farne ricordo.« [GM:] »Si che fate uno altro libro e domani, che sarà l'ottavo, e in questo comincerete a scrivere le misure e modi delle colonne e d'alcun'altra cosa che insieme con queste si confaccia.« [F:] »Si che verrete domani che io incomincerò a trattare di questa origine delle colonne in questo ottavo libro ...«) Meine Hervorhebung.
- 56 Siehe Lorenzo Valla, *Recriminationes in Facium* [1445], in: *Opera Omnia*, Basel 1540, 460–632; vgl. Girolamo Mancini, *Vita di Lorenzo Valla*, Florenz 1891, 194–197.
- 57 Michael Baxandall, Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the *De Viris Illustribus*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), 90–107, 92.
- 58 Im Gegensatz zum »disegno a proporzione« oder »a quadretti«, eine maßstäblich quadrierte Zeichnung oder eine Zeichnung eines Grundrisses, für welchen eine Quadrierung das Kompositionsschema liefert. Siehe Hans W. Hubert, In der Werkstatt Filaret's: Bemerkungen zur Praxis des Architekturzeichnens in der Renaissance, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 47 (2003), 311–344.
- 59 Dieser summarische, »unfertige« Charakter scheint für Architekturzeichnungen des 15. Jahrhunderts insgesamt typisch zu sein. Man vergleiche etwa Filaret's Grundrisse (beispielsweise Taf. f. 66r, 73r, 73v, 82v, 84r, 85v, 86r, 108r, 117v, 119v, 123v, 140r, 143v, 144v, 149r, 150v, 161r, 169v) mit Alberti's Entwurf für eine Badeanlage (Abb. 5.3). Vgl. Howard Burns, A Drawing by L. B. Alberti, in: *Architectural Design* 49 (1979), 45–56.
- 60 *Libro architetonico*, XXV, f. 190r; *Trattato*, II, 696: »Dopo questa è uno studietto ornato di degnissimi libri e altre

- cose degne, è così il suo studietto [stesso]: ornatissimo il pavimento, e così il cielo, di vetriamenti fatti a figure degnissime, in modo che a chi v'entra dà grandissima ammirazione.« Pieros Studiolo, welches seit circa 1455 bestand, ging leider beim Umbau des Palazzo Medici durch die Familie Riccardi im Jahr 1659 verloren. Die glasierte Terrakottaausstattung des Tonnengewölbes (welche Filarete im folgenden Text Luca della Robbia zuschreibt) hat sich im Victoria & Albert Museum in London erhalten. Zu Pieros Studiolo, für dessen Rekonstruktion Filaretos Beschreibungen eine wichtige Quelle darstellen, siehe Wolfer A. Bulst, Die ursprüngliche Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14 (1970), 368–392; Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977, 70–83; Francis Ames-Lewis, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, London 1984, v. a. 13–16; und Sevil Enginsoy Ekinci, Reopening the Question of Document in Architectural Historiography: Reading (Writing) Filarete's Treatise on Architecture for (in) Piero de' Medici's Study, in: *Rethinking Architectural Historiography*, hrsg. von Dana Arnold, Elvan Altan Ergut und Belgin Turan Özkaya, London und New York 2006, 121–134, 123–126. Es ist eher unwahrscheinlich, dass Filarete das Studiolo des Piero de' Medici mit eigenen Augen gesehen hat. In der im Folgenden zitierten Passage, bei der Beschreibung der Benutzung des Studiolos durch Piero, verweist er jedenfalls auf Nicodemo Tranchedini, den Botschafter Francesco Sforzas in Florenz, als seine Quelle.
- 61 *Libro architetonico*, XXV, f. 187r; *Trattato*, II, 686–687: »... lui [Nicodemo Tranchedini] mi dice che piglia piacere e passatempo in questo: che si fa portare in uno suo studio ... E giunto, vedrà e' suoi libri: non altrimenti a vedergli in suo aspetto che una massa d'oro paiono, i quali, degnissimi dentro come di fuori, dimostrano in latino e anche in vulgare, secondo il diletto e 'l piacere che l'uomo ha. E così quando uno e quando un altro *si legge o fa leggere*; e di questi n'ha tante varie ragioni, che nonché uno di, ma più d'uno mese bisognerebbe a uno a vedere e intendere la degnità loro, lasciamo stare il leggere. E anche gli auttori degli detti libri non bisogna narrare, perché di qualunque facultà, o in latino, o in greco, o in vulgare, pure che degno sia, lui l'ha voluto e onoratogli, come avete inteso, e di scrittura e di minii, e si d'ornamenti d'oro e di seta, come uomo che cognosce la degnità degli auttori d'essi; e per loro amore ha voluto l'opere di quegli in tal forma onorare.«
- 62 *Libro architetonico*, XXV, f. 187v; *Trattato*, II, 688: «L'altro di poi, di vasi d'oro e d'argento e di varie materie fatti, di degna e grande spesa, e in varii modi, e di diverse parti fatti venire, e di questi molto si diletta, lodando la degnità d'essi e del magistero de' fabbricatori d'essi.»
- 63 Ebd.: »E così d'altre cose degne ragionare e intendere si diletta: di musica, di astrologia, di geometria, e massime, come è detto, nello edificare n'ha piacere intendere, e fatone disegnare. Sì che lui ha voluto da bonissimi maestri gli sieno stati ritratti gli edifici di Roma e d'altri luoghi, e in questi disegni molte volte si diletta in essi. *Si che credo ancora che di questo mio libro, benché degli altri più degni sieno per altri fatti, alcuna volta piglierà piacere.*« Meine Hervorhebung.
- 64 Ich befinde mich hier größtenteils in Übereinstimmung mit Sevil Enginsoy Ekinci, Reopening the Question of Document in Architectural Historiography: Reading (Writing) Filarete's Treatise on Architecture for (in) Piero de' Medici's Study, in: *Rethinking Architectural Historiography*, hrsg. von Dana Arnold, Elvan Altan Ergut und Belgin Turan Özkaya, London und New York 2006, 121–134.
- 65 *Libro architetonico*, XIV, f. 108v–109r; *Trattato*, I, 411–412: »Io dissi: »Signore, io vengo per vedere un poco quello libro d'oro, se alla vostra Signoria piace, perché io n'ho veduti ritratti in sul trascritto che n'ha mostrato lo 'nterpieto, i quali mi paiono una degna cosa; il perché io mi stimo siano molto più begli che quegli ritratti, arei caro vedergli.« [Francesco Sforza:] »Sono contento, avisandoti che è vantaggio tanto quanto è dal bianco al nero.« – *E così andamo in una camera dove erano tutte le sue cose degne e care, e veduto questo libro, se innanzi m'era paruto bello, allora mi parve ancora molto più, il quale libro era grande de' maggiori ch'io vedessi mai, ed era in questa forma fatto: le tavole erano tutte d'oro massiccio, grosse quanto una buona tavoletta di legno, ed èvi su scolpito da uno canto queste immagine, le quali stavano in questa forma come qui su questo libro sono disegnate. In questo modo era la coverta e la forma di questo libro ... [...]. Era la forma di questo libro di grandezza d'uno braccio pe l'uno verso e pell'altro due, ed era alto detto libro mezzo braccio; le tavole di fuori sono mezza oncia grossa l'una tra la cornice e 'l piano, dove che sono scolpite su queste cose; e le carte dentro dove che sono scritte le lettere erano uno ottavo d'oncia grosse l'una, sì che venivano a essere quaranta scritte tutte; e in margine disegnato, cioè intagliate, varie immagine di moralità, le quali tutte avevano scritto il nome loro. Lo interpreto ce le dichiarerò, sì che, veduto tutto e notato bene ogni cosa e ritratto tutti quegli edifici nel modo che stavano, i quali parevano a me molto degni e ben fatti, e così ritratti e veduto ogni cosa, presi licenza dal Signore, e ritornai allo nostro nuovo edificamento.*« Zum Umstand, dass an der Baustelle nur aus einer Kopie des *Libro dell'oro* vorgele-

- sen wird, vgl. *Libro architettonico*, XIV, f. 104v; *Trattato*, I, 397; zit. Anm. 24.
- 66 Francis Ames-Lewis, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, London 1984, 13–15 zu Filaretos *Libro*.
- 67 Filaretos *Libro architettonico* scheint es jedenfalls weder in die Bibliothek der Sforza noch in das Studiolo der Medici geschafft zu haben. Es wird von keinem der erhaltenen Mailänder Inventare genannt; und auch in Florenz ist es in keinem zu finden. Für Mailand beziehungsweise Pavia siehe Elisabeth Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza Ducs de Milan, au XVe siècle*, Paris 1955. Für Florenz siehe Francis Ames-Lewis, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, London 1984. (Dasselbe Schicksal scheint übrigens Filefos *Sphortias* ereilt zu haben, welche – wie Filaretos *Libro* an Piero de' Medici umgewidmet und nur auf Papier und nicht auf Pergament verfasst – sich im Inventar von 1456, aber – wie andere ›minderwertige‹ Manuskripte – nicht mehr in jenem von 1464/65 findet. Siehe ebd., 49–50 und 472–473, Anm. 71.) Auch im reich erhaltenen Schriftverkehr zur Bibliothek der Sforza findet sich kein Hinweis. Siehe Girolamo d'Adda, *Indagini storiche artistiche e bibliografiche sulla libreria Visconteo-Sforzesca del castello di Pavia*, Mailand 1875. Auch der Umstand, dass Filarete seine Schrift noch in Mailand für die Dedikation an Piero de' Medici umgearbeitet hat (siehe S. 21, Anm. 4, und S. 353, Anm. 216), lässt darauf schließen, dass sein *Libro* nicht die erwartete oder zumindest erhoffte Aufnahme gefunden hatte. Hat er es Francesco Sforza oder Galeazzo Maria Sforza überhaupt noch überreicht? Falls doch, dann könnte die Ablehnung auch daran gelegen haben, dass der Herzog und sein Sohn die Belehrungen ihres erfolglosen Mächtetern-Architekten als ungeheuerliche Anmaßung empfunden haben.
- 68 Zu Filaretos Begriff und Lehre des *Disegno* siehe v. a. Renzo Baldasso, Filarete's *Disegno*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 150,1, Mailand 2009, 39–46; sowie Berthold Hub, *Qualità und sconformità: Der Architekt Filarete über seine Maler- und Bildhauerkollegen*, in: *Kunstgeschichten. Parlare dell'Arte nel Trecento*, hrsg. von Gerhard Wolf, Berlin und München 2019 (im Druck).
- 69 Die Ansprache per ›du‹ ist allgegenwärtig, und oft ist nicht zu entscheiden, wer damit eigentlich gemeint ist; insbesondere wenn der Dialog für eine längere Passage zum Monolog mutiert. In manchen Fällen ist jedoch klar, dass nicht der buchinterne Gesprächspartner angesprochen ist. Siehe beispielsweise *Libro architettonico*, II, f. 13r; *Trattato*, I, 61–62: »Du hast die Maße gehört. Nun will ich, so wie ich meinem Herrn die Linienzeichnung gezeigt habe,

dass auch Du Dir [den Grundriss] in der Linienzeichnung ansiehst, wie Du auf der anderen [Buch]Seite [Taf. f. 13v] sehen wirst ...« (»Hai inteso queste misure. Ora voglio che, come io ho mostrato il disegno lineato al padrone, così che tu ancora lo vegghi in disegno lineato, come vedrai nell'altra faccia ...«) Meine Hervorhebung. An anderen Stellen wird der Leser beziehungsweise Hörer indirekt angesprochen, beispielsweise wenn es in *Libro architettonico*, XVII, f. 142r (*Trattato*, II, 529), nach der Errichtung der beiden Schulen für Knaben und für Mädchen, abschließend heißt: »Zu großem Nutzen und Ehre würde es dem gereichen, der in seiner Stadt diese beiden Gebäude hätte.« (»E grande utilità e onore seguiterebbe a chi questi due edifici nella sua città avesse.«).

70 *Libro architettonico*, VI, f. 40r; *Trattato*, I, 157: »È impossibile a dare a intendere queste cose dello edificare, se non si vede disegnato ...« Die Stelle fährt fort (f. 40r–41v; 157–158): »... und selbst mit der Zeichnung ist es schwer zu verstehen. Für den, der vom *Disegno* nichts versteht, ist es unmöglich, sie wirklich zu begreifen, weil es größere Mühe bereitet, eine Zeichnung zu verstehen, als zu zeichnen. Dies erscheint widersinnig, viele zeichnen jedoch aus Gewohnheit und verstehen gar nicht, was sie tun. Darüber soll niemand sich wundern, denn ich habe viele gesehen, die als gute Meister im Zeichnen galten, sprich Maler oder Vertreter anderer Künste, die sich auf den *Disegno* gründen, ohne den man solche Künste gar nicht ausüben kann; und wenn du ihn fragst, nach welchem Grundsatz er dieses Haus, diese Figur, dieses Tier oder was auch immer gezeichnet hat, wird er dir dies nicht beantworten können. Und dem, der keine Ahnung vom *Disegno* hat, wird sie sogar gut erscheinen. Zeigt ihm dann einer, der sich darauf versteht, den Fehler, und wie und wo und mit welchen Maßen man jene Sache oder Figur oder jenes Tier oder was auch immer ausführen muss, wird er die vielen Mängel darin erkennen, obwohl sie dem Auge schön erscheint. Niemand soll die Zeichnung deshalb geringerschätzen, weil es keine mit der Hand ausgeführte Sache gibt, die nicht auf die eine oder andere Art auf dem *Disegno* beruht. Und es bedarf keiner geringen geistigen Kraft [ingegno d'intelletto], wenn einer verstehen will, wie sie verstanden werden will.« (»... e nel disegno ancora è difficile a 'ntendere. E non lo può bene intendere chi non intende il disegno, perché è maggiore fatica a 'ntendere il disegno che non è il disegnare. E questo pare che sia contro alla ragione, perché molti disegneranno per una pratica, e non intenderanno quello che faranno. Non si maravigli nessuno di questo, ch'io ho veduti molti essere stati tenuti buoni maestri di disegno, cioè dipintori e anche d'altra arte che apartiene al disegno, neanche senza esso si può fare simili arti, e se tu gli domandi per che ra-

gione hai tu disegnato questo casamento, o vuoi dire figura o animale o quello si sia, non te lo saprà dire. E niente di meno, a chi non entende el disegno parrà che stia bene, ma se gli è poi da uno che lo 'ntenda dato a 'ntendere l'errore, e come e dove e con che misura vuole essere fatta quella cotal cosa o figura o animale o quello si sia altri, vedrà che gli arà mancamento assai, benché all'occhio paia bella. Si che none stimi nessuno il disegno essere poco, ché non è cosa niuna che di mano si faccia che non consista nel disegno, o per uno modo o per un altro; e non è sanza grande ingegno d'intelletto, a chi lo vuole intendere come richiede essere inteso.« Filarete unterscheidet hier zwischen einer bloßen Zeichnung und einem architektonischen Entwurf. Er dürfte dem Fürsten an dieser Stelle vorwerfen, dass er zwar vom Zeichnen etwas verstehen mag (wie alle, sozusagen), aber noch immer nichts vom *Disegno*, dem architektonischen Entwurf, welcher nicht nur Kunstfertigkeit («pratica»), sondern auch beziehungsweise vor allem Kenntnisse («scienza») in Fragen der »Proportionen, Qualitäten und Maße und des Ursprungs, von dem sie abstammen« («proporzioni e qualità e misure, e donde dirivano i loro primi origine») voraussetzt (*Libro architettonico*, I, f. 1v; *Trattato*, I, 7; u. ö.); weshalb es für den Architekten trotz der Zeichnungen schwierig bleibt, sich verständlich zu machen. Der Fürst beendet übrigens Filaretos Ausführungen unwirsch mit der Bemerkung, dass er sich jetzt nicht mit solchen »Begründungen und Spitzfindigkeiten« («queste ragioni e sottilità») aufhalten wolle, beziehungsweise er vertröstet seinen Lehrer auf eine spätere Gelegenheit, zu der es jedoch nicht kommen wird. – Vgl. *Libro architettonico*, VII, f. 49v; *Trattato*, I, 192: »Dem, was hier gezeichnet ist, könnt ihr alles entnehmen; so versteht man es besser als durch mündliche Erklärungen.« («Voi potete per quello che è disegnato qui intendere ogni cosa; meglio si può intendere che dire a bocca.») XI, f. 82r; *Trattato*, I, 314–315: »Es ist wahr, dass es schwierig ist, sie [die Kirche] in allen Einzelheiten mit Worten beschreiben und auch verstehen zu wollen, ich werde aber eine Zeichnung davon anfertigen, wie sie aussieht, damit du anhand dieser Zeichnung ihre Machart besser verstehen wirst als wenn du es liest, zumindest was die äußeren Teile angeht. Die im Inneren wird man anhand der oben ausgeführten Dinge begreifen können.« («Vero è che a volere descrivere tutte le sue particolarità saria difficile a dire e anche a 'ntendere, ma io ne disegnerò una come è fatta, potrassi intendere il modo per questo disegno meglio che non si faria per leggere, cioè le parti di fuori; quelle dentro si potranno intendere come di sopra è detto.») XVIII, f. 144r; *Trattato*, II, 536: »... mit der Zeichnung lässt sich das besser vermitteln als mit Worten ...« («... come per disegno meglio si può inten-

dere che a parole dire ...») Etc. Andere Stellen betonen das notwendige Zusammenspiel von Wort und Bild. Siehe beispielsweise *Libro architettonico*, XII, f. 87r; *Trattato*, I, 333: »... ich werde euch mit Worten beschreiben und auch aufzeichnen, wie sie [die antiken Theater] aussehen, damit ihr Kenntnis von jenen bekommt, von denen noch etwas zu sehen ist.« («... io vel dirò a parole e ancora vel disegnerò nel modo che stanno, sì che voi n'arete quella notizia se ne può avere di quegli che qualche origine se ne vede.») XVII, f. 134r; *Trattato*, II, 502: »Anhand der Zeichnung, aber auch dank der gesagten Worte, könnt Ihr begreifen, wie dieses Gebäude auszusehen hat.« («Voi potete intendere mediante el disegno, e ancora per le parole dette, come questo edificio debba stare.») Vgl. auch *Libro architettonico*, VI, f. 42v; *Trattato*, I, 165: »Damit Euer Gnaden mich besser verstehen, zeichne ich ihn [den Platz] für Euch auf dieses Blatt, obschon man die Dinge durch das kleine Format nicht exakt so zeichnen kann, wie sie aussehen werden. Was sich jedoch anhand der Zeichnungen nicht in seinen wahren Ausmaßen veranschaulichen lässt, werden wir mit Worten in einer Weise beschreiben, dass man eine möglichst gute Vorstellung davon bekommt.« («E perché la vostra Signoria meglio m'intenda, io ve la disegnerò in questa carta, nonistante che, per rispetto che è in così piccolo spazio, non così di punto si può disegnare le cose come aranno a essere. Ma quello che per disegni non si potrà dimostrare colla vera sua misura, lo diremo in modo il più che si potrà lo daremo a intendere.»).

- 71 *Libro architettonico*, X, f. 87v; *Trattato*, I, 337: »Maisi, ma pure lo vorrei vedere un poco disegnato, se non tutto, almeno una partita, *ch'io potessi bene intendere* proprio come egli era. [...] *Ora lo 'ntendo bene*, dimi chi lo fe' fare o chi l'ordinò, perché mi piace assai e parmi dovesse essere uno bello edificio.«. Meine Hervorhebungen.
- 72 *Libro architettonico*, II, f. 11r; *Trattato*, I, 53: »Ma perché r'ho detto che all'architetto s'appartiene prima generare l'edificio insieme con quello che vuole edificare, io ho già generata questa città col mio Signore, e insieme collui l'ho esaminata più e più volte, e da me pensata e collui dterminata. E poi io l'ho partorita, cioè glie n'ho fatto uno disegno in liniamento secondo che vanno i fondamenti. Ègli piaciuto, ma innanzi si cominci io gli ho detto quello che bisogna; sì che io, in mentre si pena a 'pparecchiare questecose opportune per lo fundamento d'essa, *farò il sopradetto modello, o vuoi dire disegno rilevato, in modo che chi leggerà questo mio libro vedrà e intenderà* questa città con suoi edifici rilevata e misurata e proporzionata, secondo loro qualità e loro forma e modi opportuni.« Meine Hervorhebung.
- 73 *Libro architettonico*, II, f. 11v (*Trattato*, I, 53); VI, f. 45v

- (I, 177); VIII, f. 62v (I, 241); XIII, f. 100r (I, 381); XIV, f. 107v (I, 408); XV, f. 119r (II, 448); XVI, f. 127v (II, 478); XVII, f. 128v (II, 481); XVIII, f. 138v (II, 517 und 518); XIX, f. 144r (II, 537); XX, f. 162v (II, 604); XXI, f. 164r (II, 609); XXII, f. 167v (II, 620); XXIII, f. 171r (II, 631); XXIV, f. 173v (II, 639); XXV, f. 176r (II, 648); XXVI, f. 187r (II, 687). Das Verb *intendere* wird von Filarete insgesamt 580 Mal verwendet. Vgl. Mia Reinoso Genoni, *Filarete in Word and Image: Persuasion and Invention in the Archittonico Libro*, Diss. New York Univ. 2007, v. a. 332–410; dies., *Vedere e 'ntendere: Word and Image as Persuasion in Filarete's Archittonico Libro*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 150,1, Mailand 2009, 23–38; vgl. Maria Beltramini, Le illustrazioni del *Trattato d'architettura* di Filarete. Storia, analisi e fortuna, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 13 (2001), 25–52.
- 74 Codice Palatino E.B.15.7 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 1r–1v; *Trattato*, I, 8, Anm.: »Eccellentissimo Principe, perché ti diletti d'edificare come in molte altre virtù se' eccellente, credo quando non sarai occupato in maggior cose ti piacerà *vedere e intendere* questi modi e misure e proporzioni d'edificare le quale sono state trovate da valentissimi omini ...« Die spätere Widmung an Piero de' Medici spricht seltsamerweise nur noch von »verstehen«, übergeht also den visuellen Aspekt des Unterrichts; *Libro archittonico*, I, f. 1r–1v: »Weil ich in Dir einen vortrefflichen und, wie es sich für vornehme Menschen geziemt, an Tugend und würdigen Dingen interessierten Mann erkannt habe, vor allem an jenen Dingen, die für dauerhaften und würdigen Ruhm sorgen, müsste es Dir, oh prächtiger Piero de' Medici, Freude bereiten, die Methoden und Maße des Bauens zu verstehen.« (»Perché ho conosciuto tu essere eccellente e diletarti di virtù e di cose degne, come degnamente è usanza negli animi gentili, e massime di quelle che danno perpetua e degna fama, o magnifico Piero de' Medici, considerando questo, io stimai doverti piacere intendere modi e misure dello edificare.«).
- 75 Siehe oben S. 132ff.
- 76 Siehe oben S. 94.
- 77 Mia Reinoso Genoni, *Vedere e 'ntendere: Word and Image as Persuasion in Filarete's Archittonico Libro*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 150,1, Mailand 2009, 23–38, 32–33; dies., *Filarete in Word and Image: Persuasion and Invention in the Archittonico Libro*, Diss. New York Univ. 2007, 344–349.
- 78 Jens Kjeldsen, Talking to the Eye: Visuality in Ancient Rhetoric, in: *Word and Image* 19 (2003), 133–137, 136.
- 79 Mia Reinoso Genoni, *Vedere e 'ntendere: Word and Image as Persuasion in Filarete's Archittonico Libro*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 150,1, Mailand 2009, 23–38, 32.
- 80 Stephen G. Nichols, The Image as Textual Unconscious: Medieval Manuscripts, in: *L'esprit créateur* 29 (1989), 7–23, 19–20; vgl. Mia Reinoso Genoni, *Vedere e 'ntendere: Word and Image as Persuasion in Filarete's Archittonico Libro*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 150,1, Mailand 2009, 23–38, 31; dies., *Filarete in Word and Image: Persuasion and Invention in the Archittonico Libro*, Diss. New York Univ. 2007, 77.
- 81 Siehe oben S. 15.

6. RENAISSANCE EINER *PRISCA ARCHITECTURA*

Herr, mir scheint, die ehrwürdigen Bauten zu sehen, die einst in Rom waren
und jene, von denen man liest, dass sie in Ägypten standen,
und beim Anblick dieser so ehrwürdigen Bauten
scheint es mir, als würde ich wiedergeboren.

Durch zahlreiche literarische und visuelle Mittel sind also *Libro architetonico* und *Libro dell'oro*, Gegenwart und Vergangenheit, verschränkt, und derart die Architekturen Filaretos mit denen der Antike identifiziert. Filaretos Renaissance der ›Antike‹ ist also nicht bloß eine Wiedergeburt dem Geist und der Idee nach, durch ihn wird vielmehr die Antike *de facto* wieder aufgebaut. Was der Architekt der Renaissance allerdings unter ›antiker‹ Architektur, die es nicht nur wiederzubeleben, sondern auch wiederzuerrichten gilt, näherhin versteht, hat wenig mit der ihm durchaus bekannten und von Brunelleschi, Alberti oder Ciriaco d'Ancona mit archäologischem Interesse untersuchten und vermessenen römischen Architektur zu tun, wie spätestens seine den Beschreibungen der Bauten der Stadt Sforzinda und der Hafenstadt beziehungsweise der antiken Stadt »Plusiapolis« beigefügten Illustrationen zeigen, die – mit ihren arkadierten Plattformen, steil aufsteigenden Baumassen und minarettartigen Türmen – oft größere Ähnlichkeiten mit nah- und fernöstlichen Architekturen zu haben scheinen als mit den griechischen und römischen Bauten der klassischen Antike. Der Text wiederum verortet die ideale Errichtung von Filaretos Entwürfen nach ›Indien‹ und nennt wiederholt Ägypten als den Ursprung aller Architektur und als zu befolgendes Modell.

Filarete ist in Florenz aufgewachsen, wo er die Errichtung der ersten Bauten des Brunelleschi verfolgen konnte, und hat vor der Abfassung seines *Libro Architetonico* vierzehn Jahre (!) seines Lebens in Rom verbracht. Die Verschiedenheit seiner Architekturen von denen der römischen Antike kann also nicht auf Unkenntnis zurückgeführt werden. Vielmehr muss es sich um eine bewusste Abweichung,

ja Kontrastierung handeln, die nach einer Erklärung verlangt.

Von der bisherigen Forschung wurde, sowohl den Text als auch die Illustrationen betreffend, vor allem die Abhängigkeit von klassischen Quellen betont – die römische Architektur, Vitruv, Plinius, Diodorus Siculus u. a.¹ John Onians und Alessandro Rovetta haben die Perspektive zu Recht erweitert, die Bedeutung Griechenlands für Filarete hervorgehoben und den Einfluss der platonischen Schriften (Onians) und der gebauten byzantinischen Architektur (Rovetta) postuliert.² Filarete habe – im Gegensatz und in Korrektur zum ›lateinischen‹ Leon Battista Alberti – eine Renaissance der griechischen Antike angestrebt. Doch Filaretos Blick reichte weiter in die Ferne und weiter zurück in der Zeit. Seine Imagination nährte sich an allem, was er zum nahen und fernen Osten in der mittelalterlichen Reise- und Mirabilienliteratur und in den Erzählungen zeitgenössischer Reisenden von fernen und ihm unbekanntem Ländern erfahren konnte; alles über ferne Länder, wo noch Elemente der ursprünglichen, reinen, noch nicht korrumpierten Antike erhalten seien.

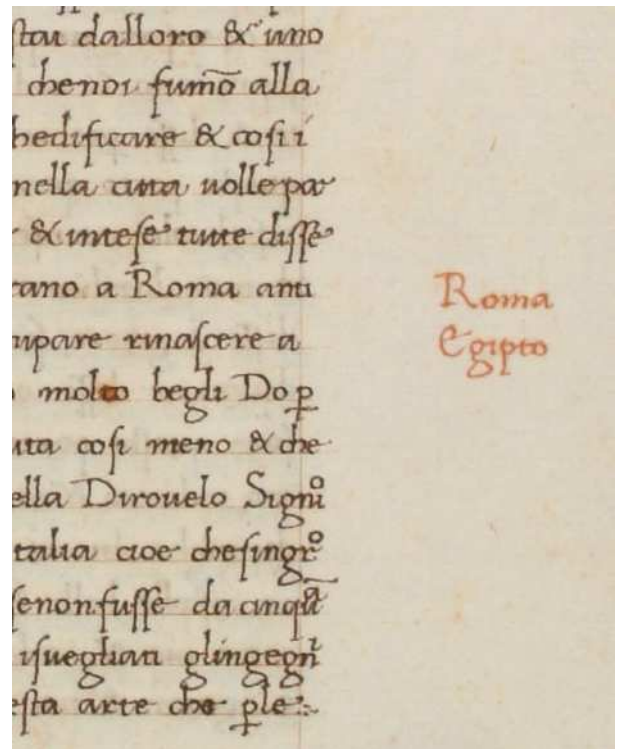
Das folgende Kapitel untersucht zunächst Filaretos Verständnis von Antike und seine Verwendung der Begriffe ›Indien‹ und ›Ägypten‹. Der zweite Teil diskutiert mögliche Quellen für Filaretos Begeisterung für und Kenntnis vom Orient und unterzieht seine Entwürfe einem detaillierten Vergleich mit erhaltenen Bauten dieses Kulturraumes. Die Analyse mündet in der These, dass der Architekt die Renaissance einer *prisca architectura* verfolgte, in Analogie zu den gleichzeitigen Bestrebungen seiner humanistischen Zeitgenossen, die nach immer älteren und ehrwür-

digeren Zeugen einer ursprünglichen Wahrheit, einer *prisca theologia*, suchten.

DIE ›RENAISSANCE‹ ÄGYPTENS

An einer zentralen Stelle des 13. Buches ruft ein fürstlicher Gast aus Mantua – der zwar namenlos bleibt, aber zweifelsfrei mit Ludovico Gonzaga zu identifizieren ist – beim Anblick der eben fertiggestellten Stadt Sforzinda begeistert den Advent der Renaissance folgendermaßen aus: »Herr, mir scheint, die ehrwürdigen Bauten zu sehen, die einst in Rom waren und jene, von denen man liest, dass sie in Ägypten standen, und beim Anblick dieser so ehrwürdigen Bauten scheint es mir, als würde ich wiedergeboren.«³ Hier ist deutlich von einer Wiedergeburt die Rede, von einer ›Renaissance‹ – übrigens eine der ersten Selbstbezeichnungen der später so genannten Epoche.⁴ Der Betrachter der Architekturen des Filarete erfährt sich selbst als wiedergeboren beim Anblick der durch den Architekten wiedererstandenen Antike. Zurückgekehrt sind aber nicht nur die antiken Bauten Roms, sondern auch die Bauten Ägyptens; der Besucher fühlt sich in Sforzinda in die Antike zurückversetzt, aber eben nicht nur nach Rom, sondern auch nach Ägypten. Hier ist also das ferne Land am Nil neben Rom getreten, als das, was hier wiedergeboren werden soll. Der Kopist des *Libro architettonico* hat diesen Umstand ganz zu Recht als bemerkenswert hervorgehoben, indem er zu Seiten des Textblockes die beiden Wörter »Roma« und »Egipto« notierte (Abb. 6.1). Umsomehr sollte es uns verwundern, die wir – im Gegensatz zu Filarete und seinen Zeitgenossen – die ägyptischen Kunstwerke aus zahlreichen Museen und unzähligen Fotografien kennen, haben doch ägyptische und römische Kunst reichlich wenig miteinander zu tun.

Brian Curran hat in seinem 2009 erschienenen Buch »The Egyptian Renaissance« dieses Zitat an den Anfang seines 4. Kapitels gestellt, in welchem es dann aber lediglich um Filaretos (und Albertis) vermeintlich antiquarisches Interesse an den erhaltenen ägyptischen und ägyptisierenden Monu-



6.1. Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 100r: »Roma / Egipto«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

menten Roms geht, namentlich die Darstellung der Pyramide des Cestius innerhalb des Reliefs der Kreuzigung Petri an der Bronzetür von Sankt Peter (Abb. 1.11), die Besprechung der Hieroglyphen des Obelisken aus dem ›Circus‹ des Maxentius (Taf. f. 87r) sowie der angebliche Einfluss der Pläne Papst Nikolaus' V. für die Aufstellung des vaticanischen Obelisken auf Filaretos Entwurf für das Denkmal für König Zogalia (Taf. f. 102v).⁵ Die folgenden Ausführungen sollen hingegen zeigen, dass Filaretos Interesse keineswegs bei den in Rom erhaltenen ägyptischen Monumenten Halt machte, dass er durch die Brille des überlieferten Ägypten-Bildes vielmehr nach Ägypten selbst und schließlich sogar nach Indien blickte. Letztlich ging es dem Architekten der Renaissance – so die erste These – um die Wiedergeburt des ›Ursprung Ägypten‹.

Ägypten selbst war der Renaissance weitgehend unbekannt. Nur wenige Reisende drangen in das Land am Nil und über Alexandrien und Kairo zu den Überresten der altägyptischen Kultur, den Pyramiden, Tempeln und Gräbern, vor. Und wenn jemand so weit gelangte, so blieben ihm dennoch zuverlässige Informationen über die einzigartigen Monumente, die er staunend sah, verwehrt; der ›Code‹ der Hieroglyphen war schon lange verlorengegangen und zuviel Zeit war verstrichen, als dass sich noch eine authentische Überlieferung erhalten hätte. Umso stärker strahlte jenes Bild von Ägypten, das die Autoren der griechischen und römischen Antike mit Vorurteil und Phantasie gezeichnet und das christliche Mittelalter weiter ausgeschmückt hatte. Eines der Hauptmotive dieses imaginären Ägypten war das unvorstellbar hohe Alter der ägyptischen Kultur und ihr Rang als Wiege der Menschheit und Ursprung von Religion, Wissenschaft und Kunst. Es war insbesondere dieser Aspekt, der die Attraktivität Ägyptens für die Humanisten, Intellektuellen und Künstler der Renaissance ausmachte, die ihre eigene Epoche als geschichtlichen Neubeginn verstanden, welchen es zu legitimieren und zu definieren galt. ›Ägypten‹ diente ihnen als Projektionsfläche, mittels derer sie ihr Verhältnis zu den vorangegangenen Zeiten zu klären und eine Synthese von Christen- und Heidentum zu erlangen suchten.

Bereits Homer – der in der späteren Überlieferung, welche ihn auf diese Weise weiter nobilitieren wollte, des Öfteren selbst als Ägypter, ja bisweilen sogar als Sohn des ägyptischen Hermes Trismegistos bezeichnet wird⁶ – beschreibt Ägypten als fernes Land von unvergleichlichem Reichtum und großer Macht.⁷ Ganz Griechenland habe nichts zu bieten wie die ägyptische Hauptstadt Theben, mit ihren »Hundert Toren«, »wo die Häuser mit Schätzen gefüllt sind«.⁸ Dieses »hunderttorige« Teben werden wir in Filaretos *Libro architetonico* gleich zwei Mal wieder treffen.⁹

Die erste (erhaltene) umfassendere Darstellung Ägyptens ist uns von dem Geschichtsschreiber

Herodot überliefert, der um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. das Land am Nil bereist hatte.¹⁰ Im zweiten Buch seiner *Historien* möchte er »ausführlicher über Ägypten ... berichten, weil es sehr viel Wunderliches und Werke aufweist, die man in ihrer Größe kaum schildern kann im Vergleich zu jedem anderen Land.«¹¹ Das »ägyptische Labyrinth« beispielsweise

übersteigt alle Worte. Wenn man in Griechenland die ähnlichen Mauerbauten und andere Bauwerke zusammennähme, so steckt in ihnen noch nicht so viel Arbeit und so viel Geld wie in diesem einen Labyrinth. Dabei ist doch der Tempel in Ephesos und der auf Samos recht ansehnlich. Gewiss übertrafen schon die Pyramiden jede Beschreibung, und jede von ihnen wog viele große Werke der Griechen auf; das Labyrinth aber überbietet sogar die Pyramiden. Es hat zwölf überdachte Höfe ... ein geradezu übermenschliches Werk. Die Gänge ... boten Wunder über Wunder ...¹²

Neben der Bewunderung für die Monumentalität der materiellen Relikte in Architektur und Kunst und der Verwunderung über die Alterität der ägyptischen Kultur gegenüber dem Rest der Welt, weist Herodots Darstellung insbesondere zwei Aspekte auf, die für das Ägypten-Bild der folgenden Generationen entscheidend werden sollten. Zum einen ist der Geschichtsschreiber vom hohen Alter der ägyptischen Kultur – im Gegensatz zur griechischen – beeindruckt; er ist überzeugt, dass die ägyptische Überlieferung in unvordenkliche Zeiten zurückreicht.¹³ Zum anderen vertritt Herodot ausführlich die Ansicht, seine Heimat Griechenland sei von Ägypten kulturell abhängig. So wären beispielsweise Religion, Zeitrechnung, Bildhauerei, Medizin, Geometrie, die Gesetze des Solon, die Philosophie der Pythagoreer »und vieles andere mehr« von Ägypten nach Griechenland gelangt.¹⁴ Herodot betrachtet also die Ägypter als die Lehrmeister der Griechen. Damit schreibt der Geschichtsschreiber des 5. Jahrhunderts v. Chr. erstmals einen Topos fest, der Ägypten als den Ursprung der Zivilisation und als

Quelle zentraler Momente der griechischen Kultur (und aller folgenden Kultur) ansieht.

Das unvergleichlich hohe Alter der ägyptischen Kultur illustriert Herodot mit einer Anekdote: Hekataios von Milet, aus dem alten Adel, habe bei der Besichtigung eines ägyptischen Heiligtums in Theben dem Priester vorgerechnet, dass seine griechische Ahnenreihe im sechzehnten Glied mit einem Gott beginne. Der ägyptische Priester habe darauf seinen ahnenstolzen Gast in ein Gewölbe geführt (Herodot behauptet, denselben Raum mit eigenen Augen gesehen zu haben), in welchem 345 Standbilder die genealogische Reihe seiner Vorgänger darstellten, ohne dass diese Reihe mit einem Gott begonnen hätte.¹⁵ Der Ägypter rechnet also seinem griechischen Gast vor, dass, wenn man eine Generation mit dreißig Jahren ansetzt, es schon 10.350 Jahre vor Hekataios und Herodot in Ägypten einen Priesterstand gegeben hat. Einem solchen Alter gegenüber mussten sich die Griechen wie Kinder fühlen und ihre Kultur als von gestern stammend erkennen, setzt doch Herodot die ältesten Dichter und Weisen seines Volkes, Homer und Hesiod, nur etwa 400 Jahre vor seiner eigenen Zeit, das heißt erst um 840 v. Chr., an.¹⁶

Von einer ähnlichen Konfrontation der Kulturen berichtet mehr als ein halbes Jahrhundert später Platon. Im *Timaios* überliefert er den Besuch Solons in Ägypten und seine Belehrung über die 9000-jährige Überlieferung der ägyptischen Priester.¹⁷ »Als er nun die sachkundigsten unter den Priestern nach der Urgeschichte des Landes ausforschte, da stellte sich ziemlich klar heraus, dass er selbst ebenso wie die andern Hellenen über diese Dinge so gut wie gar nichts wusste.«¹⁸ Die Ägypter hingegen hätten das Wissen um die *gemeinsamen* Ursprünge seit 9000 Jahren »in schriftlichen Urkunden in den Tempeln niedergelegt und vor dem Untergang bewahrt.«¹⁹ In der folgenden Erzählung von der Insel Atlantis, wie in der entsprechenden Version im *Kritias*, schreibt Platon den ägyptischen Priestern das Verdienst zu, als einzige das Wissen um diese ideale Stadtgemeinschaft bewahrt zu haben.²⁰

In den *Gesetzen* spricht Platon bewundernd von der ägyptischen Kunstproduktion, insofern als sich

diese seit den Ursprüngen nie verändert habe.²¹ Die Ägypter – im Gegensatz zu den Griechen – hätten zwecks Qualitätssicherung schon früh Regeln aufgestellt, von denen abzuweichen den Künstlern seither untersagt geblieben ist. Deshalb, fährt Platon fort,

wird man bei näherer Betrachtung finden, dass dort die vor zehntausend Jahren – und ich meine dies nicht in dem gewöhnlichen unbestimmten Sinn des Wortes, sondern tatsächlich vor zehntausend Jahren – gefertigten Gemälde und Skulpturen weder irgendwie schöner noch hässlicher sind als die der jetzigen Zeit, sondern ganz dieselbe künstlerische Behandlung zeigen.²²

Für unseren Zusammenhang von Bedeutung sind schließlich noch zwei Stellen, im *Phaidros* und im *Philebos*, an denen Platon die Erfindung der Schrift (und anderer Künste) dem ägyptischen Gott Theuth (Thoth) zuschreibt, eine Behauptung, in welcher später eine Bestätigung der Zuschreibung dieser oder aller Erfindungen an Hermes/Mercurius (Trismegistos) gesehen wurde.²³ Übrigens wird in dieser späteren Überlieferung Platons eigene Weisheit ebenfalls auf einen Besuch bei den ägyptischen Priestern zurückgeführt.²⁴

Diese Vorstellung vom hohen Alter und der Vorbildhaftigkeit der ägyptischen Kultur prägte auch die Darstellung des Redners Isokrates. Der Zeitgenosse Platons beschreibt in seiner Apologie des legendären ägyptischen Königs Busiris (um 385 v. Chr.) Ägypten als idealen Staat, der sich von allen anderen durch besondere Stabilität und Kontinuität auszeichnet. Dieser festen Traditionskette verdanke das Land am Nil seine Erfolge in den verschiedenen Künsten und Wissenschaften, etwa der Medizin, der Astrologie, Arithmetik und Geometrie, in welchen die Ägypter alle anderen bei Weitem überträfen. Glücklicherweise sei Pythagoras bei den Ägyptern in die Schule gegangen und konnte auf diesem Wege »die gesamte Philosophie« den Griechen vermitteln.²⁵ Hier wird zum ersten Mal die ägyptische Wissenschaft als Ursprung der Philosophie insgesamt idealisiert und Ägypten zum Ursprung und zum Hort *aller* Weisheit stilisiert.

Die wichtigste Quelle zu ›Ägypten‹ aus hellenistischer Zeit stellt das erste Buch der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. verfassten *Historischen Bibliothek* des Diodorus Siculus dar, welche Filarete extensiv und mehrfach auch explizit bei der Abfassung seines *Libro architetonico* benutzen wird.²⁶ Der griechische Geschichtsschreiber will seine »Darstellung mit der Geschichte Ägyptens beginnen«, »da der Sage nach in Ägypten die Geschlechter der Götter entstanden und die Beobachtung der Gestirne erfunden worden sein soll und man sich obendrein von dort eine Unzahl von denkwürdigen Taten großer Männer erzählt.«²⁷ Was hier noch als Sage angesprochen ist, wird in der Folge nicht nur bestätigt, sondern auch auf alle möglichen anderen Erfindungen, ja schließlich auf das Menschengeschlecht selbst ausgeweitet. Sie alle haben ihren Ursprung in Ägypten.²⁸ Und dieser liegt mindestens 10.000 oder gar 23.000 Jahre zurück, wie Diodor mehrmals vorrechnet,²⁹ während »von den Ereignissen um Troia ab jedoch kaum 1200 Jahre« vergangen seien.³⁰

Dabei wird von Diodor einer Figur eine besondere Gründer-Rolle zugeschrieben:

Am meisten aber sei von ihnen [den ägyptischen Göttern] Hermes geschätzt worden, ein Gott mit einer von Natur aus ganz anderen Begabung, Dinge auszudenken, die für alle Sterblichen von Nutzen sein konnten. Von ihm nämlich sei zum ersten Male eine allgemein verständliche Sprache eingeführt worden, und vieles, was bis dorthin noch keinen Namen hatte, erhielt durch ihn seine Bezeichnung. Ihm zu verdanken sei die Erfindung der Buchstaben und die Einrichtung von Götterkulten und Opfern. Als erster habe er die Ordnung der Gestirne wie auch Harmonie und Natur der Töne beobachtet ...³¹

Hier wird erstmals der Topos des Ursprungs ausführlich personalisiert.

Die kulturelle Abhängigkeit Griechenlands von Ägypten wird schließlich mittels eindrucksvoller Listen griechischer Gelehrter und Künstler illustriert, »welche, hochgeschätzt wegen ihrer Bildung, Ägypten bereisten und viele nützliche Kennt-

nisse, die sie dort erwarben, nach Griechenland brachten.«³² Dabei ist für uns selbstverständlich belanglos, ob Platon und andere wirklich in Ägypten gewesen sind. Entscheidend ist der Nimbus, mit welchem man diese Personen umkleiden konnte, indem man ihnen Kontakte zu Ägypten und seinen weisen Priestern zuschrieb, was schließlich zu der Meinung führen konnte, dass *alle* Weisheit und Wissenschaft ursprünglich aus Ägypten stammt.

Aber auch Kunst und Architektur werden von Diodor ägyptische Ursprünge zugeschrieben. So berichtet er beispielsweise, dass Daedalus – »wegen seiner Genialität hochberühmt« und sogar in Ägypten selbst »zu göttlichen Ehren gelangt« – seine Kunst der Architektur am ägyptischen Labyrinth abgeschaut hätte, bevor er um vieles später jenes von Kreta errichtete.³³ Darüber hinaus hätten die Ägypter ihn in der Kunst der Bildhauerei unterrichtet, sodass »die Proportion der alten Standbilder in Ägypten die gleiche wie die jener, die Daidalos in Griechenland schuf«, gewesen sei.³⁴ An anderer Stelle beschreibt er ausführlich die Pyramiden, die »als Bauwerke bei weitem das Bedeutendste an ganz Ägypten sind und das nicht nur in Bezug auf die Größe und den Aufwand dessen, was hier geschaffen wurde, sondern auch auf das künstlerische Vermögen der Schöpfer.«³⁵

Übrigens betont Diodor wiederholt, dass er – im Gegensatz zu dem, »was bei all dem ein Herodot und andere, die über Ägypten schrieben, zusammenfabulierten, indem sie mit Vorliebe stets das Wunderbare der Wahrheit vorzogen und um einer Sensation willen neue Mythen ausdachten« – nur das darlegen wolle, »was in Ägypten die Priester in ihren heiligen Büchern aufzeichneten und wir selbst mit Sorgfalt geprüft haben.«³⁶

Waren die bisherigen Stimmen überwiegend positiv gewesen, hatten ein Bild Ägyptens als Ursprung und Hort der Kunst, des Wissens und der Weisheit transportiert, so überwiegt während der römischen Kaiserzeit, in Folge der traditionellen römischen Animosität gegenüber den dekadenten Königreichen des Ostens im Allgemeinen und der augusteischen Propaganda gegen Antonius und Kleopatra

im Besonderen, eine negative Sicht Ägyptens.³⁷ Was als Konflikt zweier politischer Parteien begonnen hatte, mündete in der Dichtung und Historiographie in der Verteidigung von römischer Freiheit, Ehre und Moral gegen ägyptische Tyrannei, Betrug und Unzucht.

Dieser Gegensatz bestimmt auch die zwei umfangreichsten Quellen zu ›Ägypten‹ aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. Während Strabon in seiner *Geographie* das aktuelle Ägypten als eine im Niedergang begriffene Zivilisation porträtiert,³⁸ verurteilt Plinius d. Ä. in seiner *Naturgeschichte* sogar die monumentalen Zeugnisse altägyptischer Kultur: Die zuvor als Ausdruck einer uralten, verehrenden Tradition bewunderten Pyramiden und Labyrinth, Synonyme ägyptischer Baukunst insgesamt, bezeichnet er als »eine unnütze und törichte Zurschaustellung des Reichtums der Pharaonen«³⁹ beziehungsweise »das abenteuerlichste Werk menschlicher Verschwendungssucht«⁴⁰ und »eine überspannte Narrheit, mit der man durch Aufwand, der niemandem nützte, Ruhm suchte, außerdem die Kräfte des Reiches schwächte, nur um den Ruhm eines Künstlers zu mehren.«⁴¹ Diesen unnützen Monumenten der Ägypter werden dann die Aquädukte und die Cloaca Maxima der Römer gegenübergestellt, »durch ihren wahren Wert unübertroffene Wunderwerke.«⁴²

›ÄGYPTEN‹ IN DER HERMETISCHEN TRADITION

Bei Plutarch hingegen ist das griechische, positive Ägypten-Bild wiederhergestellt, ja sogar einflussreich erweitert. In seinem um 120 n. Chr. verfassten Traktat *De Iside et Osiride* erneuert er nicht nur das Bild Ägyptens als Quelle und Hort uralter Weisheit, von welchem alles spätere Wissen abstamme; eine Behauptung, die er mit einer umfangreichen Liste berühmter Griechen untermauert, die zu verschiedenen Zeiten Ägypten besucht und dort bei den Priestern ihre Weisheit erworben hätten.⁴³ Darüber hinaus erklärt Plutarch die Religion der Ägypter zu einem ›hieroglyphischen‹ System, in dessen Göttern

und Symbolen sie ihre Weisheitslehren in verklau-sulierter Form kodifiziert hätten; und er behauptet, dass diese ägyptische Methode der Verschleierung in der Folge von den griechischen Philosophen angewandt worden sei, die den ägyptischen Symbolismus und seine okkulten Lehren »kopierten« und den Griechen vermittelten.

Namentlich Pythagoras hat, wie es scheint, bewundert und die Männer bewundernd, ihre symbolische und geheimnisvolle Weise nachgeahmt, indem er seine Lehre mit Rätseln vermengte: Denn die meisten pythagoreischen Gebote stehen in nichts den sog. hieroglyphischen Schriftbildern nach ...⁴⁴

Griechen wie Römer sahen in den religiösen Lehren der Ägypter eine Philosophie, aus der die philosophischen Gedanken ihrer eigenen ältesten Denker hervorgegangen seien. Dabei hält die allegorische Deutungsmethode, die allem einen verborgenen Sinn unterlegt, erstmals Einzug in das Ägypten-Bild.

Diese Konzentration auf Religion und esoterische Weisheitslehre sowie deren allegorische Deutung nehmen die Haltung der spätantiken Neuplatoniker vorweg, insbesondere jene des Alexandriner Plotinus und seiner Nachfolger Porphyrius und Iamblichus;⁴⁵ sowie die verschiedenen Schriften des *Corpus Hermeticum*, eine Sammlung von ›Traktaten‹, die wohl zwischen dem 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. entstanden waren, aber als (griechische) Übersetzungen der Schriften des ägyptischen Hermes Trismegistos überliefert wurden, eines göttlich inspirierten Weisen, der in unvordenklicher Urzeit den Ägyptern Schrift, Gesetz, Religion, Wissenschaft und Kunst gebracht habe.⁴⁶

Ergänzt werden diese Schriften durch die *Res gestae* des Ammianus Marcellinus, sowie die *Hieroglyphika* des Horapollon. Das aus dem 4. Jahrhundert stammende Geschichtswerk des Ammianus birgt in zwei Unterkapiteln des 22. Buches eine ausführliche Darstellung Ägyptens.⁴⁷ Wieder werden die Ägypter als das älteste Volk von allen beschrieben;⁴⁸ von »Tempeln von gewaltiger Größe« berichtet, und die Pyramiden als eines der sieben Weltwunder geprie-

sen, »Türme, die bis zu größeren Höhen ausgeführt sind, als es von Menschenhand bewerkstelligt werden kann«;⁴⁹ und wieder wird die Meinung tradiert, dass alle Weisheit von den Ägyptern herstamme, die sie »in geheimen Schriften niedergelegt« hätten;⁵⁰ schließlich, dass die griechischen Weisen ihre Weisheit erst durch einen Besuch Ägyptens erlangt hätten, wie Pythagoras, Anaxagoras, Solon oder Platon, der »nachdem er Ägypten besucht hatte, ... ruhmvoll auf dem Gebiet der Weisheit« diene.⁵¹

Dieser bereits als Topos zu bezeichnenden Darstellung geht im 17. Buch eine Besprechung der ägyptischen Obelisken und ihrer ausdrücklich »Hieroglyphen« genannten Zeichen voraus, welche »die alte Autorität einer urtümlichen Weisheit hier geprägt« habe; gefolgt von einer ausführlichen Beschreibung jenes aus Heliopolis stammenden Obelisken, der in römischer Zeit von Augustus der Sonne geweiht und im Circus Maximus aufgestellt worden war, und für den Ammianus abschließend sogar eine »Übersetzung« seiner Hieroglyphen liefert, die er vorgibt, von einem Ägypter namens Hermapion zu haben.⁵² Diese ›Übersetzung‹ birgt manch Zutreffendes, ist aber insgesamt ein Phantasieprodukt. Der ganze Exkurs des Ammianus Marcellinus zu den Obelisken und ihren Hieroglyphen geht jedenfalls deutlich von dem Grundgedanken aus, dass aus ihnen die Autorität einer uralten und ursprünglichen Weisheit spreche.

Noch ausführlicher, nämlich ausschließlich von den Hieroglyphen, handeln die *Hieroglyphika* des Horapollon, eine Art Hieroglyphen-Wörterbuch, vorgeblich die griechische Übersetzung einer ursprünglich von einem gewissen Horapollon »Niliacus« in Hieroglyphen verfassten Schrift.⁵³ Der wahre Autor war wohl ein im 5. Jahrhundert n. Chr. lebender Grieche, der jedenfalls die Hieroglyphen von einem neuplatonischen Standpunkt aus als Symbole philosophischer Konzepte interpretierte, die zeitlose Schlüssel zum Verständnis des Universums und der Stellung des Menschen in diesem liefern würden.

Alle genannten Schriften wurden in der Renaissance mit Begierde gesucht, gelesen, übersetzt und kommentiert, und nicht zuletzt hinsichtlich der ›ägyptischen‹ Informationen ausgewertet. Das bedeutendste literarische Ereignis hinsichtlich der Renaissance des antik-spätantiken Ägypten-Bildes und seiner folgenreichen Bindung an Hermes Trismegistos war sicherlich die Übersetzung und Verbreitung des *Corpus Hermeticum* durch Marsilio Ficino. Ein gewisser Leonardo da Pistoia hatte im Jahr 1460 in Makedonien einen Codex entdeckt, der vierzehn Dialoge des Hermes Trismegistos in griechischer Sprache enthielt. Diese Schriften stammen zwar aus dem 2. oder 3. Jahrhundert n. Chr., wurden aber für die ältesten schriftlichen Zeugnisse überhaupt gehalten und dem göttlich inspirierten ägyptischen König oder Priester Hermes zugeschrieben, den man einhellig für eine historische Persönlichkeit hielt. Bei seiner Rückkehr nach Florenz 1462 übergab Leonardo da Pistoia dieses Manuskript Cosimo de' Medici, der sogleich Marsilio Ficino veranlasste, seine eben erst begonnene Übersetzungstätigkeit an den platonischen Dialogen zugunsten der hermetischen Schriften zu unterbrechen.⁵⁴ Ihre Übersetzung wurde im April 1463 Cosimo überreicht als »Pimander«, nach dem Titel des ersten Dialoges der Sammlung. In dem seiner Übersetzung vorangestellten Vorwort (»Argumentum«; vgl. Abb. 8.8) bezeichnet Ficino den Inhalt des Werkes als »eine Erste Theologie [*prisca theologia*] ... , die ihren Ursprung in Hermes hat und beim göttlichen Plato kulminiert«.⁵⁵ Das heißt, menschliche Weisheit hat ihren Ursprung nicht in Griechenland bei Sokrates oder Platon, sondern in einer viel ferner liegenden Gegend und viel weiter zurückliegenden Zeit, nämlich in Ägypten und insbesondere bei Hermes Trismegistos. Dieser, so heißt es, habe alle Weisheit in seinen Schriften zusammengefasst, die dann den Griechen als Vorbild gedient hätten.

Der Übersetzung der hermetischen Schriften war ein großer und sofortiger Erfolg beschieden: Bereits im September desselben Jahres 1463 folgte der lateinischen Übersetzung eine italienische Übertragung

von Tommaso Benci, und beide Versionen verbreiteten sich rasch in beachtlicher Zahl, wovon über 60 erhaltene Manuskripte zeugen; 1471 schließlich erschien die lateinische Version erstmals im Druck. Gleichwohl handelt es sich bei der Entdeckung und Übersetzung des *Corpus Hermeticum* keineswegs um eine Revolution des Ägypten-Bildes, sondern vielmehr lediglich um die Verstärkung einer ungebrochen bestehenden Sicht Ägyptens als Ursprung und Hort uralten Wissens und Quelle späterer Lehren. Zum einen waren die alten Ansichten über die Weisheit der Ägypter und des Hermes Trismegistos als des weisesten aller Ägypter nie ganz verlorengegangen. Sie hatten in der patristischen Überlieferung überlebt, in der arabischen Welt und sogar in der scholastischen Tradition des Mittelalters, in der Ficino und die anderen Humanisten der Mitte des 15. Jahrhunderts aufgewachsen waren. Zum anderen waren die oben für die Nachzeichnung des antispätantiken Ägypten-Bildes zitierten Werke schon lange vor der Übersetzungstätigkeit des Ficino in Umlauf und den Interessierten verfügbar, welche sich insbesondere im Gefolge des Florentiner Unionskonzils ab 1439 mehrten.

Zwar zeichnet die Bibel bekanntlich ein negatives Bild der Ägypter, die das auserwählte Volk versklavten und verfolgten. Doch die außerbiblischen Nachrichten von der wunderbaren Weisheit der ägyptischen Priester erfahren Bestätigung durch die Mitteilung der Apostelgeschichte, dass Moses, während er im Haus des Pharaos aufwuchs, »in aller Weisheit der Ägypter ausgebildet« worden sei, bevor er die Israeliten aus der Sklaverei und Ägypten führte.⁵⁶ Diese ägyptische Weisheit wird dann – ganz im Sinne der vorgeführten Tradition – von zahlreichen Kirchenvätern personalisiert. Bereits bei Tertullian findet sich die Auffassung, dass der Ägypter »Mercurius Trismegistus der Lehrer aller Naturphilosophen« gewesen sei;⁵⁷ an anderen Stellen wird er als Vorläufer des Platon gepriesen.⁵⁸ Laktanz führt in seinen um 310 verfassten *Göttlichen Unterweisungen* (und in deren *Epitomen*) sowie in *Vom Zorn Gottes* Hermes Trismegistos mehrfach und fast immer zustimmend als paganen Zeugen für die christliche Weisheit an

und untermauert dies mit lateinischen oder griechischen Zitaten beziehungsweise Paraphrasen aus dem *Asclepius* und anderen (uns teilweise heute unbekannt) hermetischen Schriften.⁵⁹ Der Kirchenvater identifiziert den Hermes Trismegistos der hermetischen Literatur mit dem bei Cicero genannten ägyptischen »Theuth«, der den Ägyptern und damit dem gesamten Menschengeschlecht erstmals Gesetz und Schrift gebracht habe; und fügt die Information hinzu, dass er in Ägypten die nach ihm benannte Stadt Hermopolis gegründet habe.⁶⁰ Laktanz sieht in Hermes den ersten historisch greifbaren Gelehrten, der ein Wissen von Gott besaß, und er weist ihm – noch vor den Sibyllen – den ersten Platz unter den heidnischen Propheten Christi zu, was um 1488 in der berühmten Darstellung des Hermes Trismegistos am Fußboden der Kathedrale von Siena sogar bildlichen Ausdruck fand.⁶¹ Jedenfalls dokumentiert Laktanz Hermes Trismegistos ausführlich als einen durch hohes Alter, große Gelehrsamkeit und hohe Verehrung ausgezeichneten Ägypter.⁶²

Augustinus, der für die Rezeptionsgeschichte der Hermetik und des damit verbundenen Topos vom »Ursprung Ägypten« außerordentlich wichtig ist, weil er während des gesamten Mittelalters gelesen wurde und autoritatives Ansehen genoss, rekurriert in drei seiner Werke explizit auf hermetische Traditionen: in *Gegen Faustus*, in *Über die Taufe*, insbesondere aber im um 420 verfassten *Gottesstaat*, wo der Kirchenvater mit gnostisch-manichäischer Vergangenheit Hermes Trismegistos gleich mehrere Kapitel widmet.⁶³ Dabei zitiert er mehrfach aus dem *Asclepius*, welcher ja auf Lateinisch verfügbar und das ganze Mittelalter über gelesen wurde.⁶⁴ Zwar verurteilt er die magischen Praktiken des Hermes Trismegistos – den er meist als »Hermes, der Ägypter«, bisweilen sogar nur als »der Ägypter« anführt –, preist ihn aber gleichzeitig für seine Antizipation christlicher Lehren und seine Prophezeiung des Niedergangs des Heidentums und des Triumphes des Christentums. Vor allem aber bestätigt er die Ansicht vom hohen Alter des Hermes,⁶⁵ und wiederholt die Behauptung, dass Platon und die anderen griechischen Gelehrten

und Philosophen wie Moses »unterrichtet gewesen (sind) in aller Weisheit der Ägypter«. ⁶⁶

Auch für die Theologen des 12. und 13. Jahrhunderts ist der »ägyptische Hermes (Trismegistos)« eine uralte und berühmte Autorität, deren Meinung man heranzieht, beispielsweise bei Petrus Abaelardus, Alanus ab Insulis, Wilhem von Auvergne oder Albertus Magnus. ⁶⁷ Stellvertretend für diese Zeit sei hier jedoch Otto von Freising (12. Jahrhundert) zitiert, der die Überlieferungskette zusammenfassend folgendermaßen anführt:

So soll in Ägypten der Stand der Wissenschaft so hoch gewesen sein, dass man dort nach Plato die griechischen Philosophen unreife Kinder genannt hat. Auch Moses, der Gesetzgeber, mit dem Gott wie Nachbar zu Nachbar geredet hat und den er mit göttlicher Weisheit erfüllte, hat sich nicht geschämt, sich in aller Weisheit Ägyptens unterweisen zu lassen. [...] Der gewissenhafte Geschichtsforscher wird finden, dass die Wissenschaft von dort [Ägypten] auf die Griechen, dann auf die Römer und schließlich auf die Gallier und Spanier übertragen worden ist. ⁶⁸

Schließlich sollte an dieser Stelle die arabische Tradition nicht vergessen werden, die – wie wir noch sehen werden – der Renaissance nicht ganz unbekannt war. Die Philosophen, Geschichtsschreiber und insbesondere die Reisenden des arabischen Mittelalters bieten eine überwältigende Menge an Informationen und Interpretationen des pharaonischen Ägyptens. ⁶⁹ Dabei überlieferten sie nicht nur die literarische hermetische Tradition, vielmehr besuchten und studierten sie (in diesem Lichte) auch die altägyptischen Denkmäler selbst. So beschreibt beispielsweise der aus Tanger stammende arabische Reisende Ibn Battuta im Jahre 1325 die Monumente von Gizeh mit folgenden Worten:

Die Pyramiden und Tempel zählen seit alters her zu den berühmtesten Wundern. Die Menschen ... behaupten, dass alle vor der Sintflut bekannten Wissenschaften vom antiken Hermes gesammelt worden waren ... Er kündigte den Menschen die Sintflut an und

errichtete, da er den Verlust aller Wissenschaften und die Zerstörung aller Künste fürchtete, die Pyramiden und Tempel, in denen er alle Künste und alle Werkzeuge darstellte und alle Wissenschaften schilderte, damit sie unauslöschlich bestehen blieben. ⁷⁰

Neben diese mittelalterlichen Autoren treten in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die antiken Autoren selbst. Lange vor der Übersetzungstätigkeit des Ficino begannen Manuskripte von Herodot, Platon, Isokrates, Diodorus Siculus, Plutarch, Strabon und anderen Autoren mit »ägyptischem« Material in Florenz, Rom und anderen Zentren zu zirkulieren. Eine Kopie der *Bibliotheca* des Diodor beispielsweise gelangte durch Garatone da Trevigi, Sekretär Eugens IV., vor 1439 nach Rom und dann nach Florenz, wo die ersten fünf Bücher von Poggio Bracciolini und Georgios Trapezuntios übersetzt (und in fünf Ausgaben noch im 15. Jahrhundert gedruckt) wurden. ⁷¹ In den 1450er-Jahren veranlasste Nikolaus V. die lateinische Übersetzung der Geschichtswerke Herodots (durch Lorenzo Valla) ⁷² und Strabons (durch Guarino da Verona). ⁷³ Hinzu kamen bedeutsame Neufunde: Bereits 1417 war von demselben Poggio Bracciolini im Kloster von Fulda ein Codex mit den *Rerum gestarum libri* des Ammianus Marcellinus aufgefunden worden. ⁷⁴ Das gefeiertste Manuskript war aber wohl eine Abschrift von Horapollons *Hieroglyphica*, die Cristoforo Buondelmonti 1419 auf der griechischen Insel Andros entdeckte und von dort 1422 nach Florenz brachte. ⁷⁵

Weitere Nahrung erfuhr die Suche nach dem »Ursprung Ägypten« während und in Folge des Unionskonzils, das in den Jahren 1438–1445 erst in Ferrara, dann in Florenz und schließlich in Rom tagte und nicht nur griechische, sondern auch asiatische und afrikanische Delegationen nach Italien brachte. ⁷⁶ Zur selben Zeit, 1433–1445, arbeitete Filarete im Auftrag Eugens IV. an den Bronzeturmen von Sankt Peter, welche die fremden Gesandtschaften auch im Bild dokumentierten (Abb. 6.4). Enthusiastisches Gehör fanden beispielsweise die Vorlesungen und Gespräche des byzantinischen Gelehrten Georgios Gemistos Plethon und seines Schülers und späteren

Kardinals Johannes (Basilus) Bessarion,⁷⁷ welche das Konzept einer *prisca theologia* (*prisca philosophia*, *philosophia priscorum*, u. ä.) verbreiteten, einer der griechischen wie römischen Antike, bisweilen sogar den Anfängen der jüdisch-christlichen Tradition vorgeordneten Weisheit.⁷⁸ Durch Rückgang auf diesen gemeinsamen, reinen ›Ursprung Ägypten‹ sollte das Christentum erneuert und mit den paganen Traditionen, letztlich mit den zeitgleichen anderen Religionen (wieder) vereint werden.⁷⁹

Beide Traditionsstränge, der mittelalterliche wie der griechische, spiegeln sich in den 50er-Jahren des 15. Jahrhunderts, beispielsweise bei dem Humanisten Giannozzo Manetti, der sich in seinem um 1452 verfassten Traktat *De dignitate hominis* auf die Autorität des »Hermes Trismegistus« beruft, den er als vor-christlichen Denker bezeichnet, insofern als er den Menschen bereits als »von Gott und Gott ähnlich geschaffen« gedacht habe.⁸⁰ An anderer Stelle ruft er die auf die Apostelgeschichte zurückgehende Tradition in Erinnerung, wonach Moses im Haus des Pharaos »an der ganzen Weisheit der Ägypter gebildet« worden sei.⁸¹ Übrigens bezeugt nicht zuletzt Ficino selbst, dass die alte Tradition vom ›Ursprung Ägypten‹ schon vor der Übersetzung des hermetischen Corpus in seinem Denken fest verankert war. So bezeichnet er beispielsweise 1457 »Mercurius Trismegistus« als den »weisesten aller Ägypter«, insofern als er sich um die Erhebung der menschlichen Seele von den Bedrängnissen der sinnlichen Freuden und Leidenschaften verdient gemacht habe.⁸² Kurz, der Boden war schon lange für die Rezeption des Topos vom ›Ursprung Ägypten‹ bereitet.

ÄGYPTEN IN DER ARCHITEKTURTHEORIE

Ja, dieser Topos vom ›Ursprung Ägypten‹ war vor Ficanos Übersetzung des *Corpus Hermeticum* schon derart weit verbreitet, dass er sogar in das Denken über Architektur Eingang fand, dem wir uns nun endlich wieder zuwenden wollen. Auch die Architekten und Architekturtheoretiker der Renaissance

verstanden ihre Tätigkeit als einen Neubeginn, innerhalb dessen es galt, sich und seine künstlerische Tätigkeit neu in der Geschichte zu verorten. Dabei ist sogleich festzuhalten, dass der ständige Bezugspunkt der Architekten und Architekturtheoretiker, Vitruvs *De architectura libri decem*, die einzige erhaltene antike Schrift über Architektur, hinsichtlich der über Rom und Griechenland hinaus- beziehungsweise zurückreichenden Geschichte nichts zu bieten hatte; hier spielt Ägypten keine Rolle, und schon gar nicht als entwicklungsgeschichtlicher Ursprung. Wenn also bei Leon Battista Alberti und Filarete Ägypten eine evolutionshistorische Rolle zugeschrieben wird, so ist das keineswegs auf Vitruv zurückzuführen, sondern alleine auf die oben skizzierte Tradition des antik-spätantiken, hermetischen Ägyptenbildes, welche in diesen Jahren die Denker der Renaissance insgesamt beschäftigte. Gegen Ende des Jahrhunderts hingegen wird sich die Architektur und ihre Theorie immer mehr von den allgemeinen geistesgeschichtlichen Tendenzen entfernen und hat dann auch bald nichts mehr zu Ägypten zu verlauten, sei es Francesco di Giorgio Martini vom Ende des Jahrhunderts, sei es Sebastiano Serlio, Andrea Palladio oder Vincenzo Scamozzi im folgenden 16. Jahrhundert; bei all diesen Autoren wird Ägypten nur noch in der Diskussion verschiedener Steinsorten oder ähnlich materialistischer Themen erwähnt.⁸³

Alberti hatte sich bereits in seinem um 1435 verfassten Malereitratat *Della Pittura* mehrmals des oben beschriebenen Ägypten-Bildes bedient. So zitiert er innerhalb einer Diskussion verschiedener Theorien über den Ursprung der Malkunst zustimmend die bei Plinius überlieferte Behauptung der Ägypter, »dass bei ihnen die Malkunst bereits mehr als sechstausend Jahre in Gebrauch war, bevor sie nach Griechenland hinübergebracht wurde«; und er fügt – ebenfalls mit Plinius – hinzu, dass diese Erfindung von einigen dem Ägypter Philokles zugeschrieben wird.⁸⁴ An anderer Stelle erweist sich Alberti als Kenner des hermetischen *Asclepius*, aus dem er sogar zitiert, um nämlich den gemeinsamen Ursprung von Kunst und Religion beziehungsweise den religiösen Ursprung der darstellenden Kunst zu

belegen: »Nach dem Urteil des Trismegistus, eines sehr frühen Schriftstellers, entstanden die Malerei und die Bildhauerei zusammen mit der Religion.«⁸⁵ In der lateinischen Version des Malereitraktates fügt er noch hinzu: »Folgendermaßen nämlich spricht er zu Asclepius: »Die Menschheit hat, im Andenken an ihr Wesen und ihren Ursprung, die Götter nach ihrem eigenen Aussehen gebildet.«⁸⁶

Das meiste »ägyptische« Material findet sich aber in Albertis vermutlich 1452 vollendetem Architekturtraktat *De re aedificatoria*. Dabei bedient sich der Humanist, der sich bald auch als »Architekt« betätigen sollte, deklarerter Weise einer ganzen Reihe von Autoren, die von uns für das oben beschriebene Ägypten-Bild verantwortlich gemacht worden sind, darunter Herodot, Diodor, Strabon, Plinius und Ammianus Marcellinus.⁸⁷

Am bekanntesten ist sicherlich Albertis Lob der ägyptischen Hieroglyphen im 4. Kapitel des 8. Buches. Innerhalb einer Diskussion der an Grabmälern anzubringenden Titel, Zeichen und Skulpturen werden dort die ägyptischen Inschriften zunächst unter dem Gesichtspunkt der Dauerhaftigkeit und Allgemeingültigkeit einer rein ideographischen Schrift gepriesen: Die Sprachen und ihre Schriften seien vergänglich, sie würden mit der Zeit in Vergessenheit geraten, wie man an den etruskischen Inschriften sehe könne, die niemand mehr zu entziffern vermag. Deshalb solle man den Gebrauch von gewöhnlicher Schrift an architektonischen Monumenten, die für die Nachwelt errichtet werden, ganz bleiben lassen und diese stattdessen mit »heiligen ägyptischen Buchstaben« versehen.⁸⁸ Es gelte, an dauerhaften Bauwerken Zeichen zu verwenden, die »von erfahrenen Leuten, denen ja allein man Wichtiges mitzuteilen habe, sehr leicht ausgelegt werden können.«⁸⁹ Hier tritt neben die Dauerhaftigkeit durch Allgemeinverständlichkeit als ein zweiter Aspekt, der Albertis Enthusiasmus für die ägyptischen Hieroglyphen hervorruft, der Moment der Exklusivität hinzu: Die Hieroglyphen könnten immer und unter allen Umständen gelesen und interpretiert werden, aber nicht von allen, sondern vielmehr nur von eingeweihten Gelehrten. Alberti hebt

hervor, dass die Hieroglyphen bei den Ägyptern die Aufgabe gehabt hätten, die geheimsten Lehren der ägyptischen Elite zu verschleiern und zu kodifizieren, sodass nur die Gelehrtesten und Gebildetsten ihre wahre Bedeutung verstehen konnten. Diese paradoxe Verquickung von Universalität und Exklusivität übte einen großen Reiz auf die Humanisten der Renaissance aus, die sich als diejenigen sahen, welche die Ägypter im Auge gehabt hatten, als sie die Hieroglyphen erfanden. Sie erschienen ihnen als das ideale Mittel, die sublimsten Gedanken und Errungenschaften der Elite zu dokumentieren und den führenden Kräften der nachfolgenden Generationen zu übergeben.

Aber auch die ägyptischen Kunstwerke selbst finden Albertis Bewunderung. So lobt er mit Blick auf Obelisken, Pyramiden und Tempel – antike Nachrichten übernehmend – die technischen Leistungen der Ägypter, insbesondere die Festigkeit der Mauern und Fundamente, die Größe und Härte des Steins, seinen Transport und seine Verarbeitung.⁹⁰ An anderer Stelle spricht Alberti ehrfurchtsvoll von den gigantischen Triumphsäulen und Kolossalstatuen der »uralten« ägyptischen Könige.⁹¹ Ein paar Zeilen weiter zitiert er bewundernd Diodors Bericht von den ägyptischen Bildhauern, die »so kunstfertig und erfinderisch zu sein [pflegten], dass sie aus verschiedenen Steinen an weit auseinandergelegenen Orten die Teile eines einzigen Standbildes so genau zusammenpassend herstellen konnten, dass es an einem Orte von einem Künstler hergestellt schien.«⁹² Diese Technik hätten die Ägypter den griechischen Bildhauern Thellessius und Theodoros gelehrt, die auf diese Weise die Kolossalstatue des Pythischen Apoll auf der Insel Samos geschaffen hätten.

Darüber hinaus anerkennt Alberti an mehreren Stellen die zeitliche Vorrangstellung der Ägypter. So behauptet er beispielsweise gleich im ersten Buch (anlässlich der Diskussion der Bedeutung des Klimas für die Baukunst und insbesondere die Wahl des Bauplatzes), unter Berufung auf Herodot, dass die Ägypter das älteste Volk auf der Welt seien, was auf das ideale Klima am Nil zurückzuführen sei.⁹³

Im 6. Buch seines Architekturtraktates entwickelt Alberti schließlich ein Dreistufenmodell fortschrittlicher geschichtlicher Entwicklung der Baukunst:⁹⁴ »Soviel wir aus den Schriften der Alten ersehen, ergoss die Baukunst sozusagen den ersten Reichtum ihrer Jugend über Asien. Bald darnach stand sie bei den Griechen in Blüte. Schließlich erreichte sie ihre volle Reife in Italien.«⁹⁵ Auf der ersten Stufe, der »asiatischen«, sei die Architektur noch äußerst primitiv gewesen, geprägt von einem Streben nach bloßer Größe und hohen Kosten zwecks unmittelbarer Beindrückung des Volkes. Für diese Epoche stünden exemplarisch die ägyptischen Pyramiden:

Als jene Könige in ihrem Überfluss und ihrer Muße sich, ihre Mittel, die gewaltige Macht ihres Szepters und ihren Reichtum betrachteten ... Um nun möglichst große und würdige Paläste zu schaffen, schlugen sie das Dach aus den größten Baumstämmen auf, und begannen die Mauern aus kostbareren Steinen aufzuführen; und so erregte ihr Werk Bewunderung und Wohlgefallen. Sie merkten daraus vielleicht, dass groß angelegte Bauten Bewunderung fänden; auch meinten sie vielleicht, dass es Sache der Könige sei, das auszuführen, was Private nicht können; so fanden sie Gefallen an ungeheuren Werken; die Könige begannen bald einen eifrigen Wettstreit und verirrt sich schließlich bis zur Errichtung der Pyramiden.⁹⁶

Auf Asien folgte auf der zweiten Stufe Griechenland, das »die Bauten der Assyrer und Ägypter aufmerksamer zu betrachten (begann), insofern als es bemerkte, dass an denselben mehr die Hand der Künstler als der fürstliche Aufwand gelobt werde. Denn etwas Großes auszuführen ist Sache der vom Glück Begünstigten; etwas auszuführen aber, das die Kunstverständigen nicht tadeln, ist Sache derer, die Lob verdienen.«⁹⁷ Auf der dritten und letzten Stufe wurden die von den Griechen erarbeiteten Grundsätze der Proportion und Harmonie mit römischer Magnifizenz verbunden, die Alberti dem orientalischen Luxus der Anfänge entgegensetzt:

Als es [Italien] aber zum Weltreich wurde, und mit nicht geringerem Eifer als Griechenland die Stadt und sich zu verschönern entbrannte, da kam das Haus, das vor 30 Jahren das schönste war, nicht einmal an hundertster Stelle, da ein solch unglaublicher Überfluss an tüchtigen ausübenden Meistern vorhanden war. [...] Unter diesen Umständen verstand man es, fürstlichen Reichtum mit der alten Einfachheit zu verbinden, so dass weder die Sparsamkeit der Nützlichkeit Abbruch tat, noch der Zweck dem Reichtum zum Opfer fiel, und in jeder Beziehung alles aufgeboten wurde, was jemals an Pracht und Schönheit erdacht werden kann.⁹⁸

Die römischen Bauten würden »einen solchen Grad von Bewunderung erregen, dass manchmal sogar die bedeutendsten Architekten die Möglichkeit der Ausführung geleugnet hätten, wenn sie es nicht mit eigenen Augen gesehen hätten.«⁹⁹

Ägypten nimmt also, wie zu erwarten, die erste Position in der Entwicklung der Architektur ein, aber diese Entwicklung ist eine fortschreitende: Die Geschichte der Architektur nahm ihren Anfang in Ägypten, die Architektur der Ägypter wurde aber von der der Griechen und schließlich jener der Römer weit übertroffen. In dieser evolutiven Vorstellung von Geschichte stellt also die Architektur Ägyptens einen bloßen Beginn dar, keineswegs aber einen geheiligten Ursprung, zu dem es zurückzukehren gilt.

Im Sinne dieses dreistufigen, fortschrittlichen Entwicklungsmodells wird Alberti im 8. Buch von *De re aedificatoria*, innerhalb einer Diskussion der Grabmäler, – ganz im Widerspruch zum anfänglichen Lob ägyptischer Kolossalität und Bautechnik – zu einer Verurteilung der ägyptischen Pyramiden und damit der ägyptischen Architektur insgesamt gelangen:

Außerdem sollte man auch nach dem Ansehen eines jeden hierin [in der Errichtung und Gestaltung von Grabmälern] Maß halten, meine ich, so dass ich auch bei Königen einen allzu weitläufigen Aufwand als Überhebung tadle. Und sicher verabscheue ich auch jene Ungeheuer von Bauten, welche die Ägypter er-

richteten, die ja den Himmlischen selbst unangenehm sein müssen, zumal da ja niemand von ihnen in diesen außerordentlichen Grabmälern begraben liegt.¹⁰⁰

Natürlich handelt es sich hierbei keineswegs um ein Urteil aus eigener Anschauung, vielmehr folgt Alberti hier einmal mehr Plinius, der die Pyramiden als »eine unnütze und törichte Zurschaustellung des Reichtums der Pharaonen« bezeichnet hatte.¹⁰¹

Dieses Geschichtsmodell habe ich bezogen auf die Entwicklung der Architektur sonst nur noch bei Antonio di Tuccio Manetti (1423–1497) gefunden.¹⁰² In seiner wohl kurz nach dem Erstdruck von *De re aedificatoria* 1485 verfassten *Vita di Filippo Brunelleschi*, im Rahmen der traditionellen Diskussion der Entstehung der ersten Behausungen,¹⁰³ greift er den Dreischritt Albertis auf, um diesem in der Person Brunelleschis eine vierte Stufe der Evolution hinzuzufügen:

Und als Wohlstand aufkam und die Fürstentümer, setzte große Prachtentfaltung ein, die Ruhm schaffen und Großartigkeit zur Schau stellen sollte, um Bewunderung zu erregen und für Wohlstand und Annehmlichkeit zu sorgen. [Man begann deshalb] etwas zu schaffen, mit dem man Dinge einfrieden und Schätze und Reiche verteidigen konnte. Man hat gesehen, dass solche Werke zuallererst dort entstanden sind, wo es Fürstentümer und Reichtum gab, die ältesten sind freilich die Pyramiden und das Labyrinth in Ägypten. [...] Von dort zogen sie [die Tartaren] nach Assyrien und in verschiedene Reiche Asiens und gelangten nach vielerlei Verwandlung nach Europa, vor allem in diverse Republiken und Fürstentümer Griechenlands, das mit großen Talenten und den hochehrwürdigen Richtern der Menschen [die Philosophen], die dort lebten, großartig erblühte ... [...] und wie es heißt, gelangte sie [die Architektur] in Griechenland zu herrlicher Blüte, und als sie dann vom griechischen Reich in das der Römer übergang, kamen viele Werke in jene hochberühmte Stadt, welche die Gebieterin der ganzen Welt war. [...] ... deshalb entfalteten sich die Meister in Rom noch viel wunderbarer als in Griechenland ...¹⁰⁴

FILARETES ›ÄGYPTISCHER‹ URSPRUNG

Einen ganz anderen Standpunkt nimmt Filarete ein. Auch bei ihm ist Ägypten der Ursprung der architektonischen Entwicklung, aber nicht – wie bei Alberti – lediglich ihr Beginn, über den die weitere Entwicklung hinausgegangen wäre (und weiter hinausgeht), sondern vielmehr bereits der Höhepunkt der Entwicklung, ein zeitloses Ideal, eine reine Quelle, von der man seither abgefallen ist; das Paradies vor dem Sündenfall, zu dem es zurückzukehren gilt.

Wie wir bereits bemerkt haben, muss dem Leser des *Libro architetonico* bei der Betrachtung der beigefügten Illustrationen sofort klar werden, dass Filaretes ›antike‹ Architektur wenig mit der ihm gut bekannten und von seinen Zeitgenossen Brunelleschi, Alberti oder Ciriaco d’Ancona mit archäologischem Interesse untersuchten und vermessen römischen Architektur zu tun hat. Zwar erweisen sich manche der Illustrationen des *Libro architetonico* bei näherer Betrachtung als von römischen Vorbildern inspiriert,¹⁰⁵ und an mehreren Stellen führt Filarete ganze Listen antik-römischer Architekturen an, doch geht er – angesichts des erklärten Ziels der Antiken-Renaissance und angesichts der Tatsache, dass er vierzehn Jahre seines Lebens in Rom verbracht hat – bemerkenswert selten auch näher auf einen römischen Bau ein; meist bleibt es bei einer bloßen Nennung, einer rhetorischen Evokation.¹⁰⁶ Und wenn er es doch tut, wird sofort klar, dass er an einer archäologischen Rekonstruktion nicht interessiert ist. Weder der von Filarete bei Gelegenheit der Erwähnung des Kolosseums wiedergegebene Aufriss, und schon gar nicht der Grundriss (Taf. f. 87v), entsprechen dem tatsächlichen Bau.¹⁰⁷ Und bei der Besprechung des Circus des Maxentius (Taf. f. 87r) interessiert ihn vor allem der Obelisk und seine Hieroglyphen (»lettere egiziache«), deren Bedeutung ihm der Humanist Francesco Filelfo erklärt habe.¹⁰⁸ Die bei dieser Gelegenheit angeführten Hieroglyphen-Beispiele, inklusive Übersetzung, dürften Horapollon’s *Hieroglyphica* entnommen sein, von welchen sein Freund Filelfo zumindest ein Exemplar besaß.¹⁰⁹ Francesco Sforza zeigt sich jedenfalls derart

begeistert von Filaretos Ausführungen, dass er diesen wenig später damit beauftragt, die beiden »Theater« von Sforzinda, ein »Theater für Seeschlachten« (»teatro navale«, Taf. f. 88v) und ein »Theater für Turnierkämpfe« (»teatro per giostrare«, Taf. f. 89r), mit jeweils einem Obelisken auszustatten und diese »mit jenen Schriftzeichen in der Gestalt von Tieren und anderen Dingen, ganz ähnlich den ägyptischen, von denen ich ihm erzählt hatte«, zu versehen.¹¹⁰

Doch das sind keineswegs die einzigen Stellen, an welchen von Ägypten die Rede ist. Vom Alter und der Ehrwürdigkeit Ägyptens und der ägyptischen Bauten zeugen weiters die zahlreichen, ausführlich geschilderten, gemalten und skulptierten Architektur-Dekorationen. So beginnt und endet beispielsweise die aus dem *Libro dell'oro* zitierte Beschreibung der malerischen Ausstattung des Palastes des Re Zogalia in Plusiapolis, Vorbild für den Palast der Sforza in deren neuer Hafenstadt, mit genealogischen Bildern, welche die Herkunft des »antiken« Königs und die Weisheit seines *Libro dell'oro* als »ägyptisch« charakterisieren. Zunächst wird angekündigt, dass »diese Gemälde unter anderem den Ursprung und Beginn jener Könige Ägyptens darstellten«,¹¹¹ dann folgen, über drei Folioseiten ausgebreitet, Darstellungen von »antiken«, ägyptischen bzw. asiatischen »Königen« und ihrer Taten, die folgendermaßen abgeschlossen werden:

Und so noch andere äußerst ehrwürdige Werke zum Gedächtnis an jene Könige und ihre Taten, außerdem Bauten wie die Pyramiden, die sehr groß sind und ewig währen. Da war auch das große Theben in Ägypten, das hundert Tore besaß, und schließlich all die anderen ehrwürdigen Dinge jener Gegend.¹¹²

Auch sonst ist auffallend oft von »antiken« Pyramiden und Obelisken die Rede, bisweilen werden sie auch abgebildet, meist als Elemente komplexer Kompositionen, wie beispielsweise im Falle des Denkmals für den »antiken« König Zogalia (Taf. f. 102v).¹¹³ Das scheinbar am Ort der Auffindung seines Schatzes und des *Libro dell'oro* errichtete Monument dürfte vom vatikanischen Obelisken inspiriert sein, der der

mittelalterlichen Tradition zufolge, die zur Zeit des Filarete noch am Leben war, ursprünglich ebenfalls von vier bronzenen Löwen getragen und mit einer bronzenen Kugel bekrönt war, in welcher man die Asche Julius Cäsars vermutete;¹¹⁴ aber auch von einer Stelle im Reisebericht des Marco Polo, an welcher dieser eine Grabstätte eines »sehr reichen« Königs beschreibt, die dieser »in der Antike« für sich selbst hatte errichten lassen, mit hohen Türmen beziehungsweise Pyramiden oder Obelisken, bekrönt von Kugeln, die ausgestattet waren mit goldenen Apparaturen, welche den Wind in Musik verwandelten.¹¹⁵

»ÄGYPTISCHE« LABYRINTHE

Neben Pyramiden und Obelisken spielen Labyrinth in Filaretos *Libro architettonico* eine herausragende Rolle. Insgesamt werden nicht weniger als acht Labyrinth erwähnt, fünf davon werden sogar illustriert, von denen vier eine Burg oder einen Palast umschließen (Taf. f. 38r, 40v, 99r, 110r), während eines einen Garten rahmt (Taf. f. 121r). Eines der Labyrinth wird »ägyptisch« genannt, zweimal wird Daedalus als ihr Architekt aufgerufen.¹¹⁶ Das schließt an die von uns eingangs resümierte griechisch-römische Ägypten-Literatur an. Bereits Herodot, der als Erster überhaupt von einem Labyrinth berichtet, lokalisiert dieses in Ägypten.¹¹⁷ Strabon erwähnt mehrere ägyptische Labyrinth und nennt als das erste griechische jenes von Minos auf Kreta errichtete.¹¹⁸ Auch Diodorus Siculus und Plinius bezeichnen »das ägyptische« als das erste von Menschen errichtete Labyrinth und bringen das kretische Labyrinth mit dem ägyptischen mittels eines Besuchs des Daedalus in Ägypten in Zusammenhang.¹¹⁹ Und auch Isidor von Sevilla, der diese Tradition für das Mittelalter zusammenfasst und kodifiziert, nennt »das ägyptische Labyrinth« das erste und führt Daedalus in diesem Zusammenhang an,¹²⁰ der hier auch sonst als Erfinder verschiedenster Künste und Kulturbringer mehrmals auftritt.¹²¹

Wegen dieser Verbindung mit dem »ägyptischen Labyrinth« sah man in Daedalus bisweilen den Er-

finder der Architektur überhaupt. In diesem Sinne konnte ein Architekt durch den Vergleich mit seinem mythischen Ahnherrn geadelt oder durch die adjektivische oder eponymische Übertragung seines Namens ausgezeichnet werden. Bereits in der Antike hatte offenbar der Bildhauer und Architekt Theodoros in einem verlorenen, aber von Vitruv und Plinius noch genutzten Traktat seinen kolossalen Bau des Heraions von Samos um 550 v. Chr. auf eine Stufe mit dem Wunderwerk des ägyptischen Labyrinths gestellt und damit sich selbst lobend den Rang eines zweiten Daedalus zugesprochen.¹²² Die Zeugnisse aus dem Mittelalter und der frühen Renaissance sind Legion.¹²³ An dieser Stelle seien lediglich drei Beispiele wegen ihrer zeitlichen oder geographischen Nähe zu Filarete angeführt. Als der Florentiner Bildhauer und zukünftige ›Architekt‹ im Jahre 1451 von Rom nach Mailand zog, mag ihm an der Porta Romana ein anlässlich der Erneuerung der Stadtmauer ab 1171 angebrachtes Relief aufgefallen sein, in dessen Inschrift sein Berufskollege Anselmus als ein »Daedalus alter« (»zweiter Daedalus«) bezeichnet wird.¹²⁴ Wenige Jahre bevor Filarete sich an die Abfassung seines *Libro architettonico* machte, wird in einer prominent angebrachten Inschriftentabula rechts neben dem Eingangsportal zur Biblioteca Malatestiana in Cesena unter dem Vollendungsdatum 1452 der Baumeister Matteo Nuti »Daedalus alter« genannt.¹²⁵ Das berühmteste und zumindest allen Florentinern, wie Filarete, bestens bekannte Beispiel befand sich jedoch im Dom seiner Heimatstadt. Dort spricht die am 18. Februar 1447 von der Florentiner Dombaubebehörde bei dem Humanisten und Staatskanzler Carlo Marsuppini in Auftrag gegebene Epitaphinschrift unter der Ehrenbüste Filippo Brunelleschis den im Vorjahr verstorbenen Architekten implizit als zweiten Daedalus an:

Wie groß der Architekt Philippus in der Kunst des Daedalus war [QVANTVM PHILIPPUS ARCHITECTUS ARTE DAEDALAEA VALVERIT], können die wunderbare Kuppel dieses hochberühmten Tempels wie die verschiedenen, von seinem göttlichen Ingenium erfundenen Maschinen bezeugen. [...] ¹²⁶

In eben diesem Sinne und sicherlich in bewusstem Anschluss an die zitierte Epitaphinschrift preist Filarete im 8. Buch seines *Libro architettonico* Brunelleschi als »berühmter, hochwürdiger Architekt und feinsinniger Nachahmer des Daedalus«.¹²⁷ Übrigens wird auch Filarete selbst in einem Epigramm »Daedalus« genannt, welches ihm sein Freund Francesco Filelfo widmete.¹²⁸ Dieser hatte sich von 1420 bis 1427 in Konstantinopel aufgehalten, bevor er in Florenz und dann in Mailand mit Filarete bekannt und befreundet war, was auf Seiten des Humanisten neben dem erwähnten Epigramm mehrere Briefe bezeugen,¹²⁹ auf Seiten des Architekten die Tatsache, dass dieser für seinen gelehrten Freund eine Porträtmedaille (Abb. 8.14a und 8.14b) anfertigte und ihn an mehreren Stellen des Traktates auftreten lässt, etwa als Autor von an den Architekturen anzubringenden Inschriften oder als Interpret von Hieroglyphen, vor allem aber als Übersetzer des *Libro dell'oro*.¹³⁰

Wenden wir uns nochmals den im Text des *Libro architettonico* erwähnten ›ägyptischen‹ Labyrinth zu. Eines dieser Monumente ist für uns von besonderem Interesse, weil es den Grund offenbart, weswegen Filarete dem Labyrinth derart große Bedeutung beigemessen hat. Das in unmittelbarer Nähe zum symbolischen Zentrum der Stadt, der »Casa della Virtù e del Vizio« beziehungsweise »Casa Areti«, errichtete Wohnhaus des Architekten soll mit Darstellungen versehen werden, die die Erfinder der verschiedenen Künste und Wissenschaften, jeweils versehen mit ihrem herausragendsten Werk als Attribut, in chronologischer Reihenfolge vorführen.¹³¹ An allererster Stelle steht die Architektur: Dargestellt werden die beiden Ägypter Menedotus und Velnaron mit einem Labyrinth.¹³² Das Labyrinth ist also die allererste Architektur, der Ursprung der Architektur, ja aller Künste, steht doch die Architektur in der chronologischen Folge an allererster Stelle. Der Ursprung der Architektur (und aller aus ihr folgenden Kultur) liegt also in Ägypten.

Im Folgenden wird übrigens auch für andere »Künste« ein ägyptischer Ursprung angenommen, beispielsweise für die Astrologie.¹³³ Und für die Ma-

lerei gibt Filarete zwar den Griechen Volari als ihren Erfinder an, doch dieser habe seine Kunst, wenn nicht vom Schatten, dann von den Ägyptern gelernt, und er fügt – mit Alberti (und Plinius) – hinzu: »Die Ägypter sagen, dass bei ihnen die Kunst der Malerei schon sechstausend Jahre vor den Griechen ausgeübt worden sei ...«¹³⁴

Bemerkenswerter für unseren Zusammenhang ist aber, dass Filarete im 1. Buch auch die griechischen Säulenordnungen und ihre anthropomorphen Proportionen auf die Ägypter zurückführt.¹³⁵ Schon in der dem eigentlichen Text vorangestellten Widmung hatte Filarete angekündigt, zu zeigen, dass für alle Arten der architektonischen Konstruktion, »die Proportionen, Qualitäten und Maße ... sich allesamt von der Gestalt und Form des Menschen ableiten«.¹³⁶ In der Folge verleiht dieser vitruvianischen Vorstellung das christliche Weltbild des Renaissance-Architekten eine zusätzliche Schärfe: Der Mensch ist als Gottes hervorragende Schöpfung und sein Ebenbild geeignet, die durch alles waltende göttliche Idee sichtbar zu machen, der der menschliche Schöpfer folgen soll.¹³⁷ In diesem Zusammenhang behauptet Filarete, dass bereits die ägyptischen Architekten bei der Bemessung ihrer Säulen diesem Prinzip gefolgt seien, von welchen die griechischen Baumeister sie dann übernommen hätten: »Und weil wir diese Maße ursprünglich von den Griechen haben, die sie ihrerseits von den Ägyptern und anderen haben, übernehmen wir auch ihre Bezeichnungen.«¹³⁸ Nämlich »dorisch«, »korinthisch« und »ionisch«.

Im 20. Buch schließlich, am Ende der Beschreibung der Verwaltung seiner idealen Stadt nach den Vorgaben des antiken *Libro dell'oro* hängt Filarete den Bericht des Diodorus Siculus über die Gesetze der Ägypter an, derart die Idealität und Vorbildhaftigkeit auch ihrer Gesetze nahelegend.¹³⁹ Übrigens macht sich Filarete auf diese Weise selbst zum Gesetzgeber der neuen Stadt: Zu Beginn des Abschnittes über die Sitten und Gesetze der neuen Welt hatte der Herzog dazu aufgefordert, ihn und seine Berater aus dem *Libro dell'oro* zu belehren, welches ja, wie wir gesehen haben, mit Filaretés eigenem *Libro architetonico* zu identifizieren ist.¹⁴⁰

DREHENDE TÜRME UND TÖNENDE FIGUREN

Neben Obeliskten, Pyramiden und Labyrinthen stoßen wir in Filaretés *Libro architetonico* ferner – bisweilen auch abgebildet – auf Leuchttürme und -säulen (Taf. f. 110r, f. 164v),¹⁴¹ Gebäude, Türme und Säulen mit Wasserquellen an ihren Spitzen (Taf. f. 102v, f. 110r, f. 121r und f. 122r),¹⁴² sich drehende Türme (Taf. f. 172r)¹⁴³ sowie Paläste und Türme, die über sich im Inneren oder an der Außenseite emporwindende Rampen zu Pferde beritten werden können (Taf. f. 99r und f. 122r).¹⁴⁴ Diese Gebäude und Türme werden, wie die angeführten Obeliskten, des Öfteren bekrönt von Kugeln und Engelsfiguren oder Personifikationen der Hauptwinde, die sich mit dem Wind drehen und diesen in Töne oder gar Musik verwandeln (Taf. f. 122r).¹⁴⁵ Alle diese Motive gehören zum Repertoire der mittelalterlichen Wunder- und Reiseliteratur, insbesondere der zahlreichen Varianten des Alexanderromans und seiner Derivate.¹⁴⁶

Ein Leuchtturm findet sich aber auch im Zentrum der von Hermes Trismegistos in Ägypten gegründeten Stadt Adocentyn, von welcher das 4. Buch des astral-magischen Handbuches *Picatrix* berichtet. Im Zentrum dieser idealen Stadt soll eine Burg stehen, aus deren Mitte sich ein Leuchtturm erhebt:

Er [der erste Hermes] ist es auch, der die Stadt im Osten von Ägypten baute, deren Länge 12 Mil betrug; darin legte er eine Festung an mit vier Toren von [allen] vier Seiten ... und errichtete auf der höchsten Höhe des Schlosses einen dreißig Ellen hohen Leuchtturm mit einer Kuppel, die täglich eine [andere] Farbe annahm. [...] Um den Leuchtturm herum legte er große Wasser[anlagen] an und züchtete darin Fische. Rings um die Stadt stellte er Talismane aller Art auf, die [allen] Schaden von ihren Bewohnern fernhielten. Und sie hieß die Stadt Adocentyn.¹⁴⁷

Diese Beschreibung hat auffallende Gemeinsamkeiten mit Filaretés Idealstadt. Abgesehen davon, dass auch Sforzinda auf mikrokosmischem Grundriss errichtet und durch Magie geschützt werden soll,

hatte ihr Architekt ursprünglich, im 2. Buch, ebenfalls vorgehabt, die exakte Mitte seiner kreisrunden, zentralsymmetrischen, zur Mitte hin ansteigenden Stadtanlage durch einen hohen Turm auszuzeichnen, der auf verschiedene Weise den Kreislauf des Jahres versinnbildlichen sollte.¹⁴⁸ Im 6. Buch, bei der ausführlicheren Beschreibung des zentralen Platzes beziehungsweise Platzgefüges (Taf. f. 43r; Taf. f. 73r, vgl. Abb. 3.1.; Taf. 73v, vgl. Abb. 3.2.), wird dieser Turm allerdings nicht mehr erwähnt.¹⁴⁹ Das Projekt wird jedoch als zentraler Baukörper der herzoglichen Burg wieder aufgegriffen (Taf. f. 40v und f. 41v), deren Funktion und genaue Lage innerhalb der Stadt nicht zufällig unbestimmt bleiben.¹⁵⁰ Dieser Turmbau wird, wie der Leuchtturm von Adocentyn, von großen und fischreichen Wasseranlagen umgeben.

Übrigens geht es auch bei der von Hermes gegründeten Stadt – wie im Falle von Filaretos Sforzinda – nicht nur um die bloße Erinnerung an ein vergangenes Ideal, sondern um deren Renaissance in der Gegenwart beziehungsweise Zukunft, wenn man den *Asclepius* hinzuzieht. Dort prophezeit Hermes Trismegistos innerhalb der sogenannten Apokalypse, nach der Klage über den Verfall der ägyptischen Zivilisation und Moral, ihre Renaissance durch die Gründung einer neuen Stadt:

Die Beherrscher der Erde [sc. die Götter] aber werden dorthin zurückkehren und sich ansiedeln in einer Stadt an der äußersten Grenze Ägyptens, die auf der Seite der untergehenden Sonne gegründet werden wird, wohin das gesamte sterbliche Geschlecht zu Lande und zu Wasser eilen wird.¹⁵¹

Im Kontext des *Asclepius* kann also die Stadt Adocentyn, wie im Falle von Filaretos Sforzinda, sowohl als Abbild der idealen ägyptischen Gesellschaft vor dem Sündenfall als auch als ideales Modell ihrer Wiedergeburt gesehen werden, von der dann die Renaissance des gesamten Kosmos ihren Ausgang nimmt.

Was die erwähnten bereitbaren Türme und wassertragenden Säulen betrifft, könnte Filarete selbstverständlich auch durch tatsächlich gebaute Monumente beeinflusst worden sein, von welchen er in Reiseberichten gelesen oder in Gesprächen gehört haben mag. Man denke etwa an die frühen islamischen Minarette in Samarra und Kairo (Moschee des Ibn Tulun) oder den berühmten Pharos von Alexandrien, die alle mit dem Pferd beritten werden konnten. Der ägyptische Leuchtturm soll auch eine Wasserquelle im Zentrum seines oberen Abschlusses gehabt haben; wie auch das Prinzip des Auftürmens von Baukörpern unterschiedlichen Grundrisses vergleichbar scheint (Taf. f. 99r; vgl. f. 41v, f. 42r, f. 97r, und 109r).¹⁵² Aus Kairo und Alexandrien berichtete entsprechend beispielsweise Benjamin von Tudela im 12. Jahrhundert.¹⁵³

Hinsichtlich der Relikte der altägyptischen Kultur, den Tempeln, Pyramiden und Labyrinth, ist an erster Stelle an Filaretos berühmten Zeitgenossen, den fernreisenden Händler und Antiquar Ciriaco d'Ancona zu denken. Zwar ist uns kein Treffen zwischen den beiden bezeugt, doch befanden sie sich mehrmals am selben Ort, standen gleichzeitig im Dienste Papst Eugens IV. und waren beide enge Freunde des Humanisten Francesco Filelfo.¹⁵⁴ Von Ciriaco sind neben zahlreichen Reisen nach Konstantinopel und in die Ägäis auch mehrere Aufenthalte in Ägypten überliefert: Nachdem er bereits als junger Händler 1412 und 1413 in Alexandrien gewesen war,¹⁵⁵ brach er um 1436 zu einer Reise auf, welche ihn (mit Plinius, Diodor und Strabon im Gepäck) weiter ins Landesinnere bringen sollte, den Nil hinauf nach Kairo und zu den Pyramiden.¹⁵⁶ Ciriaco ist für uns von besonderem Interesse, weil er nachweislich (präzise) Zeichnungen von den angetroffenen Monumenten anfertigte. Diese Dokumente sind leider mit Ciriacos Reisetagebuch, den *Commentaria*, im Brand der Bibliothek der Sforza in Pesaro 1514 verlorengegangen und nur in wenigen bruchstückhaften Kopien erhalten, doch sind uns mehrere Briefe überliefert, die die Verbreitung ›ägyptischer‹

Informationen durch Ciriaco bezeugen. So bedankt sich bereits im Jahre 1428 kein geringerer als Francesco Filelfo in einem Brief an Ciriaco für die Übersendung von Hieroglyphen-Abschriften (und für das Versprechen, ihn bald zu besuchen).¹⁵⁷ 1436 bezeugt uns Ciriaco selbst, derartige Kopien an Niccolò Niccoli nach Florenz geschickt zu haben.¹⁵⁸ In einem weiteren Brief, diesmal an Papst Eugen IV., berichtet er, vor seinem Aufbruch nach Theben die Pyramiden bei Memphis gesehen zu haben.¹⁵⁹ Wenig später, in einem weiteren Brief an Eugen IV. vom 18. Oktober 1441, bittet er diesen (vergeblich?), ihn als päpstlichen Gesandten nach Ägypten und Äthiopien zu schicken, um die Kopten und Jakobiten in die Union mit der römischen Kirche zu bringen, aber auch um archäologische Untersuchungen durchzuführen. Er sei getrieben, erklärt er dem Papst, »von dem brennenden Wunsch die Welt zu sehen, um die in allen Regionen des Universums verstreuten antiken [!] Monumente zu studieren«.¹⁶⁰ In einem weiteren Schreiben vom 1. Januar 1443 an Filippo Maria Visconti in Mailand (!) berichtet Ciriaco, dass er »über das Meer, den ägyptischen Nil und die unendlichen Weiten der Sandwüste« gereist sei und seiner Majestät »Zeugnisse von allen Arten von Dingen, und zwar nicht nur in Worten, sondern in richtigen, getreuen Zeichnungen« schicken könne.¹⁶¹ Hinzu kommen mehrere an Ciriaco gerichtete Eulogien, die ihn als Ägypten-Experten und insbesondere als Kenner der Pyramiden anrufen.¹⁶² Dass Filarete tatsächlich Vorlagen Ciriacos verwendet hat, beweist seine Darstellung des Hadriansmausoleum an der Bronzetür von Sankt Peter (vor 1445, also zu Lebzeiten Ciriacos) innerhalb der Darstellung des Martyriums Petri (Abb. 1.10 und 1.11), die auf eine Zeichnung des Antiquars zurückgeht, welche sich in einer Kopie erhalten hat (Abb. 1.12).¹⁶³

Schließlich ist hier noch zu erwähnen, dass 1458 kein geringerer als der Neffe Francesco Sforzas, Roberto Sanseverino, eine Pilgerreise unternommen hatte und nach Ägypten gereist war. Seine Briefe an den Herzog und sein Bericht sind wenig ergiebig, doch erfahren wir zumindest, dass er von Mailand über den Sinai nach Kairo und schließlich bis zu

den Pyramiden von Gizeh gelangt war, die er getreu der mittelalterlichen Tradition für Kornspeicher der Pharaonen hielt: »Jene Kornspeicher gleichen eindeutig dem Romulusgrab in Rom [gemeint ist wohl das vermeintlich Remusgrab, Pyramide des Caius Cestius], sind aber deutlich größer; ihre Höhe überragt die eines gewöhnlichen Turms.«¹⁶⁴

»SFORZ-INDA«, EIN IRDISCHES PARADIES

Zahlreiche Architekturen und ihre Dekorationen beschwören also einen ägyptischen Ursprung, die Stadt aber, in der sich diese Architekturen befinden, liegt in Indien. Dass die Stadt der Sforza *Sforz-inda* genannt wird, ist ohne Weiteres verständlich, hatte doch die Benennung von neu gegründeten Städten nach dem Namen ihres Gründers oder eines seiner Familienmitglieder eine lange Tradition. Alberti hatte in seinem um 1450 verfassten Architekturtraktat *De re aedificatoria* die Stadtgründung durch einen Herrscher als die anspruchsvollste Variante eines *monumentum* behandelt und einen kleinen Katalog von antiken Präzedenzfällen für entsprechende Namensgebungen zusammengestellt, auch wenn er dies als Hybris zu verurteilen scheint. Alberti nennt deshalb an erster Stelle die Stadt Alexandria Bukephalos, welche Alexander der Große nach seinem Pferd benannt habe, gefolgt von Seleukos, der nach sich selbst neun Seleukia, nach seiner Frau drei Apameia, nach seiner Mutter fünf Laodokia und nach seinem Vater zehn Antiochia gegründet habe.¹⁶⁵ Alexandria und Konstantinopel wären näherliegende Beispiele gewesen. Dasselbe gilt für Flavio Biondo, der anlässlich seines Lobpreises zur Neugründung von Corsignano als »Pientia« (Pienza) 1459 durch Papst Pius II. Piccolomini auf das imperiale Vorbild der Neugründung von Leptis Magna durch Septimius Severus verweist; doch ist hier die Auszeichnung des eigenen Geburtsortes das *tertium comparationis*.¹⁶⁶ Sforzinda reiht sich jedenfalls nahtlos in diese antike Tradition der als Denkmal konzipierten Stadtgründung ein. Aber wieso nennt Filarete seine neue Stadt *Sforz-inda*?

Dass die Hauptstadt der Sforza nicht zufällig *Sforzinda* getauft wird, das belegen spätestens die weiteren ›indischen‹ Toponyme: Die Stadt liegt im Tal *Inda*, am Fluss *Indo* (bisweilen auch *Sforzindo*; an einer Stelle wird auch der Berg, an dessen Fuß die Siedlung liegt, *Indo* genannt) (Taf. f. 11v [Abb. 2.1] und f. 19v). Und diese Lage in ›Indien‹ wird auch im weiteren Verlauf des *Libro* wiederholt herausgestellt.¹⁶⁷ Den damit bezeichneten Ort beschreibt der Text mehrmals, wie wir im zweiten Kapitel ausführlich besprochen haben, in den Farben des irdischen Paradieses: abgelegen, abgeschlossen, reich an Wasser, Tieren und Früchten aller Art sowie an kostbaren Steinen und wertvollem Baumaterial, bevölkert von guten und gottgefälligen Menschen. Entsprechende Illustrationen sollen zu diesem paradiesischen Eindruck weiter beitragen (s. vor allem Taf. f. 5r, 5v, 11v, 19v, 90v, 101r, 111r, 117v).¹⁶⁸

Zwar wird sonst nichts genannt, was wir nach heutigem Wissen in Indien lokalisieren würden, doch zu Filaretes Zeiten umfasste der Begriff ›Indien‹ noch einen weitaus größeren geographischen Raum als das heutige Indien. So wurde beispielsweise China als »india ulterior« oder »interior« subsumiert. Auch Afrika oder Teile Afrikas (›Äthiopien« beziehungsweise das Gebiet östlich des Nils) wurden in der Antike wie im Mittelalter oft als »India tertia«, »India Aegypti« oder »India Aethiopia« bezeichnet, insofern als man im Gefolge des Ptolemäus den indischen Ozean für ein Binnenmeer und also Afrika und Asien oder zumindest Ostafrika und Indien als Einheit verstand, ein Fehler, der erst im Laufe der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dauerhaft korrigiert wurde.¹⁶⁹

DER SCHATZ DER ›ÄGYPTERIN‹ SEMIRAMIS

Auch Filarete verortet an mehreren Stellen explizit »Ägypten« in »Asien«.¹⁷⁰ An anderen Stellen lokalisiert er umgekehrt asiatische Städte in Ägypten, etwa das von der assyrischen Königin Semiramis errichtete Babylon.¹⁷¹ In der *Historischen Bibliothek*

des Diodor, welche Filarete als Vorlage für seine umfangreiche Schilderung des vorbildlichen Lebens der antiken Herrscherin diente, konnte er lesen: »Als das Glück dem Ninus [dem Mann der Semiramis, welchen diese kurz darauf übertrumpfen wird] so günstig war, so regte sich in ihm ein mächtiger Trieb, *alles Land Asiens zwischen dem Don und dem Nil zu erobern.*«¹⁷²

In diesem Zusammenhang ist eine Stelle des 19. Buches von besonderem Interesse, an welcher von einem Schiff der Königin Semiramis erzählt wird, welches im Arsenal der neuen Hafenstadt (Taf. f. 157r und f. 158r) gefunden wird.¹⁷³ Bei Grabungsarbeiten an derselben Stelle, an welcher der Hafen des antiken Königs gelegen hatte, wird ein Schiff gefunden,

das eine merkwürdige Form besaß, die wir sehr bestaunten, da sie sich deutlich von der heute gebräuchlichen unterschied. Besagtes Schiff besaß folgende Gestalt [Taf. f. 157v, Abb. 6.2] und hieß *liburna serpentaria*, weil es fast die Gestalt einer Schlange hatte, wir außerdem eingeprägte Schriftzeichen fanden, die ihren Namen in dieser Weise angaben, obwohl ihre Buchstaben sehr von den unseren abwichen.¹⁷⁴

Filaretes Illustration des Schiffes der Semiramis (Taf. f. 157v, Abb. 6.2) scheint von einem der fantastischen Entwürfe Pisanellos inspiriert (Abb. 6.3), die dieser 1447 oder 1448 am Hof von Neapel für Alfons V. von Aragón angefertigt hatte und die ebenfalls eine Kombination von Schiff und Drachen aufweisen, welche Filarete für seine »*Liburna serpentaria*« (»Drachenschiff«) zu einem einzigen Körper zusammengeführt zu haben scheint.¹⁷⁵

In diesem Schiff wird eine schwere Holzkiste aufgefunden, »derart verschlossen ... dass sie keine Stelle sahen, an der sie sich hätte öffnen lassen.« Man beschließt, den Herzog herbeizurufen, der das antike Schiff »mit großem Pomp« über den Fluss Indo nach Sforzinda bringen lässt, wo es auf dem Hauptplatz vor der Kathedrale auf vier Säulen gehoben und mit Inschriften versehen wird, welche den Fundort und den Zeitpunkt der Auffindung dokumentieren.¹⁷⁶

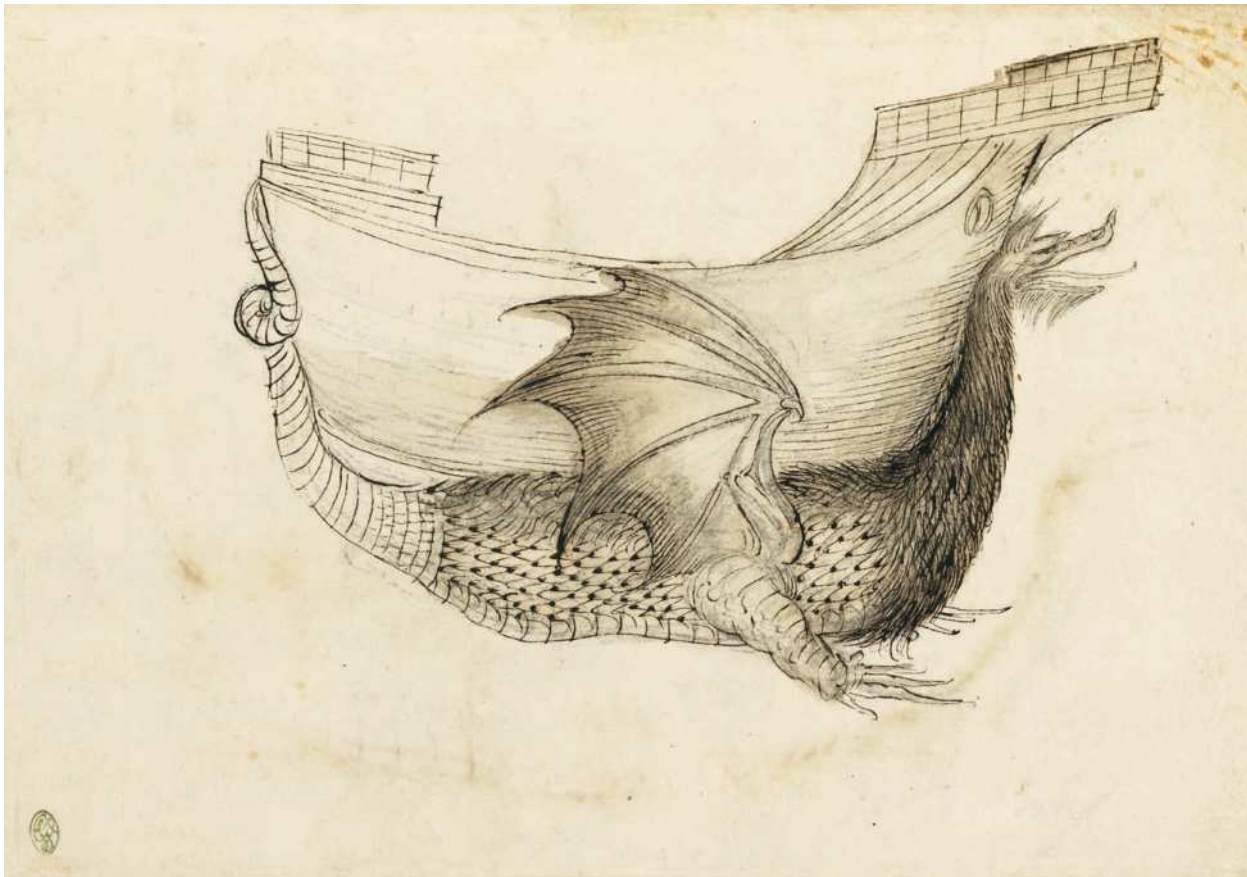


6.2. Filarete, *Libro architettonico*, XIX, f. 157v: Das im Gebiet des Arsensals gefundene Schiff »Liburna serpentaria« der »ägyptischen« Königin Semiramis. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 157v.

Schließlich wird die Kiste geöffnet, in welcher sich Gold und Edelsteine finden, sowie eine Goldkassette, in welcher sich ein reich geschmücktes Trinkgefäß aus feinstem Smaragd befindet. Eine Darstellung auf dem Boden dieses Bechers zeigt eine Art Nympe, welche in der einen Hand ein Einhorn, in der anderen einen Tiger hält und von folgender Inschrift umfasst wird: »Ich, Königin Semiramis, sende dir diese Tasse, auf dass es dir gefallen möge, daraus zu trinken, und ihr Anblick dich an deine Semiramis erinnern möge.«¹⁷⁷

Die Erzählung von der Auffindung eines antiken Schiffes mag von Albertis vergeblichem Versuch inspiriert sein, 1447 eines der beiden Schiffe, vermeintlich des Trajan (tatsächlich des Caligula), aus dem Lago di Nemi zu heben, doch spielt die Erzählung bei Filarete eine ganz andere Rolle.¹⁷⁸ Das Schiff des

Libro architettonico ist nämlich kein römisches, sondern ein ägyptisches; ein Geschenk der vermeintlich »ägyptischen« (tatsächlich asiatisch-assyrischen) Königin Semiramis. Die Erzählung dient bei Filarete also wieder, wie schon im Falle der Auffindung des Schatzes des »antiken« Königs Zogalia, der Tradition von Osten nach Westen. Auch wenn an dieser Stelle nicht, wie im Falle des *Libro dell'oro*, von der Vermittlung von Wissen die Rede ist, sondern von Prunk und Reichtum, so stellen das Gefäß und die Inschrift doch eine weitreichendere Aufforderung dar, vom Becher der »ägyptischen« Antike zu trinken.



6.3. Pisanello, Entwurf für ein Prunkgefäß (?), 1447/1448. Federzeichnung, 19,5 x 28,7 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 2292, verso. Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Marc Jeanneteau.

›INDIEN‹ UND ›ÄGYPTEN‹

Diese Verquickung von Ägypten und Asien beziehungsweise Indien ist kein Irrtum eines ungebildeten Künstlers, sondern ein allgemeines Phänomen auch noch des 15. Jahrhunderts.¹⁷⁹ Sie zeigt sich beispielsweise an der wechselnden Lokalisierung des legendären Priesterkönigs Johannes, der zunächst im fernsten Osten in Asien beziehungsweise in Indien vermutet wurde (meist in unmittelbarer Nähe des irdischen Paradieses), bevor er (nachdem man ihn im Osten nicht gefunden hatte) während des 14. und 15. Jahrhunderts zunehmend in Afrika im Allgemeinen und in Äthiopien im Besonderen verortet wurde,¹⁸⁰ allerdings ohne dass dadurch die Theorie seiner Herrschaft über ›Indien‹ in Frage gestellt oder

seine Herrschaft *in* Indien ganz abgelöst worden wäre.¹⁸¹

Diese Verschiebung im Mythos vom Priesterkönig Johannes hatte zur Zeit des Florentiner Unionskonzils ab 1439, während Filarete im Auftrag Eugens IV. an der Bronzetür von Sankt Peter arbeitete, zur Konsequenz, dass die äthiopischen Delegierten in den Quellen beharrlich als »indiani« bezeichnet werden. Bereits am 14. Juni 1438 hatte der Papst ein Schreiben an den »liebsten Sohn in Christus, dem Priester Johannes, König und illustrier Herrscher über Äthiopien« (»carissimo in Christo filio presbytero Iohanni regi ac imperatori Aethiopiae illustri«) gerichtet. Einen Monat nach der Proklamation der Union mit den Griechen am 6. Juli 1439 entsandte der Papst eine Delegation unter der Führung Alberto da Sarteanos »in die orientalischen



6.4. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433-1445. Detail der rechten Tür, Tafel mit zwei Szenen der koptischen Delegation, links: Überreichung der Unionsbulle durch Eugen IV., rechts: als Pilger auf dem Weg nach Rom. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

Gebiete Indiens, Äthiopiens, Ägyptens und Jerusalem« (»in partibus orientalibus Indiae, Ethiopiae, Egipti et Ierusalem«), mit Briefen an »Johannes, Herrscher über die Äthiopier« (»Iohanni imperatori Aethiopum«) und an »Thomas, Herrscher über die Inder« (»Thomae imperatori Indorum«) sowie an die Kopten.¹⁸² Als 1441 tatsächlich eine äthiopische und eine koptische Delegation eintrafen, vermerkte eine anonyme Florentiner Chronik: »Am 26. August, einem Sonntag, kamen circa vierzig Inder aus dem großindischen Reich, die Priester Johannes geschickt hat und unter denen drei Gesandte des ehrwürdigen Priesters Johannes waren. [...] ... es handelte sich bei ihnen um Inder aus Äthiopien ...«¹⁸³ Kurz darauf unternahmen die beiden Gesandtschaften eine Pilgerfahrt nach Rom, welche sich auf der Bronzetür des Filarete, auf dem Panel unterhalb des Heiligen

Petrus dargestellt findet (Abb. 6.4). Zurück in Florenz wurden die Gesandten von einer Kommission befragt, an welcher die beiden päpstlichen Sekretäre Poggio Bracciolini und Flavio Biondo teilnahmen, die ihre Aussagen mit Ptolemäus' *Geographia* in der Hand diskutierten.¹⁸⁴ Dass sich die Äthiopier in diesen Gesprächen gegen die Bezeichnung als »Inder« und gegen die Annahme, ihr Herrscher sei der Priester Johannes, zur Wehr setzten, hat ihnen wenig genützt. Im Jahre 1450 nimmt ein »Gesandter des Priesterkönigs Johannes von Indien« an der Kanonisation des Bernhardin von Siena teil.¹⁸⁵ 1459 übergibt Papst Pius II. mehrere Schreiben an christliche Herrscher einem gewissen Giorgio Michele auf den Weg, der sich selbst als »Gesandter des Priesterkönigs Johannes, des mächtigen Herrschers in den Königreichen Indiens« (»Iohannis Presbiteri, magni

ac prepotentis in regnis Indie, orator«) bezeichnet.¹⁸⁶ Et cetera. Das für unseren Zusammenhang interessanteste Beispiel stammt aus der Feder des Francesco Sforza, welcher demselben Giorgio Michele, der bereits dem Papst erfolgreich vorgetäuscht hatte, ein Gesandter des Priesterkönigs Johannes zu sein, einen auf den 16. Juni 1459 datierten Brief an seinen äthiopischen Herren mit auf den Weg gibt, in welchem er anfragt, ob der »rex Indiarum« nicht Bücher seines Vorfahren König Salomon besitze und ihm überlassen könnte, damit er sie ins Lateinische übertragen lasse.¹⁸⁷

Angesichts der auch unter Gebildeteren bestehenden Konfusion von »Ägypten« und »Indien«, möchte ich annehmen, dass für Filarete »Indien« zunächst einmal nicht viel mehr bedeutete als ein Synonym für geographisch »fern« und »im Osten« beziehungsweise für »noch ferner« und »noch weiter im Osten« und zeitlich »noch früher« und »noch ursprünglicher« als Ägypten, ohne dass es zwischen dem Land am Nil und Indien eine geographische oder kulturelle Trennlinie gegeben hätte. Dies ist zu beachten bei den zahlreichen Aufzählungen alter, ehrwürdiger, »antiker« Städte und Wunder, die wir in Filaretos *Libro architetonico* finden. Im 8. Buch beispielsweise wird neben Rom Troja, Karthago, Ninive, Babylon, Theben in Ägypten and Cathai angeführt, »ein riesiges Gebiet, von dem sie sagen, es liege in Tartarien, wo es mehr als zwanzigtausend Brücken geben soll«.¹⁸⁸

›INDISCHE‹ REISEBERICHTE

Diese »20.000 Brücken«, wie die oben angeführten Leucht- und Wassertürme oder Wassersäulen, die sich drehenden oder auf Pferden bereiten Türme sowie die tönenden Windfiguren, wie die Städtenamen selbst, stammen aus der mittelalterlichen Reise- und Mirabilienliteratur, wie, um nur das bekannteste Beispiel zu nennen, dem *Milione* des Marco Polo, in welchem riesige und reiche Städte beschrieben werden, mit großen Plätzen, 100 Toren und 6000 oder 12.000 steinernen Brücken (Brücken

übrigens ein Lieblingsmotiv des *Libro architetonico*; siehe Taf. f. 93v, 94v, 95v, 97r, 109r und 160r),¹⁸⁹ umgeben und durchzogen von zahlreichen Kanälen, welche – wie bei Filarete – die Abfälle aus der Stadt entfernen. Wir geben hier den Bericht über die Stadt Quinsai des »Gran Can« wieder, der einige Gemeinsamkeiten mit Filaretos Sforzinda (und der Hafenstadt) aufweist und – wichtiger in diesem Zusammenhang – insgesamt gut illustriert, woher Filaretos Anregungen kamen:

... die edle und prächtige Stadt Quinsai, der man aufgrund ihrer Vortrefflichkeit, ihres Adels und ihrer Schönheit diesen Namen gegeben hat, der Stadt des Himmels bedeutet, weil sich keine zweite auf Erden findet, die ihr ähnlich ist, noch eine, in der sich annähernd so viele Genüsse finden, die beim Menschen den Eindruck erwecken, im Paradies zu sein. [...] Diese Stadt ... hat einen Umfang von hundert Meilen, weil ihre Straßen und Kanäle sehr breit und ausgedehnt sind. [...] Ihre Lage ist dergestalt, dass zu einer Seite ein ganz klarer Süßwassersee liegt und zur anderen ein gewaltiger Fluss, der zahlreiche große und kleine Kanäle speist, die in alle Teile der Stadt fließen und die Abfälle fortspülen und dann in besagten See fließen und von dort in den Ozean, wodurch ein hervorragendes Klima entsteht. In der gesamten Stadt kann man sowohl über die Erde also auch entlang dieser Ufer laufen. Die Straßen und Kanäle sind so breit, dass Boote und Karren, die die notwendigen Dinge für die Bewohner herbeitransportieren, sie bequem befahren können. Es geht das Gerücht, dass es dort über zwölftausend Brücken gibt ... Auf der anderen Seite der Stadt verläuft ein vielleicht vierzig Meilen langer Graben, der sie zu dieser Seite hin abschließt und sehr breit und voll mit Wasser ist, das aus besagtem Fluss stammt. Ausgeführt haben ihn die alten Könige jener Provinz ...; er dient außerdem zur Bewehrung der Stadt; das Erdreich von dem Aushub wurde innen aufgeschüttet und bildet eine Art kleinen Hügel, der sie umgibt. Es gibt dort zehn Hauptplätze, dazu viele weitere in den Stadtvierteln, die quadratisch sind und eine halbe Meile Seitenlänge haben. An ihrer Vorderseite verläuft die vierzig Schritt breite Hauptstraße, die

gerade von einem Ende der Stadt zum anderen läuft und von einer Vielzahl an Brücken überspannt wird, die flach und bequem sind. Alle vier Meilen findet sich dann einer dieser Plätze, die (wie gesagt) einen Umfang von zwei Meilen haben. Es gibt dort auch einen riesigen Kanal, der als Gegenstück zu der erwähnten Straße auf der Rückseite besagter Plätze verläuft, wo in Ufernähe große Steinhäuser errichtet sind, wo alle Händler, die aus Indien und anderen Teilen kommen, ihre Waren einlagern ... [...]. Alle erwähnten zehn Plätze werden von hohen Häusern gesäumt, in deren Untergeschossen sich Läden befinden, in denen jede Art von Handwerk ausgeübt wird ... [...]. In weiteren Straßen sind Ärzte, Astrologen, solche, die Lesen und Schreiben lehren und unendlich viele andere Zünfte mehr ansässig. Ihre Niederlassungen liegen rings um besagte Plätze, auf denen an jedem Ende je zwei große Gebäude stehen. Hier haben die Abgeordneten des Königs ihren Sitz, die unmittelbar Recht sprechen, sobald es zwischen den Händlern oder den Anwohnern zu Streitigkeiten kommt. [...]¹⁹⁰

Es folgen ausführliche Beschreibungen der natürlichen Reichtümer der Stadt und der Umgebung, wie die Versorgung durch Fische, welche die Kanäle im Überfluss in die Stadt bringen; sowie des Reichtums, der Schönheit und Friedfertigkeit der Bewohner und der Gerechtigkeit der Herrschenden. Schließlich ist – wie bei Filarete – die Stadt durch einen schiffbaren Fluss mit einer nahe gelegenen Hafenstadt verbunden (vgl. Taf. f. 90v und f. 101r).¹⁹¹

In Marco Polos *Milione* stoßen wir auch auf die Beschreibung eines Grabmals, das ein »antiker«, »sehr reicher« König für sich errichten ließ, bestehend aus zwei hohen Türmen beziehungsweise Pyramiden oder Obelisken, der eine aus Silber, der andere aus Gold, an deren Spitzen sich Kugeln befinden, darin jeweils ein goldenes Glockenwerk, das den Wind in Musik übersetzt.¹⁹² Die Beschreibung dieses Grabmals könnte, wie bereits bemerkt, eine der Inspirationsquellen für Filaretos Denkmal für den König Zogalia gewesen sein, welches anlässlich der Auffindung seines Schatzes errichtet wird (Taf. f. 102v).¹⁹³



6.5. Firuzabad (Ardashir Kurreh/Gur), Luftansicht der Reste aus dem 3. Jh. Foto: Georg Gerster.

Was das Motiv der Säule betrifft, zu deren Spitze eine Wasserleitung führt, so sei hier mit Blick in den Osten, in Richtung »Indien«, ergänzt, dass mehrere Reiseberichte des 18. Jahrhunderts eine solche für Baalbek bezeugen; ein weiteres Exemplar einer wasserführenden Säule wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Chirbethamsin nördlich von Akka dokumentiert.¹⁹⁴

Von besonderem Interesse erweist sich jedoch der heute »Minar« (»Minarett«), ehemals »Tirbal« genannte Turm von Firuzabad (Ardashir Kurreh/Gur) im heutigen Iran, der im geometrischen Mittelpunkt der Stadtanlage stand und dessen Kern noch heute etwa 30 m hoch über das einsame Trümmerfeld ragt (Abb. 6.5).¹⁹⁵ Die Hauptstadt des Sassanidenreiches lag in einer von Bergen umgebenen fruchtbaren Ebene, am Fluß Firuzabad; sie war kreisförmig

angelegt; von einer Mauer, einem breiten Graben und einer weiteren Mauer umgeben; zwanzig radial angelegte Straßen – gekreuzt von mehreren Ringstraßen – führten auf das turmartige Gebäude im exakten Zentrum der Anlage zu, welches vermutlich Teil einer Tempel- oder Palastanlage war. Von seiner Höhe konnte man die ganze Stadt und die Ebene überblicken; durch eine Leitung sei Wasser bis zur Spitze emporgestiegen und dort wie aus einer Quelle hervorgebrochen.¹⁹⁶

Die Übereinstimmungen mit Filarete sind auffallend. Wie bereits mehrmals betont, hatte ursprünglich, im zweiten Buch, auch der Architekt der Renaissance vorgehabt, das genaue Zentrum seiner kreisrunden, von einer Mauer und einem Wassergraben umgebenen und von einer Ringstraße und acht Radialstraßen gegliederten Stadt Sforzinda durch einen hohen Turm auszuzeichnen, der auf verschiedene Weise den Kreislauf des Jahres versinnbildlicht hätte.¹⁹⁷ Im 6. Buch, bei der ausführlicheren Beschreibung des zentralen Platzes beziehungsweise des Platzgefüges (Taf. 43r, 73r, 73v; vgl. Abb. 3.1. und 3.2), wird dieser Turm allerdings nicht mehr erwähnt.¹⁹⁸ Offenbar hat Filarete den ursprünglichen idealen, an östlichen Vorbildern gewonnenen Plan zugunsten einer Orientierung an realistischeren, einheimischen Vorbildern aufgegeben. Doch dieses Zugeständnis an die städtische Wirklichkeit und deren Bedürfnisse hat nur zu einer Unterdrückung der ursprünglichen Idee geführt, aber nicht zu deren Aufgabe. Das Projekt wird verwirklicht als zentraler Baukörper einer Burg, deren Funktion und genaue Lage innerhalb der Stadt nicht zufällig unbestimmt bleiben (Taf. f. 41v). Gemeinsam ist den beiden Projekten auch die Idee des durch ein Aquädukt von außen an das Zentrum der Anlage geführten Wassers (als Wellenlinie in den Grundriss von Taf. f. 43r eingetragen). Nun fließt es aber nicht mehr in die Kanäle und über die Straßen, sondern in die Wege eines Labyrinths, das die Burg umgibt. Übrigens war auch Firuzabad mit einem Aquädukt ausgestattet, welches Wasser entlang der Nord-Süd-Achse zum Zentrum der Anlage brachte.¹⁹⁹

Auffallend schließlich auch der Grundriss der Burg von Sforzinda (Taf. f. 40v), der aus einem Viereck besteht, welches in 3×3 Binnenquadrate unterteilt ist. Denselben Grundriss weist eine der Palastanlagen der Hafenstadt beziehungsweise der antiken Stadt Plusiapolis auf, welche inmitten eines als Weltbild beziehungsweise -karte ausgebildeten Gartens liegt, umgeben von einem Labyrinth (Taf. f. 121r und 122r). In letzterem Fall wird das zentrale Quadrat eingenommen vom Palast, in ersterem vom zentralen Turm der Burg.²⁰⁰ So banal und nahe dieses Schema zu liegen scheint, ich konnte es vor Filarete in der westlichen Tradition nicht finden, sehr wohl aber in zahlreichen Zeugnissen der östlichen Tradition, wie etwa in indischen Mandalas und der entsprechenden Architekturtheorie,²⁰¹ vor allem aber stellt es jenes Schema, nach dem in China gesamte Stadtanlagen angelegt wurden und auf welchem der halb-legendäre kosmische Tempel namens Ming Tang («Heller Raum» oder «Raum des Lichtes») aufgebaut war, die rituelle Residenz, in welcher der Kaiser zeremonielle Akte entlang der Jahreszeiten durchführte, um die Einheit von Himmel und Erde zu erhalten. Dieses Schema finden wir im »Gesetzbuch der Werke« im »Buch der Sitten« (Han-Dynastie) auch literarisch beschrieben.²⁰² Weitere Parallelen drängen sich auf morphologischer Ebene auf.²⁰³

MÜNDLICHE TRADITION?

Ich habe nun eine Reihe von Elementen aufgezählt, für welche sich Parallelen in der mittelalterlichen Reise- und Mirabilienliteratur finden. Dieser Zusammenhang ist nicht von der Hand zu weisen. Gleichzeitig aber gelingt es nicht, genaue Übereinstimmungen zu eruieren. Pyramiden, Obeliskten, bekrönende Kugeln, leuchtende, sich drehende und mit dem Pferd über eine sich emporwindende Rampe zu erklimmende Türme und Paläste usw., alle diese Elemente finden wir dort, aber nirgends in einer der Zusammenstellungen, wie sie Filarete bringt. Daraus möchte ich schließen, dass der Autor des *Libro*

architettonico aus dem Gedächtnis zitiert und dass seine Hauptquelle die mündliche Tradition war.

Hinsichtlich der Möglichkeit einer mündlichen Rezeption von tatsächlich gebauter Architektur des Orients durch Filarete, ist eine grundsätzliche Bemerkung angebracht: Zum einen wissen wir wenig über die Verbindungen zwischen Ost und West, nur wenige schriftliche Zeugnisse sind uns überliefert, und die, die erhalten sind, sind überformt von mittelalterlichen oder antiken literarischen Traditionen. Die historischen Quellen vermitteln jedoch kein vollständiges Bild vom Umfang der tatsächlichen Kontakte, welche mit Sicherheit intensiver waren, als sich aus schriftlichen Quellen schließen lässt. Das haben uns nicht zuletzt die Arbeiten und Kongresse gerade der letzten Jahre deutlich vor Augen geführt.²⁰⁴ Die Übermittlung von Gesehenem und Erfahrenem auf mündlichem Wege ist jedenfalls nicht zu unterschätzen. Zwar ist es richtig, dass die überlieferten schriftlichen Reiseberichte ein geringes Interesse der Reisenden an der fremden Architektur oder zumindest großes Unvermögen bei ihrer Beschreibung bezeugen, doch wer weiß, was aus ihnen herauszuholen war, wenn sie von einem wissbegierigen Architekten dahingehend befragt wurden.²⁰⁵

Filarete weist an zahlreichen Stellen des *Libro architettonico* auf antike Autoren hin, die er gelesen haben will. Genannt werden explizit Aristoteles, Cäsars *Commentarii de bello gallico*, Cicero (4 x), Diodorus Siculus (3 x), Diogenes Laertius, Äsop (3 x), Euklid, Philo von Byzanz, Livius, Ovid (2 x), Plinius (5 x), Quintilian, Tacitus, Valerius Maximus (3 x), Varro (6 x), Vergil (5 x) und natürlich Vitruv (28 x) sowie Xenokrates und Xenophon; hinzu kommen Verweise auf die Bibel, den Hl. Hieronymus (2 x), auf Dante, schließlich auf Albertis Architekturtraktat, aber auch auf dessen Malereitrate *De pictura* und *Elementi di pittura*; abgesehen von den zahlreichen impliziten Bezugnahmen auf all diese und zahlreiche weitere Autoren.²⁰⁶ Für unseren Zusammenhang besonders interessant sind die expliziten Verweise auf Diodorus Siculus. Im 20. Buch stützt Filarete seine Aufforderung an den Bauherrn, Geld nicht zu horten, sondern für Architektur auszugeben, mit

der Bemerkung, dass dies bei den antiken Königen verpönt gewesen sei, wie man unter anderem bei Diodor nachlesen könne;²⁰⁷ und zum Abschluss der Beschreibung der Verwaltung seiner idealen Stadt nach den Vorgaben des antiken *Libro dell'oro* gibt er den Bericht des antiken Historikers über die Gesetze der Ägypter wieder.²⁰⁸ Beim Unterricht des Galeazzo Maria Sforza in der Kunst des *Disegno*, anlässlich der Erklärung der Geometrie der Pyramide, verweist Filarete neben der römischen Pyramide des Caius Cestius, in der Remus begraben sei, auf die ägyptischen Vorbilder, die ebenfalls als Grabstätten gedient hätten, wie sein Schüler bei Diodor nachlesen könne.²⁰⁹

Neben solchen expliziten Nennungen der Autoren des Referierten, finden sich aber auch zahlreiche Stellen, wo es bei einem bloßen »si legge« (»man liest«, 16 Mal) bleibt.²¹⁰ Es sei an dieser Stelle noch einmal Ludovico Gonzagas Ausruf der »Renaissance« Ägyptens zitiert: »Herr, mir scheint, die ehrwürdigen Bauten zu sehen, die einst in Rom waren und jene, von denen man liest, dass sie in Ägypten standen, und beim Anblick dieser so ehrwürdigen Bauten scheint es mir, als würde ich wiedergeboren.«²¹¹ Noch häufiger müssen wir uns aber mit einem »si dice« (»man sagt«, 33 Mal) oder »dicono« (»sie sagen«, 56 Mal) zufriedengeben, was nicht nur auf eine Wiedergabe aus dem Gedächtnis, sondern auch für in mündlichem Gespräch angeeignete Informationen spricht, wodurch auch die unzähligen Ungenauigkeiten und Namensvarianten und -verwechslungen ihre Erklärung fänden.²¹² In dieselbe Richtung weist das häufige »credo« (»ich glaube«, 155 Mal) und »mi pare« (»mir scheint«, 76 Mal), auf welches kaum ein Absatz verzichtet.

Gespräche mit Zeitgenossen sind natürlich selbstverständlich, aber in Filaret's Fall haben sie sich auch ausdrücklich in seinem *Libro* niedergeschlagen. So berichtet er u. a. von Gesprächen mit Tommaso da Rieti (Humanist und Diplomat im Dienst des Francesco Sforza) über Eisengewinnung und den möglichen Auftrag zur Errichtung eines Kastells,²¹³ mit Timoteo Maffei (Prior des Augustinerordens der Badia Fiesolana und Autor der Schrift *In*

magnificentiae Cosmi Medicei Florentini detractores) über die Bibliothek und den Bau der Badia Fiesolana im Auftrag Cosimos,²¹⁴ mit Nicodemo Tranchedini (Botschafter Francesco Sforzas in Florenz) über die Sammlungen, die Bibliothek und das Studiolo des Piero de Medici,²¹⁵ oder mit Pigello Portinari (Vertreter der Mediceer Bank in Mailand) über die Ausstattung des Palazzo del Banco Mediceo in Mailand²¹⁶ sowie mit zahlreichen Künstlern, wie dem Venezianer Angelo (Barovier) da Murano, bei welchem er die Kunst des Mosaiks gelernt und »vetro cristallino« gesehen haben dürfte.²¹⁷ Anlässlich einer Diskussion des Paragone von Skulptur und Malerei, die ohne Umschweife zugunsten letzterer entschieden wird, erzählt Filarete von einem namenlosen Bologneser Maler, in dessen Haus er zum Essen eingeladen war und der ihm ein von ihm gemaltes Stillleben zeigte, das dem Florentiner Gast so täuschend echt gemalt schien, dass er nach den Früchten greifen wollte.²¹⁸ Die bei dieser Gelegenheit wiedergegebenen antiken Nachrichten über getäuschte Krähen, Vögel, Hunde und Pferde, bis hin zu Giotto's Fliege, könnten durchaus nicht aus einer Lektüre der entsprechenden Texte stammen, sondern aus einem Gespräch mit eben jenem Bologneser Maler.²¹⁹ Wahrscheinlich werden wir den meisten Stellen des *Libro architettonico* am Gerechtesten, wenn wir von einer unlösbaren Verbindung von Gehörtem und Gelesenem ausgehen, das vom Autor aus dem Gedächtnis zitiert werden muss.²²⁰

Die folgende Stelle des 8. Buches bringt unvermittelt eine Aufzählung berühmter ferner Städte in einer absichtsvoll diffusen Wolke aus »lesen«, »erzählen«, »hören« und »selbst gesehen haben«:

Und obschon diese [die Stadt Sforzinda] nicht das großartige Theben in Ägypten ist, auch nicht die große Stadt Ninive, oder gar das große Babylon, von dem *es heißt*, dass Semiramis es so herrlich erbaut habe; auch nicht das zweite Theben in Griechenland, von dem *man sagt*, Kadmos habe es errichtete, nicht Troja, das Laomedon baute und sein Sohn Priamos dann neu errichtete, nicht das Karthago der Dido, das, *wie es heißt*, ursprünglich von ihr geschaffen wurde, und auch mit

Rom will ich sie nicht vergleichen, weil es, *wie man liest*, einen Großteil der Welt dominiert hat; und auch heute noch *sagen einige, sie hätten von welchen gehört und in Büchern gelesen, die jene schrieben, die erklären, dortgewesen zu sein*, von Cattai also, einem riesigen Gebiet, von dem *sie sagen*, es liege in Tartarien, wo es mehr als zwanzigtausend Brücken geben soll, was uns unglaublich schien und viele andere *herrliche Dinge, von denen zu erzählen, dass ich sie gesehen habe, mich beschämt*.²²¹

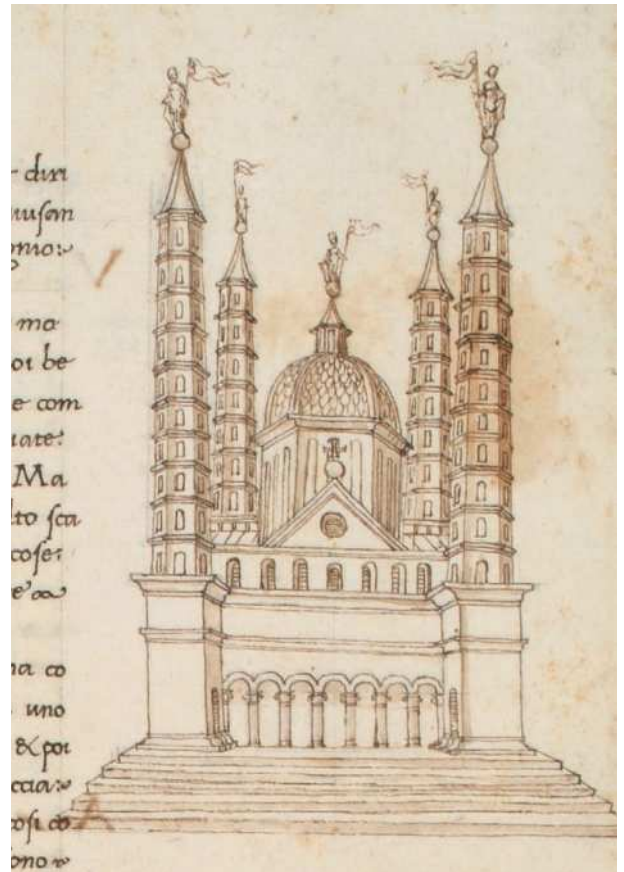
Nun, woher hatte Filarete Nachrichten von »Cattai«, also von China? Leider nennt er hier – wie in allen anderen Fällen von nah- und fernöstlichen Aspekten, die sich in seinem *Libro* finden – weder einen Autor eines Reiseberichtes, welchen er gelesen, noch einen Fernreisenden, mit welchem er sich unterhalten haben könnte. Doch kommen dafür gleich mehrere Personen in Frage.

Von seiner engen Freundschaft mit dem Humanisten Francesco Filelfo, welcher die zwanziger Jahre in Konstantinopel verbracht hatte (wo er eine griechische Frau ehelichte), bevor er in Florenz und dann in Mailand mit Filarete eng befreundet war, und von Ciriaco d'Ancona, von welchem mehrere Reisen nach Konstantinopel, in die Ägäis und nach Ägypten überliefert sind und den Filarete bei mehreren Gelegenheiten getroffen haben könnte, war bereits die Rede.²²² Filarete könnte aber auch den Florentiner Benedetto Dei gekannt haben, der seit 1458 durch den Orient reiste, zwar erst 1467 nach Italien zurückkehrte, aber in Briefen von diesen Reisen berichtete. Nach mehreren zeitgenössischen Zeugnissen war das Interesse für diese Berichte äußerst groß; die Briefe wurden herumgereicht, ja zu diesem Zwecke sogar kopiert, sind jedoch heute größtenteils verloren.²²³ Hinzu kommt Niccolò de' Conti, welcher zuvor, von circa 1414–1439, Indien und vielleicht sogar China bereist hatte und welchen Filarete in Florenz oder Venedig getroffen haben könnte. Einer späteren Tradition zufolge sei Conti, um sich und seine Familie zu schützen, in Ägypten zum Islam übergetreten; als er sich nach seiner Rückkehr zwischen 1439 und 1442 nach Florenz begab, um

Papst Eugen IV. um Absolution zu bitten, wurden seine Berichte von dem päpstlichen Sekretär Poggio Bracciolini aufgeschrieben.²²⁴ Während Filarete in Mailand meist vergeblich den direkten Kontakt mit dem Herzog suchen wird, unter Eugen IV. in Rom und in Florenz muss er Zugang zu elitären Kreisen gehabt haben, wie die griechischen, hebräischen, armenischen, arabischen und persischen Inschriften an den von 1433 bis 1445 gearbeiteten Türen von Sankt Peter zeigen.²²⁵ Vielleicht hat Filarete während seiner Tätigkeit für Eugen IV. sogar die Bekanntschaft von Beltramo Mignanelli gemacht, der als Händler und Diplomat in Ägypten, Syrien und Persien unterwegs gewesen war, vielbeachtete Biographien des mongolischen Herrschers Tamerlan (von dem auch in Filarettes *Libro architettonico* die Rede ist²²⁶) und des mamelukischen Sultans Barquq verfasst hatte, bevor er von Eugen IV. als päpstlicher Übersetzer für das Arabische zum Unionskonzil bestellt wurde.²²⁷ Überhaupt muss, wie wir bereits betont haben, das in den Jahren 1439 bis 1443 in Filarettes Heimatstadt Florenz ausgelegte und dann in Rom weitergeführte und in den Bronzetüren von Sankt Peter dokumentierte Konzil als ein Austauschplatz für Vorstellungen und Wissen von fernen Ländern betrachtet werden.²²⁸ Während seines späteren Aufenthaltes in Mailand könnten schließlich die wiederholten Aufenthalte in Venedig Filarete Gelegenheit verschafft haben, Nachrichten über den Orient aus erster Hand zu erhalten. So könnte ihm beispielsweise der Botschafter von Tabriz (eine wichtige und nachweislich von Italienern frequentierte Handelsstadt im heutigen Iran, an der Seidenstraße Richtung Bagdad), mit welchem sich Filarete gleichzeitig in Venedig aufhielt, oder einer aus seinem Gefolge, von der zu dieser Zeit mit vier Minaretten ausgestatteten Moschee in Tabriz erzählt haben.²²⁹

ELEMENTE ÖSTLICHER ARCHITEKTUR

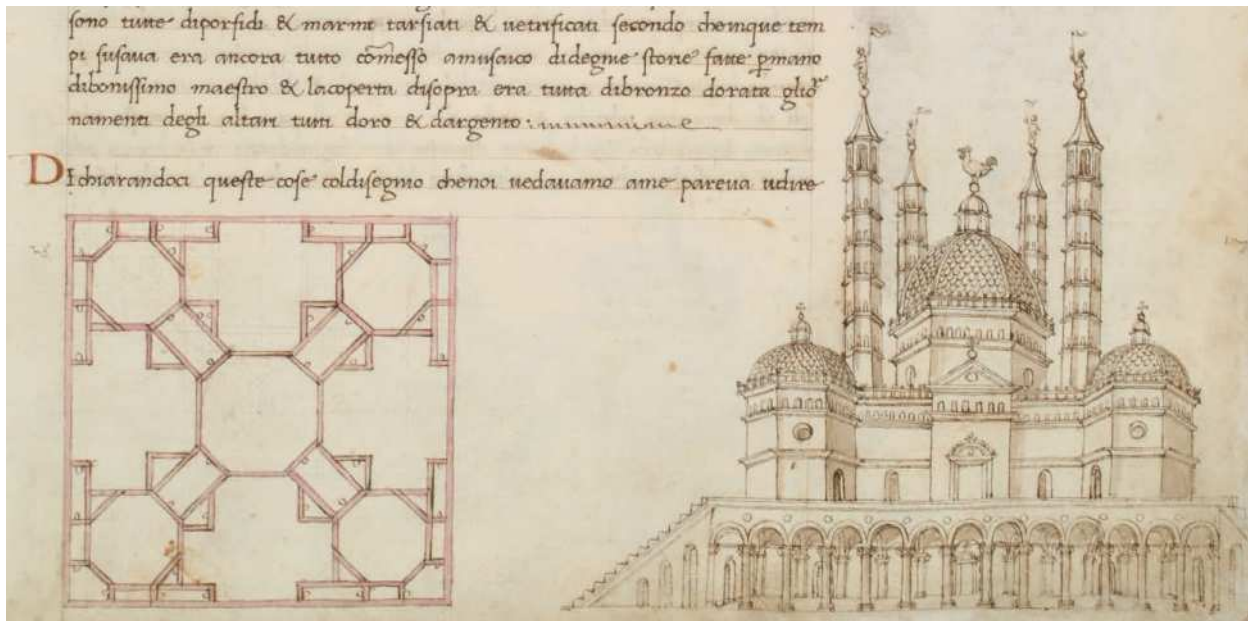
Damit bin ich bei einem architektonischen Element angelangt, an welchem sich meines Erachtens mehr als wahrscheinlich machen lässt, dass Filare-



6.6. Filarete, *Libro architettonico*, VII, f. 47r: Dom von Sforzinda. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 47r.

tes »wilde« Architekturen nicht nur auf seine eigene Phantasie zurückgehen, sondern tatsächlich Kenntnisse nah- und fernöstlicher Architektur reflektieren. So scheinen mir die Minaretten ähnlichen, jeweils vierfachen Türme der Kathedrale von Sforzinda (Taf. f. 47r, Abb. 6.6; vgl. f. 52v)²³⁰ sowie der beiden »Tempel« der Hafenstadt, die von Filarete nach den Vorgaben des »antiken« *Libro dell'oro* errichtet werden (Taf. f. 108r und f. 119v, Abb. 6.7 und 6.8),²³¹ dafür zu sprechen, dass der Architekt hier (mündliche) Nachrichten von den großen Moscheen verarbeitet hat.

Da jene von Tabriz, wie alle anderen frühen Moscheen mit vier Minaretten, nicht erhalten ist (wir wissen von ihnen nur aus literarischen Quellen und archäologischen Resten), können wir Filarettes Ent-



6.7. Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 108r: Tempel der Stadt Plusiapolis nach dem antiken *Libro dell'oro*, Vorbild für die Kirche der Hafenstadt der Sforza. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 108r.

würfe nur mit erhaltenen Beispielen aus späterer Zeit vergleichen.²³² Die kegelförmigen, spitz zulaufenden oberen Abschlüsse der Türme ähneln jenen der großen osmanischen Moscheen, wie beispielsweise die Selimiye-Moschee des Sinan in Edirne (1574; Abb. 6.9).²³³ Sie stehen wie die Türme des Taj Mahal in Agra (1632–49; Abb. 6.10) oder des Mausoleums des Jahangir bei Lahore (1628–38) auf oktagonalen Basen. Die vier Türme des zweiten »Tempels« der »antiken« Stadt Plusiapolis beziehungsweise der Hafenstadt der Sforza (Taf. f. 119v, Abb. 6.8) im Besonderen weisen eine große Verwandtschaft mit den Minaretten des Gol Gumbaz bei Bijapur auf (Mausoleum des Mohammed Adil Shah, um 1660, Abb. 6.11); in beiden Fällen sind die Türme oktagon und haben sieben Geschosse, welche an allen Seiten von Fenstern durchbrochen sind. Beide »Tempel« der »antiken« Stadt Plusiapolis (Taf. f. 108r und f. 119v, Abb. 6.7 und 6.8) stehen auf arkadierten Plattformen, wie das Mausoleum des Humayun in Delhi (1562–71, Abb. 6.12) oder das Grabmal des Akbar bei Sikandra (um 1610), und wie im Falle des Taj Mahal in Agra (Abb. 6.10) werden diese Platt-

formen von seitlichen, in einer Flucht mit der Front liegenden Treppen erschlossen.²³⁴ Die kräftigen, oktagonalen, pavillonartigen Eckbauten des ersten Tempels von Plusiapolis (Taf. f. 108r, Abb. 6.7) wiederum erinnern an jene des Mausoleums des Itimad-ud-Daula in Agra (1621–28; Abb. 6.13). Eine weitere erstaunliche Vergleichbarkeit besteht zwischen den Angaben des Filarete zur Volumetrie des »Tempels der Tugend« (»Tempio della virtù«, Abb. 6.14, in der Rekonstruktion von John Spencer)²³⁵ und dem Gol Gumbaz bei Bijapur (Abb. 6.11) oder dem Eklakhi-Mausoleum in Pandua von circa 1425 (Abb. 6.15).²³⁶ Nachdem auszuschließen ist, dass Filarete die Architekten der Mogul-Zeit beeinflusst hat, kann man annehmen, dass die Motive einer gemeinsamen Quelle entstammen, wie im Falle des zuletzt genannten Beispiels.

Am deutlichsten tritt diese Möglichkeit wohl im Vergleich der Grundrissdispositionen zutage, deren Gemeinsamkeiten Zufälligkeit auszuschließen scheinen. Man vergleiche etwa den Grundriss des ersten »Tempels« der »antiken« Stadt Plusiapolis beziehungsweise der Hafenstadt der Sforza (Taf. f. 108r,

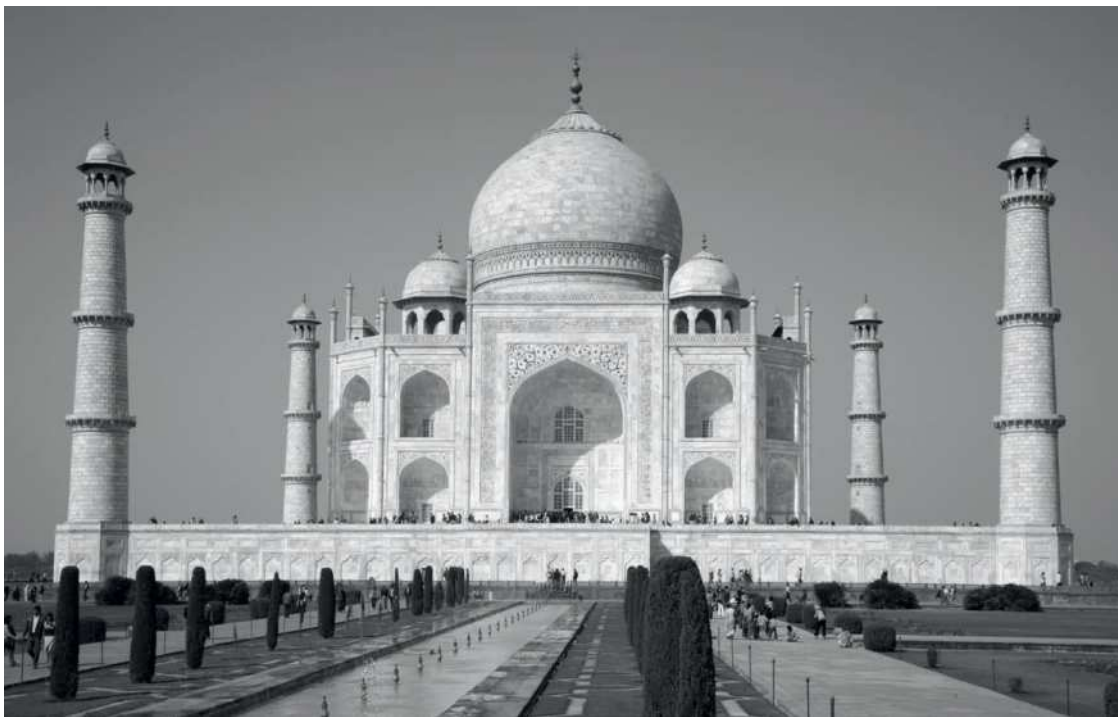


6.8. Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 119v: Zweiter Tempel der Stadt Plusiapolis, außerhalb der Stadtmauern, nach dem antiken *Libro dell'oro*. Perspektivische Ansicht. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 119v.

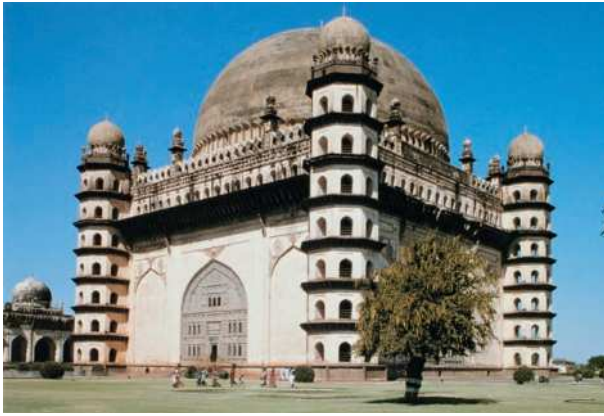


6.9. Edirne, Selimiye Moschee, Sinan, 1569–1575.

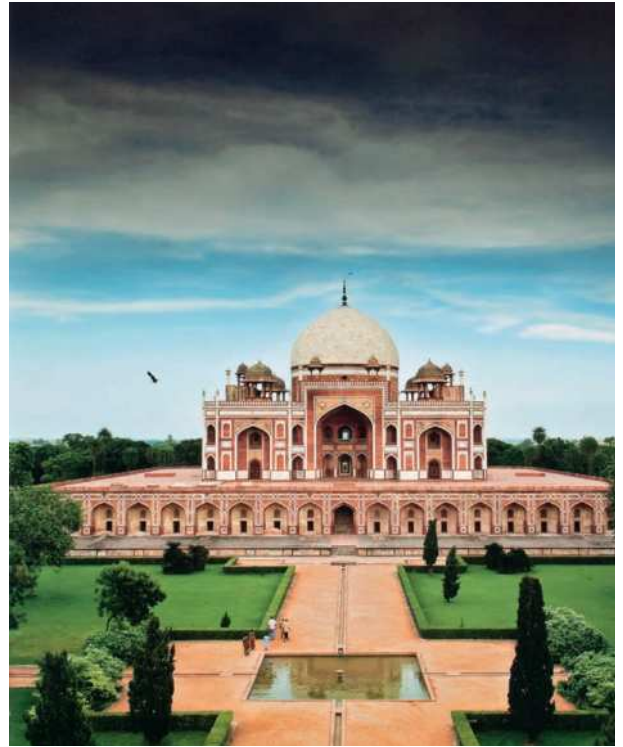
Abb. 6.7) mit jenen des Taj Mahal (Abb. 6.16, vgl. Abb. 6.10), der Grabmäler des Humayun (Abb. 6.17, vgl. Abb. 6.12) und des Itimad-ud-Daula (Abb. 6.18, vgl. Abb. 6.13), oder mit dem Grundriss des Todar Mal' Baradari in Fatehpur Sikri (circa 1571–1585, Abb. 6.19). In allen Fällen wird der Grundriss gebildet aus neun Teilen im Quadrat, wobei sich acht kleinere Kompartimente mittig an den Seiten und in den diagonal erschlossenen Ecken des Quadrates um einen größeren, zentralen Kuppelraum gruppieren. Das Muster ist bekannt aus zahlreichen Gartenpavillons und Mausoleen der indischen Mogul-Architektur, geht jedoch auf die persische Architektur der Timuriden des 15. Jahrhunderts und deren Paläste in Tabriz, Herat und Samarkand zurück und wird seither als *Hascht Bibischt* (persisch, »Acht Paradiese«) bezeichnet.²³⁷ Die beste erhaltene Beschreibung einer solchen Grundriss- und Raumdisposition ist uns übrigens aus der Feder eines venezianischen Händlers überliefert, der sich um 1510 in Tabriz aufgehalten hatte und von einem Palast berichtet, welcher von dem von 1453 bis 1478 regierenden Uzun Hasan errichtet worden sei:



6.10. Agra, Taj Mahal (Mausoleum der Mumtaz Mahal), 1631–1648.



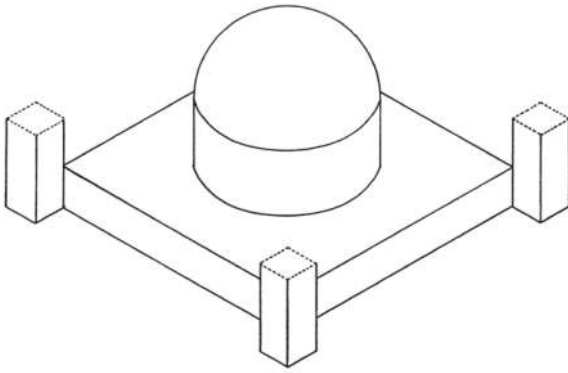
6.11. Bijapur, Gol Gumbaz, 1626–1656.



6.12. Delhi, Mausoleum des Humayun, 1562–1572.



6.13. Agra, Mausoleum des Itimad-ud-Daulah, 1626–1628.



6.14. Filarete, *Libro architettonico*, »Tempio della Virtù«, Rekonstruktion von John Spencer. Aus: John R. Spencer, Filarete and Central Plan Architecture, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 17 (1958), 10-18, S. 17, Abb. 23.



6.15. Pandua, Eklakhi-Mausoleum, um 1425.

Der Palast ist inmitten eines großen und schönen Gartens erbaut ... In der persischen Sprache heißt der Palast »Astibisti«, was bei uns so viel wie acht Teile bedeutet, weil er acht Segmente besitzt. Er ist dreißig Schritt hoch und bildet ein Rund von siebenzig bis achtzig Schritt Umfang, der acht Segmente hat, die wiederum in vier Zimmer und vier kleine Vorräume aufgegliedert sind; der Vorraum jedes Zimmers verläuft entlang der Außenseite, den restlichen Palast bildet im Inneren ein mit einer wunderbaren Kuppel überwölbt Rund. Der Palast ist eingewölbt, beziehungsweise mit einem, wie man zu sagen pflegt, fortlaufenden Dach versehen, und besitzt nur einen Treppenaufgang, der zum Kuppelraum, den Zimmern und Vorräumen führt, da die Treppe in den Kuppelraum führt, wovon man in die Zimmer und Vorräume gelangt. Dieses Gebäude hat ebenerdig vier Eingänge und die vielen Zimmer sind ringsum mit emailliertem und vergoldetem Blattwerk verziert und so schön, dass ich es nicht angemessen in Worte zu fassen vermag.²³⁸

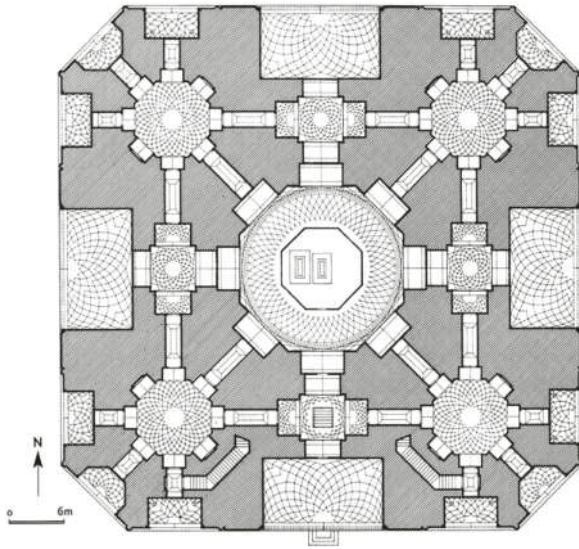
Es folgt eine längere Beschreibung der prächtigen Innenausstattung sowie des Gartens. Auch wenn die Zeit der tatsächlichen Errichtung des Palastes ungewiss ist und es sich bei der italienischen Beschreibung um ein spätes Zeugnis handelt, so belegt dieses doch immerhin, dass italienische Handelsreisende sich von der Pracht der fremden Architektur beein-

drucken ließen und davon einigermaßen angemessen zu berichten wussten.

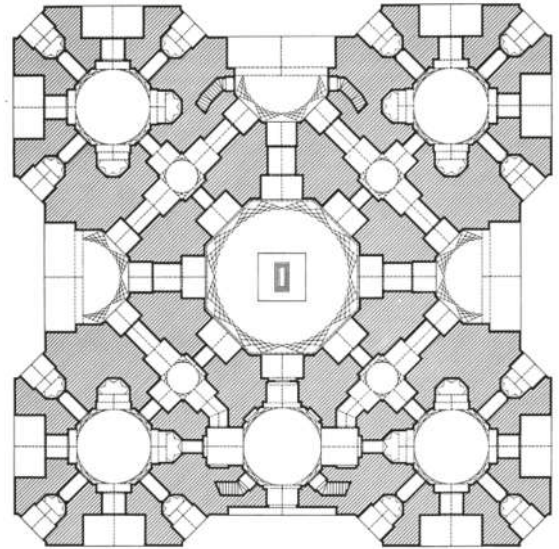
PHANTASIEVOLLE UTOPIE ODER ERNSTGEMEINTES PROGRAMM?

Fassen wir zusammen: Filarete lokalisiert seine Idealstadt in Indien und verweist an zahlreichen Stellen auf Ägypten als das wiederzubelebende und wiederzuerrichtende Vorbild. Als Mittel der Imagination bedient er sich dessen, wovon die mittelalterliche Reise- und Mirabilienliteratur und die zeitgenössischen Reisenden von fernen und ihm unbekanntem Ländern erzählen. Damit wird die Antike, von der er spricht, zeitlich vor und geographisch außerhalb der römischen, aber auch der griechischen Antike angesiedelt. Was aber bezweckt Filarete damit, was treibt sein Interesse am fernen und ihm selbst unbekanntem Orient an? Dienen ihm zeitlich und geographisch ferne und unbekanntem Länder nur als Projektionsfläche seiner eigenen Phantasien? Das heißt, geht es ihm nur darum, einen geeigneten Rahmen zu schaffen, innerhalb dessen er, von unhinterfragbarer, weil unbekannter Autorität legitimiert, seiner eigenen Einbildungskraft freien Lauf lassen kann?

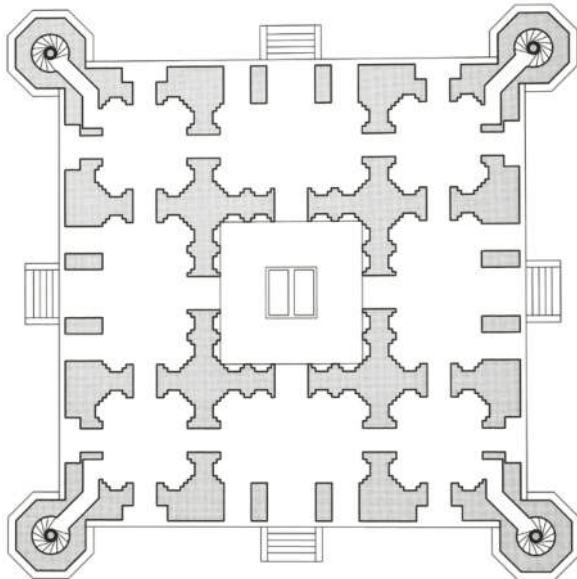
Das mag teilweise zutreffen. Wie schon »Ägypten«, so dient auch »Indien« Filarete zweifelsohne als



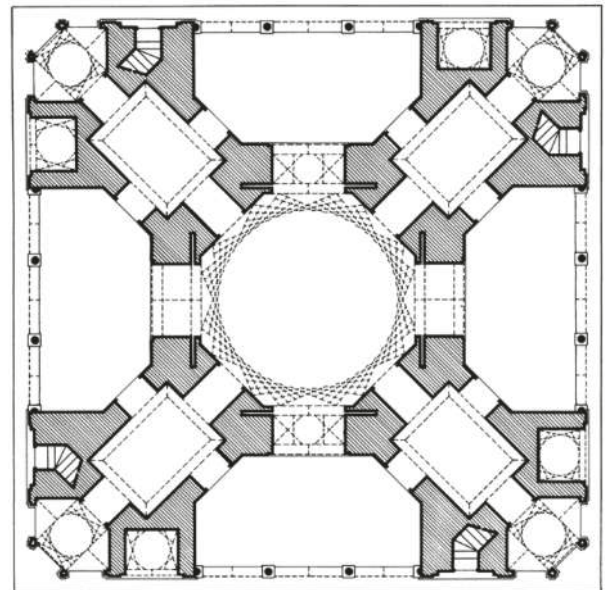
6.16. Agra, Taj Mahal (Mausoleum der Mumtaz Mahal), 1631–1648, Grundriss. Aus: Ebba Koch, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra. With Drawings by Richard André Barraud*, London 2012, S. 154, Abb. 220.



6.17. Delhi, Mausoleum des Humayun, 1562–1572, Grundriss. Aus: Ebba Koch, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra. With Drawings by Richard André Barraud*, London 2012, S. 27, Abb. 24.



6.18. Agra, Mausoleum des Itimad-ud-Daulah, 1626–1628, Grundriss. Aus: George Michell, *Mughal Architecture and Gardens*, Suffolk 2011, Abb. 179.



6.19. Todar Mal' Baradari in Fatehpur Sikri (ca. 1571–1585), Grundriss. Aus: Ebba Koch, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra. With Drawings by Richard André Barraud*, London 2012, 27, Abb. 23.

Mittel der Utopie. Das antike und mittelalterliche Indienbild hatte ›Indien‹ ähnliche Züge wie ›Ägypten‹ verliehen. Dabei spielte jedoch die Architektur eine geringere oder weniger konkrete Rolle, sodass ›Indien‹ in dieser Hinsicht eine noch freiere Projektionsfläche bot. Schon zur Zeit des Hellenismus bezog sich der Begriff weniger auf ein bestimmtes Land, als vielmehr auf bestimmte Qualitäten. ›Indien‹ wurde zur Chiffre für das ›Ende der Welt‹ und zum Inbegriff einer exotischen Welt; manchmal ein Ort, der von schrecklichen Wundern bevölkert wird, oft aber ein Ort, an dem ein besonders günstiges Klima herrscht, mächtige Könige und friedvolle Menschen in großem Reichtum und unter gerechten Gesetzen leben; kurz, ein irdisches Paradies.²³⁹ Als solches finden wir ›Indien‹ im Christentum wie im Islam. Bereits die Kirchenväter, vor allem aber die mittelalterlichen Enzyklopädisten verlegten in der Mehrzahl den biblischen Garten Eden, das irdische Paradies, nicht nur in den ›Osten‹, wie es das Buch Genesis 2,8 legitimiert, sondern nach ›Indien‹,²⁴⁰ beispielsweise Isidor von Sevillas *Etymologiae* (Anfang des 7. Jahrhunderts)²⁴¹ oder Brunetto Latinis *Tesoro*, der uns ja schon als mögliche Inspirationsquelle oder Vorlage für die kosmographische Grundrissdisposition Sforzindas begegnet war (13. Jahrhundert, aber noch im 15. Jahrhundert weit verbreitet):

Indien hat gut fünftausend Städte, die reich mit Bewohnern bevölkert sind. Und es ist kein Wunder, dass die Inder ihr Land nie verlassen haben, da sie unter einem Fürst und ganz ohne Kriege leben.

[...]

Indien ist das Paradies auf Erden, wo es aller Arten Fruchtpflanzen, Bäume und Obstsorten gibt ... [...] Weder ist es kalt noch warm, es herrscht allein dauerhafte Ruhe und Ausgewogenheit. Und im [Landes] Inneren liegt der Quell, der alles bewässert und aus dem sich alles ergießt ... [...] Wisset, dass in diesem Teil des Ostens unser Herr Jesus Christus zur Welt kam ...²⁴²

Entsprechend verorten zahlreiche *mappae mundi*, wie die berühmte Ebstorfer Weltkarte, die Here-

ford-Karte sowie zahlreiche der spanischen Beatuskarten das Paradies in Indien im äußersten Osten.²⁴³ Ebenso die mittelalterlichen Ritterromane und selbstverständlich die zahlreichen Versionen des Alexanderromans.²⁴⁴ Auch das sagenhafte Königreich des Priesterkönigs Johannes befindet sich in den meisten Varianten in Indien.²⁴⁵ Als Beispiel für die Zeit nach Filarete sei der Florentiner Antonio Brucioli genannt, der in seinen *Dialoghi* 1526 seine ideale Stadt, die er ›Autrich‹ nennt, nach Indien (›eine Stadt in Asien in Richtung der Grenze zu Indien‹) verortet.²⁴⁶ Der Hauptfluss des irdischen Paradieses ist natürlich der ›Indus‹; in den Beschreibungen Indiens wird bisweilen auch ein Berg erwähnt, der ebenfalls ›Indus‹ genannt wird – ganz wie in Filaretos *Libro architetonico*.²⁴⁷

Und Ägypten? Wir hatten bereits bemerkt, dass das Land am Nil zur Zeit des Filarete noch von vielen als Teil Indiens angesehen wurde. Und, wie wir gesehen haben, galt alles ›Ägyptische‹, wie die Hieroglyphen, die das hermeneutische Modell stellten, auch noch in der Renaissance als der Inbegriff von Ursprünglichkeit beziehungsweise Zeitlosigkeit, von Idealität und Vorbildhaftigkeit.

Aber ist das alles – fernöstliche und ägyptische Versatzstücke als literarische Mittel der Utopie –, oder geht es Filarete um mehr? Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir uns noch einmal dem *Libro dell'oro* zuwenden.

DER SCHATZ ALEXANDERS

An dieser Stelle sei zunächst daran erinnert, dass die Annahme, dass sich ältere, ›antike‹ Traditionen in einer ursprünglicheren, reineren Form, oder zumindest in weniger korrumpierter Form im Osten erhalten hätten, zu Filaretos Zeit offenbar weitverbreitet war. Deutlichen Ausdruck findet dieser Gedanke beispielsweise in Vespasiano da Bisticcis berühmter Bemerkung zur griechischen Delegation zum Konzil von Ferrara und Florenz in den Jahren 1438 und 1439:

Aber ich will nicht weiterberichten, ohne die Griechen besonders gelobt zu haben. Die Griechen haben seit 1500 oder mehr Jahren die Art ihrer Kleidung nicht mehr verändert. Dieselben Gewänder, die sie zu jener Zeit hatten, trugen sie auch in den Tagen des Konzils. Das lässt sich noch auf Marmorreliefs in einer Gegend in Griechenland erkennen, welche ›Felder von Philipp‹ genannt wird. Diese zeigen auf die damalige Art gekleidete Männer.²⁴⁸

Derselbe Gedanke steht wohl auch hinter der paradoxen Annahme, dass das Arabische, als eine Sprache des Ostens, die Sprache Christi und der alttestamentlichen Propheten überliefern würde, was zu der Einführung zahlreicher pseudo-arabischer Inschriften an den Gewändern, Gegenständen und Heiligenscheinen biblischer Figuren in der Malerei und Skulptur vom späten 13. bis ins 16. Jahrhundert führte.²⁴⁹ Die derart dargestellten Personen sollten durch arabische und pseudo-arabische Stoffe und Gegenstände, welche zu jener Zeit als Luxusgüter gehandelt wurden, nobilitiert werden; die ›arabischen‹ Schriftzüge sollten sie jedoch auch unmissverständlich als in biblischen Zeiten lebend und an biblischen Orten handelnd charakterisieren. Diese Intention bestätigt uns der Umstand, dass bisweilen auch die Texte der Bücher oder Schriftrollen, welche von Propheten und Evangelisten, manchmal auch vom Christuskind in Händen gehalten werden, nicht etwa griechisch oder hebräisch, sondern pseudo-arabisch oder zumindest pseudo-orientalisch verfasst sind.²⁵⁰ Einer alten Tradition zufolge habe Hieronymus zumindest das Buch Hiob aus dem Arabischen übersetzt.²⁵¹ In diesem Zusammenhang sei schließlich auch an das oben angeführten Zitat Brunetto Latini erinnert, welcher seine Beschreibung des im fernsten Osten gelegenen Indiens mit der Bemerkung abschließt, »dass in diesem Teil des Ostens unser Herr Jesus Christus zur Welt kam!«²⁵²

Gleich beide Konzepte fanden ihren Ausdruck in Filaretos zwischen 1433 und 1445 im Auftrag Papst Eugens IV. gearbeiteter Bronzetür von Sankt Peter (Abb. 1.1).²⁵³ Zum einen fällt auf, dass sich die Gewänder der griechischen Delegation (beispielsweise

Abb. 6.24) in keiner Weise von den Gewändern der Apostelfürsten Petrus und Paulus (Abb. 6.23 und 6.24) oder von jenen der antiken Kaiser, welche in den Rahmenbordüren dargestellt sind, unterscheiden. Zum anderen finden sich an der Tür nicht nur Inschriften in lateinischer, griechischer und hebräischer (die drei Sprachen des *Titulus crucis* nach Joh. 19, 19–20) sowie armenischer (unterhalb der Darstellung der koptischen und äthiopischen Delegationen, Abb. 6.4), sondern auch arabischer Schrift (in den Rändern der Nimben von Christus, Maria und den Heiligen Petrus und Paulus sowie in den Bordüren der punzierten Tücher, welche die Apostelfürsten – den Rahmen der Bildfelder folgend – folieren; Abb. 6.21, 6.22, 6.23, 6.24).²⁵⁴ Bemerkenswerterweise handelt es sich jedoch in diesem Fall – im Gegensatz zu den erwähnten pseudo-arabischen Schriftzeichen in der zeitgenössischen Malerei und Skulptur – keineswegs nur um Phantasiebuchstaben, vielmehr haben wir es hier – neben griechischen und hebräischen und armenischen –, zumindest teilweise, mit authentischen Wörtern aus dem Arabischen, ja sogar aus dem Persischen zu tun.²⁵⁵ Natürlich ›sprechen‹ alle diese Sprachen von der universalen Kirchenunion, die arabischen und persischen Schriftzüge im Besonderen – an Christus, Maria und den Apostelfürsten angebracht – künden aber auch von einer Rückkehr zum Ursprung.²⁵⁶

Kehren wir von hierher zu Filaretos *Libro architettonico* zurück, so fällt auf, dass auch hier die bei den Fundamentierungsarbeiten aufgefundene Kiste aus Blei (innerhalb einer quadratischen Kiste aus Marmor), in welcher sich das antike *Libro dell'oro* fand, mit einer Inschrift in griechischer, hebräischer und arabischer, aber nicht in lateinischer Sprache versehen ist.²⁵⁷ Dieser Umstand ist keineswegs bedeutungslos, denn gleichzeitig erinnert die gesamte Erzählung Filaretos von der Auffindung eines Schatzes sowie eines Goldenen Buches, das ehrwürdiges altes Wissen überliefert, an die aus der arabischen Literatur stammenden und seit dem zehnten Jahrhundert bekannten Fundgeschichten zur *Tabula Smaragdina* oder ähnlicher dem Hermes zugeschriebener (alchemistischer) Texte. Die ältesten dieser Erzählungen



6.20. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433-1445. Detail der rechten Tür, Tafel mit der Verkündigung der Unionsbulle und Abreise der Griechen. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

berichten von der Entdeckung hermetischer Bücher in ägyptischen Pyramiden und Grabkammern, spätere Versionen versuchen ihre Verschleppung im Erbwege nach anderen Ländern und ihre Entdeckung dort glaubhaft zu machen.²⁵⁸ Zu letzterem Typus gehört auch das wohl aus dem 11. Jahrhundert stammende »Buch vom Schatz Alexanders« (*Kitab dahirat Aliskandar*), mit dessen in einer mehrfachen Rahmenhandlung entwickelten Fundgeschichte die Erzählung Filaretos derartig große Ähnlichkeiten aufweist, dass man auf eine direkte Abhängigkeit schließen muss.²⁵⁹

Der Fürst Al-Mu'tasim hatte nach der Eroberung der am Meer gelegenen Stadt Amorium gehört, dass sich dort ein Kloster befinde, das eine Anzahl von Offenbarungen und Reliquien der Propheten bewahren würde. Er entsendet seinen Architekten und einen Astrologen, die das Kloster nach verborgenen Räumen absuchen, aber nichts finden. Als Al-

Mu'tasim die Suche bereits aufgeben will, erscheint ihm im Traum Al-Mamun, der legendäre erste Pyramidenöffner, welcher folgende Worte an ihn richtet:

O Bruder, mach dich an die Niederreißung der Mauer, denn es befindet sich in ihr der Schatz des Du'Iquarnain und die Wissenschaft des Aristoteles und des großen Hermes! Ich beglückwünsche dich, o Bruder, zu dem, was dir gegeben wird an Ehre, Sieg, Beute und glänzendem Besitz!²⁶⁰

Am nächsten Morgen befiehlt der Fürst seinem Architekten, die Mauern eiligst niederzureißen. Schließlich findet man in ihren Fundamenten einen Kasten aus Kupfer, darin einen weiteren Kasten aus Gold mit einer griechischen Inschrift, darin schließlich – mit einer Größe von 1 × 3 Ellen präzise in den Behälter eingepasst – ein »Goldenes Buch«, verfasst in griechischer und römischer Schrift, auf 360 gol-



6.21. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Christus. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.



6.22. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der rechten Tür: Maria. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

denen Seiten mit je 12 Zeilen. Der Fürst lässt einen Übersetzer kommen, der sich an die Übertragung der Inschriften und des Goldenen Buches macht. Die Schriftzüge auf dem äußeren Kasten berichten von König Alexander, warum, wann und unter welcher Planetenkonstellation er den Schatz habe vergraben lassen, damit ihn nur der nächst Würdige wiederfinden könne, der zugleich König und Philosoph (»einer, der die Wahrheit liebt«²⁶¹) sei und den Schatz, wie er es selbst getan hat, hüten und vor Unwürdigen schützen werde. In der Vorrede des Goldenen Buches, welche Aristoteles an Alexander richtet, wird schließlich die Herkunft des »Schatzes« über

Apollonius von Tyana auf das vorsintflutliche Wissen des Hermes Trismegistos zurückgeführt. Darauf folgen, in zehn Abschnitten vorgetragen, alchemistische Lehren und Rezepte.

Diese Erzählung hat mit jener Filaretos mindestens folgende Gemeinsamkeiten: Das Ausheben der Mauerfundamente einer antiken Anlage am Meer durch einen Architekten im Auftrag seines Fürsten; dabei wird ein Schatz eines antiken Königs gefunden; der Schatz befindet sich in eine Kiste (aus Marmor), darin eine weitere Kiste (aus Blei), in der sich wiederum – mit einer Größe von 0,5 × 1,5 *braccia* präzise in den Behälter eingepasst – ein »Goldenes



6.23. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür: Paulus. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.



6.24. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der rechten Tür: Petrus. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

Buch« findet, verfasst in griechischer Schrift; die Inschriften sowie das Buch selbst müssen von einem Gelehrten übersetzt werden, der eigens herbeigerufen wird; weiters hat es auch Filaretos König auf einen ebenbürtigen Finder des Schatzes abgesehen und gibt seinen Dienern den Auftrag, den Schatz zu verbergen, damit ihn nur der nächst Würdige finden könne.²⁶² Und schließlich enthält auch Filaretos *Libro dell'oro* alchemistische Geheimnisse.

Die bei den Fundamentierungsarbeiten zur Mauer der Hafenstadt gefundenen Kisten enthalten neben anderen Gegenständen auch zwei große, eineinhalb *braccia* hohe, goldene Vasen mit einem geheimnis-

vollen Pulver.²⁶³ Der zur Öffnung der Kisten herbeigerufene Herzog und sein Sohn halten den Inhalt der Behälter zunächst für Asche von Verstorbenen und wollen sie schon wegwerfen, doch ihr weiser Architekt hält sie davon ab und schlägt vor, noch zu warten, bis das Buch übersetzt sei.²⁶⁴ Francesco Sforza kehrt also mit dem antiken Codex an seinen Hof zurück und verfügt, dass nicht eher mit den Arbeiten fortgefahen werden darf, bis der Inhalt des Goldenen Buches bekannt ist. Nach wenigen Tagen erreicht den am Bauplatz verbliebenen Prinzen das folgende Schreiben seines Vaters:



6.25. Filarete, Tabernakeltür, Kreuztragender Schmerzensmann, vergoldete Bronze, emailliert, Reste von Polychromie, 363 x 262 mm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. Nr. 5966. © KHM Wien.

Glück Dir, mein liebster Sohn. Folgendes wirst Du unserem Architekten übermitteln, was ich auch Dir hier sage: Seid frohgemut und erwartet, ehrwürdige Dinge zu schaffen, denn wir haben die Schriftzeichen übersetzen lassen, die im Goldenen Buch stehen, und auch alle anderen. Wir haben nun ihren gesamten Gehalt verstanden, unter anderem ist der Staub, den wir wegzwerfen gedachten, ein Pulver, [das dafür sorgt] dass man so viel Geld ausgeben kann, wie man möchte und doch niemals Mangel daran haben wird, weil das eine [Pulver] der Sonne zugehörig ist, das andere dem Mond und es sich durch jenen Gott vervielfacht, welcher dem Argos mit den hundert Augen den Kopf abschlug. Und noch Besseres haben wir gefunden, nämlich den Weg, es herzustellen, so dass ihr guten Willens Großes und Würdiges vollbringen und ohne Rücksicht auf die Kosten ewige Werke schaffen werdet ...²⁶⁵

Der Gott, »welcher dem Argos mit den hundert Augen den Kopf abschlug« ist Mercurius, ein zentrales Symbol der Alchemie. Und da der Inhalt der einen Vase der Sonne und der andere dem Mond verwandt ist, können die Pulver zweifelsfrei identifiziert werden als alchemischer Schwefel und Quecksilber, die beiden generativen Prinzipien der Materie im Allgemeinen und Komponenten des Steins der Weisen im Besonderen.²⁶⁶

Dabei handelt es sich keineswegs um die einzige alchemistische Stelle des *Libro architetonico*. Wie wir bereits gesehen haben, werden in den Malereien und Mosaiken in der Portikus des Innenhofes des herzoglichen Palastes von Sforzinda durch mythologische Szenen und historische Ereignisse die vier Elemente versinnbildlicht.²⁶⁷ Während am Fußboden die Darstellungen, die sich auf das Element Erde beziehen, jene, die sich auf das Wasser beziehen, einschließen, finden sich im Gewölbe die Erde und Wasser entgegengesetzten Elemente Luft und Feuer dargestellt. Die darin eingefügten mythologischen Szenen scheinen den Übergang eines Elementes des Bodens in eines der Decke oder deren Vereinigung zu versinnbildlichen, wie etwa der Raub des Gany-med die gegensätzlichen Elemente Erde und Luft, und der Sturz des Ikarus oder des Phaeton die gegensätzlichen Elemente Feuer und Wasser miteinander verbindet. Versinnbildlicht werden soll hier offensichtlich Entstehung, Verfall und Transmutation der Materie, letztlich die Prozesse des alchemistischen Opus. Im dritten Kapitel hatte ich vorgeschlagen, dass sich auch der Grundriss der idealen Stadt Sforzinda – zwei regelmäßig ineinander verschränkte Quadrate im Kreis (Taf. f. 11v [Abb. 2.1], f. 13v und f. 43r) – in diesem Sinne interpretieren lässt.²⁶⁸

Nun nennt zwar Filarete Hermes beziehungsweise Merkur nicht ausdrücklich in seinem *Libro architetonico*, doch hat nachweislich Hermes eine große Rolle für ihn und sein Umfeld gespielt. Filarete selbst hat ihn gleich zweimal an der Bronzetür von Sankt Peter dargestellt (Abb. 6.26, rechts als »jener Gott, welcher dem Argos mit den hundert Augen den Kopf abschlug«, in den Worten des *Libro architetonico*); und er charakterisiert ihn dabei durch seine Kopf-



6.26. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür: Bordüre am unteren Rand der Tür. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

bedeckung als ›östlich‹ – es ist die gleiche, welche auch der byzantinische Kaiser trägt (Abb. 6.20). Ciriaco wiederum, der sich selbst als *παλαιόφιλος* und *ερμόφιλος* (Verehrer der Antike und des Hermes) bezeichnete,²⁶⁹ war der Götterbote derart teuer, dass er an ihn nicht nur zahlreiche Gebete richtete, sondern ihm auch mehrfach Zeichnungen widmete;²⁷⁰ und Filaretes enger Freund Filelfo wählte ihn gar als Hauptmotiv seiner Imprese sowie seiner Porträtmedaille (Abb. 8.14b), die wohl keinem geringeren als Filarete zuzuschreiben ist.²⁷¹

Von der bisherigen Forschung zu Filaretes *Libro architettonico* wurde dessen Erzählung von der Auf-
findung eines antiken »Goldenen Buches« als ein Reflex auf die Wiederentdeckung des Architekturtraktates des Vitruv durch Poggio Bracciolini im Jahre 1421 interpretiert,²⁷² als Anspielung auf das vom Autor ausgiebig benutzte Exemplar der *Bibliotheca historica* des Diodorus Siculus verstanden,²⁷³

oder als Referenzerweis gegenüber dem Vorbild der platonischen Dialoge gedeutet.²⁷⁴ Vielleicht berechtigt uns jedoch die Tatsache, dass »Mercurius« das lateinische Equivalent für griechisch »Hermes« ist, gemeinsam mit dem Hinweis auf das Vorbild des »Buches vom Schatz Alexanders«, in welchem es um eine Sammlung von Hermes zugeschriebenen alchemistischen Texte geht, dazu, in dem »Goldenen Buch« Filaretes eine Anspielung auf eine ähnliche Sammlung von Hermes zugeschriebenen alchemistischen Texte zu sehen, die sich laut dem Inventar von 1459 in der Bibliothek seines Arbeitgebers Francesco Sforza befand.²⁷⁵ Damit wäre noch einmal nicht nur der Inhalt des *Libro dell'oro*, sondern letztlich auch die im *Libro architettonico* beschriebenen Architekturen des Filarete, die mit der Architektur der wiederzugebärenden Antike in eins gesetzt werden, mit Hermes und dem ›Ursprung Ägypten‹ verbunden.

Fassen wir zusammen: Filarete verweist an zahlreichen Stellen seines *Libro architetonico* auf ›Ägypten‹ als Vorbild und verortet seine ideale Stadt *Sforzinda* nach ›Indien‹. Dabei bedient er sich des antik-spätantiken, hermetischen Ägypten- und Asien-Bildes sowie der mittelalterlichen Reise- und Mirabilienliteratur und der Berichte zeitgenössischer Reisender von fernen und ihm selbst unbekanntem Ländern. Mittels dieser Informationen stilisiert Filarete Ägypten/Indien zum Ursprungsort der Architektur, zum zeitlosen Ideal und zum zu befolgenden Modell. Damit verortet der Architekt der Renaissance die wiederzubelebende Antike zeitlich vor und geographisch außerhalb der römischen, aber auch der griechischen Antike. Wie Alberti sieht Filarete den Ursprung aller (architektonischen) Entwicklung in Ägypten, doch während der berühmte Humanist diesen Ursprung durch die weitere Entwicklung als überholt ansieht, stellt er für Filarete einen nie wieder erreichten Höhepunkt dar. Sein antikes ›Ägypten/Indien‹ ist der Ort und die Zeit eines ursprünglichen, idealen Zustandes der Architektur, den die zahlreichen späteren Traditionen nur korrumpiert haben und den es deshalb wiederherzustellen gilt. Das heißt, Filarete versucht, eine Antike wiederauferstehen zu lassen, zu rekonstruieren im buchstäblichen Sinne, die älter, und deshalb reiner und verehrenswürdiger ist als die Architektur der griechischen und römischen Epoche: eine ursprüngliche, wahrhaftige, noch unverfälschte Architektur, kurz eine *prisca architectura*.

An all dem ist nicht zuletzt der Zeitpunkt bedeutsam. In denselben Jahren, in denen Filarete an der Arbeit zu seinem *Libro architetonico* sitzt, wird Ficino mit der Übersetzung des *Corpus Hermeticum* betraut. Es kann angenommen werden, dass Filarete von diesem Unternehmen erfahren hat, auch wenn von einer Reise des Architekten in seine Heimatstadt Florenz in diesen Jahren nichts bekannt ist. Andererseits muss bezweifelt werden, dass der Architekt noch von Ficanos Übersetzungen und Kommentaren für die Abfassung seines *Libro architetonico* profitiert hat, welches 1463, in dem Jahr der

Übergabe des »Pimander« an Cosimo de' Medici, als weitgehend abgeschlossen gelten muss. Filaretos Interesse an Ägypten muss also älter sein und hat sich wahrscheinlich im Umfeld des Unionskonzils, während seiner Tätigkeit für Eugen IV. entzündet. Wie der umfangreiche Briefwechsel zwischen Filelfo und Bessarion bezeugt, war Filaretos Humanistenfreund sowohl mit Bessarion als auch Plethon in engem Kontakt.²⁷⁶ Über diese Verbindung mag er sich für deren Konzept einer *prisca theologia* begeistert haben, mit den hier skizzierten Konsequenzen für sein Denken über Architektur und ihre historische Entwicklung. Filarete nimmt – wie wir festgehalten haben – an einer breiten Bewegung teil. Einmalig hingegen ist sein Versuch, das philosophische Konzept einer *prisca theologia* oder *philosophia* auf die Architektur zu übertragen.

Meine These lautet also: Filarete hat auf dem Gebiet der Architektur das unternommen, was seine Kollegen zur selben Zeit in seiner Heimatstadt Florenz (und kurz darauf auch anderswo) auf dem Gebiet der Theologie und Philosophie erstrebten: Er versuchte, durch Rückgang auf die ältesten Zeugnisse der Architektur einen idealen, allen späteren korrumpierenden und korrupten Traditionen gemeinsamen, absoluten Ursprung wiederauferstehen zu lassen. Dazu saugte er wie ein Schwamm alles auf, was er über ›Ägypten‹ und ›Indien‹ finden konnte, in den antiken Quellen, in der mittelalterlichen Reise- und Mirabilienliteratur, in den Gesprächen mit seinen Zeitgenossen, Reisenden und Humanisten; alles über jenes Land beziehungsweise über jene Länder, in welchen – so Filaretos Annahme – sich Zeugnisse dieser ersten Antike, Elemente einer ursprünglichen und reinen *prisca architectura*, erhalten hätten.

Wie seine humanistischen Zeitgenossen in den Osten reisten auf der Suche nach Schriften, in denen sich jene ursprüngliche Wahrheit, eine *prisca theologia* oder *prisca philosophia*, erhalten haben soll, so wollte auch Filarete nach der Vollendung seines *Libro architetonico* 1465 in den Osten reisen. Das ist einem Empfehlungsschreiben seines Freundes Filelfo vom 30. Juli 1465 an einen byzantinischen Bekannten zu entnehmen, in welchem er diesen um

die Aufnahme seines Freundes bittet. Filarete, »ein ausgezeichneter Architekt« (ἀρχιτέκτων ἄριστος), komme nach Konstantinopel »lediglich der Besichtigung wegen« (θέας ἔνεκα μόνον);²⁷⁷ vielleicht hatte er aber auch die Absicht, sich einer der Pilgergruppen anzuschließen, die von hier weiter nach Jerusalem und schließlich nach Ägypten reisten. Im folgenden Jahr befand sich der Architekt jedoch noch immer in Florenz, wie ein weiterer Brief Filelfo vom 1. Februar 1466 an Nicodemo Tranchedini belegt,²⁷⁸ und dürfte dort oder in Rom (so Vasari) gestorben sein, ohne je nach Konstantinopel und weiter gelangt zu sein.

Hätte Filarete länger gelebt und wäre tatsächlich bis nach Ägypten oder Indien gekommen, so wäre er sicherlich enttäuscht gewesen, denn er hätte feststellen müssen, dass die dortigen Architekturen keineswegs seinen imaginierten Idealen entsprachen. Und trotzdem wäre sein Bericht von unschätzbarem Wert für unser Wissen um die frühe Interpretation und Rezeption der nah- und fernöstlichen Architektur gewesen. Mit seinem *Libro architectonico* hat uns Filarete jedoch zumindest ein wertvolles Zeugnis für die esoterische Tradition und Geschichtskonstruktion der Frührenaissance hinterlassen.

ANMERKUNGEN

- 1 Siehe die Einführungen und Anmerkungen zu den modernen Herausgaben von Finoli und Grassi sowie Spencer. Zu Diodor im Besonderen siehe Liliana Grassi, Diodoro Siculo nel *Trattato* del Filarete: Un codice Diodoreo nella Biblioteca degli Sforza, in: *Aevum. Rassegna di Scienze storiche linguistiche e filologiche* 61 (1987), 53–58; vgl. Hubertus Günther, Society in Filarete's *Libro Archittonico* between Realism, Ideal, Science Fiction and Utopia, in: *Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 56–80, v. a. 78–79. Zu Plinius im Besonderen Ulrich Pfisterer, Filaret's Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat *De arte fuxoria* des Giannantonio Porcellio de' Pandoni, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002), 121–151; und Peter Fane-Saunders, Filarete's *Libro archittonico* and Pliny the Elder's Account of Ancient Architecture, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 111–120 (ders., *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2016, 110–127: Ch. 7 »Pliny, Filarete, and the Ideal Patron of Architecture«).
- 2 John Onians, Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ: A Study in Their Sources, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 96–114 (vgl. ders., *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton 1988, 158–162). Alessandro Rovetta, Filarete e l'umanesimo greco a Milano: Viaggi, amicizie e maestri, in: *Arte Lombarda* 66 (1983), 89–102. Rovettas Beobachtungen zum gräkophilen Mailänder Umfeld und zum vermeintlich antiken Vorbild der byzantinischen Kreuzkuppelkirche (zu letzterem vgl. auch Hubertus Günther, Geschichte einer Gründungsgeschichte. San Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance, in: *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Annelies Amberger et al., St. Ottilien 1997, 231–260, 253–255) sind von großem Wert, während Onians seither oft wiederholte These (siehe beispielsweise Susi Lang, Sforzinda, Filarete and Filelfo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972), 391–397; oder Andreas Tönnemann, Filarete im Dialog: Der Architekt, der Fürst und die Macht, in: *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller und Wolfgang G. Müller, Wiesbaden 2004, 153–163) von der Vorbildhaftigkeit der platonischen Dialoge, v. a. des *Staat*s, des *Timaios* und des *Kritias*, zurückzuweisen ist, schon deshalb, weil Filarete Platon, im Gegensatz zu einer ganzen Flut von anderen Autoren, kein einziges Mal nennt. Vgl. die Kritik Onians durch Thomas Ricklin, Antonio Averlino's *fantasia*, in: *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden 2011, 287–326, 291–294.
- 3 *Libro archittonico*, XIII, f. 100r; *Trattato*, I, 381: »Signore, a me pare vedere di quegli degni edificii ch'erano a Roma anticamente e di quegli che si legge che in Egitto erano, mi pare rinascere a vedere questi così degni edificii.« Ich kann hier ausnahmsweise nicht Peter Tiglers Kritik an der Übersetzung von John Spencer folgen (Peter Tigler, Rez. von *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, in: *The Art Bulletin* 49 (1967), 351–360, 358). Spencer (ebd., Bd. 1, 177) hatte übersetzt: »My Lord, I seem to see again the noble buildings that were once in Rome and those we read were in Egypt. It seems to me that I have been reborn [back in ancient times] on seeing those noble buildings.« Vgl. ebd., xxxix, und ders., *Rinascere a vedere*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, 3 Bde., Berlin 1967, Bd. 3, 234–236. Ebenso zuvor Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Kopenhagen 1960, 20. Die meisten sind der Übers. Spencers gefolgt; siehe beispielsweise Brian Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007, 64. Wolfgang von Oettingen hatte die Stelle unübersetzt gelassen, jedoch in Übereinstimmung mit Spencer interpunktiert (*Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wien 1890, 428), und auch die Interpunktion von Anna Maria Finoli differiert nicht (Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, 2 Bde., hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 1, 381). Tigler hingegen schreibt: »But the text, properly punctuated, reads as follows: *vedute e intese [sc. le cose], disse: Signore, a me pare vedere di quegli degni edificii ch'erano a Roma anticamente; e di quegli che si legge che in Egitto erano mi pare rinascere, a vedere questi così degni edificii* (fol. 100r); that is, it is not the speaker of these words who seems to have been reborn but, on admiring the buildings (*a vedere questi così degni edificii*) of Sforzinda, Filarete's imaginary city, the speaker has the impression of seeing again those of ancient Rome [*a me pare vedere di quegli degni edificii ch'erano a Roma anticamente*] and of a ›rebirth‹ of those of Egypt [*e di quegli ... che in Egitto erano mi pare rinascere*].« Diese Wieder-

gabe ist grundsätzlich möglich, da der Satz sowohl in der Handschrift II.I.140 als auch im Codex Palatinus E. B. 15 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze keinerlei Interpunktion aufweist, doch habe ich im gesamten *Libro architetonico* keine grammatikalisch (Plural verbindet sich sonst stets korrekt mit »mi paiono«) oder auch nur syntaktisch vergleichbare Stelle gefunden, die Tiglers Lösung rechtfertigen würde.

- 4 Die Stelle wird, wenn bekannt, in der Literatur zu Idee und Begriff der ›Renaissance‹ als erster terminologischer Reflex der schon länger bestehenden Vorstellung einer ›Wiedergeburt‹ der Antike angeführt. Mir selbst ist nur eine frühere vergleichbare Stelle bekannt, und zwar in Matteo Palmieris Dialog *Della vita civile* von 1435: »Ich bestärke euch also, Franco, und Dich, Luigi, in diesen Studien [der freien Künste] fortzufahren, was euch zu führenden Kennern Eures Zeitalters machen wird. Sofern Ihr nicht Euer Leben lasst, werdet Ihr, der eine mehr, der andere weniger, die Talente eurer Mitbürger aufblühen sehen, weil verlorene Künste naturgemäß wiedergeboren werden, wenn der Gebrauch dies verlangt. So wie man im Altertum in Griechenland und Rom ein Zeitalter der Redner, eines der Dichter und ein weiteres der Rechtsgelehrten, Historiker und Bildhauer hat erblühen sehen, je nachdem, was gerade gebräuchlich war und von den Meistern jener Zeit geschätzt und vermittelt wurde.« Kurz zuvor war auch von der Architektur die Rede: »Skulptur und Architektur, bei uns für eine sehr lange Zeit Meisterinnen banaler Kostbarkeiten, sind in unserer Zeit wiederhergestellt und neu ans Licht gekommen und von mehreren Meistern gereinigt und perfektioniert worden.« Zit. nach Matteo Palmieri, *Vita civile*, hrsg. von Gino Belloni, Florenz 1982, 46 beziehungsweise 44. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Meine Hervorhebungen.
- 5 Brian Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007, 64–87 (»Egyptian Monuments for Renaissance Princes«), 68–69, 84–87 zu Filarete.
- 6 Siehe beispielsweise Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, lxi, 4, und I, xcvi, 7; und v. a. Heliodor (Mitte 3. Jahrhundert n. Chr.), *Aithiopika*, III, 1: Hermes Trismegistos habe Homer mit der Frau eines Priesters während eines Tempelschlafs in Theben gezeugt.
- 7 Siehe beispielsweise Homer, *Odyssee*, III, 300–301; IV, 83–90; IV, 229–232. Dazu und zum Folgenden Christian Froidefond, *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Aix-en-Provence 1971; Stanley M. Burstein, Images of Egypt in Greek Historiography, in: *Ancient Egyptian Literature: History and Forms*, hrsg. von Antonio Loprieno, Leiden 1996, 591–604; Jan Assmann,

Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten, München 2000; Albrecht Dihle, Das Bild Ägyptens bei den Griechen archaisch-klassischer Zeit, in: *Fremdheit – Eigenheit. Ägypten, Griechenland und Rom – Austausch und Verständnis*, hrsg. von Peter C. Bol, Gabriele Marianne Kaminski und Caterina Maderna, *Städels-Jahrbuch*, N. F., 19 (2004), 19–32.

- 8 Homer, *Ilias*, IX, 381–384; zit. nach Homer, *Ilias*, griech.-dt., übers. von Hans Rupé, Darmstadt 1989, 299. Dieses »hunderttorige« Theben findet sich dann auch bei Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, xl, 4–7; Plinius, *Naturalis historia*, XXXVI, 94; Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum libri*, XVII, iv, 2 und XXII, xvi, 2, um beispielsweise nur jene Autoren anzuführen, die auch bei uns in der Folge noch Erwähnung finden.
- 9 *Libro architetonico*, I, f. 7r (*Trattato*, I, 37–38) und XIV, f. 107r (*Trattato*, II, 407). Vgl., etwa zur selben Zeit, Giannozzo Manetti Vita Nikolaus' V., *Iannotii Manetti De vita ac gestis Nicolai Quinti summi pontificis*, hrsg. von Anna Modigliani, Rom 2005, 196 (II, 60). Im 16. Jahrhundert finden sich die ›hundert Tore‹ des ägyptischen Theben bisweilen in den Listen der (sieben) Weltwunder wieder, beispielsweise in Fabio Calvos kommentierter Vitruv-Übersetzung von circa 1514 (im Auftrag Raffaels): Vincenzo Fontana und Paolo Morachiello (Hgg.), *Vitruvio e Raffaello: Il ›De Architectura‹ nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Rom 1975, 272 (f. 160r). Zur Mitte des Jahrhunderts überträgt Pirro Ligorio die ›hundert Tore‹ auf das von Semiramis errichtete Babylon: Pirro Ligorio, *Il primo libro dell'antichità, nel quale se contiene di tutte le cose più illustre ...*, Archivio di Stato di Torino, Ms. A.III.3, Art. *Babilonia*. Vgl. Maria Luisa Madonna, ›Septem mundi miracula‹ come templi della virtù: Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle meraviglie del mondo, in: *Psicon* 3 (1976), 24–63, 29 und 32.
- 10 Herodot, *Historiae*, II.
- 11 Herodot, *Historiae*, II, 35; Herodot, *Historien*, griech.-dt., hrsg. von Josef Feix, München 2000, Bd. 1, 229.
- 12 Herodot, *Historiae*, II, 148; ebd., 329–331. Vgl. *Historiae*, II, 124–129 zu den Pyramiden.
- 13 Siehe beispielsweise Herodot, *Historiae*, II, 53; insbesondere aber II, 142–144, zitiert im Folgenden.
- 14 Siehe beispielsweise Herodot, *Historiae*, II, 4, 50–51, 58 und 82; zit. 51.
- 15 Herodot, *Historiae*, II, 142–144; vgl. II, 100.
- 16 Herodot, *Historiae*, II, 53.
- 17 Platon, *Timaios*, 21b–25d. Vgl. *Kritias*, 108d–121.
- 18 Platon, *Timaios*, 22a. Die Stelle fährt fort: »Um sie denn zu Mitteilungen über die Urzeit zu veranlassen, brachte er einmal die Rede auf die ältesten Zeiten Griechenlands ...

- Da brach einer der Priester, ein hochbejahrter Mann, in die Worte aus: O Solon, Solon, ihr Hellenen bleibt doch immer Kinder, und einen greisenhaften Hellenen gibt es nicht! [...] Ihr seid, was eure Seelen anlangt, allesamt jung; denn ihr tragt euch nicht mit irgendwelcher auf ehrfurchterweckender Kunde beruhenden uralten Meinung und mit keinem altersgrauen Wissen.« Zit. nach *Platons Dialoge Timaios und Kritias*, übers. und erl. von Otto Apelt, Leipzig 1922 (Platon, *Sämtliche Dialoge*, Bd. 4, Hamburg 1993), 36–37.
- 19 Platon, *Timaios*, 23a; zit. ebd., 38.
- 20 Platon, *Timaios*, 23a–25d; *Kritias*, 108d–121. Die Literatur zu Atlantis ist Legion und großteils esoterischer Natur im modernen Sinne. Eine gute Darstellung entlang der Fakten bietet Heinz-Günther Nesselrath, *Platon und die Erfindung von Atlantis*, München und Leipzig 2002.
- 21 Platon, *Nomoi*, 656c–657a; zit. nach Platon, *Gesetze*, übers. und erl. von Otto Apelt, Leipzig 1923 (Platon, *Sämtliche Dialoge*, Bd. 7, Hamburg 1993), 46. Zu dieser Stelle ausführlich Berthold Hub, *Platon und die bildende Kunst*. Eine Revision, in: *The Internet Journal of the International Plato Society* 9 (2009), <https://impactum.uc.pt/pt-pt/node/116689>, letzter Zugriff: 21.06.2019.
- 22 Platon, *Nomoi*, 656d–e. Von der Unabänderlichkeit der Kunst (der Spiele) wie der Gesetze im idealen Staat und von der Vorbildhaftigkeit Ägyptens handeln auch *Nomoi*, 797b–799b und 819a.
- 23 Platon, *Phaidros*, 274c, und *Philebos*, 18b. Vgl. beispielsweise Cicero, *De natura deorum*, III, 56.
- 24 Siehe beispielsweise Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, 98; Plutarch, *De Iside et Osiride*, X; Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum libri*, XXII, xvi, 22; um nur die Stellen derjenigen Autoren zu nennen, die in der Folge auch bei uns noch Erwähnung finden. Als mittelalterliches Beispiel kann uns Hugo von St. Viktor, *Didascalicon*, III, 2, dienen, zit. in Anm. 120. Weitere Stellen aus dieser Tradition finden sich gesammelt bei Theodor Hopfner, *Orient und griechische Philosophie*, Leipzig 1925, 7–8; vgl. Heinrich Dörrie, *Platons Reisen zu fernen Völkern*. Zur Geschichte eines Motivs der Platon-Legende und zu seiner Neuwendung durch Lactanz, in: *Romanitas et Christianitas. Festschrift Jan Hendrik Waszink*, hrsg. von Willem den Boer et al., Amsterdam 1973, 99–118.
- 25 Isokrates, *Busiris*, in: Isokrates, *Sämtliche Werke*, 2 Bde., übers. von Christine Ley-Hutton, Stuttgart 1997, Bd. 2, 35–44, 40.
- 26 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I. Diodor, am Ende der ptolemäischen Herrschaft über Ägypten (um 60 v. Chr.), stützt sich in seiner Darstellung v. a. auf die verlorenen *Aigyptiaka* des Hekataios von Abdera vom Anfang dieser Epoche (um 300 v. Chr.). Hekataios, von Ptolemaios I. Soter beauftragt, eine Geschichte Ägyptens zu verfassen, hatte dessen ägyptische Machtergreifung als Heimkehr zum Ursprung gedeutet. Ein Vergleich der ägyptischen und der griechischen Kultur sollte das höhere Alter und die Überlegenheit ersterer sowie den bloß abgeleiteten Charakter letzterer erweisen. Vgl. Einleitung und Kommentar von Anne Burton, *Diodorus Siculus, Book I. A Commentary*, Leiden 1972. Zu Filaretos Benutzung der *Bibliotheca Historica*, siehe S. 297, S. 304 und S. 377; vgl. Anm. 71.
- 27 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, ix, 6; zit. nach Diodoros, *Griechische Weltgeschichte*, Bd. 1: Buch I–III, übers. von Gerhard Wirth, Stuttgart 1992, 37.
- 28 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, x, 1 (Menschengeschlecht); I, xiii–xxix (Götter und Heroen); I, I, 1 (Menschengeschlecht, Philosophie, Sternenkunde); I, lxix, 5 (Schrift, Sternenkunde, Gesetze, Bildung); I, xcvi, 5 und I, xcvi, 1 (Bildhauerei). Vgl. im Folgenden zu Hermes, wo weitere Künste genannt werden.
- 29 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, xxiii, 1; xxiv, 2; xxvi, 1; xlv, 1–4; lxix, 5.
- 30 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, xxv, 2; ebd. 51.
- 31 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, xv, 9–I, xvi, 1; ebd., 43. Vgl. I, liii, 6: »Den Erzählungen der Priester nach ist Hermes der Erfinder von Wissenschaften und Künsten gewesen ...«; ebd., 74.
- 32 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, Inhaltsangabe zu I, xcvi–xcviii; ebd., 27. Siehe I, xxiii, 8 (allgemein); I, lxix, 2–4 (Homer, Pythagoras, Solon); I, xcvi, 1–3 (Orpheus, Museios, Melampos, Daidalos, Homer, Lykurg, Solon, Platon, Pythagoras, Eudoxos, Demokrit, Oinopides); I, xcvi, 5–6 (Daidalos); I, xcvi, 7 (Homer); I, xcvi, 1–5 (Lykurg, Platon, Solon, Pythagoras, Demokrit, Oinopides, Eudoxos, die Bildhauer Telekles und Theodoros).
- 33 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, xcvi, 5–6; ebd., 131. Vgl. xcvi, 2.
- 34 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, xcvi, 5–6; ebd., 131.
- 35 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, lxiii–lxiv, hier lxiv, 11–12; ebd., 95–96: »[...] Und man sagt, mehr noch als die Könige, die hierfür die Mittel bereitstellten, seien die Baumeister zu loben, die derartiges fertigbrachten. Denn während jene lediglich den überkommenen Reichtum und die opfervollen Mühen anderer benutzten, haben sie ihre eigene Seele und das ganze persönliche Streben in die Erfüllung des vorgenommenen Werkes hineingelegt.«
- 36 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, lxix, 7; ebd., 101. Vgl. insbesondere I, xcvi, 1–3; ebd., 130: »Von all diesen (Solon, Platon, Pythagoras etc.) zeigen sie (die

- ägyptischen Priester) noch Erinnerungsstücke, von dem einen Abbildungen, vom anderen Plätze oder Gebäude, die nach ihm benannt sind. Und indem sie die Beschäftigung, der ein jeder von ihnen sich hingab, miteinander vergleichen, führen sie den Beweis, dass sie alles, was sie in Griechenland so bewundernswert mache, aus Ägypten übernommen hätten.«
- 37 Siehe beispielsweise Vergil, *Aeneis*, VIII, 675–713. Dazu v. a. Manfred Clauss, Das Bild Ägyptens bei den Historikern der Kaiserzeit, in: *Fremdheit – Eigenheit. Ägypten, Griechenland und Rom – Austausch und Verständnis*, hrsg. von Peter C. Bol, Gabriele Marianne Kaminski und Caterina Maderna, *Städte-Jahrbuch*, N. F. 19 (2004), 268–274; und Holger Sonnabend, *Fremdenbild und Politik. Vorstellungen der Römer von Ägypten und dem Partherreich in der späten Republik und frühen Kaiserzeit*, Frankfurt a. M. 1986, 49–62 (Vorstellungen der Römer von Ägypten im Zeichen der Auseinandersetzung zwischen Oktavian und Antonius/Kleopatra, 43–30 v. Chr.).
- 38 Strabon, *Geographika*, XVII.
- 39 Plinius, *Naturalis Historia*, XXXVI, 75–82, 75; zit. nach C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Roderich König, Bd. XXXVI: *Die Steine*, München 1992, 58–59. Vgl. XXXVI, 79; ebd., 61: »... durch einen überaus gerechten Zufall sind die Namen der Urheber dieser großen Eitelkeit der Vergessenheit anheimgefallen.«
- 40 Plinius, *Naturalis Historia*, XXXVI, 84–93, 93; ebd., 65.
- 41 Plinius, *Naturalis Historia*, XXXVI, 84–93, 93; ebd., 69. Das zitierte, die Besprechung der Labyrinth abschließende Urteil, ist mit Blick auf das »italische Labyrinth« des etruskischen Königs Porsenna formuliert, gilt aber auch für das erste Labyrinth der Geschichte, das »ägyptische«, von dem alle anderen abstammen; Daedalus habe nach einem Besuch in Ägypten das erste griechische (kretische) Labyrinth geschaffen, von wo diese »Narretei« nach Italien gelangt sei. Vgl. oben Diodor, *Bibliotheca Historica*, I, cxvii, 5–6, freilich mit umgekehrter Wertung. Zum Labyrinth des Porsenna siehe Anm. 100 und S. 378. Zum römischen Moralismus des Plinius im Allgemeinen und der Diatribe gegen die *luxuria* in der Architektur im Besonderen siehe beispielsweise Sandra Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa 1991, v. a. 200–215; oder Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History*, Oxford 2003, 91–99. Zu ihrer Verkehrung bei Filarete siehe Peter Fane-Saunders, Filarete's *Libro architetonico* and Pliny the Elder's Account of Ancient Architecture, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 111–120 (ders., *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2016, 110–127: Ch. 7 »Pliny, Filarete, and the Ideal Patron of Architecture«).
- 42 Plinius, *Naturalis Historia*, XXXVI, 104 und 121–124, zit. 121; ebd., 85. Vgl. Frontinus, *De Aquaeductu urbis Romae*, 16: »Kann man diese so zahlreichen und notwendigen Wasserbauten mit den überflüssigen Pyramiden vergleichen oder ansonsten mit den nutzlosen aber weithin gerühmten Werken der Griechen?« Zit. nach *Die Wasserversorgung im antiken Rom: Sextus Iulius Frontinus, sein Werk in Lateinisch und Deutsch und begleitende Fachaufsätze*, hrsg. von der Frontinus-Gesellschaft e. V., völlig neu bearbeitete Auflage München 2013, 24.
- 43 Plutarch, *De Iside et Osiride*, X.
- 44 Plutarch, *De Iside et Osiride*, X; Plutarch, *Über Isis und Osiris*, 2 Bde., übers. und komm. von Theodor Hopfner, Darmstadt 1967, Bd. 2, 8.
- 45 Siehe beispielsweise Iamblichos, *De mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum, Assyriorum* (so der Titel, den das Werk seit der Übersetzung durch Marsilio Ficino trägt); Jamblique, *Les Mystères d'Égypte – Réponse d'Abamon à la Lettre de Porphyre à Anébon*, übers. und komm. von Michèle Broze und Carine Van Liefferinge, Brüssel 2009. Vgl. Michèle Broze, La réinterprétation du modèle hiéroglyphique chez les philosophes de langue grecque, in: *Philosophers and Hieroglyphs*, hrsg. von Lucia Morra und Carla Bazzanella, Turin 2003, 35–49. Zum Ägypten-Bild der Spätantike siehe insbesondere Erik Hornung, *Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluss auf das Abendland*, München 1999.
- 46 Arthur Darby Nock und André Jean Festugière, *Corpus Hermeticum*, 4 Bde., Paris 1945–54; *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, 2 Bde., übers. und hrsg. von Carsten Colpe und Jens Holzhausen, Stuttgart 1997; Paolo Scarpi (Hg.), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, 2 Bde., Mailand 2009–2011.
- 47 Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum libri*, XXII, xv–xvi.
- 48 Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum libri*, XX, xv, 2.
- 49 Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum libri*, XXII, xv, 28, mit Verweis auf Herodot; zit. nach Ammianus Marcellinus, *Römische Geschichte*, lat.-dt., übers. von Wolfgang Seyfarth, Bd. 3: Buch 22–25, Darmstadt 1970, 55. In XXII, xvi, 2 (und in XVII, iv, 2) wird auch das »hunderttorige Theben« wieder zitiert; vgl. Anm. 8 und 9.
- 50 Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum libri*, XXII, xvi, 19–20; ebd., 63.
- 51 Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum libri*, XXII, xvi, 21–22, zit. 22; ebd., 63.

- 52 Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum libri*, XVII, vi, 6–23, zit. 8; nach Ammianus Marcellinus, *Römische Geschichte*, 4 Bde., lat.-dt., übers. von Wolfgang Seyfarth, Bd. 1: Buch 14–17, Darmstadt 1968, 217. Der Obelisk war im 15. Jahrhundert bekannt, doch wurde er erst unter Sixtus V. 1587 ausgegraben, restauriert und auf der Piazza del Popolo wieder aufgestellt. Siehe Erik Iversen, *Obelisks in Exile*, 2 Bde., Kopenhagen 1968–1972, Bd. 1, 65–75. Vgl. Filarete, *Libro architetonico*, XII, f. 88r; *Trattato*, I, 338–339, anlässlich der Erwähnung des Circus Maximus: »... sie sagen auch, dass dort einer jener Obeliken vergraben sei, der in der Mitte gestanden hat ...« (»... dicono ancora che v'è sotterrata una di quelle obilischì, il quale era nel mezzo ...«).
- 53 *Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch*, griech.-dt., hrsg. von Heinz-Josef Thissen, München 2001; Orapollo, *I geroglifici*, hrsg. und übers. von Mario Andrea Riconi und Elena Zanco, Mailand 1996. Zu Horapollon im Besonderen vgl. Don Cameron Allen, *Mysteriously Meant: The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore 1970, 107–133 (Kap. V: »The Symbolic Wisdom of the Ancient Egyptians«); Erik Iversen, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*, Kopenhagen 1961, 38–56. Zur »Hieroglyphenkunde« der Renaissance im Allgemeinen weiters Karl Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Ein Versuch, in: *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 32 (1915), 1–232; Liselotte Dieckmann, Renaissance Hieroglyphics, in: *Comparative Literature* 9 (1957), 308–321; Karl H. Dannenfeldt, Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance, in: *Studies in the Renaissance* 6 (1959), 7–27; Patrizia Castelli, *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Florenz 1979; und zuletzt Brian Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007, mit ausführlichem Verzeichnis der älteren Literatur.
- 54 Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 2002 (1. Auflage 1964), 1–46; Wayne Shumaker, *The Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual Patterns*, Berkeley 1979, 201–251; Michael J. B. Allen, Marsilio Ficino, Hermes Trismegistos and the Corpus Hermeticum, in: *New Perspectives on Renaissance Thought: Essays in the History of Science, Education and Philosophy in Memory of Charles B. Schmitt*, hrsg. von John Henry und Sarah Hutton, London 1990, 38–47; Brian Copenhaver, Lorenzo de' Medici, Marsilio Ficino and the Domesticated Hermes, in: *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, hrsg. von Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1994, 225–257; *Marsilio Ficino e il ritorno di Ermete Trismegisto*, Ausst.-Kat. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, hrsg. von Sebastiano Gentile und Carlos Gilly, Florenz 1999; vgl. auch Karl H. Dannenfeldt, The Renaissance and the Pre-Classical Civilizations, in: *Journal of the History of Ideas* 13 (1952), 435–449. – Möglicherweise war diese radikale Entscheidung vom vergleichsweise geringen Umfang der hermetischen Sammlung motiviert. Cosimo mag aber Hermes auch deshalb den Vorzug gegeben haben, weil man seine Schriften für älter hielt und annahm, dass sie Platon selbst als Quelle gedient hätten. Beide, Cosimo und Ficino, werden – neben dem lateinischen *Asclepius* und den hier erwähnten Schriften, insbesondere den zwei Stellen bei Platon selbst (*Phaidros*, 274c, und *Philebos*, 18b), in denen er den ägyptischen »Theuth« als den Erfinder der Schrift und anderer Künste beschreibt, welchen die spätere Tradition, beispielsweise Cicero (*De natura deorum*, III, 56), mit »Hermes (Trismegistos)« identifizierte – auch mit den Zeugnissen des Laktanz und des Augustinus vertraut gewesen sein (siehe im Folgenden), die eben dieses Verhältnis behauptet hatten.
- 55 Marsilio Ficino, *Opera*, Basel 1576, 1836; zit. nach Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 2002 (1. Auflage 1964), 15.
- 56 Apg. 7, 22. Vgl. Philo von Alexandrien, *De Vita Mosis*, I, 23; Moses sei in die »symbolische« Philosophie der alten Ägypter eingeweiht worden.
- 57 Tertullian, *Adversus Valentinianos*, XV, 1.
- 58 Tertullian, *De anima*, XXVIII, 1; vgl. II, 3; XV, 5; XXXIII, 2. Dazu und zum Folgenden v. a. Garth Fowden, *The Egyptian Hermes: A Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Cambridge 1986, v. a. 205–217; Johannes Van Oort, Hermes und Augustinus, in: *Die hermetische Gnosis im Lauf der Jahrhunderte*, hrsg. von Gilles Quispel, Haarlem 2000, 291–316; Harald Haferland, Hermes als Gründerfigur im Mittelalter. Transformationsformen des Mythos, in: *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Udo Friedrich und Bruno Quast, Berlin 2004, 177–194. Die auf hermetische Literatur verweisenden oder aus dieser zitierenden Stellen frühchristlicher und mittelalterlicher Autoren finden sich gesammelt bei Arthur Darby Nock und André Jean Festugière, *Corpus Hermeticum*, Bd. 4: Traités XXIII–XXIX, Paris 1954, 101–150; und, erweitert und teilweise in deutscher Übersetzung, in: *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, übers. und hrsg. von Carsten Colpe und Jens Holzhausen, Stuttgart 1997, Bd. 2, 565–600.
- 59 Siehe v. a. Laktanz, *Divinae institutiones*, I, 6; IV, 6; IV, 11; VIII, 18. Vgl. die Zusammenstellung der hermetischen Passagen bei Alexander Stewart Ferguson, *Hermetica: The Ancient Greek and Latin Writings which Contain*

- Religious or Philosophic Teachings Ascribed to Hermes Trismegistus*, 4 Bde., Oxford 1924–1936, Bd. 4: *Testimonia*, 9–27; oder Arthur Darby Nock und André Jean Festugière, *Corpus Hermeticum*, Bd. 4: *Traité XXIII–XXIX*, Paris 1954, 105–114; sowie *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, übers. und hrsg. von Carsten Colpe und Jens Holzhausen, Stuttgart 1997, Bd. 2, 569–577. Vgl. Johannes Van Oort, Hermes und Augustinus, in: *Die hermetische Gnosis im Lauf der Jahrhunderte*, hrsg. von Gilles Quispel, Haarlem 2000, 291–316, 300–302; Harald Haferland, Hermes als Gründerfigur im Mittelalter. Transformationsformen des Mythos, in: *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Udo Friedrich und Bruno Quast, Berlin 2004, 177–194, insbes. 178–185; ferner Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 2002 (1. Auflage 1964), 6–9. – Von der Verbreitung der *Divinae institutiones* zur Zeit der Renaissance zeugt die Tatsache, dass sie zu den allerersten Schriften zählten, die 1465 (in Subiaco) gedruckt wurden (und in wenigen Jahren zwölf Auflagen erfuhren). Vgl. Émile Mâle, *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age in France*, Paris 1969, 257.
- 60 Laktanz, *Divinae institutiones*, I, 6; Cicero, *De natura deorum*, III, 56.
- 61 Hermes Trismegistos überreicht Moses (?) ein aufgeschlagenes Buch. Die Inschriften nennen ihn einen Zeitgenossen des Moses und feiern ihn als Prophet Christi. Siehe Marco Bussagli, ›Suscipite o licteras et leges Egyptii‹. Riflessioni su una tarsia di Giovanni di Stefano, in: *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici*, n. s. 20–21 (1983–1984), 191–225; Mario Luccarelli, Ermete Trismegisto nel duomo di Siena, in: *Bullettino senese di storia patria* 98 (1991), 274–286; Roberto Guerrini, Le *Divinae Institutiones* di Lattanzio e il pavimento del Duomo di Siena: Ermete e le Sibille, in: *Il Duomo come libro aperto: Leggere l'arte della Chiesa*, hrsg. von Senio Bruschi, Siena 1997, 51–66; Mino Gabriele, Hermes Christianus nel Duomo di Siena, in: ders., *Alchemia e Iconologia*, Udine 1997, 108–120; ders., Elementi egizi nella tarsia di Ermete nel Duomo di Siena, in: *Studi interdisciplinari sul pavimento del Duomo di Siena: Iconografia, stile, indagini scientifiche. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, Chiesa della SS. Annunziata, 27 e 28 settembre 2002*, hrsg. von Marilena Caciorgna, Roberto Guerrini und Mario Lorenzoni, Siena 2005, 57–69; Lellia Cracco Ruggini, La tarsia rinascimentale di Mercurio Trismegisto, Mosé e l'uso della tradizione classica, in: ebd., 41–56.
- 62 Siehe etwa *Epitome divinarum institutionum*, IV, 4; *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, übers. und hrsg. von Carsten Colpe und Jens Holzhausen, Stuttgart 1997, Bd. 2, 573: »Hermes, der wegen seiner Vortrefflichkeit und seines Wissens in vielen Wissenschaften Trismegistos genannt zu werden verdiente, der sowohl in der Lehre als auch an Alter die Philosophen übertraf und der bei den Ägyptern als Gott verehrt wird, preist die Erhabenheit des einzigen Gottes mit unendlichen Lobeshymnen, nennt (ihn) Herrn und Vater ...« Vgl. beispielsweise *Divinae institutiones*, IV, 6 und 9; VI, 25, 10; VI, 27, 20; sowie *De ira Dei*, XI, wo Laktanz hervorhebt, dass Hermes Trismegistos viel älter als Platon und Pythagoras sei.
- 63 Siehe insbes. Augustinus, *De civitate Dei*, VIII, 23–27, und XVIII, 8 und 37–40. Vgl. Johannes Van Oort, Hermes und Augustinus, in: *Die hermetische Gnosis im Lauf der Jahrhunderte*, hrsg. von Gilles Quispel, Haarlem 2000, 291–316; sowie Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 2002 (1. Auflage 1964), 9–12.
- 64 Augustinus, *De civitate Dei*, VIII, 23, 24 und 25, mit Zitaten aus *Asclepius* 23, 24 und 37. Zur Verbreitung des *Asclepius* vgl. Paolo Lucentini und Vittoria Perrone Compagni, *I testi e i codici di Ermete nel Medioevo*, Florenz 2001, 11–18.
- 65 Augustinus, *De civitate Dei*, XVIII, 39: »Denn was die Philosophie anlangt ... so blühten diese Studien zur Zeit des Merkur, den man Trismegistos nannte, in der Tat in jenen Landen (Ägypten), lange bevor in Griechenland Weise und Philosophen auftraten ...« Zit. nach Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate dei)*, 2 Bde., übers. von Wilhelm Thimme, München 1997, Bd. 2, 482.
- 66 Augustinus, *De civitate Dei*, XVIII, 37; ebd., 479. Siehe App. 7,22.
- 67 Siehe beispielsweise David Porreca, Hermes Trismegistos: William of Auvergne's Mythical Authority, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 67 (2000), 143–158; ders., La réception d'Hermès Trismégiste par Alain de Lille et ses contemporains, in: *Hermetism from Late Antiquity to Humanism: La tradizione ermetica dal mondo tardo-antico all'Umanesimo. Atti del Convegno internazionale di studi, Napoli, 20–24 novembre 2001*, hrsg. von Paolo Lucentini et al., Turnhout 2003, 139–155. Vgl. Claudio Moreschini, *Dall'Asclepius al Crater Hermetis. Studi sull'Ermetismo latino tardo-antico e rinascimentale*, Pisa 1985; Paolo Lucentini, L'Asclepius hermetico nel XII secolo, in: *From Athens to Chartres: Neoplatonism and Medieval Thought. Studies in Honour of Edouard Jeuneau*, hrsg. von Haijo Jan Westra, Leiden 1992, 397–420; Paolo Lucentini und Vittoria Perrone Compagni, *I testi e i codici di Ermete nel Medioevo*, Florenz 2001; Harald Haferland, Hermes als Gründerfigur im Mittelalter – Transformationsformen des Mythos, in: *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*,

- Berlin 2004, 177–195; Manuela Gianandrea, Originali sovversioni al canone classico: Alcune immagini di Mercurio nei codici medievali, in: *Rivista di storia della miniatura* 15 (2011), 61–72.
- 68 Otto von Freising, *Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, I, prooem.; zit. nach Otto Bischof von Freising, *Chronik oder die Geschichte der Zwei Staaten*, lat.-dt., hrsg. von Walther Lammers, übers. von Adolf Schmidt, Darmstadt 1974, 12–15. Vgl. V, prooem.; 372–375.
- 69 Siehe dazu v. a. Alexander Fodor, The Origins of the Arabic Legends of the Pyramids, in: *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 23 (1970), 335–363; sowie die Arbeiten von Ulrich Haarmann und Okasha El-Daly: v. a. Ulrich Haarmann, Das pharaonische Ägypten bei islamischen Autoren des Mittelalters, in: *Zum Bild Ägyptens im Mittelalter und in der Renaissance*, hrsg. von Paul Bleser, Freiburg i. Br. 1990, 29–58; ders., Medieval Muslim Perceptions of Pharaonic Egypt, in: *Ancient Egyptian Literature: History and Forms*, hrsg. von Antonio Loprieno, Leiden 1996, 605–627; Okasha El-Daly, *Egyptology – The Missing Millennium: Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings*, London 2005, v. a. 84–90 und 113–115; vgl. ferner Ihsan Bakr, Ein Studienobjekt am Wegesrand. Die Pyramiden bei den arabischen Reisenden des Mittelalters, in: *Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte* 32 (2001), 337–344.
- 70 Zit. nach *Die Reisen des Ibn Battuta*, hrsg. und übers. von Horst Jürgen Grün, München 2007, Bd. 1, 42. Diese Zuschreibung der Errichtung der Pyramide(n) an Hermes sowie die Meinung, er selbst sei in einer der Pyramiden von Gizeh begraben, ist ein weitverbreiteter Topos der arabischen Literatur. Siehe beispielsweise Massimo Pappacena, La figura di Ermete Trismegisto nella tradizione araba, in: *Hermetism from Late Antiquity to Humanism: La tradizione ermetica dal mondo tardo-antico all'Umanesimo. Atti del Convegno internazionale di studi, Napoli, 20–24 novembre 2001*, hrsg. von Paolo Lucentini et al., Turnhout 2003, 263–283, v. a. 276–277. Vgl. Anm. 258.
- 71 Georg Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, 2 Bde., Berlin 1893, Bd. 2, 185–186. Keines der drei Inventare der Bibliothek der Sforza in Pavia (1426, 1459, 1469; siehe Elisabeth Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza Ducs de Milan, au XV^e siècle*, Paris 1955) listet Diodors *Bibliotheca historica* auf, doch besaß Filaretos Freund Francesco Filelfo gleich zwei Abschriften von den für unseren Zusammenhang entscheidenden Büchern 1–3 und 5, welche 1481 in den Besitz Lorenzo de' Medicis gelangten (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 70.18 und 70.34); darüber hinaus sind (vergebliche?) Versuche Filelfos dokumentiert, in den Besitz der gesamten *Bibliotheca historica* zu gelangen; siehe Aristide Calderini, Ricerche intorno alla biblioteca e alla cultura greca di Francesco Filelfo, in: *Studi Italiani di Filologia Classica* 20 (1913), 204–424, 289–291; Edmund B. Fryde, *Greek Manuscripts in the Private Library of the Medici, 1469–1510*, 2 Bde., Aberystwyth 1996, Bd. 1, 347–349 und 817–818. Filarete verweist explizit auf Diodor in *Libro architettonico*, XX, f. 168r (*Trattato*, II, 621, zit. Anm. 207); XX, f. 169r (*Trattato*, II, 623, zit. Anm. 139) und XXI, f. 176v (*Trattato*, II, 649; zit. Anm. 114); siehe oben S. 304. Zu Filarete und Diodor siehe Liliana Grassi, Diodoro Siculo nel *Trattato* di Filarete: un codice Diodoreo nella Biblioteca degli Sforza?, in: *Aevum. Rassegna di Scienze Storiche Linguistiche e Filologiche* 61 (1987), 53–58 (vgl. dies., Sforzinda, Plusiapolis, Milano: Città ideale, città del mito, città della storia nel *Trattato* del Filarete, in: *Studi di letterature francese* 11: *Le città ideali della letteratura*, Florenz 1985, 27–50, 29–37); vgl. Hubertus Günther, Society in Filarete's *Libro Architettonico* between Realism, Ideal, Science Fiction and Utopia, in: *Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 56–80, v. a. 78–79. – Auch Alberti benutzte die *Bibliotheca historica* des Diodor, welchen er elf Mal beim Namen nennt; siehe Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, lat.-ital., hrsg. und übers. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, *ad indicem*.
- 72 Siehe *Laurentii Valle Epistole*, hrsg. von Ottavio Besomi, Padua 1984, 374 und 387; Stefano Pagliaroli, *L'Erodoto del Valla*, Messina 2006, 11–54; vgl. Susanna Gambino Longo, *Hérodote à la Renaissance*, Turnhout 2012.
- 73 Aubrey Diller und Paul Oskar Kristeller, Strabo, in: *Catalogus translationum et commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, hrsg. von Virginia Brown, Paul Oskar Kristeller und F. Edward Cranz, Bd. 2, Washington 1971, 225–233, 225–226. Vgl. Brian Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007, 77.
- 74 Ebd., 56.
- 75 Ebd., 58. Sandra Sider, Horapollo, in: *Catalogus translationum et commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, hrsg. von Virginia Brown, Paul Oskar Kristeller und F. Edward Cranz, Bd. 6, Washington 1986, 15–30, 16.
- 76 Zum Unionskonzil in dieser Hinsicht v. a. Cesare Vasoli, Dalla pace religiosa alla prisca theologia, in: *Firenze e il Concilio del 1439*, 2 Bde., hrsg. von Paolo Viti, Florenz 1994, Bd. 1, 3–25; und Judith Herrin und Stuart M. McManus, Renaissance Encounters: Byzantium Meets the

- West at the Council of Ferrara-Florence 1438–39, in: *Renaissance Encounters: Greek East and Latin West*, hrsg. von Marina S. Brownlee und Dimitri H. Gondicas, Leiden 2013, 35–56; vgl. Joseph Gill, *The Council of Florence*, Cambridge 1959; und Henry Chadwick, *East and West: The Making of a Rift in the Church from Apostolic Times until the Council of Florence*, Oxford 2005, 258–274; ferner John G. Burke, Hermetism as a Renaissance World View, in: *The Darker Vision of the Renaissance: Beyond the Fields of Reason*, hrsg. von Robert S. Kinsman, Berkeley 1974, 95–117.
- 77 Zu Gemistos Plethon (der Hermes Trismegistos zugunsten der Zoroaster zugeschriebenen Chaldäischen Orakel vernachlässigt) siehe Sebastiano Gentile, Giorgio Gemisto Pletone e la sua influenza sull'umanesimo fiorentino, in: *Firenze e il Concilio del 1439*, 2 Bde., hrsg. von Paolo Viti, Florenz 1994, Bd. 2, 813–832; Cesare Vasoli, Il mito dei prisci theologi come ideologia della renovatio, in: ders., *Quasi sit Deus: Studi su Marsilio Ficino*, Lecce 1999, 11–50, v. a. 23–40 (Der Mythos der ›Prisci Theologi‹ als ›Ideologie‹ der ›Renovatio‹, in: *Das Ende des Hermetismus. Historische Kritik und neue Naturphilosophie in der Spätrenaissance. Dokumentation und Analyse der Debatte um die Datierung der hermetischen Schriften von Genebrard bis Casaubon (1567–1614)*, hrsg. von Martin Mulsow, Tübingen 2002, 17–60, 29–42); Moshe Idel, Prisca Theologia in Marsilio Ficino and in Some Jewish Treatments, in: *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, hrsg. von Michael J. B. Allen et al., Leiden 2002, 137–158; sowie Michael Stausberg, *Faszination Zarathustra*, 2 Bde., Berlin und New York 1998 (mit Schwerpunkt auf Zoroaster beziehungsweise den Chaldäischen Orakeln).
- 80 Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, II, 17, vgl. II, 26; Giannozzo Manetti, *Über die Würde und Erhabenheit des Menschen*, hrsg. von August Buck, Hamburg 1990, 46, vgl. 52.
- 81 Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, II, 12; ebd., 43. Vgl. auch II, 38; ebd., 58, wo Manetti die »ungeheuren und hochberühmten ägyptischen Pyramiden« innerhalb seiner Aufzählung herausragender Kunstwerke als Zeugnisse für die Größe des Menschengeschlechts anruft.
- 82 Marsilio Ficino, *Liber de voluptate*, in: *Opera omnia*, Basel 1576, 991: »Mercurium Tismegistus Aegyptiorum omnium sapientissimus«; zit. nach Arthur Field, *The Origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton 1988, 182.
- 83 Francesco di Giorgio Martini diskutiert – sich auf Plinius (*Naturalis Historia*, VII, 194) stützend – die Frage nach dem ersten Erbauer einer Stadt und erwähnt als letzte verschiedener Theorien (nach Krekopia/Kekrops/Athen, Argos, Sikyon): »Aber die Ägypter behaupten im Unterschied zu ihnen allen, dass ihre [Stadt] Diospolis sehr viel früher als die vorgenannten erbaut worden sei.« (*Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, 2 Bde., hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967, Bd. 2, 361.) Er zeigt jedoch kein besonderes Interesse an dieser Notiz oder bindet sie gar in weiterreichende Überlegungen zum geschichtlichen Ablauf der Entwicklung der Architektur ein. Ansonsten ist ihm Ägypten nur noch anlässlich der Auflistung verschiedener Marmorsorten o. ä. eine Nennung wert; weder Obeliskens noch Pyramiden finden Erwähnung. In ähnlicher
- 79 Charles B. Schmitt, Prisca Theologia e Philosophia Perennis: due temi del Rinascimento italiano e la loro fortuna, in: *Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro. Atti del V Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici, Montepulciano, Palazzo Tarugi, 8–13 agosto 1968*, hrsg. von Giovannangiola Tarugi, Florenz 1970, 211–236; Daniel Pickering Walker, *The Ancient Theology:*

- Weise figuriert Hermes nur noch als Erfinder des Schießpulvers und hydraulischer Maschinen. (Ebd., Bd. 1, 6 und 169.) Andrea Palladio, der für das 16. Jahrhundert in dieser Hinsicht charakteristisch ist, nennt in seinen *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venedig, 1576) Ägypten nur ein einziges Mal, nämlich anlässlich der vier Bronzesäulen in San Giovanni in Laterano in Rom, die Augustus aus den Schiffsspornen hat anfertigen lassen, die er in Ägypten von Marcus Antonius erbeutet hatte (I, 4: *De i metalli*). Eine gewisse Ausnahme stellt Vincenzo Scamozzi dar, der in seiner *Idea della Architettura Universale* am Ende der Renaissance nochmals eine große Gesamtdarstellung aller die Architektur betreffenden Bereiche liefern will, aber hinsichtlich Ägypten über eine demonstrativ gelehrte Auflistung aller möglichen bruchstückhaften Notizen, die er in seiner Bibliothek gefunden hat, nicht hinauskommt (Vicenza 1615, *ad Indicem*).
- 84 Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, II, 26; Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2007, 105: »Einige sagen, dass ein gewisser Philocles aus Ägypten und ein mir unbekannter Cleanthes zu den ersten Erfindern dieser Kunst gehörten. Die Ägypter behaupten, dass bei ihnen die Malkunst bereits mehr als sechstausend Jahre in Gebrauch war, bevor sie nach Griechenland hinübergebracht wurde. Aus Griechenland, sagen die unsrigen, sei die Malerei nach den Siegen des Marcellus in Sizilien zu uns gekommen.« Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 16 und 15. – Auch Filarete übernimmt diese Tradition; *Libro architetonico*, XIX, f. 156r; *Trattato*, II, 581–582, Ausstattung des Hauses des Architekten: »Darin war jener Ägypter Philo gemalt, von dem [im *Libro dell'oro*] gesagt wird, er sei einer der ersten Erfinder der Malerei gewesen, über die es, wie gesagt, heißt, dass sie bei ihnen bereits sechstausend Jahre vor den Griechen in Gebrauch war und nach Italien erst nach den Siegen des Marcellus in Sizilien gelangt sei.« (»Eragli [dipinto] quello Filo egizziaco, el quale dice che lui fu de' primi inventori d'essa pittura, la quale, come è detto, dice loro averla in uso ben se' milia anni inanzi che ' Greci, in Italia essere venuta dopo le vittorie di Marcello avute in Cicilia.«) Wie die letzte Wendung belegt, geht diese Stelle des *Libro architetonico* nicht direkt auf Plinius, sondern auf Albertis Malereitraktat zurück, wobei Filarete kennzeichnenderweise den nicht als ägyptisch charakterisierten Kleanthes beiseitelässt. Vgl. die Konkordanz der Stellen bei Lucia Bertolini, Ancora su Alberti e Filarete: per la Fortuna del *De pictura* volgare, in: *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, 3 Bde., hrsg. von Lucia Bertolini und Donatella Coppini, Florenz 2010, Bd. 1, 125–166, 148. – Vgl. Filaretos wahrscheinlicher Lehrer Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii*, I, 3 (circa 1445–50); *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, 2 Bde., hrsg. von Julius von Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, 8: »Die Menschen des Altertums ... waren bestrebt, durch Schriften das Andenken zu bewahren. Hätten sie dies nicht getan, hätten wir unmöglich die Begebenheiten der Ägypter und der anderen antiken Nationen erfahren. Die Ägypter behaupten, der *Disegno*, welcher den Ursprung und die Grundlage der Kunst der Bildhauerei und Malerei bildet, sei zuallererst in Ägypten entstanden und circa sechstausend Jahre bevor er in Griechenland eingeführt wurde ... [...]. Der erste war der Ägypter Phylokles ...« (Dt. Übers. von Victoria Lorini.) Ghiberti wiederholt diese Angaben am Ende des 1. Buches, allerdings ohne die Angabe der »sechstausend Jahre«: *I Commentarii*, I, 31; ebd., 31.
- 85 Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, II, 27; ebd., 105. Vgl. *Asclepius*, 23; *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, übers. von Carsten Colpe und Jens Holzhausen, Stuttgart 1997, Bd. 1, 284–286. Vgl. Augustinus, *De civitate Dei*, VIII, 23.
- 86 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, II, 27; Leon Battista Alberti, *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae – Das Standbild, die Malkunst, Elemente der Malerei*, hrsg. und übers. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, 239. Hermes Trismegistos wird von Alberti auch im *Teogenio*, in den *Intercoenales*, in der *Convelata* und im *Momus* genannt. Vgl. auch *Canis*, worin der Titelheld als »Sohn des Megastomo und höchst nobler Abkömmling der uralten und weisesten Ägypter (*priscas illas sapientissimas egyptiorum gentes*)« vorgestellt wird. Der Text des *Canis* ist vollständig abgedruckt bei Cecil Grayson, Il »Canis« di Leon Battista Alberti, in: ders., *Studi su Leon Battista Alberti*, Florenz 1998, 359–372, Text 363–372, zit. 364. Vgl. Marco Dezzi Bardeschi, der die Bedeutung des Hermes für Alberti zu Recht herausgestellt, aber daraus voreilige und unzulässige Schlüsse auf Albertis Schriften einerseits und auf die Gestaltung seiner Bauwerke andererseits gezogen hat. Siehe Marco Dezzi Bardeschi, Sole in Leone: astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella, in: *Psicon* 1 (1974), 33–67; ders., L'occhio profondo: il dettaglio e l'intreccio. Cosmologia ed ermetismo nella cultura di Leon Battista Alberti: Il *Canis*, in: *Arte Lombarda* n. s. 110/111 (1994), 24–29; ders., L'altro Alberti: le Fonti ermetiche di Leon Battista, in: *Leon Battista Alberti: Teorico delle arti e gli impegni civili del »De re aedificatoria«*. *Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Mantova, 17–19 ottobre 2002 e 23–25 ottobre 2003*, hrsg. von Arturo Calzona et al., Florenz 2007, 155–175.
- 87 Vgl. Hartmut Biermann, Die Aufbauprinzipien von L. B. Albertis *De re aedificatoria*, in: *Zeitschrift für Kunstge-*

- schichte* 53 (1990), 443–485, 462–466; und v. a. Pierluigi Panza, Il mito dell'Egitto in Alberti, in: *Leon Battista Alberti: Teorico delle arti e gli impegni civili del ›De re aedificatoria‹. Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Mantova, 17–19 ottobre 2002 e 23–25 ottobre 2003*, hrsg. von Arturo Calzona et al., Florenz 2007, 143–153.
- 88 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, VIII, 4; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 429.
- 89 Ebd. Die von Alberti an dieser Stelle beigebrachten Hieroglyphen-Beispiele sind wohl Diodorus Siculus und Ammianus Marcellinus entnommen. Vgl. insbesondere Brian Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007, 69–76; ferner Claudio Finzi, Leon Battista Alberti: Geroglifici e gloria, in: *L'Egitto fuori dell'Egitto: dalla riscoperta all'egittologia*, hrsg. von Cristiana Morigi Giovi, Bologna 1991, 205–208.
- 90 Siehe beispielsweise Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, III, 6.
- 91 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, VII, 16.
- 92 Ebd.; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 404. Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, xcvi, 5 (Telekles und Theodoros).
- 93 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, I, 3.
- 94 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, VI, 3. Vgl. Arnaldo Bruschi, Lo studio dell'architettura del passato nel *De re aedificatoria*, in: *Leon Battista Alberti: Teorico delle arti e gli impegni civili del ›De re aedificatoria‹. Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Mantova, 17–19 ottobre 2002 e 23–25 ottobre 2003*, hrsg. von Arturo Calzona et al., Florenz 2007, 437–450.
- 95 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, VI, 3; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 295.
- 96 Ebd.
- 97 Ebd., 296.
- 98 Ebd.
- 99 Ebd., 298.
- 100 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, VIII, 3; ebd., 421. Alberti fährt, sich weiterhin auf Plinius (*Naturalis historia*, XXXVI, 19) stützend, fort: »Andere werden vielleicht unsere Etrusker loben, weil sie den Ägyptern an Großartigkeit ähnlicher Werke nicht viel nachgeben, unter anderem besonders den Porsenna, der sich unter der Stadt Clusium [Chiusi] ein Grabmal aus Quadersteinen gründete, in dessen hohem Unterbau sich ein Labyrinth von fünfhundert Fuß Länge befand, das gänzlich unentwirrbar war; und darüber erhoben sich fünf Pyramiden ... [...]. Solcherlei kann mir als ungeheuerlich und für gar keinen vernünftigen Zweck passend schon gar nicht gefallen. [...]« Vom Grabmal des Porsenna wird auch Filarete berichten (*Libro architetonico*, I, f. 7r; *Trattato*, I, 36–37, auf Varro verweisend, welchen Plinius zitiert hatte; zit. Anm. 72; vgl. Anm. 73), allerdings charakteristischerweise ohne jeden Vorbehalt. Zum Grabmal des Porsenna in historischer Perspektive: William M. Gaugler, *The Tomb of Lars Porsenna at Clusium and Its Religious and Political Implications*, Bangor 2001; in wirkungsgeschichtlicher Perspektive: Klaus Jan Philipp, Das Grabmal des Porsenna: Rekonstruktion eines Mythos vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, in: *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1.–7. September 1996*, hrsg. von Wessel Reinink, Dordrecht 1999, 335–346, v. a. 337; und Peter Fane-Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2016, 271–275.
- 101 Siehe oben S. 284. Die vorbildliche Zurückhaltung der Römer ist ein wiederkehrendes Thema Albertis; u. a. Ciceros Schrift *De officiis* folgend. Vgl. beispielsweise *De re aedificatoria*, IX, 1; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 471: »Ich sehe bei unseren Vorfahren, dass die klügsten und mäßigsten Männer, sowohl in allen anderen öffentlichen und privaten Angelegenheiten, als auch in der Baukunst Mäßigkeit und Sparsamkeit außerordentlich gebilligt haben, und jede Üppigkeit von den Bürgern abhalten und einschränken zu müssen glaubten.« Vgl. John Onians, Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ: A Study in Their Sources, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 96–114, 97–104; v. a. aber Peter Fane-Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2016, 93–109 (Ch. 6: »Pliny and Leon Battista Alberti: Two ›Architectural Histories«).
- 102 Einen ähnlichen Dreischritt bietet Flavio Biondo im ersten Buch seiner *Roma triumphans* (1457–1459), doch handelt es sich hierbei um die Zeichnung eines zivilisatorischen Fortschritts von der primitiven Zivilisation der Ägypter über die Phönizier und Griechen hin zur Hochkultur der Römer, welcher ohne Bezugnahme auf die Architektur auskommt.
- 103 Vitruv, *De architectura libri decem*, II, 1. Vgl. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, III, 15; oder Filarete, *Libro*

- architettonico*, I, f. 4v; *Trattato*, I, 23–24 (siehe oben S. 94 und 138f.).
- 104 Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, hrsg. von Domenico De Robertis, Mailand 1976, 72–75: »E venendo su le ricchezze e' principati, si venne alle pompose, per gloria e per dimostrare la magnificenza e per dare ammirazioni e fare agi e comodi; e di quindi a fare le cose da rinchiudere e da difendere e tesori e regni. E vedesi che queste cose furono prima, dove furono prima e principati e le ricchezze, e però si trovano più antiche le piramide e laberinto d'Egitto. [...] E di quindi si trasferirono in Assiria ed in diversi regni della Asia, e dopo molte trasmutazioni di quella passarono nella Europa, e massimamente in diverse repubbliche e principati della Grecia, nelle quali grandemente ella fiori rispetto a' grandi ingegni e a' giudici degli uomini degnissimi che vi furono ... [...]. E come si dice, maravigliosamente fiorendo in Grecia, nel trasferire del regno di Grecia a quello de' Romani, si trasferirono molte cose in quella famosissima città che fu donna di tutto el mondo. [...] ... onde in Roma fiorirono e maestri molto più maravigliosamente che in Grecia ...« Vgl. auch Leonardo: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., hrsg. von Jean Paul Richter, London 1970, Bd. 2, 56, Nr. 766: »Unsere antiken Architekten ... zunächst bei den Ägyptern beginnend, die Diodorus Siculus zufolge die ersten Erbauer und Planer riesiger Städte, Kastelle und öffentlicher wie privater Gebäude waren, die Form, Größe und Qualität besaßen ...« (»I nostri antichi architettori ... cominciando in prima dagli Egitti, i quali secondo che describe Diodoro Siculo furon i primi edificatori e componitori di città grandissime e di castelli ed edifizii publici e privati di forma, grandezza e qualità ...«) Auch hier wird – in expliziter Bezugnahme auf Diodor – die Baukunst des alten Ägyptens als Teil der eigenen Vorgeschichte und als Bezugspunkt der Renaissance in Anspruch genommen; Leonardo spricht von »unsere antiken Architekten«, nicht – wie in der Übersetzung Richters – von »The ancient architects ... beginning with the Egyptians«. Vgl. Dietrich Seybold, *Leonardo da Vinci im Orient. Geschichte eines europäischen Mythos*, Köln 2011, 300–301. – Erinnerung sei an dieser Stelle auch an die späteren Bemühungen des Dominikanerbruders und päpstlichen Sekretärs Annius von Viterbo (Giovanni Nanni), der um 1490 das Paar Osiris/Isis in seinem Werk über Geschichte und Chronologie der frühen Menschheit in Italien auftreten lässt, um unter Umgehung Griechenlands einen direkten Einfluss der altägyptischen Kultur auf Italien herzustellen. Die Literatur zu Annius von Viterbo ist zahlreich; siehe beispielsweise Walter E. Stephens, *The Etruscans and the Ancient Theology in Annius of Viterbo*, in: *Umanesimo a Roma nel Quattrocento. Atti del Convegno su 'Umanesimo a Roma nel Quattrocento'*, New York, 1–4 dicembre 1981, hrsg. von Paolo Brezzi und Maristella De Panizza Lorch, New York 1984, 309–322; Anthony Grafton, *Invention of Traditions and Tradition of Invention in Renaissance Europe: The Strange Case of Annius of Viterbo*, in: *The Transmission of Culture in Early Modern Europe*, hrsg. von Anthony Grafton und Ann Blair, Philadelphia 1990, 8–38; Vincenzo De Caprio, *Il mito delle origini nelle 'Antiquitates' di Annio da Viterbo*, in: *Cultura Umanistica a Viterbo. Per il V Centenario della Stampa a Viterbo (1488–1988)*, Viterbo 1991, 87–110. Auf diese Ideen gehen bekanntermaßen die 1495 von Papst Alexander VI. Borgia in Auftrag gegebenen Fresken des Pinturicchio in der Sala dei Santi im Vatikan zurück. Siehe dazu Brian Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007, 107–131.
- 105 Siehe beispielsweise oben S. 15f. und S. 40.
- 106 Siehe insbesondere die lange Liste von ruinierten römischen Bauwerken in *Libro architettonico*, I, 6r–6v (*Trattato*, I, 30–34), mittels derer Filarete die Analogie von Körper und Bauwerk und deren beider Verfall bei Vernachlässigung ausmalt. Für weitere Nennungen antiker Bauwerke siehe *Trattato, ad indicem*. – Zwar befindet sich Filarete mit einem solchen, weniger archäologischen als vielmehr emotionalen und rhetorischen Verhältnis zu den Monumenten der römischen Antike zur Mitte des 15. Jahrhunderts in guter Gesellschaft. Auch die ihm wohl bekannten Sekretäre Eugens IV., Poggio Bracciolini (*Ruinarum urbis Romae description*, in den frühen 1430er-Jahre verfasst und 1448 als Teil der *Historiae de varietate Fortunae* veröffentlicht) und Flavio Biondo (*Roma instaurata*, 1443; *Roma triumphans*, 1459) nennen in ihren Schriften zwar zahlreiche römische Bauten, versuchen aber selten sie auch näher zu beschreiben; sie dienen vor allem dazu, die Größe vergangener Zeiten zu evozieren, um die Renaissance jener Tugend und Zivilisation zu befördern, die solche Gebäude hervorgebracht hat. (Vgl. u. a. Frances Muecke, *Humanists in the Roman Forum*, in: *Papers of the British School at Rome* 71 (2003), 207–233; und Elizabeth M. McCahill, *Rewriting Vergil, Rereading Rome: Maffeo Vegio, Poggio Bracciolini, Flavio Biondo, and Early Quattrocento Antiquarianism*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* 54 (2009), 165–199.) Bei einem Künstler jedoch, und im Besonderen einem Architekten, welcher – umgekehrt – Tugend und Zivilisation durch die Renaissance der »antiken« Architektur bewerkstelligen will, scheint die fehlende Präzision zunächst unerklärlich.
- 107 *Libro architettonico*, XII, f. 87r; *Trattato*, I, 333–334. Richard Betts hat zum Grundriss treffend bemerkt: »It is an abstract spatial diagram that resembles less the plan of

the Colosseum than a drawing of a segmented platter for serving oysters or grilled zucchini.« Richard Betts, Si come dice Vetrurio: Images of Antiquity in Early Renaissance Theory of Architecture, in: *Antiquity and Its Interpreters*, hrsg. von Alina Payne, Cambridge 2000, 244–257, 248.

108 *Libro architettonico*, XII, f. 87v; *Trattato*, I, 334–335: »... und in der Mitte erhob sich außerdem ein Obelisk, sprich eine *guglia* [zum Begriff der *guglia* siehe Anm. 114], in die allenthalben ägyptische Schriftzeichen eingemeißelt waren, wie es bei ihnen schon seit Alters her Brauch war.« – »Gut, dann sage mir, was diese Schriftzeichen bedeuten.« – »Das vermag ich Euch nicht zu sagen, weil man sie nicht deuten kann. Sie alle sind figürliche Schriftzeichen, eines ein Tier und wieder eines ein anderes, eines ist ein Vogel und wieder eines eine Schlange; manch eines stellt ein Käuzchen dar, andere etwas wie eine Säge; welche die aussehen wie ein Auge und welche, die etwas wie eine Figur zeigen, wobei der eine darin dies, der andere das liest, und nur ganz wenige sie zu deuten vermögen. Tatsächlich sagte mir der Dichter Francesco Filelfo, dass jene Tiere jeweils eine Sache bedeuten, also jedes Zeichen für sich steht. Der Aal steht für den Neid, und so hat jedes [Zeichen] seine Bedeutung, und auch wenn es bei ihnen nicht genauso ist wie bei den anderen [Sprachen], könnte man sie [trotzdem wie Wörter] buchstabieren. Diejenigen, die ich gefunden habe, haben ebenfalls die Form von Tieren und anderen Dingen und werden wie unsere Schriftzeichen [nacheinander] gelesen.« – »Sag mir, wie sie aussehen.« – »Sie besitzen wiederum die Gestalt von Tieren oder der ein oder anderen Form.« – »Beschreibe sie mir ein wenig.« – »Dafür ist im Augenblick keine Zeit, ich werde sie Euch ein andermal zeigen, wenn wir mehr Zeit haben.« – »Gut, ich will's zufrieden sein, aber sorg' dafür, dass Du es nicht vergisst.« (»... ed eravi ancora nel centro uno obilisco, cioè una guglia, la quale era scolpita tutta di lettere egiziache come già anticamente s'usavano.« – »Do, dimi quello che dicono quelle lettere.« – »Non vel so dire, perché non si possono interpretare: sono tutte lettere figurate, chi a uno animale e chi a un altro, e chi a uno uccello e chi a biscia; alcuna è una civetta, alcuna come dire una sega; chi come uno occhio e come dire ancora una figura, e chi in una cosa e chi in un'altra, tanto è che pochissimi sono che le possono interpretare. Vero è che 'l poeta Francesco Filelfo mi disse che quegli animali significavano chi una cosa e chi un'altra, ciascheduno ognuno per sé; l'anguilla significa la 'nvidia, e così ognuna ha sua significazione, se già loro ancora non avessino fatto ch'elle fussino pure come sono l'altre e potessinsi compitare. Quelle che io ho ritrovato, che sono pure in forma d'animali e d'altre cose, pure si compitano come l'altre nostre lettere.« – »Dimmi in che

modo stanno.« – »Sono ancora in figura chi d'animali chi d'una forma e chi d'un'altra.« – »Di' un poco come stanno.« – »Al presente non è tempo di narrarvi questo, io ve lo mosterrò un'altra volta, quando aremo meglio il tempo.« – »Bene, sono contento, ma fa' non t'esca di mente.«) Es handelt sich um jenen Obelisk unbekannter Herkunft, den Kaiser Domitian nach Rom gebracht hatte und der zur Zeit des Filarete gebrochen im Circus des Maxentius lag, bis er schließlich unter Innozenz X. zusammengefügt und in Berninis Vierströmebrunnen auf der Piazza Navona inkorporiert wurde. Siehe Erik Iversen, *Obelisks in Exile*, 2 Bde., Kopenhagen 1968–1972, Bd. 1, 76–92. Filarete erwähnt auch den vatikanischen Obelisk (*Libro architettonico*, I, 6v; *Trattato*, I, 33; siehe Anm. 114) und den 1471 von Alberti »entdeckten« Obelisk des Circus Maximus (XII, f. 88r; *Trattato*, I, 338–339; vgl. Anm. 52).

109 Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 81.20, enthält Randnotizen des Filelfo und sein Wappen; aber auch Codex Plut. 81.15 der Biblioteca Laurenziana, welcher aus dem Besitz des Giovanni Aurispa stammt, enthält Notizen von seiner Hand. Siehe Daniela Gionta, *Per i Convivia mediolanensia di Francesco Filelfo*, Rom 2005, 43. Filelfo nimmt in seinen *Convivia mediolanensia* auf Horapollo Bezug und listet ähnliche Hieroglyphenbeispiele wie Filarete. Siehe Francesco Filelfo, *Convivia mediolanensia*, Mailand 1483, unpaginierte Seite 24–25; <https://archive.org/details/MediolanensiaConviviaDuoFilelfo>, letzter Zugriff: 06.06.2019. Vgl. Karl Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Ein Versuch, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 32 (1915), 1–232, 19–21. Filaretes Liste steht im Gegensatz zu derjenigen Albertis (vgl. Anm. 89), welche auf Diodor und Ammianus Marcellinus zurückgehen dürfte. Vgl. Brian Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007, 73–74 und 85. Zu Filarete und Filelfo siehe Anm. 130 und *ad indicem*. Auch Ciriaco d'Ancona exzerpierte für seine dritte Ägypten-Reise 1436 35 Eintragungen aus dem ersten Buch der *Hieroglyphica*. Siehe Sandra Sider, Horapollo, in: *Catalogus translationum et commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, hrsg. von Virginia Brown, Paul Oskar Kristeller und F. Edward Cranz, Bd. 6, Washington 1986, 15–30, 18; Napoli, Biblioteca Nazionale, V. E. 5, f. 263v–264r; zit. in: Giehlow, *op. cit.*, 161–162 (als anonym), und Mariarosa Cortesi und Enrico V. Maltese, Ciriaco d'Ancona e il »De Virtutibus« pseudoaristotelico, in: *Studi medievali*, 3. Ser., 33 (1992), 133–164, 154–155. – Filarete hat Diodor für zahlreiche Stellen benutzt und nennt ihn

auch dreimal namentlich (siehe oben S. 304; vgl. Anm. 71 und *ad indicem*), doch seine Hieroglyphen-Beispiele gehen nicht auf die *Bibliotheca Historica* zurück, wie von Liliana Grassi angenommen (Liliana Grassi, Diodoro Siculo nel *Trattato* del Filarete: Un codice Diodoreo nella Biblioteca degli Sforza, in: *Aevum. Rassegna di Scienze storiche linguistiche e filologiche* 61 (1987), 53–58, 54).

110 *Libro architetonico*, XII, f. 89r; *Trattato*, I, 342: »Und inmitten jedes dieser beiden Theater wollte er einen Obelisk aufstellen, mit jenen Schriftzeichen in der Gestalt von Tieren und anderen Dingen, ganz ähnlich den ägyptischen, von denen ich ihm erzählt hatte; außerdem wünschte er, dass ich seinen Namen und auch den gegenwärtigen Zeitpunkt, sprich das Jahrhundert daraufschreiben möge; er sagte auch, ich solle sie ausführen, bevor er wüsste, was sie [die Zeichen] bedeuten, dessen ungeachtet sagte er aber, dass ich sie ihm anschließend erklären sollte.« (»E così in ciascheduno di questi due teatri volle si mettesse nel mezzo uno obilisco con lettere di quelle che avevo detto che erano in figura d'animali e d'altre cose, quasi come quelle egiziane, e volle ch'io scrivessi il nome suo e ancora il tempo che correva, cioè el millesimo; e questo disse che voleva che ce le facessi innanzi che le volesse intendere, nonistante che disse che voleva che poi glielie dessi a 'ntendere.«) In der vorangegangenen Diskussion der antiken Vorbilder (*Libro architetonico*, XII, f. 87r–88r; *Trattato*, I, 332–339) hatte Filarete unterschieden zwischen »teatro con scene« (»Theater mit Bühnen«, von denen es jedoch nur noch literarische Zeugnisse gebe – »wie das von Curio und jenes von Marcus Scaurus, der Marcus Varro zufolge, so sagt er meine ich ...«: »come fu quella di Curione e quell'altra di Marco Scauro, il quale secondo Marco Varrone mi pare che dica ...«), »teatro tondo« (»rundes Theater«, die Arena von Verona und das römische Kolosseum werden genannt; letzteres auch illustriert: Taf. f. 87v) und »teatro lungo« (»längliches Theater«, das Stadion des Domitian und der Circus des Maxentius werden angeführt; letzterer auch abgebildet: Taf. f. 87r). Vgl. Anm. 75. Nachdem die beiden »Theater« von Sforzinda nach den beiden vorbildlichen antiken Typen des »teatro tondo« und des »teatro lungo« errichtet werden, wird auch im Falle des Typus des Kolosseums ein Obelisk in dessen Zentrum errichtet. Dieser Umstand, die unterschiedslose Bezeichnung aller Typen als »teatro« und die Rekonstruktion des »Theaters« des Maxentius mit einer »scena« (Taf. f. 87r), wie die gesamte das »Theater« betreffende Passage, zeigen, dass Filarete die Funktion der einzelnen Gebäudetypen nicht klar und die Unterscheidung zwischen Theater, Circus und Stadion nicht geläufig war. Dieses Unverständnis sollte jedoch nicht voreilig dem ungebildeten Künstler angelastet werden, vielmehr handelt es

sich um ein allgemeines Phänomen zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Siehe Silvia Tomasi Velli, Gli antiquari intorno al circo romano. Riscoperta di una tipologia monumentale antica, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 3. Ser., 20 (1990), 61–168, v. a. 113–121.

111 *Libro architetonico*, XIV, f. 105v; *Trattato*, II, 401–402: »... le quali dipinture rapresentavano infra l'altre cose l'origine e principio che ebbono quegli Re d'Egitto e ancora d'altre antichissime memorie degne ...«

112 *Libro architetonico*, XIV, f. 107r; *Trattato*, II, 407: »E così altre degnissime memorie di quegli re e di loro gesti e ancora edifizii come furono quelle piramide le quali sono molto grandi ed etterne; eragli ancora la gran Tebe d'Egitto, la quale aveva cento porte, e finalmente tutte le cose degne di quelle parti.« Zum »hunderttorigen« Theben vgl. Anm. 8, 9 und 49.

113 *Libro architetonico*, XIV, f. 102v–103r; *Trattato*, I, 389–392. Es ist nicht ganz klar, wo dieses Denkmal errichtet wird. Einmal scheint es über der Fundstelle des antiken Schatzes aufgestellt, einmal ist von einem Platz die Rede. Siehe dazu S. 271, Anm. 44.

114 *Libro architetonico*, XIV, f. 102v–103r; *Trattato*, I, 389–392, 390: »... der Marmor wird sich an der Fundstelle jenes so ehrwürdigen und erlesenen Schatzes sicher schön ausmachen; und an dieser Stelle passen unterhalb der *Pyramide* [i. e. des Obeliskens] zu beiden Seiten gut jene Löwen, die vergoldet, also aus vergoldeter Bronze sein sollen. [...] Ich wünsche außerdem, an der Spitze dieser *aguglia*, sprich oberhalb der Bronzekugel, ein Bildnis von ihm anzubringen, seinerseits aus vergoldeter Bronze ...« (»... sarà bella cosa quello marmo dove tanto degno e caro tesoro fu trovato; in quello luogo sta bene sotto alla *piramida* in mezzo di quelli leoni, i quali vogliono essere dorati, cioè di bronzo dorati. [...] Voglio ancora che in su la sommità di questa *aguglia*, cioè in sul pomo di bronzo sia l'immagine sua pure di bronzo inorata ...«) Filarete nennt hier das, was wir als Obeliskens ansprechen würden, einmal »piramida«, dann »aguglia«, der mittelalterliche Begriff für Obeliskens, insbesondere für den vatikanischen Obeliskens, der mit Cäsar in Verbindung gebracht wurde. Filarete erwähnt diesen vatikanischen Obeliskens, der zu seiner Zeit noch an der Seitenfassade von Alt-Sankt Peter stand, innerhalb einer langen Liste von verschwundenen antiken Monumenten in *Libro architetonico*, I, f. 6v; *Trattato*, I, 33: »Was ist mit dem Palast und dem Theater des Oktavian, was sie heute Pincio nennen, in dessen Innerem oder auch davor ein *Obelisk* stand, in den über und über ägyptische Schriftzeichen in Tierform eingemeißelt waren, wie bei dem, also der *Aguglia*, von Sankt Peter?« (»Dove è il palazzo e il teatro

di Ottaviano, el quale chiamano oggi Pinci, innel quale o dinanzi al quale era uno *obilisco* tutto intagliato di lettere egiziatiche in forma d'animali, *come quella di San Pietro, cioè l'Aguglia?*«) Vgl. auch *Libro architetonico*, XII, f. 87v; *Trattato*, I, 334–335: »... und in der Mitte [des Circus des Maxentius] erhob sich außerdem ein *Obelisk, sprich eine guglia*, in die allenthalben ägyptische Schriftzeichen eingemeißelt waren ...« (»... ed eravi ancora nel centro uno *obilisco, cioè una guglia*, la quale era scolpita tutta di lettere egiziate come già anticamente s'usavano.«) Es handelt sich hierbei um eine im 15. Jahrhundert und auch später noch übliche Austauschbarkeit der Begriffe und Verschmelzung der Formen, bis hin zu Raffaels berühmten Grabmalern in der Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo in Rom. Vgl. hingegen *Libro architetonico*, XXI, f. 176v; *Trattato*, II, 649 (innerhalb des Zeichenunterrichts an den Prinzen, bei der Erklärung der Sehstrahlenpyramide): »Die Pyramide ist eine Form, die, wie du hier sehen kannst [f. 176v: *Trattato*, II, Tav. 131; vgl. 175r und 175v: *Trattato*, II, Tav. 129 und 130], von fünf Punkten bestimmt wird, und dann Linien von einem Punkt zum anderen gezogen werden. Dadurch entstehen rechte, spitze und stumpfe Winkel. Und wenn du in Rom gewesen bist, ist dort eine an der Porta San Paolo an der Mauer oder vielmehr in die Mauer hineingesetzt; sie ist aus Marmor gemacht und, wie sie sagen, das Grab des Remus [die Cestius-Pyramide]. Noch von vielen anderen liest man, die als Grabmäler errichtet wurden, vor allem in Ägypten, worüber du bei Diodorus Siculus nachlesen kannst.« (»Piramida si è una forma terminata da cinque punti, come qui puoi vedere, e poi con linee tirate da l'uno punto all'altro. E di questa nasce angoli retti, e acuti, e ottusi. E se se' stato a Roma, alla porta di Santo Pagolo [Porta San Paolo], in su le mura, o vero che tramezza le mura, ch'è fatta di marmo, dicono essere sepultura di Remolo. E così molte altre si legge esser fatte per sepolture, massime in Egitto, leggi Diodoro Siculo.«) Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, lxiv, 4. – Die mittelalterliche Tradition (siehe v. a. Magister Gregorius, *De mirabilibus urbis Romae*, XXXI, um 1200; *Il fascino di Roma nel Medioevo: le »Meraviglie di Roma di Maestro Gregorio*, hrsg. von Cristina Nardella, Rom 2007, 108–116, lat.-ital. Text auf S. 174–177; vgl. Erik Iversen, *Obelisks in Exile*, 2 Bde., Kopenhagen 1968–1972, Bd. 1, 19–46, 23–24; ebd., 24, Anm. 2–3 zum Begriff der *acuglia* beziehungsweise *aguglia* etc.) findet sich noch in Giannozzo Manettis *Vita Nikolaus' V.* (Torgil Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm 1958, 351–362, 356–357: lat. Text; ders., *The Project of Nicholas V for Rebuilding the Borgo Leonino in Rome*, in: *The Art Bulletin* 36 (1954), 89–115, 93: engl. Übers.),

oder beim anonymen »Prospettivo Milanese Dipintore« in seinen 1499 oder 1500 verfassten *Antiquarie Prospettiche Romane*, vv. 142–147 (*Antiquarie prospettiche romane*, hrsg. von Giovanni Agosti und Dante Isella, Mailand 2006, 15). Vgl. Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Turin 1923, 226–230; und Brian Curran und Anthony Grafton, *A Fifteenth-Century Site Report on the Vatican Obelisk*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58 (1995), 234–248. Die Darstellungen des vatikanischen Obelisken in Giovanni Marcanovas *Collectio Antiquitatum (Quaedam antiquitatum fragmenta)* von 1465 (beispielsweise Modena, Biblioteca Estense, Codex a.L. 5. 15, f. 36r, eines von drei erhaltenen Exemplaren; Christian Huelsen, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona. Disegni inediti del secolo XV*, Rom 1907, 32 und Taf. XI; Francesca Santoni, *Quaedam antiquitatum fragmenta*, in: Anna Cavallaro et al. (Hg.), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Ausst.-Kat. Roma, Musei Capitolini, 24 maggio – 19 luglio 1988, Mailand 1988, Kat. Nr. 1, 38–45, 42; Rosemary Trippe, *Art of Memory: Recollecting Rome in Giovanni Marcanova's Collectio antiquitatum*, in: *Art History* 33,5 (2010), 766–799, 774, Abb. 6) und von Giuliano da Sangallo (*Codex Barberini*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Lat. 4424, f. 10r; und sog. *Taccuino Senese*, Siena, Biblioteca Comunale, Codex S.IV.8, f. 9v, zw. 1483–1513; *Il taccuino senese di Giuliano da San Gallo, 49 facsimili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata*, hrsg. von Rodolfo Falb, Siena 1902) zeigen die Löwen hingegen nicht mehr. – Erinnerung sei daran, dass in der Erzählung des *Libro architetonico*, das Pulver in den beiden Gefäßen, die während der Aushubarbeiten zur Grundsteinlegung der Hafenstadt in der Kiste gefunden werden, vom Herzog und seinem Sohn zunächst für die Asche des antiken Königs Zogalia gehalten wird; auch hierin mag sich die mittelalterliche Tradition des vatikanischen Obelisken spiegeln. Siehe unten S. 154f. und 317f.

115 Marco Polo, *Il Milione*, 107; *Il Milione, testo di lingua del Secolo 13 ora per la prima volta pubblicato ed illustrato dal Conte Giov. Batt. Baldelli-Boni*, Florenz 1827, Bd. 2, 118, anlässlich der Stadt Mien (Birma/Myanmar): »... und in dieser Stadt gibt es ein ganz prächtiges Haus, weil in alten Zeiten in dieser Stadt ein sehr reicher König lebte; und als er starb, bestimmte er, dass zu beiden Seiten seines Grabes ein Turm zu errichten sei, einer aus Gold, der andere aus Silber, und diese Türme waren dergestalt, wie ich es euch nun beschreibe. Sie sind wohl an die zehn Schritt groß, mit einem dazu passenden Durchmesser. Der Turm ist aus Stein und außen ganz mit Gold verkleidet, das einen Finger dick ist, so dass er aus purem Gold scheint. Oben ist

- er rund und das Rund ist angefüllt mit Glocken, die vergoldet sind und jedesmal läuten, wenn der Wind hereinfährt. Der andere ist aus Silber und exakt wie der goldene gestaltet. Dieser König hat sie zum Zeichen seiner Größe und für sein Seelenheil errichten lassen und ich sage euch, das Werk ist der schönste Anblick der Welt und außerdem ihr wertvollstes.« In anderen Versionen ist von Pyramiden die Rede, womit auch Obelisken gemeint sein könnten (vgl. Anm. 114). Siehe Marco Polo, *Milione – Le divisement dou monde. Il milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, hrsg. von Gabriella Ronchi, Mailand 2000, 166 (Kap. 121): »... weil in alten Zeiten in dieser Stadt ein sehr reicher König lebte; und als er starb, bestimmte er, dass zu den Seiten seines Grabes zwei Türme in Pyramidenform [a modi di piramidi] zu errichten seien.« Dt. Übersetzungen von Victoria Lorini. Vgl. auch Filaretos Beschreibung des Grabmals des etruskischen Königs Porsenna nach Plinius beziehungsweise Varro in *Libro architetonico*, I, f. 7r; *Trattato*, I, 36–37; zit. in Anm. 72, vgl. Anm. 73.
- 116 *Libro architetonico*, I, f. 2r (*Trattato*, I, 23; Daedalus); I, f. 7r (*Trattato*, I, 36–37; Porsenna); VI, f. 38r (*Trattato*, I, 149; Daedalus, Porsenna); XIX, f. 151v (*Trattato*, II, 564: »el Laberinto d'Egitto«).
- 117 Herodot, *Historiarum libri*, II, 148.
- 118 Strabon, *Geographica*, XVII, 1, 3; XVII, 1, 37.
- 119 Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, I, 61; Plinius, *Naturalis historiae*, XXXVI, 84–93, 85. Auf derselben Reise habe Daedalus von der ägyptischen Methode der Statuenbilderei erfahren. Alle genannten Stellen finden sich gesammelt bei Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Florenz 1967, 85–87. Vgl. insbes. Allen B. Lloyd, The Egyptian Labyrinth, in: *Journal of Egyptian Archaeology* 56 (1970), 81–100; F. T. Flahiff, Labyrinth: Some Notes on the Crafty Art of Daedalus, in: *White Pelican* 3 (1973), 3–23; Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975, v. a. 132–133; Sarah P. Morris, *Daedalus and the Origins of Greek Art*, Princeton 1992, 186–187 und 240–241; Hermann Kern, *Labyrinthe – Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München 2003, 69–77.
- 120 Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, XV, 2, 36: »Das Labyrinth ist ein Gebäude aus verschlungenen Wänden, wie bei Kreta eines von Daedalus gebaut wurde, worin Minotaurus eingeschlossen wurde. [...] Es gibt vier Labyrinth: erstens das ägyptische, zweitens das kretische, drittens das lemnische, das vierte in Italien.« Zit. nach *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, übers. von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, 557. Die Stelle ist beinahe wörtlich Plinius, *Naturalis Historia*, XXXVI, 84–93, entnommen; Isidors Text wiederum findet sich wörtlich zitiert bei Hrabanus Maurus, *De universo*, XIV, 12; etc. Die große Bedeutung Isidors für das Mittelalter (und die Renaissance) ist bekannt. Als Beispiel seines Einflusses sei hier lediglich die mehrmalige Nennung des Daedalus als Erfinder verschiedener Künste bei Hugo von St. Viktor (*Didascalicon*, III, 2: Kap. »Die Urheber der Wissenschaften«) angeführt. Ebendort findet sich übrigens auch der Topos von Ägypten als Ursprung aller Wissenschaften und Künste wieder: »Ägypten ist die Mutter der Wissenschaften, von dort kamen sie nach Griechenland und dann nach Italien. [...] Auch Plato emigrierte nach dem Tod seines Lehrers Sokrates nach Ägypten ...« usw. Zit. nach Hugo von St. Viktor, *Didascalicon de studio legendi*, lat.-dt., übers. von Thilo Offergeld, Freiburg i. Br. 1997, 227. Vgl. ebd. die erläuternde Anm. 39.
- 121 Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, XIX, 8, 1; XIX, 9, 9; XX, 1, 1. Vgl., als Beispiel für diese Tradition aus Filaretos Zeit, Francesco Patrizi, *De institutione reipublicae*, I, 9 (verfasst zwischen 1460 und 1470, an den »Senat« von Siena gerichtet), wo zwar zunächst Vulkan als Erfinder der Architektur genannt, dann aber hinzugefügt wird: »Andere halten für den Erfinder der Architektur Daedalus, der in Kreta unter der Herrschaft des Minos ein Labyrinth in einer wundervollen Anordnung von Kreisen errichtete, in Nachahmung des Labyrinths, welches vor langer Zeit Mirris, von einigen Miro genannt, König der Ägypter, sich als äußerst verschwenderisches Grabmal errichten ließ. [...] Plinius berichtet im siebten Buch seiner *Historia naturalis*, dass Daedalus der Erfinder der Baukunst gewesen sei, und beteuert, dass er für sie das Eisen, die Axt, das Senklei, den Bohrer und auch den ersten Leim erfunden habe.« *Francisci Patricii ... de institutione reipublicae libri novem ...*, Paris 1520, f. 16v (I, 9: De aedificandi ratione, quam architecturam dicimus, & de eius inventoribus – »Über die Wissenschaft des Bauens, die wir Architektur nennen, und über ihre Erfinder.«). Dt. Übers. von Charlotte Huber. Vgl. Maria Giulia Aurigemma, Note sulla diffusione del vocabolario architetonico: Francesco Patrizi, in: *Le due Rome nel Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano. Atti del Convegno internazionale di studi, Università di Roma La Sapienza, Roma, 21–24 febbraio 1996*, Rom 1997, 364–379, 371.
- 122 Ernst Buschor, Heraion von Samos: Frühe Bauten, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 55 (1930), 1–99, 49–50.
- 123 Siehe Harald Keller, Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter, in: *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main*, Wiesbaden 1981, 191–219, 203–210; Albert Dietl, In arte peritus: Zur Topik mittelalterlicher Künstlerin-

- schriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos, in: *Römische Historische Mitteilungen* 29 (1987), 75–125, 114–121; Michael Lingohr, *Architectus – Ein virtus-Begriff der frühen Neuzeit?*, in: *Die Virtus des Künstlers in der Italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 13–30, 22–24; und insbes. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Teil 1, Berlin und München 2009, 186–208, mit zahlreichen weiteren Beispielen. Die im Folgenden genannten Stellen bei Filarete und Filelfo scheinen den genannten Autoren jedoch nicht bekannt zu sein. Im 1342 abgeschlossenen *Ovidius moralizatus* des Petrus Berchorius wird der Bau des Labyrinths durch Daedalus, »der alle übertreffende Baukünstler« (»super omnes artifex fabricus«), zum sündhaften Werk erklärt, »weil der Architekt Daedalus Gott ist, welcher die Maschine der Welt erbaute ...« (»quod Dedalus architectus est Deus qui mundi machinam fabricavit ...«) Zit. nach Fausto Ghisalberti, *L'Ovidius Moralizatus di Pierre Bersuire*, in: *Studj Romanzi* 23 (1933), 5–136, 129–130.
- 124 HOC OPVS ANSELMVS FORMAVIT DEDALVS AL(T)E(R). (»Dieses Bauwerk errichtete Anselmus, ein zweiter Daedalus.«) 1793 demontiert, heute im Museo d'Arte Antica des Castello Sforzesco in Mailand. Siehe Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Teil 1, Berlin und München 2009, 204–206.
- 125 Ebd., 191 und Abb. 5. Vgl. Harald Keller, *Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter*, in: *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main*, Wiesbaden 1981, 191–219, 207.
- 126 Zit. nach Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Teil 1, Berlin und München 2009, 191 und Abb. 4. Zu Brunelleschis Begräbnis, Grabmal und Epitaph siehe Gesa Schütz-Rautenberg, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, Köln und Wien 1978, 12–30; Elisabeth Oy-Marra, *Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994, 99–115. Vgl. Howard Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore*, London 1980, 12, der zwei weitere Lobgedichte auf Brunelleschi aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zitiert, die – in offensichtlichem Anschluss an die Epitaphinschrift – ebenfalls von »daedalea arte« beziehungsweise »Daedalus alter« sprechen.
- 127 *Libro architetonico*, VIII, f. 59r; *Trattato*, I, 227: »famoso e degnissimo architetto e sottilissimo imitatore di Dedalo«. Vgl. oben S. 244 und unten S. 486.
- 128 Francesco Filelfo, *De iocis et seriis*; Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex G 93 inf., f. 218v–219r: »An den Architekten Antonius Averlinus Filarete. / [...] / Du hast die Peterskirche ehrwürdig bei allen Völkern gemacht, so dass die edle Tür aus wundervoller Bronze durch die Kunst des Daedalus mehr Freude bringt: / sie fängt die Eintretenden auf und bringt sie zum Verzücken« »Ad Antonium Averlinum philaretum architectum. / [...] / Ipse Petri templum populis venerabile cunctis Daedalea reddis ut iuuet arte magis / Ianua mirifico valvarum nobilis aere: / Excipit intrantis attonitosque facit. / ...« Zit. nach Maria Beltramini, Francesco Filelfo e il Filarete: Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano Sforzesca, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser.IV, 1–2 (1996), 119–125, 121. Vgl. die Teil-Übersetzung des Epigramms von Tobias Leuker bei Andreas Thielemann, *Altes und Neues Rom. Zu Filaretos Bronzetür – ein Drehbuch*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 63 (2002), 33–70, 53.
- 129 Das früheste Zeugnis für die Freundschaft Filaretos mit Filelfo stammt aus dem Jahre 1447, spricht aber für eine bereits seit längerer Zeit bestehende Freundschaft. Es handelt sich um einen Brief Filelfos an den Dichter Antonio Trebano vom 26. Februar 1447, in welchem er sich auf die Empfehlung Filaretos beruft und diesen – kurz nach der Vollendung der Bronzetüren von Sankt Peter – als herausragenden Künstler rühmt: »Der Florentiner Bildhauer und Ziseleur Antonius, gleichermaßen hervorragend in unserer Zeit, wie man den Praxiteles bei den Alten erwähnt oder Scopas oder gar einen Phidias, mag dich außerordentlich und ist mir sehr teuer. Daher hat er mich darum gebeten, dass ich dich in meinen engeren Freundeskreis aufnehme, weil du mir ja sehr gewogen seiest. Er wolle nämlich, dass ebenso all seine Freunde meine werden, wie er selbst es ist.« *Epistolarium libri XVI*, Lib. VI, 16; Francisco Filelfo, *Collected Letters – Epistolarium libri XLVIII*, hrsg. und übers. von Jeroen De Keyser, 4 Bde., Alessandria 2015, Bd. 1, 335; zit. in der Übersetzung von Tobias Leuker bei Andreas Thielemann, *Altes und Neues Rom. Zu Filaretos Bronzetür – ein Drehbuch*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 63 (2002), 33–70, 52 (Thielemann, ebd., 52–53, sieht in Filelfo Filaretos Berater bei der Konzeption der Bronzetüren von Sankt Peter); vgl. Michele Lazzaroni and Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 111. In einem Brief an Andrea Alamanni vom 31. Mai 1456 wird »Antonio Averlino« »unser gemeinsamer Freund« genannt. *Epistolarium Libri XLVIII*, Lib. XXV, 49; Filelfo, *Collected Letters, cit.*, Bd. 2, 659.
- 130 Siehe S. 268, Anm. 34. Zu Filelfo siehe v. a. Rudolf George Adam, *Francesco Filelfo at the Court of Milan (1439–1481): A Contribution to the Study of Humanism in Northern Italy*,

- 2 Bde., Diss. University of Oxford 1974; Diana Robin, *Filelfo in Milan: Writings 1451–1477*, Princeton 1991; Rinaldo Rinaldi, *Cultura greca e nuovo protagonismo: Trapezunzio, Bessarione, Filelfo*, in: ders., *Umanesimo e Rinascimento*, 2 Bde. Turin 1990, Bd. 1, 328–343; Daniela Gionta, *Per i Convivia mediolanensia di Francesco Filelfo*, Messina 2005; sowie die Beiträge in: *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte. Atti del XVII convegno di studi maceratesi, Tolentino, settembre 1981*, Padua 1986. Zu Filarete und Filelfo siehe v. a. Alessandro Rovetta, Filarete e l'umanesimo greco a Milano: Viaggi, amicizie e maestri, in: *Arte Lombarda* 66 (1983), 89–102, v. a. 98–101; Maria Beltramini, Francesco Filelfo e il Filarete: Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano Sforzesca, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, 1–2 (1996), 119–125; sowie Susi Lang, Sforzinda, Filarete and Filelfo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972), 391–397; ferner John Onians, Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ: A Study in Their Sources, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 96–114; und zuletzt Rinaldo Rinaldi, Il sogno pedagogico da Filelfo a Filarete, in: ders., *Libri in maschera. Citazioni e riscritture umanistiche*, Rom 2007, 205–241, 223–231. Vgl. Anm. 210 und *ad indicem*.
- 131 *Libro architettonico*, XVIII, f. 150r–XIX, 157r (*Trattato*, II, 557–586). Zum Haus des Architekten ausführlicher oben S. 103ff.; zur Ausstattung unten S. 393ff.
- 132 *Libro architettonico*, XIX, f. 151v; *Trattato*, II, 564; zit. S. 292f., aber in keiner der Quellen werden die Architekten genannt, die Filarete als die Urheber angibt. Es ist mir nicht gelungen, die Herkunft dieser Namen zu eruieren. Diodorus Siculus (*Bibliotheca historica*, I, 61 und I, 97) nennt König Mendes als Erbauer des »ägyptischen Labyrinths«; Plinius (*Naturalis historia*, VII, 193) den Ägypter Menon als Erfinder des Alphabets. (Ein Menodotos aus Nikomedien wird in Diogenes Laertios' Leben des Timon genannt, doch handelt es sich hierbei um einen Arzt: *Leben und Lehren der Philosophen*, IX, xii, 116. Ich danke Andrew Zurcher für diesen Hinweis.).
- 133 *Libro architettonico*, XIX, f. 154r; *Trattato*, II, 574. Vgl. IX, f. 69v; *Trattato*, I, 267–268: Erfindung des Feuers.
- 134 *Libro architettonico*, XIX, f. 152r; *Trattato*, II, 567: »Quegli d'Egitto dicono che ebbono l'arte della pittura più che semilia anni inanzi a' Greci ...« Vgl. oben S. 288.
- 135 *Libro architettonico*, I, f. 3r; *Trattato*, I, 16.
- 136 *Libro architettonico*, Dedikation an Piero de' Medici, I, f. 1v; *Trattato*, I, 7: »proporzioni e qualità e misure ... dalla figura e forma dello uomo tutte dirivano«.
- 137 *Libro architettonico*, I, f. 3r–3v und 4v–5v; *Trattato*, I, 18 und 23–26. In diesem Zusammenhang trifft Filarete nicht weniger als eine theologische Aussage (ebd., f. 5v; 26): »Gott wollte also, dass der Mensch, dessen Gestalt er nach seinem Ebenbild geschaffen hatte, in gleicher Weise mittels des Intellekts, den er ihm verlieh, teilhabe daran, etwas nach seinem Bilde zu schaffen.« (»Volsè adunque Idio che l'uomo, come che in forma la immagine sua fece a sua similitudine, così partecipasse in fare qualche cosa a sua similitudine mediante lo 'ntelletto che gli concesse.«) Vgl. oben S. 139, S. 211f. und S. 487f.
- 138 *Libro architettonico*, I, f. 3r; *Trattato*, I, 16: »E perché noi in prima da' Greci abbiamo queste misure, come loro da quelli d'Egitto e dalli altri l'ebbero, così noi da loro l'appelleremo.«
- 139 *Libro architettonico*, XX, f. 169r; *Trattato*, II, 623: »Ich will dir sagen, was ich zu dem, was die Ägypter in alter Zeit taten, niedergeschrieben gefunden habe; bei Diodorus aus Syrakus heißt es dazu, dass die Menschen in Ägypten folgende Gesetze hatten: ...« (»Io ti voglio dire quello ch'io ho trovato scritto che anticamente facevano quegli d'Egitto, secondo dice Diodoro Siracusano, che quegli d'Egitto avevano queste leggi: ...«) Die folgende Darstellung entspricht Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, 77–81.
- 140 *Libro architettonico*, XX, f. 164r–164v; *Trattato*, II, 609: »Nachdem die Felder und Begrenzungen in dieser Form angelegt und eingeteilt waren, wünschte er die Stadt zu planen. Und wie die Stadt, wurde auch das Land ganz neu errichtet. Außerdem wollte er nach seinen Vorstellungen verschiedene neue Statuten erlassen, wofür er neun Männer einberief, welche diese Verordnungen und Statuten zu verwalten und für ihre Einhaltung zu sorgen hatten ... [...] Darauf erwiderte der Fürst: »Nichts anderes wünsche ich. Ihr werden sehen und verstehen: Sollte er etwas sagen, das nicht richtig ist, werden wir es korrigieren bis es einwandfrei ist, zunächst aber will ich das Buch sehen und hören und die Verordnungen und Statuen vernehmen, die zur Zeit jenes Königs in Gebrauch waren. Und sollten sie sich für unser Vorhaben eignen, werden wir sie einführen. Wenn nicht, schaffen wir eigene.« [...] – Der Fürst sagte: »Ich wünsche, dass es in Eurer Gegenwart vorgelesen wird.« – Und so ließ er seinen Übersetzer aus Tolentino [Francesco Filelfo da Tolentino] kommen und sagte: »Seht, was nun im Goldenen Buch folgt.« – [Francesco Filelfo:] »Es folgen die Verordnungen und Statuten, die er in diesem seinem Land verfügt hatte ... [...]« (»Fatto e ordinato questi campi e termini in questa forma, volle ordinare la città; e così come la città, il paese era tutto di nuovo rifabricato; così anco nuovi e varii statuti volle fare a suo modo, e così fe' ragunare nove uomini, i quali questi ordini e questi statuti avessino a ministrare e a mantenere ... [...]. A questo disse

el Signore: ›Io non altro voglio. Voi vedrete e intenderete: se cosa alcuna dicesse che giusta non fusse, correggeremola in modo che sia giusta, *ma prima voglio vedere e intendere il libro, e vedere che ordini e che statuti usavano in quel tempo quello Re*; e se saranno in modo che al nostro proposito venghino, noi gli osserveremo; se none, faremo da noi.« [...] – Il Signore disse: ›Voglio che in vostra presenza sia letto.« – E così fece venire il suo interpito notolentiano [Francesco Filelfo da Tolentino] e disse: ›Vedete quello che seguita nel libro dell'oro.« – [Francesco Filelfo:] ›Che seguita ordini e statuti che lui aveva in questo suo paese ... [...]« Meine Hervorhebung.

- 141 *Libro architetonico*, XIV, f. 110v; *Trattato*, I, 418, Kastell-Leuchtturm des Hafens: »Und darauf wird man einen Leuchtturm errichten können. [...] Er wird sich vortrefflich ausnehmen, weil wir ihn in der Form einer umfänglichen Säule aus Bronze planen, die übersäht ist mit kreisrunden Öffnungen; er ist ausreichend hoch, dass man das Feuer darin entzünden kann, und da er verglast ist, wird man ihn aus der Ferne gut sehen. Und obenauf wird sich das Pferd [Reiterstandbild] vortrefflich ausnehmen.« (»In su questo si potrà fare la lanterna. [...] Starà benissimo, ché no' faremo una colonna grossa di bronzo piena d'occhi, tanto alta che ci potrà dentro stare il fuoco, essendo invetriata si vedrà bene da lunga; e 'l cavallo di sopra in questo modo starà benissimo.«) XX, f. 164v; *Trattato*, II, 610, Feuersäule im Zentrum des Hofes der Strafanstalt »Ergastolon«.
- 142 *Libro architetonico*, XIV, f. 102v–103r (*Trattato*, I, 389–392: Monument für Re Zogalia); XIV, f. 110r–110v (*Trattato*, I, 417–418: Kastell-Leuchtturm des Hafens); XV, f. 121v (*Trattato*, I, 453: Gartenpalast der Hafenstadt).
- 143 *Libro architetonico*, XXI, f. 171v–172r; *Trattato*, I, 632–634.
- 144 *Libro architetonico*, V, f. 30v (*Trattato*, I, 123, und II, Tav. 10: Türme der Stadtmauern); XIII, f. 99r (*Trattato*, I, 37: Bergkastell); XV, f. 121v (*Trattato*, II, 454: Gartenpalast der Hafenstadt).
- 145 *Libro architetonico*, V, f. 34v (*Trattato*, I, 136: Figuren auf den nach den verschiedenen Winden benannten Türmen der Stadtmauer); XV, f. 122r (*Trattato*, II, 455: Gartenpalast der Hafenstadt); XVIII, f. 149v (*Trattato*, II, 556: vier die Hauptwinde verkörpernde Figuren am »Tempio della Virtù«). Beachte *Libro architetonico*, V, f. 34v; *Trattato*, I, 136, Türme der Stadtmauern: »[Francesco Sforza:] Ich will, dass Du mir viele gute Meister findest, die auf jedem Turm als Gleichnis für den jeweiligen Wind eine Bronzefigur ausführen, mit einer Fahne, die fest in ihren Händen ruht, und sich dreht und entfaltet, wenn der Wind bläst; dazu sollen sie, wenn möglich, eine Trompe-

te halten, die spielt, wenn der Wind hineinfährt, *so wie es von jenen heißt, die Alexander auf dem kaspischen Berg ausführen ließ*.« (»[Francesco Sforza:] E voglio che tu mi truovi parecchi maestri buoni, li quali faccio a ogni torre una figura di bronzo, a similitudine di quel vento, con una bandiera in mano, che la tenghino ben ferma, acciò che se spira quel vento, la faccia voltare in modo sia conegnata e, se possibile fusse, che tenessino una tromba in mano, e quando vento traesse sonassono, *come [si] dice che facevano quelle che fe' fare Alessandro a Monte Caspi*.«) Meine Hervorhebung. Damit muss die »kaspische« Pforte gemeint sein, welche Alexander der Große der Legende nach im Kaukasus errichten ließ, um die nördlichen, barbarischen Völker (Gog und Magog) zu bannen. Siehe beispielsweise Demandt, *Alexander der Große. Leben und Legende*, München 2013, 286–289. Es ist mir jedoch nicht gelungen, eine Quelle dieser Alexander-Tradition ausfindig zu machen, welche auch das Motiv der tönenden Windfiguren enthält.

- 146 Vgl. beispielsweise Ernesta Calderoni, *Le città ideali nel medio evo: realtà, retorica, immaginazione*, in: *Le città ideali della letteratura* (Studi di Letteratura Francese 11), Florenz 1985, 7–25. Weitere Beispiele für drehende Türme und Paläste in der mittelalterlichen Literatur bei Enrico Fenzi, *Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medioevale e nell'»Africa« del Petrarca*, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 93 (1976), 12–59 und 186–229; und Hans Peter L'Orange, *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, Nachdr. New Rochelle, NY 1982, 16. Von einem (»ganz nach Art des Weltalls«) sich drehendem Gewölbe über dem oktogonalen Speisesaal der Domus Aurea des Nero berichtet Sueton, *Vita Caesarum*, VI, 31; C. Suetonius Tranquillus, *Die Kaiserviten – De vita Caesarum. Berühmte Männer – De viris illustribus*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Hans Martinet, Düsseldorf und Zürich 2000, 679. Beispiele für sich drehende und tönende Windfiguren bei Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris 1913, Nachdr. Paris 1983, 325–335; und Leonardo Olschki, *Storia Letteraria delle Scoperte Geografiche. Studi e Ricerche*, Florenz 1937, 84–85 und 94–100. Sich drehende, aber nicht tönende, Windfiguren finden sich auch bei Vitruv und Alberti. Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 6, 4, berichtet von »Andonikos aus Kyrrhos, der auch in Athen als Beispiel einen achteckigen, marmornen Turm errichtet und an den einzelnen Seiten des Achtecks ausgemeißelte Darstellungen der einzelnen Winde angebracht hat, jeweils in der Richtung, aus der jeder einzelne weht. [Turm der Winde auf der römischen Agora, 1. Jahrhundert v. Chr.] Auf die-

- sem Turm stellte er eine kegelförmige Spitzsäule mit einem bronzenen Triton auf, der mit der rechten Hand einen Stab vorstreckt und so konstruiert ist, dass er durch den Wind umgedreht wurde, sich immer gegen den Wind stellte und den Stab über die Darstellung (des Windes) hielt als Anzeiger, woher der Wind weht.« Alberti, *De re aedificatoria*, VIII, 5, spricht, nach der ausführlichen Beschreibung eines hohen, mehrfach abgestuften Turmes und nach einem Verweis auf den berühmten Leuchtturm von Alexandrien, welcher mit einem schwenkbaren Feuerschein ausgestattet gewesen sei, abschließend davon, dass »ausgezeichnet hierzu passen« würde, »bewegliche Bildzeichen, welche anzeigen, aus welcher Weltgegend der Wind weht, in welcher Himmelsrichtung die Sonne steht, und welcher Teil des Tages verstrichen ist« an der Turmspitze anzubringen. Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 433. Erinnert sei an dieser Stelle auch an den sog. Regisole, ein antikes Reiterstandbild, welches im Mittelalter mit Elementen der Mirabilienliteratur versehen wurde und zur Zeit des Filaretos vergoldet auf einer Säule vor dem Dom von Pavia aufgestellt war: es hätte sich mit der Sonne gedreht und hätte lautstark den Anbruch des Tages verkündet. Siehe Cesare Saletti, *Il Regisole di Pavia*, Como 1997, v. a. 31–37 und 102–106. Vgl. Claudia Maccabruni, *Cultura Antiquaria alla Corte dei Visconti*, in: *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* 109 (2009), 11–35, 11–13.
- 147 *Picatrix*, IV, 3; zit. nach »*Picatrix*«. *Das Ziel des Weisen von Pseudo-Magriti*, übers. aus dem Arabischen von Hellmut Ritter und Martin Plessner, *Studies of the Warburg Institute* 27, London 1962, 322–323. Ritter und Plessner verwenden für ihre Übersetzung den arabischen Namen der Stadt: »al-Asmunain«; ich habe ihn durch den geläufigeren Lateinischen ersetzt: *Picatrix: The Latin Version of the Ghayat al-Hakim*, hrsg. von David Pingree (*Studies of the Warburg Institute* 39), London 1986, 189. Vgl. Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita: La Polemica sull'astrologia dal Trecento al Quattrocento*, Bari 1994, 57–58; Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 2002 (1. Auflage 1964), 57–60; und zuletzt die weitreichenden Überlegungen von Maurice Yves-Christian Sass, Hermes Trismegistus als Stadtgründer und Bauherr. Zu naturmagischen Vorstellungen von Herrschaftskonstitution mittels Architektur in der Renaissance, in: *Staatsansichten – Staatsvisionen. Ein politik- und kulturwissenschaftlicher Querschnitt*, hrsg. von Markus Kink und Janine Ziegler, Berlin 2013, 189–233. Filaretos von Windfiguren bekrönten Pyramiden und Obelisken werden am Ende des Jahrhunderts in der *Hypnerotomachia Poliphili* wiederkehren, deren Autor jenes Exemplar von Filaretos *Libro* benutzt haben könnte, welches sich – ursprünglich für Matthias Corvinus angefertigt – in der Biblioteca Marciana in Venedig befand (siehe S. 21ff., Anm. 5). Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 2 Bde., hrsg. von Giovanni Pozzi und Lucia A. Ciapponi, Padua 1980, Bd. 1, 17 (Abb. auf S. 18) und 72–73 (Abb. auf S. 73). Vgl. Angela Cianfarini, Tangenze figurative e riscontri letterari tra l'opera filaretiana e l'*Hypnerotomachia Poliphili*, in: *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 28–31 ottobre 1996*, hrsg. von Stefano Colonna, Rom 2004, 561–576.
- 148 *Libro architetonico*, II, f. 14r; *Trattato*, I, 63. Siehe oben S. 152f.
- 149 *Libro architetonico*, VI, f. 42v–43v; *Trattato*, I, 165–168.
- 150 *Libro architetonico*, VI, f. 37v–42v; *Trattato*, I, 148–164. Die Beschreibung des Turmes findet sich auf f. 41v–42r; I, 161–162.
- 151 *Asclepius*, XXIV–XXVII, zit. XVII; zit. nach *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, 2 Bde., übers. von Carsten Colpe und Jens Holzhausen, Stuttgart 1997, Bd. 1, 293. Da der Beginn der lateinischen Grundlage der Übersetzung korrupt ist, habe ich diese Stelle mithilfe der koptischen Übersetzung des griechischen Textes ergänzt. Siehe ebd., Anm. 165. Vgl. Francis Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 2002 (1. Auflage 1964), 59.
- 152 Hermann Thiersch, *Pharos: Antike, Islam und Occident. Ein Beitrag zur Architekturgegeschichte*, Leipzig 1909; Judith McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt c. 300 BC to AD 700*, New Haven und London 2007, 41–47; und Baldassare Giadina, *Navigare necesse est. Lighthouses from Antiquity to the Middle Ages: History, Architecture, Iconography and Archaeological Remains*, Oxford 2010, mit einer Sammlung der Quellen zum Pharos von Alexandrien auf S. 12–20 und zahlreichen, auch formalen Vergleichsbeispielen. – Die beim Kolosseum aufgestellte, Meta Sudans genannte, Brunnenanlage – von welcher zur Zeit des Filarete (bis zur Anlage der Via dei Fori Imperiali beziehungsweise Via dell'Impero unter Mussolini) nicht mehr als ein Ziegelstumpf zu sehen gewesen sein dürfte – bestand wohl ursprünglich aus einem Kegel, an dessen Spitze Wasser austrat. Siehe beispielsweise Giacomo Pardini, *La Meta Sudans augustea e il compitum*, in: *Scavare nel centro di Roma. Storia, Uomini, Paesaggi*, hrsg. von Clementina Panella, Rom 2013, 58–75, 66; für Abbildungen vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert siehe Maria Letizia Conforto und Elvira Leone, *La Meta Sudans: sovrapposizione d'immagini*, in: *La durata del progetto. Proposte per 9 luoghi*, hrsg. von Carlo Aymonino und Lucio Altarelli, Rom 1984, 15–22.

- 153 Vgl. Wolfgang Born, *Spiral Towers in Europe and Their Oriental Prototypes*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 24 (1943), 233–248.
- 154 Falls Filarete sich zu diesem Zeitpunkt noch in Florenz aufgehalten hat (vgl. oben S. 31), könnte er Ciriaco erstmals kennengelernt haben, als dieser seinen wahrscheinlichen Lehrmeister Ghiberti um 1430 in dessen Werkstatt besuchte. Cyriac of Ancona, *Life and Early Travels*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Charles Mitchell, Edward W. Bodnar und Clive Foss, Cambridge/Mass. 2015, 95. (Das genaue Datum von Ciriacos Florentiner Aufenthalt ist unsicher; vgl. ebd., 328, Anm. 120.) Jedenfalls waren beide zur Zeit des Konzils 1438–39 und in den Jahren danach von Eugen IV. engagiert und hielten sich später zur selben Zeit in Rimini und Venedig auf. Zu Filaretos Venedig-Aufenthalten, mindestens in den Jahren 1449, 1458 und 1459, siehe oben S. 48. Die Literatur zu Ciriaco ist umfangreich, siehe zuletzt Michail Chatzidakis, *Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert*, Petersberg 2017, mit umfangreicher Bibliographie; eine gute, kürzere Einführung bietet Karl August Neuhausen, *Die vergessene göttliche Kunst der Totenerweckung: Cyriacus von Ancona als Begründer der Erforschung der Antike in der Frührenaissance*, in: *Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance*, hrsg. von Gunter Schweikhart, Köln 1996, 51–67. Ciriaco und Filarete teilten jedenfalls das Interesse an denselben literarischen Quellen (Plinius, Diodor, Horapollo) und an den östlichen Denkmälern der Antike. Zu Filarete und Filelfo siehe S. 337, Anm. 130 und *ad indicem*. Zu Filelfo und Ciriaco siehe Francesco Scalamonti, *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, übers. und hrsg. von Charles Mitchell und Edward W. Bodnar, Philadelphia 1996, 69 beziehungsweise 132 (Nr. 102) und 191–195, Appendix III (»Letters of Francesco Filelfo written to or about Ciriaco, 1427–1434«); verbessert und ergänzt in: Cyriac of Ancona, *Life and Early Travels*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Charles Mitchell, Edward W. Bodnar und Clive Foss, Cambridge/Mass. 2015, 95 und 273–291, Appendix III (»Letters of Francesco Filelfo to and about Cyriac, 1427–1434«). Vgl. Jean Colin, *Cyriaque d'Ancône: le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981, 391–394 und 419–421.
- 155 Francesco Scalamonti, *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, übers. und hrsg. von Charles Mitchell und Edward W. Bodnar, Philadelphia 1996, Nr. 17, 18 und 21 auf S. 31–32 und 105–106; vgl. ebd., 199, Appendix V. Zu Ciriacos Berichten aus Alexandrien siehe Giovanni Curatola, *Venetian Merchants and Travellers in Alexandria*, in: *Alexandria Real and Imagined*, hrsg. von Anthony Hirst und Michael Silk, Aldershot 2004, 185–198, 194; und Anne Wolff, *Merchants, Pilgrims, Naturalists: Alexandria through European Eyes from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, in: ebd., 199–223, 206–207.
- 156 *Kyriaci Anconitani itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. illus. clarissimique Baronis Philippi Stosch ...*, hrsg. von Lorenzo Mehus, Florenz 1742, Nachdr. Bologna 1969, 48–50. Zu Ciriacos Ägyptenaufenthalten vgl. v. a. Carel Claudius van Essen, *Cyriaque d'Ancône en Egypte*, in: *Mededeelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde* 12 (1958), 291–306; Jean Colin, *Cyriaque d'Ancône: le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981, 214–215 und 317–324; Roberto Weiss, *Ciriaco d'Ancona in Oriente*, in: *Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo e rinascimento*, hrsg. von Agostino Pertusi, Venedig 1966, 323–337; ferner Karl H. Dannenfeldt, *Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance*, in: *Studies in the Renaissance* 6 (1959), 7–27; und Phyllis Williams Lehmann, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and Its Reflections in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch*, New York 1977.
- 157 *Kyriaci Anconitani itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. illus. clarissimique Baronis Philippi Stosch ...*, hrsg. von Lorenzo Mehus, Florenz 1742, Nachdr. Bologna 1969, 51–52; zit in: Francesco Scalamonti, *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, übers. und hrsg. von Charles Mitchell und Edward W. Bodnar, Philadelphia 1996, 192 (Appendix III, 3); oder: Cyriac of Ancona, *Life and Early Travels*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Charles Mitchell, Edward W. Bodnar und Clive Foss, Cambridge/Mass. 2015, 286/287 (Appendix III, iii). Vgl. Jean Colin, *Cyriaque d'Ancône: le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981, 394.
- 158 *Kyriaci Anconitani itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. illus. clarissimique Baronis Philippi Stosch ...*, hrsg. von Lorenzo Mehus, Florenz 1742, Nachdr. Bologna 1969, 52; zit in: Van Essen, *Cyriaque d'Ancône en Egypte*, in: *Mededeelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde* 12 (1958), 291–306, 301. Vgl. Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena wherever These Have Appeared*, London 1982, 329 und 352–354; und Giuseppina Barone, *Adocentyn: l'Egitto della memoria*, in: *L'Egitto in Italia dall'antichità al medioevo. Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano, Roma, CNR – Pompei, 13–19 novembre 1995*, hrsg. von Nicola Bonacasa et al., Rom 1998, 745–759, 748.
- 159 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ottob. Lat. 2967, f. 20r–21v; *Kyriaci Anconitani itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. illus. clarissi-*

- mique Baronis Philippi Stosch ...*, hrsg. von Lorenzo Mehus, Florenz 1742, Nachdr. Bologna 1969, 51–52; zit. in Phyllis Williams Lehmann, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and Its Reflections in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch*, New York 1977, 11–12: »For after I had seen those marvelous Memphitic pyramids in lower Egypt, a huge and unsearchable hero-shrine and wondrous work of the human race, I wanted to see if anything of the ancient walls of Thebes in Egypt remained to our day. [...]«. Weitere »ägyptische« Briefe an Marianus, Stagijs, Iacopo Rizzon, Iacopo Zenò, an Kaiser Johannes Palaiologus, und an eine ungenannte Person finden sich erwähnt bei Charles Mitchell, *Ex Libris Kiriaci Anconetani*, in: *Italia medievale e umanistica* 5 (1962), 283–299, 285–286.
- 160 Jean Colin, *Cyriaque d'Ancone: le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981, 319–322, zit. 320.
- 161 Annibale Olivieri degli Abati (Hg.), *Commentariorum Cyriaci Anconitani nova fragmenta notis illustrata*, Pesaro 1763, 56–57; zit. in Phyllis Williams Lehmann, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and Its Reflections in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch*, New York 1977, 11–12: »[...] We also saw there elephants, large, enormous beasts, and beforehand in the Nile, those monstrous, snake-engendered crocodiles. I have taken pains to have sent to your Excellency's most worthy gaze true likenesses of these beasts, so that, as far as possible, we might think that you had seen the beasts, although you remain at your brilliant court of Milan and have not yet, as I have on my journey, crossed the sea or the Egyptian Nile or the immeasurable expanse of so much sand, and so that your Serenity might be able to know the more easily from these [drawings] that, if I ever happen to see anything new worthy of note in the world, every part of which I desire to investigate in your glorious name, I can send your Majesty proper sketches of all kinds of things, not only in words, but also in true and proper drawings.«
- 162 Carlo Marsuppini: »Du hingegen wirst nicht von Edelsteinen, nicht von leuchtendem Gold in Bann gezogen / sondern du hast ein großes Verlangen, die Altertümer zu erkundigen. / Denn nun blickst du verständig auf die Wunder der Pyramiden / und liest Texte, die von unbekanntem Wilden aufgezeichnet wurden ...« (»At tu non gemmis, non fulvo carperis auro / sed res antiquas quaerere magna sitis. / Nam modo Pyramidum spectas miracula sollers / et legis ignotis scripta notata feris ...«) *Kyriaci Anconitani itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. ill. clarissimique Baronis Philippi Stosch ...*, hrsg. von Lorenzo Mehus, Florenz 1742, Nachdr. Bologna 1969, 69; zit. in: Giuseppina Barone, Adocentyn: l'Egitto della memoria, in: *L'Egitto in Italia dall'antichità al medioevo. Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano, Roma, CNR – Pompei, 13–19 novembre 1995*, hrsg. von Nicola Bonacasa et al., Rom 1998, 745–759, 748. Antonio Beccadelli (*Il Panormita*): »Kyriacus, angesehenster unter den wortreichen Dichtern, / der du alle Monumente des Altertums bewahrst, / du hast weite Entfernungen zu Lande und zu Wasser durchwandert, / du hast die Namen der alten Pyramiden gelesen. / Ancona freilich freut sich über seinen Zögling / wie Mantua über seinen gelehrten Vergil.« (»Kyriace, altiloquos inter celeberrime vates, / cuncta vetustatis qui monumenta tenes, / lustrasti longos terrae pelagique recessus, / legisti veterum nomina pyramidum. / Ancon Kyriaco tamen gaudebat alumno / doctiloquo quantum Mantua Virgilio.«) Zit. nach Cyriac of Ancona, *Later Travels*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Edward W. Bodnar und Clive Foss, Cambridge/Mass. 2003, 190. – Von Ciriacos – von Lektüre genährtem – Interesse für Ägypten zeugen auch seine Randnotizen zu Plinius' Berichten von Pyramiden und Obelisken: Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ottobon. Lat. 1586, f. 166v. Siehe Carlo Roberto Chiarlo, »Gli fragmenti dilla sancta antiquitate«: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Bd. 1: *L'uso dei classici*, hrsg. von Salvatore Settis, Turin 1984, 271–297, 296; vgl. Peter Fane-Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2016, 229–244 (Ch. 12 »Standing before the marvels: Ciriaco d'Ancona and Pliny's *opera mirabilia in terris*«).
- 163 Siehe oben S. 40.
- 164 *Viaggio in Terra Santa fatto e descritto per Roberto Sanseverino*, Bologna 1888, 143–144; vgl. Angela Codazzi, *Viaggiatori e descrittori italiani dell'Egitto fino alla metà del secolo XVI*, in: *L'opera degli italiani per la conoscenza dell'Egitto e per il suo risorgimento civile ed economico*, hrsg. von Roberto Almagià, Rom 1926, 105–133, 117. Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 165 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, VII, 16.
- 166 *Scritti inediti e rari di Flavio Biondo*, hrsg. von Bartolomeo Nogara, Rom 1927, 237–238 (III. Appendice. Correzioni e giunte nella maggior parte inedite all'*Italia illustrata*); Charles R. Mack, *Pienza: The Creation of a Renaissance City*, Ithaca und London 1987, App. 1, Dok. 2, 166–170, 167, englische Übers. 169. Vgl. Andreas Tönnemann, *Pienza. Städtebau und Humanismus*, München 1990, 89–101; Jan Pieper, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, Stuttgart 1997, 104–105.
- 167 *Libro architettonico*, II, f. 11v (*Trattato*, I, 53–55; hier wird der Fluss »Sforzindo« genannt); III, f. 19v–20r (*Trattato*, I, 82–83; hier wird auch der Berg »Indo« genannt, während

der Fluss den Namen »Sforzindo« erhält, »perchè lo sforza« – »weil er ihn [zwischen seinen zwei Armen] einzwängt«; IV, f. 24v und 26v (*Trattato*, I, 100 und 107); VI, f. 43v (*Trattato*, I, 167); XII, f. 89r, 91v und 93r (*Trattato*, I, 342, 349 und 354); XIII, f. 93v, 94v und 95v (*Trattato*, I, 356, 360 und 365); XIV, f. 109r (*Trattato*, I, 412); XX, f. 161v und 164v (*Trattato*, II, 601 und 610). Zunächst ist nur von dem einen Fluss »Indo« die Rede, erst später auch von einem zweiten Fluss namens »Averlo«: *Libro architetonico*, V, f. 35v, 36v, 37r (*Trattato*, I, 140, 144, 146); XII, f. 89r (I, 342); XIII, f. 93v, 94v, 95v (I, 356, 360, 365), XX, f. 161v (II, 601). Dieser findet sich jedoch bereits auf Taf. f. 19v mit abgebildet.

168 Vgl. oben S. 91ff.

169 Claudius Ptolemäus, *Geographia*, VII, 5, 2 und 4; Klaudios Ptolemaios, *Handbuch der Geographie*, griech.-dt., 2 Bde., hrsg. von Alfred Stückelberger und Gerd Graßhoff, Basel 2006, Bd. 2, 743 (»Der von unserer Oikumene eingenomme Teil der Erde wird im Osten begrenzt durch das unbekannte Land, das an die östlichen Völker Grossasiens, die Sinen/die Chinesen und die Völker in Serica, angrenzt, im Süden ebenfalls durch das unbekannte Land, welches das Indische Meer umschließt und ferner das im Süden Lybiens/Afrikas gelegene Äthiopien/Zentralafrika umgibt, welches Land Agisymba heißt.«) und 745 (»Das Hyrkanische beziehungsweise Kaspische Meer dagegen ist von allen Seiten vom Land umschlossen, im umgekehrten Sinn vergleichbar mit einer Insel. Ebenso ist auch das ganze indische Meer mit den mit ihm zusammenhängenden Golfen, nämlich dem Arabischen und dem Persischen Golf, dem Gangetischen Golf/Golf von Bengalen und dem eigens so genannten Grossen Golf/Südchinesischen Meer, seinerseits allseits vom Land umgeben.«). Die Vermengung von »Ägypten« und »Indien« ist freilich älter als Ptolemäus. Siehe die Quellenverweise bei J. André, Virgile et les Indiens, in: *Revue des Etudes Latines* 27 (1949), 157–163. Vgl. Pierre Schneider, *L'Éthiopie et l'Inde: Interférences et confusions aux extrémités du monde antique (VII-le siècle avant J. C.–VIe siècle après J. C.)*, Rom 2004, v. a. 53–56; Jacques Le Goff, The Medieval West and the Indian Ocean: An Oneiric Horizon, in: ders., *Time, Work, & Culture in the Middle Ages*, hrsg. von Arthur Goldhammer, Chicago 1980, 189–200; Thomas Goldstein, Geography in Fifteenth-Century Florence, in: *Merchants and Scholars. Essays in the History of Exploration and Trade. Collected in Memory of James Ford Bell*, hrsg. von John Parker, Minneapolis 1965, 9–32, 23–24; Francesc Relaño, *The Shaping of Africa: Cosmographic Discourse and Cartographic Science in Late Medieval and Early Modern Europe*, Aldershot 2002, 53–55; vgl. ferner Philip Mayerson, A Confusion of Indi-

as: Asian India and African India in the Byzantine Sources, in: *Journal of the American Oriental Society* 113 (1993), 169–174. Zur Rezeption von Ptolemäus' *Geographie* im 15. Jahrhundert siehe Anm. 184.

170 *Libro architetonico*, VIII, f. 61v; *Trattato*, I, 238: »... man liest von jenem Tempel, der in Ägypten gebaut wurde ... und es heißt, dass fast ganz Asien dreihundert Jahre lang die Last für die Kosten dieses Tempels trug.« (»... si legga di quello tempio il quale fu fatto in Egitto ... e dicono che trecento anni quasi tutta l'Asia ne fu agravata della spesa di questo tempio.«) *Libro architetonico*, XIV, f. 105v (*Trattato*, I, 401–402): »... diese Gemälde stellten unter anderem den Ursprung und Beginn jener Könige Ägyptens dar, und noch anderer uralter, ehrwürdiger Denkwürdigkeiten, wie jene von Kyros ... der träumte, dass die Tochter einer Weinrebe gebar, die ganz Asien verdunkelt habe ...« (»... le quali dipinture rapresentavano infra l'altre cose l'origine e principio che ebbono quegli Re d'Egitto e ancora d'altre antichissime memorie degne, come fu quella di Cirro, ... il quale sognando che la figliuola partoriva una vite che obumbrava tutta l'Asia ...«).

171 *Libro architetonico*, XIV, f. 106v–107r; *Trattato*, I, 404–406: Ausführliche Geschichte der Semiramis nach Diodorus Siculus (*Bibliotheca Historica*, II, 4–20) innerhalb der Beschreibung der Freskierung des Palastes des antiken Königs Zogalia (Vorbild für den Palast der Sforza in deren neuer Hafenstadt) »mit ehrwürdigen antiken und modernen Erinnerungen ... unter anderem der Ursprung und Beginn jener Könige Ägyptens« (»degne memorie antiche e moderne ... infra l'altre cose l'origine e principio che ebbono quegli Re d'Egitto«); Nennung Babylons auf f. 107r (*Trattato*, I, 406). Der Lebensbericht endet (ebd.) mit »... und als sie [Semiramis] schließlich starb, begannen die Ägypter, sie anzubeten.« (»... e finalmente morendo quegli d'Egitto l'adororono.«) Semiramis' Babylon wird noch evoziert beziehungsweise genannt in *Libro architetonico*, I, f. 7r (*Trattato*, I, 38, Ubi sunt?: »Wo ist jene [Stadt] von Semiramis?« – »Dove è quella [città] di Semiramis?«); VIII, f. 61r (*Trattato*, I, 237: »das große Babylon, von dem es heißt, dass Semiramis es so herrlich erbaut habe« – »la gran Babilonia, la qual si dice che Semiramisse fece tanto maravigliosa«); und XIX, f. 159r (*Trattato*, II, 593, Durchschnitt durch den Berg, um Wasser nach Sforzinda zu leiten, »wie Semiramis es tat, die jenen großen Berg durchschneiden ließ, um den Fluss bis zu ihrer Stadt zu leiten, die sie hatte erbauen lassen [Filarete denkt hier wohl an Babylon, bei Diodor handelt es sich um Ekbatana]; und damit das Wasser reichlich fließen würde, zwang sie den Lauf jenes großen Flusses dort hindurch ...« – »come fece Semiramis, che fe' tagliare quella grande montagna' per

fare venire quello fiume a quella sua città la quale aveva fatta fare, e perché fusse abundante d'acqua gli condusse quello grande fiume per forza ...« Siehe Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, II, 13, 5–8; auch von Alberti aufgenommen in *De re aedificatoria*, X, 2). Semiramis wird noch genannt in *Libro architetonico* XVI, f. 126v (*Trattato*, II, 473); XIX, f. 153v (*Trattato*, II, 572, Ausstattung des Hauses des Architekten, Erfinderkatalog: »Da war auch Semiramis, von der es heißt, sie habe die Beinkleider erfunden.« – »Eragli ancora Semiramis, la quale si dice che trovò le brache.«); XXIII, f. 179v (*Trattato*, II, 659); und XXIV, f. 183r (*Trattato*, II, 673). In Widerspruch zu den genannten Stellen steht *Libro architetonico*, IX, f. 68v (*Trattato*, I, 263, Ausstattung des Herzogspalastes von Sforzinda mit einem Erfinder- beziehungsweise Weltzeitalter-Zyklus; siehe unten S. 391f.), wo die Errichtung des ägyptischen Babylon dem König von Persien zugeschrieben wird: »... nach ihm kam Cambises, König von Persien, der Babylon in Ägypten errichtet hat ...« (»... gli stava Cambises, re di Persia, il quale Babilonia d'Egitto edificò ...«).

- 172 Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, II, 2. Meine Hervorhebung. Vgl. beispielsweise Pomponius Mela, *De chorographia*, I, 8 (1. Hälfte des 1. Jahrhundert n. Chr.): »Durch dieses Meer [das Mittelmeer] und durch zwei berühmte Ströme, Tanais [Don] und Nil, wird die ganze Welt in drei Teile geteilt. Der Tanais [Don] läuft von Norden nach Süden und mündet etwa in der Mitte der Mäotis; aus der gegenüberliegenden Gegend fließt der Nil ins Meer. Was (an Landmassen) von der Meerenge [von Gibraltar] an bis zu diesen Flüssen reicht, nennen wir auf der einen Seite Afrika, auf der anderen Europa: bis zum Nil Afrika, bis zum Tanais [Don] Europa. Alles, was jenseits davon liegt, ist Asien.« Zit. nach Pomponius Mela, *Kreuzfahrt durch die Alte Welt*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Kai Brodersen, Darmstadt 1994, 35; vgl. Kai Brodersen, Antike Weltbilder im Widerspruch zwischen Theorie und Praxis, in: *Weltbilder*, hrsg. von Hans Gebhardt und Helmuth Kiesel, Berlin 2004, 111–126, 118–119. Entsprechend findet sich zunächst in Isidor von Sevilas *De natura rerum*, dann auch in seiner Enzyklopädie (7. Jahrhundert), eine Weltkarte, auf der die Erde vom »Weltmeer« umgeben und von den beiden Flüssen Don und Nil sowie dem Mittelmeer T-förmig in die drei Kontinente Europa, Afrika und Asien geteilt ist. Der entsprechende Text der weiter verbreiteten *Etymologiae* (XIV, 2–5) vermennt zwar die Kontinente zunächst nicht, insofern er (im Gegensatz zu *De natura rerum*, XLVIII; Isidore de Seville, *Traité de la nature*, hrsg. von Jacques Fontaine, Bordeaux 1960, 325; vgl. Wesley M. Stevens, The Figure of the Earth in Isidore's »De natura rerum«, in: *Isis* 71 (1980), 268–277) die trennenden Flüsse

nicht nennt, doch dann wird »Ägypten« innerhalb des Kapitels »Asien« abgehandelt (XIV, 3, 27; vgl. 5, 3: »Es [Afrika] beginnt an den Grenzen Ägyptens ...«). Für Beispiele der auf dieser Grundlage angefertigten und bis in Filaret's Zeit verbreiteten sog. »T-Karten« (»T-O-Karten«, auch »Radkarten«) siehe z. B. Marcel Destombes, *Mappemonde A. D. 1200–1500*, Amsterdam 1964, Taf. B–I. – Übrigens wird auch in der Naturkunde des Plinius Ägypten zu Asien gerechnet: *Naturalis historia*, V, ix, 47–64.

- 173 *Libro architetonico*, XIX, f. 157r–158r; *Trattato*, II, 587–589.
- 174 *Libro architetonico*, XIX, f. 157v; *Trattato*, II, 588: »Netto per tutto molto bene, noi guardamo la detta nave, la quale era fatta in uno strano modo, del quale molta ammirazione n'avevo, perché era molto difforme da quelle che oggi s'usano. La detta nave era fatta in questa forma [Taf. f. 157v, Abb. 6.2], e chiamavasi liburna serpentaria, perché a vederla aveva quasi la forma d'uno serpente, perché ci troviamo lettere intagliate le quali così la chiamavano, non stante che le lettere fussono molto difforme dalle nostre.«
- 175 Dominique Cordellier und Paola Marini (Hg.), *Pisanello: le peintre aux sept vertus*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 6 mai–5 août 1996, Paris 1996, 447–453, Kat. 316–318 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2289, 2291 und 2292 recto und verso; letzteres unsere Abb. 6.3). Die Entwürfe dienten wohl nicht – wie früher angenommen – den von Alfons V. (I.) in der Bucht von Neapel veranstalteten Seespielen, sondern als Vorlage für Goldschmiede, welche die Tafel des Herzogs mit Prunkgefäßen auszustatten hatten.
- 176 *Libro architetonico*, XIX, f. 157v; *Trattato*, II, 588: »Als er dies sah, wollte der Fürst sie auf dem Fluss nach Sforzinda bringen lassen, auf dass jeder sie bewundern könne, einmal wegen ihres Alters und außerdem aufgrund ihrer sonderbaren Form, die man hier gezeichnet sieht [Taf. f. 157v, Abb. 6.2]. Nachdem er sie mit großem Pomp in die Stadt hatte überführen lassen, stellte er sie auf vier Säulen und richtete sie so her, dass weder Regen noch sonst etwas sie beschädigen konnte, verzierte sie mit Lettern und Gold, welche die Zeit und den Ort ihrer Auffindung verzeichneten. Und so wurde sie vor dem Tempel, der Hauptkirche also, aufgestellt.« (»Si che, veduto questo, il Signore volle che menata fusse alla Sforzinda su per lo fiume, donde che da tutti ne fu avuto grande ammirazione, sì per la vetustà, sì per la forma ancora strana ch'ella aveva, la quale si vede qui disegnata. Si che, condottola con grande festa alla città, la collocò in su quattro colonne e ordinata in modo che né pioggia né altro nolla potesse guastare, e ornolla con lettere e con oro, significante il tempo e dove era stata trovata; e

questa inanzi al tempio, cioè alla chiesa maggiore, fu collocata.»).

- 177 *Libro architetonico*, XIX, f. 157v–158r; *Trattato*, II, 588–589: »Nachdem man die Truhe geöffnet hatte, die, wie ich sagte, mit ihren ringsum angebrachten Kupferbeschlägen wunderschön war, fanden sich darin erlesene Dinge aus Gold und Edelsteinen, die große Bewunderung hervorriefen und die Gemüter außerdem froh stimmten, weil sie von einigem Wert waren. – Es gab dort eine weitere kleine Kiste aus Gold, die wunderbar gearbeitet war, und unter anderem befand sich darin eine Deckeltasse aus feinstem Smaragd und verziert mit den erlesensten figürlichen Reliefs, wobei in der Mitte des Tassenbodens die Figur einer Nymphe mit Einhorn prangte, das sie an der Hand führte, während sie mit der anderen einen Tiger hielt und ringsum laufende Lettern verkündeten: »Ich, Königin Semiramis, sende dir diese Tasse, auf dass es dir gefallen möge, daraus zu trinken, und ihr Anblick dich an deine Semiramis erinnern möge.« Noch viele andere erlesene Darstellungen von Jagdszenen waren dort eingearbeitet, mit Tieren, die es hier bei uns nicht gibt. Und so noch einige Preziosen mehr von allesamt höchstem Wert.« (»Aperta la cassa, la quale, come ho detto, era bellissima, di fuori tutta fatta con ispranghe di rame, era in essa degne cose d'oro e di pietre preziose, delle quali cose grande ammirazione ne fu avuta, e ancora allegrezza nell'animo, perché erano di grande valuta. – Eravi ancora una cassetta d'oro, la quale era mirabilmente lavorata, nella quale era intra l'altre cose una tazza di smeraldo finissimo coverchiata, intagliata di degnissimi intagli e figure, e nel mezzo del fondo era una figura in forma d'una ninfa e con uno liocorno, il quale essa teneva da una mano, da l'altra teneva una tigre, e lettere intorno che dicevano: »Io, Regina Demiramisse, ti mando questa tazza colla quale ti piaccia di bere, e quando tu la vedi ricordati della tua Demiramisse.« E molte altre gentilezze gli era scolpite di cacce d'animali, i quali in queste nostre parti non abbiamo; e così parecchi altre gentilezze, le quali tutte di grandissima valuta erano.»).
- 178 Paolo Pontari, Alberti e Biondo: Archeologia a Nemi, in: *Alberti e la cultura del Quattrocento. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, 16–17–18 dicembre 2004*, 2 Bde., hrsg. von Roberto Cardini und Mariangela Regoliosi, Florenz 2007, Bd. 1, 495–539. Vgl. Guido Ucelli, *Le navi di Nemi*, Rom 1940; und zuletzt Marco Bonino, *Un sogno ellenistico: Le navi di Nemi*, Pisa 2003. Die beiden Schiffe wurden erst 1929 gehoben und im Zweiten Weltkrieg zerstört. Bereits Spencer (*Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, 2 Bde., hrsg. und übers. von John

R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1, 270, Anm. 24) hat bemerkt, dass Leonardo da Vinci von einem ähnlichen Fund berichtet: »In Candia, in Lombardy, near to Alessandria della Paglia [Candia Lomellino, nördlich von Alessandria, westlich von Pavia], while some men were engaged in digging a well for Messer Gualtieri who has a house there, the skeleton of a very large ship was found at a depth of about ten braccia beneath the ground; and as the timber was black and in excellent condition, Messer Gualtieri thought fit to have the mouth of the well enlarged in such a way that the ends of the ship should be uncovered.« Zit. nach *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, hrsg. und übers. von Edward McCurdy, 2 Bde., London 1956, Bd. 1, 320.

- 179 Wie wir gesehen haben, verortet selbst der gelehrte Humanist Alberti »die Bauten der Assyrer und Ägypter« in »Asien«. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, VI, 3; zit. oben S. 290.
- 180 Zu dieser Verschiebung v. a. Ulrich Knefelkamp, *Die Suche nach dem Reich des Priesterkönigs Johannes. Dargestellt anhand von Reiseberichten und anderen ethnographischen Quellen des 12. bis 17. Jahrhunderts*, Gelsenkirchen 1986, v. a. 77–85; Francisc Relaño, *The Shaping of Africa: Cosmographic Discourse and Cartographic Science in Late Medieval and Early Modern Europe*, Aldershot 2002, 51–74 (vgl. ders., Paradise in Africa: The History of a Geographical Myth from its Origins in Medieval Thought to its Gradual Demise in Early Modern Europe, in: *Terre incognitae: The Journal for the History of Discoveries* 36 (2004), 1–11); und Alessandro Scafi, *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*, London 2006, 218–230.
- 181 So findet sich – um nur ein Beispiel von vielen zu nennen – auf der um 1485–89 in Venedig gedruckten Wieder-Woldan-Weltkarte (Wien, Akademie der Wissenschaften) noch immer der Indische Ozean von Land eingeschlossen und das irdische Paradies im äußersten Osten. Siehe Alessandro Scafi, *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*, London 2006, 215–217 und Fig. 8.11. Auf der berühmten Genueser Weltkarte von 1457 (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale) stellt der Indische Ozean kein Binnenmeer mehr dar, doch findet sich der Priesterkönig Johannes gleich zweimal oder sogar dreimal dargestellt, in Äthiopien und in Zentralasien, vielleicht aber auch als »Indorum Rex«! Siehe Gerda Brunnlechner, The so-called Genoese World Map of 1457: A Stepping Stone Towards Modern Cartography?, in: *Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture* 4,1 (2013), 56–80, 76–79 und Abb. 5–7. Noch gegen Ende des Jahrhunderts verfasst Giuliano Dati ein Gedicht mit dem Titel »La gran magnificencia del Prete Janni dell'India maggiore e dell'Ethiopia« (»Seine hohe

- Magnificenz, der Priester Johannes von Großindien und Äthiopien«); hrsg. von A. Neri, in: *Il Propugnatore* IX,1 (1876), 138–173.
- 182 Georg Hofmann (Hg.), *Concilium Florentinum. Documenta et scriptores*, Bd. 1: *Epistolae pontificiae ad Concilium Florentinum spectantes*, Teil 2: *Epistolae pontificiae de rebus in Concilio Florentino annis 1438–1439 gestis*, Rom 1944, Nr. 190, 195, 207–209 auf S. 84, 86–87, 98–101; zit. 98 und 100. Vgl. u. a. Enrico Cerulli, Eugenio IV e gli Etiopi al Concilio di Firenze nel 1441, in: *Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, ser. 6, 9 (1933), 347–368; Georg Hofmann, Kopten und Aethiopier auf dem Konzil von Florenz, in: *Orientalia Christiana Periodica* 8 (1942), 5–39; Wilhelm Baum, *Die Verwandlungen des Mythos vom Reich des Priesterkönigs Johannes. Rom, Byzanz und die Christen des Orients im Mittelalter*, Klagenfurt 1999, 239–272; Salvatore Tedeschi, Etiopi e Copti al Concilio di Firenze, in: *Annuario Historiae Conciliorum* 21 (1989), 380–407; Matteo Salvatore, *The African Prester John and the Birth of Ethiopian-European Relations, 1402–1555*, New York 2017, 58–66.
- 183 »A dì 26 d'agosto in domenica vennono in Firenze circa 40 Indiani dell'India maggiore mandati dal Prete Janni tra quali erano tre Imbasciatori dell'illmo Prete Janni. [...] ... erano detti Indiani d'Ethiopia ...« Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. II.1.313, f. 65r; zit. nach Enrico Cerulli, Eugenio IV e gli Etiopi al Concilio di Firenze nel 1441, in: *Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, ser. 6, 9 (1933), 347–368, 349. Vgl. Paolo di Lello Petrone, *La Mesticanza (18 agosto 1434 – 6 marzo 1447)*, hrsg. von Francesco Isoldi, in: *Rerum Italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 24, 2, Città di Castello 1912, 1–63, 47; und Paolo Dello Mastro, *Il diario e memorie delle cose accadute in Roma (1422–1482)*, in: ebd., 81–100, 88–90, wo jeweils ein Mitglied der Delegationen als Gesandter des »prete Ianni lo quale è signore d'India« (»Priesters Johannes, der Herrscher von Indien«) bezeichnet wird. – Tatsächlich handelte es sich bei diesen »indiani« um zwei verschiedene Delegationen; die eine vom koptischen Patriarchen von Alexandria, Johannes XI.; die andere vom Abt des äthiopischen Klosters von Jerusalem, Nikodemus. Die Äthiopier sahen sich nicht dem koptischen Patriarchen verpflichtet, sondern ihrem Herrscher Zara Yaqob, und bildeten deshalb eine eigene Gesandtschaft. – Der Florentiner Marco di Bartolomeo Rustici berichtet, er habe im Katharinenkloster auf dem Sinai einen »indiano cristiano di cintura« (einen »gürteten indischen Christenmann«, i. e. einen Mönch unbekannter Herkunft) getroffen, der behauptet habe, vom »Prete Giovanni« als Botschafter zum Papst entsandt zu sein; später habe er ihn in Florenz wiedergetroffen und gehört, wie er dem Papst von seinem König berichtet habe. Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore di Firenze, Codice Rustici, f. 180v–187r; Faksimile: *Dimostrazione dell'andata o viaggio al Santo Sepolcro e al monte Sinai di Marco di Bartolomeo Rustici*, 2 Bde., Florenz 2015. Vgl. Lucia Gai, *La dimostrazione dell'andata del Santo Sepolcro* di Marco di Bartolomeo Rustici Fiorentino (1441–1442), in: *Toscana e Terrasanta nel Medioevo*, hrsg. von Franco Cardini, Florenz 1982, 189–233, 203–204. – Selbst ein so gebildeter Zeitgenosse wie Enea Silvio Piccolomini vermerkt, dass Alberto da Sarteano vom Papst nach »Indien« geschickt worden sei. Siehe Aeneas Silvius, *Die Geschichte Kaiser Friedrichs III.*, hrsg. und übers. von Thomas Ilgen, 2 Bde., Leipzig 1889/1890, Bd. 1, 219: »Als die Vornehmsten [unter den Schülern des Heiligen Bernhardin von Siena] jedoch wurden angesehen Albertus de Sarteano im Gebiet von Siena, den Papst Eugen zu den Indern schickte ...«
- 184 Poggio Bracciolini verarbeitet die Angaben dieser und anderer Gesandter (im Anschluss an den Bericht des Niccolò de' Conti, der im Gefolge derselben äthiopischen Gesandtschaft nach Florenz gekommen sein mag; siehe S. 305f.) im 4. Buch der *Historiae de varietate fortunae*; in: *Opera Omnia*, 4 Bde., hrsg. von Riccardo Fubini, Turin 1964–69, Bd. 2 (1966), 625–654, 650–654; ital. Übers. als »Viaggi di Nicolò de' Conti«, in: *Viaggi in Persia, India e Giava di Niccolò Conti, Girolamo Adorno e Girolamo da Santo Stefano*, hrsg. von Mario Longhena, Mailand 1929, 115–196, 183–196. Flavio Biondos Diskussion findet sich in: *Scritti inediti e rari di Flavio Biondo*, hrsg. von Bartolomeo Nogara, Rom 1927, 22–24 (*Historiarum ab inclinatione Romanorum quartae decadis liber secundus*, XXXVI–XLI). Vgl. Ulrich Knefelkamp, *Die Suche nach dem Reich des Priesterkönig Johannes. Dargestellt anhand von Reiseberichten und anderen historischen Quellen des 12. bis 17. Jahrhunderts*, Gelsenkirchen 1986, 79–83; Ottavio Clavuot, *Verus Christi vicarius*. Programmatik der Darstellung Papst Eugens IV. in Biondos Schriften und an Filaretos Portal von St. Peter, in: *Päpste, Pilger, Pönitentiare. Festschrift für Ludwig Schmugge zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Andrea Meyer, Constanze Rendtel und Maria Wittmer-Butsch, Tübingen 2004, 83–107. – Die Literatur zur Präsenz und Bedeutung des Ptolemäus, insbesondere zur Zeit des Konzils und in Florenz, ist inzwischen umfangreich. Siehe beispielsweise Thomas Goldstein, *Geography in Fifteenth-Century Florence*, in: *Merchants and Scholars. Essays in the History of Exploration and Trade. Collected in Memory of James Ford Bell*,

- hrsg. von John Parker, Minneapolis 1965, 9–32; James Hankins, Ptolemy's *Geography* in the Renaissance, in: *The Marks in the Fields: Essays in the Use of Manuscripts*, hrsg. von Rodney G. Dennis, Cambridge/Mass. 1992, 118–127; Sebastiano Gentile, L'ambiente umanistico fiorentino e lo studio della geografia nel secolo XV, in: *Amerigo Vespucci. La vita e i viaggi*, hrsg. von Luciano Formisano, Florenz 1991, 9–63; ders., Emanuele Crisolora e la ›Geographia‹ di Tolomeo, in: *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV. Atti del convegno intenzionale, Trento, 22–23 ottobre 1990*, hrsg. von Mariarosa Cortesi und Enrico V. Maltese, Neapel 1992, 291–308; ders., Toscanelli, Traversari, Niccoli e la geografia, in: *Rivista Geografica Italiana* 100 (1993), 113–131; Evelyn Edson, *The World Map, 1300–1492: The Persistence of Tradition and Transformation*, Baltimore 2007, 114–140; Patrick Gautier Dalché, *La Géographie de Ptolémée en Occident (IVe–XVIe siècles)*, Turnhout 2009; Zur Shalev und Charles Burnett (Hg.), *Ptolemy's Geography in the Renaissance*, London 2011.
- 185 Dionisio Pacetti, Prediche autografe di S. Giacomo della Marca (1393–1476). Con un saggio delle medesime, in: *Archivum franciscanum historicum* 36 (1943), 75–97, 95, Nr. 1: »... er war Gesandter des Priesterkönigs Johannes von Indien, saß bei mir in der Nähe, und war der Vertreter von 153 Königreichen ...« (»... erat orator presbyteri Joannis de India, sedens prope me, qui repraesentabat centum quinquaginta tria regna ...«). Vgl. José Pou y Martí, La leyenda del Preste Juan entre los Franciscanos de la Edad Media, in: *Antonianum* 20 (1945), 65–96, 81. Es ist völlig unklar, ob es sich dabei um einen Gesandten des Zara Yaqob, des koptischen Patriarchen von Alexandrien oder des Abtes des koptischen Klosters von Jerusalem handelt, oder um eine Person, die tatsächlich vorgab, der Botschafter des Priesterkönigs Johannes zu sein.
- 186 Renato Lefevre, Riflessi etiopici nella cultura europea del medioevo e del rinascimento, Prima Parte, in: *Annali Larianensi* 8 (1944), 9–89, 46.
- 187 Girolamo d'Adda, *Indagini storiche artistiche e bibliografiche sulla libreria Visconteo-Sforzesca del castello di Pavia*, Mailand 1875, Nr. XXVI, 115–118, 118: »Dem Erhabenen unter den Herrschern und dem unbezwingbaren Herrn, dem ehrenwerten Herrn Zara Yaqob, Gottesdiener, Priester Johannes, durch göttliche Gnade König der Inder, etc. / [...] Des Weiteren, weil wir erfahren haben, dass sich bei eurer erhabenen Majestät oder in jenen Gegenden die Werke des Weisen Salomon befinden und wir stark wünschen, jene (Werke), von denen man in den Regionen hier nichts findet, in Besitz zu nehmen, bitten wir eure Erhabenheit, uns gnädig mitzuteilen, welche Werke Salomons sich dort finden, und, sollte es möglich sein, dass wir diese erhalten und sie in die lateinische Sprache übersetzen lassen, wofür wir so dankbar sein werden, dass kein größerer Gefallen mir erwiesen werden könnte; wir empfehlen uns mit größter Zuneigung.« (»Serenissimo principum (?) et invictissimo domino honoran. domino Symoni Jacobo servo dei Petre (prete?) Johan (Janni?) divina clementia regi Indiarum, etc. / [...] Ceterum quia nos intelleximus apud serenissimam maiestatem vestram sive in regionibus illis esse opera Sapientis Salomonis et vehementer cupimus illa habere, quum istis in partibus non inveniuntur, Serenitatem vestram precamus nos certiores reddere dignetur que opera Salomonis istic inveniuntur, et, si possibile esset, ut ea haberemus, et in latinum Sermonem transcribi faceremus, quod ita gratum habituri sumus ut nihil gratius mihi effici posset; cui nos omni affectu commendamus.«) Vgl. P. Ghinzoni, Un'ambasciata del Prete Gianni a Roma nel 1481, in: *Archivio Storico Lombardo*, Ser. 2, 16 (1889), 145–154, 149–150. – Nach äthiopischer Tradition sei der Sohn von König Salomon und der Königin von Saba der Gründer ihres Reiches gewesen.
- 188 *Libro architetonico*, VIII, f. 61r–61v; *Trattato*, I, 237: »... und auch heute noch sagen einige, dass sie von welchen gehört und in Büchern gelesen haben, die jene schrieben, die erklären, dortgewesen zu sein, von Cattai also, einem riesigen Gebiet, von dem sie sagen, es liege in Tartarien, wo es mehr als zwanzigtausend Brücken geben soll, was uns unglaublich schien und viele andere herrliche Dinge, von denen zu erzählen, dass ich sie gesehen habe, mich beschämt.« (»... e ancora oggi si dice per alcuni avere da loro udito e anche per libri avere letti fatti da quegli dicono esservi stati, cioè il Cattai, terra grandissima, la qual dicono essere in Tartaria, ove dicono alcuni esservi più che ventimilia ponti, per che pareva a noi incredibile, e molte altre cose maravigliose, le quali mi vergogno a narrare avere veduto.«).
- 189 Sowie die Illustration auf f. 120v; *Trattato*, II, Tav. 91. *Libro architetonico*, XIII, f. 93r–97v (*Trattato*, I, 355–372) bietet eine Aufzählung antiker Brücken (Taf. f. 93v stellt den antiken Ponte Elio vor dem Castel Sant'Angelo dar), Erläuterungen zum Brückenbau und die Errichtung zahlreicher Brücken über die Flüsse Indo und Averla (Taf. f. 94v, 95v, 97r). Auffallenderweise sind Filaretos Brücken an ihren Enden stets mit Toren, Türmen oder Gebäuden versehen oder verbinden ganze Burgen miteinander. Vgl. dazu die Beschreibung einer von Königin Semiramis in Babylon errichteten Brücke bei Diodorus Siculus, *Biblioteca historica*, II, 8, 2–3: »[...] Dazu kam auf jeder Seite der Brücke ein Palast, von wo aus sie die ganze Stadt überwachen und gleichsam deren Schlüssel in ihren Händen halten würde.« Diodoros, *Griechische Weltgeschichte*, Bd. 1: Buch I–III,

- übers. von Gerhard Wirth, Stuttgart 1992, 144. Vgl. S. 124, Anm. 71.
- 190 Marco Polo, *Il Milione*, 68; *Il Milione, testo di lingua del Secolo 13 ora per la prima volta pubblicato ed illustrato dal Conte Giov. Batt. Baldelli-Boni*, Florenz 1827, Bd. 2, 322–341, zit. 322–327. Vgl. Kap. 128; ebd., Bd. 1, 137, wo eine Stadt mit »sechstausend Brücken aus Stein« beschrieben wird. In anderen Versionen des Berichtes ist sogar zusätzlich von einem hohen Turm im Stadtzentrum die Rede: »Inmitten des Gebiets erhebt sich auf einem Berg ein Turm, auf dem immer ein Mann mit einem Täfelchen steht, auf das er mit einem Stock schlägt, was weithin zu hören ist. Dies tut er, wenn auf den Ländereien ein Feuer ausbricht oder es zu Gefechten oder Kämpfen kommt.« Siehe Marco Polo, *Milione – Le divisament dou monde. Il milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, hrsg. von Gabriella Ronchi, Mailand 2000, 198. Dt. Übersetzungen von Victoria Lorini. Auf den Zusammenhang zwischen *Libro architettonico* und *Milione* haben bereits hingewiesen Liliana Grassi, Sforzinda, Plusiapolis, Milano: Città ideale, città del mito, città della storia nel *Trattato* del Filarete, in: *Le città ideali della letteratura* (Studi di Letteratura Francese 11), Florenz 1985, 26–50, 35–37; und Luciano Patetta, Il Mito di Plusiapolis, dell’insula Citera e la città ideale del Rinascimento, in: *Il mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno internazionale di Studi Umanistici, Chianciano – Montepulciano, 1991*, hrsg. von Luisa Rondoni Secchi Tarugi, Mailand 1993, 101–116, 107 (und in: ders., *Scritti sull’architettura del Rinascimento*, Mailand 1999, 83–91, 84). Zur noch immer bedeutenden Rolle des *Milione* zur Zeit der Renaissance siehe John Larner, Marco among the Humanists, in: ders., *Marco Polo and the Discovery of the World*, New Haven 1999, 133–150. Zur Reinigung der Straßen vgl. auch Hartmann Schedels *Weltchronik*, welche berichtet, dass die Straßen in Lübeck immer sauber seien, weil sie vom Zentrum her in alle Richtungen abfallen; Hartmann Schedel, *Weltchronik*, Nürnberg 1493, Nachdr. Augsburg 2004, f. 266r. Vgl. *Libro architettonico*, VI, f. 43v (*Trattato*, I, 167), zit. auf S. 162, Anm. 5.
- 191 Marco Polo, *Il Milione*, 68; *Il Milione, testo di lingua del Secolo 13 ora per la prima volta pubblicato ed illustrato dal Conte Giov. Batt. Baldelli-Boni*, Florenz 1827, Bd. 2, 322–341, 339–340.
- 192 Marco Polo, *Il Milione*, 107; *Il Milione, testo di lingua del Secolo 13 ora per la prima volta pubblicato ed illustrato dal Conte Giov. Batt. Baldelli-Boni*, Florenz 1827, Bd. 2, 118; beziehungsweise Marco Polo, *Milione – Le divisament dou monde. Il milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, hrsg. von Gabriella Ronchi, Mailand 2000, 166 (Kap. 121).
- 193 *Libro architettonico*, XIV, f. 102v–103r; *Trattato*, I, 389–392. Siehe oben S. 292.
- 194 Zur Säule in Baalbek siehe Bruno Schulz und Hermann Winnefeld, *Baalbek. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905*, Berlin 1921, Nachdr. 1973, Bd. 1, 32–33. Zur Säule von Chirbethamsin siehe Hermann Thiersch und Gustav Hölscher, Reise durch Phoenizien und Palaestina, in: *Mitteilungen der deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 23 (1904), 1–52, 10. Erstere ist verschwunden, letztere nur noch in Resten erhalten.
- 195 Von Ardashir I. Papakan zwischen 205 und 224 n. Chr. errichtet. Der erhaltene Turmrest ist nur der 9 × 9 m messende Kern eines ursprünglich allseitig geschlossenen, quadratischen Treppenturmes von 19 × 19 m Seitenlänge und einer Höhe von circa 40 m. Spätere arabische Quellen sprechen von einem Brunnen auf der Turmspitze, doch widerspricht dieser literarischen Pointe der archäologische Befund. Siehe v. a. Dietrich Huff, Zur Rekonstruktion des Turmes von Firuzabad, in: *Istanbuler Mitteilungen* 19–20 (1969–1970), 319–338; ders., Formation and Ideology of the Sasanian State in the Context of Archaeological Evidence, in: *The Sasanian Era*, hrsg. von Vesta Sarkhosh Curtis und Sarah Stewart, London 2008, 31–59, 42–54; ders., Das Plansystem von Ardašir-xwarrah: Agrarkolonisatorisches Großprojekt und gebautes Staatsmodell eines von Gott gegebenen Königiums, in: *Raumkonzeptionen in antiken Religionen. Beiträge des internationalen Symposiums in Göttingen, 28. und 29. Juni 2012*, hrsg. von Kianoosh Rezaia, Wiesbaden 2014, 153–210, 159–170; ferner R. Ghirshmann, Firuzabad, in: *Bulletin de l’Institut Français d’Archéologie Orientale* 46 (1947), 1–28; und George Michell und Richard Eaton, *Firuzabad: Palace City of the Deccan*, Oxford 1992. – Übrigens wird – wie bei Filarete von Francesco Sforza (*Libro architettonico*, XIX, f. 159r; *Trattato*, II, 593; zit. Anm. 171; vgl. S. 162f., Anm. 5) – auch von Ardašir berichtet, er habe zum Zweck der Wasserzufuhr einen ganzen Berg durchschnitten. Siehe Huff, Das Plansystem von Ardašir-xwarrah, *cit.*, 161.
- 196 Leo Trümpelmann, *Zwischen Persepolis und Firuzabad. Gräber, Paläste und Felsenreliefs im Alten Persien*, Mainz 1992, 65–68, 65; Huff, Das Plansystem von Ardašir-xwarrah, *cit.*, 169. Trümpelmann nimmt die dahingehenden Nachrichten islamischer Geschichtsschreiber für bare Münze, während Huff von einem rein literarischen Topos ausgeht, was jedoch für unseren Zusammenhang ohne Bedeutung ist. Ich bedanke mich bei Dietrich Huff für die

- ausführliche Antwort auf meine Anfrage und für die Zusendung des genannten Aufsatzes.
- 197 Von an die Spitze geführtem Wasser ist im Falle von Filaretos Turm im Zentrum der Stadt Sforzinda zwar nicht die Rede, dafür jedoch beim Denkmal für den König Zogalia (*Libro architetonico*, XIV, f. 102v–103r; *Trattato*, I, 389–392; Taf. f. 102v), beim Kastell-Leuchtturm des Hafens (XIV, f. 110r–110v; *Trattato*, I, 417–418; Taf. f. 110r) und dem Gartenpalast der Hafenstadt (XV, f. 121v; *Trattato*, I, 453; Taf. f. 121r und f. 122r).
- 198 *Libro architetonico*, VI, f. 42v–43v; *Trattato*, I, 165–168.
- 199 Dietrich Huff, Formation and Ideology of the Sasanian State in the Context of Archaeological Evidence, in: *The Sasanian Era*, hrsg. von Vesta Sarkhosh Curtis und Sarah Stewart, London 2008, 31–59, 50. Auch Darabgird (Darabgird, Darabgerd), ebenfalls im heutigen Iran (ursprünglich sassanidisch, aber wohl erst im frühen 8. Jahrhundert vom umayyadischen Statthalter im Irak mit einer kreisrunden Stadtmauer versehen), wies auffallende Gemeinsamkeiten mit Filaretos Sforzinda auf: Dem ringförmigen Außenwall folgte ein konzentrischer Innenwall mit halbem Durchmesser – Filarete lässt an dieser Stelle eine Ringstraße verlaufen; von den Toren in den vier Hauptrichtungen führten Straßen zur Mitte; die Straßen stiegen zum Zentrum hin an, wo sich wohl ein Palast oder Tempel befand – auch die Straßen von Sforzinda verlaufen radial und steigen zum Zentrum hin an. Siehe Dietrich Huff, Darab: State capital, in: *Iranian capitals*, hrsg. von Muhammad Yusuf Kiyani, Teheran 1995, 407–446. Vgl. *Irans Erbe in Flugbildern von Georg Gerster*, hrsg. von David Stronach und Ali Mousavi, Mainz 2009, 104–106. Ähnlich auch Bagdad (762 vom Abassidenkalifen Al-Mansur angelegt) sowie die Beschreibung der Hauptstadt des Mederreiches Ekbatana bei Herodot, *Historiae*, I, 98 (die Stadt wurde nie ergraben und liegt unerforscht unter der modernen Stadt Hamadan im heutigen Iran, die kreisrunde Anlage und radiale Straßenführung hat sich jedoch im heutigen Stadtbild erhalten). Zu Bagdad siehe beispielsweise Gaston Wiet, *Baghdad: Metropolis of the Abbasid Caliphate*, Norman/Okla. 1971, 8–30; oder Heinrich Gerhard Franz, *Palast, Moschee und Wüstenschloss. Das Werden der islamischen Kunst, 7.–9. Jahrhundert*, Graz 1984, 109–112. Vgl. die Stadtbeschreibung des al-Khatib al-Baghdadi aus dem 11. Jahrhundert, in: Jacob Lessner, *The Topography of Baghdad in the Early Middle Ages*, Detroit 1970, v. a. 49–59. Zu Ekbatana/Hamadan siehe *Irans Erbe in Flugbildern von Georg Gerster*, hrsg. von David Stronach und Ali Mousavi, Mainz 2009, 53–56; oder Georg Gerster, *Flug in die Vergangenheit. Archäologische Stätten der Menschheit in Flugbildern*, München 2003, 106–107. Vgl. ebd., 107, Abb. 34: Hatra im heutigen Irak, ebenfalls kreisrund, mit vorgelagertem Graben, im Zentrum ein rechteckiger Tempelbezirk. Vgl. Werner Müller, *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, Himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel*, Stuttgart 1961, v. a. 132–133; und Hans Peter L'Orange, *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, Nachdr. New Rochelle, NY 1982, v. a. 9–13.
- 200 Kastell von Sforzinda: *Libro architetonico*, VI, f. 37v–42v (*Trattato*, I, 148–164); Gartenpalast der Hafenstadt: XV, f. 120r–122r (*Trattato*, II, 450–456).
- 201 Vibhuti Chakrabarti, *Indian Architectural Theory: Contemporary Uses of Vastu Vidya*, Richmond 1998, v. a. 63–99 (Ch. 3: »Vastu Purusha Mandala«); Sonit Bafna, On the Idea of the Mandala as a Governing Device in Indian Architecture, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 59 (2000), 26–49. – Es bestehen mehrere weitere mögliche Verbindungen nach »Indien«. So hat der Literaturhistoriker Gerhard Goebel zu Recht darauf hingewiesen, dass Filarete sich bei der berühmten »Casa della Virtù e del Vizio« (Buch XVIII) auch an der Erbauungsliteratur des Mittelalters inspiriert haben könnte, wie etwa dem »Roman der Sieben Weisen«, einer aus Indien (beziehungsweise nach neueren Erkenntnissen aus Persien) stammenden Rahmenerzählung, die in verschiedenen orientalischen und abendländischen Fassungen überliefert ist. Siehe Gerhard Goebel, *Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971, 30; vgl. Rudolf Palgen, Malebolge and the Pedagogical Tower: Outlines of a Method, in: *Modern Language Review* 43 (1948), 196–212. Am Rande sei erwähnt, dass nach John Wertime (Asian Influence on European Metallurgy, in: *Technology and Culture* 5 (1964), 391–397) die im 16. Buch von Filarete bei Gelegenheit eines Ausfluges in die Umgebung von Sforzinda angetroffene und beschriebene Eisenschmelze zur Zeit des Filarete eine nur im Osten gebräuchliche Technik darstellt, deren Verwendung sich im Westen erst nach Filarete nachweisen lässt. Ich kann den Wahrheitsgehalt dieser These nicht bestätigen, doch habe ich niemanden gefunden, der Wertime seither widersprochen hätte. *Libro architetonico*, XVI, 127r–128r; *Trattato*, II, 475–479.
- 202 William Edward Soothill, *The Hall of Light: A Study of Early Chinese Kingship*, London 1951, v. a. 66–131 (124–131 der Hinweis, dass die Anlage – wie im Falle Sforzindas – von einem kreisrunden Wassergraben umgeben war); Paul Wheatley, *The Pivot of the Four Quarters: A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*, Edinburgh 1971, 411–476; Nelson I. Wu, *Chinese and Indian Architecture: The City of Man, the Mountain*

- of God, and the Realm of the Immortals, New York 1967, 29–44; Arthur Wright, The Cosmology of the Chinese City, in: *The City in Late Imperial China*, hrsg. von George William Skinner, Stanford/Calif. 1977, 33–73, v. a. 44–50; Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art*, Stanford/Calif. 1995, 176–184.
- 203 Siehe beispielsweise Paolo Marconi, La città come forma simbolica, in: *La Città come forma simbolica: Studi sulla teoria dell'architettura nel rinascimento*, hrsg. von Paolo Marconi, Francesco Paolo Fiore, Giorgio Muratore et al., Rom 1973, 7–175, 59–67 (»Filarete e la città sul fiume Indo: Temi vitruviani e temi orientali a confronto«); Giorgio Muratore, Città rinascimentale e trattatistica estremo-orientale, in: ebd., 335–385; Giorgio Muratore, *La Città rinascimentale: Tipi e modelli attraverso i trattati*, Mailand 1975, 99–195. Die dort angeführten und abgebildeten Vergleichsbeispiele ließen sich leicht mehren. Vgl. beispielsweise Taf. f. 110r mit *The New Cambridge History of India*, Bd. 1, 6; George Michell, *Architecture and Art of Southern India*, Cambridge 1995, Abb. 3 und 4. Marconi and Muratore beschränken sich jedoch auf die Beobachtung sehr allgemeiner morphologischer Ähnlichkeiten und gehen der Frage, ob, auf welchem Wege, wofür und mit welcher Absicht Filarete Kenntnis der angeführten Motive erlangt haben könnte, nicht nach. Vgl. auch Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, 59, welchen der Kastellurm (Taf. f. 41v) »formal an ostasiatische Pagoden [erinnert]« hat. – Ralph Quadflieg vertrat die Ansicht, Filaretes Ospedale Maggiore zeige die Übernahme diverser Motive der Architektur wie der Organisation des 1283–84 unter dem Mamlukensultan Qala'un erbauten Maristan Qala'un in Kairo. Siehe Ralph Quadflieg, *Filaretes Ospedale Maggiore. Zur Rezeption islamischen Hospitalwesens in der italienischen Frührenaissance*, Köln 1981, v. a. 139–147; vgl. ders., Die oberitalienische Hospitalreform des 15. Jahrhunderts und ihre Bauten, in: *Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte* 67 (1983), 25–38; und ders., Zur Rezeption islamischer Krankenhausarchitektur in der italienischen Frührenaissance, in: *Europa und die Kunst des Islam, 15. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. von Oleg Grabar, Wien 1985, 73–81. – Gülru Necipoğlu-Kafadar sah in der von Filarete im 14. Buch beschriebenen Methode des maßstabsgerechten Entwurfes durch kleinteilige Quadrierung der Grundriss-Zeichnungen einen Einfluss östlicher Praxis. Siehe Gülru Necipoğlu-Kafadar, Plans and Models in 15th- and 16th-Century Ottoman Architectural Practice, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 45 (1986), 224–243, 233–234.
- 204 Siehe beispielsweise die von Eva-Maria Troelenberg geleitete Max-Planck-Forschungsgruppe »Objects in the Contact Zone: The Cross-Cultural Lives of Things« des Kunsthistorischen Institutes in Florenz; oder das in Kooperation des Kunsthistorischen Institutes in Florenz mit den Berliner Museen durchgeführte Forschungsprojekt »Connecting Art Histories in the Museum: The Mediterranean and Asia 400–1650«. Vgl., beispielsweise, *Carpets of the Mediterranean Countries 1400–1600*, hrsg. von Robert Pinner und Walter B. Denny, London 1986; *Islam and the Italian Renaissance*, hrsg. von Charles Burnett und Anna Contadini, London 1999; Lisa Jardine und Jerry Brotton, *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, London 2000; Jerry Brotton, *The Renaissance Bazaar: From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford 2002; Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002; Marco Spallanzani, *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Florenz 2007; *Venice and the Islamic World, 828–1797*, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art, hrsg. von Stefano Carboni, New Haven 2006; *Oriente e Occidente nel Rinascimento. Atti del XIX convegno internazionale, Chianciano Terme – Pienza, 16–19 luglio 2007*, hrsg. von Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Florenz 2009; Damiano Anedda, *Bronzi islamici: Sculture zoomorfe medievali nei musei italiani*, Rom 2012; etc.
- 205 Nicht zuletzt fehlten ihnen dazu die Fachbegriffe. Vgl. Wilhelm von Rubruk, *Itinerarium ad partes orientales*, II, 4 (Mitte des 13. Jahrhunderts); *Itinerarium Willelmi de Rubruc*, in: *Itinera et relationes fratrum minorum saeculi XIII et XIV*, hrsg. von P. Anastasius van den Wyngaert, Florenz 1929, 164–332, 173: »Ich könnte Euch das nicht anders als durch eine Abbildung recht anschaulich machen.« Zit. nach Arnold Esch, *Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters*, in: *Historische Zeitschrift* 253 (1991), 281–312, 304.
- 206 Siehe *Trattato, ad indicem*, welcher auch die Nennung der Autoren in den Anmerkungen listet. Zu Alberti und Vitruv vgl. S. 24, Anm. 14, und *ad indicem*. Im Falle der äsopischen Fabeln behauptet Filarete sogar, diese im Original gelesen zu haben; siehe *Libro architetonico*, XXIII, f. 178r (*Trattato*, II, 654), wo Filarete seinem Schüler Galeazzo Maria Sforza angesichts der schwierigen Materie der Wissenschaft der Architektur auf folgende Weise Mut zuspricht: »Hier heißt es üben, dann wird es dir nicht mehr so scheinen; denk an den Fuchs: Sieht er das erste Mal einen Löwen, erscheint er ihm ganz fürchterlich; dann nähert er sich etwas und findet ihn nicht mehr ganz so arg und je mehr er sich annähert, umso weniger schrecklich scheint er ihm. *Lies Äsop auf Griechisch*. So ist es mit allem: Die Anfänge sind schwer, doch je kenntnisreicher der

Mensch ist, desto leichter fallen ihm die Dinge.« (»Benché qui bisogni praticare, che poi non ti parrà così; come fe' la volpe: alla prima volta che vedesse il leone, gli parve molto terribile, poi, accostandosegli un poco, non tanto gli pareva; e così, quanto più se gli appressava, tanto meno gli pareva. *Leggi Isopo in greco*. Così è ogni cosa: i principii paiono ardui e poi, quanto più l'uomo s'avisa gli è più leggeri.«) Meine Hervorhebung.

- 207 *Libro architetonico*, XX, f. 168r; *Trattato*, II, 621: »Sag, man liest doch auch, und unter anderem wirst du dies bei Diodorus Siculus finden, dass es den antiken Königen als eine Schande galt, Gold und Silber zu horten und sie lieber gewaltige Bauwerke errichten ließen, als wollten sie in dieser Form Gold anhäufen.« (»Dimi un poco, e' si legge pure, intra gli altri in Diodoro Siculo il troverai, che quegli antichi re tenevano per vergogna di fare munizione d'oro e d'argento, e inanzi facevano fare grandissimi edificii che volessino accumulare oro in questa forma.«) Die Worte sind dem Herzog, Francesco Sforza, in den Mund gelegt. Die Behauptung, dass es in Ägypten als Schande gegolten habe, zu sparen statt in Architektur zu investieren, findet sich bei Diodorus so nicht; sie kann höchstens indirekt aus der von Diodor behaupteten Kolossalität der ägyptischen Bauten geschlossen werden.
- 208 *Libro architetonico*, XX, f. 169r; *Trattato*, II, 623: »Ich will dir sagen, was ich über die Taten der alten Ägypter geschrieben gefunden habe; laut Diodorus aus Syrakus besaßen die Ägypter folgende Gesetze: ...« (»Io ti voglio dire quello ch'io ho trovato scritto che anticamente facevano quegli d'Egitto, secondo dice Diodoro Siracusano, che quegli d'Egitto avevano queste leggi: ...«) Die folgende Darstellung entspricht Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, I, 77–81.
- 209 *Libro architetonico*, XXII, f. 176v; *Trattato*, II, 649; zit. Anm. 114.
- 210 Siehe beispielsweise die Aufzählung der verschwundenen antiken Bauwerke und Skulpturen in *Libro architetonico*, I, f. 6r–6v; *Trattato*, I, 30–35: »... man liest, dass sechzigtausend Mann zwölf Jahre daran [an den Diokletiansthermen] arbeiteten ...« (»... leggesi che cento sessanta migliaia di persone dodici anni vi lavorarono ...«); »Was ist mit dem Kapitol, von dem man liest, dass es so wunderbar war?« (»Dove è il Campidoglio che ancora si legge che era così mirabile con quattro cavalli nella sommità dorati?«); »Man liest auch von Attila und Totila, die es [Rom] entvölkern und dem Boden gleichmachen wollten ...« (»Leggesi ancora d'Attila e Totila, che la volsero disolare e rovinarla tutta ...«). Oder die Aufzählung antiker Vorbilder für den Bauherrn in *Libro architetonico*, II, f. 9r; *Trattato*, I, 45: »Man liest über den römischen Stadtbürger Milo ...« (»Leggesi di

Milone, cittadino romano ...«); »Auch über Marcus Agrippa liest man ...« (»Leggesi ancora di Marco Agrippa ...«) Oder die Aufzählung von annähernd 300 Entdeckern, Erfindern und anderen Kulturbringern bei der Beschreibung der malerischen Ausstattung des »Hauses des Architekten« in *Libro architetonico*, XVIII–XIX, f. 150r–157r; *Trattato*, II, 557–586. Etc. – Ulrich Pfisterer konnte nachweisen, dass Filarete für zahlreiche der verarbeiteten Informationen aus Plinius eine von Porcellio angefertigte Zusammenfassung relevanter Stellen benutzt hat. Siehe Ulrich Pfisterer, Filaretos Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat *De arte fuxoria* des Giannantonio Porcellio de' Pandoni, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 35 (2002), 121–151. (Bisweilen steht Filarete aber auch dem Originaltext näher; siehe ebd., 129, und Thomas Ricklin, Antonio Averlinos *fantasia*, in: *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden: Harrassowitz, 2011, 287–326, 324–325, Anm. 137. Zu Filarete und Plinius auch Peter Fane-Saunders, Filarete's *Libro architetonico* and Pliny the Elder's Account of Ancient Architecture, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155, 1, Mailand 2009, 111–120; und ders., *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2016, 110–127: Ch. 7 »Pliny, Filarete, and the Ideal Patron of Architecture.«) Der Text des Porcellio richtet sich an einen »Antonio«, den er als Bronzegießer, Bildhauer und Maler anspricht. Es ist deshalb m. E. unwahrscheinlich, dass er während Filaretos Mailänder Zeit nach 1451 verfasst wurde (wie von Pfisterer angenommen; Porcellio befand sich mindestens in den Jahren 1453–1456 in Mailand), denn zu dieser Zeit bestand Filarete bereits auf der Anrede als »Architekt«. Ebenso unwahrscheinlich ist jedoch, dass er aus Filaretos römischer Zeit stammt, insofern als Porcellio damals im Gefängnis saß, nachdem er sich 1434 an dem Aufstand gegen Eugen IV. beteiligt hatte. War der Text vielleicht gar nicht ursprünglich an Antonio Filarete, sondern an Antonio Pisano (Pisanello) gerichtet, mit welchem sich Porcellio um 1450 gleichzeitig am Neapolitaner Hof Alfonsos V. befand? Eine Abschrift könnte Filarete über den Sekretär des Aragonesen, Tommaso da Rieti, erhalten haben, der mit der Machtergreifung Francesco Sforzas langfristig in dessen Dienste trat und den Filarete zweimal in seinem *Libro* erwähnt: *Libro architetonico*, XI, f. 83v (*Trattato*, I, 320), als Verfasser einer Inschrift am Ospedale Maggiore von Mailand beziehungsweise Sforzinda, siehe S. 220, Anm. 23; und XVI, f. 125v (*Trattato*, II, 470), anagrammiert zu »Somato da Terie«, als Besitzer einer Eisenhütte und potentieller Auftraggeber zum Bau eines Kastells

in der Gegend von Piacenza; siehe S. 113, Anm. 22; vgl. Anm. 213. Andererseits scheint zwar Pisanello bisweilen als Antonio Pisano in den zeitgenössischen Dokumenten auf, doch meist wird er dort nur Pisano/-us genannt und als Maler und nicht als Bronzegießer angesprochen, selbst dort, wo er für seine Medaillen gelobt wird; beispielsweise in jenem Gedicht, das Porcellio für ihn im Jahre 1448 oder 1449 verfasst hat (und in welchem eine von Pisanello gefertigte, heute verlorene Porträt-Medaille des Autors erwähnt wird). Siehe Dominique Cordellier (Hg.), *Documenti e Fonti su Pisanello (1395–1581 circa)*, Verona 1995 (*Verona Illustrata* 8), 145–147, Dok. 64. – Ansonsten wird stets auf den Beistand seines Humanisten-Freundes Filelfo verwiesen, bisweilen sogar eine »konkrete Übersetzungsarbeit oder Nacherzählung der klassischen Werke« angenommen (Rinaldo Rinaldi, *Il sogno pedagogico da Filelfo a Filarete*, in: ders., *Libri in maschera. Citazioni e riscritture umanistiche*, Rom 2007, 205–241, 225). Doch sind m. E. die verarbeiteten Informationen viel zu zahlreich und vor allem viel zu unpräzise, als dass sie durch den Hinweis auf einen (mündlichen oder schriftlichen) Beistand hinreichend erklärt werden können. Was Filelfo betrifft, fällt vielmehr auf, dass zwischen seinen Schriften und Filaretos *Libro* kaum Gemeinsamkeiten bestehen (gegen Rinaldi, *op. cit.*). Sie waren befreundet, hatten aber – abgesehen von einer allgemeinen Begeisterung für die Antike und vom sozialen Ehrgeiz – differierende Interessen. Ich halte eigene Lektüre und persönliche Gespräche (und Notizen) mit zahlreichen, verschiedenen Persönlichkeiten für wahrscheinlicher. – Ich stimme deshalb auch Thomas Ricklin zu, welcher den Umstand, dass der Text Filaretos bisweilen dem Original des Plinius nähersteht als der Paraphrase des Porcellio, nicht mit dem Beistand eines Humanisten (Filelfo), sondern mit der eigenständigen Lektüre des antiken Textes erklärt wissen will. Zwischen der Schrift des Porcellio und der des Filarete steht jedenfalls ein ganzes Jahrzehnt, in welchem wir unserem Autor Fortschritte in der Beherrschung des Latein zutrauen dürfen. Zu Filaretos vermutlicher Lateinkenntnis vgl. S. 110f., Anm. 11.

211 *Libro architettonico*, XIII, f. 100r; *Trattato*, I, 381: »Signore, a me pare vedere di quegli degni edificii ch'erano a Roma anticamente, e di quegli che si legge che in Egitto erano mi pare rinascere, a vedere questi così degni edificii.« Vgl. auch unten S. 487.

212 Siehe beispielsweise *Libro architettonico*, XVIII, f. 143r (*Trattato*, II, 532–533), wo Filarete die Erzählung von Herkules am Scheideweg Seneca statt Xenophon (ital. »Senofonte«) zuschreibt; siehe S. 441, Anm. 214. Oder *Libro architettonico* IX, f. 70r (*Trattato*, I, 268–269), wo Filarete den herzoglichen Palast mit bronzenen Türen ausstat-

ten lässt, um ihn uneinnehmbar zu machen, wie es Marcus Agrippa bei seinem Haus getan habe. Doch in Filaretos Quelle, Plinius, *Naturalis historia*, XXXIV, 7, handelt es sich um das Haus des Camillus, während von Agrippa berichtet wird, er habe die Säulen des Pantheon mit Kapitellen aus Bronze ausstatten lassen. (Die Nachricht ist bei Plinius obendrein negativ konnotiert: »Der Quästor Spurius Carvilius warf dem [Privatmann] Camillus unter anderen Anschuldigungen vor, dass er an seinem Hause bronzene Türen habe.« Zit. nach C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Roderich König, Bd. XXXIV: *Metallurgie*, München 1989, 21) – Während der Lesung aus dem *Libro dell'oro* (*Libro architettonico*, XIV, f. 103r, bis XXI, f. 173r; *Trattato*, I, 391, bis II, 683) übernimmt zumeist das »antike« Goldene Buch die Rolle der Quelle (»dice«).

213 *Libro architettonico*, XVI, f. 125v, *Trattato*, II, 470, anagrammiert zu »Somato da Terie«. Tommaso da Rieti (Tommaso Morroni oder Moroni; siehe *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 77, Rom 2012, 202–205) stand seit der Machtergreifung Francesco Sforzas in dessen Diensten und hatte 1461 von ihm Land mit Erzvorkommen in der Gegend von Piacenza erhalten. (Siehe Carlo Maria Cipolla, *Una impresa mineraria del Quattrocento*, in: *Bollettino della società pavese di storia patria*, n. s. I (1946), 70–76; und Emilio Silva, *Ferriere: Cenni Storici*, Piacenza 1966.) Im *Libro* wird Tommaso da Rieti Filarete von einer unbekanntenen Person empfohlen, als dieser sich nach Erzvorkommen und Eisenhütten erkundigt. Der Architekt wird gemeinsam mit Aristotele Fioravanti dazu eingeladen, sein Land und die Anlagen zu besichtigen und bei dieser Gelegenheit auch über den Bau eines Kastells zu sprechen. Dieser Ausflug ist oben, S. 93, kurz beschrieben worden, insofern als er in kontrastierender Absicht das »Paradies« der »Valle Inda« verlässt. – Tommaso da Rieti wird in Filaretos *Libro* noch ein zweites Mal genannt, als Verfasser einer Inschrift am Ospedale Maggiore von Mailand beziehungsweise Sforzinda; *Libro architettonico*, XI, f. 83v, *Trattato*, I, 320.

214 *Libro architettonico*, XXV, f. 186v, 188v–190v; *Trattato*, II, 684–685, 692–695.

215 *Libro architettonico*, XXV, f. 186v–187v; *Trattato*, II, 686–689: »... wie ein Vertrauter von ihm [von Piero de' Cosimo] es mir mitgeteilt hat; und mit jenem Nicodemo, wie er heißt, einem ehrwürdigen Mann und Sekretär des hochwohlgeborenen Francesco Sforza, dem vierten Herzog von Mailand, der ihm sehr gewogen ist, habe ich mehrere Gespräche über ihn geführt und er hat mir von ihm erzählt ... [...]« (»... secondo m'ha referito uno suo intimo [di Piero de' Cosimo], il quale Nicodemo, si chiama, uomo degno, segretario e amato dallo illustrissimo Francesco

Sforza, duca quarto di Milano, *col quale più ragionamenti insieme di lui abbiamo avuti*, lui avermi narrato ... [...]» Meine Hervorhebung. Vgl. oben S. 253f.

216 *Libro architetonico*, XXV, f. 192r; *Trattato*, II, 704; zit. S. 184, Anm. 103. Im Jahr 1465 schrieb Filarete von Mailand aus einen Brief an Pigello Portinari, der sich vorübergehend in Florenz aufgehalten zu haben scheint, mit der Bitte, er möge Piero de' Medici veranlassen, ihm die Maße und auch Skizzen vom neuen Palast in der Via Larga (Palazzo Medici), von San Lorenzo und von einigen anderen Florentiner Bauten zu schicken. Offenbar wollte er sie für das 25. Buch seines *Libro* verwenden. In der Schilderung des Palazzo Medici (*Libro architetonico*, XXV, f. 190r; *Trattato*, II, 696) sind jedenfalls die Stellen für die Maßangaben unausgefüllt geblieben. Der undatierte Brief wurde publiziert von Cornel von Fabriczy, Ein Brief Antonio Averlinos, genannt Filarete, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 27 (1904), 188–189; seine aktuelle Signatur lautet: *Mediceo Avanti il Principato, filza 14, n. 476*. Ich bedanke mich bei Elena Brizio für die Hilfe bei der Suche nach diesem Dokument und bei der Transkription, welche die von Fabriczy an mehreren Stellen korrigiert: »Pigello, ich erinnere Euch, Piero zu sagen, mir die Maße von ihrem Palast zu schicken und auch eine annähernde Skizze der Außenfassade; auch die Maße von San Lorenzo würde ich gerne haben, wenn dies möglich ist, zumindest aber erfahren, wie die vordere Fassade aussehen wird, um sie schildern zu können, und so auch die [Maße] von dem einen oder anderen Eurer Bauwerke, im Übrigen empfiehlt mich Seiner Magnificenz. Antonius architectus.« (»Ricordo a voi Pigello di dire a Piero che mi mandasse la misura de loro palazzo e ancora così uno poco congittato la facciata di fuori e così ancora di san Lorenzo arei caro avere le misure se possibile fusse, se no almeno la facciata dinanzi in che modo arà a essere per poterla (sic) innarare [narrare] e così de alcuna (sic) altri vostri diti (sic) et raccomandatemi a sua magnificenza. Antonius architectus.«) Die angefügte, rätselhafte Notiz »Ritrarre la testa del S. che ha .p.« (»Den Kopf von S. porträtieren, der/den hat .p.«) stammt nicht von Filaretes Hand. – Das Dokument beweist übrigens, dass Filarete das an die Medici gerichtete 25. Buch noch in Mailand verfasst hat und nicht bereits in Florenz, wie des Öfteren angenommen. Vgl. S. 21, Anm. 4.

217 *Libro architetonico*, XXIV, f. 182v–183r (*Trattato*, II, 670–672), bei der Besprechung der verschiedenen Kunsttechniken im Rahmen des *Disegno*-Unterrichts für Galeazzo Maria Sforza, zum Mosaik: »Als ich in Venedig war, sah ich [Mosaiken] ausführen und erkundigte mich auch darüber. [...]« (»Sendo io a Vinegia, ne viddi metter, e anche ne domandai. [...]«) Filarete nennt hier keinen Namen,

doch bezeichnet er an anderer Stelle Angelo Barovier als einen »überaus guten Freund von mir« (IX, f. 67r; *Trattato*, I, 257: Ausstattung des herzoglichen Palastes mit »vetri colorati a guisa di mosaico ... [...] Gli farà uno mio amicissimo, il quale si chiama maestr' Angelo da Murano, il quale è quello che fa quelli belli lavori di vetri cristallini.«) XI, f. 83r (I, 318) wird »Angelo da Murano« gemeinsam mit seinem Sohn Marino noch einmal genannt. Filarete dürfte Angelo Barovier bereits 1449 in Venedig (siehe oben S. 35, jedenfalls schon vor seiner Ankunft in Mailand kennengelernt haben. 1451 legt Filarete seinem Schreiben an Piero de' Medici »vier Stück jener Glasplättchen, von denen Ihr wisst« bei (»4 pezi di que' vetri che sapete«; zit. oben S. 38). Im Jahre 1455 scheint Francesco Sforza versucht zu haben, mit Hilfe Filaretes die Technik des »vetro cristallino« in Mailand einzuführen. Herbst 1455 folgte Angelo Barovier (mit einem seiner Söhne) einer Einladung des Herzogs nach Mailand. Aus einem Brief des Francesco Sforza vom 10. Dezember 1455 (Archivio di Stato di Milano, Missive ducali, n. 21, f. 189) erfahren wir, dass Filarete 100 Dukaten von ihm erhalten hat, um in Venedig »larte del vetro cristallino« zu erlernen, und dass er einem weiteren Muraner *vetraio*, einem gewissen (bisher unbekanntem oder nicht zu identifizierendem) Antonio del Bello, 20 Dukaten bezahlt hat, ohne dass dieser eine Gegenleistung erbracht hätte, wofür man Filarete zur Verantwortung ziehen werde. Der Brief findet sich transkribiert in *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, 2 Bde., hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1, 116, Anm. 18. Siehe Luigi Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, 3 Bde., Venedig 1987–1990, Bd. 1, 229, und Bd. 2, 200–201 und 222 (197–232 zur Familie Barovier und zum »vetro cristallino«). Vgl. John V. G. Mallet, *Tiled Floors and Court Designers in Mantua and Northern Italy*, in: *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna 1450–1550. Atti del convegno Londra, 6–8 marzo 1992/Mantova, 28 marzo 1992*, hrsg. von Cesare Mozzarelli, Robert Oresko und Leandro Ventura, Rom 1997, 253–272, 257–258. – Vgl. insbesondere Filaretes Diskussion der Baumaterialien im 3. Buch, bei welcher zahlreiche Informationen auf Baustellen-Gespräche oder -Erfahrungen zurückgeführt werden. Beachte beispielsweise *Libro architetonico*, III, f. 17v (*Trattato*, I, 75): »Von den edlen Gesteinen, also den Porphyren und auch anderen weiß ich nicht sicher, woher sie stammen. Allerdings heißt es, dass die roten Porphyre aus Ägypten kommen, während sie von den grünen sagen, dass sie von noch viel weiter herkommen, von hier sind sie jedenfalls nicht. Über die anderen edleren Gesteine hat man keine zuverlässige Nach-

richt, der eine sagt, dass sie von diesem, der andere, dass sie von jenem Ort stammen, ihr Aussehen ist jedenfalls wie ich es dir sagte.« (»Le pietre fini, come dire i porfidi e anche l'altre, certamente *io non so* donde si venghino; *ma, secondo si dice*, i porfidi rossi vengono d'Egitto e i verdi dicono che vengono molto di più là che non è di qui a donde questi vengono. De l'altre più fini *non è notizia vera, e chi dice d'un luogo e chi d'un altro*, sono a similitudine come t'ho detto.«) Oder *Libro architetonico*, III, f. 18v (*Trattato*, I, 78), zu Beginn der Besprechung verschiedener Holzarten: »Über ihre Beschaffenheit werden wir sagen, *was wir darüber [reden] hören ...*« (»Diremo di loro natura *quello ne sentiamo ...*«) Meine Hervorhebungen. *Libro architetonico*, XXV, f. 187r (*Trattato*, II, 687–688), zu den Münzen, Medaillen und Gemmen der mediceischen Sammlung: »... nicht von Menschen, sondern von der Natur scheinen sie gemacht; auch gibt es welche, die, *wie einige sagen, von Phidias, andere sagen von Praxiteles* hergestellt wurden, wobei man kaum glauben kann, dass sie von ihrer Hand stammen sollen, vielmehr scheinen sie vom Himmel zu kommen.« (»... non da uomini paiono fatte, ma della natura essere fatte, come ancora se ne vede fabricate, *chi di Fidia, chi di Prasitele si dice*, non di loro mano pare si possa credere essere fatta, ma dal cielo venute paiono.«) Etc. Siehe auch *Libro architetonico*, XXIV, f. 185v (*Trattato*, II, 680–681), wo Filarete seinen Schüler Galeazzo Maria Sforza über die Technik und den Wert des Steinschnitts belehrt und bei dieser Gelegenheit von einem Gipsabdruck einer berühmten Gemme (der Gemma Augustea, heute im Kunsthistorischen Museum in Wien) berichtet: »Ich habe den Abdruck eines Chalzedons gesehen und in Händen gehalten, nicht das Original allerdings, sondern den Gipsabdruck von selbigem ... [...]. Es heißt, es wäre seiner [des Herzogs von Berry]; jetzt befindet er sich in der Sakristei der Hauptkirche von Toulouse, *wie mir derjenige sagte, von dem ich den Abdruck hatte.*« (»Ho veduto e avuta la'impronta d'uno calcidonio, non che l'abbia veduta la propria, ma di gesso improntata da quella propria ... [...]. Dicesi che fu sua [del duca di Berri], ora è nella sagrestia della chiesa maggiore di Tolosa, *secondo che mi disse colui da chi io ebbi quella impronta.*«) Meine Hervorhebung. – Zu Filaretos (umfangreicher) Rede *über zeitgenössische Künstler* siehe Berthold Hub, *Qualità und sconformità: Der Architekt Filarete über seine Maler- und Bildhauerkollegen*, in: *Kunstgeschichten. Parlare dell'Arte nel Trecento*, hrsg. von Gerhard Wolf, Berlin und München 2019 (im Druck).

218 *Libro architetonico*, XXIII, f. 181r; *Trattato*, II, 664–665: »Euer Gnaden [Galeazzo Maria Sforza] sagt die Wahrheit, das Bearbeiten von Marmor verlangt große Meisterschaft, und so ist es, was den Sehnsinn angeht, eine großartige Sa-

che, die Farben nachahmen zu wollen, wie die Natur sie hervorbringt. Denn so gut jene [Werke aus Marmor] auch gemacht sind, sie werden doch immer aus dem Material scheinen, aus dem sie gemacht sind; das Gemalte hingegen wird genau wie diese Sache erscheinen und viele in die Irre führen, die sie für echt halten. Und nicht nur Menschen, auch Tiere sind von jener Macht der Farben getäuscht worden; so liest man, dass in alter Zeit in Griechenland, ich glaube es war in Athen, ein Dach so naturgetreu wiedergegeben worden war, dass viele Male Raben kamen, um sich auf dieses Dach zu setzen; so auch eine Pergola, an der Trauben hingen, von denen die Vögel sich oft täuschen ließen und kamen, um an ihnen zu picken, weil sie sie für echt hielten. Dann waren da noch ich weiß nicht genau welche Hunde, die so täuschend natürlich gemalt waren, dass andere Hunde sie anbellten, als sie sie sahen, weil sie ihnen lebendig schienen. Dann war da auch noch, ich weiß nicht, ob ein Pferd oder eine Stute, die so naturgetreu getroffen war, dass andere vorbeitrabende Pferde sie anwieherten als sei sie lebendig. Mir selbst ist es geschehen, als ich in Venedig im Haus eines Bologneser Malers weilte, der mich zum Mittagessen einlud und mir ein paar gemalte Früchte vorsetzte, nach denen zu greifen ich versucht war und mich nur der Umstand zurückhielt, dass sie nicht der [Jahres]zeit entsprachen, denn sie waren ohne Fehler und wirkten so echt, dass ein Mensch, wenn natürliche dabeigewesen wären, sich hätte täuschen lassen. Auch von Giotto liest man, er habe in seiner Anfangszeit Fliegen gemalt, und sein Meister Cimabue habe sich davon in die Irre führen lassen, der sie für lebendig hielt und mit einem Tuch verscheuchen wollte. Woher rührt dies, wenn nicht von der Kraft des Wissens, wie die Farben an ihren Platz zu setzen sind? Solche wunderbaren Dinge sieht man in der Bildhauerei nicht.« (»La Signoria vostra [Galeazzo Maria Sforza] dice il vero, che l'è di gran magistero lo scolpire in marmo, e così in quanto alla vista dell'occhio, e a volere contrafare i colori, quegli che fa la natura, è gran cosa; ché quelle, che per ben che sieno, paiono pure di quella tal materia la quale ell'è, ma la dipinta parrà proprio essa, e molti rimangono ingannati, credendo quella cotal cosa essere vera. E nonché gli uomini, ma li animali essere stati ingannati da questa forza di colori, ché si legge che anticamente fu dipinto in uno certo luogo in Grecia, credo che fusse in Atene, che uno tetto, che tanto era bene contrafatto al naturale e sì bene asomigliato, che molte volte gli corbi andavano per posarsi su esso tetto; e così ancora una pergola dove che erano uve, che uccegli dice che c'erano molte volte ingannati, e andavano per beccarle credendo che fussino vere; ancora di non so che cani, che sì bene erano asomigliati al naturale, che quando altri cani vivi gli ve-

devano, abbaiano loro, credendo che fussino vivi; e così ancora di non so che cavallo o cavalla, sì bene asomigliato al naturale, che quando altri cavalli fussino passati, ringhiavano a quello come se stato fusse vivo proprio. Io ancora, trovandomi a Vinegia a casa d'uno dipintore bolognese, invitandomi a collezione, mi pose innanzi certi frutti dipinti, fui tutto tentato di toglierne, ché senonché mi ritenni il tempo che non era, ma senza fallo tanto parevano proprii, che se stato ci fusse delle naturali, non è dubbio che l'uomo sarebbe stato ingannato. E anche di Giotto si legge che ne' principii suoi lui dipinse mosche, e che 'l suo maestro Cimabue ci fu ingannato, che credette che fussono vive, con uno panno le volse cacciare via. Donde questo, se non dalla forza del sapere dare e' colori a' suoi luoghi? Queste cose maravigliose non si vede nella scultura.«).

- 219 Gegen eine mündliche Vermittlung dieser Anekdoten über antike Künstler spricht auch nicht Filaretos »leggesi«, denn es fällt auf, dass kein einziger Autor genannt wird. Die Stelle ließ sich mit Hilfe von wenigen Stichworten aus dem Gedächtnis (Dach – Krähe, Weintrauben – Vogel, Hund, Pferd) ausführen. Die einzige, darüber hinausgehende Angabe ist auffallend vage (»dipinto in uno certo luogo in Grecia, *credo* che fusse in Atene«). Zur Tradition des antiken Topos der Tiere oder Menschen täuschenden Naturnachahmung siehe Ernst Kris und Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1995, 89–99. Zu »Giotto's Fliege«, von Filarete erstmals bezeugt, von Vasari am Ende seiner *Giotto-Vita* an prominenter Stelle überliefert, siehe beispielsweise André Chastel, *Musca depicta*, Mailand 1984; oder Harald Jurkovic, Das Bildnis mit der Fliege. Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Motiv in der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, in: *Belvedere* 10 (2004), 4–23 und 80–87.
- 220 Beachte *Libro architettonico*, XIII, f. 93v (*Trattato*, I, 358), am Ende einer Aufzählung der antiken Tiber-Brücken Roms: »Wenig ist davon zu sehen, [man hat] nur das, *was darüber gesagt wird*; in den Schriften findet man ebenfalls etwas dazu bei Valerius [Maximus] und Titus Livius, und auch bei anderen werden sie erwähnt.« (»Poco di questo si vede, se non *quanto si dice*; e anche per scritture si truova per Valerio e per Tito Livio, e altri ancora ne fanno menzione.«) Oder *Libro architettonico*, XVIII, f. 142v–143r (*Trattato*, II, 532), wo Filarete von der vergeblichen Suche nach Vorbildern für die Personifikationen der Tugend und des Lasters in jeweils einer einzigen Figur berichtet: »Als ich mir darum ein ums andere Mal vorzustellen versuchte, womit man Tugend und Laster vergleichen könne, auf dass sie durch das Gleichnis noch einprägsamer wirken würden, habe ich *durch Lesen und Nachfragen* herausfinden wollen,

ob irgendwer sie auf eine Weise dargestellt hat, die einen anhand einer einzelnen Figur begreifen lässt, welche das Laster und welche die Tugend ist ...« (»Sì che, immaginando io più volte a che cose si potesse asomigliare questa virtù e questo vizio si possa asomigliare che più propria paresse, e *leggendo e domandando* se mai alcuno di questi avessi figurati in modo che in una figura comprendere si potesse l'uno essere il vizio e l'altra la virtù ...«) Meine Hervorhebungen.

- 221 *Libro architettonico*, VIII, f. 61r–61v; *Trattato*, I, 237: »Sì che, benché questa [la Sforzinda] non sia la gran Tebe d'Egitto, neanche la gran Ninive, né la gran Babilonia, la qual *si dice* che Semiramisse fece tanto maravigliosa, neanche la seconda Tebe di Grecia, la qual *si dice* che Cadmo edificò, neanche Troia, la quale edificò Laumedonte e per suo figliuolo Priamo fu riedificata, neanche Cartagine da Dido la quale *si dice* prima da lei essere fatta, neanche a Roma la voglio asimigliare, perché dominò la maggior parte del mondo *secondo si legge*; e ancora oggi *si dice per alcuni avere da loro udito e anche per libri avere letti fatti da quegli dicono esservi stati*, cioè il Cattai, terra grandissima, la qual *dicono* essere in Tartaria, ove *dicono* alcuni esservi più che ventimilia ponti, per che pareva a noi incredibile, e molte altre *cose maravigliose, le quali mi vergogno a narrare avere veduto*.« Meine Hervorhebungen. Es versteht sich von selbst, dass Filaretos Sforzinda sehr wohl an den genannten Städten gemessen werden soll. Eine tatsächliche Reise in den nahen oder fernen Osten ist auszuschließen. Entweder will Filarete an dieser Stelle Augenzeugenschaft vortäuschen oder es handelt sich um eine Zufügung des Kopisten, denn im Codex Palatinus E. B. 15 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, welcher bisweilen dem Original näherzustehen scheint, fehlt der Zusatz »avere veduto«. Vgl. oben S. 301.
- 222 Zu Filelfo und Ciriaco siehe S. 341, Anm. 154.
- 223 Maria Pisani, *Un avventuriero del Quattrocento: La vita e le opere di Benedetto Dei*, Genua 1923; Paolo Orvieto, Un esperto orientalista del '400: Benedetto Dei, in: *Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, 2. Ser., 9 (1969), 205–275.
- 224 Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae*, hrsg. von Outi Merisalo, Helsinki 1993, 153–177 (Libro IV). Vgl. Waldemar Sensburg, Poggio Bracciolini und Niccolò de' Conti in ihrer Bedeutung für die Geographie des Renaissancezeitalters, in: *Mitteilungen der k. k. Geographischen Gesellschaft in Wien* 49 (1906), 257–372; Thomas Christian Schmidt, Die Entdeckung des Ostens und der Humanismus. Niccolò de' Conti und Poggio Bracciolini's »Historia de Varietate Fortunae«, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 103 (1995), 392–418;

- Joan-Pau Rubiés, *Travel and Ethnology in the Renaissance: South India through European Eyes, 1250–1625*, Cambridge 2000, 85–124.
- 225 Siehe S. 314.
- 226 *Libro architettonico*, IX, f. 68v; *Trattato*, I, 263. Vgl. Anm. 232.
- 227 Mignanelli verfasste 1443 für Eugen IV. und seinen Hofstaat den *Libellus*, eine philologische Auseinandersetzung mit dem *Psalter*, welche die lateinische der arabischen Version gegenüberstellt und in der Einleitung die erste wissenschaftliche Beschreibung der arabischen Sprache sowie eine vergleichende Charakterisierung des Türkischen und des Persischen (und des Lateinischen, Griechischen und Hebräischen) enthält. Siehe Angelo Michele Piemontese, *La lingua araba comparata da Beltramo Mignanelli* (Siena 1443), in: *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 48 (1995), 155–170; ders., Beltramo Mignanelli senese biografo di Tamerlano, in: *Oriente moderno*, n. s. 15 (76) (1996), 213–226.
- 228 Siehe oben S. 287f. und S. 299ff.
- 229 Guglielmo Berchet, *La repubblica di Venezia e la Persia*, Turin 1865, Nachdr. Teheran 1976, *ad indicem*; Jacques Paviot, *Les marchands italiens dans l'Iran Mongol*, in: *L'Iran face à la domination mongole*, hrsg. von Denise Aigle, Teheran 1997, 71–86; Giorgio Rota, *Under Two Lions: On the Knowledge of Persia in the Republic of Venice (ca. 1450–1797)*, Wien 2009, 9–14. Zu den diplomatischen Kontakten zwischen Italien und Persien vgl. Angelo Piemontese, *L'ambasciatore di Persia presso Federico da Montefeltro, Ludovico Bononiense O. F. M. e il cardinale Bessarione*, in: *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XI (Studi e testi 423)*, Città del Vaticano 2004, 539–565. Vgl. Anm. 238.
- 230 Kathedrale von Sforzinda, Lage am östlichen Ende des zentralen Platzes: *Libro architettonico*, VI, f. 43r (*Trattato*, I, 165–165), Entwurf: VII, f. 47r–53v (*Trattato*, I, 182–207), Ausführung: IX, f. 64r–66r (*Trattato*, I, 246–253).
- 231 Erste Erwähnung, Lage: *Libro architettonico*, XIV, f. 104v–105r (*Trattato*, I, 398), Beschreibung des ersten, in der Stadt gelegenen Tempels: XIV, f. 107v–108r (*Trattato*, I, 408–410), Beschreibung des zweiten, außerhalb der Stadt gelegenen Tempels: XV, f. 119r–120r (*Trattato*, II, 447–450).
- 232 Ich befinde mich hier in Übereinstimmung mit R. A. Jairazbhoy, *The Taj Mahal in the Context of East and West: A Study in the Comparative Method*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24 (1961), 59–88, v. a. 70–74. Vgl. Alireza Naser Eslami, *Mobilità, diffusione e architettura della contaminazione. Architettura e città del Mediterraneo tra Oriente e Occidente*, in: *Architettura e città del Mediterraneo tra Oriente ed Occidente*, hrsg. von Alireza Naser Eslami, Genua 2002, 9–58, 38–42; ders., *Poetica della contaminazione nelle città del Mediterraneo: da Filarete a Le Corbusier*, in: *Le Città del Mediterraneo: Alfabeti, radici, strategie. Atti del II Forum Internazionale di Studi ›Le città del Mediterraneo‹, Reggio Calabria, 6–8 giugno 2001*, hrsg. von Massimo Giovannini und Daniele Colistra, Rom 2002, 219–231. Die Moschee des Propheten in Medina und die Große Moschee in Mecca wiesen beide ursprünglich vier Minarette auf; für das 15. Jahrhundert (vor 1460) sind, neben Tabriz, vier Minarette für den Tschehel Sotun (»Palast der vierzig Säulen«) und die Bibi-Khanum-Moschee (sowie für die Ulugh-Beg-Madrassa, beg. 1420) in Samarkand (Usbekistan) belegt, welche um 1400 unter Tamerlan errichtet wurden (den Filarete in seinem *Libro* erwähnt: *Libro architettonico*, IX, f. 68v; *Trattato*, I, 263), sowie für die Üç Serefeli-Moschee in Edirne (1438–47), der Hauptstadt des osmanischen Reiches bis 1453. Vgl. Jonathan M. Bloom, *Minaret: Symbol of Islam*, Oxford 1989; und John D. Hoag, *The Tomb of Ulugh Beg and Abdu Razzaq at Ghazni: A Model for the Taj Mahal*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 27,4 (1968), 234–248. – Tamerlan (Timur) hatte zur Zeit des Filarete eine positive Konnotation als Retter der Christen aus dem Osten. Siehe Reinhard Steiner, *Tamerlan – der ›Zorn Gottes‹ als Georgsritter? Legende und historische Anspielung in Pisanellos Georgsfresko in der Chiesa di Sant'Anastasia zu Verona*, in: *Pantheon* 54 (1996), 26–37; Margeret Meserve, *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*, Cambridge/Mass. 2008, 203–223; Cristelle Baskins, *The Bride of Trebizond: Turks and Turkmens on a Florentine Wedding Chest, circa 1460*, in: *Muqarnas* 29 (2012), 83–100. In der verlorenen, freskierten Weltchronik, die Kardinal Orsini vor 1438 für seinen römischen Palast auf dem Monte Giordano in Auftrag gegeben hatte und auf welche sich Filarete an der genannten Stelle des *Libro* beziehen dürfte, beschließt Tamerlan das sechste und letzte Zeitalter. Vgl. unten S. 392. Am ›Konzil‹ von Mantua 1459, zu welchem Pius II. auch Francesco Sforza geladen hatte, hielt Francesco Filelfo eine Rede für den Kreuzzug, in welcher er behauptete, dass Christus höchstpersönlich Tamerlan als Anführer einer mächtigen Armee geschickt habe, um die byzantinischen Christen zu befreien; siehe Meserve, *op. cit.*, 216.
- 233 Die Kirche des Ospedale (Taf. f. 83v) wie auch die dem Hl. Hieronymus geweihte Kirche der Eremitenklause (Taf. f. 123r) weisen ebenfalls ›Minarette‹ dieses Typs auf; vgl. ferner den zentralen Turm auf der Brücke am Hafen der Stadt am Meer beziehungsweise der antiken Stadt Plusiapolis (Taf. f. 109r). Diese Motive sind m. E. durch den

- Verweis auf die vier Türme der frühchristlichen Kirche von San Lorenzo in Mailand und ein Projekt für den Mailänder Dom um 1400, von welchem zur Zeit des Filarete noch ein Holzmodell erhalten war, sowie auf die Chortürme von Sant'Antonio in Padua (oder, wie zu ergänzen wäre, die näherliegenden Türme von San Gottardo oder der Abbazia di Chiaravalle) nicht hinreichend erklärt. So Jens Niebaum, Filarete's Designs for Centrally Planned Churches in Milan and Sforzinda, in: *Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155, 1, Mailand 2009, 121–138, 125–126 und 130.
- 234 Diese »arkadierten Plattformen« sind m. E. mit dem Hinweis auf Albertis Empfehlung, den »Tempel« zu erhöhen und mit einer Portikus zu umgeben (*De re aedificatoria*, VII, 5), und deren teilweiser Umsetzung in San Sebastiano in Mantua (1460 begonnen) nicht hinreichend erklärt. So beispielsweise John R. Spencer, Filarete and Central Plan Architecture, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 17 (1958), 10–18, 12.
- 235 Ebd., 17, Abb. 23 (ebd., 16, erklärt Spencer Filaret's Bau als Kombination des Hadriansmausoleums mit den Kuppeln des Pantheons in Rom und San Lorenzos in Mailand); ders., Introduction, in: *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1, Abb. 21 und 22.
- 236 Bianca Maria Alfieri, *Islamic Architecture of the Indian Subcontinent*, London 2000, 84–85 und 169; vgl. ebd., 89–91 weitere Beispiele dieses Typus.
- 237 Ebba Koch, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra, with Drawings by Richard André Barraud*, London 2012, v. a. 26–27; vgl. 48–53 (Mausoleum des Itimad-ud-Daulah), 154 (Taj Mahal), sowie 43–47 (Mausoleum des Afzähl Khan und des Sultan Parwiz in Agra) und 126–131 (großer Torbau am Grab des Akbar bei Sikandra). Siehe auch Fairchild Ruggles, Humayun's Tomb and Garden: Typology and Visual Order, in: *Gardens in the Time of the Great Muslim Empires: Theory and Design. Studies in Islamic Art and Architecture*, hrsg. von Attilio Petruccioli, *Muqarnas*, Suppl.-Bd. VII, Leiden 1997, 173–186. Zur Herkunft aus der Architektur der Timuriden siehe Lisa Golombek, From Tamerlane to the Taj Mahal, in: *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn*, hrsg. von Abbas Daneshvari, Malibu/Calif. 1981, 43–50; vgl. Dies., From Timur to Tivoli: Reflections on *il giardino all'italiana*, in: *Muqarnas* 25 (2008), 243–254, 246. – Vgl. hingegen Alessandro Rovetta, Le fonti monumentali milanesi delle chiese a pianta centrale del *Trattato d'Architettura* del Filarete, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 24–32, der in der Grundrissdisposition (und den Türmen) der Kathedrale von Sforzinda einen Reflex von San Lorenzo in Mailand (das nicht nur Filarete für einen ursprünglich paganen Tempel hielt) erkannte. In einem folgenden Aufsatz führte er dann die Kirchengrundrisse Filaret's insgesamt auf das Modell der byzantinischen Kreuzkuppelkirche zurück; ders., Filarete e l'umanesimo greco a Milano: Viaggi, amicizie e maestri, in: *Arte Lombarda* 66 (1983), 89–102.
- 238 Das Original dieses Berichtes ist verloren und hat sich erst in der Redaktion des Giovanni Battista Ramusio aus dem Jahre 1559 erhalten; *Viaggio di un mercante che fu nella Persia*, in: Giovanni Battista Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, 6 Bde., hrsg. von Marica Milanese, Turin 1978–1988, Bd. 3 (1980), 448–452, zit. 448 (Kap. 8: »Beschreibung des königlichen Palastes, den Assambei [Uzun Hasan] außerhalb der Stadt Tauris [Tabriz] errichten ließ«). Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. auch R. A. Jairazbhoy, The Taj Mahal in the Context of East and West: A Study in the Comparative Method, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24 (1961), 59–88, 75–76. Zu diplomatischen Kontakten zwischen Italien und Persien zur Regierungszeit des Uzun Hasan (1453–1478) siehe Angelo Michele Piemontese, L'ambasciatore di Persia presso Federico da Montefeltro, Ludovico Bononiense O. F. M. e il cardinale Bessarione, in: *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XI (Studi e testi, Bd. 423)*, Città del Vaticano 2004, 539–565. Vgl. Anm. 229.
- 239 Mit Blick auf Filarete siehe v. a. Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, II, 16, 3–4, und II, 34, 7–II, 42, 4. Zum antiken und mittelalterlichen Indienbild siehe Albrecht Dihle, The Conception of India in Hellenistic and Roman Literature, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 190, N. S. 10 (1964), 14–23 (und in: ders., *Antike und Orient. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Viktor Pöschl and Hubert Petersmann, Heidelberg 1984, 89–97); vgl. ders., Art. Indien, in: *Lexikon für Antike und Christentum*, Bd. 18, Stuttgart 1998, Sp. 1–56); Donald F. Lach, *Asia in the Making of Europe*, Bd. 1: *The Century of Discovery, Book 1*, Chicago 1965, 5–48; Jacques Le Goff, The Medieval West and the Indian Ocean: An Oneiric Horizon, in: ders., *Time, Work, & Culture in the Middle Ages*, hrsg. von Arthur Goldhammer, Chicago 1980, 189–200; Klaus Karttunen, The Country of Fabulous Beasts and Naked Philosophers: India in Classical and Medieval Literature, in: *Arctos: Acta Philologica Fennica* 21 (1987), 43–52; ders., *India in Early Greek Literature*, Helsinki 1989; ders., *India and the Hellenistic World*, Helsinki 1997; Edgar C. Polomé, The Vision of India in Medieval Encyclopedias, in: *Interpreting Texts from the Middle Ages: The Ring of Words in Medieval Literature*, hrsg. von Ulrich Goebel und David Lee,

- New York 1994, 257–280; Wilhelm Baum und Raimund Senoner, *Indien und Europa im Mittelalter. Die Eingliederung des Kontinents in das europäische Bewusstsein bis ins 15. Jahrhundert*, Klagenfurt 2000; Joan-Pau Rubiés, *Travel and Ethnology in the Renaissance: South India through European Eyes, 1250–1625*, Cambridge 2000; Grant Richard Parker, *The Making of Roman India*, New York 2008.
- 240 Genesis 2,8: »Dann legte Gott, der Herr, in Eden, im Osten, einen Garten an und setzte dorthin den Menschen, den er geformt hatte.« Der hebräische Begriff ist zweideutig und kann als »im Anfang« oder »im Osten« übersetzt werden. Während Hieronymus sich für erstere Lösung entschied, wählte die Vetus Latina letztere, die sich mit Augustinus allgemein durchsetzte. Da »Indien« als der äußerste Osten galt, lag es nahe, das irdische Paradies dorthin zu verorten. Siehe v. a. Alessandro Scafi, *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*, London 2006; und Jean Delumeau, *History of Paradise: The Garden of Eden in Myth and Tradition*, New York 1995, 1–96 (*Une Histoire du Paradis: Le Jardin des délices*, Paris 1992); ferner Joseph Duncan, *Milton's Earthly Paradise: A Historical Study of Eden*, Minneapolis 1972.
- 241 Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, XIV, 3, 1–4.
- 242 Brunetto Latini, *Tesoro*, III, 2; *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, hrsg. von Luigi Gaiter, 4 Bde., Bologna 1878–1883, Bd. 2, 9–29, zit. 23 und 28–29. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Das Kapitel »Dalla parte d'Oriente, che'è appellata Asia« (»Im östlichen Teil, der Asien genannt wird«) ist übrigens ein weiterer Beleg für die Verortung Ägyptens nach Asien, denn das Land am Nil wird hier und nicht im Kapitel »Africa« (ebd., 45–53) abgehandelt. Ähnlich auch Gossouin de Metz, *Image du Monde*, II, 2; oder Leonardo Dati, *Sfera*, III, 31–33 (*La sfera: libri quattro in ottava rima, scritti nel secolo XIV da F. Leonardo di Stagio Dati ...*, Mailand 1865, 37–38). Vgl. oben S. 299f.
- 243 Zur Ebstorfer Weltkarte siehe *Die Ebstorfer Weltkarte. Kommentierte Neuauflage in zwei Bänden*, hrsg. von Hartmut Kugler, Berlin 2007, Bd. 1, 32–33, Taf. 2 (»Das Paradies ist ein Ort im äußersten Orient. [...]«), 36–37, Taf. 4 (»Asien ... Seine erste Region im Osten ist das Paradies ...«; hier hat das irdische Paradies eine quadratische Form). Zur Hereford-Karte beispielsweise Scott D. Westrem, *The Hereford Map: A Transcription and Translation of the Legends with Commentary*, Turnhout 2001, Taf. 2 und S. 31–34 (hier ist das irdische Paradies kreisrund). Beispiele von Beatuskarten finden sich u. a. in: *Mappae mundi. Die ältesten Weltkarten*, 6 Bde., hrsg. von Konrad Miller, Stuttgart 1895, Bd. 2, Taf. 2–9; oder Anna-Dorothee von den Brincken, *Studien zur Universalkartographie des Mittelalters*, Göttingen 2008, Taf. 13–14. Vgl. Ingrid Baumgärtner, Visualisierte Weltenräume. Tradition und Innovation in den Weltkarten der Beatus-tradition des 10. bis 13. Jahrhunderts, in: *Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewusstsein im Mittelalter*, hrsg. von Hans-Joachim Schmidt, Berlin 2005, 231–276. Zur kartographischen Verortung des irdischen Paradieses im Allgemeinen siehe v. a. Alessandro Scafi, *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*, London 2006, v. a. 125–159 und 202–253; ferner Jean Delumeau, *History of Paradise: The Garden of Eden in Myth and Tradition*, New York 1995, v. a. 39–40 (*Une Histoire du Paradis: Le Jardin des délices*, Paris 1992).
- 244 Die Liebe des *Orlando Furioso* erfüllt sich in Indien. In Wolfram von Eschenbachs *Parzival* wie in Albrecht von Scharfenbergs *Jüngerem Titrel* wird der heilige Gral aus dem Sündenpfehl des Abendlandes nach Indien beziehungsweise in das Reich des Priesterkönigs Johannes verbracht. Etc. Stets handelt es sich um den Entwurf einer gewünschten Zukunft und gleichzeitig um das Programm einer Rückkehr zum Ursprung. Siehe beispielsweise Klaus Zatloukal, *India – ein idealer Staat im »Jüngerem Titrel«*, in: *Strukturen und Interpretationen. Studien zur deutschen Philologie gewidmet Blanka Horacek zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Blanka Horacek und Alfred Ebenbauer, Wien 1974, 401–445. Alexander der Große soll, dem aus dem 12. Jahrhundert stammenden und weit verbreiteten *Iter ad Paradisum* zufolge, das irdische Paradies in Indien gefunden haben. Siehe beispielsweise George Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956, 19–21 und *ad indicem*. Vgl. Arturo Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, 2 Bde., Turin 1892–1893, Bd. 1, 1–238, v. a. 73–126; Howard Rollin Patch, *The Other World: According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge/Mass. 1950, 134–174; Peter Dronke, *Imagination in the Late Pagan and Early Christian World: The First Nine Centuries AD*, Florenz 2003, 132–142; ferner Florian Kragl, *Die Weisheit des Fremden. Studien zur mittelalterlichen Alexandertradition mit einem allgemeinen Teil zur Fremdheitswahrnehmung*, Wien 2005.
- 245 Zum Brief des Priesterkönigs Johannes noch immer grundlegend Friedrich Zarncke, *Der Priester Johannes*, in: *Abhandlungen der sächsisch-königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 7* (1879), 829–1030, und 8 (1883), 1–186. Vgl. u. a. Vsevolod Slessarev, *Prester John: The Letter and the Legend*, Minneapolis 1959; Robert Silverberg, *The Realm of Prester John*, Athens/Ohio 1996; Wilhelm Baum, *Die Verwandlungen des Mythos vom Reich des Priesterkönigs Johannes. Rom, Byzanz und die Christen des Orients im Mittelalter*, Klagenfurt 1999; István P. Be-

jczy, *La Lettre du Prêtre Jean. Une utopie médiévale*, Paris 2001; Gioia Zaganelli (Hg.), *La lettera del Prete Gianni*, Mailand 2000. Wie wir gesehen haben, war der Glaube und das Interesse am ›indischen‹ Priesterkönig Johannes zu Filaretos Zeit noch sehr lebendig. Siehe oben S. 299ff.

- 246 Brucioli verspricht, von der idealen Gesellschaft zu handeln, »nicht nur meiner Meinung nach, sondern auch zufolge dessen, was ich über Autrich hörte, einer Stadt in Asien in Richtung der Grenze zu Indien [città in Asia, la verso i confini dell'India«], wo einst die Christen, die dort wohnten, sich eine Ordnung gaben, deren Gesetze mir auch für unsere Republik gefallen würden (die bessere Meinung stets unbenommen), weil sie sich, so zumindest scheint es mir, bei der Weihe ihrer Priester und der Art, wie sie jenes Amt ausüben, sehr stark an jene reine Ordnung der apostolischen Kirche anlehnen.« Antonio Brucioli, *Dialogi* (1526), hrsg. von Aldo Landi, Neapel 1982, 157–205, 199–100 (»Dialogo VII delle leggi della republica«). Dt. Übers. von Victoria Lorini. Auch Tommaso Campanella verortet seinen utopischen »Sonnenstaat« (1602) nicht etwa in das im Westen neu entdeckte Amerika, sondern nach Osten, nach Taprobane, dem heutigen Sri Lanka; zu den Einwohnern bemerkt er: »Das ist ein Volk, das aus Indien dorthin gekommen ist ...«; und er bezeichnet sie als »Bragmani Pitagorici«. Tommaso Campanella, *La città del sole – Civitas solis. Edizione complanare del manoscritto della prima redazione italiana (1602) e dell'ultima edizione a stampa (1637)*, hrsg. von Tonino Tornitore, Mailand 1998, 2, 18 und 60.
- 247 Siehe, beispielsweise, Pierre de Beauvais, *Mappemonde*, frühes 13. Jahrhundert; in: Annie Angremy (Hg.), *La Mappemonde de Pierre de Beauvais*, in: *Romania* (Paris) 104 (1983), 457–498, 465 und 476 (vgl. Angremys Einführung ebd., 316–350). Vgl. Edgar C. Polomé, *The Vision of India in Medieval Encyclopedias*, in: *Interpreting Texts from the Middle Ages: The Ring of Words in Medieval Literature*, hrsg. von Ulrich Goebel und David Lee, New York 1994, 257–280, 267–271.
- 248 Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, 2 Bde., hrsg. von Aulo Greco, Florenz 1970/1976, Bd. 1, 19 (Vita di Eugenio IV); Vespasiano da Bisticci, *Große Männer und Frauen der Renaissance*, übers. von Bernd Roeck, München 1995, 116. Dazu auch Giovanna Lazzi, *Novità e persistenze nelle tipologie vestimentarie al tempo del Concilio: Dalla moda ›alla franciosa‹ a quella ›all'orientale‹*, in: *Firenze e il concilio del 1439*, 2 Bde., hrsg. von Paolo Viti, Florenz 1994, Bd. 1, 389–407, 390–392. – Vgl. beispielsweise die 1467 auf den Lehren von Jan Hus in Prag gegründete Missionsbewegung der Glaubensgemeinschaft der Böhmisches Brüder, die 1490 entschied, eine Reisegruppe zusammenzustellen,

die sich im Osten auf die Suche nach der »noch unverdorbenen Kirche« machen sollte, nach einem möglichst authentischen, nahe am Ursprung verbliebenen christlichen Leben. 1491 begab sich eine Gruppe von vier Personen tatsächlich auf die Reise nach Konstantinopel. Von hier brach Martin Kabátník alleine in den ferneren Osten auf und erreichte über Kleinasien, Damaskus und Jerusalem schließlich Ägypten. Bereits ein Jahr später, 1492, kehrte er enttäuscht nach Böhmen zurück; auch im Osten hatte er nichts als Verfall und Verderbtheit gefunden. Sein Bericht, von welchem fast die Hälfte Ägypten gewidmet ist, hat, 1539 gedruckt, im tschechischen Sprachbereich große Verbreitung gefunden. Ich verdanke diesen Hinweis Reinhard Buchberger, *Touristische Aspekte der Jerusalem-Pilgerfahrt im 15. Jahrhundert: Die Reisen des Jan Hasistejnský z Lobkovic (1493) und Martin Kabatník (1491/92)*, Dipl.-Arbeit Univ. Wien 2001. Erwin Nigmann, *Alttschechische Reisebeschreibungen der mittleren Zeit nach dem Osten: Martin Kabátník, Jan Hasistejnský z Lobkovic, Václav Vratislav z Mitrovic, Krystof Harant z Polzic*, Diss. Prag 1941, war mir bis zuletzt nicht greifbar.

- 249 Siehe insbesondere Rosamond E. Mack, *Oriental Script in Italian Paintings*, in: dies., *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002, 51–71; und dies. und Mohamed Zakariya, *The Pseudo-Arabic on Andrea del Verocchio's David*, in: *Artibus et Historiae* 30 (2009), 157–172, v. a. 163–166. Vgl. die luziden Beobachtungen von Alexander Nagel, *Twenty-Five Notes on Pseudoscript in Italian Art*, in: *RES* 59/60 (2011), 227–248, mit guter Bibliographie zum Thema. Die toskanischen Beispiele sind Legion. Siehe zuletzt Vera-Simone Schulz, *Masaccios San Giovenale-Triptychon und die künstlerische Rezeption arabischer Schrift in Florenz*, in: *Florenz!*, Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle Bonn, München 2013, 200–201; und dies., *Intricate Letters and the Reification of Light: Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto's ›Madonna di San Giorgio alla Costa‹ and Masaccio's San Giovenale triptych*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 58 (2016), 58–93, mit guten Bibliographien. Übrigens finden sich pseudo-arabische Inschriften auch in Lorenzo Ghibertis erster Florentiner Baptisteriumstüre, der Nordtüre (1403–1424), an welcher Filarete laut Vasari mitgearbeitet hat (siehe S. 64, Anm. 6); an zahlreichen Stellen der Gewänder, Kopfbedeckungen und Rüstungen der dargestellten Personen. Siehe Richard Krautheimer, *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton 1971, Abb. 4–66, *passim*. An der zweiten, der sog. Paradiestür (1425–1452), finden sich nur noch zwei Beispiele, und zwar in der Moses-Tafel, wo pseudo-arabische Schrift die Rüstung der Rückenfigur und eines der Zelte

- schmückt. Ebd., Abb. 101 und 107. Filarete führt also in seinen römischen Bronzetüren eine Tradition fort, von der sich sein vermutlicher Lehrer Ghiberti gleichzeitig abwendet. Zahlreiche Beispiele aus Filaretos Mailänder Umfeld bietet Vincenzo Foppa, den unser Autor in seinem *Libro* in eine Liste der größten Maler der Zeit aufnimmt (*Libro architettonico*, IX, f. 67r; *Trattato*, I, 258) und dessen Fresken im Palazzo des Banco Mediceo er lobend erwähnt (XXV, f. 190v–191r; *Trattato*, II, 700). Siehe beispielsweise *Vincenzo Foppa*, Ausst.-Kat. Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, hrsg. von Giovanni Agosti, Mauro Natale und Giovanni Romano, Mailand 2003, 166–167 (Kat. 39), 182–183 (Kat. 45), 228–229 (Kat. 65), 276–277 (Kat. 87), 278–179 (Kat. 88).
- 250 Siehe beispielsweise Giottos Ognissanti-Madonna in den Uffizien; oder die Darstellung der Kirchenväter im ersten Gewölbe der Oberkirche von San Francesco in Assisi (Giorgio Bonsanti, *La Volta della Basilica Superiore di Assisi*, Modena 1997, 42–61). Vgl. Rosamond E. Mack und Mohamed Zakariya, The Pseudo-Arabic on Andrea del Verocchio's David, in: *Artibus et Historiae* 30 (2009), 157–172, 166.
- 251 Noch Matteo da Ferrara wird in seiner Biographie des Kirchenvaters 1497 schreiben: »Hieronymus übersetzte das Buch Hiob des Chaldäischen Propheten Daniel aus dem Arabischen in gutes Latein.« (»Hieronymo ... di caldeo Daniel propheta de Arabico iob iusto in latino traduxe.«) Matteo da Ferrara, *Vita de sancto Hieronymo*, in: ders., *Vita Epistole de San Hieronymo vulgare*, Ferrara 1497, unpag. fol. 4v (Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a. 3488 a; <https://www.digitale-sammlungen.de>, letzter Zugriff: 06.06.2019). Vgl. Rosamond E. Mack und Mohamed Zakariya, The Pseudo-Arabic on Andrea del Verocchio's David, in: *Artibus et Historiae* 30 (2009), 157–172, 168.
- 252 Zit. oben S. 313.
- 253 Zu Filaretos Bronzetüre von Sankt Peter siehe oben S. 31ff.
- 254 Zur Kenntnis des Arabischen im Quattrocento und zur Präsenz arabischer Manuskripte in Florenz beziehungsweise Rom seit 1441 siehe Angelo Michele Piemontese, Islamic Manuscripts in the West, in: *The Significance of Islamic Manuscripts*, hrsg. von John Cooper, London 1992, 45–54, 46–47; ders., Codici Greco-latino-arabi in Italia fra XI e XV secolo, in: *Libri, documenti, epigrafi medievali: Possibilità di studi comparativi. Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti, Bari, 2–5 ottobre 2000*, Spoleto 2002, 445–466, v. a. 462–466; ders., Traccia araba su codice latino, in: *Litterae Caelestes* 1 (2005), 41–60; Alastair Hamilton, *The Copts and the West, 1439–1822: The European Discovery of the Egyptian Church*, Oxford 2006, 51–57 (»The Council of Florence«).
- 255 Angelo Michele Piemontese, Le iscrizioni arabe nella Poliphili Hypnerotomachia, in: *Islam and the Italian Renaissance*, hrsg. von Charles Burnett und Anna Contadini, London 1999, 199–217, 201–202. Das Filarete zeitlich und örtlich am nächsten stehende Beispiel eines Kunstwerkes mit authentischer arabischer (mamlukischer, also aus Ägypten stammender) Schrift stellt das kreisförmige Glasfenster im Oratorium seines Mentors Piero di Cosimo de' Medici in der Santissima Annunziata in Florenz aus der Zeit zwischen 1460 und 1465 dar, in welchem das Wappen der Medici und die Embleme des Piero von einer Reihe von preisenden Anrufungen des Herrschers umgeben sind. Siehe Michele Bernardini, Un'iscrizione araba in una vetrata nella chiesa della SS. Annunziata a Firenze, in: *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 3 Bde., Rom 1999, Bd. 3, 1023–1030; und Bradley J. Cavallo, Of Medici and Mamluk Power: Islamic Forms in a Renaissance Stained-Glass Window, in: *Viator* 45 (2014), 311–330. – Die an der Tür, im Rahmen unterhalb der Darstellung des Heiligen Paulus, angebrachte Inschrift, welche die Völker listet, die sich in Rom in die Union begeben hätten, nennt Griechen, Armenier, Äthiopier und Kopten (VT GRAECI : ARMENI : AETHIOPES : HIC ASPICE : VT IPSA ROMANAM AMPLEXA EST GENS IACOBINA FIDEM; mit »gens iacobina« sind die Kopten gemeint). Der päpstliche Sekretär Maffeo Vegio verändert in seiner kurzen Beschreibung der Tür die Wiedergabe dieser Liste zu: »Wie Griechen, Armenier, Äthiopier, sieh' her, wie Inder und Araber den römischen Glauben umarmen.« (»Ut graeci, armeni, aethiopes, hic aspice, ut indi, Romanam amplexi sint arabesque fidem«), inkludiert also auch »Araber« und »Inder! Maffeo Vegio, *De rebus antiquis memorabilibus basilice sancti Petri Romae*, um 1455; zit. in: *Codice topografico della città di Roma*, 4 Bde., hrsg. von Roberto Valentini and Giuseppe Zucchetti, Rom 1953, Bd. 4, 375–98, 379; oder J. M. Huskinson, The Crucifixion of St. Peter: A Fifteenth-Century Topographical Problem, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), 135–161, 159. Vgl. Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 62–65 und 195.
- 256 Wir finden pseudo-arabische Schriftzüge übrigens auf einem weiteren Werk des Filarete, der wohl aus derselben Zeit des Konzils stammenden Tabernakeltür, welche sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb. 6.25). Siehe Enrico Parlato, in: Anna Cavallaro et al. (Hg.), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Ausst.-Kat. Roma, Musei Capitolini, 24 maggio – 19 luglio 1988,

- Mailand 1988, 128–129, Kat. 38; Pietro Cannata, Le Placchette del Filarete, in: *Italian Plaquettes*, hrsg. von Alison Luchs, Washington 1989, 35–53, 43–45; Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 175–181, welcher der Herkunft der Ikonographie des dargestellten Schmerzensmannes nachgeht, jedoch eine Datierung vor 1433, dem Auftragsjahr der Bronzetüren von Sankt Peter, vorschlägt.
- 257 *Libro architetonico*, XIV, f. 101r; *Trattato*, I, 385.
- 258 Julius Ruska, *Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926, 61–68. Vgl. André Marie Jean Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, 4 Bde., Paris 1950–1954, Bd. 1, 319–324; und Ursula Weisser, Das ›Buch über das Geheimnis der Schöpfung‹ von Pseudo-Apollonius von Tyana, Berlin und New York 1980, 74–75; ferner Irene Caiazzo und Jean-Marc Mandosio, La Tabula smaragdina nel Medioevo, in: *Hermetism from Late Antiquity to Humanism – La tradizione ermetica dal mondo tardo-antico all'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 20–24 novembre 2001*, hrsg. von Paolo Lucentini, Turnhout 2003, 681–696; Irene Caiazzo, Note sulla fortuna della Tabula smaragdina nel Medioevo latino, in: ebd., 697–711. Eine ähnliche Fundgeschichte transportiert auch der Hermes zugeschriebene *Liber lune*; vgl. Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 2, New York 1923, 223–224. Zum Topos des Bücherfundes allgemein Wolfgang Speyer, *Bücherfunde in der Glaubenswerbung der Antike. Mit einem Ausblick auf Mittelalter und Neuzeit*, Göttingen 1970. – Nach Ammianus Marcellinus (*Rerum gestarum libri*, XXXI, 1) sei bei der Schleifung der Mauern der Stadt Chalkedon (heute ein Stadtteil Istanbuls) nach dem Sieg des Valens über den Gegenkaiser Procopius im Jahre 366 ein quadratischer Stein mit einer griechischen Inschrift aufgefunden worden, welche die folgenden historischen Ereignisse prophezeihte. Dieselbe Erzählung wird von den Kirchengeschichtsschreibern Sokrates von Konstantinopel (*Historia ecclesiastica*, IV, 8) und Cassiodor (*Historia ecclesiastica tripartita*, VII, 21) überliefert.
- 259 Julius Ruska, *Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926, 68–107, v. a. 73–79. Erst nach Abschluss der Arbeiten an diesem Kapitel wurde ich darauf hingewiesen, dass dieser Zusammenhang zwischen *Libro architetonico* und *Buch vom Schatz Alexanders* bereits in der wertvollen Dissertation von Heide Klinkhammer hergestellt worden war. Siehe Heide Klinkhammer, *Schatzgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer. Die motivische und thematische Rezeption des Topos der Schatzsuche in der Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1992, 43–45 zum *Buch vom Schatz Alexanders*, 69–74 zu Filarete. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Heide Klinkhammer für diesen Hinweis, die großzügige Zusendung von Auszügen sowie den anregenden Gedankenaustausch.
- 260 Zit. Julius Ruska, *Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926, 68.
- 261 Zit. ebd., 76 und Anm. 3.
- 262 *Libro architetonico*, XIV, f. 103r–103v; *Trattato*, I, 393): »Ich, König Zogalia – was in unserer Volkssprache der Weise und Wohlhabende bedeutet –, der ich in einigen Wissenschaften unterrichtet bin, hinterlasse diesen Schatz in deiner Obhut, Polonon, und in deiner, Orbiati, auf dass keiner diesen Schatz anrühre, solange nicht jener erscheint, der von unten her kommen und *dank seiner Tugend [per sua virtù]* kein geringes Fürstentum erlangen wird; großherzig wie er ist, wird er, nachdem er seinen Staat befriedet hat, dort großartige Bauten errichten lassen.« Zit. unten S. 373. Hier ist, mit Blick auf Francesco Sforza, an die Stelle von »einem, der die Wahrheit liebt« ein Mann von hervorragender »Tugend« getreten. – Die Beachtung einer günstigen Planetenkonstellation bei der Niederlegung des Buches findet sich zwar nicht in der Erzählung des Königs Zogalia aus dem *Libro dell'oro*, aber dafür im Bericht Filaretos von der Niederlegung seines eigenen »libro di bronzo« bei der Gründung Sforzindas (*Libro architetonico*, IV, f. 25r; *Trattato*, I, 103), die jene des Goldenen Buches bei der Gründung der antiken Stadt durch König Zogalia zum Vorbild und zur Erklärung hat.
- 263 *Libro architetonico*, XIV, f. 101v–102r, *Trattato*, I, 386–388: »Als er [Francesco Sforza], wie ich bereits sagte, diesen quadratischen Stein sah, staunte er sehr und wollte den Ort sehen, an dem er gefunden worden war. Nachdem man den Deckel abgehoben und hineingeschaut hatte, entdeckte man im Inneren eine Bleikiste, die eineinhalb *braccia* in der Länge maß und so hoch war wie der Hohlraum im Stein. Da war auch ein großes Buch ganz aus Gold, das mit seiner Größe den gesamten Hohlraum im Stein einnahm, in der Höhe, sprich seiner Dicke, einen halben *braccio* maß und in der Breite der Höhe des Hohlraums entsprach, der vom Deckel bis zum Boden eineinhalb *braccia* maß, wobei das Buch hochkant hineingestellt war. Den restlichen Hohlraum nahmen zwei Vasen ein, die aus demselben Metall bestanden wie das Buch und in ihrer Höhe von eineinhalb *braccia* jener der Aushöhlung entsprachen. Beim Anblick dieser Dinge staunten alle und freuten sich sehr, als sie das ganze Gold sahen. – Nachdem sie alles herausgeholt und das Buch aufgeschlagen hatten, das auf neue Art gemacht war – weshalb es ziemliche Mühe bereitete, bis sie den Weg gefunden hatten, es zu öffnen –,

und es schließlich offen vor ihnen lag, war alles in griechischen Lettern geschrieben und außen [auf dem Umschlag] mit Abbildungen erlesen geprägt. Auch die Vasen waren wunderschön antik geformt und besaßen passende Deckel. Sie holten alle diese Dinge mit großer Fröhlichkeit heraus und freudig ließ er sie zu der Stelle bringen, wo sein Lagerzelt stand, sprich zur Unterkunft des Sohnes. Dort angelangt und alle diese Dinge in das Zelt gebracht, wollte er dort niemand anderen bei sich haben als seinen Sohn und mich. Dann öffnete er die Bleikiste, in der sich ein goldener Kopf befand, mit einer Krone, in die herrlichsten Edelsteine eingelassen waren, und der Rest bestand aus diversen Arten verschiedenfarbiger Schmucksteine. Unter anderem gab es da eine Deckeltasse ganz aus edlem Stein; sie war grün mit rotem Deckel, goldverziert und einem plastisch gebildeten Kopf, welcher dem Kopf jenes Königs ähnelte und ringsum von griechischen Buchstaben eingerahmt war. Der Rest des Hohlraums war angefüllt mit verschiedenfarbigen Steinen unterschiedlicher Form: Es gab große und kleine und so viele, dass einem jene in der Sakristei von San Marco in Venedig spärlich erschienen wären ... [...]. Als man die Deckel der Vasen anhub, war darin nichts anderes als Staub, den wir damals für den Staub von toten Körpern hielten; und fast waren sie versucht, ihn wegzuerwerfen, hätte ich nicht gesagt: ›Werft ihn nicht weg, Herr, lasst erst einmal die Schriftzeichen übersetzen, die auf diesen Vasen stehen, dann könnt ihr damit verfahren wie ihr wollt.« (»Veduto, com'io ho detto, lui [Francesco Sforza] ancora questo sasso quadrato, molto si maravigliò e volle vedere dove e in che luogo fu trovato; e fattolo scoprire e guardato dentro gli era una cassetta di piombo, la quale era di grandezza d'uno braccio e mezzo e alta tanto quanto era il vano di questo sasso. Eragli ancora uno libro grande tutto d'oro, il quale era di grandezza quanto tutto el resto del vano di questo sasso, d'altezza di mezzo braccio, cioè grosso, e la larghezza quanto era alto il vano di questa concovità, la quale era uno braccio e mezzo dal coperchio al fondo, e stavavi messo dentro per coltello questo libro. E nel resto del vacuo erano due vasi del medesimo metallo ch'era el libro e alti quanto era il vano, cioè uno braccio e mezzo. E vedute queste cose, ognuno rimase stupefatto e anche molto allegri, veduto quell'oro. – Cavato fuori ogni cosa e aperto detto libro, il quale in nuova maniera era fatto – e fu una fatica inanzi potessino trovare il modo da poterlo aprire – e aperto, tutto era scritto a lettere greche, di fuori nelle tavole era scolpito degnamente. E i vasi erano ancora in bellissima forma antica e coperchiatogli, e i coperchi a loro convenienza. E cavate fuori tutte queste cose con grande allegrezza, con grande allegrezza le fe' portare al luogo dove era il suo padiglione, cioè allo alloggiamento

del figliuolo. E giunti, e messe nel padiglione tutte queste cose, non altro volle che in quello luogo fusse se none il figliuolo e me insieme con lui. Allora aperse la cassetta del piombo, nella quale era dentro una testa d'oro con una corona con messovi su pietre fine splendentissime, e tutto il resto era di gioie di diverse ragioni di colori. Eravi fra l'altre cose una tazza coperchiata, tutta di pietra fine, la quale tazza era verde e 'l coperchio era rosso, la quale era adornata d'oro e dentro era una testa scolpita che rassomigliava la testa di quello Re' con lettere intorno pure in greco. Tutto il resto del vano erano pietre di variati colori, e così di variate forme: chi grandi e chi piccole, e queste erano tante che quelle della sacrestia di san Marco di Vinegia sariano parute poche ... [...]. Scoperti i vasi, non altro che polvere v'era dentro, la quale stimamo per quell'ora essere polvere de' corpi morti e quasi furono tentati di gittarla via, se nonch  io dissi: ›Nolla gittate, Signore, vogliate prima fare interpretare queste lettere che sono scritte su questi vasi, e poi si pu  fare come vi piace.«).

264 Zu Beginn der kurz darauf einsetzenden Lesung aus dem *Libro dell'oro* erinnert Filarete (unvermittelt) an zwei Schmetterlinge, die bei der Öffnung der Behälter (es wird nicht gesagt, ob es sich um die marmorne oder die bleierne Kiste oder gar um die Vasen handelt) davongeflogen seien; wovon allerdings bei der Öffnung der Kisten beziehungsweise Vasen selbst nicht die Rede war. *Libro architetonico*, XIV, f. 103v, *Trattato*, I, 393: »[Filarete:] ›Herr, erinnert Euch, als der Deckel erbrochen und zwei Schmetterlinge herausgeflogen kamen; sie schienen ein Windhauch, so schnell flogen sie fort, und keiner dachte weiter darüber nach.‹ – Der Übersetzer [Francesco Filelfo] wunderte sich sehr darüber, sagte aber lediglich: ›Das müssen jene Geister gewesen sein.« (»[Filarete:] ›Signore, ricordavi quando fu rotto il coperchio che li usc  fuori due farfalle, le quali parvono uno vento, tanto presto volorono via, e non ci fu pensato.‹ – Allora lo 'nterpetro [Francesco Filelfo] si maravigli  forte, non altro disse se non: ›Questi doveano essere quegli spiriti.«) Mit »jene Geister« dürfen die vom König zuvor (f. 103r ; *Trattato*, I, 392) genannten »Folonon« und »Orbiati« gemeint sein, welche der König mit dem Schutz seines Schatzes vor Unwürdigen beauftragt hatte (zit. unten S. 373). Die beiden Schmetterlinge mögen also zum Missverständnis der Pulver als Asche von Verstorbenen beigetragen haben, bedeutet doch das griechische Wort für Schmetterling, ψυχή, auch die Seele, welche nach dem Tod den Körper verlässt. Filarete selbst dient das Bild der auffliegenden Schmetterlinge, welche sich aus Raupen verwandelt und aus Puppen befreit haben, wohl als ein weiteres Sinnbild der durch die Auffindung des antiken Schatzes ermöglichten Regeneration beziehungsweise ›Renaissance;»

aber auch als Sinnbild des durch die beiden Pulver ermöglichten alchemistischen Opus der Materien-Transmutation.

- 265 *Libro architetonico*, XIV, f. 102r; *Trattato*, I, 388–389: »Figliuolo carissimo salute. Così al nostro architetto dirai, e così ancora a te dico che stiate di buona voglia e attendete a fare cose degne, ché abbiamo fatto interpretare le lettere, le quali sono scritte nel libro dell'oro e così tutte l'altre; abbiamo inteso tutto il tinore d'esse, infra l'altra cose la polvere che noi volavamo buttare via è una polvere che, ispendasi pure danari quanto si vuole, non ne mancherà, perché l'una d'esse è apropiata al Sole e l'altra alla Luna, la quale fa grande moltiplicazione in quello idio che tagliò la testa ad Argo che aveva cento occhi; e meglio abbiamo trovato, cioè il modo a farla, sì che state di buona voglia e fate pure cose degne e grandi, e non guardate a spesa nessuna e a far cose perpetue ...«
- 266 Siehe oben S. 146.
- 267 *Libro architetonico*, IX, f. 67v; *Trattato*, I, 259–260.
- 268 Siehe oben S. 146ff.
- 269 Cyriac of Ancona, *Later Travels*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Edward W. Bodnar und Clive Foss, Cambridge/Mass. 2003, 180–183, 264–265 und 270–271; vgl. *ad indicem*: Hermes wird an insgesamt 19 Stellen genannt.
- 270 Eine Zeichnung findet sich als Illustration zu einer Stelle von Cristoforo Buondelmontis *Liber insularum*, eine begleitet eines der Gebete (Text: Cyriac of Ancona, *Later Travels*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Edward W. Bodnar und Clive Foss, Cambridge/Mass. 2003, 160/161), eine dritte Zeichnung (»pittura«) sandte Ciriaco an Carlo Marsuppini; zwei der erhaltenen Kopien sind sowohl mit dem lateinischen als auch mit dem griechischen Namen des Gottes unterschrieben. Siehe Ilaria Pierini, Ciriaco d'Ancona, Carlo Marsuppini e un Mercurio, in: *Camenae* 10 (2012), 1–35, 31–34, Taf. 2–5; ebd., 26–29: »Carme elegiaco per Poggio [Bracciolini], uomo illustre, sul Mercurio inviato da Ciriaco Anconitano, indagatore di antiquaria« (circa 1439). Vgl. Anna De Floriani, Una testimonianza dell'Umanesimo Fiorentino a Genova: Il Mercurio di Ciriaco d'Ancona effigiato nel Ms. MA.D.6 della Biblioteca Franzoniana, in: *Rivista di Storia della Miniatura* 12 (2008), 103–110; ferner Fritz Saxl und Hans Meier, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, Bd. 3, 2: *Handschriften in englischen Bibliotheken*, London 1953, Tafel XV, Abb. 39; Charles Mitchell, Ex Libris Kiriaci Anconetani, in: *Italia medievale e umanistica* 5 (1962), 283–299, 297–298 und Taf. XXI; und Loretta Vandi, Ciriaco d'Ancona: Lo stile all'antica nella scrittura e nell'immagine, in: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 95 (1999), 122–130, 124, Abb. 5. Zu den an Mercurius gerichteten Gebeten siehe Karl August Neuhausen, De Cyriaci Anconitani quibusdam ad Mercurium deum precationibus, in: *Res publica litterarum* 10 (1987), 243–249; und ders., Dominicus quidam Cyllenius Graecus quonam in opere quatenus sit Cyriacum Anconitanum imitatus Mercurii dei cultorem vel maxime egregium, in: *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studio, Ancona, 6–9 febbraio 1992*, hrsg. von Gianfranco Paci, Reggio Emilia 1998, 253–268. Zur Ikonographie der Darstellung und ihrer Verbreitung siehe auch Fritz Saxl, Rinascimento dell'Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 43 (1922), 220–272, 247 und 252–254; Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Classical Mythology in Medieval Art, in: *Metropolitan Museum Studies* 4 (1933), 228–280, 251–259; und Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990, 149–152. Saxl erkannte in dem Typus ein archaisches Vorbild, welches Ciriaco auf einer seiner Reisen kopiert haben dürfte.
- 271 Für die Imprese siehe Luigi Firpo (Hg.), *Francesco Filelfo educatore e il ›Codice Sforza‹ della Biblioteca Reale di Torino*, Turin 1967, 75–76; vgl. ebd., 85 (*Sphortias*). Zur Freundschaft zwischen Filarete und Filelfo siehe S. 337, Anm. 130 und *ad indicem*. Auch die Variante des Filelfo nimmt übrigens präzise einen antiken Typus auf. Siehe beispielsweise *Alexandrie la divine*, 2 Bde., hrsg. von Charles Méla und Frédéric Möri, Genf 2014, Bd. 1, Abb. 77: hellenistische Marmorstele, Marinemuseum in der Qäitbây-Zitadelle in Alexandrien. Eine ganz ähnliche Darstellung des Hermes findet sich auf der Niccolò Spinelli zugeschriebenen Porträtmedaille des Francesco Filarete (zum Namen vgl. unten S. 368). Siehe George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Nr. 975. Vgl. Richard Trexler (Hg.), *The Libro Cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfredi, Introduction and Text*, Genf 1978, 56.
- 272 Siehe beispielsweise Mirella Levi d'Ancona, Il ›S. Sebastiano‹ di Vienna: Mantegna e Filarete, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 70–74, 72; oder Hans W. Hubert, In der Werkstatt Filaretos: Bemerkungen zur Praxis des Architekturzeichnens in der Renaissance, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 47 (2003), 311–344, 312.
- 273 Liliana Grassi, Diodoro Siculo nel *Trattato* del Filarete: Un codice Diodoreo nella Biblioteca degli Sforza, in: *Aevum. Rassegna di Scienze storiche linguistiche e filologiche* 61 (1987), 53–58.

- 274 John Onians, Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ: A Study in Their Sources, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 96–114, 105.
- 275 Elisabeth Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforzaducs de Milan, au XV^e siècle*, Paris 1955, Nr. B. 96 (A. 144): Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. Lat. 6514. Der Codex enthält neben der kommentierten *Tabula Smaragdina* und anderen kurzen, dem Hermes zugeschriebenen Schriften (darunter der *Liber hermetis de alchimia*, der nochmals die *Tabula Smaragdina* enthält), Albertus Magnus (*De mineralibus*), Marbodius (*De lapidibus pretiosis*), Schriften des (Pseudo-)Geber (*Summa perfectionis*) und des Rhazes (*Liber lumen luminum*) sowie die *Turba Philosophorum*. Vgl. Joseph Bidez und James Corbett (Hg.), *Catalogue des manuscrits alchimiques latins*, 2 Bde., Brüssel 1939/1951, Bd. 1, 18–36 und 294–309.
- 276 *Cent-dix lettres grecques de François Filelfe publiées intégralement pour la première fois d'après le codex trivulzianus*, übers. und komm. von Émile Legrand, Paris 1892, 95–102, 114, 128–130, 134–137.
- 277 Brief Filelfos an Georgios Amoirukios (Amirutzes) in Konstantinopel vom 30. Juli 1465; *Epistolarium Libri XLVIII*, Lib. XXV, 49; Francisco Filelfo, *Collected Letters – Epistolarium libri XLVIII*, hrsg. und übers. von Jeroen De Keyser, 4 Bde., Alessandria 2015, Bd. 3, 1135: »Francesco Filelfo greets the philosopher Georgius Amoerucius. / The man who brings you this letter, Antonio Averlino, is a gentleman and one of my dearest friends. Thus, according to the old proverb, I entrust to you this man, as my friend, to become your friend, a mutual friend, then, for the two of us, who are dear friends. He is experienced in many useful fields and most importantly he is a great architect. He is coming there only to see the sights. You will do me a great pleasure if you welcome him with kindness and if you show him all the love you have for me. / Goodby. Milan, 30 July 1465.« Vgl. *Cent-dix lettres grecques de François Filelfe publiées intégralement pour la première fois d'après le codex trivulzianus*, übers. und komm. von Émile Legrand, Paris 1892, 120–121; zit. auch in Marcell Restle, Bauplanung und Baugesinnung unter Mehmet II. Fâith, in: *Pantheon* 39 (1981), 361–367, 367, Anm. 29; vgl. Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963, 5–6. Da Amoirukios eine Art Lehrer Mehmeds II. gewesen sein und eine wichtige Stellung am osmanischen Hof innegehabt haben dürfte, kann man Filelfos Brief für Filarete auch als seine Empfehlung an den Hof lesen. Zu Amoirukios siehe Julian Raby, Mehmed the Conqueror's Greek Scriptorium, in: *Dumbarton Oaks Papers* 37 (1983), 15–34, 23–24. – Das bereits zitierte Epigramm Filelfos scheint ebenfalls auf diese beabsichtigte Reise Filaretos anzuspitzen: »Averlino,

der du mir zu Recht sehr teuer bist, dem allein die Schar der Phidiase und Praxitelesse den Vorrang zuerkennt, welches Verlangen, die erhabenen Mauern des uralten Byzanz zu sehen, hat dein Herz ergriffen? Du durchquerst schrecklich brausende Fluten und flinke Stürme, um das Hippodrom und die wunderbaren Tempel zu sehen. Die Götter mögen dir eine leichte Rückkehr bescheren und dich mit Glück überhäufen. Schwungvoll stürzt du dich in dein Schicksal.« *De iocis et seriis* (voll. 1465); Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex G 93 inf., f. 218v–219r; Maria Beltramini, Francesco Filelfo e il Filarete: Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano Sforzesca, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, 1–2 (1996), 119–125, 121; hier zit. in der Übersetzung von Tobias Leuker, in: Andreas Thielemann, *Altes und Neues Rom. Zu Filaretos Bronzetür – ein Drehbuch*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 63 (2002), 33–70, 67. – Die folgenden Autoren nehmen wenig überzeugend an, dass Filarete tatsächlich nach Konstantinopel gereist sei und dort Bauprojekte Mehmeds II. beeinflusst oder gar errichtet hätte (erst Festung Yedikule, dann Medrese der Fatih-Moschee u. a.): Marcell Restle, *op. cit.* (vgl. ders., Mehmed Fatih. Der Fall Konstantinopels 1453, in: *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Leipzig 1995, 45–51, 49–50; ders., Die Osmanische Architektur unter Mehmet dem Eroberer und die italienische Renaissance, in: *Italien und das osmanische Reich*, hrsg. von Franziska Meier, Herne 2010, 15–28, 16–17); und Gabriella Ferri Piccaluga, Il rinnovamento urbanistico alla metà del XV secolo: Istanbul e la capitale del Ducato di Milano, in: *Le città del Mediterraneo: Alfabeti, radici, strategie. Atti del II Forum internazionale di studi «Le città del Mediterraneo», Reggio Calabria, 6–8 giugno 2001*, hrsg. von Massimo Giovannini und Daniele Colistra, Rom 2002, 235–242 (vgl. dies., Filarete e la pianta centrale negli anni sessanta del XV secolo in Lombardia, in: *La chiesa a pianta centrale: Tempio civico del rinascimento*, hrsg. von Bruno Adorni, Mailand 2002, 49–59, 57; dies., Filarete in Oriente, in: *Territorio*, n. s. 33 (2005), 134–140). Restle unkritisch folgend, beispielsweise, Neslihan Asutay-Effenberger und Ulrich Rehm, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Sultan Mehmet II. Eroberer Konstantinopels – Patron der Künste*, Köln 2009, 7–13, 11; vgl. ferner Gülru Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge/Mass., 1991, 15–16 und 138. Abgesehen von der Schwäche der Argumente, ist es äußerst unwahrscheinlich, dass irgendjemand Filarete für Fragen des Festungsbaus engagiert hätte;

vgl. S. 78, Anm. 72. – Vgl. Georg von Trapezunt (Georgios Trapezuntios), ein weiterer Freund Filelfos und ebenfalls mit Georgios Amoirukios bekannt; ein Grieche, welcher sich jedoch seit circa 1430 in Italien aufhielt und Ende des Jahres 1465 als Gesandter Pauls II. von Rom nach Konstantinopel übersetzte, wo er nach eigenen Angaben vergeblich versuchte, in die Dienste Mehmeds II. zu treten. Siehe John Monfasani, *George of Trebizond: A Biography and a Study of His Rhetoric and Logic*, Leiden 1976, 184–188.

278 Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 834, f. 6v; zitiert in: Rudolf George Adam, *Francesco Filelfo at the Court of Mi-*

lan (1439–1481): A Contribution to the Study of Humanism in Northern Italy, 2 Bde., Diss. University of Oxford 1974, Bd. 2, 439; und Maria Beltramini, Francesco Filelfo e il Filarete: nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto della Milano sforzesca, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Quaderni, 4. Ser., 1/2 (1996), 119–125, Anm. 26.

7. ERZIEHUNG ZUR TUGEND

*Mir scheint aber, es sollte dargestellt sein,
was der Tugend und auch dem Laster zugehörig ist,
also jene, die diese Tugend erlangt haben
und auch die, die lasterhaft gewesen sind,
auf dass sie, wenn man sie sieht,
die Menschen dazu anregen, der Tugend zu folgen
und gleichermaßen das Laster zu meiden und zu verschmähen.*

Filaretos pädagogischer Dialog verfolgt zwei große Ziele: Die Renaissance ›antiker‹ Architektur und – damit verbunden oder daraus folgend – die Naissance der Tugend. Und diese Erziehung zu neuer Tugend betrifft alle: Den Architekten, den Bauherrn, vor allem aber die Bürger der neuen idealen Stadt, welche durch die von »Filarete« neu geordnete Welt – durch rigide Organisation des Stadtraumes und der Lebensabläufe, durch Erziehungseinrichtungen, durch Gesetze, durch sprechende Architekturen, durch didaktische Bilder und Riten – zu ›Liebhabern der Tugend‹ und zum Handeln zum Besten der Gesellschaft erzogen werden sollen. Antonio di Pietro Averlinos Künstlername beziehungsweise adjektivischer Namenszusatz ist also Programm. Er stammt erst aus der Zeit der Abfassung des Architekturtraktates und verdankt sich dem Nachdenken über die Eigenschaften von Architekt und Architektur und ihre Bedeutung für die Renaissance der Gesellschaft.¹

»FILARETE«

In adjektivischer Verwendung findet sich der Begriff in einem nach 1452 verfassten, aber erst 1465 veröffentlichten Gedicht seines Humanisten-Freundes Francesco Filelfo (»Ad Antonium Averlinum philaretum architectum«),² in der 1464 verfassten Widmung an Piero de' Medici (»dal tuo filareto architetto Antonio Averlino fiorentino«)³ und als gräzisierung Beischrift zu einem Autorenporträt im Codex Trivulzianus, einer Abschrift der noch

Francesco Sforza dedizierten Version (»PHILARETOS O ANTONIΩΣ«).⁴ Die erhaltenen Dokumente lassen leider nicht erkennen, zu welchem Zeitpunkt das Adjektiv zu einem Eigennamen wurde. Jedenfalls bezeichnet Lorenzo de' Medici Antonio Averlino in seinen »Ricordi« – innerhalb einer Liste verliehener Bücher – 1483 ganz selbstverständlich als »maestro Antonio Philarete«.⁵ Entsprechend findet sich die substantivierte Form kurz darauf im lateinischen Incipit des Codex Valencianus (»Antonii Averlini Philareti de architectura liber«)⁶ sowie in einer Liste von Verfassern botanischer Traktate des 1490 verstorbenen Arztes Giovanni Michele Alberto da Carrara (»Antonius Averlinus Philaretus«).⁷ Die moderne Verwendung des Namens verdankt sich jedoch vor allem der »Vita di Antonio Filarete«, die Giorgio Vasari ein Jahrhundert später verfasste.⁸

»Filarete« ist aus dem griechischen Wort ἀρετή und dem Präfix φιλ- zusammengesetzt, soll den Architekten also als »Liebhaber« oder »Freund« der »Tugend« ausweisen. Für diese Namensgebung wird meist Filaretos Humanisten-Freund Filelfo verantwortlich gemacht, doch können wir einen in Analogie zu »Philosoph« gebildeten Kunstnamen durchaus Filarete selbst zutrauen. Sein *Libro architetonico* bezeugt reichlich seine Leidenschaft für bedeutungsvolle, vor allem gräzisierung oder griechische Namen. So tragen die Ureinwohner der paradisiatischen Bauplätze Namen wie Filomoni, Carindo oder Calidoro,⁹ die Hafenstadt des antiken Königs den Namen »πλουσιαπολις« (»Reiche Stadt«) und der Hafen »λυμεν γαληνοβοχαιεν« (»ruhiger Hafen«?),¹⁰

während die Bucht der Gegenwart mit »Porto Calio« bezeichnet ist;¹¹ eine der Brücken wird »Ghephiracagli« (»Schöne Brücke«) genannt,¹² das Gefängnis »Ergastolon« beziehungsweise »Ergastolontos«,¹³ et cetera. Schließlich sei daran erinnert, dass das gesamte *Libro dell'oro* des antiken Königs Zogalia, welches bei den Aushubarbeiten zur Mauer der Hafenstadt aufgefunden wird, in Griechisch verfasst ist.¹⁴

Vielleicht standen »Filarete« bei der Namensbildung auch die Vorbilder Leon Battista Albertis vor Augen. Dieser hatte im Alter von 20 Jahren eine »römische« Komödie über das menschliche Streben nach Ruhm verfasst, deren Held er »Philodoxeus« taufte, was – wie der Autor selbst erklärt – soviel wie »Liebhaber des Ruhmes« bedeute.¹⁵ Später wird er einen seiner Helden der in den 1430er-Jahren verfassten *Intercenales* »Philoponius« nennen, »Liebhaber harter Arbeit«.¹⁶ Etwa zur selben Zeit wählte der Humanist für sich selbst den Namenszusatz »Leo« beziehungsweise »Leone«, als Emblem eines »embattled individual in the competitive arena of personal achievement« (David Marsh).¹⁷ Aber auch andere Vorbilder kommen in Frage. So verfasste zu einem unbestimmten Zeitpunkt vor 1458 Maffeo Vegio, der gleichzeitig mit Filarete im Dienste Papst Eugens IV. stand, die kleine lateinische Schrift »Philalethes«, einen Dialog zwischem dem gleichnamigen Helden und der »Veritas«, der »Wahrheit« (griechisch ἀλήθεια).¹⁸ Übrigens war Antonio Averlino nicht der einzige, der sich den Beinamen »Filarete« zulegte: Der 1419 geborene und seit 1450 als Zeremonienmeister (»araldo«) der Signoria von Florenz tätige Francesco di Lorenzo (di Jacopo) nannte sich ebenfalls »Filarete«; erstmals belegt für das Jahr 1476, in welchem er sein Zeremonienbuch mit dem lateinischen Namen »Filaretus« zeichnet, während er einen Brief von 1486 gräzisiert mit »Francesco Philarethe« unterschreibt.¹⁹ Die Niccolò Spinelli zugeschriebene Medaille dieses Francesco Filarete ist auf der Vorderseite mit FRANCISSCVS PHILARITEHS (sic) beschriftet und zeigt auf der Rückseite eine ganz ähnliche Darstellung des Hermes, wie die von unserem Filarete gefertigte Me-

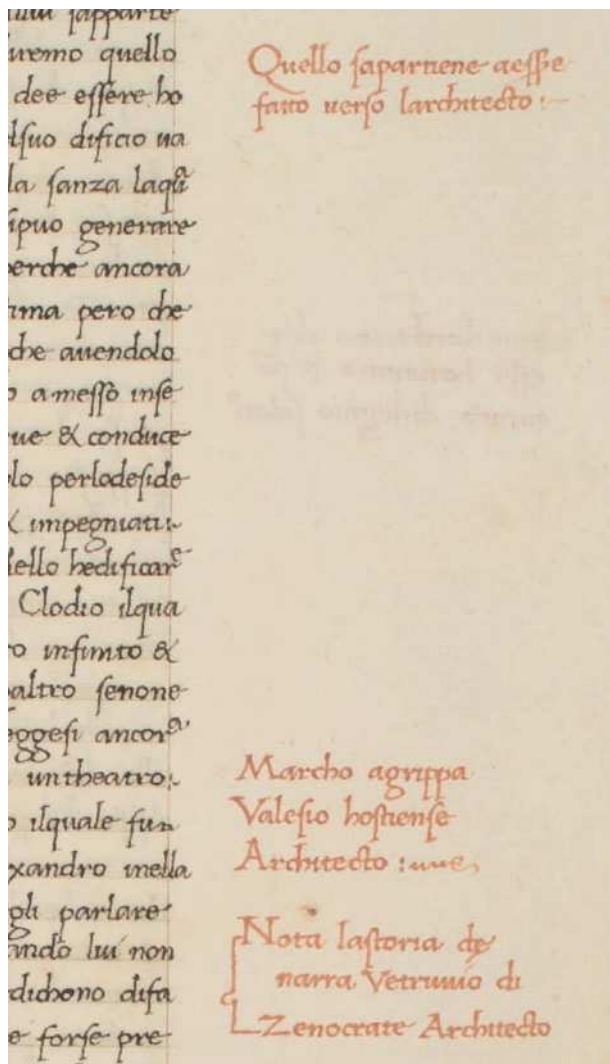
daille des Francesco Filelfo (Abb. 8.14b), woraus man vielleicht schließen darf, dass Francesco di Lorenzo nicht nur mit Filelfo, sondern auch mit Antonio Averlino bekannt war.²⁰ Wir wissen nicht, was Francesco di Lorenzo zu diesem Namen greifen ließ, doch legt die seltsame Schreibweise der Medaille (PHILARITEHS) nahe, dass er nicht nur an seine eigene Tugendhaftigkeit gedacht hat, sondern an die Tugendförderung durch die von ihm orchestrierten und dokumentierten *Riten*.

Für den Verfasser des *Libro architetonico* gilt dies allemal. Wie wir im Folgenden sehen werden, bezeichnet der Name »Filarete« nicht nur die moralischen Qualitäten des Antonio di Pietro Averlino (beziehungsweise des Architekten im Allgemeinen), also nicht nur seine intrinsischen, sondern vor allem seine extrinsischen Eigenschaften, seine Fähigkeiten zur Förderung der Tugend anderer, kurz: seinen Nutzen für die Gesellschaft. Dasselbe zweifache Tugendverständnis werden wir dann auch auf den Bauherrn angewendet finden.

DIE TUGEND DES ARCHITEKTEN

Wie wir gesehen haben, vergleicht Filarete im 2. Buch das harmonische Verhältnis von Bauherr und Architekt mit einer Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, aus deren libidinöser Vereinigung das Bauwerk als ihr gemeinsames Kind gezeugt, geboren und hochgezogen werde; mit der Pointe, dass der Bauherr von seinem Architekten radikal abhängig ist, will er den Fortschritt des Menschen (»utilità«) bewirken und dadurch Ruhm (»fama«) erlangen.²¹ Die lange Passage mündet in der Schlussfolgerung, dass der Bauherr den Architekten aufgrund seines exklusiven Wissens und seines hohen Maßes an »virtù«, welches den eigentlichen »Adel« eines Menschen ausmache, »ehren und lieben« soll, zu seinem eigenen »Nutzen«.²²

Kurz zuvor hatte Filarete Francesco Sforza antike Vorbilder für einen großzügigen Mäzen und für das rechte Verhältnis zwischen Bauherrn und Architekten vorgehalten, wie Lucius Licinius Lucullus oder



7.1. Filarete, *Libro architettonico*, II, f. 9r: »Quello sapartiene aessere / fatto verso larchitecto // Marcho agrippa / Valesio hostiense / Architecto // Nota lastoria che narra Vetruiuo di Zenocrate Architecto« Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Milo sowie Marcus Agrippa und dessen Architekt Valesius von Ostia (vgl. die Marginalien auf f. 9r, Abb. 7.1).²³ Schließlich gibt Filarete Vitruvs Anekdote des Deinokrates wieder, welcher die Aufmerksamkeit des Alexander erregt, um ihm das Projekt einer aus dem Berg gehauenen, männlichen Statue vorzuschlagen, welche in ihrer Linken eine Stadt und in ihrer Rechten eine Schale hält, in der sich das vom Berg fließende Wasser sammelt. Das An-

sinnen wird zwar aufgrund der Missachtung der Lebensmittelversorgung einer solchen Stadt abgelehnt, führt jedoch dazu, dass der Architekt in das Gefolge des Königs aufgenommen und schließlich mit dem Bau der Stadt Alexandria beauftragt wird. Filarete folgt getreu der Darstellung des antiken Autors, doch gibt er ihr eine entscheidende Wendung, wenn es bei ihm nicht mehr die körperliche Schönheit des Deinokrates ist, welche dem Architekten Zugang und Auftrag verschafft, sondern sein »ingegno« (»Begabung«, »Erfindungsgabe«) und seine »virtù« (»Tugendhaftigkeit«).²⁴

Nun, worin besteht die Tugend des Filarete beziehungsweise die »virtù« des Architekten im Allgemeinen? Im 2. Buch, vor den soeben zitierten Stellen, hatte Filarete angekündigt zu sprechen »darüber, was dem Architekt zu tun ansteht und wie man sich ihm gegenüber zu verhalten hat« (»di quello che s'apartiene a fare a l'architetto e anche quello che si conviene essere fatto inverso di lui«),²⁵ doch dann nur letztere Frage explizit beantwortet, während ersteres Versprechen vorerst nur indirekt durch die Erzählung von der Errichtung der Stadt Sforzinda erfüllt wird. Doch im 15. Buch kommt Filarete auf die Frage nach den Pflichten des Architekten zurück und lässt das antike *Libro dell'oro* an seiner statt die Antwort geben: Ansehen und Stellung des Architekten resultieren aus der Wissenschaftlichkeit der Architektur. Ein Architekt muss deshalb, um seine Tätigkeit ausüben zu können, eine umfassende wissenschaftliche Ausbildung durchlaufen haben. Doch zunächst betont Filarete beziehungsweise der Übersetzer des Goldenen Buches, wie so oft, den handwerklichen, praktischen Aspekt seiner »scientia«:

Was der Architekt beherrschen muss, sind noch sehr viel mehr Dinge. Das Wissen des Architekten besteht darin, unterschiedliche Werke zu schaffen und sie abwechslungsreich zu verzieren, er muss sich demnach auf mehrere Tätigkeiten verstehen und dies mit den Händen auch unter Beweis stellen, dazu die Gründe [ragioni] ihrer [der Werke] Maße und Proportionen und Qualitäten kennen, die er entsprechend der Sache, die er auszuführen gedenkt, gezeichnet und erhoben hat.²⁶

Sodann verkündet Filarete beziehungsweise das antike *Libro dell'oro* – Vitruv nicht nur folgend, sondern mehrmals explizit auf ihn verweisend –, dass der Architekt in zahlreichen »scienze« bewandert sein müsse,²⁷ nämlich im Zeichnen (»weil er wohl einfallsreich und handwerklich begabt sein könne, ohne *Disegno* aber kein Werk schaffen würde, das eine Form oder Würde besitzt«²⁸), in Literatur (»weil er ohne eine literarische Bildung keine würdevollen Dinge nachahmen oder ihnen Ausdruck verleihen wird können«²⁹), Geometrie (»weil er mit guten und vollendeten Maßen die Werke, die er schafft, maßvoll und mit Vernunft ausführen wird«³⁰), Arithmetik (»um die Zahlen zu multiplizieren und die [Maß-]Verhältnisse seiner Werke zu bestimmen«³¹), Astrologie (»weil er, wenn er ein Werk befehligt und durchführt, darauf achten soll, die Arbeit unter einem guten Planeten und unter einer günstigen Sternkonstellation zu beginnen«³²), Philosophie, Rhetorik, Musik (»damit er sich darauf verstehe, die einzelnen Glieder mit den Teilen des Gebäudes abzustimmen, auf dass sie gleich den Tönen im Gesang einen Einklang bilden«³³), Medizin (»weil er darauf achten muss, es [das Gebäude] an einem gesunden Ort zu errichten«³⁴), Geschichte (»damit er, wenn er eine Verzierung auszuführen hat, es nach einer würdigen Tat darzustellen weiß, die der Bauherr oder andere in der Vergangenheit wirklich vollbracht haben«³⁵) und Zivilrecht (»damit er, wenn er einen Streit schlichten soll, gerecht zu urteilen versteht und gerecht ist, also weder zur einen noch zur anderen Seite mehr Neigung haben wird«³⁶). Diese Liste abschließend betont Filarete – wieder in Übereinstimmung mit Vitruv –, dass man alle diese Fächer natürlich nicht erschöpfend beherrschen könne, dass der Architekt sich jedoch zumindest das für ihn notwendige Teilwissen anzueignen habe.³⁷

Doch dann geht Filarete weit über seine Vorlage Vitruv hinaus, wenn er vom Architekten nicht nur Wissen und Fertigkeiten verlangt, sondern auch moralische Qualitäten; namentlich die sieben Haupttugenden: die vier weltlichen Tugenden der Gerechtigkeit, Klugheit, Stärke und Mäßigung, sowie die drei christlichen Tugenden von Glaube, Liebe und – statt

der Hoffnung – Fürsorge. Und Filarete erklärt jeweils, wieso der Architekt diese Tugenden besitzen müsse: Die Begründung der »Giustizia« war bereits in der letzten Wissenschaft, der »ragione civile« (Zivilrecht) inkludiert gewesen (»damit er gerecht zu urteilen versteht und gerecht ist, also weder zur einen noch zur anderen Seite mehr Neigung haben wird«). »Prudenzia«, im Sinne von kluger Voraussicht, brauche er »um zur rechten Zeit die Dinge zu beschaffen, die für das Bauwerk benötigt werden«.³⁸ »Fortezza«, im Sinne von Standfestigkeit, benötige der Architekt, »weil seine Aufgabe von öffentlichem Interesse ist. Die öffentlichen Gebäude unterstehen dem Urteil aller Menschen, und zwar vornehmlich dem von Unwissenden«.³⁹ »Temperanza«, im Sinne von Geduld, wiederum brauche er, »weil man am Bau viele Male Dinge ausführen wird, die nicht passen werden«, und in diesen Fällen gelte es, »sich also nicht wegen jeder mißlungenen Sache [zu] ärgern, sondern mit gut gewählten Worten zurecht[zu] weisen«.⁴⁰ »Fede« (»Treue«) benötige der Architekt als Voraussetzung von »Amore«, denn ohne Liebe zur Architektur schade er zwangsläufig selbst seinem Werk. »Carità« schließlich, im Sinne von Nachsicht und Fürsorge, brauche der Architekt, insofern als nicht alle am Bau beteiligten die gleichen Talente und Kräfte besitzen, weshalb es gelte, ihnen die jeweils für sie geeignete Arbeit zuzuteilen, sie zu unterstützen und ihnen zu helfen.⁴¹

Bemerkenswert ist hier, dass die Tugenden nicht sich selber Ziel sind, sondern funktional verstanden werden. Ohne die sieben Haupttugenden könne auch der wissendste und kunstfertigste Architekt keine gute Architektur schaffen. Ähnliches gilt übrigens auch für alle anderen »freien Künste«: Im Universitätsbau der »Casa della Virtù« (Taf. f. 144r, 144v, 145r, Abb. 7.6 und 7.7) führt der Aufstieg des Studenten der auf sieben Stockwerke verteilten sieben freien Künste (Grammatik, Rhetorik, Logik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astrologie) über je sieben Brücken, welche von jeweils einem Standbild einer der sieben Haupttugenden markiert ist, bis er schließlich ganz oben bei der das Gebäude

bekrönenden Allegorie der Tugend schlechthin anlangt (Taf. f. 143r, Abb. 8.13).⁴²

Wenn ein Architekt sich alle genannten Wissenschaften bis zu dem für seine Arbeit notwendigen Maß angeeignet hat und auch noch die moralischen Eigenschaften der sieben wichtigsten Tugenden besitzt, also im umfassenden Sinne tugendhaft ist, dann haben ihm alle am Bau beteiligten unbedingte Folge zu leisten, und der Bauherr hat ihn reichlich zu entlohnen und mit zusätzlichen Geldleistungen und Geschenken derart zu versehen, dass seine Ehrenhaftigkeit und Nützlichkeit (für den Herrscher, aber auch für die Beherrschten) öffentlich bekannt werde – so, wie es im antiken Fürstenspiegel des *Libro dell'oro* vom Verhalten des antiken Königs Zogalia (Galeazzo Maria) gegenüber seinem Hofarchitekten Onitoan Noliaver (Antonio Averlino, Filarete) berichtet wird:

[Francesco Filelfo:] Das [goldene Buch] sagt weiterhin, wie man sich ihm gegenüber zu verhalten hat. Es erklärt, dass man ihn, sofern er die zuvor beschriebenen Eigenschaften besitzt, verehren und gut behandeln muss, ihm überdies alle, die am Bau beschäftigt sind, zu gehorchen haben. *Der Fürst, dem er dient, hat sich ihm gegenüber in Worten und Taten dankbar zu erweisen und ihn in einer Weise mit Ehren und Verdienst auszuzeichnen, dass er unter den anderen bekannt werden würde.* Und so halten wir es mit unserem [Onitoan Noliaver = Antonio Averlino, Filarete], der die Gebäude, die wir in diesem Buch hier illustriert sehen, entworfen und teilweise beschrieben hat, *und den wir, weil wir sahen, dass er diesen Ansprüchen genüge, so behandelten, dass man ihn unter den anderen würde erkennen können und deutlich würde, dass wir seine Tugend [virtù] schätzen* und ihn nicht zu Unrecht gut behandeln, wie viele andere bisweilen, die zufällig etwas zustandebringen, das schön und nützlich erscheint und in Wirklichkeit nur für sich alleine steht, und darüber hinaus nur wenig leisten; *aus diesem Grund werden ihm ein gutes und großzügiges Gehalt angewiesen und viele Geschenke überreicht werden* – woran, wie ich sage, wohl getan ist, weil sich zwar auch die geringste Tugend [virtù] nicht mit Geld kaufen lässt, man aber

einen, den erkennbar mehr als nur eine Tugend [virtù] auszeichnet, umso besser behandeln muss.⁴³

Die Behauptung »Filaretes«, dass er die Eigenschaften der sieben Haupttugenden besitze, sowie seine Aufforderung, entsprechend geehrt zu werden, erinnert an die Selbstporträt-Medaille seines Zeitgenossen Antonio Pisanello aus den 1440er-Jahren. Auf dem Avers (Abb. 7.2a) ist die Profilbüste des Künstlers in fürstlichem Gewand und elitärer Pose von der Inschrift PISANVS PICTOR umgeben, während der Revers (Abb. 7.2b) mit FSKI und PFT, auf zwei Zeilen verteilt und von einem Lorbeerkranz gerahmt, die Anfangsbuchstaben der sieben Haupttugenden zeigt.⁴⁴ Die Tugendhaftigkeit des Künstlers ist es also, welche seinen noblen Status rechtfertigt.

Auch in Filaretes gesellschaftlicher Utopie ist die Tugend das wichtigste Mittel für den Erwerb einer hohen gesellschaftlichen Position. Ausdrücklich erklärt Filarete das Ausmaß der Tugendhaftigkeit eines Menschen zum Maßstab seiner Nobilität: *»es heißt, der Mensch sei so nobel wie er Tugenden hat«* (*»l'uomo è detto gentile tanto quanto egli ha virtù«*).⁴⁵ Gut möglich, dass Pisanellos Selbstporträt-Medaille (Abb. 7.2) Filarete bei der Abfassung des *Libro* vor Augen stand. Gleichzeitig unterscheidet sich die Tugendhaftigkeit des »Filarete« jedoch von jener des Pisanello, denn seine »virtù« bezieht sich nicht nur auf seine moralischen Qualitäten, sondern schließt auch eine Vielzahl technischer und handwerklicher sowie intellektueller Fähigkeiten mit ein, die es in »virtuoser« Weise zu beherrschen und einzusetzen gilt, zum Nutzen des Bauherrn und der Gesellschaft. Die eben zitierte Stelle aus dem antiken *Libro dell'oro* fährt fort:

Weil wir seine Tugend [virtù] erkannt hatten, wurde er, der alle folgenden Dinge in sich vereinte, von uns gut behandelt. Zunächst einmal vermochte er auf der Grundlage des *Disegno* Silber, Bronze, Gold, Kupfer, Marmor, Ton und Holz eigenhändig zu verarbeiten. Außerdem wusste er wie ein Maler mit Farben umzugehen, was die Werke bezeugen, die man von ihm sieht. Er verstand sich aufs Forschen und entdeckte



7.2a. Pisanello, Selbstporträt-Medaille, 1440er Jahre, Bronze, Ø ca. 60 mm. Avers: PISANVS PICTOR. Collection of Stephen K. and Janie Woo Scher, New York. © bpk / The Metropolitan Museum of Art.



7.2b. Pisanello, Selbstporträt-Medaille, 1440er Jahre, Bronze, Ø ca. 60 mm. Revers: F[ides] • S[pes] • K[aritas] • I[ustitia] und P[rudentia] • F[ortitudo] • T[emperantia]. Collection of Stephen K. and Janie Woo Scher, New York. © bpk / The Metropolitan Museum of Art.

eine Vielzahl verschiedener Methoden, wie die Verarbeitung von Glas und anderer Arten von Mixturen, und auch in den lateinischen Schriften kannte er sich aus und verstand sich darauf, neue Einfälle zu ersinnen und mancherlei Moralitäten [moralità] und Tugenden [virtù] zu ergründen, und er errichtete Gebäude in verschiedenen Bauweisen, wovon man hier Zeugnis sieht. Und da wir, wie wir sagten, die Erhabenheit seiner Qualitäten erkannten, behandelten wir ihn in einer Weise, die ihn wiederum veranlasste, uns weiterhin zufriedenzustellen, *weshalb er neben seinem Gehalt, das wenigstens teilweise seiner Tugend [virtù] angemessen war, jährlich hundert Dukaten angewiesen bekam, damit er neue Einfälle erforschen und Neuartiges schaffen konnte, außerdem immer auch noch andere Dinge von uns geschenkt bekam.* Ich habe den Nachfahren dieses Zeugnis hinterlassen wollen, weil ich den Fürst, dem die Umstände einen Mann von erhabener Qualität zuspiesen, darin bestärken möchte, diesen uns zuliebe gut zu behandeln.⁴⁶

Die »virtù« des Architekten bestehen einerseits in Kenntnissen und Fähigkeiten künstlerisch-technischer Natur, wie das Arbeiten in Gold, Silber, Bronze, Kupfer, Marmor, Terrakotta und Holz sowie die Malerei. Andererseits gehört zu den Tugenden des »architetto« technischer und intellektueller Forschergeist und bildikonographische und baukünstlerische Erfinderkraft.

Diese für die Kunsttheorie einmalige Verbindung von wissenschaftlichen Kenntnissen, technisch-praktischen Fähigkeiten und intellektueller Potenz mit moralischen Qualitäten lässt sich in zwei Richtungen lesen: Zum einen handelt es sich um einen erstaunlichen Zusatz zum vitruvianischen Bildungsanspruch an den Architekten. Zum anderen aber auch um eine einzigartige Erweiterung des Tugendkanons, der jetzt auch Wissen und künstlerische Fertigkeiten zu den *virtutes* zählt. Diese Verbindung ist möglich, insofern als der Nutzen für Bauherrn und Gesellschaft den gemeinsamen Nenner stellt.

Filaretos *Libro architetonico* ist nicht nur Francesco Sforza gewidmet, sondern ist zumindest ursprünglich auch für ihn und seinen Sohn Galeazzo Maria geschrieben. Wie wir bereits im zweiten Kapitel gesehen hatten und eben erst wieder bestätigt fanden, funktioniert das ›erbauliche‹ Buch des Architekten als Fürstenspiegel, in welchem die literarischen Doppelgänger von Francesco und Galeazzo Maria Sforza als weise und gute Herrscher auftreten. Angesichts der realen Erfahrungen Filaretos in Mailand stellt dieses Herrscherlob jedoch eine beißende Kritik dar und wurde von den Adressaten sicherlich auch als solche verstanden. Zusätzliche Schärfe erhält die Anklage durch die Autorität der Antike, welche ihr durch die Verdoppelung des Fürstenspiegels mittels der literarischen Konstruktion des *Libro dell'oro* verliehen wird. Die Offenbarungsschrift des *Codex Aureus* hebt mit der Vorhersage des antiken Königs an, dass nur ein höchst tugendhafter Herrscher sein *Libro* werde auffinden können:

›Ich, König Zogalia – was in unserer Volkssprache der *Weise und Wohlhabende* bedeutet –, der ich in einigen Wissenschaften unterrichtet bin, hinterlasse diesen Schatz in deiner Obhut, Folonon, und in deiner, Orbiati, auf dass keiner diesen Schatz anrühre, solange nicht jener erscheint, der von unten her kommen und *dank seiner Tugend* kein geringes Fürstentum erlangen wird; *großherzig wie er ist*, wird er, nachdem er seinen Staat befriedet hat, dort großartige Bauten errichten lassen. Wenn er es ist, der diesen Marmorstein [die beim Aushub der Fundamente der Mauern der Hafenstadt aufgefundene Schatzkiste des antiken Königs] findet, und dies in seinem Beisein geschieht, beheligt und belästigt ihn in keiner Weise und geht Eures Weges.« [...] Er sagt [i. e. Rex Zogalia; es spricht der Übersetzer des *Libro dell'oro*, Francesco Filelfo]: Jener, der ihn findet, wird ein glücklicher Mensch sein, schön an Gestalt, reich beschenkt mit gut geratenen Kindern und einer wohlgestalteten Frau, bevor er jedoch in dieses Fürstentum gelangt, muss er sich einigen Widerständen stellen. Schließlich wird er es

aber erlangen und zusammen mit seinen Kindern glücklich sein.⁴⁷

In den ersten Worten des antiken Königs soll sich Francesco Sforza gleich zwei Mal wiederfinden: als der hier angekündigte, durch seine außergewöhnliche »virtù« zum Fund des antiken *Libro* vorherbestimmte Herrscher; aber auch in der Person des Vaters des Königs Zogalia (Galeazzo), von welchem in der Folge ein ähnlicher politischer Aufstieg berichtet wird, wie er im Fall des Condottiere der Gegenwart zur Herrschaft über Mailand geführt hat.⁴⁸ Anschließend werden als die beiden ersten im *Libro dell'oro* erwähnten und in der Folge von Francesco Sforza in der Gegenwart des *Libro architetonico* errichteten Gebäude ein Bergkastel und ein »Tempio« beschrieben, welche am Ort der Entscheidungsschlacht unmittelbar vor den Mauern der Hafenstadt (vor den Mauern Mailands) angelegt und mit Darstellungen der Kampftugend (»virtù di battaglia«), der Schlachten und Siege des Vaters des antiken Königs (Francesco Sforza), respektive »verschiedenen Andenken an die von oben herab gewährten Tugenden« ausgeschmückt wurden (werden):

Er [Re Zogalia im *Libro dell'oro*] sagt folgendes: Ebenfalls auf der Seite des Flusses, gegenüber von der Brücke, stand ein erhabener Tempel, den mein Vater hatte erbauen lassen, als er dieses Fürstentum errungen hat. Um den hohen Göttern zum Dank Ehre zu erweisen für das gewährte Fürstentum, ließ er in diesem Tempel von den Priestern alljährlich eine feierliche Messe zelebrieren, am selben Tag außerdem *ein Schlachten-schauspiel aufführen, um zu zeigen, dass er dank der [in der Schlacht verkörperten] Tugend und der von oben herab gewährten Gnade das Fürstentum errungen hat*. Auf der anderen Seite der Brücke, sprich auf der anderen [Fluss]Seite, die um einiges höher lag, war eine Festung errichtet worden, die durch die Erhebung hoch oben trohnte und so sein muss wie heute noch. In diesem Tempel befanden sich reiche Verzierungen aus Gold, Silber und Bronze, wie auch die Türen und weiterer Zierrat aus ähnlichem Material beschaffen waren; außerdem war er mit verschiedenen Malerei-

en, Marmorskulpturen und weiteren erlesenen Dingen geschmückt, darunter Abbildungen seiner Siege und der Schlachten, die er geführt hatte. Alles dies befand sich am Eingang des Portikus, und das Tempelinnere schmückte ein Mosaik mit verschiedenen Andenken an die von oben herab gewährten Tugenden ...⁴⁹

Doch diese »virtù di battaglia« macht nur einen Teil der notwendigen Virtus des wahren Fürsten aus. Im 15. Buch, am Ende einer langen, aus dem *Libro dell'oro* referierten Passage, in welcher es um die Sitten, Gesetze und Institutionen der antiken Stadt ging (welche auch in den neuen Städten der Sforza zur Anwendung kommen sollen), folgt eine Stelle, an welcher sich der antike König (hier Francesco Sforza) an seinen eigenen Sohn (Galeazzo Maria Sforza) wendet, um ihn daran zu erinnern, dass die Gerechtigkeit die wichtigste Eigenschaft eines Fürsten darstellt:

Sohn, höre gut auf das, was ich Dir sage, damit die Bevölkerung nicht durch Fehler oder Versäumnisse Deinerseits ins Unglück stürzt. Ich hinterlasse Dir, wie Du siehst, ein schönes Fürstentum und die Liebe unseres Volkes. Um es zu erhalten, musst Du vor allem Gerechtigkeit üben, die lobenswerteste und fassbarste aller Tugenden und die wichtigste für einen Herrscher, weshalb mein Befehl und meine Bitte an Dich vor allem eines ist: Mehr als alles andere Sorge dafür, dass sie nicht untergeht ... [...].⁵⁰

»DIESE TUGEND DES BAUENS«

Die bedeutendste Tugend eines Herrschers, neben der Gerechtigkeit, stellt jedoch seine Bautätigkeit dar. Wie wir eben gesehen haben, kündigt der antike König zu Beginn des *Libro dell'oro* an, dass der Entdecker des antiken Schatzes sich durch sofortige Investition in Architektur als dem Erbe würdig erweisen werde (»großherzig wie er ist, wird er, nachdem er seinen Staat befriedet hat, dort großartige Bauten errichten lassen«). Mit einem ganz ähnlichen Akzent hatte Filaretos eigenes *Libro architettonico*

begonnen: Bereits in den allerersten Sätzen der Dedikation an Francesco Sforza stellt unser »Architekt« heraus, dass einen wahren Fürsten eine Bautätigkeit ohne Rücksicht auf ihre Kosten auszeichne. Das Errichten von Architektur (und Infrastruktur) sei nicht nur ein Vergnügen, sondern auch die Pflicht eines guten Herrschers, nicht nur weil es das beste Mittel ist, ein langlebiges Zeugnis von seiner »liberalità« und »virtù« abzulegen (»per Gloria«), sondern auch deshalb, weil seine Bautätigkeit gute Auswirkungen auf die Gesellschaft hat (»per utilità«), wobei es nicht nur um die Mehrung der Schönheiten und Annehmlichkeiten für die Untergebenen oder um den größten Schutz der Bevölkerung geht, sondern auch um ihre Versorgung mit Arbeit und Lohn:

Erlauchtester Fürst, angesichts der Freude, die Du am Bauen hast, Du außerdem in vielen anderen *Tugenden [virtù]* vortrefflich bist, glaube ich, dass es Dir, sofern Du nicht mit wichtigeren Dingen beschäftigt sein wirst, gefallen wird, die Methoden, Maße und Proportionen des Bauens zu sehen und zu verstehen, die überaus fähige Männer eronnen haben. Als der würdige und *großherzige [magnanimo]* Fürst und exzellente Heerführer, der Ihr seid, aber auch als jemand, der den Frieden liebt und bewahrt, sollt Ihr Euch, sofern Ihr nicht damit beschäftigt seid, ihn mit der Vernunft zu verteidigen, keineswegs dem Müßiggang hingeben, sondern den Geist beschäftigen, ohne auf Kosten achten zu müssen. *Einer solchen Beschäftigung nachzugehen, steht einem Fürsten gut an, sowohl der Nützlichkeit [per utilità] als auch des Ruhmes [per Gloria] wegen, aber auch, weil er auf diese Weise seinen Reichtum an viele Personen weitergeben und vieles am Leben erhalten kann, das sonst untergehen würden.* Solches erkennt man in Dir und ein Zeugnis davon liefert Deine illustre Festung und viele andere Gebäude, die ohne große Ausgaben nicht zu realisieren wären, wie die Wasserläufe, also die schiffbaren Kanäle, die begonnen und erneuert werden, sowie weitere Reparaturarbeiten an neu errichteten Gebäuden, die *jene alten römischen Herrscher zum Nachdenken gebracht hätten.*⁵¹

Für die spätere Widmung an Piero de' Medici, welche sich nicht mehr an einen ehemaligen Condottiere und »absolutistischen« Herzog richtet, kürzte Filarete diese einleitenden Sätze und kehrte die Reihenfolge von wirtschaftlichem Segen für die Allgemeinheit und Sicherung des eigenen Andenkens um:

Weil ich in Dir einen vortrefflichen und, wie es sich für vornehme Menschen geziemt, an *Tugend [virtù]* und würdigen Dingen interessierten Mann erkannt habe, vor allem an jenen Dingen, die für *dauerhaften und würdigen Ruhm [perpetua e degna fama]* sorgen, müsste es Dir, oh prächtiger Piero de' Medici, Freude bereiten, die Methoden und Maße des Bauens zu verstehen. Es ist eine gute Sache und Menschen solchen Formats aus mehreren Gründen würdig und angemessen, vor allem *weil sie auf diese Weise ihren Wohlstand an viele weitergeben, den Bedarf und Notwendigkeit [andernfalls] aufzehren würden, und auch, weil der Ruf seiner Freigebigkeit und Tugend dadurch lange nachhallt [perché lunga fama rimanga della sua liberalità e virtù].*⁵²

Das Errichten von Architektur kann niemals nutzlos und überflüssig sein, denn es bietet dem bedürftigen Volk Arbeit und Einkommen und lässt dadurch viele am Wohlstand der wenigen teilhaben. Filarete verbindet also die Bautätigkeit mit der karitativen Tätigkeit für die Armen und erklärt sie dadurch zu einem zentralen Element der Tugend der *Liberalitas*. Diese sozialwirtschaftlich argumentierende Verbindung der Architektur mit der Tugend der Großzügigkeit und Freigebigkeit befreit die Bautätigkeit des Fürsten vom Vorwurf des Luxus und der Verschwendung und bereichert die Theorie der *Magnificentia*, indem dem Aspekt des demonstrativen Konsums jener des Dienstes am Volk hinzugefügt wird. Diesen Moment des Teilens wird Filarete später bei der Gründung der Stadt Sforzinda, wie wir im vierten Kapitel gesehen haben, in das Bild des Adlers fassen, welcher stets seine Beute mit seinen Untergebenen teilt (vgl. Abb. 4.7 und 4.8).⁵³ Doch lässt die Bautätigkeit nicht nur temporär, sondern weit über seinen Tod hinaus viele am Wohlstand des tugendhaften Herrschers teilhaben. Auch deshalb ist sie am Bes-

ten geeignet, dauerhaftes Zeugnis von der *Liberalitas* und also von der *Virtus* des Fürsten abzulegen (»weil der Ruf seiner Freigebigkeit und Tugend dadurch lange nachhallt« – »perché lunga fama rimanga della sua liberalità e virtù«).⁵⁴

Um diese beiden Ziele der »utilità« und der »fama« (»gloria«, »onore«) zu erreichen, benötigt der Fürst den Architekten und sein Wissen, also Filarete und sein *Libro*. Nicht zufällig schließt die Idealisierung des Verhältnisses von Bauherr und Architekt im Bild der harmonischen Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau mit derselben Wendung:

Bauen ist nichts anderes als ein aus freien Stücken gewähltes Vergnügen und es verhält sich damit wie mit dem Mann, wenn er verliebt ist. Wer es erlebt hat, weiß, wieviel Vergnügen und Verlangen im Bauen liegt und es einen, je mehr man es praktiziert, umso stärker danach verlangt; auch *scheut jener, wenn er dazu in der Lage ist, keine Kosten ... [..]. Dafür hat er allein zwei Gründe, nämlich zum einen den Nutzen und zum anderen den Ruhm*, damit es heißt: Der lässt ein so schönes Gebäude errichten. Und *weil er dazu den Architekten benötigt*, muss der ausreichend geliebt und verehrt werden. Dies gilt es hinlänglich zu beachten.⁵⁵

Wie wir insbesondere im zweiten Kapitel gesehen haben, finden dann beide Aspekte beziehungsweise Forderungen nach rücksichtslosem Bereitstellen finanzieller Mittel und alleiniger Verantwortung des Architekten für die Umsetzung der Investition in Filaretes »utopia del mestiere« während der Errichtung von Sforzinda und der Hafenstadt reichlich Erfüllung. Auch hier dient Filaretes *Libro architetonico* als *Speculum principis*, wenn Francesco Sforzas fiktiver Doppelgänger bereitwillig alle »fantasie« seines Architekten finanziert und ihm die volle Verantwortung für Entwurf und Ausführung überlässt. Der Herzog entlohnt, beschenkt und ehrt seinen Architekten reichlich, und sein Sohn »verliebt sich« in die »Tugend des Bauens«.⁵⁶ Damit folgen Francesco und Galeazzo Maria Sforza dem antiken Fürstenspiegel des *Libro dell'oro*, welches den antiken König Zoga-

lia (Galeazzo) als Verkörperung von *Liberalitas* und *Magnificentia* auftreten lässt.

Aber auch in der Gegenwart finden sich Vorbilder für die Mailänder Familie der Sforza. So werden im 25. Buch Cosimo de' Medici und sein Sohn Piero ausführlich für ihre »virtù« der umfangreichen Bautätigkeit ohne Rücksicht auf die damit verbundenen Kosten gelobt. Dabei ist zu beachten, dass es sich bei diesem letzten, nachträglich hinzugefügten Buch noch immer um einen Dialog zwischen Filarete und seinem Schüler Galeazzo Maria Sforza handelt. Der Architekt belehrt also abschließend die Sforza am Beispiel der Medici noch einmal, wie sich wahre Fürsten verhalten:

[Galeazzo Maria Sforza:] »[...] Mich dünkt, ich habe schon verschiedene Male von Dir und auch von anderen Personen vernommen, dass in Florenz schöne und würdige Gebäude errichtet werden; vor allem höre ich Wunderbares über jenen *prächtigen* Cosimo de' Medici und seine Liebe zum Bauen, wie er selbst sagt. Auch über seinen Sohn, der mit Namen Piero heißt, vernehme ich, dass er großes Vergnügen daran hat und außerordentliche Kennerschaft darin besitzt. Wenn Du also Gebäude gesehen hast oder von anderen über welche hast reden hören, die er gebaut hat, möchte ich erfahren, was Du mir dazu zu berichten weißt; ich habe Herrliches über diesen Mann nicht nur in einer Hinsicht gehört und bitte Dich, mir zu sagen, was Dir dazu zu Ohren gekommen ist« – [Filarete:] »In diesem fünfundzwanzigsten Buch werden wir berichten, was wir darüber gehört und auch gesehen haben. Herr, ich will Euch sagen, was ich von diesem Mann gesehen und auch, was ich über ihn gehört habe, und so auch alles über den Sohn. Sein Ruf ist in Italien und auch außerhalb Italiens nicht verhallt, für einen Privatmann war es eine große Zeit und vielleicht wird es niemals mehr eine geben wie diese. Vergessen wir die alten Römer, Lucullus, Agrippa, Milo und die anderen, die große und bedeutende Bauwerke schufen ... [...] Dankbar für die von Gott erhaltene Gunst, zum Ruhm der Stadt Florenz und *zum Nutzen Vieler, hat er [sein Geld] ausgegeben* und gibt [auch weiterhin] von früh bis spät welches aus. Aus Dankbarkeit gegenüber Gott, der

sie ihm gewährte, hat er viele Bedürftige zum Dank für erhaltene Gnade an ihr teilhaben lassen und auch solche, die sich durch Fleiß, Geschäftigkeit und Verdienst [virtù] hervortaten, in sie einbezogen. Was man ihn aber hat ausgeben sehen, und was längste Zeit und in alle Ewigkeit Zeuge davon sein wird, sind die Kirchen und Klöster der Ordensleute, die er saniert und neu gebaut hat. Jene sind *mit nicht kleinen Ausgaben* durch ihn gestiftet worden. Man kann das [alles] sehen, und es soll nicht heißen, dass das hier nur dahergeredet ist. [...] Sein Sohn Piero ist zweifellos dabei, es ihm begierig und in glänzender Weise gleichzutun. [...]»⁵⁷

Die hier genannten antiken Vorbilder der Magnificenz, Lukullus, Agrippa und Milo, waren Francesco Sforza bereits im 2. Buch anempfohlen worden,⁵⁸ gemeinsam mit dem an dieser Stelle nicht genannten Alexander dem Großen, welcher sich vorbildlich auch gegenüber seinem Architekten Deinokrates verhalten habe.⁵⁹ Doch nicht nur römische Vorbilder werden aufgeboten. Im antiken *Libro dell'oro* finden sich alle möglichen Leitbilder aus längst vergangenen Zeiten und aus fernen Ländern genannt, insbesondere jedoch »ägyptische«. So war beispielsweise der Palast des antiken Königs Zogalia in Plusiapolis, an dessen Stelle die Hafenstadt der Sforza mitsamt dieses Palastes errichtet wird, mit Fresken ausgestattet, welche »unter anderem den Ursprung und Beginn jener Könige Ägyptens darstellten« und »noch andere äußerst ehrwürdige Werke zum Gedächtnis an jene König und ihre Taten, außerdem Bauten wie die Pyramiden, die sehr groß sind und ewig währen. Da war auch das große Theben in Ägypten, das hundert Tore besaß, und schließlich all die anderen ehrwürdigen Dinge jener Gegend.«⁶⁰ Im 8. Buch, innerhalb eines langen, von Filarete selbst in direkter Rede gehaltenen Plädoyers für hemmungslose Investition in Architektur, werden als Städte-Vorbilder das ägyptische Theben, Ninive, das von Semiramis (laut Filarete in Ägypten) errichtete Babylon, das von Kadmos gegründete griechische Theben, das von Laomedon erbaute und von seinem Sohn Priamos wiedererrichtete Troia, das von Dido hochgezogene Karthago und natürlich Rom aufge-

führt, schließlich sogar die Städte Chinas mit ihren mehr als 20.000 Brücken »und viele andere herrliche Dinge.«⁶¹ Als Beispiele einzelner Gebäude werden der Tempel von Jerusalem, den Salomon »unter phänomenalen Kosten« errichtet habe, und ein berühmter Tempel »in Ägypten« genannt (möglicherweise ist der Tempel der Diana in Ephesos gemeint⁶²), welcher so teuer gewesen sei, »dass fast ganz Asien dreihundert Jahre lang die Last für die Kosten dieses Tempels trug«, was Filarete jedoch keineswegs zu tadeln scheint.⁶³ Denn wenn diese und zahlreiche andere Herrscher, Kommunen oder Privatpersonen nicht tief in die Tasche gegriffen hätten, dann hätte sich nichts von ihnen erhalten und niemand wüsste heute noch von ihrer einstigen Größe, denn literarische Zeugnisse könnten die Sprache der baulichen Überreste nicht ersetzen, wie das Beispiel Roms uns allen vor Augen führt. Deshalb muss, wer seine Tugend und den durch sie erlangten Ruhm der Nachwelt überliefern möchte, in Architektur investieren. Und dabei darf auf keinen Fall gespart werden:

... hätten sie auf die Kosten Rücksicht genommen, würden sie nichts zustande gebracht haben und gegenwärtig kein Ruhm weder von ihnen noch von jenen Bauwerken zeugen; das gilt vor allem für die Stadt Rom, in der sich so viele Dinge ereignet haben und von der man so viel darüber liest, wie mächtig und berühmt sie war, dass man, würde man dort nicht jene Gerippe der Gebäude sehen, vielleicht die Hälfte davon glauben würde, wenn man [nur] darüber gelesen hätte. Aber allein der Anblick ihrer Trümmer lässt jeden, der sie eingehend betrachtet, zu dem Schluss kommen, dass alles, was man über sie liest, wahr ist. Schon aufgrund dieser Tatsache will ich jeden, der sich über die Kosten des Bauens Gedanken macht, und zwar vor allem jene, die über die Mittel verfügen, wie Fürsten und Fürstentümer, darin bestärken, sie auszugeben, weil am Ende, wenn ein großer Bau einmal vollendet ist, nichts mehr, kein Geld und auch er nicht mehr auf Erden weilt, jenes Gebäude aber [weiter] in der Welt oder besser gesagt in der Stadt bleibt und mit ihm der Ruhm und die Ehre. – Ich [Filarete] werde also meine Erfindungsgabe daransetzen, in dieser unserer Stadt alle noch fehlenden Gebäude,

die öffentlichen wie die privaten, auszuführen und zu planen, von denen ich glaube, dass sie schön und *ohne Rücksicht auf die Kosten* errichtet werden müssen.⁶⁴

Im 20. Buch, bei der Besprechung der Sitten und Gesetze der neuen Städte der Sforza nach dem Vorbild der antiken Stadt Plusiapolis, legt Filarete seinem Bauherrn Francesco Sforza die Behauptung in den Mund, dass es – wie man unter anderem bei Diodorus Siculus nachlesen könne – in der Antike als Schande gegolten habe, zu sparen statt zu bauen. Filarete (beziehungsweise der Übersetzer des *Libro dell'oro*, der hier jedoch völlig in den Hintergrund getreten ist) berichtet von einem antiken Gesetz, wonach an einem bestimmten Tag jeden Jahres jeder Bürger der Stadt eine Silbermünze in eine Bronzekiste spenden musste; der König selbst jedoch 100.000 Dukaten. Die Kassa durfte nur alle zehn Jahre geöffnet werden, um dann das Nötige und wenn möglich auch das Schöne bezahlen zu können; im Kriegsfall, für Reparaturarbeiten an Gebäuden und Infrastruktur oder zum »ornamento« von Stadt und Staat, jedenfalls zum Wohle aller.⁶⁵ Francesco Sforza scheint sich Sorgen zu machen, dass auf diese Art und Weise zu wenig Geld für Architektur ausgegeben wird: »Sag, man liest doch auch, und unter anderem wirst du dies bei Diodorus Siculus finden, dass es den antiken Königen als eine Schande galt, Gold und Silber zu horten und sie lieber gewaltige Bauwerke errichten ließen, als wollten sie in dieser Form Gold anhäufen.« Sein Architekt kann ihn jedoch beruhigen:

›Von Anhäufen kann man hier wohl nicht sprechen, weil sie ja immer [Geld] ausgegeben haben, indem sie das Geld der vergangenen zehn Jahre in den darauffolgenden zehn Jahren ausgaben, also zugleich ausgegeben und angespart haben, ihm [dem König] im Fall eines Notstandes also immer Geld zur Verfügung stand, ohne seine Untertanen zu belasten, was ich für eine hervorragende Vorgehensweise halte.«⁶⁶

Wie wir im vorangegangenen Kapitel gesehen haben, entnimmt Filarete seine Vorbilder teilweise den mittelalterlichen und zeitgenössischen Reiseberichten,

wie dem *Milione* des Marco Polo oder den *Commentaria* des Ciriaco d'Ancona, wo sie als bestaunenswürdige *mirabilia* figurieren. Teilweise stammen sie aber auch aus antiken Quellen, der Bibel, der Kirchenväterliteratur und den mittelalterlichen Enzyklopädien, wo sie keineswegs positiv, sondern vielmehr negativ behaftet waren. Bei Filarete erfahren sie jedoch eine ganz unbefangene positive Renaissance. Der biblische Kain beispielsweise sah sich wegen des Sündenfalls seiner Eltern und der folgenden Vertreibung aus dem Paradies, wegen seiner eigenen Sünde des Brudermordes in noch unwirtlichere Gegend verbannt, aus Not zur Gründung einer Stadt gezwungen, welche deshalb meist als Sinnbild der *civitas diaboli* galt, aus der man sich in die virtuelle, letztlich eschatologische Gemeinschaft der *civitas Dei* retten müsse.⁶⁷ Bei Filarete hingegen wird Kain im Reigen anderer Kulturbringer als erster Stadtgründer gefeiert.⁶⁸ Auch Semiramis war in der frühchristlichen und mittelalterlichen Tradition negativ konnotiert gewesen, galt als blutrünstige Kriegerin und Inbegriff der *Luxuria*,⁶⁹ und die von ihr gegründete Stadt findet sich in der Bibel als die »Große Hure Babylon« wieder, Sinnbild der in allgemeiner Sünde endgültig verkommenen Gesellschaft.⁷⁰ Bei Filarete hingegen tritt Semiramis mehrmals als Vorbild für den Herrscher der Renaissance auf, aufgrund ihres Kampfesmutes und ihrer Weisheit, insbesondere aber, weil sie die großartige Stadt Babylon (laut Filarete in Ägypten) gegründet und zahlreiche weitere herausragende Bauten errichtet habe.⁷¹ Von der Umwertung der »ägyptischen« Pyramiden und Labyrinth war bereits im vorangegangenen Kapitel die Rede gewesen. Dasselbe gilt für das monumentale Grabmal des mythischen Etrusker-Königs Porsenna, welches bereits im 1. Buch als Vorbild für den Bauherrn der Renaissance angeführt wird.⁷² Dabei verweist Filarete explizit auf Varro als seine Quelle, welcher von Plinius zitiert worden war. Doch dieser hatte das Mausoleum des Porsenna in das Reich der Sage verwiesen und nur beschrieben, um es als »eine überspannte Narretei« zu verurteilen, »mit der man durch Aufwand, der niemandem nützte, Ruhm suchte, außerdem die Kräfte des Reiches schwächte,

nur um den Ruhm eines Künstlers zu mehren.«⁷³ Deshalb war auch für Alberti das Grabmal des Porsenna ein Sinnbild verachtenswerten Größenwahns. Seine nach Plinius beziehungsweise Varro gegebene Beschreibung endet mit dem Urteil: »Solcherlei kann mir als ungeheuerlich und für gar keinen vernünftigen Zweck passend schon gar nicht gefallen.«⁷⁴ Bei Filarete hingegen figuriert es ganz unbefangene als Vorbild für die Renaissance antiker Herrschertugend. Dabei ist das Mausoleum des Porsenna nur ein Beispiel für mehrere Motive aus der *Naturgeschichte* des Plinius, die in Filaret's *Libro* allesamt dieselbe radikale Umwertung von verachtenswertem Größenwahn und Verschwendungssucht zu tugendhafter Bautätigkeit und glorreichem Mäzenatentum erfahren.⁷⁵

»EIN WIEDERAUFERSTEHEN DER TUGENDEN«

Zu den »virtù« eines Herrschenden gehört es schließlich, die Tugenden seiner Untertanen zu fördern, damit es – wie einst in der Antike – wieder viele »virtuose« Männer gebe. Zunächst war es im antiken Fürstenspiegel des *Libro dell'oro* nur um die Förderung, Remunerierung und Ehrung der »virtù« des Architekten gegangen.⁷⁶ Dieses Programm wird dann ausgeweitet auf alle »uomini di virtù«:

Der Übersetzer [Francesco Filelfo] sagt: »Herr, es gibt viele schöne Dinge: Er [König Zogalia] erwähnt noch viele andere, die von ihrem Herrn gut behandelt worden sind, aber auch solche, die für ihre Dienste, sei es aus Geiz, schlichtem Undank oder sonst einem Grund, schlecht entlohnt wurden. Ich glaube, er hat ihrer gedacht, als Huldigung für jene, die ihn gut behandelt haben, wie er [König Zogalia] seinen [Architekten], und um jene zu tadeln, die sich ihm gegenüber etwas zu schulden haben kommen lassen. Deshalb, Herr, war er ein aufrechter Fürst ohne Makel und hatte recht als er sagte, dass es einem Herrscher wohl ansteht, wenn sie einen Mann an der Hand haben, der eine einzigartige Gabe [virtù] in welcher Fähigkeit

auch immer besitzt, wie diese hier der Architektur, der literarischen Wissenschaften oder wie auch immer gearteten Tätigkeit – und ich sage das nicht meinetwegen, denn Euer fürstlicher Vater behandelt mich vortrefflich –, ich sage dies allein Euch zu Ehren, dass es für einen Fürsten eine Kleinigkeit ist, jemanden zu einem reichen Mann zu machen, *was wiederum viele anspornen wird, sich mit Eifer dieser oder jener Tätigkeit zuzuwenden, wodurch Ihr mit Eurem Handeln für ein Wiederaufstehen der Tugenden sorgt [e così facendo siate cagione di risucitare le virtù]*. Glaubt Ihr denn, es hätte im Altertum eine solche Fülle an fähigen Männern gegeben, wären sie von Euch ebenbürtigen Fürsten nicht gut behandelt und geachtet worden, so wie es dieser Tage auch Euer Herr Vater als Fürst mit virtuoson Männern [quegli che hanno virtù] gehalten hat und hält? *Viele erlesene Begabungen sind auf diese Weise wiedererweckt worden [si sono risvegliati molti nobili ingegni]*, die ansonsten dahingedämmert wären, weshalb ich Euch, Herr, darin bestärken möchte, seinem guten Beispiel nachzufolgen und es noch besser zu machen, so dass euch, auf diesen Spuren wandelnd, Männer nacheilen werden, die Euch Ehre machen und Euren Ruhm mehren.⁷⁷

Mittels des *Libro dell'oro* betont Filarete, welch große Bedeutung die Tugend in der Antike gehabt habe, welch hohe Wertschätzung ihr entgegengebracht worden sei und welch große Förderung sie erfahren habe. Es sei deshalb die Aufgabe eines Herrschers der »Renaissance«, die *Virtutes* seiner Untertanen zu fördern (*»risucitare le virtù«, »risvegliare molti nobili ingegni«*), damit – wie in der Antike – wieder viele »virtuose« Männer heranwachsen und die Tugend insgesamt zu neuem Leben erwache. Dies geschehe, indem der Fürst Künstler und Literaten gut behandelt und vor allem auch gut entlohnt und reich belohnt, wodurch andere angeregt werden, ebenfalls Gelehrte, Künstler oder Handwerker zu werden. Mit diesen von Filarete als »uomini di virtù« bezeichneten Männern solle sich der Fürst umgeben und sie – da sie ihm von großem Nutzen seien – als Fachleute und Berater an seinem Hof beschäftigen.⁷⁸ Francesco und Galeazzo Maria Sforza hätten zwar

auf diese Weise bereits erfolgreich viele »nobili ingegni« geweckt, aber noch lange nicht genug für die Renaissance der Tugend getan, wie der enthusiastische Prinz in seiner Reaktion auf Filelfos beziehungsweise Filaretos Rede bekennen muss:

[Galeazzo Maria:] »Messere Scofrance [Francesco, Filelfo], es ist wahr, was Ihr sagt und so soll es befolgt werden; sobald ich mit meinem Vater, dem Fürst, spreche, will ich ihm davon berichten und dahingehend bestärken, außerdem werde ich fragen, ob er verstanden hat, was im Goldenen Buch steht. Bejaht er dies, werde ich fragen, ob er diesen Teil gut verstanden habe. Bejaht er [auch] dies, werde ich verneinen, weil er dies noch in keiner Weise unter Beweis gestellt hat. Wenn er dann sagt, er habe sich darüber noch nicht wirklich Gedanken gemacht, werde ich dafür sorgen, dass er es in einer Weise verinnerlicht, die Euch beiden nicht entgehen wird.« – Darauf erwiderte ich mit den Worten Plautus: »Utinam dictis dicis facta suppetant.« – »Mehr will ich dazu nicht sagen, Ihr werdet schon sehen.«⁷⁹

Ein erster Schritt in die richtige Richtung sei die Investition in offene Schulen und Arbeitshäuser.

DAS GEFÄNGNIS »ERGASTOLON« – »DENN WENN EINER ... GETÖTET WIRD, GEHT SEINE TUGEND VERLOREN«

Was versteht Filarete eigentlich unter »virtù«? Wie die meisten seiner Zeitgenossen auch, verwendet er es in verschiedensten Zusammenhängen und Bedeutungen. Einmal ist es die Kampfeskraft und der Mut des Condottiere (*»virtù di battaglia«*), einmal eine Wissenschaft, dann wieder eine technische oder handwerkliche Fähigkeit, ein andermal eine moralische Qualität, einmal meint es eine einzelne Eigenschaft (etwa die Gerechtigkeit des Herrschers), einmal den Besitz einer bestimmten Gruppe von Eigenschaften (die sieben Haupttugenden des Architekten), oder ganz allgemein den Besitz moralisch guter Eigenschaften, ohne dass diese spezifiziert

wären; schließlich haben auch Planeten, Magnete, Steine oder Heilbäder eine »virtù«. ⁸⁰ Wenn man alle Stellen in Filaretos *Libro architetonico*, an welchen von der Tugend die Rede ist, überblickt, kommt man jedenfalls zu dem Schluss, dass ein utilitaristisches Verständnis überwiegt. Insbesondere dann, wenn Filarete »virtù« im Singular verwendet, dann geht es immer um den Nutzen, und zwar um den Nutzen für die städtische Gemeinschaft beziehungsweise für den Menschen schlechthin, dessen Renaissance das Ziel seines »baulichen« Buches ist.

Ein besonders bezeichnendes Beispiel für diese utilitaristische Auffassung der Tugend ist Filaretos Projekt eines großen Gefängnisses für Sforzinda. ⁸¹ Mit dieser programmatisch »Ergastolon« genannten Institution wendet sich Filarete gegen die Strafjustiz seiner Zeit, indem er die Todesstrafe ablehnt. ⁸² Und zwar mit der eigentümlichen Begründung, dass die jeweilige »virtù« der Verurteilten der Gesellschaft nicht verlorengehen dürfe. Das klingt zunächst äußerst widersprüchlich, denn welche erhaltenswerte Tugend soll denn ein Schwerverbrecher noch besitzen? Doch Filarete versteht unter seiner »virtù« nichts anderes als sein für die Gesellschaft nützliches Wissen oder seine handwerklichen Fähigkeiten; und wenn er nichts weiß und nichts kann, dann seine krude Arbeitskraft. Selbst in letzterem Falle hält es Filarete für vorteilhafter, der Gesellschaft diese »virtù« zu erhalten, anstatt sie zu vernichten:

[Francesco Filelfo, die Bestimmungen des *Libro dell'oro* referierend:] »An diesem Ort wurde, wie gesagt, fast jede Art von Tätigkeit ausgeübt, so dass wer auch immer dorthin kam, Beschäftigung und Arbeit fand. Zweifellos haben sich die Menschen mehrheitlich davor gehütet, Unerhörtes zu tun, indem man sie mit Foltern abschreckte und dafür sorgte, sie arbeiten und nicht sterben zu lassen, was ja von Vorteil war, denn wenn einer, der ein Verbrechen verübt hat, aber eine Begabung [virtù] besitzt, getötet wird, geht seine Begabung [virtù] verloren, und er kann sie auch nicht mehr an andere weitergeben oder nutzbringend einsetzen; aber selbst wenn er über keine Begabung [virtù] verfügt, ist es immer noch besser, ihn zur Strafe für das Schlech-

te, das sie verübt haben, arbeiten und sich plagen zu lassen, weil ihnen das solange sie leben Kummer und Pein bereiten wird, während er, wenn er tot ist, alle Pein und auch die Schmach hinter sich gelassen hat. [...] – [Francesco Sforza:] »Diese Vorgehensweise gefällt mir; ich weiß nicht, was Ihr davon haltet, aber diese Vorschrift ist gut. *Es wird sicher einmal geschehen, dass ein fähiger Mann eine Missetat begeht und dafür den Tod verdienen würde. Er wird, wie gesagt, ein fähiger Mann sein, weshalb dies gewiss der beste Weg ist, weil man es sonst nicht mehr rückgängig machen kann und all die Begabung [virtù] verloren sein wird.* Wenn Ihr also einverstanden seid, verfüge ich, es auf diese Weise zu befolgen.« ⁸³

Dass diese Idee mit humanitären Überlegungen nichts zu tun hat, sondern allein den Nutzen für die Gesellschaft im Blick hat, ergibt sich aus den barbarischen Bestimmungen zur Aufrechterhaltung der Disziplin, welche alle Torturen für zulässig erklären, nur nicht Verstümmelungen, welche die Arbeitsfähigkeit des Bestraften beeinträchtigen könnten; niemandem dürfe derjenige Körperteil versehrt werden, den er zur Ausübung seiner »virtù« benötigt.

Wer für Skandale oder Auseinandersetzungen sorgte, wurde, nicht anders als hätten sie diese im königlichen Palast verübt, mit harten, grausamen Torturen bestraft; wie gesagt, bekam jedoch niemand Gliedmaßen abgetrennt. Hatte einer es [eigentlich] verdient, dass man ihm die Hand oder ein anderes Körperglied abschlägt, musste er, wie gesagt, die obengenannten Abzeichen tragen und wurde für einen gewissen Zeitraum verurteilt. Für den Fall, dass sie an diesem Ort einen Streit anzettelten, würde man ihnen Gliedmaßen abgeschlagen haben, angenommen aber sie verstanden sich auf irgendeine Fertigkeit und würden dadurch an der Ausübung dieser Tätigkeit gehindert werden, würden sie ihm nicht jenes Körperglied abtrennen, sondern ein anderes, das ihn nicht daran gehindert hätte, wie die Nase, die Ohren oder Augen oder sonst etwas, damit er die Arbeit nicht aufgeben musste. Besaß er keine Fähigkeit, würde er unterschiedslos entweder die Hand, die Augen oder die Nase verlieren oder

was der Hauptmann sonst verfügte. Wer jemanden umbrachte, wurde solchen Foltern unterzogen und solange gemartert, dass er lieber tausend Tode gestorben wäre. Die Torturen wurden in der Gegenwart aller vollzogen, dabei mal die eine, mal die andere Foltermethode gewählt, weshalb sie friedlich blieben und keinen Streit angingen.⁸⁴

Filarete illustriert das Gefängnis lediglich mit einem rudimentärem Grundriss (Taf. f. 164v). Und auch sonst steht keineswegs die Architektur, sondern vielmehr Fragen der institutionellen Organisation im Vordergrund. Das Gebäude wird zwei Meilen außerhalb der Stadt, am Fluss Indo gelegen, errichtet, als ein monumentaler, quadratischer Vierkanthof von zwei Meilen Seitenlänge, von einem Wassergraben umgeben und mit zwei Zugängen versehen, von welchen der eine vom Fluss Indo über den Wasserweg, der andere über den Landweg und eine Zugbrücke über den Wassergraben ins Innere der hermetisch abriegelten Anlage führt. Ein zum Tode Verurteilter wird über die Brücke zunächst auf einen erhöhten Vorbau gebracht, wo er – für alle sichtbar ausgestellt – geschlagen wird, und die seinem Vergehen entsprechende, vom Richter verhängte Art der Todesstrafe symbolisch an ihm vollzogen wird. Anschließend wird er über die Treppe »hinuntergeprügelt« und je nach Verbrechen und richterlichem Urteil in eines der vier, in den Ecken des Gebäudes untergebrachten Verliese gebracht, welche die Namen »Lo stentamento« (»Die Mühsal«), »La martoriata« (»Die Gepeinigte«), »L'affamata« (»Die Ausgehungerte«) und »Sanza pace« (»Ohne Frieden«) tragen.⁸⁵ Während des ersten Jahres wird jede Woche das Ritual der symbolischen Todesstrafe auf einem erhöhten Pranger im Gefängnishof vor den Augen aller aufmarschierten Häftlinge nochmals vollzogen, zur persönlichen Erinnerung und allgemeinen Abschreckung. Die ersten vier bis sechs Jahre, je nach Schwere des Verbrechens, müssen die Gefangenen im unteren Stockwerk der Anlage verbringen. Danach dürfen sie in das obere Stockwerk umziehen, das Filarete zynisch als »fröhlicher« (»più allegra«) bezeichnet.⁸⁶ Jedenfalls ist der Häftling in beiden Bereichen zu

harter Arbeit gezwungen, und zwar »secondo suo grado« (gemäß dem verübten Verbrechen und der verhängten Strafe) und »secondo sua qualità« (gemäß der körperlichen und beruflichen Eignung, i. e. entsprechend seiner »virtù«).⁸⁷ Bei guter Führung (»wenn sie sich menschenwürdig und anständig benahmen« – »se si portavano umanamente e con buono modo«) können die Gefangenen hoffen, auch außerhalb des Gefängnisses ihren Beruf oder ihr Handwerk ausüben zu dürfen. Dies gelte auch für diejenigen, welche als »virtù« nur ihre Körperkraft besitzen; diese könnten beispielsweise in einem Steinbruch eingesetzt werden.⁸⁸

Zunächst spricht Filarete nur von zum Tode Verurteilten (»ein Ort für diejenigen, die den Tod verdienten«⁸⁹), die zur Abschreckung härtester Arbeit und Folter ausgesetzt werden sollen.⁹⁰ Und er betont mehrmals, dass diese – wie es auch die symbolisch an ihnen vollzogene Todesstrafe impliziert – nie wieder die Freiheit erlangen könnten (»niemand verließ diesen Ort, es sei denn als Toter«).⁹¹ Später ist jedoch davon die Rede, dass nicht nur zum Tode Verurteilte im »Ergastolon« untergebracht sind.⁹² Im Gefängnis oder in den Arbeitskolonnen, die außerhalb der Anstalt eingesetzt werden, arbeiten auch »Sklaven«; und sogar verarmte Bürger können sich freiwillig anschließen, um auf diese Art und Weise ein wenig Geld zu verdienen und zum Gemeinwohl beizutragen. Die Verdienste der Verbrecher kommen hingegen gänzlich dem Unterhalt des Gefängnisses oder der Staatsführung zugute.

Die Inhaftierten dürfen verheiratet sein oder heiraten, sehen aber ihre Frauen die ersten sieben Jahre nicht. Dann dürfen sie sie zwar zu sich nehmen und auch Kinder mit ihnen zeugen, doch diese müssen nicht nur im Gefängnis aufwachsen, sondern ihr Leben lang dort verbleiben. Der Nutzen der »virtù« der im »Ergastolon« geborenen Kinder gehört ihr Leben lang der Allgemeinheit beziehungsweise dem Staat.

Ansonsten überwiegt bei Filarete jedoch ein durchaus positives Verständnis von »virtù«, als etwas, das man nicht nur ausnutzen kann, sondern fördern soll; allerdings ohne dass unser Autor deshalb den Aspekt des Nutzens aus den Augen verlieren würde. Schon zu Beginn des *Libro architetonico* hatte der ›Freund der Tugend‹ betont, dass jeder Mensch mit einem eigenen, je verschiedenen »ingegno«, einer natürlichen, eingeborenen Begabung ausgezeichnet sei, die es zu einer »virtù« zu entwickeln gelte:

Wie allgemein bekannt, ist der Mensch von Gott erschaffen worden: der Leib, die Seele, der Verstand, die Veranlagung [ingegno] und alles übrige hat er in Vollendung hervorgebracht, den Körper eingeteilt, bemessen und alle seine Gliedmaßen entsprechend ihrer Qualitäten und Maße proportioniert und gewährt, dass der eine den anderen hervorbringt, wie man es auf natürliche Weise geschehen sieht. Auf dass er ihn nutze, erlaubte er dem menschlichen Geist [ingegno] außerdem, auf vielerlei Weisen für seinen Lebenserhalt und Genuss zu sorgen, wobei man sieht, dass der eine mehr Geist [ingegno] hat als der andere und einer diese, der andere jene Fähigkeit besitzt, wie man es sich beim Menschen mehr oder weniger tagein tagaus zutragen sieht.⁹³

Der Herzog ist dafür verantwortlich, diese angeborenen Qualitäten und Fähigkeiten zu fördern und zu entwickeln hin zu einer »virtù«, einem für die Gesellschaft nützlichen Wissen oder einer gemeinnützigen Tätigkeit.⁹⁴ Und dazu benötigt er die Einrichtung von Schulen, welche allen Bürgern offenstehen.

Zur Zeit des Filarete war der Besuch einer Schule bereits der Normalfall: So gingen im Florenz des frühen 15. Jahrhunderts schon fast jeder Junge und auch einige Mädchen in eine Grundschule, an der sie in zwei oder drei Jahren Lesen und Schreiben lernten.⁹⁵ Etwa ein Zehntel der Schüler konnte es sich leisten, danach eine Abaco-Schule zu besuchen, wo ihnen die Grundlagen kaufmännischer Kalku-

lation und Buchführung beigebracht wurden. Nur eine verschwindende Minderheit setzte danach die Ausbildung an einer Universität fort, um zuerst die sieben *artes liberales*, dann Jurisprudenz, Medizin oder Theologie zu studieren.

Dieser herkömmliche Bildungsweg war kürzlich ergänzt worden durch eine andere Vorstellung von Erziehung, welche einem lediglich funktionalen Verständnis von Bildung entgegentrat und stattdessen die sogenannten *studia humanitatis* propagierte, eine philologische und rhetorische, insbesondere moralphilosophische Ausbildung. Die erfolg- und einflussreichsten Vertreter dieser ganzheitlicheren Erziehung des Menschen anhand der antiken Leitbilder zur tugendhaften Lebensführung im Dienste der Gesellschaft waren Vittorino da Feltre (1378–1446) in Mantua und Guarino da Verona (circa 1374–1460) in Ferrara.⁹⁶ Nach ihrem Vorbild verbreiteten sich die *studia humaniora* zunächst an den Höfen, dann aber auch in den Städten, welche um die Mitte des 15. Jahrhunderts begannen, humanistisch gebildete Lehrer für den Unterricht ausgewählter Schüler zu engagieren.

Dieses bunte, aber letztlich elitäre Bildungsangebot wird von Filarete durch zwei allen Bürgern offenstehende Gesamtschulen ersetzt, eine für Jungen und eine für Mädchen. Und während sowohl die Universitätsprofessoren als auch die neuen Pädagogen der *studia humanitatis* ihren Unterricht noch immer überwiegend in den eigenen Wohnungen anbieten mussten, erhalten Filaretés Schulen jeweils ein eigenes, monumentales Gebäude. ›Schule‹ beziehungsweise Erziehung wird damit erstmals zu einer für alle sichtbaren Institution.⁹⁷ Die ausgedehnten Anlagen, die Filarete ausführlich beschreibt und mit zwei Grundrissen und einer Aufrisszeichnung illustriert (Taf. f. 140r), verweisen zwar in ihrer Grunddisposition auf die monastische Tradition, in ihrer äußeren Erscheinung stellen sie jedoch Staatsbauten *avant la lettre* dar.⁹⁸

Die Knabenschule geht auf das Vorbild einer im antiken *Libro dell'oro* beschriebenen Einrichtung zurück, »ein sehr würdiges und nützliches Gebäude«, »von unserem Architekten geplant«. Schulgeld wird

keines erhoben, »damit kein edles Talent [ingegno] wegen Armut verlorengelht«;⁹⁹ damit niemand von der Möglichkeit der Entwicklung seiner natürlichen Anlagen zu einer der Gesellschaft nützlichen »virtù« ausgeschlossen bleibt. Später, bei der Besprechung der Mädchenschule ist dann von zwei Arten des Adels die Rede, jener der Herkunft und jener des »ingegno« beziehungsweise der »virtù«. Aufgenommen werden sollen verarmte und ehrenhafte Mädchen »nobler« Abstammung und solche niederer Herkunft, sofern sie mit einem tugendhaften, also ebenfalls »noblen« Charakter ausgestattet sind:

[Francesco Sforza:] ›... ich wünsche, dass dort nur solche [Mädchen] Aufnahme finden, die folgende Qualitäten besitzen: Zunächst einmal sollen sie Töchter verarmter Adelsfamilien sein, worunter zwei Dinge zu verstehen sind: Einmal müssen ihre Eltern ehrliche Menschen gewesen sein, vor allem die Frauen; außerdem muss erwiesen sein, dass er [der Vater] arm ist. Die andere ist folgende: Wenn sie zwar keine edle Abstammung haben, aber erkennbar tugendhaft und aufrecht sind, *weil der Mensch auch dann von Adel ist, wenn er sich durch Tugend ausweist*. Und dies sind die zwei Sorten [Mädchen], die hier unterkommen sollen ...¹⁰⁰

In den neuen Schulen sollen *alle* »ingegni« (Begabungen) gefördert werden, auch jene, die bisher verlorengelht waren, »weil sie nicht die Möglichkeit hatten, etwas zu lernen, die einen aus Armut, die anderen aus Mangel an Lehrern«;¹⁰¹ und sie sollen so organisiert sein, dass jeder »ingegno« (jedes Talent) sich üben und entwickeln kann gemäß den jeweiligen natürlichen Neigungen, denn es »eignet sich nicht jeder für dieselbe Sache«.¹⁰² Entsprechend ist bei Eintritt in die Schule die Richtung der jeweiligen Ausbildung noch keineswegs festgelegt. Zunächst soll den Knaben durch einen Lehrer Lesen und Schreiben (»lettere«) beigebracht, sodann das jeweilige Potential durch einen Grundkurs in Literatur und Rhetorik oder Dialektik (»disputando«) verfeinert werden. Nach dieser gemeinsamen Grundschulung, sollen die Jungen entweder

einen humanistischen Weg einschlagen oder einen der handwerklichen Ausbildungsgänge durchlaufen. Neben Hörsälen nehmen deshalb auch Werkstätten einen beträchtlichen Teil des Grundrisses ein. In der Regel sollen die Schüler mit sechs, spätestens aber mit neun Jahren eintreten und bis zum zwanzigsten oder vierundzwanzigsten Lebensjahr bleiben, in Ausnahmefällen sogar bis zum dreißigsten, wenn sie eine anspruchsvollere Laufbahn einschlagen. Und noch einmal betont Filarete, dass ein jeder der Ausbildung folgen soll, zu welcher er die größte natürliche Neigung [ingegno] besitzt.¹⁰³

Filarete lässt den Herzog das Projekt zunächst als Bau einer Universität missverstehen, um das Neue seiner Vorstellung von Schule umso deutlicher konturieren zu können. Bereits wenn man auf die »universitären« Fächer blickt – genannt werden nur Medizin, Kirchenrecht, Rhetorik und Poetik –, fällt auf, dass das Quadrivium fehlt, das heißt die numerischen *artes*, Arithmetik, Astrologie, Geometrie und Musik. Ebenso bleiben Logik, Philosophie, und Theologie ungenannt, also die spekulativen Unterrichtsfächer. Umso mehr Wert legt Filarete auf »handwerkliche und körperliche Tätigkeiten«:

[Francesco Sforza:] ›Gut, das wäre dann sozusagen eine Universität.« – [Filarete:] ›Jawohl Herr, aber noch habt Ihr mich nicht ganz verstanden, ich will nämlich, dass es noch etwas mehr ist als eine Universität, und mehr sage ich, weil es dort *mehr [praktische] Befähigungen als Wissenschaften* gäbe. Auch wenn ihnen nicht dieselbe Würde innewohnt, habe ich doch den Eindruck, dass es hier mehr handwerkliche und körperliche Tätigkeiten geben wird, und zwar vorrangig folgende: An diesem Ort soll es einen guten Meister in der Malerei geben, außerdem einen guten Silberschmied, einen guten Marmorsteinmetz, einen Tischlermeister, einen Meister an der Drehbank, einen für die Schmiedekunst, einen für Stickereien und einen für das Schneiderhandwerk, einen für die Heilkräuter, einen für die Glasverarbeitung, einen für den Ton, sprich für schöne [irdene] Gefäße. Außerdem soll es einen Fechtmeister, einen Gesangs- und einen Notenlehrer geben. *Sie [die Schüler] sollen der Tätigkeit zuge-*

teilt werden, für die sie die größte Neigung und Begabung [ingegno] haben, und in dem erforderlichen Zeitraum dort untergebracht sein, und für ihren Unterhalt soll gesorgt werden ...¹⁰⁴

Der Schwerpunkt der wählbaren Berufe liegt deutlich auf den Künsten und dem Handwerk, wie Malerei, Goldschmiedekunst, Silberarbeit, Bildhauerei oder Steinschnitt, Holzverarbeitung oder -schnitzerei, Töpferkunst, Eisenarbeit, Kunststickerei, Textilverarbeitung, Pharmazie, Glasherstellung und -verarbeitung; ebenso wie Fechten, Singen und Musizieren, welche der Autor zu den »esercizii di persona« (»körperliche Tätigkeiten«) zu rechnen scheint. Auffällig auch, dass Filarete diese verschiedenen Sparten des Kunsthandwerkes neben die »universitären« Fächer, die »scienze«, stellt und sie damit, trotz der betonten unterschiedlichen Dignität, auf derselben Ebene verhandelt. Der gemeinsame Nenner *aller* genannten Unterrichtsfächer scheint ihre Ausrichtung auf die Anwendung von Wissen zu sein. Unterrichtet werden soll offenbar nur praktisches, der Gesellschaft unmittelbar »nützlich« Wissen.

Später, im »Theater der Tugend« (»Teatro della Virtù«), auf das wir noch zu sprechen kommen werden, wird Filarete ebenfalls den Handwerkern und Künstlern breiten Raum geben. Entsprechend wird es von drei gleichberechtigten Vorstehern regiert, einem Schriftgelehrten (welcher einen Lorbeerzweig als Abzeichen trägt), einem Kriegsheld (welchen ein Palmzweig charakterisiert) und einem Vertreter der Handwerker (welchen eine Biene als Zeichen seines »ingegno« kennzeichnet).¹⁰⁵ Die hier wie in den Schulprojekten imaginierte Gemeinschaft oder Synthese von wissenschaftlicher und handwerklicher Bildung hatte Filarete zuvor bereits mehrfach auch von seinem eigenen Beruf des Architekten gefordert, der zwar in allen Wissenschaften bewandert sein, aber ebenso handwerkliches Können besitzen soll, schließlich sein Wissen in der Praxis erprobt und bewährt haben muss. So war uns Filaretos Betonung der notwendigen handwerklichen Ausbildung und Praxis gleich mehrfach in seiner Variante des vitruvianischen Bildungsanspruches an den Architekten

begegnet.¹⁰⁶ Und auch im Kunstunterricht, den Filarete dem Prinzen Galeazzo Maria Sforza angedeihen lässt, wird dieser, anlässlich der Besprechung verschiedener Kunsttechniken, zur praktischen Anwendung seines eben erworbenen Wissens ermahnt:

Du hast nun von der Ausführung des Mosaiks gehört, so wie ich sie kenne und gesehen haben. Bei allem bedarf es aber der Praxis, weshalb man, wenn man eine Sache beherrschen will, sie ins Werk setzen muss. Denn selbst wenn Dir eine Methode tausend Mal erklärt worden wäre und Du alles genau verstehst, hättest Du keinen Nutzen daraus, wenn Du nicht auch an die Umsetzung gehst. So ist es bei allen anderen handwerklichen Arbeiten, wo erst die Umsetzung, will man diese Sache vollendet beherrschen, die Befähigung ausbildet.¹⁰⁷

Auch im Folgenden steht die Architektur der Schule und ihr Aussehen auffallend im Hintergrund. Vielmehr geht es um ihre Finanzierung (die Einkünfte des ersten Berufsjahres der Schulabgänger sind an die Schule abzuführen)¹⁰⁸ und vor allem um ihre funktionale Organisation. Dabei wird nichts dem Zufall überlassen: Der Tagesablauf folgt einem strengen Regime; alle Zeiten für Schlaf, Unterricht, gemeinsames Essen und ein wenig Freizeit sind genau festgelegt. Jeden Morgen muss die Messe besucht werden, regelmäßig sind Fastentage einzuhalten und die Beichte abzulegen.¹⁰⁹ Stets werden die Schüler von ihren Erziehern überwacht: Das gemeinsame Mahl (Taf. f. 137r), während dessen von einem der Schüler »ununterbrochen« vorgelesen wird, findet unter den wachsamen Augen der Schulleitung beziehungsweise des Schuldirektors statt, »sodass ein jeder mit größerer Ehrfucht und Ehrerbietigkeit zugegen ist«. ¹¹⁰ Selbst zur Schlafenszeit ist ständige Aufsicht garantiert, denn der gemeinsame Schlafsaal für die Schüler wird von zwei Lehrerzimmern flankiert, mit welchen sie durch jeweils eine Maueröffnung verbunden sind.¹¹¹ Übrigens tragen alle dieselbe Kleidung, mit Ausnahme der Lehrer und des Direktors, die jedoch ebenfalls uniformiert sind.¹¹² Wie schon im Falle des Stadtgrundrisses und des Gefängnisses von Sforzinda sind auch hier totale Organisation des

Ambientes und umfassende Disziplinierung der Abläufe die Grundlagen des institutionellen wie baulichen Entwurfes.

Filarete hatte dem Herzog zu Beginn seiner Ausführungen großen Nutzen und großes Ansehen von diesem noch nie dagewesenen Schulprojekt versprochen. Beide Aspekte werden abschließend noch einmal betont. Verdienst und Ruhm des Herzogs werden groß sein, denn mit einer solchen Schule werde er wertvolle Männer für die Gesellschaft schaffen und fördern, die ihr ohne diese Ausbildungsmöglichkeit verlorengegangen wären. Aber nicht nur Gelehrte, sondern auch Künstler und Handwerker wird die neue Erziehungsanstalt zahlreich hervorbringen:

Es ist, Herr, [meine] Überzeugung, dass Ihr Euch damit vor Gott und der Welt große Ehre machen werdet und dies dafür sorgen wird, viele überaus fähige Menschen in diversen Fähigkeiten auszubilden, denn wie viele Begabungen [ingegni] gehen verloren, weil sie nicht die Möglichkeit hatten, etwas zu lernen, die einen aus Armut, die anderen aus Mangel an Lehrern. Dies wird etwas sein, das für immer währt und noch nie dagewesen ist, obschon es in diesem Land Orte mit Schulen gibt, in denen Dutzende Schüler solcherart unterkommen: Vielerorts zahlen sie etwas dafür, diese Möglichkeit bietet allerdings nur die Lateinschule. Aber auch die anderen Berufe sind notwendig und achtbar, wenn man ein guter Meister darin wird, außerdem eignet sich nicht jeder für dieselbe Sache. Deshalb muss man dafür sorgen, dass jede Begabung [ingegno] sich entfalten kann.¹¹³

Nachdem Francesco Sforza alle Entwürfe gesehen und »alles verstanden« hat, befiehlt er begeistert die sofortige Umsetzung und verleiht der Institution den programmatischen Namen »Arcodomus«, o veramente »Archicodomus«, »che vuol dire principio delle virtù« – »was Anfang der Tugenden bedeutet«.¹¹⁴ Ja, der Herzog ist so begeistert, dass er vorschlägt, über die Vorgaben des antiken *Libro dell'oro* hinausgehend auch eine Schule für »ehrenhafte« Mädchen zu errichten, welche den Namen »domum honestatis« erhält.¹¹⁵ Zwar wird auch in

diesem Falle betont, dass sich die Schülerinnen jeweils denjenigen Fächern zuwenden sollen, zu welchen sie die größte natürliche Neigung [ingegno] besitzen,¹¹⁶ doch auf den gemeinsamen Unterricht in Lesen und Schreiben (»lettere«) folgen lediglich Nähen, Sticken und Weben, »und schließlich alle jene Tätigkeiten, die sich für sie ziemen.«¹¹⁷ Auch müssen Sie bereits mit 17 Jahren die Schule wieder verlassen, wohl weil sie dann im heiratsfähigem Alter sind. Filarete beschließt die Besprechung seiner beiden Schulprojekte mit der ausnahmsweise direkt an den Leser gerichteten Bemerkung: »Zu großem Nutzen und Ehre würde es dem gereichen, der in seiner Stadt diese beiden Gebäude hätte.«¹¹⁸

Insgesamt fällt der rein profane Charakter der von Filarete ausführlich behandelten Institutionen der Stadt Sforzinda auf – des Ospedale, des Gefängnisses, der Schulen, des noch zu besprechenden »Theaters der Tugend« (»Teatro della Virtù«). Zwar ist auch von Kathedralen, Pfarrkirchen und Klöstern die Rede, doch diese haben keine Funktion im sozialen Programm des Stadtentwurfes. Im Falle der Schulen ist zwar von regelmäßigem Messbesuch, Gebet und Fasten die Rede, aber die kirchlichen Vertreter spielen keinerlei Rolle, weder im Erziehungswesen, noch in der sozialen Versorgung der Bevölkerung. Auch Bruderschaften, die zur Zeit Filaretos die Hauptlasten der karitativen Tätigkeit trugen, scheint es in Sforzinda nicht zu geben. Ebenso profan bleibt das Bildprogramm der Stadt.

I. ORBIS PICTUS

Filarete begnügt sich nicht mit einzelnen Institutionen zur Erziehung der Bürger. Durch den omnipräsenten Einsatz von Bildwerken macht er die ganze Stadt zu einer Erziehungsanstalt. Die gesamte Stadt präsentiert sich als Lehrgebäude, Träger eines wahren *orbis pictus*, eines Bilderreigens in einem für Filaretos Zeit einzigartigen Umfang, wie er uns erst in den späteren literarischen Utopien eines Tommaso Campanella oder eines Kaspar Stiblin wiederbegegnet wird.

So werden beispielsweise auf den Türmen der Stadtmauern von Sforzinda die (sich nach ihrem Wind drehenden und tönenden) Personifikationen der Hauptwinde angebracht und mit ihren Namen versehen, »damit alle, die sie sehen, verstehen, was sie bedeuten.«¹¹⁹ Am Fußboden der Kathedrale von Sforzinda werden die Arme des griechischen Kreuzes mit den vier Elementen und den vier Jahreszeiten bebildert; direkt unter der Kuppel wird ein Kreis in derselben Größe gezogen, welcher die zwölf Tierkreiszeichen trägt und eine Darstellung der bekannten Länder und Gewässer einschließt.¹²⁰ Das Gewölbe der Gartenloggia des herzoglichen Palastes von Sforzinda zeigt in Stuck »alle Himmelszeichen, Planeten und Fixsterne«, während der Boden in Mosaik oder Opus-Sectile-Technik »zuerst die vier Jahreszeiten, dann die vier Elemente und eine Erdbeschreibung« vorführt,¹²¹ die Wände hingegen in Fresko »alle Astrologen und Mathematiker, welche die Wissenschaft von der Vermessung der Himmelskonstellationen sowie der Erde erforscht haben, wie Ptolemäus und andere, die die Erfinder dieser Wissenschaften waren.«¹²² Im Hof des Palastbereiches der Herzogin werden am Boden das von der Erde eingeschlossene Meer und – wie auch am Gewölbe – zahlreiche mythologische Themen aus Ovids Metamorphosen dargestellt, für deren Deutung wir im dritten Kapitel die Transmutationen des alchemischen *Opus* vorgeschlagen haben.¹²³ Der Kamin des Herzogspalastes trägt Reliefs mit allen möglichen mythologischen Figuren, die in Verbindung mit dem Element Feuer stehen, während ein Fries »jene Erfinder des Feuers aus Ägypten« (»quegli inventori del fuoco d’Egitto«) vorführt.¹²⁴ Vor der Kirche des Marktplatzes wird die Statue der »Copia« (des »Überflusses«) auf eine hohe Säule gestellt, auf welcher Reliefs »aller möglichen Früchte« (»di tutti e’ frutti che si trovano«) angebracht sind.¹²⁵ Der »palazzo del gentile uomo« (»Palast des Edelmannes«, Taf. f. 84r und 84v) wird mit »schönen Szenen aus der Antike« (»belle storie antiche«) freskiert, »unter anderem ... wie Theben von Amphion errichtet wird, außerdem die Kriege Thebens und die Athens, und in den Sälen die Zerstörung Trojas, während

die Gemächer ringsum mit Pflanzen- und Frucht-darstellungen und gefälligen Dingen ausgemalt waren.«¹²⁶ Der »palazzo in uno luogo pantanoso e acquatico« (»Palast an/in marschigem Gewässer«, Taf. f. 169v) wiederum, hinter welchem – zumindest als Anlass – Filaretos unausgeführtes Projekt für einen herzoglichen Palast in Venedig stehen dürfte, wird mit einem Fußbodenmosaik ausgestattet, welches »verschiedene Darstellungen von Tieren und Blattwerk und von Fischen in außergewöhnlicher Form« enthält.¹²⁷ Et cetera.

2. MEMORIA

Eine zweite Bildkategorie haben wir bereits am Beispiel des Brunnens im Hof der herzoglichen Residenz von Sforzinda kennengelernt (Taf. f. 68r), welcher dort gemeinsam mit jenen beiden Bäumen, die eine so große Rolle während der Gründung der Stadt gespielt hatten, mittels seiner Skulptur (der Adler in der Eiche), seiner Reliefs (Zeremonien und Augurien) sowie der erläuternden Inschriften die an diesem Ort zur Gründung der Stadt vollzogenen Riten und Ereignisse dauerhaft ins Bild und so ins kollektive Gedächtnis bringen soll.¹²⁸ Demselben Ziel dienen jährliche, am Tag der Stadtgründung vollzogene Feierlichkeiten.¹²⁹

Vor den Toren der Hafenstadt wird eine Votivkirche erbaut, wie sie im antiken *Libro dell’oro* als an derselben Stelle, vor den Mauern von Plusiapolis, errichtet beschrieben wird, welche an den »virtuosen« Aufstieg des Francesco Sforza und die mit Gottes Gnade gewonnene Entscheidungsschlacht um Mailand erinnern soll (»um den hohen Göttern zum Dank Ehre zu erweisen für das gewährte Fürstentum«), ausgestattet mit Darstellungen dieser und anderer ruhmreicher Schlachten. Zusätzlich soll am Jahrestag der Ereignisse eine Messe gefeiert und die Schlacht »dargestellt«, also aufgeführt werden, »um zu zeigen, dass er dank der [in der Schlacht verkörperten] Tugend und der von oben herab gewährten Gnade das Fürstentum errungen hat.«¹³⁰

In demselben Sinne der kollektiven Memoria werden an den Türmen der Stadt Sforzinda (an den acht Spitzen der sternförmigen Stadtmauer) und an den Toren (an den acht Kreuzungspunkten der beiden Quadrate, welche den Stern bilden; vgl. Taf. f. 11V [Abb. 2.1], 13v und 43r), innen und außen, Inschriftentafeln angebracht, welche neben dem Namen des jeweiligen Turmes beziehungsweise Tores (benannt nach den entsprechenden Winden beziehungsweise den Mitgliedern der Familie Sforza sowie dem Architekten) das Jahr und die (wunderbar kurze) Dauer ihrer Erbauung sowie der Errichtung der Stadtmauer insgesamt, schließlich die (fantastisch große) Zahl der dabei tätigen Handwerker und Arbeiter dem Ein- wie dem Austretenden verkünden.¹³¹ Ähnliche Maßnahmen werden im Falle der neuen Stadt am Meer getroffen, an deren Brücke über dem Eingang zum Hafen (Taf. f. 109r) – nach dem Vorbild des antiken *Libro dell'oro* – eine Tafel mit dem Datum der Errichtung der Stadt und den Namen des verantwortlichen Bauherrn und seines Architekten angebracht werden, die sich ebenda auch in Statuen verewigt finden.¹³² Die Porträtreiefs des Stifters und seines Architekten, gemeinsam mit Inschriftentafeln, waren zuvor bereits am Ospedale von Sforzinda (Taf. f. 83v), eine weitere kommemorative Inschrift auf einer vor dem Gebäude aufgestellten Stele angebracht worden, während die Portikus mit der Geschichte der Gründung und Errichtung freskiert worden war.¹³³ Später werden auch am Aquädukt von Sforzinda (Taf. f. 160v) und an dem nach dem Vorbild des antiken *Libro dell'oro* erbauten drehbaren Turm (Taf. f. 172r) Zeitpunkt der Errichtung sowie die Namen des Bauherrn und seines Architekten angebracht.¹³⁴

Auf einem der Plätze (der Hafenstadt?) wird ein Denkmal für den antiken König Zogalia (Taf. f. 102v) »zu seinem Andenken« errichtet.¹³⁵ Das zentrale Element dieses gigantischen Monumentes bildet eine innen begehbare, bronzene Säule, die man sich wohl ähnlich wie die Trajans- oder Marc-Aurel-Säule vorzustellen hat, auf welcher eine von vier Löwen getragene »piramida« beziehungsweise »aguglia« (nach dem Vorbild des vati-

kanischen Obelisken) steht, welche wiederum von einer Statue des thronenden Königs bekrönt wird.¹³⁶ Unter die »Pyramide«, zwischen die Löwen, wird die antike, marmorne Schatzkiste gestellt, welche bei den Aushubarbeiten zur Mauer der Hafenstadt aufgefunden worden war und welche unter anderem den *Codex Aureus* des antiken Architekten (Filaretos *Libro architetonico*) enthalten hatte. Die Säule wird auf Befehl des Francesco Sforza »mit einigen Gedenkszenen skulptiert, die ich in besagtem *libro* geschrieben fand« (»intagliata di certe memorie, le quali ho trovate nel detto libro scritte«), während die Statue des Königs in seiner Rechten das antike *Libro dell'oro* seines Architekten Onitoan Noliaver (das *Libro architetonico* des Antonio Averlino Filarete) präsentiert, in welchem alle Gebäude, Institutionen und Gesetze enthalten sind, auf denen die neue Stadt und ihre Gesellschaft von dem Architekten der Renaissance gegründet wurden. Schließlich wird auch das im Arsenal der Hafenstadt gefundene »antike« Schiff der Königin Semiramis (Taf. f. 157v) auf dem Hauptplatz von Sforzinda vor der Kathedrale auf Säulen gehoben und mit kommemorativen Inschriften versehen.¹³⁷

3. »MORALITÀ«

Bemerkenswerterweise sind die Laster aus Filaretos »Idealstadt« keineswegs verbannt. Sie werden jedoch institutionalisiert, indem sie baulich zusammengefasst, architektonisch sichtbar gemacht und der staatlichen Kontrolle unterstellt werden. Bereits im 2. Buch ist im Vorblick auf die Ausführungen der folgenden Bücher neben den sakralen und öffentlichen Gebäuden auch von Gebäuden für das Volk die Rede (»luoghi comuni«), mit welchen die neue ideale Stadt ausgestattet werden soll: Bäder, Kneipen, Herbergen, Bordelle (»luoghi venerei«), öffentliche Loggien sowie Theater oder Spielstätten, wie sie »in der Antike üblich waren«.¹³⁸ Im 10. Buch werden diese Institutionen – mit Ausnahme der »Theater«, die an anderen Stellen monumental errichtet werden¹³⁹ – in einem großen Häuserblock direkt am Marktplatz,

in unmittelbarer Nähe zu Fleisch- und Fischmarkt sowie den Garküchen und Geldverleihern, untergebracht: Auf der einen Seite des Hofes die Bäder, auf der anderen das Bordell (»il munisterio di Venere« – »das Kloster der Venus«), an den Straßenseiten Osterien und Tavernen, im Obergeschoss schließlich eine Art Polizeistation zur Kontrolle und Überwachung der lasterhaften Vorgänge.¹⁴⁰ Im 18. Buch wird innerhalb des »Hauses der Tugend und des Lasters« (»Casa della Virtù e del Vizio«, Taf. 144v und 145r, Abb. 7.7), dem Namen entsprechend, auch den Lastern viel Platz eingeräumt. Sie sind im quadratischen Unterbau untergebracht, über dem sich der Rundbau der Tugenden erhebt: Im untersten Stockwerk finden sich Bordelle, Kneipen, Dampfbäder, Heizanlagen, Spielhallen und Wettbüros, während im zweiten Stock ein Gefängnis und im Geschoss darüber Räume für das Wachpersonal eingerichtet sind.¹⁴¹

Die Ausstattung dieser Orte des Lasters können uns als erste Beispiele für die dritte Kategorie von tugend-didaktischen Bildwerken dienen: Darstellungen exemplarischer Persönlichkeiten oder Begebenheiten aus der Geschichte (und Mythologie), vor allem aus der »antiken«, bisweilen aber auch aus der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart. So findet der Besucher der »Casa del Vizio«, nachdem ihn schon am Eingang eine Allegorie des Lasters empfangen hat, an den Wänden der einzelnen Abteilungen besonders lasterhafte Männer der Vergangenheit und der Gegenwart dargestellt, die ihn abschrecken und vom Besuch der Institutionen abbringen sollen:

... ich erkläre Euch, wie dieses Haus aussah, und dann nenne ich Euch die Namen all derer, die dort skulptiert waren; jetzt werde ich erst einmal einige von denen nennen, deren Standbilder an dem Ort standen, wo das Laster dargestellt war; Ihr habt gehört, wie Bacchus sowie Priapus, oder Venus mit dem Kind gestaltet waren *und warum die achtbaren Männer solche Angst davor hatten, an diesem Ort dargestellt zu sein. Von den alten und modernen, von denen sich Nachricht erhalten hat und die alle entsprechend ihrem Laster in gedemütigter Haltung gezeigt sind*, ist der erste, der dort dargestellt war, Sardanapal [Assurbanipal], der unter

vielen Frauen lebte und [Wolle] spann. Dann waren dort Elagabal, Nero, Domitian und viele andere, doch wollen wir die antiken vorerst beiseite lassen und jene aus unserer Zeit nennen. Von einem will ich nun reden, der ein Fürst in unserem Italien ist und in dieser unserer Epoche als ein höchst lasterhafter Mann galt ...¹⁴²

Die im folgenden ausführlich beschriebenen Untaten dieses zeitgenössischen Herrschers lassen darauf schließen, dass Filarete hier an Sigismondo Malatesta gedacht hat, der ja bis heute in der Geschichtsschreibung als Inbegriff des lasterhaften Renaissance-Fürsten auftritt.¹⁴³

Derartige Bildwerke – Filarete nennt sie »moralità« oder »cose morali«¹⁴⁴ –, die abschrecken und von falschem Verhalten abbringen oder ein rechtes Verhalten einmahnen wollen, sollen durch den Kontrast der Anrufe zur Entscheidung zwischen Laster- und Tugendweg auffordern. Dieses tugendpädagogische Kriterium für die Auswahl der Darstellungen wird übrigens Francesco Sforza in den Mund gelegt, wenn dieser – im Anschluss an die Anlage der zentralen Plätze und ihre Einrichtung mit öffentlichen Gebäuden – für ihre nun vorzunehmende künstlerische Ausstattung fordert, »diese Palazzi ihren Anforderungen entsprechend ausmalen und ausschmücken zu lassen« mit »*Moralischem und Dingen, die je nach Räumlichkeit dazu passen.*«¹⁴⁵

So werden über dem Eingangsportal des am Hauptplatz von Sforzinda gelegenen Palazzo del Podestà Statuen oder Reliefs der vier klassischen Kardinaltugenden Giustizia, Fortezza, Prudenza und Temperanza angebracht,¹⁴⁶ während im Eingangsbereich »die Wahrheit und die Lüge« (»la Verità e la Bugia«) dargestellt werden, »weil dies der Ort ist, an dem die Lüge und die Missetäter bestraft werden sollen.«¹⁴⁷ Vom Herzog aufgefordert, Auskunft zu geben, wie er die Wahrheit darzustellen gedenke, führt sein Architekt aus:

»Ich habe sie gemalt gesehen: eine schöne nackte Frau, gehüllt in einen schneeweißen Schleier. In der Hand hält sie einen Beutel voll Geld, der von oben nach

unten gekehrt ist, so dass es aussieht, als lasse sie die Geldstücke herausfallen; in der anderen Hand hält sie einen Olivenzweig und steht mit den Füßen über den Erdboden erhaben auf einem weißen Marmorstein, auf ihrem Kopf eine Taube. Die Lüge ist eine Frau in schwarzem Gewand mit Stiefeln an den Füßen, die vielfach verschnürt sind. In der Hand hält sie einen Beutel voller Geldstücke, den sie eng an sich presst, und in der anderen einen Stab, um den sich eine Schlange windet; auf ihrem Haupt sitzt ein Rabe und mit den Füßen steht sie im flachen Wasser, so habe ich sie abgebildet gesehen. Dann habe ich noch gesehen, wie die Wahrheit der Lüge mit einer Feuerzange die Zunge herausreißt; und gleichermaßen reißt die Taube auf dem Kopf der Wahrheit dem Raben die Zunge heraus.¹⁴⁸

Wie das dreimalige »ho veduto« (»ich habe gesehen«) anzeigt, schlägt Filarete – der sonst so stolz auf seine eigenen Erfindungen ist – an dieser Stelle eine bekannte Ikonographie vor: Die Wahrheit, welche der Lüge die Zunge ausreißt, kennen wir von einem Relief an der Porta dei Principi des Domes von Modena¹⁴⁹ und von Taddeo Gaddis Fresken im Portico des Florentiner Tribunale della Mercanzia.¹⁵⁰ Hinsichtlich der vier klassischen Kardinaltugenden über dem Eingangsportal zu der Richtstätte mag ihm Maso di Bancos Fresko des von den vier Tugendpersonifikationen flankierten Brutus in der großen Sala dell'Udienza des Florentiner Palastes der Arte della Lana vor Augen gestanden haben, welcher dort als »Modell des guten Richters« diene.¹⁵¹

In den Säulengängen des Hofes desselben Palazzo del Podestà findet sich eine Darstellung »der Gerechtigkeit und der Wahrheit« (»la Giustizia e la Verità«), »der sie die eine Hand auf die Schulter legt, während sie der Lüge mit der anderen ein Schwert an die Kehle hält«, gefolgt von den Darstellungen aller möglicher Missetaten und ihrer jeweiligen Bestrafung: »die begangenen Ruchlosigkeiten, soll heißen Diebe und Betrüger und all jene lasterhaften Übel, für die sie den Tod verdienen, und bei allen seien ihre Martern und unterschiedlichen Todesarten, die sie entsprechend der von ihnen verübten

Verbrechen verdienen« angebracht mit dem Ziel einer abschreckenden Wirkung, »weil dies den Eintretenden Furcht einflößen wird und denen ein Beispiel sein wird, die sich eines nehmen wollen, während derjenige, der diesen Weg einschlägt, sein baldiges Ende vor Augen hat.«¹⁵²

Im Gerichtssaal schließlich sollen Richter bei der Befragung der Delinquenten dargestellt werden sowie der Präsident des Gerichtes, wie er die Argumente der einen wie der anderen Partei anhört. Über seinem Sitz stehe geschrieben: »Urteile nicht übereilt, und höre die andere Seite an, bevor du dein Urteil fällst.« Und in ähnlicher Weise sei das ganze Gebäude mit »zum Gebäude passenden Dingen« zu freskieren.¹⁵³

Für die Fassade des »Palazzo del Comune« wiederum sieht Filarete eine Darstellung vor, wie sie als »Comune pelato« (»gerupfte Kommune«) bekannt war und sich am Grabmal des Guido Tarlati im Dom von Arezzo bis heute erhalten hat (Abb. 7.3):¹⁵⁴

Am Eingang wünschte er die Figur eines alten Mannes malen zu lassen, der mit Kleidern und Schmuck prächtig herausgeputzt ist; der Bart ist golden, und in der einen Hand soll er einen großen Spiegel und in der anderen einen Pfau halten. Um ihn sollen Menschen versammelt sein: welche, die ihm am Bart rupfen, solche, die ihm den Schmuck wegnehmen, dazu wer ihm ein Stück aus den Kleidern schneidet oder ihn auf die eine und auf die andere Weise zwickt; und an seinem Richterstuhl, auf dem er sitzen wird, soll »Moderamente« [auf maßvolle Weise] geschrieben stehen.¹⁵⁵

Im Ratssaal des Kommunalpalastes werden diejenigen dargestellt, welche den Staat gut beraten haben, wie beispielsweise der römische Konsul Gaius Fabricius Luscinus,¹⁵⁶ aber auch jene, welche ihn – ob aus Unwissenheit oder Bosheit – schlecht beraten haben, gefolgt von Darstellungen der guten und schlechten Auswirkungen dieser Ratschläge sowie der entsprechenden Belohnungen beziehungsweise Bestrafungen der Ratgeber. »Auf dass jemand, der einen Rat zu geben hat, hier gerecht und umsichtig Rat erteilen sieht.«¹⁵⁷



7.3. Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura, IL COMVNE PELATO, Relief am Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, um 1330. Foto: Dea / S. Vannini, © Getty Images.

Auf dem Platz der Händler soll eine marmorne Statue des Merkur aufgestellt werden, wie üblich dargestellt mit Flügeln an den Sandalen und an der Kopfbedeckung sowie mit dem Hermesstab, dem »Caduceus«, um den sich zwei Schlangen winden; jedoch nicht nach ägyptischer Art mit dem Kopf eines Hundes, sondern mit einem menschlichen Kopf und einem Hund zu seinen Füßen, »weil Merkur dem Händlertum geweiht ist, denn obwohl er [der Hund] noch viele andere Eigenschaften besitzt, wird er hier dargestellt, weil der Kaufmann flink, umsichtig, ergeben und treu wie der Hund sein soll.«¹⁵⁸

An der Fassade des Palazzo del Capitano della Giustizia am Marktplatz findet sich über dem Eingang freskiert »die Strenge und die Gerechtigkeit und andere Dinge, die den Menschen Angst mach-

ten, genau wie an dem [Palast] des Podestà, und noch grausiger.«¹⁵⁹ Schon zuvor hatte Francesco Sforza die Aufstellung des mit einem Gefängnis ausgestatteten Palastes am Marktplatz, in der Nähe des erwähnten Gebäudes der Laster mit Bädern, Kneipen und Bordellen, mit den Worten begrüßt: »Der Palast des Hauptmanns sollte in der Nähe liegen, *um die Menschen abzuschrecken*.«¹⁶⁰

Ein tugendpädagogisches Kriterium für die künstlerische Ausstattung gilt natürlich auch für die »Tempel« der Stadt, auch wenn diese eine vergleichsweise geringe Rolle im Erziehungsprogramm des Filarete spielen. So zeigt die Kathedrale von Sforzinda in der Kuppel einen gemalten Himmel mit von einem Okulus ausgehenden goldenen Strahlen, welche die Anwesenheit Gottes versinnbildlichen,

darunter die Hierarchien der Engel, schließlich die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter, in der Halbkuppel über dem Altar Christus und die Muttergottes auf dem Richterthron, ferner Darstellungen aus dem Neuen und dem Alten Testament, Apostel, Propheten, Heilige und andere, bereits in den Himmel aufgenommene Seelen. Am Fußboden »aus Steinmosaik gleich dem in der Markusbasilika von Venedig ... ist die Hölle und das Purgatorium dargestellt, mit jenen Hauptlastern, welche die Seele zur Verdammnis und den Strafen verurteilen, welche die solcherart Lasterhaften erleiden müssen; und so auch das Purgatorium mit den sich reinigenden und für ihre Sünden büßenden Seelen.«¹⁶¹ Alberti hingegen hatte empfohlen, im Innern der Sakralbauten einer einfachen, schlichten Farbigeit den Vorzug zu geben und die Wände keineswegs mit Fresken oder Mosaik zu überziehen, höchstens mit Tafelbildern zu schmücken. Nur so werde jene ernste Stimmung erzeugt, welche allein der Würde eines »Tempels« angemessen sei.¹⁶² Carroll William Westfall hat den konzeptionellen Gegensatz treffend zusammengefasst: »Alberti's central temple is a place for private devotion; Filarete's is a full-scale machine for saving souls from sin. Alberti creates a spiritual environment; Filarete provides ample moral lessons and examples and representations for rewards of virtue.«¹⁶³

4. EXEMPLA

Am ausführlichsten beschreibt Filarete die male- rische Ausstattung der herzoglichen Residenz von Sforzinda. Die Räume Francesco Sforzas im ersten Stock sollen mit »etwas Denkwürdigem« ausgestattet werden, »das es verdient, betrachtet zu werden« (»qualche cosa memorabile e degna d'essere guardata«). Entsprechend schlägt der Prinz Galeazzo Maria für den großen Saal über dem Eingang »die Denkwürdigkeiten (*memorie*) Alexanders des Großen oder Cäsars« vor, welche – nach Zustimmung seines Lehrers Filarete – auch beide zur Ausführung bestimmt werden.¹⁶⁴ Für die Portikus der Eingangsfassade sieht sein Architekt jedoch eine eigene Er-

findung, etwas noch nie Dagewesenes, vor, nämlich die uns bereits bekannten Allegorien der Tugend und des Lasters.¹⁶⁵ Während die nicht dargestellte Allegorie des Lasters auf einem unsicheren Rad mit sieben Speichen (Sinnbild der sieben »Hauptlaster«, i. e. Todsünden) steht, die siebenfach Dreck ausspeien, sodass sich am Fuße des Rades eine Pfütze aus Schmutz bildet, in welcher sich Schweine suhlen, steht die später als Bekrönung der »Casa della Virtù e del Vizio« auch illustrierte Allegorie der Tugend (Taf. f. 143r, 144r und 145r, Abb. 8.13, 7.6 und 7.7) geharnischt zwischen Palme und Lorbeer auf einem Diamanten als Sinnbild der Beständigkeit, von welchem sich Honig ergießt, um den sich Bienen sammeln. Filaretes Erfindungen finden bei seinem Dialogpartner Galeazzo Maria (und später bei Francesco Sforza) großen Gefallen, doch schlägt der gelehrige Schüler vor, die beiden Allegorien durch entsprechende Exempla zu erweitern:

[Galeazzo Maria:] ›Gut, das gefällt mir. Mir scheint aber, es sollte [ebenfalls] dargestellt sein, was der Tugend und auch dem Laster zugehörig ist, *also jene, die diese Tugend erlangt haben und auch die, die lasterhaft gewesen sind, auf dass sie, wenn man sie sieht, die Menschen dazu anregen, der Tugend zu folgen und gleichermaßen das Laster zu meiden und zu verschmähen.*¹⁶⁶

Der Ratssaal (»sala del consiglio«) des herzoglichen Palastes wird über dem Eingang ausgestattet mit Personifikationen der vier weltlichen Kardinaltugenden, Giustizia, Temperanza, Prudenza und Fortezza. Für die Wände schlägt Filarete verschiedene »fantasia« vor: »La Bugia e la Verità« (»Die Lüge und die Wahrheit«), »La Pace e la Guerra« (»Der Frieden und der Krieg«) und »La Volontà e la Ragione« (»Der Wille und die Vernunft«), von welchen Galeazzo Maria letztere zur Ausführung bestimmt.¹⁶⁷ Der Bereich der Herzogin wiederum wird mit mythologischen Sujets und Porträts tugendhafter, für ihre Bescheidenheit und Reinheit bekannte Frauen ausgestattet.¹⁶⁸

Für die Säulengänge des Hofes des herzoglichen Palastes schlägt Galeazzo Maria Episoden aus der

frühen römischen Geschichte vor, doch Filarete zieht einen Zyklus von *Uomini famosi* vor:

... er sagte, seiner Meinung nach wären dort ein paar antike römische Schlachtszenen anzubringen, wie jene des Porsenna, als er Rom belagerte, oder Horatius [Cocles] bei der Zerstörung der Brücke oder auch als [Gaius] Mucius Scaevola sich den Arm verbrannte und noch ein paar andere; ich sagte, dies sei wohl eine schöne Sache, es schiene mir aber, als solle man eher berühmte Männer darstellen, die seit dem Beginn der Welt bis in unsere Zeit dagewesen sind, so wie in einem Saal in Rom, wo alle Weltalter gemalt sind und die Menschen, die in jenen Epochen gelebt haben, dazu die Zeitalter, weshalb dieser ein würdevoller und schöner Saal ist.¹⁶⁹

Der Herzog heißt den Vorschlag natürlich gut und ordnet an,

unter dem Portikus alle Zeitalter und ebenso die Männer von Ruhm darzustellen, die es verdienen, dass man sich ihrer aufgrund welcher Befähigung auch immer gemäß der Zeit, in der sie lebten, erinnert. So brachte er sie der Reihe nach und zeitlich abgestuft an, mit Inschriften unter jeder Figur, die verkünden, warum sie an diesem Ort gemalt waren und auch ihre Namen. [...] ¹⁷⁰

Bei dem genannten römischen Vorbild dürfte es sich um die Sala des Palazzo Orsini (heute Palazzo Taverna) am linken Tiberufer, gegenüber der Engelsburg, handeln, welche Kardinal Giordano Orsini um das Jahr 1432 von Masolino hatte ausstatten lassen.¹⁷¹ Der Zyklus wurde vermutlich schon in den 1480er-Jahren während einer Auseinandersetzung zwischen den Familien der Orsini und der Colonna zerstört, ist aber glücklicherweise in mehreren Bild- und Titulushandschriften überliefert. Die Übereinstimmungen mit Filaretos Entwurf sind groß: In beiden Fällen sind die geschichtlichen Vorbilder beziehungsweise *Uomini famosi* nach den sechs Weltzeitaltern gruppiert und diese werden jeweils von denselben Helden eröffnet und abgeschlossen.¹⁷²

Weitere motivische Parallelen finden sich später in der Dekoration des ›Hauses des Architekten‹, von welchem noch die Rede sein wird.

Abgesehen von dem erstaunlichen Umstand, dass hier ein Künstler beziehungsweise ein Architekt, die Sujets der Ausstattung bestimmt, ja sogar seinen Herrn dabei überstimmt, was wir getrost in die Kategorie der ›utopia del mestiere‹ einordnen können,¹⁷³ sind die Bildinhalte bemerkenswert, wie ein Vergleich zum gleichzeitigen Geschehen in Mailand verdeutlicht: Erhaltene Dokumente und sekundäre Quellen unterrichten uns nämlich darüber, dass Francesco Sforza um das Jahr 1460 Bonifacio Bembo und andere lombardische Maler beauftragte, im Hof des wiederhergestellten Palastes der Visconti einen Zyklus von Helden des Altertums auszuführen. Dabei handelt es sich um jenen auch ›Corte d'Arengo‹ oder ›Corte Ducale‹ genannten Gebäudekomplex in der Nähe des Domes, den bereits Giotto mit einem thematisch verwandten Fresko dekoriert hatte.¹⁷⁴ Aus einer autobiographischen Notiz des Francesco Filelfo wissen wir darüber hinaus, dass dieser Epigramme für die einzelnen Figuren verfassen sollte.¹⁷⁵ Abgesehen vom Umfang, war hier die Gewichtung jedoch eine ganz andere: Während es bei dem Zyklus des Francesco Sforza um die Verherrlichung und Legitimation des neuen Herrscherhauses ging, stehen bei Filarete – ähnlich wie beim genannten Weltzeitalter-Zyklus des Palazzo Orsini in Rom – die Verdienste der dargestellten Figuren für die Entwicklung der Menschheit im Vordergrund.

Dies gilt nicht nur für den konkreten Fall der Ausstattung der Säulengänge im Hof der ›Corte‹, sondern für ganz Sforzinda. Im Vordergrund steht nicht das individuelle, moralisch richtige Verhalten. Vielmehr legt Filarete innerhalb der Kategorie der *uomini famosi* stets auf jene Persönlichkeiten der Geschichte wert, welche durch ihre Entdeckungen oder Erfindungen zur kulturellen Entwicklung der Menschheit beigetragen haben.

So werden zur Ausstattung der Gebäude der verschiedenen Plätze im Zentrum allerorts die Entdecker oder Erfinder der jeweiligen ›Künste‹ dargestellt: Im Eingangsbereich des Zollamtes finden sich

diejenigen abgebildet, die als erste Steuern und Gebühren erhoben, wie an der Münzprägestelle der Erfinder der Münze oder über den Eingängen zu den Zunfthäusern der *inventore* der jeweiligen *ars*, während in der Portikus des Hofes des Häuserblockes mit den Vergnügungsstätten über den Eingängen zu den einzelnen Abteilungen Darstellungen der ersten »Erfinder« des jeweiligen Gewerbes angebracht werden.¹⁷⁶

Dieses Freskenprogramm wird durch Statuen ergänzt: Vor der Taverne wird ein Standbild des Bacchus aufgestellt, vor den Bordellen Venus und Priapus, vor den Verkaufsläden des Kornes und des Getreides die Göttin Ceres, während Merkur, als Schutzherr der Händler, inmitten des Handelsplatzes ein Standbild errichtet wird.¹⁷⁷ Auch diese Bilder stehen im Zusammenhang mit dem Thema der Erfinder, insofern als die antiken Götter euhemeristisch als herausragende Vertreter eines kulturellen Höhepunktes (oder Ursprunges) betrachtet wurden, welche sich aufgrund ihrer Verdienste für die Menschheit die »Vergöttlichung« verdient hatten.¹⁷⁸

An den vier Ecken des Amphitheaters von Sforzinda (Taf. f. 88v) werden monumentale Statuen angebracht, »die jene ersten Erfinder darstellen, die Wettspiele und Aufführungen dieser Art erdacht haben und [Statuen] würdiger Männer.«¹⁷⁹ Auf dem Dach des nach dem Vorbild des antiken *Libro dell'oro* errichteten Gartenpalastes der Hafenstadt (Taf. f. 122r) werden neben Personifikationen der Winde Skulpturen angebracht,

die Figuren würdiger Männer darstellen und Erfinder ehrwürdiger Dinge, wie Saturn, der in Italien den Ackerbau lehrte und die Aussaat des Getreides; Bacchus, der die Ägypter im Anpflanzen der Weinreben unterwies; dort war Minerva, welche die Bereitung der Wolle erfand, und auch Carmenta, welche die lateinische Schrift ersann; da war Herkules, nackt, mit allen seinen zwölf Taten oder besser gesagt Aufgaben ... [...] Sie alle waren gewaltige [Statuen] aus vergoldeter Bronze.¹⁸⁰

Im »Haus des Lasters« werden alle Einrichtungen mit Figuren und Inschriften versehen, die die Erfinder sowie die ersten oder wichtigsten Vertreter des jeweiligen Gewerbes ins Bild setzen. Darüber, im »Haus der Tugend«, werden alle Abteilungen der sieben freien Künste am Eingang mit einem Standbild der Personifikation der jeweiligen Fakultät versehen, während die Hörsäle mit Bildwerken der Begründer sowie der berühmtesten, weil tugendreichsten Vertreter der einzelnen Disziplinen ausgestattet werden.¹⁸¹ Et cetera.

5. »ERFINDER UND ENTDECKER NÜTZLICHER DINGE«

Dieser omnipräsente Aufmarsch von Kulturbringern aller Art kulminiert in der Ausstattung des Hauses, welches der Architekt für sich selbst errichtet (Taf. f. 150v und 151r, Abb. 2.2).¹⁸² Während die Zunfthäuser der anderen Gewerbe nur durch ein Bildnis des Erfinders oder des ersten bekannten Vertreters der jeweiligen *ars* bezeichnet sind, erhält der Architekt als einziger die Erlaubnis, sein eigenes Bildnis über dem Portal seines Wohnhauses anzubringen (von einem Zunfthaus der Architekten ist nirgendwo die Rede) und mit Inschriften zu versehen, die von seinen wichtigsten Werken und Inventionen zeugen. Bei letzteren geht es zunächst um ikonographische Erfindungen, die im vorangegangenen Verlauf des *Libro* in Wort und Bild präsentiert worden waren.¹⁸³ An erster und prominentester Stelle steht jedoch jene Allegorie der Tugend, mit welcher der Architekt im vorangegangenen Buch das Haus der Tugend bekrönt hatte (Taf. f. 143r, 144r, 145r; Abb. 8.13, 7.6 und 7.7). Sie wird ebenfalls über dem Eingangportal, gleich neben dem Porträt Filarettes, angebracht.¹⁸⁴

Über die Maße der Innenräume des Architektenhauses macht Filarete zwar zahlreiche Angaben, aber diese lassen sich nicht mit der Illustration des Grundrisses des Erdgeschosses (Taf. f. 150v) in Einklang bringen, der obendrein korrupt zu sein scheint, insofern als hinter den vier Jochen der Log-

gia ein dreifacher Eingang liegt, auf welchen ein aus der Achse verschobener zweifacher Durchgang zum Garten folgt.¹⁸⁵ Wir erfahren jedenfalls nichts über die innere Disposition der Räume des Gebäudes und ihre Funktionen. Wo wohnt der Architekt, wo arbeitet er? Gibt es einen Empfangsraum, ein Studiolo, eine Bibliothek, eine Werkstatt et cetera? Keine dieser Fragen wird beantwortet. Dafür erfahren wir umso mehr über die malerische Ausstattung und ihre Ikonographien. Filaretos doppeltes Selbstporträt an der Fassade über dem Eingang bildet nur den Auftakt beziehungsweise den Kulminationspunkt eines gigantischen Bildprogramms, das umso reicher wird je weiter der Besucher in das Innere des Hauses vordringt.

Zur Darstellung kommt ein veritables ›Teatro della Memoria‹, eine umfassende Enzyklopädie der kulturellen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft. Noch an der Fassade werden alle diejenigen dargestellt, die sich in der »Wissenschaft« der Architektur verdient gemacht haben.¹⁸⁶ »Im Inneren des Eingangs«, womit die Eingangsloggia gemeint sein dürfte (Taf. f. 1511, Abb. 2.2), werden zunächst »die Erfinder vieler Künste« (»gli inventori di molte arti«) dargestellt, »all jene, die im Bauen und Skulptieren und Malen und in welcher Begabung noch überragend gewesen sind; alle waren sie in Bildnissen dargestellt und sie alle trugen ihren Namen als Inschrift unter sich. Ebenso hielten jene ursprünglichen Erfinder eine gemalte Darstellung des von ihnen geschaffenen Werkes in der Hand.«¹⁸⁷ Aber nicht nur Künstler, wie beispielsweise Phidias oder Praxiteles, werden als Heroen der Menschheitsentwicklung aufgeführt: In der Folge (ohne dass der jeweilige Anbringungsort genannt wird, aber es kann sich nur um die Innenräume handeln) werden annähernd 300 »Erfinder und Entdecker nützlicher Dinge« (»inventori e trovatori di cose utili«) aus Geschichte und Mythologie, die Erfinder oder Entdecker aller erdenklichen kulturellen Errungenschaften des Menschen, auf zwölf Folioseiten ausgebreitet.¹⁸⁸ Viele von ihnen werden nur kurz erwähnt, bisweilen findet sich eine kurze Zusammenfassung ihrer Geschichte, in manchen Fällen jedoch wird diese in aller Länge,

über mehr als eine Folioseite dargelegt, wie beispielsweise der Mythos des Aristaeus vom Verlust und der Wiedergewinnung der Bienen aus dem Körper eines toten Stieres.¹⁸⁹ Der Schwerpunkt liegt auf den antiken Künstlern, aber – wie das Beispiel des Aristaeus zeigt – auch alle möglichen anderen Typen von Kulturbringern treten auf, bis hin zu Sardanapal (Assurbanipal), welcher das Federbett erfunden und der Menschheit das Nähen beigebracht habe.¹⁹⁰

Filaretos Quellen sind vor allem Plinius, Vitruv, Alberti, Vergil und die Bibel, aber noch vieles andere mehr, und ohne dass sich in der Zusammenstellung genaue Übereinstimmungen feststellen ließen. Eine weitere Vorlage lieferten sicherlich die *Uomini-famosi-* und *Weltzeitalter-Zyklen* des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, insbesondere das um 1432 entstandene ikonographische Programm des Palastes des Kardinals Giordano Orsini in Rom, das – wie wir gesehen haben – Filarete anlässlich der malerischen Ausstattung des Hofes der herzoglichen Residenz von Sforzinda ausdrücklich als Vorbild erwähnt.¹⁹¹ Aber auch das Bildprogramm des Architektenhauses weist zahlreiche, mindestens 25 ikonographische Übereinstimmungen mit jenem der römischen Kardinalsresidenz auf, wie beispielsweise die Darstellung des »Jubal« als Erfinder der Musik und des »Tubalcaim« als Erfinder der Metallbearbeitung (Abb. 7.4).¹⁹²

Nun, wozu das alles? Filaretos Erfinderkatalog geht über alles bisher Bekannte weit hinaus. Weder die antiken noch die frühchristlichen Heurematkataloge (wie beispielsweise der des Plinius oder jener des Klemens von Alexandrien),¹⁹³ noch die humanistischen Kataloge (die sich meist auf die »Erfinder« der sieben freien Künste beschränken, wie beispielsweise die um 1440 in Mailand verfassten *Convivia mediolanensia* des Francesco Filelfo, welche Pier Candido Decembrios *De septem liberalium artium inventoribus* folgen) bieten Vergleichbares.¹⁹⁴ Man kann mit Robert Dohme die Liste als »geschmacklose Häufung von Lesefrüchten aller Art« bezeichnen,¹⁹⁵ man kann aber auch umgekehrt in Filaretos Flut an Informationen ein beeindruckendes Zeugnis der Leseleistung und des Reproduktions-



7.4. Weltchronik, Florenz, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.
 Nr. 7: »Jabal fuit anno mundi 1560, hic dicitur in lira pulsus musicos invenisse.«
 Nr. 8: »Tubalcaim fuit annorum 1930, Qui [...] ocum modulos zentias [...] incude et maleo dicitur.«
 Aus: Sotheby's London, Auktionskatalog vom 6. Juli 2000, lot 23, S. 86.

vermögens eines Künstlers niederer Herkunft zur Mitte des 15. Jahrhunderts sehen, das alle Theorien über die Unbelesenheit der Künstler der Frührenaissance in Frage stellt.

Das gigantische Heer an Kulturbringern aller Art dient Filarete meines Erachtens jedoch nicht nur dazu, seine Gelehrsamkeit unter Beweis zu stellen oder den Leser zu unterhalten. Auch handelt es sich keineswegs um eine absichtslos-sinnlose Anhäufung unverdauten mittelalterlich-enzklopädischen Wissens, wie eine Anmerkung der Herausgeber des *Libro architetonico* nahelegt.¹⁹⁶

Ich habe an anderer Stelle versucht zu zeigen, dass die langen Listen von Künstlern und Kunstwerken

(antiken wie zeitgenössischen) sowie ihrer Ikonographien im Dienst der Kunstpädagogik stehen, das heißt der Ausbildung des Redens über Kunst dienen sollen.¹⁹⁷ Wer in Fragen der Kunst mitreden will, muss das alles kennen und wissen. Ebenso gilt hier: Wer tugendhaft leben will, muss die Geschichte kennen; wenn der Bürger zu einem tugendhaften Leben geführt werden soll, dann muss ihm die Historie beigebracht werden. In beiden Fällen – Kunstgeschichte wie Personengeschichte – wird mittels Exempla unterrichtet und erzogen.

Das ist kein mittelalterliches, sondern ein zutiefst humanistisches Anliegen; geprägt von der Überzeugung, dass der Mensch frei ist, sich zwischen Tugend und Laster zu entscheiden, und dass er zu einem tugendhaften Menschen erst ausgebildet werden muss. Um mit dieser Freiheit verantwortlich umgehen zu können, braucht der Mensch Leitbilder zu seiner Orientierung. Schon Petrarca sprach in diesem Sinne von der großen Bedeutung des Vorbildes für die Bildung des Menschen. In einem Brief an Giovanni Colonna begründete er, wieso er in seinen Werken stets eine große Anzahl von »exempla« anführt. Kritiker hatten ihm offenbar vorgehalten, dass er mit dieser Unzahl von Beispielen nur abschweife, um seine große Gelehrsamkeit zu beweisen.

Ich führe Vorbilder [exempla] im Überfluss an. [...] Es gibt nämlich nichts, was mich so wie die Vorbilder berühmter Männer bewegt. Es macht nämlich Freude, sich aufzuschwingen, es macht Freude, seinen Geist zu erproben, ob er etwas Festes besitzt, ob er etwas Edles hat, etwas gegenüber den Unglücksfällen Unbezwingenes und Ungebrochenes ...¹⁹⁸

Beispiele, die uns zum Handeln bewegen sollen, müssen verschiedene Eigenschaften aufweisen: Sie müssen berühmt sein, wahr sein und neben dem Vergnügen, das sie bereiten, auch Autorität besitzen. Beispiele berühmter Männer der Geschichte erfüllen diese Kriterien und können deshalb mit ihrem Handeln den Maßstab abgeben, mittels dessen man sich selbst, seine Fähigkeiten und Taten beurteilen und verbessern kann. Durch den Blick auf die Exempla

vorbildlicher Männer werden wir angeregt, ihnen nachzueifern.

Übrigens beschreibt Petrarca Exempla als »Bilder der Tugenden« und versteht sie damit in Analogie zu Statuen, die Bilder der Körper sind: »... und es scheint mir nicht unpassend zu behaupten, dass Statuen Bilder von Körpern sind, Beispiele der Tugend.« (»... nec improprie michi videor dicturus statuas corporum imagines, exempla virtutum.«)¹⁹⁹ Damit hat bereits Petrarca den Blick auf die große Bedeutung der ›Imagination‹ der Exempla gerichtet. Sie affizieren primär über die Sinne, nicht über den Intellekt. Es ist der Glanz der Tugendhaften und das Abstoßende der Lasterhaften, welche uns zur Vermeidung bestimmten Verhaltens beziehungsweise zur Nachahmung verleiten, nicht die rationale Einsicht in die Vernünftigkeit des tugendhaften beziehungsweise in die Unvernünftigkeit des lasterhaften Handelns.

Was Filarete weiters mit der von Petrarca begründeten humanistischen Bewegung verbindet, ist der vorwiegend profane Charakter seiner Exempla.²⁰⁰ Nicht biblische Helden oder Heilige, ob heroischer oder kontemplativer Natur, welchen jedenfalls in einem einseitigen göttlichen Gnadenerweis ewiges Leben geschenkt wurde, sondern Persönlichkeiten der profanen Geschichte stehen im Fokus, welche der Menschheit das Leben im Hier und Jetzt verbessert haben. Auch bei Filaretos Zeitgenossen Alberti waren pädagogische Ratschläge und ethische Forderungen nicht mittels vorbildhafter Heiliger erfolgt, sondern – nach dem Vorbild ›der Alten‹ – am Beispiel der antiken Helden:

Die Alten pflegten bei Gastmählern und Festlichkeiten in Liedern die Ruhmestaten der Helden aufzuzählen, die Unvergleichliches geleistet und vielen Völkern großen Nutzen geschaffen hatten, wie Herkules, Äskulap, Merkur und Ceres und die anderen ihresgleichen, die hoch gefeiert und als Götter bezeichnet wurden, sowohl um ihr Verdienst zu belohnen als auch um in den Menschen das Verlangen zu entzünden, durch Tüchtigkeit sich selbst gleiches Lob und gleichen Ruhm zu erwerben.²⁰¹

Heute gelte es, die antiken Schriften zu lesen und zu studieren, wozu Alberti den Nachwuchs emphatisch aufruft:

Und ihr, Jünglinge, ... widmet den gelehrten Studien [studi delle lettere] viele Bemühungen, seid beharrlich darin, findet Eure Freude in der Kenntnis vergangener Zeiten und denkwürdiger Dinge und Nutzen in der Aneignung lehrreicher Erinnerungen, genießt es, Euren Geist mit anmutigen Gedanken zu nähren, eurer Gemüt an den trefflichsten Charakteren zu bereichern, suchet in der Erfahrung des politischen Lebens einen Überfluß ungläublicher Feinheiten, strebet, alles Menschliche und Göttliche kennenzulernen, das mit vollkommener Vernunft in den Büchern niedergelegt ist. [...] Keine Mühe ist so reich belohnt ... wie die, gute Werke zu lesen und wieder zu lesen: du gewinnst daraus einen Überfluss an Beispielen, eine Fülle von Gedanken, einen Reichtum an Überzeugungen, Kraft der Gründe und Urteile ...²⁰²

Filarete setzt diese Forderung der Humanisten, die Beispiele der Literatur zu lesen, zu studieren und zu verinnerlichen, in ein Bildprogramm um, welches die gleichen pädagogischen Ziele verfolgt. Darin nimmt der Verfasser des *Libro architetonico* die *orbis picti* und die didaktischen Ausstattungen der Erziehungshäuser in Kaspar Stiblins *Commentariolus de Eudaemonensium Republica* (1555) oder Tommaso Campanellas *Civitas Solis* (1602–03/1623) vorweg.²⁰³

Was Filarete jedoch sowohl von seinen humanistischen Zeitgenossen als auch von den Utopisten der folgenden Jahrhunderte unterscheidet, ist die Rolle des Architekten innerhalb dieses Bildungsprogrammes. Während in den literarischen Utopien, wie bereits in Platons Staat, dem Künstler überhaupt keine Rolle im Aufbau der neuen Gesellschaft zugestanden wird, ist Filaretos ›Teatro della Memoria‹ ganz auf den Künstler und vor allem auf den Architekten ausgerichtet. Dieser ist nicht nur der Anführer der Künstler, sein Werk ist die notwendige Voraussetzung für *alle* kulturellen Errungenschaften der Menschen und ihrer Gesellschaft. Denn der Architekt und sein Werk, die Architektur, werden nicht

einfach beliebig unter die »inventori e trovatori« (»Erfinder und Entdecker«) und ihre »cose utili« (»nützlichen Dinge«) gemischt, vielmehr führen sie diese an; sie stehen ausdrücklich an erster Stelle einer chronologischen Ordnung (der auch der Rezeptionsweg des Besuchers des Hauses entspricht).²⁰⁴ Damit ist ausgesprochen, was Filarete – wie wir gesehen haben – mit anderen Mitteln auch andernorts in seinem *Libro architetonico* proklamiert: Die Architektur beziehungsweise der Architekt als *conditio sine qua non* der kulturellen Entwicklung des Menschen; als Grundlage und Motor seiner »Renaissance«.

Filaretos »Haus des Architekten« gleicht einer herrschaftlichen Residenz, errichtet in unmittelbarer Nähe zum symbolischen Zentrum der Stadt. Ihr ikonographisches Programm kündigt vom Ruhm und der Stellung des Architekten innerhalb der Künste und der Gesellschaft. Während über dem Eingang ein Porträt des »Tugendfreundes« Filarete sowie eine Allegorie der Tugend angebracht ist (die, wie wir noch sehen werden, die Züge des Architekten trägt), sind die Wände mit Personifikationen der Erfinder der verschiedenen Künste ausgestattet, die den Architekten als den allerersten Erfinder und die Architektur als die Voraussetzung der Entwicklung aller anderen Künste und damit der Menschheit überhaupt präsentieren. Wie der Text klarmacht, der vom Aussehen der Architektur wenig, dafür umso mehr vom Bildprogramm spricht, ist nicht so sehr das Haus selbst ein Modell für nachfolgende Architekten, sondern der darin verkörperte Anspruch auf die Führerrolle innerhalb des Projektes der »Renaissance«.

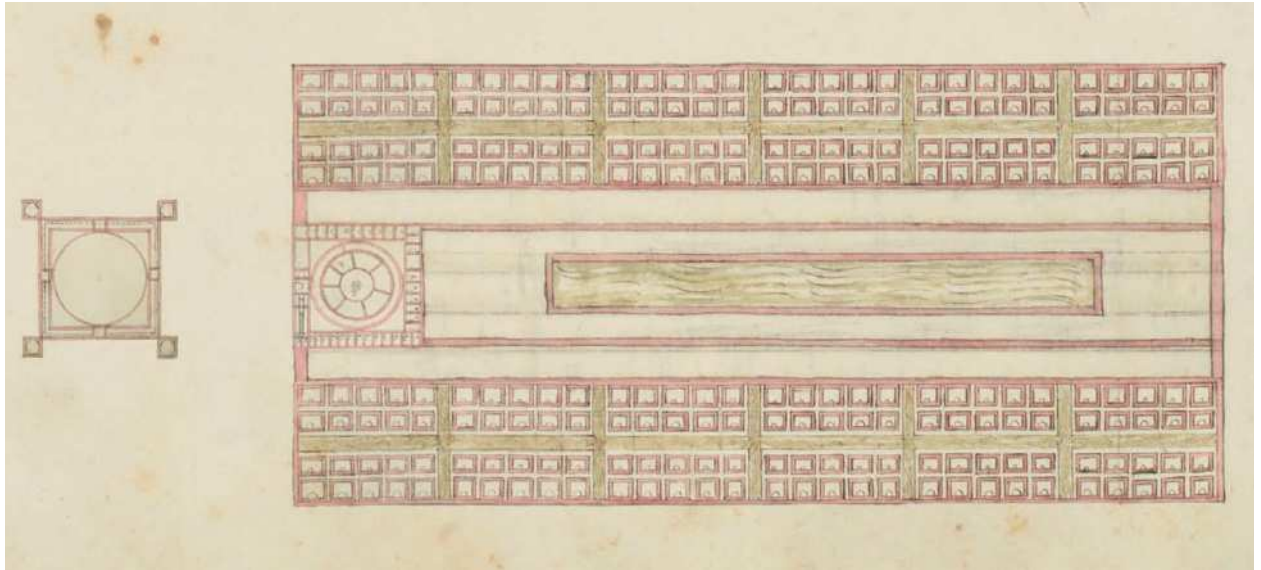
6. »CASA ARETI«:

SPRECHENDE ARCHITEKTUR

Der erzieherische Bilderreigen kulminiert in einem Architektur gewordenen Bild. Wie wir gesehen haben, stattet Filarete seine Stadt mit Exempla positiven und negativen Verhaltens aus, welche zur Entscheidung für den Weg der Tugend aufrufen,

wie beispielsweise die Ausstattung des Ratssaales des »Palazzo del Comune«, in dem Darstellungen von guten und schlechten Ratgebern gegenübergestellt werden. Dieser Gegensatz wird kondensiert in den beiden Allegorien der Tugend und des Lasters schlechthin, welche als Filaretos ureigenste Erfindung programmatisch auf dem Einband des »libro di bronzo«, über dem Eingang des Herzogspalastes (in der Portikus der Fassade ergänzt durch Exempla tugend- und lasterhaften Verhaltens) sowie – hier nur die Tugendallegorie – am Portal des Hauses des Architekten angebracht werden. Das Konzept liegt aber auch dem Entwurf einer ganzen Architektur, der berühmten »Casa della Virtù e del Vizio« zugrunde, welcher das gesamte 18. Buch gewidmet ist.

Nach der Errichtung der beiden Schulen nach dem Vorbild des antiken *Libro dell'oro* und einer Besichtigungstour des bisher in der Stadt Errichteten hatte der begeisterte Herzog am Ende des 17. Buches den Wunsch geäußert nach einem Gebäude, »das ich mir mit noch mehr Pracht und Ruhm vorstelle.«²⁰⁵ Filarete antwortet, er trage sich schon längere Zeit mit einer Idee für ein solches Gebäude herum; und in Sforzinda gebe es auch noch genug Platz für die riesige Anlage, die dem Architekten vorschwebt: Ein »Teatro della Virtù« (Abb. 7.5), bestehend aus einem Circus und einer »naumachia« (ebenfalls »teatro« genannt) für den Erwerb und die Demonstration der physischen Tugenden; links an die Circusarena anschließend eine »Casa della Virtù e del Vizio«, bestehend aus einem quadratischen Bau für die Laster und darüber einem Rundbau für eine Art Universität (Taf. f. 143r, 143v, 144r, 144v, 145r; Abb. 8.13, 7.6 und 7.7); an den beiden Längsseiten des von der Circusarena und dem »Haus der Tugend und des Lasters« gebildeten Rechteckes befinden sich, regelmäßig in ein Raster von Straßen und Kanälen eingefügt, zwei Gruppen von Werkstätten mit Gärten und Brunnen (»botteghe con orto e pozzo«) zur Ausbildung der Handwerker (Taf. f. 146v); schließlich – links gegenüber der bisher beschriebenen Anlage – ein Tempel zur öffentlichen Feier und zur Schau-Stellung der erworbenen »virtutes« (Taf. f. 149r). Die riesige Anlage wird in Gestalt und Funktion aus-



7.5. Rekonstruktion des »Teatro della Virtù«, Collage der Abbildungen von Tafel f. 143v, 144v, 146v und 149r nach den Angaben des Textes, nach Hans W. Hubert, Filarete - Der Architekt als Tugendfreund, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 31-54, S. 43, Abb. 5.

fürhlich beschrieben und mit insgesamt elf Zeichnungen illustriert, deren Grundrisse sich in Abb. 7.5 zur Rekonstruktion der Gesamtanlage nach den Angaben Filaretos zusammengefügt finden.²⁰⁶

Wir verzichten hier auf eine ausführlichere Beschreibung und Diskussion der berühmten »Casa della Virtù e del Vizio«, insofern als diese schon Gegenstand zahlreicher Untersuchungen gewesen ist, zuletzt von Thomas Ricklin und vor allem Hans Hubert, dem unser Kapitel auch sonst viel verdankt und dessen Rekonstruktion des »Teatro della Virtù« auch unsere Abb. 7.5 folgt.²⁰⁷ Für unseren Zusammenhang entscheidend scheint mir der Umstand, dass der Bau der »Casa della Virtù e del Vizio« – an zentraler Stelle und für alle stets sichtbar – das Ziel und die Funktionsweise der gesamten Stadt in Architektur allegorisiert. Nicht nur die angebrachten Personifikationen – am Fuß der Anlage die Allegorie des Lasters, an ihrer Spitze die Allegorie der Tugend –, auch die Architektur selbst ist eine Allegorie, »architecture parlante«.²⁰⁸ Damit bringt das »Haus der Tugend und des Lasters« das fundamentale Anliegen des Idealstadtprojekts insgesamt zum Ausdruck: Den Bürger durch vom Architekten

entworfene Architektur und durch vom Architekten erdachte Institutionen vom Weg des Lasters abzuhalten und auf den Weg der Tugend zu bringen, zur »Renaissance« des Menschen beziehungsweise der Gesellschaft.

Filarete zufolge habe sein Entwurf einer »Casa della Virtù e del Vizio« den Ausgang genommen von Überlegungen über die beiden Wege, durch welche der Mensch Ruhm erlangt, und von der Suche nach passenden, bildlichen Allegorien für diese Wege:

Es ist wahr, Herr, als ich *mir in meiner Phantasie [fantasia] dieses Gebäude und damit das Gleichnis überlegt habe*, und auch den Zweck und die Absicht, die ich damit verfolgte, kam dies, wie Ihr wisst, von den zwei Weisen, auf die der Mensch Ruhm erlangen kann, wobei dies meist eine ist, manchmal aber auch alle beide. Jene aber, die zu vollendetem Ruhm führt, ist nur die eine, nämlich die Tugend. Sie ist es, die den Menschen glücklich macht. Und obwohl man auch durch das Laster zu Ruhm gelangen kann, ist dies ein schändlicher, böser, dunkler Ruhm. Jener der Tugend hingegen ist gut und glänzend, klar und voller Würde, und sie ist es, wie ich sagte, die dafür sorgt, dass der

Mensch in diesem und im nächsten Leben glücklich ist. Als ich mir darum ein ums andere Mal vorzustellen versuchte, womit man Tugend und Laster vergleichen könne, auf dass sie durch das Gleichnis noch einprägsamer wirken würden, habe ich [dies] durch Lesen und Nachfragen herausfinden wollen ...²⁰⁹

Doch Filaretos Suche nach Vorbildern für die Darstellung der *virtus generalis* beziehungsweise des *vitium generalis* sei ergebnislos verlaufen, und so habe er sich an die »inventio« einer eigenen »fantasia« gemacht. Im Verlauf des *Libro architetonico* waren die beiden Allegorien ja bereits zwei Mal beschrieben worden, einmal als Abbildung auf dem Einband des »libro di bronzo« (des *Libro architetonico*), welches Filarete – nach dem Vorbild des antiken *Libro dell'oro* – für die Nachwelt an den Grundstein und in die Fundamente der Stadt Sforzinda legt; dann als Fresko am Portal zum herzoglichen Palast der Stadt. Doch erst jetzt wird zumindest die Allegorie der Tugend auch illustriert (Taf. f. 143r, Abb. 8.13; vgl. Taf. f. 144r und f. 145r, Abb. 7.6 und 7.7).

Die Beschreibung des Textes lautet an dieser Stelle folgendermaßen:

[Filarete:] »Als erstes habe ich mir vorzustellen versucht, wie diese Tugend darzustellen sei, damit sie in nur einer Figur selbige Tugend wiedergibt, und da kam mir in den Sinn, eine Figur in der Gestalt eines Bewaffneten zu schaffen, dessen Kopf wie eine Sonne gemacht war, noch dazu in der rechten Hand einen Dattelbaum und in der linken einen Lorbeer hält. Er steht aufrecht auf einem Diamanten, und unter dem Diamanten soll eine Quelle entspringen, die eine honigartige Flüssigkeit verströmt, während über seinem Haupt die Fama schwebt. [...] Das Laster habe ich mir folgenderweise vorgestellt: Ich mache ein Rad mit sieben Speichen, will heißen sieben Armen, die das Rund dieses Rades fixieren. Auf dieses Rad wird die nackte Figur eines Satyrs gesetzt, in der einen Hand eine Platte mit Dingen zum Essen und Trinken und in der anderen ein Spieltischchen mit drei Würfeln darauf. Und wie der Quelle des Diamanten eine süße Flüssigkeit entströmt, so entströmen ihm sieben Bäche aus

Schlamm und Unrat, die sich zu einem Tümpel sammeln, neben dem ein Schwein liegt.«²¹⁰

Bereits bei der Beschreibung der Figuren anlässlich der Dekoration des Herzogspalastes waren die beiden Allegorien mittels eines Berges zu einem einzigen Bild verbunden worden:

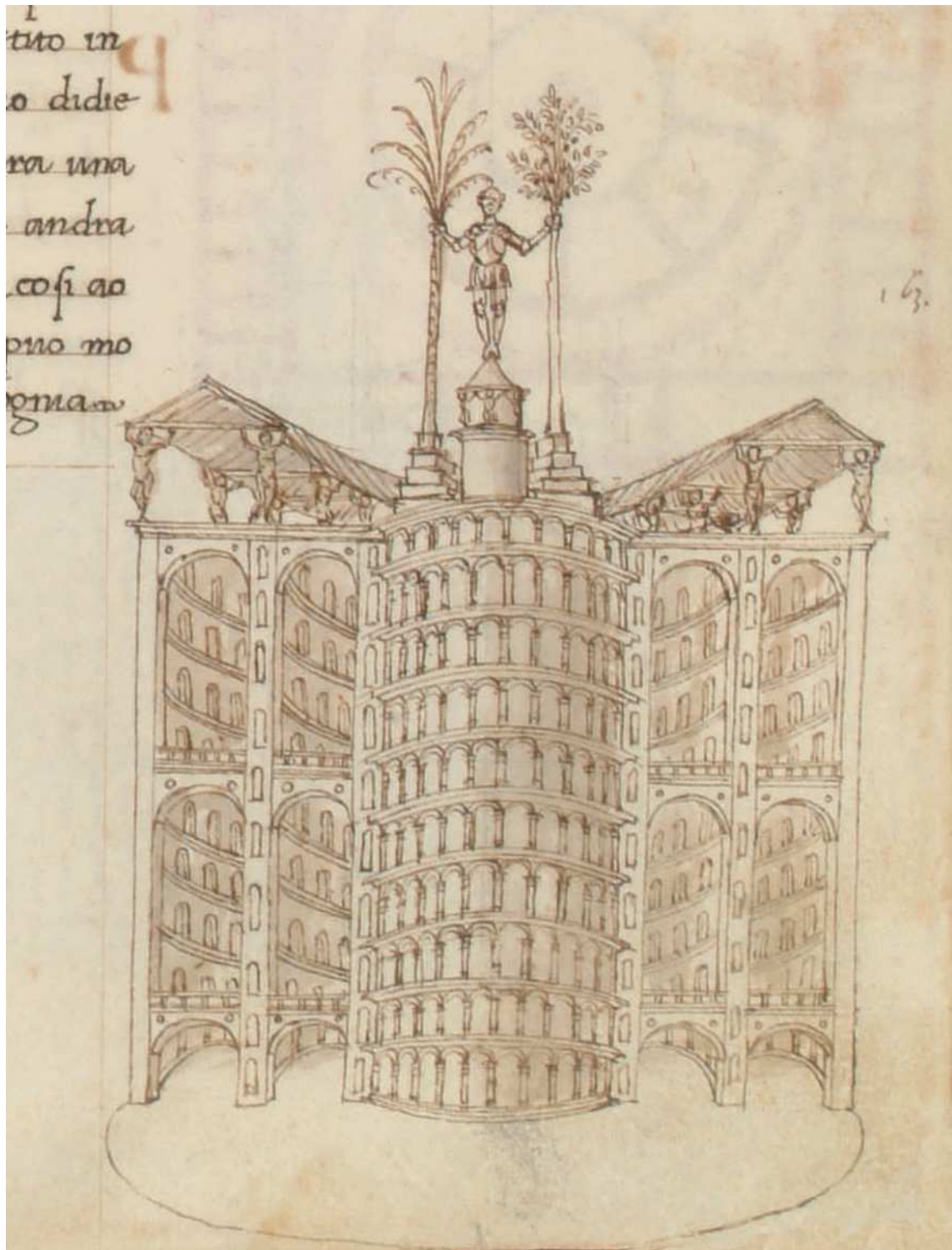
[Filarete:] »... [das Laster] steht an einem düsteren Ort, *sprich in einer Grotte des Berges, auf dessen Spitze die Tugend steht. Mittels dieses Berges habe ich dargestellt, wie schwierig es ist, diese Tugend zu erreichen*, weil der Aufstieg überaus schwer und steil ist und es neue Wege und große Anstrengung verlangt, zu dieser Tugend zu gelangen. Das Laster steht für das Gegenteil: Es befindet sich am Fuß des Berges und man gelangt mühelos dorthin.«²¹¹

Diese Vorstellung wird von Filarete anlässlich der »Casa della Virtù e del Vizio« wieder aufgegriffen, nachdem ihn der Herzog schon zum zweiten Mal, bereits ungeduldig, auffordert, ihm endlich den Sinn der beiden Figuren zu verraten:

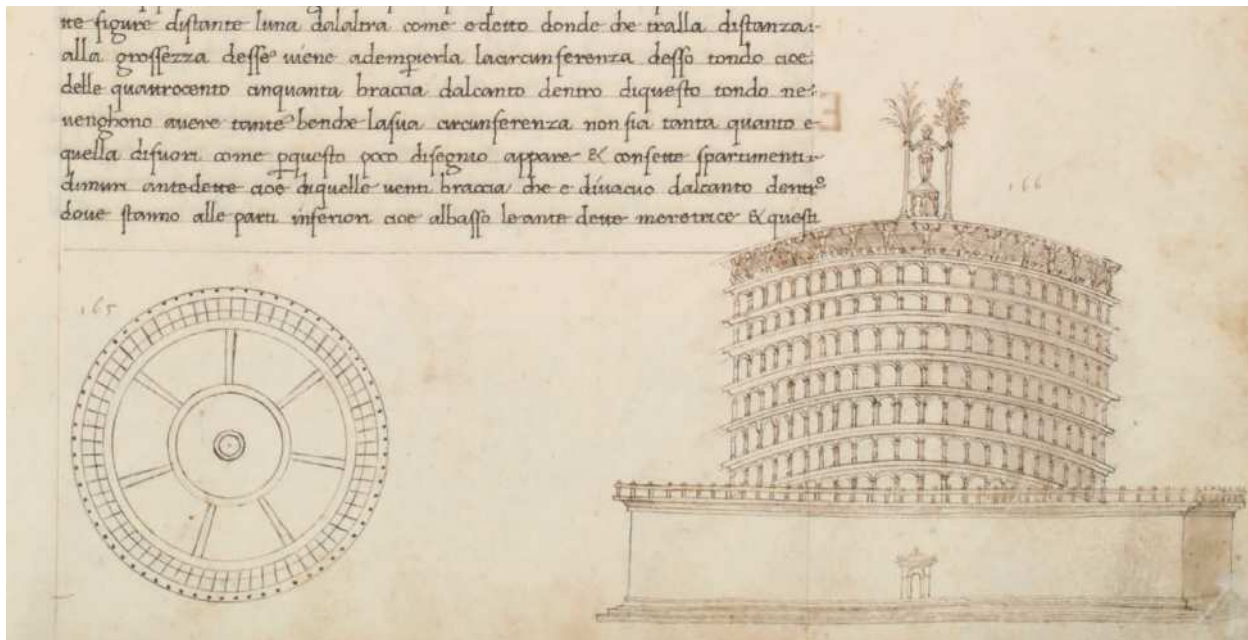
[Francesco Sforza:] »Auch das gefällt mir, aber, in Gottes Namen, ich will den Grund dafür erfahren.« – [Filarete:] »Für beide habe ich den Ort wiedergegeben, der mir für sie passend erschien: *Ich habe einen unglaublich hohen, ringsum zerklüfteten Berg vorgegeben*, der über mehr als einen Weg zu erklimmen war, und oben auf der Spitze, zwischen zwei Berggipfeln und diesen beiden Pflanzen habe ich sie [die Tugend] auf dem Diamanten platziert. Am Fuß dieses Berges befand sich dann eine unterirdische Grotte, in der es düster war, und darin hat das Laster seinen Platz gefunden.«²¹²

Damit dieser Allegorien-Berg von den Bürgern der Stadt Sforzinda auch benutzt werden kann, muss das Bild jedoch noch in Architektur übersetzt werden:

Nun erkläre ich die Form des Gebäudes, wie ich sie mir gedacht habe und die als Zeichnung in der Gestalt eines Berges vor mir liegt. Da es jedoch einer Form



7.6. Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 144r: »Casa del Vizio e della Virtù«, perspektivischer Schnitt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 144r.



7.7. Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 145r: »Casa del Vizio e della Virtù«, perspektivische Ansicht und Grundriss des zentralen Tugend-Turmes. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 145r.

bedarf, die sich umsetzen lässt, muss die Form verändert und das Gebäude unserem Vorhaben angepasst werden, welches folgendermaßen aussehen wird ...²¹³

Filaretes Überlegungen gehen also von einem reinen Sinnbild aus, nämlich von dem ins Bild des Berges gekleideten Gegensatz der Allegorien der Tugend und des Lasters beziehungsweise des Tugend- und des Lasterweges, aus welchem erst in einem zweiten Schritt Architektur wird; und zwar, damit die Anlage auch benutzt werden kann. Ihre vorrangige Aufgabe bleibt aber auch im Aggregatzustand der Architektur, eine monumentale Allegorie des tugendhaften und des lasterhaften Lebens darzustellen. Mit seiner hoch aufragenden Form symbolisiert das Bauwerk noch immer den Tugendberg, und die Aufgabe besteht darin, es wie einen solchen im Aufstieg, sich stufenweise fortbildend, zu erklimmen.

Der in Architektur verwandelte Berg besteht aus einem zehngeschossigen Rundbau, von welchem die drei untersten Geschosse, von außen nicht sichtbar, in einem quadratischen Sockel verborgen sind. Im untersten, ebenerdigen Stockwerk befinden sich die

Bordelle, Kneipen, Garküchen und Spielhöhlen. Im Geschoss darüber sind Gefängnisse für die den Lastern und Ausschweifungen zu sehr Verfallenen eingerichtet, und im dritten Geschoss sind die Aufseher über diese Welt des Lasters untergebracht. Der obere Bereich der Tugend besteht aus einem siebenstöckigen Treppenturm, der von zwei konzentrischen Ringloggien umschlossen wird, welche in der Höhe eines jeden Stockwerkes durch sieben radial angeordnete Mauerbrücken mit dem Zentrum verspannt sind.

Die riesige Anlage besitzt nur einen Eingang. Über dem Portal sind Reliefs der beschriebenen Tugend- und Lasterallegorien angebracht und eine Inschrift, welche dem Eintretenden verkündet, dass er sich hier wie Herkules an einem Scheideweg befindet:²¹⁴ »Möget ihr, die ihr eintretet, rechts mit Mühsal aufwärts steigen und links mit Vergnügen hinaufgehen« (»Voi che entrate vogliate salire a mano destra con fatica – che ascendere alla sinistra con piacere.«)²¹⁵ Entsprechend folgt ein kleiner Innenhof mit zwei weiteren Portalen, dem »Tor der Tugend« (»porta areti«) rechts und dem »Tor des Schlechten« (»porta cachia«)

links. Das enge Tugendportal verheißt »Mühsal mit Freude« (»Fatica con gaudio«) und ist geschmückt mit einer weiteren Personifikation der Tugend, welche verkündet: »Dies ist der Weg, auf dem man unter Mühsal die Tugend erwerben wird.« (»Questa è la via ad andare acquistare la virtù con fatica.«) Das einladend breite Portal des Lasters links hingegen verspricht »Vergnügen mit Traurigkeit« (»Piacere con tristizia«) und ist von einer Personifikation des Lasters bekrönt, dessen Mund der Schriftzug verlässt: »Hier herein, ihr Scharen, ihr werdet's genießen und dann reuevoll beweinen.« (»Qui entrate, brigata, che goderete e poi con dispiacere il piagnerete.«) Letzteres Portal führt auf bequemem Weg ins Innere des quadratischen Gebäudeteils, in das Reich der Venus, des Priapus und des Bacchus. Das Tor der Tugend dagegen führt über steile Treppen zum Dach des quadratischen Sockels und zum Eingang in den Tugendturm.

Die sieben Geschosse dieses Turmes der Tugend sind den sieben *artes liberales* des Triviums und Quadriviums gewidmet. Filarete hat sie von der Logik über die Rhetorik aufsteigend bis zur Astrologie als dem Gipfel der Wissenschaften angeordnet. Wer von einem Stock in den nächsten gelangen will, muss jedesmal – nach erfolgreichem Abschluss des jeweiligen Unterrichts – über die sieben Brücken der Haupttugenden gehen. Es kann also nur derjenige zur nächsten Stufe des Wissens aufsteigen, der zugleich auch im Besitz aller moralischen Tugenden ist.

Die »Casa della Virtù e del Vizio« ist eine »symbolische Form« für die neue Akzentuierung des Menschen als selbstständig handelnde und für ihre Taten selbst verantwortliche Person. Sie bezeugt Filaret's humanistische Überzeugung, dass der Mensch durch eigene Entscheidung und Leistung den Aufstieg vollzieht und sich nur durch Bildung vervollkommen kann; durch einen Bildungsweg, bei welchem Wissen (die sieben Stockwerke) und Ethik (die sieben Brücken) untrennbar verbunden sind. Folglich steht nur demjenigen, der alle Stufen der Wissenschaften erfolgreich absolviert hat und über alle Brücken der sieben Tugenden gehen durfte, der also ein vollständig tugendhafter Mensch geworden

ist, der Zugang zur Allegorie der Tugend schlechthin offen, welche auf dem Dach des Turmes von den neun Musen getragen wird.

Mit dieser Überzeugung von der Entwicklungsfähigkeit des Menschen durch Bildung ist der neue Anspruch des Architekten verbunden, für diesen Aufstieg eine oder *die* entscheidende Rolle zu spielen. Durch seine Architektur schafft er überhaupt erst die Voraussetzung für so etwas wie Entwicklung zur Tugend. In diesem Sinne ist die »Casa della Virtù e del Vizio« auch eine Allegorie dessen, was *der Architekt* durch Architektur zu schaffen vermag, nämlich Tugend.

7. »TEATRO DELLA VIRTÙ«: LEBENDE BILDER

Tugend- und Lasterweg, welche in der »Casa della Virtù e del Vizio« Stein geworden sind, werden schließlich in Form von veritablen *tableau vivants* in die ganze Stadt getragen, indem alle, die Tugendhaften wie die Lasterhaften, beschriftet, markiert, ja stigmatisiert und durch die Stadt gelenkt werden, um als lebende Exempla der beiden Wege und ihrer Folgen zu dienen.

In jedem Stockwerk der »Casa della Virtù« wird am Schluss des Unterrichts der Student einer Prüfung in der jeweiligen Wissenschaft unterzogen. Nach dem ersten Examen erhält er einen Lorbeerkranz, mit welchem sein Haupt bekrönt wird. Sollte er jedoch in einem der Fächer (Stockwerke) durchfallen, wird nicht nur er selbst vorübergehend »entehrt« (»svergognato«), sondern auch seine Lehrer, indem ihnen allen der Lorbeerkranz abgenommen und in die »Casa Areti« gebracht wird, wo er im entsprechenden Stockwerk an die Wand gehängt wird, versehen mit einem Schild mit dem Namen des Versagers und seiner Lehrer. Nach einem Jahr kann die Prüfung wiederholt werden.

Wenn er seine Prüfung bestand, wurde er anschließend zum Klang von Trompeten und anderen Instrumenten überaus ehrenvoll zu seinem Haus geleitet,

während einer vor ihm herging, der ausrief, dass er die verlorene Ehre wiedergewonnen habe. Für den Fall, dass er ein weiteres Mal nicht bestanden hatte, wurde er [der Lorbeerkrantz] wieder aufgehängt; so ging es ganze drei Male. Wenn er nach diesen drei Malen seine Ehre immer noch nicht wiedergewonnen haben würde, würde er sie ganz verlieren und diesen Ort niemals mehr betreten dürfen.²¹⁶

Wenn ein Student den Unterricht in allen sieben freien Künsten der sieben Stockwerke der »Casa Areti« erfolgreich abgeschlossen hat, dann wird er in einer großen Feier den ganzen Weg noch einmal durch das Gebäude geführt, begleitet von allen seinen Lehrern und seinen Kommilitonen. In jedem Stockwerk wird ihm ein Lorbeerkrantz auf das Haupt gesetzt, dann zieht die zur Feier versammelte Gesellschaft durch alle Unterrichtsräume bis hin zur Statue der entsprechenden Wissenschaft, welcher der Lorbeerkrantz auf das Haupt gesetzt wird, bevor er dann über der Kathedra des Lehrers, mit dem Namen des Schülers versehen, an die Wand gehängt wird. Dieser Ritus wiederholt sich in allen sieben Stockwerken, bis man – sieben Mal über die sieben Brücken der sieben Haupttugenden gestiegen – am Dach der »Casa Areti« anlangt:

Und sobald sie an jenem Ort [am oberen Ende] angekommen waren, überquerten sie die sieben Brücken und gelangten dorthin, wo das Abbild der Tugend stand; mit feierlichen Worten nahm man nun den Krantz von seinem Haupt und setzte ihn ihr auf, wo er dann den ganzen Tag verblieb; nachdem man zu festlichen Klängen einmal um sie herumgegangen war, stiegen sie herab und verteilten Wasser von diesen beiden Orten zum Trinken und richteten am selben Ort Speisen her und kehrten zurück. Am nächsten Tag gingen sie zur Piazza und legten die nächste Prüfung ab, und wenn er sie, wie gesagt, bestand, wurde er feierlich und in Ehren zu seinem Haus geleitet.²¹⁷

Diejenigen, die sich im Circus (»Teatro«) erfolgreich in einer physischen »Virtù«, im Kampf (im Nahkampf, auf dem Pferd und auf dem Wasser) oder einer sportlichen Disziplin (vom Ringkampf bis zum

Tanz), als die Mutigsten und Besten erwiesen haben, werden mit Girlanden entsprechender Pflanzen bekränzt und mit einem für ihre Kunst stehenden Gegenstand beschenkt, welchen sie in einer öffentlichen Prozession zum »Tempel der Tugend« bringen:²¹⁸

Diese Gaben und Ehrbezeugungen, die sie bekamen, brachte ein jeder zum Tempel, um sie zu spenden, und wo sie mit seinem Namen aufgehängt wurden; anschließend geleitete man ihn mit dem Krantz [auf dem Haupt] zu seinem Haus. Der Tempel, in dem diese Gaben abgelegt wurden, war jener am Fuß des Theaters und bestand aus ebenso vielen Kapellen wie Feste beziehungsweise Spiele veranstaltet wurden, wodurch jeder seiner [Kunst] eine Gabe darbringen konnte.²¹⁹

Dieser »Tempio della Virtù« spielt auch eine große Rolle in der öffentlichen Demonstration der von den Künstlern und Handwerkern erworbenen »virtù«, die ihr Meisterstück in einer öffentlichen Prozession vom Zunfthaus zum Tempel tragen, wo es feierlich ausgestellt wird:

Es gab an diesem Ort, wie gesagt, alle Arten von Künsten. Wenn sie jung waren, an diesem Ort ihre Ausbildung erfahren hatten und nunmehr als gute Meister galten, wurden sie, welcher Zunft und Tätigkeit sie auch angehörten, wie Doktoren, die die Doktorwürde erlangt haben, zunächst durch die Stadt und in eine Werkstatt gebracht, wo dieses Handwerk ausgeübt wurde, und führten dort ein Werkstück aus. Wurde dieses Werkstück für würdig erachtet, geleitete man ihn von dem Ort, wo er es hergestellt hatte, in Begleitung aller Angehörigen jener Zunft ehrenhaft gekleidet und angeführt mit Musik an der Casa Areti vorbei zum Tempel, wo man das von ihm gearbeitete Werkstück darbrachte; anschließend geleiteten sie ihn zurück zu seinem Wohnhaus und feierten den ganzen Tag. Zu diesem Zeitpunkt wurde er auch in das Buch der Meister eingetragen und von da an allorts mit dem Meistertitel geehrt. Außerdem bekam er von dem Amt, das jener [Zunft] vorstand, ein Abzeichen überreicht, das er von nun an immer tragen würde; und dieses Abzeichen bestand aus Silber.²²⁰

Hat also ein Künstler oder Handwerker erfolgreich seine Lehre im »Teatro della Virtù« abgeschlossen, dann wird sein Name in das Verzeichnis der Meister eingetragen und ihm ein Abzeichen verliehen, welches er in Zukunft immer zu tragen hat.²²¹

Schließlich werden zu besonderen Anlässen noch zusätzliche große Prozessionen *aller* Teilnehmer am »Teatro della Virtù« veranstaltet. Etwa wenn ein Heerführer als Vertreter der physischen »virtù« von einer siegreichen Schlacht in die Stadt zurückkehrt:

... wird er in Rüstung zu Pferd in das Theater [in das »Teatro della Virtù« oder in den ebenfalls »teatro« genannten Circus?] einreiten, in vielköpfiger Begleitung zu den Klängen von Musik, mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupt und der Fahne vorweg, und mit dem Helm, auf den die Tugend gemalt und eingepägt war, und so zogen sie bis zum Tempel, um ihn dann ehrenvoll zu seinem Haus zu geleiten. Ähnlich wiesen sich auch diejenigen aus, die entsprechend ihrer Tätigkeit und ihres Könnens niederere Ränge [qualità] repräsentierten, die einen mit [dem Zweig einer] Dattelpalme [die Schüler der »Casa della Virtù«], die anderen mit einem [Kranz oder Zweig aus] Lorbeer [die Schüler der physischen Ausbildungen], und noch welche, die als Zeichen des *Ingenium* die Biene trugen [die Lehrlinge der Handwerker und Künstler], und so waren sie angeordnet und verteilt.²²²

Übrigens werden – entsprechend den anfänglichen Überlegungen Filaretos zu den beiden Wegen des Menschen, Ruhm zu erlangen – auch die herausragenden Vertreter des Lasters mit »Ehren und Preisen« (»onori e ' premii«) öffentlich »ausgezeichnet«:

Ehre und Lohn gab es auch für diejenigen, die an diesem Ort Dinge taten, die unter dem Einfluss des Bacchus unduldbares Verhalten gezeigt hatten und entsprechend der Art [qualità] des Vergehens bestraft wurden. Wenn sie nicht den Tod verdienten, wurden sie entweder gedemütigt oder durch die eine oder andere Bestrafung zur Besserung belehrt. Und immer bekamen sie einen Kranz aus Weinlaub aufgesetzt, an dem, wenn die Jahreszeit es zuließ, auch Trauben hin-

gen, andernfalls hängten sie ihm ein Gefäß mit Wein und einen Becher um den Hals. Wenn Priapus die Ursache war, sie also einen venerischen Skandal verursacht hatten, wurden sie auf ähnliche Weise bestraft, bekamen jedoch eine priapeske Gerätschaft [i. e. einen erigierten Phallus] um den Hals gehängt, vorne unter dem Bart und auch hinten. Sie schleiften ihn über die Erde, so dass er die gerechte Strafe bekam, und wenn er den Tod verdiente, brachten sie ihn zu dem dafür vorgesehenen Ort, wo er unter der Folter den Tod starb, zu dem man ihn verurteilt hatte.²²³

Auch der Eintritt oder die Zwangseinweisung einer Prostituierten oder eines Zuhälters in das Bordell der »Casa del Vizio« wird als öffentliches Ereignis, für alle sichtbar, vollzogen:

Noch eine andere Ehre ließen sie den Bewohnern dort angedeihen, und zwar vor allem den Frauen. Wenn eine junge Frau aus der Gegend sich unsittlich verhalten hatte und von den Nachbarn beschuldigt worden war, wurde sie von den Zuständigen an diesen Ort geführt, geschmückt und in ein weißes Gewand gekleidet, das mit schwarzen, roten, grünen und noch andersfarbigen Flecken übersät war; auf dem Kopf trug sie einen Kranz aus Myrte und ging, flankiert von den beiden ältesten Frauen aus dem Kloster der Venus, während andere vor ihr herliefen und auf Schalmeien, Trommeln und Hirtenflöten spielten. Kupplern, die neu dorthin kamen, tat man nichts anderes an, als ihnen einen aus Weinlaub, Schilf und Myrte gewundenen Kranz aufzusetzen und an diesem Kranz eine Schelle zu befestigen. Selbigen trug er an diesem Tag an jenem Ort, und er wurde an diesem Tag zusammen mit seinen Gefährten, die dort tanzten und feierten, in Ehren empfangen. Entsprechend wurde die Frau, in dem Moment, in dem sie das Kloster betrat, von allen ihren Gefährtinnen empfangen, die der neugewonnenen Schwester und Kameradin Ehre erwiesen, und solcherart waren die Ehren und Belohnungen, die man ihnen erwies.²²⁴

Frauen, welche sich des Ehebruchs oder eines anderen unehrenhaften Verhaltens schuldig gemacht

haben, werden also zur Prostitution gezwungen und einem öffentlichen, entehrenden Initiationsritus unterzogen, der allen als abschreckendes Beispiel dienen soll.

Auch die Gefangenen des »Ergastolon« werden zum öffentlichen Tragen eines Abzeichens gezwungen, welches ihr Vergehen und die verhängte Strafe dokumentiert. Diese Maßnahme soll sie selbst der Schande aussetzen, welche schlimmer sei als die Todesstrafe, und gleichzeitig ihren Mitbürgern abschreckende Beispiele alltäglich vor Augen halten:

Alle, die draußen waren, mussten an der Schulter ein Abzeichen tragen, das die Todesart verkündete, die sie verdienten. Alle Eintretenden konnten auf diese Weise sehen, wer welchen Tod sterben sollte, und die Schmach war dergestalt, dass sie lieber gleich gestorben wären als diese Verunglimpfung zu ertragen, obwohl sie noch weitere Unannehmlichkeiten und Drangsale aushalten mussten, die hart und unangenehm waren. [...] Und sie alle trugen, wie gesagt, jenes gestickte Abzeichen an der Schulter, mit Aufschriften, die sie als Dieb oder Mörder oder Verräter auswiesen. So trugen sie alle die Verbrechen, für die sie verurteilt worden waren, an der Schulter, und so auch das Zeichen des Todes, wie schon gesagt worden ist.²²⁵

Auch alle Lehrer und Schüler beziehungsweise Schülerinnen der beiden »Archicodonus« und »Domum honestatis« genannten Erziehungsanstalten müssen ein bestimmtes Gewand tragen, welches in hierarchischer Abstufung (»secondo le persone di che qualità saranno«) gefärbt und mit einem Abzeichen bestickt ist.²²⁶ Im Fall der Knaben handelt es sich um einen Kranz aus Lorbeerblättern, »weil sie ein Sinnbild der Weisheit sind«, welcher eine Biene einschließt, die Nektar aus einer Blume saugt, »weil es Talent [ingegno] bedeutet« und »ein würdiges und gerechtes [Tier] ist und viele besondere Eigenschaften hat.«²²⁷ Diese Uniform müsse auch von jenen immer getragen werden, welche aufgrund des zu erwartenden großen Andrangs keinen Schlafplatz in der Schule haben und deshalb dazu gezwungen sind,

morgens und abends durch die Stadt zu gehen. An Sonn- und Feiertagen ziehen schließlich alle Schüler in geordneter Aufstellung von der Schule zur Messe in die Kathedrale »damit sie gesehen werden« (»accio sieno veduti«).²²⁸ Ausdrücklich wird bestimmt, dass die Schüler ihre Uniformen auch außerhalb der Schule zu tragen haben.²²⁹

Das Abzeichen der Mädchen, angebracht an der rechten Schulter der Uniform, besteht hingegen aus einem Kranz aus Olivenzweigen, welcher ein schlafendes Einhorn umschließt. Auch sie ziehen einmal in der Woche und an Feiertagen zur Kathedrale »damit sie gesehen werden« (»accio sieno vedute«).²³⁰ Wenn sie die Schule verlassen, um zu heiraten, erhalten sie einen Ring, welchen sie ein Leben lang tragen müssen und auf dem »zwei sich fassende Hände« (»due mani che si piglino l'una l'altra«) zu sehen sind.²³¹

Später, im 20. Buch, werden nach dem Vorbild der antiken Gesetze des *Libro dell'oro* Kleidervorschriften für die gesamte Bevölkerung erlassen.²³² Neben der Beschränkung des Tragens von Seide, Gold und Silber und von Edelsteinen, über deren Einhaltung vier Beamte zu wachen haben, betreffen die Bestimmungen wieder die Farben der Gewänder, hierarchisch abgestuft nach der »qualità« des jeweiligen Standes: für den Adel Rot, für die Händler Violett, für die höherstehenden Zünfte Grün, für die niederen noch schlichtere Farben.²³³ Dieser äußerlichen Unterscheidung der Stände entspricht übrigens auch ihre räumliche Segregation.²³⁴

DIE STADT ALS TUGENDMASCHINE

Die weiter oben bereits zitierte Rede des antiken Königs Zogalia (hier Francesco Sforza) an seinen Sohn (Galeazzo Maria) kulminiert in einer weiteren Analogisierung von Gesellschaft und Bauwerk, wenn Filarete die Tätigkeit des Herrschers in Analogie zur Tätigkeit des Architekten setzt. Manches in den mahnenden Worten des Vaters an seinen Sohn davor angeführte, wie beispielsweise die Gerechtigkeit als oberste Herrschertugend oder die Warnung,

sich nicht mit Schmeichlern und Opportunisten, sondern vielmehr mit tugendhaften Männern zu umgeben, gehört zum Standardrepertoire des Fürstenspiegels. Die Analogie zwischen Herrscher und Architekt findet sich jedoch nur hier in Filaretos *Libro architetonico*:²³⁵

Sein Herrschaftsgebiet gleicht sozusagen einer Mauer, die aus vielen verschiedenartigen Steinen gebildet sein wird. Die Außenseite sei aus großen Steinen gefertigt und Säulen, und andere zugeschnittene und zugehauene Steine und weitere Verzierungen sollen dort angebracht sein. Dazu jene quaderförmigen Ziegel aus Terrakotta und als [Mauer]Füllung jede andere Sorte Stein. So ist das Fürstentum: Je größer es ist, desto verschiedener die Art der Menschen darin. Die großen zugeschnittenen Steine am Außenbau, welche die Mauer tragen, sind die Edelleute und die aufrechten und tugendhaften Stadtbewohner; die Säulen sind die Anführer der Rittersleute, die übrigen Steine die Soldaten; die Backsteine sind das Volk; die Füllung der Mauer sind die Leute von außerhalb und die [Mauer] Rinde die Handwerker. Nun wirst Du verstehen, wie dieses Mauerwerk aus allen diesen unterschiedlichen Steinen zusammengesetzt ist, und kannst erkennen, welche durch ihr Fehlen der Schönheit und dem Nutzen den größten Abbruch tun würden. So wie es für diese Mauer notwendig ist, alle diese Arten [qualità] von Steinen darin zu erhalten, müssen alle Berufsgruppen ihrem Rang [qualità] entsprechend erhalten und bewahrt werden; dabei musst du sehr umsichtig vorgehen und wissen, wie sie zu erhalten, zu bewahren und zu fördern sind. Der Weg dahin ist der zuvor genannte, sprich dass Du Gerechtigkeit walten lässt, nicht verzeihst, wenn einer den Tod verdient, und belohnst, wenn einer Belohnung verdient. Sei barmherzig, zuweilen freundlich und nicht verschwenderisch, tu, als seiest du der Meister und Architekt dieses Mauerwerks. Erkennst Du ein Erfordernis, das deinem Herrschaftsgebiet Schaden zufügen könnte, kümmere dich darum, wie es der Meister mit der Mauer tut, und Sorge für Abhilfe, so wie er, der, sobald er sieht, dass ein Stein fehlt, einen anderen einsetzt, oder, wenn er bemerkt, dass dort eine Baumwurzel wächst und die

Mauer beschädigen könnte, diese abschneiden und herausziehen lässt ...²³⁶

Filarete vergleicht die Stadt beziehungsweise den Staat mit einem wohlgefügtten Mauerwerk, dessen Kern aus Füllsteinen besteht, die von einer Backsteinschicht umgeben sind, welche wiederum von großen, säulengeschmückten Werksteinen bekleidet ist. Der obersten Schicht entsprechen die Adeligen, den Säulen die Heerführer; der Mittelschicht der Backsteine die Händler und Handwerker; dem minderwertigen Kern des Mauerwerkes das niedere Volk und die Soldaten. Der Fürst aber ist der Baumeister der Mauer, der für die Erhaltung aller ihrer Teile zu sorgen hat: Lockere Steine muss er wieder befestigen, eindringende Wurzeln herausreißen.

In diesem Bild wird eine programmatische Annäherung von Architekt und »absolutistischem« Herrscher vollzogen. Damit er zu dieser »aufbauenden« Regentschaft fähig ist, muss er jedoch zunächst von seinem Architekten Onitoan Noliaver (Antonio Averlino) unterrichtet und erzogen werden. Und auch in Filaretos *Libro* erhält der Prinz (und der Herzog) von seinem Architekten eine architektonisch-künstlerische Ausbildung. Der ganze Teil des Traktates, in dem Galeazzo dem Architekten als aufmerksamer und treuer Schüler folgt, zeigt die Intention, zusammen mit der Stadt auch die Persönlichkeit des Prinzen zu erbauen. Seine architektonisch-künstlerische Erziehung führt ihn zu einem Grad und einer Art der Tugendhaftigkeit, welche ihn erst befähigt, an der Seite seines Architekten »Filarete« für den Staat als Kunstwerk zu sorgen.

Letztlich wird jedoch dem Bauherrn von Filarete lediglich die Rolle eines Maurers zugestanden, der sich um die Erhaltung und Pflege der Mauern zu kümmern hat, welche nach der Wissenschaft seines Architekten für die Struktur der Stadt, für Gebäude und Institutionen angelegt und hochgezogen worden waren. Über dem Bauherrn steht also der Architekt als der wahre Baumeister der Gesellschaft; der Herzog hat das von seinem Architekten geschaffene Kunstwerk lediglich zu erhalten und zu pflegen. Damit usurpiert der Architekt die Aufgaben des Her-

zogs. Der Staat ist ein Kunstwerk, aber der Architekt ist sein Künstler.

Unser Kapitel hat jedenfalls gezeigt, dass der Anspruch des Architekten weit über das Entwerfen einzelner Gebäude hinausgeht. Er sorgt für eine strenge, disziplinierende Ordnung des Stadtraumes, die eine Trennung von Herrschenden und Beherrschten sowie die Separation der einzelnen Schichten und Berufsgruppen vorsieht. Der Architekt ist verantwortlich für die Einrichtung von Gefängnissen, Arbeitshäusern, Erziehungsanstalten, Ausbildungsstätten und Universitäten; und für deren institutionelle Organisation, aber auch für ihre bildkünstlerische Ausstattung. Und diese beschränkt sich keineswegs auf einzelne Gebäude, sondern erfasst den gesamten Stadtraum, welchen sie allerorts mit tugenddidaktischen Bildern und Statuen ausfüllt. Hinzu treten schließlich durch entsprechende Gesetze und Riten

durch die Stadt geführte »lebende Exempla«, welche – gemeinsam mit der sprechenden Architektur der »Casa della Virtù e del Vizio« – die beiden Wege der Tugend und des Lasters und die Konsequenzen der Entscheidung für den einen oder den anderen Pfad interaktiv vor Augen führen.

So wird die gesamte Stadt zu einer Erziehungsanstalt, eine vom Architekten entworfene Tugendmaschine. Filaretos »Idealstadt« rechnet mit dem Fortbestand der Laster. Mit diesen wird aber über die Architektur und ihre Ausstattung ein ständiger Kampf geführt. Und wenn man Filarete nur endlich »bauen« ließe, dann würde er als Führer der Tugend dieser auch zum Sieg verhelfen und die »Renaissance« des Menschen in Gang setzen.

ANMERKUNGEN

- 1 Zur Namensgebung vgl. v. a. Ulrich Pfisterer, *Ingenium und Invention bei Filarete*, in: *Nobilis Arte Manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, hrsg. von Bruno Klein und Harald Wolter von dem Kneesebeck, Dresden 2002, 265–289, 273–275; und Hans W. Hubert, *Filarete – Der Architekt als Tugendfreund*, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 31–54, 31–33, der die interessante These vorbringt, dass die Wahl des Namens auf die Schriften des Aristoteles zurückzuführen sei, welcher den Aufbau einer tugendhaften Haltung mit der Errichtung eines Gebäudes verglichen hatte (*Magna moralia*, I, 34).
- 2 Francesco Filelfo, *De iocis et seriis*; Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex G 93 inf., f. 218v–219r; zit. S. 68, Anm. 23, vgl. S. 337, Anm. 128.
- 3 *Libro architetonico*, I, f. 1r, Dedikation an Piero de' Medici; *Trattato*, I, 5. Diese Wendung ist in der Widmung an Francesco Sforza im Codex Palatinus nicht enthalten; zit. *Trattato*, 8, Anm.
- 4 Mailand, Bibliotheca Trivulziana, Ms. 863, f. 62r; um 1945 zerstört oder verschollen. Siehe Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963, 2; vgl. *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, hrsg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1890, 13–16, 15. Von den Illustrationen haben sich nur vier historisierte Initialen erhalten in Abbildungen bei Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 238–239, 238–240, Abb. 13–16; unsere Abb. 8.5 und 8.10–12. Nachdem diese Darstellungen zahlreich von Filaretes Emblem, der Biene (siehe Kap. 8), bevölkert sind und große Ähnlichkeiten zu Motiven des rahmenden Rankenwerkes der Bronzetüren von Sankt Peter aufweisen, kann man davon ausgehen, dass sie – und damit auch der gräzisierungende Autorenname – von Filarete selbst stammen. Zum Verhältnis der verschiedenen Manuskripte zueinander siehe S. 21ff., Anm. 5.
- 5 »Giovambatista di Marco Bracci bekam am 10. Februar 1482 [Florentiner Datierung, i. e. 1483] das Buch über die Architektur von Meister Antonio Filarete ausgeliehen, welches in der Volkssprache auf Papyrus [geschrieben] und in rotes Leder gebunden ist. Er sagte, er werde es von Bernardo Calandri für Kardinal [Luigi] d'Aragona transkribieren lassen. Jener gab es Agnolo da Montepulciano [i. e. Poliziano] auf Anweisung von Lorenzo [de' Medici] zurück, von dem es am 3. August 1489 an Messer Luigi Lotti nach Rom geschickt wurde.« (»A Giovambatista di Marcho Bracci si presto a di X di febraio 1482 el libro de architectura di maestro Antonio Philarete in vulgare, in papiro, coperto di cuoio rosso. Disse per fare transcrivere a Bernardo Calandri pel cardinale di Aragona. Rendello a messer Agnolo da Montepulciano per ordine di Lorenzo, el quale lo mando a Roma a ser Luigi Lottj III dagosto 1489.«) Zit. nach Karl Frey, *Michelagnolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, Bd. 1: *Michelagnolos Jugendjahre*, Berlin 1907, 59. Vgl. Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963, 2 und 9. Bei dem verliehenen Manuskript handelt es sich wohl um den Codex II.I.140 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, bei der Abschrift um den Codex Valencianus (s. folgende Anm.).
- 6 Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 975, f. 2r; aus dem Besitz des Herzogs von Kalabrien, Alfons von Aragón (1448–1495, bis 1494 Herzog, dann König von Neapel); verschollen. Eine Reproduktion dieser Seite findet sich in der Fotothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Sign. Architektur Renaissance und Barock – Zeichnungen – D – Filarete, Nr. C63261. Vgl. die kurze Beschreibung des Codex in: *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, hrsg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1890, 11–13, 12.
- 7 Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 198, f. 78r; zit. in: Lynn Thorndike, *Science and Thought in the Fifteenth Century: Studies in the History of Medicine and Surgery, Natural and Mathematical Science, Philosophy and Politics*, New York 1929, 219, Anm. 94: »Aber auch Antonius Averlinus Philaretus hat in der Volkssprache auf ansprechende Weise geschrieben.« (»Sed et Antonius Averlinus Philaretus lingua vernacula scripsit eleganter.«) Ich bedanke mich bei Nick Pelling für diesen Hinweis. – Möglicherweise stammt auch ein mit »servulus Philaretus« unterzeichnetes Gedicht aus dem Archivio der Casa Borromeo von Filarete, heute Archivio Borromeo dell'Isola Bella: »Oh Daphnis, als Steinbock oder Ziege deine Geburt hell erstrahlen ließ, stand die Sonne in Konjunktion mit Jupiter und Venus mit Merkur. Dass Mars zwischen diese Planeten getreten ist, hat für dich keinerlei böse Folgen gehabt, geboren unter dem Einfluss der Sonne wie du bist, lächelt alles dir zu und nichts Gegenteiliges hast du zu befürchten, auch nicht die Bisse des Neides, weil unter sieben Planeten fünf für den Menschen günstige dir wohlgesinnt sind.« (»O Dafni: quando il capricorno o la capra illuminò la tua nascita, il sole era in congiunzione con Giove, e Venere con Mercurio. L'essere stato interposto Marte tra

- questi pianeti non ha avuto per te veruna (sic) maligna conseguenza perché, nato come sei sotto l'influsso del sole, tutto ti arride né avresti motivo di temer del contrario, nè i morsi dell'invidia, perchè sopra sette pianeti, cinque, i fausti all'uomo, ti son propizi.» Zit. nach Luca Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Mailand 1894, 148–151, dem sich dieser Fund verdankt. Beltrami sah das Gedicht von Filarete verfasst und an Galeazzo Maria Sforza gerichtet. Das ist durchaus möglich. Für das (abgeschnittene) Wasserzeichen kommen mehrere Provenienzen in Frage, darunter um 1455 gefertigtes Papier aus Pesaro, welches für Schreiben des Mailänder Hofes verwendet wurde. Siehe Charles Moise Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 Bde., Paris 1907, Bd. 1, Nr. 3369; vgl. aber auch 3370, 3371 und 3372, die auf eine spätere Zeit verweisen würden. Die Handschrift ist jedoch keinesfalls die des Filarete, wie der Vergleich mit von ihm verfassten Briefen vom 20. Dezember 1451 an Piero de' Medici (Abb. 1.8; siehe oben S. 38) oder vom 4. Oktober 1452 an Francesco Sforza (Abb. 1.13, siehe oben S. 42) zeigen. Ich bedanke mich bei Carlo Alessandro Pisoni vom Archivio Borromeo für die großzügige Zusage von Reproduktionen des Dokuments und der mit diesem archivierten Notizen des Beltrami. Elena Brizio sei herzlich gedankt für die Hilfe beim Abgleich der Schriftproben.
- 8 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 3 (1971), 243–248 (*Vita d'Antonio Filarete e di Simone scultore*).
- 9 *Libro architetonico*, XII, f. 93r; *Trattato*, I, 354.
- 10 *Libro architetonico*, XIV, f. 104r; *Trattato*, I, 396. An dieser Stelle sei auch an den Ausruf des Herzogs beim Anblick seiner neuen Stadt erinnert: »und als er [Francesco Sforza] im Tal Inda angekommen war, sprach er, als er die Stadt und das ganze Land auftauchen sah, diese Worte: ὦ εὖγεῶν [oh, Fruchtbare], also: guter und fruchtbarer Boden.« *Libro architetonico*, VI, f. 46r; *Trattato*, I, 177. Zit. oben S. 93.
- 11 *Libro architetonico*, XII, f. 90v; *Trattato*, I, 347.
- 12 *Libro architetonico*, XIII, f. 96r; *Trattato*, I, 366. Die Stellen für die Namen der beiden anderen hier genannten Brücken sind frei geblieben, wohl weil Filarete noch in griechischen Buchstaben geschriebene Namen einsetzen wollte. Vgl. XXI, f. 172r (*Trattato*, II, 634), wo der Platz für den Namen eines Heilbades frei gelassen ist.
- 13 *Libro architetonico*, XX, f. 164v (*Trattato*, II, 610) und XX, f. 166v (*Trattato*, II, 617). Ausführlich besprochen S. 379ff.
- 14 Beachte *Libro architetonico*, XIV, f. 108v (*Trattato*, I, 410), wo die Frage Galeazzo Maria Sforzas, ob das Buch noch vieles Weitere enthalte, vom Übersetzer, Francesco Filelfo, bejaht wird, »weil die Buchstaben klein sind und der griechische Buchstabe diese Eigenschaft besitzt, nämlich dass ein Wort mehrere Bedeutungen hat.« (»perché era lettera' minuta e perché la lettera greca ha questa proprietà: che uno vocabolo ha più significati.«) – Beachte auch die Filarete zugeschriebene Plakette im Kunsthistorischen Museum in Wien (Kunstkammer, Inv.-Nr. 6127) von circa 1449, welche den Kampf zwischen Odysseus und Iros nach Homers *Odyssee* (XVIII, 1–115) zeigt und eine griechische Inschrift trägt. Siehe Enrico Parlato, in: Anna Cavallaro et al. (Hg.), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Ausst.-Kat. Roma, Musei Capitolini, 24 maggio – 19 luglio 1988, Mailand 1988, 125–127, Kat. 36; Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 384–393.
- 15 Leon Battista Alberti, *Philodoxeos fabula*, hrsg. von Lucia Cesarini Martinelli, in: *Rinascimento*, ser. 2, 17 (1977), 111–234, 144–145: »Idcirco titulus ›Philodoxeos‹ fabule est: namque ›philo‹ amo, ›doxa‹ vero gloria dicitur.« Vgl. Leon Battista Alberti, *The Play of Philodoxus*, in: *Humanist Comedies*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Gary R. Grund, Cambridge/Mass. 2005, 70–169, 72–73; Marc Jarzombek, *On Leon Baptista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories*, Cambridge/Mass. 1989, 13–16.
- 16 *Intercenales*, Lib. IV, Erumna; Leon Battista Alberti, *Intercenales*, hrsg. von Franco Bacchelli und Luca D'Ascia, Bologna 2003, 298–323. Vgl. Marc Jarzombek, *On Leon Baptista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories*, Cambridge/Mass. 1989, *ad indicem*.
- 17 David Marsh, *Visualizing Virtue: Alberti and the Early Renaissance Emblem*, in: *Albertiana* 6 (2003), 7–26, 11. Vgl. Renée Watkins, L. B. Alberti's Emblem, the Winged Eye and His Name Leo, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9 (1959), 256–258.
- 18 Erstdruck 1474 in Nürnberg; <https://archive.org/details/philalethesoovegi>, letzter Zugriff: 26.06.2019. Maffeo Vegio preist in seiner um 1455 verfassten Schrift *De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri Romae* Filaretus Bronzetüren von Sankt Peter, allerdings ohne seinen Namen zu nennen. Siehe S. 65f., Anm. 13.
- 19 Zum Herold der Florentiner Signoria, Francesco di Lorenzo Filarete, der ebenfalls dilettierend »in der Architektur sachkundig« (»in architettura perito«) war und sich

- als Astrologe hervortat, siehe Richard C. Trexler, *Il Libro Cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi*, Genf 1978, v. a. 47–50. 1471 wird er fälschlicherweise für den Autor der Kapelle der Gonzaga in SS. Annunziata gehalten; 1490 bewirbt er sich mit einem Holzmodell um die Erneuerung der Domfassade; Donatellos Judith-und-Holofernes-Statue bringe Unglück, weil sie zu einem astrologisch ungünstigen Zeitpunkt aufgestellt worden sei.
- 20 Siehe George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Nr. 906 (Filelfo, unsere Abb. 8.14) und 975 (Francesco Filarete, Avers: FRANCISCVS PHILARITEHS (sic), Revers: DEHONOREM EST SALVTEM); vgl. Richard Trexler (Hg.), *The Libro Cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi, Introduction and Text*, Genf 1978, Abb. auf S. 56. Bei der Angabe Hills, ebd., dass bereits der Vater »Lorenzo Filarete« geheißen habe, muss es sich um einen Irrtum des Autors handeln.
- 21 *Libro architetonico*, II, f. 7v–8r; *Trattato*, I, 39–42. Ausführlich zitiert und besprochen oben S. 95ff.
- 22 *Libro architetonico*, II, f. 9r; *Trattato*, I, 44–45; zit oben S. 97.
- 23 Seltsam, dass Filarete weder an dieser noch an einer anderen Stelle auf das scheinbar vorbildliche Verhältnis von Kaiser Augustus zu seinem Architekten Vitruv (Verfasser einer Schrift über Architektur!) zurückgreift.
- 24 *Libro architetonico*, II, f. 9r–9v; *Trattato*, I, 45–46: »Vitruv sagt, Alexander sei in Griechenland im Feld gewesen, als einer mit Namen Zenocrate ihn aufsuchte, weil er mit ihm reden wollte. Er sprach ein paar seiner Leute an und wurde mehrere Tage mit Worten hingehalten. Weil er Zweifel hatte ... beschloss er, seine Erfindungsgabe dafür sorgen zu lassen, vorsprechen zu dürfen. – [...] Also ließ er [Alexander] an diesem Ort jene Stadt errichten, die er nach seinem Namen Alexandria nannte, und er liebte besagten Zenocrate und überhäufte ihn mit Ehre, weil er in ihm eine Tugendhaftigkeit erkannte, die solches verlangte.« (»Dice Vetruiuo che, essendo Alessandro inella Grecia a campo, fu uno chiamato Zenocrate, andò a lui per volergli parlare, e parlando con certi de' suoi, fu tenuto per parole più di; dubitando ... diterminò che lo 'ngegno suo gli facesse parlare. – [...] E così fece edificare in quel luogo quella città, la quale fece chiamare Alessandria per lo nome suo, e amò detto Zenocrate e fegli grande onore, perché conosceva in lui virtù da dovergliene fare.«) Bei Vitruv (*De architectura libri decem*, II, proem., 4) hatte es noch geheißen: »So kam Deinokrates, empfohlen von seiner Schönheit und seiner würdevollen Gestalt, zu solchem Ansehen.« (Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 77). Meine Hervorhebungen. Allerdings findet die Betonung der »virtù« bei Filarete eine Entsprechung in Vitruvs Nachsatz, dass er selbst zwar weder schön noch jung sei, sich aber durch seine »scientia« dem Cäsar empfehlen zu können hoffe. – Für eine ausführlichere Diskussion und einen präziseren Vergleich der beiden Stellen siehe Thomas Ricklin, Antonio Averlinos *fantasia*, in: *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden 2011, 287–326, 299–302. – Deinokrates wird auch noch angeführt in *Libro architetonico*, XIII, f. 99v (*Trattato*, I, 378: »Zenocrate«) und II, f. 111r (*Trattato*, I, 52: »Democrate«). Ricklin (*op. cit.*, 300, Anm. 53) sah hinter der Namensänderung von »Deinokrates« zu »Zenocrate« ein absichtsvolles Spiel mit dem griechischen Wort »ξένοσ« (fremd), um zu unterstreichen, dass die Anekdote ja von einem bis dahin unbekanntem Fremden handelt. Tatsächlich könnte Filarete hier an seine eigene Ankunft bei Francesco Sforza in Mailand gedacht haben, dem er wieder einmal einen Spiegel vorhält, in welchem er erkennen soll, wie sich ein wahrer Herrscher gegenüber seinem »virtuosen« Architekten verhält beziehungsweise verhalten hätte. – Alberti (*De re aedificatoria*, VI, 4) hingegen sah in dem Vorschlag des Deinokrates, eine Stadt in den Berg Athos zu hauen, ein nutzloses Unternehmen eines geltungssüchtigen Bauherrn. Buonaccorso Ghiberti (um 1480) wiederum gab das Projekt als den hybriden Wunsch des Alexanders aus, welchem sich der Architekt Deinokrates jedoch verweigert habe. Siehe Gustina Scaglia, *A Translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti's Zibaldone*, Philadelphia 1979, 20. Vgl. Wolfgang Lotz, Eine Deinokratesdarstellung des Francesco di Giorgio, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 5 (1940), 428–433; und Liisa Kanerva, *Defining the Architect in Fifteenth-Century Italy: Exemplary Architects in L. B. Alberti's De re aedificatoria*, Helsinki 1998, 24–26, 38–46 und 83–88. Zur späteren Geschichte des Motivs: Werner Oechslin, Dinokrates. Legende und Mythos megalomaner Architekturstiftung, in: *Daidalos* 4 (1982), 7–26. – Übrigens findet sich der Begriff »virtus« bei Vitruv 47 Mal, doch ist es bei dem antiken Autor nie der Architekt, der »Tugend« besitzt; stattdessen ist die Rede von der »virtus« der Baumaterialien (*De architectura libri decem*, I, 7, 2) oder von der »virtus« einer Maschine (X, passim) etc. Können und Geschick des Architekten werden hingegen mit dem Begriff der »sollertia« erfasst (siehe beispielsweise Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 1, 17). Vgl. dazu Indra Kagis McEwen, Virtù-viuous: Roman Architecture, Renaissance Virtue, in: *Cahiers des études anciennes* 48 (2011): *Lectures de Vitruve de la Renaissance à nos jours*,

<http://etudesanciennes.revues.org/334>, letzter Zugriff: 08.06.2019, § 21–23. Doch bereits Alberti, *De re aedificatoria*, Vorwort, hatte den Begriff auch auf den Architekten selbst angewandt: die »virtus« des Architekten habe mehr Siege geschlagen als die Führung eines Feldherren. Albertis Vorwort stellt ein einziges Loblied auf den gesellschaftlichen Nutzen des Architekten und der Architektur dar.

- 25 *Libro architettonico*, II, f. 8r; *Trattato*, I, 41: »Wir werden hier nun etwas darüber sagen, was dem Architekt zu tun ansteht und wie man sich ihm gegenüber zu verhalten hat. – Der Architekt sollte in verschiedenen Bereichen Erfahrung besitzen, doch möchte ich für den Moment nicht sagen, was sich für ihn zu wissen schickt, da ich dies andernorts zu behandeln gedenke; hier möchte ich nur davon sprechen, was seine Aufgabe bei den Vorkehrungen für das Gebäude ist, wenn es gezeugt und festgelegt wird, wie weiter oben gesagt wurde.« (»Diremo qui alcuna cosa di quello che s'appartiene a fare a l'architetto e anche quello che si conviene essere fatto inverso di lui. – Apartiensi a l'architetto essere pratico in più cose, ma al presente non voglio dire quello si convenga a lui di sapere, perché intendo trattare altrove, ma solo quello che sia suo ufficio circa al provvedimento dello edificio quando è generato e d'eterminato, secondo che è detto di sopra.«).
- 26 *Libro architettonico*, XV, f. 113r; *Trattato*, II, 427–428: »Quello che appartiene all'architetto sono più e più cose. El sapere dello architetto si è fare varie cose e di varii ornamenti ornarle, cioè di più esercizi intendere, e anche coll'opera della mano dimostrarle, con ragioni di misure e di proporzioni e di qualità, e conveniente disegnate e rilevate secondo quella cosa che far volesse.« Vgl. kurz darauf noch einmal, XV, f. 113r–113v; *Trattato*, II, 428: »Seht hier: Zunächst verkündet es [das *Libro dell'oro*], dass er sich darauf verstehen müsse, diverse Dinge zu schaffen und diese vielfältig zu verzieren, weil ein guter Architekt Ahnung davon haben muss, wenn ein Gebäude zu errichten ist. Auch sollte er sich mit jenen Dingen auskennen, welche die Bedürfnisse desselben und auch seine Ausschmückung betreffen. Du könntest einwenden, dass ein Gebäude ganz unterschiedlicher Dinge und verschiedener Zierden bedarf und er somit entschieden zu viel beherrschen müsste, was unmöglich wäre. Und ich sage dir, wenn er nicht eigenhändig tätig sein kann, wird er niemals demonstrieren, noch erklären können, wie eine Sache gut gelungen sei. Er muss einfallsreich [ingegnoso] sein, sich unterschiedliche Werke vorstellen und mit eigener Hand anschaulich darlegen können. Wenn er diese beiden Dinge beherrscht, sprich sich auf die eigenhändige Arbeit versteht und einfallsreich [ingegnoso] ist, dann muss er überdies zeichnen können. Er könnte nämlich einfallsreich [ingegnoso] sein und sich

darauf verstehen, mit eigener Hand tätig zu sein, wenn er aber keinen *disegno* hat, wird er nichts hervorbringen, was eine Form besäße oder ein würdiges Werk darstellen würde.« (»Vedetelo qui [nel *Libro dell'oro*]: in prima dice che gli bisogna saper fare più cose e di vari ornamenti ornarle, perché il buono architetto s'intende quando s'ha a fare uno edificio, s'intende ancora che sappi fare le cose appartenenti al bisogno e anche all'ornamento d'esso. Tu potresti dire: uno edificio vuole varie cose e varii ornamenti, gli bisognerebbe saper fare troppe cose, sì che non sarebbe possibile. E io ti dico che se non sa fare di sua mano, non saprà mai mostrare, né dare a 'ntendere cosa che stia bene. Bisogna che sia ingegnoso e che immagini di fare varie cose e di sua mano dimostri. Quando ha queste due cose, cioè che sappi fare di sua mano e che sia ingegnoso, ancora bisogna che sappia poi disegnare, perché potrebbe essere ingegnoso e saper fare di sua mano, se non ha il disegno, non potrà fare cosa con forma, né cosa degna.«) Diese Betonung der notwendigen Verbindung von wissenschaftlichen und praktischen Aspekten der Arbeit des Architekten ist ein ureigenes Anliegen des Bildhauer-Architekten Filarete, welches sein gesamtes *Libro architettonico* durchzieht und ihn von Leon Battista Alberti unterscheidet, welcher in *De re aedificatoria* für eine strikte Trennung von entwerfendem Architekten und ausführendem Baumeister eingetreten war; sie findet aber eine Entsprechung in Vitruv, der gleich zu Beginn seines Traktates für die Notwendigkeit der Verbindung von »fabrica« (Praxis) und »ratiocinatio« (Theorie) eingetreten war (Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 1, 1); eine Stelle, welche Alberti bezeichnenderweise ignoriert hatte.

- 27 *Libro architettonico*, XV, f. 113r–113v; *Trattato*, II, 428–430. Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 1. Vgl. Klaus Sallmann, Bildungsvorgaben des Fachschriftstellers: Bemerkungen zur Pädagogik Vitruvs, in: *Vitruv-Kolloquium des Deutschen Archäologen-Verbandes e. V.*, Darmstadt 17.–18.06.1982, hrsg. von Heiner Knell und Burkhard Wesenberg, Darmstadt 1984, 11–26. Die Stelle war bereits von Filaretes wahrscheinlichem Lehrer Ghiberti an den Beginn seiner *Commentarii* gestellt und unter Hinzufügung beziehungsweise Betonung von Perspektive und Anatomie auf den Bildhauer gemünzt worden; *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, 2 Bde., hrsg. von Julius von Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, 3–8. Vgl. Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura ingegneria e arte militare*, 2 Bde., hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967, Bd. 1, 36–39.
- 28 *Libro architettonico*, XV, f. 113v; *Trattato*, II, 428–429 (»perché potrebbe essere ingegnoso e saper fare di sua mano, se non ha il disegno, non potrà fare cosa con forma, né cosa degna«).

- 29 *Ebd.*, 429 («perché senza lettere non potrà rasimigliare né sprimere cose degne»).
- 30 *Ebd.* («perché con buone e perfette misure che lui quelle cose che fa le faccia misurate e con ragione»).
- 31 *Ebd.* («per multiplicare e' numeri e le ragioni delle cose che fa»).
- 32 *Ebd.* («perché quando ordina e fa una cosa, che guardi a principiare su buono pianeta e su buona costellazione»).
- 33 *Ebd.* («acciò che intenda d'accordare i membri con le parti dello edificio, perché si concordino tutti come fanno le note del canto»).
- 34 *Ebd.* («perché bisogna guardare di farlo in luogo salubre»).
- 35 *Ebd.* («acciò che quando per niuno ornamento accadesse di fare, sappi rappresentarlo a qualche degna cosa fatta o veramente di colui che fa fare l'edificio o d'altri passati»). Auch deshalb müsse der Architekt belesen sein («weil er ohne eine literarische Bildung keine würdevollen Dinge nachahmen oder ihnen Ausdruck verleihen wird können»). Vgl. *Libro architettonico*, XIV, f. 114v; *Trattato*, II, 431, es spricht der antike König Zogalia über seinen Hofarchitekten Onitoan Noliaver (Antonio Averlino): «... und auch in den lateinischen Schriften kannte er sich aus und verstand sich darauf, neue Einfälle zu ersinnen und mancherlei Moralitäten und Tugenden zu ergründen ...» («... e poi in lettere ancora s'ingegnava d'intenderne, e di nuove fantasie e di varie moralità e virtù invistigare ...») XXIV, f. 184v; *Trattato*, II, 677, als Forderung Filaretos an seinen Schüler Galeazzo Maria Sforza: «Und sofern du alle diese Vorschriften umsetzen wirst, wird der Zeichner erkennen, wie nützlich sie ihm sein werden, außerdem gehört es zum Beruf, ein Erfinder schöner Einfälle für die von dir ausgeführten Werke zu sein und sich mit schönen Erfindungen Neues auszudenken, wie Apelles, der die [Allegorie der] Verleumdung ersann, von der du meines Wissens an verschiedenen Stellen gelesen hast; und so auch über andere, die dank ihrer Erfindungen neue und schöne Dinge entdeckt haben.» («E quando tutti questi precetti metterai in opera, il disegnatore vedrà che gli sarà utile, e poi oltre questo è mestiero essere bello trovatore di componere le cose che hai a fare, e avere belle invenzioni di trovare cose nove, come che Appelle che trovò la Calunnia, come so che hai letto in più luoghi; e così d'altri che per loro invenzioni hanno trovato di nuove e belle cose.») – Vitruv hatte in *De architectura*, I, 1, 5, historische Kenntnisse vom Architekten gefordert, doch dabei – wie seine Beispiele der »Karyatiden« und »Perser« zeigen – an die Ikonographie des architektonischen Ornaments gedacht. Filarete, wie auch die auf ihn folgenden Renaissance-Architekten, scheint jedoch Vitruvs »historia« im Sinne von Albertis »istoria« (*De Pictura*, II, 39–45) verstanden zu haben, i. e. als eine gemalte oder skulptierte Darstellung eines Themas der antiken Geschichte und Literatur in didaktischer oder moralpädagogischer Absicht. In dieser Perspektive schien Vitruvs Aufforderung zum Studium der »Geschichte« die Zuständigkeit des Architekten für die Auswahl der Sujets der malerischen wie skulpturalen Ausstattung zu bedeuten. Vgl. Liisa Kanerva, *Between Science and Drawings: Renaissance Architects on Vitruvius's Educational Ideas*, Helsinki 2006, 65–70, 69. Zu Albertis Begriff der »istoria« siehe v. a. Kristine Patz, Zum Begriff der »Historia« in L. B. Albertis »De Pictura«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), 269–287; Jack M. Greenstein, Alberti on Historia: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting, in: *Viator* 21 (1990), 273–299; Anthony Grafton, Historia and Istorìa: Alberti's Terminology in Context, in: *I Tatti Studies* 8 (2000), 37–68 (und in: *The Renaissance: Italy and Abroad*, hrsg. von John Jeffries Martin, London 2003, 199–223); Oskar Bätschmann, Albertis historia, in: *Arts et scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Nicola Suthor, Berlin 2001, 107–124; und Peter Krüger, Istorìa und Virtus bei Alberti und in der Malerei der frühen Renaissance, in: *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigl und Britta Kusch, Münster 2002, 195–219.
- 36 *Libro architettonico*, XV, f. 113v; *Trattato*, II, 429 («perché quando fusse eletto a qualche differenza che lui sappia giudicare giustamente, e che sia giusto, che non penda più da una parte che da un'altra»).
- 37 *Libro architettonico*, XV, f. 113r; *Trattato*, II, 428: «... in alle diese Wissenschaften muss er zumindest teilweise Einblick haben, sofern er darin keine vollkommene Kenntnis besitzt.» («... di tutte queste scienze bisogna per lo meno sia partecipe, se pure nolle sapesse in tutta perfezione.») Vgl. Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 1, 16: «Also scheint mehr als genug erreicht zu haben, wer von den einzelnen Wissenschaftsgebieten Teilgebiete und ihre Methoden nur einigermaßen kennt, und zwar diejenigen, die für die Baukunst nötig sind, damit es ihm, wenn er über diese Dinge und Kunsterzeugnisse ein Urteil abzugeben und sie zu prüfen hat, nicht an Befähigung fehlt.» Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 35.
- 38 *Libro architettonico*, XV, f. 113v; *Trattato*, II, 429 («acciò provega anzi al tempo alle cose che fanno bisogno all'edificio»).
- 39 *Libro architettonico*, XV, f. 113v; *Trattato*, II, 430 («perché il suo esercizio è publico; le cose publiche stanno al giudi-

- cio d'ogni persona e più degl'ignoranti che di quegli che 'ntendono»).
- 40 Ebd. («perché molte volte nello edificio si farà delle cose che non staranno bene»; »non per ogni cosa malfatta corrucciarsi, ma con buone parole riprendere«).
- 41 *Libro architetonico*, XV, f. 113v–114r; *Trattato*, II, 430. Bereits Filaretos wahrscheinlicher Lehrer Lorenzo Ghiberti (*Commentarii*, I, 2) hatte den vitruvianischen Bildungsanspruch in seiner Anwendung auf den Bildhauer bei der Erläuterung der verlangten Kenntnis der Philosophie um moralische Tugenden erweitert, ohne allerdings die Systematik Filaretos zu erreichen: »Und die Philosophie praktiziert der Bildhauer mit Großmut, auf dass er nicht hochmütig werde; stattdessen sei er umgänglich, demütig, glaubenstreu und frei von Geiz, was das Wichtigste ist, weil ein Werk ohne Glaube oder Keuschheit nicht vollkommen zu sein vermag.« *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, 2 Bde., hrsg. von Julius von Schlosser, Berlin 1912, Bd. I, 5. Dt. Übers. von Victoria Lorini.
- 42 *Libro architetonico*, XVIII, f. 145v; *Trattato*, II, 541: »Wie ich es in dieser summarischen, skizzenhaften Zeichnung gezeigt habe, reichen die aus diesen Mauern gebildeten Unterteilungen von Bogen zu Bogen und bis ganz nach oben zur Spitze, wo sie die Brücken bilden, über die man die Distanz vom äußeren Rand zum Rund der skizzierten Mitte überwindet; diese sieben Brücken stehen als Gleichnis für die sieben Tugenden, sprich die drei theologischen und vier Kardinaltugenden. Und an jeder dieser Brücken steht am Zugang das Standbild ihrer jeweiligen Tugend, die so angeordnet sind, dass man jede passieren muss, um zu dem Rund in der Mitte zu gelangen.« (»E questi muri, come per un poco di disegno congittato mostrai, fa che d'arco in arco, fatti tutti questi dispartimenti i quali per infino a questa sommità vengono, dove che fanno ponti d'essa, per li quali si passa questa distanza che è dalla scorza al tondo del mezzo, i quali sette ponti per figura fatti alla somilitudine delle sette virtù, cioè delle tre teologiche e le quattro cardinali; e sopra a ciascheduno di questi ponti e in su l'entrata d'esso la sua virtù scolpita, e in modo sono ordinati che bisogna passare per tutti per andare a questo tondo del mezzo.«).
- 43 *Libro architetonico*, XV, f. 114r; *Trattato*, II, 430–431; zit. S. 123, Anm. 68. Meine Hervorhebungen.
- 44 George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Nr. 87. Der Typus ist zahlreich in zwei verschiedenen Versionen erhalten: Neben der Gruppe, welcher auch das hier abgebildete Exemplar angehört (Abb. 7.2; alle circa 60 mm im Durchmesser), gibt es noch eine Gruppe kleineren Formates (circa 35 mm Durchmesser) und deutlich geringerer Qualität, welche Pisanello ohne Kopfbedeckung abbildet. Hill, *op. cit.*, Nr. 77. Hill schrieb beide Medaillen Schülern des Pisanello zu, während die jüngere Forschung davon ausgeht, dass zumindest die größere, qualitätvollere Variante auf den Meister selbst zurückgeht. Siehe beispielsweise Joanna Woods-Marsden, *Pisanello et le moi: La naissance de l'autoporträt autonome*, in: *Pisanello. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel les 26, 27 et 28 juin 1996*, hrsg. von Dominique Cordellier und Bernadette Py, 2 Bde., Paris 1998, Bd. I, 263–295. In Mailand haben sich zwei Exemplare des größeren Typus erhalten, deren Provenienz jedoch völlig unbekannt ist. Siehe Cesare Johnson und Rodolfo Martini, *Catalogo delle medaglie delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano*, Bd. 1: *Secolo XV*, Mailand 1986, Nr. 314 und 315. – Im nächsten Kapitel werden wir sehen, dass Filarete auch insofern weit über Pisanello hinausgeht, als er der das »Haus der Tugend« bekrönenden Allegorie der Tugend seine eigenen Züge verleiht.
- 45 *Libro architetonico*, II, f. 9r; *Trattato*, I, 45; ausführlich zitiert oben S. 97. Vgl. die Bestimmungen zur Mädchenschule, wonach verarmte Mädchen nobler Abstammung, aber auch Mädchen niederer Herkunft aufgenommen werden sollen, sofern sie tugendhaft sind, »weil der Mensch auch dann von Adel ist, wenn er sich durch Tugend ausweist« (»perché l'uomo è gentile pure che in lui sia virtù«). *Libro architetonico*, XVII, f. 141r; *Trattato*, II, 526, ausführlicher zit. S. 383.
- 46 *Libro architetonico*, XV, f. 114r; *Trattato*, II, 431–432; zit. S. 123, Anm. 68. Meine Hervorhebungen. Galeazzo Maria Sforza nimmt sich in der Fiktion des *Libro* den antiken Fürstenspiegel zu Herzen und verspricht, Filarete seinem Vater zu empfehlen: »Da hat er wohl recht, und ich will unseren Architekten hier erneut dem Fürst, meinem Vater, empfehlen.« (»Per certo egli è vero, io voglio ancora raccomandare il nostro architetto che è qui al Signore mio padre.«) Vgl. die berühmte *Patente*, mit welcher Federico da Montefeltro 1468 seinen »ingegnere« und »architetto« (!) Luciano Laurana zum Bau des Palazzo Ducale von Urbino ausstattete, zit. oben S. 59.
- 47 *Libro architetonico*, XIV, f. 103r–103v; *Trattato*, I, 393: »Io, Rex Zogalia – il quale in nostro volgare dioma vuol dire *sapiente e ricco* – come amaestrato in più scienze, lascio questo tesoro in guardia a te Folonon e a te Orbiati, che mai nessuno debba potere toccare questo tesoro per infino che non verrà uno, il quale dee venire di piccolo principio e per sua virtù acquisterà una signoria non piccola, il quale *perché sarà magnanimo*, poi che pacificato arà lo stato suo, si farà fare grandi edificii. Quando per lui si troverà questo marmo e che lui ci sia presente, non fate né molesta ne

impaccio nessuno, e andate per li vostri fatti.« [...] Dice: Costui il quale questo troverà sarà fortunato e bello di corpo e copioso di begli figliuoli e di formosa e savia donna, ma innanzi che venga a quella signoria, arà assai controversie; pure finalmente otterrà e sarà felice lui e ' figliuoli.« Meine Hervorhebungen. Mir ist es nicht gelungen, eine Erklärung für die beiden Anagramme (?) »Folonon« und »Orbiati« zu finden. Es handelt sich auf jeden Fall um eine Art Schutzgeister, welche die Auffindung des Schatzes durch seiner Unwürdige verhindern, im Falle eines hinreichend tugendhaften Herrschers sich jedoch zurückziehen sollen. Bei der Öffnung der Kiste waren sie in Gestalt von Schmetterlingen entwichen. Siehe S. 362f., Anm. 264.

48 *Libro architetonico*, XIV, f. 103v–104r; *Trattato*, I, 393–396.

49 *Libro architetonico*, XIV, f. 104v; *Trattato*, I, 398: »Dice [Re Zogalia nel *Libro dell'oro*] che: Ancora dalla parte del fiume, alla dirittura del ponte, era uno nobile tempio il quale aveva fatto fabbricare il mio padre, quando ebbe acquistata questa signoria; e per reverenza e per rendere grazia a superna dei della concessa signoria, ogni anno in questo tempio faceva celebrare solenne ufficio da' sacerdoti, e poi in quel dì medesimo faceva fare *rapresentazione di battaglia, a dimostrare che per virtù d'essa e mediante la superna grazia* aveva acquistata la signoria. E, dalla parte opposta del ponte, cioè dall'altro canto, il quale era uno luogo alto, e uno castello v'era edificato, il quale veniva a stare alto di sopra a signoreggiare tutto per rispetto del monte, il quale com'è ancora debbe essere. In questo tempio era molti ornamenti d'oro e d'argento e di bronzo, come erano le porte e altri ornamenti che accadevano di simile materia, e di varie dipinture ornato e scolture di marmi e d'altre degne cose, intra le quali gli era scolpito le sue vittorie e battaglie che aveva fatte. Questo era a l'entrata del portico, e dentro nel tempio era commesso di musaico di varie memorie delle superne virtù ...«

50 *Libro architetonico*, XX, f. 168r; *Trattato*, II, 622: »Figliuolo, intendi bene quello che ti voglio dire, acciò che per tuo difetto o mancamento non abbia a venire in disgrazia del popolo. Io ti lascio questa come tu vedi ch'è una bella signoria, e lascioti l'amore de' nostri popoli, sì che per volerla mantenere ti bisogna prima usare *giustizia, la quale è virtù laudabile e comprensibile di tutte l'altre virtù, e più necessaria che sia a uno signore*, sì che questo ti comando e priego: che sopra a ogni altra cosa non la lasci perire ... [...]« Meine Hervorhebung. Der zitierten Stelle geht die Bemerkung des Übersetzers des *Libro dell'oro* voran: »Herr, das Folgende scheint mir eine Belehrung für Euren Sohn zu sein.« (»Signore, questo che seguita mi pare che sia uno amaestramento che dà a uno suo figlio.«) Der an-

tike König Zogalia ist ja durch das Anagramm mit Galeazzo Maria Sforza zu identifizieren, doch an dieser Stelle, an welcher der König sich an seinen Sohn wendet, ist sicherlich der Stammhalter des Francesco Sforza angesprochen. – Es folgt eine längere Passage, welche den Sohn warnt, sich vor den falschen, lasterhaften und unehrlichen, nur nach eigenem Ruhm strebenden Ratgebern, Schmeichlern und Opportunisten zu schützen und sich nur mit ehrenhaften, tugendhaften und nützlichen Personen zu umgeben, welche er seinerseits zu ehren habe. – Bereits Petrarca hatte in seinem berühmten Brief an Francesco da Carrara 1373, welcher das Format eines *Speculum principis* annahm, die Justizia als die wichtigste Tugend des Herrschers hervorgehoben, welche begleitet sein müsse von der Clementia. Francesco Petrarca, *Qualis esse debeat qui rem publicam regit – How a Ruler Ought to Govern his State*, übers. von Benjamin G. Kohl, in: *The Earthly Republic: Italian Humanists on Government and Society*, hrsg. von Benjamin G. Kohl und Ronald G. Witt, Philadelphia 1978, 35–80, 48. Vgl. Eric Nelson, *The Problem of the Prince*, in: *Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, hrsg. von James Hankins, Cambridge 2007, 319–367, 319–323.

51 Codex Palatinus E. B. 15 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 1r, Dedikation an Francesco Sforza; zit. *Trattato*, 8, Anm.: »Eccellentissimo Principe, perché ti diletta d'edificare come in molte altre *virtù se' eccellente*, credo quando non sarai occupato in maggiore cose, ti piacerà vedere et intendere questi modi et misure et proportioni d'edificare le quale sono stato trovate da valentissimi omni, sì che tu come degno et *magnanimo* principe e ottimo maestro di guerra et amatore e conservatore di pace, quando non se' occupato da quella che per difendersi si fa con ragione, tu per non istare in ozio coll'effetto t'eserciti colla mente senza niuna istima di spesa. *Questa è ben cosa degna a uno principe a simile esercizio attendere sì per utilità sì per Gloria e per accomodare ancora il suo tesoro a molte persone e dare vita a molti i quali perirebbono*; e questo si vede in te e che così sia la testimonianza appare nello eccelso tuo castello e in molti altri edifici quali senza una grande ispesa non si fanno, come aquedutti, cioè navilii, principiiati e instaurati e altre *reparaçion d'edifizii di nuovo fatti che arebbono mosso pensiero a quelli principi romani antichi*.« Vgl. Vespasiano da Bisticci über Cosimo de' Medici (um 1480): »Durch diese Bauunternehmungen gab er armen Männern die größte Hilfe; so viele Baustellen waren es, dass Unzählige dort beschäftigt wurden.« Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, 2 Bde., hrsg. von Aulo Greco, Florenz 1970/1976, Bd. 2, 190 (Vita di Cosimo de' Medici); Vespasiano da Bisticci, *Große Männer und Frauen der Renaissance*, übers. von Bernd Roeck, München 1995, 331. Vgl., zur selben

Zeit, Giampietro Leostello über Alfons II. von Neapel: »... an mehreren lieblichen Orten ließ er bauen: Auf solche Art sind viele arme Männer reich geworden, und etliche aus dem Bauhandwerk, die vier oder fünf Töchter zu verheiraten hatten und seinerzeit bitterarm waren, konnten sie ganz leicht zur Ehe geben dank der Gelder, die ihnen das kontinuierliche Bauen von Wohnhäusern einbrachte.« Zit. nach Martin Warnke, *Liberalitas principis*, in: *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530). Atti del convegno internazionale Roma 24–27 ottobre 1990*, hrsg. von Arnold Esch und Christoph Luitpold Frommel, Turin 1995, 83–92, 89–90. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Vgl. hingegen Machiavelli, *Il principe*, XVI: »Von der Freigebigkeit und der Sparsamkeit« (»De liberalitate et parsimonia«); Niccolò Machiavelli, *Il principe – Der Fürst*, ital.-dt., übers. und hrsg. von Philipp Rippel, Stuttgart 1986, 122–127, 123/125: »Um also mit den ersten der obengenannten Eigenschaften zu beginnen, stelle ich zunächst fest, wie gut es wäre, für freigebig gehalten zu werden; doch die Freigebigkeit auf solche Weise geübt, dass du auch in ihrem Ruf stehst, schadet dir; wenn man sie nämlich im Sinn einer Tugend übt und so, wie man es sollte, wird sie nicht bekannt werden und dich nicht vor dem Ruf ihres Gegenteils bewahren. Daher ist es nötig, wenn man bei den Menschen im Ruf der Freigebigkeit stehen will, keine Form der Prachtentfaltung auszulassen; so wird ein Fürst dieses Schlates stets für derlei Darbietungen alle seine Mittel aufbrauchen und schließlich, wenn er sich den Ruf der Freigebigkeit erhalten will, genötigt sein, das Volk mit außergewöhnlichen Abgaben zu belasten, hohe Steuern zu erheben und alles zu unternehmen, was man tun kann, um zu Geld zu kommen. Dies wird dazu führen, ihn bei seinen Untertanen verhasst zu machen und ihn bei jedermann in Verruf zu bringen, weil er verarmt; hieraus ergibt sich: da er durch seine Freigebigkeit viele geschädigt und wenige belohnt hat, wird die erstbeste Ungelegenheit für ihn spürbare Folgen haben und die erstbeste Gefahr ihn in Bedrängnis bringen; wenn er dies erkennt und sich dem entziehen will, gerät er sogleich in den Ruf der Knauserigkeit. Da also ein Fürst die Tugend der Freigebigkeit nicht ohne eigenen Schaden auf solche Weise üben kann, dass sie auch bekannt wird, darf ihn, wenn er klug ist, der Ruf der Knauserigkeit nicht kümmern; denn mit der Zeit wird er immer mehr für freigebig gelten, wenn man sieht, dass er aufgrund seiner Sparsamkeit mit seinen Einkünften auskommt, sich gegen einen Angreifer verteidigen und eigene Unternehmungen durchführen kann, ohne das Volk zu belasten; so wird er schließlich freigebig gegenüber allen, denen er nichts nimmt, und diese sind zahllos, und knauserig gegenüber allen, denen er nichts gibt, und deren

sind wenige. [...]« Alberti spricht zwar davon, dass alle an dem durch Architektur vermehrten Ruhm teilhätten, aber nicht vom sozialwirtschaftlichen Wert des Bauens für die Gesellschaft. Alberti, *De re aedificatoria*, Vorwort: »Wenn Du eine Wand oder eine Portikus recht prächtig ausgeführt hast, oder Dir den Schmuck der Türgewände, der Säulen oder der Decke geleistet hast, so sind die guten Leute mit Dir und mit sich zufrieden und beglückwünschen Dich und sich; wohl hauptsächlich deshalb, weil sie wissen, dass Du durch diese Anwendung Deines Reichtums Dir, Deiner Familie, Deinen Nachkommen und der Stadt Zier und Würde sehr vermehrt hast.« Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 12–13. Vgl. Vitruv, *De architectura libri decem*, I, Vorrede (an Augustus), 2: »Als ich jedoch bemerkte, dass Deine Sorge sich nicht nur auf die allgemeine Wohlfahrt und die Einrichtung des Staates richtete, sondern auch auf die dem allgemeinen Nutzen dienende Anlage öffentlicher Bauten, damit der Staat durch Dich nicht nur durch Provinzen bereichert sein, sondern auch die Würde des Reiches hervorragende, das Ansehn erhöhende öffentliche Bauten besitzen sollte, da glaubte ich, es nicht unterlassen zu dürfen, im ersten geeigneten Augenblick diese Bücher über diese Dinge mit einer Zueignung für Dich herauszugeben ...« Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 21.

52 *Libro architettonico*, I, f. 11, Dedikation an Piero de' Medici; *Trattato*, I, 5: »Perche' ho conosciuto tu essere eccellente e diletta di virtù e di cose degne, come degnamente è usanza negli animi gentili, e massime di quelle che danno perpetua e degna fama, o magnifico Piero de' Medici, considerando questo, io stimai doverti piacere intendere modi e misure dello edificare. Questa è bene cosa degna e conveniente a simili uomini per più rispetti, massime per comunicare i loro beni a molti, che per bisogno e per necessità perirebbono e ancora perché lunga fama rimanga della sua liberalità e virtù.« Die Stelle fährt fort: »Und dieses Lob will ich dir und deiner Familie aussprechen, allen voran deinem Erzeuger, den ich als den würdigsten unter ihnen schätze. Wer wird sagen wollen, dass dies aus Gefälligkeit oder Begehrt geschieht, sieht man das Zeugnis, das in den erhabenen Bauwerken erscheint, die durch deinen prächtigen und überaus ehrwürdigen Vater Cosimo erschaffen wurden ... [...] Wo findet man dieser Tage Privatmänner von solchem Ruhm und verdientem Lob wie diesem? Über ihre anderen Tugenden und wünschenswerten Eigenschaften möchte ich mich nicht weiter auslassen, weil es die Umsicht und Menschlichkeit waren, die für den Erhalt und das

Gedeihen seines Staates und seiner Republik Sorge getragen haben ...« (»E questa loda voglio dare a te e alla casa tua, e massime al tuo genitore, il quale degnissimo riputo tra gli altri. Chi potrà dire che questo si dica a compiacenza né a volontà, considerato che la testimonianza appare negli *eccelsi difizii fatti per lo magnifico e degnissimo tuo padre Cosimo ...* [...] Dove si truova a questi nostri tempi uomini privati essere di tanta fama e degna loda quanto questa? L'altre loro *virtù* e particolarità che si converrebbe loro non voglio dire, quanto fu la prudenza e l'umanità di *conservare e crescere lo stato* di sé e della sua republica e così ancora acrescerlo ...«) Meine Hervorhebungen.

53 Siehe oben S. 207ff.

54 Zur Renaissance der Konzepte der ›Liberalitas‹ und der ›Magnificentia‹ siehe v. a. Martin Warnke, *Liberalitas principis*, in: *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530). Atti del convegno internazionale Roma 24–27 ottobre 1990*, hrsg. von Arnold Esch und Christoph Luitpold Frommel, Turin 1995, 83–92 (87–88 zu Filarete); sowie Louis Green, Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Revival of the Classical Theory of Magnificence, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), 98–113; und A. D. Fraser Jenkins, Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970), 162–170. Beachte insbesondere Timoteo Maffei um 1455 verfasste Schrift *In magnificentiae Cosmi Medicei Florentini detractores*, welche auf Thomas von Aquins *Summa Theologica* (II, II, qu. 134: »De Magnificentia«) zurückgreift, um Cosimo de' Medicis Werk gegen Kritik zu schützen. Timoteo Maffei wird von Filarete im *Libro architettonico* mehrmals als persönlicher Gesprächspartner genannt; siehe S. 231, Anm. 65. Vgl. auch Francesco Filelfo *Sermone facto per Messer Francesco Filelfo trattando de la Liberalità (Prosa e poesia volgari di Francesco Filelfo*, raccolte e annotate da Giovanni Benaducci, in: *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie delle Marche* 5 (1901): *Pel centenario di Francesco Filelfo*, 1–262, 33–36), seine Briefe an Francesco Sforza 1459 (ebd., 143–144; vgl. S. 232f., Anm. 72) und an Federico da Montefeltro 1474 und 1476 (*Vita di Federico d'Urbino, scritta da F. Filelfo*, pubblicato secondo il cod. Vatic. Urb. 1022 da G. Zannoni, in: ebd., 263–420, 405–406 und 419) und seine Übersetzung von Xenophons *Cyropaedia* (Kyros wird von Filarete in seinem *Libro* mehrmals genannt: *Libro architettonico*, XIV, f. 106r–106v / *Trattato*, I, 402–404, XIX, f. 152r/II, 567 und XXIV, f. 183r/II, 673; vgl. Susi Lang, Sforzinda, Filarete and Filelfo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35, 1972, 391–397, 396), doch spielt bei Filaretos Humanisten-Freund die Ar-

chitektur keine Rolle; alleine die Literatur könne ewigen Ruhm garantieren.

55 *Libro architettonico*, II, f. 8r; *Trattato*, I, 41–42; zit. S. 117, Anm. 42. In XVII, f. 142r (*Trattato*, II, 529) wird mit der gleichen Wendung der Leser beziehungsweise Hörer des *Libro* direkt angesprochen, wenn es nach der Errichtung der beiden Schulen für Knaben und Mädchen abschließend heißt: »Zu großem *Nutzen und Ehre* würde es dem gereichen, der in seiner Stadt diese beiden Gebäude hätte.« (»E grande *utilità e onore* seguirebbe a chi questi due dificii nella sua città avesse.«) Meine Hervorhebung.

56 *Libro architettonico*, VI, f. 45v; *Trattato*, I, 176–177, im Anschluss an die erfreuliche Deutung der Augurien während der Gründung der Stadt: »Als sie alle diese Dinge gehört hatten, staunten sie und waren voller Bewunderung ... Derart groß war die Zuneigung, die der Fürst und alle zu mir fassten, dass er mich so reich beschenkte, dass ich ehrenvoll davon leben konnte. Vor allem seinem Sohn, der mir sehr gewogen war, gefielen diese Überlegungen so sehr, dass er sich in diese Tugend des Bauens verliebte [s' innamorò di questa virtù dello edificare] und von seinem Vater die Erlaubnis erbat, alle ausgeführten Werke anschauen und ergründen zu gehen, und auch bei den anderen noch auszuführenden Gebäuden dabei sein zu dürfen, damit er ihren Sinn verstehen und, sofern er jemals Lust verspüren sollte, etwas zu errichten, auch etwas davon verstehen würde. [...]« Zit. auf S. 116, Anm. 36. Damit setzt Filaretos Kunstunterricht an den Prinzen ein. Die Begeisterung des Galeazzo über seinen Architekten hat selbstverständlich ein antikes Vorbild in der Begeisterung des Königs Zogalia (Anagramm von Galeazzo) über seinen Hofarchitekten »Onitoan Nolivera« (Antonio Averlino, Filarete); zit. oben S. 101. Und wieder ist von der »Tugend des Bauens« die Rede (»questa virtù de l'edificare«).

57 *Libro architettonico*, XXV, f. 186r–186v; *Trattato*, II, 683–685: »[Galeazzo Maria Sforza:] ›[...] E' mi pare avere inteso già più volte da te e anche da altre persone che a Firenze si fa di begli e degni edificii; e massime intendo di quello *magnifico* Cosimo de' Medici maraviglie del diletto che dice che ha dell'edificare. E ancora uno suo figliuolo, il quale per nome Piero si chiama, il quale molto intendo se ne diletta, e intendentissimo intendo che n'è; sì che, se n'hai veduti o da altri inteso degli edificii ch'egli abbia fatti, arei caro mi dicessi, perché n'entendo maraviglie di questo uomo di più cose, sì che ti priego mi dichì quello ne senti« – [Filarete:] ›In questo vigesimo quinto libro diremo quello n'abbiamo inteso e anche veduto. Signore, quello che di questo uomo ho veduto, e anche quello n'ho sentito, e così del figliuolo vi dirò. Non è oscura la sua fama in Italia e anche fuori d'Italia: ché per uno privato cittadino fusse un

- gran tempo, né forse mai, di simile essere come questo. Lasciamo stare i Romani antichi, come fu Lucullo, Agrippa, Milone e gli altri che fecero grandi e magni edifici ... [...] ... grato del beneficio da Dio ricevuto, e »a« grolia, della città di Firenze e a *utilità di molti, n'ha spesi e spende tutto di*. L'essere grato inverso Idio che glie l'ha concessa si è che in molti che necessitosi sono n'ha fatto parte gratis et amore Dei e a chi mediante loro industria ed esercizio e virtù n'ha partecipato e dato. Ma di quello che si vede lui avere speso, il quale in grandissimo tempo e diotturnità sarà testimonio di questo, si sono le chiese e' luoghi de' riligiosi per lui ricuperate e di nuovo fatte; le quali *con non piccola spesa* si vegono essere per lui istituite. E questo si vede, e non è che dire si possa che qui si parli a volontà. Vegasi ... [...] Di Piero, suo figliuolo, non è dubbio che lui non sia ancora in questo fare volenteroso e splendido. E che così sia la testimonianza ... [...]« Meine Hervorhebungen.
- 58 Lukullus: *Libro architetonico*, III, f. 16v; *Trattato*, I, 71. Agrippa und Milo: II, f. 9r; *Trattato*, I, 44–45.
- 59 *Libro architetonico*, II, f. 9r; *Trattato*, I, 44–45: »... es sind viele, die sich allein aus Liebe zum Bauen verschuldet und ihr unbewegliches Eigentum dafür beliehen haben. Solches liest man über den römischen Bürger Milo, der Clodius tötete; jener gab für den Bau eines herrlichen Hauses ein unermessliches Vermögen aus, wobei er das meiste zu Wucherzinsen aufnahm und sich von seinen Freunden lieh, nur von dem großen Wunsch und dem Vergnügen getrieben, die ihm der Bau bereitete. Auch über Markus Agrippa liest man, der viele Bauwerke errichten ließ, darunter ein Theater, dessen Urheber, sprich Architekt, Valesius von Ostia war, ein Architekt, den er sehr liebte und verehrte.« (»... molti sono che si sono indebitati e impegnati i loro beni immobili solo per lo grande piacere che loro pigliano dello edificare. Leggesi di Milone, cittadino romano, cioè quello che amazzò Clodio, il quale fece fabbricare una casa sì maravigliosa che vi spese tesoro infinito, e la maggior parte pigliò a usura e in presto da' suoi amici, non per altro se none per lo desiderio grande e piacere che aveva di fare detta casa. Leggesi ancora di Marco Agrippa, il quale fece fare molti edifici, in fra' quali un teatro del quale l'auttore fu, cioè l'architetto, Valesio ostiense, architetto il quale fu molto amato e onorato da lui.«) Dass Milo zu unlauteren Mittel griff, um seiner Baulust zu frönen, scheint Filarete nicht zu stören.
- 60 *Libro architetonico*, XIV, f. 105v–107r, 105v und 107r; *Trattato*, II, 401–402: (»le quali dipinture rapresentavano infra l'altre cose l'origine e principio che ebbono quegli Re d'Egitto e ancora d'altre antichissime memorie degne«) und 407 (»degnissime memorie di quegli re e di loro gesti e ancora edifizii come furono quelle piramide le quali sono molto grandi ed etterne; eragli ancora la gran Tebe d'Egitto, la quale aveva cento porte, e finalmente tutte le cose degne di quelle parti«). Zum »hunderttorigen« Theben vgl. S. 322, Anm. 8 und 9, und S. 325, Anm. 49.
- 61 *Libro architetonico*, VIII, f. 61r–61v; *Trattato*, I, 237; zitiert oben S. 305. Das von Semiramis errichtete Babylon wird hier nicht lokalisiert, jedoch an anderer Stelle in Ägypten verortet: *Libro architetonico*, XIV, f. 106v–107r; *Trattato*, I, 404–406. Vgl. oben S. 297.
- 62 Plinius, *Naturalis historia*, XXXVI, 95–97. So, wohl zu Recht, erstmals Wolfgang von Oettingen: *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, hrsg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1890, 714, Anm. 23. Vgl. Peter Fane-Saunders, *Filarete's Libro architetonico and Pliny the Elder's Account of Ancient Architecture*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 111–120, 116 (ders., *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2016, 110–127, 120–121).
- 63 *Libro architetonico*, VIII, f. 61v; *Trattato*, I, 238: »[Filarete:] ... auch wenn man von jenem Tempel liest, der in Ägypten gebaut wurde, von dem sie sagen, dass er so herrlich war und absichtlich inmitten eines Sumpfes errichtet wurde, um nicht von den Erdbeben vor Ort heimgesucht zu werden; in dem Fundament verarbeiteten sie der größeren Dauerhaftigkeit wegen neben Pfählen auch Wolle und Kohlen, und Phidias schuf im Inneren des Tempels eine wunderbar skulptierte Säule, und dort arbeiteten, wie man liest, noch weitere hochberühmte Meister. *So heißt es, dass fast ganz Asien dreihundert Jahre lang die Last für die Kosten dieses Tempels trug.* – Lassen wir auch jenen von Salomon außen vor, den er laut Bibel unter phänomenalen Kosten in Jerusalem baute, und viele andere Gebäude mehr, die für Privatpersonen, aber auch für die Kommunen errichtet worden sind ...« (»[Filarete:] ... benché si legga di quello tempio il quale fu fatto in Egitto, che dicono che tanto fu maraviglioso e per forza fusse fatto in uno padule, e questo per cagione che da terremuoti non fusse offeso in quello luogo fu edificato, e ne' fondamenti, perché fusse più eterno, vi missero oltre pali, lana e carboni, e in questo tempio Fidia gli fece una colonna intagliata maravigliosamente, e anche altri maestri solennissimi, secondo che si legge, vi lavorarono, e dicono che trecento anni quasi tutta l'Asia ne fu agravata della spesa di questo tempio. – Lasciamo stare ancora quello di Salomone, che se in Gerusalem *con tanta mirabile spesa* quanto quella nella Bibbia si legge essere stata, e di molti altri edifici i quali sono stati fatti per private persone, e anche per comuni ...«).
- 64 *Libro architetonico*, VIII, f. 61v; *Trattato*, I, 238–239: »...

avessero guardato alla spesa, non avrebbero fatto niente e non ne sarebbe al presente fama nessuna, né di loro, né d'essi edificii, e massime della città di Roma, la quale tanti fatti fece e tanto si legge d'essa essere stata potente e famosa, e se non fusse le ossa delli edificii che in essa si vede, non credo che per scrittura che si truovi d'essa fusse creduto la metà di quello che era. Ma quando solo si vede quelli sua conquassamenti, chi bene gli considera stima essere vero poi tutto quello che d'essa si legge. *Si che per questo rispetto solamente fo confortare ognuno che mai stimi spesa ne l'edificare, massime chi può spendere come sono signori e signorie, perché eglino possono spendere, perché in fine del tempo, quando è fatto uno magno edificio, né più danari né meno nella terra è, e quello edificio rimane pure nella terra, o vuoi dire nella città, e la fama e l'onore.* – Io adunque [Filarete] m'ingegnerò in questa nostra città fare e ordinare tutti edificii che restano a fare, cioè pubblici e anche privati, i quali a me pare sieno bisogno belli e senza risparmio di spesa ...« Vgl. kurz zuvor (ebd., *Trattato*, I, 237–238), im Anschluss an die genannten Städte-Vorbilder: »Belassen wir es hiermit zu den prachtvollen vergangenen Städten der Antike, nichts weiter auch zu denen der Gegenwart, die ebenfalls ganz herrlich und großartig waren und immer noch sind und mit großem Aufwand an Kosten und Zeit erbaut wurden. Ich sage nicht, dass diese [Stadt] sich ohne bedeutende Kosten realisieren lassen wird, auch die darin zu errichtenden Gebäude werden nicht wenig kosten, doch ist es das, was sich für großherzige und bedeutende Herrscher wie auch für die Republiken zu tun gebietet, die sich vom Bau großer und schöner Bauwerke niemals der Kosten wegen abhalten lassen sollten, weil das Errichten von Gebäuden noch kein Land arm gemacht hat und keines daran untergegangen ist ...« (»Ma lasciamo ora stare delle magnifiche città antiche passate, neanche delle presenti le quali sono state e anche sono molto maravigliose e grandi, e fatte per grande spesa, e anche per gran tempo. Questa non dico che senza grande spesa non sia fatta e anche i dificii che hanno a fare non produchino spendio grande, ma a questo e' magnanimi e grandi principi, così repubbliche, mai si dee ritrarre di fare grandi e belli edificii per rispetto alla spesa, perché fabbricare li edificii mai terra niuna ne fa povera, neanche niuna per quello ne sia perita ...«) Meine Hervorhebung.

- 65 *Libro architetonico*, XXI, f. 168r; *Trattato*, 620–621; zit. S. 239, Anm. 113.
- 66 *Libro architetonico*, XX, f. 168r; *Trattato*, II, 621: »[Francesco Sforza:] »Dimi un poco, e' si legge pure, intra gli altri in Diodoro Siculo il troverrai, che quegli antichi re tenevano per vergogna di fare munizione d'oro e d'argento, e inanzi facevano fare grandissimi edificii che volessino accumulare oro in questa forma.« [Filarete:] »Ben, questo non

si può chiamare accumulare, perché sempre spendevano, ché quegli di dieci anni passati si spendevano negli altri dieci anni seguenti, e sempre in questa forma si spendeva e sempre si faceva munizione, ché se uno bisogno fusse accaduto, sempre si trovava avere danari senza aggravare i suoi sudditi, sì che questo mi pareva bonissimo ordine.« Meine Hervorhebungen. Die Behauptung, dass es bei den Ägyptern als Schande gegolten habe, zu sparen statt in Architektur zu investieren, findet sich meines Wissens bei Diodorus so nicht; sie kann höchstens indirekt aus der dort behaupteten Kolossalität ihrer Bauten geschlossen werden.

- 67 Genesis 4, 1–24; in 4, 19, wird die Gründung der nach Kains Sohn Henoah benannten Stadt erwähnt. Das biblische stadt- und architekturfeindliche Bild kulminiert kurz darauf in der Geschichte des Turmbaus zu Babel (Gen. 11) und der Beschreibung von Sodom und Gomorra (Gen. 18–19). Vgl. Augustinus, *Civitas Dei*, v. a. XIX, 17.
- 68 *Libro architetonico*, XIX, f. 153v; *Trattato*, II, 573: »Über Kain sagt es [das Goldene Buch], er habe die erste Stadt und Befestigung erbaut« (»Caim dice fu il primo che murasse città e castella.«) Zum Kontext des Erfinderkataloges, mit welchem das Haus des Architekten ausgestattet wird, siehe unten S. 393ff.
- 69 Siehe Irene Samuel, Semiramis in the Middle Ages: The History of a Legend, in: *Medievalia et Humanistica* 2 (1944), 32–44. Die prominenteste Stelle ist Dantes *Inferno*, vv. 52–60.
- 70 Offb. 17, 1–18, zit. 1–5: »Dann kam einer der sieben Engel, welche die sieben Schalen trugen, und sagte zu mir: »Komm, ich zeige dir das Strafgericht über die große Hure, die an den vielen Gewässern sitzt. Denn mit ihr haben die Könige der Erde Unzucht getrieben, und vom Wein ihrer Hurerei wurden die Bewohner der Erde betrunken.« Der Geist ergriff mich, und der Engel entrückte mich in die Wüste. Dort sah ich eine Frau ... Auf ihrer Stirn stand ein Name: *Babylon, die Große*, die Mutter der Huren und aller Abscheulichkeiten der Erde. [...]« Offb. 18, 1–8, zit. 1–2.4–5: »Danach sah ich einen anderen Engel ... Und er rief mit gewaltiger Stimme: Gefallen, gefallen ist Babylon, die Große! Zur Wohnung von Dämonen ist sie geworden, zur Behausung aller unreinen Geister ... [...] Verlass die Stadt, mein Volk, damit du nicht mitschuldig wirst an ihren Sünden und von ihren Plagen mitgetroffen wirst. Denn ihre Sünden haben sich bis zum Himmel aufgetürmt ...« Etc. Vgl. Augustinus, *Civitas Dei*, XV, 5.
- 71 Siehe insbesondere *Libro architetonico*, XIV, f. 107r; *Trattato*, I, 405–406: »Sie hat viel Bemerkenswertes in allen Bereichen der Kriegsführung geleistet und dies gegen die Feinde ihres Mannes und andere eingesetzt, und sie hat

für ihn erobert und seine Herrschaft um ein Vielfaches erweitert und vermehrt. Nachdem sie sich in [seinem Reich] niedergelassen hatte, schuf sie viele schöne Werke und ließ große Bauten errichten, vor allem die Grabstätte für ihren Ehegatten, der Tempel und die Ringmauer um Babylon und weite Teile der Uferbebauung, die sie errichten ließ. Sparen wir die vielen anderen Bauwerke aus, die sie erschaffen ließ, die Seen, Aquädukte und viele würdige Denkmale, die allesamt in diesem unserem Innenhof in Malereien dargestellt worden sind. Dann auch noch [die Szene], wie sie zur Priesterin wurde und wie die Ägypter sie nach ihrem Tod verehrt haben.« (»Costei fece molte notabili cose d'ogni facultà di guerra incontro a quegli che erano stati avversarii del marito e ancora altri, e conquistogli e ampliò e acrebbe molto la sua signoria. E ridottasse fece di belle cose e grandi edificii fabbricare, e massime la sepultura che fe' costituire pel marito, il tempio e la circondata Babilionia e le sponde d'una buona partita ne fe' fabbricare. Lasciamo stare di molti altri edificii che fece fare, cioè laghi, acquidotti e molte degne memorie, le quali tutte in questa nostra corte si rappresentavano in dipintura. Ancora poi come lei si fe' religiosa e finalmente morendo quegli d'Egitto l'adorarono.«) Vgl. S. 343f., Anm. 171.

72 *Libro architetonico*, I, f. 7r; *Trattato*, I, 36–37: »... die Schriftsteller haben viele von ihnen [den Bauwerken] im Gedächtnis bewahrt, wie das Labyrinth des Porsenna, das sich, wie Marcus Varro berichtet, in der Toskana befand, und ihm zufolge dreihundert Fuß hoch war; das Innere war dergestalt, dass niemand, der dort hineinging, ohne Faden oder Führer wieder herausgelangen konnte. Darüber erhoben sich vier Pyramiden von 100 Fuß Höhe, jede Seite maß 80 Fuß und auf jeder stand ein hochaufragendes oder besser gigantisches Bronzepferd und eine Vorrichtung, die laute Klänge erzeugte wie Glocken oder Vergleichbares, wenn der Wind sie in Bewegung versetzte. Er sagte, es würde dort außerdem eine Scheibe geben und auf dieser weitere vier Pyramiden, die noch einmal so groß waren wie das ganze übrige Gebäude, und dass Porsenna sein Reich dafür restlos auslaugte.« (»... di molti [edificii] per li auttori se ne troua essere stata fatta memoria, come del Labberinto di Porsenna, il quale era in Toscana, secondo narra Marco Varrone, el quale dice era alto trecento piedi, ed era dentro in modo che senza spago o guida qualunque persona v'entrava non ne poteva uscire; in sul quale era quattro piramide d'altezza di piè cento cinquanta, e per ogni faccia di larghezza era ottanta piedi, e in su ciascheduna uno cavallo di bronzo altissimo, o vero grandissimo, con uno strumento che faceva gran suono, come dire campane e cose simili, quando che per vento erano commosse. Dice che gli era ancora uno tondo, sopra 'l quale era ancora quattro pi-

ramide, che erano alte quanto tutto l'altro edificio; e che Porsenna gli affaticò tutto il suo reame.« Diese nach Plinius (siehe folgende Anm.) wiedergegebene Beschreibung des Grabmals des etruskischen Königs mag Filarete – neben dem vatikanischen Obelisken und der Beschreibung einer königlichen Grabstätte im Reisebericht des Marco Polo (siehe oben S. 292) – auch beim Entwurf des Denkmals für den antiken König Zogalia (Taf. f. 102v) vor Augen gestanden haben: *Libro architetonico*, XIV, f. 102v–103r; *Trattato*, I, 389–392; siehe S. 302. Porsenna wird noch erwähnt in *Libro architetonico*, VI, f. 38r (*Trattato*, I, 149); IX, f. 67v–68r (*Trattato*, I, 261); und XIII, f. 93v (*Trattato*, I, 358).

73 Plinius, *Naturalis historia*, XXXVI, 91–93: »Da aber die Nachrichten in den Bereich der Sage gehören und jegliche Vorstellung übersteigen, wollen wir bei der Beschreibung die Worte des M. Varro selbst verwenden: ›Er [Porsina, rex Etrurie] wurde unter der Stadt Clusium begraben, wo er ein viereckiges Denkmal aus Quadersteinen hinterlassen hat; jede Seite ist 300 Fuß lang und 50 Fuß hoch; innerhalb der viereckigen Grundfläche befindet sich ein unentwirrbares Labyrinth, aus dem man, wenn man es ohne einen Fadenknäuel betreten sollte, keinen Ausgang mehr finden kann. Auf diesem Viereck stehen fünf Pyramiden, vier an den Ecken und eine in der Mitte, jede unten 75 Fuß breit und 150 Fuß hoch und derart zugespitzt, dass allen oben eine bronzene Scheibe und ein Hut aufgesetzt ist, von denen mit Ketten befestigte Schellen herabhängen, die, wenn der Wind sie bewegt, ihren Ton weithin hören lassen, wie es einst zu Dodona der Fall war. Über dieser Scheibe stehen obendrein noch vier einzelne Pyramiden von je 100 Fuß Höhe und über diesen auf einer Grundfläche fünf Pyramiden.« Ihre Höhe anzugeben scheute sich Varro; etruskische Sagen berichten, sie seien ebenso [groß] gewesen wie das ganze Gebäude; eine überspannte Narretei, mit der man durch Aufwand, der niemandem nützte, Ruhm suchte, außerdem die Kräfte des Reiches schwächte, nur um den Ruhm eines Künstlers zu mehren.« Zit nach C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Roderich König, Bd. XXXVI: *Die Steine*, München 1992, 69. Die von Plinius zitierte Stelle findet sich in den erhaltenen Schriften des Varro nicht. – Filarete bringt mehrere Veränderungen gegenüber der Beschreibung des Plinius beziehungsweise Varro, v. a. bekrönt er die vier (statt fünf) ›Pyramiden‹ (Obelisken) mit Bronzepferden, da er statt »Pegasus« (Hut; »orbis aeneus et petasus unus«) »Pegasus« (geflügeltes Pferd) liest, oder weil ihm eine Übertragung vorlag, welche diesen Fehler bereits beinhaltete. Siehe Marta Sordi, *Il monumento di Porsenna a Chiusi e un errore di traduzione del Filarete*, in:

Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'occidente. Studi in memoriam di Maria Bellincioni Scarpat, hrsg. von Giuseppina Allegri, Rom 1990, 235–239; und Ulrich Pfisterer, Filaretos Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat *De arte fuxoria* des Giannantonio Porcellio de' Pandoni, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002), 121–151, 127–128, welcher die Vorlage des Porcellio für diesen Fehler wahrscheinlich machen kann. Andererseits war Filarete nicht der einzige, der seine Rekonstruktion mit Pferden bekrönte. Die Uffizien in Florenz bewahren sowohl von Antonio da Sangallo d. J. als auch von seinem Bruder Giovan Battista da Sangallo jeweils eine Zeichnung, welche als Bekrönung des etruskischen Monumentes ein Pferd beziehungsweise fünf Pferde rekonstruiert. Die beiden Zeichnungen finden sich abgebildet beispielsweise bei William M. Gaugler, *The Tomb of Lars Porsenna at Clusium and its Religious and Political Implications*, Bangor 2001, 15 und 17, Abb. 29 und 31. »Pegasus« ist in diesem Zusammenhang so schwierig zu interpretieren (auch die modernen Deutungen differieren weit), dass für Leser des Plinius durchaus nahe lag, das Wort für einen Schreibfehler des Kopisten zu halten und (mit den Pferden am Mausoleum des Hadrian im Kopf) durch »Pegasus« zu ersetzen. – Zur Rezeptionsgeschichte insgesamt Klaus Jan Philipp, Das Grabmal des Porsenna: Rekonstruktion eines Mythos vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, in: *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1.–7. September 1996*, hrsg. von Wessel Reinink, Dordrecht 1999, 335–346; und ders., »Non è vero, ma ben trovato.« Rekonstruktionen literarisch überlieferter Bauwerke, in: *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, hrsg. von Winfried Nerdinger et al., Salzburg 2006, 89–112, 91–96; sowie Gabriele Morolli, »*Vetus Etruria*«: il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica, nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann, Florenz 1985, 184–188.

- 74 *De re aedificatoria*, VIII, 3; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 421.
- 75 Ein weiteres Beispiel wären die beiden Theater, welche Francesco Sforza nach römischem Vorbild in Sforzinda errichtet haben will (*Libro architettonico*, XII, f. 87r–89r; *Trattato*, I, 332–342; vgl. S. 334, Anm. 110): ein »rundes Theater«, »in dem sich Wettkämpfe veranstalten lassen« (»teatro tondo«, »dove si possa giostrare«; Taf. f. 89r), und ein »längliches Theater«, »wo man auf dem Wasser auch noch Feierlichkeiten und Wettspiele mit Schiffen und [Schau]kämpfen abhalten kann« (»teatro lungo«, »dove

che per acqua si possa ancora fare feste e giuochi con nave e battaglie«; Taf. f. 88v). Als Vorbilder werden der Circus des Maxentius (Taf. f. 87r) und das Stadion des Domitian bzw. das römische Kolosseum (Taf. f. 87v) und die Arena von Verona angeführt. Von anderen Theatern gäbe es nur noch literarische Zeugnisse (*Libro architettonico*, XII, f. 87r; *Trattato*, I, 333): »Über diejenigen, von denen es kein Zeugnis mehr gibt, wie das von Curio und jenes von Marcus Scaurus, der Marcus Varro zufolge, so sagt er meine ich, ein ganz herrliches Theater für sich baute; es gab dort drei Skenen, und von der ersten sagt er, sie sei ganz aus Marmor gewesen, die zweite mit Mosaik gestaltet, die dritte, sagt er, war angefüllt mit Finessen aller Art, mit unzähligen Tafeln, die mit Gold verziert und wunderbar bemalt waren; sie alle wurden getragen von zweiundvierzig Fuß hohen Säulen. Er sagt, dass es dort gut dreitausend Bronzestatuen gegeben habe, mit den Antlitzen würdiger Männer, die in jener Zeit lebten.« (»Di quegli che non ce n'è dimostrazione, come fu di quella di Curione e quell'altra di Marco Scauro, il quale secondo Marco Varrone mi pare che dica che fece il suo teatro molto maraviglioso; nel quale era tre scene, e dice che la prima fu tutta di marmo, la seconda di vetrea, la terza dice era piena d'ogni gentilezza, con tavole infinite messe ad oro e dipinte maravigliosamente, qual erano tutte da colonne sostenute alte piedi quaranta due: dice che in questi luoghi c'erano statue di metallo ben tremila, le quali aveano similitudini tutte d'uomini degni che a quello tempo vivevano.«) Vgl. Plinius, *Naturalis historia*, XXXVI, 113–116: »Ich möchte nicht zugeben, dass jene beiden [schlechten Kaiser Gaius und Nero] sich dieses Ruhmes in der öffentlichen Meinung erfreuen, und wir werden zeigen, dass deren Wahnsinn vom privaten Reichtum des M. Scaurus übertroffen wurde, dessen Ädilität die Sitten vielleicht am meisten verdarb ... Dieser ließ während seiner Ädilität das größte aller Bauwerke errichten, das jemals von Menschen geschaffen wurde, nicht für befristete Dauer, sondern sogar für die Ewigkeit bestimmt. Es war ein Theater; seine Bühne bestand aus drei Stockwerken mit 360 Säulen ... Der untere Teil der Bühne bestand aus Marmor, der mittlere aus Glas, eine auch später [noch] unerhörte Art des Luxus, der oberste aus vergoldeten Tafeln; die untersten Säulen waren ... 38 Fuß hoch. Die Zahl der bronzenen Bildwerke zwischen den Säulen betrug 3000 ...; der Zuschauerraum selbst fasste 80.000 Menschen ... Die übrige Einrichtung an attalischen Teppichen, Gemälden und sonstigen Requisiten war so groß, dass [Gegenstände] im Wert von 30.000.000 Sesterzen verbrannten, als man den für den täglichen Gebrauch überflüssigen Prunk auf das Landhaus in Tusculum brachte und dieses von erzürnten Sklaven in Brand gesteckt wurde. / Die Betrachtung

einer so verschwenderischen Gesinnung lenkt mich ab und zwingt mich, von dem bestimmten Weg abzuschweifen und einen weiteren, noch größeren Wahnsinn in Holz folgen zu lassen. C. Curio ... [...]« Zit nach C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Roderich König, Bd. XXXVI: *Die Steine*, München 1992, 79/81. Wir können an dieser Stelle auf die hervorragende Analyse von Peter Fane-Saunders verweisen: Peter Fane-Saunders, Filarete's *Libro architettonico* and Pliny the Elder's Account of Ancient Architecture, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 111–120; und ders., *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2016, 110–127 (Ch. 7 »Pliny, Filarete, and the Ideal Patron of Architecture«). Vgl. auch S. 352, Anm. 212.

76 Siehe oben S. 369ff.

77 *Libro architettonico*, XV, f. 114v; *Trattato*, II, 432–433: »Lo 'nterpito [Francesco Filelfo] dice: »Signore, e c'è di molte belle cose: lui [Re Zogalia] fa menzione di molti altri i quali dal loro signore sono stati bene trattati, e ancora chi male remunerati de' loro servigi fatti, chi per avarizia e chi per propria ingratitude, chi per una cagione e chi per un'altra. Credo che gl'abbia ricordati per rendere onore a quegli che l'hanno trattato bene, come fece lui [Re Zogalia] al suo [architetto], e riprender quegli che l'avessino trattato male o trattassino. Sì che, Signore, costui senza fallo era signore da bene e disse bene che a uno signore, quando hanno uno uomo che sia in una virtù singulare di qualunque facultà sia, come questa dell'architettura, o come di lettere, o di qualunque altra sia – non dico questo per me, perché il Signore vostro padre mi tratta benissimo – ma solo dirò per vostro onore che piccola cosa è a uno signore a fare ricco uno uomo, e così si dà cagione poi a molti che diventano studiosi, chi in una facultà e chi in un'altra, e così facendo siate cagione di risucitare le virtù. Perché credete voi che anticamente fusse tanta copia di valenti uomini, se non perché erano bene trattati e onorati da' principi vostri pari, e oggi di ancora perché il Signore vostro padre, poi che fu signore lui, è stato ed è inverso di quegli che hanno virtù? Per questo si sono risvegliati molti nobili ingegni, i quali si sarebbero stati adormentati, sì che, Signore, io vel ricordo che lo confortiate a seguitare di bene in meglio, e così voi ancora seguitate questi vestigii, acciò vi concorra degli uomini appresso, che vi facciano onore e acrescano la fama vostra.« Meine Hervorhebungen.

78 Vgl. die Rede des antiken Königs an seinen Sohn, in welcher er ihn davor warnt, sich mit Schmeichlern und Opportunisten zu umgeben statt mit »uomini virtuosi«; *Libro architettonico*, XX, 168v; *Trattato*, 622: »... achte stets da-

rauf, die Menschen zu kennen, die Dir eifertig Ehre und Nutzen erweisen wollen ...; und umgebe Dich immer mit tugendreichen Personen, liebe sie und erweise ihnen Ehre, welches Können sie auch ausweisen mag.« (»... abbi buona avvertenza a conoscere gli uomini i quali sono quegli che sono atti a farti onore e utile ...; e sempre ti ritrai con persone che abbino virtù, e amagli e fa' loro onore di qualunque facultà sia.«).

79 *Libro architettonico*, XV, f. 114v; *Trattato*, II, 433: »[Galeazzo Maria:] »Messere Scofrance [Francesco Filelfo], voi dite il vero, e debbasi fare; e dicovi, com'io parlo al Signore mio padre, gliel voglio dire e confortamelo, e domanderò s'egli ha inteso quello che dice questo libro dell'oro. Lui dirà di sì, io domanderò se l'ha bene inteso questa parte: se dice di sì, io gli dirò di no, ché non ha fatto per questo dimostrazione; se dice che non c'avesse così posto mente, io gli le ricorderò in modo l'uno e l'altro di voi se n'avedrà.« – Allora io dissi come disse Plauto: »Utinam dictis dicis facta suppetant.« – »Non voglio dire più, voi il vedrete.« Das lateinische Zitat stammt aus Plautus' Komödie *Pseudolus*, v. 108: »utinam quae dicis dictis facta suppetant.« »Wenn deinen Worten Taten auch entsprächen doch!« Zit. nach Plautus, *Komödien*, Bd. V: *Poenulus – Pseudolus – Rudens*, hrsg. und übers. von Peter Rau, Darmstadt 2008, 134–135. – Es wird wohl auch an solchen Stellen – der Prinz als begeisterter Anwalt eines Handwerkers, der Herzog schwer von Begriff und untätig – gelegen haben, dass Filaretes *Libro* keinen Anklang bei der Familie Sforza fand.

80 Planet: *Libro architettonico*, IV, f. 25r (*Trattato*, I, 102; zit. S. 187, Anm. 122). Magnet: *Libro architettonico*, XXII, f. 176v (*Trattato*, II, 648). Stein: *Libro architettonico*, III, f. 17v (*Trattato*, I, 75) und XXV, f. 187r (*Trattato*, II, 688). Von der »virtù« der Bäder ist in *Libro architettonico*, XXI, f. 172r–173r (*Trattato*, II, 636–637) gleich drei Mal die Rede. Aufgrund dieser »naturalistischen« Bedeutung des Begriffes hatte bei Dante selbst Satan *virtù*; *Divina Commedia*, Purgatorio, V, v. 114. Sie wird später bei Machiavelli eine große Rolle spielen; vgl. Eduard Wilhelm Mayer, *Machiavellis Geschichtsauffassung und sein Begriff virtù. Studien zu seiner Historik*, München und Berlin 1912.

81 *Libro architettonico*, XX, f. 164v–166v; *Trattato*, II, 610–617. Zu Filaretes Gefängnis siehe v. a. Andreas Bienert, *Gefängnis als Bedeutungsträger. Ikonologische Studie zur Geschichte der Strafarchitektur*, Frankfurt a. M. 1996, 116–126. Vgl. Hubertus Günther, Society in Filarete's *Libro Architettonico* between Realism, Ideal, Science Fiction and Utopia, in: *Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 56–80, 71–72; ders., Ideal und Utopie in Filaretes irrealen Stadtentwürfen, in: *Das Mittelalter* 18

(2013), 73–97, 86–89 (= ders., Utopische Elemente in Filaretos Idealstadt Plusiapolis, in: *Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit*, hrsg. von Albert Dietl, Wolfgang Schöller und Dirk Steuernagel, Regensburg 2014, 197–220, 206–209).

- 82 *Libro architetonico*, XX, f. 164v; *Trattato*, II, 610: »Ergastolon, was Gefängnis der Sklaven bedeutet ... welches sie niemals mehr verließen« (»Ergastolon, che vuol dire pregione di servi ... i quali mai n'uscivano«). *Libro architetonico*, XX, f. 166v; *Trattato*, II, 617: »Ergastolontos«, was Gefängnis der Sklaven und der zum Tode Verdammten bedeutet« (»Ergastolontos«, che vuol dire pregione di servi e di morti«). – Andreas Bienert, *Gefängnis als Bedeutungsträger. Ikonologische Studie zur Geschichte der Strafachitektur*, Frankfurt a. M. 1996, 122–123, führt Namen und Idee des Gefängnisses auf zwei Ursprünge zurück: »Die Verbindung von Arbeit und Strafvollzug leitet Filarete ... von den antiken »ergastulae« ab ... Im antiken Griechenland und auf den Latifundien der römischen Großgrundbesitzer dienten solche Häuser zur nächtlichen Unterbringung der Arbeitssklaven, die hier gefesselt und überwacht werden konnten. Unter dem römischen Prinzipat entwickelte sich aus dieser Sklavenarbeit die Arbeitsstrafe, die in den verschiedenen Abstufungen der »damnatio ad metalla« (Bergwerk) oder des »opus publicum« (Straßenbau) auch gegen Freie verhängt werden konnte. [...] Die Verurteilten wurden gebrandmarkt, zur Hälfte geschoren und arbeiteten einen befristeten oder lebenslangen Zeitraum in Ketten und unter militärischer Aufsicht. Im Unterschied zu Filaretos Modell wurde dabei also kein spezifischer architektonischer Rahmen vorausgesetzt und [...] auch nicht auf die Todesstrafe verzichtet. [...] Vor allem aber war die Arbeitsstrafe im kanonischen Recht und in der Klosterhaft vorbereitet und verbreitet. Seit dem 9. Jahrhundert gab es nicht nur das Ergastulum als ein vom Kloster getrenntes Gebäude, in dem der verbrecherische Mönch detiniert und zur Arbeit angehalten werden konnte, auch der Begründungszusammenhang der kirchlichen Haftstrafen entspricht exakt dem Modell Filaretos, denn hier wie dort geht es um die Vermeidung der problematischen Todesstrafe.« Bienert hält letztlich »nicht die Antike, sondern die Klosterzucht und das Kanonische Recht seiner Zeit« für den Ausgangspunkt für Filaretos Entwurf. Wie dem auch sei, Filarete gibt seinem Gefängnis mit »Ergastolon« beziehungsweise »Ergastolontos« jedenfalls einen gräzisierungsnamen.
- 83 *Libro architetonico*, XX, f. 166v; *Trattato*, II, 616–617: »[Francesco Filelfo:] »In questo luogo, come è detto, gli era quasi d'ogni ragione esercizio, in modo che qualunque v'andava era esercitato e affaticato, ché non è dubbio nessuno che molto più le persone si guardavano di fare

cose mai fatte, faccendogli stentare co' martorii e fare che lavorassino che fargli morire, e anche se ne cavava utilità, perché sarà uno che gli verrà fatto qualche dilitto e arà virtù, e amazzandolo sarà perduta quella virtù, e ancora nolla potrà comunicare ad altre persone, né farne utile, e anche se mai non avesse virtù, meglio è di farlo lavorare e stentare, acciò porti la penitenzia del male che hanno fatto, perché mentre che vivono n'hanno afflizione e male, così quando è morto ha passato tutto il male e anche la vergogna. [...]« – [Francesco Sforza:] »Questa usanza mi piace, non so quello ne pare a voi, perché veramente era buono ordine. Sarà alcuna volta accaderà qualche misfatto a uno valente uomo per lo quale sarebbe degno di morte; sarà colui, come è detto, valente uomo, e per quello che non si potrà tornare indietro e sia perduta tutta quella virtù, per certo questo era migliore modo. Io ditermino, se vi pare, che noi facciamo in questo modo.« Meine Hervorhebung. Die hier und im Folgenden genannten körperlichen Strafen scheinen uns heute unmenschlich. Und trotzdem ist Filaretos Strafvollzug, welcher auf die Todesstrafe verzichtet und an ihre Stelle Zwangsarbeit setzt, seiner Zeit weit voraus. Siehe insbesondere Andreas Bienert, *Gefängnis als Bedeutungsträger. Ikonologische Studie zur Geschichte der Strafachitektur*, Frankfurt a. M. 1996, passim, 116–126 zu Filaretos »Ergastolon«. – Auf die Verwandtschaft zu den späteren, noch immer utopischen Bestimmungen des Thomas Morus hat bereits Bezold hingewiesen: Friedrich von Bezold, Republik und Monarchie in der italienischen Literatur des 15. Jahrhunderts, in: ders., *Aus Mittelalter und Renaissance. Kulturgeschichtliche Studien*, München und Berlin 1918, 246–270, 264. Vgl. Hubertus Günther, Society in Filarete's *Libro Architetonico* between Realism, Ideal, Science Fiction and Utopia, in: *Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 56–80, 79; ders., Ideal und Utopie in Filaretos irrealen Stadtentwürfen, in: *Das Mittelalter* 18 (2013), 73–97, 92–93 (= ders., Utopische Elemente in Filaretos Idealstadt Plusiapolis, in: *Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit*, hrsg. von Albert Dietl, Wolfgang Schöller und Dirk Steuernagel, Regensburg 2014, 197–220, 214.) Vielleicht war Filarete auch hier von Diodorus Siculus inspiriert, der von dem ägyptischen König Sabakon berichtet, »dass er von allen Strafen die schlimmste, die Todesstrafe, abschaffte: Anstelle sie zu töten, ließ er die Verurteilten in Ketten zugunsten einzelner Städte Zwangsarbeit tun. Von ihnen wurden daher viele Dämme errichtet und eine ganze Anzahl brauchbarer Kanäle gezogen. Denn er selbst war der Ansicht, für die zu Bestrafenden werde auf diese Weise das Endgültige der Strafe genommen, den Städtern aber

- sei zugleich anstelle wertloser Genugtuung großer Nutzen verschafft.« *Bibliotheca historica*, I, lxxv, 2–4 (Diodoros, *Griechische Weltgeschichte*, Bd. 1: Buch I–III, übers. von Gerhard Wirth, Stuttgart 1992, 96). Auch die Vorstellung, dass die Schande die größere Strafe als der Tod sei, findet sich bei Diodor. Siehe *Bibliotheca historica*, I, lxxviii, 1–2, innerhalb des Berichtes über die Gesetze Ägyptens (ebd., 111): »Was die anderen Gesetze betrifft, so bestimmte das Militärstrafgesetz für Desertion oder Nichtausführung von Befehlen nicht den Tod, sondern die äußerste Ehrlosigkeit. Übertrafen die so Bestraften später durch besondere Tapferkeit das, wodurch sie sich die Strafe zugezogen hatten, so erhielten sie ihr altes Ansehen wieder zurück; die Gesetzgeber hatten nämlich die Ehrlosigkeit zur schlimmeren Strafe als den Tod bestimmt, damit der Mensch lerne, die Schande für das höchste Übel zu halten. Zugleich war man der Ansicht gewesen, ein Toter nütze der Allgemeinheit nichts, Entehrte aber würden in ihrem Streben nach Wiedererlangung des alten Ranges viel Gutes bewirken.« Vgl. auch *Bibliotheca historica*, III, xii, 2–3 (ebd., 208): »Die ägyptischen Könige nämlich sammeln alle, die wegen eines Verbrechens verurteilt wurden ... und schicken sie zur Goldgewinnung. So vollziehen sie zuerkannte Strafen und ziehen zugleich Gewinn aus ihrer Arbeitskraft. [...]«
- 84 *Libro architetonico*, XX, f. 166r–166v; *Trattato*, II, 616: »Ancora se nessuno avesse fatto scandalo o quistione, non altrimenti erano puniti che se fatto l'avessino nel palazzo reale, e con aspri e crudi martorii, ma a nessuno, come è detto, si tagliava membro. E chi avesse meritato che gli fusse mozzo una mano o altro membro, come è detto, arebbono avuto i segni sopradetti, e condannati per uno certo tempo. Sarebbe stato loro mozzato i membri, quando quistione alcuna avessino fatto qui nello luogo, eccetto che se avessi saputo fare mestiero alcuno, che per quello l'avesse impedito quel tale esercizio, a quel tale non gli arebbono tagliato quel membro, ma un altro che non l'avesse impedito, o naso, o orecchie o occhi, o altro che non avesse avuto a perdere il lavoro; se esercizio non avesse saputo, gli tagliavano senza riguardo, o mano, o occhi, o naso, o quale pareva al capitano. Se morto avesse alcuno, gli dava tanto martorio e sì fatti tormenti, che meglio sarebbe stato che mille volte fusse stato morto, e in presenza di tutti erano martoriati, quando d'uno e quando d'un altro martorio, sì che per questi rispetti stavano in pace e senza quistione.«
- 85 *Libro architetonico*, XX, f. 164v; *Trattato*, II, 611–612. Einige der Bestimmungen und die räumliche Organisation weisen zurück auf die Erläuterungen zum Gefängnis des Palazzo del Podestà am Hauptplatz von Sforzinda. Dort trugen die vier Verliese die Namen »Sanza speranza« (»Ohne Hoffnung«), »Male albergo« (»Schlechte Bleibe«), »Tenebrosa« (»Die Finstere«) und »La dolorosa« (»Die Schmerzvolle«). Siehe Anm. 153.
- 86 *Libro architetonico*, XX, f. 165r; *Trattato*, II, 611.
- 87 *Libro architetonico*, XX, f. 165r; *Trattato*, II, 611–612.
- 88 *Libro architetonico*, XX, f. 165r; *Trattato*, II, 612.
- 89 *Libro architetonico*, XX, f. 164v; *Trattato*, II, 610 (»uno luogo diputato a quegli che erano degni di morte«).
- 90 *Libro architetonico*, XX, f. 166r–166v; *Trattato*, II, 616–617: »Die Foltern, denen man sie unterzog, waren derart schauerlich und grausam, dass sie zweifellos lieber gestorben wären, eine Meinung, die sie mit jenen teilten, die dabei zusahen.« (»Gli martorii che si davano a questi cotali erano sì strani e sì atroci, che non è dubbio che a chi toccava avrebbe voluto essere più tosto morto, e nonché loro, ma chi gli vedeva era di quella opinione.«)
- 91 *Libro architetonico*, XX, f. 165r; *Trattato*, II, 611 (»di questo luogo nessuno mai n'usciva se none morto«). Vgl. XX, f. 164v; *Trattato*, II, 610: »Ergastolon, was Gefängnis der Sklaven bedeutet ... welches sie niemals mehr verließen.« (»Ergastolon, che vuol dire pregione di servi ... i quali mai n'uscivano.«)
- 92 Dies wird schon an jener Stelle klar, an welcher es heißt, dass alle Internierten ihren Namen, ihr Verbrechen und ihre Strafe in eines der nach eben diesen Kriterien sortierten Bücher eintragen müssen. Siehe *Libro architetonico*, XX, f. 166r; *Trattato*, II, 615: »In den anderen Büchern [stand geschrieben], was sie verdient hatten, also wozu sie verurteilt worden waren, wer die Hände oder die Füße abgeschnitten bekam, wer dieses und wer jenes Urteil erhalten hatte, und für alle gab es verschiedene Bücher, und in besagte Bücher schrieben sie auch die Dauer, die sie per Urteil dort verbleiben mussten, so dass dort alles ordnungsgemäß vermerkt war.« (»Negli altri libri secondo quello avessino meritato, cioè che fussino stati giudicati, chi a tagliar mani, e chi piedi, chi una cosa e chi un'altra, a tutti erano variati libri, e così in detti libri scrivevano il tempo il quale era giudicato v'avessino a stare, e così per ordine ogni cosa si scriveva.«)
- 93 *Libro architetonico*, I, f. 2v; *Trattato*, I, 13–14: »Come è noto a ciascheduno, l'uomo fu creato da Dio: il corpo, l'anima, l'intelletto, lo ingegno e tutto in perfezione da lui fu prodotto, e così il corpo organizzato e misurato e tutti i suoi membri proporzionati secondo le loro qualità e misure, e concessegli produrre l'uno l'altro secondo naturalmente si vede. E così a suo uso concesse a l'ingegno d'esso uomo di fare varie cose per lo suo vivere e piacere, e come si vede avere più ingegno uno che un altro, chi in una facultà e chi in un'altra, e più e meno secondo tutto di si vede negli uomini avvenire.« Zu Filaretos Schulen vgl. Andreas Tönnemann, Schüler und Schule in der Kunst

- der Renaissance, in: *Das Kind in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt, Berndt Hamm und Andreas Tönnemann, Wiesbaden 2008, 269–298, 275–276 (und in: ders., *Die Freiheit des Betrachtens: Schriften zu Architektur, Kunst und Literatur*, Zürich 2013, 445–465, 453–455); Hubertus Günther, Society in Filarete's *Libro Architetonico* between Realism, Ideal, Science Fiction and Utopia, in: *Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 56–80, 72–74; ders., Ideal und Utopie in Filaretos irrealen Stadtentwürfen, in: *Das Mittelalter* 18 (2013), 73–97, 89–91 (= ders., Utopische Elemente in Filaretos Idealstadt Plusiapolis, in: *Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit*, hrsg. von Albert Dietl, Wolfgang Schöllner und Dirk Steuernagel, Regensburg 2014, 197–220, 209–212).
- 94 Zum humanistischen, auf die Gesellschaft ausgerichteten Tugendbegriff, welcher hinter Filaretos funktionalem Verständnis von »virtù« steht, siehe u. a. Quentin B. Skinner, *The Foundation of Modern Political Thought*, 2 Bde., Cambridge 1978, Bd. I, 88–101; und Daniel Höchli, Einleitung, in: Donato Giannotti, *Die Republik Florenz (1534)*, hrsg., übers. und komm. von Daniel Höchli, München 1997, 91–96.
- 95 Siehe v. a. James Bruce Ross, The Middle-Class Child in Urban Italy, Fourteenth to Early Sixteenth Century, in: *The History of Childhood*, hrsg. von Lloyd deMause, New York 1974, 184–196; und Paul F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300–1600*, Baltimore and London 1989. Vgl. auch Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven 2000, 17–31; Andreas Tönnemann, Schüler und Schule in der Kunst der Renaissance, in: *Das Kind in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt, Berndt Hamm und Andreas Tönnemann, Wiesbaden 2008, 269–298 (und in: ders., *Die Freiheit des Betrachtens: Schriften zu Architektur, Kunst und Literatur*, Zürich 2013, 445–465); und Hubertus Günther, Der Beruf des Architekten zu Beginn der Neuzeit. Innovationsgeist und Kreativität als Berufsgeheimnis, in: *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, hrsg. von Ralph Johannes, Hamburg 2009, 215–275, 248–270.
- 96 Rüdiger Landfester, *Historia Magistra Vitae. Untersuchungen zur humanistischen Geschichtstheorie des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Genf 1972, v. a. 39–78; August Buck, Die »studia humanitatis« im italienischen Humanismus, in: *Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Reinhard, Weinheim 1984, 11–24; Nella Giannetto (Hg.), *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti. Atti del Convegno di Studi ... a conclusione delle celebrazioni del sesto centenario della nascita di Vittorino da Feltre, Venezia – Feltre – Mantova, 9–11 novembre 1979*, Florenz 1981; Gregor Müller, *Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus. Vittorino da Feltre und die humanistischen Erziehungdenker*, Baden-Baden 1984.
- 97 Die Besprechung der beiden Schulen nimmt das gesamte 17. Buch ein. Knabenschule: *Libro architetonico*, XVII, f. 132r–140r; *Trattato*, II, 493–523. Mädchenschule: XVII, f. 140r–142r; *Trattato*, II, 523–529.
- 98 Der Grundriss auf Taf. f. 140r entspricht jenem auf f. 133r (siehe *Trattato*, II, Tav. 98), ist aber detaillierter. Möglicherweise stellt letzterer den Grundriss des *Libro dell'oro* und ersterer den von Filarete überarbeiteten Grundriss dar. Beachte *Libro architetonico*, XVII, f. 139v; *Trattato*, II, 521: »Damit aber Euer Herr Vater dies recht versteht, werde ich es hier so adäquat aufzeichnen wie in einer Zeichnung nur möglich, und zwar zunächst das Fundament und dann eine der Fassaden; das Innere kann er sich mit Hilfe der Vorstellungskraft erschließen.« (»Ma perché il Signore vostro padre lo possa bene intendere, io ne disegnerò uno qui più appropriato che in disegno sarà possibile di fare, e prima farò il fondamento, e poi una delle facciate; il di dentro per immaginazione il comprendino.«) Vgl. den Grundriss der Mädchenschule auf f. 140v; *Trattato*, II, Tav. 104. Der Beginn der Beschreibung der Knabenschule deklariert diese zu einer Erfindungen des antiken Hofarchitekten Onitooan Noliaver des *Libro dell'oro* (siehe folgende Anm.), doch da in der Folge die Rolle des Übersetzers suspendiert wird, kann nicht mehr entschieden werden, wer hier eigentlich spricht, ja an manchen Stellen – wie der eben zitierten – ist klar, dass Filarete selbst das Wort führt.
- 99 *Libro architetonico*, XVII, f. 132r; *Trattato*, II, 493: »[Filarete oder der Übersetzer:] »Herr, in diesem Buch ist von einem sehr würdigen und nützlichen Gebäude die Rede, das Euer Gnaden zu großem Ansehen verhelfen würde und viele zu tüchtigen Menschen machen wird. [...] [fließender Wechsel zur Lesung aus dem *Libro dell'oro*:] Der Plan für dieses Gebäude stammt von unserem Architekten und nach diesem Plan werden wir es ausführen lassen; unsere Nachfahren wollen wir also darüber unterrichten, damit sie Lust bekommen, in ihren Ländereien ebenfalls welche zu errichten und somit dafür zu sorgen, dass kein edles Talent durch Armut verlorengeht. So hat es unser Architekt, bevor es gebaut war, uns erklärt, und wir verkünden es nun Euch, unseren Nachfahren; wie Ihr es aus diesem [Goldenen] Buch vernehmt, hat er es uns erklärt und uns überzeugt.« (»Signore, in questo libro si contiene uno edificio molto degno e utile, e sarebbe una grande fama della vostra

Signoria, e di molti sarà cagione di fargli diventare valenti uomini. [...] Il quale edificio è ordinato per lo nostro architetto, e così ordinato noi il faremo mettere ad esecuzione; per questo a' posterì la vogliamo notificare, acciò che a loro venga voglia di farne nelle loro terre e acciò che per povertà uno nobile ingegno non si perda. E così il nostro architetto, innanzi che murato fusse, ci diè a intendere e noi a voi posterì il diremo, e lui ci disse e persuase come qui proprio intenderete in questo libro [d'oro].«) Meine Hervorhebung.

- 100 *Libro architetonico*, XVII, f. 141r; *Trattato*, II, 526: »[Francesco Sforza:] »... io voglio che niuna ci si possa accettare, se non di questa qualità che dirò: prima, che sieno figliuole di poveri gentili uomini, i quali s'intenda due cose: la prima che sieno stati e' suoi oneste persone, e massime le donne; e poi si sappia lui essere povero. L'altra, se bene non sono così di gentile nazione, pure che s'intenda loro essere virtuose e da bene, perché l'uomo è gentile pure che in lui sia virtù. Si che queste due generazioni sieno quelle che abbino a star qui ...«) Meine Hervorhebung. Vgl. *Libro architetonico*, II, f. 9r; *Trattato*, I, 45: »es heißt, der Mensch sei so edel wie er Tugenden hat« (»l'uomo è detto gentile tanto quanto egli ha virtù«), ausführlich zitiert oben S. 97; vgl. S. 371.
- 101 *Libro architetonico*, XVII, f. 133v-134r; *Trattato*, II, 500-501: »... quanti ingegni sono che si perdono per non avere comodità d'imparare, chi per povertà, chi ancora per non avere chi insegni.« Zit. Anm. 113.
- 102 *Libro architetonico*, XVII, f. 133v-134r; *Trattato*, II, 500-501, zit. S. 385 (»... gl'ingegni non sono tutti a una cosa uguali. Si che e' si vuole che ogni ingegno si possa esercitare ...«).
- 103 *Libro architetonico*, XVII, f. 132r-132v; *Trattato*, II, 494-495: (»[...] ... und [ich wünschte,] man würde an diesem Ort all jene Wissensgebiete und Tätigkeiten unterbringen, von denen ich Euch nun berichten will. Als erstes soll es dort einen Rechtsgelehrten geben, der dafür zu sorgen hätte, den Tüchtigsten auszuwählen, der dann täglich die ihm aufgetragene Lektion lesen muss; außerdem wären die Jungen in ihren Neigungen [ingegno] zu beobachten und jener Wissenschaft zuzuführen, für die sie geeignet sind. Ebenso sollte es dort einen Gelehrten im Fach Medizin und einen im Kirchenrecht geben, einen weiteren für Rhetorik und Dichtung, kurz, einen für jeden wissenschaftlichen Bereich, wobei die Jungen, wie gesagt, diejenige Wissenschaft praktizieren sollten, die ihrer Begabung entspricht. Wohl wahr, dass die Perfektion in diesen Wissenschaften härter zu erreichen ist, und deshalb sollen sie bis zum dreißigsten Lebensjahr dortbleiben können, länger aber nicht.«) (»[...] ... e [vorrei] che in questo luogo fusse tutte queste

generazioni di scienze ed esercizi i quali vi dirò. In prima gli fusse uno dottore di legge, il quale si guardasse a torre quanto più valente si potesse, e questo avesse a leggere ogni dì quella lezione che diputata gli fusse; e quegli putti che si vedesse che fussino atti col loro ingegno a quella scienza farlo attendere. E così gli fusse uno che fusse dotto in arte di medicina, un altro in ragione canonica, un altro in rettorica e poesia, e insomma di tutte le facultà di scienza glie ne fusse uno, e secondo che questi putti, come ho detto, lo 'ngegno fusse più atto a quella scienza farlo esercitare. Vero è che, perché queste scienze sono più dure a venire a perfezzione, potessero stare per infino a trenta anni e non più.«) Meine Hervorhebung. Vgl. *Libro architetonico*, XVII, f. 132v; *Trattato*, II, 495, zit. im Folgenden: »Sie sollen der Tätigkeit zugeteilt werden, für die sie die größte Neigung und Begabung haben ...« (»Secondo a quello esercizio che più l'animo e più lo ingegno va, a quello sieno messi ...«).

- 104 *Libro architetonico*, XVII, f. 132v; *Trattato*, II, 495: »[Francesco Sforza:] »Ben, questo sarebbe come dire una Sapienzia.« – [Filarete:] »Signor sì, ma voi non m'avete ancora inteso, perché voglio che sia un poco più che Sapienzia, in quanto dico più, perché ci sarebbe più facultà di scienze. Benché non abbino tanta dignità, io intendo che qui stia di più esercizi di mano e anche di persona, i quali in prima saranno questi: che in questo luogo sia uno buono maestro da dipignere; e ancora voglio gli sia uno buono maestro d'argento, uno buono maestro d'intaglio di marmo, uno di legname, uno di tornio, uno di ferro, uno di ricamo, uno di sarto, uno di spezierie, uno di vetro, uno di terra, cioè di begli vasi. Oltra di questo gli sia uno maestro di scrima, uno di canto, uno di suono. Secondo a quello esercizio che più l'animo e più lo ingegno va, a quello sieno messi e mantenuti infino a quello tempo ...«) Meine Hervorhebungen.
- 105 *Libro architetonico*, XVIII, f. 149r; *Trattato*, II, 553: »Ähnlich wiesen sich auch diejenigen aus, die entsprechend ihrer Tätigkeit und ihres Könnens niederere Ränge [qualität] repräsentierten, die einen mit der Dattelpalme, die anderen mit Lorbeer, und dann noch jene, die als Zeichen des Ingenium die Biene trugen, und solchermaßen waren sie angeordnet und verteilt. Dieser Ort [das Teatro della Virtù] wurde von lediglich drei Personen geleitet, von denen eine aus den Reihen der Doktoren kommt, die andere ein verdienter Waffenmann ist und noch eine aus dem Kreis jener gebildeten, rechtschaffenen Handwerker erwählt wird und aus der Stadt oder durchaus auch von außerhalb stammen konnte, Hauptsache er ist ein fähiger Mann.« (»E così alli altri di meno qualità aveano secondo loro esercizio e sapere, chi aveva una palma di dattero, chi una d'alloro, chi d'ingegno aveva l'apo, e in questo modo erano ordinate

- e distribuite. – Questo luogo [il teatro della virtù] quegli che l’avevano a governo erano solo tre, i quali uno di questi dottori, e un altro che d’armi abbia avuto onore, e l’altro sia pure di quegli artigiani i quali sieno dotti e da bene o della città o sì veramente forestiere, ogni uomo, pure che valente uomo sia.» Vgl. zu dieser Stelle Ulrich Pfisterer, I libri di Filarete, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 150,1, Mailand 2009, 97–110, 102.
- 106 *Libro architetonico*, XV, f. 113r–113v; *Trattato*, II, 427–428. Siehe oben S. 369ff. Vgl. die Beschreibung des Hauses des Architekten in *Libro architetonico*, XVIII, f. 150r (*Trattato*, II, 557): »... in jenem Haus durfte nur wohnen, wer gründlich geprüft worden war und Sachverstand auf den diversen Gebieten besaß, die der Architekt abdecken muss, wie zum Beispiel der *Disegno* oder die Maße, und sich außerdem auf die handwerkliche Ausführung verschiedener Dinge verstehen soll, so wie es für selbiges galt [dieses ganze Gebäude, sprich die casa della Virtù e del Vizio].« (»... nella quale casa non puote stare niuno che non fusse stato sufficiente ed esaminato e perito in più cose le quali s’apartengono all’architetto, come a dire in disegno, in misure, in sapere fare di mano più cose, come era questo.«).
- 107 *Libro architetonico*, XXIV, f. 183r; *Trattato*, II, 672: »Inteso del mettere il musaico secondo ch’io ho inteso e anche veduto, ma ogni cosa vuole pratica, sì che volendo sapere, bisogna dargli opera: benché ti fusse detto il modo e mille volte e sapessilo a punto, niente ti varrebbe se non gli dessi opera, così tutte le altre cose che di mano si fanno è mestiero di dare loro opera, a voler sapere perfettamente quella tale cosa.«
- 108 *Libro architetonico*, XVII, f. 132v; *Trattato*, II, 495: »... dass die, die dann nach welcher Ausbildung auch immer abgehen, gehalten und verpflichtet sind, zum Fortbestand dieses Ortes beizutragen, indem jeder den Verdienst eines Jahres an diese Einrichtung abführt. Und sollte er seines Weges gehen [i. e. die Stadt verlassen], kann er dazu verpflichtet werden, wo auch immer er sich aufhalten mag, die Summe zu zahlen, die er in besagtem Jahr würde verdienen können.« (»... che quegli che poi escono di fuori di qualunque facultà sieno tenuti e obbrigati per rispetto si possa mantenere questo luogo, ciascheduno uno anno il suo guadagno sia diputato al detto luogo; e se per altra via se n’andasse, possa essere costretto, in qualunque luogo si trovasse, per quella quantità che in quello anno potesse guadagnare.«).
- 109 *Libro architetonico*, XVII, f. 137r–138v; *Trattato*, II, 513–518.
- 110 Die Illustration zeigt auf der rechten Seite die drei Schulleiter, im Text ist an dieser Stelle jedoch vom Vorsteher die Rede. *Libro architetonico*, XVI, f. 137r; *Trattato*, I, 513: »Sieh da, der Tisch des [Schul]Leiters wird die hier gezeichnete Form haben, damit jener alles sehen kann und außerdem dafür sorgt, dass ein jeder mit größerer Ehrfucht und Ehrerbietigkeit zugegen ist; und während des Essens sollen sie immer eines der Kinder vorlesen lassen ...« (»Ecco, la tavola del presidente starà in questa forma come è qui disegnata, acciò possa sempre vedere e anche abbia cagione ognuno stare con più timore e reverenzia; e così mentre che si mangerà, che faccino leggere continuo uno di quegli putti ...«).
- 111 *Libro architetonico*, XVII, f. 137v–138r; *Trattato*, II, 515. Auf f. 137v findet sich eine Darstellung des Grundrisses dieses Dormitoriums mit den beiden flankierenden Lehrerzimmern und auf f. 138r eine Darstellung einer der Maueröffnungen mit eingestellter Laterne; *Trattato*, II, Tav. 100 und 101.
- 112 *Libro architetonico*, XVII, f. 138v–139r; *Trattato*, II, 518–520.
- 113 *Libro architetonico*, XVII, f. 133v–134r; *Trattato*, II, 500–501: »Questo è per opinione, Signore, che n’arete grande onore da Dio e dal mondo, e sarà cagione di fare valentissimi uomini in più facultà, ché quanti ingegni sono che si perdono per non avere comodità d’imparare, chi per povertà, chi ancora per non avere chi insegni. Questa sarà una cosa che sempre durerà e una cosa che mai non fu fatta, benché sia in queste terre di studio i luoghi dove stieno scolari in dozzina a quel modo. In molti luoghi pagano un tanto, poi non è se none in lettere questa comodità; e anche gli altri esercizi sono di necessità e degni, chi ne viene buono maestro, e ancora gl’ingegni non sono tutti a una cosa iguali. Sì che e’ si vuole che ogni ingegno si possa esercitare.«
- 114 *Libro architetonico*, XVII, f. 139v–140r; *Trattato*, II, 522: »Nachdem für alles der Entwurf vorlag, haben wir ihm selbigen mit einem Brief zugeschickt. Und er [Francesco Sforza] sah sich alles an und antwortete uns wie folgt: ›Wir haben die Anweisungen vernommen, die Ihr bezüglich des Hauses erteilt habt, das Ihr »Arcodomus« oder eigentlich »Archicodomus« nennt, was Anfang der Tugenden bedeutet. Nachdem wir außerdem den Entwurf gesehen haben, der uns davon geschickt worden ist, haben wir nun einiges verstanden.« (»E per tutto fornito il disegno, con una lettera gli mandamo; e lui [Francesco Sforza] intese tutto e così ci rispose: ›Abbiamo inteso gli ordini avete fatti della casa, la quale chiamate »Arcodomus«, o veramente »Archicodomus«, che vuol dire principio delle virtù, e veduto ancora il disegno d’essa che ne man date, per lo quale comprendiamo assai.«).

- 115 *Libro architetonico*, XVII, f. 141r; *Trattato*, II, 528: »Ich will es ›Domum honestatis‹ nennen und verlange, dass sie sich entsprechend verhalten. Und sollte eine sich an diesem Ort einen Makel zuschulden kommen lassen, soll sie ohne Ansehen der Person von dort entfernt und in Schande verjagt werden und an diesem Ort niemals mehr Einlass finden, was für die älteren wie die jüngeren Mädchen gleichmaßen gelten soll.« (»E voglio che si chiami ›Domum honestatis‹, e così intendo che sieno. E quando fusse che niuna macula in questo luogo si sentisse, fusse chi volesse, di questo luogo sia privato e con vergogna cacciate, e mai più possino essere in questo luogo accettate, tanto le maggiori quanto le minori.«) Auch im Falle eines Vergehens wird kein Unterschied gemacht zwischen jenen von nobler Abkunft und jenen von (nur) noblem »ingegno«.
- 116 *Libro architetonico*, XVII, f. 140r; *Trattato*, II, 523: »Und lernen sollen sie etwas, worin sie Begabung zeigen und diese [Tätigkeit] auch ausüben ...« (»E secondo che hanno ingegno d'imparare più una cosa che un'altra, a quella la debba esercitare ...«).
- 117 *Libro architetonico*, XVII, f. 141r; *Trattato*, II, 526: »... e finalmente di tutti quegli esercizi che a loro appartengono.«
- 118 *Libro architetonico*, XVII, f. 142r; *Trattato*, II, 529: »E grande utilità e onore seguiterebbe a chi questi due dificii nella sua città avesse.«
- 119 *Libro architetonico*, V, f. 34v; *Trattato*, I, 137. Zit. Anm. 131.
- 120 *Libro architetonico*, IX, f. 64v–65r; *Trattato*, I, 248. Eine ausführlichere Besprechung der Ausstattung der Kathedrale von Sforzinda und einen Vergleich mit Albertis Empfehlungen für die Ausstattung von Sakralbauten findet sich bei Carroll William Westfall, *The Two Ideal Cities of the Early Renaissance: Republican and Ducal Thought in Quattrocento Architectural Theory*, Diss. Columbia University, New York 1967, 228–233. Vgl. S. 390f.
- 121 *Libro architetonico*, IX, f. 67r; *Trattato*, I, 256–257, zit. S. 184, Anm. 102.
- 122 *Libro architetonico*, IX, f. 67r; *Trattato*, I, 258. Vgl. *Libro architetonico*, XXV, f. 192r (*Trattato*, II, 704: Ausstattung des Palazzo del Banco Mediceo in Mailand), und XI, f. 83r (I, 317: Ausstattung der Wölbung im Eingang zum mittleren Hof des Ospedale von Sforzinda). Alle drei Stellen finden sich zitiert auf S. 184f., Anm. 103.
- 123 *Libro architetonico*, IX, f. 67v; *Trattato*, I, 259–260. Siehe oben S. 154.
- 124 *Libro architetonico*, IX, f. 67v; *Trattato*, I, 259–260.
- 125 *Libro architetonico*, X, f. 76v; *Trattato*, I, 289.
- 126 *Libro architetonico*, XII, f. 85r; *Trattato*, I, 327: »... infra l'altre cose ... come fu edificata Tebe da Anfione e le batte taglie tebane con quelle d'Atene, e nelle sale la distruzione di Troia, e le camere tutte a verdure e a cose piacevoli dipinto.«
- 127 *Libro architetonico*, XXI, f. 171r; *Trattato*, II, 630–631 (»varie rapresentazioni d'animali e di fogliami, e di strane forme di pesci«). Vgl. oben S. 48.
- 128 *Libro architetonico* IX, f. 68r; *Trattato*, I, 261–262. Zur memorialen Bewahrung der Bäume vgl. *Libro architetonico*, VI, f. 43v (*Trattato*, I, 167); VI, f. 45r–45v (I, 175); IX, f. 68r (I, 261–262). Siehe oben Kap. 4, S. 191ff.
- 129 *Libro architetonico*, XXI, f. 168r; *Trattato*, II, 620–621.
- 130 *Libro architetonico*, XIV, f. 104v; *Trattato*, I, 398. Zit. oben S. 373.
- 131 Die Türme werden zusätzlich von Windfiguren bekrönt, welche sich nach ihrem jeweiligen Wind richten und diesen in Töne übersetzen. *Libro architetonico*, V, f. 34v; *Trattato*, I, 136–137: »[Francesco Sforza:] ›[...] Ich wünsche, dass diese Türme folgende Namen tragen: Die beiden Türme gen Süden sollen nach ihrem Wind heißen, und so auch die in Richtung Osten, Norden und Westen ... Auf mein Geheiß sollst Du mir viele gute Meister finden, die auf jedem Turm als Gleichnis für den jeweiligen Wind eine Bronzefigur ausführen, mit einer Fahne, die fest in ihren Händen ruht, und sich dreht und entfaltet, wenn der Wind bläst; dazu sollen sie, wenn möglich, eine Trompete halten, die spielt, wenn der Wind hineinfährt, so wie es von jenen heißt, die Alexander auf dem kaspischen Berg ausführen ließ.‹ [...] ›Nun warten wir ab, dass die Gleichnisse dieser Winde ausgeführt werden und jedem der entsprechende Name und die gewünschte Form gegeben wird, doch will ich auf jeden Fall schon jetzt eine Steinplatte aus Marmor anfertigen lassen, auf welcher der Name einer jeden Figur geschrieben steht, damit alle, die sie sehen, verstehen, was sie bedeuten.‹ – Und so schrieb ich auf den oberen Gesimsfries, der einen *braccio* breit war, bei den beiden östlichen [Türmen] mit großen Lettern auf den einen Eurus, also Torre Euriania, und auf den anderen Subsulanus, also Torre Subsulana. Auf die beiden Westtürme Zeffirus, sprich Torre Zeffira, und auf den anderen Circinus, also Torre Circiniana. Die beiden südlichen heißen Nottus, sprich Torre Nottusiana, der andere Africus, also Torre Africana. Richtung Norden gibt es noch zwei weitere, von denen der eine Corus, sprich Torre Coriana, der andere Boreas, sprich Torre Boreana heißt. Dies sind die Namen der acht Türme unserer Stadt.« (»[Francesco Sforza:] ›[...] El nome che voglio che abbino queste torri sarà questo: che le due torri che sono inverso meridie abbi ciascheduna il nome del suo vento, e così quelle d'oriente, e così settentrione e occidente ... E voglio che tu mi truovi parecchi maestri buoni, li quali faccino a ogni torre una

figura di bronzo, a similitudine di quel vento, con una bandiera in mano, che la tenghino ben ferma, acciò che se spirerà quel vento, la faccia voltare in modo sia congegna e, se possibile fusse, che tenessino una tromba in mano, e quando vento traesse sonassono, come dice che facevano quelle che fe' fare Alessandro a Monte Caspi. [...] »Aspetteremo di fare questi simulacri di questi venti e a ciascheduno si darà il nome e la forma che vorranno avere. Ma a ogni modo voglio facci fare adesso una pietra di marmo dove sia scritto il nome loro in ciascheduna, in modo s'intenda per ognuno che le vedrà. – E così feci che nel fregio della cornice da capo, il quale era largo uno braccio, di lettere grandi, a quelle due d'oriente Euris, cioè torre Euriana, cioè ne l'una, e ne l'altra torre Subsulanus, cioè torre Subsulanus. A l'altre due d'occidente l'una Zeffirus, cioè torre Zeffira, l'altra Circinus, cioè torre Circiniana. L'altre due meridiane l'una Nottus, cioè torre Nottusiana, l'altra Africus, cioè torre Africana. In settentrione due altre: l'una si chiama Corus, cioè torre Coriana, l'altra Boreas, cioè torre Boreana. Questi sono e' nomi delle otto torri della nostra città.» *Libro architettonico*, V, f. 37r; *Trattato*, I, 145–146: »Folglich vor dem ersten [Stadt]tor eingetroffen, welches das südliche war, hielt er kurz davor inne, um es sich anzusehen und zu entscheiden, ob es ihm gefiel; dann sagte er mir, dass es ihm sehr gefiele [...] und er in jenen Ausparungen eine Marmorplatte anbringen wolle, mit Lettern darauf, die den Namen des Tores und die Jahreszahl verkünden, dazu die Dauer der Arbeit an dem Tor und der gesamten Umfriedung dieser Stadt und wie viele Meister und Arbeiter daran beschäftigt waren. [...] – »So geschehe es. Aber welchen Namen soll ich über das Tor schreiben? – »Dieses Tor will ich Porta Blandissima [Bianca Maria Sforza] nennen.« – [...] ... er gab mir die Namen aller anderen sieben [Stadt]tore, die ich, wie ich schon sagte, zusammen mit den anderen Inschriften, die er mir genannt hatte, in den Marmor hauen sollte. Über das zweite wies er mich an, »porta Politissima« [Ippolita] zu schreiben, über das dritte »porta Filisfoma« [Filippo Maria], über das vierte »Sforsfoma« [Sforza Maria], über das fünfte »Lodosfoma« [Lodovico], über das sechste »Scanisfoma« [Ascanio] und über das siebte »Ottavisfoma« [Ottaviano]. [Francesco Sforza:] »Dem achten gib einen Namen nach Deinem Gutdünken.« – [Filarete:] »Dann nenne es »Averlina« [Antonio Averlino, Filarete], denn dieses [Tor] führt zum Fluss Averla.« (»E così giunto alla prima [porta], che era meridionale, si fermò così un poco dinanzi, e guardolla quanto gli piacque, e mi disse che molto gli piaceva [...] e che in quegli rilassi si vuol mettere una tavola di marmo, suvi lettere le quali dichino il nome della porta e il millesimo, e in quanto tempo è stata fatta la porta, e tutto il circuito di questa

città, e quanti maestri e lavoranti c'hanno lavorato. [...] – »Sarà fatto, ma come ho io a scrivere il nome della porta?« – »Questa voglio che abbi nome Blandissima [Bianca Maria Sforza].« – [...] ... mi commise il nome di tutte l'altre sette, li quali nomi dovesse, come detto avevo, a farli scolpire in marmo con quelle altre parole m'aveva detto, e disse mi che a questa seconda la scrivessi »porta Politissima« [Ippolita], la terza »porta Filisfoma« [Filippo Maria], la quarta »Sforsfoma« [Sforza Maria], la quinta »Lodosfoma« [Lodovico], la sesta »Scanisfoma« [Ascanio], la settima »Ottavisfoma« [Ottaviano]. [Francesco Sforza:] »L'ottava falle il nome a tuo modo.« – [Filarete:] »Adunque, pognalle nome »Averlina« [Antonio Averlino, Filarete], perciò che ella va al fiume Averlo.«).

132 *Libro architettonico*, XIV, f. 109r–109v; *Trattato*, I, 414–415. Zit. oben S. 102f. Vielleicht stand Filarete auch die vermeintliche Namensinschrift Vitruvs am Theater von Verona als Vorbild vor Augen, von welcher er in *Libro architettonico*, XI, f. 88r (*Trattato*, I, 337) berichtet: »Jenes [Theater] in Verona ist genau wie dieses [von Nero, sprich das Kolosseum], und sie sagen, dass der Name von Vitruv dort in Buchstaben eingemeißelt ist, weshalb er vielleicht auch dieses geschaffen hat.« (»Quello [teatro] di Verona è proprio come questo [di Nerone, i. e. il Coliseo], e dicono che v'è scolpito le lettere del nome di Vitruvio, si che forse lui ancora fece questo.«) Der Name »Vitruvius« (L[ucius] VITRUVIUS L[ucii] L[ibertus] CERDO / ARCHITECTUS) findet sich zweimal am Arco dei Gavi (errichtet nach dem Tod des Verfassers der *De architectura libri decem*, welcher also nicht gemeint sein kann). Bei Ciriaco d'Ancona, der sich 1433 in Verona aufhielt, findet sich erstmals die Ansicht vertreten, dass es sich beim Arco dei Gavi um eine Spolie des großen Amphitheaters handelt (*Kyriaci Anconitani itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. illus. clarissimique Baronis Philippi Stosch ...*, hrsg. von Lorenzo Mehus, Florenz 1742, Nachdr. Bologna 1969, 28). Für die auf Filarete folgende Zeit ist Vitruv ganz selbstverständlich nicht nur der Architekt des Theaters, sondern von Veroneser Herkunft. Siehe Guido Beltramini, Mantegna e la firma di Vitruvio, in: *Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500*, Ausst.-Kat. Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006–14 gennaio 2007, hrsg. von Sergio Marinelli und Paola Marini, Venedig 2006, 139–147, v. a. 139–141.

133 *Libro architettonico*, XI, f. 83r–83v; *Trattato*, I, 319–322. Siehe oben S. 103.

134 Aquädukt: *Libro architettonico*, XX, f. 161v; *Trattato*, II, 600: »Und als alle diese Aquädukte fertiggestellt waren, wünschte er außerdem, in Richtung des Sees ein herrliches Tor aus Marmor zu errichten, mit Lettern, die den

Zeitpunkt der Ausführung verkündeten, dazu den Erbauer und auch denjenigen, der es in Auftrag gegeben hatte.« (»E così forniti tutti questi acquadotti, volse ancora verso il lago si facesse una magnifica porta di marmo con lettere che dimostravano il tempo che fu fatto e chi il fe' fare e anche chi l'ordinò.«) Drehbarer Turm: *Libro architettonico*, XXI, f. 171v; *Trattato*, II, 633: »... ebenso waren an der Vorderseite, sprich den zwanzig braccia, würdige Darstellungen eingemeißelt wie auch Inschriften, die den Zeitpunkt [der Bauausführung] und den Urheber verkündeten, und zwar sowohl seinen Erfinder als auch denjenigen, der die Kosten dafür getragen hat. Über den Erfinder heißt es dort: Die Erfindung dieses drehbaren Turms stammt von Onitoan Nolievra [= Antonio Averlino, Filarete].« (»... e così ancora nelle parti dinanzi, cioè nelle venti braccia, gli era ancora intagliato degne cose, e così le lettere che notificavano il tempo e ancora d'autore d'essa, tanto dello inventore quanto di chi aveva fatto la spesa. Dello inventore diceva: la invenzione di questa torre volubile trovò Onitoan Nolievra [= Antonio Averlino, Filarete].«) In letzterem Fall handelt es sich um eine Beschreibung, welche aus dem *Libro dell'oro* vorgetragen wird. Abschließend (XXI, f. 172r; *Trattato*, II, 634) verspricht Filaretes begeisterter Schüler Galeazzo Maria das Einverständnis seines Vaters zur Errichtung eines solchen Turmes einzuholen; doch wird an keiner Stelle der beabsichtigte Ort angegeben.

- 135 *Libro architettonico*, XIV, f. 102v–103r; *Trattato*, I, 389–392. Leider wird an keiner Stelle klar, wo dieses Denkmal errichtet wird. Einmal scheint es über der Fundstelle des antiken Schatzes aufgestellt, einmal ist von einem Platz die Rede. Siehe S. 271, Anm. 44.
- 136 Zum Begriff der »aguglia« bzw. »guglia« siehe S. 334f., Anm. 114.
- 137 *Libro architettonico*, XIX, f. 157v; *Trattato*, II, 588; siehe oben S. 297f.
- 138 *Libro architettonico*, II, f. 10r; *Trattato*, I, 48: »Du hast nun die religiösen [Orte] gesehen und etwas über sie gehört, nun wirst du etwas über die öffentlichen und gemeinschaftlich genutzten erfahren. Bei diesen handelt es sich um die Paläste der Fürsten und Signorien, sprich Gebäude, in denen die Verwaltungämter untergebracht sind, wie die der Hauptmänner und Podestà [Stadtvögte]. Unter diese öffentlichen fallen auch die gemeinschaftlich genutzten Räumlichkeiten, wie da sind die Badhäuser, Tavernen, Herbergen und Freudenhäuser, und so auch Loggien oder Theater, sprich den Spielen vorbehaltene Orte, die heute zwar nicht mehr üblich sind, in der Vergangenheit aber Brauch waren.« (»Hai veduto e inteso de' [luoghi] Sacri, ora vedrai de' Publici e Comuni. E questi sono palazzi de' Signori e di Signorie, cioè palazzi dove si tenga ragione de'

uffici, come di capitani e di podestà. E sotto queste pubbliche e' ci si contiene ancora delle comuni, come sono stufe, taverne, e alberghi, e luoghi venerei, e come sono logge, teatri, cioè luoghi da giuochi, benché oggi di non s'usano, anticamente s'usavano.«).

- 139 *Libro architettonico*, XII, f. 87r–89r; *Trattato*, I, 334–342: Diskussion der antiken Vorbilder (vgl. Taf. 87r und 87v) und Errichtung zweier Amphitheater für Sforzinda (Taf. 88v; vgl. f. 89r; *Trattato*, II, Tav. 68).
- 140 *Libro architettonico*, X, f. 74r–74v; *Trattato*, I, 281–282; f. 74r (282): »... ein Amtsraum, wo die Dinge, die an diesem Ort vor sich gehen, geregelt werden« (»... uno officio dove in quello luogo s'arà a tenere ragione a quegli esercizi che ivi si faranno.«)
- 141 *Libro architettonico*, XVIII, f. 144r; *Trattato*, II, 537: »... an diesem ersten Ort, sprich im Erdgeschoß des Rundbaus, ist das Freudenhaus untergebracht; auf der gegenüberliegenden Seite werden die Bacchus geweihten Räumlichkeiten liegen, dazu Dampfbäder und Heizanlagen und ähnliche Vorrichtungen, die sich an solchen Orten finden, an denen man dem Spiel und den Betrügereien frönt, wie es, obgleich eine schlechte Angewohnheit, üblich ist. Über diesem ersten Bereich des Rundbaus, wo die Priesterinnen der Venus untergebracht sind, liegt das Gefängnis, während im dritten Geschoß die Bediensteten angesiedelt sind, denen die Aufsicht und Überwachung obliegt. Denn ob schon es sich um einen Ort des Lasters handelt, muss doch für Kontrolle gesorgt sein, damit sich keine Skandale ereignen, und wenn doch, jemand da ist, sie zu bestrafen.« (»... che sarà in questo primo luogo, cioè al pari del terreno, nel tondo il luogo venereo; e dalla parte opposta saranno le camere di Bacco, e ancora stufe e cocherie e simili esercizi appartenenti a simili luoghi di giuochi e baratterie, come è usanza, benché la sia trista usanza. Di sopra poi a questo primo luogo di questo tondo dove stanno le monache di Venere, gli è la prigionie, e nel terzo grado gli stanno gli ufficiali li quali hanno a vedere e intendere. Benché sia luogo di vizio, ci vuol pure essere freno, acciò che scandolo non si faccia, e se pure si facesse, che sia chi gli punisca.«).
- 142 *Libro architettonico*, XVIII, f. 150r; *Trattato*, II, 558: »... vi dirò come era fatta questa casa, allora vi dirò e' nomi di tutti quegli che v'erano scolpiti, perché al presente dirò d'alcuno di quegli che scolpiti erano nel luogo dove che era figurato il Vizio, nel quale avete inteso come era figurato Bacco, e ancora Priapo, e Venus col figliuolo, e perché gli uomini degni avessero quel timore di non essere in quel luogo sculti. Degli antichi e moderni, di quegli che alcuna notizia ce n'è fatto memoria, i quali sono tutti in atto vituperevole secondo loro vizio, il primo che scolpito gli fusse era Sardanapallo, il quale stava tra molte femmine e filava. Eragli

- Eliogabalos, eragli Nerone, Vitelio, Domiziano, e molti altri i quali lasceremo al presente di quegli antichi, e diremo di quegli del nostro tempo. Ma voglio dire d'uno, il quale è signore in questa nostra Italia il quale a questi nostri tempi viziosissimo era tenuto ...» Meine Hervorhebung. Zu Sardanapal, der an anderer Stelle positiv konnotiert als Erfinder des Federbettes auftritt (*Libro architetonico*, XIX, f. 153v; *Trattato*, II, 572); siehe Anm. 190, vgl. Anm. 192.
- 143 *Libro architetonico*, XVIII, f. 150r–150v; *Trattato*, II, 557–558. Die Identifikation mit Sigismondo Malatesta war von Spencer vorgeschlagen worden; *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, 2 Bde., hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1, 257, Anm. 13. Zu den u. a. von Francesco Sforza 1462 vorgebrachten Anschuldigungen gegen den Condottiere und Herrscher von Rimini zuletzt Anna Falcioni, Sigismondo Pandolfo Malatesti fu un uxoricida?, in: *Quaderni dell'Accademia Fanestre* 8 (2009), 135–148.
- 144 *Libro architetonico*, IV, f. 25r (*Trattato*, I, 103; zit. oben S. 194), zu dem gemeinsam mit dem Grundstein von Sforzinda ins Fundament der Stadtmauer gelegten »libro di bronzo« (siehe oben S. 194 und S. 250f.): »... und auf den äußeren Seiten, sprich auf dem Umschlag, sind die Tugend und das Laster als von mir ersonnene Figuren abgebildet und darinnen noch weitere *Moralitäten*, wie in dem anderen bronzenen Buch, das ich begonnen habe [eine Anspielung auf das *Libro architetonico*?].« (»... ed èvi scolpito innelle pagine di fuori, cioè nelle coverte, la virtù e 'l vizio in figura da me trovate e dentro ancora certe altre *moralità* come in altro libro di bronzo ch'io ho principiato.«) *Libro architetonico*, XIV, f. 109r (*Trattato*, I, 412; zit. oben S. 255), die entsprechende Beschreibung des antiken *Libro dell'oro*, durch welche Filaretos »fantasie« von »moralità« mit der Autorität der Antike ausgestattet werden: »An den Rändern waren verschiedene *Abbildungen von Moralitäten* gezeichnet beziehungsweise eingraviert, die jeweils mit ihrem Namen beschriftet waren.« (»... e in margine disegnato, cioè intagliate, varie *immagine di moralità*, le quali tutte avevano scritto il nome loro.«) *Libro architetonico*, XV, f. 114r (*Trattato*, II, 431; zit. oben S. 255): Zu den Tugenden des antiken Architekten, aufgrund derer er geehrt und überreich entlohnt und beschenkt wurde, gehörte es »neue Einfälle zu ersinnen und mancherlei *Moralitäten* und Tugenden zu ergründen« (»di nuove fantasie e di varie *moralità e virtù* invistigare«), weshalb er »sich auch in den literarischen Wissenschaften befließigte« (»in lettere ancora s'ingegnava d'intenderne«). Sowie die im Folgenden zitierten Stellen.
- 145 *Libro architetonico*, X, f. 74v–75r; *Trattato*, I, 283: »Dann sagte er [Francesco Sforza] noch: »Ferner bleibt uns eines zu tun und dies ist mein unbedingter Wunsch, nämlich diese Palazzi ihren Anforderungen entsprechend ausmalen und ausschmücken zu lassen.« – [Filarete:] »So sei es.« – [FS:] »Dafür bedarf es genauer Überlegung, weil es dort *Moralisches* darzustellen gilt und Dinge, die je nach Räumlichkeit dazu passen.« – [F:] »Herr, wenn Ihr solche Dinge darstellen lassen wollt, von denen ich meine, sie könnten sich dort gut ausnehmen, werde ich euch sagen welche.« [...]« (»E disse ancora [Francesco Sforza]: »Ci resta una cosa, che a ogni modo voglio che in questi palazzi siano dipinti e ornati secondo richieggono.« – [Filarete:] »Questo si farà.« – [FS:] »Ben si vuol pensare su, perché si vorrà fare cose morali e anche appartenenti secondo e luoghi.« – [F:] »Signore, se volete si dipinga certe cose che credo ci staranno bene, io ve le dirò.« [...]«) Meine Hervorhebung.
- 146 *Libro architetonico*, X, f. 72r; *Trattato*, I, 275–276, Errichtung des Palazzo del Podestà: »[FS:] »... dann möchte ich über der Tür die Gerechtigkeit skulptiert sehen, außerdem figürliche Darstellungen der Stärke sowie der Vorsicht und der Mäßigkeit. Diese [Personifikationen] sollen sich, so wünsche ich es, über dem Haupteingang befinden, während ich im Inneren weitere Dinge gemalt haben möchte.«« (»[FS:] »... poi voglio che in su la porta sia scolpita di marmo la Giustizia e ancora la figura della Fortezza e poi ancora Prudenza e Temperanza. Queste voglio siano sopra a l'entrata principale e dentro voglio siano dipinte altre cose.««) Diese vier Tugendallegorien finden sich nochmals erwähnt in *Libro architetonico*, X, f. 75r; *Trattato*, I, 283.
- 147 *Libro architetonico*, X, f. 75r; *Trattato*, I, 284: »[Galeazzo Maria:] »Quello che a me pare stia bene qui si è questo: che in questa prima entrata sia dipinta la Verità e la Bugia, perché questo è luogo dove ha a essere gastigata la bugia e ' malfattori.««
- 148 *Libro architetonico*, X, f. 75r; *Trattato*, I, 284–285: »Io l'ho veduta dipinta: una donna inuda, bella, amantata con uno candido velo; e in mano tiene una borsa piena di danari voltata di sotto in su, e pare che ella sparga detti danari per terra, e da l'altra mano tiene uno ramo d'olivo e i piedi tiene alti sopra terra in su uno marmo bianco, e in capo tiene una colomba. E la Bugia è una femmina vestita di nero con i stivaletti in piè con molte legature, e in mano tiene una borsa piena di danari e tiella stretta, e da l'altra mano tiene una verghetta avoltatovi su una serpe, e in capo ha uno corbo, li piè tiene bassi nell'acqua, così l'ho veduta figurata. E poi ho veduto che la Verità cava la lingua alla Bugia con uno paio di tanaglie di fuoco; e così la colomba che porta in capo la Verità cava la lingua al corvo.«« Die »fantasia« von »la Bugia e la Verità« (neben »la Volontà e anche la Ragione« und »la Pace e la Guerra«) hatte Filarete

- bereits für die Ausstattung der »corte« vorgeschlagen: *Libro architettonico*, IX, f. 69v; *Trattato*, I, 266–267.
- 149 Das 1944 stark beschädigte Relief von circa 1125, rechts oberhalb der Porta dei Principi der Südfassade, ist mit folgender Inschrift versehen: »Der Wahrredende reißt die Zunge aus dem Schlund des Betrugs« (»Veridicus linguam fraudis de guttura stirpat.«) Zit. nach Monica Donato, »Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi: per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano, in: *Le forme della propaganda politica nel due e nel trecento*, hrsg. von Paolo Cammarosano, Rom 1994, 491–517, 499. Für eine Abbildung siehe Albert Dietl, *Defensor civitatis. Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens*, München 1998, Abb. 62; oder Gianfranco Malafarina (Hg.), *Il duomo di Modena*, Modena 2003, 45.
- 150 Um 1360, zerstört. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 2 (1967), 208–209: »La pura Verità per ubbidire / Alla santa Giustizia che non tarda / Cava la lingua alla falsa bugiarda.« – »Die reine Wahrheit, der keinen Aufschub duldenden heiligen Justiz Folge leistend, reißt der heuchlerischen Lügnerin die Zunge heraus.« Zit. nach Giorgio Vasari, *Das Leben des Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi, Buffalmacco, Orcagna, Spinello Aretino und Lorenzo Monaco*, neu ins Deutsche übers. von Victoria Lorini, eingel. und komm. von Fabian Jonietz, Wolf-Dietrich Löhr und Johannes Tripps, Berlin 2015, 23. Vgl. v. a. Maria Monica Donato, »Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi: per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano, in: *Le forme della propaganda politica nel due e nel trecento*, hrsg. von Paolo Cammarosano, Rom 1994, 491–517, 499–500; sowie Imke Wartenberg, *Bilder der Rechtsprechung. Spätmittelalterliche Wandmalereien in Regierungsräumen italienischer Kommunen*, Berlin 2015, X.
- 151 Um 1340. Siehe v. a. Germaid Ruck, Brutus als Modell des guten Richters. Bild und Rhetorik in einem Florentiner Zunftgebäude, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, hrsg. von Hans Belting und Dieter Blume, München 1989, 115–131; und Imke Wartenberg, *Bilder der Rechtsprechung. Spätmittelalterliche Wandmalereien in Regierungsräumen italienischer Kommunen*, Berlin 2015, 151–174 und Taf. 12; sowie Salomone Morpurgo, Brutus, »il buon Giudice«, nell'Udienza dell'Arte della Lana in Firenze, in: *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Florenz 1933, 141–163.
- 152 *Libro architettonico*, X, f. 75r; *Trattato*, I, 285: »Poiché in su l'entrata si fa questa rappresentazione di questa Verità e Bugia, qui di sotto in questi portici io farei la Giustizia e la Verità, la qual tenesse per una mano in su la spalla e
- coll'altra tenesse una spada alla gola alla Bugia, e fusse poi distesa per tutti questi portici i malifizii che si fanno, come dire ladri e traditori e tutti quelli vizii per li quali meritano la morte, e così a tutti i loro tormenti e loro morti divariate, secondo meritano i delitti da loro commessi. E questo perché a chi enterrà darà terrore ed essempro a queglii che gli vorranno pigliare, e chi vi sarà condotto ancora vedrà presto la sua fine.« Meine Hervorhebung. Vielleicht dachte Filarete hier an seine Heimatstadt Florenz, wo zu seiner Zeit die Bilder verurteilter Verräter und Auführer an die Wände öffentlicher Gebäude gemalt wurden. Im Jahr 1440 beispielsweise freskierte Andrea del Castagno die Angehörigen der Familie Albizzi und anderer Verschwörer, an den Füßen aufgehängt, auf die Wand des Palazzo del Podestà (was ihm den Beinamen »Andrea degli impiccati« – »der Gehängten« – einbrachte). In Mailand waren derartige Schandbilder 1390 als Brauch der freien Kommune von Herzog Gian Galeazzo Visconti verboten, doch unter Francesco Sforza offenbar wiederbelebt worden. Zumindest wird für das Jahr 1466 berichtet, dass der Herzog den vermeintlichen, geflüchteten Verräter Donato del Conte nicht nur mit dem Entzug des Amtes, der Konfiszierung seiner Besitztümer und der Geiselaft seines Sohnes bestrafte, sondern auch durch ein entehrendes Bild, welches an den Säulen des Domes und des Brolettos sowie an den Toren der Corte d'Arengo angeschlagen wurde. Siehe Patrick Boucheron, Hof, Stadt und öffentlicher Raum. Krieg der Zeichen und Streit um die Orte im Mailand des 15. Jahrhunderts, in: *Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration im Verhältnis von Hof und Stadt in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Werner Paravicini und Jörg Wettlaufer, Ostfildern 2006, 229–248, 247; Gregory Lubkin, *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley 1994, 32. Zum Verbot der Schandmalerei im Herzogtum Mailand seit 1390 siehe Gherardo Ortalli, »... Pingatur in Palatio ...«: *La pittura infamante nei secoli XIII–XVI*, Rom 1979, 50–53. Zur Schandmalerei im Allgemeinen zuletzt ders., *Pittura Infamante: Practices, Genres and Connections*, in: *Images of Shame: Infamy, Defamation and the Ethics of oeconomia*, hrsg. von Carolin Behrmann, Berlin 2016, 29–47.
- 153 *Libro architettonico*, X, f. 75r–75v; *Trattato*, I, 285: »... e di sopra al suo tribunale dove sederà sarà scritto: »Non giudicare in furia e odi l'altra parte prima che giudichi; e così ci fece dipignere per tutto cose convenienti secondo l'edificio.« Übrigens befindet sich im Palazzo del Podestà ein Gefängnis, welches das gesamte Kellergeschoss einnimmt. In den Ecken des Gebäudes, unter den Türmen, die derart diese Orte nach außen hin markieren, befinden sich die Verliese für die zum Tode verurteilten (»sehr viel düste-

re und erbarmungslosere Orte« – »luoghi i quali saranno molto più sinistri e aspri«), welche mit schmalen Fenstern, die keine Kommunikation nach außen erlauben, und niedrigen Türen ausgestattet sind, die jeweils eine Inschrift tragen: »Sanza speranza« (»Ohne Hoffnung«), »Male albergo« (»Schlechte Bleibe«), »Tenebrosa« (»Die Finstere«) und »La dolorosa« (»Die Schmerzvolle«). Siehe *Libro architetonico*, X, f. 72r; *Trattato*, I, 276–277. Vgl. die ähnlichen Bestimmungen zum »Ergastolon«, dem großen, außerhalb der Stadt angelegten Gefängnis, zit. oben S. 381.

- 154 Maria Monica Donato, »Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi: per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano, in: *Le forme della propaganda politica nel due e nel trecento*, hrsg. von Paolo Cammarosano, Rom 1994, 491–517, 507–510. Der Darstellung in Arezzo war laut Ghiberti und Vasari ein Fresko der »Kommune, wie sie ausgeraubt wurde« (»comune come era rubato«) beziehungsweise die »von vielen ausgeraubte Kommune« (»comune rubato da molti«) des Giotto im Florentiner Palazzo del Podestà vorausgegangen. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, Bd. 2 (1967), 116; *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, 2 Bde., hrsg. von Julius von Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, 36. Eine weitere, wohl ursprünglich sehr ähnliche, heute jedoch zu einer Huldigungsszene entstellte Darstellung (um 1310/20) hat sich im Salone des Palazzo della Ragione in Padua erhalten; eine vergleichbare Komposition weist eine Darstellung der Constantia in Francesco da Barberinos *Documenti d'Amore* (ebf. um 1310/20) auf. Siehe Maria Monica Donato, *op. cit.*, passim; dies., *Dal Comune rubato di Giotto al Comune sovrano di Ambrogio Lorenzetti* (con una proposta per la »canzone« del Buon governo), in: *Medioevo: immagini e ideologie. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 23–27 settembre 2002*, hrsg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2005, 489–509; v. a. aber Michael Viktor Schwarz, *Giottus Pictor*, Bd. 2: *Giottos Werke*, Wien 2008, 452–457, der alle genannten Werke in ihrem Verhältnis zueinander diskutiert und den paränetischen Sinn von Giottos Bilderfindung für den Palazzo des Podestà folgendermaßen zusammenfasst: »Giottos Bild führte vor Augen, was der Podestà zu leisten hatte. Nicht zufällig formuliert das Bild aus der negativen Perspektive. Dieser Blickwinkel ist besonders eindrucksvoll, erlaubt er doch darzustellen, was der Staat ohne Zentralgewalt wäre, also ohne das, wofür der Podestà stand: ein hilfloses Opfer der Selbstsucht seiner Bürger. [...] Mit Giottos Allegorie im Rücken ... gewann das Amt des Podestà Sympathie und Durchsetzungskraft. Wer aber Partikularinteressen

geltend machte, fand sich unversehens in der Rolle eines Gauners wieder.«

- 155 *Libro architetonico*, X, f. 75v; *Trattato*, I, 285–286: »Poi, in su l'entrata volle si dipignessi una figura d'uno uomo vecchio molto bene ornato di vestimenta e di gioie, e la barba d'oro, e da una mano uno specchio grande e dall'altra tenesse uno pagone. E gente gli stieno intorno: e chi gli peli la barba, e chi gli tolga di quelle gioie, e chi gli tagli un pezzo del vestimento, e chi lo pizzichi, chi per uno modo e chi per un altro, e nel suo tribunale dove sederà voglio sia scritto: »Moderatamente.«
- 156 Caius Fabricius Lucinus findet sich als *exemplum virtutis* erwähnt bei Dante (*De Monarchia*, II, 5, 11, und *Divina Commedia*, Purgatorio, XX, vv. 25–27) und Petrarca (*De viris illustribus*, XIV; vgl. *Africa*, III, 531) sowie freskiert – nach der Vorlage Petrarca's – in der »Sala Virorum Illustrium« des Palastes der Carrara in Padua kurz vor 1379 (zerstört; siehe Theodor E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, in: *The Art Bulletin* 34,2 (1952), 95–116; und John Richards, *Petrarch's Influence on the Iconography of the Carrara Palace in Padua: The Conflict between Ancestral and Antique Themes in the Fourteenth Century*, Lewiston/NY 2008), dem Zyklus im Palazzo Vecchio von Florenz, für welchen Coluccio Salutati die Tituli geliefert hat (ebenfalls zerstört; Teresa Hankey, *Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22 (1959), 363–365), und von Gentile da Fabriano in der »Sala dei Imperatori« (auch »dei Giganti«) des Palazzo Trinci in Foligno um 1410 (siehe Antonino Caleca (Hg.), *Palazzo Trinci: nuovi studi sulla pittura tardogotica. Atti del convegno Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Livorno 2009, Taf. XXXIII). Zu den frühen Uomini famosi-Zyklen siehe Maria Monica Donato, *Gli eroi romani fra storia ed »exemplum«*. I primi cicli umanistici di uomini famosi, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. 2: *I generi e i temi ritrovati*, Turin 1985, 97–152. (Zu ihrem geistesgeschichtlichen Horizont insbesondere Eckhard Kessler, *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang von Mittelalter zur Neuzeit*, München 1978, passim; vgl. auch Kathleen Wren Christian, *Empire Without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527*, New Haven 2010, 13–35, Ch. 2 »Antiquity as example«.) Von diesen Zyklen unterscheidet sich Filaretos Helden-Reigen nicht nur in der inhaltlichen Ausrichtung, sondern auch durch die geographische Spannweite der Vorbilder, welche bei seinen Vorgängern meist auf Rom (und die Bibel) beschränkt blieb. Die einzige Parallele in beiderlei Hinsicht

bietet der Weltzeitalter-Zyklus des im Folgenden erwähnten Palastes des Kardinals Giordano Orsini in Rom.

- 157 *Libro architettonico*, X, f. 75v; *Trattato*, I, 286: »E questo acciò che chi arà a consigliare qui guardi a consigliare giustamente e con prudenza.« Das Konzept erinnert natürlich an Ambrogio Lorenzettis Darstellungen der Auswirkungen der guten und der schlechten Regierung im Palazzo Pubblico von Siena. Siehe beispielsweise Mariella Carlotti, *Il bene di tutti: gli affreschi del Buon governo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, Florenz 2010.
- 158 *Libro architettonico*, X, f. 75v; *Trattato*, I, 286: »... perché sendo Mercurio dedicato alla mercatantia, benché più altre proprietà assai abbi, si farà qui, perché il mercatante vuole essere sollecito, prudente, leale, fedele come il cane.«
- 159 *Libro architettonico*, X, f. 76r; *Trattato*, I, 288: »In su la porta alla entrata fece dipignere la Severità e la Giustizia e altre cose che davano terrore alle persone, si come stava quello del podestà, e ancora più orrende.« Meine Hervorhebung.
- 160 *Libro architettonico*, X, f. 74r; *Trattato*, I, 280: »Il palazzo del capitano ci vuole essere appresso, per dare terrore alle persone.« Meine Hervorhebung.
- 161 *Libro architettonico*, IX, f. 65r–65v; *Trattato*, I, 250: »El pavimento tutto a musaico di pietra, come è quello di Santo Marco di Vinegia ... è descritto l'inferno, il purgatorio, con quelli vizii principali che condannano l'anima a dannazione e le pene che patiscono quelli tali viziosi, e così il purgatorio colle anime che si purgano e fanno penitenza de' loro peccati.« Wie die Darstellungen der Hölle und des Fegefeuers mit den weiter oben erwähnten Darstellungen der Tierkreiszeichen, der Kontinente und der Gewässer sowie der vier Elemente und der vier Jahreszeiten abgestimmt ist, wird nicht klar. Eine ausführlichere Beschreibung der Ausstattung der Kathedrale von Sforzinda und einen Vergleich mit Albertis Empfehlungen für die Ausstattung von Sakralbauten findet sich bei Carroll William Westfall, *The Two Ideal Cities of the Early Renaissance: Republican and Ducal Thought in Quattrocento Architectural Theory*, Diss. Columbia University, New York 1967, 228–233.
- 162 *De re aedificatoria*, VII, 10.
- 163 Carroll William Westfall, *The Two Ideal Cities of the Early Renaissance: Republican and Ducal Thought in Quattrocento Architectural Theory*, Diss. Columbia University 1967, 232.
- 164 *Libro architettonico*, IX, f. 68v; *Trattato*, I, 263–264.
- 165 *Libro architettonico*, IX, f. 68v–69r; *Trattato*, I, 264: »[Filarete:] »Für die Gestaltung der Portikus habe ich mir etwas überlegt, was sich dort meinem Ermessen nach gut ausnehmen wird, dazu würdevoll und denkwürdig ist und noch an keinem anderen Ort so gestaltet wurde. Was dort meiner Meinung nach gut passen würde, ist die Tugend und das Laster wie ich sie im bronzenen Buch dargestellt habe, was ihr, wie ich meine, gesehen habt.« (»[Filarete:] »Sotto il portico io ho pensato quello a me pare ci stia bene, e sarà cosa degna e memorabile, e non è ancora fatta in altri luoghi. Quello che a me pare che vi stia bene si è la Virtù e 'l Vizio, e nel modo ch'io l'ho figurato nel libro del bronzo, la quale, come credo, abbiate vista.«) Es folgt die Beschreibung der beiden Allegorien. – In *Libro architettonico*, IV, f. 25r (*Trattato*, I, 103) schmückten die Allegorien der Tugend und des Lasters den Einband des *Libro di bronzo* (i. e. des *Libro architettonico*), welches Filarete für die Nachwelt in die Fundamente von Sforzinda legte; siehe oben S. 194 und S. 250f. Später werden sie an der »Casa della Virtù e del Vizio« angebracht, siehe S. 397ff. Die Allegorie der Tugend wird schließlich auch die Fassade des Hauses des Architekten auszeichnen: *Libro architettonico*, XVIII, f. 151r; *Trattato*, II, 561; siehe oben S. 106 und S. 393.
- 166 *Libro architettonico*, IX, f. 69r; *Trattato*, I, 264: »[Galeazzo Maria:] »Bene, questo mi piace. Ma a me parrebbe si dovesse figurare le cose appartenenti a questa Virtù e anche al Vizio, e così quegli che hanno acquistata questa virtù e anche quegli che sono stati viziosi, a cagione che chi le vedessi fussino cagione d'incitare gli uomini a seguire virtù, e così a fuggire e ischifare il vizio.« Meine Hervorhebung. Vgl. *Libro architettonico*, IX, f. 69r; *Trattato*, I, 266: »Nachdem diese Bestimmung erfolgt war [die Auswahl der Künstler], teilte er sie dem Fürst, seinem Vater, mit; dem gefiel der Einfall und so wurde er mit allen Gegebenheiten dargestellt, die zur Tugend und auch zum Laster gehörten, damit die Betrachter große Achtung davor empfinden würden.« (»Fatta questa diterminazione, lo disse al Signore suo padre; piacquegli la inventiva; e così fu adempiuta con tutte le circostanze che apparteneva alla virtù e anche al vizio, in modo che dava grande ammirazione a' riguardanti.«).
- 167 *Libro architettonico*, IX, f. 69r–69v; *Trattato*, I, 266–267.
- 168 *Libro architettonico*, IX, f. 67v; *Trattato*, I, 259–260, 260: »So begannen wir [Filarete und Galeazzo Maria Sforza] ihm [Francesco Sforza] alles [die gewählten mythologischen Sujets] zu erklären, und ihm gefiel es, als er es sich angesehen hatte, in jeder Hinsicht. An den Fassaden wollte er allerdings die Sittsamkeit dargestellt haben und jene Frauen, die sie tugendhaft verkörpert haben; und so schufen wir ihm als erste Judith, als zweite Penelope, als dritte Artemisia, als vierte Marzia und noch viele andere mehr, dazu ihre achtbarsten Taten.« (»E così andamo a narrargli tutto, e veduto, ogni cosa gli piacque; senonché le facciate disse che voleva ci fusse la Pudicizia e quelle le quali con virtù l'avevano osservata; e così gli facemo Iudetta, per la prima, la seconda Penelope, la terza Artemisia, la quarta Marzia, e de l'altre assai con loro gesti più degni.«).

- 169 *Libro architetonico*, IX, f. 67v–68r; *Trattato*, I, 261: »... disse che gli pareva di fare certe battaglie antiche di quelle romane, come fu quella di Porsenna, quando era a campo a Roma, e come Orazio ruppe il ponte, e ancora quando Muzio Scevola s'arse il braccio e d'alcune altre, sì che io gli dissi che sarebbe bella cosa, ma a me mi pareva di fare più presto uomini famosi che sono stati dal principio del mondo per infino a questo nostro tempo, come che è una sala a Roma nella quale v'è dipinto tutte le età e gli uomini i quali sono stati secondo quella età, e così i tempi, in modo che è una degna e bella sala.« Vgl. die Torbauten zum herzoglichen Kastell, wo hingegen tatsächlich antike Schlachtenszenen angebracht werden: *Libro architetonico*, VI, f. 44r–44v; *Trattato*, I, 169–170. Ein weiterer Zyklus »überaus würdevoller Szenen und Darstellungen würdiger und hochberühmter Männer« (»degnissime storie e ripresentazioni di degnissimi e famosissimi uomini«) findet sich im »palazzo in uno luogo pantanoso e acquatico« (»Palast an/in marschigem Gewässer«, Taf. f. 169v), hinter welchem – zumindest als Anlass – Filaretes unausgeführtes Projekt für einen herzoglichen Palast in Venedig stehen dürfte: *Libro architetonico*, XXI, f. 169v–171r (171r); *Trattato*, II, 626–631 (630–631). Vgl. oben S. 48.
- 170 *Libro architetonico*, IX, f. 68r; *Trattato*, I, 262: »Fatta questa fonte nel cortile, diterminò di fare sotto il portico tutte l'età e gli uomini di fama che degni erano d'essere ricordati in qualunque facultà fusse e in che tempo erano stati; così gli misse per ordine tutti di grado in grado, con lettere a tutti di sotto scritte che dimostrano il perché erano stati in quel luogo dipinti e anche i loro nomi. [...]« Die folgende Beschreibung der sechs Zeitalter reicht bis f. 68v; *Trattato*, I, 263.
- 171 Siehe v. a. Annelies Amberger, *Giordano Orsinis Uomini famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München 2003; dies., Die Wandmalereien von Montegiordano in Rom: Entstehung und Bedeutung einer Weltchronik in Protagonistenbildern, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Göttingen 2004, 187–200; ferner Kristin Adrean Triff, *Patronage and Public Image in Renaissance Rome: Three Orsini Palaces*, Diss. Brown University, Providence/RI 2000.
- 172 Annelies Amberger, *Giordano Orsinis Uomini famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München 2003, 19–24. – Ursula Nilgen hat fünf der mythologischen Darstellung an der Bronzetür von Sankt Peter mit dem Zyklus des Palazzo Orsini in Verbindung gebracht: Ursula Nilgen, Filaretes Bronzetür von St. Peter in Rom, in: *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München* 17 (1988), 351–376, 372–374. Vgl. Annelies Amberger (op. cit., 75–77), welche acht ikonographische, aber nur eine einzige formale Parallele zählt. Robert Glass wiederum sieht einen Zusammenhang mit Filaretes Medaillen antiker Kaiser: Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 323–325.
- 173 Wie wir gesehen haben, handelt es sich nicht um die einzige Stelle, an welcher sich Filarete für die »Erfindung« nicht nur von Entwürfen der Architektur, sondern auch der Ikonographien ihrer Ausstattung verantwortlich erklärt. Siehe Anm. 35. Im 15. Buch (*Libro architetonico*, XV, f. 114r; *Trattato*, II, 431) empfiehlt er dem Herzog sogar (mittels des Fürstenspiegels des antiken *Libro dell'oro*), einen »virtuosen« Architekten (wie Filarete) bedingungslos mit 100 Dukaten auszustatten, damit er sich literarischen Studien und dem freien »phantasieren« widmen könne. Zit. oben S. 101.
- 174 Bestehend aus einer »Gloria Mondana« und sechs Kriegshelden; um 1335 im Auftrag Azzo Viscontis gefertigt, aber bereits 1354 wieder zerstört. Siehe Creighton Gilbert, The Fresco by Giotto in Milan, in: *Arte Lombarda* 47–48 (1977), 31–72.
- 175 Siehe Francesco Caglioti, Francesco Sforza e il Filelfo, Bonifacio Bembo e »compagni«: Nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi ed eroine nella corte ducale dell'Arengo a Milano (1456–1461 circa), in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38 (1994), 183–217. – Nachdem Galeazzo Maria Sforza nach dem Tod seines Vaters 1466 von der Corte d'Arengo in das Castello di Porta Giovia umgezogen war, gab er im Jahre 1471 eine Freskoausstattung in Auftrag, welche aus Jagdszenen und einem dynastischen Zyklus bestehen sollte, also ganz der höfischen Selbstbespiegelung gewidmet war. Die Ausstattung wurde wohl nie ausgeführt, doch hat sich ihr Programm in schriftlichen Beschreibungen erhalten. Siehe Evelyn S. Welch, The Image of a Fifteenth-Century Court: Secular Frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), 163–184. Als 1476 Galeazzo Maria Sforza von drei jungen Patriziern ermordet wurde, soll einer von diesen, Girolamo Olgiati, angegeben haben, dass ihn die Lektüre der antiken Geschichtsschreiber und das Vorbild antiker *exempla virtutis* zur Tat getrieben habe. Siehe Bernardino Corio (1459–1519), *Storia di Milano* [verf. ab 1485, Druck 1503], 2 Bde., hrsg. von Anna Morisi Guerra, Turin 1978, Bd. 2, 1401–1407; vgl. Bortolo Belotti, *Il dramma di Gerolamo Olgiati*, Mailand 1929 (Nachdr. als *Storia di una congiura*, Mailand 1950); ferner Vincent Ilardi, The Assassination of Galeazzo Maria Sforza and the Reaction of Italian Diplomacy, in: *Violence and Civil Disorder in Italian Cities, 1200–1500*, hrsg. von Lauro Martines, Berkeley

und Los Angeles 1972, 72–103; oder Timothy Hampton, *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca und London 1990, 1–2. – Zu den Uomini-famosi-Zyklen des 14. und 15. Jahrhundert im Allgemeinen siehe v. a. Maria Monica Donato, Gli eroi romani fra storia ed ›exemplum‹. I primi cicli umanistici di uomini famosi, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. 2: *I generi e i temi ritrovati*, Turin 1985, 97–152; und Joachim Poeschke, Palasttugenden, in: *Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Thomas Weigel und Joachim Poeschke, Münster 2013, 9–33.

176 *Libro architetonico*, X, f. 75v–76r; *Trattato*, I, 286–287: »Nachdem er diese Anweisungen gegeben hatte, wollte er sich alles ansehen und begab sich dazu an die anderen Orte, wie die Zollverwaltung, die er vollständig besichtigte und bestimmte, dass über dem Eingang alle diejenigen gemalt sein sollten, welche als erste die Steuern auf Waren und Zölle und andere Güter erhoben hatten. Nachdem er sie sich angesehen hatte, wollte er die Münze besichtigen. Und als er diese gesehen hatte, wünschte er auch hier über der Tür denjenigen malen zu lassen, der als erster Münzen geprägt und das Geld als Zahlungsmittel erfunden hatte. Daraufhin betrat er das Aerarium, sprich den Raum beziehungsweise das Depot für das Geld, wo er Bronzetüren ausführen lassen wollte, an denen jene im Relief dargestellt sein sollten, die den Staatsschatz treu bewahrt und verteidigt haben ... – Er begab sich nun dorthin, wo die Zunfthäuser standen und über jedem wollte er den ersten Erfinder des jeweiligen Handwerks gemalt sehen. In einem Raum neben der Stelle, wo die Münzen geprägt werden, befand sich ein Haus, soll heißen ein Ort, den er für Allgemeines bestimmt hat, sprich jene Dinge, welche die diversen Tätigkeiten gemein haben und die, wer sich ihnen widmen möchte, an jenem Ort auf eine Weise würde erlernen können, dass er sie auszuüben verstünde und andere darin würde unterweisen können. Diese waren: das Spielen von Musikinstrumenten, das Singen, das Schelmenspiel, das Tanzen und ähnliche Aktivitäten mehr, wie sie in den großen Städten gebräuchlich sind. Und so befanden sich hinter diesem Eingang, der wie ein Innenhof mit einer rings umlaufenden Portikus angelegt war, und unterhalb dieser Portikus verschiedene Räume für Tätigkeiten dieser Art. Und bei jedem [Raum] ließ er über den Eingang den ursprünglichen Erfinder jener Tätigkeit malen.« (»Questo ordinato, volle vedere tutto e andato agli altri luoghi, la dovana e vedutola tutto, volse fusse veduto in sulla entrata dipinti tutti quelli che prima posono gabelle alle mercantie e dazii e altre cose. E veduto questo, volse andare a

vedere la zecca; e così vedutola, ancora volse che su la porta si dipignesse quello che prima fe' moneta e che prima trovò lo spendere della pecunia; e poi entrò nello erario, cioè la camera e la conserva della pecunia, e in essa volle fusse fatto porte di bronzo scolpite con quelli che sono stati fedeli di conservalla e di difenderla ... – Di poi andò in su quelli luoghi dove erano l'uldienze de l'arti e sopra a ciascheduna volse che fusse dipinto *il primo inventore* di quella cotale arte. E in una stanza da canto a questa dove moneta si batterà era una casa, cioè uno luogo dove lui l'ha diputato a più cose comune, cioè che fusse comune e a più esercizi, i quali chi attendere ci volesse in quello luogo potesse stare a 'prendere tanto che sapesse esercitarlo e mostrarlo ad altri, e questi erano giuochi di suoni, e di canti, e di ciurmerie, e di ballare, e d'altri esercizi simili che nelle grandi città si costumano. E così in questa entrata, la quale era come s'entrava uno cortile con uno portico intorno, e così sotto a questo portico era di variati luoghi da simili esercizi; e a ciascheduno sopra alla sua entrata fe' dipignere *il primo inventore di tale esercizio*.«) Meine Hervorhebungen.

177 *Libro architetonico*, X, f. 76r; *Trattato*, I, 288: »Dann ging er [Francesco Sforza] nach draußen und wollte sich alles einzeln ansehen, die Fleischerei, das Fischgeschäft, die Dampfbäder, Bordelle, Gasthäuser und Tavernen, und an jedem Ort wollte er den Initiator des jeweiligen Gewerbes gemalt oder in Marmor gehauen sehen, wie Bacchus, den er am Laden, in dem Wein verkauft wurde, in Marmor ausgeführt haben wollte, und so auch Venus und Priapus am Eingang der Bordelle, zusammen mit Inschriften, die auswiesen, wer sie waren. Und wo Getreide, also Korn und Hafer verkauft wurde, wünschte er Ceres darstellen zu lassen, die dort für die Gottheit des Getreides steht. [...]« (»Poi uscì di fuori e volle vedere tutte a una a una, e becheria e pescheria e stufe e postribolo e l'osterie e taverne, e a tutte volle si dipignesse e chi di marmo si scolpisse, a ciascheduno luogo quello che era stato autore di quella arte, come fu Bacco, volse che stesse dove si vendeva vino e volle che si facesse di marmo, e così Venere e Priapo a l'entrate de' postriboli e con lettere che significavano quello che erano. E così dove si vendeva la biada, cioè grano e altre biade, volle s'intagliasse Cereres, il quale è posto per lo dio delle biade. [...]«) Zur Merkurstatue siehe S. 390.

178 Vgl. beispielsweise die weiter unten zitierte Stelle aus Albertis *Della Famiglia*; siehe S. 396.

179 *Libro architetonico*, XII, f. 88v; *Trattato*, I, 340: »... le quali rapresentano quegli primi inventori di quegli che trovarono simili giuochi e spettacoli e d'uomini degni.«

180 *Libro architetonico*, XV, f. 122r; *Trattato*, II, 455: »... le quali rapresentavano figure d'uomini degni e inventori di cose degne, come fu Saturno, che in Italia insegnò coltivare

la terra e seminare le biade; e Bacco, che insegnò piantare le vigne a quelli d'Egitto; era ancora Minervo, che fu inventore, dell'uso della lana; eragli ancora Carmenta, che fu inventrice delle lettere latine; eravi Ercole inudo con tutti i suoi dodici gesti, o vuoi dire fatiche ... [...]. Tutte queste cose erano di bronzo dorate grandissime.«

- 181 *Libro architetonico*, XVIII, f. 145r; *Trattato*, II, 540: »Und in dieser Form setzt sich die Reihe dieser Zimmer bis ganz nach oben fort, die einander in Anordnung, Maßverhältnis und Größe gleichen und über den Türen jeweils jene Figur tragen, die als Gleichnis für ihre Wissenschaft steht. Im Inneren der Zimmer sind wie im ersten wiederum die Standbilder ihrer Erfinder aufgestellt, und ebenso diejenigen derer, die in ihr vortrefflich gewesen sind. [...]« (»E così vanno di grado in grado tutte queste stanze in questa forma per infino alla sommità con questo ordine e di misura e di grandezza l'una come l'altra e con quelle figure sopra alle porte ciascheduna a somilitudine della sua scienza. E dentro a esse stanze gli è come alla prima scolpite le medesime figure degl'inventori d'esse, e così quegli che più eccellenti ne sono stati. [...]«).
- 182 Die Architektur des ›Houses des Architekten‹ wurde im 2. Kapitel eingehend besprochen; siehe oben S. 103ff.
- 183 *Libro architetonico*, XIX, f. 151r; *Trattato*, II, 562: »... der Wille und die Vernunft und der Ruhm, außerdem war dort die Erinnerung und Erfindungsgabe.« (»... la Volontà e la Ragione e la Fama, ancora eravi la Memoria e lo 'Ngegno.«) Volontà und Ragione: *Libro architetonico*, IX, f. 69v (*Trattato*, I, 266, und II, Tav. 44); Fama: wohl die Fama oberhalb der Darstellung der Allegorie der Tugend auf dem »Haus der Tugend«, *Libro architetonico*, XVIII, f. 143r (*Trattato*, II, 533, Taf. f. 143r, Abb. 8.13); Memoria und Ingegno: *Libro architetonico*, XIV, f. 108v (Taf. f. 108v, Abb. 5.1). Vgl. S. 127, Anm. 94.
- 184 *Libro architetonico*, XVIII, f. 151r; *Trattato*, II, 561: »In diesem vorderen Teil gab es diverse Verzierungen, unter anderem befand sich über der Eingangstür die Statue der Tugend mit dem Laster darunter, so wie sie in diesem ihrem Haus [dem ›Haus der Tugend (und des Lasters)‹] dargestellt ist. Und dies war nur ihm gestattet, da er diese Statue der Tugend erfunden hatte. Er hatte dort auch seinen Porträtkopf abgebildet und mit anderen Worten seinen Namen geschrieben, die dem Inhalt nach besagen, was die beiden folgenden Verse verkündeten: dass er das Haus errichtet hatte und auch das gesamte Theater der Tugend und dass er der Erfinder jener Figuren war, die hier skulptiert sind.« Zit. S. 127, Anm. 94. In der Zeichnung des Architektenhauses (Taf. f. 151r, Abb. 2.2) ist keine der genannten Darstellungen zu erkennen. Und umgekehrt können die laut Illustration in den beiden seitlichen Nischen

angebrachten Statuen mit keiner der im Text erwähnten Motive identifiziert werden.

- 185 Vgl. S. 126, Anm. 86.
- 186 *Libro architetonico*, XVIII, f. 150r; *Trattato*, II, 557: »... außen waren alle diejenigen der Antike skulptiert, die in der Wissenschaft der Architektur tüchtig gewesen sind, und die modernen [Architekten] waren innen dargestellt.« (»... era scolpiti di fuori tutti queglii i quali nella scienza della architatura [sic] fussino stati valenti, antichi e moderni erano dentro.«).
- 187 *Libro architetonico*, XIX, f. 151v; *Trattato*, II, 562, Beginn des 19. Buches: »In questo libro decimo nono si farà menzione degl'inventori di molte arti. / ›Era dentro alla entrata d'essa casa tutti queglii che nell'edificare e iscolpire e in figure ancora di quale ingegno fussino stati sublimi, tutti erano figurati i loro simulacri, e a tutti il nome loro era di sotto scritto. E così i primi inventori ancora tenevano la maggior parte in mano dipinto l'opera che avevano fatta ...«
- 188 *Libro architetonico*, XIX, f. 151v–157r; *Trattato*, II, 563–586.
- 189 *Libro architetonico*, XIX, f. 152r–153v; *Trattato*, II, 568–571. Nach Vergil, *Aeneis*, I, 430–436.
- 190 *Libro architetonico*, XIX, f. 153v; *Trattato*, II, 572: »Dort war auch Sardanapalo [Assurbanipal] gemalt, der viele Behaglichkeiten ersann, so unter anderem das Ruhn auf Daunen und das Nähen von Kleidern, und es heißt [im *Libro dell'oro*], er habe gelehrt, [Wolle] zu spinnen und andere Weichlichkeiten mehr.« (»Eragli ancora dipinto Sardanapallo, il quale trovò molte dilicanze, fra le quali trovò il giacere in piuma e fare le confezzioni, e dice che 'nsegnò filare e altre cose di mollitizia.«) Wieder handelt es sich um eine Umdeutung des Filarete, denn der (letzte) assyrische König figurierte in der antiken Literatur als Sinnbild der Dekadenz. Siehe insbesondere – von Filarete oft benutzt – Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, II, 23–27, 23: »Sardanapal ... übertraf an Genusssucht und Schwelgerei alle seine Vorgänger. [...] Er trug Frauenkleider, und sein Gesicht und sein Körper war mit Schminke und den anderen Mitteln, wie sie Freudenmädchen verwenden, so zugerichtet, dass er an Weichlichkeit noch die wollüstigsten Weiber übertraf. [...] Bei Mahlzeiten aber genoss er von Speisen und Getränken stets nur die, die besondere Reize auf den Gaumen ausübten, und seine Geilheit in erotischen Dingen war auf Weiber wie Männer in gleicher Weise gerichtet. [...]« Diodoros, *Griechische Weltgeschichte*, Bd. 1: Buch I–III, übers. von Gerhard Wirth, Stuttgart 1992, 159. Vgl. Juvenal, *Satiren*, IV, 10, v. 362: »Bitte um einen tapferen Geist, ... der nichts begehrt und die Plagen des Herkules und seine furchtbaren Mühen für bedeutsa-

- mer hält als Liebesgenuss, Gastmähler und Federbett eines Sardanapallus.« Zit. nach Juvenal, *Satiren*, lat.-dt., übers. von Joachim Adamietz, München 1993, 228/229). Oder Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, I, 3, 1095b. – Vgl. *Libro architetonico*, XVIII, f. 150r (*Trattato*, II, 558), wo widersprüchlicherweise derselbe Sardanapal (»der unter vielen Frauen lebte und [Wolle] spann« – »il quale stava tra molte femmine e filava«) als ein Exemplum des Lasters das Bordell der »Casa del Vizio« schmückt. *Libro architetonico*, XIV, 406 (*Trattato*, I, 406) wird – innerhalb einer Beschreibung der malerischen Ausstattung des königlichen Palastes von Plusiapolis – die Darstellung seines Selbstmordes angeführt, ohne dass eine Wertung zu erkennen wäre.
- 191 *Libro architetonico*, IX, f. 68r–68v (f. 68r); *Trattato*, I, 261–263 (261).
- 192 *Libro architetonico*, XIX, f. 153v; *Trattato*, II, 572–573: »[...] Jubal war der erste, der das [Hirten-]Zelt erfand und von Jubal, dem Vater, sagt es [das Goldene Buch], er sei der Erfinder der Musik und des Spielens von Orgelpfeifen gewesen; über Tubalcaim sagt es [das Goldene Buch], dass jener als erster Eisen und Kupfer schmiedete [...].« (»[...] Jubal fu il primo trovasse il padiglione, Iubal padre dice trovò prima la musica e il sonare degli organi, Tubalcaim dice che fu il primo che trovò di battere il ferro e rame [...].«) Vgl. *Genesis* IV, 20–22: »Adar gebar Jabal; er wurde der Stammvater derer, die in Zelten und beim Vieh wohnen. Sein Bruder hieß Jubal; er wurde der Stammvater aller Zither- und Flötenspieler. Auch Zilla gebar, und zwar Tubal-Kajin, der die Geräte aller Erz- und Eisenhandwerker schmiedete.« – Annelies Amberger, *Giordano Orsinis Uomini famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München 2003, 23–24, listet 24 Übereinstimmungen, doch Jubal ist nicht darunter. Übrigens fand sich auch der eben genannte Sardanapal als Erfinder des Federbettes im Zyklus des Palazzo Orsini, wo er mit einem Kopfkissen dargestellt war. Siehe Amberger, *op. cit.*, 24 und 529, Abb. 104 (Titulus: »Sardanapallus effeminatus fuit hoc eodem tempore« – »Der verweichlichte Sardanapallus lebte zu derselben Zeit«). – Ich bedanke mich herzlich bei Mara Hofmann von Sotheby's London für die Hilfe bei der vergeblichen Suche nach dem Manuskript, dessen Verbleib (seit der Auflösung von H. P. Kraus inc.) unbekannt ist, und für die Beschaffung der Abbildung aus dem Auktionskatalog vom 6. Juli 2000, lot 23, S. 85–95; ebd. weitere Farabbildungen und eine gute Beschreibung des Manuskripts. Vgl. Amberger, *op. cit.*, 80–123 (dort noch »Amsterdamer Chronik« genannt, nach dem zwischenzeitlichen Besitzer, The Ritman Library/Bibliotheca Philosophica Hermetica in Amsterdam).
- 193 Plinius, *Naturalis historia*, VII, 191–215; Clemens von Alexandrien, *Stromata*, I, 16, 74–76. Siehe Klaus Thraede, Art. Erfinder II (geistesgeschichtlich), in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 5, Stuttgart 1962, Sp. 1191–1278; und ders., Das Lob des Erfinders. Bemerkungen zur Analyse der Heuremata-Kataloge, in: *Rheinisches Museum für Philologie* N. F. 105 (1962), 158–186.
- 194 Ursprünglicher, vollständiger Titel: *Convivia mediolanensia, libri duo, de variarum rerum ac scientiarum inventione et de variis questionibus*. Es gibt keine moderne Edition dieser 1483 in Mailand gedruckten Schrift. Vgl. Daniela Gionta, *Per i Convivia mediolanensia di Francesco Filelfo*, Messina 2005. Gegen Rinaldo Rainaldi, der zahlreiche Bezüge zwischen Filaretos *Libro* und Filelfos *Convivia* behauptet, aber nicht ohne Grund kaum ausführt; ich selbst kann kaum Übereinstimmungen finden. Siehe Rinaldo Rainaldi, Il sogno pedagogico da Filelfo a Filarete, in: ders., *Libri in maschera. Citazioni e riscritture umanistiche*, Rom 2007, 205–241, v. a. 223–231 (überarbeitete Fassung von Rinaldo Rainaldi, Il sogno pedagogico del Filarete e i »Convivia mediolanensia« di Francesco Filelfo, in: *Critica Letteraria* 28 (2000), 3–48). Zu Decembrios *De septem liberalium artium inventoribus* vgl. Ernst Ditt, Pier Candido Decembrio. Contributo alla storia dell'Umanesimo Italiano, in: *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere* 24 (1931), 21–106, 48–51.
- 195 Robert Dohme, Filarete's Traktat von der Architektur, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 1 (1880), 225–242, 233: »In kritiklosem Glauben hängt er von den Schriftstellern des Alterthums ab; Beweis dafür ist namentlich das 19. und 20. Buch mit der geschmacklosen Häufung von Lesefrüchten aller Art: er will die großen Künstler und Erfinder des Altertums aufzählen, und gibt ein wüstes Gemisch von Künstlern, Gelehrten, Bauherrn, mythologischen Figuren durcheinander.«
- 196 *Trattato*, II, 563, Anm. 1.
- 197 Berthold Hub, *Qualità und sconformità: Der Architekt Filarete über seine Maler- und Bildhauerkollegen*, in: *Kunstgeschichten. Parlare dell'Arte nel Trecento*, hrsg. von Gerhard Wolf, Berlin und München 2019 (im Druck).
- 198 *Familiarium Rerum libri*, VI, 4; Francesco Petrarca, *Le Familiari*, 4 Bde., hrsg. von Vittorio Rossi, Bd. 2, Florenz 1934, 77–80, 77–78. Meine Übersetzung. – Vgl. beispielsweise Coluccio Salutati: »Aber unter anderem hast du immer besonders die Historiker geliebt, die es sich zur Aufgabe machten, den Nachfahren das Andenken an das, was geschehen ist, zu überliefern, damit sie durch die Beispiele von Königen, Völkern und berühmten Männern mit Hilfe der Nachahmung die Tugenden der Vorfahren übertreffen oder erreichen können.« *Epistolario di Coluccio Salutati*, hrsg. von Francesco Novati, 4 Bde., Rom 1891–1905,

Bd. 2 (1893), 289–302, 290–291 (Epistolario, VII, 11, an Juan Fernandez de Heredia um 1380); zit. nach Eckhard Kessler, *Das Problem des frühen Humanismus. Seine philosophische Bedeutung bei Coluccio Salutati*, München 1968, 154. Zur moralphilosophischen Bedeutung der Exemplar im frühen Humanismus siehe Eckhard Kessler, *Das Problem des frühen Humanismus. Seine philosophische Bedeutung bei Coluccio Salutati*, München 1968, v. a. 152–181; und ders., *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang von Mittelalter zur Neuzeit*, München 1978, passim; sowie ders., *The Method of Moral Philosophy in Renaissance Humanism*, in: *Rethinking Virtue, Reforming Society: New Directions in Renaissance Ethics c. 1350 – c. 1650*, hrsg. von David A. Lines und Sabrina Ebbesmeyer, Turnhout 2013, 107–129. – Petrarca war auch einer der ersten, die ernsthaft antike Münzen sammelten. In einem Brief an seinen römischen Freund Lelli dei Tossetti aus dem Jahre 1355 berichtet er, dass er eine Auswahl von Münzen der römischen Kaiser dem römisch-deutschen König Karl IV. (im Dezember des Vorjahres) überreicht und ihn über die Tugenden und Taten der abgebildeten Cäsaren unterrichtet habe, in der Hoffnung, ihn zu einer ähnlichen Haltung und zu vergleichbarem Heldentum zu inspirieren. Siehe *Familiarium Rerum libri*, XIX, 3; Francesco Petrarca, *Le familiari*, 4 Bde., hrsg. von Vittorio Rossi, Bd. 3, Florenz 1942, 311–318. Vgl. John Cunnally, *Images of the Illustrious: The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999, 34–39. Ähnliches ist später für Filaretos Zeitgenossen Ciriaco d’Ancona überliefert, welcher 1433 Sigismund von Luxemburg in den Monaten vor seiner Ankunft in Rom zur Kaiserkrönung in Sankt Peter (Anlass für den Aufzug zu Filaretos Bronzetüren; siehe S. 65, Anm. 10) in Siena besuchte, um ihn mittels einer Münze Kaiser Trajans zum Kreuzzug zu bewegen: »Cyrac then laid before him [Sigismund] many cogent arguments as to the deeds to be done only by an emperor of his sovereign authority, dignity, and worth, particularly with regard to a crusade to repel the barbarians; and to give Sigismund an exemplar of a good emperor worthy to be imitated, he presented him with a magnificent gold coin of the emperor Trajan ...« Zit. nach Ciriaco of Ancona, *Life and Early Travels*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Charles Mitchell, Edward W. Bodnar und Clive Foss, Cambridge/Mass. 2015, 90/91; vgl. Francesco Scalamonti, *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, hrsg. und übers. von Charles Mitchell und Edward W. Bodnar, Philadelphia 1996, 66–67 beziehungsweise 130. Von Alfons V. (I.) von Neapel wird berichtet, dass er niemals ohne seine Sammlung kaiserlicher Münzen verreise, damit ihr Anblick ihn »erfreue und gewissermaßen

zu Tugend und Ruhm anreize« (»delectari et quodammodo inflammari ad virtutem et gloriam«). Antonio Beccadelli (Il Panormita), *De dictis et factis Alphonsi Regis Libri Quatuor*, Basel 1538, II, 12. – Vor diesem Hintergrund – dem Verständnis der Münzen und Medaillen als *exempla virtutis* für die Herrschenden – ist auch Filaretos eigene Produktion von Porträt-Medaillen antiker Kaiser zu sehen; sowie die singuläre Cäsar-Plakette im Museo Nazionale del Bargello in Florenz. Zu Filaretos frühen und innovativen Medaillen antiker Kaiser, welche von Ciriacos Trajans-Münze ihren Ausgang genommen haben könnten (und damit Pisanellos berühmter Medaille des Johannes VIII. Palaiologos von 1438/39, mit welcher üblicherweise die Erfindung der Renaissance-Medaille angesetzt wird, sogar vorangegangen sein könnten) siehe Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 303–376; und ders., *Filarete and the Invention of the Renaissance Medal*, in: *The Medal (The British Museum)* 66 (2015), 26–37 (*Renaissance Medals*, hrsg. von Arne Flaten, Charles Rosenberg und John Cunnally). Zur Cäsar-Plakette siehe Stefano G. Casu, *Speculum principis: Notes on Two Plachettes by Filarete*, in: ebd., 38–49.

199 *Familiarium Rerum libri*, VI, 4; Francesco Petrarca, *Le Familiari*, 4 Bde., hrsg. von Vittorio Rossi, Bd. 2, Florenz 1934, 77–80, 80. Vgl. Filaretos Humanisten-Freund Francesco Filelfo, *De morali disciplina libri quinque*, Venedig 1552, Lib. I, pag. 12 (Digitalisat der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Sign. 64.H.34), wonach die antiken Statuen Roms als »*exempla virtutis*« gedient haben.

200 Die in Petrarcas *De viris illustribus* seit 1337 versammelten *exempla virtutis* stammen ausschließlich aus der römischen Geschichte (erst durch die Erweiterung durch Petrarcas Schüler Lombardo da Serico traten biblische Helden hinzu). Beachte auch die profanen Wendungen, welche Filarete in seinem Katalog der von einem Architekten zu erwartenden Eigenschaften den drei theologischen Tugenden gibt. Siehe *Libro architettonico*, XV, f. 113v–114r; *Trattato*, II, 430; zit. oben S. 370.

201 *Libri della famiglia*, Lib. I; Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, in: *Opere Volgari*, 2 Bde., hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960, Bd. 1, 1–341, 67; zit. nach Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen [Della Famiglia]*, übers. von Walther Kraus, Zürich 1962, 83–84. Vgl. Gregor Müller, *Bildung und Erziehung im Humanismus der italienischen Renaissance. Grundlagen – Motive – Quellen*, Wiesbaden 1969, 181–199.

202 *Libri della famiglia*, Lib. I; Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, in: *Opere Volgari*, 2 Bde., hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960, Bd. 1, 1–341, 69–70; zit. nach Leon Bat-

- tista Alberti, *Über das Hauswesen [Della Famiglia]*, übers. von Walther Kraus, Zürich 1962, 86–87. Vgl. Lapo da Castiglione, welcher 1437 in einem Brief an Flavio Biondo seine Vorstellung von Geschichtsschreibung folgendermaßen darlegt: »Wenn wir freilich davon hören oder lesen, dass jemand große Mühe oder Gefahr nicht aus Eigennutz oder um seines Lohnes willen, sondern für die Freiheit des Vaterlandes, das Heil seiner Mitbürger beziehungsweise deren Unverletzlichkeit auf sich genommen hat, heben wir alle diese Tat in den Himmel und bewundern sie staunend; wir wünschen – so weit 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 tatsächliche Taten, und keine Reden wiedergibt, um Kunstfertigkeit zu beweisen, sondern der Überlieferung nach wirklich gehaltenen?« Siehe Mariaangela Regoliosi, »Res gestae patriae« e »res gestae ex universa Italia«: La lettera di Lapo di Castiglione a Biondo Flavio, in: *La memoria e la città. Scritture storiche tra Medioevo ed Età Moderna*, hrsg. von Claudia Bastia und Maria Bolognani, Bologna 1995, 273–305, 298–300. Zit. nach Ulrich Pfisterer, *Filaretes historia und commentarius. Über die Anfänge humanistischer Geschichtstheorie im Bild*, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München 2003, 139–167, 153.
- 203 Zu Filaretes *Libro architetonico* im Kontext der literarischen Utopien, allerdings ohne Berücksichtigung des Bildprogramms, siehe Sabine Rahmsdorf, *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1999, 53–59 und passim. Hans-Peter Schwarz hat als Vorläufer der Künstlerhäuser insgesamt auf Poggio Bracciolinis literarische Fiktion eines bebilderten Gelehrtenhauses verwiesen. In dem Ende der 1430er-Jahre verfassten Dialog *De nobilitate* (Poggio Bracciolini, *De vera nobilitate*, hrsg. von Davide Canfora, Rom 2002) tritt Lorenzo de’ Medici d. Ä. für den erzieherischen, aber auch repräsentativen Wert einer Art Ahnengalerie antiker Philosophen und Geschichtsschreiber für den Humanisten der Gegenwart ein. Siehe Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Köln 1990, 7–8.
- Aber auch hier überwiegen die Unterschiede gegenüber den Gemeinsamkeiten.
- 204 *Libro architetonico*, f. 151v; *Trattato*, II, 562–563: »[...] als erstes kamen die Architekten, und zwar beginnend mit den ältesten, und so fortlaufend. Die ersten unter ihnen waren die zwei, die das Labyrinth in Ägypten gebaut haben und von denen der eine Menedotus, der andere Velnaron hieß.« (»[...] prima se erano architetti, e anche secondo erano stati più antichi, così seguitavano. Ma e’ primi di tutti questi erano due e’ quali edificarono el Laberinto d’Egitto, el nome de’ quali l’uno aveva nome Menedotus, l’altro aveva nome Velnaron.«) Zu der Frage, wieso ausgerechnet das ägyptische Labyrinth als das erste Werk der Menschheit figuriert, siehe unser 6. Kapitel, oben S. 293.
- 205 *Libro architetonico*, XVII, f. 142r; *Trattato*, II, 529: (»... il quale vorrei che fusse ancora di maggiore eccellenza e di più fama.«).
- 206 Hier nicht abgebildet die Illustrationen auf f. 142v und 149v. Siehe *Trattato*, II, Tav. 105 und 113. Zur spezifischen Art der Architekturdarstellung mittels einer Kombination von Grundriss und von oben gesehenem Schnitt (Taf. f. 144r, Abb. 7.6), welche hier erstmals auftritt, siehe Wolfgang Lotz, *Das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7 (1956), 193–226, 197–199 (The Rendering of the Interior in Architectural Drawings of the Renaissance, in: ders., *Studies in Italian Renaissance Architecture*, Cambridge/Mass. 1977, 1–65, 7–9). Vgl. auch Kathlyn Baire Moore, *Ficino’s Idea of Architecture: The ›Mind’s-Eye View‹ in Quattrocento Architectural Drawings*, in: *Renaissance Studies* 24,3 (2009), 332–352.
- 207 Hans W. Hubert, *Filarete – Der Architekt als Tugendfreund*, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 31–54, Abb. 5 auf S. 43; und Thomas Ricklin, *Antonio Averlinos fantasia*, in: *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden 2011, 287–326. Vgl. Michela Di Macco, *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica, urbana*, Rom 1971, 53–69; Elisabeth Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raphael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim 1977, 157–163; Wolfram Prinz, *Filaretes Turm der Tugend, Chambord und der Palast des Apolidon*, in: ders., *Schloss Chambord und die Villa Rotonda in Vicenza*, Berlin 1980, 63–68; Franco Ruffini, *L’invenzione umanistica del Teatro: Il ›teatro‹ del Filarete*, in: *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 14,3 (1980): *Medieval and Renaissance*

- Theater and Spectacle*, 311–355; ders., *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Rom 1983, 23–60 (Kap. 1: »L'invenzione del teatro. La ›Casa del Vizio e della Virtù‹ del Filarete«); ders., *Il »teatro« del Filarete. La »casa del Vizio e della Virtù«*, in: *Teatro e culture della rappresentazione: Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, hrsg. von Raimondo Guarino, Bologna 1988, 219–238; Marcin Fabianski, *Ideal Musea in Filarete's Trattato*, in: *Biuletyn Historii Sztuki* 47, 1–2 (1986), 194–201; Hidaka Kenichiro, *La Casa della Virtù e del Vizio nel trattato del Filarete*, in: *Les traités d'architecture de la Renaissance*, hrsg. von Jean Guillaume, Paris 1988, 129–132; Annarosa Cerutti Fusco, *Teatri all'antica intorno alla metà del Quattrocento: Studi antiquari, trattatistica, raffigurazioni, disegni di architettura*, in: *Saggi in onore di Renato Bonelli*, 2 Bde., hrsg. von Corrado Bozzoni, Giovanni Carbonara und Gabriella Villetti, Rom 1992, Bd. 1, 419–436, v. a. 431–432; Luca Oppio, *La casa della Virtù e del Vizio del Filarete e le allegorie vinciane del Piacere e Dispiacere*, in: *Achademia Leonardi Vinci* 8 (1995), 190–193; Claudia Cieri Via, *La casa del sole. Fonti e modelli per un'iconografia mitologica*, in: *Le due Rome nel Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano. Atti del Convegno internazionale di studi, Università di Roma La Sapienza, Roma, 21–24 febbraio 1996*, hrsg. von Sergio Rossi und Stefano Valeri, Rom 1997, 245–253; Paolo Coen, *L'Allegoria della Virtù di Antonio Averlino, detto il Filarete*, in: ebd., 283–295.
- 208 Auch die »Casa della Virtù e del Vizio« weist auf die Utopien des folgenden Jahrhunderts voraus, insofern als uns dort ebenfalls Architekturen begegnen, bei welchen die konkreten Funktionen im Hintergrund und die Aufgabe der Versinnbildlichung gesellschaftlicher Werte im Vordergrund stehen. Siehe dazu Sabine Rahmsdorf, *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1999, 56–59 und passim. Den allegorischen Charakter von Filaret's Entwurf hatte zuvor bereits Hermann Bauer klar erkannt und benannt; Hermann Bauer, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin 1965, 80: »Dass es sich dabei [bei der ›Casa della Virtù e del Vizio‹] um ›architecture parlante‹ handelt, um allegorische Architektur, braucht kaum betont zu werden. In der Zeichnung des Manuskriptes krönt die allegorische Gruppe der Tugend als Riesenstatue unter Verzicht auf die üblichen Proportionen den Bau. Sie ist wie ein Symbol für die Macht der Allegorie über die Architektur. Ausgeführt wäre dieser Bau technisch, inhaltlich und auch architektonisch ein Monstrum geworden. Aber hier hat die Architekturtheorie längst den Bereich der Möglichkeiten verlassen. Dieses Haus ist nur noch
- eine literarische Möglichkeit, utopisch. Filaret's einseitige Behandlung der Architektur hat, angefangen von Vasari, solche Projekte deswegen als hirnrissig deklariert, weil man an sie den Maßstab der Architekturtheorie legte. Sie sind jedoch Utopie, erzählte Architektur, und damit aus der architektonischen Kommensurabilität herausgehoben in den Bereich des Wunschbildes vom besseren Leben.«
- 209 *Libro architettonico*, XVIII, f. 142v; *Trattato*, II, 532: »Egli è vero, Signore, quando feci questa fantasia per la quale io ne cavo questo edificio a quella similitudine, e ancora a che fine io la feci e a che proposito, si fu che, come voi sapete, due cose contiene nell'uomo per le quali s'acquista fama, e comunemente per l'una di queste, e anche alcuna volta per tutte e due, ma di quella della quale s'ha la fama perfetta si è una, e questa è la virtù. La quale è quella che fa l'uomo felice; benché del vizio ancora fama se n'acquisti, niente di meno ell'è fama ignominiosa e cattiva e oscura; e quella della virtù è buona e lucida e chiara e degna, e questa è quella, come ho detto, fa l'uomo e in questa e nell'altra vita essere felice. Sì che, immaginando io più volte a che cose si potesse asomigliare questa virtù e questo vizio si possa asomigliare che più propria paresse, e leggendo e domandando ...« Meine Hervorhebung.
- 210 *Libro architettonico*, XVIII, f. 143r; *Trattato*, II, 533: »[Filarete:] ›Prima, pensando in che modo questa Virtù si potesse figurarla che in una sola figura si rappresentasse essa Virtù, in questa forma mi venne a mente di fare una figura a modo d'uno il quale fusse armato, e la sua testa era a similitudine del sole, e la mano destra teneva uno dattero e dalla sinistra teneva uno alloro; e stesse diritta su uno diamante, e di sotto a questo diamante uscisse una fonte d'uno liquore mellifico, e di sopra dalla testa la Fama. [...] Il Vizio in questa forma l'ho pensato: io fo una ruota la quale ha sette cardini, cioè sette braccioli che reggono il circolo d'essa ruota. E poi su questa ruota ci pongo a sedere una figura inuda in forma di satiro, e da una mano uno piattello di cose da mangiare e da bere e dall'altra uno tavoliere con tre dadi suvi; e come del diamante esce una fonte di liquore dolce, così di questo esce sette rivi di fango e di bruttura, dove che fanno una fonte d'essa bruttura dove giace uno porco.« Vgl. *Libro architettonico*, IX, f. 68v; *Trattato*, I, 264: »[Filarete:] Ich habe sie in dieser Gestalt verkörpert: zunächst habe ich einen auf der Spitze stehenden Diamanten dargestellt und darauf eine Figur in der Gestalt eines Engels, dessen Kopf wie eine Sonne gebildet ist; er trägt eine Rüstung und hält in der einen Hand einen Lorbeerbaum und in der anderen eine Dattelpalme. Unter dem Diamanten befindet sich eine Quelle von Honig, um die viele Bienen sind, und darüber schwebt die Fama [Personifikation des Ruhms]. – Für das Laster habe ich folgende

Figur entworfen: Ich habe ein Rad mit sieben Speichen gezeichnet, die den äußeren Ring halten, als Gleichnis für die sieben Tiere, welche die sieben Hauptlaster [Todsünden] repräsentieren und in einem fort Auswurf aus ihren Mündern spucken; daraus bilde ich abermals eine Quelle, in deren Unrat und Schlamm sich Schweine suhlen. Weiterhin habe ich über diesem Rad die Figur eines fetten nackten Mannes mit satyrhaftem Gesicht dargestellt, der in der einen Hand ein Tischchen mit drei Spielwürfeln hält und in der anderen Hand eine Platte mit Dingen zum Essen und Trinken ...« (»[Filarete:] Io l'ho figurata in questa forma: in prima io ho fatto uno diamante in punta, e su è una figura in forma d'uno angiole, il quale ha la testa del sole ed è armato, e da una mano tiene uno alloro e da l'altra mano uno dattero. E sotto il diamante v'è una fonte di mele, nella quale sono molte ape, e di sopra v'è la Fama volante. – E 'l Vizio l'ho disegnato in questa forma: io ho disegnata una ruota con sette braccioli che reggono il circolo di fuori a similitudine di sette animali, i quali rappresentano i sette vizii principali, e continuo gettano per la bocca fastidio; e di questo fo una fonte a' piè, donde gli sta porci a giacere in questa bruttura e fango. E poi, di sopra a questa ruota, gli ho figurato una figura d'uomo grasso, ed è ignudo col viso saterigno, il quale da una mano tiene uno tavoliere con tre dadi da giuocare, e da l'altra mano tiene uno piattello di roba da mangiare e da bere ...«).

- 211 *Libro architetonico*, IX, f. 68v–69r; *Trattato*, I, 264: »[Filarete:] ›... [l' Vizio] sta in uno luogo oscuro, cioè in una grotta della montagna, dove è la Virtù in cima. E su per questa montagna ho figurata la difficoltà che è a venire a questa Virtù, la quale è molto difficile e ardua a salire, e per nuove vie e con grande fatica si perviene a questa Virtù. Il Vizio è per l'opposito, che sta a' piè della montagna, e abilmente vi si va.«
- 212 *Libro architetonico*, XVIII, f. 143r; *Trattato*, II, 534: »[Francesco Sforza:] ›Ancora questo mi piace, ma la ragione vorrò sapere, al nome di Dio.« – [Filarete:] ›E a ciascheduno feci il luogo dove che a me pareva fussono confacenti a essi: *finsi una montagna altissima spiccata intorno*, su nella quale altro che per una via si poteva entrare, e poi di sopra a questa sommità, nel mezzo di due monti e di queste due piante, in sul diamante [la virtù] l'aveva collocata; e poi a' piè di questa montagna gli era una grotta sotterranea, la quale è oscura, nella quale è collocato esso Vizio.«
- 213 *Libro architetonico*, XVIII, f. 143v; *Trattato*, II, 535: »Ora dirò la forma dello edificio come l'ho pensata, benché io l'abbia dinanzi in disegno fatta a guisa d'una montagna. Ma perché esso si vuole fare in forma si possa mettere in uso, bisogna mutare forma e adattare l'edificio al nostro proposito, il quale starà in questo modo ...«

- 214 In *Libro architetonico*, XVIII, f. 143r (*Trattato*, II, 532–533), verweist Filarete explizit auf dieses antike Thema: »Es ist wahr, dass Seneca sie in der Gestalt einer weißgekleideten Frau beschreibt, und das Laster ebenfalls in der Gestalt einer Frau, die sich mit schönen Gewändern schmückt, und sie als diese Figuren im Schlaf vor Herkules treten und jede ihm anzeigte, dass er ihren Spuren folgen solle. Laster wie Tugend boten ihm ihre Früchte dar, die einen süß, die anderen herb. Und er, der weise war, nahm sogleich die herben und nicht die süßen. Als ich alle diese Ähnlichkeiten sah und verstand, wollte ich mich damit noch nicht zufriedengeben und begann im Geiste die Phantasie spielen zu lassen und kam nach reiflicher Überlegung auf die Idee, das Laster und die Tugend in einer einzigen Gestalt, und doch jede für sich darzustellen, und zwar in der Form, die ich hier darlegen werde und die ihr dank der Zeichnung auch in ihrem Aussehen werdet betrachten können.« (»Vero è che Seneca le descrive in forma di donna vestita di bianco, e 'l vizio pure in forma di donna molto adornata di begli vestimenti e figure che in sonno venissono dinanzi a Ercole, e a dimostrargli che ciascheduno dovesse seguire le sue vestigie, così il Vizio come la Virtù ognuno gli profferiva de' suoi frutti, e chi dolci e chi bruschi. E lui, come savio, prese più presto li bruschi che dolci, sì che, vedute tutte queste similitudini e intese, non nella mente mi sodisfaceva, in modo che collo 'ngegno mi missi a fantasticare e pensare, tanto che pure mi venne nella mente di figurare il Vizio e la Virtù in una figura sola, ciascuna di per sé, le quali stanno in questa forma che qui narrerò, e anche per disegno potrete la sua forma vedere.«) Wie bereits Panofsky richtig bemerkt hat, kann es sich bei »Seneca« nur um Xenophon (ital. »Senofonte«) handeln; Xenophon, *Memorabilia*, II, 1, 21–33. Es handelt sich wohl um einen Gedächtnisfehler Filaretos und nicht um einen Fehler des Kopisten, denn auch die anderen erhaltenen Kopien des *Libro* lesen »Seneca«. Erwin Panofsky, *Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der Neueren Kunst*, Leipzig und Berlin 1930, 187–196, 194–195. Vgl. Theodor E. Mommsen, Petrarch and the Story of the Choice of Hercules, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), 178–192, 180–182. – Zum Begriff des ›fantasticare‹ vgl. Martin Kemp, From ›Mimesis‹ to ›Fantasia‹: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator* 8 (1977), 347–398, 369–373; und Hans W. Hubert, Fantasticare col disegno, in: *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn*, hrsg. von Georg Satzinger und Sebastian Schütze, München 2008, 111–125. Bei Filarete kommt der Begriff insgesamt zehn Mal vor: *Libro architetonico*, II, f. 7v (*Trattato*, I, 39–40,

- zit. S. 116f., Anm. 39); VII, f. 46v (*Trattato*, I, 180); VII, f. 48v (*Trattato*, I, 189); IX, f. 69v (*Trattato*, I, 266), IX, f. 70r (*Trattato*, I, 269), X, f. 70v (*Trattato*, I, 272); XIII, f. 96r (*Trattato*, I, 367); XVI, f. 128v (*Trattato*, II, 481); XVIII, f. 143r (*Trattato*, II, 533, *cit.*).
- 215 *Libro architetonico*, XVIII, f. 143v; *Trattato*, II, 535.
- 216 *Libro architetonico*, XVIII, f. 146v–147r; *Trattato*, II, 546: »S'egli era bene esaminato, egli era poi accompagnato con molto onore a casa sua con suoni di trombe e d'altri strumenti, e dinanzi gli andava uno gridando ch'egli aveva racquistato lo perduto onore; se per caso fusse stato che ancora non fusse stato bene esaminato altra volta, l'appiccavano; e questo facevano per infino in tre volte, e se in queste tre volte non avesse ricuperato il suo onore, era totalmente privato e mai più poteva in quello luogo andare.«
- 217 *Libro architetonico*, XVIII, f. 147r; *Trattato*, II, 547: »E quando in quello luogo [la sommità] erano, passavano i sette ponti e andavano a quello luogo dove la immagine della Virtù era, e ivi con degne parole si cavava quella ghirlanda che in capo aveva e in testa d'essa la mettevano e tutto quel dì la lasciavano stare, e poi dato intorno a essa una volta con suoni e feste scendevano, e dell'acqua di questi due luoghi gli davano a bere e poi in quello medesimo luogo una collezione, e ritornavano e a l'altro dì andavano alla piazza e facevano l'altra esaminazione e fatta, se era come ho detto giusta, l'accompagnavano con grande onore a casa sua facendo festa.«
- 218 *Libro architetonico*, XVIII, f. 147v; *Trattato*, II, 548: »... und was auch immer in diesem Theater veranstaltet wurde, ehrte man den besten der Darbietenden auf diese Weise. [...] So wurden also alle entsprechend ihres Standes geehrt und belohnt, und jede Form von Spiel und körperlicher Ertüchtigung, die heutzutage üblich sind, wurden an diesem Ort ausgeübt.« (»... e così qualunque cosa in questo teatro si fusse fatta, era quello che meglio faceva in simile modo onorato. [...] E così tutti in loro grado erano in questo modo onorati e premiati, e d'ogni generazione di giuoco e di prudezza di corpo che s'usino oggi dì in questo luogo si facevano.«).
- 219 *Libro architetonico*, XVIII, f. 147v; *Trattato*, II, 549: »Questi doni e questi onori che si davano, ognuno gli portava al tempio a donare e in quello luogo »apicavano« col nome di quel tale, e colla ghirlanda era accompagnato a casa sua. El tempio dove che questi doni erano posti era quello che è a' piè del teatro, il quale era fatto e ordinato di tante cappelle di quante gli si faceva feste o giuochi, e così ognuno a quella sua facevano il dono.« Es geht uns hier allein um die Funktion dieses »Tempio della Virtù« in der öffentlichen Darstellung der »erworbenen Tugend« (»virtù acquistata«), weshalb wir auf eine Besprechung der archi-
- tektonischen Gestalt verzichten. Vgl. die zusammenfassende Beschreibung von Hans W. Hubert, Filarete – Der Architekt als Tugendfreund, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 31–54, 45, Anm. 52: »Der »Tempio della Virtù« steht am »Fuße« der Anlage. Er misst mitsamt den Ecktürmen 200 × 200 *braccia* und besteht aus einem nach Art des Pantheons gebildeten, überkuppelten Rundbau im Zentrum, dessen Höhe und Durchmesser gleichermaßen 150 *braccia*, also ungefähr das doppelte des Pantheon, betragen. Die Anlehnung an das römische Vorbild geht bis ins Detail, wie die außen auf der Kalotte angebrachten, zur Mitte hin aufsteigenden Treppen. Innen befinden sich 24 Kapellen für Messen, Feierlichkeiten und Feste. Der zylindrische Teil des Baukörpers ist innen durch mehrere Karyatidengeschosse gegliedert. Außen ragen an den Ecken freistehende Türme auf, die mit bronzenen Windpersonifikationen, die Wetterfahnen und Posaunen tragen, geschmückt sind. Bei Wind verursachen sie je nach dessen Richtung verschiedenartige Töne, so dass die Windrichtung nicht nur angezeigt, sondern auch hörbar wird. Die Laterne der großen Kuppel ist mit den Figuren von Mars (*arma*), Merkur (*ingegno*), Phoibe (*grazia*) und Minerva (*sapienza*) bekrönt, die auf einer mit Augen durchlöcherter Kuppel (3 *braccia* Durchmesser) thronen. Nachts sollte diese von innen beleuchtet werden, damit die Augen der Statuen und der Kuppel weithin als hell leuchtende Lichtflecken zu sehen seien.«
- 220 *Libro architetonico*, XVIII, f. 148v; *Trattato*, II, 552: »Era in questo luogo, come ho detto, d'ogni ragione d'arti, i quali loro ancora quando erano giudicati buoni maestri, se fusse stato giovane e fusse che in questo luogo avesse imparato, come i dottori s'adottoravano, così questi maestri, i quali in prima, di qualunque arte o esercizio si fusse, andavano per la città e in una bottega di quella cotale arte faceva qualche lavorio, e se detto lavoro era giudicato essere cosa degna, lui poi era accompagnato da quello luogo dove che lavorato avea, accompagnato da tutti quegli di quell'arte e ornatamente vestito, con suoni inanzi faccendogli onore e passavano per la casa Areti, e andavano al tempio, e quello cotale lavoro che fatto avea gli era portato inanzi, e poi nel tempio lo lasciavano, e in un altro luogo trasferito e ivi collocato col nome di colui che fatto l'avea, e poi lo rimenevano alla sua abitazione, e tutto quel dì facevano festa, e lui allora era messo nel libro del maestrico, e poi come maestro era onorato in ciascuno luogo; eragli donato uno segno dall'officio che questo luogo reggeva, il quale poi sempre portava, e detto segno era d'argento.« Dasselbe gilt auch für »Ausländer«: »... und ihnen allen wurde

ein Abzeichen verliehen, dem einen dieses, dem anderen jenes, entsprechend der von ihnen ausgeübten Tätigkeit, und dieses trugen sie nach Art der Ritter ständig.« (... e a tutti questi era dato uno segno, a chi uno e a chi un altro, secondo lo esercizio della virtù loro, lo quale sempre lo portavano come fa uno cavaliere.»).

221 In dem »libro del maestrico« mag man das ehrenvolle Gegenstück zu den im »Ergastolon« geführten Büchern sehen. Siehe Anm. 92.

222 *Libro architetonico*, XVIII, f. 149r; *Trattato*, II, 553: »... armato a cavallo interrà nel teatro e circondato tutto con grande compagnia acompagnato e con suoni, con la ghirlanda in capo dello alloro e colla bandiera innanzi e l'elmo, suvi la virtù dipinta e scolpita, infino al tempio n'andavano e poi a casa sua era onoratamente acompagnato. E così alli altri di meno qualità aveano secondo loro esercizio e sapere, chi aveva una palma di dattero [die Schüler der physischen Ausbildungsgänge], chi una d'alloro, chi d'ingegno aveva l'apo, e in questo modo erano ordinate e distribuite.« Das Pferd des erfolgreichen Heerführers wird dem Circus (»Teatro«) für Aufführungen geschenkt, und seine Rüstung – mit dem Namen des Helden versehen – im »Tempio della Virtù« ausgestellt.

223 *Libro architetonico*, XVIII, f. 148r–148v; *Trattato*, II, 551: »L'onore e premio che a quegli che in questo luogo praticavano di cose che per cagione di Bacco avessero fatte che non è sopportibile, erano secondo la qualità della cosa gastigati; e se morte non meritavano, quando scoreggiati e quando con uno gastigamento e quando con un altro lo correggevano; e sempre in capo una ghirlanda di foglie d'uve e l'uve insieme se tempo era, se none gli ataccavano a collo uno vaso di vino e uno bicchiere, e se per cagione di Priapo, cioè per qualche scandalo fatto avesse in atto venereo, simile modo il gastigavano, ma al collo gli mettevano uno stormento priapesco, dinanzi sotto la barba, e ancora di rieto. E per la terra lo menavano, faccendogli quello gastigamento che avesse meritato, e se la morte meritavano, lo menavano al luogo diputato e ivi gli davano quello martoro di morte, la quale era stata giudicata.«

224 *Libro architetonico*, XVIII, f. 148v; *Trattato*, II, 551: »Facevano ancora un altro onore a chi gli andava ad abitare, e massime alle femmine, che quando fusse stata qualche giovane che per la terra fusse stata che none onestamente si fusse portata, in modo che ' vicini l'avessero accusata, era menata in questo luogo, ornata e vestita tutta di bianco, con tali macchie nere e rosse e verdi e di più colori, e in capo portava una ghirlanda di mortella, da quegli che a ciò erano diputati, e nel mezzo di due delle più vecchie e nel monistero di Venere fussono state e dinanzi gli andavano sonando le ciaranielle e tamburino e zufolo. A' ruffiani,

quando nuovamente alcuno ne fusse venuto, non altro gli facevano, se non che gli mettevano in capo una ghirlanda di foglie di vite, e foglie di canne, e foglie di mortella, con uno sonaglio in quella ghirlanda attaccato; e per quello di in quello luogo la portava e in quello di era ricevuto e fattogli onore cogli altri compagni che in quel luogo ballavano e facevano festa. Così ancora alla femmina, quando nel monistero entrava, tutte le compagne le facevano onore della nuova loro sorella e compagna, e questi erano gli onori e ' premii ch'erano loro dati e fatti.«

225 *Libro architetonico*, XX, f. 165r; *Trattato*, II, 612: »A tutti quegli che stavano di fuori era loro fatto in su la spalla uno segnale, secondo la morte che meritava, e questi erano tutti in modo che chi entrava vedeva di quello che doveva morire quegli tali, ed era tanta la vergogna che avevano, che avrebbero voluto innanzi morire che stare in quegli vilipendi, nonstante che avevano ancora altri disagli e incomodi, i quali erano molto ardui e spiacevoli. [...] E tutti, come è detto, portavano quello ricamo su la spalla, con lettere che dicevano se era ladro, o omicidiale, o traditore; e così per tutti quegli mali pe' quali erano stati condannati gli portavano scritti su la spalla, e così il segno della morte, come è detto.«

226 *Libro architetonico*, XVII, f. 136r; *Trattato*, II, 510: »Gleichmaßen möchte ich, dass alle, die an jenem Ort essen werden, dieses Abzeichen tragen und die Kleidung, die Personen ihres Standes [qualità] entspricht.« (»E così tutti quegli che mangeranno in quel luogo voglio che questo segno portino, e ' vestimenti poi secondo le persone di che qualità saranno.«).

227 *Libro architetonico*, XVII, f. 136r; *Trattato*, II, 509–510: »Und in seiner Mitte [des Lorbeerkränzes auf dem Abzeichen] würde ich eine Biene auf einer Blume anbringen, die so aussehen soll, als sammle sie aus ihr den Honig.« – »Auch das gefällt mir, weil es für Begabung [ingegno] steht.« – »Dieses Tier ist würdig und gerecht und hat viele besondere Vorzüge.« (»E nel mezzo d'essa le farei una ape su uno fiore, la quale paresse che ne cavasse il mele.« – »Questo mi piace ancora, perché significa ingegno.« – »Questo animale è degno e giusto e ha molte prerogative in sé.«).

228 *Libro architetonico*, XVII, f. 137v; *Trattato*, II, 515.

229 *Libro architetonico*, XVII, f. 138r; *Trattato*, II, 516.

230 *Libro architetonico*, XVII, f. 141v; *Trattato*, II, 527.

231 *Libro architetonico*, XVII, f. 140v; *Trattato*, II, 524.

232 *Libro architetonico*, XX, f. 167r–167v; *Trattato*, II, 618–619.

233 *Libro architetonico*, XX, f. 167r–167v; *Trattato*, II, 619: »Und so hatten diese vier Beamten die Kleiderordnung gemäß ihrer Rangfolge [qualità] festzulegen, und zwar je nach Person die Farben und Stoffe, wobei auch das Tragen von Gold, Seide und Schmuck nicht ohne Einwilli-

gung und Weisung dieser vier Amtsherren gestattet war. Die [Vorschriften für] Farben, Stoffe und Edelsteine waren folgende: Den Adligen waren die Rottöne vorbehalten, ihre Ehefrauen besaßen bei der Wahl ihrer Kleidung das Vorrecht, je ein goldenes und silbernes Gewand zu besitzen, sowie zwei aus Seide und noch weitere aus wollenem Tuch und dies hatte ihnen zu genügen. Der Wert ihres Schmucks, also der Frauen, durfte zweihundert Dukaten nicht übersteigen; den Männern stand nur ein Gewand aus Silberstoff und zwei aus Seide zu und Schmuck im Wert von nicht mehr als fünfundzwanzig Dukaten. Den Kaufleuten war das aus Kermes hergestellte Violett vorbehalten, ihren Frauen zwei Kleider aus Seide, wobei das eine ein Silberstoff in der Farbe ihrer Wahl, außer Rot, sein durfte, und dasselbe galt für die Gewänder aus Seide. Die aus Tuch mussten aus schwarzem oder blauem Stoff sein, der Schmuck einen Wert von hundert Florin nicht übersteigen. Den höherstehenden Zünften gestand man ein Gewand aus Seide zu, so prächtig als möglich und in grüner Farbe, und dasselbe galt für die Farben der Wollstoffe. Die einfacheren Zünfte trugen andere, schlichtere Farben, und entsprechend durften von außerhalb stammende Personen ausschließlich blau oder weiß tragen und ihrem Rang [qualità] entsprechend nicht mehr als hundert Florin Aussteuer erhalten. – Und solche Bestimmungen gab es für alle Menschen inner- und außerhalb der Stadt ...« (»E così avevano a ordinare questi quattro ufficiali l'ordine del vestire secondo loro qualità, e ancora i colori e i panni secondo le persone, e così oro e seta e altre gioie non si poteva portare senza licenza e ordini di questi quattro ufficiali. I quali colori e panni e gioie erano questi, cioè: i colori che usavano i nobili erano questi rosati, le donne loro avevano questa prerogativa nel loro vestire, le quali donne solo una vesta di panno d'oro e una d'argento e due di seta e d'altri pannilani, questo quanto a loro bastava. Di gioie non potevano passare più che dugento ducati, cioè le donne; gli uomini una vesta sola di drappo d'argento e due di seta, e di gioie non più di venticinque ducati. E a mercatanti pagonazzi di grana e alle donne due veste di seta, l'una poteva essere di drappo d'argento di quello colore le piaceva, da rosso in fuori, e così gli altri di seta. Quelle di panno bisognava fussino di panno morello o azzurro, le gioie non più che di valuta di cento fiorini. L'arti più degne solo una vesta di seta, per ricca che fusse stata, e di colore verde; e così ancora e' colori de' panni. Poi gli altri di bassa condizione altri colori più bassi, e così a queglii di fuori non altro colore che azzurro e bianco potevano portare, e così a loro secondo loro qualità non più che cento fiorini si poteva dare di dota. – E così era ordinato dentro nella città e di fuori ogni persona ...«).

234 *Libro architettonico*, XIX, f. 158r; *Trattato*, II, 589: »... er [Francesco Sforza] sagte, er wolle Ordnung nach Sforzinda bringen ... [FS:] »... ich werde alle Handwerksberufe und Tätigkeiten regeln und dafür sorgen, dass sie ordentlich verteilt und nicht die einen hier, die anderen da verstreut sind; stattdessen wünsche ich sie sauber voneinander abgegrenzt zu sehen ...« (»... disse voleva mettere ordine alla Sforzinda ... [FS:] »... darò ordine a tutte l'arti ed esercizi, i quali voglio che stieno tutti per ordine, e non voglio che stieno chi qua e chi là seminati, ma voglio che sieno tutti separati ...«). *Libro architettonico*, XX, f. 163v–164r; *Trattato*, II, 607–608: »In dieser Zeit, in der so große Gebäude errichtet wurden, entstanden auch viele Privathäuser, weil man ständig Häuser von Privatpersonen baute, und zwar sowohl die von Edelleuten als auch die der Handwerker. Der Fürst selbst nahm also die Einteilung der Gebiete und Bauplätze vor, und zwar gemäß dem Stand der Personen und ihrer Handwerke. Die Handwerker sollten auf seinen Wunsch hin alle am selben Ort wohnen, soll heißen jeder bei seinem Handwerk, wobei die einen hier, die anderen dort angesiedelt wurden, was sich nach der Würde ihrer Zunft richtete. So blieben die Kaufleute unter sich und die Bankleute und Goldschmiede und verwandte Zünfte waren nebeneinander an den Plätzen niedergelassen, so wie es weiter oben über die Einteilung von Sforzinda gesagt worden ist. Und so verhielt es sich bei allen Zünften, die an den ihnen zugewiesenen und vom Fürsten bestimmten Ort zusammen untergebracht waren.« (»In questo tempo che questi edifici si facevano grandi, non si stava che altri abituri privati non si facessero, che continuo si fabbricava case di private persone, tanto di gentili uomini quanto di artigiani. E così il Signore lui scompartì i luoghi e ' siti, secondo le persone e secondo l'arti; volle che tutti stessino insieme li artigiani, cioè ciascuno della sua arte, chi in uno luogo e chi in uno altro furono collocati secondo l'arte che era più degna: i mercatanti insieme, e' banchieri e orefici e simili arti stavano propinqui l'uno all'altro e nelle piazze, secondo che di sopra è detto è la scompartizione della detta Sforzinda; e così conseguivano ogni arte insieme a' luoghi loro assegnati e diputati per lo Signore.«).

235 Allein bei Aristoteles (*Politik*, I, 13, 1260a117–18) findet sich folgender Satz: »Deswegen muss der Regierende die charakterliche Qualität in ihrer vollsten Ausprägung besitzen – denn jede Handlung ist schlechthin als Leistung der Instanz, bei der die leitende Planung liegt (ἀρχιτέκτων), anzusehen, die leitende Planung liegt aber bei der Vernunft.« Zit. nach Aristoteles, *Politik*, übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf (*Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 9,1), Berlin 1991, 32. Vgl. *Politik*, I, 4, 1253b40; ebd., 15: »... dann bräuchten die (planenden und leiten-

den) Meister (ἀρχιτέκτων) keine Gehilfen und die Herren keine Sklaven«. Jedoch ist hier nicht der Architekt in unserem (und Filaretos) Sinne angesprochen, sondern der planende und die Ausführung leitende Handwerksmeister im Allgemeinen. Vgl. Kap. 9, S. 482f.

236 *Libro architetonico*, XX, f. 168v; *Trattato*, II, 623: »Egli [la signoria] è uno dominio come dire uno muro, il quale sia fatto di molte e varie ragioni ›di‹ pietre: e la facciata di fuori sia di pietre grosse, e che gli sia colonne e altre pietre tagliate, concì e altri ornamenti; e poi di quadregli, cioè di pietre cotte, e per ripieno ogni altra pietra. E così è la signoria, e quanto è maggiore, tanto ci è più varie ragioni d' uomini: le pietre di fuori grosse che sostengono il muro che sono le 'ntagliate sono e' gentili uomini, e persone da bene e virtuosi; e le colonne sono e' capitani delle genti d' arme; l'altre pietre sono i soldati; e le pietre cotte è il popolo; e 'l ripieno del muro sono gli uomini di fuori; e la crosta sono gli artigiani. Sì che tu puoi comprendere che questa muraglia sia composta di tutte queste variate priete, le quali mancandone alcuna puoi vedere quali farebbono più danno a essa bellezza e anche a l' utilità. Sì che come questa muraglia è necessario che si mantenga tutte queste qualità di pietre, così è mestiere a mantenere e conservare tutti i suoi secondo loro qualità, sì che a questo ti bisogna essere molto cauto a sapergli mantenere, e conservare, e acrescergli. El modo sì è l'antedetto, cioè che tu mantenga giustizia, non perdonare a chi è degno di morte, e chi è degno di premio rimunera; sia clemente, a' tempi sia cortese e non prodigo, e fa' conto essere il maestro e l'architetto

di questa muraglia, che quando vedi uno bisogno, il quale fussi cagione di far danno al tuo dominio, provedivi come fa il maestro a la muraglia, e così vi rimedia, ché, quando vede che una pietra venisse meno, ve ne rimette un'altra, o che vedesse che qualche radice d'albero vi nascesse che fusse cagione di far danno al muro, va e sì la taglia e distirpala ...« (Es folgen die Gesetze Ägyptens nach Diodor, *Bibliotheca Historica*, I, 77–81.) Die Stelle hat Aufmerksamkeit erfahren von Friedrich von Bezold, Republik und Monarchie in der italienischen Literatur des 15. Jahrhunderts, in: ders., *Aus Mittelalter und Renaissance. Kulturgeschichtliche Studien*, München und Berlin 1918, 246–270, 262–263; und Dietmar Peil, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1983, 615–617. – Vgl. *Libro architetonico*, VIII, f. 56v (*Trattato*, I, 218), wo Filarete die Dreiteilung der Säulentypen in dorisch, korinthisch und ionisch (Taf. f. 57v) in Analogie zu den drei sozialen Schichten setzt, welche in unterschiedlicher Weise den Herrschern zur Zierde oder zum Nutzen gereichen; zit. und kommentiert S. 114f., Anm. 30; vgl. S. 167ff., Anm. 27 und 32.

8. DER ARCHITEKT UND DIE BIENEN

*Auch Honig kommt hinein, weil er so süß ist und für vieles nützlich;
und die Tiere, die diese Flüssigkeit produzieren, sind eifrige, ernste und gerechte Wesen,
die einen Herrn und Anführer unter sich wollen und haben
und allen Weisungen ihres Anführers Folge leisten,
wobei jede für eine Aufgabe zuständig ist und alle gehorsam sind. [...]
So sollen die Menschen der Stadt sein ...*

FILARETES SELBSTPORTRÄT-MEDAILLE

Filaretos *Libro architetonico* war nicht das einzige Propagandamittel des frustrierten Architekten der Renaissance. Höchstwahrscheinlich zeitgleich mit seiner Arbeit am *Libro architetonico* fertigte er auch eine Selbstporträt-Medaille an, die sich in zwei Exemplaren erhalten hat, im Victoria & Albert Museum in London (Abb. 8.1a und 8.1b) und im Castello Sforzesco in Mailand (Abb. 8.2a und 8.2b).¹ So wie in Filaretos Architekturtraktat, so geht es auch in der Selbstporträt-Medaille um den gesellschaftlichen Status und Anspruch des Architekten der Renaissance im Allgemeinen und Filaretos im Besonderen. Entscheidend für die Interpretation der Medaille ist die Deutung des Motivs der Biene, das Filarete auf beiden Seiten angebracht hat. Im Gegensatz zu früheren Studien zu Filaretos Selbstporträt-Medaille, welche die Biene mit dem Künstler im Allgemeinen und Filarete im Besonderen identifiziert haben, möchte ich vorschlagen, das Tier vielmehr als Versinnbildlichung *des Produktes* des Architekten und seiner Architektur zu verstehen, i. e. als Produkt der durch sie bewerkstelligten Renaissance des Goldenen Zeitalters. Diese Interpretation findet ihre Bestätigung in einer genauen Revision der Bienensymbolik des *Libro architetonico*.²

Auf der Vorderseite der Medaille (Abb. 8.1a und 8.2a) sehen wir, im Profil nach rechts gedreht, den markanten Kopf des Filarete, den die Inschrift »Antonius Averlinus Architectus« nennt. In diese Inschrift mischen sich zwischen die Buchstaben des Wortes »Architectus« – des Wortes »Architectus«

nota bene – eine oder zwei Blüten und drei Bienen. Auf der Rückseite (Abb. 8.1b und 8.2b) ist eine emblematische Handlung dargestellt, die es zu entschlüsseln gilt: Wir sehen einen sitzenden Mann, der mit Hammer und Stemmeisen den Stamm eines Baumes öffnet oder eben geöffnet hat, in welchem sich ein Bienenstock befindet, dessen Bienen heraus- oder um den Bienenstock herumschwärmen. Die Struktur im Hintergrund des Bienenschwarms könnte darauf hindeuten, dass auch in den Ästen des Baumes ein Bienenstock hängt. Aus dem geöffneten Baum fließt jedenfalls ein Rinnsal den Stamm hinab, der sich am Fuß des Baumes zu einer Pfütze sammelt.

Bei dem Baum handelt es sich wohl um einen Lorbeerbaum, wie Vergleiche mit gesicherten Lorbeerbäumen zeigen.³ In der Flüssigkeit ist sicherlich Honig zu sehen. Der sitzende Mann ist mit Filarete zu identifizieren. Das liegt nicht nur grundsätzlich nahe, sondern wird auch durch die physiognomische Ähnlichkeit der beiden Gesichter auf Vorder- und Rückseite der Medaille bestätigt sowie durch deren physiognomische Ähnlichkeit zu den anderen Selbstporträts Filaretos (Abb. 8.3, 8.4, 8.5), schließlich durch den Umstand, dass zwei dieser Selbstbildnisse (Abb. 8.4, 8.5) ebenfalls neben dem eigentlichen Profilbildnis des Künstlers diesen bei einer Tätigkeit zeigen; ja in einem Fall (Abb. 8.4) trägt der Porträtierte sogar dasselbe Arbeitsgewand und eine sehr ähnliche Kopfbedeckung (vgl. auch Abb. 9.1, Taf. f. 1r).⁴

Filaretos Tätigkeit ist jedoch in keinem der Fälle eine künstlerische. In der singulären Darstellung



8.1a. Filarete, Selbstporträt-Medaille, Avers, Bronze, 67 x 80 mm, um 1460. Inschrift: ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS. London, Victoria & Albert Museum, no. 194-1866. Foto © V&A Images/Victoria and Albert Museum, London.



8.1b. Filarete, Selbstporträtmedaille, Revers, Bronze, 67 x 80 mm, um 1460. Inschrift: VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COM(M)ODA PRINCEPS. London, Victoria & Albert Museum, no. 194-1866. Foto © V&A Images/Victoria and Albert Museum, London.

auf der Plakette (Abb. 8.4), die an der Rückseite der Bronzetür von Sankt Peter angebracht ist, führt Filarete die Reihe seiner Mitarbeiter an der Hand zu Tanz und Wein, um mit ihnen die Vollendung des Werkes zu feiern.⁵ Im unteren Teil der Initiale des Traktates (Abb. 8.5) ist er beim Schreiben dargestellt.⁶ Und auch auf der Medaillennrückseite ist Filarete wohl nicht als Bildhauer dargestellt, wie oft behauptet wird.⁷ Dagegen spricht schon, dass er sich auf der Vorderseite explizit als »Architectus« bezeichnet. *Als Architekt* erntet Filarete den Honig und verteilt ihn über die Erde.

DER KÜNSTLER ALS BIENE?

Wie aber ist diese Handlung mit der Beischrift zu vereinbaren, die im Hexameter verkündet: *UT SOL AVGET APES / SIC NOBIS COMODA PRINCEPS?* Klar ist die Parallelisierung von Sonne und Fürst: »Ut sol ... sic princeps« – im Bild sinnfällig gemacht dadurch, dass die Sonne als ein älteres menschliches Antlitz erscheint. Die Sonne also »beglückt«, »vermehrt« die Bienen (»auget«); so vermehrt der Fürst die »commoda«, und zwar »nobis«. Das könnte einfach bedeuten: Wie die Sonne die Bienen, so vermehrt der Fürst das »Wohl« oder das »Glück« »für uns«, also unser Wohl und unser Glück. Üblicherweise wird jedoch der zweite Teil des Satzes interpretierend folgendermaßen übersetzt:



8.2a. Filarete, Selbstporträtmedaille, Avers, Bronze, 67 x 80 mm, um 1460. Mailand, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Inv. M. 0.9.1127. © Gabinetto Numismatico e Medagliere.

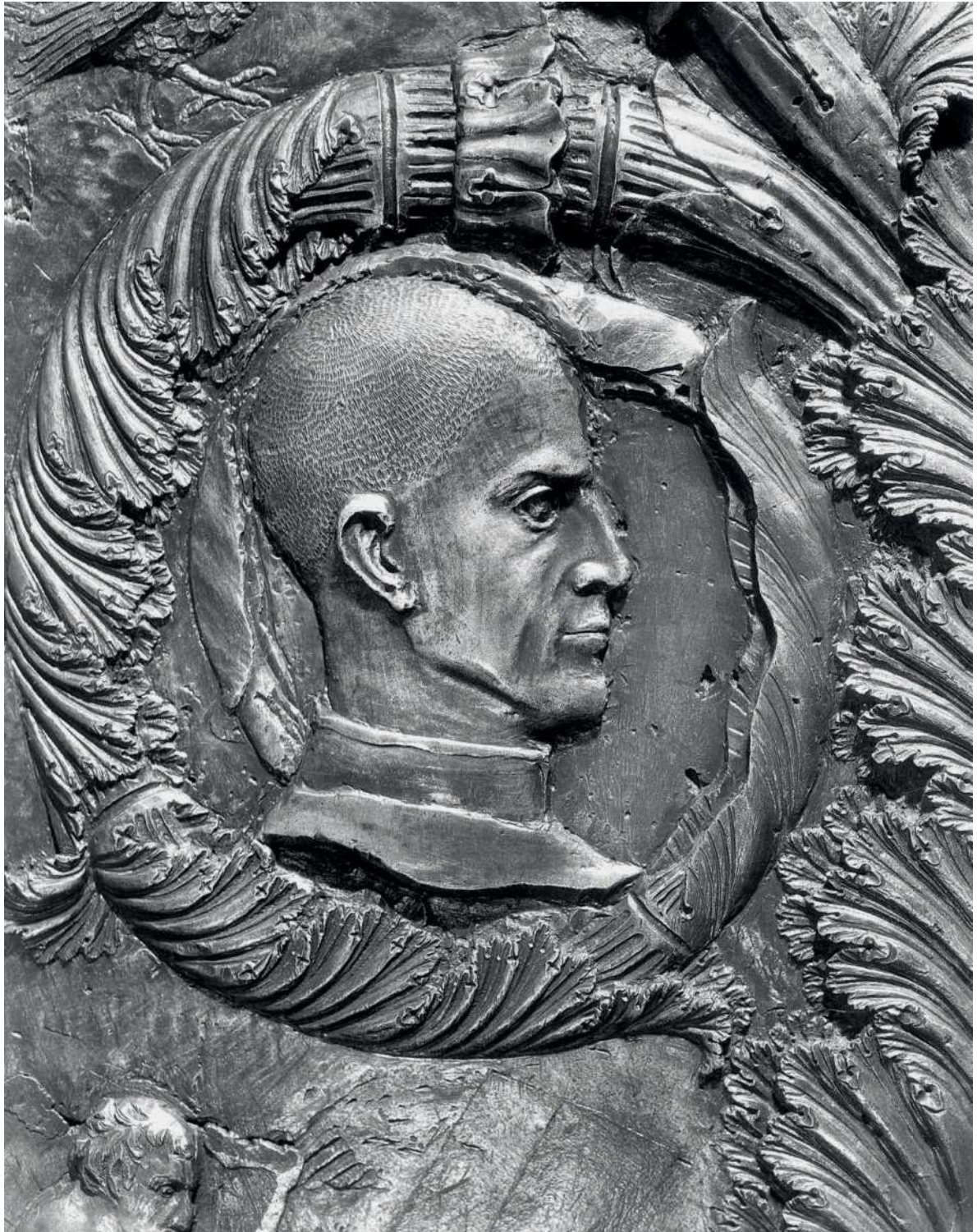


8.2b. Filarete, Selbstporträtmedaille, Revers, Bronze, 67 x 80 mm, um 1460. Mailand, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Inv. M. 0.9.1127. © Gabinetto Numismatico e Medagliere.

wie die Sonne die Bienen, »so vermehrt der Fürst die Wohltaten, die Vergünstigungen, die Zuwendungen an uns«, und zwar »an uns« im Sinne von »an uns Künstler«.

Am ausführlichsten vertrat diese Interpretation Martin Warnke, dem die meisten anderen Interpreten gefolgt sind:⁸ »Wie die Sonne die Bienen gedeihen lässt und dadurch den Honigsegen steigert, so steigert der Fürst durch seine Wohltaten die Leistungsfähigkeit der Künstler.«⁹ Die Analogie Sonne – Fürst ist eine alte Metapher und bedarf keiner weiteren Erläuterung. Die Analogie Künstler – Biene erklärt Warnke mit Verweis auf Filaretes Architekturtraktat, und zwar auf eine Stelle im 17. Buch, in welchem die Schule »Archicodomus« entworfen wird.¹⁰ Bei der Besprechung der Kleidung der Beamten, Erzieher und Schüler, wird bei der Frage der Robe für die höchsten Beamten nach einem besonderen Zei-

chen gesucht, einem »segno«, das diese Beamten von anderen unterscheiden soll. Ein Berater schlägt vor: »Ich würde ihm einen Kranz aus Lorbeerblättern winden, weil sie ein Sinnbild der Weisheit sind und auch, weil man seit altersher würdige Männer damit bekränzte. [...] Und in seiner Mitte würde ich eine Biene auf einer Blume anbringen, die so aussehen soll, als sammle sie aus ihr den Honig.«¹¹ Darauf ruft der Prinz, Galeazzo Maria Sforza (beziehungsweise der »antike« König Zogalia; eigentlich wird hier der Dialog des *Libro dell'oro* referiert): »Auch das gefällt mir, weil es Talent bedeutet.«¹² Und nochmals der Berater: »Dieses Tier ist würdig und gerecht und hat viele besondere Eigenschaften.«¹³ Der Lorbeer bedeutet hier also »sapienza« – Weisheit, und die Nektar saugende Biene »ingegno« – Talent. Warnke zufolge seien es eben diese beiden Qualitäten, die in der Selbstbildnis-Medaille im Sinne einer Tugend-



8.3. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Selbstporträt Filaretos, Bordüre am linken Rand, links des Panels mit der Darstellung der Reise der griechischen Delegation von Konstantinopel nach Venedig und ihres Empfangs durch Papst Eugen IV. in Ferrara. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.



8.4. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der Rückseite der linken Tür, Plakette am unteren Rand: Filarete und seine Gehilfen feiern die Vollendung des Werkes, Detail: Selbstporträt; Inschrift: ANTONIVS ET DISCIPVLI MEI. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.



förderung angesprochen sind: Wie die Sonne die Bienen belebt, so fördert der Fürst durch seine Zuwendungen Talent und Weisheit der Künstler.

DAS BIENENGLEICHNIS DER DICHTER

Auch Warnke muss jedoch an diesem Punkt einräumen, dass damit noch keineswegs die dargestellte Handlung erklärt ist: nämlich die Frage, warum hier der Künstler dem Honig freie Bahn schafft und warum er als Helfer der Bienen auftritt; das heißt warum der Künstler als Helfer der Künstler auftritt. Warnke meint, eine Erklärung in der poetologischen Tradition zu finden, nämlich im Vergleich der Dichter oder Schriftsteller, die etwas »Erlesenes« aufnehmen, sich aneignen, neugestalten oder verwandeln, mit den blütenlesenden, honigfertigenden Bienen.

Bereits in der Antike hat man sich im Zusammenhang mit dem Problem der literarischen Imitatio des Bienengleichnisses bedient.¹⁴ Am ausführlichsten und einflussreichsten hat dies Seneca getan, im 84. Brief seiner *Epistolae morales*.¹⁵ So wie die Biene von verschiedenen Blumen den Blütenstaub zusammenträgt, so bedient sich auch der Dichter vieler Vorlagen; wie die Biene aus dem Staub etwas Eigenes macht, so der Poet aus der Lektüre die eigene Dichtung. Das heißt, es genügt nicht, Vorlagen einfach zu kopieren und zu kompilieren, vielmehr müsse man sie – wie die Bienen – in ein neues eigenes Ganzes verwandeln. *Aemulatio* ist das Ziel, nicht *Imitatio*.

Senecas Bienengleichnis wird gleich mehrere Male von keinem Geringeren als Petrarca in seinen um 1350 gesammelten *Epistolae familiares* aufgenommen. Der Dichter mahnt seine Leser, so zu schreiben, wie die Bienen Honig produzieren, welche nämlich nicht die einzelne Blume konservieren,

8.5. Filarete, *Libro architettonico*, Liber I, Incipit, Initiale E mit doppeltem Selbstporträt, sp. 15. Jh. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 863, f. 1r, verschollen. Aus: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, S. 238, Abb. 113.

sondern deren Nektar in der Wabe zu Honig (und Wachs) verwandeln: »... es gilt, bei der Erfindung die Bienen nachzuahmen, die von den Blumen nicht zurückbringen, was sie genommen haben, sondern mit herrlicher Verwandlung Wachs und Honig daraus zu bilden wissen.«¹⁶

Ulrich Pfisterer, der Martin Warnke folgt, stützt dessen Interpretation weiter durch einen Filarete näherstehenden Text, der Warnke nicht bekannt gewesen sein dürfte: Gasparino Barzizza's *De imitatione* von circa 1415, wo das Vorbild der Bienen ebenfalls vorkommt.¹⁷ Wieder wird das antike Bienengleichnis, wonach die literarische Imitatio zu einem synthetischen eigenen Produkt führen müsse, wie die Blütenlese der Bienen zum Honig, auf den bildenden Künstler Filarete übertragen.

Mit der Handlung auf der Rückseite der Selbstbildnis-Medaille des Filarete werde, so Warnke, »eine theoretische Analogie zwischen Dichtung und bildender Kunst« propagiert:

Ergebnis der Tätigkeit des Ingenium bei den Bienen ist ihr aus aufgelesenem Blütenstaub zusammengesetztes, durch eigene Zugabe unverwechselbar gemachter Honig. [...] Diese Produktion aber wird durch die Sonne wesentlich gefördert. Dieser Naturvorgang hat in der künstlerischen Sphäre ein Analogon, deshalb kann der Künstler sich hier als Erfüllungsgehilfe, sozusagen als Genosse der Bienen betätigen: Wie die Sonne die Bienen, so ermutigt der Fürst durch seine Zuwendungen die Künstler; auch sie fördern dank fürstlicher Gnade Kunstwerke zutage, die etwas Eigenes, eine Selbstentäußerung sind, unverwechselbar individual wie eine Handschrift.¹⁸

Gegen diese Interpretation ist zunächst einmal einzuwenden, dass – was die Renaissance betrifft – die erste eindeutige und ausführlichere Verwendung des Bienengleichnisses im Sinne Senecas und Petrarcas sich meines Wissens erst bei Angelo Poliziano gegen Ende des 15. Jahrhunderts findet.¹⁹ Etwa zur gleichen Zeit stoßen wir auf die Bienenmetapher in zwei Briefen Marsilio Ficinos aus den Jahren um 1480.²⁰

Was Barzizza betrifft, auf den Ulrich Pfisterer zur Stärkung der Interpretation Warnkes hingewiesen hat, so geht es in dessen wenig verbreiteter, scheinbar nur an seine eigenen Schüler gerichteter Schrift *De imitatione* keineswegs um Aemulatio, sondern um bloße eklektische, bestenfalls selektive Imitation.²¹ Zwar beruft sich der Humanist explizit auf Seneca, doch fragt man sich, ob er den Sinn von dessen Bienengleichnis überhaupt verstanden hat. Es geht ihm jedenfalls nicht um die Verbesserung der Vorlagen oder ihre »Verdauung« zu einem neuen, eigenständigen Werk; sein Thema ist allein die Vermeidung von exakten Kopien, um dem Vorwurf des Plagiats zu entgehen. Die Vorlagen müssen keineswegs verbessert werden, es genüge, sie durch Veränderungen unkenntlich zu machen. Barzizza zeigt seinen Schülern Wege, wie sich dies bewerkstelligen lässt.

Das Bienengleichnis im Sinne Senecas und Petrarcas ist also im 15. Jahrhundert eher selten und zur Mitte des Jahrhunderts – zur Zeit des Filarete – überhaupt nicht anzutreffen. Darüber hinaus findet sich meines Wissens im 15. Jahrhundert – im Gegensatz zum 16. Jahrhundert – keine einzige Anwendung der Bienenmetapher auf den bildenden Künstler. Das heißt nicht, dass die Idee des Sammelns und Synthetisierens von verstreuter Schönheit aus der Natur oder aus anderen (antiken) Kunstwerken kein zentrales Thema der Künstler des 15. Jahrhunderts gewesen wäre. Doch bediente man sich zur Allegorese nicht des Bienengleichnisses, sondern des verwandten Topos von Zeuxis, der für eine Darstellung der Helena die besten Teile der fünf schönsten Jungfrauen vereint habe.²²

Beispielsweise Leon Battista Alberti überliefert sowohl in *De statua* als auch in *De pictura* die Zeuxis-Anekdote dort, wo er dem Künstler empfiehlt, aus den verschiedenen Modellen, die er vor Augen hat, sorgfältig die schönsten Teile auszuwählen, um sie zu einem einzigen makellosen Ganzen zusammenzufügen.²³ Filarete waren diese Stellen sicherlich bekannt, er nimmt in seinem Traktat auf Albertis Schriften mehrmals Bezug, aus Albertis *Della pictura* übernimmt er sogar ganze Passagen.²⁴ Doch bei Filarete ist wie von der Bienen-Künstler-Analogie

auch von der Zeuxis-Helena-Erzählung nichts zu finden, obwohl er in seinem Architekturtraktat Zeuxis sechs Mal als berühmten und vorbildlichen antiken Künstler anführt.²⁵ Erstmals zusammengeführt finden sich die beiden Topoi meines Wissens erst in Ascanio Condivis *Vita di Michelangelo*.²⁶

DAS VORBILD DES BIENENSTAATES

Filaretos Selbstporträt-Medaille zeigt einen Baum, aus dem Honig fließt. Damit assoziieren wir zu allererst und unmittelbar, ein Goldenes Zeitalter. Und Filarete »öffnet« es. Vielleicht können wir mit dieser Assoziation auch bei Filaretos Zeitgenossen rechnen. Was die Bienenmetaphorik betrifft, war im 15. Jahrhundert jedenfalls eine zweite Tradition weitaus verbreiteter als die von Warnke und anderen für Filaretos Selbstporträt-Medaille ins Feld geführte poetologische, und zwar die aus der antiken Naturkunde stammende Metaphorik des Bienenstaates.²⁷

Aristoteles bezeichnet in seiner *Historia animalium* die Biene als *zoon politikon*. Er zählt sie zu den Tieren, die »zusammen an einer gemeinsamen Arbeit beschäftigt sind« und einem einzigen Herrscher folgen. Wobei er den Anführer der Bienen als »basileus« bezeichnet, ein Begriff, der dem menschlichen Bereich entnommen ist. Aristoteles bewundert den Gehorsam der Bienen und berichtet, dass sie ihren König beschützen und ihn notfalls auch tragen.²⁸

Bei Aristoteles selbst geht der Vergleich des Bienenstaates mit dem Gemeinwesen der Menschen nicht wesentlich weiter, doch seine Nachfolger ergänzten diese Metaphorik mit immer neuen Parallelisierungen aus dem zivilen, politischen und militärischen Bereich. Insbesondere zu nennen sind hier Cicero, Varro, Seneca, Columella, Plinius und Aelian.²⁹ Die Biene ist fleißig, vernünftig, weise, klug, geschickt, kunstfertig usw. Dabei zeichnet sie ein einmaliger Gemeinsinn aus. Jeder Biene ist ihrer Rang- und Altersstufe entsprechend eine Aufgabe zugeteilt, die sie im selbstlosen Dienst an der Gemeinschaft ausführt. Dem Bienenstaat steht stets ein einziger Herrscher vor, der Bienenkönig, dem seine Untertanen treu er-

geben sind und dienen, den sie schützen, begleiten und für den sie tapfer und mutig kämpfen.

Der Bienenschwarm, oder genauer das Bienenvolk, wird also soziomorph als Staat interpretiert. In einem zweiten Schritt lassen sich nun, unter der Prämisse der Vorbildhaftigkeit der Natur, aus dem »Bienenstaat« wiederum Rückschlüsse ziehen auf ein gottgewolltes oder der Natur entsprechendes Verhalten der Menschen. Diese Umkehrung des Vergleichs findet ihren Höhepunkt in Vergils *Georgica* und der *Aeneis*.³⁰ Im 4. Buch der *Georgica* wird mit Hilfe zahlreicher Begriffe aus dem menschlichen Bereich, dem Bereich der Architektur (wie *tecta urbis, saepta domorum, portae, fores, oppida, limina, thalami, moenia urbis*) und dem der politischen Institutionen (*aula, cerea regna, sedes augusta, leges, patria, penates, foedus, spes gentis, rupere fidem* usw.), aus dem Bienenstaat eine wohlgeordnete Bienenstadt. Der Bienenkönig tritt auf als Heerführer und verehrter Alleinherrscher.

EIN GOLDENES ZEITALTER

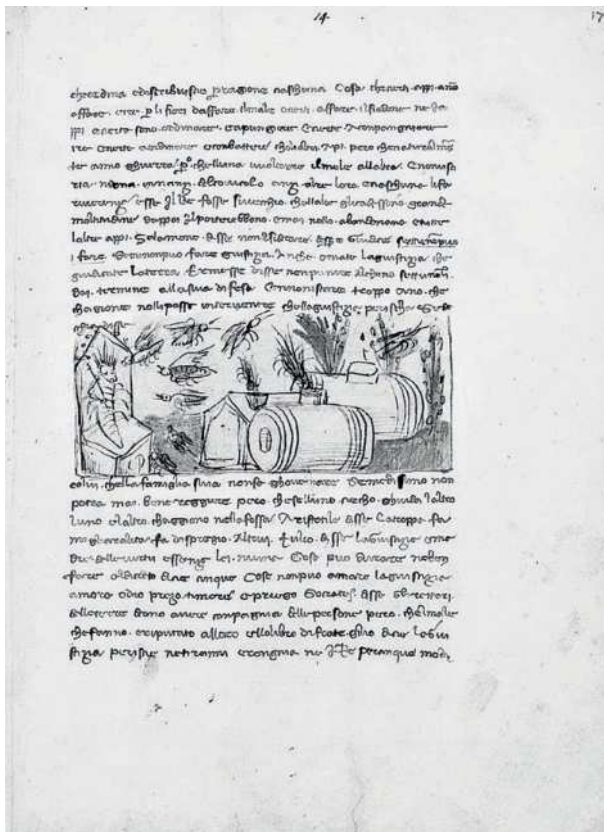
Diese Analogisierung von Biene und Mensch geht deutlich über eine einfache Allegorisierung hinaus. Vergils Ziel war es, ein mahnendes Beispiel für seine Hoffnung auf die Regeneration Roms unter Octavian-Augustus zu setzen und einen Weg für die kommende Politik des Staates zu weisen. Die Bienen sind ihm dabei ein »Sinnbild für das natürliche, unverdorbenes Wesen menschlicher Gemeinschafts- und Staatsbildung«. ³¹ Ihr Exemplum gibt das Vorbild für die Wiedergewinnung, Verwirklichung und Sicherung des Goldenen Zeitalters.

Bekanntlich waren die Bienen ja schon bei Hesiod Requisiten des Goldenen Zeitalters gewesen, als der Honig üppig von den Eichen floss, in denen die Bienen lebten.³² Dieses Motiv des Baumes, besonders der Eiche, die wie die Biene mit Zeus in mythischer Verbindung steht und dem Göttervater geweiht ist – wie bei den Tieren die Biene, so galt bei den Pflanzen die Eiche als einer der letzten Überreste des Goldenen Zeitalters im Eisernen Zeitalter –, dieses

nel suo cuore. Ancora concolui che dorme
 fauella chi colui homo matto ragiona disscien-
 tia. Andando el matto pua crede che tutti gli
 altri sieno matti pche eglie matto. Ancora
 lo matto exalta lo suo riso soprattuti ghaltri.
 Lo sanio pure appena ridera mai. Ancora me-
 ghoe scontrarsi con lorsa quando gli sono
 tolti gli suoi orsachini che chol matto qua-
 do considera bene la sua ira. Helle storie
 di roma si chonta che caualcando uindi Aris-
 totele chon alexandro p macedonia epanti
 cherano apiedi gridauono agli huomini del
 lania Date lania ad alexandro et uno matto
 che sedeva insu una pietra in mezo lania
 non si mutava sicche uno sancto touolse git-
 tare d'insu la pietra. Allora disse Aristotele
 al sancto pche conobbe che colui era matto non
 mutare la pietra d'insu la pietra pche non fu dato
 allui che si mutasse che non e huomo.



8.6. *Fior di Virtù*, Cap. Iustitia, Mi. 14. Jh. Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1711, f. 33r. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.



8.7. *Fior di Virtù*, Cap. Iustitia, 14. Jh. (?), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 27, f. 17r. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Motiv des Baumes, von dem oder aus dem der Honig trieft, findet sich auch bei Theophrast, Horaz, Tibull, Ovid – und bei Vergil gleich mehrmals: im 2. und im 4. Buch der *Georgica*, und in der 4. und der 7. Ekloge der *Bucolica*.³³ Man denke auch an das erste Buch der *Aeneis*, wo die Erbauung und Einrichtung von Didos Stadt Karthago – von Aeneas neidisch beobachtet – mit den geordneten Aktivitäten der Bienen verglichen wird.³⁴

Dieses Bienensimile steht übrigens in engem Zusammenhang mit dem Mythos des Aristaeus, vom Verlust und der Wiedergewinnung der Bienen aus dem Körper eines toten Stieres, ein weiteres Bild der »Renaissance« des Goldenen Zeitalters;³⁵ eine Erzählung, die Filarete in seinem *Libro architetonico* – unter expliziter Bezugnahme auf Vergil – ausführlich wiedergibt.³⁶ Schließlich ist – mit Blick auf unseren Autor – auch an das 7. Buch der *Aeneis* zu erinnern,

wo Vergil berichtet, zur Zeit der Landung des Aeneas an den Küsten Latiums habe sich im Königspalast des Latinus ein Bienenschwarm auf einem alten Lorbeerbaum niedergelassen, was als Omen gedeutet wird, dass ein fremdes Heer mitsamt seinem Heerführer die Festung besetzen werde.³⁷ Letztlich handelt es sich um ein Symbol der Einnahme der Zitadelle durch Aeneas und seine Übernahme der Herrschaft über Latium.

Über die Schriften der Kirchenväter findet die Metapher vom vorbildlichen, wohlgeordneten und tugendhaften Bienensaat dann ihren Weg auch in den frühchristlichen *Physiologus* und die mittelalterlichen Bestiarien;³⁸ aber auch in die Tierbücher des Albertus Magnus, Thomas von Cantimpré, Vinzenz von Beauvais u. a.³⁹ Bisweilen findet sie sich auch in der Fürstenspiegelliteratur, beispielsweise in Giovanni da Viterbos *Liber de regimine civitatum* von der Mitte des 13. Jahrhunderts.⁴⁰

Mit Blick auf unseren Architekten ist – neben den Schriften des Vergil, die im 15. Jahrhundert zu den am weitesten verbreiteten gehörten, nachweislich auch im unmittelbaren Umfeld des Filarete⁴¹ – vor allem das zu seiner Zeit populärste Tierbuch zu nennen: die sogenannten *Fior di Virtù*, ein Werk, das der Erbauung diene und gleichzeitig Anweisungen zum tugendhaften Leben bot; verfasst in der italienischen Volkssprache am Ende des 13. oder am Anfang des 14. Jahrhunderts.⁴² Allein in den Florentiner Bibliotheken sind noch heute mindestens 38 Abschriften erhalten, die teilweise auch illuminiert sind. Zahlreiche der erhaltenen Exemplare stammen aus dem 15. Jahrhundert und bezeugen die Aktualität der Schrift zur Zeit des Filarete.⁴³

Jedes Kapitel behandelt eine Tugend oder ihr Gegenteil. Zunächst erfolgt eine Definition des jeweiligen Begriffes. An zweiter Stelle wird dieser mit einem Tier verglichen, welches sich in der Vorstellung der damaligen Zeit tugendhaft oder lasterhaft verhält. Nach der Tiersimilitudo werden Belegstellen von »Autoritäten« aus der Bibel, der Antike und dem Mittelalter zitiert. Am Schluss des Kapitels finden sich endlich Beispiele des tugendhaften oder laster-



8.8. Lorenzo de' Medici gewidmete Sammelhandschrift verschiedener Übersetzungen und kleinerer Schriften des Marsilio Ficino. Florenz, Biblioteca Laurenziana, Plut. 21. 8, f. 3r: Ficinos ›Argumentum‹ zum *Pimander* mit der Widmung an Cosimo de' Medici (1463), illuminiert von Attavante degli Attavanti, 1490. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.



8.9. Bertoldo di Giovanni (?), Terrakotta-Fries der Portikus der Villa di Poggio a Caiano, um 1490, Detail. Aus: Silvestro Bardazzi und Eugenio Castellani, *La Villa Medicea di Poggio a Caiano, illustrato da Paolo Brandellini*, 2 Bde., Prato 1981, Bd. 1, S. 260f., Abb. 200.

haften Verhaltens vereint, die wiederum der Bibel, der Antike oder dem Mittelalter entnommen sind.

Eines der Kapitel handelt von der »Giustizia« (»Gerechtigkeit«), wozu auf das Vorbild des Bienenkönigs verwiesen wird (»Della giustizia appropriata al re dell'api« – »Von der Gerechtigkeit, die dem König der Bienen zueigen ist«).⁴⁴ Allerdings ist dann mehr von dem tugendhaften Verhalten der Bienen als von dem ihres Königs die Rede. Entsprechend bringen die Illustrationen den König selbst meist nicht zur Darstellung, sondern zeigen einen Bienenschwarm, der den gesammelten Honig in die Stöcke bringt (Abb. 8.6).⁴⁵ Bisweilen findet sich aber auch der König dargestellt (Abb. 8.7).⁴⁶

Der entsprechende Text lautet jedenfalls folgendermaßen:

Und die Tugend der Gerechtigkeit lässt sich mit dem König der Bienen vergleichen, der alle Dinge mit Vernunft ordnet und verteilt; so erhalten einige der Bienen Anweisung, den Blumenhonig zu besorgen, andere müssen Waben in die Löcher setzen, noch andere sind für die Reinigung zuständig, andere müssen dem König Geleit geben und wieder welche gegen andere

Bienen kämpfen, die von Natur aus untereinander einen großen Krieg führen, weil die eine der anderen den Honig nehmen will. Und keine Biene würde den Bau vor dem König verlassen und jede begegnet ihm mit Verehrung. Ist der König so alt, dass ihm die Flügel ausfallen, wird er von einem ganzen Schwarm von ihnen getragen und nie würden sie ihn verlassen, und alle Bienen haben hinten einen Stachel außer ihrem König. Einige dieser Könige sind schwarz, andere rot, außerdem sind sie größer als die anderen Bienen.⁴⁷

Im Sinne der skizzierten Tradition sind übrigens auch die späteren Darstellungen von meist sechs Bienenstöcken mit schwärmenden Bienen unter Lorenzo de' Medici zu verstehen. Bei dem Sinnbild der Biene beziehungsweise des Bienenstockes, wie wir es in zahlreichen für *Il Magnifico* angefertigten Handschriften finden (beispielsweise Abb. 8.8), handelt es sich keineswegs um eine Metapher für die in den Codices gesammelten Schriften,⁴⁸ noch um die Imprese eines einzelnen Dichters oder Philosophen, beispielsweise Ficinos, sondern um Bildpropaganda der Familie Medici, wie die Schmetterlinge am Feuer oder der Lorbeerbaum.⁴⁹ Es steht für ihre gute Re-

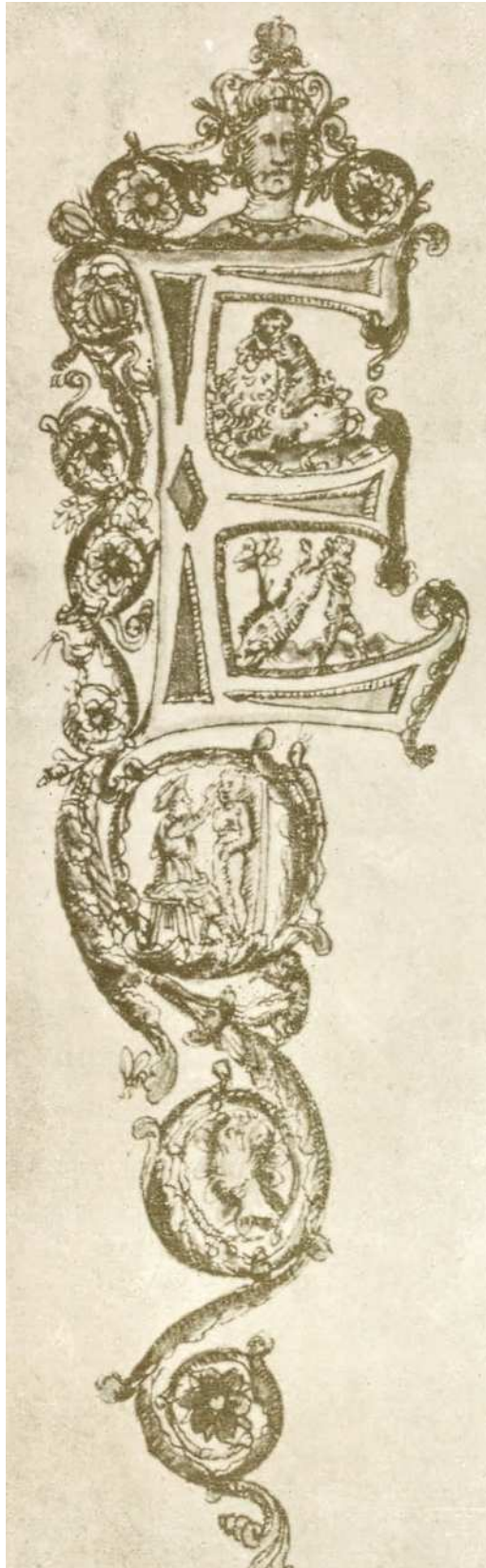


8.10. Filarete, *Libro architettonico*, Liber II, Incipit, Initiale H mit zwei bukolischen Szenen, sp. 15. Jh. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 863, verschollen. Aus: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, S. 239, Abb. 114.

gierung und ihre Früchte, und für die Renaissance des Goldenen Zeitalters unter der Herrschaft eines einzigen, nämlich mediceischen Führers. In diesem Sinne ist sicherlich auch die Darstellung der Bienenstöcke im berühmten Terrakotta-Fries der Portikus der Villa di Poggio a Caiano von circa 1490 zu verstehen (Abb. 8.9).⁵⁰

Die *Fior di Virtù* wurde bekanntlich von Leonardo da Vinci für seinen *Bestiarius* verwendet, teilweise hat er wörtlich daraus abgeschrieben.⁵¹ Und auch Filarete dürfte sich bei der Abfassung seines

Architekturtraktates dieser populären Schrift bedient haben. Dort findet sich nämlich, wie wir gesehen haben, neben der Biene auch die Ameise (*Prudenza*), der Adler (*Liberalità*) und der Falke (*Superbia*), und zwar jeweils in der vom Tugendbuch veranschlagten Bedeutung.⁵²



BIENE UND HONIG IM *LIBRO*
ARCHITETTONICO

Was das Motiv der Biene in Filaretes *Libro architettonico* betrifft, so ist zunächst zu der von Martin Warnke und anderen zitierten Stelle aus dem 17. Buch, der Darstellung der nektarsaugenden Biene am Gewand der die Schule leitenden Beamten, zu sagen: Hier geht es keineswegs um den Künstler. Die mit diesem Zeichen Ausgewiesenen sind nicht spezifizierte Leiter der Schule. Das Sinnbild bezieht sich auf die Produkte ihrer Tätigkeit, also auf die Produkte der Schule, die Schüler, deren Talent (*ingegno*) durch die Beamten und Lehrer gefördert werden soll. Und keineswegs sollen aus den Schülern lauter Künstler werden. Vielmehr werden sie in allem Möglichen unterrichtet: Grammatik, Poesie, Recht, Theologie et cetera, aber auch Fechten, Singen und Musizieren. Schließlich sollen sie ein Handwerk erlernen. Dabei werden zwar Maler und Bildhauer genannt, aber ebenso Zimmermann, Glaser, Töpfer, Schneider, Pharmazeut usw., kurz alle möglichen für die Gesellschaft der neu errichteten Stadt und ihre Gesellschaft nützlichen Berufe.

Wie wir gesehen haben, erscheinen während der sorgfältig geplanten und von Filarete orchestrierten Zeremonien während der Grundsteinlegung zur neuen Stadt Sforzinda mehrere Tiere, deren Gegenwart oder Benehmen als gute »Augurien« für die Stadt und ihre Bewohner gedeutet werden. Unter anderem lässt sich ein Bienenschwarm auf dem Lorbeerbaum im Zentrum der Anlage dauerhaft nieder.⁵³ Dieses Motiv ist wohl ein bewusster Verweis auf die Erzählung Vergils von der Ankunft des Aeneas in Latium, bei welcher sich ein Bienenschwarm

8.11. Filarete, *Libro architettonico*, Liber IV, Incipit, Initiale E mit (von oben nach unten) Büste, Samson tötet eine Löwen oder Herkules im Kampf mit dem Nemeischen Löwen, Jäger mit erbeutetem Wildschwein (?), Bildhauer bei der Bearbeitung einer Statue, sp. 15. Jh. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 863, verschollen. Aus: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, S. 239, Abb. 115.



8.12. Filarete, *Libro architettonico*, Liber X, Incipit, Initiale I, Herkules und Antaeus, sp. 15. Jh. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 863, verschollen. Aus: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, S. 240, Abb. 116.

in einem Lorbeerbaum niederlässt, womit die Ankunft im gelobten Land und der Beginn eines neuen Goldenen Zeitalters unter einer neuen Herrscherdynastie versinnbildlicht wird.⁵⁴ In diesen Sinne sollte das Bild wohl von der im Text angesprochenen, sich eben erst in Mailand neu etablierten Familie Sforza verstanden werden. Doch müssen die Bienen auch als Sinnbild der zukünftigen Bewohner der Stadt interpretiert werden, deren Tugendhaftigkeit keineswegs ein Verdienst des Francesco Sforza, sondern vielmehr das seines Architekten Filarete ist.

Und weil der Lorbeer außerdem für die Weisheit steht, immergrün ist und duftend, soll dies auch für diese Stadt gelten. Und er sagte, dass diese Bienen friedliche, arbeitsfreudige und emsige Tiere sind, die

niemandem Schaden zufügen, der sie nicht bedroht. Wenn man ihr aber zu nahe kommt und nimmt, was ihr gehört, dann sticht sie entschlossen zu. So sollen die Menschen dieser Stadt sein, ein großartiges Volk wie diese, und wie diese sollen auch sie einen Herrn haben und gerecht miteinander sein. Wenn ihr Herr nicht mehr fliegen kann, tragen sie ihn, und sie tun dies aus Erbarmen und aus Liebe zu ihrem Herrn; so wird die Bevölkerung [dieser Stadt] sein, die ihren Herrn lieben wird.⁵⁵

Dieselbe zivilisatorische und politische Bedeutung hat der Honig, der, in eine Vase gefüllt, zusammen mit diversen anderen Flüssigkeiten, Früchten und Gegenständen, zum Grundstein in das Fundament der neuen Stadt gelegt wird.



8.13. Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 143r: Allegorie der Tugend. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 143r.



8.14a. Filarete, Porträtmedaille Francesco Filelfo, Avers.
FRANCISCVSPHILELPHVS • ΦΡΑΓΚΙΣΚΟC ΟΦΙΛΕΛΦΟC
/ Biene zwischen . A . und . V . (Antonius Verulinus ?). Bronze,
Ø 93,3 mm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett
000477bβ. © KHM Wien.



8.14b. Filarete, Porträtmedaille Francesco Filelfo, Revers.
MERCVRIVS EPMHΣ. Bronze, Ø 93,3 mm. Wien,
Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett 000477bβ.
© KHM Wien.

Auch Honig kommt hinein, weil er so süß ist und für vieles nützlich; und die Tiere, die diese Flüssigkeit produzieren, sind eifrige, ernste und gerechte Wesen, die einen Herrn und Anführer unter sich wollen und haben und allen Weisungen ihres Anführers Folge leisten, wobei jede für eine Aufgabe zuständig ist und alle gehorsam sind. Und wenn ihr Herr alt geworden ist und nicht mehr fliegen kann, wird er von ihnen aus Redlichkeit und Erbarmen getragen. So sollen die Menschen der Stadt sein, die eifrig sein müssen und das tun sollen, was sich für sie ziemt und ihnen von ihren Oberen aufgetragen wurde. Ihren Herrn sollen sie lieben und ihm gehorchen und ihm, wenn er durch Kriege oder andere Umstände in Nöte gerät, wie einem Vater zur Seite stehen. Gleichermassen soll der Herr gerecht und streng sein, wenn die Lage es verlangt, bisweilen aber auch gnädig und barmherzig. Und die Früchte, die sie dafür ernten, sollen süß und nützlich sein, wie die der Bienen.⁵⁶

Bisweilen finden wir Bienen in Filaret's Traktat auch abgebildet. Wir sind ihnen ja bereits mehrfach in der Initiale E des Codex Trivulzianus begegnet (Abb. 8.5), wo sie das doppelte Autorenporträt Filaret's umgeben; und sie bevölkern noch drei weitere Initialen dieses Kodex, Initiale H zu Beginn des 2. Buches, welche zwei bukolische Szenen trägt (Abb. 8.10), Initiale E am Anfang des 4. Buches, die mit zwei Samson- oder Herkuleszenen gefüllt ist (Abb. 8.11), sowie Initiale I zu Beginn des 10. Buches, welche Herkules und Antaeus zeigt (Abb. 8.12).⁵⁷ Nachdem alle vier der heute noch dokumentierten Initialen Bienen enthalten, kann man sich fragen, ob nicht ursprünglich vielleicht alle Bücher durch ihre Darstellung charakterisiert waren. Übrigens tummeln sich auch auf dem Einband des ›antiken‹ *Libro dell'oro* (Taf. f. 108v, Abb. 5.1), das letztlich mit Filaret's eigenem *Libro architetonico* zu identifizieren ist, zahlreich Bienen.



8.15. Filarete, Altar: Thronende Muttergottes mit Engel, Bronze, 29,6 x 21,8 x 2 cm, zw. 1450 und 1460. Paris, Louvre, Inv. OA 9150. Foto: © bpk / RMN - Grand Palais / Paris, Musée du Louvre / Stéphane Maréchal.



8.16. Filarete, Plakette, Bronze, 855 x 135 (x 12) mm, um 1450. Inschrift: L ANTONII AVER ROMULEAS PORTAS AEREAS / FABRI INVENTIO. Sankt Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. N.Sk.-422. Foto © The State Hermitage Museum, Sankt Petersburg. Photo by Leonard Kheifets.



8.18. Filarete, Reiterstatuette des »Commodus« (Marc Aurel), Bronze, Höhe: 37,1 cm, um 1440 (vor 1445); letzter Teil der Inschrift 1465. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, Inv. H4 155/37. © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Aufnahme: Archiv Skulpturensammlung.



8.17. Filarete, Reiterstatuette des »Commodus« (Marc Aurel), Bronze, Höhe: 37,1 cm, um 1440 (vor 1445). Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, Inv. H4 155/37. © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Aufnahme: Archiv Skulpturensammlung.



8.19. Filarete, Terrakottafragment einer Fenster- oder Türrahmung, das 1964 von Liliana Grassi bei den Restaurierungsarbeiten des Ospedale Maggiore in Mailand aufgefunden wurden. Aus: *La Ca' Granda: cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Ausst.-Kat., Milano 1981, S. 79, Nr. 15.



8.20. Filarete, Terrakottafragment einer Fenster- oder Türrahmung, das 1964 von Liliana Grassi bei den Restaurierungsarbeiten des Ospedale Maggiore in Mailand aufgefunden wurden. Aus: *La Ca' Granda: cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Ausst.-Kat., Milano 1981, S. 79, Nr. 16.

FILARETE ALS PERSONIFIKATION DER TUGEND

Wie wir bereits gesehen haben, wird auf der Spitze der sogenannten »Casa della Virtù e del Vizio« beziehungsweise »Casa Areti« eine Personifikation der Tugend angebracht (Taf. f. 143r, f. 144r und f. 145r; Abb. 8.13, 7.6 und 7.7).⁵⁸ Es handelt sich um eine männliche Gestalt in Rüstung, die zwischen zwei Bergen steht und sich an einer Dattelpalme und einem Lorbeerbaum festhält. Darüber schwebt als natürliche Folge der *virtus* die Allegorie der *fama* in Gestalt eines geflügelten Genius. Er ist von ebenfalls geflügelten Augen, Mündern und Ohren umgeben,

die nach Vergils *Aeneis* als Sinnbilder der schnellen Verbreitung von Ruhm gelten.⁵⁹ Während die nicht dargestellte Allegorie des Lasters dem Text zufolge auf einem unsicheren Rad mit sieben Speichen (Sinnbild der sieben »Hauptlaster«, i. e. Todsünden) steht, die siebenfach Schmutz ausspeien, sodass am Fuße des Rades sich eine Pfütze aus Dreck bildet, in welcher sich Schweine suhlen; so steht die Allegorie der Tugend (Taf. f. 143r, Abb. 8.13) auf einem Diamanten als Sinnbild der Beständigkeit und unterhalb des Diamanten entspringt »eine Quelle von Honig, um die viele Bienen sind« (»una fonte di mele, nella quale sono molte ape«), wie es in Filaretos Beschreibung heißt.⁶⁰

Der Kopf der Virtus ist kahl und durch einen Strahlenkranz ausgezeichnet (Taf. f. 143r, Abb. 8.14). Daraus hat Paolo Coen geschlossen, Filarete habe hier gleichzeitig den Sonnengott Apoll darstellen wollen, der auf dem Parnass wohnt, als Anführer der Musen, die zusammen mit dem Diamanten den Sockel der Allegorie bilden (was nur in den Gesamtansichten des »Houses der Tugend und des Lasters« zu sehen ist, Taf. f. 144r und f. 145r, Abb. 7.6 und 7.7).⁶¹ Zur Stützung dieser These verwies er auf die Inschrift auf der Rückseite der Selbstporträt-Medaille (Abb. 8.1b und 8.2: VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COM(M)ODA PRINCEPS), welche den Fürsten mit der Sonne gleichsetzt. Daraus schloss Coen, dass in der Tugendallegorie auf der »Casa della Virtù e del Vizio« Filaretos Bauherr Francesco Sforza in einer mehrfach kodierten Virtus-Apollo-Sol-Gestalt als Förderer der Tugend verherrlicht werde.⁶²

Tatsächlich ist auffallend, dass Filarete dem Gesicht der Tugendallegorie keine idealisierten, sondern sehr individuelle Züge verliehen hat, die deshalb wohl zu Recht als eine identifizierbare Physiognomie zu interpretieren sind. Aber die Gesichtszüge haben nichts mit denen des Francesco Sforza gemein. Vergleicht man sie jedoch mit Filaretos zahlreichen Selbstporträts, beispielsweise mit der Vorderseite seiner Selbstporträt-Medaille (Abb. 8.1a und 8.2a; vgl. Abb. 8.3, 8.4 und 8.5; ferner Abb. 9.1, Taf. f. 11), so fällt auf, dass sein Gesicht stets durch hagere Züge, eine schmale Nase, dünne Lippen, durch einen glatt rasierten Bart und kurz geschorenes Haar charakterisiert ist. Ich stimme Hans Hubert zu, dass wir es bei der Personifikation der Tugend mit einem weiteren Selbstporträt des ausgesprochen selbstbildnisfreudigen »Filarete« – Liebhaber oder Freund der Tugend – zu tun haben.⁶³ Auch im Falle der Tugendallegorie auf der »Casa Areti« ist es der tugendhafte Architekt, der die Bienen nährt und Honig über das Land verteilt.

Bei Filaretos Biene handelt es sich um seine persönliche Imprese, um seine Signatur. Als solche erscheint sie auf der Vorderseite der Medaille und auf zahlreichen anderen Werken der Mailän-

der Zeit: auf der sicherlich von Filarete angefertigten Porträtmedaille seines Humanisten-Freundes Francesco Filelfo, die sich in drei Exemplaren erhalten hat (Abb. 8.14);⁶⁴ auf einer bronzenen Plakette mit einer Darstellung der Muttergottes mit dem Christuskind und vier Engeln, die sich ebenfalls in drei Exemplaren erhalten hat (Abb. 8.15);⁶⁵ auf einer singulären Bronze-Platte in der Eremitage in Sankt Petersburg, welche einen von Löwe und Stier flankierten Lorbeerbaum zeigt, in dessen Krone eine Biene sitzt (Abb. 8.16);⁶⁶ am Ende des zweiten, 1465 datierten Teils der Inschrift auf der Standplatte der Reiterstatuette des »Commodus« beziehungsweise Marc Aurel (Abb. 8.17 und 8.18);⁶⁷ schließlich auf drei Terrakottafragmenten von Fenster- oder Türrahmungen, die von Liliana Grassi 1964 bei den Restaurierungsarbeiten des Ospedale Maggiore in Mailand aufgefunden wurden (Abb. 8.19 und 8.20).⁶⁸

Aber erst die Darstellung der Medailen-Rückseite (Abb. 8.1 und 8.2) sagt uns, wie wir sie zu deuten haben: Es handelt sich keineswegs um den Architekten; Biene und Architekt werden nicht identifiziert. Es handelt sich vielmehr um das Produkt des Architekten und seiner Architektur: nämlich den neuen idealen Menschen, die neue ideale Gesellschaft, ein neues Goldenes Zeitalter – die »Renaissance« eben, die der Architekt zu schöpfen imstande wäre, wenn er vom Fürsten endlich die nötigen Mittel (*commoda*) erhalten würde; wenn die Sonne des Herzogs endlich stärker scheinen würde. Filaretos Selbstporträt-Medaille hat also keineswegs commemorative Funktion, im Sinne einer Proklamation errungener Erfolge oder einer Dokumentation eines erkämpften hohen gesellschaftlichen Status. Im Gegenteil, wie schon sein literarisches Werk, sein monumentales *Libro architetonico*, so stellt auch Filaretos Selbstporträt-Medaille einen Gegenentwurf zu seiner beruflich und finanziell prekären Lage dar, in der sich der von allen missverstandene und zu Unrecht missachtete Architekt am Ende seiner Tätigkeit am Hof der Sforza in Mailand befindet. Filaretos Selbstporträt-Medaille versinnbildlicht einerseits – auf den Autor selbst bezogen – eine trotzig-tröstliche Utopie,

in welcher er mit der vorbehaltlosen Unterstützung seines Herzogs (der Sonne) die perfekte Gesellschaft (den Bienenstaat) schöpft, welche ein neues Goldenes Zeitalter (den Honig) produziert; andererseits – auf Filaretos Beruf und seine Vertreter, den Ar-

chitekten der Renaissance im Allgemeinen bezogen –, stellt Filaretos Selbstporträt-Medaille eine Zukunftsvision dar, und eine Aufforderung an Architekten wie Bauherrn, sie in die Tat umzusetzen.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 Bde., London 1930, Nr. 905. Die beiden Exemplare unterscheiden sich nur geringfügig voneinander. – Die Medaille kann nicht sicher datiert werden, sie stammt aber jedenfalls aus Filaret's Mailänder Zeit, denn die Inschrift nennt ihn ausdrücklich »Architectus«. So nennt Filarete sich erst seit 1452, zuvor hatte er sich stets als »scultore« bezeichnet. – Einer der Adressaten der Medaille war höchstwahrscheinlich Filaret's Auftraggeber Francesco Sforza. Sie könnte aber – nachdem sich Filaret's Verhältnis zu seinem Arbeitgeber zunehmend trübte – auch an seinen Sohn und Nachfolger Galeazzo Maria Sforza gerichtet gewesen sein, der in einem vielleicht von Filarete verfassten Sonett »geboren unter dem Einfluss der Sonne« bezeichnet wird. Zu diesem mit »servulus Philarethes« unterzeichneten Gedicht siehe S. 408f., Anm. 7. Der in der Inschrift der Medaille erhaltene Apell an den »PRINCEPS« schließt wohl Piero de' Medici (dem der Codex II.I.140 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze gewidmet war) als ursprünglichen Adressaten aus. (Während die Dedikation an Francesco Sforza mit »Eccellentissimo Principe« anhebt und mit »Illustrissimo principe« fortfährt, wird diese Anrede in der Dedikation an Piero de' Medici vermieden (siehe *Trattato*, I, 3–8: Medici; 8, Anm.: Sforza.) Gegen Angiola Maria Romanini, Art. Averlino (Averulino), Antonio, detto Filarete, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 4, Rom 1962, 662–667, 665; und Gunter Schweikhart, Piero de' Medici, Alberti und Filarete, in: *Piero de' Medici »il Gottoso«. Kunst im Dienst der Mediceer*, hrsg. von Andreas Beyer und Bruce Boucher, Berlin 1993, 369–385, 375–378 (und in: ders., *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln 2001, 239–255, 247–250): Die Medaille wäre Piero de' Medici gemeinsam mit der Reiter-Statuette des »Commodus« (Marc Aurel) überreicht worden (vgl. Anm. 67); eine Vermutung, die erstmals von Schubring geäußert worden war: Paul Schubring, Art. Filarete, in: *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 11, Leipzig 1915, 552–556, 554. Julian Raby wiederum erklärte wenig überzeugend Mehmed II. zum Adressaten der Medaille: Julian Raby, Pride and Prejudice: Mehmed the Conquerer and the Italian Portrait Medal, in: *Italian Medals*, hrsg. von Graham Pollard, Washington 1987, *Studies in the History of Art* 21, 171–194, 189; ebenso Kenneth Hayes, Filarete's »Journey to the East«, in: *Oriental Occidental: Geography, Identity, Space*, hrsg. von Sibel Bozdoğan und Ülker Berke Copur, ACSA International Conference 2001, 168–171, 169. Vielleicht war die Medaille aber auch gar nicht für eine der genannten Herrscherpersönlichkeiten bestimmt, sondern wurde von Filarete vielmehr an seine Freunde gereicht, wie die Humanisten Francesco Filelfo oder Timoteo Maffei, oder die Künstler Jean Fouquet oder Aristotele Fioravanti, die allesamt als solche in Filaret's *Libro architetonico* auftreten. Zu Filelfo siehe S. 337, Anm. 130 und ad indicem; zu Timoteo Maffei S. 231, Anm. 65; zu Fouquet S. 86, Anm. 106; und zu Fioravanti S. 268, Anm. 32; bzw. *Trattato, ad indicem*. Zu den sozialgeschichtlichen Motiven der Renaissance-Medaille vgl. insbes. Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.
- 2 Zur bisherigen Interpretation der Selbstporträt-Medaille im Folgenden. Auf die Bienensymbolik des *Libro architetonico* näher eingegangen sind bisher nur Rinaldo Rinaldi, Il sogno pedagogico da Filelfo a Filarete, in: ders., *Libri in maschera. Citazioni e riscritture umanistiche*, Rom 2007, 205–241, 232–241, und Thomas Ricklin, Antonio Averlino's *fantasia*, in: *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden, 2011, 287–326, 318–326.
- 3 Siehe beispielsweise George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 Bde., London 1930, Nr. 926: Niccolò Fiorentino, Porträtmedaille Lorenzo de' Medicis, circa 1490, welche auf der Rückseite die Personifikation der Stadt Florenz unter einem Lorbeerbaum sitzend zeigt. Vgl. auch die Porträtmedaille des letzten Sforza, Francesco II., auf welcher sich – unter dem Motto NEC SORTE NEC FATO – der Lorbeerbaum dem ebenfalls dargestellten Wind nicht beugt. Siehe Carlo Crippa, *Le monete di Milano dai Visconti agli Sforza dal 1329 al 1535*, Mailand 1986, 335.
- 4 Auch sein wahrscheinlicher Lehrer Lorenzo Ghiberti brachte jeweils seinen Namen und ein Selbstporträt an den beiden Türen des Florentiner Baptisteriums an (1403–24 und 1425–52), aber nichts ist der Zahl und Variabilität der Selbstporträts Filaret's vergleichbar. Neben Ghiberti vgl. insbesondere Jean Fouquet's ähnlich formatiertes Selbstporträt, heute im Louvre, welches aus dem Rahmenwerk des Diptychon von Melun stammt. Filarete und Fouquet, der im *Libro architetonico*, IX, f. 69r (*Trattato*, I, 265), innerhalb einer Liste der besten zeitgenössischen Maler genannt wird, dürften sich in Rom beziehungsweise Florenz kennengelernt haben, als Fouquet ein (heute verlorenes) Porträt Eugens IV. anfertigte. Siehe v. a. Chiara

Savettieri, L'autoritratto di Jean Fouquet: Cultura italiana o franco-flamminga?, in: *Ricerche di Storia dell'arte* 76 (2002), 31–40; ferner Corrado Maltese, Fouquet e Filarete: Un momento della tecnologia dell'immagine nel primo Quattrocento a Roma, in: *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI*, hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand 1989, 202–209; Daniel Arasse, Les portraits de Jean Fouquet, in: *Il ritratto e la memoria. Materiali*, 3 Bde., hrsg. von Augusto Gentili, Philipp Morel und Claudia Cieri Via, Rom 1993, Bd. 2, 61–74, 67–70; und Erik Inglis, *Jean Fouquet and the Invention of France: Art and Nation after the Hundred Years War*, New Haven und London 2011, 19–33 (»Fouquet's self-portraits«). Vasari bezeugt ihre Freundschaft und bemerkt: »Antonios Porträt stammt von seiner Hand und steht am Anfang seines Buches [Taf. f. 11, Kopie], in welchem er das Bauen lehrt.« Zit. nach der dt. Übers. von Victoria Lorini, welche in Kürze im eBook-Format im Klaus Wagenbach-Verlag, Berlin, erscheinen wird. Siehe Anm. 106. Gestützt wird diese Zuschreibung durch die Beobachtungen von Ginevra Bentivoglio, A proposito di Filarete e Fouquet, in: *Quaderni PAU*, n. s. 13 (2003), 11–16. Zu möglichen »architektonischen« Spuren, welche die Bekanntschaft mit Filarete in Fouquets malerischem Werk hinterlassen hat, siehe Maria Beltramini, Souvenirs d'Italie. Motivi architettonici italianizzanti nell'opera di Jean Fouquet, in: *Franco-Italica* 19–20 (2001), 1–30. – Was den Typus der Selbstporträt-Medaille betrifft, so hat diese – in Format und Anspruch – natürlich ihren engsten Verwandten in Albertis Porträtplakette von circa 1435 in der Samuel H. Kress Collection in Washington und dem Cabinet des Medailles des Louvre in Paris, deren Rückseite allerdings blank geblieben ist; das berühmte Emblem des geflügelten Auges findet sich kleinformig auf der Vorderseite integriert. Siehe beispielsweise Ulrich Pfisterer, »Soweit die Flügel meines Auges tragen.« Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42 (1998), 205–251; oder Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven und London 1998, 70–77. Vgl. Albertis spätere Porträt-Medaille von Matteo de Pasti von circa 1454 mit dem geflügelten Auge und dem Motto QVID TVM auf dem Revers (ebd., 214, Abb. 8; zum Exemplar des Gabinetto Numismatico e Medagliere des Castello Sforzesco in Mailand siehe *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art, hrsg. von Keith Christiansen und Patricia Lee Rubin, New York 2011, 192–193); und Pisanellos in zwei Varianten überlieferte Selbstporträt-Medaille aus den 1440er-

Jahren (siehe oben S. 371f.). Hinzu treten zwei 1458 datierte Selbstporträtmedaillen des weitgehend unbekannteren Giovanni di Pasqualino (Zuan) Boldù, welcher zwischen 1454 und 1477 in Venedig als Maler und Medailleur tätig gewesen sein dürfte, wo ihn Filarete kennengelernt haben könnte. Siehe George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 Bde., London 1930, Nr. 420 und 421. Die Vorderseiten zeigen jeweils ein Porträt des Künstlers, einmal in zeitgenössischer vornehmer Tracht, einmal *all'antica* mit nackten Schultern und Lorbeerkranz; die Rückseiten allegorische Darstellungen. Die Medaillen tragen lateinische und (fehlerhafte) griechische Inschriften; in einem Fall ist der Name des Künstlers in hebräischer Schrift eingetragen, was seine umfassende Bildung, vielleicht aber auch seine Herkunft dokumentieren soll. Zum Selbstporträt der Renaissance allgemein, mit Besprechung aller genannten Beispiele, siehe Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven und London 1998. Zu den Medaillen des Giovanni Boldù vgl. Gunter Schweikhart, Piero de' Medici, Alberti und Filarete, in: *Piero de' Medici 'il Gottoso. Kunst im Dienst der Mediceer*, hrsg. von Andreas Beyer und Bruce Boucher, Berlin 1993, 369–385, 378–379 (und in: ders., *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln 2001, 239–255, 250–251); Raymond B. Waddington, Graven Images: Sixteenth-Century Portrait Medals of Jews, in: *The Medal* 23 (1993), 13–21, 13 und Abb. 1; und *The Currency of Fame: Portrait Medals in the Renaissance*, hrsg. von Stephen K. Scher, London 1994, 102–103. Weitere Vorläufer zu Filaretos Selbstporträts im Allgemeinen finden sich angeführt und abgebildet bei Anton Legner, *Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*, Köln 2009, v. a. 283–289 und 497–516. – Übrigens lassen sich die beiden Darstellungen unterhalb der Martyrien der Apostelfürsten an Filaretos Bronzetur zu Sankt Peter von circa 1440 (Abb. 1.2: Selbstporträt mit Inschrift ANT[O]NIUS PETRI DE FLORENTIA FECIT MCCCCXLV, und Abb. 1.3: Inschrift OPVS ANTONII) als Vorder- und Rückseite einer Porträtmünze oder -medaille lesen. Wieder einmal war Filarete der Erste, der ein antikes Format und dessen Anspruch für den Künstler adaptierte. Vielleicht kam ihm die Idee dazu, als er für die Darstellung Neros innerhalb des Martyrium Pauli zu einer Münze des römischen Kaisers griff. Siehe Klaus Fittschen, Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. 2: *I generi e i temi ritrovati*, Turin 1985, 381–412, 391 und Abb. 340–347.

- 5 Zu den Selbstporträts an den Bronzetüren von Sankt Peter siehe Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 259–301 (Kap. »Claiming Authorship and Status: Filarete's Self-Representations«); und ders., Filarete's *Hilaritas*: Claiming Authorship and Status on the Doors of St. Peter's, in: *The Art Bulletin* 94 (2012), 548–571. Das Selbstbildnis an der Innenseite der Tür wurde wohl, wie die beiden Selbstporträts an der Vorderseite, erst gegen Ende der Arbeiten angebracht, d. h. erst in den 1440er-Jahren. Siehe Glass, *Filarete at the Papal Court*, op. cit., 217–218, 259–301 und 290–291. Vgl. Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven und London 1998, 54–57 und 63–69. Für die Plakette an der Rückseite der Tür im Besonderen siehe, neben Glass, op. cit., Pietro Cannata, Le Placchette del Filarete, in: *Italian Plaquettes*, hrsg. von Alison Luchs, Washington 1989, 35–53, 35–37; 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), 296–299 (vgl. dies., Italian Self-Portraits and the Rewards of Virtue, in: *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, hrsg. von Gunther Schweikhart, Köln 1998, 69–91, 69–71); und Matthias Winner, Filarete tanzt mit seinen Schülern in den Himmel, in: *Italia et Germania. Liber amicorum Arnold Esch*, hrsg. von Hagen Keller, Werner Paravicini und Wolfgang Schieder, Tübingen 2001, 267–289.
- 6 Erste Seite des Codex Trivulzianus 863, der um 1945 in Mailand verschollen ist. Vgl. Michele Lazzaroni and Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 238–239; Wolfgang von Oettingen, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wien 1890, 13–16. Die Illustration findet sich nicht im Codex II.I.140 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Nachdem jedoch der Codex Trivulzianus nicht dem Piero de' Medici, wie der Florentiner Codex, sondern noch dem Francesco Sforza dediziert ist, handelt es sich um die dem Original näherstehende Version. Dass Bienen (und Ameisen) das Doppelporträt umgeben, spricht dafür, dass diese Illustration auf Filarete selbst zurückgeht. Zum Verhältnis der Abschriften zueinander siehe S. 21ff., Anm. 5. Zum Motiv der Ameise siehe oben S. 204f.
- 7 So die in Anm. 8 und 17 genannten Autoren.
- 8 Martin Warnke, Filaretes Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hrsg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, 101–112. Vgl. beispielsweise Gunter Schweikhart, Piero de' Medici, Alberti und Filarete, in: *Piero de' Medici »il Gottoso«. Kunst im Dienst der Mediceer*, hrsg. von Andreas Beyer und Bruce Boucher, Berlin 1993, 369–385, 377–378 (und in: ders., *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln 2001, 239–255, 249–250); Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven und London 1998, 79–84; Andreas Thielemann, Altes und Neues Rom. Zu Filaretes Bronzetür – ein Drehbuch, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 63 (2002), 33–70, 51–52; und zuletzt Jonathan Powers, *The Virtù of Architectural Invention: Rhetoric, Ingegno, and Imagination in Filarete's Libro Architetonico*, Diss. McGill University, Montreal 2014, 279–281. Vgl. Anm. 17. Laut Thielemann, op. cit., könnte Filarete das literarische Bienengleichnis von Filelfo haben, doch in den Schriften des Humanisten-Freundes konnte ich es nicht finden.
- 9 Martin Warnke, Filaretes Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hrsg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, 101–112, 104.
- 10 Siehe oben S. 382ff.
- 11 *Libro architetonico*, XVII, f. 136r; *Trattato*, II, 509: »Io gli farei una ghirlanda di foglie d'alloro, perché significa sapienza, e anche perché anticamente se ne coronava queglii degni uomini. [...] E nel mezzo d'essa le farei una ape su uno fiore, la quale paresse che ne cavasse il mele.« Der Berater wird *Libro architetonico*, XVII, f. 135r (*Trattato*, II, 505), »Zoloren da Tonecor« genannt, wohl ein Anagramm von »Lorenzo da Corneto«, welcher sich jedoch nicht mit Sicherheit identifizieren lässt. Spencer hat Lorenzo Vitelleschi, Abt des Klosters von Santo Spirito di Corneto vorgeschlagen. Siehe *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1, 233–234, Anm. 5.
- 12 Ebd.: »Questo mi piace ancora, perché significa ingegno.«
- 13 Ebd.: »Questo animale è degno e giusto e ha molte prerogative in sé.«
- 14 Siehe v. a. Jürgen von Stackelberg, Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio, in: *Romanische Forschungen* 68 (1956), 271–293; und Jan Hendrik Waszink, *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*, Opladen 1974.
- 15 Seneca, *Epistolae morales*, 84, 3–5. Vgl. Quintilian, *Institutio oratoria*, I, 10, 7; Macrobius, *Saturnalia*, I, 1; oder Johannes von Salisbury, *Policraticus*, VII, 10.
- 16 Petrarca, *Rerum familiarum liber (Familiares)*, I, 8. Der Brief an Tommaso da Messina schließt mit der Empfeh-

- lung: »... nach deren [der Bienen] Beispiel verbirg das beste von allem, was sich dir darbietet, im Bienenstock deines Herzens, verwahre es mit höchstem Eifer und bewahre es beharrlich, damit möglichst nichts verloren geht. Sorge aber dafür, dass es nicht, so wie du es nahmst, zu lange in dir verbleibt. Denn den Bienen würde in Wahrheit keinerlei Verdienst zustehen, wenn sie das Vorgefundene nicht in etwas Anderes und Besseres verwandeln würden.« Aus dem Italienischen übers. von Victoria Lorini. Francesco Petrarca, *Epistolario: Le Familiari*, übers. von Ugo Dotti, Bd. 1: Buch I–VIII, Viareggio 2002, 63–67, 63 und 67. Für das lateinische Original siehe Francesco Petrarca, *Le Familiari*, 4 Bde., hrsg. von Vittorio Rossi, Bd. 1, Florenz 1934, 39–44. Petrarca verweist hier neben Seneca (*Epistolae morales*, 84, 3–5) auch auf Macrobius (*Saturnalia*, I, praef. 5–10). Vgl. auch XXII, 2 und XXIII, 19. Vgl. Jürgen von Stackelberg, Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio, in: *Romanische Forschungen* 68 (1956), 271–293, 281–285; Martin L. McLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford 1995, 25–34; ferner G. W. Pigman, Versions of Imitation in the Renaissance, in: *Renaissance Quarterly* 33 (1980), 1–32; und Dina De Rentiis, Der Beitrag der Bienen. Überlegungen zum Bienengleichnis bei Seneca und Macrobius, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 141 (1998), 30–44.
- 17 Ulrich Pfisterer, Ingenium und Invention bei Filarete, in: *Nobilis Arte Manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, hrsg. von Bruno Klein und Harald Wolter von dem Knesebeck, Dresden 2002, 265–289, 271. Für den lateinischen Text von Barzizzas *De imitatione*, siehe G. W. Pigman, Barzizzas Treatise on Imitation, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 44 (1982), 341–352, 349–352; das Bienengleichnis findet sich auf S. 350, Zeile 52–57.
- 18 Martin Warnke, Filaretos Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hrsg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, 101–112, 105–6.
- 19 Angelo Poliziano, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, in: *Prosatori latini del Quattrocento*, hrsg. von Eugenio Garin, Mailand 1952, 869–885, 878/879. Poliziano bezieht sich nicht auf Seneca, sondern auf Lucretius, *De rerum natura*, III, 11–12. Vgl. Martin L. McLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford 1995, 202–206.
- 20 Marsilio Ficino, *Epistolae*, Liber V, Nr. 15; *The Letters of Marsilio Ficino*, trans. from the Latin by members of the Language Department of the School of Economic Science, London, 8 Bde., London 1975–2009, Bd. 4 (1988), 22–23. Vgl. Liber IX, Nr. 9; Bd. 8 (2009), 15–16. Ich danke Valery Rees für diesen Hinweis.
- 21 G. W. Pigman, Barzizzas Treatise on Imitation, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 44 (1982), 341–352.
- 22 Plinius, *Naturalis historia*, XXXVI, 64; Cicero, *De Inventione*, II, 1–3; dann insbesondere Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, Canto V, esp. litt., § 103–105; *De claris mulieribus*, Kap. *De Helena Menelai regis coniuge*; und *Genealogia Deorum gentilium*, XI, 8. Vgl. Leonard Barkan, The Heritage of Zeuxis: Painting, Rhetoric, and History, in: *Antiquity and Its Interpreters*, hrsg. von Alina Payne, Ann Kuttner und Rebekah Smick, Cambridge 2000, 99–109.
- 23 Leon Battista Alberti, *De Statua*, 17; und *De pictura*, III, 56.
- 24 Die sog. *Libri del disegno* (Buch XXII–XXIV) benutzen ausführlich die Schriften *Elementa picturae* und *De pictura* (oder *Della pittura*), auf die auch ausdrücklich verwiesen wird: *Libro architetonico*, XXII, f. 174r (*Trattato*, II; 641): »... gemäß dem, was der genannte Battista Alberti in seinen Elementen [der Malerei] sagt.« (»... secondo che 'l sopradetto Battista Alberti dice ne' suoi Elementi.«). Und XXII, f. 176r (II, 646): »Wenn du diese Dinge umfassender begreifen möchtest, lies die Mathematiker und Battista Alberti in seinen Büchern, die er über die Malerei verfasst hat.« (»E se più di queste cose intendere sottilmente vuoi, leggi e' matematici e Battista Alberti, in que' suoi libelli che ha fatti di pittura.«) Im 24. Buch, f. 183r (*Trattato*, II, 672, Zeile 14–23) übernimmt Filarete eine Stelle, die sich nur in der lateinischen Version *De pictura* findet (nämlich, dass eine *istoria* aus maximal neun Personen gebildet sein soll), doch Bertolini hat überzeugend nachgewiesen, dass viele andere Stellen auf den italienischen Text zurückgehen. Siehe Lucia Bertolini, Ancora su Alberti e Filarete: per la Fortuna del *De pictura* volgare, in: *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, 3 Bde., hrsg. von Lucia Bertolini und Donatella Coppini, Florenz 2010, Bd. 1, 125–166, mit einer Konkordanz der relevanten Stellen auf S. 147–166. Vgl. auch Alessandro Gambuti, I libri del disegno: Filarete e l'educazione artistica di Galeazzo Maria Sforza, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 133–142. Auf Albertis *De re aedificatoria* verweist Filarete hingegen nur an einer einzigen Stelle, *Libro architetonico*, I, 1v–2r (*Trattato*, I, 10–11): »... und Battista Alberti, ein Zeitgenosse von uns und in vielen Bereichen überaus gelehrter Mann, der sehr sachkundig darin ist, vor allem im *Disegno*, welcher die Grundlage und den Wegweiser jeder Kunst bildet, die mit der Hand ausgeführt wird. Auf ihn [den *Disegno*] versteht er sich bestens, außerdem ist er äußerst

- kundig in der Geometrie und in anderen Wissenschaften. Auch hat er ein höchst elegantes Werk auf Latein verfasst.« Zit. S. 24, Anm. 14. Dabei könnte es sich natürlich auch um einen Verweis auf Albertis *De pictura* handeln, doch nachdem unmittelbar zuvor von Vitruv die Rede ist, kann man zu Recht annehmen, dass es sich um Albertis Architekturtraktat handelt. Dass Filarete dieses gekannt hat, kann ohnehin nicht bezweifelt werden angesichts der zahlreichen undeckelten Bezüge. Siehe *Trattato, ad indicem*. Zur Wahrscheinlichkeit einer persönlichen Bekanntschaft siehe S. 24f, Anm. 14.
- 25 *Libro architetonico*, XIX, f. 152r, 155v, 156v (*Trattato*, II, 566, 581, 584); XXII, f. 174v (II, 643); XXIII, f. 180v (II, 662).
- 26 Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo*, hrsg. von Emma Spina Barelli, Mailand 1964, 82–83. Vgl. David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, 186–199, 189–190; und François Quiviger, Honey from Heaven: Aspects of the Topos of the Bee in Renaissance Artistic Literature, in: *Visuelle Topoi. Erfindungen und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München und Berlin 2003, 317–321, 318.
- 27 Johann Philipp Glock, *Die Symbolik der Bienen und ihrer Produkte in Sage, Dichtung, Kultus, Kunst und Bräuchen der Völker*, Heidelberg 1891, 32–50 und 184–187; Dietmar Peil, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1983, 166–301; Carla Nicolaye, ›Sed inter omnia ea principatus apibus.‹ Wissen und Metaphorik der Bienenbeschreibungen in den antiken Naturkunden als Grundlage der politischen Metapher vom Bienenstaat, in: *Ille Operum Custos. Kulturgeschichtliche Beiträge zur antiken Bienen symbolik und ihrer Rezeption*, hrsg. von David Engels und Carla Nicolaye, Hildesheim 2008, 114–137.
- 28 Aristoteles, *Historia animalium*, IX, 40, 487b–488b (vgl. *De generatione animalium*, III, 10).
- 29 Cicero, *De officiis*, I, 157; Varro, *Rerum rusticarum*, III, xvi, 1–42; Seneca, *De clementia*, I, 19, vgl. *Epistolae*, 121, 22; Columella, *De re rustica*, IX, 6–15; Plinius, *Naturalis historia*, XI, 4–23 (›republicam habent‹), vgl. XVIII, 58; Aelian, *De natura animalium*, I, 9–10 und 59–60 sowie V, 10–13 (Vergleich der Gemeinschaft der Bienen mit derjenigen der Athener); etc. Vgl. auch Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum libri*, XVII, 4, 11, und Horapollon, *Hieroglyphica*, I, 62, wo die Hieroglyphe »Biene« jeweils als König gedeutet wird, denn »durch die Gestalt einer Honig bereitenden Biene bringen sie [die Ägypter] den ›König‹ zum Ausdruck« (zit. nach Ammianus Marcellinus, *Römische Geschichte*, lat.-dt., 2 Bde., Berlin 1988, Bd. 1, 216–217) beziehungsweise »wenn sie [die Ägypter] dem König ergebene Volk darstellen, malen sie eine Biene« (zit. nach *Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch*, griech.-dt., hrsg. von Heinz-Josef Thissen, München 2001, 39; meines Wissens jedoch erst in der griechisch-französischen Ausgabe von Jacques Kerver, Paris 1543, ausführlicher mit Bienenstock und Bienenvolk illustriert; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k714155>, letzter Zugriff: 11.06.2019; in der lateinischen Übersetzung von Willibald Pirckheimer für Maximilian I. um 1510 hat Albrecht Dürer an dieser Stelle nur eine einzelne Biene eingezeichnet; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 3255). Vgl. auch die 1503 verfassten *Commentarii de honesta disciplina* (VII, 2) des Florentiners Pietro Crinito, in Anschluss an Ammianus Marcellinus und unter explizitem Verweis auf die römische Vorlage: »... die Biene wurde als Symbol des Königs bezeichnet, weil er (der König) bei der Verrichtung seiner Lebensaufgaben den Stachel der Gerechtigkeit ebenso wie die süße Milde des Honigs besitzen soll.« (›... apis symbolum regis signabatur, quod is in obeundis vitae officiis non minus iustitiae aculeum, quam dulcem mellis clementiam habere debeat.‹) Zit. nach Pietro Crinito, *De honesta disciplina*, hrsg. von Carlo Angelieri, Rom 1955, 180; vgl. den Reprint der Ausgabe von 1532: Petrus Crinitus recte Pietro del Riccio Baldi, *De honesta disciplina*, hrsg. von Anton F. W. Sommer, Wien 2001, 172. Die von Filarete in *Libro architetonico*, XII, f. 87v (*Trattato*, I, 335) aufgeführten Hieroglyphen-Beispiele (allerdings ohne Nennung der Biene, im Gegensatz zu Alberti, *De re aedificatoria*, VIII, 4) sind wohl Horapollon's *Hieroglyphica* entnommen, von welchen sein Humanisten-Freund Francesco Filelfo zumindest ein Exemplar besaß. Siehe S. 333, Anm. 109. Vgl. auch Andrea Alciato, *Emblematum liber* (Erstdruck Augsburg 1531; <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato>, letzter Zugriff: 11.06.2019), »Principis clementia«: Darstellung eines Bienenstocks und heimkehrender Bienen; vgl. »Ex bello pax«, Darstellung eines Bienen schwarmes, der in einem Helm Wohnung nimmt. Zur Biene in der auf Alciato folgenden Emblematis siehe Irving Lavin, Bernini's Bumbling Barberini Bees, in: *Barocke Inszenierung*, hrsg. von Joseph Imorde, Fritz Neumayer und Tristan Weddigen, Emsdetten 1999, 50–71, v. a. 60–69. Vgl. auch Alberti, *Libri della Famiglia*, III, in: *Opere volgari*, 2 Bde., hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960, Bd. 1, 215; Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen [Della Famiglia]*, übers. von Walter Kraus, Zürich 1962, 278: »Ihr Gelehrten ... pflegt, wenn ihr von der Lebensklugheit handelt, das Beispiel der Ameisen anzuführen und sagt, dass man von ihnen lernen müsse, heute für die Bedürfnisse von morgen vorzusorgen; so pflegt ihr auch, wenn ihr das Herrschertum einsetzt,

- einen Beweis von den Bienen zu nehmen, die alle einer einzigen gehorchen, und alle für das Gemeinwohl mit Heldenmut und glühendem Eifer sich regen, die einen, um den obersten Flaum von den Blumen zu ernten, die anderen, um die Last zu übernehmen und weiterzuleiten, diese, um das Eingebachte zur Verarbeitung zu verteilen, jene anderen, um das Bauwerk zu errichten, und alle zusammen, um ihre geborgenen Schätze und Köstlichkeiten zu verteidigen ...« (Im Folgenden vergleicht Alberti den Familienvater mit der Spinne, welche wachsam im Mittelpunkt des von ihr gewebten Netzes sitzt.) Cristoforo Landino (1425–1498), Zeitgenosse Filaretos und Lehrer der Söhne des Piero de' Medici, vergleicht in seinem seit den 1450er-Jahren vorgetragenen, aber erst 1481 veröffentlichten Kommentar zur Göttlichen Komödie den König der Bienen mit Gott. Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, 4 Bde., hrsg. von Paolo Procaccioli, Rom 2001, Bd. 4, 1991–1992 (Kommentar zu *Paradiso*, Canto XXXI, 7–12). In den circa 1473/74 verfassten *Disputationes Camaldulenses*, III, vergleicht er den Bienenstaat mit einer Republik, in der alle – unter der Führung eines Einzigen – einmütig, fleißig und kunstfertig der unter ihnen gerecht aufgeteilten Arbeit nachgehen; würden die Menschen diesem Bienen-Modell folgen, wäre der Platonische Staat verwirklicht. Siehe Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses*, hrsg. von Peter Lohe, Florenz 1980, 181–182; zit. in Anm. 49. Platon selbst hatte in der *Politeia* (VII, 5, 520b) die Wächter seines idealen Staates mit den Königen der Bienen verglichen.
- 30 Siehe Hellfried Dahlmann, Der Bienenstaat in Vergils *Georgica*, in: ders., *Kleine Schriften*, Hildesheim 1970, 181–197; Vinzenz Buchheit, *Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika. Dichtertum und Heilsweg*, Darmstadt 1972, 161–173; Patricia A. Johnston, *Vergil's Agricultural Golden Age: A Study of the Georgics*, Leiden 1980, 90–105; Thomas Olbertz, »Illum admirantur et omnes.« Apis in der klassischen römischen Literatur, in: *Ille Operum Custos. Kulturgeschichtliche Beiträge zur antiken Bienensymbolik und ihrer Rezeption*, hrsg. von David Engels und Carla Nicolay, Hildesheim 2008, 95–113, 99–104.
- 31 Hellfried Dahlmann, Der Bienenstaat in Vergils *Georgica*, in: ders., *Kleine Schriften*, Hildesheim 1970, 181–197, 189.
- 32 Hesiod, *Erga*, 233.
- 33 Theophrastus, *Historia plantarum*, IV, vii, 3; Horaz, *Oden/Carminum libri*, II, xix, 11–12, und *Epoden/Epodon liber*, XVI, 47; Tibullus, *Elegiae*, I, 3; Ovid, *Amores*, III, 8, 40, und *Metamorphosen*, I, 111–112; Vergil, *Georgica*, II, 436. 452–453, und IV, 139–150; *Eklogen*, IV, 26–30, und VII, 9–13; vgl. *Bukolika*, I, 53–55. Vgl. auch Theokrit, *Eidyllia*, I, 106–107; Plinius, *Naturalis historia*, XVI, 31; Aelian, *De natura animalium*, V, 42; etc. Vgl. Elisabeth Wimmer, *Biene und Honig in der Bildersprache der lateinischen Kirchenschriftsteller*, Wien 1998, 19–25. Natürlich mag stets auch die biblische Verheißung eines Landes, in dem Milch und Honig fließen, eine Rolle gespielt haben; siehe Ex. 3, 8.17; 13, 5; 33, 3; Lev. 20, 24; Num. 13, 27; 14, 8; 16, 13–14; Dtn. 6, 3; 11, 9; 26, 9.15; 27, 3; 31, 2–3; Jos. 5, 6; u. ö. Vgl. beispielsweise Marco Polo, *Il Milione*, 21; *Il Milione, testo di lingua del Secolo 13 ora per la prima volta pubblicato ed illustrato dal Conte Giov. Batt. Baldelli-Boni*, Florenz 1827, Bd. 2, 62–65, 64.
- 34 Vergil, *Aeneis*, I, 430–436.
- 35 Vergil, *Aeneis*, I, 430–436; *Georgica*, IV, 283–314 und 530–558. Vgl. Robert Triomphe, *Le lion, la vierge et le miel*, Paris 1989, 61–75 und 339–347; Kenneth F. Kitchell, The origin of Vergil's Myth of the Bugonia, in: *Daidalikon. Studies in Memory of Raymond V. Schoder*, hrsg. von Robert F. Sutton, Wauconda/Ill. 1989, 193–206; Wolfgang Polleichtner, The Bee Simile: How Vergil Emulated Apollonius in His Use of Homeric Poetry, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaften* 8 (2005), 115–160, 138–145. Die sogenannte Bugonie, die Entstehung der Bienen aus einem toten Rind, findet sich freilich auch an vielen anderen Stellen. Vgl. Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, IV, 81; Ovid, *Metamorphosen*, XV, 364–367; *Fasti*, I, 363–380; Varro, *De re rustica (Rerum rusticarum libri tres)*, II, 5, 5, und III, 16, 4; Columella, *De re rustica*, IX, 14, 6; Plinius, *Naturalis historia*, XI, 23; Aelian, *De natura animalium*, II, 57; u. a. Origenes, *Contra Celsum*, IV, 57, verwendet die Bugonie der Biene als Exemplum für seine Lehre von der Auferstehung des Leibes. Hinzu kommt natürlich die verwandte Erzählung von Samson, der im toten Löwen einen Bienenschwarm und Honig findet (Richter 14, 8). Vgl. Wimmer, *Biene und Honig*, 78–81. Vgl. Abb. 8.10.
- 36 *Libro architettonico*, XIX, f. 152r–153v; *Trattato*, II, 568–571.
- 37 Vergil, *Aeneis*, VII, 64–80. Vgl. Brigitte Grassmann-Fischer, *Die Prodigien in Vergils Aeneis*, München 1966, 64–67. – Vgl. oben S. 204.
- 38 Erstaunlicherweise steht auch in den mittelalterlichen Bestiarierien keineswegs die christliche Allegorese, sondern die profane Deutung des vorbildlichen Bienenstaates im Vordergrund. Siehe Debra Hassig, *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge 1995, 52–61 und Abb. 47–57.
- 39 Elisabeth Wimmer, *Biene und Honig in der Bildersprache der lateinischen Kirchenschriftsteller*, Wien 1998; Karsten C. Ronnenberg, »Vade ad apem et discite.« Die Biene in der Bibel und das literarische Echo bei den Christen der ersten vier Jahrhunderte, in: *Ille Operum Custos. Kulturgeschicht-*

- liche Beiträge zur antiken Bienensymbolik und ihrer Rezeption, hrsg. von David Engels und Carla Nicolaye, Hildesheim 2008, 138–164.
- 40 Giovanni da Viterbo, *Liber de regimine civitatum*, hrsg. von Caietano Salvemini, in: *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi*, 3 Bde., hrsg. von Augusto Gaudenzi, Bologna 1888–1892, Bd. 3, 215–280, 274. Vgl. Thomas von Aquin, *De regimine principum ad regem Cypri* (1265/66), I, 2 (»Warum es zweckmäßiger ist, dass eine Gesellschaft von Menschen, die zusammenleben, von einem geleitet werde als von mehreren«; *Über die Herrschaft der Fürsten*, übers. von Friedrich Schreyvogel, Stuttgart 1971, 12: »Es ist immer das beste, was der Natur entspricht ... [...]. Auch die Bienen haben eine Königin, und in der ganzen Welt ist ein Gott, der alles erschaffen hat und nach seinem Willen lenkt. [...]«; oder Guibert von Tournai (Gilbertus de Tornaco), *Eruditio regum et principum*, Secunda Epistola, Pars II, Cap. 7, und Tertia Epistola, Cap. 1; *Le traité ›Eruditio regum et principum‹ de Guibert de Tournai, O. F. M.*, hrsg. von Alphonse de Poorter, Louvain 1914, 75–76 und 83–84. Vgl. auch Gudrun Schmalzbauer, Regieren mit oder ohne Waffen. Die Bienenmetaphorik in byzantinischen Fürstenspiegeln, in: *Corona coronaria. Festschrift für Hans-Otto Kröner zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Sabine Harwardt und Johannes Schwind, Hildesheim 2005, 305–319. Beachte insbesondere Xenophon, *Cyropaedia*, V, 1, 24, welche von Filaretos Freund Filelfo ins Lateinische übersetzt worden war. Xenophon, *Kyropädie. Die Erziehung des Kyros*, griech.-dt., hrsg. und übers. von Rainer Nickel, München 1992, 321: »Denn zum König scheinst du mir geboren zu sein, und zwar nicht weniger als die Bienenkönigin im Bienenstock. Ihr nämlich folgen die Bienen stets freiwillig, wo sie sich auch niederlässt, und keine Biene verlässt diesen Platz. Wenn die Königin aber irgendwohin fliegt, bleibt keine Biene dort zurück. So gewaltig ist ihr natürlicher Drang, von ihrer Königin regiert zu werden. Die Menschen haben offenbar ein ähnliches Verhältnis zu dir. [...]« Vgl. Gregor Müller, *Bildung und Erziehung im Humanismus der italienischen Renaissance. Grundlagen – Motive – Quellen*, Wiesbaden 1969, 342–343; beziehungsweise Carlo de' Romini, *Vita di Francesco Filelfo da Tolentino*, 3 Bde., Mailand 1808, Bd. 2, 463–478, 477.
- 41 Eine Sammel-Vergil-Handschrift befand sich im Besitz seines Freundes Filelfo; Vergils *Aeneis* liegt seiner *Sphortias* zugrunde. Siehe Craig Kallendorf, *The Other Virgil: ›Pessimistic‹ Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford 2007, 50–66.
- 42 *Fiore di Virtù*, testo di lingua ridotto a corretta lezione per Angenore Gelli, Florenz 1855. Vgl. *The Florentine Fior di Virtù of 1491*, trans. by Nicholas Fersin with facsimiles of all of the original wood cuts, Washington 1953. Siehe Carlo Frati, Ricerche sul ›Fiore di Virtù‹, in: *Studi di Filologia Romanza* 6 (1893), 247–447; und Maria Corti, Le fonti del *Fiore di virtù* e la teoria della ›nobiltà‹ nel Duecento, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 136 (1959), 1–82.
- 43 Eine Liste erhaltener Manuskripte findet sich bei T. Casini, Appunti sul Fiore di Virtù, in: *Rivista critica della letteratura italiana* 3 (1886), 154–159. Zu den Illustrationen siehe Otto Lehmann-Brockhaus, Tierdarstellungen der *Fior di Virtù*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 6 (1940), 1–32. Zu den Quellen der Tierallegorien vgl. Hermann Varnhagen, Die Quellen der Bestiärschnitte im *Fiore di Virtù*, in: *Raccolta di Studi critici dedicata ad Alessandro D'Ancona*, Florenz 1901, 515–538; und Maria Corti, Le fonti del *Fiore di virtù* e la teoria della ›nobiltà‹ nel Duecento, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 136 (1959), 1–82, 16–29. – Auch in der Bibliothek der Sforza befand sich zur Zeit des Filarete zumindest ein Exemplar. Siehe Elisabeth Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XVe siècle*, Paris 1955, 265, Nr. A 860 (Inventar von 1426), heute nicht mehr zu identifizieren. Zur weiten Verbreitung der *Fior di Virtù* siehe auch Paul F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning 1300–1600*, Baltimore und London 1989, 95, 275–280, vgl. 288–289 und 304, mit Belegen für das Vorhandensein der Schrift in privaten Haushalten und für ihre Verwendung in den landessprachlichen Schulen von Florenz, wo sie das am meisten benutzte Lehrbuch gewesen zu sein scheint (ebd., 276–277). Weitere indirekte Belege für die weite Verbreitung bei Christian Bec, *Les livres des florentins (1413–1608)*, Florenz 1984, 161, 181, 195, 206 und 207. Neben den zahlreichen Manuskripten haben sich mindestens 65 Inkunabeln (erster Druck 1471), ferner dreizehn Editionen aus dem 16. und drei aus dem 17. Jahrhundert erhalten. Siehe die Einleitung in *The Florentine Fior di Virtù of 1491*, trans. by Nicholas Fersin with facsimiles of all of the original wood cuts, Washington 1953.
- 44 *Fiore di Virtù*, testo di lingua ridotto a corretta lezione per Angenore Gelli, Florenz 1855, 55–59 (hier Kap. XVII). Vgl. *The Florentine Fior di Virtù of 1491*, trans. by Nicholas Fersin with facsimiles of all of the original wood cuts, Washington 1953, 57–61, 57–58 (hier Kap. XXI). Der Text der *Fior di Virtù* wird mit geringfügigen Abweichungen wiederholt von Franco Sacchetti, *Delle proprietà degli animali* [2. Hälfte 14. Jahrhundert], in: *I sermoni evangelici, Le lettere ed altri scritti inediti o rari di Franco Sacchetti*, hrsg. von Ottavio Gigli, Florenz 1857, 255–261, 257–258. Vgl. auch Graziolo Bambagioli, *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali* (ca. 1340), hrsg. von Massimo

- Seriacopi, Genua 2006, 28 (Rubrica XXV, vv. 129–132: »Die Biene als Vorbild der Natur für die gute Führung einer jeden Gemeinschaft« – »Esemplio naturale de l’ape al buono reggimento di ciascuna comunità«).
- 45 Entsprechende Darstellungen finden sich zahlreich in den mittelalterlichen Bestiarien. Siehe beispielsweise Debra Hassig, *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge 1995, Abb. 47–57.
- 46 Vgl. Otto Lehmann-Brockhaus, Tierdarstellungen der *Fior di Virtù*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 6 (1940), 1–32.
- 47 Zit. nach *Fiore di Virtù*, testo di lingua ridotto a corretta lezione per Angenore Gelli, Florenz 1855, 55–59, 55 (hier Kap. XVII): »E puossi assimiagliare la virtù della giustizia al re dell’api, il quale ordina, e distribuisce per ragione ciascuna cosa; che certe api sono ordinate ad andare per lo fiore del mele, e certe a fare i favi negli buchi, e certe ordinate a purgare, e certe a accompagnare il re, e certe a combattere con gli altri api, che naturalmente hanno aperta grande guerra insieme, perchè l’una vuole torre all’altra il mele. E non n’uscirebbe mai nessuna ape dal buco anzi che il re; e ciascuna gli fa riverenza. E se lo re fosse sì vecchio che l’alie gli fussono cadute, grandi moltitudini d’api lo portano, e non l’abbandonano mai, e tutte l’altre api hanno pungiglioni dietro, salvo che il loro re. E certi di questi re sono neri e certi rossi, e sono maggiori degli altri api.« Dt. Übers. von Victoria Lorini. (Vgl. *The Florentine Fior di Virtù of 1491*, trans. by Nicholas Fersin with facsimiles of all of the original wood cuts, Washington 1953, 57–59; hier Kap. XXI.) Vgl. Brunetto Latinis *Tesoro*, V, 17, der Filarete, wie wir gesehen haben, auch für das Diagramm des Grundrisses von Sforzinda als Vorlage gedient haben könnte: »Und wisset, dass unter allen Tieren der Erde nur die Bienen eine Abstammungslinie und auch sonst alles gemein haben, weil sie alle in derselben Wohnstatt leben ...; jede hat auch die Arbeit mit der anderen gemein. [...] Ihrem Volk und ihrer Gemeinschaft geben sie eine Ordnung und wählen einen König. Ihre Wahl treffen sie durchaus nicht zufällig, sondern ernennen den edelsten an Sitten, den schönsten, größten und vorbildlichsten in der Lebensführung zum König und Herrscher über alle anderen. Damit er König und Herr sein kann, muss er demütiger sein und große Barmherzigkeit besitzen. Auch seinen Stachel oder Dorn wird er niemals grausam gegen irgendeinen richten. ... er sorgt dafür, dass sie sich untereinander lieben und ihrem Höhergestellten gehorchen, so dass keiner sein Haus verlässt, solange ihr Herr nicht draußen ist. ... ihre Gesetze befolgen sie gewissenhaft. [...] Kurz wisset, dass die Bienen ihren König so glühend lieben und mit solcher Treue, die ihnen angemessen scheint, dass sie ihr Leben opfern,
- um ihrem König beizustehen und ihn zu verteidigen. [...] Und wisset, dass eine jede ihr Amt hat, eine den Tau von der Blume sammelt, die anderen das Wachs aus dem Honig lösen und daraus die Waben schaffen, und noch andere Tag und Nacht über den König wachen ... [...]« Zit. nach *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, hrsg. von Luigi Gaiter, 4 Bde., Bologna 1878–1883, Bd. 2, 166–170. Deutsche Übers. von Victoria Lorini.
- 48 Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study in Medieval Culture*, Cambridge 2009, 37–55. Francesco Sforza scheint bisweilen seine Bücher in diesem Sinne geschmückt zu haben. Zumindest ist in einer Beschreibung von 1877 von einer Vitruv-Abschrift von 1463 (Budapest, Universitätsbibliothek, Ms. Lat. 32) zu lesen: »Ils se distinguent par la reliure en veau (une en perchamin) sur la quelle il y a des bordures d’abeilles et le timbre en buste du Duc avec la legende Franciscus Sforza Mediolanensium Duc POMPP.« Siehe Gábor Hajnóczy, *Il Vitruvio di Budapest e le sue origini milanesi*, in: *Arte Lombarda* 139 (2003/3), 9–14, Anm. 19.
- 49 Siehe beispielsweise *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, Ausst.-Kat. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 16 maggio – 16 giugno, hrsg. von Sebastiano Gentile et al., Florenz 1984, Abb. 89 und Taf. XVI und XXXI; *Miniatura Fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*, 2 Bde., hrsg. von Annarosa Garzelli, Florenz 1985, Bd. 2, 509, Nr. 838, und 690, Nr. 1089 (hier ist die Imprese übrigens vom Schema der zwei verschränkten Quadrate im Kreis eingefasst; es handelt sich um das Inzipit zu einer Ausgabe von Petrarca *De remediis utriusque fortunae*, Bibl. Laurenziana, Pal. 78.4, f. 2r, Ende des 15. Jahrhunderts); *All’ombra del lauro: Documenti librari della cultura in età Laurenziana*, hrsg. von Anna Lenzuni, Ausst.-Kat. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 maggio – 30 giugno 1992, Cinisello Balsamo 1992, 129, 133, 136, 137, 139, 144–147; *Marsilio Ficino e il ritorno di Ermete Trismegisto*, hrsg. von Sebastiano Gentile und Carlos Gilly, Florenz 1999, Kat. V (Abb. S. 35), XVII (37), XXIX (40) und Kat. 11 (115); oder *Leon Battista Alberti: La Biblioteca di un umanista*, Ausst.-Kat. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005 – 7 gennaio 2006, hrsg. von Roberto Cardini, Florenz 2005, Kat. 65, 67, 81. Vgl. Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses*, hrsg. von Peter Lohe, Florenz 1980, 181–182, in Anschluss an Vergil, *Aeneis*, I, 430–436: »Bitte richtet genauer eure Aufmerksamkeit darauf, mit welchem Verstand und welcher Klugheit er jene [die Karthager] mit den Bienen verglichen hat. Wenn ihr nämlich die angeborene Natur dieses Insekts bedenkt, dann werdet ihr nichts finden, das listiger in seinem Fleiß und seiner Kunstfertigkeit oder unermüdlicher

- in seiner fortwährenden Arbeit wäre als jenes [Tier]. An oberster Stelle haben sie einen Anführer, dem sie folgen und dessen Befehl sie niemals missachten. Die Arbeiten verteilen sie untereinander mit höchster Gerechtigkeit. In größter Eintracht verrichten sie ihre Arbeiten und wehren ihre Feinde ab. Was auch immer gewonnen wird, wird für die Gemeinschaft als Ganzes gewonnen. Wenn du aber all diese Eigenschaften auf irgendeinen Staat übertragen solltest, dann wirst du einen Platonischen Staat gründen.« Dt. Übers. von Charlotte Huber.
- 50 Die Interpretation des Frieses insgesamt ist umstritten, doch herrscht weitgehend Übereinstimmung, dass die Bienen und ihre Stöcke ein Bild der (Auswirkungen der) guten Herrschaft Saturns darstellen, letztlich für das neue Goldenes Zeitalter unter der Führung der Medici stehen. Siehe Janet Cox-Rearick, *Themes of Time and Rule at Poggio a Caiano: The Portico Frieze of Lorenzo il Magnifico*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 26 (1982), 167–210 (und in: dies., *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton 1984, 65–86); und Fabrizia Landi, *Le temps revient. Il fregio di Poggio a Caiano*, Florenz 1986, v. a. 41–86. Vgl. Cristina Acidini Luchinat, *La scelta dell'anima: Le vite dell'iniquo e del giusto nel fregio di Poggio a Caiano*, in: *Artista. Critica dell'arte in Toscana* 3 (1991), 16–25; ferner Litta Medri (zum Fries) und Cristina Acidini Luchinat (zu den Medici-Impresen), in: *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat. Firenze, Spedale degli Innocenti, 8 aprile – 26 luglio 1992, hrsg. von Gabriele Morolli, Christina Acidini Luchinat und Luciano Marchetti, Mailand 1992, 94–100 beziehungsweise 278–280. Zu den Impresen der Medici im Allgemeinen siehe Christina Acidini Luchinat, *L'immagine medicea: I ritratti, i patroni, l'araldica e le divise*, in: *Per bellezza, per studio, per piacere. Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte*, hrsg. von Franco Borsi, Florenz 1991, 125–142; dies., *Lorenzo il Magnifico: Divise e messaggio morale*, in: *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: Politica, economia, cultura. Convegno di studi promosso dalle università di Firenze, Pisa e Siena, 5–8 novembre 1992*, 3 Bde., Pisa 1996, Bd. 1, 37–45, v. a. 42–43; Franco Cardini, *Le insegne laurenziane*, in: *Le Temps Revient: Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat. Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 aprile – 30 giugno 1992, hrsg. von Paola Ventrone, Mailand 1992, 55–74.
- 51 *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., hrsg. von Jean Paul Richter, 3. Aufl. New York 1970, Bd. 2, 261–276; vgl. Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden 2008, 25–26.
- 52 Siehe oben S. 234f., Anm. 80 (Ameise), S. 208ff. (Adler), S. 236, Anm. 89 (Falke).
- 53 *Libro architetonico*, V, f. 27r; *Trattato*, I, 109.
- 54 Siehe oben S. 204.
- 55 *Libro architetonico*, VI, f. 45r; *Trattato*, I, 175: »E perché l'alloro ancora è dedicato alla sapienza, e sempre è verde e odorifero, così sarà questa città. E quelle ape disse come quello è un animale pacifico e fruttuoso e sollecito e non fa male a chi non ne fa a lui, ma quando lui è tocco e toglie la sua roba, pugne stranamente, così saranno gli uomini di questa città, e sarà gran popolo come sono loro, e ancora hanno signore e giustizia in loro. E quando il loro signore non può volare, loro lo portano, e questo fanno per clemenza e per amore che portano al loro signore, così sarà questo popolo: ameranno il loro signore.«
- 56 *Libro architetonico*, IV, f. 25v–26r; *Trattato*, I, 105; zit. S. 224, Anm. 40.
- 57 Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, 238–240, Abb. 113–116; Wolfgang von Oettingen, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wien 1890, 13–16. Vgl. oben S. 205.
- 58 Die Beschreibung des »Hauses der Tugend und des Lasters« nimmt beinahe das gesamte 18. Buch ein; *Libro architetonico*, XVIII, f. 142v–150r; *Trattato*, II, 531–557. Filaret's Tugendallegorie wird nur an dieser Stelle illustriert (Taf. f. 143r, 144r und 145r; Abb. 8.13, 7.6 und 7.7), doch gemeinsam mit der Allegorie des Lasters noch drei weitere Male erwähnt beziehungsweise beschrieben: *Libro architetonico*, IV, f. 25r (*Trattato*, I, 103: als Dekoration des Einbandes des »Bronzenen Buches«, das Filarete bei den Zeremonien zur Grundsteinlegung der Stadt Sforzinda in die Fundamente der Stadtmauer legt); *Libro architetonico*, IX, f. 68v–69r (*Trattato*, I, 264: als Dekoration der Portikus vor dem Eingang zum Herzogspalast); *Libro architetonico*, XVIII, f. 151r (*Trattato*, II, 561: als Dekoration der Fassade des »Hauses des Architekten«; siehe oben S. 393).
- 59 Vergil, *Aeneis*, IV, 174–185.
- 60 *Libro architetonico*, IX, f. 68v; *Trattato*, I, 264.
- 61 Paolo Coen, *L'Allegoria della Virtù di Antonio Averlino, detto il Filarete*, in: *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del 400 romano*, hrsg. von Sergio Rossi und Stefano Valeri, Rom 1997, 283–295, 288–289. In der Detailzeichnung der Allegorie sind die im Text ausdrücklich erwähnten Musen fortgelassen. Bei der ersten der beiden Gesamtansichten sind sie jedoch gut zu erkennen (Taf. f. 144r, Abb. 7.6). Zur Deutung des »Hauses der Tugend« als Parnass, siehe v. a. Elisabeth Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raphael*.

- Die Schrift- und Bildtradition von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim 1977, 157–163.
- 62 Paolo Coen, *L'Allegoria della Virtù* di Antonio Averlino, detto il Filarete, in: *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del 400 romano*, hrsg. von Sergio Rossi und Stefano Valeri, Rom 1997, 283–295, 288–289. Ähnlich Indra Kagis McEwen, *Virtù-vicious: Roman Architecture, Renaissance Virtue*, in: *Cahiers des études anciennes* 48 (2011): *Lectures de Vitruve de la Renaissance à nos jours*, <http://etudesanciennes.revues.org/334>, letzter Zugriff: 11.06.2019, § 59–69; und Dies., »The Architectonic Book«, in: *Vitruvianism: Origins and Transformations*, hrsg. von Paolo Sanvito, Berlin 2016, 101–111, 107.
- 63 Hans W. Hubert, Filarete – Der Architekt als Tugendfreund, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 31–54, 42–52, 51. Alle bekannten Selbstporträts Filaretos finden sich hier abgebildet. Hinzu kommen zwei weitere Darstellungen Filaretos, von denen in der fiktiven Architektur des *Libro architetonico* die Rede ist, angebracht an dem nach dem Vorbild des Ospedale Maggiore errichteten Hospital von Sforzinda (*Libro architetonico*, XIV, f. 109r; *Trattato*, I, 414) und an der Brücke über dem Eingang zum Hafen der Stadt am Meer beziehungsweise der antiken Stadt Plusiapolis (*Libro architetonico*, XIV, f. 109v; *Trattato*, I, 415). – Wie wir bei der Besprechung des »Hauses des Architekten« gesehen haben (siehe oben S. 106 und S. 393), wäre durch die Anbringung eines Abbildes der Tugendallegorie an der Fassade, direkt neben Filaretos Porträt, der Zusammenhang beziehungsweise die Identifikation von Architekt und Tugend allen Bewohnern Sforzindas unmissverständlich vor Augen gestanden.
- 64 George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 Bde., London 1930, Nr. 906; vgl. Joanna Woods-Marsden, »In la Persia e nella India il mio ritratto si pregia«: Pietro Aretino e la costruzione visuale dell'intellettuale nel Rinascimento, in: *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma – Viterbo – Arezzo (28 settembre – 1 ottobre 1992), Toronto (23–24 ottobre 1992), Los Angeles (27–29 ottobre 1992)*, Rom 1995, Bd. 2, 1099–1129, 1105 und Abb. 13; Maria Beltramini, Francesco Filelfo e il Filarete: Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano Sforzesca, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, 1–2 (1996), 119–125, 122; Ulrich Pfisterer, »Soweit die Flügel meines Auges tragen.« Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42 (1998), 205–251, 206–207 und Abb. 5 auf S. 209.
- 65 Enrico Parlato, in: Anna Cavallaro et al. (Hg.), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Ausst.-Kat. Roma, Musei Capitolini, 24 maggio – 19 luglio 1988, Mailand 1988, 129–130, Kat. 39 (Rom, Privatsammlung), 130, Kat. 39a (Paris, Louvre); Pietro Cannata, Le Placchette del Filarete, in: *Italian Plaquettes*, hrsg. von Alison Luchs, Washington 1989, 35–53, 45–46, Abb. 15 (Paris, Louvre); und zuletzt Laura Orbicciani, in: *Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, 2 Bde., Ausst.-Kat. Roma, Museo del Corso della Fondazione Roma, 29 aprile – 7 settembre 2008, hrsg. von Maria Grazia Bernardini and Marco Bussagli, Rom 2008, Bd. 2, 52 und 185, Kat. 46 (Rom, Privatsammlung). Das dritte Exemplar befindet sich in Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Inv. Nr. 2578. Siehe Wilhelm von Bode, *Die italienischen Bronzen*, Berlin 1904 (Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Bd. 2), 28, Nr. 432, Taf. XXX.
- 66 V. Rakint, Une Plaquette du Filarete au Musée de l'Ermitage, in: *Gazette des Beaux-Arts* 66,2 (1924), 157–166; und v. a. Ulrich Pfisterer, Ingenium und Invention bei Filarete, in: *Nobilis Arte Manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, hrsg. von Bruno Klein und Harald Wolter von dem Knesebeck, Dresden 2002, 265–289, 271–280.
- 67 Filarete hielt, wie andere auch, das Reiterstandbild des Marc Aurel für eine Darstellung des Kaisers Commodus. Möglicherweise überreichte er die Bronzestatuetten (*nota bene* das erste erhaltene Werk seiner Art) dem Piero de' Medici gemeinsam mit dem *Libro architetonico*. In diesem Sinne lässt sich der deutlich nachträglich eingravierte Zusatz zur Inschrift deuten (Abb. 8.18): QVAE QVIDEM IPSA DONO DAT PETRO MEDICI VIRO INNOCENTISSIMO OPTIMOQVE CIVI / ANNO A NATALI CHRISTIANO MCCCCXLV (»Diese Werke hier gibt er dem Piero de' Medici zum Geschenk, dem höchst rechtschaffenen Menschen und hervorragenden Bürger. / Im Jahre 1465 nach der Geburt Christi.«). Wie der früher angebrachte Teil der Inschrift verkündet, hatte Filarete die Statuetten während seiner Arbeit an den Bronzetüren von Sankt Peter 1433–1445 angefertigt: ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS HANC VT VULGO FERTVR COMMODI ANTONINI AVGVSTI AENEAM STAVAM SIMVLQVE EQVM IPSVM EFFINXIT EX EADEM EIVS STATVA QVAE NVNC SERVATVR APVD S IOHANNEM LATERANVM QVO TENPORE IVSSV EVGENII QVARTI FABRICATVS

EST ROMAE AENEAS TEMPLI S PETRI («Antonius Averlinus, Architekt, hat diese bronzene Statue des Kaisers Commodus Antoninus, wie ihn das Volk nennt, jener Statue nachgebildet, die nun bei S. Giovanni in Laterano bewahrt wird, zur Zeit, als auf Befehl des Papstes Eugen IV. die bronzene Tür von Sankt Peter hergestellt wurde.»). Siehe Norberto Gramaccini, *Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance*, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausst.-Kat., Frankfurt a. M., Liebieghaus, Museum alter Plastik, hrsg. von Dieter Blume und Herbert Beck, Frankfurt a. M. 1985, 51–83, 72–77; Arnold Nesselrath, in: Anna Cavallaro et al. (Hg.), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Ausst.-Kat. Rom, Musei Capitolini, 24 maggio – 19 luglio 1988, Mailand 1988, 235; Günther Schweikhart, Piero de' Medici, Alberti und Filarete, in: *Piero de' Medici »il Gottoso« (1416–1469)*, hrsg. von Andreas Beyer und Francis Ames-Lewis, Berlin 1993, 369–385, 372–375 (und in: ders., *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln 2001, 239–255, 244–247); Martin Raumschüssel, in: *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Wilhelm Bode zum 150. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Berlin, Altes Museum, 31. Okt. 1995 – 28. Jan. 1996, hrsg. von Volker Krahn, Heidelberg 1995, 132–133; Robert Glass, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011, 395–408. Der früher angebrachte Teil der Inschrift kann jedoch keinesfalls aus Filaretes römischer Zeit stammen, insofern er sich in ihr als »Architekt« bezeichnet. Die einzige Möglichkeit scheint mir zu sein, dass der erste Teil der

Inschrift erst in Mailand eingesetzt wurde, möglicherweise um die Statuette Francesco Sforza zu schenken, vielleicht sogar gemeinsam mit dem *Libro*, wie die 1465 hinzugefügte Inschrift für den Fall Piero de' Medici anzudeuten scheint, denn Filarete spricht in dieser von mehreren Werken, die er dem Mediceer schenke, womit eben die gleichzeitige Überreichung des *Libro architettonico* gemeint sein könnte, vielleicht aber auch – wie Günther Schweikhart (op. cit., 375) vermutet hat – Filaretes Selbstporträt-Medaille. Vielleicht inkludiert der Plural sogar beide, wie ich selbst vorschlagen möchte. Alle drei Werke – *Libro*, Selbstporträtmedaille und Statuette – lassen sich zwanglos durch das Jahr 1465 und die Selbstbezeichnung als »architectus« sowie die Aspekte der Antikenrenovatio und der Eigenwerbung zu einem Paket schnüren. – Ich bedanke mich bei Astrid Nielsen von der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden für die Bereitstellung von Detail-Abbildungen und die Diskussion der Inschriften.

68 *La Ca' Granda. Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, hrsg. von Carlo Pirovano, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Reale, Mailand 1981, 79, Nr. 15–17, aber nur zwei der drei Fragmente finden sich auch reproduziert. Sie sind derzeit leider nicht auffindbar. Ich bedanke mich bei Laura Basso vom Museo d'Arte Antica e Pinacoteca del Castello Sforzesco für die vergebliche Mühe.

9. DER ARCHITEKT DER RENAISSANCE UND DIE RENAISSANCE DES ARCHITEKTEN

*So sei der Mensch, wie Aristoteles sagt,
für zwei Dinge geboren,
zum Denken und zum Handeln,
gleichsam ein sterblicher Gott.
Cicero, De finibus*

Das Projekt eines Goldenen Zeitalters im Sinne einer ›Renaissance‹ nicht nur der Architektur, sondern des Menschen durch Architektur, kann weder von einem Bauherrn der Zeit noch von einem seiner ›Ingenieure‹ oder Baumeister verwirklicht werden, es verlangt vielmehr einen radikal neuen Beruf, nämlich einen »Architekten«, dessen vermeintlich ›antikes‹ Vorbild jedoch ebenfalls noch ›wiedergeboren‹ werden muss.

Während Filarete, wie wir im ersten Kapitel gesehen haben, der Titel eines »Architekten« von seinen Zeitgenossen konsequent verweigert wurde, welche ihn bisweilen »ingegnerius«, »inginiario« oder »inzignero«, meist jedoch nur »magister« und »maestro« nannten, bezeichnete sich Filarete selbst in seinen Briefen seit 1452 ebenso konsequent als »architettus« beziehungsweise »architectus«. Gegen Ende seines Lebens trug er sich auf seiner Selbstporträt-Medaille (Abb. 8.1 und 8.2) als »ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS« ein; ebenso auf der Standplatte der Bronzestatue des »Commodus« beziehungsweise Marc Aurel (Abb. 8.17). In seinem *Libro architetonico* – welches er vielleicht gemeinsam mit der Medaille und der Statue 1465 Piero de Medici überreichte – nimmt Filarete den Titel eines »architetto« für sich und seine antike Legitimationsfigur, seinen Doppelgänger Onitioan Noliaver, nicht weniger als 73 Mal in Anspruch.¹ Als ›Architekt‹, welcher die Handwerker bei der Arbeit beaufsichtigt und anweist, stellt er sich auf der allerersten Seite dar (Abb. 9.1, Taf. f. 1r).²

Ich habe aufzuzeigen versucht, dass keinerlei Übereinstimmung besteht zwischen Filaretes Selbst-

porträt als »Architekt« und dem zu seiner Zeit möglichen Verhältnis zwischen (herzoglichen) Bauherrn und Baumeister und zu der Entwurfspraxis und den realen Abläufen auf einer Baustelle des 15. Jahrhunderts, und schon gar nicht zu seiner eigenen Mailänder Tätigkeit. Vielmehr handelt es sich um ein rein literarisches Konstrukt, das sich ausschließlich aus Vitruv (und Alberti) speist und getragen wird von dem Bestreben, sozial aufzusteigen, und dem Anspruch, eine Führerrolle im Projekt der Renaissance einzunehmen.

Der Begriff »Architekt« stammt von den lateinischen Wörtern *architectus* und *architector*, die wiederum auf das griechische ἀρχιτέκτων zurückgehen, eine Zusammensetzung von ἀρχι- (von ἄρχειν, ἀρχή, ἄρχω) im Sinne von Oberster, Erster, Leiter, Anführer, und τέκτων, dem Zimmermann, dann auch – mit der Errichtung der Tempel aus Stein – dem Baumeister.³ Auch in letzterem Fall bezeichnet »Architekt« im griechisch-antiken Sinne keineswegs einen spezifischen Beruf, sondern lediglich eine übergeordnete Stellung innerhalb einer an der Baustelle tätigen Gruppe von Handwerkern.⁴

Anknüpfungspunkte für die spätere Aufladung des Begriffs bot jedoch seine Verwendung im philosophischen Diskurs. In Platons *Politikos* werden bei der Erörterung der Frage nach dem Wesen der Kunst des Herrschens die erkennenden Künste in bloß urteilende und befehlende eingeteilt und für letztere Kunst der »Architekt« als Beispiel angeführt:

Auch bei jedem Baumeister [ἀρχιτέκτων] steht es doch so: er ist nicht selbst werktätig, sondern herrscht über



9.1. Filarete, *Libro architettonico*, I, f. 1r: Dedikation an Piero de' Medici. Das 5 x 9 cm große Bildfeld, welches die Initiale umfasst, zeigt Filarete, der zwei Arbeitern Anweisungen zur Errichtung und Profilierung eines Pfeilers gibt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 1r.

die Werkleute. [...] Denn seine Leistung besteht in der Erkenntnis, nicht in der handwerksmäßigen Tätigkeit. [...] Mit Recht also wird man von ihm sagen, er habe es mit dem erkennenden Wissen zu tun. [...] Aber für ihn hat es, glaube ich, nicht wie für den Rechner, mit dem Beurteilen sein Bewenden, so dass er damit seine Schuldigkeit getan hat, sondern ihm kommt es zu, allen Werkleuten die angemessenen Befehle zu erteilen, bis sie sich ihrer Aufgabe entledigt haben.⁵

Auch in Aristoteles Schriften tritt der »Architekt« mehrmals als Beispiel für einen geistig tätigen Men-

schen und für den Inhaber einer leitenden Funktion auf. So wird in der *Metaphysik*, anlässlich der Frage nach der Weisheit und dem Stellenwert der Erfahrung für diese, auf das Beispiel des »Architekten« verwiesen, welcher über den ausführenden Handwerkern stehe, da er nicht nur über Erfahrung verfügt, sondern auch die Ursachen und Gründe des Hergestellten weiß und lehren kann:

Zum Zweck des Handelns steht die Erfahrung der Kunst nicht nach, vielmehr sehen wir, dass die Erfahrenen mehr Erfolg haben als diejenigen, die ohne Erfahrung nur den (allgemeinen) Begriff besitzen. Die Ursache davon ist, dass die Erfahrung Erkenntnis vom Einzelnen ist, die Kunst hingegen vom Allgemeinen, die Handlungen und Entstehungen aber auf das Einzelne gehen. [...] Wenn nun jemand den Begriff besitzt ohne Erfahrung und das Allgemeine kennt, das darin enthaltene Einzelne aber nicht kennt, so wird er das rechte Heilverfahren oft verfehlen; denn Gegenstand des Heilens ist vielmehr das Einzelne. Dennoch aber glauben wir, dass Wissen und Verstehen mehr der Kunst zukomme als der Erfahrung, da Weisheit einen jeden mehr nach dem Maßstabe des Wissens begleite. Und dies deshalb, weil die einen die Ursache kennen, die anderen nicht. Denn die Erfahrenen kennen nur das Dass, aber nicht das Warum; jene aber kennen das Warum und die Ursache. Deshalb stehen auch die leitenden Künstler [ἀρχιτεκτονᾶς] in jedem einzelnen Gebiete in höherer Achtung, wie wir meinen, und wissen mehr und sind weiser als die Handwerker, weil sie die Ursache dessen, was hervorgebracht wird, wissen ... [...] Überhaupt ist dies ein Zeichen des Wissenenden und des Unwissenden, (den Gegenstand) lehren (beziehungsweise nicht lehren) zu können, und darum sehen wir die Kunst mehr für Wissenschaft an als die Erfahrung; denn die Künstler können lehren, die Erfahrenen aber nicht. [...]⁶

»Architekten« nehmen eine übergeordnete Position ein, weil sie die Ursachen der Dinge und deren Gesetzmäßigkeiten kennen, also über ein Wissen verfügen, welches das reine Erfahrungswissen der einfa-

chen Handwerker übersteigt und den »Architekten« als ihren Lehrer qualifiziert.

Ohne dass hier eine direkte Abhängigkeit behauptet werden soll, sei auf die auffallenden Parallelen zu Filaretos »Architekt« hingewiesen, welcher sich als ein allen Handwerkern Übergeordneter versteht, der aufgrund seines theoretischen Wissens von den Gründen und Gesetzmäßigkeiten der Architektur alleine Weisungs- und Unterrichtskompetenz besitzt. Gleich zu Beginn seines *Libro* beklagt Filarete das mangelnde Urteilsvermögen der Baumeister der Gegenwart, die den Namen »Architekt« nicht verdienen, da sie nur über handwerkliches Können (»pratica«), aber über keine humanistische Bildung (»lettere«) und kein theoretisches Wissen (»scienza«) von den Maßen und Proportionen sowie dem *Disegno* verfügen.⁷

Allerdings identifiziert Filarete den Begriff des »Architekten« mit einem einzigen Beruf und bezieht dessen ausschließlichen Anspruch auf Leitung und Lehre nicht auf ein einzelnes Handwerk allein, sondern auf alle an der Errichtung und Ausstattung der von ihm entworfenen Architekturen beteiligten Handwerker und Künstler. Bei Aristoteles hingegen war der Begriff des »Architekten« noch keineswegs auf die Architektur beziehungsweise den Baubetrieb alleine bezogen, welcher ihm nur als Beispiel für eine in allen herstellenden Künsten bestehende Wissenshierarchie dient. Auch war für ihn Architektur keineswegs eine »Wissenschaft«. Der aristotelische ἀρχιτέκτων ist kein Theoretiker und kein Wissenschaftler; er besitzt kein Wissen im Sinne einer »scientia«, insofern als seine Ursachenkenntnis auf ein bestimmtes Sachgebiet, auf seine jeweilige »ars« beschränkt bleibt.⁸

Den zweifachen Schritt, den Begriff des »Architekten« allein auf den Leiter des Baugewerbes (und des Ingenieurwesens) anzuwenden und sein dafür notwendiges Wissen ungebrochen als »scientia« zu bezeichnen, vollzieht erst Vitruv. Sein »architectus« ist als »Wissenschaftler« nicht bloß Vorsteher über die am Bau beteiligten Handwerker, sondern auch allen anderen Künsten übergeordnet: »Des Architekten Wissen(schaft) [scientia] ist ausgezeichnet

durch viele Wissensgebiete und vielseitige Gelehrtheit. *Seinem Urteil werden alle Werke unterzogen, die von den übrigen Künsten hervorgebracht werden.*»⁹ Zwar betont Vitruv zunächst, dass die *scientia* des *architectus* der Kombination von *ratiocinatio* und *fabrica*, von Theorie und Praxis, bedürfe und dass man sich nur »Architekt« nennen dürfe, wenn man über Ausbildung und Übung in beiden Bereichen verfügt.¹⁰ Doch das entscheidende Kriterium ist ihm dann doch die Kompetenz der *ratiocinatio*: Der Architekt müsse »begabt sein und fähig und bereit zu wissenschaftlich-theoretischer Schulung.«¹¹ Wozu Vitruv im Folgenden zählt: Die Gewandtheit im schriftlichen und zeichnerischen Ausdruck (wozu er kurz darauf die Malerei und Bildhauerei rechnen wird), die Beherrschung der Geometrie, der Optik und der Arithmetik, die Kenntnis der Geschichte, die Vertrautheit mit der Philosophie, der Musik und der Medizin sowie der Astronomie und der Astrologie.¹² Erst eine solche »enzyklopädische Bildung« erlaube es, »zur höchsten Stufe« der Wissenschaften, nämlich der Architektur aufzusteigen.¹³

Sowohl die griechische etymologische Bedeutung des Wortes ἀρχιτέκτων als auch Vitruvs hoher Anspruch an den »architectus« gingen jedoch im Laufe des Mittelalters weitgehend verloren, wo der Begriff nur selten und gleichzeitig auf einen ganz heterogenen Personenkreis angewendet wird, von Gott als Architekt der Welt, über den Kirchengründer wie den das Fundament legenden Maurer (in Anlehnung an 1 Kor 3,10: »ut sapiens architectus fundamentum posui«), bis zu jedem beliebigen an der Baustelle tätigen Handwerker. Zwar wird bisweilen auch der die Entwürfe liefernde und die Baustelle beaufsichtigende Bauleiter als »architectus« bezeichnet, doch in den allermeisten Fällen kommt hier der Begriff des »capomaestro« (beziehungsweise nördlich der Alpen der Begriff des »magister operis«) zur Anwendung.¹⁴ Der wichtigste Beitrag des Mittelalters bestand sicherlich darin, den Begriff des »Architekten« auf den Schöpfergott zu beziehen,¹⁵ was der Neuzeit die Möglichkeit der Inversion eröffnete, um umgekehrt dem irdischen Architekten göttliche Schöpferkraft zuzuschreiben.¹⁶

Doch zunächst ändert sich an dem mittelalterlichen Befund wenig. Noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zu Beginn des 16. Jahrhunderts findet sich der Begriff des »architectus« auf ganz verschiedene Kompetenzen und Tätigkeiten bezogen. Weiterhin konnten praktisch alle Personen, die mit dem Bauen zu tun hatten, »Architekt« genannt werden: vom Bauherrn, über den Leiter der Baustelle, hin zum Steinmetz; selbst Zulieferer von Baumaterial wurden bisweilen als »Architekt« bezeichnet.¹⁷ Schließlich konnte der Begriff sogar auf Personen angewendet werden, die scheinbar gar keine Expertise in Fragen der Architektur aufzuweisen hatten: Maler, Goldschmiede, Kleriker, Politiker; es reichte, Mitglied eines Gremiums zu sein, das zusammengestellt worden war, um öffentliche Bauvorhaben zu begleiten und zu kontrollieren.¹⁸ Für den Architekten im annähernd modernen Sinne hingegen überwiegt weiterhin der Begriff des »capomaestro«.¹⁹

Umgekehrt konnte ein und dieselbe Person bei derselben Tätigkeit mit ganz verschiedenen Bezeichnungen bedacht werden. So nannte beispielsweise Federico da Montefeltro Luciano Laurana, als er ihn in seiner berühmten *Patente* 1468 zu seinem »Architekt« machte, »Ingegnero e Capo di tutti li maestri« beziehungsweise »architettore e capo maestro«;²⁰ und schon 1467 arbeitete Laurana in Urbino als »nostro inzyniro«, »Ingegnero del Signore« und »architector«.²¹ Und dennoch wird er in zahlreichen späteren Dokumenten weiterhin auch einfach »maestro« beziehungsweise »magistro«, bisweilen sogar »muratore«, schließlich auch »mestre de artilleries« beziehungsweise »mester dela artelleria« bezeichnet.²²

Kurz, der Begriff »architectus« stellt auch im 15. Jahrhundert noch keine eindeutige Berufsbezeichnung dar und schon gar nicht impliziert er eine Trennung von entwerfendem Architekten und ausführendem Baumeister oder Handwerker. Die Verselbstständigung des (geistigen) Entwurfes zu einer anerkannten und honorierten Leistung spielt im 15. Jahrhundert noch kaum eine Rolle, wie es dann im 16. Jahrhundert der Fall sein wird. Mary Hollingsworth hat deshalb ganz zu Recht festgehalten,

dass die scheinbar selbstverständliche (84-malige!) Verwendung des Begriffs »architectus« und seine ausdrückliche Abgrenzung vom Baumeister und Handwerker in Albertis *De re aedificatoria* keine Entsprechung in der Realität hatte.²³

Dasselbe gilt natürlich auch für unser *Libro architettonico*. Albertis und Filaretes architekturtheoretische Schriften wollen einen Beruf herbeischreiben, den es noch gar nicht gab. Wenn sie programmatisch vom »Architekten« sprechen, dann konnte sich das allein auf Vitruvs *De architectura libri decem* berufen; die einzige detailliertere Darlegung zu den Kompetenzen und Tätigkeitsbereichen eines »architectus«, auf die sich ein neues Berufsbild gründen ließ. Vitruvs Anforderungsprofil an den »Architekten« formuliert bekanntlich einen Kanon, der keineswegs die Realität widerspiegelt, sondern der Aufwertung einer erst genauer zu definierenden Profession dienen sollte, doch von den ersten Architekturtheoretikern der Renaissance, Alberti und Filarete, die sich in derselben Situation befanden, wurden seine Vorstellungen vom antiken Architekten freudig für bare Münze genommen, allerdings mit unterschiedlichen Akzentuierungen.

Alberti korrigiert das von Vitruv entworfene Berufsbild, indem er den vom antiken Autor noch eingeforderten Zusammenhang von *fabrica* und *ratiocinatio* einseitig zugunsten der geistigen Arbeit auflöst und die ideelle Konzeption des Bauwerkes zur einzigen Aufgabe eines »Architekten« erklärt, während alle praktische Ausführung einem Bauleiter vor Ort beziehungsweise den untergeordneten Handwerkern überlassen wird.²⁴ Bereits in der Vorrede seines Architekturtraktates betont der Humanist – wohl mit Blick auf die griechische Etymologie des Begriffes –, dass er dem Leser »keinen Zimmermann bringen« werde (»non enim tignarium adducam fabrum«). Denn: »die Hand des Arbeiters dient ja dem Architekten nur als Werkzeug« (»fabri enim manus architecto pro instrumento est«).²⁵ Gleichzeitig weist Alberti den enzyklopädischen Bildungsanspruch Vitruvs als unsinnig zurück. Stattdessen stellt er die hervorragende »ratio« des Architekten ins Zentrum seiner Definition, welche für die formale Definition

und die Schönheit der Architektur zuständig ist, wie auch umgekehrt der Architektur in erster Linie die Aufgabe der ästhetischen Erziehung durch Schönheit zugeschrieben wird; und zwar selbst dann, wenn es nicht mehr um ein einzelnes Gebäude, sondern um die Stadt geht.²⁶

Filarete hingegen erweitert das bei Vitruv vorgefundene Berufsbild. Er übernimmt alle Fachbereiche seines Bildungskanons, erweitert ihre Begründungen und fügt ihnen noch einen umfassenden Tugendkatalog hinzu. Ein Architekt muss aber, um seine Tätigkeit ausüben zu können, nicht nur eine umfassende wissenschaftliche Ausbildung durchlaufen haben, sondern auch mit allen Künsten und Handwerken vertraut und in ihnen geübt sein. Deshalb wird die erweiterte Wiedergabe des vitruvianischen Bildungsanspruches, welcher übrigens aus dem ›antiken‹ *Libro dell'oro* vorgelesen wird, von Filarete gleich drei Mal unterbrochen, um auch den handwerklichen, praktischen Aspekt seiner »scienza« zu betonen; ein Anliegen, das – in Übereinstimmung mit Vitruvs Forderung nach Zusammenklang von *fabrica* und *ratiocinatio* – das gesamte *Libro architettonico* durchzieht.²⁷

In Filaretes *Libro* ist es nicht der Humanist, der die intellektuellen Aspekte des Bauens an sich reißt, sondern der Bildhauer-Baumeister, der sich, nach vermeintlich antikem Vorbild, als Architekt entwirft, welcher – umfassend, wissenschaftlich und praktisch, gebildet – nicht nur für Erfindung und Entwurf, sondern auch für Bauplanung, -organisation und -ausführung verantwortlich ist. Und seine Zuständigkeit erstreckt sich nicht nur auf die Funktionalität und Schönheit einzelner Architekturen oder Straßenzüge, sondern auch auf die Formung und Verbesserung von Mensch und Gesellschaft durch die allumfassende – architektonische, institutionelle, juristische, ikonographische – Gestaltung, Organisation und Ausstattung einer neuen Stadt.

In ersterem Sinne hat die Renaissance schon begonnen. In letzterem steht sie jedoch noch aus. Wie wir gesehen haben, datiert Filarete an mehreren Stellen den Beginn der Renaissance an den Anfang des 15. Jahrhunderts, verortet ihn nach Florenz und per-

sonalisiert ihn mit Filippo Brunelleschi. Im 13. Buch legt der Autor die Antwort auf die Frage Francesco Sforzas, wieso »man diesen alten Brauch derart zum Erliegen habe kommen lassen« und wieso »diese Wissenschaft [der Architektur] so dahingeschwunden sei«,²⁸ Ludovico Gonzaga in den Mund, welcher die Baustelle soeben begeistert besichtigt hat:

Der Grund dafür ist folgender: Weil es an Schrifttum in Italien mangelte und ihre Art zu reden und das Lateinische verkümmerten, war eine [allgemeine] Grobschlächtigkeit die Folge. Wenn sich in den letzten fünfzig oder vielleicht sechzig Jahren die Talente [ingegni] nicht verfeinert hätten und neu erwacht wären, wäre alles hier, wie ich sagte, nur noch ungeschlacht. Und dasselbe galt für die [Bau-]Kunst, mit den Ruinen, die man in Italien allenthalben findet, weil es durch die Barbareneinfälle mehrfach verheert und unterjocht worden ist. Es geschah dann, dass auch diesseits der Berge viele ihrer Bräuche und Riten übernommen wurden, und weil man in Italien, das arm war, nun keine großen Bauwerke mehr errichtete, praktizierten die Menschen kaum noch solche Dinge. Da es keine erfahrenen Leute gab, wurden auch die Kenntnisse nicht weiter verfeinert, wodurch das Wissen [le scienze] um diese Dinge verloren geht.²⁹

Filarete bedient sich hier der Analogie von Architektur und Schrift beziehungsweise Literatur, um zu erklären, wie die minderwertige gotische Architektur (der »modo moderno«) die überlegene antike Architektur (den »modo antico«) ersetzen konnte, und liefert dabei ein Datum für den Beginn der Renaissance: Nachdem das *Libro* zwischen 1460 und 1464 verfasst wurde, bedeutet die Angabe von »seit fünfzig oder vielleicht sechzig Jahren«, dass Filarete zufolge die Renaissance der Literatur kurz nach 1400 in Florenz angebrochen war.

Eine davon geringfügig abweichende Datierung des Ausbruchs der Renaissance bietet Filarete im 8. Buch. Wieder geht es um die Gegenüberstellung von »modo antico« und »modo moderno«, und wieder greift der Autor auf die Analogie von Architektur und Literatur zurück:

Ich ersuche deshalb jeden, diese moderne Sitte aufzugeben, und lasst euch nicht von Meistern belehren, die diesen schrecklichen Stil praktizieren. Verflucht sei, wer ihn erfunden hat! Ich glaube, es müssen Barbaren gewesen sein, die ihn nach Italien gebracht haben. Als Beispiel führe ich an, dass es sich bei der antiken und der modernen Art des Bauens genauso verhält wie mit der Schriftsprache; also Tullius und Vergil im Vergleich zu dem, was vor dreißig oder vierzig Jahren üblich war; heute hat man im Gegensatz zu diesen vergangenen Zeiten, die viele hundert Jahre währten, zu besserem Gebrauch gefunden und bedient sich einer gewählten Ausdrucksweise in Prosa. Und dies ausschließlich deshalb, weil man dem antiken Stil des Tullius und der anderen fähigen Männer nachfolgte. Und denselben Vergleich führe ich euch für das Bauen an, denn wenn man der antiken Arbeitsweise folgt, ist es genauso wie oben, sprich der tullianische und virgilische Schreibstil im Vergleich zu den vorgenannten.³⁰

Die in diesem Fall gegebene Zeitangabe, »vor dreißig oder vierzig Jahren«, verweist auf die 1420er-Jahre, womit ein enger Zusammenhang mit den ersten Bauten Filippo Brunelleschis hergestellt ist, den Filarete unmittelbar zuvor als »berühmten, hochwürdigen Architekt und feinsinnigen Nachahmer des Daedalus« bezeichnet hatte, »der in unserer Stadt Florenz jene antike Bauweise wiederaufleben ließ«.³¹ Als erste Beispiele einer erfolgreichen Fortführung dieses von Brunelleschi angestoßenen Bauens »all'antica« nennt Filarete an dieser Stelle Giovanni Rucellais Palazzo in Florenz und Ludovico Gonzagas Palast in Revere, allerdings ohne deren Architekten, Alberti beziehungsweise Luca Fancelli, zu würdigen.³² Brunelleschis Bauten – die ersten waren während seiner Florentiner Lehrzeit entstanden – führt Filarete seltenerweise nicht an, mit Ausnahme der Sakristei von San Lorenzo im 25. Buch, die dort jedoch als Beispiel für das zu preisende Mäzenatentum der Familie Medici figuriert.³³ Dafür zeugen die Illustrationen des *Libro* zahlreich von der Vorbildhaftigkeit, die ihr Autor der Architektur Brunelleschis zuschrieb. Zwar sind Filaretés eigene Entwürfe in Volumetrie, Größe und Großartigkeit utopisch im Sinne einer fehlen-

den Entsprechung in der Realität, bisweilen sogar im Sinne einer grundsätzlichen Unrealisierbarkeit, doch knüpfen ihre Details deutlich an Motive der Bauten Brunelleschis an, beispielsweise wenn die Superposition von großem Rundbogenfenster und Oculus beziehungsweise Tondo sowie ihre Rahmung durch geschossübergreifende Eckpilaster, wie sie am Palazzo di Parte Guelfa in Florenz auftreten, auf mehrere Palast- und Kastellfassaden übertragen und dabei erstmals die Fenster – nach dem Vorbild der Innenraumgliederung der Cappella Pazzi – in eine Travéenfolge eingeordnet werden (Taf. f. 58v, 87r, 99r, 110r, 140r, 162v; 169v).³⁴

Für Filarete ist die Renaissance jedenfalls ein Verdienst des 15. Jahrhunderts, das heißt seiner eigenen Zeit. Vorläufer kennt er nicht; von Petrarca oder Giotto als Gründerfiguren der Renaissance ist keine Rede, die Dome von Florenz oder Mailand spielen keine Rolle. Filaretés Entgegensetzung von »modo antico« (»die antike Praxis und [Bau]weise ..., [die] Filippo di ser Brunellesco ... in unserer Stadt Florenz wiederaufleben ließ «) und »modo moderno« (eine »verfluchte Praxis«, die mit dem Einfall der »Barbaren«, »von den Leuten jenseits der Berge, sprich von den Deutschen und den Franzosen« nach Italien gelangt sei) und seine im Vergleich von Architektur und Literatur gelieferte Datierung der Anfänge des neuen Stils in die Zeit um 1400 beziehungsweise 1420 zeugen vom Bewusstsein einer umfassenden kulturellen »Revolution« durch die eigene Generation.

Filarete teilt mit den Humanisten das Selbstbewusstsein, als produktive kulturelle Vorhut an einem Wiederbelebungs- und Regenerationsprozess ohnegleichen mitzuwirken, welcher die durch die Barbareneinfälle der Völkerwanderungszeit vernichtete Welt der Antike glanzvoll wiederauferstehen lassen soll. Doch Filaretés »Renaissance« ist in zweifacher Hinsicht ein weitaus komplexeres Unternehmen. Zum einen lassen sich zwar ihre Anfänge genau datieren und liegen bereits mehrere Jahrzehnte zurück, aber ihre volle Verwirklichung steht noch aus und scheint in einer fernen, unbestimmten Zukunft zu liegen. Zum anderen rückt Filarete das durch die Re-

naissance Wiederzubelebende in weite, unüberprüfbare Ferne, wodurch er nicht nur deutlich macht, dass es sich um einen radikaleren Neubeginn handelt als die bloße Regeneration griechisch-römischer Vergangenheit, sondern auch, dass wir es bei dem Wiederzubelebenden mit etwas noch Unbekanntem zu tun haben, das zwar nicht erfunden werden soll, aber nur ingenios gefunden werden kann.

Wenn Filarete den Beginn der Renaissance mehr oder weniger präzise datiert und mit Brunelleschi personalisiert, dann ist damit eben erst und nur der formale Aspekt der Renaissance betroffen. Die doppelte Unbestimmtheit seiner ›Renaissance‹ rührt daher, dass es Filarete um weitaus mehr geht als um Fragen des Stils. Die formale Erneuerung der Architektur (und der Literatur) ist ihm nur *ein* Mittel zum Zweck, der letztlich darin besteht, Mensch und Gesellschaft ganzheitlich und umfassend zu erneuern.

Dieses Ziel einer ›rinascita‹ des Menschen ist an der zentralen Stelle des 13. Buches ausgesprochen, an welcher Filarete den aus Mantua angereisten Ludovico Gonzaga beim Anblick der »all'antica« errichteten Stadt Sforzinda folgendermaßen die Renaissance ausrufen lässt: »Herr, mir scheint, die ehrwürdigen Bauten zu sehen, die einst in Rom waren und jene, von denen man liest, dass sie in Ägypten standen, und beim Anblick dieser so ehrwürdigen Bauten scheint es mir, als würde ich wiedergeboren.«³⁵ Hier ist deutlich von einer Wiedergeburt die Rede, von einer ›Renaissance‹. Die Antike wird hier erwähnt – sie spielt natürlich eine zentrale Rolle in dieser Wiedergeburt –, aber nicht sie wird wiedergeboren, sondern der Besucher erfährt sich selbst als wiedergeboren beim Anblick der wiedererstandenen Antike. Filarete sorgt als Architekt für die Renaissance des Menschen.

Selbst in Florenz findet sich – mit der Ausnahme Albertis – kein Humanist, der eine auch nur annähernd hohe Meinung von der Architektur gehabt hätte. Selbst Giannozzo Manetti, der in seiner Schrift *De dignitate et excellentia hominis* von 1452 Brunelleschis Domkuppel als Krone menschlicher Schöpferkraft preist und in seiner *Vita Nikolaus' V.* ein Loblied auf das päpstliche Bauprogramm singt,³⁶

hatte weder besonderes Interesse an der Architektur, noch sprach er ihr einen hohen Rang zu. Im Gegenteil, in seiner hierarchisch geordneten Liste der menschlichen Tätigkeiten und Wissenschaften, aufsteigend von den mechanischen zu den freien Künsten, wird die Architektur nur vom Schiffsbau an Wert unterboten, gefolgt von Malerei, Bildhauerei, Dichtung, Geschichtsschreibung, Rhetorik, Jurisprudenz, Philosophie, Medizin, Astronomie und Theologie.³⁷

Und dennoch hat der Architekt Filarete mit dem Humanisten Manetti viel gemeinsam, den er im Gefolge Papst Eugens IV. persönlich kennengelernt haben könnte.³⁸ Manettis erstes Buch ist der vollkommenen Schönheit und der perfekten Anordnung und Funktionalität des menschlichen Körpers gewidmet, welche in der Gottebenbildlichkeit des Menschen begründet liegt.³⁹ – Filarete zieht als Architekt aus dieser Annahme von der Schöpfung des Menschen nach Gottes Ebenbild den Schluss, dass die Schönheit und perfekte Anordnung der Architektur auf den Maßen und Proportionen des menschlichen (beziehungsweise des adamitischen, noch unkorruptierten) Körpers gegründet werden müssen.⁴⁰

Im Zentrum des zweiten Buches von *De dignitate et excellentia hominis* steht »der erstaunliche, ja fast unglaubliche Scharfsinn des menschlichen, eher göttlichen Verstandes«,⁴¹ welcher von den berühmten Künstlern, Dichtern, Historikern, Rednern, Juristen, Philosophen, Medizinerinnen und Astrologen und ihren schöpferischen Leistungen, Erfindungen und Werken bezeugt wird. – Filaret's Reigen der »inventori e trovatori di cose utili« (»Erfinder und Entdecker nützlicher Dinge«) ist Manettis langer Liste der Kulturbringer und ihrer Produkte in Intensität und Intentionalität unmittelbar vergleichbar.⁴²

An seine Ausführungen zu den Zeugen und Zeugnissen der kulturschöpferischen Tätigkeit des Menschen anschließend, fragt Manetti im dritten Buch nach der Aufgabe des Menschen in der Welt, welche er als den freien und eigenverantwortlichen Einsatz der ihm verliehenen Gaben zur Verwandlung der Natur in ein Reich der Kultur bestimmt.⁴³ – Fila-

rete drückt diesen Gedanken folgendermaßen aus: »Gott wollte also, dass der Mensch, dessen Gestalt er nach seinem Ebenbild geschaffen hatte, in gleicher Weise *mittels des Intellekts, den er ihm verlieh, teilhabe daran, etwas nach seinem Bilde zu schaffen.*«⁴⁴ Dieser Satz steht zwar im Kontext der Ableitung der architektonischen »Proportionen und Qualitäten und Maße« vom menschlichen Körper, stellt aber gleichzeitig einen allgemeinen Aufruf an den Architekten dar, selbst Hand an die Schöpfung zu legen, welcher dem gesamten *Libro* als Motto vorangestellt werden könnte. Dem Menschen ist von Gott nicht nur ein Verstand gegeben, sondern er kann und soll ihn auch frei und eigenverantwortlich nutzen. Und: von der Art und Weise, wie er ihn benutzt, hängt die Entwicklung der Schöpfung ab. Manettis Behauptung, dass der Mensch dazu bestimmt sei, sein Schicksal selbstständig zu gestalten und die göttliche Schöpfung zu vervollkommen, wird von Filarete mit der Planung, Gründung und Errichtung einer autonomen Stadt in die Tat umgesetzt.

Giannozzo Manettis »Hohe Lied des schöpferischen Menschen, der in der Betätigung der ihm verliehenen Gaben sein eigenes Reich auf Erden errichtet«,⁴⁵ gipfelt in der Charakterisierung des Menschen als »*secundus deus*« (»zweiter Gott«),⁴⁶ ein auf Aristoteles zurückgehender, von Cicero tradierter Topos, der zuvor bereits von Alberti und Guarino Veronese benutzt worden war.⁴⁷ Nicolaus Cusanus schreibt 1458 diese Bezeichnung zustimmend dem ägyptischen Hermes zu:

Beachte, dass Hermes Trismegistus sagt, der Mensch sei ein zweiter Gott [adverte Hermetem Trismegistum dicere hominem esse secundum deum]. Denn wie Gott Schöpfer der realen Seienden und der natürlichen Formen ist, so ist der Mensch Schöpfer der Verstandeseienden und der künstlichen Formen, die lediglich Ähnlichkeiten seiner Vernunft sind, so wie die Geschöpfe Ähnlichkeiten der göttlichen Vernunft sind. Also hat der Mensch die Vernunft, die im Erschaffen Ähnlichkeit der göttlichen Vernunft ist. [Ideo homo habet intellectum, qui est similitudo divini intellectus in creando.]«⁴⁸

Filaretes Architekt *ist* dieser »zweite Gott«, der im städtischen Mikrokosmos die göttliche Schöpfung wiederholt und durch Erziehung zur Vollendung führt, zur Renaissance von Mensch und Gesellschaft.

Karl Enekel hat in seinem monumentalen Werk zur »Erfindung des Menschen« in der »Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus« als »autobiographischen Stimulus« die »Situation eines intellektuellen Umbruchs« ausgemacht, in welcher ein »distinktes Umbruchsbewusstsein«, ein »gesteigertes Selbstwertgefühl« und das »Selbstbild des heroischen Kulturbringers« sich verbinden mit dem »Bewusstsein mangelnder Akzeptanz« und der »unfesten, variablen und zum Teil prekären« »materiellen und sozialen Einbettung«. Die Humanisten der Renaissance mussten sich ihre gesellschaftliche Akzeptanz und hohe Stellung durch »literarische Selbstdefinition« erst »erzwingen«. ⁴⁹ »Dabei (er)finden sie ... die Formen und Modalitäten, in denen diese Art des Schreibens über den Menschen [die Autobiographik] überhaupt stattfinden konnte. In ihren Neuansätzen spielt das aktionistische Erschaffen die Hauptrolle. Bei diesem Schaffensprozess geht es niemals um unproblematisches, einfaches ›Beschreiben‹ oder ›Abilden‹. Der Mensch stellt in diesem Sinn niemals ein festes Objekt dar, das man nur dokumentarisch festlegen, sozusagen ›fotographieren‹ könne. Er ist im Gegenteil ein höchst unsicherer Gegenstand, der nicht a priori vorhanden ist. Er wird erst durch die Literatur konstituiert.«⁵⁰

Der Künstler Antonio di Pietro Averlino, der sich selbst zum »Architekten« ernannte, den er »Filarete« taufte, muss zu Enekel's Katalog von Autoren hinzugefügt werden als einer der ersten Renaissance-Humanisten, der in formal wie inhaltlich höchst innovativer Art und Weise in Schrift und Bild zugleich an einem Entwurf seiner selbst und an einem Entwurf eines neuen Berufsstandes arbeitete.

ANMERKUNGEN

- 1 In Albertis *De re aedificatoria* kommt der Begriff »architectus« 84 Mal vor; siehe Hans-Karl Lücke, *Alberti Index (Leon Battista Alberti, De re aedificatoria, Florenz 1485)*, 3 Bde., München 1975–1979, Bd. 1, 98–99.
- 2 Laut Vasari stammt die Miniatur des verschollenen Originals von Filaretes Freund Jean Fouquet; zit. S. 86, Anm. 106. Einen intellektuellen Führungsanspruch hatte Filarete offenbar schon als Bildhauer gestellt, wie seine Darstellung der Feier des Abschlusses der Arbeiten an der Bronzetüre von Sankt Peter zeigen (Abb. 1.6 beziehungsweise 1.7), wo Filarete nicht nur seine Mitarbeiter anführt, sondern auch als einziger einen nach oben geöffneten, auf die Sphäre der Ideen gerichteten Zirkel in Händen hält, welcher einen Kreis umfasst. Filarete nimmt hier eine Ikonographie vorweg, wie sie sich später in den Architektenporträts findet (siehe beispielsweise die Personifikation der Architektur auf der Rückseite der Selbstporträt-Medaille des Bramante von circa 1505 oder jene auf dem Frontispiz zu Daniele Barbaros Vitruvausgabe von 1556) und in Cesare Ripas *Iconologia* ab 1593 reich entfaltet wird. Siehe beispielsweise Ripas Eintrag zur *Previdenza*: »Der Zirkel zeigt an, dass man, um Dinge vorhersehen zu können, Eigenschaften, Anordnungen, Verteilung, Zeiten und alle Ereignisse mittels eines weise geäußerten Urteils und einiger Überlegung abwägen muss.« (Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi ...*, Rom 1593, 220). Oder die erst in den folgenden Publikationen zu findende Darstellung der *Perfezione*, welche eine im Tierkreis stehende Frau zeigt, welche mit dem nach oben gerichteten Zirkel einen Kreis (»die perfekte mathematische Figur«) umfasst. (*Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*, Rom 1603, 391.) Vgl. Lucia Corrain, Per una semiotica degli attributi. Gli strumenti di misurazione nell'Iconologia di Ripa, in: *L'Iconologia di Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria. Atti del convegno Università degli studi di Bergamo, 9–10 settembre 2009*, hrsg. von Sonia Maffei et al., Neapel 2010, 111–130; Marco Frascari, Maidens »Theory« and »Practice« at the Sides of Lady Architecture, in: *Assemblage* 7 (1988), 15–27. Jetzt, als »Architekt«, konnte Filarete diesen Führungsanspruch, den er schon als Bildhauer gestellt hatte, mit einem antiken Titel kleiden.
- 3 Siehe Max Niedermann, Zur lateinischen und griechischen Wortgeschichte. Lat. *architectus, architectāri, architector, -ōris*, in: *Glotta: Zeitschrift für griechische und lateinische Sprache* 19 (1930), 1–15; und Louis Callebat, »Architecte«: histoire d'un mot, in: *Histoire de l'architecte*, hrsg. von Louis Callebat et al., Paris 1998, 10–17.
- 4 Alison Burford, *The Greek Temple Builders at Epidauros: A Social and Economic Study of Building in the Asklepi-an Sanctuary, During the Fourth and Early Third Centuries B. C.*, Liverpool 1969, 138–145; Pierre Gros, L'image de l'architecte, de Théodoros à Vitruve, in: *L'architetto: ruolo, volto, mito*, hrsg. von Guido Beltramini und Howard Burns, Venedig 2009, 13–34.
- 5 Platon, *Politikos*, 259e–261a; zit. nach Plato, *Sämtliche Dialoge*, Bd. 6, übers. von Otto Apelt, Leipzig 1922, Nachdr. Hamburg 1993, 22–23.
- 6 Aristoteles, *Metaphysik* I, 1, 1, 980a–982a. Zit. nach Aristoteles, *Philosophische Schriften*, Bd. 5: *Metaphysik*, übers. von Hermann Bonitz, Hamburg 1995, 2–4. Vgl. auch *Politik*, VII, 3, 1325b14–24. Zum »Architekten« des Aristoteles und seine Rezeption bei Thomas von Aquin siehe die luziden Ausführungen von Nicola Senger, Der Begriff »architector« bei Thomas von Aquin, in: *Mittelalterliches Künstlerleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hrsg. von Günther Binding und Andreas Speer, Stuttgart 1993, 208–223.
- 7 *Libro architetonico*, I, f. 2r–v; *Trattato*, I, 12–13; zit. ausführlich oben S. 62f. Vgl. Jonathan Powers, *The Virtù of Architectural Invention: Rhetoric, Ingegno, and Imagination in Filarete's Libro Architetonico*, Diss. McGill University, Montreal 2014, 168–172.
- 8 Nicola Senger, Der Begriff »architector« bei Thomas von Aquin, in: *Mittelalterliches Künstlerleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hrsg. von Günther Binding und Andreas Speer, Stuttgart 1993, 208–223, 209–211.
- 9 Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 1, 1: »Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera.« Vitruv, *Zehn Bücher über die Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 22. Meine Übersetzung und Hervorhebung.
- 10 Vitruv, *De architectura libri decem*, I, 1, 1–3; Vitruv, *Zehn Bücher über die Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 22–25: »Dieses (Wissen) erwächst aus fabrica (Handwerk) und ratiocinatio (geistiger Arbeit). Fabrica ist die fortgesetzte und immer wieder (berufsmäßig) überlegt geübte Ausübung einer praktischen Tätigkeit, die zum Ziel eine Formgebung hat, die mit den Händen aus Werkstoff, je nachdem aus welchem Stoff das Werk besteht, durchgeführt wird. Ratiocinatio ist, was bei handwerklich hergestellten Dingen aufzeigen und deutlich machen kann, in welchem Verhältnis ihnen handwerkliche Geschicklichkeit und planvolle Berechnung innewohnt. Daher konnten Architekten, die unter Verzicht auf wissen-

- schaftliche Bildung (*litterae*) bestrebt waren, nur mit den Händen (*manus*) geübt zu sein, nicht erreichen, dass sie über eine ihren Bemühungen entsprechende Meisterschaft verfügten. Die aber, die sich nur auf die Kenntnis der Berechnung symmetrischer Verhältnisse und wissenschaftlicher Ausbildung verließen, scheinen lediglich einem Schatten, nicht der Sache nachgejagt zu sein. Die aber, die sich beides gründlich angeeignet haben, haben, da mit dem ganzen Rüstzeug ihres Berufes ausgestattet, schneller mit Erfolg ihr Ziel erreicht. [...]»
- 11 Vitruv, *De architectura libri decem*, I, i, 3; Vitruv, *Zehn Bücher über die Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 25.
- 12 Vitruv, *De architectura libri decem*, I, i, 3–10. – Malerei und Bildhauerei finden sich genannt in I, i, 13. – Zu Vitruvs Bildungsanspruch an den Architekten und seiner Rezeption bei Lorenzo Ghiberti und Francesco di Giorgio Martini siehe S. 411, Anm. 27.
- 13 Vitruv, *De architectura libri decem*, I, i, 11–12; Vitruv, *Zehn Bücher über die Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 31: »Da also diese Wissenschaft so umfassend ist, weil sie mit verschiedenen wissenschaftlichen Erkenntnissen in großer Zahl ausgestattet ist und ein Übermaß davon in sich vereinigt, glaube ich, dass niemand sich mit Fug und Recht ohne lange Ausbildung Architekt nennen kann, sondern nur die, die von frühester Jugend an dadurch, dass sie auf dieser Stufenleiter der Wissenschaften emporgestiegen sind, durch die Kenntnisse sehr vieler Wissenschaften und Künste gefördert schließlich zur höchsten Stufe, der Architektur, gelangt sind. Aber vielleicht wird es Leuten, die nicht wissenschaftlich gebildet sind, wunderbar erscheinen, dass ein Mensch eine so große Zahl wissenschaftlicher Lehren in sich aufnehmen und im Gedächtnis festhalten kann. Wenn sie aber bemerkt haben, dass alle Wissenschaftszweige unter sich sachlich miteinander in Verbindung stehen und etwas Gemeinsames haben, werden sie leicht glauben, dass es doch möglich ist. Enzyklopädische Bildung ist nämlich als ein einheitlicher Körper aus diesen Gliedern zusammengesetzt. [...]« Im Folgenden betont Vitruv, dass der Architekt freilich nicht mit allen Wissenschaftszweigen zur Gänze vertraut sein könne und dass es für ihn genüge, sich jeweils das hinsichtlich der Baukunst nötige Teilwissen anzueignen (I, i, 16). Das Kapitel schließt mit einer Demutsgeste des Autors, der – nachdem er ja nur Teilwissen in der Philosophie, der Rhetorik und der Schreibkunst besitze – Augustus um Nachsicht beim Lesen der folgenden Ausführungen bittet (I, i, 18).
- 14 Zum mittelalterlichen »Architekten« noch immer grundlegend: Nikolaus Pevsner, *The Term »Architect« in the Middle Ages*, in: *Speculum* 17 (1942), 549–562. Vgl. Spiro Kostof, *The Architect in the Middle Ages, East and West*, in: ders. (Hg.), *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, New York 1977, 59–95; und Günther Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Baubherr als »sapiens architectus«*, Darmstadt 1996, v. a. 241–270.
- 15 Siehe beispielsweise Alanus ab Insulis, *De planctu Naturae*, VIII, der Gott als »mundi elegans architectus« bezeichnet. Siehe Alanus ab Insulis/Alain de Lille, *De planctu Naturae/Die Klage der Natur*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Johannes B. Köhler, Münster 2013, 116. Vgl. S. 166f., Anm. 23. Diese Vorstellung fand ihren Ausdruck in den zahlreich überlieferten Darstellungen Gottes, welcher einen Zirkel an die Weltkugel beziehungsweise -scheibe legt. Siehe Joachim Gaus, *Weltbaumeister und Architekt. Zur Ikonographie des mittelalterlichen Baumeisterbildes und seiner Wirkungsgeschichte*, in: *Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter*, hrsg. von Günther Binding, Köln 1974, 38–67; John Block Friedman, *The Architect's Compass in Creation Miniatures of the Later Middle Ages*, in: *Traditio* 30 (1974), 419–429; und Elizabeth Marer-Banasik, *The Creator with the Cosmos and a Compass: The Frontispieces of the Thirteenth-Century Moralizing Bibles*, in: *The Rutgers Art Review* 15 (1995), 7–32.
- 16 Siehe beispielsweise Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare, affigurati, commentati*, Como 1521 (Nachdruck, Hildesheim 1969), Liber Primus, f. 2v–3r (Kommentar zu Vitruv, *De architectura libri decem*, I, i, 1: »Des Architekten Wissen(schaft) [scientia] ist ausgezeichnet durch viele Wissensgebieten und vielseitige Gelehrtheit. Seiner Prüfung und Beurteilung unterliegen alle Werke, die von den übrigen Künsten geschaffen werden.«; vgl. oben S. 118, Anm. 46): »Also werden jene Architekten, die so rege Effekte [sollerti effecti] hervorzubringen vermögen, wie Halbgötter erscheinen [pareno como semidei], weil sie danach streben, dass die Kunst sich der Natur angleicht und sich an ihre Stelle setzt. [...] Deshalb, ihr unsere weltlichen und geistlichen Herrscher, weil diese Wissenschaft dem göttlichen Wirken nachgebildet ist [essendo questa scientia imitata da la divina operatione] ... [...]« Zit. nach Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare, affigurati, commentati*, Lib. I, hrsg. von Alessandro Rovetta, in: *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, hrsg. von Maria Luisa Gatti Perer und Alessandro Rovetta, Mailand 1996, 243–591, 354–356. Dt. Übers. von Victoria Lorini. Meine Hervorhebungen.
- 17 Mary Hollingsworth, *The Architect in Fifteenth-Century Florence*, in: *Art History* 7, 4 (1984), 385–410; Michael Lingohr, *Architectus – Ein Virtus-Begriff der Frühen Neu-*

- zeit, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 13–30; und ders., »Architectus« – Überlegungen zu einem vor- und frühneuzeitlichen Berufsbild, in: *architectura* 35 (2005), 47–68 (und leicht überarbeitet in: *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, hrsg. von Ralph Johannes, Hamburg 2009, 46–66); ferner Leopold Ettlinger, The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century, in: *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, hrsg. von Spiro Kostof, New York 1977, 96–123; Richard A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*, Baltimore und London 1980, 351–396; und zuletzt Elizabeth Merrill, The *Professione di Architetto* in Renaissance Italy, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 76,1 (2017), 13–35.
- 18 Siehe v. a. Mary Hollingsworth, The Architect in Fifteenth-Century Florence, in: *Art History* 7, 4 (1984), 385–410, 390–395.
- 19 Filaretos zweifelhafte Bestellung zum »Architekten, Schöpfer, Leiter und Bauwerkmeister« (»architectum fabricatorem directorem et ingenierium«) des Ospedale Maggiore von Mailand im Jahre 1460 (siehe oben S. 54) und Luciano Lauranas im Folgenden zitierte Berufungsurkunde von 1468 zum »architettore (e capo maestro)« Federico da Montefeltro gehören zu den seltenen Ausnahmen der Zeit. Hinzu tritt Bernardo Rossellino, welcher 1456 in dem von uns zitierten Brief des Giovanni de' Medici an Francesco Sforza (siehe oben S. 50) »architectore« genannt und von Pius II. in seinen 1462–63 verfassten *Commentarii* (IX, 25; zit. S. 171, Anm. 31, und S. 122f., Anm. 65) zwei Mal als »architectus« bezeichnet wird. 1472 wird Benedetto Ferrini von Benedetto Dei als »architetto« angeführt (zit. S. 75, Anm. 52). – Brunelleschi wird in den Dokumenten der Domopera aus den Jahren 1417–1436 nur ein einziges Mal »architetto« genannt, sonst stets »provveditore« oder »capomaestro«. Es handelt sich hierbei um das einzige Vorkommen des Begriffs »architetto«, während sich »provveditore« 2143 Mal und »capomaestro« 1279 Mal findet. Siehe *Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore: Gli anni della Cupola 1417–1436*, hrsg. von Margaret Haines; <http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de>, letzter Zugriff: 11.06.2019. – Um 1455 hinterließ Matteo de' Pasti im Tempio Malatestiano (San Francesco) in Rimini die Inschrift MATTHEI V(eronen)S(sis) / D(e) P(astis) ILLU / STRISSIMI ARIMINI / DOMINI / NOBILISS(imi) ARCHI / TECTI OPUS (»[Dies ist das] Werk des Matthaues Veronensis de Pastis, der berühmten Stadt Rimini, Herr und hoch angesehener Architekt«), obwohl er nur mit der Ausführung des Baus nach Albertis Entwürfen und Anweisungen betraut war. Zu dieser und den wenigen anderen erhaltenen »Architekten«-Inschriften des 15. Jahrhunderts, siehe Guido Beltramini, *Architettura firmate nel Rinascimento Italiano*, in: *L'architetto: ruolo, volto, mito*, hrsg. von Guido Beltramini und Howard Burns, Venedig 2009, 49–66. Vorbild könnte die vermeintliche Inschrift Vitruvs am Theater von Verona gewesen sein; siehe S. 428, Anm. 132. – 1460 wird Antonio di Manetto Ciaccheri, »capomaestro« der SS. Annunziata in Florenz, in den Rechnungsbüchern zwei Mal auch als »Architekt unserer Arbeiten an dem hinteren Rundbau« (»architetto del nostro lavoro del tondo dirieto«) bezeichnet; er wird bezahlt für nicht näher zu bestimmende Zeichnungen, der Entwurf der Tribuna stammt jedoch nicht von ihm, sondern von Michelozzo, seinem Vorgänger als »capomaestro«. Siehe Beverly Louise Brown, *The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: A Reappraisal in Light of New Documentation*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25 (1981), 59–146, 120, Doc. 22; vgl. ebd., 87–88. – Hinzu tritt die exzeptionelle, schwer zu deutende Zeichnung des Maso Finiguerra von circa 1450, welche die Darstellung eines zeichnenden Lehrlings mit »Ich will ein guter Zeichner sein und ein guter Architekt werden« (»Vo essere uno buono disegnatore e doventare uno buono architettore«) unterschreibt. Siehe Annamaria Petrioli Tofani (Hg.), *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Florenz 1992, 61, Kat. 2.18. Francis Ames-Lewis (*The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven 2000, 66–67; vgl. 27 und Abb. 8 auf S. 28 sowie Frontispiz) interpretierte die Zeichnung als Ausdruck jugendlicher Hoffnung, durch die Übung im Zeichnen einst bis zum höherrangigen Beruf des Architekten aufzusteigen, doch könnte hier auch nur an die griechische Etymologie des Wortes und also an eine führende Stellung unter den Goldschmieden oder Bildhauern gedacht sein.
- 20 Federico da Montefeltro, *Patente a Luciano Laurana*, in: *Scritti rinascimentali di architettura*, hrsg. von Arnaldo Bruschi et al., Mailand 1978, 19–22; oder Werner Lutz, *Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino*, Weimar 1995, Anhang II, 215–216, Dok. 37. Ausführlich zitiert oben S. 49. »Architector« wird er auch genannt in ebd., Anhang I, 180, Dok. 13 (16. Okt. 1472), sowie in der notariellen Bestätigung der Besitzrechte seiner Erben durch die herzogliche Verwaltung (4. Dez. 1482), ebd., 195–196, Dok. 21. In seinem Testament nennt sich Laurana selbst übrigens nur »magister«; ebd., 191–194, Dok. 20.

- 21 Werner Lutz, *Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino*, Weimar 1995, Anhang I, 174, Dok. 7 (20. Jan. 1466); Anhang II, 213, Dok. 34 (28. Nov. 1467); und 214, Dok. 35 (1. Dez. 1467). – Begriff und Berufsbild des »Ingenieurs« waren im 15. Jahrhundert ähnlich unbestimmt wie im Falle des »Architekten«. Die Differenz zum »capomaestro« lag meist darin, dass die Zuständigkeit des Letzteren an eine einzige Baustelle gebunden war und zur Anwesenheit verpflichtete, während der »Ingenieur« in Diensten des Fürsten stand, welcher ihn für verschiedene Aufgaben in seinem Herrschaftsbereich gleichzeitig einsetzte, vom Palast- über den Wasser- bis zum Festungs- und Maschinenbau. Vgl. vorläufig Richard A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*, Baltimore und London 1980, 365–366. In diesem Sinne einer Besitzanzeige nennt auch Francesco Sforza Filarete »nostro Ingegnero«, auch wenn er ihn nicht – mit der Ausnahme des Castello di Porta Giovia – im Kanal- oder Festungsbau eingesetzt haben dürfte. Siehe oben S. 44 und 47. Einmal nennt sich auch Filarete selbst »ingegnerius«; siehe oben S. 45.
- 22 Werner Lutz, *Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino*, Weimar 1995, Anhang I, 179–180, Dok. 12 (24. Juli 1472 und 18. Sept. 1472): »mestre de artilleries« beziehungsweise »mester dela artelleria«; 182, Dok. 15 (16. März 1476) und 183–184, Dok. 16 (24. Okt. 1476): »muratore«. Die bloße Bezeichnung als »magistro«, »maestro«, »mestre« u. ä. ist in den Dokumenten allgegenwärtig.
- 23 Siehe v. a. Mary Hollingsworth, *The Architect in Fifteenth-Century Florence*, in: *Art History* 7, 4 (1984), 385–410, 395–398.
- 24 Zu Albertis »Architekten« siehe u. a. Pamela O. Long, *The Contribution of Architectural Writers to a »Scientific« Outlook in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15 (1985), 265–298; Francesco Paolo Fiore, *Alberti e l'eminenza dell'architetto*, in: *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich. Atti del convegno internazionale, Mantova, 29–31 ottobre 1998*, hrsg. von Luca Chiavoni et al., Florenz 2001, 305–317; Christoph Thoenes, *Postille sull'architetto nel De re aedificatoria*, in: *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura. Atti del convegno internazionale, Mantova, 16–19 novembre 1994*, Florenz 1999, 27–32.
- 25 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Vorrede; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005, 9; Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, lat.-ital., hrsg. und übers. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, Bd. 1, 2.
- 26 Siehe v. a. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, IX; v. a. die Charakterisierung des Architekten in IX, 9; vgl. die erste Definition des Architekten in der dem ganzen Buch vorangestellten Vorrede. Vgl. Berthold Hub, *De re aedificatoria: Von der ästhetischen Erziehung des Menschen durch Architektur*, in: *Ethik und Architektur*, hrsg. von Alessandro Nova, Hana Gründler und Brigitte Sölch, Berlin und München 2019 (im Druck). – Diese wesentliche Beschränkung auf die konzeptionellen und ästhetischen Aspekte des Bauens war übrigens schon bei Vitruv an mehreren Stellen angelegt. Siehe insbesondere Vitruv, *De architectura libri decem*, VI, viii, 9: »Welche Arten von Baustoffen aber man verwenden muss, das [zu entscheiden] liegt nicht in der Macht des Baumeisters [architecti potestas], weil nicht überall alle Arten von Baustoff vorkommen ... Außerdem entscheidet der Bauherr, ob er in Ziegelmauerwerk, Mörtelmauerwerk oder Quaderstein bauen will. Daher wird bei der Beurteilung aller Bauwerke dreierlei in Erwägung gezogen: die saubere handwerkliche Arbeit, die großzügige Ausstattung und die architektonische Durchbildung [fabrili subtilitate et magnificentia et dispositione]. Betrachtet man ein nach der Bestimmung des Bauherrn prächtig ausgeführtes Bauwerk, so wird man den Aufwand loben; ist es sauber ausgeführt, so wird man die saubere Arbeit des Werkmeisters anerkennen. *Wirkt es aber anmutig durch seine Proportionen und Symmetrien, dann wird Ruhm dem Architekten gehören [cum vero venuste proportionibus et symmetriis habuerit auctoritatem, tunc fuerit gloria architecti].*« Zit. nach Vitruv, *Zehn Bücher über die Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, 298–299. Meine Hervorhebung.
- 27 *Libro architettonico*, XV, f. 113r (*Trattato*, II, 427–428): »Was der Architekt beherrschen muss, sind noch sehr viel mehr Dinge. Das Wissen des Architekten besteht darin, unterschiedliche Werke zu schaffen und sie abwechslungsreich zu verzieren, er muss sich demnach auf mehrere Tätigkeiten verstehen und dies mit den Händen auch unter Beweis stellen ...« (»Quello che appartiene all'architetto sono più e più cose. El sapere dello architetto si è fare varie cose e di varii ornamenti ornarle, cioè di più exercizii intendere, e anche coll'opera della mano dimostrarle ...«). XV, f. 113r–113v (*Trattato*, II, 428): »[...] Und ich sage Dir, dass er, wenn er nicht in der Lage ist, handwerklich zu arbeiten, niemals anschaulich ein Verständnis von einem gelungenen Werk vermitteln können.« (»[...] E io ti dico che se non sa fare di sua mano, non saprà mai mostrare, né dare a 'ntendere cosa che stia bene.«). XV, f. 114r (*Trattato*, II, 431): »Weil wir seine Tugenden erkannt hat-

ten, wurde er, der alle folgenden Dinge in sich vereinte, von uns gut behandelt. Zunächst einmal vermochte er auf der Grundlage des *Disegno* Silber, Bronze, Gold, Kupfer, Marmor, Ton und Holz eigenhändig zu verarbeiten. Außerdem wusste er wie ein Maler mit Farben umzugehen, was die Werke bezeugen, die man von ihm sieht. Er verstand sich aufs Forschen und entdeckte eine Vielzahl verschiedener Methoden, wie die Verarbeitung von Glas und anderer Arten von Mixturen ...« (Zit. oben S. 101).

- 28 *Libro architetonico*, XIII, 100r; *Trattato*, I, 382: »Do, per vostra fé, Signore, perché credete voi che questa scienza sia venuta così meno e che si sia così intralasciata l'usanza antica, poich'ell'era così bella?«
- 29 *Libro architetonico*, XIII, f. 100r–100v; *Trattato*, I, 380–383, 382, zit. S. 261, Anm. 9. Zur Entgegensetzung von »modo antico« und »modo moderno« siehe oben S. 60f. und S. 244ff.
- 30 *Libro architetonico*, VIII, f. 59r–59v; *Trattato*, I, 228–229; zit. S. 262f., Anm. 11. Die beispielhafte Analogie von Literatur und Architektur wird ein drittes Mal gezogen im Anschluss an die Besprechung der fünf »qualità« der Säulen und der Entgegensetzung der drei »antiken«, gut proportionierten, und den beiden »modernen«, schlecht, nämlich zu klein oder zu groß dimensionierten. Siehe *Libro architetonico*, VIII, f. 57r; *Trattato*, I, 220: »[Galeazzo Maria Sforza:] »Es wäre mir lieb, diese Unterschiede ein wenig zu verstehen, von denen Du sprichst, mir scheint nämlich bei denen, die ich gesehen habe, eine schöner als die andere.« [Filarete:] »Ihr werdet mehr davon verstehen, wenn Ihr erst einmal etwas besser zeichnen gelernt habt. Und auch das, was ich Euch nun erläutern möchte, wird Euch eine gute Vorstellung von den Unterschieden geben, die zwischen den antiken und den modernen Werken bestehen, wofür ich Euch ein Beispiel gebe. So wie es bei den Buchstaben einen Unterschied zwischen den antiken und den modernen gibt, verhält es sich auch mit allem, was zum Bauen gehört, und auch mit den Skulpturen und anderen Bereichen, die ausgehend vom *Disegno* geschaffen werden. Wo findet man heute einen Tullius [Cicero], einen Vergil und viele andere mehr? Wiewohl einige sich bemühen, es ihnen nachzumachen, will es ihnen noch nicht gelingen, jene Vollkommenheit zu erreichen. Selbiges gilt für die Tätigkeiten, die dem Bauen zugerechnet werden. [...]« ([Galeazzo Maria Sforza:] »Ioarei caro d'intendere un poco queste differenzie, che tu mi di', ché a me pare una più bella che un'altra d'alcuna che n'ho vedute.« [Filarete:] »Questo lo 'ntenderete bene, quando arete un poco meglio imparato a disegnare. E anche con questo che vi darò a 'ntendere, voi poi le 'ntenderete bene, queste differenze che è da le cose antiche a le moderne, io ve ne darò

uno essempro. Cioè, come che nelle lettere è differenza da quelle degli antichi ai moderni, così è proprio queste cose che appartiene all'edificare, e di sculture o d'altro esercizio che sotto il disegno si facci. Dove si truova al presente un Tulio, uno Virgilio, e d'altri assai? Benché alcuni si sforzino di contrafargli, pure ancora non possono aggiungere a quella perfezzione. Così è di questi esercizi appartenenti all'edificare. [...]«).

- 31 *Libro architetonico*, VIII, f. 59r; *Trattato*, I, 227. Zit. oben S. 244f.
- 32 *Libro architetonico*, VIII, f. 59r; *Trattato*, I, 227–228. Zum Palazzo Rucellai siehe S. 126 und S. 245. Zum Palazzo di Revere S. 262f., Anm. 11.
- 33 *Libro architetonico*, XXV, f. 189r (*Trattato*, II, 693): »Was die Sakristei [von San Lorenzo in Florenz] betrifft, vermag ich nicht in Worte zu kleiden, mit welcher Würde und Meisterschaft sie geplant und beschlossen wurde, deren Erbauer Filippo di ser Brunelleschi war, hochhehrwürdigster Architekt unserer Zeit ...« (»Della sagrestia [di santo Lorenzo di Firenze] non voglio dire con quanta dignità e magistero è ordinata e stabilita, della quale Filippo di ser Brunellesco fu l'architetto degnissimo a questi tempi nostri ...«) Vgl. XXIII, f. 178v–179r (*Trattato*, II, 653–657), wo Brunelleschi für die Erfindung der Zentralperspektive gepriesen wird. Ferner IV, f. 44v (*Trattato*, I, 171).
- 34 Zur Aufnahme brunelleschischer Motive in Filaretos Illustrationen ausführlicher oben S. 15. – Übrigens hatte auch Alberti in der Widmung von *Della Pittura* an Filippo Brunelleschi um 1435 den Beginn der Renaissance mit dessen Architektur in Verbindung gebracht, indem er seine persönliche »Renaissance« bei seiner Rückkehr aus dem Exil in die Heimatstadt Florenz, nach der Aufhebung des Familienbannes durch Papst Martin V. 1428, folgendermaßen beschrieb: »Häufig pflegte es mich gleichzeitig zu verwundern und zu schmerzen, dass so viele hervorragende und göttliche Künste und Wissenschaften, die – wie wir an ihren Werken und Geschichten sehen können – in jener überaus meisterhaften Vergangenheit der Alten zahlreich waren, heute nicht mehr gepflegt werden und fast gänzlich verloren sind. [...] Also befand ich, ... dass die Natur, Meisterin der Dinge, längst alt und müde geworden sei, und daher weder Giganten noch große Talente mehr zu bilden vermöchte, von denen sie in ihren jugendkräftigen und ruhmreichen Zeiten unzählige und wunderbare hervorgebracht habe. Als ich aber aus dem langen Exil, in dem wir, die Alberti, gealtert sind, hier in das unsrige Vaterland, das schönste von allen, zurückgeführt wurde, erkannte ich, dass in vielen, vor allem aber in dir, Filippo [Brunelleschi], und in unserem aufs engste befreundeten Bildhauer Donato [Donatello], wie in jenen anderen Nencio [Lorenzo

- Ghiberti], Luca [della Robbia] und Masaccio, eine zu jeder rühmenswerten Tat bereite schöpferische Fähigkeit sei, die keiner der früher existierten alten und berühmten in diesen Künsten hintanzusetzen ist. Zudem bemerkte ich, dass in unserem Fleiß und unserer Geschicklichkeit nicht weniger als in der Gunst der Natur und der Zeiten die Möglichkeit liegt, sich jeden Ruhm in irgendeiner persönlichen Stärke zu erwerben. [...] Wer könnte aus Härte oder Neid den Architekten Pippo [Filippo Brunelleschi] nicht rühmen beim Anblick eines derart großen Bauwerks [die Kuppel des Florentiner Domes], das zu den Himmeln hinaufsteigt und groß genug ist, allen toskanischen Völkern Schatten zu spenden, und das ohne Gerüstbauten oder eine Menge von Balken errichtet wurde? Ein Kunstwerk sicher, das, wenn ich recht urteile, vielleicht bei den Alten ebenso unvorstellbar und unbekannt war, wie es zu unseren Zeiten für unmöglich gehalten wurde. [...] Du ... sollst fortfahren, Dinge zu erfinden, wie du es tagtäglich tust, mit denen deine wunderbare schöpferische Fähigkeit sich fortdauernden Ruhm und Namen erwirbt ...« Zit. nach Leon Battista Alberti, *De statua, De pictura, Elementa picturae – Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hrsg. und übers. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, 364.
- 35 *Libro architetonico*, XIII, f. 100r; *Trattato*, I, 381: »Signore, a me pare vedere di quegli degni edificii ch'erano a Roma anticamente e di quegli che si legge che in Egitto erano, *mi pare rinascere a vedere questi così degni edificii.*« Vgl. die Diskussion der Transkription dieser Passage in S. 322f., Anm. 3.
- 36 Giannozzo Manetti, *Über die Würde und Erhabenheit des Menschen – De dignitate et excellentia hominis*, übers. von Hartmut Leppin, hrsg. und eingel. von August Buck, Hamburg 1990; beziehungsweise Iannotius Manettus, *De dignitate et excellentia hominis*, hrsg. von Elisabeth Riley Leonard, Padua 1975. Iannotius Manettus, *De vita ac gestis Nicolai Quinti summi pontificis*, hrsg. und übers. von Anna Modigliani, Rom 2005. Zu ersterem Werk im Folgenden, zu letzterem zuletzt Christine Smith und Joseph F. O'Connor, *Building the Kingdom: Giannozzo Manetti on the Material and Spiritual Edifice*, Turnhout 2006, 51–90.
- 37 Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, II, 36–44. Vgl. dazu Christine Smith und Joseph F. O'Connor, *Building the Kingdom: Giannozzo Manetti on the Material and Spiritual Edifice*, Turnhout 2006, 3–9.
- 38 Vgl. Vespasiano da Bisticcis Biographie Manettis (*Vite*, I, 48), in welcher dieser als herausragende Persönlichkeit des engsten Kreises um Papst Eugen IV. während dessen Florentiner Aufenthalt gezeichnet wird.
- 39 Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, I; vgl. v. a. III, 7–11. Zu Manettis *De dignitate et excellentia hominis* vgl. August Buck, Die Rangstellung des Menschen in der Renaissance: dignitas et miseria hominis, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 42 (1960), 61–75; Gregor Müller, *Bildung und Erziehung im Humanismus der italienischen Renaissance. Grundlagen – Motive – Quellen*, Wiesbaden 1969, 272–292; August Buck, Der Begriff der Menschenwürde im Denken der Renaissance, unter besonderer Berücksichtigung von Giannozzo Manetti, in: ders., *Studien zu Humanismus und Renaissance. Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1981–1990*, hrsg. von Bodo Guthmüller, Karl Kohut und Oskar Roth, Wiesbaden 1991, 321–347; Oliver Glaap, *Untersuchungen zu Giannozzo Manetti, De dignitate et excellentia hominis. Ein Renaissance-Humanist und sein Menschenbild*, Stuttgart und Leipzig 1994; Martin Schmeisser, »Wie ein sterblicher Gott ...« *Giannozzo Manettis Konzeption der Würde des Menschen und ihre Rezeption im Zeitalter der Renaissance*, München 2006. Zum Menschenbild der italienischen Renaissance in breiterer Perspektive vgl. Charles Trinkaus, *In Our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 Bde., London 1970 (230–270 zu Manetti); und Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz, *Die zweite Schöpfung der Welt. Sprache, Erkenntnis, Anthropologie in der Renaissance*, Mainz 1994; ferner Clemens Zintzen, *Vom Menschenbild der Renaissance. Florentiner Kultur im Quattrocento*, Hildesheim 2009.
- 40 Manetti zieht diesen Schluss nicht, referiert aber die Tradition, wonach Noah die Arche nach den Maßen und Proportionen des menschlichen Ebenbildes Gottes angefertigt habe. *De dignitate et excellentia hominis*, I, 49–50: »Deswegen fehlte es auch nicht an Männern von höchster Bildung und Weisheit, die, als sie all die oben erwähnten Dinge und andere vergleichbare Werkzeuge des menschlichen Körpers reiflich erwogen, zu der Meinung gelangten, dieser so geartete Bau sei wie die Welt geformt und gemacht worden, weswegen ihrer Ansicht nach der Mensch von den Griechen als Mikrokosmos, d. h. als kleine Welt, bezeichnet wurde. [...] Einige waren sogar der Auffassung, dass die hochberühmte und so heilbringende Arche Noah ..., dass dieses Schiff also nach dem Vorbild jenes höchst vollkommenen Werkes des menschlichen Körpers gebaut worden sei. [...] Entsprechend war die erwähnte Arche laut der Schrift 300 Ellen lang, 50 breit und 30 hoch. [Gen. 6, 15] [...] Da er verstand, dass dieses wunderbare und vollendete Werk des Menschen vom allmächtigen Gott stammt und herkommt, nahm er sich zu Recht dieses Werk eines so großen Künstlers und herausragenden Meisters bei der Arbeit zum Vorbild, als er daran ging die Arche zu bauen ...« Zit. nach Giannozzo Manetti, *Über*

die Würde und Erhabenheit des Menschen – *De dignitate et excellentia hominis*, übers. von Hartmut Leppin, hrsg. und eingel. von August Buck, Hamburg 1990, 33–34.

- 41 Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, III, 20; ebd., 78.
- 42 Siehe oben S. 393ff.
- 43 Beachte auch *De dignitate et excellentia hominis*, III, 20, auf das 2. Buch zurückblickend: »Was sollen wir aber über den feinen und scharfsinnigen Verstand dieses so schönen und wohlgestalteten Menschen sagen? Denn er ist wirklich so groß und so reich, dass nach der Erschaffung jener ursprünglichen, neuen, rohen Welt offenbar alles Weitere von uns aufgrund des einzigartigen, überragenden Scharfsinns des menschlichen Verstandes hinzuerfunden und zur Vollendung und Vollkommenheit geführt worden ist.« Zit. nach Giannozzo Manetti, *Über die Würde und Erhabenheit des Menschen – De dignitate et excellentia hominis*, übers. von Hartmut Leppin, hrsg. und eingel. von August Buck, Hamburg 1990, 77.
- 44 *Libro architetonico*, I, f. 5r; *Trattato*, I, 26: »Volve adunque Idio che l'uomo, come che in forma la immagine sua fece a sua similitudine, così partecipasse in fare qualche cosa a sua similitudine mediante lo 'ntelletto che gli concesse.« Meine Hervorhebung. Vgl. XXI, 173r (*Trattato*, II, 637), die Besprechung verschiedener Heilbäder abschließend: »Denn Gott hat uns für alle unsere Bedürfnisse Behelfsmittel an die Hand gegeben und gewährt; allein, der Mensch muss sie zu nutzen wissen.« (»Sì che Idio ci ha dato e concesso el rimedio a tutti e' nostri bisogni, purché pure che l'uomo gli sappia usare.«) Vgl. oben S. 139 und S. 211.
- 45 August Buck, Einleitung, in: Giannozzo Manetti, *Über die Würde und Erhabenheit des Menschen – De dignitate et excellentia hominis*, übers. von Hartmut Leppin, hrsg. und eingel. von August Buck, Hamburg 1990, vii–xxxiv, xviii.
- 46 Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, III, 46: »Diese Lehre hat Cicero, so stellen wir fest, im zweiten Buch aus dem Werk ›Das höchste Gut und das schlimmste Übel‹, als er gegen die Epikureer argumentierte, mit diesen, den folgenden Worten erklärt und erläutert. Er sagt nämlich: ›Sie haben nicht gesehen, dass so wie das Pferd zum Laufen, wie der Ochse zum Pflügen, wie der Hund zum Jagen, dass so der Mensch zu zwei Dingen geboren ist, wie Aristoteles sagt, nämlich zum Denken und zum Handeln, als wäre er ein sterblicher Gott.« Zit. nach Giannozzo Manetti, *Über die Würde und Erhabenheit des Menschen – De dignitate et excellentia hominis*, übers. von Hartmut Leppin, hrsg. und eingel. von August Buck, Hamburg 1990, 91.
- 47 Cicero, *De finibus bonorum et malorum* (hrsg. von Claudio Moreschini, München 2005) II, 13, 40: »So sei der Mensch,

wie Aristoteles sagt, für zwei Dinge geboren, zum Denken und zum Handeln, gleichsam ein sterblicher Gott.« (»Sic hominem ad duas res, ut ait Aristoteles, ad intelligendum et ad agendum esse natum, quasi mortalem deum.«). Leon Battista Alberti, *Della Famiglia* (1433–1434), II (›Loblied des tätigen Lebens, wider den Müßiggang): »Und deshalb, schein mir, darf man glauben, dass der Mensch nicht geboren ist, um sich verlegend hinzuwelken, sondern um aufrecht tätig zu sein. Geist, Verstand, Urteil, Gedächtnis, Streben der Seele, Zorn, Denken, Vernunft und die anderen göttlichen Kräfte und Fähigkeiten, mit denen der Mensch die Kraft, den Willen und die Wildheit jedes anderen Lebewesens überwindet – ich weiß nicht, welcher Dummkopf behaupten könnte, dass sie uns gegeben sind, damit wir nicht viel Gebrauch davon machen. [...] Deshalb gefällt mir so sehr der Gedanke des Aristoteles, der feststellte, der Mensch sei gleichsam ein sterblicher seliger Gott, wofern er mit Vernunft [*ragione*] und Tugend [*virtù*] erkenne und handle.« Zit. nach Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen [Della Famiglia]*, Zürich 1962, 165 ff., zit. 167 und 169. Vgl. Gregor Müller, *Bildung und Erziehung im Humanismus der italienischen Renaissance. Grundlagen – Motive – Quellen*, Wiesbaden 1969, 283–285. – Guarino Guarini Veronese, *In incohanda lectione rhetorices praefatio* (um 1440); Karl Müllner, *Acht Inauguralreden des Veronesers Guarino und seines Sohnes Battista. Ein Beitrag zur Geschichte der Pädagogik des Humanismus*, Wien 1897, no. 5.

48 Zit. nach Nikolaus von Kues, *Über den Beryll*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Karl Bormann, Hamburg 2002, 8/9. Vgl. Karl Bormann, *Nikolaus von Kues, ›Der Mensch als zweiter Gott‹*, Trier 1999; Claudia D'Amico, *El hombre como ›secundus Deus‹: Forma única y reconstrucción nocional de géneros y especies en el pensamiento cusano*, in: *Veritas* 44 (1999), 815–822; Kurt Flasch, *Nicolaus Cusanus*, München 2001, v. a. 77–80; Eyolf Østrem, *Deus Artifex and Homo Creator: Art Between the Human and the Divine*, in: *Creations: Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, hrsg. von Sven Rune Havsteen et al., Turnhout 2007, 15–48, 31–41.

49 Karl A. E. Enekel, *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin 2008, 14.

50 Ebd., 13.

BIBLIOGRAPHIE

- Abd El-Azim El-Adly, Sanaa, *Das Gründungs- und Weiheritual des ägyptischen Tempels von der frühgeschichtlichen Zeit bis zum Ende des Neuen Reiches*, Tübingen 1981.
- Abou-Sleiman, Gisele, *Fable et histoire dans l'utopie de Anton Francesco Doni*, Paris 1976.
- Abraham, Lyndy, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge 1998.
- Acidini Luchinat, Cristina, La scelta dell'anima: Le vite dell'iniquo e del giusto nel fregio di Poggio a Caiano, in: *Artista. Critica dell'arte in Toscana* 3 (1991), 16–25.
- Acidini Luchinat, Christina, L'immagine medica: I ritratti, i patroni, l'araldica e le divise, in: ›Per bellezza, per studio, per piacere‹. *Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte*, hrsg. von Franco Borsi, Florenz 1991, 125–142.
- Acidini Luchinat, Christina, Lorenzo il Magnifico: Divise e messaggio morale, in: *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: Politica, economia, cultura. Convegno di studi promosso dalle università di Firenze, Pisa e Siena, 5–8 novembre 1992*, 3 Bde., Pisa 1996, Bd. 1, 37–45.
- Ackerman, James S. / Rosenfeld, Myra Nan, Social Stratification in Renaissance Urban Planning, in: *Urban Life in the Renaissance*, hrsg. von Susan Zimmermann und Ronald F. E. Weissman, Newark 1989, 21–49.
- Ackerman Smoller, Laura, *History, Prophecy, and the Stars: The Christian Astrology of Pierre d'Ailly*, Princeton 1994.
- Adam, Rudolf George, *Francesco Filelfo at the Court of Milan (1439–1481): A Contribution to the Study of Humanism in Northern Italy*, 2 Bde., Diss. University of Oxford 1974.
- Adámková, Iva, Qualche considerazione sulla posa delle pietre nelle fondamenta degli edifici sacrali nel Medioevo, in: *Listy filologické* 131,1–2 (2008), 29–44.
- Agosti, Giovanni Mauro Natale / Romano, Giovanni (Hg.), *Vincenzo Foppa*, Ausst.-Kat. Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, Mailand 2003.
- Agrest, Diana I., Architecture from Without: Body, Logic, and Sex, in: *Assemblage* 7 (1988), 28–41.
- Alanus ab Insulis – Alain de Lille, *De planctu Naturae / Die Klage der Natur*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Johannes B. Köhler, Münster 2013.
- Alberti, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingel. und mit Anm. und Zeichn. vers. durch Max Theuer, Wien 1912, Nachdr. Darmstadt 2005.
- Alberti, Leon Battista, *Opere Volgari*, 2 Bde., hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960/1966.
- Alberti, Leon Battista, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, lat.-ital., hrsg. und übers. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966.
- Alberti, Leon Battista, *Philodoxeos fabula*, hrsg. von Lucia Cesarini Martinelli, in: *Rinascimento*, ser. 2, 17 (1977), 111–234.
- Alberti, Leon Battista, Über das Hauswesen [Della Famiglia], übers. von Walther Kraus, Zürich 1962.
- Alberti, Leon Battista, *Momo o del principe*, lat.-ital., hrsg. Rino Consolo, Genova 1992.
- Alberti, Leon Battista, *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae – Das Standbild, die Malkunst, Elemente der*

- Malerei*, hrsg. und übers. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.
- Alberti, Leon Battista, *Intercenales*, hrsg. von Franco Bacchelli und Luca D'Ascia, Bologna 2003.
- Alberti, Leon Battista, *Leonis Baptistae Alberti Descriptio urbis Romae*, hrsg. von Jean-Yves Boriaud und Francesco Furlan, Florenz 2005.
- Alberti, Leon Battista, The Play of Philodoxus, in: *Humanist Comedies*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Gary R. Grund, Cambridge/Mass. 2005, 70–169.
- Alberti, Leon Battista, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2007.
- Albertini Ottolenghi, Maria Grazia / Basso, Laura (Hg.), *Terrecotte nel ducato di Milano: Artisti e cantieri del primo Rinascimento. Atti del Convegno, 17–18 ottobre 2011, Milano e Certosa di Pavia*, Mailand 2013.
- Albertini Ottolenghi, Maria Grazia, La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: Gli inventari del 1488 e del 1490, in: *Studi Petrarcheschi* 8 (1991), 1–238.
- Albertus Magnus, *De mineralibus – The Book of the Minerals*, hrsg. und übers. von Dorothy Wyckoff, Oxford 1967.
- Albl, Stefan, Zwei Grabmäler des 15. Jahrhunderts in San Giovanni in Laterano. Das Grabmal von Papst Martin V. und das des Kardinals Antonio Martinez de Chaviez, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 63 (2011), 16–25.
- Alfieri, Bianca Maria, *Islamic Architecture of the Indian Subcontinent*, London 2000.
- Allen, Don Cameron, *Mysteriously Meant: The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore 1970.
- Allen, Michael J. B., Marsilio Ficino, Hermes Trismegistos and the Corpus Hermeticum, in: *New Perspectives on Renaissance Thought: Essays in the History of Science, Education and Philosophy in Memory of Charles B. Schmitt*, hrsg. von John Henry und Sarah Hutton, London 1990, 38–47.
- Allen, Michael J. B., *Synoptic Art: Marsilio Ficino on the History of Platonic Interpretation*, Florenz 1998.
- Alsop, Joseph, *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*, London 1982.
- Alvarez Tezozómocs, Fernando, *Cronica Mexicana* (1598), hrsg. von Gonzalo Díaz Migoyo und Germán Vázquez Chamorro, Madrid 2001.
- Amador de los Rios y Villalta, Rodrigo, *Monumentos arquitectonicos de España*, Bd. 1: *Toledo*, Madrid 1905.
- Amberger, Annelies, *Giordano Orsinis Uomini famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München 2003.
- Amberger, Annelies, Die Wandmalereien von Montegiordano in Rom: Entstehung und Bedeutung einer Weltchronik in Protagonistenbildern, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Göttingen 2004, 187–200.
- Ames-Lewis, Francis, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, London 1984.
- Ames-Lewis, Francis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven 2000.
- Ammannati Piccolomini, Jacopo, *Lettere (1444–1479)*, 3 Bde., hrsg. von Paolo Cherubini, Rom 1997.
- Ammianus Marcellinus, *Römische Geschichte*, 4 Bde., lat.-dt., übers. von Wolfgang Seyfarth, Darmstadt 1968–1971.
- Anderson, Jaynie, The ›Casa Longobarda‹ in Asolo: A Sixteenth-Century Architect's House, in: *The Burlington Magazine* 116 (1974), 296–303.
- André, J., Virgile et les Indiens, in: *Revue des Etudes Latines* 27 (1949), 157–163.
- Anedda, Damiano, *Bronzi islamici: Sculture zoomorfe medioevali nei musei italiani*, Rom 2012.
- Angelini, Gianpaolo, Da Pier de' Crescenzi a Filarete: il giardino pensile nei trattati tra tardo Medioevo e Rinascimento e il caso di Vigevano, in: *Vigevanum* 25 (2015), 88–95.
- Angremy, Annie (Hg.), La Mappemonde de Pierre de Beauvais, in: *Romania* (Paris) 104 (1983), 457–498.
- Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua amministrazione*, 6 Bde., Mailand 1877–1885.
- Antiquarie prospettiche romane*, hrsg. von Giovanni Agosti und Dante Isella, Mailand 2006.
- Antonelli, Armando / Poli, Marco, *Il Palazzo Bentivoglio nelle fonti del tempo*, Venedig 2006.
- Arasse, Daniel, Les portraits de Jean Fouquet, in: *Il ritratto e la memoria. Materiali*, 3 Bde., hrsg. von Au-

- gusto Gentili, Philipp Morel und Claudia Cieri Via, Rom 1993, Bd. 2, 61–74.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, hrsg. von Lanfranco Caretti, Mailand 1954.
- Ariosto, Ludovico, *Der Rasende Roland*, übers. von Johann Diederich Gries, München 1980.
- Aristophanes, *Die Wolken & Die Vögel*, übers. von Ludwig Seeger, Mannheim 2010.
- Aristoteles, *Politik*, übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf (*Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 9,1), Berlin 1991.
- Aristoteles, *Philosophische Schriften*, Bd. 5: *Metaphysik*, übers. von Hermann Bonitz, Hamburg 1995.
- Aronberg Lavin, Marilyn, *Piero della Francesca: The Flagellation*, London 1972.
- Ashmole, Bernard, Cyriac of Ancona, in: *Proceedings of the British Academy* 45 (1959), 25–41.
- Assmann, Jan, *Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten*, München 2000.
- Asutay-Effenberger, Neslihan / Rehm, Ulrich, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Sultan Mehmet II. Eroberer Konstantinopels – Patron der Künste*, Köln 2009, 7–13.
- Attwood, Philip, *Italian Medals c. 1530–1600 in British Public Collections*, 2 Bde., London 2002.
- Augustinus, Aurelius, *Vom Gottesstaat (De civitate dei)*, 2 Bde., übers. von Wilhelm Thimme, München 1997.
- Aujac, Germaine, Le peintre florentin Piero del Massaio et la *Cosmographia* de Ptolémée, in: *Geographia antiqua* 3–4 (1994–1995), 187–209.
- Aurigemma, Maria Giulia, Note sulla diffusione del vocabolario architettonico: Francesco Patrizi, in: *Le due Rome nel Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del 400 romano. Atti del Convegno internazionale di studi, Università di Roma La Sapienza, Roma, 21–24 febbraio 1996*, Rom 1997, 364–379.
- Ausst.-Kat. 1991 – *Islamische Kunst. Meisterwerke aus dem Metropolitan Museum of Art New York*, Ausst.-Kat. Berlin, Museum für islamische Kunst, Berlin 1991.
- Avagianou, Aphrodite, *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion*, Bern 1991.
- Azzolini, Monica, *The Duke and the Stars: Astrology and Politics in Renaissance Milan*, Cambridge/Mass. 2013.
- Bacon, Roger, *Opus Minus*, in: *Fr. Rogeri Bacon opera quaedam hactenus inedita*, Bd. 1: *Opus tertium – Opus minus – Compendium philosophiae*, hrsg. von J. S. Brewer, London 1859 (Nachdr. Nendeln 1965), 311–389.
- Bacon, Roger, *Secretum secretorum cum glossis et notulis Fratris Rogeri*, in: *Rogerius Bacon, Opera hactenus inedita*, Bd. 5, hrsg. von Robert Steele, Oxford 1920, 25–175.
- Bätschmann, Oskar, Albertis *historia*, in: *Ars et scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Nicola Suthor, Berlin 2001, 107–124.
- Bafna, Sonit, On the Idea of the Mandala as a Governing Device in Indian Architecture, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 59 (2000), 26–49.
- Bakr, Ihsan, Ein Studienobjekt am Wegesrand. Die Pyramiden bei den arabischen Reisenden des Mittelalters, in: *Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte* 32 (2001), 337–344.
- Balbi de Caro, Silvana, Di alcune medaglie di Paolo II rinvenute nelle mura del Palazzo di Venezia in Roma, in: *Medaglia* 2 (1973), 24–34.
- Baldasso, Renzo, Function and Epidemiology in Filarete's Ospedale Maggiore, in: *The Medieval Hospital and Medical Practice*, hrsg. von Barbara S. Bowers, Aldershot 2007, 107–120.
- Baldasso, Renzo, Filarete's *Disegno*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 150,1, Mailand 2009, 39–46.
- Balmelle, Catherine et al., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine, II. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Paris 2002.
- Bambaglioli, Graziolo, *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali* (ca. 1340), hrsg. von Massimo Seriacopi, Genua 2006.
- Barbieri, Giuseppe, Il decalogo delle virtù dell'architetto da Alberti a Palladio, in: *Arte Lombarda* 64 (1983), 53–59.
- Bardazzi, Silvestro / Castellani, Eugenio, *La Villa Medicea di Poggio a Caiano*, illustrato da Paolo Brandellini, 2 Bde., Prato 1981.
- Barkan, Leonard, *Nature's Work of Art: The Human Body as Image of the World*, New Haven 1975.
- Barkan, Leonard, The Heritage of Zeuxis: Painting, Rhetoric, and History, in: *Antiquity and Its Interpreters*,

- hrsg. von Alina Payne, Ann Kuttner und Rebekah Smick, Cambridge 2000, 99–109.
- Barone, Giuseppina, Adocentyn: l’Egitto della memoria, in: *L’Egitto in Italia dall’antichità al medioevo. Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano, Roma, CNR – Pompei, 13–19 novembre 1995*, hrsg. von Nicola Bonacasa et al., Rom 1998, 745–759.
- Bartholomeus Parmensis, *Tractatus spere, pars tercia*, hrsg. von Charles Burnett, in: *Seventh Centenary of the Teaching of Astronomy in Bologna 1297–1997. Proceedings of the Meeting Held in Bologna at the Accademia delle Scienze on June 21, 1997*, hrsg. von Pierluigi Battistini, Bologna 2001, 151–212.
- Bartolomeo Rustici, *Dimostrazione dell’andata o viaggio al Santo Sepolcro e al monte Sinai di Marco di Bartolomeo Rustici*, 2 Bde., Florenz 2015.
- Barry, Fabio, Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages, in: *The Art Bulletin* 89 (2007), 627–656.
- Baskins, Cristelle, The Bride of Trebizond: Turks and Turkmens on a Florentine Wedding Chest, circa 1460, in: *Muqarnas* 29 (2012), 83–100.
- Basso, Laura, Lavori in corso al Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano, in: *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento. Atti del Convegno, 17–18 ottobre 2011, Milano e Certosa di Pavia*, hrsg. von Maria Grazia Albertini Ottolenghi und Laura Basso, Mailand 2013, 175–194.
- Battisti, Eugenio, Schemata nel Guarini, in: *Guarino Guarini e l’internazionalità del Barocco. Atti del Convegno internazionale promosso dall’accademia delle Scienze di Torino*, 1970, Bd. 2, 107–177.
- Battisti, Eugenio, *Filippo Brunelleschi*, Mailand 1976.
- Bauer, Hermann, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin 1965.
- Bauer, Robert J., A Phenomenon of Epistemology in the Renaissance, in: *Journal of the History of Ideas* 31 (1970), 281–288.
- Baum, Wilhelm, *Die Verwandlungen des Mythos vom Reich des Priesterkönigs Johannes. Rom, Byzanz und die Christen des Orients im Mittelalter*, Klagenfurt 1999.
- Baum, Wilhelm / Senoner, Raimund, *Indien und Europa im Mittelalter. Die Eingliederung des Kontinents in das europäische Bewusstsein bis ins 15. Jahrhundert*, Klagenfurt 2000.
- Baumgärtner, Ingrid, Visualisierte Weltenräume. Tradition und Innovation in den Weltkarten der Beatus-tradition des 10. bis 13. Jahrhunderts, in: *Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewusstsein im Mittelalter*, hrsg. von Hans-Joachim Schmidt, Berlin 2005, 231–276.
- Baxandall, Michael, Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the *De Viris Illustribus*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), 90–107.
- Bec, Christian, *Les livres des florentins (1413–1608)*, Florenz 1984.
- Beer, Ellen J., *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*, Bern 1952.
- Beilke-Voigt, Ines, *Das ›Opfer‹ im archäologischen Befund. Studien zu den sog. Bauopfern, kultischen Niederlegungen und Bestattungen in ur- und frühgeschichtlichen Siedlungen Norddeutschlands und Dänemarks*, Rahden 2007.
- Bejczy, István P., *La Lettre du Prêtre Jean. Une utopie médiévale*, Paris 2001.
- Belluzzi, Amedeo, Le chiese a pianta centrale nella trattativa rinascimentale, in: *La chiesa a pianta centrale: Tempio civico del rinascimento*, hrsg. von Bruno Adorni, Mailand 2002, 37–47.
- Belotti, Bortolo, *Il dramma di Gerolamo Olgiati*, Mailand 1929 (Nachdr. als *Storia di una congiura*, Mailand 1950).
- Beltrami, Luca, L’annullamento del contratto di matrimonio fra Galeazzo Maria Sforza e Dorotea Gonzaga, 1463, in: *Archivio storico lombardo* 16 (1889), 126–132.
- Beltrami, Luca, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Mailand 1894.
- Beltrami, Luca, *Storia documentata della Certosa di Pavia*, 2 Bde., Mailand 1896.
- Beltramini, Guido, Medaglie di fondazione, in: *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Ausst.-Kat. Vicenza, Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo – 3 luglio 2005, hrsg. von Guido Beltramini et al., Venedig 2005, 323–324.

- Beltramini, Guido / Tura, Adolfo (Hg.), *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, Ferrara 2016.
- Beltramini, Maria, Francesco Filelfo e il Filarete: Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano Sforzesca, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, 1–2 (1996), 119–125.
- Beltramini, Maria, Le illustrazioni del *Trattato d'architettura* di Filarete: storia, analisi e fortuna, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 13 (2001), 25–52.
- Beltramini, Maria, Souvenirs d'Italie. Motivi architettonici italianizzanti nell'opera di Jean Fouquet, in: *Franco-Italica* 19–20 (2001), 1–30.
- Beltramini, Maria, Filarete in toga: la latinizzazione del *Trattato d'Architettura*, in: *Arte Lombarda* 139 (2003/3), 14–20.
- Beltramini, Maria, Il *Trattato d'architettura* di Filarete tra volgare e latino, in: *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, hrsg. von Arturo Calzona et al., Florenz 2003, 121–133.
- Beltramini, Maria, Questioni di stile? Francesco Sforza, Filarete e l'Ospedale Maggiore di Milano, in: *Architettura e identità locali*, 2 Bde., hrsg. von Lucia Corrain und Francesco P. Di Teodoro, Florenz 2013, Bd. 1, 393–404.
- Beltramini, Maria, Il »didentro« e il »difuori«: identità locali multiple nelle architetture di Filarete, in: *Architettura e identità locali*, 2 Bde., hrsg. von Howard Burns und Mauro Mussolin, Florenz 2013, 475–484.
- Beltramini, Maria, I corpi malati di Filarete, in: *Horti Hesperidum* 6 (2016), 75–84.
- Bencivenni, Zuccherò, *Il trattato de la spera volgarizzato da Zuccherò Bencivenni*, hrsg. von Gabriella Ronchi, Florenz 1999.
- Bentivoglio, Ginevra, A proposito di Filarete e Fouquet, in: *Quaderni PAU*, n. s. 13 (2003), 11–16.
- Benz, Karl Josef, *Ecclesiae pura simplicitas*. Zu Geschichte und Deutung des Ritus der Grundsteinlegung im Hohen Mittelalter, in: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 32 (1980), 9–25.
- Benzenhöfer, Udo, *Johannes' de Rupescissa Liber de consideratione quintae essentiae omnium rerum deutsch. Studien zur Alchemia medica des 15. und 17. Jahrhunderts mit kritischer Edition des Textes*, Stuttgart 1989.
- Berchet, Guglielmo, *La repubblica di Venezia e la Persia*, Turin 1865, Nachdr. Teheran 1976.
- Berdan, Frances F. (Hg.), *The Codex Mendoza*, 4 Bde., Berkeley 1992.
- Bernardelli, Armando, »In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae ...«. Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini: secoli XIV e XV, in: *Rivista italiana di numismatica* 111 (2010), 363–402.
- Bernardelli, Armando, »E ancho si buttò di molti medaglie di più sorti [...] è stata una bella e alegra solennità«. Aspetti dell'uso di medaglie nei rituali di fondazione, il XVI secolo, in: *Rivista italiana di numismatica* 112 (2011), 341–376.
- Bernardini, Michele, Un'iscrizione araba in una vetrata nella chiesa della SS. Annunziata a Firenze, in: *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 3 Bde., Rom 1999, Bd. 3, 1023–1030.
- Bernardini, Maria Grazia / Bussagli, Marco (Hg.), *Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, 2 Bde., Ausst.-Kat. Roma, Museo del Corso della Fondazione Roma, 29 aprile – 7 settembre 2008, 2 Bde., Rom 2008.
- Bernis, Carmen, Tapicería Hispano-Musulmana (siglos XIII y XIV), in: *Archivo Español de Arte* 29 (1956), 95–115.
- Bertolini, Lucia, Ancora su Alberti e Filarete: per la Fortuna del *De pictura* volgare, in: *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, 3 Bde., hrsg. von Lucia Bertolini und Donatella Coppini, Florenz 2010, Bd. 1, 125–166.
- Bertolini, Lucia, Le Date di Sforzinda: il tempo del Racconto nel *Trattato di architettura* di Filarete, in: *Letteratura e filologia fra svizzera e italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, hrsg. von Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa und Giorgio Inglese, Rom 2010, 137–156.
- Bettini, Sergio, *Baldassare Peruzzi e la Cappella Ghisilardi. Origine, occultamento e recupero di un'opera nella*

- Basilica di San Domenico a Bologna*, Reggio Emilia 2003.
- Betts, Richard, Si come dice Vitruvio: Images of Antiquity in Early Renaissance Theory of Architecture, in: *Antiquity and Its Interpreters*, hrsg. von Alina Payne, Cambridge 2000, 244–257.
- Bezold, Friedrich von, Republik und Monarchie in der italienischen Literatur des 15. Jahrhunderts, in: *Historische Zeitschrift* 81 (1898), 433–469 (und in ders., *Aus Mittelalter und Renaissance. Kulturgeschichtliche Studien*, München und Berlin 1918, 246–270).
- Bezold, Friedrich von, *Astrologische Geschichtskonstruktion im Mittelalter*, in: ders., *Aus Mittelalter und Renaissance*, München 1918, 165–195.
- Bezza, Giuseppe, Representations of the Skies and the Astrological Chart, in: *A Companion to Astrology in the Renaissance*, hrsg. von Brendan Dooley, Leiden 2014, 58–86.
- Biagetti, Vincenzina, *L'Ospedale Maggiore a Milano*, Mailand 1937.
- Bidez, Joseph / Corbett, James (Hg.), *Catalogue des manuscrits alchimiques latins*, 2 Bde., Brüssel 1939/1951.
- Bienert, Andreas, *Gefängnis als Bedeutungsträger. Ikonologische Studie zur Geschichte der Strafarchitektur*, Frankfurt a. M. 1996.
- Biermann, Hartmut, Die Aufbauprinzipien von L. B. Albertis *De re aedificatoria*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53 (1990), 443–485.
- Binding, Günther, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als sapiens architectus*, Darmstadt 1996.
- Binding, Günther / Linscheid-Burdich, Susanne, *Planen und Bauen im frühen und hohen Mittelalter nach den Schriftquellen bis 1250*, Darmstadt 2002.
- Biondo, Flavio, *Scritti inediti e rari di Flavio Biondo*, hrsg. von Bartolomeo Nogara, Rom 1927.
- Biondo, Flavio, *Roma instaurata – Rome restaurée*, 2 Bde., hrsg. und übers. von Anne Raffarin-Dupois, Paris 2005/2012.
- Biondo, Flavio – Blondus Flavius, *Italia illustrata*, 2 Bde., hrsg. von Paolo Pontari, Rom 2011/2014.
- Black, Jane, *Absolutism in Renaissance Milan: Plenitude of Power under the Visconti and the Sforza 1329–1535*, Oxford 2009.
- Blair, Sheila / Bloom, Jonathan M., *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, New Haven und London 1994.
- Bloom, Jonathan M., *Minaret: Symbol of Islam*, Oxford 1989.
- Bloom, Jonathan M., Die islamischen Ursprünge der Fußböden in der Cappella Palatina, in: *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen*, hrsg. von Thomas Dittelbach, Künzelsau 2011, 177–197.
- Blum, Gerd, *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi*, Berlin 2015.
- Blume, Dieter, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000.
- Bobach, Reinhard, Zur Geschichte der Grundsteinlegung, in: *Acta Ethnographica Hungarica* 49 (2004), 59–99.
- Bober, Harry, An illustrated Medieval School-Book of Bede's ›De natura rerum‹, in: *Journal of the Walters Art Gallery* 19–20 (1956–57), 65–97.
- Bode, Wilhelm von, *Die italienischen Bronzen*, Berlin 1904.
- Boerefijn, Willem Nicolaas Andrianus, *The Foundation, Planning and Building of New Towns in the 13th and 14th Centuries in Europe: An Architectural-Historical Research into Urban Form and Its Creation*, Diss. University of Amsterdam 2010.
- Boffito, Giuseppe, Il ›De principiis astrologiae‹ di Cecco d'Ascoli, novamente scoperto e illustrato, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Suppl. 6, Turin 1903, 1–73.
- Böhme, Gernot / Böhme, Hartmut, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996.
- Bonfini, Antonio, *La latinizzazione del Trattato d'architettura di Filarete (1488–1489)*, hrsg. von Maria Beltramini, Pisa 2000.
- Bonhoff, Ulrike Maria, *Das Diagramm. Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit*, Diss. Münster 1993.
- Bonino, Marco, *Un sogno ellenistico: Le navi di Nemi*, Pisa 2003.
- Bonnechere, Pierre, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Athen 1994.

- Bonsanti, Giorgio, *Palazzo Strozzi: Cinque secoli di arte e cultura*, Florenz 2005.
- Bonvesin de la Riva, *Le Meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*, hrsg. von Paolo Chiesa, Mailand 2009.
- Boralevi, Alberto (Hg.), *Geometrie d'Oriente. Stefano Bardini e il tappeto antico*, Ausst.-Kat. Firenze, Museo Bardini, Livorno 1999.
- Borkenstein Neuhaus, Manuela, *Civitas – Vorstellung und Wirklichkeit. Architektur und Urbanistik im mittelalterlichen Italien*, Oberhausen 2001.
- Bormann, Karl, *Nikolaus von Kues, ›Der Mensch als zweiter Gott‹*, Trier 1999.
- Born, Wolfgang, Spiral Towers in Europe and Their Oriental Prototypes, in: *Gazette des Beaux-Arts* 24 (1943), 233–248.
- Borsi, Stefano, *La città vascularizzata di Leon Battista Alberti e Leonardo. Anatomia e cultura urbana nel Rinascimento*, Melfi 2010.
- Bosch, Gulnar / Carswell, John / Petherbridge, Guy, *Islamic Bindings and Bookmaking*, Ausst.-Kat. Chicago, The Oriental Institute Museum, University of Chicago, Chicago 1981.
- Boucheron, Patrick, De la ville ideale a l'utopie urbaine: Filarete et l'urbanisme a Milan au temps des Sforza, in: *Les Cahiers de Fontenay* 69/70 (1993), *Idées de villes, villes idéales*, Fontenay-aux-Roses 1993, 53–80.
- Boucheron, Patrick, Les expressions monumentales du pouvoir princier à Milan au temps de Francesco Sforza (1450–1466), in: *Les princes et le pouvoir au Moyen Âge. XXIIIe Congrès de la S.H.M.E.S. Brest, mai 1992*, Paris 1993, 117–135.
- Boucheron, Patrick, La statue équestre de Francesco Sforza: enquête sur un mémorial politique, in: *Journal des Savants* 2 (1997), 421–499.
- Boucheron, Patrick, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditiltaire à Milan (XIVe–XVe siècles)*, Rom 1998.
- Boucheron, Patrick, Hof, Stadt und öffentlicher Raum. Krieg der Zeichen und Streit um die Orte im Mailand des 15. Jahrhunderts, in: *Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration im Verhältnis von Hof und Stadt in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Werner Paravicini and Jörg Wettlaufer, Ostfildern 2006, 229–248.
- Boucheron, Patrick, L'architettura come linguaggio politico: cenni sul caso lombardo nel secolo XV, in: *Linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento*, hrsg. von Andrea Gamberini und Giuseppe Petralia, Rom 2007, 3–53.
- Boucheron, Patrick, Von Alberti zu Macchiavelli. Die architektonischen Formen politischer Persuasion im Italien des Quattrocento, in: *Trivium. Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften* 2 (2008), § 35–36; <http://trivium.revues.org>, letzter Zugriff: 11.06.2019.
- Boucheron, Patrick, La carta di Milano di Galvano Fiamma/Pietro Ghioldi (fine XIV secolo), in: *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, hrsg. von Marco Folin, Reggio Emilia 2010, 77–97.
- Braghirolli, Wilhelmo, Luca Fancelli, in: *Archivio Storico Lombardo* 3 (1876), 610–638.
- Brendel, Otto, Symbolik der Kugel. Archaeologischer Beitrag zur Geschichte der älteren Griechischen Philosophie, in: *Mitteilungen des deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung* 51 (1936), 1–95.
- Brentjes, Burchard, *Die Stadt des Yima. Weltbilder in der Architektur*, Leipzig 1981.
- Briquel, Dominique, La leggenda di Romolo e il rituale di fondazione della città, in: *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*, hrsg. von Andrea Carandini und Rosanna Cappelli, Mailand 2000, 39–44.
- Briquet, Charles Moise, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 Bde., Paris 1907.
- Brodersen, Kai, Antike Weltbilder im Widerspruch zwischen Theorie und Praxis, in: *Weltbilder*, hrsg. von Hans Gebhardt und Helmuth Kiesel, Berlin 2004, 111–126.
- Bronder, Barbara, Das Bild der Schöpfung und der Neuschöpfung der Welt als *orbis quadratus*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 6 (1972), 188–210.
- Brotton, Jerry, *The Renaissance Bazaar: From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford 2002.
- Brown, Beverly Louise, The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: A Reappraisal in Light of New Documentation, in: *Mit-*

- teilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 25 (1981), 59–146.
- Broze, Michèle, La réinterprétation du modèle hiéroglyphique chez les philosophes de langue grecque, in: *Philosophers and Hieroglyphs*, hrsg. von Lucia Morra und Carla Bazzanella, Turin 2003, 35–49.
- Bruccioli, Antonio, *Dialogi* (1526), hrsg. von Aldo Landi, Neapel 1982.
- Brunetto Latini, *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, hrsg. von Luigi Gaiter, 4 Bde., Bologna 1878–1883.
- Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, hrsg. von Giovanni Pozzi, in: *Poeti del Duecento*, 2 Bde., hrsg. von Gianfranco Contini, Mailand und Neapel 1960, Bd. 2, 175–277.
- Brunetto Latini, *Tresor*, frz.-ital., hrsg. und übers. von Pietro G. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Plinio Torri und Sergio Vatteroni, Turin 2007.
- Brunetto Latini, *Le Livre du Trésor: Livre I*, hrsg. von Bernard Ribémont und Silvère Menegaldo, Paris 2013.
- Brunnlechner, Gerda, The so-called Genoese World Map of 1457: A Stepping Stone Towards Modern Cartography?, in: *Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture* 4,1 (2013), 56–80.
- Bruno, Giordano, *Opere Latine*, Bd. 1: *De umbris idearum*, hrsg. von Rita Sturlese, Florenz 1991.
- Bruno, Giordano, *Corpus iconographicum: le incisioni nelle opere a stampa*, hrsg. von Mino Gabriele, Mailand 2001.
- Bruschi, Arnaldo, Edifici privati di Bramante a Roma: Palazzo Castellesi e Palazzo Caprini, in: *Palladio*, N. S. 2,4 (1989), 5–44.
- Bruschi, Arnaldo, Lo studio dell'architettura del passato nel *De re aedificatoria*, in: *Leon Battista Alberti: Teorico delle arti e gli impegni civili del ›De re aedificatoria‹. Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Mantova, 17–19 ottobre 2002 e 23–25 ottobre 2003*, hrsg. von Arturo Calzona et al., Florenz 2007, 437–450.
- Buddensieg, Tilmann, Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance, in: *Classical Influences on European Culture, A. D. 500 – 1500. Proceedings of an International Conference Held at King's College, Cambridge, April 1969*, hrsg. von Robert Ralph Bolgar, Cambridge 1971, 259–267.
- Buchberger, Reinhard, *Touristische Aspekte der Jerusalem-Pilgerfahrt im 15. Jahrhundert: Die Reisen des Jan Hasistejnsky z Lobkovic (1493) und Martin Kabatnik (1491/92)*, Dipl.-Arbeit Univ. Wien 2001.
- Buchheit, Vinzenz, *Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika. Dichtertum und Heilsweg*, Darmstadt 1972.
- Buck, August, Die Rangstellung des Menschen in der Renaissance: dignitas et miseria hominis, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 42 (1960), 61–75.
- Buck, August, Die ›studia humanitatis‹ im italienischen Humanismus, in: *Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Reinhard, Weinheim 1984, 11–24.
- Buck, August, Der Begriff der Menschenwürde im Denken der Renaissance, unter besonderer Berücksichtigung von Giannozzo Manetti, in: ders., *Studien zu Humanismus und Renaissance. Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1981–1990*, hrsg. von Bodo Guthmüller, Karl Kohut und Oskar Roth, Wiesbaden 1991, 321–347.
- Bulgarelli, Massimo, La cappella Cardini a Pescia, in: ders. und Matteo Ceriana, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Mailand 1996, 13–103.
- Bulst, Wolfer A., Die ursprüngliche Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14 (1970), 368–392.
- Burford, Alison, *The Greek Temple Builders at Epidauros: A Social and Economic Study of Building in the Asklepiian Sanctuary, During the Fourth and Early Third Centuries B. C.*, Liverpool 1969, 138–145.
- Burke, John G., Hermetism as a Renaissance World View, in: *The Darker Vision of the Renaissance: Beyond the Fields of Reason*, hrsg. von Robert S. Kinsman, Berkeley 1974, 95–117.
- Burke, Peter, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy: A Sociological Approach*, London 1972.
- Burke, Peter, The Renaissance Dialogue, in: *Renaissance Studies* 3 (1989), 1–12.
- Burnett, Charles, Introduction, in: *Hermann of Carinthia, De Essentiis*, hrsg. und übers. von Charles Burnett, Leiden 1982, 36–40.
- Burnett, Charles / Contadini, Anna (Hg.), *Islam and the Italian Renaissance*, London 1999.

- Burns, Howard, A Drawing by L. B. Alberti, in: *Architectural Design* 49 (1979), 45–56.
- Burrichter, Brigitte, *Erzählte Labyrinth und Labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance*, Köln 2003.
- Burstein, Stanley M., Images of Egypt in Greek Historiography, in: *Ancient Egyptian Literature: History and Forms*, hrsg. von Antonio Loprieno, Leiden 1996, 591–604.
- Burton, Anne, *Diodorus Siculus, Book I. A Commentary*, Leiden 1972.
- Buschinger, Danielle / Crepin, André (Hg.), *Les quatre éléments dans la culture médiévale. Actes du colloque des 25, 26 et 27 mars 1982*, Göttingen 1983.
- Buschor, Ernst, Heraion von Samos: Frühe Bauten, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 55 (1930), 1–99.
- Bussagli, Marco, »Suscipite o licteras et leges Egyptii«. Riflessioni su una tarsia di Giovanni di Stefano, in: *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, n. s. 20–21 (1983–1984), 191–225.
- Caglioti, Francesco, Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci del carteggio mediceo (con qualche briciola sul Filarete), in: *Prospettiva* 64 (1991), 49–59.
- Caglioti, Francesco, Francesco Sforza e il Filelfo, Bonifacio Bembo e »compagni»: Nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi ed eroine nella corte ducale dell'Arengo a Milano (1456–1461 circa), in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38 (1994), 183–217.
- Caglioti, Francesco, Reconsidering the Creative Sequence of Ghiberti's Doors, in: *The Gates of Paradise: Lorenzo Ghiberti's Renaissance Masterpiece*, hrsg. von Gary M. Radke, Ausst.-Kat. Atlanta, High Museum of Art, New Haven 2007, 86–97.
- Caglioti, Francesco / Gasparotto, Davide, Lorenzo Ghiberti, il »sigillo di Nerone« e le origini della placchetta »antiquaria«, in: *Prospettiva* 85 (1997), 2–38.
- Caiazza, Irene, Note sulla fortuna della Tabula smaragdina nel Medioevo latino, in: *Hermetism from Late Antiquity to Humanism – La tradizione ermetica dal monde tardo-antico all'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 20–24 novembre 2001*, hrsg. von Paolo Lucentini, Turnhout 2003, 697–711.
- Calderini, Aristide, Ricerche intorno alla biblioteca e alla cultura greca di Francesco Filelfo, in: *Studi Italiani di Filologia Classica* 20 (1913), 204–424.
- Calderoni, Ernesta, Le città ideali nel medio evo: realtà, retorica, immaginazione, in: *Le città ideali della letteratura* (Studi di Letteratura Francese 11), Florenz 1985, 7–25.
- Caleca, Antonino (Hg.), *Palazzo Trinci: nuovi studi sulla pittura tardogotica. Atti del convegno Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Livorno 2009.
- Callebat, Louis, »Architecte«: histoire d'un mot, in: *Histoire de l'architecte*, hrsg. von Louis Callebat et al., Paris 1998, 10–17.
- Callegher, Bruno, Monete, medaglie e sigilli a Padova tra Duecento e Trecento, in: *Giotto e il suo tempo*, Ausst.-Kat., Padova, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001, hrsg. von Vittorio Sgarbi, Mailand 2000, 276–282 und 415–421.
- Calvo Capilla, Susana, La Capilla de Belén del Convento de Santa Fe de Toledo: ¿Un oratorio musulmán?, in: *Tulaytula. Revista de la Asociación de Amigos del Toledo Islámico* 11 (2004), 31–73.
- Calzona, Arturo, *Mantova città dell'Alberti. Il San Sebastiano: Tomba, tempio, cosmo*, Parma 1979.
- Calzona, Arturo / Volpi Ghirardini, Livio, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Mantua 1994.
- Campanella, Tommaso, *La città del sole – Civitas solis. Edizione complanare del manoscritto della prima redazione italiana (1602) e dell'ultima edizione a stampa (1637)*, hrsg. von Tonino Tornitore, Mailand 1998.
- Cancro, Cesare, *Filosofia ed architettura in Leon Battista Alberti*, Neapel 1978.
- Canensis, Michaelis, De vita et pontificatu Pauli secundi P. M., in: *Le vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canensi*, hrsg. von Giuseppe Zippel, *Rerum italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 3, 16, Città di Castello 1904, 65–176.
- Cannata, Pietro, Le Placchette del Filarete, in: *Italian Plaquettes*, hrsg. von Alison Luchs, Washington 1989, 35–53.

- Cantatore, Flavia, Ponte Elio – Sant’Angelo. Note tra archeologia e storia dell’architettura, in: *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura* 55/56 (2010/11), 49–58.
- Capaldi, Donatella, *Momo. Il demone cinico tra mito, filosofia e letteratura*, Neapel 2011.
- Capolari, Giambattista, *Architettura, con il suo commento et figure, Vetruvio in volgar lingua raportato per Giambattista Capolari*, Perugia 1536 (Nachdr. Perugia 1985).
- Caramuel y Lobkowitz, Juan, *Architectura Civil recta y obliqua*, Vigeven 1678 (Faksimile Madrid 1984).
- Carandini, Andrea, *Remo e Romolo. Dai rioni dei Quiriti alla città dei Romani (775/750–700/675 a. C.)*, Turin 2006.
- Carboni, Stefano (Hg.), *Venice and the Islamic World, 828–1797*, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven 2006.
- Cardini, Franco, Le insegne laurenziane, in: *Le Tems Revent: Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat. Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 aprile – 30 giugno 1992, hrsg. von Paola Ventrone, Mailand 1992, 55–74.
- Cardini, Roberto, Alberti e l’astrologia, in: *Leon Battista Alberti: La Biblioteca di un umanista*, Ausst.-Kat. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005 – 7 gennaio 2006, hrsg. von Roberto Cardini, Florenz 2005, 151–156.
- Carey, Sorcha, *Pliny’s Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History*, Oxford 2003.
- Carlotti, Mariella, *Il bene di tutti: gli affreschi del Buon governo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, Florenz 2010.
- Caroti, Stefano, L’astrologia nell’età di Federico II, in: *Micrologus* 2 (1994): *Le scienze alla corte di Federico II*, 57–73.
- Carpeggiani, Paolo, *Il palazzo gonzaghesco di Revere*, Mantua 1974.
- Carpeggiani, Paolo, Congruenze e parallelismi nell’architettura lombarda della seconda metà del 400: Il Filarete e Luca Fancelli, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1979), 53–69.
- Carpeggiani, Paolo, Ludovico Gonzaga, l’architettura e il progetto di »renovatio urbis«, in: *La corte di Mantova nell’età di Andrea Mantegna: 1450–1550*, hrsg. von Cesare Mozzarelli, Robert Oresko und Leondro Ventura, Rom 1997, 243–252.
- Carpeggiani, Paolo / Lorenzoni, Anna Maria (Hg.), *Carteggio di Luca Fancelli con Ludovico, Federico e Francesco Gonzaga, Marchesi di Mantova*, Mantua 1998.
- Carpeggiani, Paolo, »Io non farei fare una minima cosa che non la facessi al modo antico«: Ludovico II Gonzaga (1444–1478) e i suoi architetti, in: *Fronesis* 4,7 (2008), 73–126.
- Carruthers, Mary, *The Book of Memory: A Study in Medieval Culture*, Cambridge 2009.
- Cary, George, *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956.
- Casanova, Eugenio, L’astrologia e la consegna del bastone al capitano generale della repubblica fiorentina, in: *Archivio storico italiano* 5. ser., 7 (1891), 134–144.
- Casanova, Maria Letizia, *Palazzo Venezia*, Rom 1992.
- Cassini, T., Appunti sul Fiore di Virtù, in: *Rivista critica della letteratura italiana* 3 (1886), 154–159.
- Cassirer, Ernst, *Die Begriffsform im mythischen Denken*, Leipzig 1922.
- Castaños y Montijano, Manuel, La mezquita de las Tornerías en Toledo, in: *Arte Español* 2 (1914/15), 101–106.
- Castelli, Patrizia, »Caeli enarrant«: Astrologie e città, in: *Le città di fondazione. Atti del 2° Convegno internazionale di storia urbanistica (Lucca 1977)*, hrsg. von Roberta Martinella und Lucia Nuti, Lucca 1977, 173–193.
- Castelli, Patrizia, *I geroglifici e il mito dell’Egitto nel Rinascimento*, Florenz 1979.
- Casu, Stefano G., »Veluti Caesar triumphans«: Ciriaco d’Ancona e la statuaria equestre, in: *Paragone* 55–56 (2004), 3–46.
- Casu, Stefano G., Speculum principis: Notes on Two Plachettes by Filarete, in: *The Medal (The British Museum)* 66 (2015), 38–49 (*Renaissance Medals*, hrsg. von Arne Flaten, Charles Rosenberg und John Cunnally).
- Cataneo, Pietro, *I quattro primi libri di architettura di Pietro Cataneo senese*, Venedig 1554 (Nachdr. Ridge-wood, NJ 1964).
- Catanorchi, Olivia, Tra politica e passione: Simulazione e dissimulazione in Leon Battista Alberti, in: *Rinascimento*, 2. Ser., 45 (2005), 137–177.
- Cavallaro, Anna, et al. (Hg.), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: L’Antico a Roma alla vigilia del*

- Rinascimento*, Ausst.-Kat. Roma, Musei Capitolini, 24 maggio – 19 luglio 1988, Mailand 1988.
- Cavallo, Bradley J., Of Medici and Mamluk Power: Islamic Forms in a Renaissance Stained-Glass Window, in: *Viator* 45 (2014), 311–330.
- Cavazzini, Laura, Alla Corte di Francesco Sforza, in: *Vincenzo Foppa*, Ausst.-Kat. Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, hrsg. von Giovanni Agosti, Mauro Natale und Giovanni Romano, Mailand 2003, 132–136.
- Cavitelli, Lodovico, *Annali della città di Cremona*, Cremona 1588 (Nachdr. Bologna 1968).
- Cellini, Giuseppina A., Notizie di rinvenimenti monetali a Roma nel XVI e XVII secolo, in: *Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche* 30 (2001), 339–360.
- Ceriana, Matteo, L'architettura e la scultura decorativa, in: *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, hrsg. von Mario Piana und Wolfgang Wolters, Venedig 2003, 51–122.
- Cerrini, Simonetta, Libri dei Visconti-Sforza: Schede per una nuova edizione degli inventari, in: *Studi Petrarqueschi* 8 (1991), 239–281.
- Cerulli, Enrico, Eugenio IV e gli Etiopi al Concilio di Firenze nel 1441, in: *Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, ser. 6, 9 (1933), 347–368.
- Cerutti Fusco, Annarosa, Teatri all'antica intorno alla metà del Quattrocento: Studi antiquari, trattatistica, raffigurazioni, disegni di architettura, in: *Saggi in onore di Renato Bonelli*, 2 Bde., hrsg. von Corrado Bozzoni, Giovanni Carbonara und Gabriella Villetti, Rom 1992, Bd. 1, 419–436.
- Cesare Cesariano, *Vitruvius de architectura*, Como 1521 (Nachdr. München 1969).
- Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare, affigurati, commentati*, Lib. I, hrsg. von Alessandro Rovetta, in: *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, hrsg. von Maria Luisa Gatti Perer und Alessandro Rovetta, Mailand 1996, 243–591.
- Chadwick, Henry, *East and West: The Making of a Rift in the Church from Apostolic Times until the Council of Florence*, Oxford 2005.
- Chakrabarti, Vibhuti, *Indian Architectural Theory: Contemporary Uses of Vastu Vidya*, Richmond 1998.
- Charles de Bouelles, *Liber de intellectu, Liber de sensibus ...*, Paris 1510 (Nachdr. Stuttgart 1970).
- Chartier, Roger, Leisure and Sociability: Reading Aloud in Early Modern Europe, in: *Urban Life in the Renaissance*, hrsg. von Susan Zimmermann und Ronald F. E. Weissman, Newark 1989, 103–120.
- Chastel, André, *Musca depicta*, Mailand 1984.
- Chatzidakis, Michail, *Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert*, Peterberg 2017.
- Chiarlo, Carlo Roberto, »Gli fragmenti dilla sancta antiquitate«: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Bd. 1: *L'uso dei classici*, hrsg. von Salvatore Settis, Turin 1984, 271–297.
- Chojcka, Ewa, Die Kunsttheorie der Renaissance und das wissenschaftliche Werk des Kopernikus, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 35 (1972), 257–281.
- Christiansen, Keith / Rubin, Patricia Lee (Hg.), *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art, New York 2011.
- Cianfarini, Angela, Consensus Filaretiano per Jean Fouquet. Un fiorentino ed un oltremontano alla corte romana di Eugenio IV, in: *Le due Rome nel Quattrocento: Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del '400 romano. Atti del Convegno internazionale di studi, Università di Roma La Sapienza, Roma, 21–24 febbraio 1996*, hrsg. von Sergio Rossi und Stefano Valeri, Rom 1997, 213–224.
- Cianfarini, Angela, Riflessi del soggiorno romano sotto Niccolò V nell'arte di Jean Fouquet e dei suoi seguaci, in: *Niccolò V nel sesto centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi, Sarzana, 8–10 ottobre 1998*, hrsg. von Franco Bonatti und Antonio Manfredi, Città del Vaticano 2000, 384–398.
- Cianfarini, Angela, Tangenze figurative e riscontri letterari tra l'opera filaretiana e l'Hypnerotomachia Poliphili, in: *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 28–31 ottobre 1996*, hrsg. von Stefano Colonna, Rom 2004, 561–576.

- Cicero, Marcus Tullius, *De finibus bonorum et malorum*, hrsg. von Claudio Moreschini, München 2005.
- Cieri Via, Claudia, La casa del sole. Fonti e modelli per un'iconografia mitologica, in: *Le due Rome nel Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del 400 romano. Atti del Convegno internazionale di studi, Università di Roma La Sapienza, Roma, 21–24 febbraio 1996*, hrsg. von Sergio Rossi und Stefano Valeri, Rom 1997, 245–253.
- Cipolla, Carlo Maria, *Una impresa mineraria del Quattrocento*, in: *Bollettino della società pavese di storia patria*, n. s. 1 (1946), 70–76.
- Ciriaco d'Ancona, *Kyriaci Anconitani itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. illus. clarissimique Baronis Philippi Stosch ...*, hrsg. von Lorenzo Mehus, Florenz 1742 (Nachdr. Bologna 1969).
- Ciriaco d'Ancona – Cyriac of Ancona, *Later Travels*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Edward W. Bodnar und Clive Foss, Cambridge/Mass. 2003.
- Ciriaco d'Ancona – Cyriac of Ancona, *Life and Early Travels*, lat.-engl., hrsg. und übers. von Charles Mitchell, Edward W. Bodnar und Clive Foss, Cambridge/Mass. 2015.
- Citroni Marchetti, Sandra, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa 1991.
- Clarke, Georgia, *Roman House – Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003.
- Classen, Carl Joachim, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium*, Hildesheim 1986.
- Clauss, Manfred, Das Bild Ägyptens bei den Historikern der Kaiserzeit, in: *Fremdheit – Eigenheit. Ägypten, Griechenland und Rom – Austausch und Verständnis*, hrsg. von Peter C. Bol, Gabriele Marianne Kaminski und Caterina Maderna, *Städte-Jahrbuch*, N. F. 19 (2004), 268–274.
- Clavius, Christophorus, *In Sphaeram Ioannis de Sacro Bosco Commentarius. Nachdruck der Ausgabe Mainz 1611*, hrsg. von Eberhard Knobloch, Hildesheim 1999.
- Clavuot, Ottavio, *Verus Christi vicarius*. Programmatik der Darstellung Papst Eugens IV. in Biondos Schriften und an Filaretos Portal von St. Peter, in: *Päpste, Pilger, Pönitentiarie. Festschrift für Ludwig Schmutz zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Andrea Meyer, Constanze Rendtel und Maria Wittmer-Butsch, Tübingen 2004, 83–107.
- Clementini, Cesare, *Raccolto storico della fondazione di Rimini e dell'origine e vite dei Malatesti*, Rimini 1627 (Nachdr. Bologna 1969).
- Cocchiara, Giuseppe, *Il paese di cuccagna e altri studi di folklore*, Turin 1956.
- Codazzi, Angela, *Viaggiatori e descrittori italiani dell'Egitto fino alla metà del secolo XVI*, in: *L'opera degli italiani per la conoscenza dell'Egitto e per il suo risorgimento civile ed economico*, hrsg. von Roberto Almagià, Rom 1926, 105–133.
- Coen, Paolo, *L'Allegoria della Virtù* di Antonio Averlino, detto il Filarete, in: *Le due Rome nel Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del 400 romano. Atti del Convegno internazionale di studi, Università di Roma La Sapienza, Roma, 21–24 febbraio 1996*, hrsg. von Sergio Rossi und Stefano Valeri, Rom 1997, 283–295.
- Coen, Paolo, Il problema della ragione e della volontà: il contributo di un'allegoria nel Trattato del Filarete, in: *Arte Lombarda* 128 (2000), 17–26.
- Coen, Paolo, Il Trattato di Antonio Averlino, detto il Filarete: Il ruolo di Galeazzo Maria Sforza, i libri del disegno e la realtà socio-professionale di un architetto al servizio del principe, in: *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri. Atti del Seminario Internazionale di Studi*, hrsg. von Massimiliano Capella, Ida Gianfranceschi und Elena Lucchesi Ragni, Mailand 2002, 233–245.
- Coffin, David R., Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), 191–210.
- Cogliati Arano, Luisa, Due codici corvini. Il Filarete marciano e l'epitalamio di Volterra, in: *Arte Lombarda* 52 (1979), 53–62.
- Cogliati Arano, Luisa, Ancora a proposito del Filarete marciano, in: *Arte Lombarda* 139 (2003/3), 99–100.
- Cognasso, Francesco, La Signoria dei Visconti, in: *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 16 Bde., Mailand 1953–1962, Bd. VI: *Il Ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana (1392–1450)*, Mailand 1955, 1–544.

- Cohen, Simona, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden 2008.
- Colin, Jean, *Cyriaque d'Ancone: le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981.
- Colmuto Zanella, Graziella, Il Duomo filaretiano: Un progetto e la sua «fortuna», in: *Il Duomo di Bergamo*, hrsg. von Bruno Cassinelli, Luigi Pagnoni und Graziella Colmuto Zanella, Bergamo 1991, 136–149.
- Colombo, Alessandro, L'ingresso di Francesco Sforza in Milano e l'inizio di un nuovo principato, in: *Archivio storico lombardo* 32.7 (1905), 33–101.
- Colonna, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, 2 Bde., hrsg. von Giovanni Pozzi und Lucia A. Ciapponi, Padua 1980.
- Comi, Anna, *Vom Glanz und Elend des Menschen. Untersuchungen zum Weltbild des Anton Francesco Doni*, Tübingen 1998.
- Comincini, Mario, Gli Sforza e il castello-palazzo di Villanova di Cassolnovo: Un inedito di Benedetto Ferrini, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 149–170.
- Concina, Ennio, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Mailand 1984.
- Condivi, Ascanio, *Vita di Michelangelo*, hrsg. von Emma Spina Barelli, Mailand 1964.
- Conforto, Maria Letizia / Leone, Elvira, La Meta Sudans: sovrapposizione d'immagini, in: *La durata del progetto. Proposte per 9 luoghi*, hrsg. von Carlo Aymonino und Lucio Altarelli, Rom 1984, 15–22.
- Connochie-Bourgne, Chantal, *L'image du monde, une encyclopédie du XIII siècle. Edition critique et commentaire de la première version*, 2 Bde., Diss. Université de Paris-Sorbonne Paris IV 1999.
- Constantine of Pisa, *The Book of the Secrets of Alchemy: Introduction, Critical Edition, Translation and Commentary*, hrsg. von Barbara Obrist, Leiden 1990.
- Copenhaver, Brian, Lorenzo de' Medici, Marsilio Ficino and the Domesticated Hermes, in: *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, hrsg. von Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1994, 225–257.
- Cordellier, Dominique (Hg.), *Documenti e fonti su Pisanello (1395–1581 circa)*, Verona 1995 (*Verona Illustrata* 8).
- Cordellier, Dominique / Marini, Paola (Hg.), *Pisanello: le peintre aux sept vertus*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 6 mai – 5 août 1996, Paris 1996.
- Corio, Bernardino, *Storia di Milano*, 2 Bde., hrsg. von Anna Morisi Guerra, Turin 1978.
- Das Corpus Hermeticum Deutsch*, 2 Bde., übers. und hrsg. von Carsten Colpe und Jens Holzhausen, Stuttgart 1997.
- Corrain, Lucia, Per una semiotica degli attributi. Gli strumenti di misurazione nell'Iconologia di Ripa, in: *L'Iconologia di Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria. Atti del convegno Università degli studi di Bergamo, 9–10 settembre 2009*, hrsg. von Sonia Maffei et al., Neapel 2010, 111–130.
- Cortesi, Mariarosa / Maltese, Enrico V., Ciriaco d'Ancona e il «De Virtutibus» pseudoaristotelico, in: *Studi medievali*, 3. Ser., 33 (1992), 133–164.
- Corti, Maria, Le Fonti del *Fiore di Virtù* e la teoria della «nobiltà» nel Duecento, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 136 (1959), 1–82.
- Coudert, Allison, *Alchemy: The Philosopher's Stone*, London 1980.
- Covini, Maria Nadia, L'Amadeo e il collettivo degli ingegneri ducali al tempo degli Sforza, in: *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, hrsg. von Janice Shell und Liana Castelfranchi, Mailand 1993, 59–76.
- Covini, Maria Nadia, *L'esercito del Duca: organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450–1480)*, Rom 1998.
- Cox, Virginia, *The Renaissance Dialogue: Literary Dialogue in its Social and Political Contexts*, Castiglione to Galileo, Cambridge 1992.
- Cox-Rearick, Janet, Themes of Time and Rule at Poggio a Caiano: The Portico Frieze of Lorenzo il Magnifico, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 26 (1982), 167–210 (und in: dies., *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton 1984, 65–86).
- Cracco Ruggini, Lellia, La tarsia rinascimentale di Mercurio Trismegisto, Mosé e l'uso della tradizione classica, in: *Studi interdisciplinari sul pavimento del Duomo di Siena: iconografia, stile, indagini scientifiche. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, Chiesa*

- della SS. Annunziata, 27 e 28 settembre 2002, hrsg. von Marilena Caciorgna, Roberto Guerrini und Mario Lorenzoni, Siena 2005, 41–56.
- Crinito, Pietro, *De honesta disciplina*, hrsg. von Carlo Angeleri, Rom 1955.
- Crippa, Carlo, *Le monete di Milano dai Visconti agli Sforza dal 1329 al 1535*, Mailand 1986.
- Crisciani, Chiara, The Conception of Alchemy as Expressed in the *Pretiosa Margarita Novella* of Petrus Bonus of Ferrara, in: *Ambix: The Journal of the Society for the History of Alchemy and Chemistry* 20 (1973), 165–181.
- Crisciani, Chiara / Pereira, Michela, *L'arte del sole e della luna. Alchimia e filosofia nel Medioevo*, Spoleto 1996.
- Crisciani, Chiara, Commenti in alchimia: problemi, confronti, anomalie, in: *Il commento filosofico nell'Occidente latino (secoli XIII–XIV). Atti del colloquio Firenze – Pisa, 19–22 ottobre 2000*, hrsg. von Gianfranco Fioravanti, Claudio Leonardi und Stefano Perfetti, Turnhout 2002, 61–97.
- Cronache senesi*, hrsg. von Alessandro Lisini und Fabio Iacometti, *Rerum italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 15, 6, 1, Bologna 1931.
- Cunnally, John, *Images of the Illustrious: The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999.
- Cunningham, Colin, For the Honour and Beauty of the City: The Designing of Town Halls, in: *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280–1400*, 2 Bde., hrsg. von Diana Norman, New Haven und London 1995.
- Curatola, Giovanni, Der Islam in der italienischen Kunst, in: *Das Zeitalter der Renaissance. Kunst, Kultur und Geschichte im Mittelmeerraum*, hrsg. von Eduard Carbonell, Roberto Cassanelli und Tania Velmans, Darmstadt 2003, 169–179.
- Curatola, Giovanni, Venetian Merchants and Travellers in Alexandria, in: *Alexandria Real and Imagined*, hrsg. von Anthony Hirst und Michael Silk, Aldershot 2004, 185–198.
- Curran, Brian, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007.
- Curran, Brian / Grafton, Anthony, A Fifteenth-Century Site Report on the Vatican Obelisk, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58 (1995), 234–248.
- D'Adda, Girolamo, *Indagini storiche artistiche e bibliografiche sulla libreria Visconteo-Sforzesca del castello di Pavia*, Mailand 1875.
- D'Alverny, Marie-Thérèse, Le Cosmos Symbolique du XIIe Siècle, in: *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age* 20 (1953), 31–81.
- D'Amico, Claudia, El hombre como ›secundus Deus‹: Forma única y reconstrucción nociónal de géneros y especies en el pensamiento cusano, in: *Veritas* 44 (1999), 815–822.
- Dahlmann, Hellfried, Der Bienenstaat in Vergils Georgica, in: ders., *Kleine Schriften*, Hildesheim 1970, 181–197.
- Dannenfeldt, Karl H., The Renaissance and the Pre-Classical Civilizations, in: *Journal of the History of Ideas* 13 (1952), 435–449.
- Dannenfeldt, Karl H., Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance, in: *Studies in the Renaissance* 6 (1959), 7–27.
- Dante Alighieri's Göttliche Komödie*, übers. und erl. von Karl Streckfuss, Halle 1840.
- Darmstaedter, Ernst, Liber Misericordiae Geber. Eine lateinische Übersetzung der größeren Kitāb al-rahma, in: *Archiv für Geschichte der Medizin* 17 (1925, Nachdr. 1965), 181–197.
- Dati, Leonardo, *La sfera: libri quattro in ottava rima, scritti nel secolo XIV da F. Leonardo di Stagio Dati ...*, Mailand 1865.
- Davari, Stefano, Il matrimonio di Dorotea Gonzaga con Galeazzo Maria Sforza, in: *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura* 16 (1889), 363–390 und 401–403.
- David, Massimiliano, Un esempio trecentesco di cartografia antiquaria in Galvano Fiamma, in: *Geographia Antiqua* 2 (1993), 123–132.
- De Bernardi, Attilio, Due esempi di architettura euclidea, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 24 (1994), 467–489.
- De Bernardi, Mauro Luca, Vitruvio ovvero l'uso della geometria per il progetto e il tracciamento dell'opera architettonica, in: *Vitruvio nella cultura architettonica*

- antica, medievale e moderna. *Atti del Convegno internazionale di Genova, 5–8 novembre 2001*, 2 Bde., hrsg. von Gianluigi Ciotta, Genua 2003, Bd. 1, 100–103.
- De Bernardi Ferrero, Dario, *I »Disegni d'Architettura civile et ecclesiastica« di Guarino Guarini e l'arte del Maestro*, Turin 1966.
- De Caprio, Vincenzo, Il mito delle origini nelle »Antiquitates« di Annio da Viterbo, in: *Cultura Umanistica a Viterbo. Per il V Centenario della Stampa a Viterbo (1488–1988)*, Viterbo 1991, 87–110.
- De Floriani, Anna, Una testimonianza dell'Umanesimo Fiorentino a Genova: Il Mercurio di Ciriaco d'Ancona effigiato nel Ms. MA.D.6 della Biblioteca Franzoniana, in: *Rivista di Storia della Miniatura* 12 (2008), 103–110.
- De Keyser, Jeroen, *Francesco Filelfo and Francesco Sforza. Critical Edition of Filelfo's Sphortias*, De Genuensium editione, Oratio parentalis, and his Polemical Exchange with Galeotto Marzio, Hildesheim 2015.
- De la Croix, Horst, Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy, in: *The Art Bulletin* 42 (1960), 263–290.
- De Laborde, Alexandre, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin*, Paris 1909.
- De Rentis, Dina, Der Beitrag der Bienen. Überlegungen zum Bienengleichnis bei Seneca und Macrobius, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 141 (1998), 30–44.
- De Robertis, Domenico, Antonio Manetti copista, in: *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, 2 Bde., hrsg. von Gabriella Bernardoni Trezzini et al., Padua 1976, Bd. 1, 367–409.
- De' Romini, Carlo, *Vita di Francesco Filelfo da Tolentino*, 3 Bde., Mailand 1808.
- De' Rossi, Tribaldo, *Ricordanze*, in: *Delizie degli Eruditi Toscani*, hrsg. von Ildefonso di San Luigi, Bd. 23, Florenz 1786, 236–303.
- Decembrio, Pier Candido, *De laudibus Mediolanensis urbis panegyricus*, hrsg. von Giuseppe Petraglione und Felice Fossati, in: *Rerum Italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Ludovico Antonio Muratori, Bd. 20, 1, Bologna 1937, 1013–1025.
- Degenhart, Bernhard / Schmitt, Annegrit, *Pisanello und Bono da Ferrara*, München 1995.
- Dei, Benedetto, *La Cronica dell'anno 1400 all'anno 1500*, hrsg. von Roberto Barducci, Florenz 1985.
- Deichmann, Friedrich Wilhelm, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958.
- Dell'Acqua, Gian Alberto, Il Filarete e la realtà lombarda, in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Villa I Tatti in 1982–1984*, hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, 2 Bde., Florenz 1989, Bd. 1, 223–237.
- Della Peruta, Franco (Hg.), *Storia illustrata di Milano*, 10 Bde., Mailand 1992–1997.
- Della Torre, Stefano, Artisti toscani a Cremona nel Quattrocento: Domenico da Firenze e il Filarete, in: *Rassegna trimestrale della camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Cremona* 3 (1981), 14–18.
- Della Tuccia, Niccola, *Cronache di Viterbo e di altre città*, in: *Cronache e statuti della città di Viterbo*, hrsg. von Ignazio Ciampi, Florenz 1872.
- Dello Mastro, Paolo, *Il diario e memorie delle cose accadute in Roma (1422–1482)*, in: *Rerum Italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 24,2, Città di Castello 1912, 81–100.
- Delumeau, Jean, *History of Paradise: The Garden of Eden in Myth and Tradition*, New York 1995 (*Une Histoire du Paradis: Le Jardin des délices*, Paris 1992).
- Demandt, Alexander, *Alexander der Große. Leben und Legende*, München 2013.
- Demus-Quatember, Margarete, *Est et alia Pyramis*, Rom 1974.
- Destombes, Marcel, *Mappemondes A. D. 1200–1500*, Amsterdam 1964.
- Devlieger, Lionel, *Benedetto Varchi: On the Birth of Artifacts: Architecture, Alchemy and Power in Late-Renaissance Florence*, Diss. Universität Gent 2005.
- Dezzi Bardeschi, Marco, Sole in Leone: astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella, in: *Psicon* 1 (1974), 33–67.
- Dezzi Bardeschi, Marco, L'occhio profondo: il dettaglio e l'intreccio. Cosmologia ed ermetismo nella cultura di Leon Battista Alberti: Il *Canis*, in: *Arte Lombarda* n. s. 110/111 (1994), 24–29.
- Dezzi Bardeschi, Marco, L'altro Alberti: le Fonti ermetiche di Leon Battista, in: *Leon Battista Alberti: Teorico*

- delle arti e gli impegni civili del ›De re aedificatoria‹. *Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Mantova, 17–19 ottobre 2002 e 23–25 ottobre 2003*, hrsg. von Arturo Calzona et al., Florenz 2007, 155–175.
- Di Biase, Caterina, »La resurrezione del Gran Monumento.« Beltrami e l'invenzione del Castello sforzesco, in: *Luca Beltrami 1854–1933. Storia, arte e architettura a Milano*, hrsg. von Silvia Paoli, Cinisello Balsamo 2014, 121–141.
- Di Lello Petrone, Paolo, *La Mesticanza (18 agosto 1434 – 6 marzo 1447)*, hrsg. von Francesco Isoldi, in: *Rerum Italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 24, 2, Città di Castello 1912, 1–63.
- Di Pagolo Morelli, Giovanni, *Ricordi* [1421], hrsg. von Vittore Branca, Florenz 1956.
- Dieckmann, Liselotte, Renaissance Hieroglyphics, in: *Comparative Literature* 9 (1957), 308–321.
- Dietl, Albert, In arte peritus: Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos, in: *Römische Historische Mitteilungen* 29 (1987), 75–125.
- Dietl, Albert, *Defensor civitatis. Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens*, München 1998.
- Dietl, Albert, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Teil 1, Berlin und München 2009.
- Dihle, Albrecht, The Conception of India in Hellenistic and Roman Literature, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 190, n. s. 10 (1964), 14–23 (und in: ders., *Antike und Orient. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Viktor Pöschl and Hubert Petersmann, Heidelberg 1984, 89–97).
- Dihle, Albrecht, Art. Indien, in: *Lexikon für Antike und Christentum*, Bd. 18, Stuttgart 1998, Sp. 1–56.
- Dihle, Albrecht, Das Bild Ägyptens bei den Griechen archaisch-klassischer Zeit, in: *Fremdheit – Eigenheit. Ägypten, Griechenland und Rom – Austausch und Verständnis*, hrsg. von Peter C. Bol, Gabriele Marianne Kaminski und Caterina Maderna, *Städels-Jahrbuch*, N. F., 19 (2004), 19–32.
- Diller, Aubrey / Kristeller, Paul Oskar, Strabo, in: *Catalogus translationum et commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, hrsg. von Virginia Brown, Paul Oskar Kristeller und F. Edward Cranz, Bd. 2, Washington 1971, 225–233.
- Di Macco, Michela, *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica, urbana*, Rom 1971.
- Diodoros, *Griechische Weltgeschichte*, Bd. 1: Buch I–III, übers. von Gerhard Wirth, Stuttgart 1992.
- Ditt, Ernst, Pier Candido Decembrio. Contributo alla storia dell'Umanesimo Italiano, in: *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere* 24 (1931), 21–106.
- Dodds, Jerrilynn D. (Hg.), *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art, New York 1992.
- Dohme, Robert, Filarete's Traktat von der Architektur, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 1 (1880), 225–242.
- Donato, Maria Monica, Gli eroi romani fra storia ed ›exemplum‹. I primi cicli umanistici di uomini famosi, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. 2: *I generi e i temi ritrovati*, Turin 1985, 97–152.
- Donato, Maria Monica, ›Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi: per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano, in: *Le forme della propaganda politica nel due e nel trecento*, hrsg. von Paolo Cammarosano, Rom 1994, 491–517.
- Donato, Maria Monica, Dal *Comune rubato* di Giotto al *Comune sovrano* di Ambrogio Lorenzetti (con una proposta per la ›canzone‹ del Buon governo), in: *Medioevo: immagini e ideologie. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 23–27 settembre 2002*, hrsg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2005, 489–509.
- Donderer, Michael, Münzen als Bauopfer in römischen Privathäusern, in: *Bonner Jahrbücher* 184 (1984), 177–187.
- Donetti, Dario, L'altra antichità di Francesco di Sangallo: Due medaglie di fondazione nella Firenze di Cosimo I, in: *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, hrsg. von Lucia Simonato, Pisa 2014, 103–121.
- Doni, Anton Francesco, *I mondi e gli inferni*, hrsg. von Patrizia Pellizzari, Turin 1994.

- Doob, Penelope Reed, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity to the Middle Ages*, Ithaca 1990.
- Dorigato, Attilia (Hg.), *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, Mailand 1993.
- Dörrie, Heinrich, Platons Reisen zu fernen Völkern. Zur Geschichte eines Motivs der Platon-Legende und zu seiner Neuwendung durch Lactanz, in: *Romanitas et Christianitas. Festschrift Jan Hendrik Waszink*, hrsg. von Willem den Boer et al., Amsterdam 1973, 99–118.
- Dresken-Weiland, Jutta, *Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung*, Regensburg 2016.
- Dronke, Peter, *Imagination in the Late Pagan and Early Christian World: The First Nine Centuries AD*, Florenz 2003.
- Duncan, Joseph, *Milton's Earthly Paradise: A Historical Study of Eden*, Minneapolis 1972.
- Edson, Evelyn, *The World Map, 1300–1492: The Persistence of Tradition and Transformation*, Baltimore 2007.
- Egidi, Pietro (Hg.), *Necrologi e libri affini della Provincia romana*, 2 Bde., Rom 1908/1914.
- Egli, Hans, *Das Schlangensymbol. Geschichte – Märchen – Mythos*, Düsseldorf 2003.
- El-Daly, Okasha, *Egyptology – The Missing Millennium: Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings*, London 2005.
- Eliade, Mircea, *Kosmos und Geschichte. Der Mythos von der ewigen Wiederkehr*, Frankfurt a. M. 1984.
- Eliade, Mircea, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1998.
- Ellis, Richard S., *Foundation Deposits in Ancient Mesopotamia*, New Haven und London 1968.
- Enenkel, Karl A. E., *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin 2008.
- Enginsoy, Sevil, *The Visuality, Orality, Aurality of Filarete's Treatise on Architecture*, Diss. Cornell Univ. Ithaca/NY 2002.
- Enginsoy Ekinci, Sevil, Reopening the Question of Document in Architectural Historiography: Reading (Writing) Filarete's Treatise on Architecture for (in) Piero de' Medici's Study, in: *Rethinking Architectural Historiography*, hrsg. von Dana Arnold, Elvan Altan Ergut und Belgin Turan Özkaya, London und New York 2006, 121–134.
- Esch, Arnold, Florentiner in Rom um 1400. Namensverzeichnis der ersten Quattrocento-Generation, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 52 (1972), 476–525.
- Esch, Arnold, Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters, in: *Historische Zeitschrift* 253 (1991), 281–312.
- Eslami, Alireza Naser, Mobilità, diffusione e architettura della contaminazione. Architettura e città del Mediterraneo tra Oriente e Occidente, in: *Architettura e città del Mediterraneo tra Oriente ed Occidente*, hrsg. von Alireza Naser Eslami, Genua 2002, 9–58.
- Eslami, Alireza Naser, Poetica della contaminazione nelle città del Mediterraneo: da Filarete a Le Corbusier, in: *Le Città del Mediterraneo: alfabeti, radici, strategie. Atti del II Forum Internazionale di Studi «Le città del Mediterraneo», Reggio Calabria, 6–8 giugno 2001*, hrsg. von Massimo Giovannini und Daniele Colistra, Rom 2002, 219–231.
- Esmeijer, Anna C., *Divina Quaternitas: A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam 1978.
- Ettinghausen, Rudolf, New Light on Early Animal Carpets, in: *Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag am 26.10.1957*, hrsg. von Rudolf Ettinghausen, Berlin 1959, 93–116.
- Ettinghausen, Rudolf / Grabar, Oleg, *The Art and Architecture of Islam: 650–1250*, Harmondsworth 1989.
- Ettlinger, Leopold, The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century, in: *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, hrsg. von Spiro Kostof, New York 1977, 96–123.
- Fabianski, Marcin, Ideal Musea in Filarete's Trattato, in: *Biuletyn Historii Sztuki* 47, 1–2 (1986), 194–201.
- Fabri, Felix, *Fratris Felicis Fabri tractatus de civitate Ulmensis*, hrsg. von Carl Gustav Veesenmeyer, Tübingen 1898.
- Fabriczy, Cornel von, Ein Brief Antonio Averlinos, genannt Filarete, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 27 (1904), 188–189.

- Facchinetti, Grazia, Offerte di fondazione: La documentazione Aquileiese, in: *Aquileia Nostra* 79 (2008), 150–218.
- Fagiolo, Marcello, Il castello delle meraviglie: nuove ipotesi sulla genesi di Sforzinda e su Galisforma, in: *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura*, n. s., fasc. 1–10 (1983–1987), *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*, hrsg. von Sandro Benedette und Gaetano Miarelli, Rom 1987, 187–196.
- Fagiolo, Marcello, Die Psycho-Ikonologie, in: *Das architektonische Urteil. Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*, Basel 1989, 139–162.
- Falcioni, Anna, Sigismondo Pandolfo Malatesti fu un uxoricida?, in: *Quaderni dell'Accademia Fanestre* 8 (2009), 135–148.
- Fanelli, Maria Cristina, *Labirinti: Storia, geografia e interpretazione di un simbolo millenario*, Rimini 1997.
- Fane-Saunders, Peter, Filarete's *Libro architetonico* and Pliny the Elder's Account of Ancient Architecture, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 111–120.
- Fane-Saunders, Peter, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2016.
- Fant, Rebecca, Chiara Colombo und Antonio Sansonetti, L'apparato decorativo in terracotta della Ca' Granda: indagini conoscitive e intervento di restauro, in: *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento. Atti del Convegno, 17–18 ottobre 2011, Milano e Certosa di Pavia*, hrsg. von Maria Grazia Albertini Ottolenghi und Laura Basso, Mailand 2013, 253–270.
- Fantoni, Giuliana, Tradizione e innovazione nel governo delle acque a Milano nel sec. XV, in: *Technology, Ideology, Water: From Frontinus to the Renaissance and Beyond. Papers from a Conference at the Institutum Romanum Finlandiae, May 19–20, 2000*, hrsg. von Christer Bruun und Ari Saastamoinen, Rom 2003, 231–242.
- Faral, Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris 1913 (Nachdr. Paris 1983).
- Fasoli, Gina, La coscienza civica nelle ›Laudes civitatum‹, in: *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento. Atti del XI convegno storico internazionale dell'Accademia Tudertina*, Todi 1972, 11–44.
- Federico da Montefeltro, Patente a Luciano Laurana, in: *Scritti rinascimentali di architettura*, hrsg. von Arnaldo Bruschi et al., Mailand 1978, 19–22.
- Fenzi, Enrico, Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medioevale e nell'›Africa‹ del Petrarca, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 93 (1976), 12–59 und 186–229.
- Ferguson, Alexander Stewart, *Hermetica: The Ancient Greek and Latin Writings which Contain Religious or Philosophic Teachings Ascribed to Hermes Trismegistus*, 4 Bde., Oxford 1924–1936.
- Ferrari, Maria Luisa, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Mailand 1974.
- Ferrari, Mirella, Fra i ›Latini Scriptores‹ di Pier Candido Decembrio e le biblioteche umanistiche milanesi: i codici di Vitruvio e Quintiliano, in: *Vestigia: Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, hrsg. von Rino Avesani und Mirella Ferrari, Rom 1984, Bd. 1, 247–296.
- Festugière, André Marie Jean, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, 4 Bde., Paris 1950–1954.
- Ffoulkes, Constance Jocelyn / Maiocchi, Rodolfo, *Vincenzo Foppa of Brescia, Founder of the Lombard School: His Life and Work*, London 1909.
- Fiaccadori, Gianfranco (Hg.), *Bessarione e l'Umanesimo*, Ausst.-Kat. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile – 31 maggio 1994, Neapel 1994.
- Ficino, Marsilio, *The Letters of Marsilio Ficino*, trans. from the Latin by members of the Language Department of the School of Economic Science, London, 8 Bde., London 1975–2009.
- Ficino, Marsilio, *Commentarium in convivium Platonis de amore – Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, lat.-dt., übers. von Karl Paul Hasse, hrsg. von Paul Richard Blum, Hamburg 1984.
- Ficino, Marsilio, *Three Books on Life*, hrsg. von Carol V. Kaske und John R. Clark, Binghamton, NY 1989.
- Ficino, Marsilio, *De vita*, lat.-ital., hrsg. von Albano Biondi und Giuliano Pisani, Padua 1991.
- Ficino, Marsilio, *De vita libri tres/Drei Bücher über das Leben*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Michaela Boenke, München 2012.

- Field, Arthur, *The Origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton 1988.
- Field, Judith Veronica, *Piero della Francesca: A Mathematician's Art*, New Haven und London 2005.
- Filarete, Antonio Averlino *Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, hrsg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1890.
- Filarete, *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, Bd. 1: Translation, Bd. 2: Faksimile.
- Filarete, Antonio Averlino detto il, *Trattato di Architettura*, 2 Bde., hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972.
- Filelfo, Francesco, *Cent-dix lettres grecques de François Filelfe publiées intégralement pour la première fois d'après le codex trivulzianus*, übers. und komm. von Émile Legrand, Paris 1892.
- Filelfo, Francesco, *Prosa e poesia volgari di Francesco Filelfo*, raccolte e annotate da Giovanni Benaducci, in: *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche 5* (1901): *Pel centenario di Francesco Filelfo*, 1–262.
- Filelfo, Francesco, *Vita di Federico d'Urbino, scritta da F. Filelfo*, pubblicato secondo il cod. Vatic. Urbin. 1022 da G. Zannoni, in: *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche 5* (1901): *Pel centenario di Francesco Filelfo*, 263–420.
- Filelfo, Francesco, *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte. Atti del XVII convegno di studi maceratesi, Tolentino, settembre 1981*, Padua 1986.
- Finckh, Ruth, *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Architektur*, Göttingen 1999.
- Finoli, Anna Maria, Spigolature filaretiane, in: *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, 2 Bde., Pisa 1983, Bd. 1, 204–213.
- Finoli, Anna Maria, Il Filarete scrittore, in: *Studi di letteratura francese 11* (1985), 51–65.
- Finotto, Francesco, *La città chiusa. Storia delle teorie urbanistiche dal Medioevo al Settecento*, Venedig 1992.
- Finzi, Claudio, Leon Battista Alberti: Geroglifici e gloria, in: *L'Egitto fuori dell'Egitto: dalla riscoperta all'egittologia*, hrsg. von Cristiana Morigi Giovi, Bologna 1991, 205–208.
- Fiore di Virtù*, testo di lingua ridotto a corretta lezione per Angenore Gelli, Florenz 1855.
- The Florentine Fior di Virtù of 1491*, trans. by Nicholas Fersin with facsimiles of all of the original wood cuts, Washington 1953.
- Fiore, Francesco Paolo, Alberti e l'eminenza dell'architetto, in: *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich. Atti del convegno internazionale, Mantova, 29–31 ottobre 1998*, hrsg. von Luca Chiavoni et al., Florenz 2001, 305–317.
- Firmicus Maternus, *Mathesis*, 3 Bde., lat.-franz., hrsg. und übers. von P. Monat, Paris 1992–1997.
- Firpo, Luigi, La città ideale del Filarete, in: *Studi in memoria di Gioele Solari*, Turin 1954, 11–59.
- Firpo, Luigi (Hg.), *Francesco Filelfo educatore e il «Codice Sforza» della Biblioteca Reale di Torino*, Turin 1967.
- Fischer, Hubertus, Utopia, Science and Garden Art in the Early Modern Era, in: Ders., Volker R. Remmert und Joachim Wolschke-Bulmahn (Hg.), *Gardens, Knowledge and the Sciences in the Early Modern Period*, Basel 2016, 153–180.
- Fittschen, Klaus, Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. 2: *I generi e i temi ritrovati*, Turin 1985, 381–412.
- Flahiff, F. T., Labyrinth: Some Notes on the Crafty Art of Daedalus, in: *White Pelican 3* (1973), 3–23.
- Flasch, Kurt, *Nicolaus Cusanus*, München 2001.
- Florensa, Adolfo, Guarini ed il mondo islamico, in: *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino*, 2 Bde., Turin 1970, Bd. 1, 637–665.
- Fodor, Alexander, The Origins of the Arabic Legends of the Pyramids, in: *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae 23* (1970), 335–363.
- Foucault, Michael, *Les mots et les choses. Un archéologie des sciences humaines*, Paris 1966 (Die Ordnung der Dinge, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1980).
- Fowden, Garth, *The Egyptian Hermes: A Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Cambridge 1986.
- Franceschetti, Roberta, Città e iconografia del potere signorile in un codice del ›Manipulus Florum‹ di Gal-

- vano Fiamma, in: *Artes. Periodico annuale di storia delle arti* 5 (1997), 21–35.
- Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura ingegneria e arte militare*, 2 Bde., hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967.
- Franchini, Lucio, Introduzione, in: *Ospedali lombardi del Quattrocento. Fondazione, trasformazioni, restauri*, hrsg. von Lucio Franchini, Como 1995, 11–72.
- Franchini, Lucio, L'Ospedale Grande di San Leonardo in Mantova sotto il titolo di Santa Maria della Coroneta, in: *Ospedali lombardi del Quattrocento. Fondazione, trasformazioni, restauri*, hrsg. von Lucio Franchini, Como 1995, 73–92.
- Franchini, Lucio, L'Ospedale Grande della Pietà di Pavia sotto il titolo di San Matteo, in: *Ospedali lombardi del Quattrocento. Fondazione, trasformazioni, restauri*, hrsg. von Lucio Franchini, Como 1995, 93–118.
- Frankl, Paul, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960.
- Franz, Heinrich Gerhard, *Palast, Moschee und Wüstenschloss. Das Werden der islamischen Kunst, 7.–9. Jahrhundert*, Graz 1984.
- Frasconi, Marco, Maidens »Theory« and »Practice« at the Sides of Lady Architecture, in: *Assemblage* 7 (1988), 15–27.
- Fraschetti, Augusto, *Romolo il fondatore*, Rom 2002.
- Fraser Jenkins, A. D., Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970), 162–170.
- Frati, Carlo, Ricerche sul »Fiore di Virtù«, in: *Studi di Filologia Romanza* 6 (1893), 247–447.
- Frey, Carl, *Die Loggia dei Lanzi*, Berlin 1885.
- Frey, Karl, *Michelagnolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, Bd. 1: *Michelagnolos Jugendjahre*, Berlin 1907.
- Friedman, John Block, The Architect's Compass in Creation Miniatures of the Later Middle Ages, in: *Traditio* 30 (1974), 419–429.
- Frings, Marcus, *Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar 1998.
- Froidefond, Christian, *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Aix-en-Provence 1971.
- Frontinus, *Die Wasserversorgung im antiken Rom: Sextus Iulius Frontinus, sein Werk in Lateinisch und Deutsch und begleitende Fachaufsätze*, hrsg. von der Frontinus-Gesellschaft e. V., völlig neu bearbeitete Auflage München 2013.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975.
- Fryde, Edmund B., *Greek Manuscripts in the Private Library of the Medici, 1469–1510*, 2 Bde., Aberystwyth 1996.
- Furlan, Francesco, De l'alchimie ou des sciences inutiles: Méthode et valeur de la recherche chez Leon Battista Alberti, in: *Chrysopoeia* 2 (1988), 221–248.
- Gabotto, Ferdinando, *Ancora un letterato del Quattrocento: Publio Gregorio da Citta di Castello*, Città di Castello 1890.
- Gabriele, Mino, Hermes Christianus nel Duomo di Siena, in: ders., *Alchemia e Iconologia*, Udine 1997, 108–120.
- Gabriele, Mino, Elementi egizi nella tarsia di Ermete nel Duomo di Siena, in: *Studi interdisciplinari sul pavimento del Duomo di Siena: Iconografia, stile, indagini scientifiche. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, Chiesa della SS. Annunziata, 27 e 28 settembre 2002*, hrsg. von Marilena Caciorgna, Roberto Guerrini und Mario Lorenzoni, Siena 2005, 57–69.
- Gai, Lucia, *La dimostrazione dell'andata del Santo Sepocro di Marco di Bartolommeo Rustici Fiorentino (1441–1442)*, in: *Toscana e Terrasanta nel Medioevo*, hrsg. von Franco Cardini, Florenz 1982, 189–233.
- Galeati, Giuseppe, *La chiesa di San Sigismondo presso Cremona*, Cremona 1913.
- Galvano Fiamma, *Chronicon extravagans et Chronicon maius*, hrsg. von Antonio Ceruti, in: *Miscellanea di storia italiana* 7 (1869), 439–784.
- Gambi, Lucio / Gozzoli, Maria Cristina (Hg), *Milano (Le città nella storia d'Italia)*, 2. Aufl. Rom und Bari 1989.
- Gambino Longo, Susanna, *Hérodote à la Renaissance*, Turnhout 2012.

- Gambutì, Alessandro, I libri del disegno: Filarete e l'educazione artistica di Galeazzo Maria Sforza, in: *Arte Lombarda* 18 (1973), 133–143.
- Ganz, David, Pictorial Textiles and their Performance: The Star Mantle of Henry II, in: *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*, hrsg. von Kate Dimitrova, Turnhout 2014, 13–29.
- Garin, Eugenio, L'opera di Francesco Filelfo, in: *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 16 Bde., Mailand 1953–1962, Bd. VII: *L'Età Sforzesca dal 1450 al 1500*, Mailand 1956, 541–597.
- Garin, Eugenio, *Lo zodiaco della vita: La Polemica sull'astrologia dal Trecento al Quattrocento*, Bari 1994.
- Gartenmeister, Marion, Karyatiden. Zu selbstreflexiven Tendenzen in der Architektur, in: *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, hrsg. von Andreas Beyer, Matteo Burioni und Johannes Grave, München 2011, 353–375.
- Garzelli, Annarosa (Hg.), *Miniatura Fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*, 2 Bde., Florenz 1985.
- Gastgeber, Christian, Der Wiener Dioskurides-Codex Med. gr. I. Beobachtungen zu den Widmungsblättern, in: *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 20 (2014), 9–35.
- Gatti Perer, Maria Luisa, Milano ritrovata, ovvero il Tempio della Memoria, in: *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Clerici, hrsg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1986, 31–99.
- Gatti Perer, Maria Luisa / Alessandro, Rovetta (Hg.), *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Mailand 1996.
- Gaugler, William M., *The Tomb of Lars Porsenna at Clusium and Its Religious and Political Implications*, Bangor 2001.
- Gaus, Joachim, Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 33 (1971), 7–70.
- Gaus, Joachim, Weltbaumeister und Architekt. Zur Ikonographie des mittelalterlichen Baumeisterbildes und seine Wirkungsgeschichte, in: *Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter*, hrsg. von Günther Binding, Köln 1974, 38–67.
- Gaus, Joachim, Circulus mensurat omnia, in: *Mensura. Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*, 2 Bde., hrsg. von Albert Zimmermann, Bd. 2, Berlin 1984, 435–454.
- Gautier Dalché, Patrick, *La Géographie de Ptolémée en Occident (IVe–XVIe siècles)*, Turnhout 2009.
- Gaye, Giovanni, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 Bde., Florenz 1839–40 (Nachdr. Turin 1961).
- Genoni, Mia Reinoso, *Filarete in Word and Image: Persuasion and Invention in the Architectonico Libro*, Diss. New York Univ. 2007.
- Genoni, Mia Reinoso, Vedere e 'ntendere: Word and Image as Persuasion in Filarete's *Architettonico Libro*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 150,1, Mailand 2009, 23–38.
- Gentile, Sebastiano, L'ambiente umanistico fiorentino e lo studio della geografia nel secolo XV, in: *Amerigo Vespucci. La vita e i viaggi*, hrsg. von Luciano Formisano, Florenz 1991, 9–63.
- Gentile, Sebastiano, Emanuele Crisolora e la 'Geographia' di Tolomeo, in: *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV. Atti del convegno internazionale, Trento, 22–23 ottobre 1990*, hrsg. von Mariarosa Cortesi und Enrico V. Maltese, Neapel 1992, 291–308.
- Gentile, Sebastiano, Toscanelli, Traversari, Niccoli e la geografia, in: *Rivista Geografica Italiana* 100 (1993), 113–131.
- Gentile, Sebastiano, Giorgio Gemisto Pletone e la sua influenza sull'umanesimo fiorentino, in: *Firenze e il Concilio del 1439*, 2 Bde., hrsg. von Paolo Viti, Florenz 1994, Bd. 2, 813–832.
- Gentile, Sebastiano / Gilly, Carlos (Hg.), *Marsilio Ficino e il ritorno di Ermete Trismegisto*, Ausst.-Kat. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz 1999.
- Gerl-Falkovitz, Hanna-Barbara, *Die zweite Schöpfung der Welt. Sprache, Erkenntnis, Anthropologie in der Renaissance*, Mainz 1994.
- Germer, Renate / Körbelin, Gisela (Hg.), *Kleider aus dem Wüstensand. Die Koptischen Textilien des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Bremen 2012.
- Gerster, Georg, *Flug in die Vergangenheit. Archäologische Stätten der Menschheit in Flugbildern*, München 2003.

- Gherardacci, Cherubino, *Della Historia di Bologna parte terza*, hrsg. von Albano Sorbelli, *Rerum Italicarum Scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 33, 1, Città di Castello 1912.
- Ghiberti, Lorenzo – *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, 2 Bde., hrsg. von Julius von Schlosser, Berlin 1912.
- Ghinzoni, P., Un'ambasciata del Prete Gianni a Roma nel 1481, in: *Archivio Storico Lombardo*, Ser. 2, 16 (1889), 145–154.
- Ghirshmann, R., Firuzabad, in: *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 46 (1947), 1–28.
- Ghisalberti, Fausto, L'Ovidius Moralizatus di Pierre Bersuire, in: *Studj Romanzi* 23 (1933), 5–136.
- Ghisalberti, Carla, Il Broletto nel quadro dello sviluppo urbano della Milano comunale, in: *Arte medievale*, 2. Ser., 3 (1989), 73–83.
- Giaccardi, Armando, *Il lessico del Trattato d'Architettura di Antonio Averlino detto il Filarete*, Università degli Studi di Firenze, Tesi di Laurea, Univ. degli Studi di Firenze 1952.
- Giadina, Baldassare, Navigare necesse est. *Lighthouses from Antiquity to the Middle Ages: History, Architecture, Iconography and Archaeological Remains*, Oxford 2010.
- Gianandrea, Manuela, Originali sovversioni al canone classico: Alcune immagini di Mercurio nei codici medievali, in: *Rivista di storia della miniatura* 15 (2011), 61–72.
- Gianani, Faustino, La ›Torre di Boezio‹ in Pavia nel libro di Giuliano da Sangallo (Cod. Barb. Vat. Lat. 4424), in: *Archivio storico lombardo* 52 (1925), 130–148.
- Giannetto, Nella (Hg.), *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti. Atti del Convegno di Studi ... a conclusione delle celebrazioni del sesto centenario della nascita di Vittorino da Feltre, Venezia – Feltre – Mantova, 9–11 novembre 1979*, Florenz 1981.
- Giannotti, Donato, *Die Republik Florenz (1534)*, hrsg., übers. und komm. von Daniel Höchli, München 1997.
- Giehlow, Karl, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Ein Versuch, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 32 (1915), 1–232.
- Gilbert, Allan H., *Machiavelli's Prince and Its Forerunners: ›The Prince‹ as a Typical Book ›de regimine principum‹*, Durham 1938 (Nachdr. New York 1968).
- Gilbert, Creighton, The Fresco by Giotto in Milan, in: *Arte Lombarda* 47–48 (1977), 31–72.
- Gill, Joseph, *The Council of Florence*, Cambridge 1959.
- Gill, Joseph, Cardinal Bessarion, in: ders., *Personalities of the Council of Florence and other Essays*, Oxford 1964, 45–54.
- Giolli, Raffaello, *Bartolomeo Gadio e l'architettura militare sforzesca*, Mailand 1935.
- Gionta, Daniela, *Per i Convivia mediolanensia di Francesco Filelfo*, Messina 2005.
- Giordano, Luisa, La Cappella Portinari, in: *La basilica di Sant'Eustorgio*, hrsg. von Gian Alberto Dell'Acqua, Cinisello Balsamo 1984, 71–92.
- Giordano, Luisa, On Filarete's *Libro architetonico*, in: *Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, hrsg. von Vaughan Hart und Peter Hicks, New Haven und London 1998, 51–65.
- Giovanni da Viterbo, *Liber de regimine civitatum*, hrsg. von Caetano Salvemini, in: *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi*, 3 Bde., hrsg. von Augusto Gaudenzi, Bologna 1888–1892, Bd. 3, 215–280.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris 1972.
- Girardi, Raffaele, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari 1989.
- Giuliano da Sangallo – *Il taccuino senese di Giuliano da San Gallo, 49 facsimili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata*, hrsg. von Rodolfo Falb, Siena 1902.
- Giusto, Rosa Maria, Le dialogue à plusieurs voix dans le *Traité d'architecture* du Filarète, in: *Les états du dialogue à l'âge de l'humanisme*, hrsg. von E. Buron, P. Guérin und C. Lesage, Tours 2015, 435–444.
- Glaap, Oliver, *Untersuchungen zu Giannozzo Manetti, De dignitate et excellentia hominis. Ein Renaissance-Humanist und sein Menschenbild*, Stuttgart und Leipzig 1994.
- Glass, Robert, *Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome*, Diss. Princeton University 2011.

- Glass, Robert, Filarete's *Hilaritas*: Claiming Authorship and Status on the Doors of St. Peter's, in: *The Art Bulletin* 94 (2012), 548–571.
- Glass, Robert, Filarete's Renovation of the Porta Argentea at Old Saint Peter's, in: *Old Saint Peter's, Rome*, hrsg. von Rosamond McKitterick et al., Cambridge 2013, 348–371.
- Glass, Robert, Filarete and the Invention of the Renaissance Medal, in: *The Medal* (The British Museum) 66 (2015), 26–37 (*Renaissance Medals*, hrsg. von Arne Flaten, Charles Rosenberg und John Cunnally).
- Glock, Johann Philipp, *Die Symbolik der Bienen und ihrer Produkte in Sage, Dichtung, Kultus, Kunst und Bräuchen der Völker*, Heidelberg 1891.
- Gnocchi, Lorenzo, La porta del Filarete per Eugenio IV, in: *Artista: Critica dell'arte in Toscana* 1999, 8–45.
- Goebel, Gerhard, *Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971.
- Goldfarb, Hilliard T., *The Isabella Stewart Gardner Museum: A Companion Guide and History*, Boston 1995.
- Goldhahn, Almut, Der Teppich als ›Hortus conclusus‹. Orientalische Knüpft Teppiche auf Mariendarstellungen des 15. Jahrhunderts in Italien, in: *Islamic Artefacts in the Mediterranean World*, hrsg. von Catarina Schmidt Arcangeli und Gerhard Wolf, Venedig 2010, 105–114.
- Goldstein, Thomas, Geography in Fifteenth-Century Florence, in: *Merchants and Scholars. Essays in the History of Exploration and Trade. Collected in Memory of James Ford Bell*, hrsg. von John Parker, Minneapolis 1965, 9–32.
- Goldthwaite, Richard A., The Building of the Strozzi Palace: The Construction Industry in Renaissance Florence, in: *Studies in Medieval and Renaissance History* 10 (1973), 97–194.
- Goldthwaite, Richard A., *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*, Baltimore und London 1982.
- Golombek, Lisa, From Tamerlane to the Taj Mahal, in: *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn*, hrsg. von Abbas Daneshvari, Malibu/Calif. 1981, 43–50.
- Golombek, Lisa, From Timur to Tivoli: Reflections on *il giardino all'italiana*, in: *Muqarnas* 25 (2008), 243–254.
- Gombrich, Ernst, The Early Medici as Patrons of Art: A Survey of Primary Sources, in: *Italian Renaissance Studies: A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, hrsg. von E. F. Jacob, London 1960, 279–311.
- Gonzalez de Zarate, Jesús María, Aspectos emblemáticos sobre la concepción de la «ciudad ideal» en el tratado de Antonio Averlino (Filarete), in: *Norba-Arte* 10 (1990), 17–28.
- Gorini, Raffaella, Gli ospedali lombardi del XV secolo. Documenti per la loro storia, in: *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, hrsg. von Luisa Giordano, Florenz 1996, 11–59.
- Gorini, Giovanni, Le medaglie carraresi. Genesi e fortuna, in: *Padova carrarese. Atti del convegno, Padova, Reggia dei Carraresi, 11–12 dicembre 2003*, hrsg. von Oddone Longo, Padua 2004, 259–267.
- Gormans, Andreas, *Geometria et ars memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemotechnik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen*, Diss. Universität Aachen 1999.
- Gorrini, Maria Elena, Fonti antiche per il giardino del Rinascimento, in: *Viglevanum* 25 (2015), 80–87.
- Gossouin de Metz – *L'Image du Monde de Maître Gossouin. Rédaction en prose. Texte du ms. de la Bibliothèque Nationale, Fonds Français No. 574, avec corr. d'après d'autres ms.*, hrsg. von Olivier Herbert Prior, Lausanne und Paris 1913.
- Graf, Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, 2 Bde., Turin 1892–1893.
- Graf, Arturo, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Turin 1923.
- Grafton, Anthony, Invention of Traditions and Tradition of Invention in Renaissance Europe: The Strange Case of Annius of Viterbo, in: *The Transmission of Culture in Early Modern Europe*, hrsg. von Anthony Grafton und Ann Blair, Philadelphia 1990, 8–38.
- Grafton, Anthony, Historia and Istorica: Alberti's Terminology in Context, in: *I Tatti Studies* 8 (2000), 37–68 (und in: *The Renaissance: Italy and Abroad*, hrsg. von John Jeffries Martin, London 2003, 199–223).

- Grafton, Anthony / Jardine, Lisa, *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, Cambridge 1986.
- Grafton, Anthony / Swerdlow, Noel M., Technical Chronology and Astrological History in Varro, Censorinus, and Others, in: *Classical Quarterly*, N. S. 35 (1985), 454–465.
- Gramaccini, Norberto, Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausst.-Kat., Frankfurt a. M., Liebieghaus, Museum alter Plastik, hrsg. von Dieter Blume und Herbert Beck, Frankfurt a. M. 1985, 51–83.
- Grandazzi, Alexandre, *La fondation de Rome. Réflexion sur l'histoire*, Paris 1992.
- Grandazzi, Alexandre, La Roma quadrata: mythe ou réalité, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* 103 (1993), 493–545.
- Grassi, Liliana, Gli Sforza e l'architettura del Ducato, in: *Gli Sforza a Milano*, Mailand 1978, 183–262.
- Grassi, Liliana, Note sull'architettura del Ducato Sforzesco, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450–1535). Convegno internazionale, Milano, 18–21 maggio 1981*, Mailand 1982, 449–512.
- Grassi, Liliana, Sforzinda, Plusiapolis, Milano: Città ideale, città del mito, città della storia nel *Trattato* del Filarete, in: *Studi di letteratura francese* 11 (1985), *Le città ideali della letteratura*, Florenz 1985, 27–50.
- Grassi, Liliana, Diodoro Siculo nel *Trattato* del Filarete: Un codice Diodoreo nella Biblioteca degli Sforza, in: *Aevum. Rassegna di Scienze storiche linguistiche e filologiche* 61 (1987), 53–58.
- Grassmann-Fischer, Brigitte, *Die Prodigien in Vergils Aeneis*, München 1966.
- Grayson, Cecil, Il ›Canis‹ di Leon Battista Alberti, in: ders., *Studi su Leon Battista Alberti*, Florenz 1998, 359–372.
- Green, Louis, Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Revival of the Classical Theory of Magnificence, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), 98–113.
- Greenstein, Jack M., Alberti on Historia: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting, in: *Viator* 21 (1990), 273–299.
- Grendler, Paul F., Utopia in Renaissance Italy: Doni's ›New World‹, in: *Journal of the History of Ideas* 26 (1965), 479–494.
- Grendler, Paul F., *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning 1300–1600*, Baltimore und London 1989.
- Grillot de Givry, Émile Angelo, *Le Musée des sorciers, magies et alchimistes*, Paris 1929.
- Grimaldi, Giacomo, *Descrizione della basilica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini latino 2733*, hrsg. von Reto Niggli, Città del Vaticano 1972.
- Gritti, Jessica, L'usanza moderna e la maniera antica: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte prima, in: *Artes* 14 (2008–2009), 33–61.
- Gritti, Jessica, Filarete e la chiesa degli eremiti di san Girolamo: ›... nel modo che io ordinai a Bergamo, che era bella‹, in: *Arte Lombarda* 155,1 (2009), 139–159.
- Gritti, Jessica, L'usanza moderna e la maniera antica: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte seconda, in: *Artes* 15 (2010–2014), 25–61.
- Gritti, Jessica, *Echi albertiani. Chiese a navata unica nella cultura architettonica della Lombardia sforzesca*, Venedig 2014.
- Gritti, Jessica, »al modo che s'usa oggi di in Firenze, all'antica‹: il palazzo di Cosimo Medici a Milano, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 30 (2018), 21–44.
- Gros, Pierre, L'image de l'architect, de Théodoros à Vitruve, in: *L'architetto: ruolo, volto, mito*, hrsg. von Guido Beltramini und Howard Burns, Venedig 2009, 13–34.
- Grosseteste, Robert, *De Sphaera*, in: *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, hrsg. von Ludwig Baur, Münster 1912, 10–32.
- Grote, Andreas, *Studien zur Geschichte der Opera di Santa Reparata zu Florenz im vierzehnten Jahrhundert*, München 1959.
- Grubb, James S. (Hg.), *Family Memoirs from Venice, 15th–17th Centuries*, Rom 2009.

- Grube, Ernst J. / Johns, Jeremy, *The Painted Ceilings of the Cappella Palatina*, New York 2005.
- Guerrini, Roberto, Le *Divinae Institutiones* di Lattanzio e il pavimento del Duomo di Siena: Ermete e le Sibille, in: *Il Duomo come libro aperto: Leggere l'arte della Chiesa*, hrsg. von Senio Bruscellini, Siena 1997, 51–66.
- Günther, Hubertus, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988.
- Günther, Hubertus, Sforzinda. Eine Idealstadt der Renaissance, in: *Alternative Welten in Mittelalter und Renaissance*, hrsg. von Ludwig Schrader, Düsseldorf 1988, 231–257.
- Günther, Hubertus, Geschichte einer Gründungsgeschichte. San Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance, in: *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Annelies Amberger et al., St. Ottilien 1997, 231–260.
- Günther, Hubertus, Der Beruf des Architekten zu Beginn der Neuzeit. Innovationsgeist und Kreativität als Berufsgeheimnis, in: *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, hrsg. von Ralph Johannes, Hamburg 2009, 215–275.
- Günther, Hubertus, Society in Filarete's *Libro Architettonico* between Realism, Ideal, Science Fiction and Utopia, in: *Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 56–80.
- Günther, Hubertus, Ideal und Utopie in Filaretes irrealen Stadtentwürfen, in: *Das Mittelalter* 18 (2013), 73–97.
- Günther, Hubertus, Utopische Elemente in Filaretes Idealstadt Plusiapolis, in: *Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit*, hrsg. von Albert Dietl, Wolfgang Schöllner und Dirk Steuernagel, Regensburg 2014, 197–220.
- Guibert de Tournai, *Le traité ›Eruditio regum et principum‹ de Guibert de Tournai*, O. F. M., hrsg. von Alphonse de Poorter, Louvain 1914.
- Haarmann, Ulrich, Das pharaonische Ägypten bei islamischen Autoren des Mittelalters, in: *Zum Bild Ägyptens im Mittelalter und in der Renaissance*, hrsg. von Paul Bleser, Freiburg i. Br. 1990, 29–58.
- Haarmann, Ulrich, Medieval Muslim Perceptions of Pharaonic Egypt, in: *Ancient Egyptian Literature: History and Forms*, hrsg. von Antonio Loprieno, Leiden 1996, 605–627.
- Haebler, Konrad, *Handbuch der Inkunabelkunde*, 2. Aufl. Stuttgart 1966.
- Haferland, Harald, Hermes als Gründerfigur im Mittelalter. Transformationsformen des Mythos, in: *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Udo Friedrich und Bruno Quast, Berlin 2004, 177–194.
- Hajnóczy, Gábor, Il Vitruvio di Budapest e le sue origini milanesi, in: *Arte Lombarda* 139 (2003/3), 9–14.
- Haldane, Duncan, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*, London 1983.
- Hale, John Rigby, The End of Florentine Liberty: The Fortezza da Basso, in: *Florentine Studies: Politics and Society in Renaissance Florence*, hrsg. von Nicolai Rubinstein, London 1968, 501–532.
- Hale, John Rigby, *Renaissance Fortifications: Art or Engineering?*, London 1977.
- Hale, John Rigby, To Fortify or Not to Fortify? Machiavelli's Contribution to a Renaissance Debate, in: ders., *Renaissance War Studies*, London 1983, 189–209.
- Hamel, Jürgen, *Studien zur ›Sphaera‹ des Johannes de Sacrobosco*, Leipzig 2014.
- Hamerton-Kelly, Robert G. (Hg.), *Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z. Smith on Violent Origins: Ritual Killing and Cultural Formation*, Stanford/Calif. 1987.
- Hamilton, Alastair, *The Copts and the West, 1439–1822: The European Discovery of the Egyptian Church*, Oxford 2006.
- Hampton, Timothy, *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca und London 1990.
- Hankey, Teresa, Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22 (1959), 363–365.
- Hankins, James, Ptolemy's *Geography* in the Renaissance, in: *The Marks in the Fields: Essays in the Use of Manuscripts*, hrsg. von Rodney G. Dennis, Cambridge/Mass. 1992, 118–127.

- Hänselmann, Ludwig, Die vergrabenen und eingemauerten Tongeschirre des Mittelalters, in: *Westermanns Jahrbuch der illustrierten Deutschen Monatshefte* 41 (1876–1877), 393–405.
- Hassig, Debra, *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge 1995.
- Hay, Denys, Italy and Barbarian Europe, in: *Italian Renaissance Studies: A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, hrsg. von Ernest F. Jacob, London 1960, 48–68.
- Hayes, Kenneth, Filarete's 'Journey to the East', in: *Oriental Occidental: Geography, Identity, Space*, hrsg. von Sibel Bozdoğan und Ülker Berke Copur, ACSA International Conference 2001, S. 168–171; <http://apps.acsa-arch.org>, letzter Zugriff: 12.06.2019.
- Heil, Elisabeth, *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance*, Hildesheim 1995.
- Hendy, Philip, *The Isabella Stewart Gardner Museum: Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings*, Boston 1931.
- Heninger, Simeon K. Jr., Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad, in: *Studies in the Renaissance* 8 (1961), 7–35.
- Heninger, Simeon K. Jr., *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino/Calif. 1974.
- Heninger, Simeon K. Jr., *The Cosmographical Glass: Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino/Calif. 1977.
- Herodot, *Historien*, griech.-dt., hrsg. von Josef Feix, München 2000.
- Herrin, Judith / McManus, Stuart M., Renaissance Encounters: Byzantium Meets the West at the Council of Ferrara-Florence 1438–39, in: *Renaissance Encounters: Greek East and Latin West*, hrsg. von Marina S. Brownlee und Dimitri H. Gondicas, Leiden 2013, 35–56.
- Hill, George Francis, *Pisanello*, London 1905.
- Hill, George Francis, The Medals of Paul II, in: *Numismatic Chronicle*, Ser. 4, 10 (1910), 340–369.
- Hill, George Francis, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 Bde., London 1930.
- Historia Augusta. Römische Herrschergestalten*, eingel. und übers. von Ernst Hohl, Bd. 1: *Von Hadrianus bis Alexander Severus*, Zürich 1976.
- Hnilica, Sonja, Diagramm: Architekturentwürfe schlingend zwischen Kunst und Wissenschaft, in: *Die Medien der Architektur*, hrsg. von Wolfgang Sonne, München und Berlin 2011, 169–194.
- Hoag, John D., The Tomb of Ulugh Beg and Abdu Razzaq at Ghazni: A Model for the Taj Mahal, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 27,4 (1968), 234–248.
- Hobson, Anthony, *Humanists and Bookbinders: The Origins and Diffusion of the Humanistic Bookbinding 1459–1559*, Cambridge 1992.
- Hofmann, Georg (Hg.), *Concilium Florentinum. Documenta et scriptores*, Bd. 1: *Epistolae pontificiae ad Concilium Florentinum spectantes*, Teil 2: *Epistolae pontificiae de rebus in Concilio Florentino annis 1438–1439 gestis*, Rom 1944.
- Hofmann, Georg, Kopten und Aethiopier auf dem Konzil von Florenz, in: *Orientalia Christiana Periodica* 8 (1942), 5–39.
- Hollingsworth, Mary, The Architect in Fifteenth-Century Florence, in: *Art History* 7, 4 (1984), 385–410.
- Holmberg, Uno, *Der Baum des Lebens*, Helsinki 1922.
- Holmyard, Eric John, *Alchemy*, Harmondsworth 1957.
- Homer, *Ilias*, griech.-dt., übers. von Hans Rupé, Darmstadt 1989.
- Honorius Augustodunensis, *Imago mundi*, hrsg. von Valérie Flint, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 57 (1982), 1–153.
- Hopfner, Theodor, *Orient und griechische Philosophie*, Leipzig 1925.
- Horapollon – Orapollo, *I geroglifici*, hrsg. und übers. von Mario Andrea Rignoni und Elena Zanco, Mailand 1996.
- Horapollon, *Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch*, griech.-dt., hrsg. von Heinz-Josef Thissen, München 2001.
- Hornung, Erik, *Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluss auf das Abendland*, München 1999.
- Hortulanus, A Briefe Commentarie of Hortulanus the Philosopher, upon the Smaragdine Table of Hermes of Alchimy, in: Roger Bacon, *The Mirror of Alchimy Composed by the Thrice-Famous and Learned Fryer, Ro-*

- ger Bacon [London, 1597], hrsg. von Stanton J. Linden, New York 1992, 17–27.
- Hottinger, Arnold, *Die Mauren. Arabische Kultur in Spanien*, München 2005.
- Housego, Jenny, ›Mamluk‹ Carpets and North Africa, in: *Carpets of the Mediterranean Countries 1400–1600*, hrsg. von Robert Pinner und Walter B. Denny, London 1986, 221–241.
- Hub, Berthold, Platon und die bildende Kunst. Eine Revision, in: *The Internet Journal of the International Plato Society* 9 (2009), <https://impactum.uc.pt/pt-pt/node/116689>, letzter Zugriff: 21.06.2019.
- Hub, Berthold (Hg.), *Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete*, Mailand 2009 (*Arte Lombarda* 155,1).
- Hub, Berthold, La planimetria di *Sforzinda*: un'interpretazione, in: ders. (Hg.), *Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete*, Mailand 2009 (*Arte Lombarda* 155,1), 81–96.
- Hub, Berthold, Filarete and the East: The Renaissance of a *prisca architectura*, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* 70,1 (2011), 18–37.
- Hub, Berthold, Founding an Ideal City in Filarete's *Libro architetonico*, in: *Foundation, Dedication, and Consecration Ritual in Early Modern Culture*, hrsg. von Minou Schraven und Maarten Delbeke, Leiden 2012, 17–57.
- Hub, Berthold, Ursprung Ägypten: Rezeption und Projektion in der Architekturtheorie der italienischen Frührenaissance, in: *Platonismus und Esoterik in byzantinischem Mittelalter und italienischer Renaissance*, hrsg. von Helmut Seng, Heidelberg 2013, 207–261.
- Hub, Berthold, Wort und Bild – Bild und Wort. Diskursive Strategien in der Architekturtheorie der italienischen Renaissance, in: *Bilder in historischen Diskursen*, hrsg. von Franz X. Eder, Achim Landwehr, Jürgen Martschukat und Philipp Sarasin, Wiesbaden 2014, 111–144.
- Hub, Berthold, Geheilte Stadt durch heilige Landschaft in Filaretes *Libro architetonico*, in: *Heilige Landschaft – Heilige Berge. Achter internationaler Barocksommerkurs*, hrsg. von Werner Oechslin, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, Zürich 2014, 68–83.
- Hub, Berthold, Filarete's Self-Portrait Medal of c. 1460: Promoting the Architect of the Renaissance, in: *The Medal* (The British Museum) 66 (2015), 50–60 (*Renaissance Medals*, hrsg. von Arne Flaten, Charles Rosenberg und John Cunnally).
- Hub, Berthold, Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom Sinn eines Bauornaments im Schnittpunkt der Kulturen, in: *Im Schnittpunkt der Kulturen. Architektur und ihre Ausstattung auf der iberischen Halbinsel im 6.–10./11. Jahrhundert – Cruce de Culturas. Arquitectura y su decoración en la Península Ibérica del siglo VI al X/XI*, hrsg. von Ines Käflein, Jochen Staebel und Matthias Untermann (*Ars Iberica et Americana* 19), Madrid und Frankfurt a. M. 2016, 129–163.
- Hub, Berthold, *De re aedificatoria*: Von der ästhetischen Erziehung des Menschen durch Architektur, in: *Ethik und Architektur*, hrsg. von Hana Gründler und Brigitte Sölch, Berlin und München 2019 (im Druck).
- Hub, Berthold, *Qualità und sconformità*: Der Architekt Filarete über seine Maler- und Bildhauerkollegen, in: *Kunstgeschichten. Parlare dell'Arte nel Trecento*, hrsg. von Gerhard Wolf, Berlin und München 2019 (im Druck).
- Hub, Berthold, Filaretes papierenes Haus des Architekten, in: *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Andreas Tacke, Thomas Schauerte und Danica Brenner, Petersberg 2018, 58–77.
- Hubert, Hans W., In der Werkstatt Filaretes: Bemerkungen zur Praxis des Architekturzeichnens in der Renaissance, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 47 (2003), 311–344.
- Hubert, Hans W., Filarete – Der Architekt als Tugendfreund, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 31–54.
- Hubert, Hans W., Fantasticare col disegno, in: *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn*, hrsg. von Georg Satzinger und Sebastian Schütze, München 2008, 111–125.
- Huelsen, Christian, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona. Disegni inediti del secolo XV*, Rom 1907.
- Huff, Dietrich, Zur Rekonstruktion des Turmes von Firuzabad, in: *Istanbuler Mitteilungen* 19–20 (1969–1970), 319–338.

- Huff, Dietrich, Darab: State capital, in: *Iranian capitals*, hrsg. von Muhammad Yusuf Kiyani, Teheran 1995, 407–446.
- Huff, Dietrich, Formation and Ideology of the Sasanian State in the Context of Archaeological Evidence, in: *The Sasanian Era*, hrsg. von Vesta Sarkhosh Curtis und Sarah Stewart, London 2008, 31–59.
- Huff, Dietrich, Das Plansystem von Ardašīr-xwarrah: Agrarkolonisatorisches Großprojekt und gebautes Staatsmodell eines von Gott gegebenen Königums, in: *Raumkonzeptionen in antiken Religionen. Beiträge des internationalen Symposiums in Göttingen, 28. und 29. Juni 2012*, hrsg. von Kianoosh Rezania, Wiesbaden 2014, 153–210.
- Hughes, Dennis D., *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London und New York 1991.
- Hugo von St. Viktor, *Didascalicon de studio legendi*, lat.-dt., übers. von Thilo Offergeld, Freiburg i. Br. 1997.
- Hung, Wu, *Monumentality in Early Chinese Art*, Stanford/Calif. 1995, 176–184.
- Huskinson, J. M., The Crucifixion of St. Peter: A Fifteenth-Century Topographical Problem, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), 135–161.
- Hyde, John Kenneth, Medieval Descriptions of Cities, in: ders., *Literacy and Its Uses: Studies on Late Medieval Italy*, hrsg. von Daniel Waley, Manchester 1993, 1–32.
- Iacobone, Damiano, Art. Gadio, Bartolomeo, in: *Ingegneri ducali e camerali nel ducato e nello stato di Milano (1450–1706). Dizionario biobibliografico*, hrsg. von Paolo Bossi, Santino Langé und Francesco Repishti, Florenz 2007, 74.
- Ianziti, Gary, The Rise of Sforza Historiography, in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Vitta i Tatti in 1982–1984*, hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, 2 Bde., Florenz 1989, Bd. 1, 79–94.
- Ibn Battuta, *Die Reisen des Ibn Battuta*, hrsg. und übers. von Horst Jürgen Grün, München 2007.
- Idel, Moshe, Prisca Theologia in Marsilio Ficino and in Some Jewish Treatments, in: *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, hrsg. von Michael J. B. Allen et al., Leiden 2002, 137–158.
- Ilardi, Vincent, The Assassination of Galeazzo Maria Sforza and the Reaction of Italian Diplomacy, in: *Violence and Civil Disorder in Italian Cities, 1200–1500*, hrsg. von Lauro Martines, Berkeley und Los Angeles 1972, 72–103.
- Ilardi, Vincent, The Banker-Statesman and the Condottiere-Prince: Cosimo de' Medici and Francesco Sforza (1450–1464), in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Vitta i Tatti in 1982–1984*, 2 Bde., hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1989, Bd. 1, 217–239.
- Infessura, Stefano, *Diario della città di Roma*, hrsg. von Oreste Tommasini, Rom 1890 (Nachdr. Turin 1966).
- Inglis, Erik, *Jean Fouquet and the Invention of France: Art and Nation after the Hundred Years War*, New Haven und London 2011.
- Iogna-Prat, Dominique, The Consecration of Church Space, in: *Medieval Christianity in Practice*, hrsg. von Miri Rubin, Princeton 1995, 95–99.
- Isidor von Sevilla, *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, übers. von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008.
- Isokrates, *Busiris*, in: Isokrates, *Sämtliche Werke*, 2 Bde., übers. von Christine Ley-Hutton, Stuttgart 1997, Bd. 2, 35–44.
- Iversen, Erik, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*, Kopenhagen 1961.
- Iversen, Erik, *Obelisks in Exile*, 2 Bde., Kopenhagen 1968–1972.
- Jacks, Philip, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity: The Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge 1993.
- Jairazbhoy, R. A., The Taj Mahal in the Context of East and West: A Study in the Comparative Method, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24 (1961), 59–88.
- Jamblique, *Les Mystères d'Égypte – Réponse d'Abamon à la Lettre de Porphyre à Anébon*, übers. und komm. von Michèle Broze und Carine Van Liefferinge, Brüssel 2009.
- Jardine, Lisa / Brotton, Jerry, *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, London 2000.
- Jarzombek, Marc, *On Leon Baptista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories*, Cambridge/Mass. 1989.

- Jauss, Hans Robert, Brunetto Latini als allegorischer Dichter, in: *Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann*, hrsg. von Walter Müller-Seidel und Wolfgang Preisendanz, Hamburg 1964, 47–92 (und in: ders., *Alterität und Modernität in der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, München 1977, 239–284).
- Johnson, Cesare, Le medaglie della prima pietra della chiesa di S. Ignazio a Roma, in: *Medaglia* 15 (1978), 11–19.
- Johnson, Cesare, Chiese del periodo della Controriforma nelle medaglie, in: *Medaglia* 18 (1982), 31–59.
- Johnson, Cesare / Martini, Rodolfo, *Catalogo delle medaglie delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano*, Bd. 1: *Secolo XV*, Mailand 1986.
- Johnston, Patricia A., *Vergil's Agricultural Golden Age: A Study of the Georgics*, Leiden 1980.
- Johnston, Norman J., *Cities in the Round*, Seattle 1983.
- Jung, Carl Gustav, *Mysterium Coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*, 2 Bde., Zürich 1955/1956.
- Jurkovic, Harald, Das Bildnis mit der Fliege. Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Motiv in der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, in: *Belvedere* 10 (2004), 4–23 und 80–87.
- Jurt, Joseph, Das Bild der Stadt in den utopischen Entwürfen von Filarete bis L.-S. Mercier, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, N. F. 27 (1986), 233–252.
- Juvenal, *Satiren*, lat.-dt., übers. von Joachim Adamietz, München 1993.
- Kahn, Didier, *Hermès Trismégiste: La Table d'Émeraude et sa tradition alchimique*, Paris 1994.
- Kallendorf, Craig, *The Other Virgil: ›Pessimistic‹ Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford 2007.
- Kanerva, Liisa, *Defining the Architect in Fifteenth-Century Italy: Exemplary Architects in L. B. Alberti's De Re aedificatoria*, Helsinki 1998.
- Kanerva, Liisa, *Between Science and Drawings: Renaissance Architects on Vitruvius's Educational Ideas*, Helsinki 2006.
- Karttunen, Klaus, The Country of Fabulous Beasts and Naked Philosophers: India in Classical and Medieval Literature, in: *Arctos: Acta Philologica Fennica* 21 (1987), 43–52.
- Karttunen, Klaus, *India in Early Greek Literature*, Helsinki 1989.
- Karttunen, Klaus, *India and the Hellenistic World*, Helsinki 1997.
- Katzenellenbogen, Adolf, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art: From the Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Toronto 1989.
- Kaufhold, Martin, Papst Eugen IV. (1431–1447) zwischen Rom und Florenz. Städtische Konkurrenz und gemeinsame Tradition, in: *Florenz – Rom. Zwischen Kontinuität und Konkurrenz. Akten des am 10./11. April 1997 am Kunsthistorischen Institut in Florenz veranstalteten interdisziplinären Kolloquiums*, hrsg. von Henry Keazor, Münster 1998, 21–45.
- Kauhsen, Bruno, *Omphalos. Zum Mittelpunktsgedanken in Architektur und Städtebau dargestellt an ausgewählten Beispielen*, München 1990.
- Keller, Otto, *Thiere des classischen Alterthums in culturgeschichtlicher Beziehung*, Innsbruck 1887 (Nachdr. als *Tiere des klassischen Altertums in kulturgeschichtlicher Beziehung*, Hildesheim 2001).
- Keller, Otto, *Die Antike Tierwelt*, 2 Bde., Leipzig 1909–1913.
- Keller, Harald, Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter, in: *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main*, Wiesbaden 1981, 191–219.
- Kemp, Martin, From ›Mimesis‹ to ›Fantasia‹: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator* 8 (1977), 347–398.
- Kemp, Wolfgang, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19 (1974), 219–240.
- Kenichiro, Hidaka, La Casa della Virtù e del Vizio nel trattato del Filarete, in: *Les traités d'architecture de la Renaissance*, hrsg. von Jean Guillaume, Paris 1988, 129–132.
- Kent, Francis W., The Making of a Renaissance Patron of the Arts, in: *Giovanni Rucellai ed il suo zibaldone*, Bd. 2: *A Florentine Patrician and his Palace*, London 1981, 7–95.

- Kent, Francis W. † / Elam, Caroline, Piero del Massaio: Painter, Mapmaker and Military Surveyor, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 57,1 (2015), 65–89.
- Kern, Hermann, Abbild der Welt und heiliger Bezirk. Labyrinthstädte – Stadtlabyrinth, in: *Daidalos* 3 (1982), 10–24.
- Kern, Hermann, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutung. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München 1982.
- Kessler, Eckhard, *Das Problem des frühen Humanismus. Seine philosophische Bedeutung bei Coluccio Salutati*, München 1968.
- Kessler, Eckhard, *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang von Mittelalter zur Neuzeit*, München 1978.
- Kessler, Eckhard, The Method of Moral Philosophy in Renaissance Humanism, in: *Rethinking Virtue, Reforming Society: New Directions in Renaissance Ethics c. 1350 – c. 1650*, hrsg. von David A. Lines und Sabrina Ebbesmeyer, Turnhout 2013, 107–129.
- Keutner, Herbert, Hektor zu Pferde. Eine Bronzestatue von Antonio Averlino Filarete, in: *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich*, hrsg. von Wolfgang Lotz und Lise Lotte Möller, München 1964, 139–156.
- King, Francis, *Magic: The Western Tradition*, London 1975.
- King, Catherine, Filarete's Portrait Signature on the Bronze Doors of St. Peter's and the Dance of Bathycles and His Assistants, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), 296–299.
- King, Catherine, Italian Self-Portraits and the Rewards of Virtue, in: *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, hrsg. von Gunther Schweikhart, Köln 1998, 69–91.
- Kitchell, Kenneth F., The origin of Vergil's Myth of the Bugonia, in: *Daidalikon. Studies in Memory of Raymond V. Schoder*, hrsg. von Robert F. Sutton, Wauconda/Ill. 1989, 193–206.
- Kjeldsen, Jens, Talking to the Eye: Visuality in Ancient Rhetoric, in: *Word and Image* 19 (2003), 133–137.
- Klein, Robert, L'urbanisme utopique de Filarete à Valentin Andreae, in: ders., *La forme et l'intelligible. Écrits sur la renaissance et l'art moderne*, Paris 1970, 310–326.
- Klinkhammer, Heide, *Schatzgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer. Die motivische und thematische Rezeption des Topos der Schatzsuche in der Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1992.
- Klossowski de Rola, Stanislas, *Alchemy: The Secret Art*, London 1973.
- Knapp, David, Die almoravidischen Ursprünge der Holzdecke über dem Mittelschiff der Cappella Palatina in Palermo, in: *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen*, hrsg. von Thomas Dittelbach, Künzelsau 2011, 217–228.
- Knefelkamp, Ulrich, *Die Suche nach dem Reich des Priesterkönigs Johannes. Dargestellt anhand von Reiseberichten und anderen ethnographischen Quellen des 12. bis 17. Jahrhundert*, Gelsenkirchen 1986.
- Knobloch, Eberhard, Zur Herkunft und weiteren Verbreitung des Emblems in der Leibnizschen *Dissertatio de arte combinatoria*, in: *Studia Leibnitiana* 3 (1971), 290–292.
- Koch, Ebba, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra, with Drawings by Richard André Barraud*, London 2012.
- Megenberg, Konrad von, *Die Deutsche Sphaera*, hrsg. von Francis B. Brévar, Tübingen 1980.
- Kostof, Spiro, The Architect in the Middle Ages, East and West, in: ders. (Hg.), *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, New York 1977, 59–95.
- Kragl, Florian, *Die Weisheit des Fremden. Studien zur mittelalterlichen Alexandertradition mit einem allgemeinen Teil zur Fremdbheitswahrnehmung*, Wien 2005.
- Krahn, Volker (Hg.), *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Wilhelm Bode zum 150. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Berlin, Altes Museum, 31. Okt. 1995 – 28. Jan. 1996, Heidelberg 1995.
- Kristeller, Paul O., *Renaissance Thought and Its Sources*, hrsg. von Michael Mooney, New York 1979.
- Krüger, Peter, Istorica und Virtus bei Alberti und in der Malerei der frühen Renaissance, in: *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigl und Britta Kusch, Münster 2002, 195–219.

- Kruft, Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985.
- Kruft, Hanno-Walter, Einführung: Utopie und Idealstadt, in: ders., *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*, München 1989, 9–19.
- Kühlenthal, Michael, Zwei Grabmäler des früheren Quattrocento in Rom. Kardinal Martinez de Chiavezz und Papst Eugen IV., in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1976), 17–56.
- Kühlmann, Wilhelm, Sinnbilder der Transmutationskunst. Einblicke in die mytho-alchemische Ovidrezeption von Petrus Bonus bis Michael Maier, in: *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Heidi Marek, Anne Neuschäfer und Susanne Tichy, Wiesbaden 2002, 163–175.
- Kühnel, Bianca, *The End of Time in the Order of Things: Science and Eschatology in Early Medieval Art*, Regensburg 2003.
- Kugler, Hartmut (Hg.), *Die Ebstorfer Weltkarte. Kommentierte Neuauflage in zwei Bänden*, Berlin 2007.
- Kurdzialek, Marian, Der Mensch als Abbild des Kosmos, in: *Der Begriff der Representatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, hrsg. von Albert Zimmermann, Berlin 1971, 35–75.
- Küthmann, Harald / Overbeck, Bernhard / Steinhilber, Dirk / Szeiklies-Weber, Inrid (Hg.), *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen. Antike, Mittelalter, Neuzeit*, Ausst.-Kat. München, Staatliche Münzsammlung, München 1973.
- L'Orange, Hans Peter, *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953 (Nachdr. New Rochelle/NY 1982).
- Lach, Donald F., *Asia in the Making of Europe*, Bd. 1: *The Century of Discovery, Book 1*, Chicago 1965.
- Ladner, Gerhart B., *The Idea of Reform: Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, Cambridge/Mass. 1959.
- Ladner, Gerhart B., Pflanzensymbolik und der Renaissance-Begriff, in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hrsg. von August Buck, Darmstadt 1969, 336–394.
- Laffitte, Marie-Pierre, Da Pavia a Parigi. Le alterne fortune dei manoscritti dei duchi di Milano, in: *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Reale, 12 marzo – 28 giugno 2015, Mailand 2015, 41–45.
- Lämmli, Franz, *Vom Chaos zum Kosmos: Zur Geschichte einer Idee*, Basel 1962.
- Landfester, Rüdiger, *Historia Magistra Vitae. Untersuchungen zur humanistischen Geschichtstheorie des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Genf 1972.
- Landi, Fabrizia, *Le temps revient. Il fregio di Poggio a Caiano*, Florenz 1986.
- Landino, Cristoforo, *Disputationes Camaldulenses*, hrsg. von Peter Lohe, Florenz 1980.
- Landino, Cristoforo, *Comento sopra la Comedia*, 4 Bde., hrsg. von Paolo Procaccioli, Rom 2001.
- Lang, Susi, The Ideal City: From Plato to Howard, in: *The Architectural Review* 112 (1952), 91–101.
- Lang, Susi, Sforzinda, Filarete and Filelfo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972), 391–397.
- Larner, John, Marco among the Humanists, in: ders., *Marco Polo and the Discovery of the World*, New Haven 1999, 133–150.
- Lavin, Irving, Bernini's Bumbling Barberini Bees, in: *Barocke Inszenierung*, hrsg. von Joseph Imorde, Fritz Neumayer und Tristan Weddigen, Emsdetten 1999, 50–71.
- Law, John Easton, Popular Unrest in Ferrara in 1385, in: *The Renaissance in Ferrara and its European Horizons*, hrsg. von June Salmons, Cardiff 1984, 41–60.
- Lawson, James, The Building History of the Gonzaga Palace at Revere, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29 (1985), 197–228.
- Lazzaroni, Michele / Muñoz, Antonio, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908.
- Lazzi, Giovanna, Novità e persistenze nelle tipologie vestimentarie al tempo del Concilio: Dalla moda »alla franciosa« a quella »all'orientale«, in: *Firenze e il concilio del 1439*, 2 Bde., hrsg. von Paolo Viti, Florenz 1994, Bd. 1, 389–407.
- Le Goff, Jacques, The Medieval West and the Indian Ocean: An Oneiric Horizon, in: ders., *Time, Work,*

- ↳ *Culture in the Middle Ages*, hrsg. von Arthur Goldhammer, Chicago 1980, 189–200.
- Le Guern, Michel, Sur le genre du dialogue, in: *L'Automne de la Renaissance 1580–1630. XXIIe Colloque international d'études humanistes, Tours, 2–13 juillet 1979*, hrsg. von Jean Lafond und André Stegmann, Paris 1981, 141–148.
- Lefevre, Renato, Riflessi etiopici nella cultura europea del medioevo e del rinascimento, Prima Parte, in: *Annali Lateranensi* 8 (1944), 9–89.
- Legner, Anton, *Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*, Köln 2009.
- Lehmann, Karl, The Dome of Heaven, in: *The Art Bulletin* 27 (1945), 1–27 (und in: *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*, hrsg. von W. Eugene Kleinbauer, New York 1971, 227–270).
- Lehmann, Phyllis Williams, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and Its Reflections in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch*, New York 1977.
- Lehmann-Brockhaus, Otto, Tierdarstellungen der *Fiori di Virtù*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 6 (1940), 1–32.
- Leinkauf, Thomas, Interpretation und Analogie. Rationale Strukturen im Hermetismus der Frühen Neuzeit, in: *Antike Weisheit und kulturelle Praxis: Hermetismus in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Anne-Charlott Trepp und Hartmut Lehmann, Göttingen 2001, 41–46.
- Lenzuni, Anna (Hg.), *All'ombra del lauro: Documenti librari della cultura in età Laurenziana*, Ausst.-Kat. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 maggio – 30 giugno 1992, Cinisello Balsamo 1992.
- Leonardo da Vinci – *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, hrsg. und übers. von Edward McCurdy, 2 Bde., London 1956.
- Leonardo da Vinci – *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., hrsg. von Jean Paul Richter, 3. Aufl. New York 1970.
- Lessner, Jacob, *The Topography of Baghdad in the Early Middle Ages*, Detroit 1970.
- Leverotti, Franca, Ricerche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano, in: *Archivio storico lombardo* 107 (1981), 77–113.
- Leverotti, Franca, L'ospedale senese di S. Maria della Scala in una relazione del 1456, in: *Bullettino senese di storia patria* 91 (1984), 276–291.
- Levi d'Ancona, Mirella, Il «S. Sebastiano» di Vienna: Mantegna e Filarete, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 70–74.
- Liborio, Mariantonia, Contributi alla storia dell'*Ubi Sunt*, in: *Cultura neolatina* 20 (1960), 141–209.
- Licht, Margherita, L'influsso dei disegni del Filarete sui progetti architettonici per teatro e festa (1486–1513), in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 91–102.
- Liebenwein, Wolfgang, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977.
- Lindberg, David, *Die Anfänge des abendländischen Wissens*, München 1994.
- Lindow, James R., *The Renaissance Palace in Florence: Magnificence and Splendour in Fifteenth-Century Italy*, Aldershot 2007.
- Lingohr, Michael, Architectus – Ein virtus-Begriff der frühen Neuzeit?, in: *Die Virtus des Künstlers in der Italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 13–30.
- Lingohr, Michael, »Architectus« – Überlegungen zu einem vor- und frühneuzeitlichen Berufsbild, in: *architectura* 35 (2005), 47–68 (und leicht überarbeitet in: *Entwerfen. Architektenausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, hrsg. von Ralph Johannes, Hamburg 2009, 46–66).
- Lippincott, Kristen, Giovanni di Paolo's »Creation of the World« and the Tradition of the »Thema Mundi« in Late Medieval and Renaissance Art, in: *The Burlington Magazine* 132, 1048 (1990), 460–468.
- Lippmann, Edmund O. von, *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, Berlin 1919 (Nachdr. Hildesheim 1978).
- Lloyd, Allen B., The Egyptian Labyrinth, in: *Journal of Egyptian Archaeology* 56 (1970), 81–100.
- Loi, Maria Cristina, Art. Gadio, Bartolomeo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 51, Rom 1998, 178–180.
- Long, Pamela O., The Contribution of Architectural Writers to a »Scientific« Outlook in the Fifteenth and

- Sixteenth Centuries, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15 (1985), 265–298.
- Longhena, Mario (Hg.), *Viaggi in Persia, India e Giava di Niccolò Conti, Girolamo Adorno e Girolamo da Santo Stefano*, Mailand 1929.
- Longo, Ruggero, Die *Opus-sectile*-Arbeiten der Cappella Palatina in Palermo, in: *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen*, hrsg. von Thomas Dittelbach, Künzelsau 2011, 49–66.
- Lopez, Guido (Hg.), *Gli Sforza a Milano*, Mailand 1978.
- Lotz, Wolfgang, Eine Deinokratesdarstellung des Francesco di Giorgio, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 5 (1940), 428–433.
- Lotz, Wolfgang, Das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7 (1956), 193–226 (The Rendering of the Interior in Architectural Drawings of the Renaissance, in: ders., *Studies in Italian Renaissance Architecture*, Cambridge/Mass. 1977, 1–65).
- Lubkin, Gregory Peter, *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley 1994.
- Luccarelli, Mario, Ermete Trismegisto nel duomo di Siena, in: *Bullettino senese di storia patria* 98 (1991), 274–286.
- Lucentini, Paolo, L'Asclepius hermetico nel XII secolo, in: *From Athens to Chartres: Neoplatonism and Medieval Thought. Studies in Honour of Edouard Jeauneau*, hrsg. von Haijo Jan Westra, Leiden 1992, 397–420.
- Lucentini, Paolo / Perrone Compagni, Vittoria, *I testi e i codici di Ermete nel Medioevo*, Florenz 2001.
- Lücke, Hans-Karl, *Alberti Index (Leon Battista Alberti, De re aedificatoria, Florenz 1485)*, 3 Bde., München 1975–1979.
- Frommel, Christoph Luitpold, Il Cardinale Raffaele Riario ed il Palazzo della Cancelleria, in: *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura. Atti del convegno internazionale di studi, Savona 1985*, hrsg. von Silvia Bottaro et al., Savona 1989, 73–85.
- Lullus, Raimundus, *Il ›testamentum‹ alchemico attribuito a Raimondo Lullo. Edizione del testo latino e catalano dal manoscritto Oxford, Corpus Christi College, 244*, hrsg. von Michela Pereira und Barbara Spaggiari, Florenz 1999.
- Lurker, Manfred, *Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit*, Tübingen 1981.
- Lurker, Manfred, *Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker*, Tübingen 1983.
- Lutz, Werner, *Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino*, Weimar 1995.
- Maccabruni, Claudia, Cultura Antiquaria alla Corte dei Visconti, in: *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* 109 (2009), 11–35.
- Machiavelli, Niccolò, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, 2 Bde., hrsg. von Francesco Bausi, Rom 2001.
- Machiavelli, Niccolò, *Il principe*, hrsg. von Mario Martelli, Rom 2006.
- Mack, Charles R., *Pienza: The Creation of a Renaissance City*, Ithaca und London 1987.
- Mack, Rosamond E., *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002.
- Mack, Rosamond E. / Zakariya, Mohamed, The Pseudo-Arabic on Andrea del Verocchio's David, in: *Artibus et Historiae* 30 (2009), 157–172.
- Maclaren, Bruce Robert, *A Critical Edition and Translation, with Commentary, of John Peckham's Tractatus de Sphaera*, Diss. University of Wisconsin-Madison 1978.
- Madonna, Maria Luisa, ›Septem mundi miracula‹ come templi della virtù: Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle meraviglie del mondo, in: *Psicon* 3 (1976), 24–63.
- Maggi, Laura / Nasoni, Maria Cristina, Per l'analisi del repertorio decorativo tardoquattrocentesco a Milano: L'Ospedale Maggiore, in: *La scultura decorativa del primo Rinascimento. Atti del I convegno internazionale di studi, Pavia 1980*, Rom 1983, 15–27.
- Magnuson, Torgil, The Project of Nicholas V for Rebuilding the Borgo Leonino in Rome, in: *The Art Bulletin* 36 (1954), 89–115.
- Magnuson, Torgil, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm 1958.
- Mahdihassan, S., Compass as a significant symbol of Alchemy which as art tries to imitate creation, in: *Hamdard medicus: Quarterly Journal of Science and Medicine* 29,3 (1986), 3–17.

- Malaguzzi Valeri, Francesco, I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo, in: *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1 (1906), 61–168.
- Mâle, Émile, *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age in France*, Paris 1969.
- Mallet, John V. G., Tiled Floors and Court Designers in Mantua and Northern Italy, in: *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna 1450–1550. Atti del convegno Londra, 6–8 marzo 1992/Mantova, 28 marzo 1992*, hrsg. von Cesare Mozzarelli, Robert Oresko und Leandro Ventura, Rom 1997, 253–272.
- Maltese, Corrado, Fouquet e Filarete: Un momento della tecnologia dell'immagine nel primo Quattrocento a Roma, in: *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI*, hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand 1989, 202–209.
- Mancini, Girolamo, *Vita di Lorenzo Valla*, Florenz 1891.
- Mandosio, Jean-Marc, La Tabula smaragdina e i suoi commentari medievali, in: *Hermetism from Late Antiquity to Humanism: la tradizione ermetica dal mondo tardo-antico all'Umanesimo. Atti del Convegno internazionale di studi, Napoli, 20–24 novembre 2001*, hrsg. von Paolo Lucentini, Ilaria Parri und Vittoria Perrone Compagni, Turnhout 2003, 681–696.
- Manetti, Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi*, hrsg. von Domenico De Robertis, Mailand 1976.
- Manetti, Giannozzo – Iannotius Manettus, *De dignitate et excellentia hominis*, hrsg. von Elisabeth Riley Leonard, Padua 1975.
- Manetti, Giannozzo, *Über die Würde und Erhabenheit des Menschen*, hrsg. von August Buck, Hamburg 1990.
- Manetti, Giannozzo – Iannotii Manetti *De vita ac gestis Nicolai Quinti summi pontificis*, hrsg. von Anna Modigliani, Rom 2005.
- Mango, Cyril, *Byzantinische Architektur*, Stuttgart 1975.
- Mann, Albrecht, *Ringwälle, Atlantis und Utopien. Kreisförmige und andere zentrierte Siedlungs- oder Stadtstrukturen in den gesellschaftlichen Umbrüchen von der Urgeschichte über Platon zur Neuzeit*, Aachen 1983.
- Marco Polo, *Il Milione, testo di lingua del Secolo 13 ora per la prima volta pubblicato ed illustrato dal Conte Giov. Batt. Baldelli-Boni*, Florenz 1827.
- Marco Polo, *Milione – Le divisament dou monde. Il milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, hrsg. von Gabriella Ronchi, Mailand 2000.
- Marcon, Susy, Treatise on Architecture by Filarete for the Library of Matthias Corvinus, in: *Matthias Corvinus, the King: Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490*, Ausst.-Kat. Budapest, Történeti Múzeum, hrsg. von Péter Farbaky, Budapest 2008, 330–333.
- Marconi, Paolo, Il problema della forma della città nei teorici d'architettura nel Rinascimento, in: *Palladio: Rivista di Storia dell'Architettura* 22 (1972), 49–88.
- Marconi, Paolo, La città come forma simbolica, in: *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel rinascimento*, hrsg. von Paolo Marconi, Francesco Paolo Fiore, Giorgio Muratore et al., Rom 1973, 7–175.
- Marer-Banasik, Elizabeth, The Creator with the Cosmos and a Compass: The Frontispieces of the Thirteenth-Century Moralizing Bibles, in: *The Rutgers Art Review* 15 (1995), 7–32.
- Marschies, Andreas, *Gebaute Pracht. Der Palazzo Strozzi in Florenz (1489–1534)*, Freiburg i. Br. 2000.
- Marsh, David, *The Quattrocento Dialogue: Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge/Mass. 1980.
- Marsh, David, Visualizing Virtue: Alberti and the Early Renaissance Emblem, in: *Albertiana* 6 (2003), 7–26.
- Martinis, Roberta, Il Palazzo del Banco Mediceo: Edilizia e arte della diplomazia a Milano nel XV secolo, in: *Annali di Architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 15 (2003), 37–57.
- Martinis, Roberta, *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e Palazzo Salvatico a Milano*, Mailand 2008.
- Maspero, Francesco, *Bestiario antico. Gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato 1997.
- Maspoli, Carlo (Hg.), *Stemmario Trivulziano*, Mailand 2000.
- Massalin, Paola, Astrologia ed autobiografia in un manoscritto sconosciuto di Leon Battista Alberti, in: *Leon Battista Alberti (1404–72) tra scienze e lettere. Atti del*

- Convegno ..., *Genova, 19–20 novembre 2004*, Genua 2005, 217–251.
- Mathews, Thomas F., Cracks in Lehmann's ›Dome of Heaven‹, in: *Source: Notes in the History of Art* 1,3 (1982), 12–16.
- Matton, Sylvain, L'influence de l'humanisme sur la tradition alchimique, in: *Micrologus* 3 (1995): *Le crisi dell'alchimia*, 279–346.
- Maurmann, Barbara, *Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren*, München 1976.
- Mayer, Eduard Wilhelm, *Machiavellis Geschichtsauffassung und sein Begriff virtù. Studien zu seiner Historik*, München und Berlin 1912.
- Mayerson, Philip, A Confusion of Indias: Asian India and African India in the Byzantine Sources, in: *Journal of the American Oriental Society* 113 (1993), 169–174.
- Mazzatini, Giuseppe (Hg.), *Annales Forolivienses ab origine urbis usque ad annum MCCCCLXXIII (Rerum Italicarum Scriptores, Bd. 22, 2)*, Citta di Castello 1903.
- McCahill, Elizabeth M., Rewriting Vergil, Rereading Rome: Maffeo Vegio, Poggio Bracciolini, Flavio Biondo, and Early Quattrocento Antiquarianism, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* 54 (2009), 165–199.
- McCahill, Elizabeth M., *Reviving the Eternal City: Rome and the Papal Court, 1420–1447*, Cambridge/Mass. 2013.
- McEwen, Indra Kagis, Virtù-vious: Roman Architecture, Renaissance Virtue, in: *Cahiers des études anciennes* 48 (2011): *Lectures de Vitruve de la Renaissance à nos jours*, <http://etudesanciennes.revues.org/334>, letzter Zugriff: 13.06.2019.
- McEwen, Indra Kagis, »The Architectonic Book«, in: *Vitruvianism: Origins and Transformations*, hrsg. von Paolo Sanvito, Berlin 2016, 101–111.
- McGrady, Donald / Beach, Cecil I., The Hawk Vanquishes the Eagle. Notes on a Motif from Aeschylus to D'Annunzio, in: *Romance Philology* 29 (1975), 193–201.
- McKenzie, Judith, *The Architecture of Alexandria and Egypt c. 300 BC to AD 700*, New Haven und London 2007.
- McLaughlin, Martin L., *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford 1995.
- McVey, Kathleen E., The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of An Architectural Symbol, in: *Dumbarton Oaks Papers* 37 (1983), 91–121.
- Meier, Christel, Cosmos politicus. Der Funktionswandel der Enzyklopädie bei Brunetto Latini, in: *Frühmittelalterliche Studien* 22 (1988), 315–356.
- Magister Gregorius, *Il fascino di Roma nel Medioevo: le ›Meraviglie di Roma‹ di Maestro Gregorio*, hrsg. von Cristina Nardella, Rom 2007.
- Méla, Charles / Möri, Frédéric, *Alexandrie la divine*, 2 Bde., Genf 2014.
- Melters, Monika, *Kolossalordnung. Zum Palastbau in Italien und Frankreich zwischen 1420 und 1670*, Berlin und München 2008.
- Mercalli, Marica, Il Mausoleo di Adriano nelle ricostruzioni ipotetiche e fantastiche dal XV al XX secolo, in: *Adriano e il suo Mausoleo: Studi, indagini e interpretazioni*, hrsg. von Marica Mercalli, Mailand 1998, 65–81.
- Merrill, Elizabeth, The Professione di Architetto in Renaissance Italy, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 76,1 (2017), 13–35.
- Meserve, Margeret, *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*, Cambridge/Mass. 2008.
- Meßner, Reinhard, Das mittelalterliche Kirchweihritual als Bau und Besiedelung der Himmelsstadt, in: *Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und Früher Neuzeit*, hrsg. von Albert Dietl, Wolfgang Schöller und Dirk Steuernagel, Regensburg 2014, 163–174.
- Meyer, Hans Bernhard, Zur Symbolik frühmittelalterlicher Majestasbilder, in: *Das Münster* 14 (1961), 73–88.
- Mezzanotte, Gianni, *La piazza dei Mercanti. Storia e architettura nel centro civico di Milano*, Mailand 1991.
- Miglio, Massimo, Vidi thiarium Pauli papae secundi, in: ders., *Storiografia pontificia del Quattrocento*, Bologna 1975, 119–153.
- Michell, George, *Architecture and Art of Southern India*, Cambridge 1995.
- Michell, George / Eaton, Richard, *Firuzabad: Palace City of the Deccan*, Oxford 1992.

- Milanesi, Gaetano, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Florenz 1901.
- Milano, Ernesto, *Kommentar zur Handschrift De Sphaera (α.X.2.14 = Lat. 209) der Biblioteca Estense, Modena, Modena 1995.*
- Miller, Konrad (Hg.), *Mappae mundi. Die ältesten Weltkarten*, 6 Bde., Stuttgart 1895.
- Mirti, Grazia, Una introduzione all'astrologia genetliaca, in: *Astrologia. Arte e cultura in età rinascimentale*, hrsg. von Daniela Bini und Ernesto Milano, Modena 1996, 245–274.
- Mitchell, Charles, Ex Libris Kiriaci Anconetani, in: *Italia medievale e umanistica* 5 (1962), 283–299.
- Modesti, Adolfo, *Corpus numismatum omnium romanorum pontificum*, 4 Bde., Rom 2002–2006.
- Mommsen, Theodor E., Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua, in: *The Art Bulletin* 34,2 (1952), 95–116.
- Mommsen, Theodor E., Petrarch and the Story of the Choice of Hercules, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), 178–192.
- Monfasani, John, *George of Trebizond: A Biography and a Study of His Rhetoric and Logic*, Leiden 1976.
- Montagu, Jennifer, Some Thoughts on Foundation Medals, in: *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, hrsg. von Lucia Simonato, Pisa 2014, 199–212.
- Moreschini, Claudio, *Dall'Asclepius al Crater Hermetis. Studi sull'Ermetismo latino tardo-antico e rinascimentale*, Pisa 1985.
- Morolli, Gabriele, »Vetus Etruria«: il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica, nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann, Florenz 1985.
- Morolli, Gabriele / Acidini Luchinat, Christina / Marchetti, Luciano (Hg.), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat. Firenze, Spedale degli Innocenti, 8 aprile – 26 luglio 1992, Mailand 1992.
- Morpurgo, Salomone, Bruto, »il buon Giudice«, nell'Udienza dell'Arte della Lana in Firenze, in: *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Florenz 1933, 141–163.
- Morresi, Manuela, Pier Candido Decembrio, Francesco Pizzolpasso e Vitruvio, in: *Ricerche di storia dell'arte* 28/29 (1986), 217–232.
- Morris, Sarah P., *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton 1992.
- Morscheck, Charles, The Profession of the Architect in Milan before Bramante: The Example of Guiniforte Solari, in: *Arte Lombarda* 78 (1986), 94–100.
- Morscheck, Charles, The Solari Dynasty in Milan in the Fifteenth and Sixteenth Centuries, in: *Magisteri d'Europa: Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi. Atti del convegno, Como, 23–26 ottobre 1996*, hrsg. von Stefano Della Torre et al., Mailand 1996, 193–199.
- Morscheck, Charles, Le figlie Solari e le loro doti: creazione di una dinastia di artigiani nella Milano del Quattrocento, in: *Archivio storico lombardo* 126 (2000), 321–377.
- Muecke, Frances, Humanists in the Roman Forum, in: *Papers of the British School at Rome* 71 (2003), 207–233.
- Müller, Werner, *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, Himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel*, Stuttgart 1961.
- Müller, Gregor, *Bildung und Erziehung im Humanismus der italienischen Renaissance. Grundlagen – Motive – Quellen*, Wiesbaden 1969.
- Müller, Gregor, *Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus. Vittorino da Feltre und die humanistischen Erziehungsdenker*, Baden-Baden 1984.
- Müller, Wolfgang G., Dialog und Dialogizität in der Renaissance, in: *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller und Wolfgang G. Müller, Wiesbaden 2004, 17–31.
- Müller, Kathrin, *Visuelle Weltaneignung. Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters*, Göttingen 2008.
- Müller Zeiss, Rita, *Griechische Bauopfer und Gründungsdepots*, Diss. Univ. Saarbrücken 1994.
- Müllner, Karl, *Acht Inauguralreden des Veronesers Guarino und seines Sohnes Battista. Ein Beitrag zur Geschichte der Pädagogik des Humanismus*, Wien 1897.
- Münter, Georg, *Idealstädte. Ihre Geschichte vom 15.–17. Jahrhundert*, Berlin 1957.
- Muratore, Giorgio, Città rinascimentale e trattatistica estremo-orientale, in: *La Città come forma simbolica: Studi sulla teoria dell'architettura nel rinascimento*,

- hrsg. von Paolo Marconi, Francesco Paolo Fiore, Giorgio Muratore et al., Rom 1973, 335–385.
- Muratore, Giorgio, *La città rinascimentale: Tipi e modelli attraverso i trattati*, Mailand 1975.
- Murdoch, John E., *Album of Science: Antiquity and the Middle Ages*, New York 1984.
- Nagel, Alexander, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago 2011.
- Nagel, Alexander, Twenty-Five Notes on Pseudoscript in Italian Art, in: *RES* 59/60 (2011), 227–248.
- Natale, Mauro / Romano, Serena (Hg.), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Reale, 12 marzo – 28 giugno 2015, Mailand 2015.
- Necipoğlu, Gülru, *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge/Mass., 1991.
- Necipoğlu-Kafadar, Gülru, Plans and Models in 15th- and 16th-Century Ottoman Architectural Practice, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 45 (1986), 224–243.
- Nelson, William, From ›Listen, Lordings‹ to ›Dear Reader‹, in: *University of Toronto Quarterly* 46 (1976/1977), 110–124.
- Nelson, Eric, The Problem of the Prince, in: *Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, hrsg. von James Hankins, Cambridge 2007, 319–367.
- Nencioni, Giovanni, *Fra grammatica e retorica. Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, Florenz 1955.
- Nesselrath, Heinz-Günther, *Platon und die Erfindung von Atlantis*, München und Leipzig 2002.
- Nesselrath, Arnold, Impressionen zum Pantheon in der Renaissance, in: *Pegasus* 10 (2008), 37–84.
- Neuber, Wolfgang, Sichtbare Unterwerfung. Zu den herrschaftsstrategischen Raumvorstellungen in frühneuzeitlichen Idealstadtentwürfen und Utopien, in: *Politische Räume. Stadt und Land in der Frühneuzeit*, hrsg. von Cornelia Jöchner, Berlin 2003, 1–22.
- Neuhausen, Karl August, De Cyriaci Anconitani quibusdam ad Mercurium deum precationibus, in: *Res publica litterarum* 10 (1987), 243–249.
- Neuhausen, Karl August, Die vergessene ›göttliche Kunst der Totenerweckung‹: Cyriacus von Ancona als Begründer der Erforschung der Antike in der Frührenaissance, in: *Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance*, hrsg. von Gunter Schweikhart, Köln 1996, 51–67.
- Neuhausen, Karl August, Dominicus quidam Cyllenius Graecus quoniam in opere quatenus sit Cyriacum Anconitanum imitatus Mercurii dei cultorem vel maxime egregium, in: *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studio, Ancona, 6–9 febbraio 1992*, hrsg. von Gianfranco Paci, Reggio Emilia 1998, 253–268.
- Neuheuser, Hanns Peter, Die Kirchweihbeschreibungen von Saint-Denis und ihre Aussagefähigkeit für das Schönheitsempfinden des Abtes Suger, in: *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hrsg. von Günther Binding und Andreas Speer, Stuttgart 1993, 116–183.
- Neumeister, Sebastian, Eine Enzyklopädie zwischen Wissen und Weisheit: Brunetto Latinis *Trésor* (1260), in: *Konrad von Megenberg (1309–1374): ein spätmittelalterlicher ›Enzyklopädist‹ im europäischen Kontext*, hrsg. von Edith Feistner, Wiesbaden 2011, 21–40.
- Newman, William R., The Matter Theory of Geber, in: *The Summa perfectionis of Pseudo-Geber. A critical edition, translation and study by William R. Newman*, Leiden 1991, 143–192.
- Newman, William R. / Grafton, Anthony, Introduction: The Problematic Status of Astrology and Alchemy in Premodern Europe, in: *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, hrsg. von William R. Newman und Anthony Grafton, Cambridge/Mass. 2001, 5–8.
- Nichols, Stephen G., The Image as Textual Unconscious: Medieval Manuscripts, in: *L'esprit créateur* 29 (1989), 7–23.
- Nicolaye, Carla, ›Sed inter omnia ea principatus apibus.‹ Wissen und Metaphorik der Bienenbeschreibungen in den antiken Naturkunden als Grundlage der politischen Metapher vom Bienenstaat, in: *Ille Operum Custos. Kulturgeschichtliche Beiträge zur antiken Bienen-symbolik und ihrer Rezeption*, hrsg. von David Engels und Carla Nicolaye, Hildesheim 2008, 114–137.
- Niebaum, Jens, Filarete's Designs for Centrally Planned Churches in Milan and Sforzinda, in: *Architettura e*

- Umanesimo. Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 121–138.
- Nigmann, Erwin, *Alttschechische Reisebeschreibungen der mittleren Zeit nach dem Osten: Martin Kabátník, Jan Hasistejnský z Lobkovic, Václav Vratislav z Mitrovic, Krystof Harant z Polzic*, Diss. Prag 1941.
- Niedermann, Max, Zur lateinischen und griechischen Wortgeschichte. Lat. *architectus, architectāri, architector, -ōris*, in: *Glotta: Zeitschrift für griechische und lateinische Sprache* 19 (1930), 1–15.
- Nikolaus von Kues, *Über den Beryll*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Karl Bormann, Hamburg 2002.
- Nilgen, Ursula, Filaretes Bronzetür von St. Peter in Rom, in: *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München* 17 (1988), 351–376.
- Nock, Arthur Darby / Festugière, André Jean, *Corpus Hermeticum*, 4 Bde., Paris 1945–54.
- North, John David, *Horoscopes and History*, London 1986.
- North, John David, Chronology and the Age of the World, in: ders., *Stars, Mind and Fate: Essays in Ancient and Medieval Cosmology*, London 1989, 109–117.
- Obrist, Barbara, Cosmology and Alchemy in an illustrated 13th Century Alchemical Tract: Constantine of Pisa, »Book of the Secrets of Alchemy«, in: *Micrologus* 1 (1993): *Natura, scienza e società medievali*, 115–160.
- Obrist, Barbara, Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives, in: *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Age* 108,1 (1996), 95–164.
- Obrist, Barbara, Wind Diagrams and Medieval Cosmology, in: *Speculum* 72 (1997), 33–84.
- Occhipinti, Elisa, Immagini di città. Le *laudes civitatum* e le rappresentazioni dei centri urbani nell'Italia settentrionale, in: *Società e storia* 51 (1991), 23–52.
- Oechslin, Werner, Dinokrates. Legende und Mythos megalomaner Architekturstiftung, in: *Daidalos* 4 (1982), 7–26.
- Oechslin, Werner, Il mito della città ideale, in: *Principii e forme della città*, hrsg. von Leonardo Benevolo, Mailand 1993, 419–456.
- Oettingen, Wolfgang von, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wien 1890.
- Ohly, Friedrich, *Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott*, in: ders., *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, hrsg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil, Stuttgart 1995, 555–598.
- Olbertz, Thomas, »Illum admirantur et omnes.« Apis in der klassischen römischen Literatur, in: *Ille Operum Custos. Kulturgeschichtliche Beiträge zur antiken Bienesymbolik und ihrer Rezeption*, hrsg. von David Engels und Carla Nicolaye, Hildesheim 2008, 95–113.
- Olschki, Leonardo, *Storia Letteraria delle Scoperte Geografiche. Studi e Ricerche*, Florenz 1937.
- Onians, John, Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ: A Study in Their Sources, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 96–114.
- Onians, John, Filarete and the »qualità«: Architectural and Social, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 116–128.
- Onians, John, *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton 1988.
- Onuma, Yu, »Go to the Ant«: Appropriations of the Classical Tradition in Mandeville's Travels, in: *Studies in English Literature* 47 (2006), 1–22.
- Oppio, Luca, La casa della Virtù e del Vizio del Filarete e le allegorie vinciane del Piacere e Dispiacere, in: *Accademia Leonardi Vinci* 8 (1995), 190–193.
- Origo, Iris, The Domestic Enemy: The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, in: *Speculum* 30 (1955), 321–366.
- Orlandini, P., Tipologia e cronologia del materiale archeologico di Gela dalla nuova fondazione di Timoleonte all'età di Ierone II, Parte I, in: *Archeologia Classica* 9 (1957), 44–75.
- Orsell, Alba Maria, *Laudes civitatum*, in: *La storia come storia della civiltà. Atti del memorial per Gina Fasoli*, hrsg. von Silvia Neri und Paola Porta, Bologna 1993, 81–85.
- Ortalli, Gherardo, »... Pingatur in Palatio ...«: *La pittura infamante nei secoli XIII–XVI*, Rom 1979.
- Ortalli, Gherardo, *Pittura Infamante: Practices, Genres and Connections*, in: *Images of Shame: Infamy, Defamation and the Ethics of oeconomia*, hrsg. von Carolin Behrmann, Berlin 2016, 29–47.

- Orvieto, Paolo, Un esperto orientalista del '400: Benedetto Dei, in: *Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, 2. Ser., 9 (1969), 205–275.
- Østrem, Eyolf, Deus Artifex and Homo Creator: Art Between the Human and the Divine, in: *Creations: Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, hrsg. von Sven Rune Havsteen et al., Turnhout 2007, 15–48, 31–41.
- Otto von Freising 1974 – Otto Bischof von Freising, *Chronik oder die Geschichte der Zwei Staaten*, lat.-dt., hrsg. von Walther Lammers, übers. von Adolf Schmidt, Darmstadt 1974.
- Oy-Marra, Elisabeth, *Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994.
- Pacciani, Riccardo, Disegni di Cronaca, in: *Opus incertum* 5 (2008): *Disegni rinascimentali di architettura*, 28–37.
- Pacetti, Dionisio, Prediche autografe di S. Giacomo della Marca (1393–1476). Con un saggio delle medesime, in: *Archivum franciscanum historicum* 36 (1943), 75–97.
- Pacioli, Luca, *Divina Proportione – Die Lehre vom goldenen Schnitt. Nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509*, hrsg. von Constantin Winterberg, Wien 1889.
- Padoan, Giorgio, Ruzante e le »merdologie« di Domenico Grimani, in: *Lettere Italiane* 20 (1968), 485–494 (und in: ders., *Momenti del Rinascimento veneto*, Padua 1978, 227–238).
- Pagliaroli, Stefano, *L'Erodoto del Valla*, Messina 2006.
- Palgen, Rudolf, Malebolge and the Pedagogical Tower: Outlines of a Method, in: *Modern Language Review* 43 (1948), 196–212.
- Palladio, Andrea, *Die vier Bücher über die Baukunst*, übers. und eingel. von Hans-Karl Lücke, Wiesbaden 2008.
- Palmieri, Matteo, *Vita civile*, hrsg. von Gino Belloni, Florenz 1982.
- Pampaloni, Guido, *Palazzo Strozzi*, Rom 1982.
- Panofsky, Erwin, *Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der Neueren Kunst*, Leipzig und Berlin 1930.
- Panofsky, Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Kopenhagen 1960.
- Panofsky, Erwin, *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M. 1996.
- Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz, Classical Mythology in Medieval Art, in: *Metropolitan Museum Studies* 4 (1933), 228–280.
- Isabelle, Pantin, The Astronomical Diagrams in Oronce Finé's *Protomathesis* (1532): Founding a French Tradition?, in: *Journal for the History of Astronomy* 41 (2010), 287–310.
- Panza, Pierluigi, Il mito dell'Egitto in Alberti, in: *Leon Battista Alberti: Teorico delle arti e gli impegni civili del »De re aedificatoria«*. *Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Mantova, 17–19 ottobre 2002 e 23–25 ottobre 2003*, hrsg. von Arturo Calzona et al., Florenz 2007, 143–153.
- Paoli, Michel, Évolution des idées sur la »manière gothique« et la »manière allemande« de Filarète à Vasari (et au-delà), in: *Studi rinascimentali* 11 (2013), 99–112.
- Pappacena, Massimo, La figura di Ermete Trismegisto nella tradizione araba, in: *Hermetism from Late Antiquity to Humanism: La tradizione ermetica dal mondo tardo-antico all'Umanesimo. Atti del Convegno internazionale di studi, Napoli, 20–24 novembre 2001*, hrsg. von Paolo Lucentini et al., Turnhout 2003, 263–283.
- Pardini, Giacomo, La Meta Sudans augustea e il compitum, in: *Scavare nel centro di Roma. Storia, Uomini, Paesaggi*, hrsg. von Clementina Panella, Rom 2013, 58–75.
- Parise, Roberta, Le medaglie carraresi, in: *I luoghi dei Carraresi. Le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, hrsg. von Davide Banzato und Francesca Flores D'Arcais, Treviso 2006, 161–166.
- Parker, Grant Richard, *The Making of Roman India*, New York 2008.
- Pasini, Pier Giorgio, Note su Matteo de' Pasti e la medagliistica malatestiana, in: *La medaglia d'arte. Atti del primo convegno internazionale di studio, Udine, 10–12 ottobre 1970*, Udine 1973, 41–76.
- Pasini, Pier Giorgio, Matteo de' Pasti: Problems of Style and Chronology, in: *Italian Medals*, hrsg. von Graham Pollard, *Studies in the History of Art* 21, Washington 1987, 143–159.
- Pastoureau, Michel, *Bestiaires du moyen âge*, Paris 2011.

- Patch, Howard Rollin, *The Other World: According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge/Mass. 1950.
- Patetta, Luciano, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987.
- Patetta, Luciano, Le critiche degli architetti del Rinascimento al Gotico, in: *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo. Atti del II convegno internazionale di Studi Umanistici, Chianciano – Montepulciano, 1990*, hrsg. von Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Mailand 1992, 87–98 (und in: ders., *Scritti sull'architettura del Rinascimento*, Mailand 1999, 45–54).
- Patetta, Luciano, Il Mito di Plusiapolis, dell'insula Citera e la città ideale del Rinascimento, in: *Il mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno internazionale di Studi Umanistici, Chianciano – Montepulciano, 1991*, hrsg. von Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Mailand 1993, 101–116 (und in: ders., *Scritti sull'architettura del Rinascimento*, Mailand 1999, 83–91).
- Patetta, Luciano, Il castello nell'età sforzesco (1450–1499), in: *Il Castello Sforzesco di Milano*, hrsg. von Maria Teresa Fiorio, Mailand 2005, 79–87.
- Patrone, Nadia, *Príncipe y Mecenas. Alfonso V en los ›Dichos y hechos‹ de A. Beccadelli*, New York 1995.
- Patz, Kristine, Zum Begriff der ›Historia‹ in L. B. Albertis ›De Pictura‹, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), 269–287.
- Paul, Jürgen, *Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien*, Köln 1963.
- Paviot, Jacques, Les marchands italiens dans l'Iran Mongol, in: *L'Iran face à la domination mongole*, hrsg. von Denise Aigle, Teheran 1997, 71–86.
- Pedersen, Olaf, In Quest of Sacrobosco, in: *Journal for the History of Astronomy* 16 (1985), 175–221.
- Peil, Dietmar, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1983.
- Pellegrin, Elisabeth, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XVe siècle*, Paris 1955.
- Pelling, Nick, *The Curse of the Voynich: The Secret History of the World's Most Mysterious Manuscript*, Surbiton/Surrey 2006.
- Peluso, Rosella, Il ›modello‹ scomparso. Nuovi riscontri dalle fonti sul progetto dell'Ospedale Maggiore di Milano, in: *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, hrsg. von Augusto Rossari und Aurora Scotti, Mailand 2005, 263–277.
- Pepper, Simon, The Meaning of the Renaissance Fortress, in: *Architectural Association Quarterly* 5 (1973), 19–27.
- Perassi, Claudia, Il sesterzio di Domiziano dal criptoportico del Capitolium: Una deposizione intenzionale, in: *L'area del Capitolium di Verona: Ricerche storiche e archeologiche*, hrsg. von Giuliana Cavalieri Manasse, Verona 2008, 583–589.
- Pereira, Michela, Teorie dell'elixir nell'alchimia latina medievale, in: *Micrologus* 3 (1995): *Le crisi dell'alchimia*, 103–148.
- Pereira, Michela, L'origine dell'idea di quintessenza nell'alchimia medievale, in: *Atti del VII Convegno Nazionale di Storia e fondamenti della chimica, L'Aquila, 8–11 ottobre 1997*, hrsg. von Franco Calascibetta, Rom 1997, 71–81.
- Pereira, Michela, Heavens on Earth: From the Tabula Smaragdina to the Alchemical Fifth Essence, in: *Source: Early Science and Medicine* 5,2 (2000): *Alchemy and Hermeticism*, 131–144.
- Pereira, Michela, Cosmologie alchemiche, in: *Ocnus: Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia* 11 (2003), 363–410.
- Peroni, Adriano, Il modello dell'ospedale cruciforme: Il problema del rapporto tra l'ospedale di Santa Maria nuova di Firenze e gli ospedali lombardi, in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Vitta i Tatti in 1982–1984*, 2 Bde., hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1989, Bd. 2, 79–94.
- Petraglione, Giuseppe, Il ›De laudibus Mediolanensium urbis panegyricus‹ di P. C. Decembrio, in: *Archivio Storico Lombardo* 34 (1907), 5–45.
- Petrarca, Francesco, *Qualis esse debeat qui rem publicam regit – How a Ruler Ought to Govern his State*, übers. von Benjamin G. Kohl, in: *The Earthly Republic: Italian Humanists on Government and Society*, hrsg. von Benjamin G. Kohl und Ronald G. Witt, Philadelphia 1978, 35–80.

- Petrarca, Francesco, *Le Familiari*, 4 Bde., hrsg. von Vittorio Rossi, Florenz 1997–2008.
- Petrarca, Francesco, *Epistolario: Le Familiari*, übers. von Ugo Dotti, Bd. 1: Buch I–VIII, Viareggio 2002.
- Petrioli Tofani, Annamaria (Hg.), *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Florenz 1992.
- Petrus Bonus of Ferrara, *The New Pearl of Great Price*, hrsg. von Arthur Edward Waite, 2. Ausg. New York 1974.
- Petrus Crinitus recte Pietro del Riccio Baldi, *De honesta disciplina*, hrsg. von Anton F. W. Sommer, Wien 2001.
- Pevsner, Nikolaus, The Term »Architect« in the Middle Ages, in: *Speculum* 17 (1942), 549–562.
- Peyronnet, Georges, François Sforza: De condottiere à duc de Milan, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450–1535). Convegno internazionale, Milano, 18–21 maggio 1981*, Mailand 1982, 7–26.
- Pffiffig, Ambros Josef, *Die etruskische Religion. Sakrale Stätten, Götter, Kulte, Rituale*, Wiesbaden 1998.
- Pfisterer, Ulrich, »Soweit die Flügel meines Auges tragen.« Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42 (1998), 205–251.
- Pfisterer, Ulrich, Filaretos Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat *De arte fuxoria* des Giannantonio Porcellio de' Pandoni, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002), 121–151.
- Pfisterer, Ulrich, Ingenium und Invention bei Filarete, in: *Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Middeldorf Kosegarten*, hrsg. von Bruno Klein und Harald Wolter von dem Knesebeck, Dresden und Kassel 2002, 265–289.
- Pfisterer, Ulrich, Filaretos historia und commentarius. Über die Anfänge humanistischer Geschichtstheorie im Bild, in: *Der stumme Diskurs der Bilder*, hrsg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München 2003, 139–176.
- Pfisterer, Ulrich, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.
- Pfisterer, Ulrich, I libri di Filarete, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 150,1, Mailand 2009, 97–110.
- Pfisterer, Ulrich, *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper*, Berlin 2014.
- Philipp, Klaus Jan, Das Grabmal des Porsenna: Rekonstruktion eines Mythos vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, in: *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1.–7. September 1996*, hrsg. von Wessel Reinink, Dordrecht 1999, 335–346.
- Philipp, Klaus Jan, »Non è vero, ma ben trovato.« Rekonstruktionen literarisch überlieferter Bauwerke, in: *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, hrsg. von Winfried Nerdinger et al., Salzburg 2006, 89–112.
- Philo von Alexandrien – Filone Alessandrino, *De Opificio Mundi – De Abrahamo – De Josepho*, hrsg. und übers. von Clara Kraus Reggiani, Rom 1979.
- Philo of Alexandria, *On the Creation of the Cosmos According to Moses*, eingef., übers. und komm. von David T. Runia, Leiden 2001.
- Picatrix: The Latin Version of the Ghayat al-Hakim*, hrsg. von David Pingree (Studies of the Warburg Institute 39), London 1986.
- Piccaluga, Gabriella Ferri, Filarete e la pianta centrale negli anni sessanta del XV secolo in Lombardia, in: *La chiesa a pianta centrale: Tempio civico del rinascimento*, hrsg. von Bruno Adorni, Mailand 2002, 49–59.
- Piccaluga, Gabriella Ferri, Il rinnovamento urbanistico alla metà del XV secolo: Istanbul e la capitale del Ducato di Milano, in: *Le città del Mediterraneo: Alfabeti, radici, strategie. Atti del II Forum internazionale di studi »Le città del Mediterraneo«, Reggio Calabria, 6–8 giugno 2001*, hrsg. von Massimo Giovannini und Daniele Colistra, Rom 2002, 235–242.
- Piccaluga, Gabriella Ferri, Filarete in Oriente, in: *Territorio*, n. s. 33 (2005), 134–140.
- Piccolomini, Aeneas Silvius, *Die Geschichte Kaiser Friedrichs III.*, hrsg. und übers. von Thomas Ilgen, 2 Bde., Leipzig 1889/1890.
- Piccolomini, Ennea Silvio, *I commentarii*, 2 Bde., lat.-ital., hrsg. und übers. von Luigi Totaro, Nuova edizione ampliata, Mailand 2008.

- Pico della Mirandola, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, 2 Bde., hrsg. von Eugenio Garin, Turin 2004.
- Piemontese, Angelo Michele, Islamic Manuscripts in the West, in: *The Significance of Islamic Manuscripts*, hrsg. von John Cooper, London 1992, 45–54.
- Piemontese, Angelo Michele, La lingua araba comparata da Beltramo Mignanelli (Siena 1443), in: *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 48 (1995), 155–170.
- Piemontese, Angelo Michele, Beltramo Mignanelli senese biografo di Tamerlano, in: *Oriente moderno*, n. s. 15 (76) (1996), 213–226.
- Piemontese, Angelo Michele, Le iscrizioni arabe nella Poliphili Hypnerotomachia, in: *Islam and the Italian Renaissance*, hrsg. von Charles Burnett und Anna Contadini, London 1999, 199–217.
- Piemontese, Angelo Michele, Codici Greco-latino-arabi in Italia fra XI e XV secolo, in: *Libri, documenti, epigrafi medievali: Possibilità di studi comparativi. Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti, Bari, 2–5 ottobre 2000*, Spoleto 2002, 445–466.
- Piemontese, Angelo Michele, L'ambasciatore di Persia presso Federico da Montefeltro, Ludovico Bononiense O. F. M. e il cardinale Bessarione, in: *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XI (Studi e testi, Bd. 423)*, Città del Vaticano 2004, 539–565.
- Piemontese, Angelo Michele, Traccia araba su codice latino, in: *Litterae Caelestes* 1 (2005), 41–60.
- Pieper, Jan, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltansicht*, Stuttgart 1997.
- Pierini, Ilaria, Ciriaco d'Ancona, Carlo Marsuppini e un Mercurio, in: *Camena* 10 (2012), 1–35.
- Pierotti, Piero, Le non-città della ragione, in: *Le città di fondazione. Atti del 2° Convegno Internazionale di Storia urbanistica, Lucca 7–11 settembre 1977*, hrsg. von Roberta Martinelli und Lucia Nuti, Venedig 1978, 119–135.
- Pigman, G. W., Versions of Imitation in the Renaissance, in: *Renaissance Quarterly* 33 (1980), 1–32.
- Pigman, G. W., Barzizza's Treatise on Imitation, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 44 (1982), 341–352.
- Pigozzi, Marinella, La presenza dell'Averlino a Mantova e a Bergamo, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 85–90.
- Pingree, David, The Horoscope of Constantinople, in: *ΠΙΣΜΑΤΑ. Naturwissenschaftsgeschichtliche Studien. Festschrift Willy Hartner*, hrsg. von Yasukatsu Maeyama und Walter G. Saltzer, Wiesbaden 1977, 305–315.
- Pini, Carlo, *La scrittura di artisti italiani (Sec. XIV–XVII)*, 3 Bde., Florenz 1876.
- Pinner, Robert / Denny, Walter B. (Hg.), *Carpets of the Mediterranean Countries 1400–1600*, London 1986.
- Pirovano, Carlo (Hg.), *La Ca' Granda: Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Reale, Mailand 1981.
- Pisani, Maria, *Un avventuriero del Quattrocento: La vita e le opere di Benedetto Dei*, Genua 1923.
- Pissavino, Paolo, Inquietudine e acquiescenze: Spazi utopici e pratiche ideologiche in Anton Francesco Doni (1513–1574), in: *Archivio di storia della cultura* 4 (1991), 41–74.
- Platina – *Platynae historici Liber de vita Christi ac omnium pontificum (AA. 1–1474)*, hrsg. von Giacinto Gaida, *Rerum italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 3, 1, Città di Castello 1913.
- Platons *Dialoge Timaios und Kritias*, übers. von Otto Apelt, *Sämtliche Dialoge*, Bd. VI, Leipzig 1922 (Nachdr. Hamburg 1993).
- Plautus, *Komödien*, Bd. V: *Poenulus – Pseudolus – Rudens*, hrsg. und übers. von Peter Rau, Darmstadt 2008.
- Plessner, Martin, Neue Materialien zur Geschichte der Tabula Smaragdina, in: *Der Islam* 16 (1927), 77–113.
- Plessner, Martin, *Vorsokratische Philosophie und griechische Alchemie in arabisch-lateinischer Überlieferung. Studien zu Text und Inhalt der Turba Philosophorum*, Wiesbaden 1975.
- Plinius – C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Roderich König, München 1992.
- Plutarch, *Über Isis und Osiris*, 2 Bde., übers. und komm. von Theodor Hopfner, Darmstadt 1967.
- Plutarch, *Große Griechen und Römer*, Bd. 1: *Theseus und Romulus ...*, übers. von Konrat Ziegler, Zürich 1979.

- Poggio Bracciolini, *Historiae de varietate fortunae*; in: *Opera Omnia*, 4 Bde., hrsg. von Riccardo Fubini, Turin 1964–69, Bd. 2 (1966), 497–654.
- Poggio Bracciolini, *De vera nobilitate*, hrsg. von Davide Canfora, Rom 2002.
- Poeschke, Joachim, Palasttugenden, in: *Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Thomas Weigel und Joachim Poeschke, Münster 2013, 9–33.
- Poliziano, Angelo, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, in: *Prosatori latini del Quattrocento*, hrsg. von Eugenio Garin, Mailand 1952, 869–885.
- Pollak, Martha D., *Military Architecture: Cartography & The Representation of the Early Modern European City: A Checklist of Treatises on Fortification in The Newberry Library*, Chicago 1991.
- Pollard, Graham, *Medaglie Italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, Florenz 1985.
- Polleichtner, Wolfgang, The Bee Simile: How Vergil Emulated Apollonius in His Use of Homeric Poetry, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaften* 8 (2005), 115–160.
- Polomé, Edgar C., The Vision of India in Medieval Encyclopedias, in: *Interpreting Texts from the Middle Ages: The Ring of Words in Medieval Literature*, hrsg. von Ulrich Goebel und David Lee, New York 1994, 257–280.
- Pomponius Mela, *Kreuzfahrt durch die Alte Welt*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Kai Brodersen, Darmstadt 1994.
- Pontari, Paolo, Alberti e Biondo: Archeologia a Nemi, in: *Alberti e la cultura del Quattrocento. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, 16–17–18 dicembre 2004*, 2 Bde., hrsg. von Roberto Cardini und Mariangela Regoliosi, Florenz 2007, Bd. 1, 495–539.
- Pope, John Alexander, An Early Ming Porcelain in Muslim Style, in: *Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag am 26.10.1957*, hrsg. von Rudolf Ettinghausen, Berlin 1959, 357–375.
- Porreca, David, Hermes Trismegistus: William of Auvergne's Mythical Authority, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 67 (2000), 143–158.
- Porreca, David, La réception d'Hermès Trismégiste par Alain de Lille et ses contemporains, in: *Hermetism from Late Antiquity to Humanism: La tradizione ermetica dal mondo tardo-antico all'Umanesimo. Atti del Convegno internazionale di studi, Napoli, 20–24 novembre 2001*, hrsg. von Paolo Lucentini et al., Turnhout 2003, 139–155.
- Pou y Marti, José, La leyenda del Preste Juan entre los Franciscanos de la Edad Media, in: *Antonianum* 20 (1945), 65–96.
- Powers, Jonathan, *The Virtù of Architectural Invention: Rhetoric, Ingegno, and Imagination in Filarete's Libro Architetonico*, Diss. McGill University, Montreal 2014.
- Preger, Theodor, Das Gründungsdatum von Konstantinopel, in: *Hermes* 36 (1901), 336–342.
- Priesner, Claus / Figala, Karin (Hg.), *Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München 1998.
- Prina, Vittorio (Hg.), *Vedute di Pavia dal '500 al '700. Realtà e immagine di una città e del suo territorio dalla fine del XV al XVIII secolo*, Pavia 1992.
- Prinz, Wolfram, Filaretes Turm der Tugend, Chambord und der Palast des Apolidon, in: ders., *Schloss Chambord und die Villa Rotonda in Vicenza*, Berlin 1980, 63–68.
- Pseudo-Magriti, *Das Ziel des Weisen von Pseudo-Magriti*, übers. aus dem Arabischen von Hellmut Ritter und Martin Plessner (Studies of the Warburg Institute 27), London 1962.
- Pseudo-Ptolemäus, *Karpos (Pseudo-Ptolemaei fructus sive centiloquium)*, hrsg. von Emilie Boer, *Claudii Ptolemaei Opera quae exstant omnia*, Bd. 3, 2, Leipzig 1961.
- Ptolemaios, Klaudios, *Handbuch der Geographie*, griech.-dt., 2 Bde., hrsg. von Alfred Stückelberger und Gerd Graßhoff, Basel 2006.
- Pugliese, Olga Zorzi, Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale, Rom 1995.
- Pyle, Cynthia M., *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essays in Cultural History*, Rom 1997.
- Quadflieg, Ralph, *Filaretes Ospedale Maggiore in Mailand. Zur Rezeption islamischen Hospitalwesens in der italienischen Frührenaissance*, Köln 1981.

- Quadflieg, Ralph, Die oberitalienische Hospitalreform des 15. Jahrhunderts und ihre Bauten, in: *Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte* 67 (1983), 25–38.
- Quadflieg, Ralph, Zur Rezeption islamischer Krankenhaushausarchitektur in der italienischen Frührenaissance, in: *Europa und die Kunst des Islam, 15. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. von Oleg Grabar, Wien 1985, 73–81.
- Quinlan-McGrath, Mary, A Proposal for the Foundation Date of the Villa Farnesina, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986), 245–250.
- Quinlan-McGrath, Mary, The Foundation Horoscope(s) for St. Peter's Basilica, Rome, 1506: Choosing a Time, Changing the Storia, in: *Isis* 92 (2001), 716–741.
- Quinlan-McGrath, Mary, *Influences: Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*, Chicago 2013.
- Quintero, Francesco, Antonio di Pietro Averlino detto Filarete *maestro di intaglio*, in: Stefano Borsi, Francesco Quintero und Corinna Vasic Vatovec, *Maestri Fiorentini nei Cantieri Romani del Quattrocento*, hrsg. von Silvia Danesi Squazina, Rom 1989, 77–88.
- Quiviger, François, Honey from Heaven: Aspects of the Topos of the Bee in Renaissance Artistic Literature, in: *Visuelle Topoi. Erfindungen und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München und Berlin 2003, 317–321.
- Raby, Julian, Mehmed the Conqueror's Greek Scriptorium, in: *Dumbarton Oaks Papers* 37 (1983), 15–34.
- Raby, Julian, Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal, in: *Italian Medals*, hrsg. von Graham Pollard, Washington 1987 (Studies in the History of Art 21), 171–194.
- Rädle, Fidel, ›Vade ad formicam, o piger!‹ (Prv 6,6). Ameisen in der nachantiken lateinischen Literatur, in: *Rosarium litterarum. Beiträge zur Pharmazie- und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Peter Dilg zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Christoph Friedrich und Sabine Bernschneider-Reif, Eschborn 2003, 259–272.
- Rahmsdorf, Sabine, *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1999.
- Rainer, Thomas, *Das Buch und die vier Ecken der Welt. Von der Hülle der Thorarolle zum Deckel des Evangelienkodex*, Wiesbaden 2011.
- Rakint, V., Une Plaquette du Filarete au Musée de l'Ermitage, in: *Gazette des Beaux-Arts* 66,2 (1924), 157–166.
- Rampling, Jennifer M., Depicting Medieval Alchemical Cosmos: George Ripley's *Wheel of Inferior Astronomy*, in: *Observing the World through Images: Diagrams and Figures in the Early Modern Arts and Sciences*, hrsg. von Nicholas Jardine und Isla Fay, Leiden 2014, 45–86.
- Ramusio, Giovanni Battista, *Navigazioni e viaggi*, 6 Bde., hrsg. von Marica Milanese, Turin 1978–1988.
- Ratti, Antonio, Due piante iconografiche di Milano del secolo XV, in: *Atti del quarto congresso geografico italiano*, Mailand 1902, 603–616.
- Ravagnati, Carlo, La descrizione della natura delle acque e la composizione urbana nella trattatistica, in: Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni und Carlo Ravagnati, *L'architettura delle acque e della terra*, Mailand 2006, 93–154.
- Rech, Ph., Art. Ameise, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 1, Stuttgart 1950, Sp. 375–377.
- Reckermann, Alfons, Der göttliche ›Dichter des Kosmos‹ als Vorbild menschlicher Kunst. Zum Verhältnis von kosmologischer und künstlerischer Rationalität aus der Perspektive antiker Philosophie, in: *Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion*, hrsg. von Wolfgang Harms und Klaus Speckenbach, Tübingen 1992, 93–109.
- Regoliosi, Mariaangela, ›Res gestae patriae‹ e ›res gestae ex universa Italia‹: La lettera di Lapo di Castiglione a Biondo Flavio, in: *La memoria e la città. Scritture storiche tra Medioevo ed Età Moderna*, hrsg. von Claudia Bastia und Maria Bolognani, Bologna 1995, 273–305.
- Reiser, Thomas, *Mythologie und Alchemie in der Lehpik des frühen 17. Jahrhunderts. Die ›Chryseidos Libri III‹ des Straßburger Dichterarztes Johannes Nicolaus Furriehius (1602–1633)*, Berlin 2011.
- Relaño, Francesc, *The Shaping of Africa: Cosmographic Discourse and Cartographic Science in Late Medieval and Early Modern Europe*, Aldershot 2002.
- Relaño, Francesc, Paradise in Africa: The History of a Geographical Myth from its Origins in Medieval Thought to its Gradual Demise in Early Modern Europe, in: *Terre incognitae: The Journal for the History of Discoveries* 36 (2004), 1–11.

- Repishti, Francesco, Art. Benedetto Ferrini, in: *Ingegnieri ducali e camerale nel ducato e nello stato di Milano (1450–1706). Dizionario bibliografico*, hrsg. von Paolo Bossi, Santino Langé und Francesco Repishti, Florenz 2007, 70–71.
- Restani, Bruna, Le medaglie di Sigismondo Pandolfo Malatesta, in: *Studi Romagnoli* 48 (1997), 331–364.
- Restle, Marcell, Bauplanung und Baugesinnung unter Mehmet II. Fâith, in: *Pantheon* 39 (1981), 361–367.
- Restle, Marcell, Mehmed Fatih. Der Fall Konstantinopels 1453, in: *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Leipzig 1995, 45–51.
- Restle, Marcell, Die Osmanische Architektur unter Mehmet dem Eroberer und die italienische Renaissance, in: *Italien und das osmanische Reich*, hrsg. von Franziska Meier, Herne 2010, 15–28.
- Reudenbach, Bruno, *In mensuram humani corporis*. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III,1 im 15. und 16. Jahrhundert, in: *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Christel Meier und Uwe Ruberg, Wiesbaden 1980, 651–688.
- Reudenbach, Bruno, Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude. Francesco di Giorgios Stadtbautheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992, 171–198.
- Richards, John, *Petrarch's Influence on the Iconography of the Carrara Palace in Padua: The Conflict between Ancestral and Antique Themes in the Fourteenth Century*, Lewiston/NY 2008.
- Ricklin, Thomas, Antonio Averlino's *fantasia*, in: *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden 2011, 287–326.
- Rinaldi, Rinaldo, Cultura greca e nuovo protagonismo: Trapezunzio, Bessarione, Filelfo, in: ders., *Umanesimo e Rinascimento*, 2 Bde. Turin 1990, Bd. 1, 328–343.
- Rinaldi, Rinaldo, Il sogno pedagogico del Filarete e i ›Convivia mediolanensia‹ di Francesco Filelfo, in: *Critica Letteraria* 28 (2000), 3–48.
- Rinaldi, Rinaldo, Il sogno pedagogico da Filelfo a Filarete, in: ders., *Libri in maschera. Citazioni e riscritture umanistiche*, Rom 2007, 205–241.
- Ripa, Cesare, *Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*, Rom 1603 (Nachdr. Hildesheim 1970).
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, Padua 1611 (Nachdr. New York und London 1976).
- Ripley, George, *George Ripley's Compound of Alchymy (1591)*, hrsg. von Stanton J. Linden, Aldershot 2001.
- Ristoro d'Arezzo, *La composizione del mondo di Ristoro d'Arezzo. Testo italiano del 1282*, hrsg. von Enrico Narducci, Rom 1859 (Mailand 1864).
- Rivoletti, Christian, *Le Metamorfosi dell'Utopia. Anton Francesco Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento*, Lucca 2003.
- Rizzoli, Luigi, Teche e medaglie murali carrarresi, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 2 (1899), 56–58.
- Roberts, Gareth, *The Mirror of Alchemy: Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century*, London 1994.
- Robin, Diana, *Filelfo in Milan: Writings 1451–1477*, Princeton 1991.
- Rolandino da Padova – *Rolandini Patavini Cronica in factis et circa facta Marchie Trivixane*, hrsg. von Antonio Bonardi, in: *Rerum Italicarum scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, hrsg. von Lodovico Antonio Muratori, Bd. 8, 1, Città di Castello 1906, 1–174.
- Romanini, Angiola Maria, I Solari nella storia dell'architettura milanese del XV secolo, in: *Storia di Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano*, Bd. VII: *Letà Sforzesca dal 1450 al 1500*, Mailand 1956, 601–618.
- Romanini, Angiola Maria, Art. Averlino (Averulino), Antonio, detto Filarete, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 4, Rom 1962, 662–667.
- Ronnenberg, Karsten C., ›Vade ad apem et disce.‹ Die Biene in der Bibel und das literarische Echo bei den Christen der ersten vier Jahrhunderte, in: *Ille Operum Custos. Kulturgeschichtliche Beiträge zur antiken Bie-*

- nensymbolik und ihrer Rezeption, hrsg. von David Engels und Carla Nicolaye, Hildesheim 2008, 138–164.
- Rosenau, Helen, *The Ideal City in Its Architectural Evolution in Europe*, London 1959.
- Ross, James Bruce, The Middle-Class Child in Urban Italy, Fourteenth to Early Sixteenth Century, in: *The History of Childhood*, hrsg. von Lloyd deMause, New York 1974, 184–196.
- Rossi, Marco, I contributi del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 15–23.
- Rossi, Marco / Rovetta, Alessandro, Indagine sullo spazio ecclesiale immagine della Gerusalemme celeste, in: *«La dimora di Dio con gli uomini» (Ap 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, hrsg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1983, 77–118.
- Rota, Giorgio, *Under Two Lions: On the Knowledge of Persia in the Republic of Venice (ca. 1450–1797)*, Wien 2009.
- Rotondi, Pasquale, *Palazzo Ducale di Urbino*, 2 Bde., Urbino 1950.
- Rotondi Secchi Tarugi, Luisa, Il labirinto dal Medioevo al Rinascimento, in: *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, hrsg. von Francesca Cappelletti und Gerlinde Huber-Rebenich, Berlin 1997, 125–143.
- Rotondi Secchi Tarugi, Luisa, *Oriente e Occidente nel Rinascimento. Atti del XIX convegno internazionale, Chianciano Terme – Pienza, 16–19 luglio 2007*, Florenz 2009.
- Roux, Brigitte, *Mondes en Miniatures: l'iconographie du Livre du Trésor de Brunetto Latini*, Genf 2009.
- Rovetta, Alessandro, Cultura e codici vitruviani nel primo umanesimo milanese, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 9–14.
- Rovetta, Alessandro, Le fonti monumentali milanesi delle chiese a pianta centrale del *Trattato d'Architettura* del Filarete, in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 24–32.
- Rovetta, Alessandro, Filarete e l'umanesimo greco a Milano: Viaggi, amicizie e maestri, in: *Arte Lombarda* 66 (1983), 89–102.
- Rovetta, Alessandro, Un codice poco noto di Galvano Fiamma e l'immaginario urbano trecentesco milanese, in: *Arte Lombarda* 105–107 (1993), 72–78.
- Rowald, Paul, Beiträge zur Geschichte der Grundsteinlegung, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 54 (1904), 41–66, 271–288 und 395–416.
- Rubiés, Joan-Pau, *Travel and Ethnology in the Renaissance: South India through European Eyes, 1250–1625*, Cambridge 2000.
- Rubinstein, Nicolai, Vasari's Painting of 'The Foundation of Florence' in the Palazzo Vecchio, in: *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, 2 Bde., hrsg. von Douglas Fraser, Howard Hibbard und Milton J. Lewine, London 1976, Bd. 2, 64–73.
- Rubinstein, Nicolai, Fortified Enclosures in Italian Cities under Signori, in: *War, Culture and Society in Renaissance Venice. Essays in Honour of John Hale*, hrsg. von David S. Chambers, Cecil H. Clough und Michael E. Mallett, London 1993, 1–8.
- Rucellai, Giovanni di Pagolo, *Zibaldone*, hrsg. von Gabriella Battista, Florenz 2013.
- Ruck, Germaid, Brutus als Modell des guten Richters. Bild und Rhetorik in einem Florentiner Zunftgebäude, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, hrsg. von Hans Belting und Dieter Blume, München 1989, 115–131.
- Ruffini, Franco, L'«invenzione» umanistica del Teatro: Il «teatro» del Filarete, in: *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 14,3 (1980): *Medieval and Renaissance Theater and Spectacle*, 311–355.
- Ruffini, Franco, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Rom 1983.
- Ruffini, Franco, Il «teatro» del Filarete. La «casa del Vizio e della Virtù», in: *Teatro e culture della rappresentazione: Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, hrsg. von Raimondo Guarino, Bologna 1988, 219–238.
- Ruggles, Fairchild, Humayun's Tomb and Garden: Typology and Visual Order, in: *Gardens in the Time of the Great Muslim Empires: Theory and Design. Studies in Islamic Art and Architecture*, hrsg. von Attilio Petruccioli, *Muqarnas*, Suppl.-Bd. VII, Leiden 1997, 173–186.
- Rugolo, Ruggero, Medaglie, in: *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, hrsg. von Lionello Puppi, Cinisello Balsamo 1996, 176–183.

- Ruschi, Pietro, Il »timpano alternato« e la sua rinnovata fortuna nel tardo Quattrocento, in: *Studi di storia dell'arte* 1 (1990), 73–94.
- Ruska, Julius, *Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926.
- Ruska, Julius, *Turba philosophorum. Ein Beitrag zur Geschichte der Alchemie*, Berlin 1931.
- Rutkin, Darrel, L'astrologia da Alberto Magno a Giovanni Pico della Mirandola, in: *Il Rinascimento Italiano e l'Europa*, Bd. 5: *Le scienze*, hrsg. von Antonio Clericuzio und Germana Ernst, Treviso 2008, 47–58.
- Rutkin, Darrel, Astrological Timing and Architectural Sites: The Deborah Loeb Brice Loggiato in One of Its Historical Contexts, in: *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, 2 Bde., hrsg. von Machtelt Israëls und Louis A. Waldman, Mailand 2013, Bd. 2, 133–137.
- Rykwert, Joseph, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Princeton 1976.
- Rykwert, Joseph, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, 2. Aufl. Cambridge/Mass. 1997.
- Saalman, Howard, Early Renaissance Theory and Practice in Antonio Filarete's *Trattato di Architettura*, in: *The Art Bulletin* 41 (1959), 89–106.
- Saalman, Howard, *Filippo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore*, London 1980.
- Sacchetti, Franco, *Delle proprietà degli animali*, in: *I sermoni evangelici, Le lettere ed altri scritti inediti o rari di Franco Sacchetti*, hrsg. von Ottavio Gigli, Florenz 1857, 255–261.
- Saccocci, Andrea, Teche e »medaglie« murali carraresi (1355–1405), in: *Le mura ritrovate. Fortificazioni di Padova in età comunale e carrarese*, hrsg. von Adriano Verdi, Padua 1987, 154–155.
- Sacrobosco – *Johannes von Sacrobosco, Das Puechlein von der Spera. Abbildung der gesamten Überlieferung, kritische Edition, Glossar*, hrsg. von Francis B. Brévar, Göppingen 1979.
- Saladino, Vincenzo / Franchetti Pardo, Vittorio, Miti e riti del costruire, in: *La città e il sacro*, hrsg. von Franco Cardini, Mailand 1994, 325–372.
- Saletti, Cesare, *Il Regisole di Pavia*, Como 1997.
- Sallmann, Klaus, Bildungsvorgaben des Fachschriftstellers: Bemerkungen zur Pädagogik Vitruvs, in: *Vitruv-Kolloquium des Deutschen Archäologen-Verbandes e. V.*, Darmstadt 17.–18.06.1982, hrsg. von Heiner Knell und Burkhardt Wesenberg, Darmstadt 1984, 11–26.
- Salmi, Mario, La »Domus Nuova« dei Gonzaga, in: *Arte, Pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto. Atti del VI Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento 1961*, Florenz 1965, 15–21.
- Salomon, Richard, *Opicinus De Canistris. Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, 2 Bde., London 1936.
- Salutati, Coluccio – *Epistolario di Coluccio Salutati*, hrsg. von Francesco Novati, 4 Bde., Rom 1891–1905.
- Salvadore, Matteo, *The African Prester John and the Birth of Ethiopian-European Relations, 1402–1555*, New York 2017.
- Samsa, Danilo, Verba e picturae di »Lineamenta« e di »Res gestae« nel Filarete, in: *Humanistica* 7,1–2 (2012), 159–207.
- Samuel, Irene, Semiramis in the Middle Ages: The History of a Legend, in: *Medievalia et Humanistica* 2 (1944), 32–44.
- Sanseverino, Roberto, *Viaggio in Terra Santa fatto e descritto per Roberto Sanseverino*, Bologna 1888.
- Santarcangeli, Paolo, *Il libro dei labirinti: Storia di un mito e di un simbolo*, Florenz 1967.
- Santi, Giovanni, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro Duca d'Urbino. Poema in terza rima (Codice Vat. Ottob. lat. 1305)*, 2 Bde., hrsg. von Luigi Michelinì Tocci, Città del Vaticano 1985.
- Santoro, Caterina, *Gli Sforza*, Mailand 1968.
- Sartori, Paul, Über das Bauopfer, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 30 (1898), 1–54.
- Sass, Maurice Yves-Christian, Hermes Trismegistus als Stadtgründer und Bauherr. Zu naturmagischen Vorstellungen von Herrschaftskonstitution mittels Architektur in der Renaissance, in: *Staatsansichten – Staatsvisionen. Ein politik- und kulturwissenschaftlicher Querschnitt*, hrsg. von Markus Kink und Janine Ziegler, Berlin 2013, 189–233.
- Sasse Tateo, Barbara, *Tradition und Pragmatik in Bonvesins De Magnalibus Mediolani. Studien zur Arbeits-*

- technik und zum Selbstverständnis eines Mailänder Schriftstellers aus dem späten 13. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1991.
- Satzinger, Georg, Baumedailen: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hrsg. von Georg Satzinger, Münster 2004, 99–124.
- Savettieri, Chiara, L'autoritratto di Jean Fouquet: Cultura italiana o franco-fiamminga?, in: *Ricerche di Storia dell'arte* 76 (2002), 31–40.
- Saxl, Fritz, Rinascimento dell'Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 43 (1922), 220–272.
- Saxl, Fritz, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, Bd. 2: *Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien*, Heidelberg 1927.
- Saxl, Fritz / Meier, Hans, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, Bd. 3, 2: *Handschriften in englischen Bibliotheken*, London 1953.
- Scafi, Alessandro, La città ideale del Filarete e il Rinascimento ungherese, in: *Il Veltro* 37 (1993), 11–26.
- Scafi, Alessandro, Filarete e l'Ungheria: L'utopia universitaria di Mattia Corvino, in: *Storia dell'Arte* 80–82 (1994), 137–168.
- Scafi, Alessandro, *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*, London 2006.
- Scaglia, Gustina, *A Translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti's Zibaldone*, Philadelphia 1979.
- Scalamonti, Francesco, *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, übers. und hrsg. von Charles Mitchell und Edward W. Bodnar, Philadelphia 1996.
- Scarpi, Paolo (Hg.), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, 2 Bde., Mailand 2009/2011.
- Schedel, Hartmann, *Weltchronik*, Nürnberg 1493 (Nachdr. Augsburg 2004).
- Schelbert, Georg, *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt 2007.
- Scher, Stephen K., Italy, Fifteenth Century, in: *The Currency of Fame: Portrait Medals in the Renaissance*, hrsg. von Stephen K. Scher, London 1994, 39–146.
- Schevill, Ferdinand, *Siena: The History of a Mediaeval Commune*, New York 1964.
- Schiavo, Armando, *Il palazzo della Cancelleria*, Rom 1964.
- Schiavon, Alessandra, Santa Maria dei Miracoli: Una fabbrica »cittadina«, in: *Santa Maria dei Miracoli a Venezia: La storia, la fabbrica, i restauri*, hrsg. von Mario Piana und Wolfgang Wolters, Venedig 2003, 3–16.
- Schmalzbauer, Gudrun, Regieren mit oder ohne Waffen. Die Bienenmetaphorik in byzantinischen Fürstenspiegeln, in: *Corona coronaria. Festschrift für Hans-Otto Kröner zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Sabine Harwardt und Johannes Schwind, Hildesheim 2005, 305–319.
- Schmeisser, Martin, »Wie ein sterblicher Gott ...« *Giannozzo Manettis Konzeption der Würde des Menschen und ihre Rezeption im Zeitalter der Renaissance*, München 2006.
- Schmidt, Evamaria, *Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst*, Würzburg 1982.
- Schmidt, Thomas Christian, Die Entdeckung des Ostens und der Humanismus. Niccolò de' Conti und Poggio Bracciolini »Historia de Varietate Fortunae«, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 103 (1995), 392–418.
- Schmidt-Colinet, Andreas, Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom Sinn eines geometrischen Ornaments, in: *Textilien aus Ägypten aus der Sammlung Bouvier. Spätantike, koptische und frühislamische Gewebe*, Ausst.-Kat. Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire, Bern 1991, 21–34.
- Schmitt, Charles B., Prisca Theologia e Philosophia Perennis: due temi del Rinascimento italiano e la loro fortuna, in: *Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro. Atti del V Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici, Montepulciano, Palazzo Tarugi, 8–13 agosto 1968*, hrsg. von Giovannangiola Tarugi, Florenz 1970, 211–236.
- Schneider, Pierre, *L'Éthiopie et l'Inde: Interférences et confusions aux extrémités du monde antique (VIIIe siècle avant J. C.–VIe siècle après J. C.)*, Rom 2004.

- Schofield Butterworth, Edric Allen, *The Tree at the Navel of the Earth*, Berlin 1970.
- Schofield, Richard / Ceriani Sebregondi, Giulia, Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza* 18–19 (2006–2007), 9–51.
- Schraven, Minou, Out of Sight, Yet Still in Place: On the Use of Italian Renaissance Portrait Medals as Building Deposits, in: *RES* 56 (2009), 182–193.
- Schraven, Minou, Foundation Rituals and Material Culture in Renaissance Italy: The Case of the Bentivoglio Tower in Bologna, in: *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, hrsg. von Axel Michaels, Bd. 5: *Transfer and Spaces*, Wiesbaden 2010, 339–357.
- Schraven, Minou, I depositi votivi di ponte Sisto: Ponti e Pontefici nella Roma rinascimentale, in: *I riti del costruire nelle acque violate. Atti del convegno internazionale, Roma, Palazzo Massimo, 12–14 giugno 2008*, hrsg. von Helga Di Giuseppe und Mirella Serlorenzi, Rom 2010, 193–208.
- Schraven, Minou, Founding Rome Anew: Pope Sixtus IV and the Foundation of Ponte Sisto, 1473, in: *Foundation, Dedication, and Consecration in Early Modern Culture*, hrsg. von Minou Schraven und Maarten Delbeke, Leiden 2012, 129–151.
- Schröter, Elisabeth, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raphael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim 1977.
- Schubring, Paul, Art. Filarete, in: *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 11, Leipzig 1915, 552–556.
- Schulz, Vera-Simone, Masaccios San Giovenale-Triptychon und die künstlerische Rezeption arabischer Schrift in Florenz, in: *Florenz!*, Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle Bonn, München 2013, 200–201.
- Schulz, Vera-Simone, Intricate Letters and the Reification of Light: Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto's ›Madonna di San Giorgio alla Costa‹ and Masaccio's San Giovenale triptych, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 58 (2016), 58–93.
- Schulz, Bruno / Winnefeld, Hermann, *Baalbek. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905*, Berlin 1921 (Nachdr. 1973).
- Schumpp, Mechthild, *Stadtbau-Utopien und Gesellschaft. Der Bedeutungswandel utopischer Stadtmodelle unter sozialem Aspekt*, Gütersloh 1972.
- Schütz-Rautenberg, Gesa, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, Köln und Wien 1978.
- Schwarz, Hans-Peter, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Köln 1990.
- Schwarz, Michael Viktor, *Giottos Pictor*, Bd. 2: *Giottos Werke*, Wien 2008.
- Schweikart, Gunter, Piero de' Medici, Alberti und Filarete, in: *Piero de' Medici ›il Gottoso‹. Kunst im Dienst der Mediceer*, hrsg. von Andreas Beyer und Bruce Boucher, Berlin 1993, 369–385 (und in: ders., *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln 2001, 239–255).
- Schwenn, Friedrich, *Die Menschenopfer bei den Griechen und Römern*, Berlin 1966.
- Scotti, Aurora, The Sforza Castle of Milan (1450–1499), in: *A Renaissance Architecture of Power: Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, hrsg. von Silvia Beltramo, Flavia Cantatore und Marco Folin, Leiden 2016, 134–162.
- Scullard, Howard Hayes, *The Etruscan Cities and Rome*, Ithaca/NY 1967.
- Secret, François, Notes sur quelques alchimistes italiens de la Renaissance, in: *Rinascimento: Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, Ser. 2, 13 (1973), 197–217.
- Secret, François, Alchimie et Mythologie, in: *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, hrsg. von Yves Bonnefoy, 2 Bde., Paris 1981, Bd. 1, 7–9.
- Seeck, Gustav Adolf, *Über die Elemente in der Kosmologie des Aristoteles. Untersuchungen zu ›De generatione et corruptione‹ und ›De caelo‹*, München 1964.
- Seipel, Wilfried, *Schätze der Kalifen. Islamische Kunst zur Fatimidenzeit*, Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus, 16. Nov. 1998 – 21. Febr. 1999, Mailand 1998.

- Senger, Nicola, Der Begriff »architector« bei Thomas von Aquin, in: *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hrsg. von Günther Binding und Andreas Speer, Stuttgart 1993, 208–223.
- Sensburg, Waldemar, Poggio Bracciolini und Niccolò de' Conti in ihrer Bedeutung für die Geographie des Renaissancezeitalters, in: *Mitteilungen der k. k. Geographischen Gesellschaft in Wien* 49 (1906), 257–372.
- Serlio, Sebastiano, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva* [...], Venedig 1619 (Nachdr. Ridgewood 1964).
- Serlio, Sebastiano, *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture: Different Dwellings From the Meanest Hovel to the Most Ornate Palace. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University*, hrsg. von James S. Ackerman und Myra Nan Rosenfeld, Cambridge/Mass. und London 1978.
- Serlio, Sebastiano, *Architettura civile: Libro sesto settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, hrsg. von Francesco Paolo Fiore, Mailand 1994.
- Serlio, Sebastiano – *Sebastiano Serlio on Architecture, Bd. 2: Books VI and VII of 'Tutte l'opere d'architettura et prospettiva' ...*, übers., eingel. und komm. von Vaughan Hart und Peter Hicks, New Haven und London 2001.
- Seybold, Dietrich, *Leonardo da Vinci im Orient. Geschichte eines europäischen Mythos*, Köln 2011.
- Seznec, Jean, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990.
- Shalev, Zur / Burnett, Charles (Hg.), *Ptolemy's Geography in the Renaissance*, London 2011.
- Shumaker, Wayne, *The Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual Patterns*, Berkeley 1979.
- Sider, Sandra, Horapollo, in: *Catalogus translationum et commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, hrsg. von Virginia Brown, Paul Oskar Kristeller und F. Edward Cranz, Bd. 6, Washington 1986, 15–30.
- Silva, Emilio, *Ferriere: Cenni Storici*, Piacenza 1966.
- Silverberg, Robert, *The Realm of Prester John*, Athens/Ohio 1996.
- Simonetta, Marcello, Il Duca alla Dieta: Francesco Sforza e Pio II, in: *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova. Atti del convegno internazionale, Mantova, 13–15 aprile 2000*, hrsg. von Arturo Calzona, Florenz 2003, 247–285.
- Simpson, David, Hume's Intimate Voices and the Method of Dialogue, in: *Texas Studies in Literature and Language* 21,1 (1979), 68–92.
- Sinisi, Silvana, *Filarete nascosto*, Salerno 1971.
- Sinisi, Silvana, Razionalità e immaginazione in Filarete, in: *Rivista di studi salernitani* 7 (1971), 281–296.
- Sinisi, Silvana, Il Palazzo della Memoria, in: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 150–160.
- Skinner, Quentin B., *The Foundation of Modern political Thought*, 2 Bde., Cambridge 1978.
- Slessarev, Vsevolod, *Prester John: The Letter and the Legend*, Minneapolis 1959.
- Smith, Earl Baldwin, *The Dome: A Study in the History of an Idea*, Princeton 1950.
- Smith, Christine, *Architecture in the Culture of Early Humanism*, New York und Oxford 1992.
- Smith, Christine / O'Connor, Joseph F., *Building the Kingdom: Giannozzo Manetti on the Material and Spiritual Edifice*, Turnhout 2006.
- Snyder, Jon R., *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford/Calif. 1989.
- Soldi Rondinini, Gigliola, Le strutture urbanistiche di Milano durante l'età di Ludovico il Moro, in: *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, 2 Bde., hrsg. von Giulia Bologna, Mailand 1983, Bd. 1, 553–573.
- Sonnabend, Holger, *Fremdenbild und Politik. Vorstellungen der Römer von Ägypten und dem Partherreich in der späten Republik und frühen Kaiserzeit*, Frankfurt a. M. 1986.
- Soothill, William Edward, *The Hall of Light: A Study of Early Chinese Kingship*, London 1951.
- Soper, Alexander Coburn, The »Dome of Heaven« in Asia, in: *The Art Bulletin* 29 (1947), 225–248.
- Sordi, Marta, Il monumento di Porsenna a Chiusi e un errore di traduzione del Filarete, in: *Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'occidente. Studi in memoriam di Maria Bellincioni Scarpat*, hrsg. von Giuseppina Allegri, Rom 1990, 235–239.
- Sottili, Agostini, L'Università di Pavia nella politica culturale sforzesca, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli Stati italiani ed europei (1450–*

- 1535). *Convegno internazionale, Milano, 18–21 maggio 1981*, Mailand 1982, 519–580.
- Spagnesi, Piero, Il mausoleo di Adriano, in: *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, hrsg. von Francesco Paolo Fiore, Mailand 2005, 184–189.
- Spallanzani, Marco, *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Florenz 2007.
- Spaulding Norris, Andrea, *The Tomb of Gian Galeazzo Visconti at the Certosa di Pavia*, Diss. New York University, Ann Arbor/Mich. 1977.
- Spencer, John R., La datazione del Trattato del Filarete desunta dal suo esame interno, in: *Rivista d'arte* 31 (1956), 93–103.
- Spencer, John R., Filarete and Central Plan Architecture, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 17 (1958), 10–18.
- Spencer, John R., The Dome of Sforzinda Cathedral, in: *The Art Bulletin* 41 (1959), 328–330.
- Spencer, John R., Rinascere a vedere, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, 3 Bde., Berlin 1967, Bd. 3, 234–236.
- Spencer, John R., Francesco Sforza und Desiderio da Settignano: Two New Documents, in: *Arte Lombarda* 13 (1968), 131–133.
- Spencer, John R., The Cà del Duca in Venice and Benedetto Ferrini, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 29 (1970), 3–8.
- Spencer, John R., Two New Documents on the Ospedale Maggiore, Milan, and on Filarete, in: *Arte Lombarda* 16 (1971), 114–116.
- Speyer, Wolfgang, *Bücherfunde in der Glaubenswerbung der Antike. Mit einem Ausblick auf Mittelalter und Neuzeit*, Göttingen 1970.
- Spinazzè, Eva, La consuetudine medioevale nell'orientazione degli edifici sacri secondo il trattato di Guido Bonatti, in: *Atti dell'Accademia ›San Marco‹ di Portofino* 16 (2014), 473–521.
- Stackelberg, Jürgen von, Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio, in: *Romanische Forschungen* 68 (1956), 271–293.
- Staubach, Nikolaus, Der Ritus der *impositio primarii lapidis* und die Grundsteinlegung von Neu-Sankt-Peter, in: *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn*, hrsg. von Georg Satzinger und Sebastian Schütze, München 2008, 29–40.
- Stausberg, Michael, *Faszination Zarathustra*, 2 Bde., Berlin und New York 1998.
- Steele, Robert / Waley Singer, Dorothea, The Emerald Table, in: *Proceedings of the Royal Society of Medicine* 21 (1928), 1–17.
- Steiner, Reinhard, Tamerlan – der ›Zorn Gottes‹ als Georgsritter? Legende und historische Anspielung in Pisanellos Georgsfresko in der Chiesa di Sant'Anastasia zu Verona, in: *Pantheon* 54 (1996), 26–37.
- Steingraber, Stephan, Etruscan Urban Planning, in: *The Etruscans*, hrsg. von Mario Torelli, Cinisello Balsamo 2000, 291–311.
- Stephens, Walter E., The Etruscans and the Ancient Theology in Annius of Viterbo, in: *Umanesimo a Roma nel Quattrocento. Atti del Convegno su ›Umanesimo a Roma nel Quattrocento‹, New York, 1–4 dicembre 1981*, hrsg. von Paolo Brezzi und Maristella De Panizza Lorch, New York 1984, 309–322.
- Stevens, Wesley M., The Figure of the Earth in Isidore's ›De natura rerum‹, in: *Isis* 71 (1980), 268–277.
- Stöckhert, Luise, *Die Petrus- und Paulusmartyrien auf Filaretos Bronzetur von St. Peter in Rom. Eine Vorform des Panoramas als kirchenpolitische Aussage*, Frankfurt a. M. 1997.
- Strobel, Richard (Hg.), *Die Kunstdenkmäler der Stadt Schwäbisch Gmünd*, Bd. 1: *Stadtbaugeschichte – Stadtbefestigung – Heiligkreuzmünster*, München 2003.
- Stronach, David / Mousavi, Ali (Hg.), *Irans Erbe in Flugbildern von Georg Gerster*, Mainz 2009.
- Sueton – C. Suetonius Tranquillus, *Die Kaiserviten – De vita Caesarum. Berühmte Männer – De viris illustribus*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Hans Martinet, Düsseldorf und Zürich 2000.
- Suger von Saint-Denis 1995 – Abt Suger von Saint-Denis, *De consecratione. Kommentierte Studienausgabe*, hrsg. von Günther Binding und Andreas Speer, Köln 1995.
- Summers, David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
- Svenshon, Helge / Stichel, Rudolf H. W., Neue Beobachtungen an der ehemaligen Kirche der Heiligen Sergios

- und Bakchos (Küçük Ayasofya Camisi) in Istanbul, in: *Istanbuler Mitteilungen* 50 (2000), 389–409.
- Sverzellati, Paola, Niccolò V visto da un umanista pontremolese: i dispaaci di Nicodemo Tranchedini a Milano, in: *Niccolò V nel sesto centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi, Sarzana, 8–10 ottobre 1998*, hrsg. von Franco Bonatti und Antonio Manfredi, Città del Vaticano 2000, 329–350.
- Swerdlow, Noel M., Science and Humanism in the Renaissance: Regiomontanus's Oration on the Dignity and Utility of the Mathematical Sciences, in: *World Changes: Thomas Kuhn and the Nature of Science*, hrsg. von Paul Horwich, Cambridge/Mass. 1993, 131–168.
- Syson, Luke / Gordon, Dillian, *Pisanello: Painter to the Renaissance Court*, London 2001.
- Taccola, Mariano, *De Machinis: The Engineering Treatise of 1449*, 2 Bde., hrsg. von Gustina Scaglia, Wiesbaden 1972.
- Taccola, Mariano, *De ingeneis. Facsimile des Codex Latinus Monacensis 197*, 2 Bde., hrsg. von Gustina Scaglia, Wiesbaden 1984.
- Tacitus – P. Cornelius Tacitus, *Historien*, lat.-dt., hrsg. und übers. von Joseph Borst, 7. Aufl. Mannheim 2001.
- Tambrun-Krasker, Brigitte, *Pléthon, le retour de Platon*, Paris 2007.
- Tartuferi, Angelo / Parenti, Daniela (Hg.), *Lorenzo Monaco: Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, Ausst.-Kat. Firenze, Galleria dell'Accademia, 9 maggio – 24 settembre 2006, Florenz 2006.
- Taylor, Sherwood F., The Idea of Quintessence, in: *Science, Medicine, and History: Essays on the Evolution of Scientific Thought Written in Honor of Charles Singer*, hrsg. von Edgar Ashworth Underwood, Oxford 1953, 247–265.
- Tedeschi, Salvatore, Etiopi e Copti al Concilio di Firenze, in: *Annuario Historiae Conciliorum* 21 (1989), 380–407.
- Telle, Joachim, Mythologie und Alchemie. Zum Fortleben der antiken Götter in der frühneuzeitlichen Alchemieliteratur, in: *Humanismus und Naturwissenschaften*, hrsg. von Rudolf Schmitz und Fritz Krafft, Boppard 1980, 135–154.
- Telle, Joachim, *Sol und Luna. Literar- und alchemiegeschichtliche Studien zu einem altdeutschen Bildgedicht*, Hürtgenwald 1980.
- Telle, Joachim, Aristoteles an Alexander über den philosophischen Stein. Die alchemischen Lehren des pseudo-aristotelischen ›Secretum secretorum‹ in einer deutschen Volksübersetzung des 15. Jahrhunderts, in: *Licht der Natur. Medizin in Fachliteratur und Dichtung. Festschrift für Gundolf Keil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Josef Domes et al., Göppingen 1994, 455–483.
- Tenenti, Alberto, Il ›Momus‹ nell'opera di Leon Battista Alberti, in: ders., *Credenze, Ideologie, libertinismi tra Medioevo ed Età Moderna*, Bologna 1978, 137–154.
- Theissen, Wilfred, John Dastin: The Alchemist as Co-Creator, in: *Ambix: The Journal of the Society for the History of Alchemy and Chemistry* 38 (1991), 73–78.
- Thielemann, Andreas, Altes und Neues Rom. Zu Filaretos Bronzetür – ein Drehbuch, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 63 (2002), 33–70.
- Thiersch, Hermann, *Pharos: Antike, Islam und Occident. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte*, Leipzig 1909.
- Thiersch, Hermann / Hölscher, Gustav, Reise durch Phoenizien und Palaestina, in: *Mitteilungen der deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 23 (1904), 1–52.
- Thoenes, Christoph, Postille sull'architetto nel *De re aedificatoria*, in: *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura. Atti del convegno internazionale, Mantova, 16–19 novembre 1994*, Florenz 1999, 27–32.
- Thomas von Aquin, Über die Herrschaft der Fürsten, übers. von Friedrich Schreyvogel, Stuttgart 1971.
- Thompson, D'Arcy W., *A Glossary of Greek Birds*, London und Oxford 1895 (Nachdr. Hildesheim 1966).
- Thorndike, Lynn, *A History of Magic and Experimental Science*, 8 Bde., New York 1923–1964.
- Thorndike, Lynn, *Science and Thought in the Fifteenth Century: Studies in the History of Medicine and Surgery, Natural and Mathematical Science, Philosophy and Politics*, New York 1929.
- Thorndike, Lynn, *The Sphere of Sacrobosco and Its Commentators*, Chicago 1949.
- Thraede, Klaus, Art. Erfinder II (geistesgeschichtlich), in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 5, Stuttgart 1962, Sp. 1191–1278.

- Thraede, Klaus, Das Lob des Erfinders. Bemerkungen zur Analyse der Heuremata-Kataloge, in: *Rheinisches Museum für Philologie* N. F. 105 (1962), 158–186.
- Tigler, Peter, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963.
- Tigler, Peter / Licht, Marjorie, Rez. von *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, hrsg. und übers. von John R. Spencer, New Haven und London 1965, in: *The Art Bulletin* 49 (1967), 351–360.
- Tiller, Elisabeth, Idealstadt und Stadtutopie in der frühen Neuzeit: Zur Interdependenz von Körper und Stadt, in: *Städte der Literatur*, hrsg. von Roland Galle und Johannes Klingens-Prutti, Heidelberg 2005, 99–128.
- Tiller, Elisabeth, Tugendfreunds Trattato. Antonio Averlino und die Hybridisierung der Register, in: *Retorica: Ordnungen und Brüche. Beiträge des Tübinger Italianistentags*, hrsg. von Rita Franceschini, Tübingen 2006, 311–324.
- Tissoni Benvenuti, Antonia, I modelli fiorentini e la letteratura a Milano all'epoca degli Sforza, in: *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Vitta i Tatti in 1982–1984*, hrsg. von Craig Hugh Smith und Gian Carlo Garfagnini, 2 Bde., Florenz 1989.
- Tomasi Velli, Silvia, Gli antiquari intorno al circo romano: Riscoperta di una tipologia monumentale antica, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 3. Ser., 20 (1990), 61–168.
- Tomei, Maria Antonietta, Il Mausoleo di Adriano: La decorazione scultorea, in: *Adriano e il suo Mausoleo: Studi, indagini e interpretazioni*, hrsg. von Marica Mercalli, Mailand 1998, 101–142.
- Toniolo, Federica, Per il catalogo di Antonio Maria da Villafora: Il *De re architectoria* di Filarete dell'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo, in: *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, hrsg. von Arturo Calzona, Roberto Campari und Massimo Mussini, Mailand 2007, 456–461.
- Tönnemann, Andreas, *Pienza. Städtebau und Humanismus*, München 1990.
- Tönnemann, Andreas, Filarete im Dialog: Der Architekt, der Fürst und die Macht, in: *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller und Wolfgang G. Müller, Wiesbaden 2004, 153–163 (und in: ders., *Die Freiheit des Betrachtens: Schriften zu Architektur, Kunst und Literatur*, Zürich 2013, 50–59; ital. Übers.: Il dialogo di Filarete: l'architetto, il principe e il potere, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 7–11).
- Tönnemann, Andreas, Architettonico Libro, 1464 – Antonio Averlino, genannt Filarete, in: *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, hrsg. von Winfried Nerdinger et al., Salzburg 2006, 270–272.
- Tönnemann, Andreas, Erzählte Idealstädte von Filarete bis Ledoux, in: *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, hrsg. von Winfried Nerdinger et al., Salzburg 2006, 57–69 (und in: ders., *Die Freiheit des Betrachtens: Schriften zu Architektur, Kunst und Literatur*, Zürich 2013, 335–352).
- Tönnemann, Andreas, Schüler und Schule in der Kunst der Renaissance, in: *Das Kind in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt, Berndt Hamm und Andreas Tönnemann, Wiesbaden 2008, 269–298 (und in: ders., *Die Freiheit des Betrachtens: Schriften zu Architektur, Kunst und Literatur*, Zürich 2013, 445–465).
- Tönnemann, Andreas, Idealstadt und Öffentlichkeit. Raumbild und Gesellschaft in Renaissance und Moderne, in: *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*, hrsg. von Stephan Albrecht, Köln 2010, 311–331.
- Toynbee, Jocelyn Mary Catherine, *Animals in Roman Life and Art*, London 1973.
- Tozzi, Pierluigi, *La città e il mondo in Opicino de Canistris (1296–1350 ca.)*, Varzi 1996.
- Tozzi, Pierluigi / David, Massimiliano, Opicino de Canistris e Galvano Fiamma: L'immagine della città e del territorio nel Trecento lombardo, in: *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Mailand 1992, 339–361.
- Travaglia, Pinella, Note sulla dottrina degli elementi nel ›De Secretis nature‹, in: *Studi Medievali*, Ser. 3, 39 (1998), 121–157.
- Travaglia, Pinella, *Una cosmologia ermetica: il Kitāb Sīr al-halīqa/De secretis naturae*, Neapel 2001.

- Travaini, Lucia, La bolla numismatica di Sisto V, i riti di fondazione e due monete reliquie a Milano, in: *Sanctorum* 4 (2007), 203–240.
- Travaini, Lucia, Saints, Sinners and ... a Cow: Offerings, Alms and Tokens of Memory, in: *Money and the Church in Medieval Europe, 1000–1200: Practice, Morality and Thought*, hrsg. von Giles E. M. Gasper und Svein H. Gullbekk, Farnham 2015, 209–221.
- Travaini, Lucia / Liverani, Paolo, Il tesoro del Laterano e la bolla numismatica di Sisto V del 1587, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 80 (2007–2008), 217–250.
- Trexler, Richard (Hg.), *The Libro Cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfredi, Introduction and Text*, Genf 1978.
- Triff, Kristin Adrean, *Patronage and Public Image in Renaissance Rome: Three Orsini Palaces*, Diss. Brown University, Providence/RI 2000.
- Trinkaus, Charles, *In Our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanistic Thought*, 2 Bde., London 1970.
- Triomphe, Robert, *Le lion, la vierge et le miel*, Paris 1989.
- Trippe, Rosemary, Art of Memory: Recollecting Rome in Giovanni Marcanova's *Collectio antiquitatum*, in: *Art History* 33,5 (2010), 766–799.
- Trümpelmann, Leo, *Zwischen Persepolis und Firuzabad. Gräber, Paläste und Felsenreliefs im Alten Persien*, Mainz 1992.
- Tuttle, Richard J., On Vignola's Rule of the Five Orders of Architecture, in: *Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, hrsg. von Vaughan Hart und Peter Hicks, New Haven und London 1998, 199–218.
- Ucelli, Guido, *Le navi di Nemi*, Rom 1940.
- Ullman, Berthold L. / Stadter, Philip A., *The Public Library of Renaissance Florence: Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco*, Padua 1972.
- Untermann, Matthias, *Primus lapis in fundamentum deponitur*. Kunsthistorische Überlegungen zur Funktion der Grundsteinlegung im Mittelalter, in: *Cistercienser. Brandenburgische Zeitschrift rund um das cisterciensische Erbe* 6, 23 (2003), 5–18.
- Valla, Lorenzo – *Laurentii Valle Epistole*, hrsg. von Ottavio Besomi, Padua 1984.
- Van Essen, Carel Claudius, Cyriaque d'Ancône en Egypte, in: *Mededeelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde* 12 (1958), 291–306.
- Van Oort, Johannes, Hermes und Augustinus, in: *Die hermetische Gnosis im Lauf der Jahrhunderte*, hrsg. von Gilles Quispel, Haarlem 2000, 291–316.
- Vandi, Loretta, Ciriaco d'Ancona: Lo stile all'antica nella scrittura e nell'immagine, in: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 95 (1999), 122–130.
- Vandi, Loretta, The Classical *Bizarrerie*: Filarete's Contribution to the Renaissance Theatrical Scene, in: *Mediaevalia* 28,2 (2007), 83–101.
- Varnhagen, Hermann, Die Quellen der Bestiärschnitte im *Fiore di Virtù*, in: *Raccolta di Studi critici dedicata ad Alessandro D'Ancona*, Florenz 1901, 515–538.
- Varro – Marcus Terentius Varro, *De lingua latina – On the Latin Language*, lat.-engl., übers. von Roland G. Kent, London 1938.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1987.
- Vasari, Giorgio, *Das Leben des Lorenzo Ghiberti*, neu ins Deutsche übers. von Victoria Lorini, eingel. und komm. von Birgit Witte, Berlin 2011.
- Vasari, Giorgio, *Das Leben des Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi, Buffalmacco, Orcagna, Spinello Aretino und Lorenzo Monaco*, neu ins Deutsche übers. von Victoria Lorini, eingel. und komm. von Fabian Jonietz, Wolf-Dietrich Löhr und Johannes Tripps, Berlin 2015.
- Vasic Vatovec, Corinna, *Maestri Fiorentini nei Cantieri Romani del Quattrocento*, hrsg. von Silvia Danesi Squazina, Rom 1989, 77–88.
- Vasoli, Cesare, Marsilio Ficino e l'astrologia, in: *L'astrologia e la sua influenza nella filosofia, nella letteratura e nell'arte dall'età classica al Rinascimento*, Mailand 1992, 159–186.
- Vasoli, Cesare, Dalla pace religiosa alla prisca theologia, in: *Firenze e il Concilio del 1439*, 2 Bde., hrsg. von Paolo Viti, Florenz 1994, Bd. 1, 3–25.
- Vasoli, Cesare, Il mito dei prisca theologia come ideologia della renovatio, in: ders., *Quasi sit Deus: Studi su Marsilio Ficino*, Lecce 1999, 11–50 (Der Mythos der Prisci

- Theologi« als »Ideologie« der »Renovatio«, in: *Das Ende des Hermetismus. Historische Kritik und neue Naturphilosophie in der Spätrenaissance. Dokumentation und Analyse der Debatte um die Datierung der hermetischen Schriften von Genebrard bis Casaubon (1567–1614)*, hrsg. von Martin Mulchow, Tübingen 2002, 17–60.
- Vegio, Maffeo – *Maphei Vegii Laudensis De Educatione Liberorum Et Eorum Claris Moribus Libri Sex. A Critical Text of Book IV–VI*, hrsg. von Sister Anne Stanislaus Sullivan, Washington 1936.
- Vegio, Maffeo, *De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri Romae*, II, iii [um 1455], in: *Codice topografico della città di Roma*, hrsg. von Roberto Valentini und Giuseppe Zucchetti, 4 Bde., Rom 1940–1953, Bd. 4, 375–98.
- Veit, Ludwig, Geheiligt Geld – Münzmotive, in: *Münzen in Brauch und Aberglauben. Schmuck und Dekor – Votiv und Amulett – Politische und Religiöse Selbstdarstellung*, Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Mainz 1982, 35–50.
- Velestino, Daniela, Mausoleo di Adriano e Ponte Elio dalle Emissioni Adrianeae alle Medaglie, in: *Bollettino dei musei comunali di Roma* 12 (1998), 5–25.
- Verga Bandirali, Maria, Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco (1453–1479), in: *Arte Lombarda* 60 (1981), 49–102.
- Vernet, Juan, Astrología y Política en la Córdoba del siglo X, in: *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos* 15 (1970), 91–100.
- Versnel, Hendrik Simon, *Transition and Reversal in Myth and Ritual*, Leiden 1993.
- Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, 2 Bde., hrsg. von Aulo Greco, Florenz 1970.
- Vespasiano da Bisticci, *Große Männer und Frauen der Renaissance*, übers. von Bernd Roeck, München 1995.
- Vickers, Brian, On the Function of Analogy in the Occult, in: *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, hrsg. von Ingrid Merkel und Allen G. Debus, Washington 1988, 266–292.
- Vidler, Anthony, Diagramme der Utopie, in: *Daidalos* 74 (2000), 6–13.
- Villani, Filippo – *Philippi Villani de origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hrsg. von Giuliano Tanturli, Padua 1997.
- Visioli, Monica, L'architettura, in: *Storia di Cremona*, Bd. 6: *Il Quattrocento: Cremona nel Ducato di Milano (1395–1535)*, hrsg. von Giorgio Chittolini, Azzano San Paolo 2008, 246–299.
- Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, lat.-dt., übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996 (1. Aufl. 1964).
- Voigt, Georg, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, 2 Bde., Berlin 1893.
- Voltoлина, Piero, *La Storia di Venezia attraverso le medaglie*, 3 Bde., Venedig 1998.
- Von den Brincken, Anna-Dorothee, *Studien zur Universalkartographie des Mittelalters*, Göttingen 2008.
- Von Moos, Stanislaus, *Die Kastelltyp-Variationen des Filarete*, Zürich und Freiburg i. Br. 1971.
- Von Moos, Stanislaus, *Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur*, Zürich 1974.
- Vulpi, Valentina, Finding Filarete: The Two Versions of the »libro architetonico«, in: *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour*, hrsg. von Lauren Golden, Oxford 2001, 329–339.
- Walker, Daniel Pickering, *The Ancient Theology: Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, London 1972.
- Warnke, Martin, Filaretes Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hrsg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, 101–112.
- Warnke, Martin, Liberalitas principis, in: *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420–1530. Atti del convegno internazionale Roma 24–27 ottobre 1990*, hrsg. von Arnold Esch und Christoph Luitpold Frommel, Turin 1995, 83–92.
- Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2. überarb. Aufl. Köln 1996.
- Wartenberg, Imke, *Bilder der Rechtsprechung. Spätmittelalterliche Wandmalereien in Regierungsräumen italienischer Kommunen*, Berlin 2015.

- Waszink, Jan Hendrik, *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*, Opladen 1974.
- Watkins, Renée, L. B. Alberti's Emblem, the Winged Eye and His Name Leo, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9 (1959), 256–258.
- Weikart, Stefan, *Griechische Bauopferrituale. Intention und Konvention von rituellen Handlungen im griechischen Bauwesen*, Berlin 2002.
- Weil, Mark S., *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, University Park/Pa. 1974.
- Weil-Garris Brandt, Kathleen, Cosmological Patterns of Raphael's Cappella Chigi in S. Maria del Popolo, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rom 1986, 127–158.
- Morris Weinstein, James, *Foundation Deposits in Ancient Egypt*, Ann Arbor/Mich. 1973.
- Weiss, Roberto, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venedig und Rom 1958.
- Weiss, Roberto, *The Medals of Pope Sixtus IV (1471–1484)*, Rom 1961.
- Weiss, Roberto, Ciriaco d'Ancona in Oriente, in: *Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo e rinascimento*, hrsg. von Agostino Pertusi, Venedig 1966, 323–337.
- Weisser, Ursula, *Das ›Buch über das Geheimnis der Schöpfung‹ von Pseudo-Apollonius von Tyana*, Berlin und New York 1980.
- Welch, Evelyn S., The Process of Sforza Patronage, in: *Renaissance Studies* 3 (1989), 370–386.
- Welch, Evelyn S., The Image of a Fifteenth-Century Court: Secular Frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), 163–184.
- Welch, Evelyn S., *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven und London 1995.
- Welch, Evelyn S., Strategie dinastiche e scelte artistiche: La Certosa di Pavia e gli Sforza, in: *La Certosa di Pavia tra devozione e prestigio dinastico: Fondazione, patrimonio, produzione culturale. Atti del Convegno di Studi, Certosa di Pavia, 16–18 maggio 1996*, hrsg. von Giovanna Forzatti Golia, *Annali di storia pavese* 25, Pavia 1997, 77–83.
- Wells, Berit, Early Greek Building Sacrifices, in: *Early Greek Cult Practice*, hrsg. von Röbin Hägg, Nanno Marinatos und Gullög C. Nordquist, Stockholm 1988, 259–266.
- Wensinck, Arent Jan, *Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia*, Amsterdam 1921.
- Wertime, John, Asian Influence on European Metallurgy, in: *Technology and Culture* 5 (1964), 391–397.
- Wessing, Robert / Jordaan, Roy E., Death at the Building Site: Construction Sacrifice in Southeast Asia, in: *History of Religion* 37,2 (1997), 101–121.
- Westfall, Carroll William, *The Two Ideal Cities of the Early Renaissance: Republican and Ducal Thought in Quattrocento Architectural Treatises*, Diss. Columbia University, New York 1967.
- Westrem, Scott D., *The Hereford Map: A Transcription and Translation of the Legends with Commentary*, Turnhout 2001.
- Wheatley, Paul, *The Pivot of the Four Quarters: A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*, Edinburgh 1968.
- Whittemore, Leila, City and Territory in Filarete's *Libro architetonico*, in: *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete*, hrsg. von Berthold Hub, *Arte Lombarda* 155,1, Mailand 2009, 47–55.
- Wiet, Gaston, *Baghdad: Metropolis of the Abbasid Caliphate*, Norman/Okla. 1971.
- Wilhelm, Karin, Locating the Individual: Filarete's *Treatise on Architecture* 1464, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 1,1 (1997), 411–420.
- Wilhelm von Rubruk – Itinerarium Willelmi de Rubruc, in: *Itinera et relationes fratrum minorum saeculi XIII et XIV*, hrsg. von P. Anastasius van den Wyngaert, Florenz 1929, 164–332.
- Williams, Steven J., Roger Bacon and his Edition of the Pseudo-Aristotelian ›Secretum secretorum‹, in: *Speculum* 69 (1994), 57–73.
- Williams, Steven J., Roger Bacon and the Secret of Secrets, in: *Roger Bacon and the Sciences: Commemorative Essays*, hrsg. von Jeremiah Hackett, Leiden 1997, 365–393.
- Wimmer, Elisabeth, *Biene und Honig in der Bildersprache der lateinischen Kirchenschriftsteller*, Wien 1998.
- Winner, Matthias, Filarete tanzt mit seinen Schülern in den Himmel, in: *Italia et Germania. Liber amicorum*

- Arnold Esch, hrsg. von Hagen Keller, Werner Paravicini und Wolfgang Schieder, Tübingen 2001, 267–289.
- Wirth, Lieselotte, Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua, in: *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, hrsg. von Eduard Hüttinger, Zürich 1985, 57–68.
- Wittkower, Rudolf, Eagle and Serpent: A Study in the Migration of Symbols, in: *Journal of the Warburg Institute* 2 (1939), 293–325 (Adler und Schlange, in: ders., *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 2002, 21–86).
- Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, 2. Aufl. München 1990.
- Wittkower, Rudolf, Hieroglyphen in der Frührenaissance, in: ders., *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 2002, 218–245.
- Wohlauer, Gilian / Rogers, Malcolm, *A Guide to the Collections of the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1999.
- Wolff, Anne, Merchants, Pilgrims, Naturalists: Alexandria through European Eyes from the Fourteenth to the Sixteenth Century, in: *Alexandria Real and Imagined*, hrsg. von Anthony Hirst und Michael Silk, Aldershot 2004, 199–223.
- Wolff-Windegg, Philipp, *Die Gekrönten. Sinn und Sinnbilder des Königtums*, Stuttgart 1958.
- Wolska-Conus, Wanda, *Recherches sur la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès. Theologie et Science au VI. siècle*, Paris 1962.
- Woodhouse, Christopher Montague, *Gemistos Plethon: The Last of the Hellenes*, Oxford 1986.
- Woods-Marsden, Joanna, Images of Castles in the Renaissance: Symbols of Signoria / Symbols of Tyranny, in: *Art Journal* 48,2 (1989), 130–137.
- Woods-Marsden, Joanna, Art and Political Identity in Fifteenth-Century Naples: Pisanello, Cristoforo di Geremia, and King Alfonso's Imperial Fantasies, in: *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy 1250–1500*, hrsg. von Charles M. Rosenberg, Notre Dame/Ind. 1990, 11–37.
- Woods-Marsden, Joanna, »In la Persia e nella India il mio ritratto si pregia«: Pietro Aretino e la costruzione visuale dell'intellettuale nel Rinascimento, in: *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma – Viterbo – Arezzo (28 settembre – 1 ottobre 1992), Toronto (23–24 ottobre 1992), Los Angeles (27–29 ottobre 1992)*, Rom 1995, Bd. 2, 1099–1129.
- Woods-Marsden, Joanna, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven und London 1998.
- Woods-Marsden, Joanna, Pisanello et le moi: La naissance de l'autoporträt autonome, in: *Pisanello. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel les 26, 27 et 28 juin 1996*, hrsg. von Dominique Cordellier und Bernadette Py, 2 Bde., Paris 1998, Bd. 1, 263–295.
- Woodward, Peter / Woodward, Ann, Dedicating the Town: Urban Foundation Deposits in Roman Britain, in: *World Archaeology* 36 (2004), 68–86.
- Wolfson, Jonathan, The Renaissance of Bees, in: *Renaissance Studies* 24 (2010), 281–300.
- Wren Christian, Kathleen, *Empire Without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527*, New Haven 2010.
- Wright, Arthur, The Cosmology of the Chinese City, in: *The City in Late Imperial China*, hrsg. von George William Skinner, Stanford/Calif. 1977, 33–73.
- Wu, Nelson I., *Chinese and Indian Architecture: The City of Man, the Mountain of God, and the Realm of the Immortals*, New York 1967.
- Xenophon, *Kyrupädie. Die Erziehung des Kyros*, griech.-dt., hrsg. und übers. von Rainer Nickel, München 1992.
- Yates, Francis, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 2002 (1. Auflage 1964).
- Zaganelli, Gioia (Hg.), *La lettera del Prete Gianni*, Mailand 2000.
- Zahlten, Johannes, *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979.
- Zaist, Giovan Battista, *Notizie istoriche de' pittori scultori e architetti cremonesi*, Cremona 1774 (Nachdr. Bergamo 1976).
- Zarncke, Friedrich, Der Priester Johannes, in: *Abhandlungen der sächsisch-königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 7* (1879), 829–1030, und 8 (1883), 1–186.

- Zatloukal, Klaus, India – ein idealer Staat im »Jüngerem Titurck, in: *Strukturen und Interpretationen. Studien zur deutschen Philologie gewidmet Blanka Horacek zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Blanka Horacek und Alfred Ebenbauer, Wien 1974, 401–445.
- Zecchin, Luigi, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, 3 Bde., Venedig 1987–1990.
- Zeri, Federico, Renaissance und Pseudo-Renaissance, in: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, 2 Bde., Berlin 1987, Bd. 2, 371–417.
- Zevi, Bruno, *Biagio Rossetti: Architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Turin 1960.
- Zimmer, Jürgen, Die Neuburger Medaille von 1607. Materialien zum Verständnis eines unscheinbaren Kunstwerkes, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 85 (1992), 49–100.
- Zintzen, Clemens, *Vom Menschenbild der Renaissance. Florentiner Kultur im Quattrocento*, Hildesheim 2009.
- Zöllner, Frank, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987.

TAFELTEIL

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140

© Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

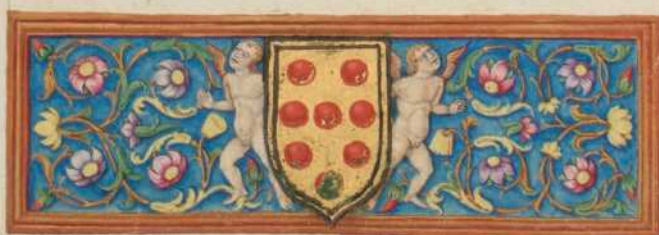


PERCHE' honofanto tu effere' eccellente' et dile-
 ctara diuirtu' & dichefe' degne' come degnomi-
 to: e' hufanza no gliomini gentili & maxime di quelle ch'
 danno ppetua & degna fama o Magnifico liero dem-
 dia considerando questo io fuma donera pscerri
 intendere modi & misure dello hedicare questa e'
 bene' cosa degna & conueniente' d' simili huomini per
 piu respecti maxime pcomunicare' loro beni amati
 che per bisogno & pncessita' perirebbono & ancora
 pche' lunga fama rimanga della sua liberalita'
 & uirtu' & questa loda uoglio dare' atre' & alla
 chasa tua & maxime' al tuo genitore' il quale' de-
 gnissimo riputo' inqualtra' di poter dire' che que-
 sto l'idea acconpiacenza ne auolupta' considerato
 che la testimonanza appare' nelli' excelsi d'istiti fimi plo magnifico & degnissimo
 tua padre' Cosimo & pete' ancora stabilita & hordinata inuqualtra' l'ornatissima
 cappella della imunitata' defectu' difirenze' & altre' degne' cose' infrenze' & di
 fuori non de' propinqu' alla nostra' cura' mofuori della' tofama' muary' luochi
 Milano una degna' cosa come' nel uelutano' quinto libro' furedo' col altri di
 fitti' ploro' fatti' malaffimo' hora' stare' nelle' parti' nostre' di calta' mapermifino
 all'infedeli' amo' fatto' fabricare' & hedicare' degni' hedititi' done' sitroua' a
 questi' nostri' tempi' huomini' priuati' effere' ditante' fama' & degna' loda' quanto
 questa' latre' loro' uirtu' & particularita' de' hiconueniente' loro' non uoglio' dire'
 quanto' fu' laprudenza' & humentata' di conseruare' l'ofata' dife' & della' sua' reza
 blica' & col' ancora' accerferlo' mandom' uoglio' in questo' distendere' palprete' pche'
 inoftra' fuggato' non e' forone' della' bondine' della' hedititi' & il quale' opummete
 auete' mtefo' & chesa' uero' fpecchifi' in san' lozenzo' in san' Marco' & no gli altri' de'
 uedere' fipofono' fiche' auendomi' affaticato' a conponere' questa' hoga' fuma' ple-
 rragioni' fopradite' & ancora' plademulenza' & amore' de' uporto' & atre'
 effere' grato' uederla' & p questo' a te' ladirizzo' tende' non come' ficomiere'
 ho' fia' degna' si' p respectu' di tua' magnificenza' & si' ancora' pessa' hoga' de-
 meriterello' effere' in latino' & non e' mudoliate' mastimando' io' dopu' effere' in
 tesa' & ancora' pche' in latino' fenetruioua' de' degnissimi' huomini' effe' fime' de'
 quali' ordo' no' fia' copiofo'. Come' fisa' pphala' non come' da' uetruuio' ne' dall' al-
 tri' degni' architetti' ma come' d'altuo' f'auoto' Architetto' Au' fimo' auerminorio
 fennino' il quale' fece' le porte' di fempiero' di Roma' di bronzo' fopite' di degne' mem-
 orie' di' u'emo' quarto' fomme' pontefice' fotto' il quale' l'edificari' & nella' cura'
 di Milano' il gloriofo' albergo' depoueri' ditto' fono' Enrico' sforza' duca' quart'
 di milano' el quale' colla' fua' mano' lap'ima' pietra' no' f'ndamento' colloco' & al treto'
 se' pme' in effa' hordinata' la chiefa' maggiore' di Bergamo' Ancona' hordinata' & questo

A d'effere



Auter Antonius de' Lanini



Taf. f. 11 Filarete, *Libro architetonico*, I, f. 11: Dedikation an Piero de' Medici. Das 5 x 9 cm große Bildfeld, welches die Initiale umfasst, zeigt Filarete, der zwei Arbeitern Anweisungen zur Errichtung und Profilierung eines Pfeilers gibt. Unten das Wappen der Medici.

acquesti nostri tempi credo che fusse luno due teste ouero in mezzo bra-
cio pche pare quasi questo ghomito chesa nel mezzo del braccio Vn'altra mi-
sura ancora chiamata pie laquale pocho susa pure in alcuno luogo susa &
questo pie e dimisura didue mani strette o uoi dire raccolte lequante dita el
quinto disteso & agugnierlo dipunta luno alaltro questo sidice essere un pie
Celle ancora un palmo questo sidice quando lhuomo apre lamano ragione uole
uero e come to deno disopra queste misure sono differenzate quali grandi &
quali piciole secondo liuoghi & secondo e piacuto a coloro che lamo hordinare

Al ueduto della misura delhuomo quanto al fatto nostro fa mestiero discopere
& diuendere & dondo & pche modo e diuata la misura & come ladistributio
no & dispararono secondo lonecessita & uolupta loro & in inteso la uariata de
nomi loro secondo il nostro idioma aco parlare uolgare

Ora e da uedere onde e deriuato ledificio & pche necessita laprima uolta fu trou-
to poi a che modo queste misure facopino a questo hedificio Side narreremo
come to detto imprima onde deriuo laprima horigine dello hedificio il modo co-
me fu trouato secondo nostro opinione & anche poppinione d'altri & uersimile
& ptem chualentissimi huomini quando tempo fara giudicharemo imedo sup-
ta intendere effi uero Non e dubbio chello hedificare fu trouato delhuomo ch'iu-
sse il primo che facesse case & habitatione certo non abiamo Ma e da credere che
subito che Adamo fu cacciato del paradiso & piovendo & non auendo altro piu
presto ricouero fuisse lomani in capo pcedendosi dallacqua Et siccome costretto
dalla necessita puuere imangiare cosi habitare era mestiero pcedendosi damala
tempi & dallaque Alamo dice che imanzi adiluuio non poueua Io credo pu
dissi se la terra doueua produrre i fructi bisognaua che poueisse Side come pla-
uita delhuomo e mestiere imangiare cosi lo habitare & p questo e da credere che a
uendo Adamo fatto si tetto delle mani considerato il bisogno plosio uiuere si pen-
so & megomossi di farsi qualche habitatione pcedendosi da queste piogge & anche
dal caldo del sole Side uedendo & comprendendo il suo bisogno e da stimare che qual
che habitatione facesse di frasche o capanna o forse qualche prona doue fuggire po-
tessi quando gli fusse stato bisogno Side fecosi fu e uersimile che Adamo fuisse il pri-
mo

TV potresti dire come poteua fare costui queste habitationi considerando che no
hauera ancora ferro A questo truppando p due ragioni cioe che costi come lui
siuogno di uiuere o pgrati de dio gli dotti o come egli si facessi costi fece habitato-
ni & anche come presto fuisse lomani in capo costi ancora pote andare anco
delle frische & a quel medesimo modo afferuarle apoco apoco & poi buttare su
della terra & fare habitatione come co si facesse o come denon facesse A me pare
secondo ilmo opinione delui fusse il primo che trouasse habitatione cioe o case o
uoi dire capanne Vero e che Virruuio dice che il primo che trouarono habitatio-
ni furono quelli primi che habitarono in folie & loro fecero cappanne & pome
il meglio cheloro seppono opure come si fusse io fumo che fusse il primo Adamo



Virruuio
Adam

ple ragioni sopraddette pure diffusi tanto e de primi origini furono ouero di
 ruozono da queste necessita plasma delhuomo: *.....*
A l ueduto & inteso donde e derivata la prima origine dello hedificio: ouo int
 derai come la forma dello hedificio e derivata dalla forma & misura delhu
 mo & cosi da suoi membri come dimanzi uidi. Suome per necessita & biso
 gno delhuomo dallu fu trouato ledificio. cosi quasi ogni forma & natura
 a dalhuomo esso hedificio come praconi & figure umostero essi hedificij
 sono proprio fatti sotto questi modi & similitudini & cosi hondinati & dirui
 ti. Et chesia uero tu sai come lhuomo a in se misura forma & membri &
 Come tu sai la testa delhuomo o uoi la faccia e quella che a in se la bellezza
 principale & plaquale siccome casteduno & cosi uole haure lo edificio
 tua gl'altri membri desieno conformi alla faccia benchesia uouino deghbuo
 mini desaranno begli nella faccia & poi gl'altri membri saranno contrafati
 & storti & di natura meno qualcuono non si uole guardare acquosti: cosi fatti
 pbe non sono po belli & cosi farebbe poi ledificio: *.....*
E t chesia uero dello hedificio sia derivata dalhuomo come lhuomo sia in forma
 & in membri & in misura & in quiete quando raro assegnata la ragione & la
 similitudine tu uedrai chesara cosi. Non puo neppure desono molte & uarie ge
 nerationi dispone & qualita & di belli & di non belli di piu belli & di uici & di po
 ueri di piu poteri & di piu nati di uici & di uici & di mezzo tempo & di
 contrari & di doppo & di molte uarie manere & stati & forme. Una similitu
 dine e molto euidente & nota a ogni huomo manon si consideri per molti. Et
 fono fa simia pbe e si nota a ogni huomo donde questo sia proceduto e uno
 defegretu che non sia. Ma credo che uto lo faceste ppia bellezza ac de tante ge
 nerationi dhuomini desono & fono & fono stati & faranno non si somigliano lu
 no laltro totalmente in ogni particularita. Sepure adaso situoua uno chesifon
 gli in qualche parte similitro o neluso o nella forma della psona non era pot
 laltro parti & sebene si somigliasse in uirtu queste cose. Come dico Valerio che
 uno cittadino Romano si somigliaua tanto a Pompeo che molte uolte era salu
 tato piu & colto in cambio sardebegli stato huile auerlo auuto in compagnia
 quando passaua in quella barbara melmare de gipre chesofse la uelbono colto
 in cambio. Credo bene ches si somigliaua di forma ma de totalmente non e
 finto in uirtu le sue particularita. Sude offendo nelhuomo questa uariata & di
 similitudine habbi questa puera ragione. Così uolo lo hedificio sotto forma &
 similitudine humana esso fatto. Et de cosi sia tu uedi nelli hedifici questo me
 desiano offedo. Tu non uede sti ma uino difiac o tuoi dire casa o habita
 zione che totalmente fusse luna come l'altra ne in similitudine ne in forma
 ne in bellezza che grande che piccholo che mozzano che bello & che non
 bello che brutto & che bruttissimo come nelhuomo proprio. Sude credo che
 uto come chemostru nella generatione humana & anche nelli animali bru
 ti questa uariata & diffimiglianza palmostirre la sua grande potenza & sa
 pientia & anche chemo o detto ppia bellezza & cosi a concessi allo ingegno hu
 mano messo delhuomo non se da de suenghi de non sia fano ancora uno hedificio

Come tornimento nessuno
siformigla alaltro: *.....*

Valerio -
Pompeo -

Come non si ma uno
hedificio chesiformigla
l'uno alaltro: *.....*



Taf. f. 51 Filarete, Libro architettonico, I, f. 51: Adam und Eva, Errichtung der ersten Behausungen.

Colosseo di Roma
Larena di Verona

che totalmente sia fatto proprio uno come un altro Volsse adunque idio del huomo come che inferma l'immagine sua fece assua similitudine. Così & dio partecipasse infero qualche cosa assua similitudine mediante l'ottellero che glian costo. Tu potresti dire io o ueduti pure huomini che s'asomigliano luno al altro come fuseno due che uidi amilano liquali erano bresiani che fuseno due luno ueduti l'altro. Non mi marauiglio peche erano usati duna stampa. Ma pure uera qualche differenza. Nonche un altro era ne uisamenti & nell'animo & molte cose tu dirai forse delli edificiy ancora. Come il Colosseo di Roma & larena di Verona che proprio pare luno come l'altro. Niente dimeno ghe differenza di grandezza daue ben che quasi sieno simili pure g'iseno questo differenza. Che io dete puoi credermelo che ueduto luno & l'altro. Et così ben che tu puoi del luno al altro s'asomigli ue pure differenza. Questo ti basta a questa prima ragione & similitudine.

Anche potresti dire io o pur uedute molto habitazioni che ben che non siano degne che s'asomigliano luna l'altra come sono molte case di poueri huomini & capanne ouero casine tegury p'auogioni di campo tendi & trabacche & grote & altre habitazioni. Rispondoti che faranno di queste cotale ragioni che qualche similitudine & assai aranno luno coll'altro. Ma se tu gli considererai bene tu gli comprenderai esseri differenza & non potra & questi sono assimilitudine come diceffi tartari che anno tutti il uiso auo modo ouero gli li di bettiopia che sono tutti neri pure se bene gli riguardi trouerai che differenza alle similitudini & di questo non dubitare.

Et anche l'anatura a fatto assai animali che sono simili luno al altro come sono uosche formiche uermi & rane & molti pesa che di quella specie non si conosca luno dall'altro & questo basti non bisogna pigliare l'estremita basta che a quelle cose che sono degne lo ha fatto come io detto e fatto sotto quella similitudine cioe della figura humana. Tu potresti dire l'huomo se uolesse potrebbe fare molte case che s'asomigliassero tutte in una forma & in una similitudine in modo che saria proprio l'una come l'altra. Ben sia che idio potrebbe fare detuti gli huomini s'asomigliassero pure nullo fa ma l'huomo non potrebbe gia fare questi lui se gia idio non glielo concedesse. Ma se fusse tutta l'archozoza di dario o di alexandro o di qualunq; altro ricco stato sia in uno huomo & uolesse fare cento o mille case auo modo medesimo & aduna somiglianza non mi farebbe che totalmente fusse l'una come l'altra inuente se suo para se ben possibile fusse che uno tutte le fabbricasse. Qui ci sarebbe da dire alcune cose le quali lascero al'peculariu che se uno tutte le fabbricasse come colui che serue o uno che dipinge fa che le sue lettere si conoscono. Et così colui che dipinge la sua maniera delle figure si conosce & così ogni faculta si conosce. Lo stile di archetudino. Ma questa e' altra prauida non obstante che ognuno pure di uaria oratio quanto ben che si uosca essere fatta una mano. Ueduto io dipintore & intagliatore ritraire teste & maxime dell'andretto. Illustrissimo Signore duca Francesco sforza del quale uarie teste furono ritratte peche era d'ogni & se moza piu duna data che di uno bene la appropriarono alla sua & asomigliarono

Testa di Francesco sforza
dignissimo



Taf. f. 5v Filarete, *Libro architettonico*, I, f. 5v: Errichtung der ersten Behausungen.

quali si debbono adoperare & ancora ad tempo si debbono tagliare: pot
siano piu durabili & buoni & cosi daltre pietre uue chesono adoper
re nell'edificio & quelle chesono da fare calena & cosi daltre cose oppor
tune lequali sono brutti uue alle edificare: ~~~~~

Ame par pure douere cominciare imprima abedificare questa cita n
uuanzi come to detto faro prima el disegno poi secondo misurarà &
secondo ne uerra il bisogno di tutte quelle cose lequali faranno mestiere:
allora dichiareremo tutte le sopradette cose ouero to dapo ne faro uno
stato di perse sommario di tutte generalmente come appresso intendera: ~~~~~

*Il disegno della cita
chiamato Auertiana*

Side io intendo adesso diprincipiare il disegno della sopradetta cita liqua
le disegno appellerò Auertiana & lacina appelleremo sforzinda laqua
le bedificheremo in questa forma. Et eleggerò il sito ilquale io o gia ue
duto & examinato piu uolte & acco detto ancora lo intenda reledificari
no per modo detto lo potrai intendere & uedere chiaramente: ~~~~~

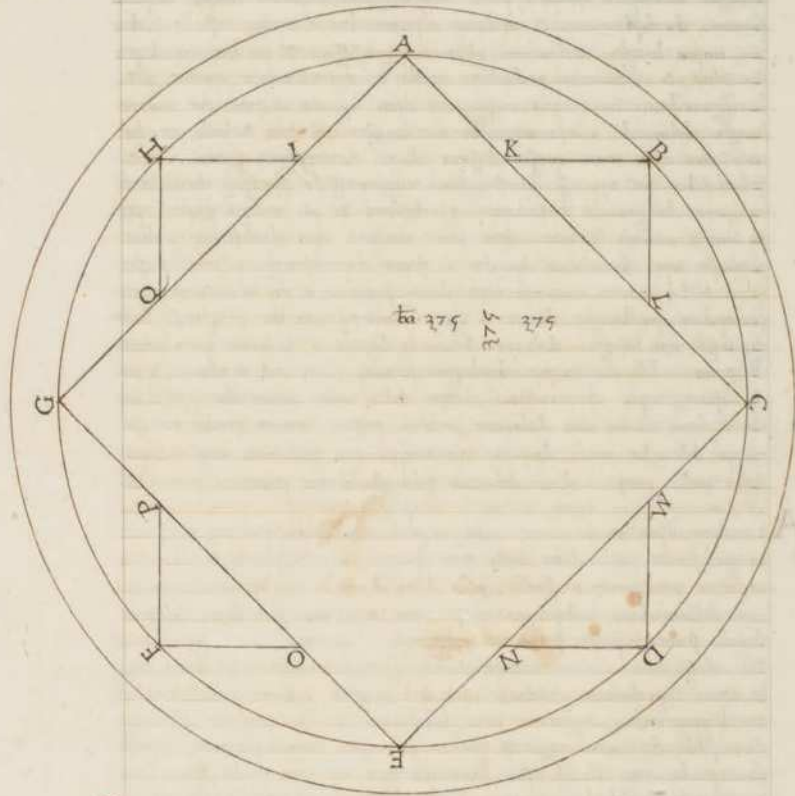
Il sito chio o uisto sic che ame pare che questa cita sia ben posta illuogo
salubre: cioe sano & anche fertile & almeno al uiuere humano sic questo:
ilquale al presente uidi in uero. Elle una ualle circondata da monti & dalla
parte meridiana emonti sono piu alti tanto che quello uento ilquale si
ma austro ne affrigo ne nono non possono offendere. Curo subsolano. Nel
turno ancora e assai difesa per rispetto de monti orientali le parti occiden
ta sono alquanto piu basse. Zephuro & Circo & fauono assai temperata
mente spirano. Ma si che la parte settentrionale Borea con Aquilone &
eurus pure alquanto acerti tempi compiu ardire lauotano che nessuno
de gli altri. Quando la fonderemo allora uidero foto che clima & pianeta
& punto & hora & tutto quello che fara mestiere intendere tutte le
proprietà. Io uarrero tutto questo sito come egli sta dipinto & quello
che noi trouamo in questa ualle auisandoti che tutta la corda & accha
demi una uentura che io trouar un gentile huò ilquale era propinquo
acquella ualle & piu delui andaua auncerto suo luogo delui auenua
quasi alentrata de sso rileua su uno monticello che tutta quella ualle si
uedeuo. Ilquale mise molte achoghente & menomi acquella sua stanza
& uolle chio desinassi collui & desinato che noi auemo commolti & uarij
ragionamenti uedendo egli chio auenuo piacere di uedere questa ualle
come gentile huomo disse montiamo a cavallo che uoglio uenire con uoi
& mostrarui questo luogo. Io desideroso di sapere tutte le bonità & lita
lita di detta ualle domandò come si chiamaua quello fiume che d'orreu
per lo mezzo di detta ualle & lui disse che si chiamaua sforzindo & la ualle
si chiamaua inda il perche molto mi piacque & accetti la proposta che detto
gentile huomo maueua fatta & così in sua compagnia andai uedendo que
sto sito & questa ualle nella quale non era gia terre grosse ma molte ualle

*Il fiume sforzindo
La ualle inda*



Taf. f. 11v Filarete, *Libro architettonico*, II, f. 11v: Bauplatz Sforzindas. »Il disegno della cita / chiamato Auertiana«. »Il fiume sforzindo / La ualle inda«.

uedra quadrato questo diquadr: piccholi per questo forma intendere
lemisure grandi proportionate da queste picchole



Come io detto lo mostro questo plinamento il quale e riquadrato in
quadr: piccholi tu gli potresti intendere grandi & piccholi atuo semo maio
plintendo di questa misura coe di quattro stady potresti quadro che fare
de al modo nostro mezzo miglio quadrato. Sudo uedendo questo tu puoi sa
pere quanto uene a essere grande per lacura o uici dire miglia o uici
due stady omici dire braccia tu sai quanti stady e uno miglio & sai
quante braccia e lo stadio moluprida & saprai quanto ella circunda
& quanto elle perogni uerso Et cosi alla ragione di queste misure massim

Taf. f. 13v Filarete, *Libro architettonico*, II, f. 13v: Zweiter Grundriss Sforzindas.

che da poterne auere comodamente & fatto questo daro modo affire con du
tre ledose che alla nostra honora faranno dibifogno

Io conuenia di quello che a fare l'aspeza di questa nostra prelibata bedifon
tione & anche colparere & mandato suo montai ad auallo & andai alla ualle
ad uenire di quella casa doue quel gentile huomo fece hore quando lapim
uolta io uandai & per uentura lui era uenuto il di dananzi con la donna sua
& co' suoi figliuoli come fanno egentali huomini per piacere sube uedendomi
mifece honore & femi una buona accoglienza & io narraogli la ragione
& il che ero andato & per amore di chi m' mandaua con singularissimo amore
fofferse auerme amostarmi tutti quelli luoghi & cosi per quella apofama Et
lamantina seguente lui & uno suo figliuolo con uno sportiere montano naua
llo & con uno famiglia apie accompagnati da quanno desuo che faceuano bene
l'apese con uno cane amano per uno & uno spiede & certi bracheta & cosi ca
ualamo tutti insieme comolto piacere & andamo uerso leuante contro al fu
me & aualcando cosi lungo questo fiume alentrare demonti surtrinfre la
ualle che non era piu di una miglia ouera uno miglio & mezzo phello prate
rie & cosi andando una lepre susopse per quelli prati & uno deom di quelli ge
uani un poco di spatio conendo qui per quel fiume la prese con grande nostro pi
cere & aualata circa di sei miglia di continuo sistroneua piu tanto che non
si conueniano altro del fiume & forse un tanto di piano dila & di qua dalsi
uue decolla mano sifarebbe trauo nell'acqua. Quando fumo in quello stremo
lui midisse passato questo poco di homico laualle fallargha tanto de poco me
no che questa disoto. Et dissemi se uogliamo andare sopra di questi monti ou
ghiamo imprima andare a quegli che sono in capo di questa ualle. Io perche
aueuo pure desiderio di trouare di quelle cose delle quali andauo cercando sopra
aquesti monti per trouare opietre o arbori che seruissero al nostro bisogno di
ssi de andiamo sopra questi qui & cominciamo a salire & come uno mezzo miglio
fumo saliti io uogho poco dalunghe dalla strada biancheggiare andai la &
uidi che quella era una pietra d'alcama uantaggiata una truertina ferrat
allora dissi a quel gentile huomo io o gia trouato di quello che andauo cerca
do disse allora uno di quegli che gli haueua menato collui ene qui per tutto &
cosi qui perfino qui alla ualle uida non e altro dicendo cosi chostui io uita
m'allegria & guardai & primo uiddi che erandi selue grandissime & domanda
do midisse che erano querece rouere frassini & tutti legnami da fuoco. Sibe
to chompresi esserui latitudine comoda ad auere della calama & uoltamoci a
pue uerso leuante & salendo un poco piu alto risguardai tutta questa ualle
la quale discerneuo molto bene & mirando pessa uiddi uno luogo rileuato di
qualche uno miglio per altezza & per lunghezza di qualche quatto miglia al
mo parere domandai la compagnia che uocho era quello miruospofo che
quello era uno monte il quale era achanto alla montagna grande donde
il fiume uenua & dispartiuasi in & faceua due rami & poi si riuoluua in se
me come si uede qui disotto disegnato il quale si chiama monte indo & cosi

Qui dapoi a' asse
laualle disegnata



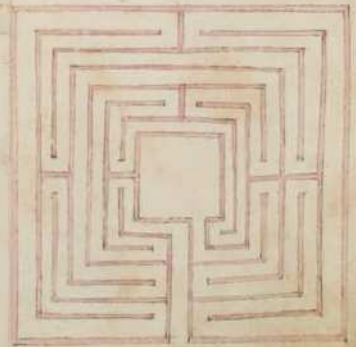
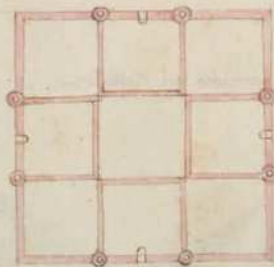
Taf. f. 19v Filarete, *Libro architettonico*, III, f. 19v: Das Tal »Inda« mit den beiden Flüssen »Indo« und »Averlo«.

ripresa dixereno di quaranta altre braccia & fa uno fosso largo cinquanta
braccia & questo terreno binalo tutto in quel quadro debi auanza de fora
secento braccia & terra bene ornate perche queste fossi & queste mura uo
ano molto uariate. Io non so se uo sapro disegnarle imodo de uenitenda il primo
fosso come to detto uoglio bene de uada spedatamente. Ma il secondo bisogna de
fara noua uolta: -

Io credo auerui inteso de uogliono andare come due quelle uolte di quello la
berinthe de feseu. Dedalo perinchudere. imimitauo Masu tumu inteso ane
tu mai ueduto nessuno, odisegnato odiscritto de uedessi ilquore disaplo fare. Si
gnore si Io uenedisegnare uno in questo foglio. Or cosi semendi questo de la ste
llo tidaro io poi bene auendere ogni cosa acco de qua dno habbia inteso echoue
lo qui disegnato cosi digrosso sta bene. Io uoglio de uani inteso sen certo nel fare
del muro & de fossi tutastoglierai dimandare queste cose p bordine imodo starano
bene. Non dubitate de uoi re gli uenisse uoglia de farlo come due de era quello di
porfema. Inome dudo qualche cosa ssum. Ben di questo tenelisco il pensiero a te so
de faramo alcuni de ducamo pche tanti fossi & tante nie. So quello importa de
quando fara fare il castello oguuno comprendera se fara hutele o no. Il castello tu ai
un quadro de cento braccia. Io non uoglio che tu pigli piu che uno quadro due
cento braccia & questo importa intre quadri pogni uerso & la serai i suoi quattro
angoli principali cioe i quattro cantu lemura alte dodici braccia & a quello qu
dro che ti resta in mezzo io uoglio una torre tonda in su ogni canto de fa
ramo otto torri in tutto. Aui inteso in sino acqui credo di si. farenne un poco di
mostra de qua de mabbi inteso lo lo fare qui de segnato in questo foglio. Ma
re de tu incomina auendere. Io uoglio in fra ogni due torri una porta de braccia
sei longa & alta noue con una pianchetta dila & una di qua come ueduto dim
cosi dudo dudo ditute. Tu ai i quattro quadri doue sono le porte di uano p luerfo
della porta andare al mezzo faramo braccia nouanta & pellatro uerso braccia no
uanta due el quadro dimozzo tresta netto braccia cento pogni quadro imelqua
le quadro uoglio fare una torre de braccia sessanta pogni quadro ma uanza de
uanti pogni parte dixereno in queste uenti braccia ne uoglio fare diti de fossi o
dodici spui & de la uanza uoglio de sia strada intorno & i quadri delle porte
come tu ai inteso uoglio de siano alte lemura loro braccia uenta de terra
& uoglio de sia uno portido intorno largo braccia otto & de sia alto dodici
in ome & al pian terreno farano sale & camere secondo de fara il bisogno
disopra in uolta ogni cosa uoglio fare. farenne ancora sale & camere & altri luo
ghi uguali siano comodi al nostro proposito. Disotto a questi uoglio fare canone
& altri luoghi & strade secondo mi parra sicche dalle porte disotto al piano terren
danno decima tu puoi fare una sala di quaranta braccia per lo lungo & uenti
braccia per lo largo & poi fare due camere dal uno capo della scala & dall'altro
dodici braccia per uno uerso & uenti pellatro doue potrai fare dall'altra parte
fondamento del castello: -

Dedalo

Il laberinto di
disposfema: -



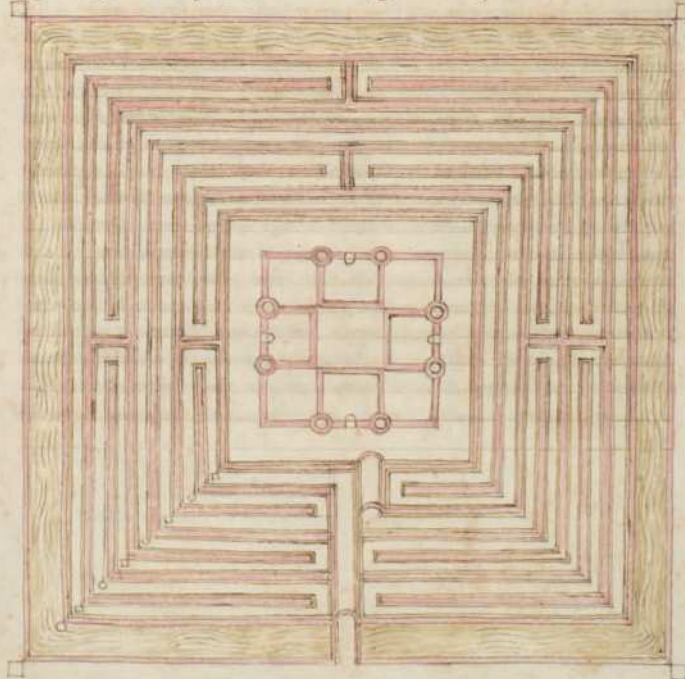
Taf. f. 38r Filarete, *Libro architettonico*, VI, f. 38r: »Rocca del signore« (Kastell des Herzogs) von Sforzinda. Links: Grundriss des Kastells. Rechts: Grundriss des Labyrinths, welches das Kastell umgeben soll. Vgl. Taf. f. 40v.

affai ben che allochio para bella Siche none fiam nessuno idifegno esse pocho che none cosa niuna che dmano susaccia che non consista nel disegno o pua modo opualtra & non e senza grande ingegno dintelletto adu lo vuole intendere come richiede essere inteso.

Lasciamo stare al presente queste ragioni & somita ande di questo oro choro che mena seom qualche ragione quando fara piu tempo. Ami tu inteso quello che uoglio fare Signor si adungi famaci il modo de acquesto Castello sopra for presto El modo fara credo pohe noi abbiamo maestri & lauoranti pietre & cala na non mancha. La Signoria uostra quando uuel fare questo principio Do. manna uoglio sicomina & de la uostra Signoria usia & de susaaci presto acco che noi possiamo compartire questa cura & fare quegli hedificij principali iqua li amia cura sono piu necessarij & maxime come e questa. Orsu chedomoni na usacia presto rendere chorde sechondo che quegli fossi animo astare & de detti fossi sidommano aduauare prestamente.

Lamanna premo ande attendere tute le corde de bisognoua secondo che em la sua intentione & in prima tesi quelle del fesso di fuori il quale arcundana tutto il quadro di dieci stadij poom faccia alquale come io detto tesi due corde dista te l'una dall'altra braccia quaranta nelquale spatio sie il fesso di fuori il qua le circunda senza oppositione & hostaculo nessuno & poi netesi un'altra dista te da questa quaranta altre braccia & un'altra di poi diventa tra laquale dif tanza auena poi aduauare pfare uno fesso di quella larghezza che delle tre ta braccia & cosi letesi tutte distate l'una dall'altra secondo che importaia le misure dalu date. Ma pohe lin intende ssi bene che io aueno inteso io glia segna in questa forma & cosi poi distesi le corde a quelle misure & distanze che qui e disegnate. Et questo fatto uenne il signore & cosi.

Descrizione del fondamento
di tutto il castello il quale e
in forma di Laberintho.



lin. fu

Taf. f. 40v Filarete, *Libro architettonico*, VI, f. 40v: »Rocca del signore« (Kastell des Herzogs) von Sforzinda, Grundriss des Kastells und des Labyrinth. »Descriptione del fondamento / di tutto il castello il quale e / in forma di Laberintho.«



Libro

sommita & anche altre acque che lo bisogno & necessita fadepino. Etti tuu qñ
 gli luoghi poteranei come sono canoue & anche quello sue segrete & così poi
 sopra terra tutte quelle compartitioni che erano hordinate tanto apertubi qua
 to altre compartitioni più hordinato & ancora alle tori tonde delle porte
 compartire conquegli modi & me che a quelle tori anno bisogno tanto den
 tro quanto di fuori. Et fatte tutte queste mura d'alterza di trenta braccia
 come era hordinato & merlati tutti intorno & letori braccia dieci da
 questa alterza delle trenta braccia infino a loro beccatagli & così dispor
 to tanto ebeccatagli delle tori quanto quegli delle miraglie cioè di ba
 due fatto antipesto & merli sopra diciascheduna uolte uno tornano di
 uenti braccia alto il diametro solo di dodici braccia & di braccia due grosso
 solamente il loro muro & così haueuano disparto dintorno di braccia otto
 & dentro in questi tornani andaua la scala con due uolte l'una sopra de
 ll'altra & nella sommita una cupoletta acuta con una palla nella sommita de
 lla palla una bandiera consua diuisa & così formate tutte queste porte co
 le caduote & porte leuatoie & pianche & ferrate & bombardiere & la
 leschiere fatte in queglioghi che non disputati da lui. Et anche in que luoghi
 che ame parue di fare alcune cose huili fea sicche fornito tutto prima
 prima latore dimetzo delle sexanta braccia & auuto il fesso & murato
 lo secondo che era determinato & comparata in questi poche illuoghi era
 storo atanta moltitudine con questi chome parue che fussino abbastanza a
 la torre fu dato l'ordine il modo & fatto la scarpa tanto dentro quanto di
 fuori conquegli modi & compartitioni dalui dati fana come e detto tutta
 la scarpa il primo inbasamento intorno alla fine della scarpa al piano ter
 reno Io gise uno sporto di due braccia comeri & così andaua circondado
 alla torre questo andito & poi come o detto disopra al piano in ciaschedun
 facciata sei finestre di quattro braccia di mano l'una l'altra & otto alta & qui
 tro braccia di muro daluna all'altra el pilastro di due braccia largo & uno
 terzo infuori & inu cantoni uno pilastro di braccia sei di larghezza & mezzo
 di sporto & alti braccia quattordici & alle quattordici braccia una cornice la
 quale questi pilastri pare che ueghino la qual cornice sporta un braccio & mezzo
 per sposto a certi fermi grossi & sofficiati quando bisogno fuisse mercuri man
 tellemi d'apoteie andare intorno di fuori modo sono hordinati & così di uoto
 in grado di trenta braccia in trenta braccia in questa cornice queste fine
 stre sono tante quante braccia elle alta cioè trecento sexanta cinq braccia
 Vedendo questa torre in quella forma diuisi in piace assai. Ma poe ai tu fa
 te tante finestre & anche datole quelle uane forme cioè quadra tonda
 & affacciata cioè otto facce & poi adotta & affeguagli la ragione inprimi
 poe o fatte tante finestre sic poe d'apoteie della Signoria nostra lauolle alta
 trecento sexanta cinq braccia Io lo uoluo fare anche tante finestre per
 da che come l'anno e tanti di così o fatto tante finestre & come e di & nota
 così come vedete sono mezze ferrate & mezze aperte & queste quattro uana
 te forme cholo date Io glieno date poche come l'anno a quattro tempi cioè
 Qua dallato fara disegniata la torre alta 365 braccia la quale e tonda & affacciata

Taf. f. 41v Filarete, *Libro architettonico*, VI, f. 41v: »Rocca del signore« (Kastell des Herzogs), zentraler Turm. »Qua dal lato sarà disegniata la torre alta 365 braccia la quale e tonda & a facciata«.

primavera state autunno & uerno

Inteso tutto gli piacque & andato dentro su plesale & entrato nelle sale & p
le camere & andato tutto le comparationi uolse perfino alla sommita salua
& quando fu su uide la cappella fatta & hordinata conuene: quelle cose che
si uedeuole. Volse uedere illuogo ancora doue lagnusdeo era & poi disopra a
lacapanna ancora uolse uedere & disse che molto gli piaceua ogni cosa & domo
domo quanto era grossa lapalla & quella fighura di bronzo di sopra della palla
a ang braccia di uano & la figura e alta doue braccia etie della palla tre
ta. Et che uole che in quel luogo fono della cappella sua continuamente uno
affare laguardia & tenere hordinato quello che faceste di bisogno & che quello
che allu bisognana plo suo mangiare hordinarli che pio uacio delcozzo se gli
tirasse su con una corda con ingegno che presto si tirasse su & cosi fu hordinato
poi uolse tutti quelli luoghi & lacque che di grado andauano giu:
ple mura molto gli piacquono & cosi cammin chetano su plagrossizza del m
ro hordinati & cosi ancora altri luoghi necessarij adouerli habitare & cosi
disotto nofondamenti uolle uedere & cosi le uolse stermane de andauano alle
torri delle porte & infino a una deesse andato & poi ueduta quella dentro
domandoni fature laltre erano in quel termine: cosi fante risposi di si allora
disse gli piaceuano & montano disopra a essa & poi discesi & usano plasua
entrata della sommita delle mura andamo uedendo tutto & cosi discesi p
essi & ritornamo nella torre & poi al secondo ponte leuatoio entrammo nel
quadro doue erano le porte: cioe disopra del portico & andamo uedendo le
sale & camere & anticamere & tutti quelli luoghi disopra & poi disotto al
pian tereno il portico cuone & dispense & cancellaria & insomma tutto uol
se uedere & ueduto disse che ogni cosa gli piaceua. Ma che uoltra ogni modo
uedere fute quelle due entrate:

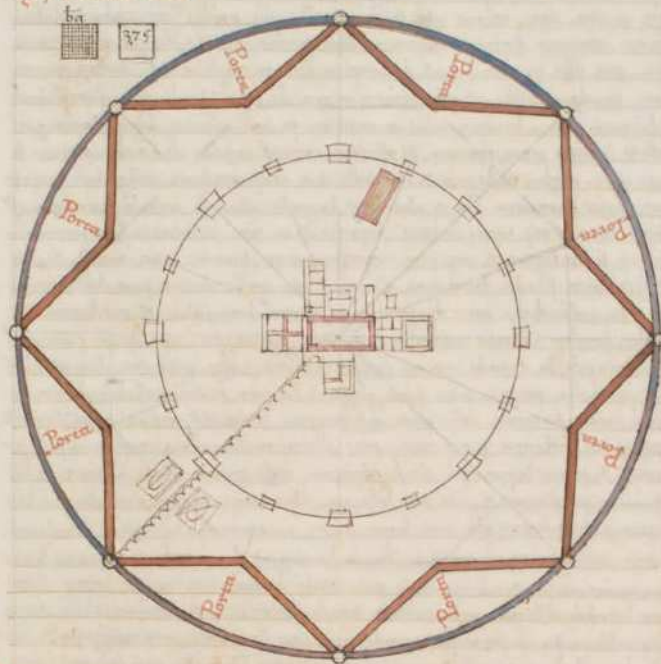
Signore come uidi che uoleuo disegnare una secondo che a me pareste che ste
ste bene & che fusse bella si che io uolo disegnata qui acco che la possiate intende
re: bene. Si madama attendere le misure & anche come tu la uolai compartire.
Il compartimento che io fo a questo se che io parto in cinque parti: queste quaranta
braccia & di una di queste parti fo la porta la quale e otto braccia larga & doue
alta & laltre due parti di la & di qua dalla porta si ne piglio una decantoni &
sportola inferiori lameta deffa & poi dellaltre due parti lascio tralaporta & que
lle decantoni che sono rileuati dal muro di lato quattro braccia. Siche mi uengho a
strignere questa ragione otto braccia delle quaranta mene resta trenta due qu
dre. In su questo fo uno tondo di braccia uenti otto di diametro & auanzami di
braccia di uano attorno & fo alto uenti otto braccia & poi gli fo disopra un qua
dro di braccia uenti quattro alto & due grosso & disopra un altro in otto angoli
di braccia quattro per diametro & alto doue & la parte disotto fo indue archi di
otto braccia di uano luno & tre muri uno nel mezzo traluno arco & laltre di
braccia otto grosso ciascheduno di questi muri & imodo che questa grossezza di



Una delle quattro
entrate del castello
la quale sono tutte
in questa forma

Taf. f. 42r Filarete, *Libro architettonico*, VI, f. 42r: »Rocca del signore« (Kastell des Herzogs). »Una delle quattro / entrate del castello / le quali sono tutte / in questa forma«.

Settentione. Questi quadrem sono ciascuno uno stadio il quale stadio e
275 braccia 1000



La discriptione della
Citta

Inella testa d'oriente lo fo la chiesa maggiore & in quella d'occidente fo
il palazzo reale le quali grandezze al presente non toccho pche quando la
farono allora intendere tutto dalla parte della piazza inuer setten-
trione lo fo la piazza de mercatanti la qual fo larga uno quarto dista-
dio aoe nouanta tre braccia & tre quarti & lunga mezzo stadio & dalla
parte meridiana della piazza fo un'altra piazza oue fora come dire uno
mercato & ui suendera cose da mangiare & come e la becheria & frutte &
herbe & altre simili cose p'lo bisogno della uita del huomo & questa fora lar-
gha interzo distadio & lunga due terzi aoe braccia dugento cinquanta a
ppresso di questa inesta gl'fo il palazzo del capitano d'acanto appresso la cor-
te che solo la strada la parte & in quella de mercatanti da una testa fo il pa-
lazzo del podesta & dall'altra parte opposta quello doue siene la ragione de
comune. Dalla parte settentrionale fo la prigione comune la quale uene a esse-
di meto al palazzo della ragione. Dalla parte orientale d'acanto della pia-
zza fo lenario aoe doue si fa & conserua la moneta & appresso la doghona
nella piazza del mercato fora come o detto il palazzo del capitano & da una

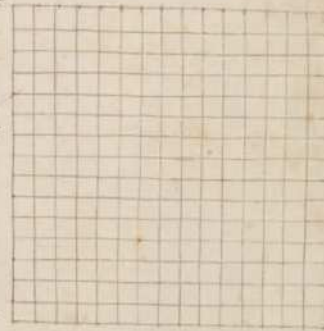
mille belle cose & di misure & di altre proportioni & qualita & donde di uia la misura & edificio imodo tu uedrai che parra che labbia loto auanti doui che poi modo uoglio che midia antendere qualche cosa nel disegno.

La figura uia a ueduto nelli anteforti sei libri donde & inde modo le misure son comparte & diuise & diminuite. Siche uolendo uoi bene intendere questo edificio disegnato piccholo accio che possiate bene comprendere il grande & rileuato questo o mestiere imprima che uoi sappiate quante braccia e il suo circuito lo uedrai & dirou come io o fatto. Ma metterete ben mente a scenero che sono queste cose dell'edificare molto sia brose p'oro medesime & questo e' p'anti uariati modi & nomi delle cose le quali s'adopano. Ma io m'offerero quanto sara possibile dirle chiare.

Lo ho fatto in questa forma Imprima & cosi farete uoi quando alcuna cosa uolere edificare. Io ho fatto imprima di cento cinquanta braccia uno quadro p'ogni uerso come uoi uedete qui disegnato in questa faccia & poi lo partito in quindici parti & ogniuna di queste parti e' quindici braccia. uoi potrete dire come e' possibile che si picchola cosa sia dieci braccia cosi come questo quadro e' cento cinquanta braccia & par si piccholo cosi sono queste dieci archeduno. se uolere ben comprendere queste diminutioni bisogna che uoi pigliate queste sette & partite una di queste parti in dieci & poi con quelle sette che auete partito fare una linea perpendicolare che sia lunga tre di quelle parti se uoi sapessi disegnare. Io direi fare una figura tanto grande. Et poi considerare essere grande quanto quella & allora comprendere la diminutione delle braccia & d'ogni altra misura. Non se s'omette bene inteso. E' m'opare auere inteso che tutte le misure di uiam da l'huomo secondo la sua forma siche fingendo l'huomo essere cosi piccholo cosi sono poi le misure de' dalu stolothono & cosi alle proportioni s'ha edisegni de' li edifici che ben de questo disegno sia piccholo auederlo noi che siamo grandi se gli uomini fussino piccholi come questi gli parra grande questo come noi pare & sara quando sara murato & fornito & tanti huomini quanto stara in questo tanti n'ostara in quello piccholo di quelli huomini piccholi. Signore se che uoi manete inteso benissimo meglio che non crei mai creduto. Per ogni modo io determinero impoco adisegnare. Signore farete molto bene auisandou che ogni cosa che s'ha dimano consiste nel disegno & non e' uerghogna che come o detto innanzi elle una scienza non conosciuta & poco aprezzata non era gia anticamente che grandissimi signori uollono sapere questa scienza inuagliata. Nerone impadore & Adriano furono de primi piton & fabij ancora amaron molto questa scienza che furono consoli & signori huomini a Roma & di loro fu grandissimi maestri di dipignere. Come non dice ancora de Puliceto fu Re & ancora uno Re che oggi uiue e' bellissimo disegnatore. Siche signore farete molto bene uolerlo sapere che uadara poi intellecto di mille gentilezze. Io m'offerero disposto



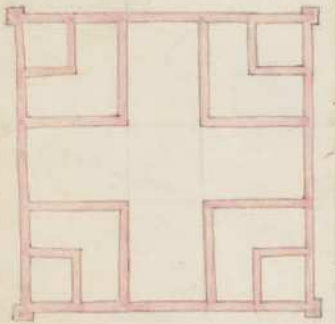
*Lo spazio che uene questo tempio
si ualua quando fare l'ouoleffi
Dini era di questo quate ta e'*



& poi sparto a mezzo pogni verso imodo detto partito in questi quadri.
fatto questo in su ogni angolo io lasco uno di questi quadri come o scem
partito a questo modo Io segno un muro con un'altra linea & dall'uno segno
all'altro cioè dal una linea all'altra sia sei braccia & questi so plemma prin
cipali di fuori e uero de spomeno fare piu sottili ma pche sia edificio piu for
te & piu durebile Io lefo di questa grossezza. L'altro muro che sono dentro lo
lefo di quattro braccia excetto quello che sono nequadri che rispondono in su
cama equali sono di braccia uentianq pquadro Ma quanto tiene il quadro
di questi cantoni Io gli fo auanzare dal canto di fuori di dietro del muro due
braccia ca' d'eduno & questo p buon rispetto: ~~~~~

Vorrei sapere pche tu sia questo & anche questi quadri di uentianq braccia p
ogni quadro canto Io uidero ogni cosa quando tempo fora credo malbia
te' m'esso p'infino a qui fuora intendere come tu tra queste mura dentro le
mura dentro de faranno equadri decantoni faranno grossi braccia otto uoi
potete p quello che e' disegniato qui meglio si puo intendere & dedire aboccha
p questa ragione Io lo disegniato tutto questo quadro & spartito in sei qua
dri equali & sono uentianq braccia pogni verso & questo quadro e' uenta
sei di questi quadri o uolote due pareti. Io uo parlaro sopra questi. Sicut ten
te bene auentire quello che dico pche sono scabiose. Imperma uoi uedete que
sto canto qui il quale come' uo detto e' uentianq braccia di uano come' ca' de
dimo de gli altri Io imprima notolo dentro due braccia & queste letolo
plomuro da canto dentro in uerso la destra da l'altre parti opposte aoe del mu
ro di fuori uno in uerso la piazza & l'altro in uerso l'entrone non gliene to
gho sonone uno braccio sicut questo quadro m'essa uentiduo braccia pogni
uerso & le fue' mura di fuori sono grosse come' o detto otto braccia. Ma in sul
canton proprio otto braccia da uno lato & otto dall'altro & tenere' bene a
mente che quello che fo m'uno fo atumi equanto e' coma piglio poi ang' tra
di questo quadro pogni lato & alle ang' fo uno braccio di uero grosso tre &
due alto & questo ua intorno intorno a questo quadro & su uimeto due co
lonne p' faccia d'uno braccio grossa & septe' alta & la distanza tra l'una &
l'altra se' tre braccia & di sopra puo uno archetto d'uno braccio & mezzo
secondo che qui in questo quadro disegniato si puo comprendere. Vedete. Signi
re e' uisogna haure' l'animo molto attento pche sono molto scure antedee
queste compartitioni: ~~~~~

Et poi io fo una uolta di sopra a queste colonne angulare aoe meoche' alta
sei braccia di uolura intendete che uene' acesse' alta questa uolta braccia
di otto di terra & la scala la quale andra su nella sommita' fara nello sp
tio di cinq braccia di portico ben del uano del portico fara solo quanto
ba' a questo la scala non locupera due braccia solo dal una delle facce &
questa andera su di sopra a questa uolta e' li fara spianato & fatto in
questa forma che quello muro che ua di sopra d'uno braccio & di sotto alle
colonne andera su alto al piano della uolta & poi figurerà una uoltera

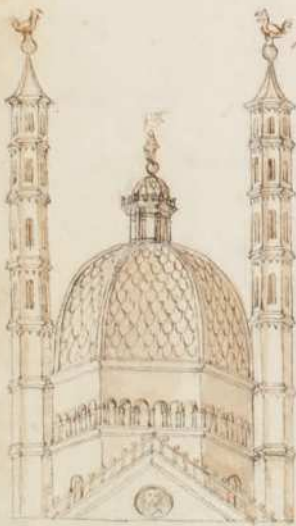


Taf. f. 49v Filarete, *Libro architettonico*, VII, f. 49v: Kathedrale von Sforzinda, Grundriss auf der Höhe des über Treppen erreichbaren Plateaus. Vgl. f. 47r.

& fara grosso quanto braccia inturo & poi ochi tondi di due braccia piu
 alti d'ordinato loro fara quattro braccia sicche fara sei braccia dimuro di
 sopra & sei difotto & questi ochi uerranno in quelle facce lequali sta
 ma scopre cioe quelle che non uengono a dirittura delle uolte & alzate
 questo sedici braccia fara una cornice difuori & una dentro quella di
 fuori ueira al pari della cornigola delcetro & quella dentro fara un
 tro corruolo andare intorno nonstante che alla cornice difuori sopra
 ancora andare dintorno & cosi si fara portate de sopra ancora andate
 & entrare delluna nell'altra da quella difuori in quella dentro & cosi di
 fuori fara una scala de figura qui alla seconda delcetro & queste scale
 faranno due a ogni tetto da una testa & l'altre due dal'altre. Sicche fara
 mo sedici di queste scale & questo fo poe sopra andare tutto senza un
 pedimento quando fusse piu gente di chi andasse o uenisse. *mmmm*

La tribuna uoglio primaparte in questa cornice d'ordinato del suo quadro se
 sexanta quattro braccia ma e ridotto a otto angoli & a otto facce fara uo
 ticinque sicche pigliando il mezzo fara alta questa uolta trenta due braccia
 Ma fara il suo fusto uentacinque & il muro di questa tribuna uoglio sia gro
 sso uno braccio & mezzo ben che io la riduca il quadro a otto facce niente
 dimeno lo la fara tonda a modo d'una scodella uolta sotto sopra & quello fo
 la fo piu alta del suo fusto il quale fara uentacinque braccia io malzerò col fusto
 tanto de ueira all'altezza delle trenta due braccia. Et poe anduerm al
 dine dell'otto facce insu ogni angolo del quadro io mirualgo tanto che
 uenga al diametro delle uentacinque braccia & poe mananzi disparto insu
 quegli cantoni cioe il piano di braccia circa undici opiu & uenti quasi uno
 triangolo in su ogni uno di questi angoli io fo uno contraforte cioe pilastre
 & piglio dal cantone poe sia spalla di questa donde de gliene uiene quattro
 di questi contraforti come qui si puo comprendere & questi uerranno su
 alti quidia braccia di sopra p'insino del muro uo diruto cioe circa di
 braccia dodici. Et a questa fine delle dodici braccia faremo una cornice
 sportata insuori due braccia & uno parapetto intorno imodo s'andra
 fatto & tra questo muro d'uno el muro della uolta grande. *mmmm*

Per uoltare che si uiene a rimanere di uano uno braccio & mezzo poe
 questo difuori io nollo fo grosso senone uno braccio excepto de aduino
 di questi contraforti degli congiungo colla uolta gl'ascio tanto di uano
 che l'uomo possa passare intorno & di quattro braccia in quattro braccia
 l'altezza io fo una uolta piccola tanto quanto dal muro della tribuna
 a questo muro d'uno difuori & cosi all'ultimo delle dodici braccia
 io fo un'altra uolta secondo sua larghezza & cosi in questo muro difuori
 fa uno contraforte & l'altre io gli fo in marmo & in colome di mezzo bra
 cio di diametro l'una & alte braccia quattro & con scale su questi pilastri
 imodo sopra andare a questo piano di questa cornice habilemente & di



Taf. f. 52v Filarete, *Libro architettonico*, VII, f. 52v: Kathedrale von Sforzinda.

essere piu congruo. Et cosi si faccia domani io uerro & mostreroti quello
 dio arò disegnato & poi mirara di queste cose. Si monomuglio che uoi
 uidiare tanto al disegno che uoi abbandonare le lettere cioè le uolte lectio
 ni pche quelle sono ancora a questo intendere molto necessarie. Auifondo
 u' de' al disegno basta solo una hora udi quando alle uolte lo studio ua
 un pocho tediato & uoi allora puo piacere & rifuggere potete disegni
 re una hora o una mezza o quello uipiacere pure sicontinu ogni di lo stu
 dio detto & uedrete se così fate saprete intendere immodo narrete poi gra
 consolatione & contentamento. Et poi di qua daquamo o sei mesi imoste
 rro di fare prazione. Vno disegno o dicasiamento o disfigure & come si debbon
 porre che sia che siano come inaturale. Questo mi piaceria assai. Io non
 uoglio p niente abbandonare lo studio pche in quello io piglio ancora grandi
 ssimo piacere & anche imparare secondo de hmo maestro alcuna uolta ma le
 sto dicerti hedificij & dipinti & daltre cose simili. ma Io nollo così tenuto a
 mente come faria hora & uoglio p certo domandare se ce nuno de uoi di que
 sti hedificia che io uoglio menelgha qualche hora. Farete molto bene. Statera
 condio & parreteosi p quello di non fu altro detto.

EXPLICIT LIBER SEPTIMVS
 INCIPIT LIBER OCTAVVS

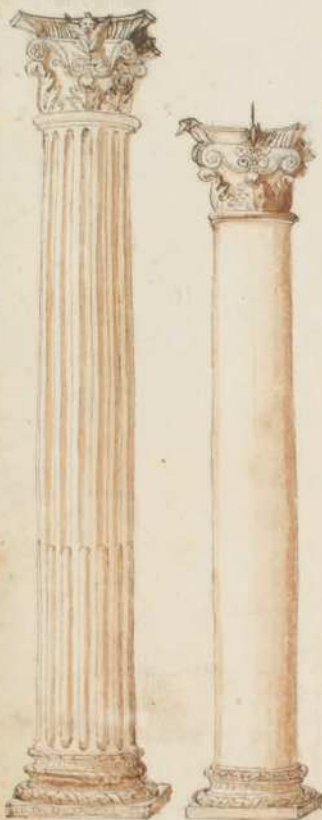
VENTO LALTRO DI SEGVÈ



te lu subito inanzi che io altro havesse preparato mi
 sopraggiuse & cominciai adomandare quello dio fa
 ceuo. Io rispuosi che non e altro homino ancora fatto
 senone designato. lu non usatogli dimente la sua norma
 & mostratomi quello hauera fatto midisse glidetta
 narare queste origini & misure delle colonne. Signi
 re il primo origine delle colome' s'fu che quando furono fatte le prime ha
 bitationi lanecessita insegno che uolendo fare una capanna o uoi due
 frasato o quello s'fusse prima mezzo uno legno il quale auera due uini
 sparti luno all'opposito dell'altro tagliatogli tutti & due' del pari rimase fo
 rcelluo. Donde ches'fatone quanto in quella forma & fitole in terra &
 messi poi quattro altri legni atraverso sopra di queste come e questo di
 legno s'puo uedere & questo modo sicomincio a fare i primi horigini de
 lle colome'. Questa secondo nostra opinione fu la prima origine della
 colonna. Dipoi secondo le cose sue in mono piu limando & pulendo. fu dato
 a questi cotati sustentaculi misura forma & proportione & nome & altri
 diuinatione come de' e detto dello hedificio nel primo che e diuariato & for
 mato dalhuomo cosi e proprio la colonna di uoi prima come a diuinationi
 & misura dalla forma humana inquanto alla diuinatione della dalhuoni



Taf. f. 54v Filarete, *Libro architettonico*, VIII, f. 54v: Grundgerüst der »Urhütte«, Herkunft von Säule und Gebälk.



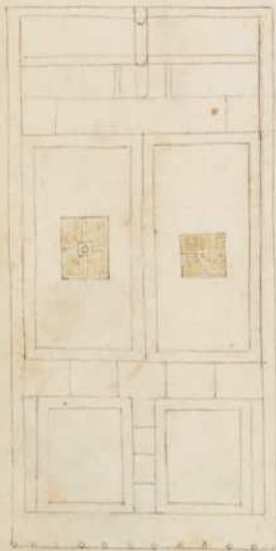
non uerra. Aogni modo uoglio uenire pntendere queste cose cheperio mi
piaciono molto. Quando miorrete uoi disegnare duo ueggia quelle colo
me come sono fatte. Quando uipacera sedomani uerrete io uene diseg
nere una. Le loro caro & statti condio pogg: ~~~~~

Venuto laltro di non giuua gia dimente & allora hufata & lui neme & gi
to chefu subito midomando fo aueno disegnata lacolonna. Signore noi
pche uoleuo sapere seuolauate quella che a Roma opure una diqueste al
to arei cono tutte ma fa pure una diqueste che piu uipare al presente adu
ga fara meglio chio faccia pure una diqueste altre pche lepossiate meglio
intendere quando noi lementeremo in hoga noi faremo una diquelle anti
scure delle quali auete intese leloro ragioni & misure delle tre qualita co
dorche ionche & corintho. Come auete ueduto colsesto io o fatto non
tondi alla dorica alla corintho no fatti otto alla ionica no fatti sette

Per al presente delle colonne auete inteso & ueduto pdisegn assai delle gran
di & delle piccole. Io uolemo sterro ancora indisegno. Ma ame pare meglio
che seputiamo unostro disegno della cosa principata come uipare uoi auete
inteso & ueduto come uo scompartita lassè inquadreti / o uoi due pareti
liquali sono trecento trenta & cento sessanta paltro & haueu ueduto come
il fondamento io lo scompartito in due maniere nonso quale uipare piu / o que
lla che a una corte / o quella che a due luma & laltra impiaco ma sem par
fa il disegno delluma & delaltra & poi lo mosteremo al Signore mio pa
dre. Et quella che allui piacera piu quella sifara: ~~~~~

Credo che abbiate inteso checiascheduno diquesti pareti ouero quadreti so
no dieci braccia & questi sono pmisurare ogni cosa dipunto uorrebbono esse
spartiti in dieci. Ma pche sono cosi piccholi che auoletli spartire sarebbono
isegni adosso luno alaltro. Sibe uoi intenderete questi quadreti p tutte qu
lle braccia sopraddete puossi considerare ciascheduna diqueste linee uno tra

Questo fondamento che uedete qui lineato e duna ragione & e compari
to in questi modi come uoi uedete qui disegnato questo portico dinanzi
o uoi due loggia sono undici archi liquali p li sono gli archi dodici ta
& le colonne sono grosse braccia due & mezzo & sono tredici colonne
le quali saranno alte braccia dicoto larcho fara sei ar che fa intuto
braccia ueniquattro alto & questi sono adue quadri due braccia fara
alto dalpian terreno & fara sei gradi & cosi equali fara tutto il piano
A questo piano della loggia dinanzi & come o fatto dinanzi questa
cosi dalaltra parte intendo ancora difare uno portico uquale non sa
senone lameta di questo dinanzi cioe braccia sei larcho & dodici alto
& disotto del piano terreno fara una uolta laquale andera circuncirca
& fara di larghezza di braccia sei & questa uicineria uita laque & uita
laltre brunite ~~~~~



Taf. f. 57v Filarete, *Libro architettonico*, VIII, f. 57v: »Dorische«, »korinthische« und »ionische« Säule. Grundriss der »casa regia« (Palast des Herzogs) von Sforzinda; vgl. Taf. f. 58v.

& lungha cento braccia & nel mezzo e una porta laquale ua alle stalle & questa strada fo acagione quando la nostra Signoria uoleffi alcuna uolta uedere andare uno cavallo senza essere ueduto che si possa sta bene. Le stalle quanto faranno grandi elle faranno larghe uenti braccia & lunghe sessanta & di sopra fara scompartuta una terza parte in camere & luoghi di biade & anche datenere fieno & paglia piu amalli & cosi queste stalle a rorno il portico intorno & ancora aranno uno cortile largo uenti ba & lungo quanto sono le stalle & l'entrata fara da quella parte di dietro con una porta laquale seruera alcuna & al altra stalla serua cioe doue s'entra ra imbarca uoi mauete inteso sicome uengono nel disegno adritto della perspetta & passa una uolta sotto il portico doue de poi enterra nel canale. Io lo intesa infino aqui mi piace credo che anche nel fare tu forse agiuuauerai alcuna cosa & anche minuirai secondo ti parra ch'esta meglio. Et ben sapete che nel fare si uadateua ancora alcune cose meglio secondo i proprii siti che accagiono apiu comodita & bellezza uoi potrete imparte compari: dare p questo poco disegno che e qui la facciata dinanzi & passa potete con fidetate ancora come ne ranno: laltre parti tu di diuerso mi piace & poi come e detto nel fare uoi & uostro padre potra agiuuare & minuire come auo parra.

In molti & diuersi modi si potrebbe fare: ma pure alla fine bisogna per piglia re una & in quella fermarsi. Voi haue ueduto questo modo egli e ancora uadafarlo con una corte & fargli uasamenti & gli abituri di uanti & anche po: uerfo & puossi ancora fare due corti l'una inanzi l'altra & l'altra & l'altra fare gli abituri cioe sale & camere tanto di sopra quanto di sotto secondo il bisogno & secondo pare che sia meglio. Et ancora il modo come a fine uno cortile grande da la parte dinanzi senza altro habituro ne da conto ne di uanti & in molti modi come e detto che farebbe lunga cosa auolere narare: tu e & anche non faria inteso. Ma una cosa uido che come nel disegno farete u poco scorto apoco apoco puoi medesimo intenderete piu modi & piu uante in uere comprenderete di uari edificij che non si possono dire.

Io credo quello ch'eti di che senza disegno queste cose male si possono intender: p questo io quanto a me fara possibile mi sforzera di comprendere: pigliate: che mi uogli mostrare quanto ate pare ch'eti capace apotere intender: queste ragioni delle edificij. Non dubitate Signore attendete pure come uolete.

Arei caro ancora di intender: doue procede l'arco & la porta & dice: mi si fidee fare & doue di uisano & in che modo fu la prima uolta trouate queste cose se origine: n'una tu ne sai. Le origine & che furono trouate. Io quello ch'no sentuto ueneduto. Ma al presente non alio uisoglio dire: che non e' altro domam quando sarete uenuto uido tutto son contento sta conio.

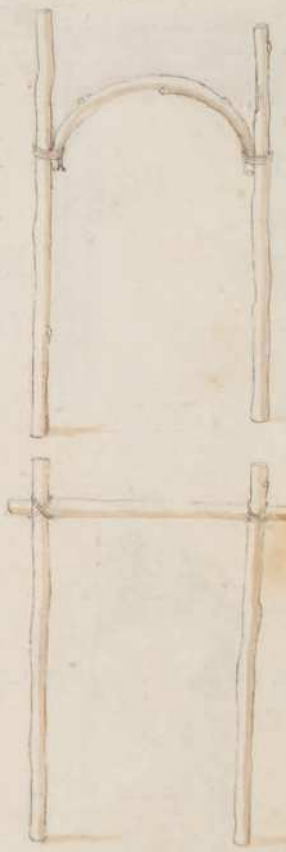
Laltro di seguente subito senza altro cose di uoi mi domanda come si dea fare.



Taf. f. 58v Filarete, *Libro architettonico*, VIII, f. 58v: »Casa regia« (Palast des Herzogs) von Sforzinda.

larcho & de fu la sua origine & inde forma & piu bello & piu forte auendo
 aueggere uno grande peso & cosi le porti quali sono piu belle oquadre o tonda
 & a due misura si debbono fare de sia piu ragioneuole che ueruno altro modo

Signore lauostia Signoria non domanda poco lo quello no fontito uene duo
 Donde de diuasse imprima larco fu che quando quello il quale imprima se
 habitatione o dipaglia od altro quando uenire affare la porta credo pigliasse
 qualche legno auendeuole & torse lo & cosi fece come adire un mezzo tondo
 o chelo legasse adue altri legni dritti che piantati auessi in quel luogo doue
 di terminato auena la entrata & cosi da questo primo modo credo dirina
 sse larco poi un altro lo fe un poco meglio fe uno cerchio & tagliollo per mezo
 & poi lo pose pure insu due legni & fece una porta collarco tonda disopra
 La porta quadra quasi pfe medesima sirono che fu un altro che ficcau du
 legni intiera pure p fare una entrata dritti sopra a terra & poi leghato
 ne un altro a tera uerso ouero chello conficasse o legasse & come si faceste ta
 to e de questo pare uen simile de fusse la sua origine prima o in questo mo
 do o in altro questo anoi non fa case. Veggiamo pure le ragioni de ste & in
 de modo stamo meglio & come lamo uate glianuchi & come le timorono
 & ridussino tutte queste cose appartenenti all edificare & cosi secondo lusa
 uano loro confortere a q cheduno che a affare o a far fare hen uoglio segui
 tare loro & de la scuo questi modi che oggi di fusano quasi tutto lodo ben
 quegli che seguitano la pratica & maniera antica. Et benedico lamma de fi
 lippo di brunelleschi cittadino fiorentino famoso & degnissimo architetto &
 fontissimo imitatore di d'edalo il quale rifiuto nella cita nostra di uenire
 questo modo antico dello edificare p modo che oggi di mal' uita maniera
 non fusa senone all antica tanto in edificij di chiese quanto ne publici & pi
 uati casamenti. Et che uero sia se uedete che cittadini priuati che faccino fa
 re o casa o chiesa tutti acquella usanza corrono intragualtra una casa
 fatta in uia contrada nuouamente la qual uia si chiama la uignia tutta la
 facciata dinanzi composta di pietre lanorate & tutta fatta al modo antico
 si che conforto a ciascuno che uisiti & cerchi nello edificare un modo an
 tico di fare & h' fare questi modi che non fusse piu bello & piu huile
 a sironze non fuserebbe come o detto disopra no anche il Signore di ma
 roua il quale e intendentissimo non userebbe senon fusse quello che dico
 & de sia uero una casa chelli a fare fare a suo castello insu il po
 la quale ueda testimonianza si che prego ciascuno che la sia andare qu
 sta usanza moderna & non la lasciate consigliare a questi maestri che u
 sano questa tale prauacata che mal adeto sia ch'altro credo che non
 fusse senon fuffe gente barbara che la condusse in italia. Io nedo questo e
 xemplo all edificare antico al moderno come proprio le lettere aoe come
 il d'ure di Tullio o di Vergilio a quello che fusano da trenta anni adietro
 o quaranta che pure oggi e ridotta questa usanza in migliore h' ufo che
 non fusereua in questi tempi passati aoe del d'ure impropria con h' ornato eloqui



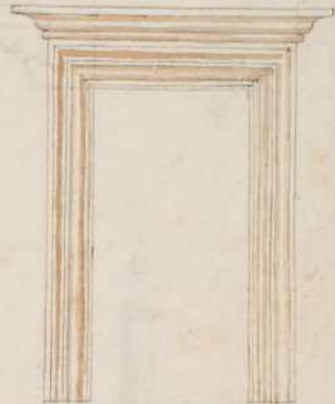
Taf. f. 59r Filarete, *Libro architettonico*, VIII, f. 59r: »Urformen« der »porta coll'arco tonda« und der »porta quadra«.

Ordinis I.

che sia uero Io o pure ueduti a Roma archi tondi & grandi & stare forti & maxime inter me & nell'antonia & molti altri hedifici. Ma si che quando pure auessino dubitato un poco arettono sono due archi luno sopra laltro & pñiente nuno di questi acuti non hufano. Side poi deloro nogli hufano ancora noi nogli douamo hufare. Le porte possono esse quadre & ande possono esse mezza tonde. Ma pure gliantichi hufano lamaggior parte quadre & nelli hedificij priuati non uidi mai senon quadre. Vero e che impore dicata come che sono a Roma sono tonde tutte. La misura delle porte sono ditte ragioni. Side uenue domani & io uideo le ragioni che uoglio auere & gli modi che hufano gliantichi & cosi degli archi laloro forma & modi.

Venendo ildi seguente lui con grande sollecitudine fu allora hufata & domandati le ragioni & modi degli archi & porte come si debbono fare & che steno bene domandandomi di questo a me fu forza sodistarlo alla sua domanda. Rispuosi Signore alla uostra adomanda io uoglio sodistare in prima alle ragioni che uogliono esse le porte cioe la larghezza alla altezza uideo la forma come o detto possono esse ditte ragioni dimisure come sono ancora le colonne o altri membri antichi & queste ancora secondo el uoglio doue si fanno che secondo illuogho cosi richieggono la misura & fa mosi a due quadri. a uno & mezzo. a uno diametro & cosi sono ditte ragioni dimisure cosi gli archi ancora a uno queste medesime ragioni dimisure: cioe dorico ionico & corintho cioe a uno quadro & mezzo & a uno quadro diametro & a due quadri ildi diametro che auete inteso dinanzi come si piglia dal quadro giornamenti che si fanno allora sono di piu ragioni ma unuer salmente sono tutti in questa forma. come uedete disegnate cioe la forma de loro membri. Magli ornamenti sono di piu ragioni & uarie. equali horna menti quando accadrà in questi nostri hedificij di fare allora uedrete & quegli che piu uipiaceramo quelli hufarete. Questi hordam como o detto gliantichi gli hufano in questa forma & parue allora questi modi stesso no bene in questa forma altri archi trani & poi ancora altri archi tondi & cosi alle porte & notate che queste sono solamente la forma delle porte quadre & le tonde erano in questa forma uero e che si doua loro altri membri piu adornamento come uedrete in quello che noi faremo ne nostri hedificij.

Auete inteso le misure degli archi & delle porte & la forma che gliantichi usauano ma questa pratica moderna hufano una tale maniera la quale non altrimenti uoglio narrare che elle sono belle muista & ande auedere le loro forme saneno spiacenoli auoi audirle & a me fatica & dispiacere auer ueruele. Ma solo come uoi ne uedrete alcuna che non sia nella forma che gli lle che sono qui disegnate quelle saranno moderne uero e che acuti non me de ildi disegno paiono allora piu belle che son fatte compiu fantasia ma piglio chi le uede non guarda ac quelle & feru l'animo ac queste anche. Et cosi tutte laltre cosi appartenenti ac queste delle edificare uogliono esse al modo antico.



Taf. f. 6or Filarete, Libro architettonico, VIII, f. 6or: Porta »quadra« und »a mezzo tondo«.

& anche altre arti appartenenti al disegno come o detto dipintori
 dipietre & disegno & daltre arti appartenenti al disegno come o detto diso
 pra io non uoglio dire piu di queste tali differenze basta auoi auere inteso
 p'insino a qua che credo che questo auete inteso & mediante il disegno seua
 uenderete uoi poi medesimo l'entenderete & gusterete che fo uita amo
 le cose antiche & che grossezza / e nelle moderne. Lasciamo andare uoi auete
 inteso & ueduto il disegno della casa uostira in questa forma & auete inteso
 lo ragioni delle colome archi & porte & donde sono auuto origine. Siche
 se auoi piace questo disegno il quale auete ueduto / ouolete intendere altro m
 do Io crei auo setipiacessi tu ne facessi uno comina corte sola espino fare
 con uno cortale il quale sia cento braccia quadro & poi che sia dinanzi alme
 desimo modo dett questo diduo cortali faremo lo & poi ne faremo ancora un
 l'ro di un'altra ragione & quello che piu piacera come o detto sopra. Ma imp
 ma che altri disegni face' io uoglio fare secondo che a stare la piazza & poi uo
 glio fare l'arcuescuato & questo fo che non uicurate troppo di uederlo fare p
 uederete poi fare. Come no aogni modo io lo uoglio intendere. Cui farebbe tro
 po uedio pche si genera a fine potocchi di lo ueldaro poi intendere prestime
 fide in questo tempo attendete puo ad insegnare che ancora lo uenderete piu
 facilmente seosi tipare lo fare uolentieri. Tu di forse pche uido uedio a stare
 qui non p questo Signore. Io son contento che uoi uicurate continuo Orbe
 quando tu lai fara fa dno lo sappia & poi tu melo dani intendere & inque
 sto mezzo fare quello che detto. Ma uoglio che alcuna uolta tu uongha a
 me accio che mi mostri qualche cosa del disegno fatto della buona uoglia.
 Mandate p me che uero quando auoi piacera pche potrei uenire a tempi
 che la uostira Signoria farebbe occupata in altro in buona ora io mandero p
 & cosi si fara.



Paruto il Signore io hordinai una asse p fare il disegno come auena a esse
 la piazza & fare tutte le sue comparuoni imprima imparcelli come e nostra
 usanza di comparare il piano & fare questo scompartimento in cento cinqu
 ta braccia largha & trecento lunga cioe uicero della piazza & daparte
 uoglio fare uno canale il quale uada circondando l'argho braccia dodia &
 poi uno portico l'argho di braccia otto & daltrezza braccia dodia & nelme
 zzo della piazza io intendo fare una fontana laqual sia in questa forma
 come qui uedere disegnata la piazza ara sei entrate lequali faranno di
 dalla testa & due nel mezzo & dapie & intorno a questi porti a faranno g
 gli che uorano darento & dalla parte opposta a fora mercati & altri se
 condo parra poi che steno meglio. Questo distribuire delanti non uoglio al
 tro due pche credo si distribuiranno in quelli luoghi che starammo bene que
 sta piazza ara tutto bonoghe in uolta di sotto imodo che auamo loro consi
 dera a ascheduna ploro exercatio & in alporua & il canale fara una stra
 da di larghezza di otto altre braccia & fara piu bassa delo portico uno
 braccia & mezzo & cosi piu basso delo piazza in ogni entrata della piazz
 fara uno ponte l'argho braccia otto & intorno alla piazza in uero il sei ouero

77 canale

Taf. f. 60v Filarete, *Libro architettonico*, VIII, f. 60v: Brunnen im Zentrum der zentralen Piazza von Sforzinda.

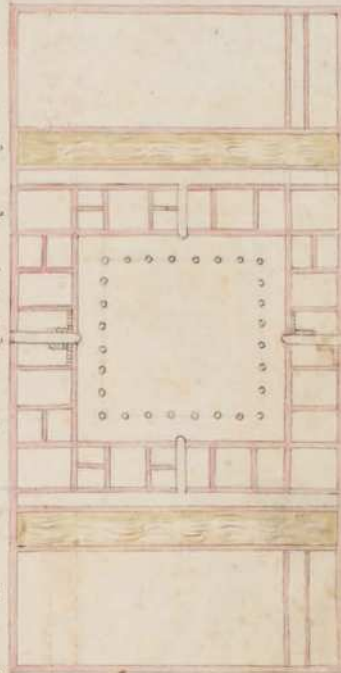
della tribuna tutta lavorata amuseco in questa forma che intorno aloca di
 delmezzo della tribuna sono razzi doro incampo azzurro & tutto d'esso
 della tribuna sono legelarchie degli angeli per ordine secondo piu fidipingo
 no lamaesta diuina nonuera maltra forma discripta senone assulitudine
 di quello razzo intorno alochio delmezzo & questo pde della diuinita non
 sena forma che lhuomo possa pigliare figura propria senone quanto nedi
 ce esso quando se lhuomo chedisse chelaucua fatto alla imagine & similia
 dne sua laqual cosa ancora bene non si disaerne se lamina olcorpo quello si
 sia io lo faua a questa similitudine come adue uno sole risplendente i quale
 tutta questa tribuna di quegli razzi doro rillumina cosi poi qui nelle facc
 te piu basse della tribuna gli sono discripti di questo musaico i quattro uongeli
 sti & i quattro doctori della chiesa in figura & poi nella tribuna dacapo doue
 e laltare grande gli dimusauo discripto la figura di cristo & quella di nostra
 donna in tribuna sedenti in raggio doro nel campo azzurro & poi alla diuina
 ra della mezza scodella della tribuna infino almezzo della tribuna e tutta
 dimusauo lavorata intralatre cose in su ogni angolo delcento della tribuna
 chiesa gli e uno apostolo grande in uno tabernacolo pmodo hordinato & fa
 to che pare riluare dentro al tabernacolo quello apostolo che gli e figurato co
 si e cascheduno Et negli spazi gli piu stordite fanno dipiu ragioni deltestame
 to uechio & nuouo & cosi tutte leuote sono lavorate amuseco conuane figuri
 di propheti & daltre figure cioe di santi beati & anime salue & queste dipintu
 re non solo puno maestro fatte Ma pmolti i quali si conproparono in questo
 luogo di diuersi parti di italia & oltramontani i quali erano optimi & uonta
 ggiosi maestri dipintura uero e che dimusauo inel principio no gliene fu senon
 quattro che dimostrano dilauorare dimusauo de quali uenefu due unitioni
 & due fiorentini ma poi nelauono assai tanto che tutto fu lauorato amusa
 uo imodo che a entrare in questo tempio parua una cosa stupenda adu ilue
 deua Dal terzo della altezza di questa tribuna ingiu gliera una cornice &
 cosi circunda tutta la chiesa dentro la quale ereta dacetate colonne dipoco in
 lieuo acanali doue che ualuna colonna & laleua era tutta lauorata di porfi
 di diuarsi & ueri di uarie ragioni & di uari lauore i quali di a uedere a
 Roma inel portico di sco pietro certe gabbie doue sono dentro uocogli & an
 cora in altri luoghi a Roma come in santa profedia & ancora in santo An
 drea che e diruto a sco Antonio ueneuedrai di questi lauori assai & ancor
 a Milano in uitale tempio il quale e anachato con santo lo renzo una be
 lla duca & bene intesa dachi la primapio & laltre terza parte dell'altezza
 di questa tribuna che uene alpiano terreno sic poi intrano laa di uale di u
 rmi di uari colori mischiati & anche di porfi di diuersi colori seguita tut
 dentro. El paumento tutto amuseco di pietra come e quello di sco Marco
 di Vinegia Ma questo e altre cose discripto in esso nelquale e discripto in fere
 no il purgatorio con quelli uari principali che condannano lamina adonna
 none & lepene che passano quelli tali uinofi Et cosi il purgatorio colle amm
 che si purgano & fanno penitencia deloro peccati nelle altre uolte disopra



Taf. f. 65r Filarete, *Libro architettonico*, IX, f. 65r: Ecke der Fassade der Kathedrale von Sforzinda (nach dem Vorbild der 'mole adrianea', Castel Sant'Angelo, vgl. Abb. 1.11 und 1.12; im Widerspruch zur Ansicht der Fassade auf Taf. f. 47r).

namein dono secondo silegge: anzi e' piaciuto disfare questo in questa forma
con questi hornamenti adhi piaciuta hora disfarne uno piu hornato & piu be-
llo facalo de quanto piu bello fara tanto a me' fara piu caro. Io so bene:
che impiu' modi sene puo' far & compiu' uarij hornamenti. a questo non in-
tendo altro fare: uoglio bene' aggiungere labituro deluescouo & decalonaci
& depreti.

L A stanza deluescouo & decalonaci & anche depreti fara in questa forma
che d'ietro alla chiesa fo uno quadro quanto e' il quadro della chiesa & in que-
sto quadro io fo un chiostru piu' quadro comin portico intorno alto braccia
sedici & largo d'ici & lecolonne saranno grosse uno braccio & terzo & alte
traicapitello & labasa braccia dodici luna. Delle parti di questo casamento fa-
ra p'ouesouado l'altra fara pecalonaci & anche p'preta & questo era una po-
ta grande p'opposito diueto alla chiesa donde fara l'entrata huiuer sale sen-
terra in uno cortile grande il quale fara comune' cosi acalonaci come alarcue-
souo planeta grande donde' cosi era uno orto larcuesouo & unaltro ecalo-
naci & questa fara la forma del fondamento ditutto questo casamento il quale
e' comparato in tre parti come e' detto disopra l'entrate sono due l'altra risponde
diueto alla chiesa sotto il portico della chiesa il suo fondamento sie in questo mo-
do come qui p' questa poco disegno si puo' comprendere il quale e' dimisura prim'
il quadro del casamento. cento sessanta braccia & loro e' lameta come e' detto diso-
pra ledificio e' inuolta uno disotto lequali uolte sono duano luna quindici bra-
cia & e' in questo modo che lamura d'acanto sono grosse uno braccio & mezzo &
poi ue' uno braccio & mezzo duano & poi unaltro muro duno braccio in que-
sto uano io fo una cloaca doue gliacquidom si riuoceranno tutte & ancora iluo-
di comuni risponderanno in questa l'aque porteranno uia ogni brunura
Questo muro nel primo fondamento e' grosso cinque braccia & poi io riuoluto
in questa misura & grossezza infino al piano terreno quando fara alpiano io si-
dutto a due braccia p' infino alla prima uolta sopra terra & dalla uolta infu' londa-
ro uno braccio faranno poi queste prime uolte degli portichi di questo chiostru
uno piano degli portichi della chiesa & sicome leuolte disotto sono riparate in
due cosi disopra alpiano terreno faranno ancora sparate in due & quello mu-
ro dimezzo despartite leuolte sie doppio & in mezzo uacuo duno braccio doue
e' una cloaca che uia p' mezzo aoe una g'ora d'acqua & tutte l'aque si della
chiesa & si ancora del casamento in modo sono hordinate che tutte scorrano p' que-
ste g'ore & nettono & mondano & menon uia ogni brunura.



Come qui tu uedi disegnato questo quadro & secondo dieti uedi questo sco-
partito Compato cosi e' proprio ledificio & sopra terra & in questa forma & di-
sotto sono conoue' ante amolte cose & disopra darora all'altezza delle uolte
disopra fara quello portico incolome d'altezza otto braccia & ac quello piano
fara sale & camere de' responderanno parte insul chiostru & parte insu' l'orto &
cosi quelle compartitioni faranno dalaparte decalonaci senon che in membr fa-
ranno paltra uia secondo & la conuenienza delle persone disotto staranno.



Taf. f. 66r Filarete, *Libro architettonico*, IX, f. 66r: Grundriss und Ansicht des Palastes der Kleriker («il palazzo» bzw. »l'abituro del vescovo e de' calonaci e de' preti«).

Perfema
Oratio:-
Muno scruola

diquelle Romane come fu quella di porfema quando era acampo a Roma & come oratio rippo il ponte & ancora quando Mutio scenola sarfe abrucci & dalcime altre siche io gli dissi che sarebbe bella cosa ma a me importava di fare piu presto huomini famosi chesono stati dal principio del mondo piu fino a questo nostro tempo come che e una sala a Roma nella quale uo dipinto tutto la eta & gli huomini iquali sono stati secondo quella eta & cosi uenpi imodo de e una degna & bella sala mi piace ma efu uole prima dire al Signore & quello che piu gli piace si fara & cosi narrotogli tutto gli piace se faceffe questa della eta Et cosi a questi notabili maestri fu dato del adoue sono fare & tu tra questa corte era felicitata benissimo & nel mezzo era quella quercia o uoci dire rouora la quale gli era quando si bedefico lacata & cosi di uora lalloro ancora uole degli fuffo saluato intendi bene de questo uolle che fuffe uno cortile solo & non fe due Ma direto uolle gli fuffo bene in quella forma tra pariti u mezzo uolle u fuffe una fontana allato a questa quercia parte dima mo & parte di bronzo nella quale uolle siconsuasse quella rouora a e quella quercia con quella aquila di sopra & quello fu il fuffo dim mezzo della fontana la quale fu di bronzo fatta come dire quella rouora con quegli storni liqua li erano adantan imodo chobutauano acqua plabocha & nel uolo della aquila era come dire uno uaso dim mezzo a quella similitudine fatto laquila te consua acquadota appresso & imodo adantato chedel uaso & derami ufa ua laqua siche di lauedeta simananghaua sibe appropriata era & pche for se tale leggiera qui chon lauedette altrimenti cio lo io disegnata in questa forma come ella era & cosi in quegli marmi era intagliato come quella aquila combatte con quelli falconi & tutti quelli gesti chesca mentre si bedefico lacata & conlectore intagliate ancora chesificauano el tempo & imodo qu do furono questi gesti delli auguri di questa aquila: mmmmm



Prima eta
Adamo:-

Fatta questa fonte nel cortile di uermino di fare sotto il porticho tutto leta & gli huomini di forma chede ogni erano deffe ricordati in qualunqz faal ta fuffe & in che tempo erano stati cosi giunisse por dme tutti di grado i grado conlectore atum di sono scripte chedimostro il poe erano stati in quello luogho dipinti & anche loro nomi imprima fe dipignere leta in forma di una donna che parua filasse huomini Et il primo huomo appresso di se stana dipinto coe Adamo & ancora indineto quale parua chel fi lasse & a questa prima eta era appresso figurato Adamo & Cua & gli ltri seguitauano & pofilo tendua Tubalchaim il quale fu lultimo di questa prima eta chede pmo fuffe di fama & lui dicono essere stato inuentore di piu cose maximo della musica & duto questa prima eta nouecento ue ta anni:

Seconda eta
Noe:-

Fecce ancora nel modo sopradetto figurata la seconda eta & questa auo ua appresso asse poprino Noe & pultimo il quale non era ancora spicato dal filo fu Nino Re degli assiri & questo Nino fu mille ottocento anni da poi adamo siche impare de questa sia durata nouecento anni mmmmm

Taf. f. 68r Filarete, Libro architettonico, IX, f. 68r: Brunnen im Hof der »casa regia« (Palast des Herzogs) von Sforzinda.

gnessi ala tu mai uelata. Io non lo mai uista ne dipinta ne imolato modo, ma
 che figurare suposta labugia & la uenta siccedo che starebbe ancora bene ma que-
 lla arti piu caro. Deuote dio pensi in qualche figura che a me para sconformi.
 & anche aui celapotremo poi fare dipingere. Si prua se pensaci un poco tu ai
 pure assimigliato benissimo la uirtu & anche il uicio. Ma uorro chemela dorian p
 cio meglio. Auolta posta la uirtu p modo la uirtu d'ore. Pensato & fantastiati
 sopra a queste fantasie assai domandato da esso dissi Io credo ouere trouato
 da figurare la uolupta & anche la ragione. Do dimmi inde modo che la uirtu
 po caro. El modo dio o pensato da figurare la uolupta sic questo fare una
 femmina nuda con uno pie' insu una ruota collale apie & allospalle & late-
 sta piena docha & da una mano due bilancie cheluna ua ingiu & l'altra insu
 & con l'altra mano porre che uoglia pigliare 'l mondo & la ragione e in questa forma
 inpresso la quale siede insu uno quore da una mano tiene una bilancia la quale sta
 dritta & dall'altra tiene uno freno il quale freno risponde aca schieduno di questi
 fili auro de' sentimenti del huomo & apie a pianelle dipinto ha tre facce aoe
 una diuechio & una dimezza statua & una digiouneto & quella dimostra
 el tempo auenire & l'altro amezzo tempo dimostra il presente diuechio dimostra
 il tempo passato. Sicche se uipiaci la uirtu fare dipingere lo o pensato ancora
 come si puo dipingere la pace. Io ho pensato ancora come si puo dipingere la p
 de & la guerra in una figura anche questa mi piacerebbe di intendere meglio
 uoglio sudipinghano qui queste figure aoe della uolupta & della ragione se-
 condo questa tua fantasia & cosi furono dipinte tutte con altri hornamenti &
 lettere di bello auctoria & cosi per altri luoghi della corte fece dipingere mol-
 te altre cose degne ornata tutta la corte di degne dipinture & anche memorie
 & cosi anche moderne. Ancora loro d'altre cose appartenenti al bisogno dellu
 so della corte massime di ammire & di uita & porti & finestre & ancora doue
 erano il luoghi da mangiare & da bere & di luoghi atti a pigliare acqua & di
 candellieri aoe da tenere lumi & d'altri di ferro di questi hornamenti solo du
 no d'accha cheluna ragione d'oro.

Come è figurata la uolupta
 & la ragione.



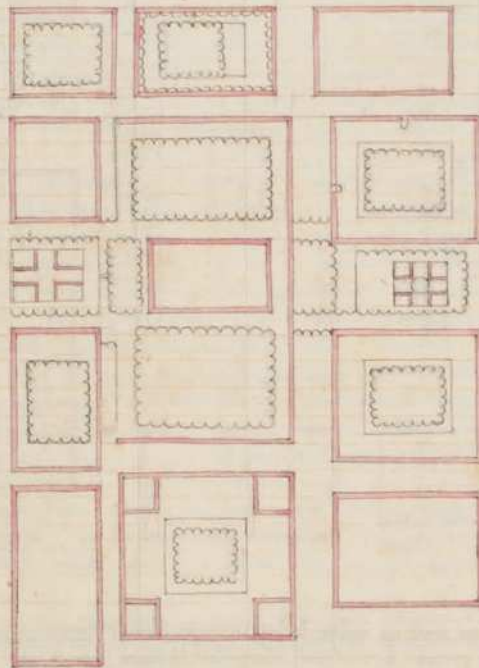
Vulcano
 Sciuola
 Tubalcaim
 Phetonte



Imprima de' ammiri d'oro d'oro ilale era in questa sala in unghiera era fatto in que-
 sta forma come qui si uede disegnato & questo era fatto d'una certa pietra la
 quale era bella & manteneuasi ancora al caldo era ui intagliato su diamano di
 buono maestro il quale si chiamaua luca della robbia era fiorentino. Queste cose
 Vulcano & sciuola quando face uiraccho & Tubalcaim questo era dalmezzo t
 su Nelmezzo era phetonte insul carro di febo di corpi gliuaualli p pauria di scorpione
 Nell'ultimo fregio era paglia & quegli inuentori del fuoco degno che dice che traen-
 do sassi in uno certo scoglio sapiccho il fuoco p quello sbattere de' sassi l'uno coll'altro
 & piu altre cose come pio disegno appare. Erano li altri in questa forma fatti que-
 lla parte de' sosteneuano le legne erano di grosso ferro dalla parte dinanzi era un
 uaso di bronzo elouerchio era uno punto nudo che ghonfiava le ghole & imodo
 era congegnato che soffiaua nel fuoco fortissimamente quando erano al fuoco asai
 darci odoue l'uomo gli uessi uolati Nel modo de' erano fatti se questo erano uoi

Taf. f. 69v Filarete, *Libro architettonico*, IX, f. 69v: »Come è figurata la uolunta / & la ragione«. Kamin, Fenstereinfassungen, Kandelaber.

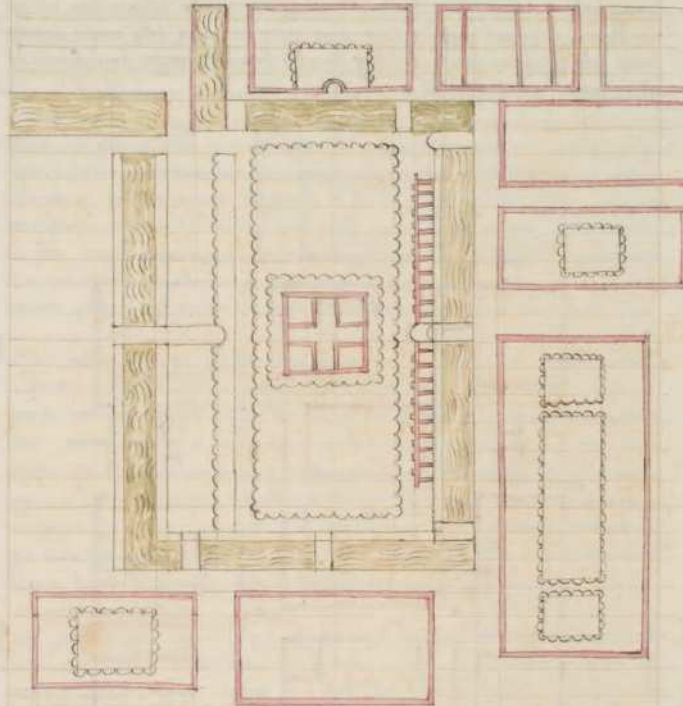
lungo con uno portico intorno intorno & così como è detto gl'aria lesanze & compartimenti ditutte larti & così dalla parte opposta della piazza aoe scontro alla doana sarà unaltro luogo simile a quello & ui sarà l'indienza dell'ora maggiore come adire mercatana & arti dilana & chifera & di orefia & cambio & altre arti piu degne & duna medesima grandezza sarà l'una chel'altra. Et poché larti non sono tante sifera iluoghi loro piu grandi secondo chelarte sarà piu grā de. Piaceu chesiferaa in questa forma come qui è disegnata sulla propio a questo modo se meglio si può fare: fa chesi faat non fa chonon sia peppo che io tauzo di terro questo disegno appressò duno:



Questa misurata assai ma de quell'altra doue fa auendere frutte & altre cose da mangiare: uorrei misessi meglio antendere & disegnassimela come tu di chel'and oti fare piaceu chio indica imprima come fa affare. A me basta pure cheladi seom fide. Disegnala prima & in sul disegno indarau parte pparte. Domane l'apor tero disegnata in su uno foglio si ma fa chesia proportionata alla grandezza che ara a essere: io la farò misurata aquadrati aoe adriata piccholo:

Taf. f. 73r Filarete, *Libro architettonico*, X, f. 73r: Grundriss des Platzes der Händler (»piazzetta negoziatoria«) von Sforzinda. Vgl. Abb. 3.1. auf S. 130.

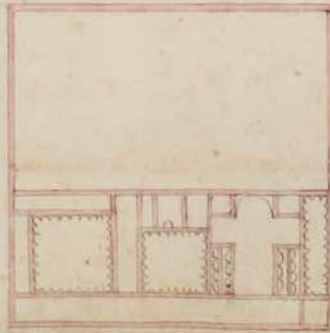
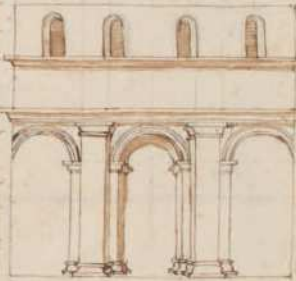
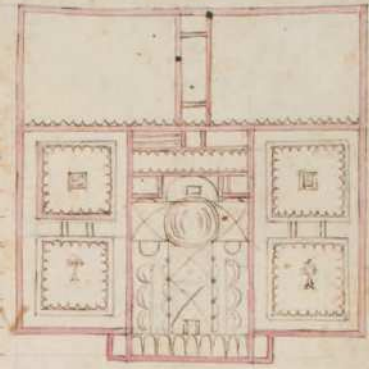
Fatto il disegno & portato al Signore disse: or qui m'è da intendere aparte aparte ogni cosa. Imprima Signore: io uolò in questa piazza della larghezza & lunghezza sua sia dugento braccia & la larghezza sia cento tra questa sarà in tutto in quanto uolte. Ma si non vuole essere minore.



Questa piazza come uoi vedete: Io la fo in questo ordine. Imprima io la fo circondata d'uno portico il quale sarà di larghezza di braccia dieci & tutto in colomene & nella parte settentrionale di questa lunghezza sarà quella dove stava la bottega la quale a questa in questa forma sarà questo portico uera braccia di larghezza & dieci braccia sopra murato cioè uno muro mezzo di questo uera braccia dietro alla piazza sarà parzialmente bestie con uno canale lungo questo portico il quale porterà via ogni bruttura & questo è mezzo di tutto questo portico & sopra il canale sarà uno ponte il quale spartirà una parte dall'altra & sarà murato & così da uno di questi si faranno le arce secondo loro qualità & così.

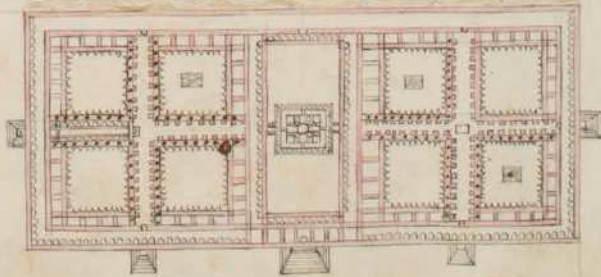
Taf. f. 73v Filarete, *Libro architettonico*, X, f. 73v: Grundriss des Marktplatzes (»piazza dei mercatanti« bzw. »forum contidio«) von Sforzinda; die Kirche im Zentrum des Marktplatzes. Vgl. Abb. 3.2. auf S. 131.

quaranta braccia lanoue dimetto & quelle dacanto trenta braccia luna
 cinquattro cappelle pbanda coe daogni lato della chiesa di sedia braccia lar
 gha luna & dodia paltro uerso. Cca poi come uoi uedete le cappelle andera
 mo alte braccia uenti quattro & traluna & laltre faranno dinanzi pilastri
 di braccia tre el muro del mezzo traluna & laltre fara grosso due braccia tra
 le cappelle & lanoue grande fara dodia braccia didistanza & poi qui uengono
 cinque archi didodia braccia larghi uno & alta uenti quattro ipilastri che reggono
 questi archi faranno tre braccia larghi pdacanto & nella faccia dinanzi faranno
 due larghi & mezzo braccia rileuato dal dritto del muro coe quello che auanza
 dila & di qua dal pilastro sopra di questi archi andea poi uno muro di sedia bā
 pnsino alle imposte delle uolte & pnsino allotto braccia fara muro steo & da
 lotto braccia pnsino alle sedia faremo finestre & a queste otto braccia cominc
 ra il tetto delle navi. Dacanto faremo contrafori che uerranno disopra acq
 sto tetto alla diuisione degli archi ch' sono dalle cappelle & andranno alti pns
 fino al tetto grande coe a quello del mezzo che fara sopra della uolta la quale
 fara alta da terra braccia sessanta & poi il tetto disopra fara due braccia di
 pendente coe il quarto uerra a essere di fuori braccia settanta coe la somita de
 sto tetto ara come uedete due componenti di braccia trenta p' faccia farassi poi
 secondo uipiacara a otto facce o tondo o come uorrete hara uno portico dina
 zi di dieci braccia largho & quindici alto le porte alle loro misure & le finestre
 & di pilastri di colore & daltre cose quando si fara tutte andranno secondo lo
 proporzione & ragione. Ben questo basta mi piace uolsi dare l'ordine della
 sfaccia presto Et laltre non uolete che ordinino di fare. Ma si fanno un poco
 di disegno di ciascheduna & poi si pigliano parno presto. Ma in prima uoglio sia
 fatta questa nel nome di dio lo hordinero uno disegno in questa forma pilastri
 ti predicatori coe p' quegli di Santo domenico della grandezza di questo de fra
 ti di Santo francoisco ma io tramutero in altro modo p'cho fo due chiostru sola
 mente dacanto della chiesa amari mandra a lenuare dentro nella chiesa son
 a tre navi come quella de fra minori salua sei o otto gradi secondo uipiacara
 la chiesa fara largha sessanta braccia & lungha cento uenti lanoue del mezzo fara
 trenta bā & laltre due dacanto faranno quindici uero e che ara di cappelle da
 conto di braccia dieci luna che uerra a essere otanta braccia la sua larghezza colle
 cappelle questo intendete quando si fara connute quelle cose appartenenti a esse &
 colle sue misure & membri secondo fara di bisogno. Questo mi piace assai. Ora re
 sta quello de fra heremitaru coe quegli dell'ordine di santo agostino il quale stam
 in questa forma lo pigliero uicento braccia & di queste trecento io ne piglio ota
 ta pella chiesa pogni uerso & poi ne piglio quaranta dinanzi & otanta p'altro u
 so coe quanto e la chiesa che menestra como otanta diueto dalla chiesa & poi qu
 to uene la chiesa dacanto p'lo lungho neso dte chiostru equali faranno cento sessata
 bā & la chiesa otanta che uerra sessanta braccia doue si fara orto & secondo apa
 rra meglio. Ben fa dno lanoua qui sinimo foglio prestamente p' disegno. Sora
 fmo eccolo qui lo uedrete a esse congiunto come ara a essere. Ma si faranno tu



Taf. f. 77r Filarete, *Libro architettonico*, X, f. 77r: Grundriss und Hochschiffwand der Kirche der Franziskaner, Grundriss der Kirche der Augustinereremiten.

andare a questo altare. Questa parte e in quel medesimo modo & grande
 zza delatre e fatta aoe dilarghetza & dolcezza & corrisponde la porta & la sua
 entrata in il portico come laltre porte. Ma questa risponde nel portico davanti &
 non dinanzi & come entrato dentro allusare del portico servuona come dire una
 cappella quadrata laqual sta aperta continuo a questo luogo & da questa porta
 dal canto dentro sono due camere di braccia sei l'una p larghezza & p lunghezza in
 duea & in queste hanno aascheduna una ruota doue depum che sportano sime
 nono messa ruota & sempre del continuo ghodorme due dome lequali pigliano qu
 lle creature che ui sono portate in questi quattro chiostra equali sono da questa pa
 rta come allaltre in uno e stanze disse quelle che anno a ferire gl'infirmi cui uo
 lro luogo doistanno tutte quelle pume lequali sono da esse amastro & in au
 loro luoghi compariti & modo horribiti che huomo non puo andare senza li
 cenza & nellaltre stamo altri luoghi bisognuoli al detto spedale & laltre e cucin
 & doue filaua panni & doue sifanno acque & altre cose bisognu apartenenti al dett
 spedale. Tutti questi luoghi se' ruota le loro canoue sono disono alla coce nel medo
 simo modo di quello degli huomini. Questo come ho detto e della grandezza dellat
 tra & proportionato & fatto luno come laltro & legato & tanto insieme collat
 tra & niente dimeno e spartito quello degli huomini da quello delle dome
 come gli disegno s'io uedere & disse che e' in mezzo del chiostra delle en
 ta braccia doue sta la chiesa & cosi a il portico intorno elle bonoghe come che lalt
 in modo che adu leuede glipare tutto uno. Io arei caro di uederlo pche impare fe
 condo tu di che dee esse una bella cosa. Credo quando lo uedessi uipiaceria
 molto piu pche aboccar non s'io dire ogni cosa ma lo faro qui designato il
 damento di tutto il disegno. La faccia dinanzi in modo il potrete intendere a
 presso il modo come egli giornamenti ueni & laltre cose che non le uedessi ma
 fara possibile p disegno ne anche p seruire spotesse ogni cosa comprendere. Egue
 uero sta egli in questa forma come tu mostri qui. Signor si. Piacem. Io non
 lo uoglio altri mena fallo & horribilo pure in questa forma come questo quan
 do faremo poi altri horribimenti faremo poi secondo aporra ch'esta meglio. Et co
 si m'ue confessione che horribitassi & presonassi tutte quelle cose che siamo dibisogn
 accio fuisse fatto presto. Io o preparato tutto la maggior parte delle calane & pie
 tre & altre cose lequali sono appartenenti a questo edificio poi belli tanti mae
 & leuonanti che in uno di facemo cauar tutti i fondamenti principali il secondo di
 mettemo i fondamenti al pari della terra pche era pure uno sito agto & comodo
 a questo edificio & comodita da aqua in modo che in quel de medesimo modo dee
 quello che fea a Milano con quelle acque intorno che lauauano i dostr & in forma
 ogni cosa uolle p quello medesimo modo di quello. Vero e che negli horribimenti lu
 uelle fuisse anno modo. In prima alentrata del portico p'ruo dinanzi lo uolo
 uelle ch'essse bello in modo ch'essse una bella cosa uedere. Io trouai uno cer
 to modo di una mistura laqual feci di uarij colori & era questa cosa si dura qu
 do fu secha che molto piu che una pietra uiua era dura in modo che ferro
 appena s'io puo attaccare & ancora la porta del mezzo alentrata del chiostra
 doue sta la chiesa fei una porta di marmo laquale il uano suo era br'a a'que

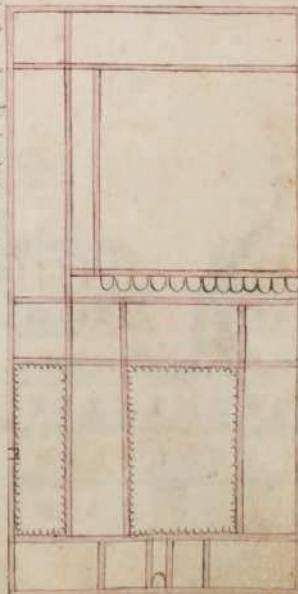


Taf. f. 82v Filarete, *Libro architettonico*, XI, f. 82v: Hospital von Sforzinda (nach dem Vorbild des Ospedale Maggiore von Mailand), Portal des mittleren Hofes und Grundriss der gesamten Anlage.

Fornito come disopra e dono lui midisse di questi altri ch'erano affare si come tu-
uoi allora il suo maggiore figliuolo il quale non potio auere tempo in questi noi
in studi disse al padre Signore lasciate mi sempre bordinare insieme con lui q-
si altri ch'erano affare. Risposse che era contento & così lascio l'impresa al fig-
liuolo & a me di formare gli altri edifici & lui spariti.

Noi rimanemo idetto accordo & patto & lui disse sai che poi deca dato licenza io
uoglio ch'ioi facciamo qualche edificio degno per ragione chetumai dato pure &
un poco ancora antendere queste antichità & maxime di quelle ch'emai mostrate
disognate ch'era di che era a Roma Io determino ch'ioi ne facciamo ac quella
similitudine alcuni come tu di che era il colosso & ancora il teatro di pompeo
& d'altri chetumai detto Signore io sono contento. Ma imprima acco che a
gruino possa intendere a edificare sue habitazioni. Io prima sempre farò
una habitazione acascheduna facultà di spone. Ben sono contento ma io u-
oglio si facciano presto perche in pare mille anni ch'ioi facciamo qualche edi-
ficio al modo antico & lo in questo mezzo uoglio andare uedendo un poco
il paese ma fa ch'ioi farò presto come io to detto Io starò quindici di oue
uenti di più & così partiroi lui colla sua compagnia Io rimasi a bordinare que-
sti casamenti imprima die bordinare un palazzo da gentile huomo il quale sia
ua in questa forma. Io presi dugento braccia di lunghezza & cento di larghezza
il quale traxi in questo modo come questo disegno sopra uedere. Im-
prima nella parte dinanzi doue a essere la facciata nel mezzo deffa a ce-
ssere la porta la quale di larghezza sarà braccia quattro di altezza sarà otto
& così tutti i suoi membri ueranno proportionati ac questa misura cioè tu
in gli altri uia adue quadrati faranno & questi faranno della qualità & misu-
ra d'ora questo fo perche la qualità di chi la possedere secondo l'ordine sale
numero delle persone sono demagioni. si che così debbono conseguire i edifici
dallo habitati per questo adunque noi allora decidamo questa così fatta fo-
ma & qualità de' edifici il quale come qui si uede il fondamento deffo discop-
to il quale fondamento imprima come io detto lo scompartito nel modo sopra
detto cioè in due quadrati principali. Il primo tolgo per habitati dentro. El se-
codo porto & anche per stalle da cavalli le quali scompartizioni imprima come qui
si uede e questa cioè che io piglio ueni braccia dalla parte dinanzi & così an-
cora dalle parti d'acanto & per questo uerso cioè d'acanto sarà braccia oranta
& dinanzi sarà cento braccia così poi dalla parte opposita dinanzi pure habitati
sarà diuenti braccia. Dando che uiene armanere alloro uno cortile nel
mezzo di questi habitati il quale se' ogni uerso braccia quaranta tu potresti dire
eghe cento braccia tu uoi tolte quaranta più habitati si che ueno a essere se-
xanta uno uerso si ma io fo d'acanto ueni braccia di cortile uno uerso & pe-
ll'altro sarà della grandezza del grande cioè quaranta braccia & questo ser-
uirà alle cose meccaniche le quali bisognano alla casa & avrà una entrata do-
ue che possa smetteranno tutte le sopradette cose come due loggie & uno &
biada & tutti i fornimenti della casa che bisognano & così gli habitati de' famigli

acc grande
A

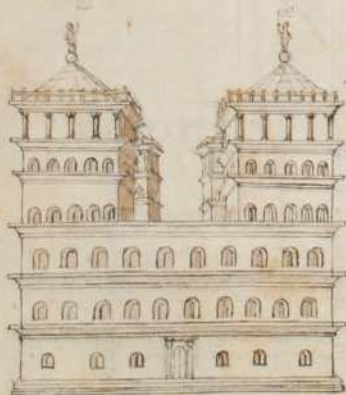


Taf. f. 84r Filarete, *Libro architettonico*, X, f. 84r: Grundriss des »palazzo da gentile uomo«.

& cucine & conoue & habituri simili risponderanno in questo cortile. La parte dinanzi fara piu habituri del padrone & dal altra parte opposta ch'euene ac-
 sere gli habituri delle dome le misure & le comparationi faranno queste ben-
 che p questo primo disegno del fondamento lo possi comprendere come to de-
 to alla entrata dinanzi la porta come s'entra fara dila & di qua d'essa una
 camera d'abraccia dieci & lunga sedici fide apunto anticipano queste due ca-
 stanze computandolo a pazione della porta quanto fa il cortile o uoi dire ch'io
 fra donde ch'entra poi quente alla fine de' cantu dila & di qua restano uenta
 braccia di spatio per a' d'una parte & di questi spatio sene fara due sale le quali
 faranno puo uerso braccia dicento & p' l'altro uerso uentotto braccia & que-
 sti faranno luoghi & camere per forestieri queste sono al piano terreno alla en-
 tra dinanzi come intedre s'puo di sopra da queste uene a questa dimura un
 sala d'abraccia dicento & lunga quanto tiene il cortile la quale era lunga braccia
 quaranta & poi miramone pure dalle teste due camere grandi della medesima
 grandezza donde che queste io leso tanto puo uerso quanto p' l'altro & auanza
 tu poi braccia otto & di questo io n'ho una conserua d'apanni & ancora uno luo-
 go doue stare s'possa asseruere & tenere libri & altre gentilezze. L'altezza di que-
 sti habituri fara u' primo braccia dodici a' questi di sopra quello di sopra fara braccia
 quattordici l'altre di sopra da queste ue' anno a essere pure delle medesime misu-
 re & forme onde che in tal caso s'esse di solare & uolte & ancora itero in quanto
 a questa parte dinanzi questo tiene questa sala se alta anquanta braccia poi li
 cantoni pp' u' bellezza & anche p' ch' e' conserua la forma & qualita. Io fo due come
 quasi s'fussino torre le quali fo andare piu alte uenta braccia & poi di sopra ad
 s'cheduna una loggia in colonne doue ch' e' s' uone alzare tanto ch' e' sono come braccia
 alte & ben siccome dimostra una cosa degna & che corrisponda alla qualita
 della misura doue questo e' in quanto alla parte dinanzi & p' che questo s'possi
 meglio intendere m'istero p' d'esso p' che forse pare aduui in questo modo de-
 bba essere troppo alta. Ma quando la uedrete poi s'ara non casi parra ma
 prio secondo u' parte il disegno cosi proprio u' parra la parte opposta di uero fa-
 ranno tanto alte come queste le parti da canto faranno alte alla misura d'abraccia
 trenta & queste s'fanno in molta di sopra & di sopra & potremo lasciare scopre
 ouero in colonne co' p' tute olameta op' l'ungo d'esso op' l' tra uerso secondo
 piacera & faranno loggie co' p' & scopre doue s'opra fare al uanza come di
 cono in damasco a' conueruere secondo il luogo ch' e' s' fara s'elp' b' e' non s'ara
 troppo freddo s' e' s' pure luogo ch' e' freddo offende u' troppo s'arsi co' p' lecto
 partizioni di questi luoghi da canto quegli ch' e' rispondono in sul cortile in questi
 fara lacuana & il luogo da fare pane fara ancora come o' detto luogo da mangia-
 re a' famigli & ancora luoghi & camere p' l'ora ancora sia conserua & dispe-
 sa & tutte quelle cose che appartengono al bisogno di simile casa & le conoue fa-
 ranno di sopra a questa dimura la quale fara lunga ottanta braccia tiene
 adunq' lacuana tutto il casamento p' questo uerso della parte opposta di
 sotto faranno stanze p' l'anti & schiave & seruenti ch' e' bisognano & cosi di
 sopra faranno camere & habituri nella parte opposta in uerso loro di sotto.

dilarghezza

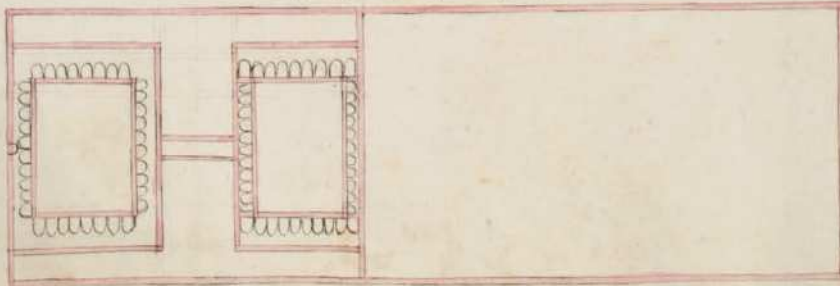
sara fatta



Taf. f. 84v Filarete, Libro architettonico, XI, f. 84v: »Palazzo da gentile uomo«.

& Carigiam & poi faremo quello piacere alla nostra Signoria & così si faccia
 lo andro ancora pqualche di vedendo tanto che tu faci questi chon uoglio
 chetu habbi lenimo alienato adalivo & fa quando torno sieno formate: Et
 lui paratosi lo rimasi & sanza perdere tempo nessuno due hordane che queste
 case fussono murate in questa forma Queste demercatana io lese inqueste for-
 ma dibraccia cento cinquanta puno uerso pelaltro cinquanta & si lascompar-
 ti in questa forma come qui siuedra pquesto disegno aoe solo ilfondamento & lo
 scompartimento desso disegno ilquale imprima come si puo uedere gliso uno co-
 tile dinanzi digrandezza dibraccia uenti puno uerso & pelaltro braccia uenti:
 quanto elportico dalaparte dinanzi dinanzi e largo solo quattro braccia fo-
 to ilquale portico solo si possa quando piouesse andare & così disopra potrà sta-
 re scotto & fara come dire una loggetta potràsi ancora farci su uerdare de-
 be odonferre & queste herbe & questi portuchi andranno intorno loparti dacia-
 to faranno larghe sei braccia pportere quando alloro facesse dibisogno mettere
 loro mercatantie & così daccanto aesso fare loro magazini della medesima
 larghezza & così dallaltra parte doue cheloro amo astare ascuerre & fare
 loro mercatantie laentrata degli habituri fara dadritura della entrata d'ac-
 ti elportico pure come e detto fara della medesima grossezza ouero grossez-
 za di quello dinanzi coe braccia quattro lentrata come supuo pquesti disce-
 rione delfondamento intendere che alla entrata laquale e dilarghezza braccia
 quattro & laporta e tre braccia solo e questo andito dilarghezza braccia quattordici
 quando ilportico rimouasi poi ancora uno spazio dilarghezza dibraccia quator-
 dia & dilungasi pnfino alla entrata dellorto che pure la medesima distanza &
 questo se uno cortile in questa forma come qui siuede indisegno Voglio che sia
 uno portuchetto solo di due braccia ilquale uada intorno attorno questo cortile do-
 ue che intesa daluna & dallaltra delle parti sia sei braccia & fara come a dire
 due loggette & queste ascheduna ara dapotere entrare nellorto in unuano

L habituri scompatti faranno in questo modo che disotto al primo terreno haue-
 ueduto p'loro exercatio lascompartitione plo habitare sic che alla entrata ama
 destra & allentrata amax sinistra fara habitare p'famigli & p'fanti & cucine
 & luoghi d'asfar pane confexua o uinci due dispensa & simili bisogni che bisognu
 lecamoue che faranno disotto alla parte opposita & disopra d'asfe camoue uene-
 una sala terrena & due camere loquali faranno dispartite p'essere fieri quando
 fardessi ilbisogno gliserniranno disopra poi acquesti luoghi fara una sala grande
 dilarghezza dibraccia quattordici & dilarghezza braccia nonno conuna camera
 dauua testa di dodici braccia puno uerso & quattordici pelaltro & dalla testa
 inuerso doue risponde in su la strada ha due camere dila & due diqua & dalli
 tra parte fara quanto altre camere di dodici & di quattordici braccia lina di
 sopra poi acqueste neueno una allaltra sala colle medesime camere l'altezza fa-
 ra imprima solam dibraccia dieci & laltre disopra dodici ai uentidue questa qu-
 to tiene il cortile dinanzi poi daccanto fara una aualta solare doue chesaranno
 tre altri luoghi pparte fara poi disopra que medesime membri d'altezza d'ita

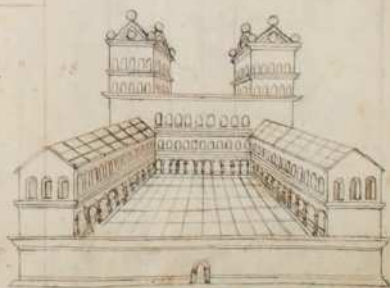
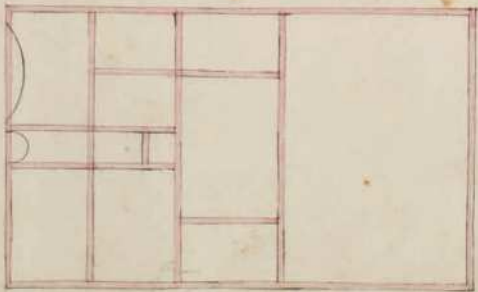


Taf. f. 85v Filarete, *Libro architettonico*, XI, f. 85v: Grundriss der »casa del mercatante«.

dieci fide uene a essere braccia uentidue alte

L Et due ale davanti non computando il uano del cortile dinanzi aoe adittura delle sale sifara due altri luoghi da conseruare come se grano & altre biade & questa uerra alta intanto braccia quaranta di uerra uero e chensfare mo re cose sifessono acomodare al bisogno & comodita dellabitare chendon sifossoduro pche usare in fogna molte cose & pche apieno non e' ogni cosa qui sinora Vedrete la casa fatta laquale credo uipiacera pche fara bella & cosi piacera a ciascuno chelaudra la stalla ancora a questa casa bisogna laquale foremo a la fine dellorto & cosi sifacca pprii nspetti come disopra dissi & ancora dare nero legne & strame & simili cose & altre comodita che alla casa bisogna tinte dette cose aluoghi loro sono adattare come dabutare acqua come che an cora desti commini & simili agiamenti & cosi idesti foramo neri dalaquedepuotono come chedisopra negli altri ho ordinato porte ussa & finestre o fa tre al modo nostro & colle misure proportionate ognuna secondo laquanta sia aoe uino quadro & mezzo la porta principali & le finestre a due quadri & gliu sa dallo comoro & quegli delle sale cotinssi come o detto intendere meglio & anche questo disegno del fondamento della facciata sicomprendera benissimo Questo basti in quanto alla casa del mercatante

L A casa puo artigiano lafanno in questa forma solo uno quadro di trenta bra puo uerso & pellalato anquanta & pigliero dinanzi tutta la facciata delle uerra braccia & pellalato uerso nepigliero uenti & nolozzo della facciata dinanzi io fo la porta larga dinanzi tre braccia il muro uno braccio dila & uno di qua chemenete resta uentiquattro braccia & mezzo di muro mezzo braccio luno sono si detestano uentiquattro di uano spartito in questa forma come qui sine de in questo disegno fondamento donde che idue luoghi dinanzi didodia ba lungo & dieci largo uene a essere ineguali luno io gli fo una bottega pofuo exercatio & dietro ad uno luogo di braccia dieci largo & dodici lungo & que gli serua come duo suo magazzino La parte opposta uene a essere della medesima misura & spartitione & questo fara uno luogo da mangiare piu & una camera da dormire & poi dietro da queste se impoco dicortileto il quale la forma sua e la grandezza nel fondamento si puo comprendere & intesa di questo cortile daluna & dall'altra parte ue uno luogo di braccia sei iquali luoghi lusi gli serua a tenere legne & galline & laltro a far gli la sua cucina questi sono imembri inferiori aoe iprimo al piano terreno la sua cucina se disotto ad unno doue fanno la cucina in uolta Io propongho che costui la possa fare disopra lo gli fo una sala didodia braccia larga & dodici lunga doue chemenete una camera intesa didieci braccia puo uerso & pellalato dodici braccia & poi da la parte chensponde dietro muene due altri membri di dodici braccia luno do de cheduno se ne puo fare una camera & laltro spartirlo in una cucina al piano di questa sala pauere questa larghezza Io gli fo lo sporto di quattro braccia in fuori del muro del muro donde che questo misa chio o questa larghezza & di



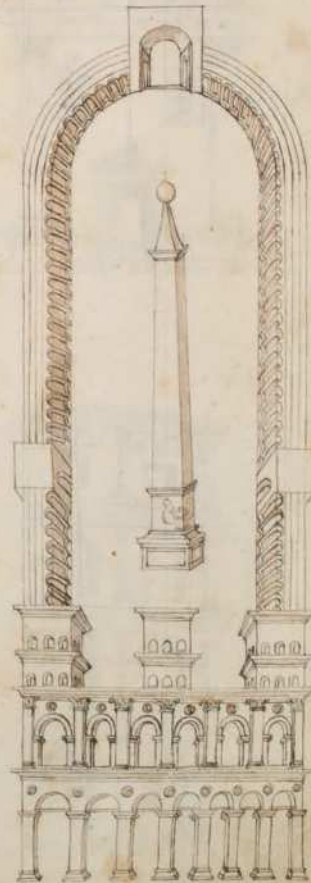
Taf. f. 86r Filarete, *Libro architettonico*, XI, f. 86r: Grundriss der »casa per uno artigiano« und Ansicht der »casa del mercatante«.

che sia grande. Che se io fa come ipave come di chexano quegli da Roma, a Roma erano theatri & anfiteatri & chi era tondo & chi lungo. Ben dimi un po' come stiano & inde forma, poi tidro inde forma piu' mi piacera.

Theatri che erano a Roma erano in questa forma, come questo uedete qui disegnato & lungo era in questa forma il tondo stava in questo modo nel teatro si faceua battaglia & giochi gladiatori & altre simili cose appartenenti a la guerra & cosi era quello dove si faceuano le battaglie colle nau' & questi tondi non erano po' totalmente tondo & stiano ancora quelli che si ueggono come che e il coliseo & ancora quello che e a Verona sono ambo medesimo modo ineguali faceuano certe rappresentationi di comedie & altri loro giochi di mi un poco come erano fatti lo uedro secondo quello o potuto comprendere di quello che al presente e a Roma si puo uedere lo uedro apouole & ancora uel disegno nel modo che stiano si ueua naua quella notte si ne puo haueere di quegli che qualche origine si ueo di quegli che non cene dimostrazione come fu di quella di Curione & quell'altra di Marco scuro il quale secondo Marco uarone impero' dediua che fece il suo teatro molto marauiglioso nel quale era tre scene & dice che la prima fu tutta di marmo la seconda di uetro la terza dice era piena dogni gentilezza con uole infinite messe adoro & dipinte marauigliosamente qual'erano tutte da colome sostenute alte piedi quaranta due due che questi luoghi cerano statui di metallo ben tremila le quali aueno similitudine di uomini dogni che a quello tempo uueuano.

Queste erano gran cose anzi curo di uedere quelle scene come che stiano & ancora che seruauano che faceuano contanza sumptuosa di quelle come esse si stessero non so ne anche se seruauano ad altro non so se non che dicono che uistano dentro quegli che rappresentauano quegli loro giochi che a Roma al presente non e memoria alcuna credo che fussono luoghi dove di sopra si stessero per uedere considerato se faceuano tanto belle & forse uistano ancora di sopra a ballare donne o altri per fare festa mentre si faceuano quelle loro rappresentationi Come esse si stessero di punto io non so come o deto ma io uidi scemero uno teatro & una scena come a me pare che douesse stare. Il teatro dico che stia in questa forma la qual forma uidi scemero qui secondo quello che io ueduto a Roma il quale oggi si chiama nacone ma che uno che e di fuori di Roma pro pinquo a Santo Sebastiano & a capo d'ibò il quale meglio si puo comprendere la sua forma io qui uidi scemero questo secondo quello che e detto di sopra nel quale potrete comprendere come questo a scale intorno dove il poplo a starse a uedere senza dare alcuna noia luno all'altro & cosi era quando tempo ca puo fusse uenuto & che fusse potuto potere stare al coperto a uedere detti giochi che come uedete qui tanti usi intorno di sotto erano uolte imodo sopra terra andare & stare a uedere & come uedete auena questo entrare luno da capo & l'altra da pie & l'altra due da canto quella che da pie era sola una entrata conduce altre entrate da canto pendano sotto le uolte & queste erano

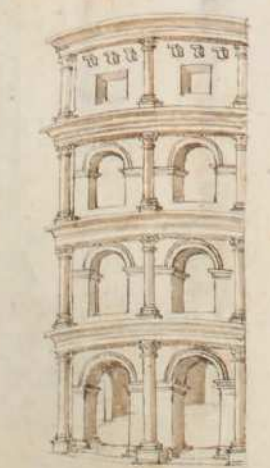
de theatri

Curione
Marco scuro

Taf. f. 87r Filarete, *Libro architettonico*, XII, f. 87r: Schema eines antiken, römischen Theaters. Ansicht des Zirkus des Maxentius.

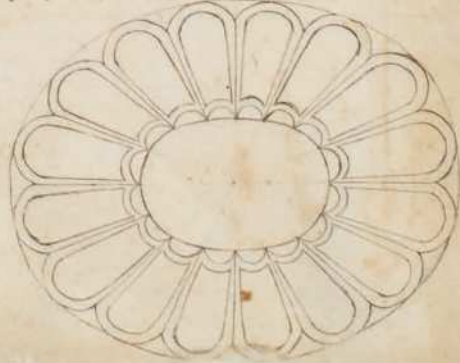
come fenraua dentro luna amano durna & l'altra amano manca dalaltro ca-
 po del teatro era questo era l'entrata deueniva diuerso Roma & sicca lafi-
 napale & staua nella forma che noi uedete qui disegniato & auena anzi entri-
 te & in questo io stimo che stauano auedere quegli principali Era ancora nobi-
 zzo uno luogo doue credo stauano quegli hauciano agiudicare & era ui an-
 ra nelcento uno obilisco cioe una guglia laquale era scolpita tuta di lettere e
 guache come gra anticamente fusiano Do dimi quello dedicano quelle lettere
 nonuello dire pote non possono interpretare sono tante lettere figurate di am-
 animale & di auualtro & di auuo uacello & di abiscia alcuna e una auetta al
 cima come dire una foglia di come uno occhio come dire ancora una figura &
 di in una cosa & di in un'altra tanto e' deopossimi sono deopossimi interpreta-
 re uero e' deopobeta francoisco filelso mi disse che quegli animali significauano da
 una cosa & di un'altra cascheduno ognuno pte La guglia significa lamudicia & co-
 si ognuna a sua significazione segua loro ancora non auessimo fatto delle fuffino
 pure come sono laltre & potessimo compitare quelle deuo o rironate che sono pu-
 re in forma danimali & daltre cose pure succompiano come laltre nostre lettere
 Dimi inde modo stanno Al presente non e' tempo dinstruarui questo io uelno noste-
 ro un'altra uolta quando aremo meglio uerempo Bene sono contento ma fa no-
 restia damente sapere nonmene ricordasse a me Non melo ricorderete Ora dimi co-
 me staua la scena & poi il teatro tondo era come no mostro disopra la scena almo
 parere sta in questa forma

Del coliseo



El teatro tondo era nella forma del coliseo il coliseo staua in questo modo come qui
 uichiaruo el meglio che potro uel dario amendere egli haueua molte entrate ma-
 xime in dimostratione di fusio pote era tutto in archi circondato come che spuo-
 qui uedere Non era po totalmente tondo ma era quasi come dire uno uouo
 secondo come oggi di ancora in Roma si uede quello di Roma come grande Signo-
 re quello la grandezza sua e questa imprima l'altezza sua se' braccia octanta-
 duono dimezzo cioe la piazza puo uerso e' braccia cento cinquanta tre pollate
 uerso e' braccia cento uno d'altra parte puo uerso l'altorlo del mezzo cioe la piazza
 sono braccia d'otto & sono in archi & molte le quali uolte uanno intorno &
 cosi gli archi uanno intorno rispondono luno nell'altro & di questi archi uene qua-
 tro che sono piu larghi che gli altri del mezzo uno braccio cioe sono questi larghi
 braccia otto & altri braccia dodici questi & gli altri braccia undici & mezzo que-
 ti quanto adintra rispondono como o deno nel mezzo & uanno adintra lu-
 no dirimpetto al altro gli altri d'acanto a questi luno nona supra scala laquale
 uesce di sopra d'una uolta che uanno intorno laquale risponde al archi secondi &
 questa e' ancora piu archi che rispondono dentro in su le scale alcuna scala ancor
 alla similitudine di quella di sopra che rispondono alla seconda uolta di sopra la qua-
 le al presente e' sopra credo bene che anticamente fusse coperta & fusse in colona
 dalla parte dentro & di sopra fusse il teatro acquelle colonne le quali ueniano
 a rispondere in su le scale dentro cioe alle scale che andauano intorno intorno su
 le quali stauano le persone auedere la festa che ui si faceua In o detto abastanza
 le sue misure & sua forma credo haueu' ancora inteso como doueua stare &

sono ancora infigu-
 ra di d'una
 li di d'una
 forma & di
 d'una
 di unpo
 che uene
 stanno



Taf. f. 87v Filarete, Libro architettonico, XII, f. 87v: Eingang in ein antikes Theater. Teilansicht und Grundriss des Kolosseums.



mene uno un poco così indugrosso, o piccolo, o grande chesia non fa caso fallo
 pure proportionato lo udisegnerò solo il fondamento al presente. Si basta
 fara fatto signore. Et solo come uedete qui in questo piccolo così alla sua
 proportione fara grande mi piace. In su questi anni che farai fare chesarano
 come dire scene & seruiranno ancora a potere stare anedere dome & huo
 mi mi piace & quanto lo fara alto farollo alto anquanta braccia cantoni
 & la facciate solo faranno trenta braccia ben bastera assai fa tele scale alte
 uenti & ueranno a essere quaranta larghe aoe dal principio della scala pin
 fino al muro della uolta di fuori & da tre uolte aoe tre andati dandare: mor
 no equali anno dieci braccia di uano luno & tre braccia di muro dal uano alla
 uo & di sopra come uoi uedete fara in colome uano di braccia dieci equali an
 dranno intorno intorno come dire una loggia & qui sopra stare anedere: e
 cantoni faranno come qui uedete nel disegno terzo aoe braccia sedici & me
 zzo piu in fuori del muro del muro & così dal canto dentro faranno quelle
 tanto indentro & ueranno infino allameta delle scale & questo faranno
 in colome infino al piano di sopra aoe a quello andato che uia dintorno di so
 pra & così pelle scale sopra andare intorno intorno & anche tanto quat
 to terra queste aoe come dire scene a questo piano & poi di sopra al piano
 delle scale di sopra aesso piano faranno in colome ancora con uno parapetto
 piumi quanti questi anni di questi anni. Queste colome con questo parapetto
 fara dalla parte dentro delle scale dalla parte di fuori fara in ordine & di questi
 archi fara il uano loro braccia sei alti & dieci maluno arco & l'altro fara tre
 ta & due terza & fara tutto in uolta & che sarebbe una grande uolta le quali
 uerrebbono a essere quarantaquattro braccia di uano donde questo to fo nomi
 zzo uno pilastro di grossezza di braccia duea pogni verso uide uene a essere qui
 dia di uano lauolta & in su questo signora tutte queste uolte & dentro e uno
 uano di una scala di due braccia larga la quale uia di sotto a queste uolte & co
 si poi di sopra da queste ne ualura della medesima grandezza & nel medesimo
 modo ordinate excepto che quello pilastro del mezzo ne quito colome p'combi
 del pilastro & quelle reghone le uolte come si il pilastro di sotto di sopra poi da
 questo uicino piano quindi & coperto a potere stare anedere con uno parap
 eto dintorno & su ogni angolo aoe cantone sia una statua grande di dieci
 braccia le quali rapresentano quegli primi inuentori di quegli che uouorono
 simili giuochi & spectacoli & di uomini degni. In questo modo modo mi pare sta
 bene. Voglio nel disegno una faccia come fara per lauoglio uedere per uo
 na disegnata.

F Aremola qui secondo hauri a essere io faro prima una testa & poi una delle
 facciate in modo credo lauoltra. Signoria la intendera. Ma si fa presto chel
 ghio chesubito sinetta a ordine di farla questa & anche lantheatro uonda fara
 fatto Signore questo & solo il di fuori sia bene farne del uolte dal canto de
 tro & dal canto dentro stara in questa forma sono contento che mi piace.

L Altro due sopra mostrare inde modo lo faremo. In questa forma mi pare de



Taf. f. 88v Filarete, *Libro architettonico*, XII, f. 88v: Perspektivischer Schnitt, Grundriss und Ansicht des Theaters für Seeschlachten (»teatro lungo«) für Sforzinda.

stara bene si manon auole essere acqua solo faremo quello piano grande & sp^o
uoso imodo tale che uisipossa gostrare & alcuna uolta bighordare & aogni mo
do che lhuomo uoglia sipossa o aquatro o a set insieme & cosi daltu guochi o
feste secondo piacera adu uolessi & potessi farle uisipossino fare: In questa for
ma stara benissimo truona quello che fa bisogno che io uoglio che questi siano
fatti presto pche uoglio poi come saranno fatti noi andiamo auedere il suo tr
adiffi Signore Io domani mettero maestri & lauoranti a fare pnnapiare
imodo uparra che sfaccia comprestezza & cosi lamarina seguente missi ma
estri di capello & comincio a fare cantare i fondamenti & ancora il uacuo
albeatro nauale & senza nuno mancamento furono formti questi tre be
distiti nell'angolo ilquale corrisponde al castello & luno distante dalaltro di
stady uno daluno canto & laltro dallaltro alla strada cheua dalcastello
alla corte secondo che nel disegno della circonferenza della sforzinda fue
de esse posto & come dico con gran cellerua & proftezza furono fornti qu
sti & molto piu begli & molto piu stupendi parueno auederli fatti che non
puisse ne comparare sipossino dimostrare & cosi maaschreduno di questi di
teatri uolle simetesse nelmezzo uno obulso conlatero di quello che aueno
dette che erano in figura d'animali & daltre cose quasi come quelle egua
che & uolle dio scriuessi il nome suo & ancora utempo che correua noe elmi
lesimo & questo disse che uoleua che cele facessi manza che le uollesse intende
re non uante che disse che uoleua che poi gli edessi intendere: *.....*



Fatti tutti questi come' o deno el tondo & ghialtra due & el tondo uolle fuisse
fatto dalla parte opposta della terra noe dallaltro angolo allo incontro
& e piu nelmezzo della terra & questo fu ancora assai ornatissimo qu
to dire sipotesse fatti & expediti ditum quegli hornamenti che allora a
partenoua di dipinture & sculture degne. Volse che noi andassimo auede
re il sito ilquale lui manza auena ueduto. Dissemi hordina imprima sen
abondinare piu una cosa che unaltra pche uoglio domani aogni modo che
noi andiamo: ..

Ordinato che io ebbi alcuna cosa che era mestiero che alla tornata nostra
fuisse fatto montamo a cavallo & noi comolti in compagnia pigliamo il ca
minno uerso le para occidentali & passato il fiume auerlo su uno ponte di
legname ilquale aueno fatto fare piu proftezza mi disse che alla tornata
uoleua lo facessimo dipietre & cosi uogli se ne faccia sulindo tre. Al nome di
dio sia farassi tutto quello in piacera & cosi canalcando gui pella ualle qua
do fumo apie della ualle laquale auederla dalunga parua che fussi in ta
anta damoni congiunti & nel uero cosi era senon che il fiume indo lasspar
ua & compoca distanza ditreuo daluna parte & dallaltra del fiume senon
tanto quanto una strada laquale era apie del fiume ouero dapie del moto
noe tra il fiume el monte imodo sipotena passare uia & cosi era dallaparte
dila dal fiume haueua questo fiume qui lesponde alre noe le upe dila & a
qua assai piu che non auena su plaxalle niente dimeno el fiume andaua

Taf. f. 89r Filarete, *Libro architettonico*, XII, f. 89r: Das Theater für Turnierkämpfe (»teatro tondo«) für Sforzinda.

uerrebbe adabitare molte persone Disse allora il Signore dimi quassu in questi mo
 ti era gente assai Signor si assai uille & casti & era begli luoghi Quanto sono di
 lunga queste cose era tre o quattro miglia manza firmou habitari Io uoglio noi
 andiamo impoco auedere dimi troueremo noi alloggiamento doue potessimo a
 lloggiare credo disi quanti siate uoi Siamo qualche cinquanta persone sibe ne que bo
 ne una uilla diqualche sei miglia di lunga di qui che uisua dalloggiare pistifera
 Dice il Signore io uoglio che noi andiamo pognu modo auedere Et cosi camuamo con
 questi due el Signore glidomando come si chiama questo luogo & detti due che
 uamo incompagna adiffono come si chiamaua & cosi caualcando spesso a silena
 ua quando lepre & quando caualchi & quando uno animale & quando unale
 & cosi intraueramo tuto il piano & in capo di questo piano noi trouamo quella
 roggia d'acqua laquale uisua piu disoto in quello stigio & questa acqua uen
 ua disopra da quello monte ilquale noi cominciamo amontare & salimo su pla
 spiaggia di questa montagna quando fumo saliti dal piano quasi mezzo mi
 ghio trouamo uno poco di pianetto forse d'uno stacio ilquale era spiccato net
 intorno excepto che auena tanto inuerso il monte quanto si poteua andare &
 ui doue sicominaua a silite era una tale fonte grande quasi come quella di
 fote formata qui alquanto uedemo il paese ognuno si marauolaua di que
 sto cosi bello sito Allora costoro che uano nostri padri disono questa si chiama
 la ualle Carina & questo stigio si chiama porto Calio Allora il Signore disse
 Riguarda bene tuto questo sito come egli sta dio uoglio che noi imandiamo
 pellegno al Signore mio padre che uoglio che lo uoglio che lo uoglio che lo
 lamo laua suplo monte & caualati piu di due buone miglia insu noi uenimo
 alla cima del monte & cosi quando fumo in cima di quello monte noi andamo
 alte che uediamo una parte & l'altra del paese & risoltana cosi & riguarda
 do intorno & cosi anoi si copersa una ualle dal'altra parte del monte laquale an
 cora pare una piacente ualle Allora io dissi al Signore inanzi che noi passa
 ma piu oltre io uoglio disegnare questo paese pauerlo meglio allamente ai
 tu adisegnare Signore io lo disegnero cosi impoco su una muolera cosi in di
 grosso acco che non se sia dimente Ben fa & io in questo mezzo ando riguardando
 impoco qui dintorno Allora io m'insi adisegnare questo sito ilquale sta
 proprio in questa forma & disegnato cheo letti & io menando

Valle Carina
 Porto Calio.

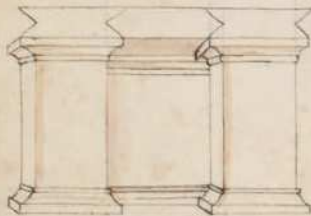


Taf. f. 90v Filarete, *Libro architettonico*, XII, f. 90v: Bauplatz der Hafenstadt. »Valle Carina / Porto Calio«.

meglio

secondo noi habbiamo ueduto Signor si Ben basta io uoleggero almeno que-
 ta paruta di fono Auere inteso Signore esta che abbiamo trouati & anche po-
 disegno unondiamo potere comprendere lassere di quello uiscuamo apor-
 le Siche rispondete quello uene pare allo arbitrio nostro pare & anche a me-
 de in questi luoghi starebbe bene di hedicarua qualche cosa considerato eluoghi
 essere atti & amem. Siche lauoftra Signoria a inteso sta hora auoi aduermina-
 re quella uolere chesifacua & depui uipiace Data nella nostra nuoua ama ad
 primo dimaggio amo primo della sua hedicatone sta bene ripiegala cheber
 lauogho mandare uia Ripiegata & suppellata fu mandata al Signore Ricetue
 subito lalosse & inteso quello comeneua la lettera molto ghipiacque lauoftra sua
 fu questa. Abbiamo inteso quanto eferui desua dauoi trouati iqueli anoi md
 to piace ma altro nonuoglio determinare pinsino nonuoglio la pche uoglio ueder
 collocchio siche anedete pure aspaccare quegli heditui cheprinapiati sono dai
 dauore al presente fare come sono stati auisati & io uero & poi determinare
 mo quello fara dafare

Inteso quanto la sua Signoria nesciue non altro facemo senon cheil Signore disse de
 ogni modo uoleua fare iponti sul fiume indo & fu lauero lo siche mdisse fu qua
 che bel disegno cheio intendo disordi chesieno begli Signore io no uedui alai-
 ni begli antichi & on uedui moderni ancora inpiu luoghi siche dite inde no
 do uolere sifacano Io unuauogho dite tu uoi ragionando moderno io uedui di
 ghuogho al modo antico segua questi moderni nonfanno piu begli. Voi natote-
 usti credo degli antichi & de moderni Cpuo essere ma io nonglio tenui troppo
 amem: egli uero io o uedui quello dipaua & quello diuoltra che molto
 lungo sono bella cosa piaceri chesono coperti houe uedui afrenze quanto
 chesono ancora begli Ancora passando una uolta da Rimini passamo sopra a
 uno ponte chene ilquale intesi chera bello & dice chera fatto anticamente ma
 io ero tenuto dirmi un modo non ricordo neanche queste cose gustare non pote
 Signore io gho ancora tutti questi uedui sono begli ma nulla amo afare: co-
 gli antichi Quello chedite che e a Rimini e molto bello Ma io no uedui anai-
 a Roma iquale sono insul Tevere massime quello che sono la sepoltura di Adria-
 no aoe castel santo agnolo & ilquale oggi di sichiama il ponte santo pietro eue-
 ne anchora unaltro chesidiama il ponte delixola come era uolta in Roma Si-
 gnore elle neluener ead grande assa uolera uolta uedui inde modo e & co-
 me unaltro ancora ilquale sidiama il ponte santa maria anchora questa e bello
 quello di santo pietro piu mi piace che nessuno di questi altri piu chesieno sani non-
 ciene uede Vedesi bene leuestige dite alai come e quello di santo spirito & quello de
 sidiama ponte roto. Cui ancora un poco diuestige di quello che oratio fece rompe-
 re nel tempo deperforma fu acampo a Roma poco di questo siuede: senon quanto si
 dice & anche pscripture sanoua pValerio & putilio & altri anara nesano meno

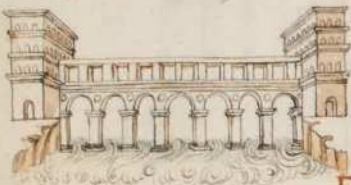


Io aui caro chera nodisognassi uno ocue secondo che ane pare chesia piu bello &
 poi faremo quello chepiu ci piaceri sono contento Io uideguero imprimma quello di
 Roma aoe quello di santo pietro ilquale sta in questa forma la sua grandezza si-



Taf. f. 93v Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 93v: »ponte di Santo Pietro« (Ponte Elio vor dem Castel Sant'Angelo, Rom).

attenti daluna pila all'altra imodo debisognera che siume men ma tunc
 il ponte uno tratto che non uoi che auenisse come alui cheo ueduti in
 liquali neudi uno a lodi insul' l'ouero & ancora abgamo neudi uno insulsi
 me non troppo lontano ilquale si chiama bremmo & solo per mandamento
 del fondamento ne cascati due archi che se in questa forma fuisse stato fatto no
 sarebbe cascato che gran male e stato pohe era uno bello ponte secondo mode
 no mi piace aceto fara fortissimo. Quanto piu presto si puo sfaccia macu
 bito di quegl' legni seghimur nelacalana non gli consumano: lo gl'faro una me
 diana che negli potra nuocero. Come farai che inanzi duo p'li metta lo gl'faro
 tutti colla pegda impocare come proprio sifa a una naue. Et questi muri che
 uoogli fare in alcuna pila & l'altra quanto uoogli sieno ala Solo disopra dal
 fondo del fiume uno braccio & mezzo noi habbiamo plomeno otto braccia da
 aqua sibe grande fondo a questo adunque bisogna fare come dire uno fon
 damento primo il fiume ma si guarda che non so come tu tiposia fare disfare
 quella mora daluna pila & l'altra faremo bene che hordineremo alle casti cant
 dire due incastri che quando fara murato ledue pile perfino al pari dell'acqua
 io mettero in lina cassa & l'altra questi incastri equali misli nel medesimo mode
 come sono messe le casti & uotito lacqua come che le pile queste si fonderanno. Be
 uotito didio sia fa uno disegno cosi un poco indietro di questo fondamento tu
 to quanto a essere il ponte fara fatto signore: lo to in te fo stava bene pur pesto



F Atti tutti i provvedimenti che bisogna facera tanto di pietre quanto di calce
 & d'altre cose legnami & ferramenti & tutto quello che era mestiero fu dato
 principio a questo ponte prepartite tutte le cose opportune fu cominciato alauo
 rare contanti maestri che prestissimo fu fatto & formato di tutto quello che bi
 sognaua & compalazzi alle teste nel modo che nel disegno fatto appare. Questo
 molto piacque al signore & a tutti quelle che in uedevano & cosi principati gli
 due furono ancora loro expediti & prestissimo fatti tutti & tre questi insu l'Indo
 & disse io uoglio che tu ne facia uno disegno di tutti & tre & uoglio che noi ne
 mandiamo al Signore mio padre & ancora non sperda tempo pohe uoglio
 ne faciamo uno insu l'auerlo. Ben questi due bastano pohe questi due che stam
 a uno modo ne basta mandare uno ma quello di mezzo pohe e uariato bisogn
 mandare pohe a l'alcalazzi & anche e doppio sibe bastano questi due dauanzo
 mandategli presto acco che gli intendia & anche sopra mandare adire: poche
 che gli portera aboche questi disegni che bene gli scappia dare intendere bene an
 dram tu & in questo mezzo io faro lauorare quell'altro. No signore io piu pre
 sto faruero una lettera laquale contera un modo bastera fa come tu piace pohe io
 uoglio essere qui pohe potrebbe uenire qualche errore si faru pure & cosi feci un
 lettera laquale conteneua come stauano insieme idue disegni & tutte le misure
 conteneua imodo potera intendere chiaramente ogni cosa & cosi anposse degli
 piaceuano sommamente altro non mande adire: senon che faceuamo come noi
 pareua & mando che fuisse se disopra dall'entrata della porta certe lettere le
 quali conteneuano il tempo che erano fatte & il nome suo del signore & del signore



Taf. f. 95v Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 95v: Brücken über die Flüsse »Indo« und »Averlo«.

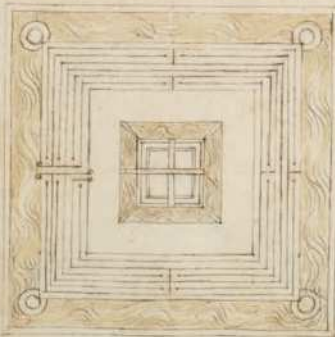
d'euoglio

piaciano & disse che andassimo a vedere quel sito che noi chiamamo scripto & io
 si uidi seguente montano a bruallo & canalicano a quello luogo & ogni un
 pareua che quelle montagne si giugnessino insieme quando uide questo così fu
 to sito gli piacque molto & disse che uoleua vedere quelle montagne parca si
 tocchassino si feceste uno ponte & uno castello d'uno canto & uno dal altro ma gli
 teneua prima uno disegno come siamo tornati andiamo uia doue stai erami
 mo nodi passati & ueduto & notato quel sito tanto gli piacue bello & disse per
 to io uoglio che noi faciamo qui uno porto che o poppione che fari degno &
 così tutto l'oualle notare & uedere tutto il paese intorno & ueduto & notato
 tutto disse andiamme che noi hordiamo a fare alcuna cosa qui in questo luogo
 ma imprima uoglio fida hordine a quello ponte & poi a quello porto il quale
 uoglio che si nominati che non siano altro & ancora uoglio che nel piano di
 e di sopra dallo stagno gli uoglio fare una terra che o poppione gli stia bene
 in quello luogo Non dubitate signore che in quello luogo stia benissimo & così
 tornati incommissi che douessi fare uno disegno di ciascuno di questi & così in
 missi gli & di ciascuno secondo manua comesso feci iquali stiano in questa for
 ma come qui si uede disegnato. A me piaciano & parmi che saranno forti seco
 posso comprendere questi disegni che tu ai fatti. Ma pure io care mia anten
 dere dice grandezza sono & così il ponte che impari sieno due archi solamente
 di sotto & così ancora le misure del tutto o care ancora intendere dice grandezza
 sono signore le grandezze & le misure sono queste la grandezza del ponte impi
 ma è questa che il fiume in questo luogo si stringe in cento braccia io gli fo due
 archi di quaranta braccia larghi uno di questi due archi che imprima si dimostra
 no nel fiume la pila dimezza e uenti braccia grossa & fara alta dalla pelle
 della acqua braccia quaranta perfino alla imposta della uolta. Sicche l'altrezza
 loro fara di questi due archi braccia sessanta il loro uano fara braccia quaranta
 & che le alte sono alte come haueu ueduto me bisognato fare questo
 arco solo il quale è meno che mezzo tondo il quinto arco che si appare al
 piano del terreno cioè della strada d'una quanta e alta la strada il fiume
 in quello luogo due uolte la acqua olerua l'una & l'altra el fondo del fiume
 credo sia grande che si stringe assai come uedete le rive sono alte braccia
 cento uenti sicche proprio uene a essere al pari terreno cioè della strada come
 qui questo disegno si puo intendere. Voglio ancora di questi castelli
 che ancedogli così parono molto belli pure bisogna molte bene intendere un
 prima ogni parte che questi importano assai la misura & anche secondo gli
 comparati uorra intendere. Imprima come uede il ponte e fortificato quant
 è possibile & che il corso della acqua non abbia ragione d'offendere alla pila
 del ponte io gli fo questi due pilastri dinanzi a ciò che lepiene olegni che me
 nassi la acqua il fiume imprima p'quora in questa che in quella del ponte. Que
 sto mi piace uoglio che si facino ancora alli altri ponti che sono fatti il ponte di
 sopra del piano terreno così e di lunghezza braccia dugento questi primi an
 goli cioè canti del ponte sono braccia trenta pure uerso & nell'altro quaranta



Taf. f. 97r Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 97r: Befestigte Brücke und Bergkastele zum Schutz des Tales »Inda«.

acquesta uia bene dno non uorra che andassi presto ancora stara staro
dentro p modo che gli bisognora andare portame uolte quanto fa an-
dare di non cioe p quelle medesimo ue: & uolte proprio come sta illa
berintha & cosi entrato poi dentro trouerete uno portuo incolonne & c
ui fara una scala imodo piana & hordinata che accuallo sipotra anda-
re infino disopra acquesta sommita & ancora dentro nella torre nefa-
ualtra fatta in questo medesimo modo cioe che sipotra andare achauello
in questa torre Queste cose exprime imparole non si puo & anche p di
segno e difficile apoterlo ben dare adintendere pur si puo comprendere da
uolte un poco affortigare l'intellecto La torre dentro stara scompartita po-
prio come quella passata cioe del castello della citta sforzinda & conuene
quelle scompartitioni & pozzo & altre comodita come quella proprio sopra
ditta Questa mi piace ma dimi quanto tu la farai alta Io fo alio d primo
quadro cioe dal piano terreno pnfino amenti doue comincia atondo sono
braccia cento il suo quadro se quaranta etondo se alta braccia etanta el
suo diametro se cinquanta doue deuene a essere il suo circuito braccia cent
cinquanta lomura delquale sono grosse braccia sei doue che in essa grossezza
se la scala & della parte dentro se quadra colla scompartitione antedetta:
cioe col muro dimetzo doue ua il pozzo & la grossezza sua se braccia tre due
diuano il pozzo & laltre due parte sona uno mezzo braccia p parte del muro
il uano chere sta fara una scala laquale fara proprio come o detto di quella de
castello Bene basta chesidia hordine aprinaparte chesimuti Et cosi dato tuta gli
altri oportuni pmutare & conuolcata dato principio alluno & laltro deca-
stegi & conuolando in questo pifondamenti di questa torre quasi nel mezzo pro-
prio trouamo acqua & non pota dellaquale nemo molta allegrezza & u-
nita chel maggiore pensiero che cadessino questi castelli si era lacqua dellaqua-
le noi nefacemo in questa torre molte comodita intralatre il pozzo ilquale co-
me e detto andaua pnfino alla sommita & poi di quella che uscua pote era in
gran copia nemeuemo ptutti i fossi & piu nefacemo che puo condoto neme-
niamo pnfino alaltro castello puca di condoto & trauerfamo il fiume disopra
dal ponte porta forse che andare difficile sia chesidouesse menare lacqua tanto
distante non e amaramigliare pote non era sonon due miglia daluno allaltro
& poi ancora era alquanto piu basso Ma quando non fuisse stato pure uisa
rebbe andata pote tanto sale lacqua quanto discende si che luno & laltro
fu abbondantissimo dacqua & acuti facemo il mulino dentro pote lacqua n-
era tanta che era bastante & sufficiente atutti questi bisogni & adaltre cose
assai era comoda Et cosi sona questi due castelli nella forma sopradena &
andoe molto piu pareuano amederli sona che adargli aparole & anche p di se-
gno non totalmente si puo dimostrare tute le sue parti Ma pure chi conside-
ra bene insul disegno sicomprende lacosa come a aprouedere si che fano tute
& due queste torri molto aogni persona piaceuano p ragione deluono modo che
era fatto & maxime questo pla sua entrata che era cosi con quella scala hor-
dinata quella uolte che p modo nessuno era possibile se solo quattro p sone gli fu



Taf. f. 99r Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 99r: Grundriss und Ansicht eines der beiden Bergkastelle von f. 97r.

EXPLICIT TERTIVS DECIMVS LIBER
INCIPIT LIBER QVARTVS DECIMVS



ICHE INQVESTALTRO LIBRO

Suedia el porto & latera ancora bedificata & rimasi
lui & io insieme conuariaj modi & opinionj nenostra ra
gionamenti bordinamo il modo come anci parue stess
meglio & fatti adisegni & conuati gli ordini & modi de
asimile bope era mestiero nondamo alluogo dixerim
nato & gunti la adetto luogo la prima cosa fea tender
le corde secondo il disegno lineato il quale staua in questa
forma come qui apresso siuede pldisegno & tefe lecor
de io dico al signore: Semparessi faria forse il meglio che inente desicauano
ifondamenti siondasse prima al signore uostro padre & che lui uedesse & se
allui paressi piu in uno modo che in unaltro sfuacesse. Ma si desiuole fare be
pufino duo fo questo disegno. Voi commenero desifortifica questi conuamenti
p potere come aremo la risposta conuatiore amurare. Così sfuacia sube io oca
minciato il disegno in questa forma come qui apresso siuede in prima scomp
ta iquadri la distanzia del nostro spatio il quale era dallo stagno apie dello
monte circa diuenti stadij oie due miglia & mezzo presi di questo spatio ar
cha di dodici stadij dallo stagno pufino apie del monte & nellaltro uerso presi
di distanzia circa di trenta alla nostra busanza la comparu inquadrem sicome
qui p questo disegno si puo uedere & acco che meglio potessi intendere io gli di
segnai il sito come de qui si puo uedere disegnato subito imandamo auedere
al signore: ..

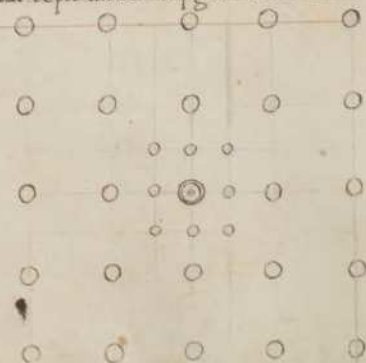
Nonaltro nemando adire senon cheno ne fucessimo anostro modo. Sube amuo
noi la risposta senza altro interuallo ditempo incominciamo amurare ifonda
menti di questa nostra nuoua bedificatione la quale con grande presterza & solle
citudo furono conuati ifondamenti & nelcauare fu trouato uno sassi quadro
il quale era come dire una cassa grande di uolumi di braccia tre tutto pulito
& quadro cheno parua senone un pezzo intoro il quale ueduto impiac
que & fantolo cauare intorno & uoluto lo fono sopra gliera scripto lettere
antichissime coire & arabiche & greche & ueduto queste impiacquono & mo
to amaramigliamo & subito lo facemo condurre fuori del fondamento & un
tolo fuori & riguardatolo bene dintorno pure io gli discerne un poco dise
gno che io compresi essere fu quello apcho comesso & ueduto non poterlo p
altre ma scoprire senza forza il apcho come o deno bene co era tanto
bene comesso che pareua come e deno di sopra tutto duno pezzo fea trascriue
re quelle lettere nella propria forma le quali innanzi che altrimenti fuisse
tutto le mandamo al signore il quale monuigliatosi subito le fece interpretu
re & intese la significatione desse subito ne fasso indietro de pufino che lui no



Taf. f. 101r Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 101r: Der abgesteckte Bauplatz der Hafenstadt.

diquesto ilquale secondo chequeste scripture fanno mentione abbiamo fu mo^o
 l'antissimo Re eseguali seneuede sicche di chepensi qualche degna cosa cheno
 glio chesia asua memoria fana presto inteso iltenore d'essa una sima a
 llegru Tu intendi quello chesignore dice sicche pensa qualche bella fantasia
 & chesidia hordine a farla piu presto chesia possibile Signore io lo pensara
 laquale a me pare che fara delle piu degne cose ch'euu fuisse fana Dimi
 cheuoi fare feno uno quadro dibracia quaranta alquale dimosterra an
 que colome alte uenti braccia daterra & poi disopra alle dette colome
 metteremo pezzi dimarmo equali fara traluna colonna & laltre sono
 lequali ne fara poi una pmezco deldiametro dire braccia questa fara di
 bronzo fana imodo sipotra andare di dentro infino alla alt sommita
 doue poi io nescomparato otto lequali teranno alta matm traluna co
 loma & laltre tralequali uene' n'essere braccia feno' dispano traquesta
 colonna dibronzo & laltre dimarmo lanostra Signoria puo uedere come
 uene' n'essere pquesto disegno ilquale qui apresso suede: *in fine*

Lascala andra dentro a questa coima dibronzo laquale e fana adbraccia
 & nelondo chefa questa scala coe quella colonna ch'elhuomo uene' imano
 quando fissale andra lacqua messa & monteru pforza della caduta grade
 bella pinfino alla sommita d'essa Ilquale come uedete ilfondamento d'esse
 nelmodo sono scompartite dimi queste figure ch'eu fa qui quanto fara p
 do'luna fara luma d'altezza quanto lecolome: Questo mi piace ma uolsi
 chel Signore mio padre l'oneggha se allu piace a me piace assai inquesto
 mezzo sipotra dare hordine auere unarmu & quelle cose cheu'ogna pque
 sta Inteso la sua uolupta ancora a me' parue' scissi una lettera & nar
 rau alla signoria sua tunc' l'emisure' come staua & lui nel disegno intese
 tutto come haueua aciusure' risarisse indietro chesomamente gli piaceua &
 maxime quella colonna dibronzo donde chepessa si puo andare nella som
 mita Così lacqua pessa ancora puo andare nella sommita p'erto fara bella
 cosa quello marmo doue tanto degno & caro che xoro fu trouato inque
 llo luogho sta bene sotto alla piramida imezzo di quelli leoni equali uo
 glieno essere dorati coe dibronzo dorati lo gli farei fare doro senon che
 non ch'euon uonni chepantempo qualcuno potaria gl'guastasse & cosi an
 cora lacoloma senon chepquesto rispetto lascio Lafonte di uene' di sotto
 coe' alpau delotano della piazza mi piace Voglio che quella colonna sia mi
 gliata di arte memorie' lequali a trouate nel detto libro scritte sicche fano
 danero' buoni maestri & chesacino bene quelle figure' del marmo & ancora
 questa colonna & cosi elemi Voglio ancora che insula sommita di questa a
 guaglia coe' insulpomo dibronzo ascedere sununa sedia ilquale da una man
 tengha uno uaso uolto sotto sopra & dall'altra mano uno libro el nome suo
 sermo nel pome con lettere grandi quanto maggiore sipossano fare sicche
 fante chesia fana condiligenza & il piu presto chesia possibile l'altezza su
 mi piace dicento cinquanta braccia & poi ancora la figura uerra tanto

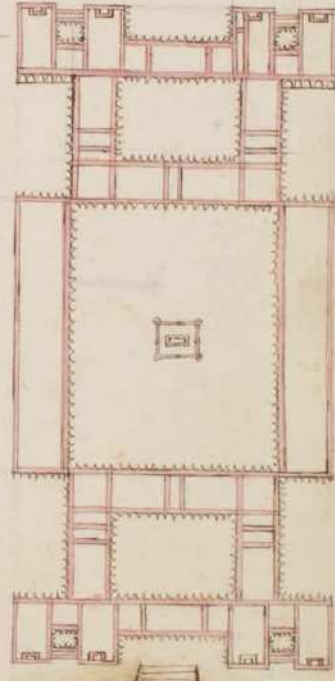


Taf. f. 102v Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 102v: Denkmal für den antiken König Zogalia.

uariati colori dipietre sarebbe impossibile apotere esprimere bene come si
 stesse chi intendera queste cose incomprendera mediante quello che scripio
 qui & anche scolpito in questo mio libro il quale io lascio a posteri accio che
 possino hauere notizia delle nostre cose: *mmmmmm*

ERa ancora qui in questa nostra terra lanostra habitazione doue che era
 ancora uno nobile tempio con una notabile piazza mezzo tra il tem
 pio & lanostra corte laquale pche a me pareua bella io lo discrisi & an
 cora futa accio sposta bene intendero come stana & cosi il tempio ancora
 pche ueramente era degno senza dubbio io aui desiderato che fusse stato e
 uerno accio che puoti etempi si fusse potuto uedere siche hauendo io questa
 dubbitatione luno pche non e cosa alcuna che sia si durabile & si perpetua che il
 tempo nolla consumi & finisca & ancora per io o calcolato & ueduto quello
 che di questa ragione auera a essere noua che puente d'agente barbare doue pu
 essere distato siche pquesto io feci questa memoria in questo libro il quale priego
 colui alle cui mani uerra lo conserua puua memoria & negli rinnoua alcuna uo
 ta diligerlo & non guardi pche sia un poco lungo che puolere narrare queste co
 se degne non si possono dire impode parole & sendo assai cose: *mmmmmm*

La corte era in questa forma futa come proprio qui si uede discrisa & disegnata
 egliera di questa grandezza il suo spazio teneua quanto tutta la piazza piuua la
 gezza. La lunghezza della corte aoe pelaltro uerso era due uolte tanto di piuua
 di punto uno stadio di uolte & due dilungia aoe pelaltro uerso laquale uenua
 andare puuino sopra al porto come si puo intendere pquesto disegno che qui si ue
 de laquale era tutta di matini di piuua colori. Il muro suo stana in questa forma
 fano la sua grossezza era quattro braccia & non uenua a essere senone uno bra
 cio & quarto. In de modo era fano questo muro stana in questa forma che qua
 no due mura appresso luno al altro di spazio di uno braccio & mezzo il quale allu
 go alluogo era legato insieme con pietre lequali uenivano a essere un & due
 muri & ancora uenano lequali teneua unuri come o detto legauano & in que
 sta forma andauano dal fondamento infino alla cima in quella forma & an
 cora in alcuni luoghi si era una scala che andaua in questa due mura & si p
 questo uacuo che era in esse erano cammini desti a salare da que come due di
 tetti che da que picuane & da que che se susino. La compartitione de sta se
 in questa forma come e detto di sopra elle dinanzi uno stadio & e spartita in
 tre stadij lequali parti sono cento uentuna braccia parte il portico dinanzi
 e una di queste parti la sua larghezza se braccia dieci la sua altezza se braccia
 ueni uenti saggesi tre gradi da terra al suo piano le colonne sono grosse uno
 braccio & mezzo aoe illoro diametro & sono alte braccia dodici la distanza da
 l'una all'altra se braccia quattordici uno braccio anno diquadro uno braccio di
 ferro & l'altro bosa e uno braccio & alto il piano del portico dal piano terreno la
 cia uno conno braccio di pancha da federe fra una colonna & l'altra doue
 che in questa pancha stano poste le colonne & sette anno di uolte guardati:



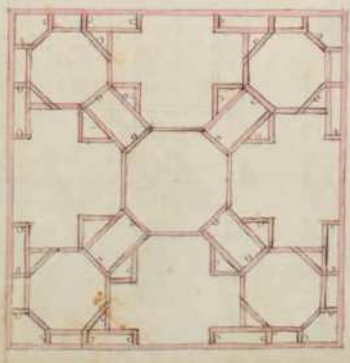
Taf. f. 105r Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 105r: Grundriss des Palastes des antiken König Zogalia; der Hafen der Sforza, eingefasst von einer Portikus.

trenta & erano alte solo quelle tanto quanto era il portico, però in larghezza delle volte intimo era trenta braccia & poi di sopra a questo piano era ogni cosa eguale & quanto fosse di fuori si voleva di sopra a questo piano come qui si può comprendere.

Riducivasi poi questo piano in questa forma & tanto quanto era il portico tanto era di sopra di sopra a questo piano misurata uno quadro di cento venti braccia: ogni faccia di uguale lo lottorpartito in questa forma come qui si può intendere: cioè spartito in tre parti eguali di quaranta braccia ciascuna. Quella del mezzo la facea netta di quaranta & così quelle di quaranta ne pigliò tanto meno quanto è la grossezza del muro le quali feci grosse egualmente cinque braccia. Vero è che nel mezzo di questo muro feci uno vano d'uno braccio & mezzo nel quale ueniva a essere una scala d'andare di sopra a questo ledificio sicché così spartita in due uano quadri destavano in questa forma eguali erano in questa misura. Quello del mezzo se quaranta braccia per quadro intimo quelli di dentro se trenta braccia. quegli del mezzo da quegli di dentro sono primo verso trenta & pel altro quaranta secondo si vede per numero qui disegnato lo ridussi tutti questi quadri in otto facce & adintrarsi di ciascuno de' quadri misurata uno uano di forma di un croce: quella parte che ueniva a d'intrarsi di mezzo o' larga braccia trenta per numero & quelle che uenivano a d'intrarsi de' triangoli cioè decanti sono venti braccia come qui stanno disegnati. In questa tribuna del mezzo & questo da canto più uno uano di venti braccia uguali faranno come dire di sopra da qua li uenivano lume & così uone in uolta ogni cosa l'altezza di que' volte se le più me quanto elle sono larghe cioè braccia trenta & questo del mezzo era alto braccia cento intimo era di sopra a questa altezza di trenta braccia come dire una torre fatta pure in otto facce con colonne intorno le quali andavano alte sopra a questa del mezzo braccia trenta & queste tribune decantoni andavano intimo alte braccia sessanta erano in questi di sopra come è detto in questa della del mezzo & quella di dentro braccia venti erano in questi spazi le facce della altezza di braccia dodici lennate erano di dentro delle cappelle che era nella tribuna grande & così rispondevano a quelle decanti la forma do' si può comprendere per disegno il quale è qui discripto & disegnato impu' maniera di ornamento del quale era un modo che non credessi che alcuno dicesse che lo diceffi auolupta io direi dalcuno pure il dno di lottoria credere lo creda & chi no faccia come gli piace: Questo era tutto di marmi uguali erano di più colori bianchi neri rossi & con grande magistero lavorati. Era tutto spaurito di dipinture di uariati colori & di uariati lavori, le porte erano tutte di bronzo scolpite di uariate maniere degne & tutte dorate le facce di dentro sono tutte di porfidi & marmi variati & uerificati secondo che cinque tempi si susaua era ancora tutto comesso ornato di degne storie fatte per mano di bonissimo maestro & la coperta di sopra era tutta di bronzo dorata gli ornamenti degli altari tutti d'oro & d'argento.

come si vede qui g. n

Dichiarando queste cose col disegno che noi uedauamo ante pareua utim



Taf. f. 108r Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 108r: »Tempel« der Stadt Plusiapolis nach dem antiken *Libro dell'oro*, Vorbild für die Kirche der Hafenstadt der Sforza.

cose degne ben che impossibile pareffino pure anzi piacua molto lo inter-
 dere di queste cose così usigliuolo del Signore come che a me somamente
 piaceuano che lu disse puostra se dichiarateci ancora piu disse allora
 l'interpreto palesemente basta disse il Signore andiamo a desinare & poi
 leggeremo ancora piu & andati a desinare el Signore uolle che tutti eu-
 desinassimo insieme & così con questi ragionamenti desinamo traquali fu solo
 di cose che questo libro doro conteneua domandato ancora se gli era sudeno libro
 assai cose disse di si pbe era lettera minuta & pbe la lettera greca a questa po-
 prieta che uno uocabolo a piu signifiati Bene a me pare che si debba scire in
 lettera al Signore mio padre come che qui noi trouiamo molti begli & degni
 hereditari discipoli & anche persegno sueggonno se allui pare che questi si debbi-
 no fare nella forma che noi trouiamo qui opure altro modo & così ancora a me-
 pare la lettera fu concessa all'interpreto pbe era ualente huomo il quale haueu-
 nome iscofrance nottento & scripta & subito mandata noi in questo mezzo so-
 lleuammo che tempo non si desse & amata la risposta della lettera la quale con-
 teneua che si potessino fare piu degni & piu begli che si faceffino senon domeno che
 quegli non si douessino fare inteso la risposta & la sua uoluntà principiamo a far
 quegli che auamo trouati in sul libro discipoli nella forma propria & ordinati lo
 determinati andati a vedere quegli propri che erano scolpiti su libro deloro &
 montati a cavallo coll'auanza del signore & andati al signore suo padre lu quan-
 do muode disse che uai facendo io disse Signore io uoglio prendere un poco q-
 llo libro doro se alla uostre Signoria piace pbe io no uedetti ritratti in su un
 scripto doro mostrato l'interpreto iquali misurano una degna cosa il pbe io mi
 stimo siano molti piu begli che quegli ritratti miei che uederli sono contenti
 auandati che uantaggio tanto quanto e dal bianco al nero & così andamo in
 una camera doue erano tutte le sue cose degne & care & ueduto questo libro
 se immanzi mera paruto bello allora misurauo ancora molto piu il quale libro
 era grande de maggior oro uedessi ma edera in questa forma fatto letaude
 erano tutte doro massiccio grosse quanto una buona tauoletta di legno & eu-
 su scolpito da uno canto queste immagine le quali stauano in questa forma come
 qui in questo libro sono disegnate in questo modo era lacuertra & la formadi
 questo libro & dal uno canto & dal altro era discipoli una figura nuda con
 una ruolta sono uno pie & auena lali apie & alemanni & alepalli & alepato &
 pieno d'occhi & d'orecchi & dal una mano auena la descriptione della terra & dal
 tra mano teneua due bilance l'una alta & l'altra bassa stua in uno dicore
 haueua in capo una girlanda haueua ancora uno filo leghato alla lingua & uno
 a ciascuna mano & uno a ciascuno pie & poi dietro da esso gli era una figura
 nuda pure in forma di femina la quale auena intorno uno forde uelo & sedo
 su uno cuore auena ancora uno paio di zoccoli iquali pareuano come dire di
 piombo impie teneua in mano una bilancia eguali & dal altra teneua tutti que-
 gli fili che auena in bocca & anche alle mani & alle piedi haueua in testa una
 corona di puro oro Era la forma di questo libro di grandezza d'uno braccio pelui
 uerso & dall'altro due & era alto d'uno libro mezzo braccio letuole di fuori

foglio dell'altro
 face l'una:



Taf. f. 108v Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 108v: Das antike *Libro dell'oro* («MEMORIA / INGEGNO / INTELETO»).

sono mezza onca grossa luna italcornice el piano d'ane che sono scolpite su queste cose.
 & le carte dentro dove che sono scritte le lettere erano uno etasio donat grosse lu
 na sibe uenivano a essere quaranta scripte tutte & margine disegnato ac inta
 gliate uare imagine di uirtuista le quali tutte uenivano scritte in nome loro lonter
 puto celestidiana sibe ueduto tutto & notato bene ogni cosa & intanto tutti q
 gli edificij nel modo che stauano equali paruano a me molto degni & ben fatti
 & così rimasi & ueduto ogni cosa presi licenza dal Signore & ritornai allo nostro
 nouo edificioamento & giunto con lieto uolto fui dal mio signore ricevuto & ancora
 dal nostro interprete quali mi amauano cordialissimamente subito mi domandarono sio
 uenue ueduto il libro io dissi che si domandaromi quello menepareua acche io riss
 si & dissi quello che uera Allora il figliuolo del Signore disse attendete qui che po
 modo domane lauogho andare a uedere & non dichiarate niente pnfino che non
 torno.

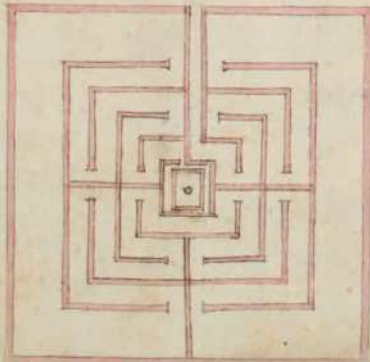
Aldato il Signore a uedere il libro noi senza ptere tempo al uero principiati
 facemo seguitare lui stato non so che di & ueduto & ande inteso lauolupta del
 Signore suo padre uolle che noi facessimo bordinare lacorte & ancora il tempo
 come in un libro staua scolpito & ancora uolle che si principasse uno castello & un
 ponte grandissimo tra uerso il porto & così sopra il fiume il quale si fonda in quello
 scoglio che si chiama la face dell'inda dal entrata del porto & questo arco facemo &
 bordinamo tanto alto che molto bene lenauu grande della fusse poteua passare
 sotto questo arco & entrare dentro al porto. Il castello il quale facemo imprima in
 capo del ponte il quale signoreggiaua tutto el ponte. Il castello sta in questa form
 acco del Signore mio padre intenda bene ogni cosa come sta a tu bene colta
 lamisura del porto & anche del fiume che si possa bene ogni cosa fare amfura di
 gnor si. Quanto e egli intuo la larghezza cento onanta sei braccia componendo la
 larghezza del fiume & del porto & tutta la entrata del porto solo mene a essere circa
 a cento braccia el fiume e sexantia lo scoglio che lo porta e solo braccia circa uentia
 que. Ora mi piace uolli dare bordine a fare questo ponte & il castello ancora si
 ual fare presto ma a me mene pur pensier fare questo ponte in che modo
 fari tu essendo si larga questa entrata del porto farimo bene che si fero fare
 ue uno ponte in su lenauu & dallo scoglio alla riuu del fiume pnfino allo scoglio
 uno altro & in quello medesimo modo faremo uno ponte in su lenauu nel fiume ta
 to che faremo il nostro arco sopra il fiume imprima faremo uno pilastro in su
 lo scoglio pogni uerso braccia uenti il quale in mezzo uno uano di braccia qua
 tro doue faremo una scala la quale si potrà andar infino alla sommita. Be
 disegnalo un poco tanto che noi uediamo. Questo ueni appunto come quello
 che disegnato sul libro dell'oro se bene uenericordate. Io mi ricordo bene ha uerito
 ueduto pure lauonni ruedere un poco meglio ebbolo qui egli sta proprio
 in questa forma pcho lontrassi da quello proprio mi piace sta molto bene. T
 questo modo proprio suole fare pcho stava meglio.

Piacuto & bordinato questo al Signore fu cancelloria & prestozza demae
 stri & ditune le cose opportune & bisognuevoli a questi edificiij & così inqsto



Taf. f. 109r Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 109r: Kastell und Brücke am Eingang zum Hafen, nach dem Vorbild des *Libro dell'oro*.

Necesse est scire hora uoglio che noi andiamo in filosofocogito che e nel porto uoglio
 fare uno hedificio in uno modo chio, o pensato Deno guarchamo imprima su
 lo strado dellibro delloro & femmo sene conformasse colla nostra fantasia Ben
 mostra in paxo qui cotesi dellibro & mostratoghele quegli che auera ritratti
 dellibro delloro guardome alcuno & uno miragialtri che uera lui disse que
 sto uoglio & questo siconfa proprio colla mia fantasia. Ma che il Signore mo
 padre intenda ancora lui quello uogliamo fare fame uno disegno & man
 deroghele & poi quello determinera sifara Signore presto fara fatto pche io
 sono proprio come quello non alteramenti come lai fatto portalo & in questo me
 zzo tanto che si portera la Signoria nostra andra auedere questi lauori hor
 dinati & farogli sollicitare. Lascia pur fare a me & cosi ognuno al suo exer
 ticio ando io allaltro disano il disegno glielapresentai il quale e questo & uedu
 tolo il Signore & examinatolo gli piacqua dimi le misure dogni cosa & come
 dentro e bordinato acco che al signore possa ogni cosa dare auendere in
 prima come noi uedete la sua forma e quadra & questo e il fondameto
 il quale pagu uersa e dugento braccia il primo quadro il muro e grosso bra
 cia quattro & da questo primo muro pnfino al secondo sono braccia tren
 ta & tanto e alto questo da terra & cosi e grosso questo secondo & la ltezza
 della prima uolta sie trenta braccia & cosi la larghezza di sopra acquesto
 primo etano portico di dieci braccia largo il quale e alto quindici tanto in
 colome le quali colonne sono piamuro braccia uno & mezzo le quali uengo
 no a essere alte braccia dodici & tre nammo dardi uolto siede uene a esse
 minuto alto braccia quindici la distanza daluna coloma alaltra sie braccia
 sei la larghezza del portico come o detto e dieci braccia & alto quindici do
 de che uene a essere uno quadro & mezzo & gli archi delle colome sono a due
 quadri & mezzo luna & laltra misura puo essere. Vamo questi portico co
 me qui nel disegno uedere infino alla somita acascheduno piano ne uno
 che non sono di una equal larghezza pche alcuno e di otto braccia largo &
 alcuno dieci & alcuno di quattro almeno sie di tre braccia la ltezza tutta e uo
 li pche cascheduno uene alpar di una sola. Ben piacem infino a qui impar
 sia piu cose in questo che non e in quello. Signore io glio appinti questi torric
 gli tondi in su canu ppri bornamento con quelle figure le quali representano
 degne memorie di quegli antichi mi piace dimi la entra doue la fara la en
 ta fara uerso il porto & saranno due luna fara comuna & questa uerra p
 mezzo lamia dello scoglio proprio questa andra anolte secondo ua quella della
 torre del castello del ponte acome uia illaberrito & unaltra io ne faro segre
 ta intra due mura che uerra dal ponte proprio & andra su presto alla somi
 ta & ancora p questa uia apta gli fara uia da potere andare presto ma far
 segreta. Queste mi piacciono denno sifocompartra instanze da potere habuere
 benissimo ben basta. Ma come sifara che acqua dolce asia questo sifara be
 nissimo ancora ciono due modi noi possiamo fare uenire uno condotto qu
 dal castello acome plo ponte & su plo scoglio proprio p condotto uerra qui alta
 laqua quanto mi piacera & puossi ancor fare pua di altre che laqua che



Taf. f. 110r Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 110r: Kastell-Leuchtturm des Hafens, nach dem Vorbild des *Libro dell'oro*.

apresso nona io accopero lana proferta & così racchiogliendo le sue pecore diuam
 pian piano uerso la sua cappanna ouogli dire habitatione & andando plana in
 gionando diuare cose di que luoghi & intralare cose idomanda se in que luoghi gli
 era leguame midisse Noi siamo qui parecchi pastori insieme & uno intragial
 tri e hufato atorno & meglio uelofaperta dire denonfo io di queste cose sa poi
 gli cominciai aragionare di quelle sue pecore come elle fructuano & duchi e lle
 rano & che danano loro mangiare il sale & quante uolte roghena loro lala
 na lanno & quale era lamigliore & così ragionando nandamo alle loro capra
 me & quita li tre altri pastori giunsono compeccore ogniuno diloro & chi aualle
 menauano & stati un poco cada uenire alcuni altri dondo deuna buona brigata
 gliene uenue intragialtra uno gliene uenue il quale era un poco piu attempato ch
 gli altri & assai dibello aspeno & subito miseci inanzi & conuono usso midisse
 come ghiera così andato che non era luogo conueniente a me io gli contai gli
 contai lacagione & allui gli uicrebbe che non era da potere stare acconco co
 me allui peceua pure midisse uoi stante adisagio abbiate pazienza & subo
 comando auio giouane che poon modo andasse amazzare due capretti & pre
 stamente scorticati lino misse in uno caldaio di rame couerbiato & laltro m
 sse in uno speto dalloro il quale uno desse taglio ui apresso deuenere una so
 uetta & così nati di una cosa & chi unaltra sidauano da fare & rimessi i ca
 li sotto una di quelle loro cappanne & assenngh il meglio desipotena tornato
 quello che andato era collansalata duna herba che ame molto piacua aoe
 una pulita pampinella & nonfo cheraponzi & alcune altre herbe saluatiche
 le quali quando le uidi tutto me allegrai datomi intorno a questa herba
 & notandola bene io medesimo auua certa fonte che propinqua era acques
 to loro cappanne dentro la fonte proprio lalana tornato tutti con bonissimo u
 fo datimi loro ero ueluto & tutti di anassettare loro pecore nello reti & a
 danare tutte le loro cose & ancora ogni cosa alfato della cena dato hordine
 a me fu comesso che douessi fare lamsalata & io che uentieri la faceuo sub
 to in uno loro piattello di legno el sale messo messa midierono uno fiasco nel
 quale era dentro oia & così unaltro dolaceto presto larimescolati insieme con
 ne queste cose & distesa una loro uanaglia summa loro tauola finta di fraxe
 con certe forcelle hordinata subito ogni cosa che bisognaua pmangiare fu insu
 questa tauola messo & tutti insieme ameterono intorno adetta tauola & p
 gn modo m bisogno stare in capo ditauola & quello che era il primapale sta
 ua appresso a me & tutti di insu uno basto & di insu uno barile & chi
 insu uno sacco & chi insu mantello si radoppiua sotto tutti raxassettamo &
 incominciamo acenare Io che auua la salsa di sanbernardo mmeto intorno
 ac quello piattello dellansalata mmeto & boxoru senza misura io ne facuo
 uenue il caureto lesso con certa altra loro carne insieme mangiuamo tutti
 conbuono appetito il che essendo ribassata un poco labattaglia cominciamo a
 ragionare dalcune cose appartenenti allo exeratio & poi discorrendo in altre
 ragionamenti gli domandai se quegli luoghi fusse da cauar pietre Quella
 mispose che de quenera non troppo dilungra ma delu non troppo era

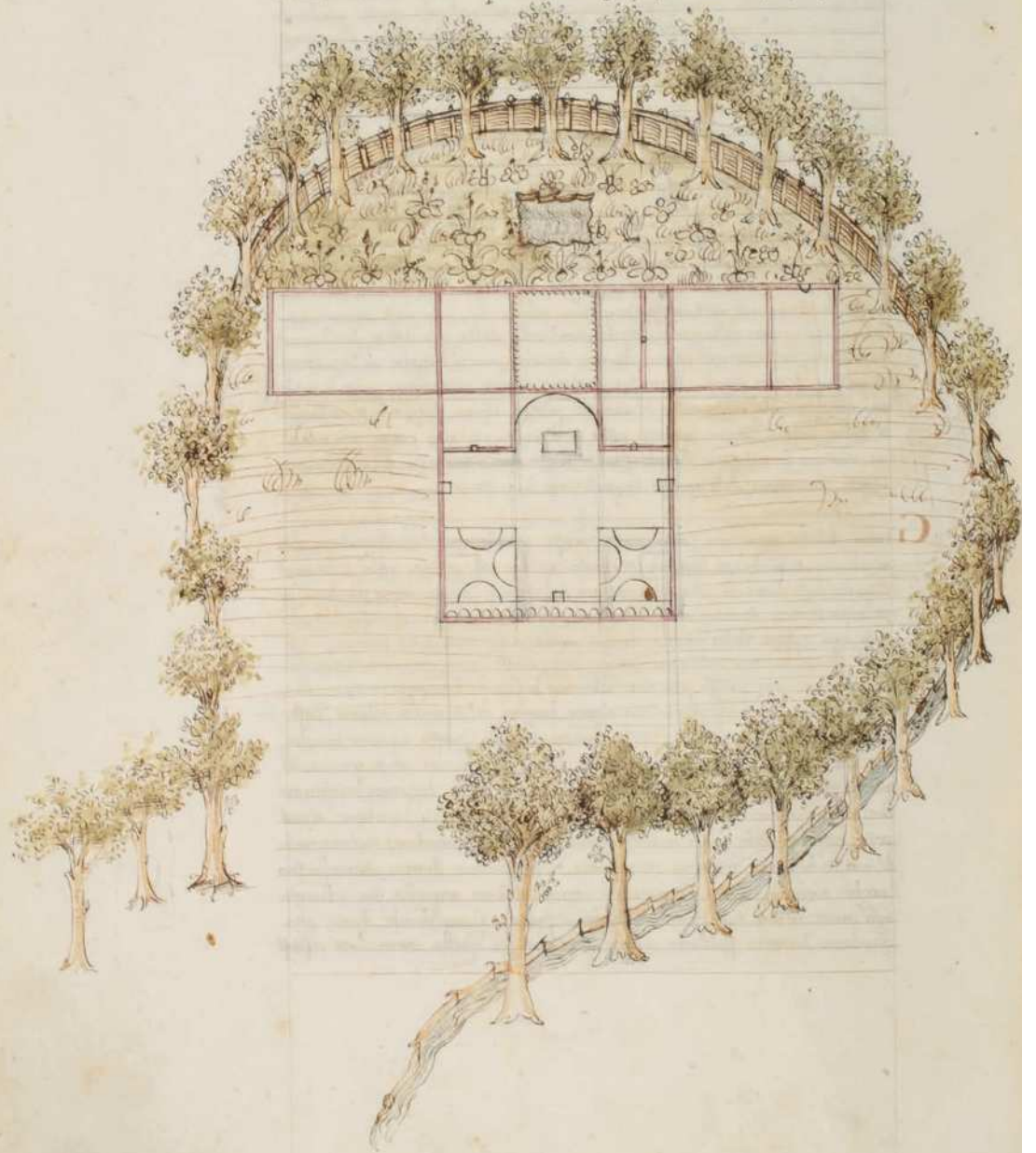
trouare unansalata &
 auio altro comando
 che accendessi el fiao
 co & auualtro
 andassi

lomeffi



Taf. f. 111r Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 111r: Hirten nahe der Hafenstadt.

Et disse fate come auoi piace maqui non eua mai cona amio tempo Vato
 questo pnon fargli dispiacere noi non la cocemo ma solo pane & non so che
 poma mangiamo & di quella aqua de correua quuu dactato beuemo lui me
 tre de cossi collectione sifacua / dactua buone & sante parole & cosi mangã
 do andauamo uedendo quello suo luogo il quale era in questa forma.



Taf. f. 117v Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 117v: Kirche des Einsiedlers nahe der Hafenstadt.

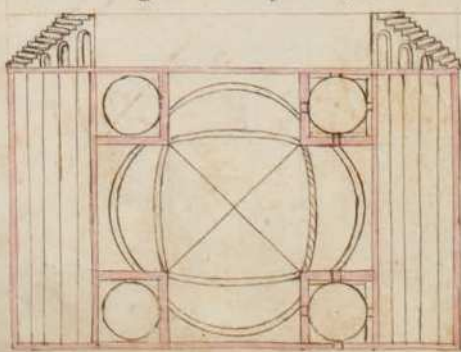
il suo fondamento. Impura era dimisua dibraccia cento sessanta pino verso & pellaltro cento queste sessanta erano parite pmetra dila & lameta diqua ad trenta plato lequali trenta erano scale che andavano alte ba quinta & salite lequindia era uno pino diledi ba doue alla dimira dessi era uno portico di questa larghezza. Queste erano le parti dacanto dalaltre due parti era uno portico di questa larghezza entrava quasi intorno ad detto tempio alpiano. le parti disotto era alpiano delterreno solo due gradi sialua era in questa forma. elera prima scompartuta in tre parti la prima era di braccia cinquanta



altre due erano uentiquattro luna & queste uentiquattro andavano quadre. Si faceuano mezzo iluano dibraccia cinquanta alle uentiquattro fenestoghera che restauano uentidue & aquella parte del mezzo fenestoghera tre dila & tre diqua & queste erano le mura donde che dinno uenua arestare quaranta quattro braccia & queste parti dacanto lameta doue de in questo era una tribuna pascuduno decanti laquale andaua alta braccia sedici & queste erano otto antoni & in ciascuna delle quattro facce era una cappelletta. La forma piodisegno sinistrala & puossi comprendere lornamento delquale era una cosa superda seconda dico qui era tutto dimarmo diuariati colori cioe bianchi neri rossi di fuori dentro tutto intarsiato di porfidi diuariati colori & modi diuariati in detto porfido erano leuolte tutte messe amiscato diuariate storie figurate il pumento ancora conuarii lauori fatti di porfidi inframesti leporre tutte dizzo stornate ancora diuariate inuenio

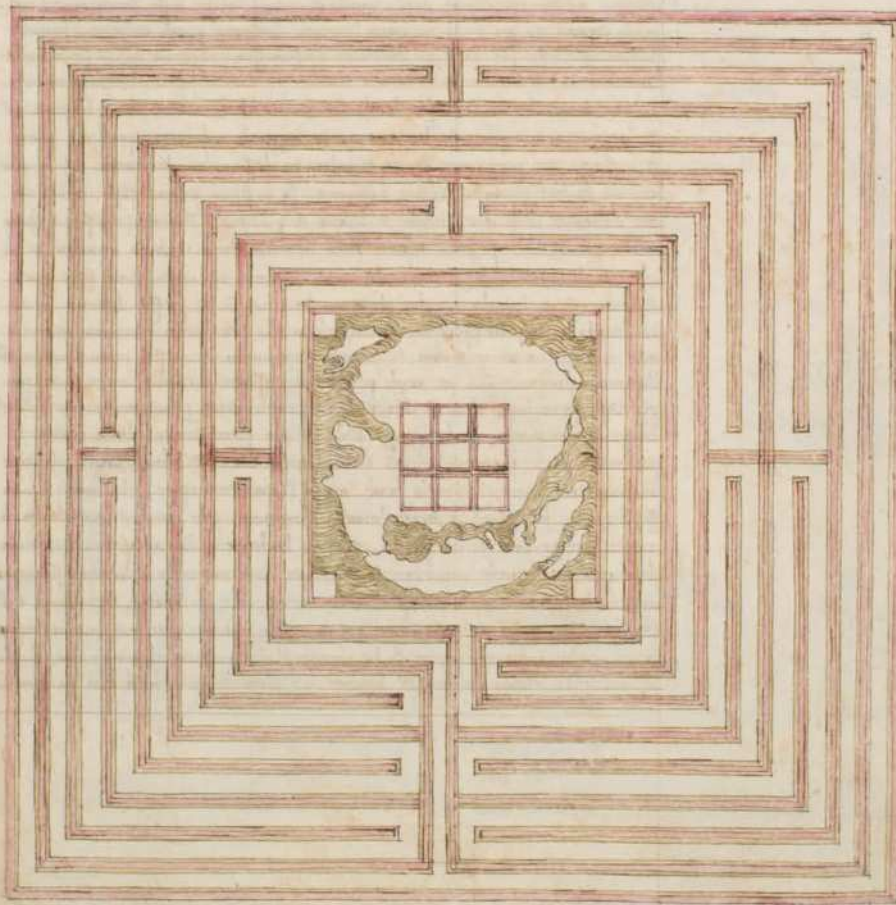
Ciagli inconi molti ornamenti doro & d'argento

in d'oro. Dorate tutte erano. Ciagli ancora inualtre cose. Condellabri di bronzo marauigliosissimi auedere iquali faceuano una ghirlanda nelmezzo doue cheneuano della circonferenza dessi era uno altare degnissimo sulquale era molti ornamenti doro & d'argento ilquale altare secondo qui suppo comprendere stauano in questa forma ilopchio di sopra tutto di bronzo dorato doue cheneella sommita era una statua grandissima di bronzo dorata molto magnifica & poi in ciascuna letora lequali tora erano come supra uedere fanno ornamento & anche pfortezza & erano diueni braccia pquattro fatti tutti di marmo iquali andavano alti quadri alti infino alpinnacolare della uolta grande & dacquello in su si conduceua in otto facce & tutto inco



Taf. f. 119v Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 119v: Zweiter »Tempel« der Stadt Plusiapolis, außerhalb der Stadtmauern, nach dem antiken *Libro dell'oro*. Perspektivische Ansicht und Grundriss (mit Ansicht der Treppen des Podiums).

di questa di distanza di braccia cento diuano & doue poi ne faceuano uno
 nel mezzo il quale era ancora quello di braccia cento & la sua altezza era
 ancora cento braccia & la ltezza degli altri era cinquanta & traluno & l
 traluno & laltro era uno portico di braccia dieci largo & alto uenti lo fo
 de quelle misure & scompartimenti uoi forse non intendete come ancora io
 troppo chiaro non le intendo dice lo interpreti Il Signore dice ancora lu
 elle sono pure obscure dico allora lo intendo benissimo Eghe proprio
 come che e questo qui disegnato in questo mezzo del giardino che se uoi ue
 dete bene eghe scompartito in tre quadri pogni uerso & in ogni faccia ne
 uene a essere in quello del mezzo & quello che e traluno & laltro se que
 llo che e il portico & quello che e nel mezzo di tutti questo uene auer a o
 gn faccia uno portico & uno chiostro dinanzi Dice allora il Signore
 & ancora lo interpreti in di il uero eghe cosi proprio amandou Signore
 che questo che e qui disegnato ben considero come doueua essere allora
 dice lo interpreti di vedere se achordi con quello che dice il libro delloro Si
 gnore quello che io comprendo qui a me pare d'esse essere cosi

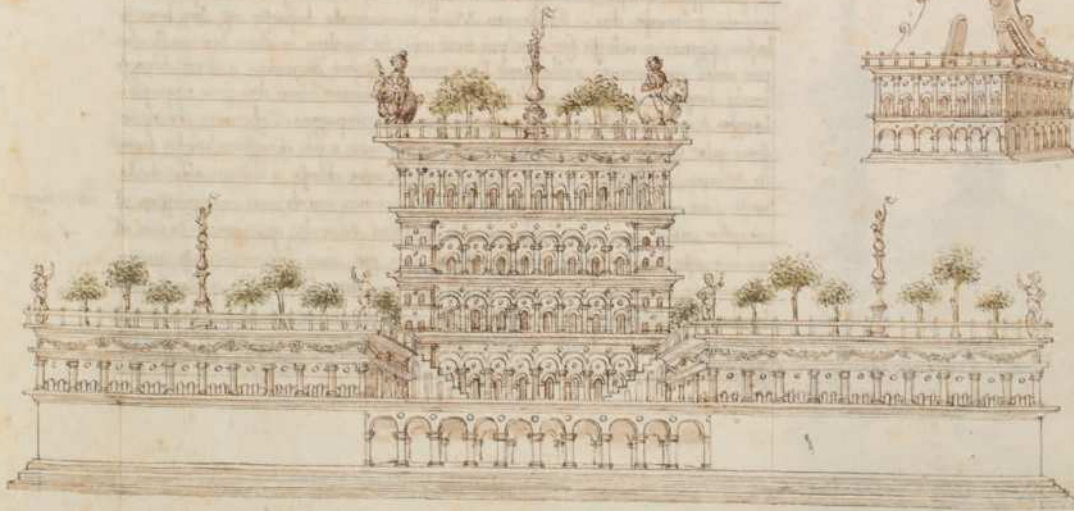


Taf. f. 121r Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 121r: Gartenpalast außerhalb der Stadtmauern der Stadt Plusiapolis, nach dem antiken *Libro dell'oro*. Grundriss des Palastes, des Gartens in Gestalt einer *Mappa mundi* sowie des wasserführenden Labyrinthes.

antone uno anello di bronzo grandissimo iquali uno era uolto aenante & l'altro aprente l'altro a' d'istione & l'altro a mezzo di sua su ognuna una figura di bronzo dorata con una bandiera in mano laquale era in modo bordu- ta de quando uento tirava sempre suoltauano secondo quel uento. Questi erano tutti dorati & così ne gli altri quattro erano ancora figure al medesi- mo modo sopradetto lequali rappresentauano figure di uomini degni & in uentori di cose degne come fu Saturno che in ytalua insegnò a uincere la terra & seminare lebiade & Bacco che insegnò a uincere l'ougnie acquelli degypto era ancora mimerus che fu inuenteore dell'uso della lana craglia- cora. Carmenta che fu inuenteore delle lettere latine eraui Hercole uido contua i suoi dodici gesti omui dire forte aoe come amazzo Anteo & come meno Cerbero fuori dell'inferno & come amazzo Chaccho & come amazzo Gerione & come amazzo el leone emneo & come amazzo il porco & Idra. Achelo aoe il Toro & come amazzo icentauri & come amazzo i caualli di Diomede & come amazzo lacerua & come amazzo il serpente che guarda na ipom doro. Tutte queste cose erano di bronzo do- rate grandissime. Era ancora su questo canti di questa acqua aoe alla fine delle strade come placifegno supio comprehendere questi erano come dis- quanto ricettacoli iquali al medesimo di questo uenti & stauano nella for- ma de qui suede con una figura di bronzo su la sommita grandissima insu ciascuna che rappresentaua un nome di quel uento altro in questo non dice. Ma in questo che seguita o due belle cose.

- Saturno
- Bacco
- Minerua
- Carmenta
- Hercole
- Anteo
- Cerbero
- Chaccho
- Gerione
- Leone emneo
- Ilporco
- Idra
- Achelo aoe il toro
- Icentauri
- Icaualli di diomede
- Lacerua
- Lo serpente che guarda na ipom doro :-

ESPLICIT LIBER QVINTVS DECIMVS
INCIPIT SESTVS DECIMVS LIBER



Taf. f. 122r Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 122r: Gartenpalast außerhalb der Stadtmauern der Stadt Plusiapolis. Detail einer Windfigur.

di alla sua Signoria che quello che piace allei piace a me Inome dicto sia lo
andré anferugliete & poi tornerò dauoi sono contento ua impate

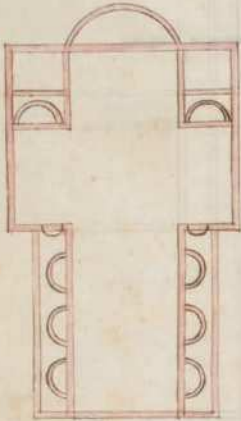
Et così mi partì & andamene alla ara & apresentatione alla sua signoria m'ide
mando quello detto uenue detto lo referito turo michi disse chee d'afar
re parmi che si d'afare che si da bordine ap'parare le cose opportune & che gli si
cominci si Maio ara cardo caro d'interi pure inche modo questo ara astem
Inome dicto se piace alla uostra Signoria lo ne fare uno disegno si della ch
sa & si del uoghi phabitare i frai sono contenta ma uoria della chiesa fuisse
bella Se uo piace io ne fare una nel modo chio bordinai aberghamo che era
bella lo uideo come staua lo feci uno disegno d'legname rileuato & misu
rato alla propotione secondo haueua a essere d'uni che chiesa era quella che
uoleuano fare era illoro duomo come non auenano essi duomo. Ma donna
egli la uenano ma era brutto Siche essendo uescouo uno il quale desiderano
che la chiesa fuisse bella & cognoscendomi m'ide m'ando chio douessi fare uno
disegno & ancora bordinarla loro timodo che stesse bene secondo il sito don
de de questo uescouo uedendo piu disegni final mente insieme con quegl
c'indadi ch'erano diputati ad ouere essere sopra a quella fabbrica eleffon
me che douessi fare come ho detto di sopra fare loro questo disegno d'legna
me rileuato & propotionato alla misura dell'ogho doue haueua a essere &
cosi lo feci loro in questa forma & misura che qui uedrete in questo foglio di
segnato il quale solo cento dieci braccia giuera di spatio puo uerso & petalro
doue piu largho era non piu che sessanta & dal mezzo in qui non era senon
cinquanta due. Questo uenua a essere picolo essendo plo duoma ma nel ue
ro piu spatio non uera che forse la rebbono fama maggiore. Ben d'uni pure co
me staua semi piacerà lo faremo sonone la faremo malto modo la forma de
sto nel modo chio lo feci d'legname si questo el di fuori della parte dinanzi co
la facciata le parti da canto stauano malto modo. Questa uista di fuori impi
ce in quanto alla facciata d'uni quanto era alta questa & inche modo stau
dentro che forse faremo in questo modo semi piacerà come e fatto infino a qui
in questo termine: imprima uideo il fondamento & anche uel disegno era un
poco piu ind'grosso il suo fondamento staua in questa forma imprima era
plo largho come di sopra dissi cento dieci braccia petalro uerso era cinquanta
due & dalla croce in qui in uerso la facciata & dalla croce in qui uerso la la
grande era sessanta quattro la larghezza dentro di una t'imo la croce qua
to l'anaue era inturo braccia trenta sei & come uedete qui plo fondamento
le sue compartitioni erano in questa forma la sua cappella maggiore si era
come qui si uede posta alouante & la sua facciata a ponente doue ch'edula
& di qua dallo altare era una sagrestia di braccia dieci l'una puo uerso &
petalro braccia sedici & imesse era una scala la quale andaua di sopra a
ledere sagrestie. Et poe questa loro chiesa uechia scendeva parecchi gra
di dal piano terreno alzamo tanto piu dal piano terreno che non si scendena
ma si salua braccia tre' donde che quello alzare fu mestiere di fare uolte

oro miti cheseno
A



Taf. f. 123r Filarete, *Libro architettonico*, XVI, f. 123r: Die von der Herzogin für den Einsiedler gestiftete Kirche San Girolamo, nach dem Vorbild von Filaretos Entwurf für den Dom von Bergamo.

le quali uolte ne facemo sepulture come qui nel fondamento dimostra & così dalla
& di qua al salire dell'altare grande feci due cappelle di larghezza di braccia do
die & così dalla parte opposta della medesima ragione poi ne feci tre: due &
di qua alla entrata della porta dinanzi le quali erano di braccia undia luna
& ancora sepalina peradi darime le parti. Ma poe il sito non era pieno siffa
ua piu danno luogo de da un altro & maximo dalla parte settentrionale &
da quella parte era la calomchia loro la quale ben che brutta fusse si farebbe
adattana & achonda imodo sarebbe stata bene.



In fine acqui mi piace assai io sono contenta che la facia in questa forma. Ma poe
re' anzi caro de in qualche cosa simitasse poe non parebbe total mente tolta da
aquella Bene io il disegno identro una partita & così alcuna delle parti di
fuori & poi quelle cose che in parte dadouere rimouere si ueramo. Be
inome didio sia dumi quanto il faceu in grosso quello fondamento. Io la uel
bordinato di quattro braccia grosso di quelle di Bergamo le quali sono una on
ca meno & uno deamo men che quelle di Milano & io uoglio siano braccia a
que grosse poe a me pare che quanto piu e grosso il fondamento debba esse
migliore questo uero lo faro questo anco poe poi potremo fare unni piu
si fa come uolare & così bordinero le sepulture dentro primo intorno in uolta
alpiano terreno come proprio io haueua fatto aquella altezza della nauo
coe del corpo della chiesa fara di fuori infino al comignolo del teno braccia an
quanta due la quale fara in uolta tutta. Quanto fara altre locappelle: le fa
remo alte braccia di uento potremo fare di uenti due ancora se uolere & stara
mo meglio di uenti due. Questo de sono alla entrata della porta poe sono di
braccia undia faramo adue quadri: altre uenghono a esse un poco meno. Bene
inome didio questo non importa. Di sopra da queste cappelle dacanto poe ue
gha all'altezza delle uenti due braccia faremo uno anduo il quale risspondera
dentro nella chiesa & fara dilarghezza cinque ba uerra in questa forma come
qui in questo poco disegno si puo intendere & come si uede una di queste cose o
l'altra facciata dacanto dentro dacanto di fuori stara malto modo fara alta la
parte di fuori & queste pareti dacanto braccia uenti due de gli uerra il teno il
quale ara dipendenza due braccia sicche dentro uene a essere alentrata due pi
fino alpiano & poi ara aquesta dicitura aoe aquesta fine una cornice di
due braccia & uno & mezzo infuori doue uerra uno corruio de sopra an
dare d' intorno alla chiesa dal uento dentro & ancora di fuori & di sopra da
questa fara lamposta della uolta la quale faremo in uoce in questa forma ch
qui si puo comprendere p questo poco disegno la quale uerra auero di uolta
braccia dodia & mezzo sicche uene a essere uno terzo & uno duodecimo de
lla sua larghezza ara tre contrafori poe in canto di due braccia luno iqu
li simoueranno su di d'ietro del muro delle antedette cappelle & a trauerse u
amosi sopra alle loro uolte iquali andranno p infino all'altezza del teno d' uento
& possi andra uno condano il quale racogliera l'acqua d' uenti iquali risspon
deranno in certe coele le quali faramo sotto terra nederi fondamenti & i



Taf. f. 123v Filarete, *Libro architettonico*, XVI, f. 123v: Grundriss und Teilansicht des Inneren der von der Herzogin für den Einsiedler gestifteten Kirche San Girolamo, nach dem Vorbild von Filaretos Entwurf für den Dom von Bergamo.

Al fatto deliuere: sic cho' abbiano uno maestro dicasi il quale habbia ap-
 uedere diuote locose chebisogno fanno placasa & costui suuole ancora de-
 sia psona dabene & intendente Et sepossibile fuisse checostui non auessi pari-
 ti & sosteruasse che senza salare sicomenosse avaro la sua uita sarebbe meglio
 senon fare como' supra siacca pure che septimana p septimana glisa ruc
 dico il tanto della ragione da quegli che meritaranno i opradati rectori. Et
 uiuere loro sia questo che l'adomenica el giorno di abbino al pianollo sei polli
 due nesia plopresidente aoe plasua tuola & alla tauola depuri quattro &
 poi fra septimana carne d'altra qualita & sia sparuta unodo p'occha cheno
 sia supflua ne anche p'occha sei onze capo pie basta al pasto puo uolsi poi co
 azacone aputti non abbino loro tanta & dar loro mangiare carne grosse
 tra acio che non fassino agnoscitudine & anche glisa piu possenti & carne
 dipoco non fusi senon salata & poi quando carne non mangiassero pesare mode-
 ratamente & altre cose secondo sicouene equochi sono due & cosi due degli
 auitino & non piu che tre tauole siacca l'una sia quella del presidente condue
 sua compagni & conuno sempre di fuori dicasi o prestero o uicino manone
 una uolta quello che uene uengha latra acio che sempre habbino cagione do
 steruare gli ordini. Questo e buono che sempre surferua platema il modo &
 l'ordine che si obserua eto la tauola del presidente stua in questa forma co-
 me o' qui disognata acio possa sempre uedere & anche abbia ragione conu-
 no stare conui temore & reuerentia & cosi mentre che mangiera che fa-
 cano leggere conuino uno di quegli p'uti & cosi allo entrare & all'uscire de-
 lla tauola ringratino idio & plomina d'idi e futo cagione di quel luogo
 & d'idi la uenta & mantiene uno paternostro col ueniamia & tutti i p'uti
 singuocchino & quando mangiano tutti tutti p'nfino aleta diuenti amu-

al mangiare

ET ancora adistribuire loro che abbino auere p'studiaro & plo mangiare & p
 dormire. Dite uoi a questo impare del tempo si debba parare in tre parte
 una delle qualita sia strubuita p'ello dormire uero e che otto ore e un pocho
 troppo ma sia traparato in questo modo ne meno di sei ne piu d'otto ore si
 debba dormire & quello che alloro sia abastanza sono sette ore & questo sia
 il loro tempo p'ello dormire che il tempo non e uguale aoe idi & lenoni co-
 me si debba strubuire loro del mangiare fara questa poi secondo il mangiare
 fara el dormire la state sempre sicenti a uenadue hore & che a una hora di
 nocte sia ogni huomo adormire & poi che ogni huomo alotto ore sia lena-
 to & questa sia da mezzo marzo p'nfino a mezzo settembre & da mezzo se-
 tembre p'nfino a Mezzo marzo sicenti adue ore & questo sia una ora due
 po il mangiare tanto la cena quanto el desinare & alle quatto ore sia ogni
 huomo adormire siche hauendo cenato a tre hore uota amo la tra briga-
 ta siche sta bene che alle quatto sono adormire tutti & il uare sia in questo
 tempo aora de ogni huomo alle dodia hore sia al suo exercatio. Questo e in qu-
 to alla cena & el desinare & il dormire. El desinare distate sempre sia alle
 tredici hore & di uerno alle sedici & secondo la uariatione del tempo una or-



Taf. f. 137r Filarete, *Libro architettonico*, XVII, f. 137r: Knabenschule »Archicodonus«, Gemeinsames Mahl von Schulleitung und Schülern.

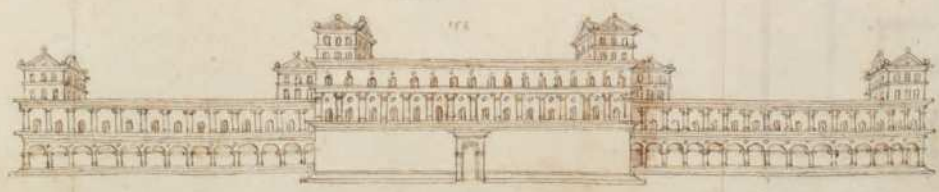
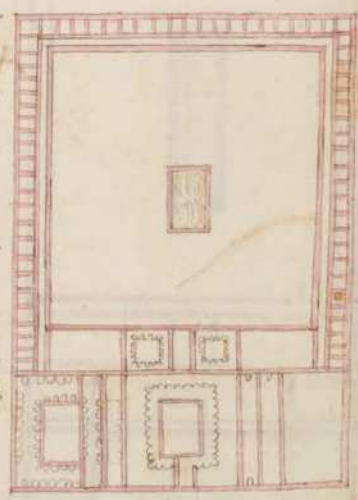
oueramente archicodomo che uol dire principio delle uirtu & ueduto ancora il disegno della ben mandate proquale comprendiamo assai il suo essere apiaze in credo quando la uedremo conepira meglio pte di uoghi & le stanze dentro in uero migliore notata de così non spuo idipartimenti el uoghi tanto quegli d'iso pra quanto quegli d'isoto conuue locomodita appartenenti a simile bisogno & tanto alla artigiani quanto all'altri coloro habitari quanto delle boreghe d'loro exercatio aoe secondo lo exercatio & secondo iloro bisogni p'loro habita re come ploro lauorare così sumiamo sia p'plodisegno aianete mandato & si ancora p' le parole d'auca scripte degli horadi fatti apiaze ogni cosa Ma in te diamo che quegli doctori che nel detto luogo leggessimo & così ancora d'altri d' sieno ui condotti como quegli d' musica aoe dicanto & suoni & serua sieno comuni aogni p'sona de andar uoglia:...

Non contentosi p'lo disegno ne anche p' scriptura che appena auamo forma di leggere l'alteua che incontinente uo messo dice e'cho el Signore deuene & subito g'nto uolle uedere collocato & intendere ogni cosa tanto el dentro quanto el di fuori & ueduto ogni cosa molto g'p'iaque & uolle uedere infino alla destra o uoi dire luoghi comuni & conoue & lacqua che led'isioa mena' uino p' d'isioa come p'conditi foretranei facerano discurrere tanto quelle che p'ueniano quanto quelle che p' led'isioa facepassero & tutte foretranei nel uoghi & destra dem & ogni cosa finetima & dilauana non siante de lacqua p' p'ra de u'isua della pesneta foretrana modo de ogni cosa netata & piu de conuella modesta acqua facera molte comodita acquegli artigiani laqua le imodo stua de d'icero alle loro cora ne foretrana una parita imodo de u' in intorno intorno nuueuano comodita come e' d'eno & piu de quella acq' p' l'isua abbondanza fenefacera piu exercat' aoe d'icantare farina d'isua a cora & b'atere uime & p'imi & dimolti altri exercat' equali erano molto b'ntu:...

Veduto & inteso il Signore ogni cosa molto g'p'iaque & disse il piu presto di spuo si uol fare de sabiti auoi sta Signore Or su date modo annuare que sti de anno auogere imprima & poi opura & fare de u'isua notia p'nto se ne'fano ualente huomo diqualunque faculta d'exercatio sia de uenghino de uente so laloro sufficienza seramo p'oueduti imodo che n'auimo capione d'icentemar si. Et d'imi impox questi p'nti quando seramo così piccholi d'ingli g'houerera Terressi una o due dome che gli g'houerri osueramente huomni equali fuffino am' acquesto orsu al nome didio meta in ordine tutto:...

Poi che questo e' fatto uoglio fenefacera unaltro p'nti altro p'nti le quali uogli sieno in quello luogo solo p'ntino aducassere am' il piu serua non si uollesse rim nere nell' uoghi detto op'ferure op' exercatio de uesse d'isegnare ad altri in prima de u'isignu leggere loro & poi serogegno alcuno animo secondo que lo sieno amafestate di dicare di dicantare & chi d'isegnare & finalmente di tutti quegli exercat' de allora apparenghono & uoglio de sieno sono u'ghone no de' reogmento di questo con questo de non uoglio de huomo nessuno g'p'ossè

p'nto



Taf. f. 140r Filarete, Libro architettonico, XVII, f. 140r: Knabenschule »Archicodomo«, Grundriss und perspektivische Ansicht.

pali chedi a uno animale & di a unaltro & così ancora la uirtu a uarie figure a
 simigliate. Vero e che Seneca lectificaua informa didonna uestita dibiancho. Et
 uito pure informa didonna molto adornata d'begli uestimenti & figure de
 infirma ueniffono dinanzi a Cicole & adimostrargli checiacheduno douesse
 seguitare lesue uestigie così uirtu come la uirtu ogmimo giuprofferua desuoi
 fructi & di dola & di bruschi. Et lu come sauo prese piu presto libruschi
 de dola sicche uedute tunc queste similitudin & intose non nella mente misodiffa
 cenna modo checollongeno mmissi a fantasiaire & pensare tanto che pure mi
 uesime nellamente disfigurare uirtu & la uirtu in una figura sola cinsima di
 pfe lequali stanno in questa forma chequ narroero & anche pdisegno potret
 la sua forma uedere.

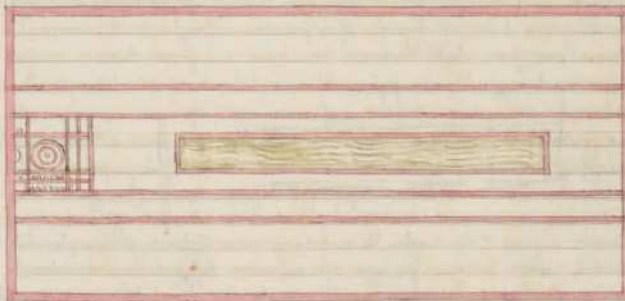
Prima pensando inde modo questa uirtu supotesse figurarla che in una sola fi
 gura si rappresentasse essa uirtu in questa forma miueme amente difare una fi
 gura amodo duno ilquale fusse armato & la sua testa era asimilitudine del so
 le & lamano destra teneua uno danero & dalla sinistra tenena uno alloro
 & stesse diritta su uno diamante & disotto a questo diamante usasse una fo
 te duno liquore mellifico & disopra dalla testa la fama. Questo mi piace ma uo
 rrei sapere pche ragione in su in questa forma io uelduro ma prima unogho
 dire come o pensato uirtu sono contento in uno in questa forma lo pensato lo
 fo una ruota laquale a sette cardini aoe sette braccia de uoggheno il carcolo
 dessa ruota. Et poi su questa ruota apogho asedere una figura nuda in
 forma di uero & d'una mano uno picciello dico se damangiare & debere
 & dall'altra uno tauoliere contre dadi suoi & come del diamante esce una
 fonte di liquore dolce così di questo esce sette riuu di fongho & d'bruttura doue
 chesanno una fonte dessa bruttura doue guate uno porco. Ancora questo
 mi piace ma la ragione nono sapere. Al nome didio & acaqcherimo sta illuo
 gho doue de a me pareua fussono confucenti aessi finfi una montagna alti
 ssima spicchata intorno su nellaquale alio de puna ma supoteua entrare &
 poi disopra a questa formuta nel mezzo di due monti & di queste due parte
 insidiamante lauena conlocata & poi apie di questa montagna ghera una
 grotta fonteranea laquale e obscura nellaquale e collocato esse uirtu. Que
 to ancora mi piace. Ora uoglio d'ordinare tutto. Che forse il mechio dio
 in bordini questo edificio per ogni cosa uidiaruo insieme sono contento di
 d'eno faremo questo edificio in questo modo deo deno disopra & scoma
 uolle infere parti lequali saranno alte luna dal'altra braccia quindici elgi
 le fara informa tonda & quadra quasi come adue il colico ma fara digna
 do ingrado in adome digrossezza d'uno braccio luna picciotto & tre porta
 ferenza fara la forma sua in questo modo in prima pigliero come o detto
 quattro stadij puo uerso & due pellatru dequali come o detto in una delle
 teste piglio uno quadro di dugento braccia elquale solo braccia duea fara
 dal piano terreno & come e deno dinanzi che si salta non e gradi equali no
 ue gradi saranno solo ala braccia tre d'aterra & salu come o detto si uruo
 ua la porta doue che a essa fara prima & ante omnia uno chistretto quad



Taf. f. 143r Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 143r: Allegorie der Tugend.

doue alla entrata di questa porta ne fara due lina amono diritta & l'altra amono manca lequali quella d'amao diritta fara chiamata porta averti & quella d'amao sinistra fara chiamata porta chadria & come senta in quella d'amao diritta fara una scala alta braccia sette & quella d'amao sinistra ripente come una scala ma non usia scaliom nessuno & disopra d'esse porte faranno scritte queste parole a porta averti cioe a quella d'amao destra gl'isara scripto fatidra con gaudio & nell'altra dall'amao sinistra gl'isara scripto piacere contrastata laquale si chiama porta chinchia fara scripto tristia & nella grande fara ancora scripto Voi de entrate uogliate salire amono destra co fatidra de ascendere alla sinistra ampiacere faragli ancora scoltito sopra a questa porta la figura della uirtu & deluitio nella forma chedimanti e fatidra & cosi alla porta d'amao dextera disopra fara ancora la uirtu scoltita so la mente con lettere chedimanti Questa e l'amao ad andare aquistare la uirtu confanda & all'altra fara scoltito solamente il uirtu nel medesimo modo & antedeto & lettere ancora lequali gl'isaron d'obbia chedimanti qui entrate brigata de galere & poi condisciacere il piagierete.

Ora dirò la forma dello edificio come lo pensò ben che io l'abbia dimanzi indiseño fara aguisa d'una montagna Ma per esso si vuole fare in forma si possa mettere in uso bisogna mutare forma & adattare l'edificio al nostro proposito il quale stara in questo modo che qui in questo lineata & disegnato il fondamento sopra companderò.



Al uirtu la misura & la forma come plodiseño appare & dimostrato ancora il modo come a gesso questa prima entrata di questo edificio asomigliato a la casa della uirtu & deluitio hora intenderemo le comparationi el uoghi di d'etta casa che auamo aseruire. Come e detto tutto questo circuito fara quattro stadij plungho & due plargho & gia e messo essere mille cinquecento braccia plungho & settecento cinquanta pelargho doue che questa larghezza io o nel mezzo da una delle teste no tolta braccia dugento braccia donde chedimanti parte d'ila & di qua da questo quadro di dugento braccia meno

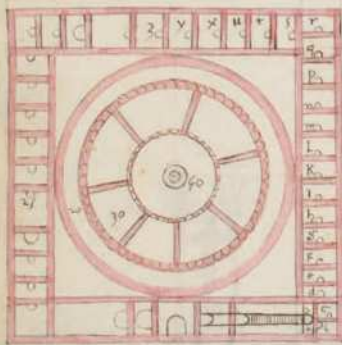
Taf. f. 143v Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 143v: Schematischer Grundriss der Gesamtanlage des »teatro della uirtù«.
Vgl. Abb. 7.5. auf S. 398.

resta dugento trenta cinque fide: io tuo queste dugento braccia pomezio di questo spatio & fo teatro in ara leno dinanzi intendere de cosa e teatro lasceremo hora la compartitione desso & dirò pure quelle della casa fide prese queste dugento braccia quadre come disegno meglio supio intendere che a parole dire lo piglio ventianq braccia di questo quadro circunanza siccome resta cento cinquanta dellequali io ne piglio uenta pparte fide: resta cento uenta pparte dellequali lasio uno uano di uenta braccia donde che mene resta cinquanta & di questo l'orduto tuo alto fino al fondo di sotto & in questo uano di queste trenta braccia de tra questo & la parte di fuori delle uenti braccia: io fo forte muro di grossezza di due braccia & mezzo & spornate in fuori di questo tondo del mezzo & così della parte opposta braccia anq siccome si uene a ristromere questo uano delle trenta braccia euenti & sta in questa forma: e gli uenti & e gli uenti difficile a intendere questo pure a sfogliando un poco l'orduto & anche in più caso dubiteremo il modo credo si uendera. Questo e un poco dimostra che gli a essere bende qui non fa dimostrazione se non di due uente almeno e gli uenti a essere sette come detto e di sopra questo come imparte supio comprendere sta in questa forma che fara in questo primo luogo aoe al pari del terreno nel tondo il luogo uenoreo & dalla parte opposta saranno le camere di abado & ancora stufe & choderie & simili exercitii appartenenti a simili luoghi di uio di & baronerie come e' huianza ben de la fia trista uianza di sopra poi a questo primo luogo di questo tondo doue stanno le monache di uenere gli laprigne & nel terzo grado gli stamo gli officiali liquali anno a uedere & intendere. Ben de sia luogo di uio a uio pure essere freno a uio che stando non si facia. & se uere si faceste de sia di gli uenti di uenti in modo che la stentera in questa brigata de apresso stare. Di uento Signore prima in questo tondo come e detto a cinquanta braccia di diametro io farò così che pigliero il fondamento grosso in modo gli uenti menare il muro doppio donde che in ne loro bructure di uerera mo quegli luoghi così di sotto doue saranno queste femmine faranno de an dena uno portico intorno di larghezza di braccia quattro & questo fara alto de terra tre braccia aoe dal piano della terra & ara ancora ancora un quarto entrate doue de poi di sopra a questo muro nascerà pilastri & fara il portico di altezza di dieci braccia & tre nona di sotto ai de sono tredici & uno di uolura aoe di grossezza della uolta fide saranno quattordici fide multipli sette uolte quattordici de fa nouantotto & così andranno di grado in grado que sti portici intorno a questo tondo ma questi non aranno fenone uno braccia & mezzo di diametro doue de le colame supio seranno su. Siche questi altri portici uerranno a essere ala braccia undici & mezzo & questo fara compartito in questa forma. Ancora nel mezzo di questo detto tondo toro uno spatio di die a braccia il quale farò agnifa di mo pozzo & fara pozzo & pozzo si fara una scala di dentro che andra pur fino alla sommita di questo la quale scala andra di grado in grado come siamo proprio le compartitioni desso tondo & così a ogni compartitione andra piana & poi dal una all'altra salua. Non supio mo strare per disegno se gia non si faceste rileuata come a seffo fide qui bisogna



Taf. f. 144r Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 144r: »Casa della Virtù e del Vizio«, perspektivischer Schnitt.

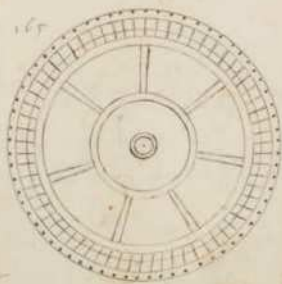
deloncello comprenda el modo & la forma deffa da questa scala ouero due po-
zzo infino all'altro muro opposto di fuori deffa il portuo foremo una volta che
andra intorno intorno a questo & fara dinacio di circa abraacia dieci & in que-
sto fissa le mura & le parti & i luoghi p'quegli che a stare ciaramo secondo loro
bisogni le mura di questo fanno grosse quelle di fuori due braccia & quello dentro
uno braccio & quelle del pozzo due braccia ancora faranno grosse. Puossi comp-
dere per parole & anche p'questa tali congegni dalcuno suo membro come come
questa parte di questo edificio debba essere il poe hora diremo la forma de-
lla crosta di questo tondo il quale come e detto fara di distanza da questo a
braccia uenti & stara il suo fondamento proprio in questa forma come qui
p'questo poco disegno si puo comprendere il quale come e detto di sopra & come
si uede qui la prima sua forma e quadrata & a una porta nel mezzo con altre
due alla entrata deffa prima porta le quali alla similitudine antedetta sono
fatto & questo primo quadro e alto il primo suo bordini dieci braccia doue
depladetta porta ouero fenestra & dentro si troua una sala la quale fa che
a questo primo quadro ouero a questo primo piano di questo quadro & fa
che questa scala si troua uno luogo quadro il quale e incolome come di-
re una loggia & adorno di questa scala se una loggia ouero una porta
la quale fenestra p'andare alla sommita di questo edificio & p'questa mede-
sima loggia sua dentro primo portico il quale portico ha alli luoghi & stanze
doue delectanza fanno aleggere & pladetta porta di sopra dalla scala co-
me e detto se quella cheua alla sommita & entrato p'questa porta si passa
per quattro porte le quali porte sono distante l'una dall'altra braccia sei passa-
te queste due si troua poi otto porte d'altra l'una dall'altra otto braccia
poi ne trouate anque le quali sono distante l'una dall'altra braccia dieci poi se-
ne troua tre le quali sono distante l'una dall'altra braccia dodici poi si troua
poi si troua una tra loggia la quale e pure quadrata doue choqui si troua
una scala la quale fa che alla sommita di questo quadro coe la altezza de-
lle uenti braccia & questo piano ancora la scala propria che dinanzi di
cioe quella prima che entra in questo porta & spartite in due di l'una fa-
glie come e detto di queste & l'altra fa che alla sommita di questo quadro
la quale & la quale non si fa che non p'quegli che exercitio darne uencho
in questo luogo come di sotto si uede piu distintamente & come e detto che
queste scale si partiscono cosi in quel luogo proprio coe in quella loggia
alle dieci braccia sua dentro primo nerone alli luoghi dentro doue leggeran-
mo edoctori le scienze & questo e solo poe non habbano tanto amontato



Possi hauere inteso come p'infino a qui questo e dispartito. Ora e da ue-
dere come questa parte tonda che uene di sopra dal quadro uole essere. Di-
co che come auete inteso questa cortecia di questo tondo e grossa braccia
uenti & in questa grossezza coe distanza di questo uenti braccia cioe di
due diaffere braccia si uelmino uieno ad essere uno braccio & mezzo g-
so il quale sta in questa forma come qui si puo uedere & e scompartito.

in sette parti principali & la prima e questa al primo della sommita di questo qua-
dro cioè all'altezza delle venti braccia laquale e prima scompartitione in sette parti
principali & la prima e questa come dice uno portico intorno doue che passo si puo
andare intorno a questa scompartitione ilquale e largo braccia tre & alto da
dici sibe diuersi braccia a ciascuna tre et sta quattordici & auarue ancora
uno plomuro che sparte il portico restano tredici braccia intutto di uacuo & quo-
sto ogni cosa e trinita braccia dodici alte & de grossa ossa uolta mezzo bra-
cio Et questa prima stanza a una porta sopra laquale e scolpita una figura
uostira di doppi panni & di uari colori & questa e fatta alla somilitudine della
loica & in essa stanza sono scolpiti prima quegli che furono inuentori poi tutti
quegli sono stati eccellenti in quella faculta & questa stanza ac una scala laqua-
le ua alla sommita d'essa doue risponde un'altra scompartitione laquale sta in
questa medesima forma come p questo poco disegno appare. Questa scala inso-
de' suppono aditatura di questo diseno & simile e una porta sopra laquale
e scolpita un'altra figura laquale e uestita co' uno libro in mano & questa e re-
nonica & cosi uanno dicendo ingrado tutte queste stanze in questa forma pi-
fino alla sommita con questo ordine & diuersa & di grandezza l'una come
l'altra & con quelle figure sopra alle porte a ciascuna a somilitudine della sua
scienza & dentro a esse stanze che come alla prima scolpire le medesime figure
degl'inuentori d'esse & cosi quegli che piu eccellenti ne sono stati & nell'ultima alla
sommita di questo edificio e la stanza & luogo della astrologia a somilitudine
come questa e una scienza che tratta di cose alte & celeste & po e messa di
sopra datate in questo luogo & cosi messa e scolpito l'inuentore d'essa scienza
& il modo tenono a misurare i anni al sole & a comparare il tempo opianeti &
tutti quegli modi che essi temono a trouare questa scienza & ancora quegli i qua-
li sono stati eccellenti poi intale scienza usono ancora scolpiti in

AVete in esso tutto il fondamento perfino a questo termine doue che in questa so-
mmita di sopra e fatta in questa forma cioè questa sommita e tutta piana laqua-
le a solo uno parapetto dentro & di fuori della grossezza del muro & sopra dis-
sto parapetto in scambio di colonne sono figure lequali sono alte braccia dodici
& distante l'una dall'altra braccia cinque & uno terzo & grosse uno mezzo
braccio per diametro & collegono proporzioni allequali e uno tetto di bronzo co-
me a Roma quello portico di santa maria rotonda ilquale fe fare agrippa
& nella parte di fuori di questo arco ilquale e quattrociento cinquanta bra-
cie di sopra e dentro io gimento su nel parapetto antedetto settanta delle de-
tre figure distante l'una dall'altra come e detto donde che tralla distanza
alla grossezza d'esse uiene adempierla la circonferenza d'esso tondo cioè
delle quattrociento cinquanta braccia dal canto dentro di questo tondo ne-
ueno sono auere tante bende la sua circonferenza non sia tanta quanto e
quella di fuori come p questo poco disegno appare & confesse sparsamente
d'anni antedette cioè di quelle uenti braccia che e di uacuo dal canto dentro
doue stanno alle parti inferiori cioè al basso la parte detto merotico & questo

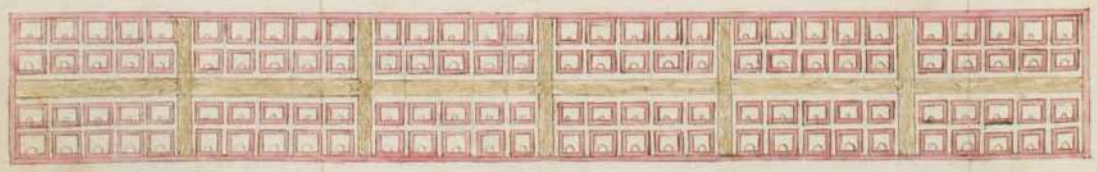


Taf. f. 145r Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 145r: »Casa della Virtù e del Vizio«, perspektivische Ansicht und Grundriss des zentralen Tugend-Turmes.

anche la persona & la cosa aveti & Chachiona ancora avete inteso la forma & la
 comparatione deſſe: ora e da vedere della comparatione deſſa.

ERa questo circuito come plo anteeduto disegno & fondamento ilquale era
 ancora come e detto plumbezza stady quattro & larghezza due cioe mille
 cinquecento braccia lungho & largo seicento et mezzo come sapete dugento
 braccia ne occupa il teatro larghezza plumbezza quanto tutto il circuito
 & pbe questo e tramezzato da questo teatro come fara scompartito da una
 parte cosi fara dall'altra laquale fara in questa forma come qui vedrete di
 segnato pance. Questa e la sua comparatione che come suedo queſſo sono ste
 de le quali sono tutte larghe braccia uentianque & esse anno tutte pomezzo
 uno canale da qua donde che peſſe: si puo andare puuto per aqua & per terra & ca
 schoduna di queste acque e di larghezza di braccia tre dia queste sono tutte bon
 ghe le quali anno tutte orto & pozzo & tutte quelle comodita che anno bisogno
 sono queste comparationi di queste bonoghe p questo ordine fare sicome si puo
 comprendere & secondo lati & lezerario deſſiſſa sono piu & meno digrande
 zza Et in questo luogo di quante arti o exeratii che fare si possono in questo luo
 go sono tutte: Etia ancora uno tempio appie del teatro ilquale seruuia ag
 li artigiani non stante che doue leſcienze si leggeuano e si diceua messa.

ERa come o detto questo luogo publico a ogni persona apotere andare a exeratiſi in
 quella faculta che piu gli piacua quegli iquali che moltere se exercitauano & ualenti
 si facessero fierano honorati in questa forma dequando adonorare sudoua secondo
 la sua dotrina degli auena studiati & cosi in quella scuola si doctoraua & queſ
 to allu mente costaua pbe la cosa facua la pesa maera necessario che fusse be
 ne examinato da quegli doctori che in quella faculta erano piti & non bisognaua
 che si summa ne ande pamicia andasse pbe fatta la examinatione e conuenua
 che inanzi delibero fusse in la piazza principale bisognaua che da altri docto
 ri fusse riuoduto & se caso fusse della examina non fusse stata ben fatta era sur
 cognato & cosi quegli che examinato lauenuano portauano la medesima uergogna
 insieme con lui. Questo era che la corona dell'alloro che stata gli fusse messa in capo
 in quellora gli era letuata & riportata alla casa auen donde lauenuano nauuto &
 in la casa auen stare aparchata nella scuola doue de quella faculta si leggeua al
 nome di quello dapie nemai si leuaua pnfino che non auena soduffato al suo ma
 comentio & cosi od doctori erano priuati di quello uscio che mai piu nuno nepoteſ
 no esaminare & caso fusse stato che per uergogna op non uolere che ritornasse al
 indiare imodo che soduffacesse come o detto stana uno anno la dera ghirlanda
 aparchata in quello luogo col nome suo & di quegli doctori che examinato laue
 ano si tornaua a studio & delu selaraquistasse gliera renduta & nel mede
 mo luogo rimenato & reſaminato. Se gliera bene examinato egli era poi au
 paggiato con molto honore a casa sua consuoni di corone & d'altri strumeneti &
 di manza gli andoua uno gridando che gli auena riuquistato lo pedito honore se
 caso fusse stato che non era non fusse stato bene examinato altri uolta la ppa

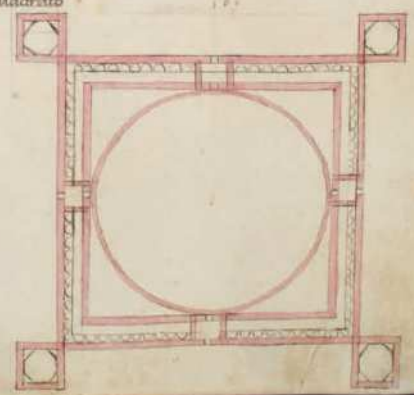


Taf. f. 146v Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 146v: »Teatro della virtü«, Kanäle, Straßen und Werkstätten.

huomini sono disce & che non auessero fatte sene cose degne quando questo era gli
 ra poi donati & poteuala portare in tre modi cioe in uno stendardo onoleua
 in su l'elmo / o in sul petto come cavaliere. Et simile se cavaliere fuisse stato ouero fo
 restiere fuisse stato se buona informazione & uera sene fuisse auuta conquesto che
 se era forestiere de debba lasciare & donare a questo luogo uno anello conue
 niente allui & una armadura laquale sia col nome suo & perfino del cavallo suo
 uue debba esse dato a uno ilquale l'adopi quando qui alcuna posta / o altra festa
 s'facesse & questo appartenenti & quando poi il cavallo fuisse morto la sua armadu
 ra era arciocata nel tempo col nome suo & cosi armato a cavallo intera nel t'boa
 ro & circondato in to congrinde compagnia a compagno & con suoni con la gir
 landa in capo dello alloro & colla bandiera in manzi & lo lmo sua laurta dipinta
 & scolpita infino al tempo mandauano & poi a uita sua era honoratamente accom
 paginato Et cosi alli altri d'uno qualita auerano secondo loro exercatio & sapere
 chi auera una palma di d'auero chi una dalloro di d'ingegno honera la po & in
 questo modo erano hordinati & distribuiti. Questo luogo quegli del auerano ag
 ueruo erano solo tre iquali uno di questi doctori & un altro de d'armi abba auu
 to honore & l'altro sia pure di quegli artigiani iquali sieno domi & dabene o de
 lla cita / o fueramente forestieri ogni huomo pure de ualente huomo sia

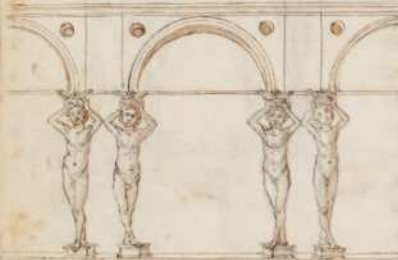
Era come o detto impio il tempo del teatro ma era di fuori ilquale stava in que
 sta forma egl'era prima quadro come qui si puo uedere p'questo disegno ilqua
 le pogni uerso sic braccia dugento dellequali dugento braccia sine uentianq
 p'ciasuna banda donde ch'ouesta cento anguanta nel mezzo ilquale fin due
 altondo d'icento quattanta braccia il diametro suo e questo tondo e ridono in
 su le colonne lequali colonne sono figure de sono p'diametro braccia uno & me
 zzo & alte quattordici & sono alte da terra braccia anque & dodici braccia
 da l'una figura a l'altra e di distanza braccia diea & anque namo di uolera
 daro sicde uengono a essere braccia uentianque ala questi archi iquali stano
 in questa forma come qui si ueggono disegnat & cosi andauano intorno alto
 do & reggeuano questa tribuna laquale era alta quanto era largha p'che an
 con di sopra da queste era un altro ordine di colonne cioe figure lequali sta
 uano di sopra a una cornice che ricorreua intorno intorno & questo uenua
 alto solo uenti braccia intuto col archi & sole figure lequali figure erano
 alte braccia dodici andaua di sopra a questi archi che erano grossi bra
 ccia uno & mezzo poi andaua di sopra a questi uno architrave intorno
 alto uno braccio & mezzo poi sepnitua il fregio che era allui ancora tan
 to d'altrezza di braccia due oragli ancora la cornice di sopra che in braccia
 tre alta doue de qui cominciua un altro hordine di queste figure. Ma no
 era piu che diea braccia alte & cinque erano gli archi che uene a essere qui
 dia gli archi erano uno braccio & mezzo alti & cosi il fregio & tre la cornice
 di sopra sopra laquale cominciua la uolta laquale andaua amezzo tondo
 sicde uenua a essere alta setanta braccia la sua uoltura

E di fuori era prima il suo quadro alto braccia uentianque & era quadrato



Taf. f. 149r Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 149r: »Tempio della virtù«, Teilansicht der »Karyatiden«, welche die Kuppel tragen, und Grundriss des gesamten Tempels.

intorno con una cornice dapie: alta braccia tre & auera quanto entrato
 grand' laporte & a schieduna auera uno uestibulo inanzi dibraccia uenno
 que diquadro era uno portico d'intorno a queste diuota dibraccia qua
 tro pparte. Ma a l'entrate delle porte erano due di queste figure a l'ome le
 quali erano distate l'una dal'altra braccia dieci doue de le porte erano oro
 braccia lunghe & sedia alte: salua questo tempo none gradi era poi dalle ue
 ticque braccia insu doue che ueniano a essere d'oro a l'ocappelle le quali era
 no uentiquattro: di sopra da queste cappelte quanto teneuano esse: paloro la
 gezza era scompartito con uno pampeto dinanzi de' supportera andare p'ua
 intorno intorno & poi di sopra a questo era su ogni angolo delquadro un
 muro come due uno contraforte il quale era in archi fatto di grossezza di
 braccia tre & questo si congiugueua con l'altore decimo & l'aluno & l'altro
 di questi contraforti erano di quelle nostre antedite colonne le quali agui
 fa di porco andauano & erano disotto l'una dal'altra braccia sei & stua
 no adue adue & poi auerano dal'una al'altra uno arco. Et come quelle
 dentro steneuano p'mano l'una l'altra & esse sappichaua di quelle cose che
 donauano al tempo in capo stauano in questa forma erano due horum lu
 no sopra l'altro & questo poi di sopra reggeuano una cornice la quale andaua al
 tondo doue cominciava la tribuna la quale tribuna era fatta di fuori tutta ag
 di doue che quando fusse stato mestiero gli farebbe stato su cento milia homini
 quando op'essa op'era fusse acaduto letori sue davanti erano quindie d'bra
 cia uentiquatre pogni uerso & come era altro elquadro di fuori a l'entran
 qua: braccia & poi da quello insu andauano al tondo & di quindia braccia in
 quindia braccia erano di queste colonne: a modo di queste altre & erano dod
 a pascheduno gnado & dodia braccia erano alte & grosse: uno braccio &
 mezzo & dal'una all'altra era di distanza braccia tre & mezzo de' distate gli
 ra el verso di mezzo di dodia braccia di diametro doue del muro di queste e:
 uno braccio grosso sicche em'essa di uacuo braccia dieci & cosi dignido ingi
 do e una uolta auuna stala plaquale sandana p'uno p'infino alla som
 ma del tempio & come era fatta l'una era fatta l'altra & nella somma di
 scuna era uno uento in figura: a l' simalacro suo di bronzo fatti iquali te
 neuano una bandiera in mano la quale quando traena il suo uento quella si
 uoltaua p' quel uento che fusse regnato & anche p' modo erano congreguati
 de con una tromba de' ciascuno teneua in bocca faceuano un certo tuono in
 modo si conoscea quale regnaua de' uenti enomi de quali tu' sa: Euro Ze
 firo Austro: & Borea: ...



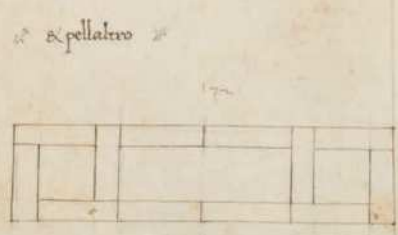
Marte
 Mercurio
 Febo
 Minerva

Disopra alla sommita del detto tempio gli era in sul lanternina una palla gro
 ssa di diametro dibraccia tre sopra delquale erano quattro figure rite di
 fuoco che uolano le spalle l'una l'altra & la detta palla era tutta piena di
 di intorno iquali erano uerusti & ogni nocte ardeuano uno lume denno
 & cosi in modo stauano hor dimate queste quattro figure de ancora a a schie
 duna gli occhi si uedena l'onore d'uno: Queste erano le figure & simalacro
 di Marte di Mercurio & di Febo & di Minerva. Come quello luogo era

Taf. f. 149v Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 149v: Teilansicht einer Art Portikus, welche den »Tempio della virtù« an allen vier Seiten umgibt.

morire uolendo auere a fare colla donna fuisse uolergli rendere la robba to-
 tolta & sotto questo colore se la fe andare a parlare a compagniata con l'altro
 domo fu fatto loro restare imparte in modo che lui ridiedendola di uolere
 lei ad uerare non a consentendogli dopo molte preghiere s'equatosi fanno
 di uita arme & adue famigli lafe tenere & pforza le monto adosso cosi ar-
 metto & tutta la lazo & conuassio & cosi conuassata in quella forma come si
 gnamma & di grande uirtu abbandonata la patria propria & condue fignole in
 una barcbetta s'isuggi vn'altra scellerata non piccola comisse ancora questo de-
 effendo condouere digente darne & passando da uno luogo ad un altro & aca-
 so scortandosi in una gentile & honesta donna laquale quella parti auera che a
 donna gentile sapartiene em lei acompagnata dapu p'one dopo la morte de-
 cum della sua compagnia in fighalini uno suo regnato morto presa questa pfo-
 ra uolera uolare lei con grandissima disosa in modo che morta lui disse auere a
 uita affare colla detta donna morta farebbe assai bidid' di o'fua inagnon
 tediare nomi distendero piu insimili cose & poa lasciarono questo & tornere-
 mo al nostro tema ilquale in questo altro libro seguiremo nostra impresia

Disse allora il figliuolo del Signore al nostro interpreto che seguita ora. Sedi-
 ta belle & degne cose. Prima narra il modo come staua questa casa che deo auo
 d'intendere nel modo che era poe doueua essere bella cosa confiderato lui
 auere fatti questi altri bogli beclificij era bellissima secondo che qui descrypta
 & disegmata laquale staua in questa forma de uoi uedrete. Prima uedrete le mura
 el fondamento d'ossa & poi uedrete tutte particolarmente come sia. Prima il
 fondamento suo era solo braccia trenta quattro era puo uerso cento due ta-
 cae pellaltro s'ide ueniano essere altre quadri dequali solo nera uno occupato pi-
 questo fondamento gh'altre due erano otto era come uedete questo disegno del fondamento
 in prima uno inuolta uno braccio & mezzo alto sopra terra laquale altezza
 era allumata la mura & era scompartita in piu parti era il pozzo d'apar-
 te le mura sue erano doppie ricche di meno non erano piu grosse di uno braccio le
 quali mura stauano in questa forma che uoi manone ouero quadello in que-
 sto modo stauano murate come qui si uede disegmata equali intorno in questa
 forma stauano. Erano grossi due terzi di braccio equali ne ueniano occupa-
 re due braccia & due terzi di questo spazio di trenta quattro braccia la forma
 dellaquale come uedrete era scompartita la parte di sotto era in questi mane-
 ra fatta era alla prima entrata uno portico di dodici braccia di lunghezza & la
 gho solo tre e mezzo era alto otto haueua quattro archi larghi braccia tre l'uno
 la porta era larga due & mezzo dita & di qua dalla porta auca due stanze
 equali erano di braccia sei puo uerso pellaltro era anque & mezzo poi da
 canto haueua due altre lequali erano di braccia dieci puo uerso & platuo
 s'ide quadre ueniano essere intrauasi poi nel coren' ilquale non troppo gran-
 de era solo braccia dodici puo uerso & platuo braccia uenticdue auera uno
 portico intorno intorno a questo coren' & poi dalla parte opposta uerso lo-
 to erano due stanze lequali erano di grandezza di braccia otto puo uerso



Taf. f. 150v Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 150v: Grundriss des Haus des Architekten. Schema des Steinverbundes.

& pellaturo quattordici dalle teste non più che quattro braccia. Era tralle stanze
dinanzi a questa dritto uno andito di questa larghezza solamente di braccia qu
uno & lungo ueniva a essere quanto el lungo d'ortile. Questi membri era
tutti al piano terreno & erano alla dattera questi primi membri solo braccia
nove. Al piano poi disopra era adriatura & d'acanti due camere della mede
sima larghezza di quelle di sotto cioè di dieci braccia & così era l'una come l'altra
& traluna & l'altra di queste camere era uno spazio di braccia otto di larghezza
& braccia dieci di lunghezza & traluna & l'altra di queste camere l'altezza era
braccia nove cioè quanto era la parte di sotto andava poi a malora parte di so
pra la quale non ueniva fenore una camera di braccia dieci & poi una sala di
braccia uenti & alta alla medesima misura. Questi due membri cioè la sala &
camera erano al primo solare & queste due camere di sopra dente erano disopra
da questa sala a essere a essere d'altezza perfino a quattro braccia di sotto di sopra
da questa sia una sala grande che pigliava tutta dall'uno capo all'altro era alta
questa braccia dieci cioè ueniva otto ueniva a essere perfino a quattro
braccia era poi di distanza dal principio del tetto dove de biada & altro sporeu
tenere in questa parte opposta dritto e solo alta al pari di due membri cioè de
lle dicono braccia. Et così questa due anditi dila & di qua dal chiostro cioè delle
quattro braccia dal primo solare u' a capo malome & poi disopra u' a scopro.

A Vere inteso la forma & ancora emembri & misure delle e da uedere hora degh
hornamenti. Ma prima intenderemo come sta l'orto. L'orto come auete ueduto
e a due quadri & sic come p' d'ordine si può uedere una pedana mezzo da
lla parte d'apre sic la stalla & luogo d'atene strame & anche polli & altre cose
che bisognano alla casa. Parua ancora a uedere tutta in uolta le quali erano fa
tte in questa forma haueano fori centini cioè la madaue & sotto queste arca
due erano tessuti di uimine come due graticci & poi con una calana intouca
ta la quale era artificata & smaltata tutta in modo era fatta che pareua come
due uno mastico tanto era dura la quale calana & mistura era in modo che
bende acqua o altra humidita gli fusse andata non larebbe fatta macula neffu
na. Do dimi sai tu in che modo era fatta questa calana. Signore si voglio me
dichi in che modo sia. Ben quando uidero altre cose uidero ancora di queste. Et
così era in questa forma tutta fatta in uolta perfino all'altro. Era la sua facca
ta dinanzi in questa forma & quelle decanti quasi con uno medesimo ordine
seguitauano. In questa parte dinanzi erano più hornamenti in altri altri era in
su la porta lamiera el uito di sotto in figura secondo messa sua casa e figurata &
questo solo fu concesso allui poe lui auenire trouata questa figura di uera au
ua figurata la sua testa ancora el nome suo scritto con altre parole che contene
uano quello de questi due uersi dicono come lui haueua beneficata la casa an
cora tutto il teatro della uirtu & come di quelle figure essere stato inuentate
le quali qui sono scolpite. Era ancora la uolupta & la ragione & la fama anca
erau lamemoria & longegno. Erano queste sotto il portico alla entrata & d'acanti
& di fuori dila & di qua come p' d'ordine appaiono scolpiti tre simulacri a simi
tudine come e detto di sopra.



Taf. f. 151r Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 151r: Haus des Architekten, perspektivische Ansicht.

nam delle quali molto si lodano. Et agli Serapion che dipingeva ogn'altra cosa: excepto che figure d'huomini. Et agli dionisio che non faceva altro che huomini. Et agli Alexandro che non dipingeva altro che animali bruti iquali faceva o ottimamente & maximamente ioru doue che dipingendone uno infra gli altri passando certi cani suolsono azuffare con lui & a costui fu concesso dipingere il portico di Pompeo magno Aurelio il quale era huomo molto amoroso di belle giouane: & sempre dipingeva idee le quali sempre lesacua alla somilitudine di quelle sue amoroze. Lui ancora pare che in quello luogo lauasse di pinte. Et agli ancora quello che dipinse quella cphola colline che molte uolte gliuacogli uolauano credendo fussono uue pbezzicarte. Et cosi quello che auua dipinto il cavallo & uolendogli fare spumosa laboccha mai parre lagote fare ma solo acaso uno suo discipolo con una spugna intinta ne colora la fece che proprio essa paruea: -

Atti paruea una bella casa & degna dice l'interpito Signore se quita hora bellissime cose le quali sono in questo libro scritte se possibile fusse farle credo farebbe una degna cosa si peggiorimi chedice che era in questa sua casa & si ancora pelle degne cose eccellenti edificij & si piustatui & amastramenti che non iquali degnissima cosa faria adigliuacesse mettere in uso & obseruargli. Risponde allora il figliuolo del Signore & disse questo sta al Signore mio padre Et sarebbe forse il meglio che questo si leggesse in sua presenza che forse gli piacerrebbe no & metterebbe a desecutione. Ma si de sam il meglio & cosi diuersimano si scrisse al Signore quello gli piacesse se uuesse affare. Rispose che uoleua che si fornisse prima tutti gli edificij che rostrauano a fare & poi metterebbe l'ordine atuto & cosi noi de mo l'ordine a fornire tutti edificij del porto & cosi della ana. Volle ancora fordi nasse una arzana apresso del porto laquale come alla terra al porto fu trouato il sito comodo cosi ancora questo trouamo pde appresso al porto era uno certo li gho fatto che pareua proprio fusse stato fatto a quello studio il quale staua in questa forma. Dentro nella montagna proprio era uno tale phorbuto ancauo pffato a dintorno di qualde uno miglio & alla entrata era forse di cento braccia il quale era proprio come dire in forma d'uno C il quale auera lenge alte intorno quasi come due uno muro & in questo luogo era una fonte d'acqua bonissima abere dende: choue duto questo sito imparue molto ato adouera star bene l'arzana. Sube a dico & ueduto il sito ato subito fu dato l'ordine a farlo nel modo de noi l'ordinato fu questo che intorno intorno facemo uno portico alto uenti braccia & longo sedici dall'uno plastro al altro & dalla ripa alla fine de sso portico era braccia cinquanta & cosi andaua intorno intorno il quale staua in questa forma che qui si uede facemo poi una coua nel mezzo de ssa laquale sbocchata in mare era di grandezza di tra cento p diametro doue de nau & ghalce si poteuano uarare in mare il quale cauamento era tutto rena & cauando trouemo gia essere murata questa couale fossa laquale di grandissime pietre era. Ma pde molto reuere & rena molto replicato in quello luogo non si diuerna cosa alcuna gia essere stata in sicbe cauando in quello modo & andato puo grande spatio sotto fu scopita una nau laquale era non piccola ell'ogni mane era saldo come festina fatto fusse dipo



Taf. f. 157r Filarete, *Libro architettonico*, XIX, f. 157r: Bauplatz des Arsenal der Hafenstadt.

tempo Donde ch'ueduto questo & ancora il muro noi stimamo essere stato altra uo-
ta in quello uocho porto simile arzana. Siche scaltarola tutta nauemo grande
amirazione & piu ancora nauemo chetrouamo essere inuolta tutto questo cir-
cuito tutto impilati quadrati abbellissime pietre era netato tutto questo luo-
cho gliera il suo fondo tutto netto pulito & duno lastro fatto duno chepare tu-
to colato duna pietra & non uoglio ch'era creda ch'essse poco sotto ch'egliera da
pieno del terreno giufino a questo fondo delle braccia circa auenturique opui
erano queste uolte pulite come festate fante fussino allora larghe circa disedia ta
anzi non pare uere fatto poco quando trouamo questo in questa forma fatto
& molto amaraughiano netto pulito molto bene noi guardamo la detta naue la
quale era fatta in uie sciano modo del quale molta amirazione nauemo poe era
molto difforme da quelle che oggi fusano la detta naue era fatta in questa forma
& chiamauasi liburna serpentaria poe auaderla auera quasi la forma duno serpente
poe trouamo lettere intagliate le quali cosi la chiamauano non stante che le lettere
fussino molto difforme dalle nostre. Siche uedutola bene primo uidi ch'era sana
& sincera come festata fusse fatta duno anno era nera cheparena proprio uno
carbone erano ednon tutti durame era molto manugiosamente fatta. Siche u
guardatola bene dentro & di fuori trouamo nella poppa una cassa molto mirabi-
le credo che era del medesimo legname doue ch'uedutola & uedutola fissa la qua-
le era molto graue & feruuta era imodo ch'el uoglio niuno uedeuano apoterla a-
prire tanto che pigliamo oportuto dinon toccarla altrimenti giufino ch'euonense-
auissse il Signore siche hordinato tutto questo luogo & sbarcato dentro la qua-
 appena ch'euella naue fusse uenisse proprio ch'euera tanto indurita plogna te-
po & cosi poe quello legname che quasi di pietra pareua siche male appena la solle-
uamo opure uenisse su. Ma come curata proprio staua sopra la qua. Siche uedu-
to questo il Signore uolle ch'euera fusse alla forzinda suplo fiume donde ch'eda-
tuti nesi ouuto grande admiratione si plauerista sup la forma ancora stama che
lla auera la quale suede qui disegnata siche condotta con grande festa alla cima la
colloco in su quattro colame & hordinata imodo che ne piggia ne altro nolla po-
te guastare & ornolla con lettere & con oro significante il tempo & doue era stata
trouata & questa inanzi al tempio cioe alla chiesa maggiore fu collocata.

Aperta la cassa la quale come o detto era bellissima di fuori tutta fatta con spirante
durame era imessa degne cose doro & di pietre pretiose delle quali cose grande
admiratione nesi auuta & ancora allegrezza nell'animo poe erano digni
ualua. Erano ancora una casseta doro la quale era mirabilmente lauorata
nella quale era inualate cose una tazza di smeraldo finissimo conchudata in
glata di corno uinagli & figure & nel mezzo del fondo era una figura in
duna nimpha & con uno licorno il quale essa teneua duna mano dal altra teneua
una uigna & leuare intorno ch'ed uenisse lo Regina domirauisse. Quando questa
tazza colla quale riputata libere & quando si la uedi ricordati della tua Demi-
ramisse & molte altre gentilezze ch'euu scolpite di caraco d'animali iquali in queste
nostre parti non habbiamo & cosi pareadi altre gentilezze le quali tutte di grandu



Taf. f. 157v Filarete, *Libro architettonico*, XIX, f. 157v: Das im Gebiet des Arsenalis gefundene Schiff »Liburna serpentaria« der »ägyptischen« Königin Semiramis.

ffina ualuta eruo. Vedute tutte queste cose stimamo che fussono mandate a questo Re da qualche Regina & che qualche caso fussono questa uia pte pare po centu aldouere che in quel modo fusse rimasta forse de qualcuno lambo ouero colui che la portaua nolla uolse dare come fondasse tanto e che in questo modo fu uouata.

Auto di questi trouamenti assai accontentamento maxime auere trouato quello lu oho cosi bene adattato & disposto acquellare uolse che guarda di questa entri ta sificesse due fortezze una d'auo auo & l'altra dall'altro una dellequali p rispetto del sito era molto maggiore & stauano in questa forma sane fare que ste due fortezze & seruita tutta questa arzana uolse si comincasse a fabrica re naua & galce & altri legni am amancare & cosi preparato & adattato molto legname acquosto fare disse uoleua mettere hordine alla sforzinda & della fabricasse ma prima uoleua che fondinasse imodo debendo domoioa fusse da acqua castreduna acqua potosse auere comodamente Si che uoglio uada a prouedere fece astitudine & io in questo mezzo davo hordine a tutte l'arti & exercitij equali uoglio che stieno tutti porane & non uoglio che stieno chi qua & di la fermati Mauoglio che stieno tutti separati si che subito ritorna ti che noi siamo andrai a prouedere di questo sanza dio tidica altro

Guati che noi fumo alla sforzinda io montai acuallo & in uerso trameridie & oriente menandoa passato uno certo colle il quale non troppo dilungo era uenimo auo altro che era assai piu alto passato questo monte al quale era dietro a esse uno lago non troppo piccolo ueduto & considerato il suo leno essere quasi all'altezza del primo colle nebbi assai contentamento confide rato che questa uia sananderebbe lacqua quando quando questo monte fu sse tagliato oueramente forato si condurrebbe alla cita Siche inteso ogni cosa io uolendo tornare lora era tarda l'ama era lunga dalle habitationi che aueno trouate stendo cosi fosse io ueggio uenire una barcetta cosi alra p questo lago doue che era due persone sanoni manzi un poco feci cemo alla barca loro subito uenimo io domandai doue fusse piu presto da potere alloggiare risposero che ostera no gliera presso ad una miglia domandato co figlio come doueua fare Non altro consiglio uo posso dare pista fora se uoi non uolere starui con noi qui a una nostra stanza ben che picola sia io che noi altro partito che migliore sia aconosca accepta lauuta & cosi in d'isso andate uene cosi lungo il lago che passato che ante quello poco di collato uoi uedrete la nostra stanza & cosi ci uiammo loro andauamo circa do loro reu secondo aparue comprendere quanto cosi in quello collato io riguardo cosi oltre era una tale ualletta con uno certo fiumicello che pe essa correua doue che era una stanza bella uedere cosi dalunga caual condo presto giugueno a questa casa doue che asse manzi uno huomo di bella statura & di bella apparenza il quale ci domanda quello che noi andauamo facendo noi gli uedemo lui adisse uoi siate ben uenuti que lli giouani sono miei figliuoli & uiamo pescando & cosi asse smontare

inteso



Taf. f. 158r Filarete, *Libro architettonico*, XIX, f. 158r: Das Arsenal der Hafenstadt.

noi mandamo alla casa del detto pescatore & guini aude combonissimo uiso & al Sig-
nore molto piacque quello luogo & così quello lago molto gli piacque & domanda-
do el Signore come era grande questo lago & che pesce produceua tutto gli disse
in modo che ebbe grandissimo piacere & così quella sera cistemo col detto pescatore
il quale grandissimo honore a se secondo il luogo & la maniera pigliato comiato da
lui mandamo al nostro monte a uedere la bozza mureso il lago & poi mandamo
& salimo alla cima del monte & sendo sulla sommita de non po troppo aspra era
la salita. Quando fumo guini su il Signore: nguardo intorno & arbiuato ogni
cosa gli piacque & disse: fate che questa bocca uoglio che sfaccia qui una torre a quel
che fortizza che stara bene pguardia della bozza & anche fara una sicurtà
& bella a uedere la quale scopera tutto questo lago Signore fara molto bene

V Eduto & dinominato tutto sineuenimo qui & dato hordine a tutto quello che resta-
ua. affare disse il Signore: delui presto che si puo dela acqua uengha alla sforzinda
da & così oparimo & prima de uenire affare la qua ne uenire & menando buchi
ni auando continuo plastrada pufino alla sommita del colle che uia poi nel piano
della Sforzinda & uaduta la altezza desso colle il quale era circa di braccia cin-
quanta plessima di aduna. Doue del Signore disse questi archi bispontera che se-
no alti pufino a questa sommita Signore si be al nome d'io sia che se ne faccia
uno disegno & che quanto piu presto tanto meglio accio sicominci a murare & si
impore mille anni de uengha questa acqua Signore il disegno uelato fatto do-
mane pure dela signoria uostra intenda come era a essere. Basta fallo pure:
cosi disegnato su uno foglio che io l'otendero assai quanto alla forza: *inuenire*

G Vni io muretto qui & fea il disegno in questa forma come qui appresso si puo:
vedere & mostrarglielo & datoglielo a uedere tutto le misure & ogni cosa por-
tate molto gli piacque & disse: fa che sia hordine formato che sia fatto presto
Messò l'ordine del conuere e fondamenti & con molte pfose & maestri furono mte-
u i fino tempo faru i fondamenti di tutti questi archi & non che alla cima del
conduere questa acqua & anche di quella bozza che tra passaua la sommita del
monte auuto questo sostenere con diligenza & studio grande in modo che tutti
medesimo tempo fu cauato tutto tanto della acqua nemua a intridere la cal-
cina de fondamenti di questi archi ordinato il cauamento pufino alle mura
della città adirizzamo alla diuina dell'angolo che fa latore doue de pos-
sua p'andare al castello Galifforma & al tanto de sa intraueramo l'arco
del condotto & pche erano alti passamo sopra delle mura con nostri archi & en

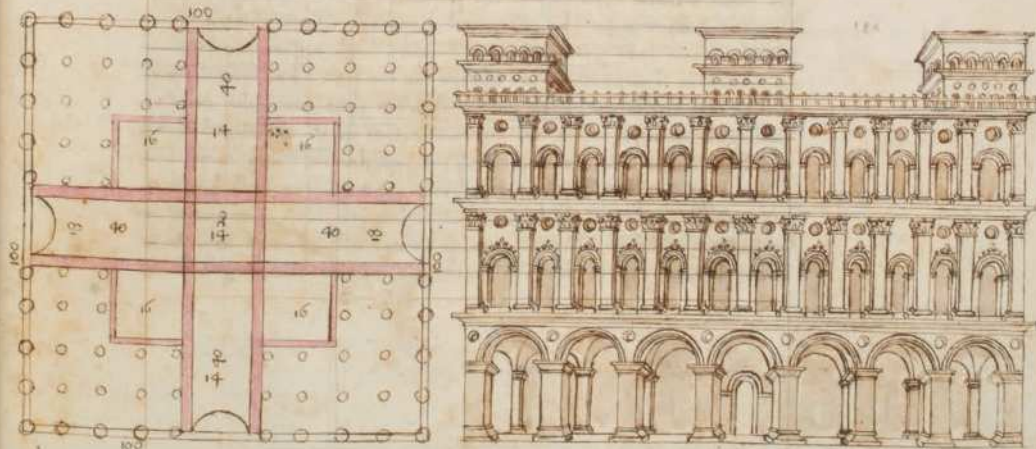


Taf. f. 160r Filarete, *Libro architettonico*, XIX, f. 160r: Aquädukt für die Stadt Sforzinda. Links ist die Einfassung der Durchtunnelung des Berges zu sehen. Vgl. die Einzeichnung des Aquäduktes in den Grundriss von Sforzinda auf Taf. f. 43r.

grandissimo huile. Vedi pur tu dadattare questa cosa imodo sia bene tuandelli in
 rendere. Signore empore anere inteso la nostra fantasia lasciate fare a me' dno
 ueladattero imodo cheo poppione uipiacca. Io nefaro uno disegno & insullo di
 segno potrete comprendere il tutto si fallo presto il disegno diquale pquesto hedifi-
 cio a me pare che uoglia stare in questa forma come qui spesso uedi disegnato
 ilquale il suo fondamento e di braccia cento ogni uerso donde che uenti ne piglio
 mezzo delle cento s'obeneresta quaranta pparte dila & di qua dalle uenti come p
 questo disegno del fondamento si uede le quali uenti braccia saranno come dire con
 trasorti a questa peschiera onognuano due' conserua d'acqua & di sopra che andra
 uno p'uno alla sommita & cosi le uolte le quali anno a fare il fondo della conserua
 uerranno a essere piu forti che uerra moue parti cioe pezzi & poi andranno in
 uno piano di sopra s'ide ne uerra a essere fortissima molto piu che s'essu se stata in
 altro modo che non fara di uano p'una piu che quattordici o sedici braccia ppar-
 te s'ide non e' dubbio p'pese che abbia d'acqua possa auere dubitatione nessuna
 faremo come p'lo disegno si dimostra. Saranno colonne di sotto grosse braccia due
 & alte uenti ba' in tutto colla archi che sopra alloro staranno saranno porche da
 quanto lati di questo hedificio doue che sono a esse sopra fare mercati & altri
 exercitij di sopra a questi portia saranno questi luoghi adatti p' mulina & pal-
 tri exercitij che con questa acqua si daranno si daranno ferro si di altri exercitij di
 mediante essa sopra adattare. Si ma questa acqua doue la farai tu ufare toi
 la fino ufare da uno degli cantoni doue che ancora allo scendere inanzi sia alla te-
 rra la daranno imodo che fara huile si ma bisogna auere auertenza di fare
 modo che l'acqua non penetra nelle mura. Acquesto fara buona auertenza che
 furo una certa pasta de l'acqua nelle portia offondere ne anora di freddo. Qu-
 sta fara buona non dubitare dno lo pronata dmi come la fa. Signore quan-
 do u insegnero dell'altre mie faccende allora u insegnero ancora queste

le quali

EXPLICIT LIBER DECIMVS NONVS
INCIPIT LIBER VIGESIMVS



Taf. f. 161r Filarete, *Libro architettonico*, XX, f. 161r: Wasser- und Fischreservoir («Idrore» bzw. «casa dell'acqua») im Zentrum von Sforzinda.

Ergastolon

vedere quello che seguita nellibro delloro Che seguita bordini & statuti delu
 uena in questo suo paese & uno hedifio ancora ilquale questo era difuori della
 citta due miglia era molto grande secondo sicilicane qui dice era due miglia
 p'faccia & secondo dio posso comprendere era dila dal fiume inde & conteneua
 una delle facciate coldero fiume nonstante che dice deolumdona uno fosse inter
 no largo dellobracia quaranta ilquale rispondea nel fiume & del fiume comba
 de si poteua andare dentro comba de in questo luogo doue che questo era infino
 almezzo di questo hedifio Il fosso plaquale andauano lenau' ariche Perche dice de
 questa fusse fatto Dice che questo era uno luogo deputato acquogli che erano de
 gni dimorte Come degni dimorte leggi impo & dichiara bene ogni cosa &
 & uoi intendere bene forse che loro non facuano morire nessuno Signore non se
 condo che qui dice Che dice Dice cosi de in questo hedifio Ergastolon che uo
 dire prigione di serui & di quegli iquali auessono fatto cosa plaquale doue
 sono morire erano mandati in questo luogo iquali mai nusciano & in que
 sto era uariati luoghi secondo la generatione dimorte che auessono meritato
 mali fattori laquale secondo che qui suede disegniato & anche scripto staua
 in questa forma proprio come qui suede ilquale auca una entrata sola pla
 uia dellacqua & una nauena disopra ple mura laquale era una scala larga
 ben cinquanta braccia laquale andaua andaua alta quanto tutta lamuraglia
 & su nella sommita della scala era uno piano diuentianxi braccia doue de
 in su quello piano era una porta laquale entrava su uno ponte di legno la
 uatoia che rispondea nelmezzo del fosso & questo poi auca unaltro ponte
 lenatoio che rispondea nelmezzo delle mura & andaua alto questo ponte
 dice altre braccia Siche uenua a essere alto uenti dal piano del terreno &
 a questa diuina doue che e questo ponte rispondea era uno quadro co
 me dire una torre ilquale auanzaua sopra alaltezza delle mura dieci ta
 doue che in questa sommita era uno piano quanto teneua questa torre
 doue che menato era il mal fattore & in quello luogo si faceua la dimost
 ratione di quella morte che dero mal fattore era giudicato in sua presen
 tia & poi fatta questa representatione era menato giu p'una scala laquale
 andaua aualto & monaua in uno di questi quattro quadri cioe in quello do
 ue era giudicato secondo il delitto che fatto auca iquali erano scampati
 nella forma che qui supra comprendere aoe in coce anima questi dugento tra
 ciasuno pogni quadro iquali aucauano il fosso intorno a secheduno & questi lor
 cociere erano inuolta due lina sopra latera doue che acquella difono lena
 ta sua era nelmezzo & nunaltra entrata auca plaquale sentraua p'ate
 rana & andauasi giu p'uno pilastro quadro d'quale era nelmezzo di questa
 cociera nelquale pilastro era una cocerana plaquale sentraua difono & e
 ra p'modo bordinata che poteuano auere loro comodita del corpo sanza
 alcuna puzza che uenano bordinati loro destra aoe elughi dandare del corpo
 che rispondeuano in quelle acque de fossi & foquesti sapessono fare exercatio di
 laqui difono locoreffione fare lo faceuano senon seruano gh'altre se pure b'fo
 gno non uone fusse stato s'ne uca unaltro luogo de b'foglio nauesse auuto



Taf. f. 164v Filarete, *Libro architettonico*, XX, f. 164v: Gefängnis »Ergastolon«, Grundriss und Feuersäule im Zentrum des Hofes.

Et uolentano piu presto sapere quanti erano cheno. Ancora tutti e sacerdoti po-
teuano auere una donna. Clli egipti quante ne uolentano. Et questo faceuano p-
re assai gente & non stimauano nessuno bastardo tutti teneuano legitimi.

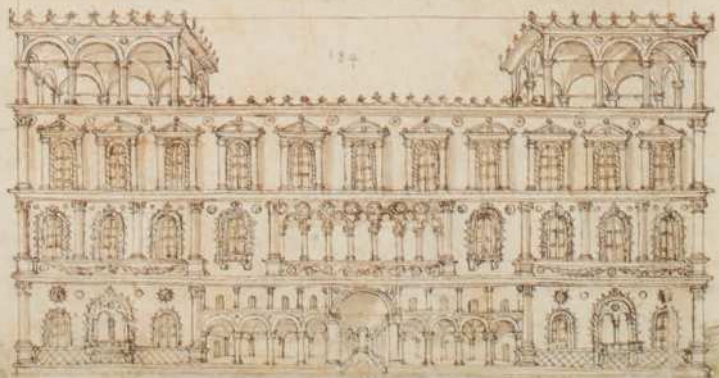
ET ancora dice de loro figliuoli giunurcauano amidice derbe & adente & altre
cose molto uili credo deplagando moltitudine de crimo faceuano ancora esse
cittadighi cofacerdoti & conuolenti huomini a imparare scientia & maxime astro-
logia & arismetica.

**EXPLICIT LIBER XX.
INCIPIT LIBER VIGESIMVS PRIMVS.**

IN QUESTO VIGESIMO PRIMO LIBRO



struttura d'altre cose & dibagni & duna casa fatta in luo-
gho pantanoso. Percerto queste sono belle cose che sono in
questo libro doro & huoni ricordi & amaestramenti in
quarta un poco seue altri edifizij pche unaltra uolta in-
tenderemo tutti questi bondini & modi chedice de por-
to sono bogli. Oni uechiamo fece altro massi de mappare
doqui traua duno casamento ilquale era in uno luogo
pantanoso & aquatico malaquua era salmatra cheni
s'occhuaa dentro ilmare ppiu luoghi s'edeghien molti ca-
samenti dogni inualideta fa mentione solo duno ilquale dice che strua in que-
sta forma era la sua misura cento braccia pino uerso & uicento pelalero il
suo disegno & forma un ipotete uedere pdeghe diseguaui qui a presso la
quale era in uno quadro dicento braccia prima doue de uenti braccia di
dicasamenti intorno intorno poi restaua uno diostro dibraccia sessanta p
ogni uerso Per intendere bene questo casamento e mostrare de sue oggha pri-
ma come stua il casamento ilquale secondo doqui in questo libro e discrip-
to & disegnato cosi io ueniremo. Prima come disopra ha uete inteso elle
ra trecento braccia p lunghezza & cento p larghezza uno quadro dicento
braccia nera sparito in habitari come qui s'puo uedere le mura di que-
sto quadro dicento braccia erano grosse braccia due & questo pche erano
in uolta tutte il primo solare & da quello in su erano uno braccia & mezzo p
fino in cima. Erano questo stanze disotto & cosi disopra larghe braccia sedici
& cosi auenano il muro grosso dentro come di fuori s'che uenua a rimanere
uno diostro dibraccia sessanta doue de mezzo s'faceua uno quadro di uenti
braccia ilquale auenua lu ancora il muro grosso due braccia de uenue a
rimanere di sedici braccia di uacuo doue de intorno intorno a questo gh
rimanenua spazio di uenti braccia arcunarcha donde chediqueste uenti bra-
cia di spacio deua intorno a questo quadro de mezzo s'edeghien tre bra-
cia neno intorno intorno secundo ua questo spacio di tre braccia & in uolta



Taf. f. 169v Filarete, *Libro architettonico*, XXI, f. 169v: Grundriss und perspektivische Ansicht des »palazzo in uno luogo pantanoso e aquatico«.

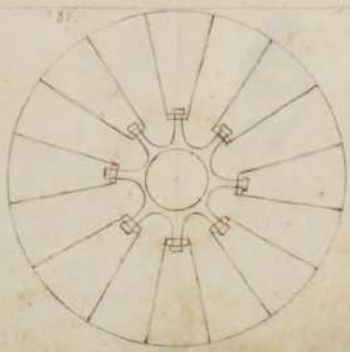
quasi come dire una mota doue altre pietre sinistravano imodo che ueniva au
 ne una largura dibraccia sedta loquale incastitate erano imodo fatte che
 qui forte stauano che festata fuisse duno pezzo nonstante che tutte erano im
 bate conuione piastre durane & impolite ancora imodo era fortissima come
 qui siuede in questa forma stauano incastrate poi sopra di questa era una cornice
 duno braccio digrossezza & cosi dilarghezza nel fondo & incima era duno braco
 & mezzo laquale era posta insu lostromo di questa pietra incastata laquale rle
 ghaua & ricoglieua tutto questo fondamento & la sua forma era questa sopra la
 quale erano figure in cambio di colome che sosteneuano un'altra cornice l'altezza di
 questo primo ordine era sei braccia questo primo imbassamento doue stauano
 su queste figure come e detto e uno braccio le figure quattro & mezzo mezzo dia
 ma siue era da questo fondo disotto a questo disopra braccia sei intutto

Come inteso e disopra questo fondamento e di diametro braccia sedta fenetoglie
 uno della basa disopra ouero dire cornice laquale ne uenue accupare due donde
 che non e resta fenon quattro dia di spatio donde che di questo spatio resta cinque
 braccia di unacio proprio nel centro poi fenocupa uno braccio & mezzo di dia
 donde che resta uno spatio dire braccia intorno tra le colome & questo muro &
 poi disopra da questo muro alle colome sono pietre dilunghezza dibraccia anque
 imodo che legano insieme questo muro & queste colome & dentro da questo uai
 ciao dimuro se la sala dandare disopra & cosi in questa forma sta proprio come
 qui siuede disegnata Et nella sommita dessa se uno cavallo infulgiale e il soma
 laro del signuolo di questo Re il quale a fatto fare p sua memoria El modo del uoln
 re era conuati di ferro & di bronzo imodo stauano congegnati si bene che con
 distima ageuolezza si faceua uolgere intorno intorno per disotto era ancora duto
 ro tondi grossi aqua di curi o uoi dire ruote imodo che aiutaua assai il uol
 tare dessa torre

Quando ha uenno inteso & ueduto ancora il disegno di questa torre molto cipiaque
 et summo doueua essere una bella cosa dice il signuolo del Signore disse per
 to io louoglio dire al Signore mio padre che mi conceda di farne una laquale uoglio
 non sia men bella di questa sedta il quore di farla A me melapare uedere fatta & io
 e dubbio niente

Risu al nome di dio uediamo se altro che scripto in questo libro che uenega al nostro
 proposito Allora disse l'interpito qui ce ancora dimolta cose & uarie Che cose si
 no Ce bagni disopra & ancora altri edifici si ue uedere quello uolete che pri
 ma uediarli Al presente di pure un poco di questi bagni & delle uirtu sue & sedta
 desta buono adia malattie & se narraffi il luogo noi andremo forse a cercarlo
 Troppo dice doue eghera & chiamasi bagno ma eghie poa uno buon
 pezzo dilungha di qui alla il quale dice stare in questa forma esse framonti i
 monti dice essere assai in saluaticum ma secondo qui e scripto la uena assai d'ines
 tico laquale esce di qui luoghi & cosi di uerse stame desse usate eghera fare po
 seruare la denta aqua ma il principale luogo che g'fusse dice che staua in questa
 forma che era uno luogo quadro dibraccia cinquanta doue che uenouaque ba

dimuro



Taf. f. 172r Filarete, *Libro architettonico*, XXI, f. 172r: Die drehbare »torre volubile« der Stadt Plusiapolis, nach dem antiken *Libro dell'oro*.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

TEXTABBILDUNGEN

- 1.1. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 1.2. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der rechten Tür, Panel mit der Darstellung des Martyrium Pauli, unterer Rand, Selbstporträt, Signatur: ANT[O]NIUS PETRI DE FLORENTIA FECIT MCCCCXLV. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 1.3. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Panel mit der Darstellung des Martyrium Petri (siehe Abb. 1.10), unterer Rand, Signatur: OPVS ANTONII. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 1.4. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Rahmen der Darstellung des Martyrium Pauli. Signatur: OPVS ANTONII DE FLORENTIA. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 1.5. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Selbstporträt Filaretés, Bordüre am linken Rand, links des Panels mit der Darstellung der Reise der griechischen Delegation von Konstantinopel nach Venedig und ihres Empfangs durch Papst Eugen IV. in Ferrara. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 1.6. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der Rückseite der linken Tür, Plakette am unteren Rand: Filarete und seine Gehilfen feiern die Vollendung des Werkes. Inschriften: AD MCCCCXLV DIES VLTIMVS IVLII (am Pfosten des linken Tores), CETERIS OPER[A]E PRETIUM FASTUS [NUM]MUS VE MIHI HILARITAS und ANTONIVS ET DISCIPVLI MEI. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 1.7. Detail von Abb. 1.6. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 1.8. Brief Filaretés vom 20. Dezember 1451 an Piero de' Medici. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo Avanti il Principato, filza 7, n. 243. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 1.9. Castello di Porta Giovia (Castello Sforzesco), Mailand. Foto: Autor, 2016.
- 1.10. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der rechten Tür, Martyrium Petri *inter duas metas*, dem *Terebinthum Neronis* und der *Meta Romuli* (rechts) und der Cestius-Pyramide/*Meta Remi* (links), dazwischen eine rekonstruierende Darstellung des inschriftlich mit »CASTRUM S. ANGELI« bezeichneten Mausoleum des Hadrian nach Ciriaco d'Ancona (s. Abb. 1.12). Foto © Robert Glass. Mit

- freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 1.11. Detail von Abb. 1.10: Hadriansmausoleum (Castel Sant'Angelo). Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 1.12. Nach Ciriaco d'Ancona, Rekonstruktionszeichnung des Hadriansmausoleum. Oxford, Bodleian Library, Ms. Lat. misc. d.85, f. 63r. © The Bodleian Libraries, The University of Oxford.
- 1.13. Brief Filaretos vom 4. Oktober 1452 an Francesco Sforza bzw. Cicco Simonetta. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien, cod. 1586, f. 180r. © Bibliothèque nationale de France.
- 1.14. Mailand, Ospedale Maggiore. Teilansicht der Fassade zur Via Festa del Perdono. Untergeschoss nach Filaretos Entwurf seit 1457, Obergeschoss unter der Leitung von Guiniforte Solari seit ca. 1462. Foto: Autor.
- 1.15. Mailand, Ospedale Maggiore, Schema der Fassade zur Via Festa del Perdono (Liliana Grassi). Aus: Liliana Grassi, Note sull'architettura del Ducato Sforzesco, in: *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450–1535). Convegno internazionale, Milano, 18–21 maggio 1981*, Mailand 1982, Abb. 34.
- 1.16. Brief Filaretos an Francesco Sforza, undatiert, 1464 oder 1465. Archivio di Stato di Milano, Autografi, cartella 81, fascicolo 40. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio di Stato di Milano.
- 1.17. Giuliano da Sangallo, »La Tore di Pavia«, 1492 (sog. Turm des Boethius). Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini lat. 4424, f. 15v. © 2016 Biblioteca Apostolica Vaticana.
- 2.1. Filarete, *Libro architettonico*, II, f. 11v: Bauplatz Sforzindas. »Il disegno della citta/chiamato Averliana«. »Il fiume sforzindo/La valle inda«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 11v.
- 2.2. Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 151r: Haus des Architekten, perspektivische Ansicht. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 151r.
- 2.3. Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai, Florenz, zw. 1447–1458. Aus: *Leon Battista Alberti e l'architettura*, hrsg. von Massimo Bulgarelli et al., Cinisello Balsamo 2006, S. 346.
- 2.4. Turin, Biblioteca Reale, Ms. Varia 260, sog. Codice Sforza, Frontispiz, Anonym, Francesco Filelfo und sein Schüler Ludovico il Moro. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Reale – Torino.
- 3.1. Filarete, *Libro architettonico*, Codex Palatinus, E. 15. Jh., Handelsplatz. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatinus E. B. 15, f. 101v. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 3.2. Filarete, *Libro architettonico*, Codex Palatinus, E. 15. Jh., Marktplatz. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatinus E. B. 15, f. 102r. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 3.3. Petrus de Guioldis (Pietro Ghioldi) zugeschr., schematischer Idealplan Mailands, E. 14. Jh., eingebunden in Galvano Fiamma, *Cronica extravagans de antiquitatibus* (um 1330). Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. A 275, f. 46v. Aus: Virgilio Vercelloni (Hg.), *Atlante storico di Milano, Città di Lombardia*, Mailand 1989, S. 26.
- 3.4. Pietro del Massajo, MEDIOLANVS, um 1470, eingebunden in die *Geographia* des Ptolemäus. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Urbinate Lat. 277, f. 129v. Aus: Virgilio Vercelloni (Hg.), *Atlante storico di Milano, Città di Lombardia*, Mailand 1989, S. 34.
- 3.5. Leonardo da Vinci. Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlantico, f. 199v, ca. 1497. Aus: Virgilio Vercelloni (Hg.), *Atlante storico di Milano, Città di Lombardia*, Mailand 1989, S. 38.
- 3.6. Tristano Calco, *Historiae Patriae*, A. 16. Jh., Gründung Mailands durch Belloveso. Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. A 188 inf., f. 5r. Aus: Luigi Robuschi (Hg.), *Milano. Alla ricerca della »città ideale« dalle origini a Filarete e da Leonardo all'Expo*, Cassina de Pecchi 2011, S. 10.
- 3.7. Anonymo »Prospettivo Milanese Dipintore«, *Antiquarie prospettive romane*, um 1499. Rom, Biblioteca Casanatense, Inc. 1628, f. 1r. Aus: *Bramante a Milano*.

- Le arti in Lombardia 1477–1499*, Ausst.-Kat. Mailand, Pinacoteca di Brera, hrsg. von Matteo Ceriana et al., Mailand 2014, S. 153, Kat. III.15.
- 3.8. Aristippus ... cum ... animadvertisset geometrica schemata descripta, exclamavisse ... ita dicitur: »Bene speremus, hominum enim vestigia video«; Stich von Michael Burghers, aus: *Euclidis quae supersunt omnia*, Ex recensione Davidis Gregorii, Oxoniae, e Th. Sheldoniano, MDCCIII, Antiporta. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. BE.5.H.24 Alt, Frontispiz. © Österreichische Nationalbibliothek Wien.
- 3.9. Mariano Taccola, *De Ingeneis*, 1433. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 197, II, f. 36v. © Bayerische Staatsbibliothek München.
- 3.10. Italienischsprachige Ausgabe der *Sphaera des Sacrobosco*, E. 15. Jh., zusammengebunden mit anderen astronomischen Schriften, aus dem Besitz des Antonio da Sangallo. Biblioteca nazionale Centrale di Firenze, Palatinus 795, f. 22v. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 3.11. Gossouin de Metz, *Image du Monde*, um 1250. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms fonds français 574, f. 44v. © Bibliothèque nationale de France.
- 3.12. Gossouin de Metz, *Image du Monde*, 2. H. 13. Jh. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 114, f. 14r. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 3.13. Gossouin de Metz, *Image du Monde*, 14. Jh. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms fonds français 25344, f. 42r. © Bibliothèque nationale de France.
- 3.14. Brunetto Latini, *Tesoro*, A. 14. Jh. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 319, f. 2. © The Bodleian Libraries, The University of Oxford.
- 3.15. Ludovicus de Angulo, *Liber de figura seu imagine mundi*, 2. H. 15. Jh. St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vad. Slg. Ms 427, f. 7v. © Kantonsbibliothek St. Gallen.
- 3.16. Christophorus Clavius, *In Sphaeram Ioannis de Sacro Bosco Commentarius*, Venedig 1601, f. 33r. © Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln.
- 3.17. Astronomische Sammelhandschrift, Salzburg, um 818. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 387, f. 134r. © Österreichische Nationalbibliothek Wien.
- 3.18. Barna da Siena, *Mystische Hochzeit der Hl. Katharina von Siena*, um 1340. Boston, Museum of Fine Arts, Sarah Wyman Whitman Fund, 15.1145. Photograph © 2016 Museum of Fine Arts Boston.
- 3.19. Detail von Abb. 3.18
- 3.20. Simone Martini und Lippo Memmi, *Verkündigung Mariens*, 1333. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
- 3.21. Pietro Lorenzetti, *Geburt Mariens*, 1342. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
- 3.22. Piero della Francesca, *Pala Montefeltro*, Urbino, um 1470. Mailand, Pinacoteca di Brera. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 3.23. Detail von Abb. 3.22.
- 3.24. Raffaele Vimercati, *Liber iudiciorum in nativitate Comitis GaleazMarie Vicecomitis Lugurum futuri ducis*, 1461: Raffaele Vimercati überreicht sein Traktat Herzog Francesco Sforza. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. Triv. 1329, f. 2r. Archivio Storico Civico Biblioteca Trivulziana © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati.
- 3.25. Giovanni di Paolo, *Erschaffung der Welt, Vertreibung aus dem Paradies*, 1445. New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975 (1975.1.31). Image © The Metropolitan Museum of Art.
- 3.26. Anton Francesco Doni, *I mondi del Doni*, Libro Primo, Venedig 1552, f. 93v. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Fr.D.qt.168. © Württembergische Landesbibliothek.
- 3.27. Anton Francesco Doni, *I mondi del Doni*, Libro Primo, Venedig 1552, f. 94r. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Fr.D.qt.168. © Württembergische Landesbibliothek.
- 4.1. Benedetto Briosco und Werkstatt, Herzog Gian Galeazzo Visconti legt den Grundstein für die Certosa di Pavia im Jahre 1396, 1501–1506. Certosa di Pavia, Relief zur Rechten des Hauptportals. Foto: Mauro Ranzani, aus: *Certosa di Pavia*, Parma 2006, S. 18.
- 4.2. San Sigismondo bei Cremona, Grundstein, 1463: Hl. Hieronymus und Hl. Sigismund, 30 × 30 × 10 cm. Aus: Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Mailand 1974, S. 13, Abb. 9.

- 4.3. San Sigismondo bei Cremona, Grundstein, 1463: Wappen der Familie Sforza, flankiert von den Initialen der Herzogin Bianca Maria Sforza, 30 × 30 × 10 cm. Aus: Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Mailand 1974, S. 13, Abb. 10.
- 4.4. San Sigismondo bei Cremona, Zwei Vasen mit Resten von Öl und Wein; Inhalt einer in den 1870er-Jahren aufgefundenen, tönernen Kiste, deren Bodenplatte das Datum des 31. August 1492 trug. Aus: Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Mailand 1974, S. 15, Abb. 11.
- 4.5. Terrakotta-Behälter »dindarolo« mit drei Münzen mit dem Porträt Papst Pauls II., aufgefunden in den Mauern des 2. Stockes des Palazzo di San Marco in Rom. Rom, Museo di Palazzo Venezia. Aus: Silvana de Caro Balbi, Di alcune medaglie di Paolo II rinvenute nelle mura del Palazzo di Venezia in Roma, in: *Medaglia* 2 (1973) 24–34, S. 25.
- 4.6. Anonym, Wappen und Embleme des Galeazzo Maria Sforza, um 1470. *Horarium Galeazii Mariae Sfortiae V. ducis Mediolanensis*, sog. Schwarzes Gebetbuch. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1856, f. 1r. © Österreichische Nationalbibliothek Wien. Aus: Guido Lopez (Hg.), *Gli Sforza a Milano*, Mailand 1978, S. 56, Abb. 49.
- 4.7a. Pisanello, Medaille Alfonsos V., 1449, Bronze, Ø 11,1 cm. Avers: • DIVVS • ALPHONSVS • REX • // • TRIVMPHATOR • ET • / • PACIFICVS • London, Victoria & Albert Museum, 2380–1855. Foto © V&A Images/Victoria and Albert Museum, London.
- 4.7b. Pisanello, Medaille Alfonsos V., 1449, Bronze, Ø 11,1 cm. Revers: • LIBERALITAS • AVGVSTA • // • PISANI • PICTORIS • OPVS • London, Victoria & Albert Museum, 2380–1855. Foto © V&A Images/Victoria and Albert Museum, London.
- 4.8. *Fior di Virtù*, Cap. Libertade (Liberalitas), Mi. 14. Jh. Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1711, f. 21v. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 5.1. Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 108v: Das antike *Libro dell'oro* (»MEMORIA / INGEGNO / INTELLETO«). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 108v.
- 5.2. Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 102v: Denkmal für den antiken Re Zogalia. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 102v.
- 5.3. Leon Battista Alberti (zugeschr.), Skizze für Badegebäude, Urbino (?), 1454 (?), 28 × 20 cm. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. App. 1828, f. 56v–57r. Aus: *Europa in der Renaissance. Metamorphosen 1400–1600*, Ausst.-Kat. Landesmuseum Zürich, 1. Aug.–27. Nov. 2016, Berlin 2016, Kat. 63.
- 6.1. Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 100r: »Roma/Egipto«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 6.2. Filarete, *Libro architettonico*, XIX, f. 157v: Das im Gebiet des Arsensals gefundene Schiff »Liburna serpentina« der »ägyptischen« Königin Semiramis. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 157v.
- 6.3. Pisanello, Entwurf für ein Prunkgefäß (?), 1447/1448. Federzeichnung, 19,5 × 28,7 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 2292, verso. Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Marc Jeanneteau.
- 6.4. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der rechten Tür, Tafel mit zwei Szenen der koptischen Delegation, links: Überreichung der Unionsbulle durch Eugen IV., rechts: als Pilger auf dem Weg nach Rom. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 6.5. Firuzabad (Ardashir Kurreh/Gur), Luftansicht der Reste aus dem 3. Jh. Foto: Georg Gerster.
- 6.6. Filarete, *Libro architettonico*, VII, f. 47r: Dom von Sforzinda. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 47r.
- 6.7. Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 108r: Tempel der Stadt Plusiapolis nach dem antiken *Libro dell'oro*,

- Vorbild für die Kirche der Hafenstadt der Sforza. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 108r.
- 6.8. Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 119v: Zweiter Tempel der Stadt Plusiapolis, außerhalb der Stadtmauern, nach dem antiken *Libro dell'oro*. Perspektivische Ansicht. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 119v.
- 6.9. Edirne, Selimiye Moschee, Sinan, 1569–1575.
- 6.10. Agra, Taj Mahal (Mausoleum der Mumtaz Mahal), 1631–1648.
- 6.11. Bijapur, Gol Gumbaz, 1626–1656.
- 6.12. Delhi, Mausoleum des Humayun, 1562–1572.
- 6.13. Agra, Mausoleum des Itimad-ud-Daulah, 1626–1628.
- 6.14. Filarete, *Libro architettonico*, »Tempio della Virtù«, Rekonstruktion von John Spencer. Aus: John R. Spencer, Filarete and Central Plan Architecture, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 17 (1958), 10–18, S. 17, Abb. 23.
- 6.15. Pandua, Eklakhi-Mausoleum, um 1425.
- 6.16. Agra, Taj Mahal (Mausoleum der Mumtaz Mahal), 1631–1648, Grundriss. Aus: Ebba Koch, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra. With Drawings by Richard André Barraud*, London 2012, S. 154, Abb. 220.
- 6.17. Delhi, Mausoleum des Humayun, 1562–1572, Grundriss. Aus: Ebba Koch, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra. With Drawings by Richard André Barraud*, London 2012, S. 27, Abb. 24.
- 6.18. Agra, Mausoleum des Itimad-ud-Daulah, 1626–1628, Grundriss. Aus: George Michell, *Mughal Architecture and Gardens*, Suffolk 2011, Abb. 179.
- 6.19. Todar Mal' Baradari in Fatehpur Sikri (ca. 1571–1585), Grundriss. Aus: Ebba Koch, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra. With Drawings by Richard André Barraud*, London 2012, 27, Abb. 23.
- 6.20. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der rechten Tür, Tafel mit der Verkündigung der Unionsbulle und Abreise der Griechen. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 6.21. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Christus. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 6.22. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der rechten Tür: Maria. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 6.23. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür: Paulus. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 6.24. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der rechten Tür: Petrus. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 6.25. Filarete, Tabernakeltür, Kreuztragender Schmerzensmann, vergoldete Bronze, emailliert, Reste von Polychromie, 363 × 262 mm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. Nr. 5966. © KHM Wien.
- 6.26. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür: Bordüre am unteren Rand der Tür. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 7.1. Filarete, *Libro architettonico*, II, f. 9r: »Quello sapartiene aessere / fatto verso larchitecto // Marcho agrippa / Valesio hostiense / Architecto // Nota lastoria che narra Vetruvio di Zenocrate Architecto« Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 7.2a. Pisanello, Selbstporträt-Medaille, 1440er-Jahre, Bronze, Ø ca. 60 mm. Avers: PISANVS PICTOR. Collection of Stephen K. and Janie Woo Scher, New York. © bpk/The Metropolitan Museum of Art.
- 7.2b. Pisanello, Selbstporträt-Medaille, 1440er-Jahre, Bronze, Ø ca. 60 mm. Revers: F[ides] • S[pes] • K[aritas] • I[ustitia] und P[rudential] • F[ortitudo] • T[emperantia]. Collection of Stephen K. and Janie Woo Scher, New York. © bpk/The Metropolitan Museum of Art.

- 7.3. Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura, IL COMVNE PELATO, Relief am Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, um 1330. Foto: Dea/S. Vannini, © Getty Images.
- 7.4. Weltchronik, Florenz, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nr. 7: »Jabal fuit anno mundi 1560, hic dicitur in lira pulsus musicos invenisse.« Nr. 8: »Tubalcaym fuit anorum 1930, Qui [...] ocum modulos zentias [...] incude et maleo dicitur.« Aus: Sotheby's London, Auktionskatalog vom 6. Juli 2000, lot 23, S. 86.
- 7.5. Rekonstruktion des »Teatro della Virtù«, Collage der Abbildungen von Taf. f. 143v, 144v, 146v und 149r nach den Angaben des Textes, nach Hans W. Hubert, Filarete – Der Architekt als Tugendfreund, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, 31–54, S. 43, Abb. 5.
- 7.6. Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 144r: »Casa del Vizio e della Virtù«, perspektivischer Schnitt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. f. 144r.
- 7.7. Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 145r: »Casa del Vizio e della Virtù«, perspektivische Ansicht und Grundriss des zentralen Tugend-Turmes. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 145r.
- 8.1a. Filarete, Selbstporträt-Medaille, Avers, Bronze, 67 × 80 mm, um 1460. Inschrift: ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS. London, Victoria & Albert Museum, no. 194–1866. Foto © V&A Images/Victoria and Albert Museum, London.
- 8.1b. Filarete, Selbstporträtmedaille, Revers, Bronze, 67 × 80 mm, um 1460. Inschrift: VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COM(M)ODA PRINCEPS. London, Victoria & Albert Museum, no. 194–1866. Foto © V&A Images/Victoria and Albert Museum, London.
- 8.2a. Filarete, Selbstporträtmedaille, Avers, Bronze, 67 × 80 mm, um 1460. Mailand, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Inv. M. 0.9.1127. © Gabinetto Numismatico e Medagliere.
- 8.2b. Filarete, Selbstporträtmedaille, Revers, Bronze, 67 × 80 mm, um 1460. Mailand, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Inv. M. 0.9.1127. © Gabinetto Numismatico e Medagliere.
- 8.3. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Selbstporträt Filaretos, Bordüre am linken Rand, links des Panels mit der Darstellung der Reise der griechischen Delegation von Konstantinopel nach Venedig und ihres Empfangs durch Papst Eugen IV. in Ferrara. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 8.4. Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der Rückseite der linken Tür, Plakette am unteren Rand: Filarete und seine Gehilfen feiern die Vollendung des Werkes, Detail: Selbstporträt; Inschrift: ANTONIVS ET DISCIPVLI MEI. Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 8.5. Filarete, *Libro architetonico*, Liber I, Incipit, Initiale E mit doppeltem Selbstporträt, sp. 15. Jh. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 863, f. 1r, verschollen. Aus: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, S. 238, Abb. 113.
- 8.6. *Fior di Virtù*, Cap. Iustitia, Mi. 14. Jh. Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1711, f. 33r. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 8.7. *Fior di Virtù*, Cap. Iustitia, 14. Jh. (?), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 27, f. 17r. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 8.8. Lorenzo de' Medici gewidmete Sammelhandschrift verschiedener Übersetzungen und kleinerer Schriften des Marsilio Ficino. Florenz, Biblioteca Laurenziana, Plut. 21. 8, f. 3r: Ficinus »Argumentum« zum *Pimander* mit der Widmung an Cosimo de' Medici (1463), illuminiert von Attavante degli Attavanti, 1490. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 8.9. Bertoldo di Giovanni (?), Terrakotta-Fries der Portikus der Villa di Poggio a Caiano, um 1490, Detail. Aus: Silvestro Bardazzi und Eugenio Castellani,

- La Villa Medicea di Poggio a Caiano, illustrato da Paolo Brandellini, 2 Bde., Prato 1981, Bd. 1, S. 260f., Abb. 200.
- 8.10. Filarete, *Libro architettonico*, Liber II, Incipit, Initiale H mit zwei bukolischen Szenen, sp. 15. Jh. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 863, verschollen. Aus: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, S. 239, Abb. 114.
- 8.11. Filarete, *Libro architettonico*, Liber IV, Incipit, Initiale E mit (von oben nach unten) Büste, Samson tötet eine Löwen oder Herkules im Kampf mit dem Nemeischen Löwen, Jäger mit erbeutetem Wildschwein (?), Bildhauer bei der Bearbeitung einer Statue, sp. 15. Jh. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 863, verschollen. Aus: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, S. 239, Abb. 115.
- 8.12. Filarete, *Libro architettonico*, Liber X, Incipit, Initiale I, Herkules und Antaeus, sp. 15. Jh. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 863, verschollen. Aus: Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908, S. 240, Abb. 116.
- 8.13. Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 143r: Allegorie der Tugend. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 143r.
- 8.14a. Filarete, Porträtmedaille Francesco Filelfo, Avers. FRANCISCVSPHILELPHVS • ΦΡΑΓΚΙΣΚΟC ΟΦΙΛΕΛΦΟC / Biene zwischen . A . und . V . (Antonius Verulinius?). Bronze, Ø 93,3 mm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett 000477bβ. © KHM Wien.
- 8.14b. Filarete, Porträtmedaille Francesco Filelfo, Revers. MERCVRIVS EPMHΣ. Bronze, Ø 93,3 mm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett 000477bβ. © KHM Wien.
- 8.15. Filarete, Altar: Thronende Muttergottes mit Engel, Bronze, 29,6 × 21,8 × 2 cm, zw. 1450 und 1460. Paris, Louvre, Inv. OA 9150. Foto: © bpk / RMN – Grand Palais/Paris, Musée du Louvre/Stéphane Maréchal.
- 8.16. Filarete, Plakette, Bronze, 85 × 135 (× 12) mm, um 1450. Inschrift: L ANTONII AVER ROMULEAS
- PORTAS AEREAS / FABRI INVENTIO. Sankt Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. N.Sk.-422. Foto © The State Hermitage Museum, Sankt Petersburg. Photo by Leonard Kheifets.
- 8.17. Filarete, Reiterstatuette des »Commodus« (Marc Aurel), Bronze, Höhe: 37,1 cm, um 1440 (vor 1445). Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, Inv. H4 155/37. © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Aufnahme: Archiv Skulpturensammlung.
- 8.18. Filarete, Reiterstatuette des »Commodus« (Marc Aurel), Bronze, Höhe: 37,1 cm, um 1440 (vor 1445); letzter Teil der Inschrift 1465. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, Inv. H4 155/37. © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Aufnahme: Archiv Skulpturensammlung.
- 8.19. Filarete, Terrakottafragment einer Fenster- oder Türrahmung, das 1964 von Liliana Grassi bei den Restaurierungsarbeiten des Ospedale Maggiore in Mailand aufgefunden wurden. Aus: *La Ca' Granda: cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Ausst.-Kat., Milano 1981, S. 79, Nr. 15.
- 8.20. Filarete, Terrakottafragment einer Fenster- oder Türrahmung, das 1964 von Liliana Grassi bei den Restaurierungsarbeiten des Ospedale Maggiore in Mailand aufgefunden wurden. Aus: *La Ca' Granda: cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Ausst.-Kat., Milano 1981, S. 79, Nr. 16.
- 9.1. Filarete, *Libro architettonico*, I, f. 1r: Dedikation an Piero de' Medici. Das 5 × 9 cm große Bildfeld, welches die Initiale umfasst, zeigt Filarete, der zwei Arbeitern Anweisungen zur Errichtung und Profilierung eines Pfeilers gibt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Detail von Taf. 1r.

(Tafel 1) Taf. f. 1r

Filarete, *Libro architettonico*, I, f. 1r: Dedikation an Piero de' Medici. Das 5 × 9 cm große Bildfeld, welches die Initiale umfasst, zeigt Filarete, der zwei Arbeitern Anweisungen zur Errichtung und Profilierung eines Pfeilers gibt. Unten das Wappen der Medici. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 2) Taf. f. 4v

Filarete, *Libro architettonico*, I, f. 4v: Adam, aus dem Paradies vertrieben, »fattosi tetto delle mani«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 3) Taf. f. 5r

Filarete, *Libro architettonico*, I, f. 5r: Adam und Eva, Errichtung der ersten Behausungen. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 4) Taf. f. 5v

Filarete, *Libro architettonico*, I, f. 5v: Errichtung der ersten Behausungen. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 5) Taf. f. 11v

Filarete, *Libro architettonico*, II, f. 11v: Bauplatz Sforzindas. »Il disegno della citta / chiamato Averliana«. »Il fiume sforzindo / La valle inda«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 6) Taf. f. 13v

Filarete, *Libro architettonico*, II, f. 13v: Zweiter Grundriss Sforzindas. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 7) Taf. f. 19v

Filarete, *Libro architettonico*, III, f. 19v: Das Tal »Inda« mit den beiden Flüssen »Indo« und »Averlo«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su

concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 8) Taf. f. 38r

Filarete, *Libro architettonico*, VI, f. 38r: »Rocca del signore« (Kastell des Herzogs) von Sforzinda. Links: Grundriss des Kastells. Rechts: Grundriss des Labyrinths, welches das Kastell umgeben soll. Vgl. Taf. f. 40v. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 9) Taf. f. 40v

Filarete, *Libro architettonico*, VI, f. 40v: »Rocca del signore« (Kastell des Herzogs) von Sforzinda, Grundriss des Kastells und des Labyrinths. »Descriptione del fondamento / di tutto il castello il quale e / in forma di Laberintho.«

(Tafel 10) Taf. f. 41v

Filarete, *Libro architettonico*, VI, f. 41v: »Rocca del signore« (Kastell des Herzogs), zentraler Turm. »Qua dal lato sara disegniata la torre alta 365 braccia la quale e tonda & a facciata«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 11) Taf. f. 42r

Filarete, *Libro architettonico*, VI, f. 42r: »Rocca del signore« (Kastell des Herzogs). »Una delle quattro / entrate del castello / le quali sono tutte / in questa forma«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 12) Taf. f. 43r

Filarete, *Libro architettonico*, VI, f. 43r: Dritter Grundriss Sforzindas. »La discriptione della / Citta«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

(Tafel 13) Taf. f. 47r

Filarete, *Libro architettonico*, VII, f. 47r: Kathedrale von Sforzinda. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

- (Tafel 14) Taf. f. 49v
 Filarete, *Libro architetonico*, VII, f. 49v: Kathedrale von Sforzinda, Grundriss auf der Höhe des über Treppen erreichbaren Plateaus. Vgl. f. 47r. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 15) Taf. f. 52v
 Filarete, *Libro architetonico*, VII, f. 52v: Kathedrale von Sforzinda. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 16) Taf. f. 54v
 Filarete, *Libro architetonico*, VIII, f. 54v: Grundgerüst der ›Urhütte‹, Herkunft von Säule und Gebälk. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 17) Taf. f. 57v
 Filarete, *Libro architetonico*, VIII, f. 57v: »Dorische«, »korinthische« und »ionische« Säule. Grundriss der »casa regia« (Palast des Herzogs) von Sforzinda; vgl. Taf. f. 58v. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 18) Taf. f. 58v
 Filarete, *Libro architetonico*, VIII, f. 58v: »Casa regia« (Palast des Herzogs) von Sforzinda. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 19) Taf. f. 59r
 Filarete, *Libro architetonico*, VIII, f. 59r: ›Urformen‹ der »porta coll'arco tonda« und der »porta quadra«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 20) Taf. f. 60r
 Filarete, *Libro architetonico*, VIII, f. 60r: Porta »quadra« und »a mezzo tondo«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 21) Taf. f. 60v
 Filarete, *Libro architetonico*, VIII, f. 60v: Brunnen im Zentrum der zentralen Piazza von Sforzinda. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 22) Taf. f. 65r
 Filarete, *Libro architetonico*, IX, f. 65r: Ecke der Fassade der Kathedrale von Sforzinda (nach dem Vorbild der »mole adrianea«, Castel Sant'Angelo, vgl. Abb. 1.11 und 1.12; im Widerspruch zur Ansicht der Fassade auf Taf. f. 47r). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 23) Taf. f. 66r
 Filarete, *Libro architetonico*, IX, f. 66r: Grundriss und Ansicht des Palastes der Kleriker (»il palazzo« bzw. »l'abituro del vescovo e de' calonaci e de' preti«). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 24) Taf. f. 68r
 Filarete, *Libro architetonico*, IX, f. 68r: Brunnen im Hof der »casa regia« (Palast des Herzogs) von Sforzinda. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 25) Taf. f. 69v
 Filarete, *Libro architetonico*, IX, f. 69v: »Come è figurata la volunta / & la ragione«. Kamin, Fenstereinfassungen, Kandelaber. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 26) Taf. f. 73r
 Filarete, *Libro architetonico*, X, f. 73r: Grundriss des Platzes der Händler (»piazza negoziatoria«) von Sforzinda. Vgl. Abb. 3.1. auf S. 130. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 27) Taf. f. 73v
 Filarete, *Libro architetonico*, X, f. 73v: Grundriss des Marktplatzes (»piazza dei mercatanti« bzw. »forum contidio«) von Sforzinda; die Kirche im Zentrum des Marktplatzes. Vgl. Abb. 3.2. auf S. 131. Biblioteca Nazionale

- Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 28) Taf. f. 77r
 Filarete, *Libro architetonico*, X, f. 77r: Grundriss und Hochschiffwand der Kirche der Franziskaner, Grundriss der Kirche der Augustinereremiten. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 29) Taf. f. 82v
 Filarete, *Libro architetonico*, XI, f. 82v: Hospital von Sforzinda (nach dem Vorbild des Ospedale Maggiore von Mailand), Portal des mittleren Hofes und Grundriss der gesamten Anlage. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 30) Taf. f. 83v
 Filarete, *Libro architetonico*, X, f. 83v: Hospital von Sforzinda (nach dem Vorbild des Ospedale Maggiore von Mailand), »termine« am Ort der Grundsteinlegung, zentraler Eingang, perspektivische Ansicht der Fassade. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 31) Taf. f. 84r
 Filarete, *Libro architetonico*, X, f. 84r: Grundriss des »palazzo da gentile uomo«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 32) Taf. f. 84v
 Filarete, *Libro architetonico*, XI, f. 84v: »Palazzo da gentile uomo«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 33) Taf. f. 85v
 Filarete, *Libro architetonico*, XI, f. 85v: Grundriss der »casa del mercatante«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 34) Taf. f. 86r
 Filarete, *Libro architetonico*, XI, f. 86r: Grundriss der »casa per uno artigiano« und Ansicht der »casa del mercatante«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 35) Taf. f. 87r
 Filarete, *Libro architetonico*, XII, f. 87r: Schema eines antiken, römischen Theaters. Ansicht des Zirkus des Maxentius. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 36) Taf. f. 87v
 Filarete, *Libro architetonico*, XII, f. 87v: Eingang in ein antikes Theater. Teilansicht und Grundriss des Kolosseums. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 37) Taf. f. 88v
 Filarete, *Libro architetonico*, XII, f. 88v: Perspektivischer Schnitt, Grundriss und Ansicht des Theaters für Seeschlachten (»teatro lungo«) für Sforzinda. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 38) Taf. f. 89r
 Filarete, *Libro architetonico*, XII, f. 89r: Das Theater für Turnierkämpfe (»teatro tondo«) für Sforzinda. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 39) Taf. f. 90v
 Filarete, *Libro architetonico*, XII, f. 90v: Bauplatz der Hauptstadt. »Valle Carina / Porto Calio«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 40) Taf. f. 93v
 Filarete, *Libro architetonico*, XIII, f. 93v: »ponte di Santo Pietro« (Ponte Elio vor dem Castel Sant'Angelo, Rom). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. (Tafel 41) Taf. f. 95v
 Filarete, *Libro architetonico*, XIII, f. 95v: Brücken über die Flüsse »Indo« und »Averlo«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del

- Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 42) Taf. f. 97r
 Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 97r: Befestigte Brücke und Bergkastelle zum Schutz des Tales »Inda«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 43) Taf. f. 99r
 Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 99r: Grundriss und Ansicht eines der beiden Bergkastelle von f. 97r. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 44) Taf. f. 101r
 Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 101r: Der abgesteckte Bauplatz der Hafenstadt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 45) Taf. f. 102v
 Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 102v: Denkmal für den antiken König Zogalia. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 46) Taf. f. 105r
 Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 105r: Grundriss des Palastes des antiken Königs Zogalia; der Hafen der Sforza, eingefasst von einer Portikus. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 47) Taf. f. 108r
 Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 108r: »Tempel« der Stadt Plusiapolis nach dem antiken *Libro dell'oro*, Vorbild für die Kirche der Hafenstadt der Sforza. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 48) Taf. f. 108v
 Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 108v: Das antike *Libro dell'oro* (»MEMORIA / INGEGNO / INTTELLETO«). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 49) Taf. f. 109r
 Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 109r: Kastell und Brücke am Eingang zum Hafen, nach dem Vorbild des *Libro dell'oro*. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 50) Taf. f. 110r
 Filarete, *Libro architettonico*, XIV, f. 110r: Leuchtturm des Hafens, nach dem Vorbild des *Libro dell'oro*. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 51) Taf. f. 111r
 Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 111r: Hirten nahe der Hafenstadt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 52) Taf. f. 117v
 Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 117v: Kirche des Einsiedlers nahe der Hafenstadt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 53) Taf. f. 119v
 Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 119v: Zweiter »Tempel« der Stadt Plusiapolis, außerhalb der Stadtmauern, nach dem antiken *Libro dell'oro*. Perspektivische Ansicht und Grundriss (mit Ansicht der Treppen des Podiums). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 54) Taf. f. 121r
 Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 121r: Gartenpalast außerhalb der Stadtmauern der Stadt Plusiapolis, nach dem antiken *Libro dell'oro*. Grundriss des Palastes, des Gartens in Gestalt einer *Mappa mundi* sowie des wasserführenden Labyrinthes. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 55) Taf. f. 122r
 Filarete, *Libro architettonico*, XV, f. 122r: Gartenpalast außerhalb der Stadtmauern der Stadt Plusiapolis. De-

- tail einer Windfigur. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 56) Taf. f. 123r
 Filarete, *Libro architetonico*, XVI, f. 123r: Die von der Herzogin für den Einsiedler gestiftete Kirche San Girolamo, nach dem Vorbild von Filaretos Entwurf für den Dom von Bergamo. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 57) Taf. f. 123v
 Filarete, *Libro architetonico*, XVI, f. 123v: Grundriss und Teilansicht des Inneren der von der Herzogin für den Einsiedler gestifteten Kirche San Girolamo, nach dem Vorbild von Filaretos Entwurf für den Dom von Bergamo. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 58) Taf. f. 137r
 Filarete, *Libro architetonico*, XVII, f. 137r: Knabenschule »Archicodomo«, Gemeinsames Mahl von Schulleitung und Schülern. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 59) Taf. f. 140r
 Filarete, *Libro architetonico*, XVII, f. 140r: Knabenschule »Archicodomo«, Grundriss und perspektivische Ansicht. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 60) Taf. f. 143r
 Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 143r: Allegorie der Tugend. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 61) Taf. f. 143v
 Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 143v: Schematischer Grundriss der Gesamtanlage des »teatro della virtù«. Vgl. Abb. 7.5. auf S. 398. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 62) Taf. f. 144r
 Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 144r: »Casa della Virtù e del Vizio«, perspektivischer Schnitt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 63) Taf. f. 144v
 Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 144v: »Casa della Virtù e del Vizio«, Grundriss. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 64) Taf. f. 145r
 Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 145r: »Casa della Virtù e del Vizio«, perspektivische Ansicht und Grundriss des zentralen Tugend-Turmes. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 65) Taf. f. 146v
 Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 146v: »Teatro della virtù«, Kanäle, Straßen und Werkstätten. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 66) Taf. f. 149r
 Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 149r: »Tempio della virtù«, Teilansicht der »Karyatiden«, welche die Kuppel tragen, und Grundriss des gesamten Tempels. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 67) Taf. f. 149v
 Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 149v: Teilansicht einer Art Portikus, welche den »Tempio della virtù« an allen vier Seiten umgibt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 68) Taf. f. 150v
 Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 150v: Grundriss des Haus des Architekten. Schema des Steinverbundes. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140

- © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 69) Taf. f. 151r
 Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 151r: Haus des Architekten, perspektivische Ansicht. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 70) Taf. f. 157r
 Filarete, *Libro architettonico*, XIX, f. 157r: Bauplatz des Arsenal der Hafenstadt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 71) Taf. f. 157v
 Filarete, *Libro architettonico*, XIX, f. 157v: Das im Gebiet des Arsenal gefundene Schiff »Liburna serpentaria« der »ägyptischen« Königin Semiramis. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 72) Taf. f. 158r
 Filarete, *Libro architettonico*, XIX, f. 158r: Das Arsenal der Hafenstadt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 73) Taf. f. 160r
 Filarete, *Libro architettonico*, XIX, f. 160r: Aquädukt für die Stadt Sforzinda. Links ist die Einfassung der Durchtunnelung des Berges zu sehen. Vgl. die Einzeichnung des Aquäduktes in den Grundriss von Sforzinda auf Taf. f. 43r. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 74) Taf. f. 161r
 Filarete, *Libro architettonico*, XX, f. 161r: Wasser- und Fischreservoir (»Idror« bzw. »casa dell'acqua«) im Zentrum von Sforzinda. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 75) Taf. f. 164v
 Filarete, *Libro architettonico*, XX, f. 164v: Gefängnis »Ergastolon«, Grundriss und Feuersäule im Zentrum des Hofes. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 76) Taf. f. 169v
 Filarete, *Libro architettonico*, XXI, f. 169v: Grundriss und perspektivische Ansicht des »palazzo in uno luogo pantanoso e acquatico«. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- (Tafel 77) Taf. f. 172r
 Filarete, *Libro architettonico*, XXI, f. 172r: Die drehbare »torre volubile« der Stadt Plusiapolis, nach dem antiken *Libro dell'oro*. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

REGISTER

- Abassiden 349 Anm. 199
 Abel 180 Anm. 85
 Abyrga 239 Anm. 109
 Abt Suger 194
 Adda, Fluss 110 Anm. 9
 Ägäis 295, 305
 Ägypten 19, 120 Anm. 56, 157, 182 Anm. 93, 204, 211, 279–296, 280 *Abb. 6.1.*, 376f., 386, 390, 393, 419 Anm. 71, 422f. Anm. 83, 445 Anm. 236, 473 Anm. 29, 488
 Äsop 304, 350f. Anm. 206, 487
 Äthiopien 296, 297, 299–301, 314, 343 Anm. 169, 345 Anm. 181, 346f. Anm. 183–184 und 187, 360 Anm. 255
 siehe auch: Zara Yaqob
 Agnolo di Ventura 390 *Abb. 7.3.*
 Agostino di Giovanni 390 *Abb. 7.3.*
 Agra
 Taj Mahal 307, 309, *Abb. 6.10.*, 312 *Abb. 6.16.*
 Mausoleum des Itimad-ud-Daula 307, 309, 310 *Abb. 6.13.*, 312 *Abb. 6.18.*
aguglia 271 Anm. 45, 333 Anm. 108, 334f. Anm. 114
 Aelian 234 Anm. 80, 454, 474 Anm. 33 und 35
 Aeneas 204, 456, 460
 Afrika 287, 297, 299, 343 Anm. 169, 344 Anm. 172, 358 Anm. 242
 Äskulap 30 Anm. 39, 157, 396
 Äther 145, 147
 Adam 94, 125 Anm. 81, 138, 189 Anm. 134, 258, 487, *Taf. f. 4v*, *Taf. f. 5r*
 Adler 19, 112 Anm. 12, 191, 205–211, *Abb. 4.8.*, 212, 235 Anm. 80, 375, 386, 459, *Taf. f. 68r*
 Adocentyn 182 Anm. 93, 294
 Aemulatio 452f.
 siehe auch: Antikenaemulatio
 Al-Asmunain 340 Anm. 147
 Al-Hakam II. von Córdoba 178 Anm. 81
 Al-Mamun 315
 Al-Manur 349 Anm. 199
 Al-Mu'tasim 315
 Alanus ab Insulis 287, 490 Anm. 15
 Alberti, Leon Battista 11–13, 19, 24 Anm. 14, 36, 51, 70 Anm. 28, 77 Anm. 69, 91, 160, 186 Anm. 115, 241, 256, 257 *Abb. 5.3.*, 259, 260 Anm. 8, 265 Anm. 15, 273 Anm. 59, 279, 280, 288, 291, 294, 298, 304, 330 Anm. 86, 368, 394, 396, 470 Anm. 4, 481, 486, 488, 491 Anm. 19
 Ägypten 288–291
 Astrologie 157, 217 Anm. 10
 De re aedificatoria 17, 24 Anm. 10 und 14, 27 Anm. 31, 29 Anm. 37, 30 Anm. 39, 70 Anm. 28, 82 Anm. 84, 109 Anm. 4, 162 Anm. 3, 168 Anm. 27, 181 Anm. 93, 183 Anm. 98, 192, 213 Anm. 1, 215 Anm. 6, 217 Anm. 10, 223 Anm. 36, 233 Anm. 72, 271 Anm. 46, 289–291, 296, 328 Anm. 71, 332 Anm. 103, 333 Anm. 109, 340 Anm. 146, 344 Anm. 171, 345 Anm. 179, 357 Anm. 234, 378, 391, 410f. Anm. 24 und 26, 415 Anm. 51, 472 Anm. 24, 473 Anm. 29, 484f.
 De Pictura/Della Pittura 288f., 412 Anm. 35, 453f., 472f. Anm. 24, 493f. Anm. 34
 I Libri della Famiglia 29f. Anm. 38, 217 Anm. 10, 241, 261f. Anm. 9, 435 Anm. 178, 473 Anm. 29, 495 Anm. 47
 s. auch Florenz/Palazzo Rucellai
 Alberto da Sarteano 299, 346 Anm. 183
 Albertus Magnus 147, 174 Anm. 66, 176 Anm. 72, 185 Anm. 104, 234 Anm. 80, 237 Anm. 103, 287, 364 Anm. 275, 456
 Albrecht von Schafenberg *Jungere Titurel* 358 Anm. 244
 Albumazar 157
 Alchemie 18, 140, 145, 146–148, 152, 154f., 174 Anm. 63 und 67, 185f. Anm. 109, 217 Anm. 10, 314, 316–319
 siehe auch: Hermes Trismegistos, *opus alchemicum*, *Tabula Smaragdina*
 Alciato, Andrea *Emblematum liber* 473 Anm. 29
 Alexander VI. (Borgia) 72 Anm. 35, 332 Anm. 103
 Alexander der Große 91, 115 Anm. 35, 181 Anm. 93, 214 Anm. 5, 223 Anm. 36, 232 Anm. 72, 296, 316, 339 Anm. 145, 358 Anm. 244, 369, 376, 391, 427 Anm. 131
 Alexanderroman 294, 313
 Alexandria 94, 223 Anm. 36, 281, 295, 346 Anm. 183, 347 Anm. 185, 363 Anm. 271, 369
 Pharos 181 Anm. 93, 295, 340 Anm. 146, 340 Anm. 152
 Alexandria Bukephalos 296
 Alfons I. von Neapel (Alfons V. von Aragón) 22 Anm. 5, 70 Anm. 28, 128 Anm. 100, 208, *Abb. 4.7a.*–*4.7b.*, 233 Anm. 72, 253, 297, 351 Anm. 210, 408 Anm. 6, 438 Anm. 198
 Alfons II. von Neapel 415 Anm. 51
 Alfons VIII. von Kastilien 149
 Allah 149
 Almazán, San Miguel 178 Anm. 81
 Amadi, Angelo 200
 Ambrogio da Cernusco 55
 Ameise 204f., 236 Anm. 89, 237 Anm. 103, 454 *Abb. 8.5.*, 459, 471 Anm. 6
 Amerika 359 Anm. 246
 Ammanati Piccolomini, Jacopo 202
 Ammianus Marcellinus 223 Anm. 36, 284, 287, 289, 323 Anm. 8, 324 Anm. 24, 331 Anm. 89, 333 Anm. 109, 361 Anm. 258, 473 Anm. 29
 Amoirukios (Amirutzes), Georgios 68 Anm. 23, 364f. Anm. 277
amore: siehe Liebe
 Amorium 315
 Amulett 180 Anm. 84
 Anagramm 87 Anm. 109, 93, 101, 102, 110 Anm. 9, 113 Anm. 25, 124 Anm. 71, 126 Anm. 93, 162 Anm. 3, 182 Anm. 95, 204, 246–250, 265 Anm. 20, 268 Anm. 33, 351 Anm. 210,

- 352 Anm. 213, 414 Anm. 50, 416 Anm. 56, 428 Anm. 131, 471 Anm. 11
 siehe auch *Onitoan Noliaver, Zogalia*
- Anaklet, Papst 230 Anm. 64
- Anaxagoras 285
- Ancona 342 Anm. 162
- Andrea del Castagno 431 Anm. 152
- Andreae, Johann Valentin *Christianopolis* 182 Anm. 93
- Andronikos von Kyrrhos 339 Anm. 146
- Andros 287
- Anicia Juliana 178 Anm. 80
- Anna, Hl. 149f.
- Annius von Viterbo 332 Anm. 104
- Anselmus 293
- Antaeus 461 *Abb. 8.12.*
- Anthropomorphismus 14, 18, 91, 95–97, 114 Anm. 30, 137–139, 155, 168 Anm. 27, 192f., 198f., 211, 213 Anm. 2, 214 Anm. 4, 215 Anm. 5, 218 Anm. 11, 224f. Anm. 42, 252, 257, 273 Anm. 55, 294, 332 Anm. 106, 487f., 494 Anm. 40
- Anthropomorphe Stützfigur 15, 27f. Anm. 31–32, 412 Anm. 35, 442 Anm. 219, *Taf. f. 102v, Taf. f. 149r, Taf. f. 149v*
- Antike 12–15, 17, 19, 26 Anm. 18, 30 Anm. 39, 34, 61, 82 Anm. 82, 91, 94, 95, 97, 123 Anm. 68, 124 Anm. 71, 126 Anm. 90, 127f. Anm. 95, 157, 186 Anm. 115, 191f., 199–202, 204, 208, 238 Anm. 9, 241–259, 279–321, 373, 378f., 386, 387, 422 Anm. 82, 430 Anm. 144, 452, 456–458
 siehe auch: *modo antico*, Goldenes Buch, *Onitoan Noliaver, Plusiapolis*
- Antikenaemulatio 201–203
- Antiochia am Orontes 296
- Antonio da Vimercate 84 Anm. 101
- Antonio Pietro 61, 89 Anm. 118
- Antonius Pius 202
- Anubis 157
- Apamea am Orontes 179 Anm. 82, 296
- Apelles, *Verleumdung des Apelles* 412 Anm. 35
- Apoll 30 Anm. 39, 233 Anm. 72, 289, 467
- Apollonius von Tyana 175 Anm. 70, 176 Anm. 76, 316
- Arabisch 64 Anm. 7, 178 Anm. 81, 286f., 306, 314, 356 Anm. 227, 359 Anm. 249, 360 Anm. 251–256
- Aramäisch 306
- Archetyp 139, 145, 158f., 172 Anm. 51
- Archimedes 62, 109 Anm. 2
- Architecture parlante* 20, 212, 367, 397, 407
- Architekt *passim*
 Begriff 20, 481–488
 Ausbildung/Berufsbild/Selbstverständnis 11, 14, 61, 62, 64 Anm. 6, 118 Anm. 46, 120 Anm. 55, 160f., 186 Anm. 112, 189 Anm. 140, 191, 211, 242, 243, 368–374, 396f., 402, 406f., 447, 467f., 481, *Taf. f. 1r* als *Daedalus alter* 293
 als Mutter 95–97, 257, 368
 als *Secundus/Alter Deus* 19, 137–139, 160f., 483, 488
 Bezahlung/Geschenk 99f., 101, 119 Anm. 54, 122f. Anm. 63–66, 371f., 375, 378, 416 Anm. 56,
 Ehre, geschuldete 92f., 95, 97–103, 115 Anm. 35, 116 Anm. 36, 118 Anm. 46, 122f. Anm. 65, 368, 369 *Abb.* 7.1., 371, 375, 378f., 411 Anm. 25
 Fürst als Architekt 405f.
 Nutzen (*utilità*) des Architekten: siehe *Architektur/ Nutzen der Architektur*
 Verhältnis zum Bauherrn 52f., 95–97, 115 Anm. 35, 119 Anm. 47, 127 Anm. 95, 368f., 375, 481
 siehe auch: *Gott/Gott als Architekt*
- Architektenhäuser 103, 125 Anm. 79, 439 Anm. 203
- Architektur *passim*
 Architektur als Wissenschaft 19, 62f., 87 Anm. 110, 91, 95, 97, 118 Anm. 46, 122 Anm. 61, 123 Anm. 68, 132, 242, 244, 350 Anm. 206, 369, 394, 410 Anm. 24, 436 Anm. 186, 483, 485, 490 Anm. 16
 Architektur und Handwerk 383–385, 411 Anm. 26, 483–485
 Architektur und menschlicher Körper: siehe *Anthropomorphismus*
 Architektur und Schrift/Literatur, Paragone 202, 203f., 232f. Anm. 72, 244f., 377, 416 Anm. 54, 485f.
 Nutzen (*utilità*) der Architektur 30 Anm. 38, 44f., 70 Anm. 28, 83, 88, 97, 98, 101, 114 Anm. 30, 162 Anm. 5, 213 Anm. 3, 245, 267 Anm. 27, 275 Anm. 69, 284, 290, 368, 371f., 374–376, 378–380, 382–385, 396, 406, 411 Anm. 24, 415 Anm. 51, 416 Anm. 55, 422f. Anm. 23, 424 Anm. 99, 445 Anm. 236, 460
 siehe auch: *Tugend/Tugend der Architektur*
 siehe auch: *Liebe/Liebe zur Architektur*
- Arcodamus/Archicodamus* 385
 siehe: *Sforzinda/Schulen*
- Ardashir I. Papakan 348 Anm. 195
- Arezzo, Dom 389, 390 *Abb. 7.3.*
- Argos 329 Anm. 83
- Argos (Mythologie) 155, 318
- Ariosto, Ludovico *Orlando Furioso* 198, 358 Anm. 244
- Arithmetik 118 Anm. 46, 123 Anm. 68, 186 Anm. 111, 282, 370, 483
- Aristaeus 249, 394, 456
- Aristippos 135, 136 *Abb. 3.8.*
- Aristophanes *Die Vögel* 189 Anm. 138
- Aristoteles 9, 166 Anm. 21, 162 Anm. 3, 172 Anm. 46, 173 Anm. 57, 271 Anm. 43, 304, 315f., 408 Anm. 1, 443 Anm. 222, 454, 482f., 488
 Materietheorie 18, 142, 144–147, 177 Anm. 77
- Armenisch 314, 360 Anm. 255
- Armillarsphäre 135
- Arnaldus de Villanova *Rosarius philosophorum* 177 Anm. 77
- Arnolfo di Cambio 36
- Artemisia 204, 433 Anm. 168
- artes liberales* 123 Anm. 68, 132, 155, 242, 370f., 382, 383, 393, 394, 402, 403, 487
- artes mechanicae* 132, 242, 487
- Asien 181 Anm. 93, 239 Anm. 109, 287, 290f., 292, 297f., 299, 313, 320, 343 Anm. 170, 344 Anm. 172, 345 Anm. 179 und 181, 358 Anm. 242–243, 359 Anm. 246, 377
- Asclepius* 286, 288f., 295, 330 Anm. 85
- Asolo, Casa Longobarda 125 Anm. 79
- Assisi, San Francesco 360 Anm. 250

- Astrologe 155–157, 159, 184f. Anm. 103, 193, 215–217 Anm. 7–9, 218 Anm. 12, 302, 386, 410 Anm. 19
- Astrologie 140f., 145, 147, 152–154, 155–158, 188 Anm. 132, 191–193, 254, 282, 293, 370, 402, 483, 487
- Astronomie: siehe Astrologie
- Assurbanipal: siehe Sardanapal
- Assyrien 233 Anm. 75, 290, 297f.
siehe auch: Sardanapal
- Aszendent 156, 187 Anm. 122, 193, 216 Anm. 9, 218 Anm. 11
- Athen 164 Anm. 10, 210, 238 Anm. 109, 329 Anm. 83, 339 Anm. 146, 354 Anm. 217, 386, 473 Anm. 29
- Athos 214 Anm. 5, 410 Anm. 24
- Atlantis 164 Anm. 10, 282, 324 Anm. 20
- Atlas 184 Anm. 103
- Atropos 194, 198, 214 Anm. 4
- Attavante degli Attavanti 457 *Abb.* 8.8.
- Attila 351 Anm. 210
- Augure 191, 193
- Augurium 19, 112 Anm. 12, 115f. Anm. 36, 191, 192, 197f., 199, 200, 201, 204–210, 210, 212, 216 Anm. 9, 224 Anm. 39, 230 Anm. 61, 236 Anm. 88, 238 Anm. 109, 386, 416 Anm. 56, 460
siehe auch: Vogelschau
- Augustinus 117 Anm. 41, 134, 181 Anm. 93, 286, 326 Anm. 54, 330 Anm. 85, 358 Anm. 240, 418 Anm. 67 und 70
- Augustus 109 Anm. 1, 202, 203, 232 Anm. 72, 283, 285, 325 Anm. 37, 330 Anm. 83, 334 Anm. 114, 410 Anm. 23, 454
- Auspizium: siehe Augurium
- Aurispa, Giovanni 333 Anm. 109
- Autobiographie 488
- Averroes 172 Anm. 46
- Avicenna 172 Anm. 46
- Axis mundi* 153, 210, 212
siehe auch: Kalenderturm
- Azteken 237 Anm. 98
- Baalbek 302
- Babylon 112 Anm. 14, 181 Anm. 93, 297, 301, 305, 323 Anm. 9, 343 Anm. 171, 347 Anm. 189, 376, 419 Anm. 71
siehe auch: Turmbau zu Babel
- Babylonien 120 Anm. 56, 157, 181 Anm. 93
- Bacchus 388, 393, 402, 404, 429 Anm. 141
- Bacon, Roger 175 Anm. 70, 176 Anm. 73–74, 189 Anm. 134
- Bagdad 306, 349 Anm. 199
- Bagno di San Filippo 271 Anm. 46
- Bambaglioli, Graziolo 475f. Anm. 44
- Bandinelli, Baccio 203
- Barbaren 244f., 262 Anm. 9, 270 Anm. 39, 339 Anm. 145, 485f.
- Barbaro, Daniele 118 Anm. 46, 126 Anm. 86
- Barbavaro, Francesco 195
- Barbo, Pietro: siehe Paul II.
- Barna da Siena 149, *Abb.* 3.18.
- Barovier, Angelo (da Murano) 305, 353 Anm. 217
- Barovier, Marino (da Murano) 353 Anm. 217
- Barozzi, Giovanni 47f.
- Barquq 306
- Bartholomaeus Anglicus 234 Anm. 80, 237 Anm. 103
- Bartholomaeus (Arnoldi) de Usingen 173 Anm. 53
- Bartolo di Fredi 188 Anm. 131
- Bartolomeo da Parma 215 Anm. 8
- Barzizza, Gasparino *De imitatione* 453
- Baumaterialien 14, 92f., 110f. Anm. 11, 297, 353f. Anm. 217
- Bauopfer 19, 191, 197f., 199–202, 210, 211, 238 Anm. 105
- Beatuskarten 313
- Beccadelli, Antonio (Il Panormita) 438 Anm. 198
- Beda Venerabilis 157
- Behälter: siehe Gefäß
- Belfortis, Andrea 88 Anm. 117
- Belloveso 134 *Abb.* 3.6., 164 Anm. 13
- Bembo, Bonifacio 392
- Benci, Tommaso 286
- Bencivenni, Zuccherò 170f. Anm. 42
- Benivieni, Antonio 216 Anm. 9
- Benjamin von Tudela 295
- Bentivoglio, Giovanni 230 Anm. 61
- Beolco, Angelo (il Ruzante) 228 Anm. 56
- Berchorius, Petrus 337 Anm. 123
- Bergamo, Dom 47f., 57
- Bernareggi, Antonio 156
- Bernhard, Hl. 116 Anm. 37
- Bernhardin von Siena 300, 346 Anm. 183
- Bernini, Gianlorenzo 333 Anm. 108
- Bertoldo di Giovanni 458 *Abb.* 8.9.
- Bessarion, Johannes (Basilius) 34, 288, 320
- Beständigkeit: siehe Constantia
- Bestiarium 38 Anm. 103, 234f. Anm. 80, 236 Anm. 89, 238 Anm. 103, 456, 459, 476 Anm. 45
- Bibel 149, 221 Anm. 25, 234 Anm. 80, 286, 288, 304, 313, 314, 378, 394, 396, 417 Anm. 63, 418 Anm. 67 und 70, 432 Anm. 156, 437 Anm. 192, 456–458, 474 Anm. 33, 483, 494 Anm. 40
siehe auch: Adam, Abel, Kain, Offenbarung des Johannes, Psalmen, Sodom und Gomorrha, Turmbau zu Babel
- Bibliothek der Sforza: siehe Sforza, Francesco/Bibliothek
- Biene 20, 84 Anm. 100, 198, 204f., 249, 251, 270 Anm. 41, 384, 391, 394, 404f., 408 Anm. 4, 441 Anm. 210, 447–468, *Abb.* 8.1a.–8.2b., *Abb.* 8.5.–8.13., *Abb.* 8.15.–8.16., *Abb.* 8.18.–8.20., *Taf. f.* 143r
siehe auch: Honig
- Bijapur, Gol Gombaz (Mausoleum des Mohammed Adil Shah) 307, 310 *Abb.* 6.11.
- Biliotti, Benedetto 216 Anm. 9
- Biondo, Flavio 33, 66 Anm. 13, 218 Anm. 13, 227 Anm. 50, 233 Anm. 72, 272 Anm. 46, 296, 300, 331 Anm. 102, 332 Anm. 106, 439 Anm. 202
- Blut 198
- Boccaccio, Giovanni 472 Anm. 22
- Böhmische Brüder 359 Anm. 248
- Boldù, Giovanni di Pasqualino 470 Anm. 4
- Bologna 170 Anm. 42
Torre Bentivoglio 230 Anm. 61

- Bona di Savoia 237 Anm. 100
 Bonatti, Guido 215f. Anm. 8–9
 Bonfini, Antonio 22 Anm. 5
 Bonvesin de la Riva *De magnalibus Mediolani* 92, 110f. Anm. 8–11, 133f.,
 Borgia, Pier Ludovico 200
 Borromini, Francesco 68 Anm. 19
 Borso d'Este 70 Anm. 28
 Braccio da Montone 265 Anm. 20
 Bracciolini, Poggio 241, 287, 300, 306, 319, 332 Anm. 106
 Brahmanen 359 Anm. 246
 Bramante, Donato 73 Anm. 36, 165 Anm. 17, 202, 489 Anm. 1
 Bramantino 165 Anm. 15
 Brucioli, Antonio 313
 Brücken 88 Anm. 117, 124 Anm. 71, 210, 225 Anm. 45, 229
 Anm. 61, 239 Anm. 113, 261 Anm. 9, 301f., 305, 347f. Anm.
 188–190, 355 Anm. 220, 368, 370, 376, 381, 392, 401–403,
 409 Anm. 12, *Taf. f. 93v*, *Taf. f. 95v*, *Taf. f. 97r*, *Taf. f. 109r*,
Taf. f. 160r
 siehe auch: Hafenstadt/Brücke, Pisa/Ponte Vecchio,
 Rom/Ponte Rotto, Rom/Ponte Sant'Angelo, Rom/Pon-
 te Sisto
 Brunelleschi, Filippo 15, 19, 27 Anm. 28, 31, 36, 52, 57, 60, 64
 Anm. 6, 88 Anm. 117, 105, 126 Anm. 90, 244, 262 Anm. 9,
 279, 291, 293, 485–487, 491 Anm. 19
 Bruni, Leonardo 110 Anm. 8, 180 Anm. 84, 241
 Bruno, Giordano 173 Anm. 56
 Brutus 389
Buch über Landwirtschaft 249
Buch vom Schatz Alexanders 233 Anm. 75, 313–319
 Bücherfund 361 Anm. 258
 siehe auch: Goldenes Buch
 Bugonie 249, 394, 456, 474 Anm. 35
 Buondelmonti, Cristoforo 287, 363 Anm. 270
 Burckardus, Johannes 202, 230 Anm. 62
 Burghers, Michael *136 Abb.* 3.8.
 Burgos, Kloster von Santa Maria la Real de las Huelgas 178 Anm.
 81
 Busiris 282
 Butinone, Bernardo 165 Anm. 17
 Byzanz 279, 287, 322 Anm. 2, 357 Anm. 237, 364 Anm. 277
 Caduceus 390
 Cäsar, Gaius Julius 111 Anm. 11, 156, 202, 216 Anm. 9, 232
 Anm. 72, 292, 304, 334 Anm. 114, 391, 438 Anm. 198
 Calco, Tristano 133, *134 Abb.* 3.6., 164 Anm. 13
 Caligula 298
 Calixtus III. (Borgia) 200
 Calvo, Fabio 323 Anm. 9
 Cambises 344 Anm. 171
 Camerarius, Joachim 219 Anm. 15
 Camillus, Marcus Furius 352 Anm. 212
 Campanella, Tommaso *Città del Sole* 20, 182 Anm. 93, 212, 359
 Anm. 246, 396
 Campano, Giovanni Antonio 233 Anm. 72
 Candia Lomellino 345 Anm. 178
 Canensi, Michele 216 Anm. 9
capomaestro 38, 46f., 483f., 491 Anm. 19, 492 Anm. 21
 Caporali, Gian Battista 189 Anm. 138
 Caradosso, Cristoforo 79 Anm. 72
 Caramuel y Lobkowitz, Juan *Architectura Civil recta y obliqua* 179
 Anm. 81
 Caritas (Carità/Nächstenliebe, Fürsorge) 193, 370, *372 Abb.*
7.2b.
 Carmenta 393
 Carrara, Francesco da (il Vecchio) 200, 414 Anm. 50
 Carrara, Giovanni Michele Alberto 268 Anm. 31, 367
 Cassiodor 361 Anm. 258
 Cassirer, Ernst 145
 Castelleone (Cremona) 197
 Castriotto, Giacomo 160
 Cathai: siehe China
 Cecco d'Ascoli 170 Anm. 42, 215 Anm. 8
 Ceres 393, 396
 Cesariano, Cesare 165 Anm. 17, 186 Anm. 112, 490 Anm. 16
 Cesena, Biblioteca Malatestiana 293
 Charles de Bouelles 173 Anm. 53
 Chaldäer 157, 186 Anm. 112, 329 Anm. 77, 360 Anm. 251
 Chalkedon 361 Anm. 258
 Chávez, Antonio Martinez de 34, 35
 China 297, 301, 303, 305, 343 Anm. 169, 347 Anm. 188, 376
 siehe auch: Ming Tang
 Chirbethamsin 302
 Chiusi 331 Anm. 100, 419 Anm. 73
 Christogramm 139
 Christus 149f., *Abb. 3.18.-3.19.*, 219 Anm. 23, 221 Anm. 25,
 286, 314, *316 Abb.* 6.21., 391
 Chronos 160f., *Abb. 3.27.*
 Chrysolora, Manuel 231 Anm. 67
 Ciaccheri, Antonio di Manetto 260 Anm. 8, 491 Anm. 19
 Cicero 192, 215 Anm. 7, 217 Anm. 10, 234 Anm. 80, 245, 258,
 286, 304, 324 Anm. 23, 326 Anm. 54, 331 Anm. 101, 454,
 472 Anm. 22, 488, 493 Anm. 30
 Cimabue 354 Anm. 217
 Ciriaco d'Ancona 19, 40, *42 Abb. 1.12.*, 72 Anm. 35, 108, 233
 Anm. 72, 260 Anm. 8, 279, 291, 295f., 305, 319, 333 Anm.
 109, 378, 428 Anm. 132, 438 Anm. 198
 Cittadella 216 Anm. 9
Civitas Dei 134, 378
Civitas diaboli 378
Clavicule de Salomon 177 Anm. 77
 Clavius, Christophorus 142, *143 Abb. 3.16.*, 172 Anm. 46, 179
 Anm. 81
 Clementia (*clemenza*) 414 Anm. 50, 473 Anm. 29
 Clodius, Publius Pulcher 417 Anm. 59
 Clusium: siehe Chiusi
 Codex Mendoza 237 Anm. 98
 Codice Sforza 107, *Abb. 2.4.*
 Colonna, Giovanni 395
 Colonna, Prospero 227 Anm. 50
 Columella 454, 474 Anm. 35

- commissario* 59, 63, 86 Anm. 104, 98, 100, 103, 107, 119 Anm. 48, 123 Anm. 66
Comune pelato 389, 390 *Abb.* 7.3.
 Condivi, Ascanio 454
 Constantia (Beständigkeit) 391, 432 Anm. 154, 466
 Constantinus Pisanus *Liber secretorum alchimiae* 177 Anm. 76
 Conti, Niccolò de' 305, 346 Anm. 184
 Copia 386
 Córdoba
 Große Moschee 178f. Anm. 81
 San Pablo 178 Anm. 81
 Cornaro, Marco 228 Anm. 56
 Cornelius Petraeus *Sylva philosophorum* 177 Anm. 77
Corpus Hermeticum 284, 285f., 288, 320
 Corsignano 296
 Corvinus, Matthias 22 Anm. 5, 340 Anm. 147
 Cremona 47, 57, 60, 103,
 San Sigismondo 48, 77 Anm. 69, 78 Anm. 72, 196f.,
 Abb. 4.2.–4.4.
 Crinito, Pietro *Commentarii de honesta disciplina* 473 Anm. 29
 Cronaca (Simone del Pollaiuolo) 27 Anm. 30, 72 Anm. 35
 Curio, Gaius Scribonius 334 Anm. 110, 420f. Anm. 75
 Cusanus, Nicolaus 488

 Daedalus 27 Anm. 28, 62, 182 Anm. 96, 244, 283, 292f., 324
 Anm. 32, 325 Anm. 41, 336 Anm. 121, 486
 Damaskus 359 Anm. 248
 Daniel, Prophet 360 Anm. 250
 Dante 183 Anm. 98, 188 Anm. 129, 304, 418 Anm. 69, 420
 Anm. 80, 432 Anm. 156, 474 Anm. 29
 Danti, Egnatio 218 Anm. 10
 Daphne 408 Anm. 7
 Darabgird 349 Anm. 199
 Dastin, John *Rosarius philosophorum* 177 Anm. 77
 Dati, Giuliano 345f. Anm. 181
 Dati, Leonardo 358 Anm. 242
 Decembrio, Pier Candido 110 Anm. 8, 394
Decorum 26 Anm. 20, 90 Anm. 129, 166 Anm. 21
 siehe auch: Kleiderordnung, *qualità*
 Dei, Benedetto 75 Anm. 52, 89 Anm. 120, 305, 491 Anm. 19
 Deinokrates 91, 115 Anm. 35, 214 Anm. 5, 223 Anm. 36, 369,
 Abb. 7.1., 376
 Del Borgo, Francesco 27 Anm. 30
 Delbene, Bartolommeo 182 Anm. 93
 Delhi, Mausoleum des Humayun 307, 309, 310 *Abb.* 6.12., 312
 Abb. 6.17.
 Delos 233 Anm. 72
 Delphi 210
 Demiurg 166 Anm. 21
 Demokrit 324 Anm. 32
 Desiderio da Settignano 61
 Deutsche 244, 262 Anm. 9, 486
 Diagramm 18, 129, 134, 139, 145, 149, 150, 165 Anm. 16, 171
 Anm. 42, 173 Anm. 56, 181 Anm. 90, 256, 476 Anm. 47
 Dialog 17, 19, 95, 241–244, 256–259, 367, 376, 449
 siehe auch: Tischgespräch

 Diamant 391, 399, 440 Anm. 210, 466f., *Taf. f.* 143r
 Dichter/Dichtung 9, 232 Anm. 72, 323 Anm. 4, 425 Anm. 103,
 452–454, 458, 487
 Dido 305, 376, 456
 Diodorus Siculus 112 Anm. 14, 120 Anm. 56, 181 Anm. 93,
 279, 283, 287, 289, 292, 294, 295, 297f., 304, 319, 323
 Anm. 6 und 8, 324 Anm. 24, 331 Anm. 89, 332 Anm. 104,
 333f. Anm. 109, 335 Anm. 114, 338 Anm. 132, 347 Anm.
 189, 357 Anm. 239, 377, 422f. Anm. 83, 436 Anm. 190, 445
 Anm. 236, 474 Anm. 35
 Diogenes Laertius 166 Anm. 21, 304, 338 Anm. 132
 Diokletian 203
 Diospolis 329 Anm. 83
Disegno 11, 62, 80 Anm. 76, 91, 101, 107, 109 Anm. 3, 117
 Anm. 39, 120 Anm. 55, 190 Anm. 141, 245, 253, 256, 276
 Anm. 70, 304, 330 Anm. 84, 353 Anm. 217, 370, 371, 411
 Anm. 26, 426 Anm. 106, 472 Anm. 24, 483, 493 Anm. 27–28
 Domenico Bossi da Campione 194
 Domitian 202, 333 Anm. 108, 334 Anm. 110, 388, 420 Anm.
 75
Domum honestatis 385
 siehe auch: Sforzinda/Schulen
 Don 297
 Donatello 64 Anm. 6, 72 Anm. 35, 123 Anm. 65, 410 Anm. 19,
 493 Anm. 34
 Donato del Conte 431 Anm. 152
 Doni, Anton Francesco *I mondi* 19, 160f., *Abb.* 3.26.–3.27., 182
 Anm. 93
 Dreifaltigkeit 193
 Dürer, Albrecht 473 Anm. 29

 Ebsdorfer Weltkarte 313
 Edelstein 197, 221 Anm. 25, 254, 298, 342 Anm. 162, 362
 Anm. 263, 405
 siehe auch: Diamant
 Edirne, Selimiye-Moschee 307, 309 *Abb.* 6.9.
 Eiche 92, 112 Anm. 12, 206f., 208, 211, 212, 236 Anm. 97, 238
 Anm. 108, 386, 454
 Eigenschaften, vier 141, 144–146, 147, 159, 174 Anm. 66, 189
 Anm. 134, 213 Anm. 2
 Einhorn 112 Anm. 12, 298, 405
 Einsiedler 48, 92f., 108, 113 Anm. 20, 126 Anm. 90, 135, 196
 Eisenhütte 93, 349 Anm. 201, 351 Anm. 210, 352 Anm. 213
 Ekbatana 343 Anm. 171, 349 Anm. 199
 Elagabal 388
 Elemente, vier 137, 141f., 144–148, 154, 159, 171 Anm. 42–
 43, 172 Anm. 51, 187 Anm. 126, 188f. Anm. 133–134, 213
 Anm. 2, 318, 386
 Elemente, fünftes: siehe *quinta essentia*
 Emblem, Emblematik 207, 208, 219 Anm. 15, 360 Anm. 255,
 368, 408 Anm. 4, 447, 470 Anm. 4, 473 Anm. 29
 siehe auch Ripa, Cesare *Iconologia*
 Empedokles 144
 Enzola, Gianfrancesco 79 Anm. 72
 Enzyklopädie 140, 234 Anm. 80, 236 Anm. 89, 313, 378, 396
 siehe auch: Isidor von Sevilla

- Ephesos 281, 377
 Erde (Welt) 19, 135, 136, 139, 144, 147, 149, 154, 160, 172
 Anm. 51, 184 Anm. 98, 191, 210f., 223 Anm. 36, 303
 siehe auch: Elemente, vier
 Erechtheios 210
 Erfinder 27 Anm. 28, 106, 126f. Anm. 93–94, 138, 154, 213
 Anm. 2, 282f., 288, 292–294, 324 Anm. 24, 324 Anm. 31,
 326 Anm. 54, 330 Anm. 84, 336 Anm. 120, 336 Anm. 121,
 344 Anm. 171, 351 Anm. 210, 386, 392f., 393–397, 412
 Anm. 35, 435 Anm. 176, 437 Anm. 190, 487
 Erfindungsgabe 246, 289, 369, 377, 391, 393, 397, 399, 410
 Anm. 24, 428 Anm. 132, 430 Anm. 144, 434 Anm. 173
 siehe auch: *fantasia*, *ingegno*, *ingegnoso*, *inventio*
 Eremit: siehe Einsiedler
 Erziehung 12, 19, 212, 382, 385, 390, 485, 488
 Erziehung zur Antike 19, 241–246, 252
 Erziehung des Prinzen (Galeazzo Maria Sforza) 11,
 107, 115 Anm. 34 und 36, 128 Anm. 96, 202, 250,
 252, 256, 304, 335 Anm. 114, 350 Anm. 206, 353
 Anm. 217, 354 Anm. 217, 384, 406, 416 Anm. 56
 Erziehung zur Tugend 212, 367, 379–407
 Erziehungsanstalten: siehe Sforzinda/Schulen
 Stadt als Erziehungsanstalt 20, 106, 385, 398, 405–407
 siehe auch: Exempla virtutis, Tugend/Tugenddidakti-
 sche Bilder und Riten
 Etrusker 19, 191, 289, 331 Anm. 100
 siehe auch: Porsenna
 Exempla virtutis 388–397, 402–405, 407, 434 Anm. 175, 454
 Eudoxos von Knidos 324 Anm. 32
 Eugen IV. (Condulmer) 31, 33, 34, 65 Anm. 10, 86 Anm. 106,
 128 Anm. 100, 272 Anm. 46, 287, 295f., 306, 314, 320, 332
 Anm. 106, 341 Anm. 154, 346 Anm. 183, 351 Anm. 210,
 356 Anm. 227, 368, 469 Anm. 4, 487
 Euhemerismus 393
 Euklid 135, 136 *Abb.* 3.8., 304
 Euphrat 120 Anm. 56, 181 Anm. 93
 Europa 291, 344 Anm. 172
 Eva 94, 189 Anm. 134, *Taf. f.* 5r
 Evangelisten 314, 391

 Fabricius Luscinius, Gaius 389
 Facio, Bartolomeo 253
 Falke 206f., 235 Anm. 80, 459
fama: siehe *memoria*, Ruhm
familiaris 44f., 61, 107f., 128 Anm. 100
 Fancelli, Luca 27 Anm. 29, 103, 260f. Anm. 8, 265 Anm. 15,
 486
fantasia, *fantasticare* 95, 96, 212, 248, 255, 259, 398f., 430 Anm.
 144, 434 Anm. 173, 441 Anm. 214
 Fatehpur Sikri, Todar Mal' Baradari 307, 312 *Abb.* 6.19.
 Ferdinand (Ferrante) I. von Neapel 22 Anm. 5
 Ferentillo, Agostino 190 Anm. 141
 Ferrara 125 Anm. 79, 287, 313, 382
 Ferrini, Benedetto 48, 57, 61, 75 Anm. 52, 78 Anm. 72, 80 Anm.
 76, 85f. Anm. 104, 89 Anm. 120, 103, 491 Anm. 19
 Festarchitektur 28 Anm. 32
 Festmahl: siehe Mahl
 Feuer: siehe Elemente
 Fiamma, Galvano 110 Anm. 8, 132 *Abb.* 3.3., 133, 164 Anm. 14
 Ficino, Marsilio 158f., 161, 216f. Anm. 9, 285, 288, 320, 326
 Anm. 54, 453, 457 *Abb.* 8.8., 458
 Fides (*fidel*/Glaube, auch Treue) 205, 370, 372 *Abb.* 7.2b., 476
 Filarete *passim*
 Altar, Louvre 464 *Abb.* 8.15., 467
 Bronzetüren von Sankt Peter 12, 24 Anm. 14, 31,
 31–34, *Abb.* 1.1.–1.3., 35–38 *Abb.* 1.4.–1.7., 40, 41
Abb. 1.10., 65 Anm. 10, 77 Anm. 68, 194, 252, 270
 Anm. 41, 287, 296, 299f., 306, 314, 315–317 *Abb.*
 6.20.–6.24., 318f., *Abb.* 6.26., 337 Anm. 129, 408
 Anm. 4, 409 Anm. 18, 434 Anm. 172, 438 Anm. 198,
 448, 450f. *Abb.* 8.3.–8.4., 470 Anm. 4, 478f. Anm. 67,
 489 Anm. 1
 Ca' del Duca, Venedig 48, 57, 60, 61, 80 Anm. 76,
 104, 261 Anm. 8, 386, 434 Anm. 169
 Cäsar-Plakette, Bargello 438 Anm. 198
 Castello di Porta Giovia (Sforzesco), Mailand 35, 36–
 46, 40 *Abb.* 1.9., 57, 58, 59, 61, 63, 68, Anm. 20, 77
 Anm. 66, 99, 107, 128 Anm. 100, 156, 182 Anm. 97,
 215 Anm. 7, 434 Anm. 175, 492 Anm. 21
 Dom von Bergamo 47f., 57, 77 Anm. 66, 126 Anm.
 90, 194, 196, *Taf. f.* 123r, *Taf. f.* 123v
 Dom von Mailand 35, 38, 46f., 57, 59, 68 Anm. 20,
 77 Anm. 68, 242
 Ehrenbogen, Cremona 47, 57, 60
 Grabmal für Kardinal Chávez, Rom 34, 35
 Künstlersignatur 33–34, *Abb.* 1.2.–1.3., 35 *Abb.* 1.4.,
 37–38 *Abb.* 1.6.–1.7., 64 Anm. 4, 66 Anm. 14, 84
 Anm. 100, 87 Anm. 109, 102f., 124 Anm. 72, 127
 Anm. 94, 249, 387, 393, 428f. Anm. 134, 436 Anm.
 184, 451 *Abb.* 8.4., 465 *Abb.* 8.16.–8.18., 467
 Leben 31–63
 Name 268 Anm. 31, 367f.
 Ospedale Maggiore, Mailand 35, 48, 48–57, 59, 61, 68
 Anm. 20 und 24, 81 Anm. 78, 98, 99, 103, 124 Anm.
 73, 126 Anm. 89, 194, 219 Anm. 19, 220f. Anm. 23,
 222 Anm. 28, 351 Anm. 210, 352 Anm. 213, 466 *Abb.*
 8.19.–8.20., 467, 478 Anm. 63, 491 Anm. 19, *Taf. f.*
 82v, *Taf. f.* 83v
 Pax, Diözesanmuseum von Santo Stefano al Ponte 64
 Anm. 7
 Plakette, Eremitage Sankt Petersburg 66 Anm. 14, 465
Abb. 8.16., 467
 Plakette, Kunsthistorisches Museum Wien 409 Anm.
 14, 318 *Abb.* 6.25.
 Prozessionskreuz, Dom von Bassano del Grappa 66
 Anm. 14
 Reiterstatuette des Commodus (Marc Aurel), Dresden
 21 Anm. 4, 69 Anm. 24, 77 Anm. 66, 465 *Abb.* 8.17.–
 8.18, 467, 469 Anm. 1, 481
 Reiterstatuette des Hektor, Madrid 77 Anm. 66, 79
 Anm. 72
 Selbstbezeichnung als »Architekt« 31, 36, 43f. *Abb.*

- 1.13., 45, 55 *Abb. 1.16.*, 56, 351 Anm. 210, 353 Anm. 216, 447, 448f. *Abb. 8.1a. und 8.2a.*, 465 *Abb. 8.18.*, 469 Anm. 1, 478f. Anm. 67, 481, 489 Anm. 1
 Selbstporträt 20, 31, 33-34, *Abb. 1.2.*, 36-38 *Abb. 1.5-1.7.*, 66 Anm. 14, 102f., 127 Anm. 94, 219 Anm. 19, 249, 271 Anm. 43, 387, 393, 413 Anm. 44, 447f., 450-452 *Abb. 8.3.-8.5.*, 462 *Abb. 8.13.*, 463, 478 Anm. 63, 482 *Abb. 9.1.*
 Selbstporträtmedaille 20, 69 Anm. 24, 79 Anm. 72, 194, 203, 205, 239 Anm. 109, 447-452, *Abb. 8.1a.-8.2b.*, 467f., 479 Anm. 67
 Tabernakeltür, Kunsthistorisches Museum Wien 64 Anm. 7, 318 *Abb. 6.25.*, 360 Anm. 256
- Filelfo 36, 57, 60, 85 Anm. 102, 107, *Abb. 2.4.*, 111 Anm. 11, 128 Anm. 98, 220 Anm. 23, 232 Anm. 72, 291, 295f., 305, 319, 320f., 328 Anm. 71, 329 Anm. 78, 333 Anm. 108, 356 Anm. 232, 363 Anm. 271, 367f., 392, 394, 416 Anm. 54, 438 Anm. 199, 463 *Abb. 8.14a.-8.14b.*, 467, 469 Anm. 1, 471 Anm. 8, 473 Anm. 29, 475 Anm. 40,
De iocis et seriis 68 Anm. 23, 77 Anm. 68, 81 Anm. 78, 293, 337 Anm. 128, 364 Anm. 277, 367
 Freundschaft mit Filarete 68 Anm. 22, 293, 337 Anm. 129, 352 Anm. 210
Sphortias 21 Anm. 4, 88 Anm. 116, 275 Anm. 69, 475 Anm. 40
 Übersetzer des *Libro dell'oro* 101, 102, 249, 268 Anm. 34, 338 Anm. 132, 378f., 409 Anm. 14
- Filippino degli Organi 46, 75 Anm. 57
 Filippo da Ancona 39, 44, 73 Anm. 37
 Filippo de Scozioli da Cortona 44, 59, 63
 Finiguerra, Maso 491 Anm. 19
Fior di Virtù 208-210, *Abb. 4.8.*, 235 Anm. 80, 236 Anm. 89, 238 Anm. 103, 455f. *Abb. 8.6.-8.7.*, 456-458,
 Fioravanti, Aristotele 55, 249, 352 Anm. 213, 469 Anm. 1
 Firenzuola 216 Anm. 9
 Firmicus Maternus, Julius *Mathesis* 157, 187 Anm. 126
 Firuzabad (Ardashir Kurreh/Gur) 302f.
- Florenz 21 Anm. 4, 31, 60f., 106, 156, 164 Anm. 10, 184 Anm. 103, 244, 261 Anm. 8, 265 Anm. 15, 287, 293, 296, 305f., 320f., 341 Anm. 154, 346 Anm. 183, 353 Anm. 216, 360 Anm. 254, 376, 382, 431 Anm. 152, 469 Anm. 2-3, 475 Anm. 43, 485-487
 Badia Fiesolana 231 Anm. 65, 304f.
 Baptisterium 27 Anm. 29, 31, 64 Anm. 6, 65 Anm. 10, 359f. Anm. 249, 469 Anm. 4
 Ceremonia del bastone 217 Anm. 9
 Fortezza da Basso 218 Anm. 11
 Gründung 156f., 216 Anm. 9
 Kathedrale Santa Maria del Fiore 62, 160, 203, 244f., 293, 486
 Monastero Nuovo 218 Anm. 11
 Orsanmichele 72 Anm. 35
 Ospedale degli Innocenti 81 Anm. 80
 Ospedale di Santa Maria Nuova 30 Anm. 39, 49f., 52, 81 Anm. 80
 Palazzo dell'Arte della Lana, Sala dell'Udienza 389
- Palazzo Gondi 228 Anm. 56
 Palazzo Medici 21 Anm. 4, 253f., 274 Anm. 60, 353 Anm. 216
 Palazzo del Podestà 431 Anm. 152, 432 Anm. 154
 Palazzo Rucellai 30 Anm. 39, 105, 106 *Abb. 2.3.*, 126 Anm. 90, 245, 486
 Palazzo Scala 27 Anm. 30
 Palazzo Strozzi 72 Anm. 35, 200, 216 Anm. 9
 Palazzo Vecchio 432 Anm. 156
 San Lorenzo 353 Anm. 216
 San Miniato al Monte 179 Anm. 82
 San Pier Scheraggio 262 Anm. 9
 San Salvatore e San Francesco 27 Anm. 30
 Santa Croce 203
 Santi Apostoli 262 Anm. 9
 Santissima Annunziata 80 Anm. 76, 360 Anm. 255, 410 Anm. 19, 491 Anm. 19
 Tribunale della Mercanzia 389
 siehe auch: Brunelleschi, Unionskonzil
- Foligno, Palazzo Trinci 432 Anm. 156
Folonon 361 Anm. 262, 362 Anm. 264, 373
 Fontana, Carlo 48
 Foppa, Vincenzo 78 Anm. 72, 107, 360 Anm. 249
 Forlì 215 Anm. 9
 Fortitudo (*fortezza*/Stärke) 62, 92, 112 Anm. 12, 198, 370, 372 *Abb. 7.2b.*, 388, 391
 Fouquet, Jean 86 Anm. 106, 469f. Anm. 1 und 3, 489 Anm. 1
 Francesco da Barberino 432 Anm. 154
 Francesco da Lonate 61, 89 Anm. 118
 Francesco de Marchi 160, 183 Anm. 98, 218 Anm. 11
 Francesco di Lorenzo ›Filarete‹ 368
 Franzosen 244, 486
 Freigebigkeit: siehe Liberalitas
 Friedrich II. 215 Anm. 9
 Frontinus 325 Anm. 42
 Fuchs 350 Anm. 206
 Fürsorge: siehe Caritas
 Fürstenspiegel 101, 373, 375, 378, 406, 410 Anm. 24, 413 Anm. 46, 414 Anm. 50, 434 Anm. 173, 456
- Gabriele de Incasate 54
 Gaddi, Taddeo 389
 Gadio, Bartolomeo (di Cremona) 39, 46, 48, 59, 85f. Anm. 104, 103, 107, 128 Anm. 100
 Gaia 210
 Galilei, Galileo 243
Galisforma 204
 siehe auch: Sforzinda/Kastell an der Stadtmauer
- Ganivet, Jean 218 Anm. 11
 Ganymed 154, 318
 Garatone da Trevigi 287
 Garten 112 Anm. 14, 154, 311, 394, 397
 siehe auch: Hafenstadt/Gartenpalast
- Garten Eden: siehe Paradies, irdisches
 Gaurico, Luca 218 Anm. 11
 Geber *Liber misericordiae* 177 Anm. 76

- Geburtshoroskop: siehe Horoskop
 Gedächtnis: siehe *memoria*, Ruhm
 Gefäß 112 Anm. 12, 194, 197, 199, 201, 203, 226 Anm. 45, 230 Anm. 61–62, 251, 254, 271 Anm. 45, 298, 299 *Abb. 6.3.*, 335 Anm. 114, 373, 383, 404, 414 Anm. 47, 461
 Blei 314, 316f., 362 Anm. 264
 Bronze 377
 Glas 194, 196f., *Abb. 4.4.*, 198, 214, 220 Anm. 23
 Gold 154f., 198, 263, 198, 317f., 361f. Anm. 263–264, 315
 Holz 297
 Kupfer 325
 Stein 194, 199, 250, 314, 316, 362 Anm. 264, 387
 Ton 193, 196, 197 *Abb. 4.4.*, 198, 200 *Abb. 4.5.*, 204, 214, 219f. Anm. 22–23, 220 Anm. 23, 233 Anm. 75, 229 Anm. 56
 Gefäß der *memoria* 235 Anm. 81, 247 *Abb. 5.1.*, 250f. *Abb. 5.2.*
- Gela 199
 Gemistos Plethon, Georgios 287, 320
 Gemma Augustea 354 Anm. 217
 Gemme 254f., 354 Anm. 217
 Gentile da Fabriano 432 Anm. 156
 Genua 164 Anm. 10
 Genueser Weltkarte 345 Anm. 181
 Geometrie 14, 18, 109 Anm. 2, 118 Anm. 46, 123 Anm. 68, 129, 134–156, 160, 186 Anm. 111, 205, 211, 254, 282, 304, 370, 472 Anm. 24, 483
 Georgios Trapezuntios 287, 365 Anm. 277
 Gerechtigkeit: siehe Iustitia
 Geschichte 9, 233 Anm. 72, 439 Anm. 202–203, 212, 284, 288, 290f., 370, 388, 391–396, 412 Anm. 35, 438 Anm. 200, 483, 487
 siehe auch: *Exempla virtutis*, *Uomini famosi*, Weltchronik, Weltzeitalter
 Gestirne 135, 147, 153f., 155f., 157, 181 Anm. 93, 183 Anm. 98, 184f. Anm. 103, 192f., 211, 213 Anm. 2, 214 Anm. 4, 216 Anm. 9, 217f. Anm. 10–11, 283, 316, 361 Anm. 262, 370, 386, 408 Anm. 7
 siehe auch: Mond, Sonne, Sternzeichen
 Getreide 194, 197, 214 Anm. 4–5
 Ghibellinen 215f. Anm. 9
 Ghiberti, Buonaccorso 410 Anm. 24
 Ghiberti, Lorenzo 31, 36, 64 Anm. 6, 65 Anm. 10, 67 Anm. 14, 341 Anm. 154, 359f. Anm. 249, 432 Anm. 154, 469 Anm. 4, 490 Anm. 12
 Commentarii 111 Anm. 11, 167 Anm. 27, 330 Anm. 84, 411 Anm. 27, 413 Anm. 41
 Ghini, Ghino 31
 Ghini, Simone 31
 Ghioldi, Pietro 132 *Abb. 3.3.*
 Giamboni, Bono 171 Anm. 44, 172 Anm. 51
 Giannotti, Donato 217 Anm. 9
 Giocondo, Giovanni (Fra Giocondo) 182 Anm. 93
 Giorgio Michele 300f.
 Giotto 36, 244, 305, 354 Anm. 217, 355 Anm. 219, 360 Anm. 250, 392, 432 Anm. 154, 486
 Giovanni da Lonate 55
 Giovanni da Marliano 46
 Giovanni da Viterbo *Liber de regimine civitatum* 456
 Giovanni de Fundis 170 Anm. 42
 Giovanni della Porta 55
 Giovanni di Paolo 158, *Abb. 3.25.*
 Giovanni di Sant’Ambrogio 49
 Giovanni Lomellini da Milano 37, 71 Anm. 29
 Giovanni Piatto 84 Anm. 101
 Giulio Romano 125 Anm. 79
 Giuntini, Francesco 218 Anm. 11
 Giusto de’ Menabuoi 188 Anm. 131
 Gizeh 287, 296
 Glass, Robert 31, 33
 Glaube: siehe Fides
 gloria: siehe *memoria*, Ruhm
 Gog und Magog 339 Anm. 145
 Gold 146, 154, 159, 174 Anm. 66–67, 233 Anm. 75, 253–255, 298, 302, 315, 344 Anm. 176, 361 Anm. 263, 377
 Goldenes Buch (*Libro dell’oro*) 19, 101, 102, 154, 204, 233 Anm. 74, 246–255, *Abb. 5.1.*, 279, 292, 294, 304, 306, 307f. *Abb. 6.7.–6.8.*, 313, 314, 315–319, 338 Anm. 132, 352 Anm. 212, 361 Anm. 262, 362 Anm. 264, 368–371, 373–379, 382, 385–387, 393, 397, 399, 405, 411 Anm. 26, 414 Anm. 50, 429 Anm. 134, 430 Anm. 144, 434 Anm. 173, 436 Anm. 190, 449, 463, 485, *Taf. f. 108v*
 Goldenes Zeitalter 20, 204, 251, 447–468, 481
 Gondi, Giuliano 228 Anm. 56
 Gonzaga, Ludovico 16, 34, 103, 244–246, 261f. Anm. 8, 280, 304, 486, 487
 Gossouin de Metz *Image du Monde* 140, *Abb. 3.11.*, 141, *Abb. 3.12–3.13.*, 172 Anm. 49, 358 Anm. 242
 Gotik 19, 60, 88f. Anm. 117–118, 163 Anm. 9, 244f., 485
 siehe auch: *modo moderno*
 Gott 38, 54, 110 Anm. 10, 134, 136, 137f., 147–149, 155, 160, 166 Anm. 21, 172 Anm. 51, 282, 390, 474 Anm. 29, 475 Anm. 40, 483
 Gottebenbildlichkeit 94, 125 Anm. 81, 129, 138f., 168 Anm. 27, 190 Anm. 141, 211, 294, 382, 487f., 494 Anm. 40
 Gott als Architekt 166f. Anm. 23, 168 Anm. 28, 189 Anm. 140, 190 Anm. 141, 214 Anm. 4, 338 Anm. 137, 483
 siehe auch: Weltschöpfung
 Gottifredi, Jacopo 228 Anm. 56
 Grassis, Paris de 202, 230 Anm. 62
 Gregory, David 135, 136 *Abb. 3.8.*
 Griechen, Griechenland 15, 19, 51, 114 Anm. 30, 154, 157, 199, 262 Anm. 9, 271 Anm. 46, 279, 281–294, 299, 305, 311, 313f., 315 *Abb. 6.20.*, 320, 238f. Anm. 109, 354 Anm. 218, 360 Anm. 255, 376, 386, 410 Anm. 24, 422 Anm. 82, 487, 494 Anm. 40
 Griechisch 118 Anm. 46, 222 Anm. 26, 225 Anm. 45, 254, 306, 314–317, 356 Anm. 227, 361 Anm. 258, 362 Anm. 263–264, 363 Anm. 270, 470 Anm. 4, 481, 483f., 491 Anm. 19
 siehe auch: *Arcodomus/Archicodomus*, *Ergastolon*, *Libro architetonico*/Griechisch, *Plusiapolis*

- Gründungsdepot 196–204
 siehe auch: Sforzinda/Gründungsdepot
- Grundsteinlegung 19, 82 Anm. 82, 103, 156, 191–196, *Abb. 4.1.*, 199–203, 218 Anm. 13, 222 Anm. 28, 233 Anm. 75, 319, *Taf. f. 83v*
 astrologisch bestimmter Zeitpunkt 191–193
 siehe auch: Sforzinda/Grundsteinlegung
- Guarino da Verona 128 Anm. 98, 233 Anm. 72, 287, 382, 488
- Guarino Guarini 179 Anm. 81
- Guelfen 215f. Anm. 9
- guglia*: siehe *aguglia*
- Guibert von Tournai *Eruditio regum et principum* 475 Anm. 40
- Habicht 206
- Hadrian 202
- Hafenstadt 11, 87 Anm. 109, 101, 102, 108, 111 Anm. 11, 112 Anm. 14, 162 Anm. 5, 165 Anm. 18, 204, 233 Anm. 74, 246–251, 252, 279, 292, 301f., 303, 306f., *Abb. 6.7.*, 316f., 373, 375f., 386f., *Taf. f. 105r*
 Arsenal 78 Anm. 71, 165 Anm. 18, 297, 298 *Abb. 6.2.*, 387, *Taf. f. 157r*, *Taf. f. 157v*, *Taf. f. 158r*
 Bauplatz 93, 108, *Taf. f. 90v*, *Taf. f. 101r*
 Brücke am Eingang zum Hafen 87 Anm. 109, 102, 124 Anm. 71, 183 Anm. 97, 249f., 266 Anm. 24, 356 Anm. 233, 373, 387, 478 Anm. 63, *Taf. 109r*
 Gartenpalast 112 Anm. 14, 154, 184 Anm. 103, 267 Anm. 25, 292, 303, 339 Anm. 142 und 144–145, 349 Anm. 197, 393, *Taf. f. 121r*, *Taf. f. 122r*
 Kastell am Eingang zum Hafen 16, 72, Anm. 35, 124 Anm. 71, 183 Anm. 97, 295, 373, *Taf. 109r*
 Kastell-Leuchtturm des Hafens 15f., 77 Anm. 66, 154, 292, 294, 339 Anm. 141–142, 349 Anm. 197, 486, *Taf. f. 110r*
 Kirche des Einsiedlers 93, *Taf. 117v*
 Palast des Königs *Zogalia* 292, 343 Anm. 171, 376
Porto Calio 93, 368, *Taf. f. 90v*
Valle Carina 93, *Taf. f. 90v*
 siehe auch: *Plusiapolis*
- Hamadan: siehe Ekbatana
- Harmonie 137, 148, 159, 161, 189 Anm. 134, 191, 211
 siehe auch: Hierogamie, kosmische
- Hascht Bihischt* 309–311
- Hatra 349 Anm. 199
- Hebräisch 225 Anm. 45, 306, 314, 356 Anm. 227, 470 Anm. 4
- Heinrich II., Krönungsmantel 149
- Hekataios von Milet 282, 324 Anm. 25
- Helena 453
- Heliodor 323 Anm. 6
- Heliopolis 285
- Hellenismus 313
- Henoch 418 Anm. 67
- Hera: siehe Juno
- Heraion von Samos 293
- Herat 309
- Hereford-Karte 313
- Herkules 393, 396, 437 Anm. 190, *460f. Abb. 8.11.–8.12.*
 Herkules am Scheideweg 352 Anm. 212, 401
- Hermapion 285
- Hermes (Trismegistos) 147f., 181 Anm. 93, 281, 283, 284–288, 289, 294f., 314, 316, 318f., *Abb. 6.26.*, 323 Anm. 6, 361 Anm. 258, 368, 390, *463 Abb. 8.14b.*, 488
- Hermopolis 286
- Herodot 120 Anm. 56, 181 Anm. 93, 231 Anm. 67, 281–283, 287, 289, 292, 349 Anm. 199
- Hesiod 282, 454
- Heurematakataloge 394
- Hierapolis, Martyrion des Hl. Philipp 179 Anm. 82
- Hierogamie, kosmische 19, 191, 210f.
 siehe auch: Harmonie, Kosmos
- Hieroglyphen 279, 280, 284f., 289, 291, 296, 313, 333 Anm. 109, 473 Anm. 29
- Hieronymus, Hl. 48, 90, 196, *Abb. 4.2.*, 234 Anm. 80, 304, 314, 358 Anm. 240
 siehe auch: Sforzinda/Kirche für den Einsiedler (San Girolamo)
- Hildegard von Bingen 137
- Himmel 19, 136, 139, 142, 144f., 147, 149, 158, 184 Anm. 98, 188 Anm. 131, 189 Anm. 134, 191, 210f., 223 Anm. 36, 301, 303, 391
 siehe auch: Kosmos
- Hippodamus von Milet 162 Anm. 3
- Hirt 93, 108, *Taf. f. 111r*
- historia* 412 Anm. 35, 472 Anm. 24
- Hochmut: siehe Superbia
- Hölle 189 Anm. 134, 391
- Hören: siehe Vorlesen
- Hoffnung: siehe Spes
- Hofkünstler 18, 106f., 127 Anm. 95, 128 Anm. 100, 242f.
- Homer 281f., 323 Anm. 6, 324 Anm. 32,
homo ad circulum et ad quadratum 137–139
homo bene figuratus 137
homo minor mundus 137
- Honig 194, 197f., 205, 214 Anm. 4, 251, 391, 399, 405, 441 Anm. 210, 447–468, *Taf. f. 143r*
- Honorius von Autun *Imago mundi* 172 Anm. 46
- Horapollon *Hieroglyphica* 284f., 287, 291, 341 Anm. 154, 473 Anm. 29
- Horatius Cocles 392
- Horaz 234 Anm. 80, 456
- Horoskop 144, 145, 155, 159, 173 Anm. 56, 187 Anm. 122, 192, 215 Anm. 7, 216 Anm. 9, 218 Anm. 13
 siehe auch: Jahresprognostikon, *Thema mundi*
- Hortulanus, Kommentar zur *Tabula Smaragdina* 148, 175 Anm. 70, 176 Anm. 75, 185 Anm. 109
- Hrabanus Maurus 336 Anm. 120
- Hugo von Santalla 175 Anm. 70, 176 Anm. 74, 185 Anm. 109
- Hugo von St. Viktor 137, 324 Anm. 24, 336 Anm. 120
- Huitzilopochtli 237 Anm. 98
- Humanismus 20, 62f., 107, 184 Anm. 103, 199, 253, 279f., 281, 285–291, 320f., 382, 396f., 402, 439 Anm. 203, 481–488

- Hyle* 146, 172 Anm. 51
Hypnerotomachia Poliphilii 340 Anm. 147
- Iamblichus 284
Ibn Battuta 287
Ibn Tulun 295
Ikarus 154, 318
Imago mundi 145, 159, 172 Anm. 46, 184 Anm. 98, 210f., 303,
Taf. f. 121r
siehe auch: *Mapa mundi*
Imitatio 227 Anm. 50, 452–454
Imagination 396
Imprese 458, 467, 476 Anm. 49, 477 Anm. 50
Indien 19, 92, 279, 280, 296f., 299–303, 305, 307–313, 320f.,
360 Anm. 255
Indischer Ozean 297, 343 Anm. 169
Indus 313
Infessura, Stefano 201, 202
Ingenieur 36, 37, 44f., 46, 47, 49, 53–55, 58–60, 68 Anm. 20,
69 Anm. 24, 75 Anm. 57, 78 Anm. 72, 261 Anm. 8, 484, 492
Anm. 21
ingegno 87 Anm. 110, 119 Anm. 54, 123 Anm. 68, 127 Anm. 94,
214 Anm. 4, 235 Anm. 81, 244, *246 Abb. 5.1.*, 251, 275 Anm.
70, 369, 379, 382–385, 404f., 442 Anm. 219, 449–452, 460,
485, 487, *Taf. f. 108v*
ingegnoso 370, 411 Anm. 26 und 28
siehe auch: Erfinder, Erfindungsgabe, *fantasia*, *inventio*
Innozenz X. (Pamphilij) 333 Anm. 108
intelletto 129, 136, 139, 170 Anm. 34, 211f., 213f. Anm. 3–4,
214 Anm. 4, 235 Anm. 81, 246, *247 Abb. 5.1.*, 251, 273 Anm.
50, 275 Anm. 70, 338 Anm. 137, 382, 396, 476 Anm. 79,
487f., 495 Anm. 43 und 47, *Taf. f. 108v*
inventio 66 Anm. 14, 393, 399, 433 Anm. 166, *465 Abb. 8.16.*
siehe auch: Erfinder, Erfindungsgabe, *fantasia*, *ingegno*,
ingegnoso
inventore: siehe Erfinder
Iran 139, 144, 302, 306, 349 Anm. 199
Irak 233 Anm. 75, 349 Anm. 199
Iros 409 Anm. 14
Isaia da Pisa 35
Isidor von Sevilla 137, 172 Anm. 47, 234 Anm. 80, 313, 344
Anm. 172
Isis 332 Anm. 104
Islam 81 Anm. 80, 149, 295, 305, 313
Isokrates 282, 287
Istanbul 149, 361 Anm. 258
Hagia Sophia 179 Anm. 82
Hippodrom 364 Anm. 277
Medrese der Fatih-Moschee 364 Anm. 277
Sergius und Bacchus Kirche 179 Anm. 82
Yedikule 364 Anm. 277
siehe auch: Konstantinopel
Italien 11, 17, 60, 120 Anm. 55, 149, 244, 262 Anm. 9, 287,
290, 305, 325 Anm. 41, 330 Anm. 84, 332 Anm. 104, 336
Anm. 210, 356 Anm. 229, 376, 388, 393, 485f.
Italienisch: siehe Volgare
- Iter ad Paradisum* 358 Anm. 244
Iustitia (*giustizial*/Gerechtigkeit) 98, 100, 112 Anm. 12, 166
Anm. 21, 198, 206f., 235 Anm. 80 und 82, 236 Anm. 96,
302, 313, 370, *372 Abb. 7.2b.*, 374, 379, 388f., 390, 391,
404–406, 414 Anm. 50, 443 Anm. 227, 449, *455f. Abb. 8.6.–*
8.7., 458, 461, 463, 473 Anm. 29, 476f. Anm. 49
- Jacopo da Cortona 37f., 40, 42, 44f., 63, 107, 128 Anm. 100
Jacopo della Quercia 67 Anm. 14
Jahresprognostikon 187 Anm. 121
Jakobiten 296
Jan Hus 359 Anm. 248
Jerusalem 300, 321, 346 Anm. 183, 347 Anm. 185, 359 Anm.
248, 377, 417 Anm. 63
Johannes de Rupescissa *Liber de consideratione quintae essentiae*
174 Anm. 69
Johannes VIII. Palaiologos 342 Anm. 159, 438 Anm. 198
Johannes XI. (Patriarch von Alexandria) 346 Anm. 183, 347
Anm. 185
Johannes von Salisbury 187 Anm. 126, 471 Anm. 15
Jubal 394, *395 Abb. 7.4.*
Judith 410 Anm. 19, 433 Anm. 168
Julius II. (della Rovere) 202, 230 Anm. 62
Jung, Carl Gustav 139
Jungfrau (Sternzeichen) 157
Juno 226 Anm. 47, 238 Anm. 109
Jupiter (Mythologie) 160, 189 Anm. 140, 207, 226 Anm. 47,
238 Anm. 109, 454
Jupiter (Planet) 157, 187 Anm. 122, 408 Anm. 7
Juvenal 436f. Anm. 190
- Kabátnik, Martin 359 Anm. 248
Kadmos 305, 376
Kain 378, 418 Anm. 67
Kairo 281, 295, 296, 350 Anm. 203
Kalenderturm 129, 152–154, 211, 212, 295, 303
siehe auch: Sforzinda/Kastell-Turm des Fürsten
Karl der Große 216 Anm. 9, 262 Anm. 9
Karl IV. 438 Anm. 198
Karl V. 237 Anm. 98
Karthago 301, 305, 376, 456, 476 Anm. 49
Karyatide: siehe Anthropomorphe Stützfigur
Kaspische Pforte 339 Anm. 145, 427 Anm. 131
Katharina, Hl. 149, *Abb. 3.18.*
Khorsabad (Dur-Sharrukin) 233 Anm. 75
Kirchenväter 232 Anm. 72, 234 Anm. 80, 286, 313, 378, 391, 456
siehe auch: Augustinus, Hieronymus, Klemens von Ale-
xandrien, Laktanz
Kirchweihe 193, 194f.
Kleanthes 330 Anm. 84
Kleiderordnung 114 Anm. 30, 384, 405, 449
Kleitarchos 181 Anm. 93
Klemens von Alexandrien 394
Kleopatra 283, 325 Anm. 37
Klima 91f., 110f. Anm. 9, 186 Anm. 116, 215 Anm. 5, 218
Anm. 12, 289, 301, 313,

- Klotho 194, 198, 214 Anm. 4
Klugheit: siehe Prudentia
König 70 Anm. 28, 117 Anm. 41, 166 Anm. 23, 205, 454, 458, 473f. Anm. 29, 475 Anm. 40, 476 Anm. 47
siehe auch: *Plusiapolis/Zogalia*
Königin von Saba 347 Anm. 187
Körper: siehe Anthropomorphismus
Konstantin der Große 226 Anm. 45
Konstantinopel 94, 111 Anm. 11, 215 Anm. 7, 293, 295, 296, 305, 321, 359 Anm. 248, 364f. Anm. 277
Konzil: siehe Unionskonzil
Kopten 139, 296, 300, *Abb. 6.4.*, 314, 346 Anm. 183, 360 Anm. 255
Koran 149
Kosmas Indikopleustes *Topographia Christiana* 140
Kosmogonie 19, 191, 193, 210–211
Kosmogramm 139–146
Kosmos 18, 19, 108, 135–137, 139, 140, 144, 147–149, 159, 161, 166f. Anm. 23, 168 Anm. 28, 177 Anm. 77, 185 Anm. 104, 187 Anm. 126, 190 Anm. 141, 191, 204–206, 210f., 223 Anm. 36
siehe auch: Hierogamie, Kosmogonie, Kosmogramm
Krähe 206f.
Krebs (Sternzeichen) 157
Kreis 14, 18, 133f., 135, 136–156, 160f., 211, 349 Anm. 199, 358 Anm. 242, 489 Anm. 1, *Taf. f. 11v*, *Taf. f. 13v*, *Taf. f. 43r*
siehe auch: Zirkel
Kreta 283, 292, 336 Anm. 121
Kreuz 51, 136f., 139, 154, 322 Anm. 2, 357 Anm. 237, 386
Kubus (Würfel) 136, 140, 144
Kugel 136, 166 Anm. 21, 173 Anm. 57, 271 Anm. 45, 292, 294, 302, 490 Anm. 15
Kunstunterricht: siehe Erziehung/Erziehung des Prinzen
Kyros 343 Anm. 170, 416 Anm. 54
- Labyrinth 112 Anm. 14, 152–154, 203, 267 Anm. 25, 284, 291, 292–294, 295, 303, 336 Anm. 121, 378, 419 Anm. 72–73, *Taf. f. 38r*, *Taf. f. 40v*, *Taf. f. 99r*, *Taf. f. 110r*, *Taf. f. 121r*
Labyrinth, ägyptisches 281, 283, 292f., 325 Anm. 41, 439 Anm. 204
Lachesis 194, 198, 214 Anm. 4
Lago di Nemi 298
Lahore, Mausoleum des Jahangir 307
Laktanz 286, 326 Anm. 54
Lamberti, Niccolò 64 Anm. 6
Landino, Cristoforo 474 Anm. 29, 476 Anm. 49
Landschaft 12, 17, 22 Anm. 5, 92, 129, 134–136, 256, *Taf. f. 5r*, *Taf. f. 5v*, *Taf. f. 11v*, *Taf. f. 19v*, *Taf. f. 90v*, *Taf. f. 97r*, *Taf. f. 101r*, *Taf. f. 109r*, *Taf. f. 111r*, *Taf. f. 117v*, *Taf. f. 157r*, *Taf. f. 158r*, *Taf. f. 160r*
Landucci, Luca 228 Anm. 56
Laodokia 296
Laomedon 305, 376
lapis philosophorum 146–148, 155, 176 Anm. 74, 318
Lapo da Castiglione 439 Anm. 202
Laster 20, 132, 387–393, 395f., 398f., 401, 404f., 456–458
Allegorie/Personifikation des Lasters 127 Anm. 94, 194, 271 Anm. 42, 355 Anm. 220, 388, 391, 398, 401, 466, 477 Anm. 58
siehe auch: Bordell, Haus der Tugend und des Lasters, Superbia, Todesstrafe, Todsünden, *Verità e Bugia*
Latein 29f. Anm. 38, 101, 109 Anm. 4, 111 Anm. 11, 225 Anm. 45, 241, 244, 253f., 262 Anm. 9, 314, 352 Anm. 210, 356 Anm. 227, 412 Anm. 35, 470 Anm. 4, 473 Anm. 24, 485
Latini, Brunetto *Trésor (Tesoro, Tesoretto)* 140–142, *Abb. 3.14.*, 145, 172 Anm. 49, 173 Anm. 58, 313, 314, 476 Anm. 47
Latinus 456
Latium 204, 456, 460
Laurana, Luciano 59, 87 Anm. 110, 103, 118 Anm. 45, 123 Anm. 68, 413 Anm. 46, 484, 491 Anm. 19
Lebensbaum: siehe Weltenbaum
Leibnitz, Gottfried Wilhelm 173 Anm. 53
Leonardo da Pistoia 285
Leonardo da Vinci 133, 165 Anm. 17, 238 Anm. 103, 332 Anm. 104, 345 Anm. 178, 459
Leonello d'Este 227 Anm. 50
Leostello, Giampietro 415 Anm. 51
Leptis Magna 296
Liber de pefecto magisterio (Lumen luminis) 175 Anm. 71
Liber Hermetis de alchimia 175 Anm. 70, 364 Anm. 275
Liber Lume 361 Anm. 258
Liberalitas 20, 208–210, *Abb. 4.8.*, 235 Anm. 80, 237 Anm. 101, 374f., 415 Anm. 51, 459
Libro architettonico
Abschriften 11, 21f. Anm. 5
Ausgaben, moderne 23 Anm. 6
Begriff 23 Anm. 5, 25 Anm. 17, 252f.
Codex II.I.140 11f., 21f. Anm. 5, 113 Anm. 18, 270 Anm. 41, 323 Anm. 3, 408 Anm. 5, 469 Anm. 1, 471 Anm. 6
siehe auch: Dedikation an Piero de' Medici
Codex Marcianus 22 Anm. 5, 229 Anm. 56, 340 Anm. 147
Codex Palatinus 22 Anm. 5, 23 Anm. 6, 113 Anm. 18, 124 Anm. 71, *130f. Abb. 3.1.–3.2.*, 269 Anm. 36, 272 Anm. 46, 323 Anm. 3, 355 Anm. 221
siehe auch: Dedikation an Francesco Sforza
Codex Trivulzianus 22 Anm. 5, 23 Anm. 6, 205, 270 Anm. 41, 367, *452 Abb. 8.5.*, *459–461 Abb. 8.10.–8.12.*, 463, 471 Anm. 6
Codex Valencianus 21f. Anm. 5, 367, 408 Anm. 5
Datierung 21 Anm. 4, 58, 87 Anm. 109
Dedikation an Francesco Sforza 23 Anm. 6, 219 Anm. 19, 221 Anm. 23, 258, 272 Anm. 47, 374, 408 Anm. 3, 469 Anm. 1
Dedikation an Piero de' Medici 14, 21 Anm. 4, 24 Anm. 14, 25 Anm. 17, 29 Anm. 38, 31, 87 Anm. 108, 167 Anm. 25, 219 Anm. 19, 221 Anm. 23, 252, 253, 268 Anm. 31, 275 Anm. 69, 277 Anm. 74, 367, 374f., 469 Anm. 1, *482 Abb. 9.1.*, *Taf. f. 1r*
Griechisch 101, 204, 267 Anm. 27, 246, 317, 350 Anm. 206, 367f., 409 Anm. 10–14, 410 Anm. 24

- Illustrationen 11f., 15, 19, 22 Anm. 5, 23 Anm. 7, 124 Anm. 71, 165 Anm. 18, 203, 253, 256–259, 291, 297
 siehe auch: *Disegno*
- Rezeption (projektierte Verwendung) 251–255
- Sprache 29 Anm. 38
 siehe auch: Volgare
- Textgattung 12, 17
 siehe auch: Dialog
- Titel 23 Anm. 5
- Zeichnungen: siehe Illustrationen
- libro dell'oro*: siehe Goldenes Buch
- libro del maesticato* 403f., 443 Anm. 221
- libro di bronzo* 102, 194, 204, 250, 271 Anm. 42, 361 Anm. 262, 397, 399, 430 Anm. 144, 433 Anm. 165, 477 Anm. 58
- liburna serpentaria* 297, 298 *Abb. 6.2.*, *Taf. f. 157v*
- Liebe (*amore*) 29 Anm. 38, 37, 92, 95–99, 101, 193, 198, 206, 219 Anm. 18, 221 Anm. 25, 227 Anm. 50, 235 Anm. 82, 254, 261 Anm. 8, 368, 370, 421 Anm. 78, 461, 463, 476 Anm. 47
 Liebe zur Architektur/zum Bauen 97–99, 374f., 417 Anm. 59
- Ligorio, Pirro 90 Anm. 126, 323 Anm. 9
- Linus, Papst 230 Anm. 64
- Liverlano*: siehe Sforzinda/Bergkastell *Liverlano*
- Livius, Titus 304, 355 Anm. 220
- Lodi 61
- Löwe 292, 335 Anm. 114, 350 Anm. 206, 387f., 460 *Abb. 8.11.*, 465 *Abb. 8.16.*, 467, 474 Anm. 35, *Taf. f. 102r*
- Löwe (Sternzeichen) 157
- Lombardo da Serico 438 Anm. 198
- Lorbeer 92, 111 Anm. 12, 204, 206, 208, 210f., 236 Anm. 97, 237 Anm. 100, 238 Anm. 108, 384, 391, 399, 402, 404f., 440 Anm. 210, 449, 458, 460f., 465 *Abb. 8.16.*, 466, 467, 469 Anm. 2, *Taf. f. 143r*
- Lorenzetti, Ambrogio 149, 152 *Abb. 3.21.*, 433 Anm. 157
- Lorenzo Monaco 180 Anm. 83
- Luca della Robbia 493 Anm. 34
- Lucius Tarrutius Firmanus 157, 192, 217 Anm. 10
- Lucullus, Lucius Licinius 232 Anm. 72, 368f., 376
- Ludovicus de Angulo *Liber de figura seu imagine mundi* 140, 142 *Abb. 3.14.*
- Ludwig VII. 221 Anm. 25
- Lübeck 348 Anm. 190
- Luft: siehe Elemente
- Lukian 234 Anm. 80
- Lykurg 324 Anm. 32
- Machiavelli, Niccolò 70 Anm. 28, 420 Anm. 80
- Macrobius 187 Anm. 126, 471 Anm. 15
- Mäßigung: siehe Temperantia
- Maffei, Timoteo 231 Anm. 65, 304, 415 Anm. 51, 416 Anm. 54, 469 Anm. 1
- Maggi, Girolamo 160
- Magie 145, 211, 294
 siehe auch: Sympathiezauber
- Magister Gregorius 335 Anm. 114
- Magnificentia 290, 375–377, 415 Anm. 51, 416 Anm. 54
 siehe auch: Tugend/Tugend des Bauherrn
- Mahl 93, 100, 115 Anm. 36, 193, 195, 198, 199, 227 Anm. 50, 242, 271f. Anm. 46, 384, 396, 403, 436f. Anm. 190, *Taf. f. 137r*, *Taf. f. 137r*
 siehe auch: Tischgespräch
- Mailand 17, 18, 34–63, 84 Anm. 95, 91–95, 103, 107f., 110 Anm. 8f., 113 Anm. 25, 127 Anm. 95, 132–134, *Abb. 3.3.–3.6.*, 156, 192, 222 Anm. 26, 231 Anm. 65, 249, 252, 258, 261 Anm. 8, 293, 296, 305f., 342 Anm. 161, 351 Anm. 210, 353 Anm. 217, 386, 392, 410 Anm. 24, 413 Anm. 44, 431 Anm. 152, 461, 467, 479 Anm. 67, 481
 Abbazia di Chiaravalle 357 Anm. 233
 Broletto Nuovo: siehe Palazzo della Ragione
 Casa Panigarola 89 Anm. 119
 Castello di Porta Giovia (Sforzesco)
 siehe: Filarete/Castello di Porta Giovia
 Corte d'Arengo 70 Anm. 28, 392, 431 Anm. 152, 434 Anm. 175
 Dom 62, 244f., 357 Anm. 233, 486
 siehe auch: Filarete/Dom von Mailand
 Naviglio della Martesana 78 Anm. 72
 Ospedale Maggiore
 siehe auch: Filarete/Ospedale Maggiore
 Palazzo della Ragione 133
 Palazzo des Banco Mediceo 72 Anm. 35, 78 Anm. 72, 184 Anm. 103, 261 Anm. 9, 305, 360 Anm. 249, 427 Anm. 122
 Porta Romana 293
 San Gottardo 357 Anm. 233
 San Lorenzo 27 Anm. 29, 357 Anm. 233/235/237
 Sant'Eustorgio, Cappella Portinari 78 Anm. 72, 107
- Majestas 144
- Makrokosmos und Mikrokosmos 18, 137, 145, 147f., 152–154, 159, 161, 176 Anm. 73, 187 Anm. 126, 212, 294, 488, 494 Anm. 40
- Malatesta, Domenico 227 Anm. 51
- Malatesta, Galeotto Roberto 200
- Malatesta, Sigismondo 200, 216 Anm. 9, 227 Anm. 50, 230 Anm. 61, 231 Anm. 65, 388
- Mamluken 150, 306, 350 Anm. 203, 360 Anm. 255
- Mandala 303
- Manetti, Antonio di Tuccio 78 Anm. 72, 88 Anm. 117, 171 Anm. 42, 172 Anm. 46, 262 Anm. 9, 291
- Manetti, Giannozzo 323 Anm. 9, 335 Anm. 114, 487f., 494 Anm. 38
- Manfredonia 216 Anm. 9
- Mansur 349
- Mantegna, Andrea 260 Anm. 8
- Mantua 24 Anm. 14, 78 Anm. 72, 120 Anm. 55, 245f., 260f. Anm. 8, 342 Anm. 162, 356 Anm. 232, 382, 487
 Ospedale di San Leonardo 30 Anm. 39, 81 Anm. 80
 Palazzo Ducale, Domus Nova 27 Anm. 29
 San Sebastiano 357 Anm. 234
 Sant'Andrea 77 Anm. 69
- Mappa mundi* 112 Anm. 14, 154, 184 Anm. 103, 313, 344 Anm. 172, 345 Anm. 181, 386
- Marbodius *Liber lapidibus pretiosis* 364 Anm. 275
- Marcanova, Giovanni *Collectio Antiquitatum* 72 Anm. 35, 124 Anm. 71, 335 Anm. 114
- Marcellus, Marcus Claudius 330 Anm. 84

- Marchese da Varese 261 Anm. 8
 Marco Polo *Milione* 292, 301f., 378, 419 Anm. 72, 474 Anm. 33
 Marcoleone da Nogarola 37, 40
 Marcus Antonius 283, 325 Anm. 37, 330 Anm. 83
 Marcus Vipsanius Agrippa 351 Anm. 210, 352 Anm. 212, 369, *Abb. 7.1.*, 376, 417 Anm. 59
 Maria (Muttergottes) 121 Anm. 58, 149–152, *Abb. 3.18.–3.22.*, 225 Anm. 45, 314, *316 Abb. 6.22.*, 391, 467
 Verkündigung 124 Anm. 73, 149, *151 Abb. 3.20.*, 157, 219f. Anm. 23
 Mars (Mythologie) 442 Anm. 219
 Mars (Planet) 157, 216 Anm. 9, 408 Anm. 7
 Marsuppini, Carlo 293, 363 Anm. 270
 Martin V. 31, 493 Anm. 34
 Martini, Francesco di Giorgio 11, 12, 17, 28f. Anm. 34, 70 Anm. 28, 88 Anm. 117, 111 Anm. 11, 125 Anm. 79, 160, 186 Anm. 115, 192, 217 Anm. 11, 288, 490 Anm. 12
 Martini, Simone 149, *151 Abb. 3.20.*
 Marziale, Marco 180 Anm. 87
 Masaccio 493 Anm. 34
 Maso di Banco 389
 Masolino (da Panicale) 64 Anm. 6, 392
 Maß: siehe Proportion
materia prima 108, 146, 148, 172 Anm. 51
 Matteo da Ferrara 360 Anm. 251
 Matteo de' Pasti 227 Anm. 50, 231 Anm. 65, 470 Anm. 4, 491 Anm. 19
 Maurer: siehe *muratore*
 Mauro Fiorentino 173 Anm. 56
 Maximilian I. 473 Anm. 29
 Mecca 356 Anm. 232
 Medaille 29 Anm. 37, 79 Anm. 72, 208, *Abb. 4.7a.–4.7b.*, 233 Anm. 72, 254f., 293, 319, 352 Anm. 210, 354 Anm. 217, 363 Anm. 271, 368, 371, *372 Abb. 7.2a–7.2b.*, 434 Anm. 172, 438 Anm. 198, *463 Abb. 8.14a.–8.14b.*, 467, 469f. Anm. 3–4
 Gründungsdepot 194, 197, 199–203, 216 Anm. 9
 siehe auch: Filarete/Selbstporträtmedaille
 Meder 349 Anm. 199
 Medici, Cosimo de' (d.Ä.) 21 Anm. 4, 38, 68 Anm. 20, 79 Anm. 75, 123 Anm. 65, 231 Anm. 65, 261 Anm. 8, 285, 305, 320, 326 Anm. 54, 376, 414 Anm. 51, 416 Anm. 54, *457 Abb. 8.8.*
 Medici, Cosimo I. (Herzog) 203, 218 Anm. 11
 Medici, Giovanni de' 21 Anm. 4, 38, 49f., 66 Anm. 14, 491 Anm. 19
 Medici, Lorenzo de' (il Magnifico) 217 Anm. 9, 271 Anm. 46, 328 Anm. 71, 408 Anm. 5, 439 Anm. 203, *457 Abb. 8.8.*, 458, 469 Anm. 2
 Medici, Piero de' 11, 35f., *36 Abb. 1.8.*, 46, 68 Anm. 20–21, 85 Anm. 104, 205, 253–255, 305, 353 Anm. 216–217, 360 Anm. 255, 376, 469 Anm. 1, 471 Anm. 6, 478f. Anm. 67, 481
 siehe auch: *Libro architetonico*/Dedikation an Piero de' Medici
 Medina 356 Anm. 232
 Medizin 174 Anm. 63, 188 Anm. 132, 214 Anm. 5, 281f., 370, 382f., 425 Anm. 103, 483, 487
 Mehmed II. (der Eroberer) 111 Anm. 11, 364f. Anm. 277, 469 Anm. 1
 Melampos 324 Anm. 32
 Melchisedek 180 Anm. 85
 Memmi, Lippo 149f., *151 Abb. 3.20.*
 Memphis 296, 342 Anm. 159
memoria 85 Anm. 104, 117 Anm. 39, 123 Anm. 68, 127 Anm. 94, 219 Anm. 20, 225 Anm. 45, 232 Anm. 72, 234f. Anm. 80–81, *247 Abb. 5.1.*, 251, 266 Anm. 22 und 24, 269f. Anm. 39–40, 271 Anm. 43, 386f., 391, 394, 396, 419 Anm. 72, 421 Anm. 78, 429 Anm. 142, 433 Anm. 165, 436 Anm. 183, *Taf. f. 108v*
 siehe auch: Ruhm
Memoria e Ingegno 436 Anm. 183
 Mendoza, Antonio de 237 Anm. 98
Menedotus 293, 439 Anm. 204
 Menschenopfer: siehe Bauopfer
mercurius (Quecksilber) 174 Anm. 66
mercurius philosophorum 155, 174 Anm. 66
 siehe auch: *quinta essentia*
 Mercurius Trismegistus: siehe Hermes Trismegistos
 Merkur (Mythologie) 155, 318f., 327 Anm. 65, 390, 393, 396, 442 Anm. 219
 Merkur (Planet) 157, 216 Anm. 9, 408 Anm. 7
 Messe 195, 384, 386, 405
 Michael Scotus 171 Anm. 42, 172 Anm. 46, 173 Anm. 53, 215 Anm. 8
 Michelangelo Buonarroti 90 Anm. 126, 454
 Michelozzo (di Bartolommeo) 36, 491 Anm. 19
 Michieli, Antonio 217 Anm. 9
 Mien (Birma/Myanmar) 335 Anm. 115
 Mignanelli, Betramo 306
 Mikrokosmos: siehe Makrokosmos
 Milch 194, 197, 214 Anm. 4–5, 474 Anm. 33
 Milde: siehe Clementia
 Milo, Titus Annius 351 Anm. 210, 369, 376, 417 Anm. 59
 Minarett 295, 302, 306f., 356 Anm. 232–233
 Minerva 226 Anm. 47, 393, 442 Anm. 219
 Ming Tang 184 Anm. 98, 303
 Minos 292, 336 Anm. 121
 Minotaurus 336 Anm. 120
 Mittelalter 16, 17, 133, 137, 144–146, 157, 160, 163 Anm. 9, 186 Anm. 14, 192, 194, 199, 207, 217 Anm. 10, 222 Anm. 26, 232 Anm. 72, 235 Anm. 80, 259, 271 Anm. 43, 281, 286–288, 292f., 297, 313, 324 Anm. 24, 334f. Anm. 114, 336 Anm. 120, 340 Anm. 146, 349 Anm. 201, 377f., 395, 456–458, 483f.
 siehe auch: Gotik, *modo moderno*, Reise- und Mirabilienliteratur, mittelalterliche
modello (Modell) 50, 51, 80 Anm. 76, 96, 97, 117 Anm. 39, 256f., 265 Anm. 15, 410 Anm. 19
 Modena, Dom, Porta dei Principi 389
moderno: siehe *modo moderno*
modo antico 19, 60, 62, 88 Anm. 117, 244–246, 485f.
modo fiorentino 61, 89 Anm. 118
modo moderno 19, 60, 61, 62, 88 Anm. 117, 89 Anm. 118, 244–246, 485f.

- Mogularchitektur 307–309, 309–312 *Abb. 6.10.–6.13., Abb. 6.15.–6.19.*
- Moiren 194, 198
- Momus 160, 189 Anm. 140, 330 Anm. 86
- Mond 155, 157, 185 Anm. 109, 187 Anm. 122, 318
- Mongolen 306
- Montecassino 179 Anm. 82
- Montefeltro, Federico da 16, 87 Anm. 110, 103, 232f. Anm. 72, 416 Anm. 54
Patente für Luciano Laurana 59, 118 Anm. 46, 123 Anm. 68, 413 Anm. 46, 484, 491 Anm. 19
- Montefeltro, Ludovico da 150
- moralità* 101, 194, 255, 271 Anm. 42, 274 Anm. 62, 372, 387–391, 412 Anm. 35
- Morelli, Giovanni (di Pagolo) 238 Anm. 109
- Morienus *De compositione alchemiae* 176 Anm. 76
- Morus, Thomas 422 Anm. 83
- Mosaik 38, 101, 154, 212, 305, 318, 353 Anm. 217, 372, 374, 384, 386, 391, 420 Anm. 75, 493 Anm. 27
 siehe auch: *vetro cristallino*
- Moschee 178f. Anm. 81, 295, 306f., 309 *Abb. 6.9.*, 356 Anm. 232
- Moses 190 Anm. 141, 286f., 288, 326 Anm. 56, 327 Anm. 61
- Mozarabische Kunst 178 Anm. 81
- Mudéjar-Kunst 178 Anm. 81
- Münze 16, 129, 216 Anm. 9, 239 Anm. 113, 254, 354 Anm. 217, 377, 388f., 393, 435 Anm. 176, 470 Anm. 4
 antike 124 Anm. 71, 201f., 254, 438 Anm. 198
 Gründungsdepot 197, 199–203, *Abb. 4.5.*, 216 Anm. 9, 225f. Anm. 45, 226 Anm. 47
- Muhammad an-Nasir 149
- muratore* 43, 49, 59, 62, 63, 87 Anm. 111, 90 Anm. 126, 118 Anm. 46, 244, 406, 483f.
- Musen 402, 467
- Musik 99f., 186 Anm. 111, 193, 194, 225 Anm. 45, 228 Anm. 53, 254, 292, 294, 302, 370, 383, 394, 402–404, 435 Anm. 176, 437 Anm. 192, 460, 483
 siehe auch: Skulptur, tönende
- Mutius Scaevola, Gaius 392
- Myrmidonen 234 Anm. 80
- Myrte 404
- Mythologie 154, 185 Anm. 104, 238f. Anm. 109, 318, 386, 388, 391, 394
- Nächstenliebe: siehe Caritas
- Natur 18, 26 Anm. 18, 95, 108, 134–136, 141, 145, 146–148, 165 Anm. 18, 172 Anm. 51, 174 Anm. 67, 214 Anm. 4, 453, 454, 475 Anm. 40, 476 Anm. 44, 487, 494 Anm. 34
 siehe auch: Landschaft
- Neapel 22 Anm. 5, 120 Anm. 55,
 Dom, Cappella Carafa 179 Anm. 82
 siehe auch: Alfons I. von Neapel, Alfons II. von Neapel
- Necepsos 157
- Nero 202, 203, 339 Anm. 146, 388, 420 Anm. 75, 428 Anm. 132, 470 Anm. 4
- Neuplatonismus 158f., 284f.
- Niccoli, Niccolò 296
- Niccolò da Parma 65 Anm. 10
- Niccolò dell'Arca 67 Anm. 14
- Niccolò Fiorentino 469 Anm. 2
- Nicolaus de Comitibus *Speculum alchimiae* 177 Anm. 76
- Nidhogg 239 Anm. 109
- Nikodemus 346 Anm. 183, 347 Anm. 185
- Nikolaus V. (Parentucelli) 35, 50f., 224 Anm. 39, 280, 287, 323 Anm. 9, 487
- Nil 289, 295, 297, 342 Anm. 161
- Ninive 233 Anm. 75, 301, 305, 376
- Ninus 297
- Noah 494 Anm. 40
- Nuti, Matteo 293
- Nymphe 298
- Obelisk 271 Anm. 45, 280, 285, 289, 291f., 294, 302, 303, 336 Anm. 115, *Taf. f. 87r, Taf. f. 102r*
 siehe auch: *aguglia*
- Odysseus 409 Anm. 14
- Öl 112 Anm. 12, 194, 196f., *Abb. 4.4.*, 197f., 214 Anm. 4, 220 Anm. 23
- Oettingen, Wolfgang von 13, 23 Anm. 6
- Offenbarung des Johannes 221 Anm. 25
- Oinopides 324 Anm. 32
- Oktavian: siehe Augustus
- Olgiati, Girolamo 434 Anm. 175
- Olivenbaum (Ölbaum), Olivenzweig 92, 112 Anm. 12, 198, 206, 210, 236 Anm. 97, 239 Anm. 109, 389, 405
- Oloron, Sainte-Croix 178 Anm. 81
- Omen: siehe Augurium
- Omphalos 181 Anm. 93
- Onitoan Noliaver* 101f., 126 Anm. 93, 246–250, 371, 387, 406, 412 Anm. 35, 429 Anm. 134
- onore*: siehe *memoria*, Ruhm
- Opfer 197, 199, 210, 226 Anm. 47, 416 Anm. 56,
 siehe auch: Bauopfer
- opus alchemicum* 18, 146f., 154, 318, 363 Anm. 264, 386
 siehe auch: Alchemie
- opus reticulatum* 105, 126 Anm. 90
- Orbiati* 361 Anm. 262, 362 Anm. 264, 373
- orbis pictus* 20, 212, 385, 396
 siehe auch: Tugend/Tugenddidaktische Bilder und Riten
- Oresme, Nicolas 215 Anm. 8
- Orient 20, 149, 279, 283, 290, 299, 301, 304, 306, 311, 313f., 320, 355 Anm. 221, 358 Anm. 240, 359 Anm. 246
 siehe auch: Ägypten, Indien, Teppich
- Origenes 474 Anm. 35
- Oronce Finé 173 Anm. 53
- Orpheus 324 Anm. 32
- Orsini, Giordano 356 Anm. 232, 392, 394, 433 Anm. 156
- Osiris 332 Anm. 104
- Osmanen 307
- Osten: siehe Orient
- Osymandyas: siehe Ramses II.
- Ovid 223 Anm. 36, 304,
Metamorphosen 185 Anm. 104, 234 Anm. 80, 386, 456, 474 Anm. 35
- Ovidius moralizatus* 337 Anm. 123

- Pace e Guerra* 391
- Pacioli, Luca *Divina proportione* 168 Anm. 27
- Padua 200, 226 Anm. 47, 228 Anm. 56, 432 Anm. 156
 Baptisterium des Domes 188 Anm. 131
 Palazzo della Ragione 432 Anm. 154
 Sant'Antonio 357 Anm. 233
- Pagode 350 Anm. 203
- Pala Montefeltro 150
- Palermo, Cappella Palatina 178 Anm. 80
- Palladio, Andrea *I quattro libri dell'architettura* 166 Anm. 21, 288
- Pallas Athene 112 Anm. 12, 198, 210, 239 Anm. 109
- Palmanova 182 Anm. 93
- Palme, Palmzweig 112 Anm. 12, 208, 236 Anm. 97, 384, 391, 404, 440 Anm. 210, 466, *Taf. f. 143r*
- Palmieri, Matteo 323 Anm. 4
- Pandino da Novara 53
- Pandua, Eklakhi-Mausoleum 307, *311 Abb. 6.15.*
- Paolo de Ghiaceto 67 Anm. 18
- Paolo di Lello Petrone 346 Anm. 183
- Papyrus 408 Anm. 5
- Paracelsus 145
- Paradies, irdisches 18, 91–94, 108, 110 Anm. 9, 258, 291, 297, 299, 301, 313, 345 Anm. 181, 378
- Paragone 305
 siehe auch: Architektur/Architektur und Schrift
- Parmigianino 259
- Parnass 467
- Patrizi, Francesco 25 Anm. 15, 336 Anm. 121
- Paul II. (Barbo) 200, *Abb. 4.5.*, 201, 202, 216 Anm. 9, 230 Anm. 61, 233 Anm. 72, 365 Anm. 275
- Paulus, Apostel 31, 33, *33–35 Abb. 1.2.–1.4.*, 66 Anm. 14, 314, *317 Abb. 6.23.*, 360 Anm. 255, 470 Anm. 4
- Pavia 84 Anm. 95, 87 Anm. 110, 93, 113 Anm. 25, 165 Anm. 14, 175 Anm. 70, 249
 Certosa 87f. Anm. 113, 194, *195 Abb. 4.1.*
 Ospedale di San Matteo 30 Anm. 39, 81 Anm. 80
 Regisole 340 Anm. 146
 Turm des Boethius 15, 16, 27f. Anm. 32
 siehe auch: Sforza, Francesco/Bibliothek der Sforza in Pavia
- Pazzi, Antonio de' 67 Anm. 18
- Peckham, John 171 Anm. 42, 172 Anm. 46
- Pegasus 419 Anm. 73
- Pendón de las Navas* 149
- Penelope 433 Anm. 168
- Pergament 21 Anm. 5, 255
- Persien, persisch 139, 306, 309, 311, 314, 344 Anm. 171, 349 Anm. 201, 356 Anm. 227 und 229, 357 Anm. 238
- Perser: siehe auch Anthropomorphe Stützfigur
- Persuasion 19, 241–244, 251, 256–259
- Peruzzi, Baldassare 88 Anm. 117, 182 Anm. 93
- Pesaro 295
- Pescia, San Francesco, Cappella Cardini 72 Anm. 35
- Petosiris 157
- Petrarca, Francesco 241, 244, 395f., 414 Anm. 50, 432 Anm. 156, 438 Anm. 198, 452f., 476 Anm. 49, 486
- Petrus, Apostel 64 Anm. 4, 66 Anm. 14, 227 Anm. 53, 230 Anm. 64, 280, 296, 300, 314, *317 Abb. 6.24.*
- Petrus Bonus Ferrarensis *Pretiosa margarita* 176 Anm. 73, 185 Anm. 104
- Pfau 389
- Pferd 44, 93, 183 Anm. 97, 296, 305, 354 Anm. 218–219, 403f., 419f. Anm. 72–73, 495 Anm. 46
 siehe auch: Pegasus, Reiterstandbild, Turm bereikbaar
- Phaeton 154, 318
- Pharao 284, 286, 288, 291, 296
- Phidias 337 Anm. 129, 354 Anm. 217, 364 Anm. 277, 394, 417 Anm. 63
- Philipp von Tripoli 175 Anm. 70
- Philo von Alexandrien *De mundi opificio* 166f. Anm. 23, 326 Anm. 56
- Philo von Byzanz 304
- Philokles 288, 330 Anm. 84
- Philosoph, Philosophie 9, 27 Anm. 32, 135, 142, 145–148, 159, 178, 189 Anm. 140, 281–285, 291, 316, 370, 383, 413 Anm. 41, 439 Anm. 203, 481, 483, 487
 siehe auch: *lapis philosophorum*, *mercurius philosophorum*, *prisca philosophia*
- Philosophischer Stein: siehe *lapis philosophorum*
- Phönix 207f., 237 Anm. 100
- Phoibe 442 Anm. 219
- Physiologus 456
- Piacenza 93, 113 Anm. 25, 249, 352 Anm. 210 und 213
- Piasio, Battista 155
- Picatrix* 181f. Anm. 93, 294
- Piccolomini, Enea Silvio: siehe Pius II.
- Pico della Mirandola 218 Anm. 11
- Pienza 11, 29 Anm. 37, 187 Anm. 122, 218 Anm. 13, 296
- Pieper, Jan 134f., 218 Anm. 13
- Piero da Bibbiena 271 Anm. 46
- Piero della Francesca 150–152
- Pierre d'Ailly 157, 188 Anm. 130
- Pierre de Beauvais *Mappemonde* 359 Anm. 247
- Pietro da Busti 187 Anm. 119
- Pietro da Cernusco 39f., 42, 44f.,
- Pietro del Massajo *133 Abb. 3.4.*, 134, 164 Anm. 13
- Pimander* 285, 320, *457 Abb. 8.8.*
- Pinturicchio 332 Anm. 104
- Pisa 78 Anm. 72, 164 Anm. 10
 Ponte Vecchio 225 Anm. 45
- Pisanello, Antonio 79 Anm. 72, 128 Anm. 100, 208, *Abb. 4.7a.–4.7b.*, 238 Anm. 103, 297, *299 Abb. 6.3.*, 351f. Anm. 210, 371, *Abb. 7.2a.–7.2b.*, 438 Anm. 198, 470 Anm. 4
- Pius II. (Piccolomini) 29 Anm. 37, 71 Anm. 31, 87 Anm. 112, 122f. Anm. 65, 187 Anm. 122, 218 Anm. 13, 296, 300, 346 Anm. 183, 356 Anm. 232, 491 Anm. 19
- Planeten: siehe Gestirne
- Planstadt 95, 132
- Platina, Bartolomeo 201f., 229 Anm. 61
- Plato von Tivoli 175 Anm. 70, 176 Anm. 74, 185 Anm. 109
- Platon 18, 118 Anm. 46, 134, 145, 147, 164 Anm. 10, 165 Anm. 16, 166 Anm. 21, 279, 282f., 285–287, 319, 322 Anm. 2, 324 Anm. 32 und 36, 336 Anm. 120, 396, 477 Anm. 49, 481f.
- Plautus 379
- Plinius 111f. Anm. 12, 234 Anm. 80, 236 Anm. 95, 238 Anm. 103, 279, 284, 288f., 291, 292, 294, 295, 304, 323 Anm. 8,

- 330 Anm. 84, 331 Anm. 100, 336 Anm. 115 und 120–121, 338 Anm. 132, 342 Anm. 162, 344 Anm. 172, 351f. Anm. 210 und 212, 378, 394, 419 Anm. 72, 420 Anm. 75, 454, 472 Anm. 22, 474 Anm. 29/33/35
- Plotinus 284
- Plusiapolis 102, 204, 233 Anm. 74, 250, 279, 303, 307f., *Abb.* 6.7.–6.8, 356 Anm. 233, 377, 386, 478 Anm. 63
Palast des Königs *Zogalia* 292, 376, 437 Anm. 190, *Taf. f. 105r*
Tempel 248, 250, 266 Anm. 22, 306–308, *Abb.* 6.7.–6.8., 373f., 386, *Taf. f. 108r*, *Taf. f. 119v*
torre volubile 429 Anm. 134, *Taf. f. 172r*
siehe auch: Turm, drehbar
Zogalia 101, 204, 233 Anm. 74, 246–251, 252, 343 Anm. 171, 361 Anm. 262, 368, 371, 373, 376, 378, 405, 412 Anm. 35, 416 Anm. 56, 449, *Taf. f. 102v*
siehe auch: Sforzinda/Denkmal für König *Zogalia*
- Plutarch 166 Anm. 21, 215 Anm. 6, 223 Anm. 36, 234 Anm. 80, 238 Anm. 105, 284, 287, 324 Anm. 24
- Poggio a Caiano, Villa Medici 217 Anm. 9, 458 *Abb.* 8.9., 459
- Poliziano, Angelo 453
- Pollaiuolo, Antonio 64 Anm. 6
- Pomponius Mela 344 Anm. 172
- Porcellio (de' Pandoni), Giannantonio *De arte fuxoria* 351f. Anm. 210
- Porphyrius 284
- Porsenna, Lars 203, 325 Anm. 41, 331 Anm. 100, 336 Anm. 115–116, 378, 392
- Portinari, Pigello 21 Anm. 4, 78 Anm. 72, 85 Anm. 102, 107, 184 Anm. 103, 305
- Porträtmedaille: siehe Medaille
- Praxiteles 337 Anm. 129, 354 Anm. 217, 364 Anm. 277, 394
- Priamos 305, 376
- Priapus 388, 392, 402, 404
- Priene 199
- Priesterkönig Johannes 299f., 313, 345 Anm. 181, 347 Anm. 187, 358 Anm. 244
prisca architectura 20, 279, 320f.
prisca philosophia (theologia) 20, 280, 285, 288, 320, 329 Anm. 78
- Procopius (Gegenkaiser) 361 Anm. 258
- Prophet 314f., 360 Anm. 251, 391
- Proportion (Maß) 14, 17, 26 Anm. 19, 62f., 91, 94, 109 Anm. 2–4, 114 Anm. 30, 117 Anm. 39, 120 Anm. 56, 125 Anm. 81, 137–139, 146, 167f. Anm. 26–27, 169 Anm. 32, 211, 214 Anm. 4, 252, 257, 269 Anm. 37, 273 Anm. 55, 275f. Anm. 70, 277 Anm. 74, 290, 369, 374, 426 Anm. 106, 487f., 490 Anm. 10, 492 Anm. 26, 494 Anm. 40
- Proscodimo de Beldomandi 170 Anm. 42
- Prospettivo Milanese Dipintore *Antiquarie Romane* 134–136, *135 Abb.* 3.7., 165 Anm. 17, 335 Anm. 114
- Prozession 193–195, 221f. Anm. 25–26, 229 Anm. 56, 402–404
- Prudentia (*prudenza*/Klugheit) 235 Anm. 80, 370, *372 Abb.* 7.2b., 388, 391, 459, 476 Anm. 49
- Psalms 221 Anm. 25, 225 Anm. 45
- Pseudorenaissance 15
- Pseudo-Aristoteles *Secretum secretorum* 175 Anm. 70, 177 Anm. 76
- Pseudo-Geber *Summa perfectionis* 174 Anm. 66, 364 Anm. 275
- Pseudo-Lullus *Testamentum* 176 Anm. 73, 177 Anm. 76
- Pseudo-Ptolemäus *Karpos* 215 Anm. 7
- Ptolemäus 154, 172 Anm. 46, 184f. Anm. 103, 215 Anm. 7, 386
Geographia (Cosmographia) 133 *Abb.* 3.4., 164 Anm. 13, 184 Anm. 103, 297, 300, 346f. Anm. 184
- Ptolemaios I. Soter 324 Anm. 24
- Purgatorium 391
- Pyramide 120 Anm. 56, 271 Anm. 45, 281, 283f., 287, 289–291, 292, 294, 295f., 302, 303, 304, 315, 334 Anm. 110, 335f. Anm. 114–115, 376, 378, 419 Anm. 72–73
siehe auch: *aguglia*, Rom/Pyramide des Caius Cestius
- Pythagoräer 281, 359 Anm. 246
- Pythagoras 145, 282, 284f., 324 Anm. 32 und 36
- Python 210
- Qala'un 350 Anm. 203
- Quadrat 14, 18, 129, 136–156, 189 Anm. 138, 267 Anm. 25, 303, 309, 318, *Taf. f. 11v*, *Taf. f. 13v*, *Taf. f. 43r*
- Quadratur 163 Anm. 9
- Quadratur des Kreises 137, 147, 217 Anm. 10
- qualità 14, 26 Anm. 20, 95, 101, 103, 114 Anm. 30, 117 Anm. 39, 125f. Anm. 81–82, 137, 138f., 168 Anm. 27, 213 Anm. 2, 214 Anm. 4, 252, 257, 276 Anm. 70, 294, 369, 381, 382, 404–406, 425 Anm. 105, 443 Anm. 226, 488, 493 Anm. 30
- Quecksilber (alchemischer) 146, 154, 174 Anm. 66, 318
siehe auch: *mercurius*
- Quinsai 301
- quinta essentia* 142, 144, 145, 146f., 155, 171 Anm. 42, 174 Anm. 63/66/69
siehe auch: *mercurius philosophorum*
- Quintilian 304, 471 Anm. 15
- Rabe 389
- Raffael 125 Anm. 79, 264 Anm. 13, 323 Anm. 9, 335 Anm. 114
ragione 25 Anm. 17, 85 Anm. 102, 127 Anm. 94, 163 Anm. 8, 167 Anm. 27, 203, 214 Anm. 4, 225 Anm. 44, 232 Anm. 72, 242, 264 Anm. 13, 265 Anm. 17, 272 Anm. 47, 275 Anm. 70, 370, 374, 396, 414 Anm. 51, 422 Anm. 83, 425 Anm. 103, 429 Anm. 138 und 140, 441 Anm. 212, 442 Anm. 220, 444 Anm. 235, 454, 458, 476 Anm. 47, 488, 495 Anm. 47
siehe auch: *ratio*, *ratiocinatio*
- Ragione e Voluntà* 127 Anm. 94, 270f. Anm. 42, 391, 412 Anm. 30, 430 Anm. 148, 436 Anm. 183, *Taf. f. 69v*
- Ramses II. 181 Anm. 93
- Ramusio, Giovanni Battista 357 Anm. 238
- Rasini, Baldassare 60
- ratio* 234 Anm. 80, 484
siehe auch: *ragione*, *ratiocinatio*
- ratiocinatio* 116 Anm. 38, 118 Anm. 46, 411 Anm. 26, 483–485, 489 Anm. 10
- Ravenna
San Apollinare in Classe 180 Anm. 85
San Vitale 180 Anm. 85

- Regiomontanus 186 Anm. 111
 Regni, Elia 55
 Reise- und Mirabilienliteratur, mittelalterliche 12, 19, 279, 294, 296, 301–304, 311, 313, 320, 339f. Anm. 146, 377
 Reiseberichte 12, 279, 281, 287, 292, 295f., 301–306, 309–311, 320, 377f., 419 Anm. 72
 Reiterstandbild 47, 76f. Anm. 66, 339 Anm. 141, 340 Anm. 146, *Taf. f. 42r*, *Taf. f. 110r*, *Taf. f. 122r*, *Taf. f. 172r*
 siehe auch: Filarete/Reiterstatuette des Commodus (Mark Aurel), Filarete/Reiterstatuette des Hektor, Pavia/Regisole
 Remus 41 *Abb. 1.10.*, 238 Anm. 105, 335 Anm. 114
 Renaissance 11, 17, 132, 137, 145, 146, 160, 211, 241, 313, 378, 453
 Begriff 20, 244, 323 Anm. 4, 332 Anm. 104, 444f. Anm. 235, 481–488
 Renaissance Ägyptens 279, 285–288, 295, 304
 Renaissance der Antike 17, 19, 204, 229 Anm. 58, 241, 244–246, 250f., 259, 279–321, 323 Anm. 3, 332 Anm. 106, 367, 479 Anm. 67, 486f.
 siehe auch: *modo antico*
 Renaissance des Architekten 20, 481–488
 Renaissance des Goldenen Zeitalters 20, 447–468
 Renaissance des Menschen/der Gesellschaft 20, 58, 136, 155, 159, 160f., 191, 204f., 210f., 363 Anm. 264, 367, 379, 397, 398, 407, 481, 485, 487f.
 Renaissance einer *prisca architectura* 19f., 279
 Renaissance der Tugend 20, 332 Anm. 106, 367, 378f.
 Renaissance der Welt 136, 148, 207f., 210f., 212, 295
 Restoro (Ristoro) d'Arezzo 172 Anm. 46
 Revere, Palazzo Ducale 16, 29 Anm. 37, 245, 261 Anm. 8, 486
 Rhazes *Liber lumen luminum* 364 Anm. 275
 Rhetorik 258, 332 Anm. 106, 370, 383, 402, 425 Anm. 103, 487
 siehe auch: Dialog, Persuasion
Rhetorica ad Herennium 107, 128 Anm. 98
 Riario, Raffaele 29 Anm. 37, 228 Anm. 56
 Rimini 341 Anm. 154
 San Francesco/Tempio Malatestiano 200, 491 Anm. 19
 siehe auch: Malatesta
 Rinuccini, Cino 216 Anm. 9
 Ripa, Cesare *Iconologia* 188 Anm. 129, 219 Anm. 15, 238 Anm. 103, 489 Anm. 1
 Ripley, George *The Compound of Alchemy* 177 Anm. 77
 Rituelles Abschreiten: siehe Prozession
 Robertus Anglicus 171 Anm. 42
 Roger II. von Sizilien 178 Anm. 80
 Rolandino da Padova 215 Anm. 9
 Rom 19, 31, 50, 65 Anm. 10, 128 Anm. 95, 165 Anm. 17, 199, 203, 211, 254, 262 Anm. 9, 279, 280, *Abb. 6.1.*, 283f., 287, 288, 291, 300, 301, 304, 305f., 321, 323 Anm. 4, 332 Anm. 106, 360 Anm. 254–255, 376f., 392, 432 Anm. 156, 454, 469 Anm. 4, 487
 Aquädukte 284, *Taf. f. 43r*, *Taf. f. 160r*
 Aurelianische Stadtmauer 164 Anm. 10
 Cancelleria 29 Anm. 37, 228 Anm. 56
 Castel Sant'Angelo: siehe Mausoleum des Hadrian
 Circus des Maxentius 126 Anm. 88 und 92, 280, 291, 333 Anm. 108, 334 Anm. 110, 335 Anm. 114, 420 Anm. 75, *Taf. f. 87r*
 Circus Maximus 285, 326 Anm. 52, 333 Anm. 108
 Cloaca Maxima 284
 Diokletiansthermen 203, 351 Anm. 210
 Domus Aurea 339 Anm. 146
 Forum 223 Anm. 36
 Gründung 19, 191, 192, 212, 213 Anm. 1, 215 Anm. 6–7, 223 Anm. 36, 238 Anm. 105, 386
 Kapitol 351 Anm. 210
 Kolosseum 15, 135, 256f., 291, 334 Anm. 110, 340 Anm. 152, 420 Anm. 75, 428 Anm. 132, *Taf. f. 87v*
 Lateranspalast 226 Anm. 45, 330 Anm. 83
 Marc Aurel-Säule 387
 Mausoleum der Cecilia Metella 40
 Mausoleum des Hadrian (Castel Sant'Angelo, *mole adrianea*) 40, 41f. *Abb. 1.10.–1.12.*, 72 Anm. 35, 124 Anm. 71, 296, 347 Anm. 189, 357 Anm. 235, 420 Anm. 73, *Taf. f. 65r*
 Meta Sudans 340 Anm. 152
 Obelisk, Circus des Maxentius 280, 291, 335 Anm. 114, *Taf. f. 87r*
 Obelisk, Circus Maximus 285, 333 Anm. 108
 Obelisk, vatikanischer 280, 292, 333 Anm. 108, 334 Anm. 114, 387
 Palatin 223 Anm. 36, 238 Anm. 105
 Palazzo Capranica 16, 105
 Palazzo Orsini (Palazzo Taverna) 356 Anm. 232, 392, 394, 433 Anm. 156
 Palazzo Venezia (di San Marco) 16, 29 Anm. 37, 105, 200, *Abb. 4.5.*, 216 Anm. 9, 230 Anm. 61
 Pantheon 15, 16, 352 Anm. 212, 357 Anm. 235, 442 Anm. 219
 Ponte Elio: siehe Ponte Sant'Angelo
 Ponte Rotto 229 Anm. 61
 Ponte Sant'Angelo (Engelsbrücke) 31, 124 Anm. 71, 347 Anm. 189, *Taf. f. 93v*
 Ponte Sisto 201, 202, 230 Anm. 61
 Porta San Paolo 335 Anm. 114
 Pyramide des Caius Cestius 41 *Abb. 1.10.*, 280, 296, 304, 335 Anm. 114
 San Clemente 179 Anm. 82
 San Giovanni in Laterano 34, 479 Anm. 67
 San Marco 27 Anm. 30
 Sankt Peter 27 Anm. 30, 202, 226 Anm. 45, 230 Anm. 62, 334 Anm. 114
 Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi 188 Anm. 131, 335 Anm. 114
 Santa Maria sopra Minerva 86 Anm. 106
 Senatorenpalast 29 Anm. 35, 126 Anm. 92
 Stadium des Domitian 420 Anm. 75
 Tempel der Fortuna Virilis 40
 Tempel des Jupiter Capitolinus 226 Anm. 47
 Trajansforum 15

- Trajanssäule 387
 Vatikanischer Palast 29 Anm. 35, 126 Anm. 92, 332 Anm. 104
 Villa Farnesina 218 Anm. 11
- Roma quadrata* 223 Anm. 36
 Romäisch 315
 Roman der Sieben Weisen 349 Anm. 201
 Romulus 41 *Abb. 1.10.*, 223 Anm. 36, 238 Anm. 105, 296, 304
 Rossellino, Bernardo 50f., 71 Anm. 31, 81 Anm. 78, 87 Anm. 112, 122f. Anm. 65, 491 Anm. 19
 Rossetti, Biagio 125 Anm. 79
 Rossi, Giovanni 227 Anm. 51
 Rucellai, Giovanni (di Pagolo) 116 Anm. 37, 486
 Ruhm (*fama, gloria, onore*) 97, 120 Anm. 55, 127 Anm. 94, 197, 199–203, 211f., 227, Anm. 50, 242f., 368, 374f., 377f., 384, 396, 398f., 403f., 415 Anm. 51–52, 416 Anm. 54, 420 Anm. 78, 436 Anm. 183, 438 Anm. 198, 441 Anm. 210, 466, *Taf. f. 143r*
 siehe auch: Architekt, Ehre geschuldete
- Rundbogen 169f. Anm. 33, 244f., *Taf. f. 59r*, *Taf. f. 60r*
 Rusconi, Antonio 28 Anm. 32
 Rustici, Marco di Bartolomeo *Viaggio al Santo Sepolcro e al monte Sinai* 346 Anm. 183
- Sabakon 422 Anm. 83
 Sacchetti, Franco *Della proprietà degli animali* 235 Anm. 80, 236 Anm. 89, 237 Anm. 103, 475 Anm. 44
 Sacrobosco, Johannes de *Liber de Sphaera* 140, *Abb. 3.10.*, 143 *Abb. 3.16.*, 145, 155, 179 Anm. 81, 188 Anm. 129
 Säulenordnung 14, 17, 26 Anm. 20, 27 Anm. 29, 65 Anm. 10, 86f. Anm. 107, 104, 114 Anm. 30, 125 Anm. 81, 137, 168 Anm. 27, 169 Anm. 32, 273 Anm. 55, 294, 445 Anm. 236, 493 Anm. 30, *Taf. f. 54v*, *Taf. f. 57v*
- Sagredo, Diego de *Medidas del Romano* 241
 Saint-Denis 194
 Salamanca, Alte Kathedrale 178 Anm. 81
 Salomon 301, 377, 417 Anm. 63
 Salutati, Coluccio 432 Anm. 156, 437 Anm. 198
 Salviati, Giannozzo *Zibaldone* 116 Anm. 37
 Salviati, Francesco 188 Anm. 131
 Samarkand 309, 356 Anm. 232
 Samarra 295
 Samos 238 Anm. 109, 281, 289
 siehe auch: Heraion von Samos
- Samson 460 *Abb. 8.11.*, 474 Anm. 35
 San Geminiano, Santa Maria Assunta 188 Anm. 131
 Sangallo, Antonio da, d.Ä. 140, *Abb. 3.10.*
 Sangallo, Antonio da, d.J. 160, 182 Anm. 93, 420 Anm. 73
 Sangallo, Francesco da 203
 Sangallo, Giovan Battista da 420 Anm. 73
 Sangallo, Giuliano da 16, 27 Anm. 30, 335 Anm. 114
 Sansverino, Roberto 296
 Santi, Giovanni 87 Anm. 110
 Sapientia (*sapienza*, Weisheit) 92, 111f. Anm. 12, 147, 189 Anm. 140, 191, 198, 205f., 210, 211, 224 Anm. 40, 281–288, 292, 378, 405, 442 Anm. 219, 449–452, 461, 482, 494 Anm. 40
 siehe auch: Lorbeer, Minerva
- Saraynas, Torello 241
 Sardanapal 388, 394
 Sargon II. 233 Anm. 75
 Sassaniden 302
 Saturn (Mythologie) 393, 477 Anm. 49
 Saturn (Planet) 157, 187 Anm. 122
 Satyr 399, 441 Anm. 210
 Scamozzi, Vincenzo *Idea della Architettura Universale* 288
 Scaurus, Marcus Aemilius 334 Anm. 110, 420 Anm. 75
 Schandbild 431 Anm. 152
 Schatz 154, 204, 210, 251, 281, 291, 292, 297f., 302, 314, 362 Anm. 264, 373, 374
 siehe auch: *Buch vom Schatz Alexanders*, Gefäß
- Schedel, Hermann 165 Anm. 17, 348 Anm. 190
 Schiff 297f., *Abb. 6.2.*, 299 *Abb. 6.3.*, 375 Anm. 178, 387, 420 Anm. 75, 494 Anm. 40
 Schlacht bei Las Navas de Tolosa 149
 Schlange 19, 111 Anm. 12, 191, 205–207, 210f., 212, 297
 Schmetterling 362 Anm. 264, 414 Anm. 47, 458
 Schmidt-Colinet, Andreas 139f., 144
 Schönheit 20, 27 Anm. 25, 29 Anm. 37, 95, 114 Anm. 30, 165 Anm. 15, 188 Anm. 133, 203, 213 Anm. 3, 243, 248, 264 Anm. 13, 265 Anm. 17, 290, 301f., 369, 374, 406, 410 Anm. 24, 453, 485, 487
 Schöpfung: siehe Weltschöpfung, Gott/Gottebenbildlichkeit
 Schütze (Sternzeichen) 157
 Schwäbisch Gmünd, Heiligkreuzmünster 188 Anm. 131
 Schwefel (alchemischer) 146, 154, 174 Anm. 66, 318
 Schwein 391, 399, 441 Anm. 210, 466
scienza: siehe Architektur als Wissenschaft
- Scopas 337 Anm. 129
 Seidenstraße 306
 Seleukia 296
 Seleukos 296
 Semiramis 112 Anm. 14, 120 Anm. 56, 162 Anm. 5, 181 Anm. 93, 297f., *Abb. 6.2.*, 305, 323 Anm. 9, 347 Anm. 189, 376f., 387, *Taf. f. 157v*
- Seneca 70 Anm. 28, 352 Anm. 212, 441 Anm. 214, 452f., 454
 Septimius Severus 296
 Serlio, Sebastiano 70 Anm. 28, 118 Anm. 46, 125 Anm. 79, 288
 Servius Honoratus, Maurus 224 Anm. 39
 Settignano 261 Anm. 8
 Severus Alexander 272 Anm. 46
 Sforza, Ascanio Maria 428 Anm. 131
 Sforza, Bianca Maria (Visconti) 47, 48, 57, 78 Anm. 72, 107, 156, 196, *Abb. 4.3.*, 220 Anm. 23, 222 Anm. 26, 241, 265 Anm. 20, 428 Anm. 131
 Sforza, Bianca Maria 428 Anm. 131
 Sforza, Filippo Maria 428 Anm. 131
 Sforza, Francesco 11, 13, 18, 21f. Anm. 4–5, 31, 35–63, 70 Anm. 28, 86 Anm. 104, 91, 95, 96, 99, 100, 102, 103, 107, 127 Anm. 95, 128 Anm. 100, 152, 155f., 182 Anm. 97, 192, 205, 215 Anm. 7, 220f. Anm. 23, 222 Anm. 26, 232 Anm. 72, 237 Anm. 100, 241f., 244, 246, 249, 252–255, 256–258, 261 Anm. 8, 265 Anm. 20, 270 Anm. 41, 275 Anm. 67, 291, 301, 305, 351 Anm. 207 und 210, 352 Anm. 213 und 217, 356 Anm. 232, 361 Anm. 262, 367, 368, 373–379, 385, 388,

- 391f., 399, 405, 410 Anm. 24, 414 Anm. 50, 416 Anm. 54, 420 Anm. 75, 430 Anm. 143, 461, 467, 469 Anm. 1, 471 Anm. 6, 476 Anm. 48, 479 Anm. 67, 485, 491 Anm. 19, 492 Anm. 21
 Bibliothek der Sforza in Pavia 110 Anm. 8, 128 Anm. 97, 141, 172 Anm. 49, 175 Anm. 70, 275 Anm. 67, 295, 319, 328 Anm. 71, 475 Anm. 43
 siehe auch: *Libro architettonico*/Dedikation an Francesco Sforza
- Sforza, Francesco II. 469 Anm. 2
- Sforza, Galeazzo Maria 11, 58, 60, 70 Anm. 28, 86 Anm. 104, 87 Anm. 110, 88 Anm. 113, 93, 95, 102f., 107, 115 Anm. 36, 128 Anm. 100–101, 152, 156, 207 *Abb. 4.6.*, 220 Anm. 23, 233 Anm. 72, 237 Anm. 100, 241f., 246, 250, 252, 261 Anm. 8, 265 Anm. 20, 267 Anm. 24, 275 Anm. 67, 371, 373–376, 379, 391, 405, 408 Anm. 7, 409 Anm. 14, 413 Anm. 46, 416 Anm. 56, 429 Anm. 134, 434 Anm. 175, 449, 469 Anm. 1
 siehe auch: Erziehung/Erziehung des Prinzen
- Sforza, Iacopo Mucio Attendolo 265 Anm. 20
- Sforza, Ippolita Maria 220 Anm. 23, 428 Anm. 131
- Sforza, Ludovico Maria (Il Moro) 88 Anm. 113, 107, *Abb. 2.4.*, 197
- Sforza, Ottaviano 428 Anm. 131
- Sforzinda 11, 13, 94, 95, 100, 101, 105, 106, 108, 122 Anm. 64, 132, 135, 160f., 204, 233 Anm. 74, 245, 248, 250, 267 Anm. 26, 279, 280, 301–303, 305, 313, 343 Anm. 171, 344 Anm. 176, 349 Anm. 201, 355 Anm. 221, 369, 375, 385, 386, 388, 392, 397, 487
 Aquädukt 153, 162 Anm. 5, 303, 387
Averliano (Averliana), Grundriss/Modell 13, 92 *Abb. 2.1.*, 110 Anm. 9, 162 Anm. 3,
Averlino, Stadttor 428 Anm. 131
Averlo (Averla), Fluss 110 Anm. 9, 343 Anm. 167, 347 Anm. 189, 428 Anm. 131, *Taf. f. 19v, Taf. f. 95v*
 Bauplatz 91–94, 92 *Abb. 2.1.*, 193, 214f., 218 Anm. 12, *Taf. f. 11v, Taf. f. 19v*
 Bergkastell 15f., 182 Anm. 97, 339 Anm. 144, *Taf. f. 97r, Taf. f. 99r*
 Bergkastell *Liverlano* 110 Anm. 9, 162 Anm. 5
 Bordell 387f., 393, 404, 429 Anm. 138 und 141, 437 Anm. 190
 Brunnen 162, 163 Anm. 5, 212, 271 Anm. 44, 386, 397, *Taf. f. 60v, Taf. f. 68r*
Casa Areti 126 Anm. 93, 249, 293, 402f., 466f.
 siehe auch: Haus der Tugend und des Lasters
Casa della Virtù e del Vizio: siehe Haus der Tugend und des Lasters
 Circus 105, 112 Anm. 12, 397, 403, 443 Anm. 222
 siehe auch: Theater der Tugend
 Denkmal für König *Zogalia* 28 Anm. 32, 72 Anm. 35, 100, 250 *Abb. 5.2.*, 251, 280, 292, 302, 339 Anm. 142, 349 Anm. 197, 387, 419 Anm. 72, *Taf. f. 102r*
 siehe auch: *Phusiapolis/Zogalia*
 Flüsse 91, 93, 94, 110 Anm. 9, 132, 162 Anm. 5, 297, 302, 313, 342f. Anm. 167 und 171, 347 Anm. 189, 373, 381, 428 Anm. 131
 siehe auch: *Averlo, Indo, Sforzindo*
 Franziskanerkonvent 22 Anm. 6
- Gefängnis *Ergastolon (Ergastolontos)* 129, 339 Anm. 141, 368, 379–381, 384f., 405, 407, 432 Anm. 153, *Taf. f. 164v*
 Gefängnis im Haus der Tugend und des Lasters 388, 401
 Gefängnis des *Palazzo del Capitano del Popolo* 390
 Gefängnis des *Palazzo del Podestà* 423 Anm. 85, 431f. Anm. 153
 Gesetze 17, 20, 101, 252, 294, 367, 374, 377, 407
 Grundriss 18, 19, 94, 129–161, 191, 256, 258, 294, 318, 349 Anm. 199, 384, 476 Anm. 47, *Taf. f. 11v, Taf. f. 13v, Taf. f. 43r*
 siehe auch: *Averliano*
 Gründung 11, 13, 19, 111f. Anm. 12, 163 Anm. 5, 191–197, 210, 239 Anm. 113, 250, 267 Anm. 25, 361 Anm. 262, 375, 386, 416 Anm. 56
 Gründungsdepot 19, 102, 112 Anm. 12, 196–204
 Grundsteinlegung 19, 87 Anm. 109, 116 Anm. 36, 124 Anm. 73, 155f., 191–196, 199–203, 204, 205, 206, 399, 430 Anm. 144, 461, 477 Anm. 58
 Grundsteinlegung für den Kastell–Turm des Fürsten 206, 219 Anm. 15
 astrologisch bestimmter Zeitpunkt 191–193
 siehe auch: Ospedale/Gründung
- Haus der Tugend und des Lasters (*Casa della Virtù e del Vizio*) 20, 28 Anm. 32, 105f., 112 Anm. 12, 126f. Anm. 93 und 94, 155, 212, 213 Anm. 2, 233 Anm. 74, 248f., 252, 293, 349 Anm. 201, 370f., 388, 391, 393, 397–402, *Abb. 7.6.–7.7.*, 413 Anm. 44, 433 Anm. 165, 436 Anm. 183, 437 Anm. 190, 466f., *Taf. f. 143v, Taf. f. 144r, Taf. f. 144v, Taf. f. 145r*,
 Haus des Architekten 26 Anm. 24, 28 Anm. 33, 103–106, 104 *Abb. 2.2.*, 184 Anm. 103, 233 Anm. 74, 248f., 293, 330 Anm. 84, 344 Anm. 171, 351 Anm. 210, 392, 393–397, 433 Anm. 165, 477 Anm. 58, 478 Anm. 63, *Taf. f. 150v, Taf. f. 151r*
 Haus des armen Mannes (*per un povero uomo*) 126 Anm. 83
 Haus des Edelmannes (*palazzo da gentile uomo*) 14, 26 Anm. 24, 103, 125 Anm. 82, 168 Anm. 27, 386, *Taf. f. 84r, Taf. f. 84v*
 Haus des Händlers (*casa del mercatante*) 14, 103, 168 Anm. 27, *Taf. f. 85v, Taf. f. 86r*
 Haus des Handwerkers (*casa per uno artigiano*) 14, 103, 168 Anm. 27, *Taf. f. 86r*
Inda, Tal 92 *Abb. 2.1.*, 93, 193, 296, 297, 352 Anm. 213, 409 Anm. 10, *Taf. f. 11v, Taf. f. 19v, Taf. f. 97r*
Indo, Berg 297, 342 Anm. 167
Indo, Fluss 110 Anm. 9, 297, 342f. Anm. 167, 347 Anm. 189, 381, *Taf. f. 19v, Taf. f. 95v*
 Institutionen 17, 20, 101, 129–132, 212, 250, 252, 374
 Kastell–Turm des Fürsten (*rocca del signore*) 27 Anm. 26, 71 Anm. 30, 95, 104, 129, 152–154, 206, 211, 212, 218 Anm. 13, 259, 267 Anm. 25, 295, 303, 344 Anm. 176, 349 Anm. 200, 350 Anm. 203, 434 Anm. 169, *Taf. f. 38r, Taf. f. 40v, Taf. f. 41v, Taf. f. 42r*

- Kastell an der Stadtmauer (*Galisforma*) 132, 162 Anm. 5, 182 Anm. 95, 249
- Kathedrale 22 Anm. 5, 26 Anm. 24, 40, 46, 118 Anm. 45, 119 Anm. 47, 120 Anm. 55, 154, 184 Anm. 103, 250, 306, 356 Anm. 230, 357 Anm. 237, 386, 387, 390, *Taf. f. 47r, Taf. f. 49v, Taf. f. 52v, Taf. f. 65r*
- Kirche 88 Anm. 117, 93, 108, 129–132, 168 Anm. 27, 357 Anm. 237, 385, 390
- Kirche für den Einsiedler (San Girolamo) 48, 92, 126 Anm. 90, 196, 356 Anm. 233, *Taf. f. 123r, Taf. f. 123v*
- Kirche der Franziskaner 15, 22 Anm. 5, *Taf. f. 77r*
- Kirche im Zentrum des Marktplatzes 131 *Abb. 3.2.*, 132, 386, *Taf. f. 73v*
- Obelisk 271 Anm. 45, 280, 292, 294, 302, 334f. Anm. 110 und 114, 340 Anm. 147, 387, 419 Anm. 73, *Taf. f. 102v*
- Ospedale 51f., 82 Anm. 82, 102, 124f. Anm. 72–73, 352 Anm. 213, 356 Anm. 233, 385, 387, 427 Anm. 122, 478 Anm. 63, *Taf. f. 82v, Taf. f. 83v*
 Gründung, Grundsteinlegung 49, 53, 54, 82 Anm. 82, 103, 219 Anm. 19, 219–221 Anm. 23, 222 Anm. 28, 225 Anm. 43, 387
- Palast des Herzogs (*corte, casa regia*) 26f. Anm. 24–25, 104, 118 Anm. 45, 120 Anm. 55, 129, 154, 162f. Anm. 5, 183 Anm. 97, 212, 267 Anm. 25, 270 Anm. 42, 318, 386, 391f., 394, 397, 399, 477 Anm. 58, *Taf. f. 57v, Taf. f. 58v, Taf. f. 68r*
- Palast der Kleriker 15f., 26 Anm. 24, 126 Anm. 92, 273 Anm. 59, *Taf. f. 66r*
- Palazzo del Capitano del Poplo* 132, 390, 429 Anm. 138
- Palazzo del Comune* 129, 132, 133, 389, 397
- Palazzo del Podestà* 129, 388–390, 423 Anm. 85, 429 Anm. 138
- Palazzo in uno luogo pantanoso e acquatico* 77 Anm. 71, 104, 126 Anm. 90, 386, 434 Anm. 169, *Taf. f. 169v*
- Platz, zentraler 27 Anm. 25, 129, 132, 133, 152f., 163 Anm. 5, 182 Anm. 93, 295, *Taf. f. 43r, Taf. f. 60v*
- Platz, Handelsplatz (*piazza negoziatoria*) 129, 130 *Abb. 3.1.*, 132, 133, 390, 393, *Taf. f. 43r, Taf. f. 73r*
- Platz, Marktplatz (*piazza dei mercatanti*) 22 Anm. 5, 129, 131 *Abb. 3.2.*, 386, 387f., 390, *Taf. f. 43r, Taf. f. 73v*
- Rathaus: siehe *Palazzo del Comune*
- Riten 17, 19, 20, 191–212, 250
- Schulen *Arcodomus/Archicodomus & Domum honestatis* 28 Anm. 33, 112 Anm. 12, 113 Anm. 15, 155, 252, 275 Anm. 69, 367, 379, 382–385, 397, 405, 407, 416 Anm. 54, 449, 460, *Taf. f. 137r, Taf. f. 140r*
- Sforzindo*, Fluss 297, 342 Anm. 167, *Taf. f. 11v*
- Stadtmauer 36, 99, 112f. Anm. 12 und 15, 119 Anm. 54, 120 Anm. 57, 123 Anm. 66, 129, 132, 135, 152, 160, 162 Anm. 5, 181 Anm. 90, 182 Anm. 95, 193, 194, 200f., 204, 211, 214 Anm. 4, 234 Anm. 76, 249f., 339 Anm. 144–145, 386, 387, *Taf. f. 11v, Taf. f. 13v, Taf. f. 43r*
- Tempel der Tugend (*tempio della Virtù*) 105, 307, 311 *Abb. 6.14.*, 339 Anm. 145, 397f., 403, 442 Anm. 219, 443 Anm. 222, *Taf. f. 149r, Taf. f. 149v*
- Theater für Seeschlachten (*teatro navale, teatro lungo*) 162 Anm. 5, 292, 393, 397, 420 Anm. 75, *Taf. f. 87r*
- Theater für Turnierkämpfe (*teatro per giostrare, teatro tondo*) 292, 420 Anm. 75, *Taf. f. 89r*
- Theater der Tugend (*teatro della Virtù*) 28 Anm. 32, 105, 112 Anm. 12, 126f. Anm. 93–94, 267 Anm. 26, 384f., 397, 402–404, 436 Anm. 184, *Taf. f. 143v, Taf. f. 146v*
- Wassergraben (Stadtgraben) 100, 129, 135, 204, 211, 234 Anm. 76, 349 Anm. 202, *Taf. f. 11v, Taf. f. 13v, Taf. f. 43r*
- Wasserreservoir 129, 162 Anm. 5, 212, *Taf. f. 161r*
- Wasserwege/Kanäle 82 Anm. 84, 129, 132, 153, 162 Anm. 5, 182 Anm. 93, 193, 301–303, 374, 381, 397, *Taf. f. 146v*
 siehe auch: Aquädukt
- Sibyllen 286
- Sieben freien Künste: siehe *artes liberales*
- Siena 88 Anm. 117, 149, 336 Anm. 121, 438 Anm. 198
 Dom 225 Anm. 45, 286
 Ospedale di Santa Maria della Scala 30 Anm. 39, 49, 52, 79f. Anm. 75
 Palazzo Pubblico 433 Anm. 157
 Torre del Mangia 222 Anm. 26, 225 Anm. 45
- Sigismund, Hl. 196, *Abb. 4.2.*
- Sigismund von Luxemburg 65 Anm. 10, 438 Anm. 198
- Sikandra, Grabmal des Akbar 307
- Simone del Pollaiuolo: siehe Cronaca
- Simonetta, Cicco 43–45, 55f., 67 Anm. 15, 68 Anm. 20, 71 Anm. 29, 75 Anm. 57, 85 Anm. 104, 107
- Sinai 296, 346 Anm. 183
- Sinan 307
- Sintflut 139, 287
- Sirius (Planet) 157
- Sixtus IV. (Rovere) 201
- Sixtus V. (Peretti) 326 Anm. 52
- Sklave 115 Anm. 30, 381, 422 Anm. 82, 423 Anm. 91, 445 Anm. 235
- Skorpion (Sternzeichen) 157
- Skulptur, tönende 292, 294, 301f., 339f. Anm. 145–147, 386, 419 Anm. 72–73, 427 Anm. 131, 442 Anm. 219, *Taf. f. 122r*
 siehe auch: Winde
- Sodom und Gomorrha 418 Anm. 67
- Sokrates 135, 285, 336 Anm. 120
- Sokrates von Konstantinopel 361 Anm. 258
- Solari, Giovanni 46f., 54f., 69 Anm. 24, 75 Anm. 57, 89 Anm. 119
- Solari, Guiniforte 54, 57, 61, 78 Anm. 72, 83 Anm. 87, 86 Anm. 107, 89 Anm. 119
- Solon 281f., 285, 324 Anm. 32 und 36
- Sommersonnenwende 157
- Sonne 155f., 157f., 159, 185 Anm. 109, 188 Anm. 129, 193, 206, 207, 318, 399, 408 Anm. 7, 440 Anm. 210, 448f., *Abb. 8.1b. und 8.2b.*, 452f., 467f., 469 Anm. 1
- Spanien 149, 179 Anm. 81
- Speculum principis*: siehe Fürstenspiegel
- Spencer, John 13, 17, 23 Anm. 6, 219 Anm. 16

- Sperandio (di Bartolommeo de' Savelli) 79 Anm. 72
 Spes (*speranza*/Hoffnung) 100, 370, 372 *Abb. 7.2b.*, 423 Anm. 85, 432 Anm. 153
 Spiegel 389
 Spinelli, Niccolò 363 Anm. 271, 368
 Spinelli, Parri 64 Anm. 6
 Spinne 474 Anm. 29
 Spitzbogen 245, *Taf. f. 59r*, *Taf. f. 60r*
 Squarcialupi, Giuliano 75 Anm. 52
 Sri Lanka 359 Anm. 246
 Stadt 11, 13f., 17–19, 25 Anm. 15, 70 Anm. 28, 91, 94f., 106, 117 Anm. 39, 120 Anm. 55, 132, 137, 155, 160–163, 198, 199, 203, 233 Anm. 72, 290, 377, 382, 406f., 415 Anm. 51, 454, 461, 485, 488
 Bauplatz 18, 91–94, 195f., 214f. Anm. 5, 258, 289
 siehe auch: Hafenstadt/Bauplatz, Klima, Sforzinda/Bauplatz
 siehe auch: Erziehung/Stadt als Erziehungsanstalt, Hafenstadt, Mailand, *Plusiapolis*, Sforzinda
 Stadtgründer 194, 197, 199, 215 Anm. 7, 233f. Anm. 75, 294, 296, 329 Anm. 83, 378
 Stadtgründung 19, 156, 167 Anm. 23, 191–193, 197, 210, 211f., 233f. Anm. 75, 236f. Anm. 98, 239 Anm. 109, 295, 296, 378
 siehe auch Sforzinda/Gründung, Florenz/Gründung, Rom/Gründung, Venedig/Gründung
 Städtelob 92, 110 Anm. 8, 136, 165 Anm. 15
 Stände (gesellschaftliche Schichten) 95, 103f., 114f. Anm. 30, 405, 407, 443f. Anm. 233–234, 445 Anm. 236
 siehe auch: Kleiderordnung
 Stärke: siehe Fortitudo
 Star 206f.
 Stein der Weisen: siehe *lapis philosophorum*
 Steinbock (Sternzeichen) 157, 408 Anm. 7
 Sternzeichen 147, 149, 154, 157, 184 Anm. 103, 186 Anm. 111, 192, 408 Anm. 7
 siehe auch: Widder
 Stiblin, Kaspar *Commentariolus de Eudaemonensium Republica* 20, 212, 385, 396
 Stier 249, 394, 456, 465 *Abb. 8.16.*, 467, 474 Anm. 35
 Stifter 194, 196f., 200–203, 387
 siehe auch: Stadtgründer
 Stoa 147
 Strabon 284, 287, 289, 292, 295
 Strozzi, Filippo 200, 216 Anm. 9
studia humanitatis/humaniora 382
 siehe auch: Humanismus
 Studiolo 253–255, 274 Anm. 60, 305, 394
 Sündenfall 94, 138, 148, 189 Anm. 134, 291, 295, 378
 Sueton 339 Anm. 146
 Sympathiezauber 193, 197–199, 201, 211
 Superbia 235 Anm. 80, 236 Anm. 89, 459
 Syrien, syrisch 139, 306
 siehe auch Apamea am Orontes
 Tabriz 306, 309, 356 Anm. 232
 Palast des Uzun Hasan 309–311
Tabula Smaragdina 147f., 314, 364 Anm. 275
 siehe auch: Hortulanus
 Taccola, Mariano
 De ingeneis 137, 138 *Abb. 3.9.*
 De machinis 217 Anm. 9
 Tacitus 226 Anm. 47, 304
 Tagundnachtgleiche 157, 188 Anm. 129
 Talisman 158, 294
 Tamerlan 306, 356 Anm. 232
 Tanz 100, 403, 404, 435 Anm. 176, 448
 Taprobane: siehe Sri Lanka
 Tarlati, Guido 389, 390 *Abb. 7.3.*
 Tartaren, Tartarien 291, 301, 305, 347 Anm. 188
 Taube 389
 Telchinen 66 Anm. 14
 Telekles 324 Anm. 32, 331 Anm. 92
 Temperantia (*temperanza*/Mäßigung) 62, 198, 370, 372 *Abb. 7.2b.*, 388, 389, 391
 Tenochtitlán 237 Anm. 98
 Teppich 149–153, *Abb. 3.22.–3.23.*
 Terrakotta 39, 73 Anm. 36, 84 Anm. 100, 87 Anm. 107, 406, 466 *Abb. 8.19.–8.20.*, 467
 siehe auch: Gefäß/Ton
 Tertullian 286
 Theater 15, 28 Anm. 32, 189 Anm. 140, 203, 276 Anm. 70, 334 Anm. 110 und 114, 387, 417 Anm. 59, 420 Anm. 75, 429 Anm. 138, 443 Anm. 222, *Taf. f. 87r*, *Taf. f. 87v*
 siehe auch: Rom/Kolosseum, Sforzinda/Theater für Seeschlachten, Sforzinda/Theater für Turnierkämpfe, Sforzinda/Theater der Tugend, Verona/Arena
 Theben (Ägypten) 204, 211, 281, 292, 296, 301, 305, 323 Anm. 9, 376
 Theben (Griechenland) 305, 376, 386
Thema mundi 156, 157–158, 159, 192
 Theodoros von Samos 293, 324 Anm. 32, 331 Anm. 92
 Theokrit 474 Anm. 33
 Theologie 320, 382f., 460, 487
 siehe auch: *prisca philosophia (theologia)*
 Theophrast 456
 Thessaloniki, Hagios Demetrios 179 Anm. 82
 Theuth 282, 286, 326 Anm. 54
 Thomas, Apostel 299
 Thomas von Aquin 416 Anm. 54, 475 Anm. 40, 489 Anm. 6
 Thomas von Cantimpré 137, 172 Anm. 47, 456
 Thukydides 233 Anm. 72
 Tbaldo de' Rossi 227 Anm. 50
 Tiberius 202
 Tibull 456
 Ticino, Fluss 110 Anm. 9
 Tierkreis 154, 184 Anm. 103, 186 Anm. 112, 216 Anm. 9, 489 Anm. 1
 Tieropfer: siehe Bauopfer
 Tiger 298
 Tigler, Peter 13
 Timuriden 309
 Tischgespräch 18, 91, 242, 252
Titulus crucis 222 Anm. 26, 225 Anm. 45

- Tivoli, Tempel der Vesta 40
Todesstrafe 380f., 389, 404–406, 422f. Anm. 82–83
Todsünden 391, 441 Anm. 210, 466
Toledo 178f. Anm. 81
Tommaso da Messina 471 Anm. 16
Tommaso da Rieti 113 Anm. 22, 220 Anm. 23, 249, 304, 351f.
Anm. 210, 352 Anm. 213
Ton: siehe Terrakotta
Torres del Rio, Hôpital Saint-Blaise 178 Anm. 81
Toscanelli, Paolo 271 Anm. 46
Totila 351 Anm. 210
Trajan 202, 298, 438 Anm. 198
Tranedini, Nicodemo 57, 68 Anm. 20, 79f. Anm. 75, 225
Anm. 42, 253, 274 Anm. 60, 305, 320
Trebano, Antonio 337 Anm. 129
Treue: siehe Fides
Trevisan, Ludovico 34
Triton 340 Anm. 146
Troja 283, 301, 305, 376, 386
Tubalcaim 394, 395 *Abb. 7.4.*
Türkisch 356 Anm. 227
Tugend 367–407, 456–458
Begriff 379f.
Adel durch Tugend 97, 368, 383, 413 Anm. 45, 427
Anm. 115
Allegorie/Personifikation der Tugend 106, 112 Anm.
12, 127 Anm. 94, 194, 271 Anm. 42, 355 Anm. 220,
371, 391, 393, 397–402, *Abb. 7.6.–7.7.*, 413 Anm. 44,
436 Anm. 183, 462 *Abb. 8.13.*, 466f., *Taf. f. 143r, Taf.
f. 144r, Taf. f. 145r*
Kampftugend (*virtù di battaglia*) 373f., 379, 397,
403
Kardinaltugenden 388f., 391, 413 Anm. 42
Renaissance der Tugend 20, 332 Anm. 106, 367, 378f.
Sieben Haupttugenden 101, 370f., 379, 403, 413
Anm. 42
Stadt als Tugendmaschine 20, 106, 398, 405–407
Theologische Tugenden 62, 370f., 413 Anm. 42, 438
Anm. 200
Tugend des Architekten 20, 97, 101, 123 Anm. 68,
368–372, 378, 430 Anm. 144
Tugend der Architektur 87 Anm. 110, 123 Anm. 68,
378f.
siehe auch: Architektur/Nutzen der Archi-
tektur
Tugend des Bauens 20, 116 Anm. 36, 375, 416 Anm. 56
Tugend des Bauherrn/Fürsten 20, 96f., 112 Anm. 12,
115 Anm. 36, 198, 206f., 207–210, 242, 361 Anm.
262, 373–379, 405–407, 417 Anm. 59
Tugend der Bürger 20, 94, 111f. Anm. 12, 198, 204–
207, 460–463
Tugendberg 399–401
Tugenddidaktische Bilder und Riten 367, 385–407,
412 Anm. 35
siehe auch: Caritas, Exempla virtutis, Fides,
Fior di Virtù, Fortitudo, Iustitia, Laster, Libe-
ralitas, Liebe, Magnificentia, *moralità*, Pruden-
tia, Sapientia, Sforzinda/Haus der Tugend und
des Lasters, Sforzinda/Theater der Tugend,
Spes, Temperantia, *Verità e Bugia*, Veritas
Turba philosophorum 175 Anm. 71, 177 Anm. 76, 364 Anm. 275
Turin 179 Anm. 81
Turm, drehbar 181f. Anm. 93, 294, 301, 303, 339 Anm. 146,
387, 429 Anm. 134, *Taf. f. 172r*
Turm, bereitbar 294f., 301, 303, *Taf. f. 99r, Taf. f. 122r*
Turmbau zu Babel 418 Anm. 67
Tyros 239 Anm. 109
ubi sunt? 232 Anm. 72
Uccello, Paolo 64 Anm. 6
Ulm, Münster 222 Anm. 28
Unionskonzil 24 Anm. 14, 64 Anm. 7, 66 Anm. 14, 231 Anm.
65, 286, 287f., 296, 299, 306, 313f., 315 *Abb. 6.20.*, 320, 341
Anm. 154, 346 Anm. 184, 360 Anm. 255
Universität 20, 170 Anm. 42, 186 Anm. 111, 252, 370, 382f.,
397, 407
Universum: siehe Kosmos
Uomini famosi 392, 394, 432 Anm. 156
Urban VIII. (Barberini) 204
Urbino 103, 120 Anm. 55,
Palazzo Ducale 16, 29 Anm. 37, 413 Anm. 46
Urhütte 94, 135, 138f., 258, *Taf. f. 5r, Taf. f. 5v, Taf. f. 11v, Taf.
f. 54v*, vgl. *Taf. f. 59r*
Ursprung Ägypten 279–296
utilità: siehe Architektur/Nutzen der Architektur
utopia del mestiere 18, 95, 97–103, 375, 392
Utopie 18, 91–95, 106, 120 Anm. 56, 182 Anm. 93, 233 Anm.
74, 242, 259, 311–313, 371, 396, 420 Anm. 78, 440 Anm.
208, 467, 486
Uzun Hasan 309, 357 Anm. 238
siehe auch: Tabriz/Palast des Uzun Hasan
Valens, Flavius 361 Anm. 258
Valeriano, Pierio 219 Anm. 15
Valerius Maximus 304, 355 Anm. 220
Valesius von Ostia 369, *Abb. 7.1.*, 417 Anm. 59
Valla, Lorenzo 241, 253, 287
Varro, Marcus Terentius 203, 223 Anm. 36, 304, 331 Anm. 100,
334 Anm. 110, 336 Anm. 115, 378, 420 Anm. 75, 474 Anm.
35
Vasari 12f., 21 Anm. 4, 31, 33, 64 Anm. 6, 65 Anm. 10, 82 Anm.
84, 86 Anm. 106, 216 Anm. 9, 321, 355 Anm. 219, 359 Anm.
249, 367, 431 Anm. 150, 432 Anm. 154, 440 Anm. 208, 470
Anm. 4, 489 Anm. 1
Vase: siehe Gefäß
Vegio, Maffeo 33, 271f. Anm. 46, 360 Anm. 255, 368, 409 Anm.
18
Velnaron 293, 439 Anm. 204
Venedig 48, 57, 60, 77 Anm. 71, 126 Anm. 86, 160, 164 Anm. 10,
261 Anm. 8, 305, 306, 341 Anm. 154, 353f. Anm. 217, 386
Ca' d'Oro 105
Gründung 216 Anm. 9
Palazzo Corner Loredan 105

- San Marco 362 Anm. 263, 391
Santa Maria dei Miracoli 200
siehe auch: Filarete, Ca' del Duca
- Venus (Mythologie) 387f., 393, 402, 404, 429 Anm. 141
Venus (Planet) 157, 187 Anm. 122, 408 Anm. 7
- Vergil 185 Anm. 104, 204, 224 Anm. 39, 234 Anm. 79, 245, 249, 304, 325 Anm. 37, 342 Anm. 162, 394, 454–456, 460, 466, 476 Anm. 49, 493 Anm. 30
- Verità e Bugia* 388f., 391, 393
- Veritas (*verità*, Wahrheit) 20, 175 Anm. 70, 265 Anm. 17, 280, 283, 316, 320, 361 Anm. 262, 368, 388f.
- Vernunft: siehe *ragione*, *Ragione e Voluntà*, *ratio*
- Verona
Arco dei Gavi 428 Anm. 132
Arena 334 Anm. 110, 420 Anm. 75, 428 Anm. 132, 491 Anm. 19
Kathedrale 179 Anm. 82
Sant'Anastasia 179 Anm. 82
- Verstand: siehe *intelletto*
- Vespasian 202, 226 Anm. 47
- Vespasiano da Bisticci 123 Anm. 65, 237 Anm. 101, 313f., 414 Anm. 51, 494 Anm. 38
- vetro cristallino* 305, 353 Anm. 217
siehe auch: Mosaik
- Vetus Latina 358 Anm. 240
- Vierzahl 124 Anm. 73, 136f., 139, 141, 152f., 154, 220 Anm. 23, 230 Anm. 61, 234 Anm. 75, 237 Anm. 98, 306f., 386, 391
siehe auch: Elemente, Tugend/Kardinaltugenden, Kubus
- Vignola, Giacomo Barozzi da 88 Anm. 117
- Villani, Filippo 156, 216 Anm. 9,
Villani, Giovanni 216 Anm. 9
- Vimmercati, Raffaele 156
- Vinzenz von Beauvais 234 Anm. 80, 237 Anm. 103, 456
- virtù*, *Virtus*: siehe Tugend
- Visconti, Azzo 434 Anm. 174
- Visconti, Galeazzo II. 36
- Visconti, Gian Galeazzo 87 Anm. 113, 194–196, *Abb. 4.1.*, 207, 222 Anm. 28, 431 Anm. 152
- Visconti, Filippo Maria 36, 58, 110 Anm. 8, 265 Anm. 20, 296
- Vistarini, Bartolomeo 45
- Vitelleschi, Lorenzo 471 Anm. 11
- Viterbo 200
- Vitruv 11, 13, 18, 25 Anm. 14, 29f. Anm. 38, 36, 62, 64 Anm. 6, 91, 107, 109 Anm. 1–2, 111 Anm. 11, 114 Anm. 30, 115 Anm. 35, 118 Anm. 46, 123 Anm. 67, 125 Anm. 81, 135, 138, 162 Anm. 3, 168 Anm. 27–28, 189 Anm. 138, 252, 256, 259, 272 Anm. 47, 279, 288, 294, 304, 319, 323 Anm. 9, 339 Anm. 146, 369f., *Abb. 7.1.*, 372, 384, 394, 410 Anm. 23–24, 412 Anm. 35 und 37, 415 Anm. 51, 428 Anm. 132, 473 Anm. 24, 476 Anm. 48, 481, 483f., 489 Anm. 1, 491 Anm. 19, 492 Anm. 21
siehe auch *homo ad circulum et ad quadratum*, *homo bene figuratus*
- Vittoria 215 Anm. 9
- Vittorino da Feltre 382
- Vogelschau 191, 224 Anm. 39
- Volari* 293
- Volgare 11, 29 Anm. 38, 109 Anm. 4, 118 Anm. 46, 241, 253f., 268 Anm. 31, 361 Anm. 262, 373, 408 Anm. 5 und 7, 456
- Volkssprache: siehe Volgare
- Voluntà e Ragione*: siehe *Ragione e Voluntà*
- Vorlesen 248, 251–255, 384
- Vorzeichen: siehe Augurium
- Voynich Codex 268 Anm. 31
- Vulkan 336 Anm. 121
- Waage (Sternzeichen) 157
- Wahrheit: siehe Veritas
- Warnke, Martin 18, 449, 460
- Wasser 14, 52, 78 Anm. 72, 82 Anm. 82 und 84, 85 Anm. 104, 91, 93, 110 Anm. 9, 111 Anm. 11, 112 Anm. 12 und 14, 139, 153, 162 Anm. 5, 194, 196, 197f., 210, 211, 214 Anm. 4, 220 Anm. 23, 268 Anm. 31, 294f., 297, 301–303, 313, 343 Anm. 171, 389, 403, 420 Anm. 75
siehe auch: Elemente, Sforzinda/Aquädukt, Sforzinda/Brunnen, Sforzinda/Flüsse, Sforzinda/Wassergraben, Sforzinda/Wasserreservoir, Sforzinda/Wasserwege
- Weihe 197, 221 Anm. 25, 225 Anm. 45
siehe auch: Kirchweihe
- Wein 194, 196f., *Abb. 4.4.*, 197f., 214 Anm. 4, 220 Anm. 23, 404
- Weisheit: siehe Sapientia
- Weltbild: siehe *Imago mundi*
- Weltchronik 356 Anm. 232, *395 Abb. 7.4.*
- Weltenbaum 19, 191, 210f., 212, 239 Anm. 109
- Weltenberg 153
siehe auch: Renaissance der Welt
- Weltkarte: siehe *Mappa mundi*
- Weltschöpfung 18f., 19, 136–139, 145, 147f., 156–158, *Abb. 3.25.*, 160, 167 Anm. 23, 172 Anm. 51, 176 Anm. 75, 190 Anm. 141, 211, 488
- Weltwunder 284, 323 Anm. 9
- Weltzeitalter 344 Anm. 171, 392, 394, 433 Anm. 156
- Widder (Sternzeichen) 147, 156, 157f., 159, 188 Anm. 129 und 131, 192, 216 Anm. 9
- Wieder-Woldan-Weltkarte 345 Anm. 181
- Wiener Dioskurides 178 Anm. 80
- Wilhelm von Auvergne 287
- Wilhelm von Rubruk 350 Anm. 204
- Winde 91, 135, 154, 189 Anm. 138, 234 Anm. 75, 292, 294, 301f., 336 Anm. 115, 339f. Anm. 145–147, 386, 387, 393, 419 Anm. 72–73, 427 Anm. 131, 442 Anm. 219, 469 Anm. 3
siehe auch: Skulptur, tönende
- Wolfram von Eschenbach *Parzival* 358 Anm. 244
- Xenokrates 304
- Xenophon 304, 352 Anm. 212, 416 Anm. 54, 441 Anm. 214, 475 Anm. 40

Yggdrasil 239 Anm. 109

Zanino Barbate da Rimini 44

Zara Yaqob 346 Anm. 183, 347 Anm. 185–186

Zenale, Bernardo 165 Anm. 17

Zeus: siehe Jupiter

Zeuxis 453f.

Zirkel 135, 137, 160f., 167 Anm. 26–27, 489 Anm. 1, 490 Anm.

15

Zodiakus: siehe Tierkreis

Zoroaster 329 Anm. 77

Zünfte 105f., 126 Anm. 93, 129, 302, 393, 403, 405, 435 Anm.

176, 444 Anm. 234–235