

Der Herrscher im Bild.
Präsenz und Propaganda in Büchern des Quattrocento



Benjamin Rux

Dissertation

2021

Dissertation im Fach Kunstgeschichte
abgeschlossen am 01.04.2014

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät der
Friedrich-Schiller-Universität Jena

Erstgutachter: Prof. Dr. Dieter Blume, Jena
Zweitgutachter: Prof. Dr. Reinhard Wegner, Jena
Drittgutachter: Prof. Dr. Frank Zöllner, Leipzig

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung zur Veröffentlichung	
Vorwort	11
Thema und Inhalt / Grundannahmen / Methode / Forschungsstand	
1. Einleitung	17
1.1 Bilder in Büchern zur Zeit des Humanismus – eine gattungsspezifische Verortung	17
1.1.1 Wörter und Bilder – ein fruchtbares Konkurrenzverhältnis	17
1.1.2 Zur Visualität antiker Rhetorik	21
<i>Enargeia und Präsenz</i> <i>Evidenz, Persuasion und Bilder als Augenzeugen</i> <i>Ekphrasis</i>	
1.1.3 Zur visuellen Seite des Humanismus	28
1.1.4 Die Macht des Bildes: Methode und bildwissenschaftliche Verankerung	32
1.2 Vom „Mediencondottiere“	37
1.2.1 Italien im 15. Jahrhundert – ein politischer Lagebericht	37
1.2.2 Gelehrte, Künstler, Regenten: Der Renaissancehof	40
1.2.3 <i>Magnificentia</i> und die Evidenz des Visuellen	42
1.2.4 Bibliophile Kulturen: Bücher und Bibliotheken als Orte höfischer Propaganda	45
1.2.5 Buchmalerei als interhöfisches Kommunikationsmittel	48
2. Das Epos und die Bilder	55
2.1 Der neue Aeneas	55
2.2 Basinio da Parmas <i>Hesperis</i>	59
2.2.1 Entstehung und Inhalt	59
2.2.2 Die Bilder Giovanni da Fanos	63
<i>Raumdarstellung und Präsenz</i> <i>Ekphrasis und das fruchtbare Konkurrenzverhältnis von Text und Bild</i>	
2.2.3 Der Ruhm des Herrschers, der Ruhm des Dichters, der Ruhm des Malers	82

2.3	Tito Vespasiano Strozzi's <i>Borsias</i>	85
2.4	Francesco Filelfo's <i>Sphortias</i>	92
2.5	Weitere Epen und deren Visualität	96
2.5.1	Matteo Zupardos <i>Alfonseis</i>	96
2.5.2	Ugolino Verinos <i>Carlias</i>	98
2.5.3	<i>Martias, Volaterrais, Feltria</i> : Ependichtung für Federico da Montefeltro	101
2.6	Die Botschaft epischer Bilder – ein Fazit	106
3.	Vom fehlenden Xenophon oder: Visualität und Geschichte in Neapel	111
3.1	Alfonso und die Bücher: Kulturpatronage unter den Aragonesen	111
3.2	Visualität in der neapolitanischen Historiografie	116
3.2.1	Historiografie und Humanismus	116
3.2.2	„Ein Xenophon fehlt uns“	118
3.3	Fünf neapolitanische Historiografen im Vergleich	125
3.3.1	Gaspare Pellegrino	126
3.3.2	Lorenzo Valla	128
3.3.3	Bartolomeo Facio	130
3.3.4	Panormita	134
3.3.5	Giovanni Pontano	138
3.4	Geschichtsdarstellung im Relief: Die Bronzetore am Castel Nuovo	140
3.5	Sichtbare <i>virtus</i>: Die neapolitanischen Fürstenspiegel	146
3.5.1	Die Tradition der <i>Specula principis</i> zwischen Sein und Schein	146
3.5.2	Diomedes Carafas und Giovanni Pontanos Anweisungen an den Fürsten	147
3.5.3	Der Traktat <i>De maiestate</i> von Giuniano Maio	150
	<i>Die Bilder</i>	
	<i>Bilder als Augenzeugen</i>	
	<i>Sinnbilder</i>	
	<i>Visuelle Evidenz</i>	
3.6	Die humanistische Historiografie in Neapel und die Bilder – ein Fazit	164

4.	Reiterbilder	169
4.1	Der Herrscher zu Pferde	169
4.2	Das ritterliche Reiterbild	170
4.2.1	Die Visconti-Reiterbilder im <i>Semideus</i> des Catone Sacco	170
4.2.2	Des Kaisers neue Rösser: Pisanellos Medaillen	172
4.2.3	Die Reiterbilder Alfonso d'Aragnas	175
4.2.4	Francesco Sforza und das lombardische Reiterbild	179
4.3	Der Herrscher als Triumphator	182
4.3.1	Das Reiterbild Ferrantes in einer Platon-Handschrift	182
4.3.2	Die Cicero-Handschrift in Wien	185
4.3.3	Bartolomeo Colleoni und der <i>Dexileos</i>	188
4.3.4	Die Reiterbilder des Federico da Montefeltro	192
4.3.5	Die Reiterbilder der Sforza	197
4.4	Vom Ritter zum Triumphator – ein Fazit	203
5.	Triumphzugsdarstellungen	207
5.1	Die Motiventwicklung in der Antike und bei Petrarca	207
5.2	Der Triumphzug Alfonsos in Neapel und die Reaktion der Buchmalerei	209
5.2.1	Der Umzug am 26. Februar 1443	209
5.2.2	Das Triumphzugsbild in einer vatikanischen Handschrift	210
5.2.3	Andere Darstellungen des Triumphzuges im Vergleich	214
5.3	Andere Triumphzugsdarstellungen	216
5.3.1	Der Triumph Ferrantes	216
5.3.2	Der inszenierte Triumph: Sigismondo Malatesta vs. Federico da Montefeltro	219
5.3.3	Borso d'Este und der Triumph der Tugend	225
5.3.4	Die triumphale Buchseite und der Triumph des Matthias Corvinus	227
5.4	Triumph und Bild – ein Fazit	232
6.	Zusammenfassung	234
	Übersicht der bearbeiteten Handschriften	237
	Literaturverzeichnis	241
	Abbildungen	289

„Eben die Taten, welche die Maler als gegenwärtige darstellen,
werden von den Schriftstellern als vergangen erzählt und beschrieben.“

Plutarch: *De gloria Atheniensium* 347a
PLUTARCH 1948, S. 152

„Kein Land, kein Zeitalter wird aufhören, Dich mit der Rohrflöte zu feiern – man
kann kaum hoffen, dass dies durch Bilder und Statuen geschehen könnte,
weil diese ja stumm sind und nicht leicht durch die Welt hier- und
dorthin getragen werden können.“

Guarino da Verona in einem Brief an Alfonso d' Aragona aus dem Jahr 1447
GARIN 1966, S. 209

„Denn auch dies Jahrhundert wird alt werden, und die Nachwelt wird es
ganz gewiss für einen letzten Rest des goldenen Zeitalters halten, wenn einmal
die Schilderungen, die genaues Zeugnis geben sollen
von unserer Zeit, imstande sein werden, die Größe und Würde unseres
Jahrhunderts wiederzugeben. Und ich weissage, dass dies geschehen wird.
Doch genug davon!“

Panormita: *De dictis et factis Alphonsi regis*
PANORMITA 1912, S. 86

Vorbemerkung zur Veröffentlichung

Wie nah dran an der Gegenwart kann eine kunsthistorische Arbeit sein, deren Untersuchungsgegenstand im 15. Jahrhundert angesiedelt ist? Oder anders: Kann eine wissenschaftliche Studie über den Mediengebrauch der Renaissance-Fürsten Aussagen über das Verständnis politischer Herrschaft im 21. Jahrhundert treffen – und damit über den Handlungsrahmen, der alle großen Herausforderungen unserer Zeit berührt? Mit diesen Fragen sieht sich konfrontiert, wer sich als Forscher über drei Jahre mit einem in weiter Ferne scheinenden Phänomen auseinandersetzt, als Mensch aber in einer Gegenwart voller Krisen lebt und darin verwickelt ist. Nicht lange nach dem Beginn meiner Studien an der Bibliotheca Hertziana in Rom vor etwa zehn Jahren bauten sich fast automatisch immer wieder Bezugspunkte zwischen der „Welt von Vorgestern“ und der Welt, in der wir jetzt leben, auf.

Da war das korrupte „System Berlusconi“, zentriert im Palazzo Chigi, nur wenige Gehminuten von meinem Schreibtisch an der Spanischen Treppe entfernt, das mit all seiner Arroganz und Medienmacht fast wie ein Spiegelbild der Inszenierungsstrategien der Renaissanceherrscher schien. Damals war noch nicht abzusehen, dass einige Jahre später mit Donald Trump ein noch weitaus gravierenderes Beispiel eines selbstherrlichen *principe* auftreten sollte, der mit aller Kunst der Rhetorik und einem gekauften Medienimperium Fakten in „Fake News“ und Recht in Unrecht zu verwandeln suchte – mit Erfolg. Die Nähe dieser postdemokratischen Populisten – aber auch der autoritären Herrscher à la Erdogan und Putin – zu den Herrschern und Condottieri der Renaissance ist frappierend. Frappierend auch die vergleichbare Intensität einer Dienstbarmachung von Kunst und Medien, die Umgebung mit ganzen Heerscharen von Beratern (damals humanistische Berater, heute PR-Manager), die ein bestimmtes Publikum von der „guten“ Seite des Herrschers, dem „richtigen“ Verlauf der Geschichte und der Legitimität seiner Macht überzeugen sollen.

Dass diesem alten wie neuen Typus des Herrschers vor allem daran gelegen ist, eigene Interessen, die der Familie und des „Clans“ zu befriedigen und Nachruhm zu generieren, die eigentlichen Herausforderungen aber marginalisiert, neue Krisen hervorruft und vor allem im globalen Süden „failed states“ hinterlässt, bedarf mit Blick auf das 21. Jahrhundert keiner weiteren Erklärung. Für das 15. Jahrhundert erscheint dieser Punkt aber durchaus erstaunlich, haben wir die Zeit der Frührenaissance doch als eine Epoche höfischen Glanzes, kultureller Blüte und zivilisatorischen Fortschritts in Erinnerung. Die an den Höfen entstandene Kunst, die wir bewundern, war Teil eines ausgeklügelten Systems, das vor allem durch die Wiederentdeckung und Wiederverwendung rhetorischer Strategien zur Entfaltung kam. Der Renaissanceherrscher musste kein ausgewiesener Feldherr und erst recht nicht umfassend gebildet sein, aber er musste sich als ein solcher zu inszenieren verstehen. Auch in allen anderen Bereichen politischer Machtausübung musste er vorgeben, das Gravitationszentrum zu sein, ohne diese Position je ausfüllen zu können. Geschärft durch die Kenntnisse antiker Rhetorik und deren Überzeugungsmechanismen waren visuell und sprachlich verfasste Medien (und deren Autoren: Künstler und Humanisten) dabei des Fürsten beste Begleiter. Ohne sie hätten nicht nur die Kinder, sondern die gesamte Bevölkerung in den italienischen Herrschaftsgebieten unumwunden feststellen können: Der Kaiser ist ja nackt!

Ein so interdisziplinär angelegtes und bildreiches Projekt hat viele Begleiterinnen und Begleiter. Danken möchte ich zuerst Dieter Blume, der mich zu einer Magisterarbeit über die Miniaturen zu Basinio da Parmas *Hesperis* angeregt hat und mich ermutigte, die Ergebnisse in einen größeren Zusammenhang zu stellen und zum Ausgangspunkt einer Dissertation zu machen. Seine fachliche und freundschaftliche Begleitung meiner Studien in Rom und Jena hat mir immer den nötigen Rückhalt gegeben. Für die weiteren Gutachten

danke ich herzlich Reinhard Wegner und Frank Zöllner. Die ersten beiden Jahre meines Forschungsprojektes durfte ich als Stipendiat an der Bibliotheca Hertziana in der wunderbaren Stadt Rom verbringen. Dort gewann die Arbeit bei Vorträgen, Studienkursen und in Gesprächen vor allem mit Tobias Haase, Josef Hansbauer, Philine Helas, Martin Raspe, Christina Riebesell und Neela Struck ihre erste Kontur. Die Biblioteca Apostolica Vaticana bot mit ihrem unerschöpflichen Fundus an Renaissancehandschriften den idealen Ausgangspunkt für weitere Forschungsreisen zu den Handschriftenbibliotheken Italiens, etwa an die Biblioteca Estense von Modena, die Biblioteca Riccardiana und Biblioteca Laurenziana in Florenz oder zur Biblioteca Nazionale von Neapel. Ein längerer Aufenthalt führte mich in die Bibliothèque nationale de France nach Paris. Allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern in diesen Häusern danke ich für ihre Hilfe und den oft unkomplizierten Zugang, den sie mir zu ihren Schätzen verschafft haben.

Zurück in Jena gaben die Atmosphäre des Kolloquiums bei Dieter Blume und der wissenschaftliche Austausch mit Kolleginnen und Kollegen auch anderer Fachrichtungen – etwa mit dem Politologen Michael Dreyer, dem Altphilologen Roderich Kirchner und dem Bildwissenschaftler und Phänomenologen Lambert Wiesing – meiner Dissertation eine breitere Ausrichtung. Gerne denke ich auch an die gewinnenden Gespräche mit Toni Hildebrandt und Stephan Rößler zurück. Das gründliche Korrekturat besorgte Christine Jakobi-Mirwald. Alle zusammen haben ihren Teil zur Entstehung der Untersuchung beigetragen, die im Herbst 2013 als Dissertation von der Friedrich-Schiller-Universität Jena angenommen wurde und nun in leicht überarbeiteter und aktualisierter Fassung vorliegt. Und allen sei hiermit herzlich gedankt!

Leipzig im Herbst 2021

Vorwort

Thema und Inhalt

Eine kunsthistorische Arbeit über politische und historische Bilder in Büchern bedarf einer Begründung. Die Bilder – so könnte ein Einwand lauten – fänden sich in völlig heterogenen Texten wieder, die untereinander gar nicht vergleichbar seien. Auch die unüberschaubare Fülle solcher Bilder mache es unmöglich, über sie als Gesamtheit zu sprechen. Diesen Befürchtungen, die sich mir zu Beginn der Arbeit in den Weg stellten, musste mit einer klaren Eingrenzung und Klassifizierung des Forschungsgegenstandes begegnet werden.

Geografisch lassen sich die hier behandelten Bilder an die italienischen Höfe verorten, zeitlich in die sowohl politisch als auch künstlerisch so ereignisreichen Jahre zwischen dem Konzil von Ferrara/Florenz (1438–1439) und dem Eingreifen Frankreichs in die Auseinandersetzungen auf der Halbinsel im Jahr 1494. Innerhalb der italienischen Pentarchie – Mailand, Venedig, Florenz, der Heilige Stuhl und Neapel – werden für diese Untersuchung nur die Höfe der Visconti und Sforza in Mailand und der Aragonesen in Neapel eine tragende Rolle spielen, die aus unterschiedlichen Gründen die Herstellung teils prächtig bebildeter Bücher forcierten, so dass der veranschlagte Zeitraum als letzte Blütezeit der höfischen Buchmalerei in Italien vor der Medienrevolution des Buchdruckes bezeichnet werden kann. Die Republiken Venedig und Florenz waren für das Medium Buch und dessen visuelle Panegyrik hingegen erst gegen Ende des Quattrocento empfänglich. Stattdessen werden die kleinen Höfe in Ferrara, Rimini und Urbino in den Fokus rücken, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beträchtliche Bibliotheken aufbauen konnten und die Macht der Bilder erkannten.

Fünf Punkte lassen sich als Hauptcharakteristika der vorliegenden Bilder benennen: Sie sind erstens kleinformatig, was sie mit anderen kleinen Medien wie Münzen, Medaillen und Kleinplastiken zusammenbringt, mit denen sie zweitens die Eigenschaft der Mobilität teilen. Bilder in Büchern wurden so zu beliebten Objekten des interhöfischen Geschenkverkehrs, der die Grenzen Italiens auch überschreiten konnte. Stilistische Neuerungen übertrugen sich auf diese Weise – wie zu zeigen sein wird – relativ schnell von einem Hof an den anderen. Drittens sind alle diese Bilder an den Höfen Italiens entstanden und haben den Hof bzw. dessen Repräsentanten zum Inhalt, sind also als dezidiert politisch zu bezeichnen, indem sie stets einen zeitgenössischen Herrscher oder zeitgeschichtliche Ereignisse zeigen. Fast immer ist ein politischer Machthaber als Auftraggeber oder Adressat der Bücher ausfindig zu machen. Kommunale, klerikale oder merkantile Initiativen spielen im Entstehungsprozess der behandelten Bücher hingegen nur eine untergeordnete Rolle. Viertens ist die besondere Beziehung von Text und Bild im Medium des Buches in Anschlag zu bringen und geradezu als ein fruchtbares Konkurrenzverhältnis zu bezeichnen. Die Buchmalereien beziehen sich stark auf die Historiografien, Epen, Traktate und antiken Übersetzungen, interpretieren sie visuell, produzieren neue Sinnzusammenhänge und besetzen vorab Deutungsmöglichkeiten. Fünftens geht mit der Verwobenheit von Texten und Bildern ein exklusiver Sinngehalt einher, der sich nur dem erschließt, der das Buch aufschlägt und darin blättert. Die politischen Botschaften dieser Bilder richten sich nur an einen eingeschränkten, elitären Rezipientenkreis und konnten viel gelehrter und anspielungsreicher ausfallen, als es das Fresko oder das öffentliche Monument vermochte.

In einem einführenden Kapitel wird in zwei Schritten das humanistische Klima vorgestellt, dem die Bilder ihre Entstehung zu verdanken haben. Ausgangspunkt ist dabei zunächst ein intellektueller Dialog über Bilder am Hof von Ferrara, der über die Klärung wichtiger Begriffe wie *enárgeia*, Evidenz und Ekphrasis zu der Frage nach der Bedeutung der

Visualität innerhalb des schriftdominierten Humanismus führt und in methodische Reflexionen zum Thema Text und Bild – den beiden Grundbestandteilen eines Buches – mündet. Ein zweiter Teil der Einleitung geht auf die historischen Bedingungen der Entstehung von bebilderten Büchern an den Höfen ein, indem in die politische Situation Italiens, das Zusammenspiel von Gelehrsamkeit, Kunst und Herrschaft am Renaissancehof, die Rolle der Bibliotheken und die Nutzung von Büchern als politische Instrumente eingeführt wird. Es hat sich schnell als sinnvoll herausgestellt, die Bildproduktionen eines Hofes nicht chronologisch zu behandeln, sondern hofübergreifend hinsichtlich ihrer Gattungsspezifika gegenüberzustellen. Folglich wurde im zweiten Kapitel zunächst das Genre des Textes – das Epos – als Kategorie gewählt, um Bilder in handschriftlichen Renaissance-Epen zu untersuchen. Im dritten Kapitel stehen Historiografien und Fürstenspiegel im Mittelpunkt, zu denen am Hof der Aragonesen von Neapel zahlreiche Bilder traten, die Aufschlüsse über das Verhältnis von Bild und Geschichte liefern konnten. Während in diesen beiden Kapiteln nicht nur die „realen“ Bilder, sondern auch die fiktiven Bilder einer hochgradig visuellen Sprache in den Fokus rücken, behandeln die folgenden Untersuchungen in den Abschnitten vier und fünf zwei der am häufigsten anzutreffenden Bildgattungen in Renaissancehandschriften: das Reiterbild und die Triumphzugsdarstellung.

Grundannahmen

Die Arbeit wird der Frage nachgehen, weshalb in einer textbasierten humanistischen Hofkultur die bildliche Darstellung von Herrschern und zeitnahen historischen Ereignissen einen offenkundig unverzichtbaren Rang einnehmen konnte. Solcherlei Bilder wurden seit dem zweiten Viertel des Quattrocento hofübergreifend zu einem regelrechten Bedürfnis aufsteigender Regenten, die sich im Mächtetekonzert der italienischen Halbinsel etablieren wollten. Dabei sind es vor allem kleinformatige textbildliche Medien, die von Herrschern zu politischen Zwecken genutzt wurden. Die Vorrangstellung von Wort und Bild hinsichtlich ihrer Möglichkeiten, geschichtliche Ereignisse zu bezeugen, Evidenz und Wahrheit zu suggerieren, unmittelbare Präsenz herzustellen, propagandistische Aussagen zu treffen oder antike Topoi in die Gegenwart zu übertragen, wurde ausgerechnet im humanistischen Medium *sui generis* verhandelt: im Buch.

Es ist also danach zu fragen, was die höfischen Intellektuellenmilieus, aus denen die Bücher hervorgegangen sind, veranlasst hat, politisch relevante Texte zusätzlich mit Bildern zu versehen und ihnen damit ein Potential zuzugestehen, das die Kompetenz des Textes übersteigt. Was konnten die Bilder demnach besser als die Texte und weshalb wurden sie zu einer politischen Notwendigkeit, die ihre Funktion als Buchschmuck weit übersteigt? Eine Antwort, die die Arbeit vorschlägt, liegt im Präsenzcharakter des Bildes, das einerseits ein authentisches Aussehen oder einen authentischen Hergang wiederzugeben vorgibt, andererseits sein in der reinen Sichtbarkeit liegendes, persuasives Potential entfalten will. Fast alle der behandelten Bilder lassen sich als rhetorische Bilder verstehen, die die Betrachterinnen und Betrachter* mit dem Aufschlagen der Buchseite überzeugen und einnehmen wollen. Darin erinnern sie an Aufführungspraktiken des antiken Theaters oder die Verwendung von Kultbildern im Mittelalter.

Die Buchmalereien verfolgen damit erstens eine Inszenierung des Herrschers und sind bestrebt, durch visuelle Strategien von Präsenz und Evokation ein gefälliges Bild des Machthabers zu projizieren. Ihre Entwicklung war zweitens eng mit dem Bedürfnis nach Geschichtsdarstellung und Vitenschreibung verbunden, die an den italienischen Höfen in

* Im weiteren Text wird der Einfachheit halber nur die männliche Form verwendet, was der von Männern dominierten Renaissancekultur auch entspricht; wo es sinnvoll erscheint ist die weibliche Form aber natürlich mit eingeschlossen.

der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine neue Qualität erlangte und in zunehmend propagandistisch ausgerichteten Historiografien und Epen ihren literarischen Ausdruck fand. Im Einklang mit den Texten waren die kleinformatischen „Historienbilder“ an der Darstellung und Zurschaustellung von Geschichte, die um die tugendhafte Figur des Protagonisten modelliert wurde, beteiligt. Der Vorrang der beiden Medien Text und Bild hinsichtlich ihrer Evidenz und Bezeugungskraft wird hier im Zuge des humanistischen Diskurses um den *paragone* neu verhandelt. Damit sind die Buchmalereien – drittens – nicht nachfolgender, illustrativer Buchschmuck, sondern von Beginn an integraler Bestandteil einer politisch konnotierten Text-Bild-Kombination. Viertens zeigen sich die Bilder besonders offen für künstlerische Experimente und Innovationen. Sie entstammen einem humanistischen, literarischen Milieu und richten sich an dieses, weshalb sie eine spezielle Affinität zur Rhetorik, zur Narration, zur suggerierten Lebendigkeit und zu anderen kunsttheoretischen Fragestellungen der Zeit aufweisen können. Fünftens weisen die Bilder exemplarisch darauf hin, wie stark sich die italienische Hofkultur aus mittelalterlichen Traditionen speiste und ritterliche Bildvorstellungen mit antikischen Formen ganz selbstverständlich verschmelzen konnten.

Methode und Forschungsstand

Jonathan J. G. Alexander hat in einem beachtenswerten Aufsatz einmal dazu aufgerufen, die wissenschaftliche Beschäftigung mit der italienischen Buchmalerei nicht – wie oft geschehen – auf die Stil- und Autorenfrage zu beschränken, sondern einen größeren Fokus einzunehmen, um die Korrespondenzen zwischen der Buchmalerei und „the social and cultural life of a period“ besser zu erfassen.¹ Dabei gelte es auch, die kleinformatischen Bilder mit der Monumentalmalerei und der Bildhauerei in Beziehung zu setzen.

Diesem Ansatz fühlt sich die vorliegende Studie verpflichtet. Sie beabsichtigt nicht, eine Künstlergeschichte zu schreiben, zumal viele Buchmaler namentlich gar nicht bekannt sind. Vielmehr interessiert die Frage nach den genuinen Qualitäten von Bildern in der Frühen Neuzeit, nach den Möglichkeiten der politischen Nutzung von Bildern in Büchern und den kommunikativen Aspekten des Visuellen im Kontext höfischer Verflechtungen. Nur ein interdisziplinäres Herangehen konnte diesen Ausgangsfragen gerecht werden. Einen ersten Schritt stellte die Erschließung des Materials in den Renaissancehandschriften der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom, der Biblioteca Estense von Modena, der Biblioteca Riccardiana und der Biblioteca Laurenziana in Florenz, der Biblioteca Nazionale von Neapel und der Bibliothèque nationale de France in Paris dar. Nach Ordnung und Auswahl der Bilder konnte unter Verwendung kunsthistorischer und bildwissenschaftlicher Forschungsansätze die Arbeit an der vorliegenden Untersuchung beginnen (Kap. 1.1.4). Ein Blick in das Literaturverzeichnis verrät den vielfachen Rückgriff auf historische, philologische, medientheoretische und politikwissenschaftliche Titel, die für die Beurteilung der immer in einem Zusammenhang mit dem begleitenden Text zu erforschenden Bilder von unschätzbare Hilfe waren. Dem Zusammenspiel mit dem Text antworten von anderer Seite Korrespondenzen zu Malerei und Skulptur, zu Medaillen und Cassoni, zu den ephemeren Bildern der italienischen Festkultur und den literarisch verfassten „Bildern“ der Humanisten, die stets in die Bildanalyse einbezogen wurden.

Die für die großformatigen Werke des Quattrocento längst obligatorische Untersuchung in Bezug auf das soziale Umfeld, auf die politische Ikonografie oder die Verflechtung mit dem Humanismus ist für die italienische Buchmalerei der Renaissance noch nicht zur Selbstverständlichkeit geworden. Zwar liegen einige Monografien zu Miniaturmalern wie

¹ JONATHAN J. G. ALEXANDER: *Italian Manuscripts in British Collections*, in: *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento*, hrsg. von Emanuela Sesti, Florenz 1985, S. 99–126, hier S. 126.

Guglielmo Giraldi von Giordana Mariani Canova vor, die sich um viele Forschungen zur italienischen Buchmalerei verdient gemacht hat,² auch existieren groß angelegte Zusammenstellungen regionaler Schulen von Hermann J. Hermann für die Miniaturmalerei in Ferrara unter den Este³, von Tamaro de Marinis für das aragonesische Neapel⁴ oder das enzyklopädische Werk zur florentinischen Buchmalerei der Renaissance von Annarosa Garzelli und Albinia de la Mare.⁵ Diese und andere Arbeiten der italienischen Kunstgeschichte gehen jedoch oft unbefriedigend mikroperspektivisch vor, indem sie – das ist ihr Verdienst – Zuschreibungen treffen und regionale Stile voneinander scheiden, andere Fragen jedoch weitestgehend ausblenden. Eine Ausnahme stellt die Forschungsarbeit Gennaro Toscanos dar, dessen Untersuchungen zur neapolitanischen Buchmalerei für die vorliegende Arbeit einen wichtigen Beitrag lieferten.⁶ Das Ausgrenzen der Buchmalerei in gattungsspezifischen Publikationen deutscher Sprache ist ebenso bezeichnend; exemplarisch sei auf eine bei Joachim Poeschke eingereichte Dissertation zu Reiterbildern in der Renaissance verwiesen, bei der die vielfältigen Reiterdarstellungen in Büchern (Kap. 4) keine Erwähnung finden.⁷

Umso beruhigender war es, mit den Arbeiten von Jonathan J. G. Alexander und François Avril zwei verlässliche Autoren in den Regalen zu wissen, die den humanistischen Gehalt der Bilder und ihre höfische Funktion nie aus den Augen verloren haben, weshalb ihre Bücher immer wieder in die Hand genommen wurden.⁸ Als unerlässlich erwiesen sich die Forschungsarbeiten von Michael Baxandall⁹ und Ulrich Pfisterer¹⁰, die sich zwar nur am Rande mit der Buchmalerei auseinandergesetzt haben, in ihren Untersuchungen zum Verhältnis von Wort und Bild und den visuellen Interessen der Humanisten dieser Arbeit aber einen wesentlichen Impuls gegeben haben. Gleiches lässt sich über die Forschungen zum politischen Bildgebrauch an den italienischen Höfen von Charles Rosenberg und Joanna Woods-Marsden sagen¹¹: Die von diesen Autoren herangezogenen Bildmedien – in erster Linie Medaillen, Herrscherporträts und öffentliche Monumente – sollen nun um die Gattung des Miniaturbildes ergänzt werden, denn eine zeitlich und räumlich eng umrissene, systematische Untersuchung zu Form, Aussage und Gebrauch von politischen oder historischen Bildern in Büchern des Quattrocento blieb bislang ein Desiderat.

² GIORDANA MARIANI CANOVA: *Guglielmo Giraldi. Miniature Estense*, Modena 1995.

³ HERMANN JULIUS HERMANN: *La miniatura estense*, hrsg. von Federica Toniolo, Modena 1984 (Wien 1900).

⁴ TAMMARO DE MARINIS: *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 4 Bde., Mailand 1947–1952.

⁵ ANNAROSA GARZELLI / ALBINIA DE LA MARE: *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1440–1525. Un primo censimento*, 2. Bde., Florenz 1985.

⁶ Vgl. die zahlreichen Aufsätze des Kunsthistorikers im Literaturverzeichnis.

⁷ RAPHAEL BEUING: *Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria*, Münster 2010.

⁸ Vgl. besonders die Kataloge von JONATHAN J. G. ALEXANDER: *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination 1450–1550*, München 1994; JONATHAN J. G. ALEXANDER: *The Painted Book in Renaissance Italy 1450–1600*, London/New Haven 2016 und FRANÇOIS AVRIL: *Dix siècles d'enluminure italienne (VI^e–XVI^e siècles)*, Katalog zur Ausstellung, Paris 1984.

⁹ Vgl. etwa den „Klassiker“ von MICHAEL BAXANDALL: *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford 1971.

¹⁰ Zum Beispiel die kürzlich veröffentlichte Habilitationsschrift ULRICH PFISTERER: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.

¹¹ Etwa der Sammelband von CHARLES M. ROSENBERG (Hrsg.): *The Court Cities of Northern Italy*, Cambridge 2010 oder JOANNA WOODS-MARSDEN: *How Quattrocento Princes used Art: Sigismondo Pandolfo Malatesta of Rimini and 'cose militari'*, in: *Renaissance Studies* 3/4 (1989), S. 387–414.

1. Einleitung



1. Einleitung

1.1 Bilder in Büchern zur Zeit des Humanismus – eine gattungsspezifische Verortung

1.1.1 Wörter und Bilder – ein fruchtbares Konkurrenzverhältnis

Ferrara galt während der Regierungszeit von Leonello d'Este (1441–1450) als eines der wichtigsten Zentren humanistischer Kultur.¹² Zahlreiche Dichter, Humanisten und Künstler sammelten sich um den kunstsinnigen Regenten, dessen Bildung auch Leon Battista Alberti zu schätzen wusste. Dieser hielt sich wiederholt in Ferrara auf und widmete Leonello mehrere seiner Schriften.¹³

Über die intellektuelle Atmosphäre dieser Jahre sind wir durch Angelo Decembrios Traktat *De politia litteraria* gut unterrichtet.¹⁴ Der vielschichtige Text bietet in sieben Büchern fiktive Gespräche zwischen Leonello und seinen Hofhumanisten um Guarino da Verona, dem *spiritus rector* der Ferrareser Wissenselite, und handelt die zentrale Frage nach der feinen, geschliffenen („politia“) Sprache ab, die sich am Wirklichkeitsideal der Natur zu orientieren habe.¹⁵ Unter „politia litteraria“ versteht Decembrio eine nach dem Vorbild der antiken Autoren gereinigte, realitätsnahe Sprache, die die Sublimierung der Sitten befördert und damit auch ein höfisches Lebensprinzip darstellt, weshalb im Verlauf des Textes noch von Leonello als „noster politissimus omnium princeps“ und der Buchkultur als „libraria politia“ gesprochen wird.¹⁶ Die Verflechtung von Sprache und Moralphilosophie, den beiden Grundelementen der *studia humanitatis*, findet ihr Gravitationsfeld in der höfischen Bibliothek, für die Decembrio einen Kanon griechischer und lateinischer Autoren vorschlägt und eine ideale Arbeitsatmosphäre beschreibt.¹⁷ Urteile über Bilder in Büchern hält der Text kaum parat, doch wird an mehreren Stellen über das Verhältnis von äußerlichem Schmuck und innerer Qualität eines Buches debattiert. Sauber und korrekt

¹² Zu Ferrara unter dem gleichermaßen kunstsinnigen wie gelehrten Leonello d'Este vgl. vor allem WERNER L. GUNDERSHEIMER: *Ferrara: The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton 1973, S. 92–126; KAT. LE MUSE E IL PRINCIPE. *Arte di corte nel Rinascimento padano*, hrsg. von Alessandra Mottola Molfino und Mauro Natale, 2. Bde., Mailand 1991; DETLEF MARKMANN: *Kontinuität und Innovation am ferraresischen Hof zur Zeit Leonello d'Estes (1407–1450)*, Hagen 2000 (Diss. Bochum 1999).

¹³ Im Jahr 1436 widmete Alberti dem jungen Thronfolger seinen Traktat *Philodoxeos*, es folgen mit *Teogenio* und *De equo animante* weitere Widmungen.

¹⁴ Die einzig erhaltene Handschrift ist mit einer Widmung an Pius II. versehen, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. lat. 1794. Decembrio verlieh seiner Schrift vermutlich in den 1450er Jahren am Hof von Alfonso d' Aragona in Neapel und seit 1458 in Spanien seine heutige Form, die Veröffentlichung muss vor dem Tod Pius' II. (1464), vermutlich 1462, angenommen werden, vgl. die kritische Edition ANGELO CAMILLO DECEMBRIO: *De politia litteraria*, hrsg. von Norbert Witten, München 2002, S. 10. Zum Autor vgl. PAOLO VITI: *Angelo Decembrio*, in: DBI 37 (1987), S. 483–488. Auch GUNDERSHEIMER 1973, S. 104–120 geht auf Decembrios Traktat recht ausführlich ein.

¹⁵ Zum Kriterium der Wirklichkeitsnähe und dem Vorbild der Natur vgl. DECEMBRIO 2002, S. 47, 65 und 107, vgl. auch MANFRED LENTZEN: *Die Konzeption einer humanistischen Bibliothek in dem Dialog De politia litteraria von Angelo Camillo Decembrio*, in: Ders., *Literarische Texte in ihrer Zeit. Romanische (insbesondere italianistische) Beispiele vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Darmstadt 2010, S. 91–100. Sowohl Dichter als auch Historiker haben sich nach Decembrio an das Wahrheitsideal zu halten, bemerkt GUNDERSHEIMER 1973, S. 112: „For to Leonello, the cardinal virtue of the historians was that their eloquence had to be confined within the limits of truth“.

¹⁶ Vgl. *De politia litteraria* 7.102.6 und 2.16.6. Zu den sozialen Bedeutungsschichten der Schrift vgl. ALBANO BIONDI: *Angelo Decembrio e la cultura del principe*, in: *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, hrsg. von Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, 3 Bde., Bd. 2, Rom 1982, S. 637–657, hier S. 646–652.

¹⁷ Der Kanon gliedert sich in Dichter (der über allen stehende Vergil, ferner Terenz, 1.3), Rhetoriker (Cicero, 1.4), Geschichtsschreiber (Sallust, Livius, Sueton, Caesar 1.5), Moralphilosophen (Cicero, Plinius d. Ä., 1.7) und Griechen (v.a. Homer, 1.8). Die im Volgare schreibenden Autoren (Dante, Boccaccio, Petrarca, 1.6) kommen bei Decembrio nicht gut weg, vgl. DECEMBRIO 2002, S. 84–90. Zur Vorstellung einer idealen Bibliothek bei Decembrio vgl. auch LENTZEN 2010, S. 95–97.

abgeschriebene Texte verdienen demnach zwar – etwa durch Illustrationen, purpurne oder seidene Einbände, Perlen und Gold – einen angemessenen Schmuck, doch lassen sich qualitativ schlechte Texte nie durch eine prachtvolle Aufmachung wettmachen.¹⁸ Um diesen Sachverhalt zu unterstreichen, wird ein unbefriedigendes Manuskript der *Aeneis* angeführt, dessen Bildschmuck unnütz sei („cum pictura inani“), denn ein altes Pferd wird auch nicht schöner, wenn man es sorgsam dekoriere.¹⁹ Die visuelle Seite der Buchkultur erfährt unter den versammelten Humanisten einige Aufmerksamkeit, wird dem geschriebenen Wort aber klar untergeordnet. Zum Beweis dafür wird etwas ungestüm Homer angeführt, dessen Blindheit auf die Zweitrangigkeit des Visuellen verweise, was freilich Petrarca's Urteil widerspricht, wo Homer als „primo pintor“ gehuldigt wird.²⁰ Decembrios Ausführungen über Bücher und Bibliotheken zeugen damit vom Glauben vieler Renaissanceherrscher an die Macht des Wortes – ein Glaube, der zu einer neuen rhetorischen Hofkultur und zur Konstituierung humanistischer Bibliotheken in Italien führte.

In Kapitel 68 (Buch 6) schildert Decembrio eine illustre Zusammenkunft von Hofgelehrten um Leonello, die über die gemeinsame Betrachtung von Münzen und Gemmen zu einem Gespräch über bildende Kunst finden.²¹ Mit der Fokussierung auf kleine Kunstgegenstände, die in die Runde gereicht werden und die Blicke der Humanisten auf sich ziehen, besticht der Text durch eine ständige Aktivierung des Sehens bzw. der visuellen Einbildungskraft des Lesers, der gleichsam mit in die Betrachtung einbezogen wird. Auch an anderen Stellen der *Politia litteraria* werden Münzen und Kunstwerke wie der Vatikanische Obelisk thematisiert, ohne dass jedoch ausführlich auf Bildprogramme eingegangen wird.²² Offenbar befanden sich unter den beurteilten Kunstwerken auch einige römische Zeichnungen aus dem Umfeld Pisanellos; zumindest wird die Nacktheit der Dioskuren und der Flussgötter, die Pisanello während seines Aufenthaltes in Rom abzeichnete, als Realisierung der Naturschönheit gelobt.²³ Die in der Antike verwirklichte Nachahmung der Natur sei der Gradmesser, an dem sich Dichter und bildende Künstler zu orientieren hätten; aus diesem Grund werde von beiden bei den Alten – etwa bei Horaz und Plinius d. Ä. – mit gleicher Hochschätzung gesprochen: „In den noblen alten Zeiten

¹⁸ „Sunt enim, qui libros purpura, serico, margaritis auroque vestiant“, *De politia litteraria* 1.3.8, zum Verhältnis von Schmuck und inhaltlicher Qualität vgl. ebd., 5.60; vgl. dazu auch DECEMBRIO 2002, S. 79–81. In der Bibliothek aufgestellte Bildwerke von antiken Kaisern und Helden, Musen oder Göttern sind neben Motiven, die zum Studium ermuntern – wie Hieronymus in der Studierstube – erwünscht. Dazu gehören auch wissenschaftliche Bilder wie Weltkugeln und Tierkreiszeichen, vgl. *De politia litteraria* 1.3.5. Zur Bibliothek und zum Buchschmuck auch CHRISTOPHER S. CELENZA: *Creating Canons in Fifteenth Century Ferrara: Angelo Decembrio's De politia litteraria* 1.10, in: *Renaissance Quarterly* 57 (2004), S. 43–98, hier S. 58.

¹⁹ Vgl. zu diesem Aspekt auch GUNDERSHEIMER 1973, S. 109.

²⁰ Vgl. *De politia litteraria* 5.60.7. Petrarca äußert sich in seinen *Trionfi* im Abschnitt *Trionfo della fama* III, 15 über Homer als ersten Maler.

²¹ Das für die Kunstgeschichte äußerst relevante Kapitel 68 wurde veröffentlicht und eingeleitet von MICHAEL BAXANDALL: *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este*, in: *JWCI* 26 (1963), S. 304–326; vgl. auch DECEMBRIO 2002, S. 107–109.

²² Zu den Münzen vgl. *De politia litteraria* 5.53, zum Obelisk 5.55, hier referiert Guarino über technische Fragen und die Geschichte des Monuments, das von Einigen als Grab Julius Caesars gehalten wurde, vgl. BRAIN CURRAN / ANTHONY GRAFTON: *A Fifteenth-Century Site Report on the Vatican Obelisk*, in: *JWCI* 58 (1995), S. 234–248.

²³ Vgl. *De politia litteraria* 6.68.6. Eine Zeichnung des Dioskuren befindet sich in Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv. F. 214 inf. 10v, auf dem Recto des Blattes ist eine Skizze nach Giottos *Navicella* zu sehen, vgl. zur Zeichnung CORDELLIER 1996, S. 153–154, Kat.-Nr. 84. Die andere Zeichnung in Berlin, Kupferstichkabinett, 1359v zeigt den Flussgott Tiber, der sich heute auf dem Kapitol befindet, vgl. DEGENHART/SCHMITT 1995, S. 92 u. 114, die beide Blätter Pisanello zuschreiben, worüber die Forschung geteilter Meinung ist, vgl. zusammengefasst bei CORDELLIER 1996, S. 154.

wurden Maler und Dichter beinahe gleichermaßen geehrt und großzügig entlohnt.²⁴ Heute, so bemerkt Leonello, sei die Naturnachahmung unter den Malern in Vergessenheit geraten, nur einige wenige konkurrierten wieder mit der Natur und orientierten sich an der *imitatio*. An dieser Stelle greift Decembrio, wie Michael Baxandall erkannte, auf wichtige Grundannahmen Albertis im ersten Buch der *De pictura* zurück.²⁵

Über die *simulatione naturalis* kommt das Gespräch auf die damit eng verbundenen Möglichkeiten künstlerischer Vergegenwärtigung zu sprechen. Auf diesem Gebiet, so Leonello, stelle die Dichtkunst ganz besonders ihre Superiorität über die Malerei heraus: Beide Medien evozierten die facettenreiche Welt der sichtbaren Dinge, „als ob sie vor unsere Augen gestellt sei“²⁶, dem Dichter gelinge dies aber viel besser, „denn welcher Bildhauer könne im Stein, welcher Maler auf der Tafel, das Gesicht des Aeneas präziser porträtieren, als es Vergil auf dem Papier vermag?“²⁷ Die bildende Kunst wird hier also von der Dichtung auf ihrem ureigenen Feld der Anschaulichkeit geschlagen. Den Malern, so Leonello weiter, fehle es an der nötigen Präzision und an *ingenium*, um die Dinge lebendig erscheinen zu lassen: „Das *ingenium* der Dichter, das mehr vom Verstand abhängt, übersteigt die Arbeit der Maler, welche lediglich durch die Fertigkeit der Hand entsteht, bei weitem. Auch können gemalte Dinge nicht so wahrgenommen werden, wie sie in der Natur sind.“²⁸ Gegen Ende dieses kunsttheoretischen Gespräches schaltet sich Guarino in die Runde ein und verweist darauf, dass Schrift und Bild in der Antike gleichermaßen als intellektuelle Medien angesehen wurden, die Lernen und Wissen befördern sollten. Ihre gemeinsame Wurzel lässt sich, so der Humanist weiter, in dem Ausdruck *scriptura* fassen, der bei den Römern zur Bezeichnung bildlicher und schriftlicher Werke im Gebrauch war.²⁹ In der Folge wird Leonello zur Beurteilung einiger Bronzemünzen bewegt, die antike Kaiser porträtieren. Der Marchese gesteht, diese Bildwerke oft „mit großem Vergnügen“ zu betrachten. Sie beeindruckten ihn „nicht weniger als die Beschreibung ihres Aussehens bei Sueton und anderen.“³⁰ Die historischen Texte wenden sich ihm zufolge aber nur an den Verstand („intellectu“), während die Münzporträts – so möchte man den Gedanken Leonellos zu Ende führen – Dinge zur Anschauung bringen und damit dem Text etwas hinzufügen. Ganz zum Schluss meldet sich der junge Tito Vespasiano Strozzi, ein Schüler Guarinos, zu Wort und reicht eine kleine Büchse mit dem Bildnis eines verstorbenen Mädchens herum. Dieses Bild ist ihm Beweis und Zeugnis („testimonium“) ihres Aussehens: „Nichts, so will mir scheinen, fehlt ihr, außer ihrer Stimme“.³¹

Decembrios bildreich wiedergegebene Dialoge changieren zwischen einer anerkennenden Haltung der Humanisten gegenüber den Bildkünsten, deren Verwandtschaft zur Wortkunst

²⁴ „Erat autem optima priscorum tempestate de pictoribus poetisque eadem fere laus et munificentia.“ *De politia litteraria* 6.68.7.

²⁵ Vgl. BAXANDALL 1963, S. 307; vgl. auch ANTHONY GRAFTON: *Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance*, Berlin 2002, S. 211 und 309.

²⁶ *De politia litteraria* 6.68.14.

²⁷ „At qui vero marmorarius in saxo, pictor in tabula perspicacius Aeneae vultus quam Virgilius in charta depinxerit“, *De politia litteraria* 6.68.15.

²⁸ „Atque hoc, inquam, est, quod frequenter inno: poetarum ingenia, quae ad mentem plurimum spectant, longe pictorum opera superare, quae sola manus ope declarantur neque, ut in rerum natura sunt, pictura possint intelligi.“ *De politia litteraria* 6.68.19.

²⁹ Vgl. *De politia litteraria* 6.68.20. Das lateinische Wort *scriptura* kann sowohl die Tätigkeit des Schreibens als auch des Zeichnens benennen, andererseits steht es für die „Linie“, ohne die weder Schrift noch Bild auskommen.

³⁰ „Tum Leonellus interdixit: ‚Nempe Caesarum ego vultus non minus singulari quadam admiratione aereis nummis inspiciendo delectari soleo (...) quam eorum staturas; uti Suetonii vel aliorum scriptis contemplari, quod intellectu solo percipitur.‘“ *De politia litteraria* 6.68.21.

³¹ „Hoc quoque teneo perpetuae dulcisque memoriae testimonium, in quo nihil videtur praeter vocem deesse.“ *De politia litteraria* 6.68.22.

vielmals unterstrichen wird, und einer zu Gunsten der Sprache ausschlagenden pejorativen Beurteilung visueller Medien, deren Machern es an *ingenium* und der Befähigung zur täuschenden *imitatio* fehle. Den Rangstreit der beiden Künste entscheidet – wie es bei Berufsgängern der Schriftkultur kaum anders zu erwarten war – die Dichtung für sich. Gleichzeitig werden Bilder aber als ernstzunehmende Konkurrenten innerhalb eines schriftdominierten Milieus wahrgenommen. Diese ambivalente Perspektive, die sich in der propagierten Überlegenheit Vergils bei der Beschreibung des Aeneas und dem positiven Befund über die Kaisermünzen zentriert, reiht sich in die Paragone-Diskussion über Wörter und Bilder ein, die seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts in Italien eine Konjunktur erlebt. Ausgangspunkt war die Entdeckung und Rezeption einiger rhetorischer und poetologischer Schriften der Antike, in denen sich zahlreiche Gegenüberstellungen der beiden Medien ausmachen lassen, was für die Kunsttheorie der Renaissance eine entscheidende Belebung bedeutete.

Die Humanisten des 15. Jahrhunderts studierten mit großem Eifer vor allem die rhetorischen Abhandlungen Ciceros und Quintilians. Ciceros didaktisches Jugendwerk *De inventione* war zwar – wie der ihm fälschlicherweise zugeschriebene Traktat *Rhetorica ad Herennium* – im Mittelalter bekannt, doch lieferte erst der 1421 von Bischof Gerardo Landriani in Lodi aufgefundene Dialog *De oratore* jenes umfassend ausgearbeitete Quellenwerk zur antiken Rhetorik, nach dem die Humanisten dürsteten.³² Landriani sendete seine Entdeckung unverzüglich an den Cicero-Experten Gasparino Barzizza, der in Padua angehende Humanisten wie Alberti, Francesco Filelfo und Giorgio di Trebisonda in Rhetorik unterrichtete und jetzt von Pavia aus an einer Edition der Schriften Ciceros arbeitete.³³ Die Anziehungskraft eines antiken Redners erklärt sich – wie in *De oratore* vorgeführt – aus dem ciceronischen Verständnis der Rhetorik als Fundament universeller Bildung und Bedingung der *vita activa*, die auf der Agenda der Humanisten ganz oben stand.

Fünf Jahre zuvor hatte Poggio Bracciolini Quintilians *Institutio oratoria* im Kloster St. Gallen entdeckt, binnen weniger Tage abgeschrieben und in Italien verbreitet, wo Guarino und Gasparino Barzizza in ihrem Unterricht umgehend davon Gebrauch machten.³⁴ Die überragende Bedeutung, die das an Cicero anknüpfende Lehrbuch in den Humanistenkreisen entfaltete, kann kaum hoch genug geschätzt werden.³⁵ Angelo Decembrio weist mehrfach darauf hin, dass seine *Politia litteraria* sich neben Cicero vor allem auf Quintilian stütze.³⁶ Alberti, der in jungen Jahren durch Barzizza mit Cicero und Quintilian vertraut gemacht wurde, übernahm für *De pictura* die dreiteilige Struktur der *Institutio oratoria* und leitete die drei Bestandteile der Malerei – *circumscriptio*, *compositio* und *luminum receptio* – genau wie die Begriffe *inventio*, *decorum* und *historia* aus der rhetorischen Terminologie systematisch her.³⁷ Auf die Auseinandersetzung der

³² Vgl. JAMES J. MURPHY: *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley/Los Angeles/London 1974, S. 360–361.

³³ Vgl. BRIAN VICKERS: *Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance*, in: Theorie und Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der Künste, hrsg. von Kurt W. Forster und Hubert Locher, Berlin 1999, S. 9–74, hier S. 22–23.

³⁴ Bracciolini fand das Werk 1416 während seines Aufenthaltes in Konstanz, wo das Konzil tagte, vgl. Helmut Rahn in QUINTILIAN 1995, Bd. 1, S. XII. Guarino wurde gleich nach dem Fund eine Inhaltsübersicht zugeschickt, vgl. MURPHY 1974, S. 357–360, bes. S. 358; zur Rezeption durch Barzizza vgl. VICKERS 1999, S. 23.

³⁵ Helmut Rahn, der Übersetzer und ausgezeichnete Kenner der *Institutio oratoria*, spricht in QUINTILIAN 1995, S. XIII von der „überragenden Bedeutung“ der *Institutio oratoria* für die Humanistengeneration des Quattrocento.

³⁶ Vgl. *De politia litteraria* 1.1.5 und 1.4; DECEMBRIO 2002, S. 41–44; zum Einfluss von Ciceros *De oratore* vgl. auch BAXANDALL 1963, S. 305.

³⁷ Die dreiteilige Struktur der *De Pictura* und die Anleihen bei Quintilian untersucht EDWARD WRIGHT: *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*, in: JWCI 47 (1984), S. 52–71, bes. S. 57. Zu den

frühneuzeitlichen Kunsttheorie mit der antiken Rhetorik ist bereits vielfach verwiesen wurden.³⁸ Ciceros und Quintilians Erörterungen zur Visualität und zur Evidenz des Ikonischen, die in der Renaissance sowohl die Entwicklung „visueller“ Texte als auch die Argumentation der Bilder beförderten, um die es in dieser Arbeit geht, sind innerhalb der Kunstgeschichte jedoch weitestgehend übersehen wurden.³⁹

1.1.2 Zur Visualität antiker Rhetorik

Heinrich F. Plett, einer der besten Kenner antiker Rhetorik, macht die Wiederentdeckung und Kenntnis der griechischen und römischen Redekunst in der Renaissance für die Transformation der „Literatur in eine ästhetisch vollendete Persuasionskunst“ verantwortlich, die sich auch „in Musik und Malerei“ einrichtet.⁴⁰ „Ihre Wirkungsästhetik“, so Plett weiter, „beruht letztlich auf dem rhetorischen Darstellungskonzept der *enargeia*.“⁴¹ Die italienischen Humanisten entdeckten durch das grundlegende Studium der antiken Rhetorik die anschaulichen Möglichkeiten von Rede und Schrift, die ihnen ein ganz neues Feld erschlossen und Wege aufzeigten, zielgerichtet auf Hörer und Leser zu wirken.

Die Rede der antiken Oratoren richtete sich nicht nur an die Ohren des Publikums, sondern auch an deren Augen. Der Gesichtssinn (Sehsinn) galt als der wichtigste aller Sinne, denn was der Mensch mit den Augen erblickt, hat Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Platon macht diesen Umstand unmissverständlich deutlich, wenn er vom „göttlichen“ Auge spricht, von dem ein Lichtstrahl ausgeht.⁴² Für die antike Rhetorik, die in ganz besonderem Maße an der Wahrheitsfindung oder besser der Konstruktion von Wahrhaftigkeit interessiert war, stellte die visuelle Rede deshalb ein Grundelement dar. An den griechischen Schulen der Kaiserzeit übten sich angehende Redner in der *Ekphrasis*, der detaillierten, anschaulichen Beschreibung von Ereignissen, Figuren, Landschaften oder Kunstwerken, die Bestandteil der *Progymnasmata*, dem rhetorischen Elementarunterricht, war.⁴³ Ciceros Traktate zur

rhetorischen Grundlagen von *De pictura* vgl. GRAFTON 2002, S. 169–173; BAXANDALL 1971, S. 120–139; ALBERTI 2000, S. 87–94; WOLFGANG BRASSAT: *Rhetorische Merkmale und Verfahren in Darstellungen der Grablegung Christi von Mantegna, Raffael, Pontormo und Caravaggio. Zur Analogisierung und Ausdifferenzierung von Rhetorik und Malerei in der Frühen Neuzeit*, in: KNAPE 2007, S. 285–346, hier S. 289–292; KRISTINE PATZ: *Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/3 (1986), S. 269–287.

³⁸ „Es steht außer Frage, dass die Humanisten diese von der antiken Rhetorik geprägte Analogie von Rhetorik und bildender Kunst (...) rezipiert haben (...). Hier nun zeigt sich nämlich, dass die Verfügbarkeit der Schriften Ciceros und Quintilians (...) eine wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung der Kunsttheorie gebildet haben.“ PATZ 1986, S. 271. Zur rhetorischen Konfiguration frühneuzeitlicher Kunsttheorie vgl. RENNELAER W. LEE: *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin* 22/4 (1940), S. 197–269; JOHN R. SPENCER: *Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting*, in: *JWCI* 20 (1957), S. 26–44; BAXANDALL 1971; BRASSAT 2007, S. 287–292. Eine kritischere Einschätzung liefert JOACHIM KNAPE: *Rhetorizität und Semiotik. Kategorietransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit*, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, Frankfurt am Main u. a. 1994, S. 507–532.

³⁹ Die Beschäftigung mit Bilddiskursen in der antiken Rhetorik hat seit dem *iconic turn* zugenommen, die für diese Arbeit grundlegende Literatur ist HEINRICH F. PLETT (Hrsg.): *Renaissance-Rhetorik*, Berlin 1993, vom gleichen Autor auch HEINRICH F. PLETT: *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden 2012; außerdem als Einstieg JENS E. KJELSDEN: *Talking to the Eye: Visuality in Ancient Rhetoric*, in: *Word & Image* 19/3 (2003), S. 133–137.

⁴⁰ PLETT 1993, S. VI.

⁴¹ Ebd.

⁴² Platon: *Timaios* 45b–47e, vgl. PLATON: *Timaios, Kritias* (Platon. Sämtliche Werke in zehn Bänden, hrsg. von Karlheinz Hülser, übersetzt von Friedrich Schleiermacher), Frankfurt a. M. 1991, S. 278–289. Auch Aristoteles geht in *De anima* vom Sehsinn als wichtigsten Sinn aus.

⁴³ Vgl. FRITZ GRAF: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut

Rhetorik knüpfen an das griechische Verständnis der Augenrede an. Neben seiner klassischen Charakterisierung der Rede, die deutlich, kurz und glaubhaft sein müsse,⁴⁴ waren es vor allem zwei Überlegungen zur Visualität der Sprache, die für die Diskussion um den *paragone* von Wort und Bild in der Frührenaissance und für die in dieser Arbeit behandelten Bilder folgenreich sein sollten: Cicero – und in dessen Nachfolge noch viel entschiedener und differenzierter Quintilian – spricht erstens von der Anschaulichkeit (*enárgeia*) durch *sub oculos subiectio*, also das verbale Vor-Augen-Stellen oder Vergegenwärtigen nicht anwesender Dinge. Daraus entwickelt sich zweitens eine Beweiskraft oder Evidenz visueller Vorstellungen und visueller Medien, die mit der Möglichkeit bildlicher Persuasion und emotionaler Regung verknüpft ist.

Enárgeia und Präsenz

Das Ideal der täuschenden Lebendigkeit ist einer der ältesten und wirkmächtigsten Topoi der Kunsttheorie. Ovids Geschichte von Pygmalion zeigt eindringlich die Aufhebung der Differenz zwischen Wirklichkeit und Kunstprodukt, die in den Künstlermythen reiche Nachfolge findet – etwa im Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios, den Plinius d. Ä. überlieferte – und die sich heute etwa in der Virtual Reality niederschlägt.⁴⁵ Das Mittel künstlerischer Vergegenwärtigung in Wort und Bild ist die Fiktion, die den Sinnen – allen voran dem Auge – eine Schlüsselstellung in der Rhetoriktheorie zuweist. Cicero plädiert für ein anschauliches Sprechen des Orators: „Denn es macht großen Eindruck, bei einer Sache zu verweilen, die Dinge anschaulich auszumalen und fast so vor Augen zu führen, als trügen sie sich zu (...)“.⁴⁶ Der Redner müsse „an den Gesichtssinn appellieren“, denn die Rede sei viel lebendiger, wenn sie „im Geiste [etwas] fast vor Augen stellt, was wir nicht sehen und betrachten können.“⁴⁷ Das griechische Wort *enárgeia* leitet sich aus dem Adjektiv *ἐναργής*, *enarges* (klar, deutlich sichtbar) her und wird für die Fähigkeit der Sprache, fiktive Bilder hervorzubringen, verwendet. Cicero übersetzt *enárgeia* mit *evidentia*, was von dem Verb *evideri* (hervorscheinen) kommt und die unmittelbare Gewissheit des anschaulich Eingesehenen benennt.⁴⁸

Quintilian gibt sich als Nachfolger Ciceros zu erkennen, indem er dessen Rhetoriktheorie würdigt⁴⁹ und das Konzept der *enárgeia/evidentia* weiter differenziert:

Pfotenhauer, München 1995, S. 143–155, hier S. 144 und die grundlegende Untersuchung von RUTH WEBB: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Aldershot 2009, S. 42–43.

⁴⁴ Vgl. MANFRED FUHRMANN: *Die antike Rhetorik. Eine Einführung*, 3. Auflage, München/Zürich 1990, S. 86–88.

⁴⁵ Vgl. Ovid: *Metamorphosen* 10, 243–297. Zu dem legendären Künstlerwettstreit: Zeuxis malt Trauben, die ihrer täuschenden Echtheit wegen von angelockten Vögeln aufgepickt werden. Darauf lädt Parrhasios seinen Kollegen Zeuxis zu sich, der einen Vorhang vor einem Bild zur Seite geschoben haben will und zu spät merkt, dass auch dieser nur fingiert ist. Parrhasios übertraf damit die Illusionseffekte des Zeuxis, der nur Vögel zu täuschen vermochte, dadurch, dass er selbst das menschliche Auge täuschte, vgl. Plinius d. Ä.: *Naturalis historia* 35, 64 und zahlreiche weitere Künstlermythen zur Naturillusion bei ERNST KRIS / OTTO KURZ: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1995 (1980), S. 90 u. a.

⁴⁶ Cicero: *De oratore* (3, 202), vgl. MARCUS TULLIUS CICERO: *De oratore – Über den Redner*, hrsg. u. übersetzt von Harald Merklin, Stuttgart 1991 (1976), S. 573–575.

⁴⁷ *De oratore* (3, 161), S. 547.

⁴⁸ Vgl. ANSGAR KEMMANN: *Evidentia, Evidenz*, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 33–47, hier Sp. 33. Die visuelle Ausrichtung der *enárgeia* stellt GRAF 1995, S. 145–146 fest. Zum Begriff der *enárgeia* im Bezug zur Malerei vgl. VALESKA VON ROSEN: *Die Enárgeia des Gemäldes: Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 171–208, hier S. 171–172.

⁴⁹ Quintilian: *Institutio oratoria* (VI, 2, 32 u. VIII, 3, 63), vgl. MARCUS FABIVS QUINTILIANUS: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, Lateinisch-Deutsch, hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2. Bde, Darmstadt 1995, Bd. 1, S. 710–711 und Bd. 2, S. 176–177.

Eine große Leistung ist es, die Dinge, von denen wir reden, klar und so darzustellen, dass es ist, als sähe man sie deutlich vor sich. Denn die Rede leistet noch nicht genug und übt ihre Herrschaft noch nicht völlig, wie sie es muss, wenn ihre Kraft nur bis zu den Ohren reicht, und der Richter von dem, worüber er zu Gericht sitzt, glaubt, es werde erzählt, nicht vielmehr, es werde herausmodelliert und zeige sich vor dem geistigen Auge.⁵⁰

Bei Quintilian wird die *enérgeia* noch stärker mit den Möglichkeiten der Fiktion und der Vergegenwärtigung verknüpft: „Großen Eindruck macht es, wenn man zu den wirklichen Vorgängen noch ein glaubhaftes Bild hinzufügt, das den Zuhörer gleichsam gegenwärtig in den Vorgang zu versetzen scheint (...).“⁵¹ Quintilian orientiert sich offenbar an dem aristotelischen Begriff der *enérgeia*, die im Gegensatz zu der aus der stoischen Philosophie kommenden, etymologisch verwandten *enérgeia* nicht die wirklichkeitsgetreue Beschreibung, sondern ein lebendiges Vor-Augen-Stellen meint.⁵² Der *enérgeia* liegt ein ontologisches Sprachvermögen zugrunde, das Quintilian gemeinsam mit der *enérgeia* im Begriff der Evidenz zusammenfasst, der nun beides, anschaulich-detaillierte und lebendige Rede, bezeichnet. Ziel ist die „Herstellung einer präsentischen Struktur“, die dem Auge Dinge nicht als vergangen oder zukünftig, sondern als soeben geschehend vorführt.⁵³ Für die imaginative Kraft des Rezipienten verwendet Quintilian den Ausdruck *phantasia*, den er mit *visiones* übersetzt, „wodurch die Bilder abwesender Dinge so im Geiste vergegenwärtigt werden, dass wir sie scheinbar vor Augen sehen [*cernere oculis*] und sie wie leibhaftig vor uns haben [*praesentes habere*]“.⁵⁴ Um die *phantasia* zu aktivieren, sollen während der Rede Ereignisse nicht nur gezeigt und beschrieben, sondern gleichsam lebendig werden und volle Gegenwart erlangen. Anschaulich geschilderte Dinge und Vorgänge offenbaren sich durch die Rede selbst und erlangen Präsenz.⁵⁵

Deshalb wollen wir die *ἐνάργεια* [*enérgeia*] [...] zu den Schmuckmitteln stellen, weil die Veranschaulichung oder, wie andere sagen, Vergegenwärtigung mehr ist als die Durchsichtigkeit [*perspicuitas*], weil nämlich die letztere nur den Durchblick gestattet, während die erstere sich gewissermaßen selbst zur Schau stellt.⁵⁶

Quintilian ist an der Aufhebung der Differenz zwischen den imaginierten Bildern der *phantasia* und der Wirklichkeit interessiert, deren ontologische Unterschiede mittels Fiktionalisierung verschwimmen.⁵⁷ Für die Möglichkeiten anschaulicher Vergegenwärtigung und Präsenz findet Quintilian in der *Institutio oratoria* noch eine Menge weiterer Umschreibungen: Er spricht von Dingen, die sich ereignen, die „vorgeführt“⁵⁸ oder „aufgeführt“⁵⁹ werden, man liest von einem „gleichsam Vor-Augen-Stellen, wie wenn wir die Dinge miterleben“⁶⁰ und vom „bildhaft gegenwärtigen“⁶¹ Malen der Ereignisse. Es

⁵⁰ *Institutio oratoria* (VIII, 3, 62), Bd. 2, 176–177.

⁵¹ *Institutio oratoria* (IV, 2, 123), Bd. 1, S. 484–485.

⁵² Aristoteles: *Rhetorik* III, 11, unter Verwendung der Übersetzung von Franz G. Sieveke, 5. Auflage, München 1995, S. 193–199.

⁵³ Vgl. GREGOR VOGT-SPIRA: *Prae sensibus. Das Ideal der Lebensechtheit in der römischen Rhetorik und Dichtungstheorie*, in: *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der Europäischen Geschichte*, hrsg. von Gyburg Radke-Uhlmann und Arbogast Schmitt (= *Colloquium Rauricum* Bd. 11), Berlin/Boston 2011, S. 13–34, hier S. 18.

⁵⁴ *Institutio oratoria* (VI, 2, 29), Bd. 1, S. 708–711.

⁵⁵ BERNHARD F. SCHOLZ: *Ekphrasis and Enérgeia in Quintilian's Institutionis Oratoriae Libri XII*, in: *Rhetorica movet: Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honor of Heinrich F. Plett*, hrsg. von Peter L. Oesterreich und Thomas O. Sloane, Leiden u. a. 1999, S. 3–24, hier S. 8.

⁵⁶ Quintilian: *Institutio oratoria* (VIII, 3, 61), Bd. 2, S. 177.

⁵⁷ Vgl. VOGT-SPIRA 2011, S. 20–24.

⁵⁸ *Institutio oratoria* (VI, 2, 32), Bd. 1, S. 710–711.

⁵⁹ *Institutio oratoria* (IX, 2, 43), Bd. 2, S. 286–287.

⁶⁰ *Institutio oratoria* (IX, 1, 27), Bd. 2, S. 260–261.

liegt nahe, dass Quintilian beim Sprechen über die visuellen Eigenschaften der Rede häufig auf die Malkunst zu sprechen kommt, die er der Redekunst gleichberechtigt zur Seite stellt:

Kein Wunder, dass diese Gebärden, die ja doch auf einer Art von Bewegung beruhen, so stark auf den Geist wirken, da ja ein Gemälde, ein Werk, das schweigt und immer die gleiche Haltung zeigt, so tief in unsere innersten Gefühle eindringen kann, dass es ist, als überträfe es selbst die Macht des gesprochenen Wortes.⁶²

Unmittelbare Präsenz, egal ob in sprachlichen, schriftlichen oder bildlichen Darstellungen, kann „tief in unsere innersten Gefühle“ eindringen und Affekte auslösen, die Überzeugungen und Handlungen zur Folge haben, worin sich ihre Evidenz zeitigt.

Evidenz, Persuasion und Bilder als Augenzeugen

Der heute stark erkenntnistheoretisch konnotierte Begriff der Evidenz war in der Antike auf das Auge hin festgelegt. In der Rhetorik bezeichnete der Terminus, der von *e-videri* (herausscheinen, hervorscheinen) abgeleitet ist, jene Verfahren, die durch klare, einleuchtende und anschauliche Sprache Bilder von Dingen und Ereignissen schaffen, die sich dem Auge zeigen und deshalb als unmittelbar gewiss gelten dürfen. Aus der Unmöglichkeit eines Urteils, aus der Evidenzlosigkeit also, erzeugt die Rhetorik mittels Sprache Evidenzen, die höchst kunstvoll und glaubhaft, aus philosophischer Sicht aber letztlich fiktiv bleiben, weil sie auf suggerierter Augenscheinlichkeit beruhen.⁶³ Dort, wo Wahrheit nicht unmittelbar einsichtig ist, kann sie – wie Hans Blumenberg unterstreicht – durch Evidenzverfahren künstlich hergestellt werden.⁶⁴ Platons Mimesiskritik zielt genau auf diesen mangelnden Wahrheitsbezug von Sprache, weshalb er die Rhetorik scharf angreift.⁶⁵

Solchermaßen erzeugte Sprachbilder dienen als Beweise. Der Redner gibt sich als Augenzeuge aus, der Gesehenes lebendig beschreibt und seine Augenzeugenschaft auf das Publikum überträgt. Das anschaulich Ins-Licht-Gerückte soll Glaubhaftigkeit herstellen und – wie im heutigen Sprachgebrauch – evident sein, also von der Sache überzeugen. Evidenz ist damit eine mittels der Augen hergestellte Überzeugungskraft, die Quintilian zum wichtigsten rhetorischen Mittel kürt.⁶⁶ Die Evidenzerfahrung ist wiederum eng mit dem Begriff der Präsenz verknüpft, denn das, was einleuchten soll, strahlt ja im ursprünglichen Sinn des Wortes *evidentia* aus sich selbst heraus und zeigt sich deutlich. Sprache hat damit – da ist sie dem Bild verwandt – deiktische Qualitäten, indem sie die Sache selbst zeigt und Hörer zu Augenzeugen macht.⁶⁷

Die persuasive Funktion des Visuellen besteht in der Möglichkeit, Evidenz herzustellen, andererseits können sprachliche Bilder beim Hörer aber auch gezielt Affekte wachrufen, von denen bereits Aristoteles wusste, dass sie sich in erster Linie über den Sehsinn

⁶¹ *Institutio oratoria* (IX, 2, 41), Bd. 2, S. 286–287.

⁶² *Institutio oratoria* (XI, 3, 67), Bd. 2, S. 634–635, vgl. auch VII, 10, 9, Bd. 2, S. 120–121.

⁶³ Vgl. KEMMANN 1996, Sp. 39.

⁶⁴ „Der Mensch als das arme Wesen bedarf der Rhetorik als der Kunst des Scheins, die ihn mit dem Mangel an Wahrheit fertig werden lässt“, HANS BLUMENBERG: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, in: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, 2. Auflage, Stuttgart 1986, S. 104–136, hier S. 105.

⁶⁵ Vgl. Platon: *Politeia* 10, vgl. auch FUHRMANN 1990, S. 30–31 und ANDREAS SOLBACH: *Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen*, München 1994, S. 34–72.

⁶⁶ Zu Quintilians Bevorzugung der Evidenz vgl. KJELDSSEN 2003, S. 135.

⁶⁷ Zur *Deixis* vgl. GOTTFRIED BOEHM: *Das Zeigen der Bilder*, in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, hrsg. von Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer und Christian Spies, Basel und Paderborn 2010, S. 19–53.

mitteilen.⁶⁸ Bei Quintilian heißt es, dass derjenige, der die Erscheinungen lebhaft vor Augen zu stellen vermag, „in den Gefühlswirkungen am stärksten sein“ wird.⁶⁹ Der anschaulichen Beschreibung „folgen die Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen.“⁷⁰ Die Rhetorik beschränkt sich dabei nicht nur auf fiktive Sprachbilder, sondern auch auf ganz reale Objekte wie blutbefleckte Kleidung, Waffen, gemalte Bilder etc. und den gestischen Ausdruck des Redners selbst, um beim Hörer Gefühlsregungen zu affizieren und ihn dadurch zu überzeugen.⁷¹ So verfügt der Redner (oder der Maler) über eine „Fiktionslizenz“, also „einen Modus, Fiktionalität als konstitutives Merkmal von Literatur oder Kunst zu begreifen, ohne dass dies in Widerspruch zur Orientierung an einer ‚Nachahmung von Wirklichkeit‘ treten muss (...).“⁷²

Bilder spielen in der antiken Rhetorik auch aus mnemotechnischer Sicht eine wichtige Rolle:

Deshalb kann man etwas am leichtesten behalten, wenn das, das man durch das Gehör oder durch Überlegung aufnimmt, auch noch durch die Vermittlung der Augen ins Bewusstsein dringt. So kommt es, dass durch eine bildhafte und plastische Vorstellung Dinge, die nicht sichtbar und dem Urteil des Gesichts entzogen sind, auf solche Art bezeichnet werden, dass wir etwas, dass wir durch Denken kaum erfassen können, gleichsam durch Anschauung behalten.⁷³

Dabei möge man „entsprechend der Methode eines meisterlichen Malers“ Bilder benutzen, die „lebendig und markant, charakteristisch, nahe liegend und ansprechend“ sind.⁷⁴ Die Grenzen zwischen fiktiven Bildern und „echten“ Bildern sind bei Cicero fließend, wenn er etwa im Anschluss an diese Ausführung auf zwei Männer zu sprechen kommt, die etwas, das sie sich merken wollten, „mit Bildern auf bestimmten Plätzen gerade wie mit Buchstaben auf Wachs notierten.“⁷⁵ Dass viele der im Umfeld der Humanisten entstandenen Bilder, um die es gleich geht, eine dezidierte Erinnerungsfunktion haben und als Zeuge einer historischen Begebenheit oder Nachweis einer gewissen Herrschertugend auftreten, lässt sich in der antiken Reflexion über Visualität und Evidenz festmachen.

Ekphrasis

Die Kunst, Dinge mittels Sprache lebendig vor Augen zu stellen, wurde bei den Griechen als ἔκφρασις (Ekphrasis) bezeichnet, was wörtlich soviel bedeutete wie ein „restlos deutlich machen“. Anders als die heute häufig anzutreffende Verwendung des Begriffs als „Beschreibung von Bildern“⁷⁶ bezog sich „Ekphrasis“ ursprünglich auf jegliche anschauliche Beschreibung von Dingen, zu denen neben historischen Ereignissen, Figuren

⁶⁸ Dazu ROBERT JÜTTE: *Augenlob – oder die (Neu-)Bewertung des Sehsinns in der Frühen Neuzeit*, in: WIMBÖCK/LEONHARD/FRIEDRICH 2007, S. 41–56.

⁶⁹ *Institutio oratoria* (VI, 2, 29), Bd. 1, 708–711.

⁷⁰ *Institutio oratoria* (VI, 2, 32), Bd. 1, 710–711.

⁷¹ Vgl. KJELDSSEN 2003, S. 134.

⁷² Vgl. VOGT-SPIRA 2011, S. 31 u. 33.

⁷³ *De oratore* (2, 357), S. 435.

⁷⁴ *De oratore* (2, 358), S. 437. Diese Stelle wird Quintilian in *Institutio oratoria* (XI, 2, 22) zitieren.

⁷⁵ *De oratore* (2, 360), S. 437.

⁷⁶ HAIKO WANDHOFF: *Ekphrasis: Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin 2003 benutzt den Begriff im Sinne verbaler Beschreibungen visueller Darstellungen. Dagegen argumentiert RAPHAEL ROSENBERG: *Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs*, in: KNAPE 2007, S. 271–282. Der Kritik Rosenbergs an einem inflationären und irreführenden Gebrauch des Begriffs „Ekphrasis“, der sich von seinem Ursprung in der antiken Rhetorik weit entfernt hat, kann nur zugestimmt werden.

und Landschaften natürlich auch Kunstwerke gehören konnten.⁷⁷ Angehende Redner schulten sich an den griechischen Rhetorikschulen in der Beschreibungskunst, die zum festen Bestandteil der *progymnasmata*, dem rhetorischen Elementarunterricht, gehörte.⁷⁸ Die *differentia specifica* zu anderen Formen der Narration war die *enárgeia*, was die griechischen Rhetoriklehrer Theon, Hermogenes und Nikolaos von Myra einhellig festlegen: „Man setzt Anschaulichkeit als besonderes Merkmal der Ekphrasis an, weil sie sich vor allem dadurch vom Bericht unterscheidet – dieser enthält nämlich eine bloße Darstellung des Objekts, jene versucht die Hörer zu Zuschauern zu machen.“⁷⁹ Der Wahrheitsbezug war dabei zweitrangig, vielmehr zielte die persuasive Technik der Ekphrasis auf Affekt und Fiktion, auf die Fingierung eines vermeintlichen Sehvorganges, wie es Ruth Webb in ihrer fundierten Studie zur Anwendung der Ekphrasis in der antiken Rhetorik festhält: „What is imitated in ekphrasis and *enárgeia* is not reality, but the perception of reality.“⁸⁰ Weil der Redner durch den Gebrauch der Ekphrasis in der Lage ist, sein Publikum zu überzeugen, zu überreden und Evidenz herzustellen, fand Ekphrasis genau dort Anwendung, wo es galt, über den Wahrheitsgehalt einer Situation zu verhandeln, also in Gerichtsreden und der Historiografie. Plutarch wies dies nach für die großen griechischen Historiker Xenophon und Thukydides, der seine Leser zu Augenzeugen des Peloponnesischen Krieges mache.⁸¹ Über die Augenzeugenschaft konnte Evidenz hergestellt werden, darin liegt die persuasive Kraft der Ekphrasis.⁸² Quintilians 1416 wiederentdeckte *Institutio oratoria* fußt auf diesem visuellen Verständnis griechischer Redekunst, deren Wurzeln sich bis zur stoischen Rhetorik zurückverfolgen lassen.⁸³

Doch das Erbe der Ekphrasis und die Spuren visueller Rede führten auf noch viel direkterem Weg nach Italien, wo sie den Humanismus und die Kunsttheorie nachhaltig beeinflussen sollten. Aus Byzanz, wo das Interesse an Ekphrasis in den *progymnasmata* über die Jahrhunderte lebendig geblieben war, kamen unter dem Einfluss der zunehmenden türkischen Bedrohung Gelehrte – allen voran Manuel Chrysoloras – nach Italien, um Griechisch zu unterrichten und die griechisch-byzantinische Kultur zu vermitteln.⁸⁴ Chrysoloras hielt sich seit 1395 in Italien auf (Florenz und Lombardei) und sorgte ganz entschieden für eine Wiederbelebung der anschaulichen Redekunst. Zu seinen Schülern zählten einige der bedeutendsten Humanisten des Quattrocento, zwei von ihnen – Filelfo

⁷⁷ Seit Ende der 1990er Jahre orientiert sich die Forschung bei der Verwendung des Begriffs „Ekphrasis“ wieder vermehrt an der ursprünglichen griechischen Bedeutung, wofür vor allem die vorbildliche Arbeit von RUTH WEBB: *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, in: *Word & Image* 15/1 (1999), S. 7–18 verantwortlich ist, ausführlicher dargelegt in RUTH WEBB: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Aldershot 2009. Einen guten Einstieg in die Literatur zur Ekphrasis bietet GRAF 1995, S. 143. Vgl. auch den Beitrag im Metzler Lexikon Kunstwissenschaft von WOLF-DIETRICH LÖHR: *Ekphrasis*, Stuttgart und Weimar 2003, S. 76–80 und – die aktuelle Forschung überblickend – MICHAEL SQUIRE: *Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the ‚shield of Achilles‘ in Graeco-Roman word and image*, in: *Word & Image* 29/2 (2013), S. 157–191.

⁷⁸ Vgl. GRAF 1995, S. 144; vgl. dazu ausführlich WEBB 2009, S. 39–59.

⁷⁹ Nikolaos von Myra: *Progymnasmata* 68, zit. nach GRAF 1995, S. 145.

⁸⁰ WEBB 2009, S. 38.

⁸¹ Vgl. dazu WEBB 2009, S. 20–21; vgl. auch ANDREW D. WALKER: *Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, in: *Transactions of the American Philological Association* 123 (1993), S. 353–377, hier S. 355–361.

⁸² Zum persuasiven Gebrauch der Ekphrasis vgl. WEBB 2009, S. 131–165.

⁸³ Quintilians „discussion of *enárgeia* (...) comes closest to the Greek discussions of ekphrasis. (...) He was clearly familiar with Greek rhetorical theory and many details of his teaching can be directly compared with Greek examples.“ WEBB 2009, S. 74 u. 87; vgl. auch KEMMANN 1996, Sp. 41–42 und FUHRMANN 1990, S. 42.

⁸⁴ Zum Wirken des Chrysoloras in Italien vgl. den Sammelband von RICCARDO MAISANO / ANTONIO ROLLO (Hrsg.): *Manuele Crisolora e il ritorno del Greco in Occidente*, Neapel 2002; vgl. auch BAXANDALL 1971, S. 78–79.

und Guarino, die für unsere Untersuchung eine wichtige Rolle spielen – folgten Chrysoloras in seine Heimatstadt Konstantinopel, um ihre Griechisch- und Rhetorikstudien dort zu vertiefen.⁸⁵

Chrysoloras' interdisziplinär ausgerichteter Unterricht umfasste die in der *progymnasmata* festgeschriebenen rhetorischen Übungen, unter denen die Ekphrasis hervorragte.⁸⁶ Eine Hauptquelle, die er im Unterricht benutzte, war das Rhetorik-Lehrbuch des Hermogenes, das viele Beispiele der Ekphrasis enthielt und durch die Aufnahme in Giorgio di Trebisondas *Rhetoricorum libri V* bald zum Kanon rhetorischer Literatur im Quattrocento zählte. Die Ekphrasis konzentrierte sich bei Chrysoloras recht stark auf das Beschreiben von Kunstwerken, die für ihn Ausgangspunkt waren, Wort- und Bildkunst miteinander zu vergleichen, was in folgender Passage aus seinem Brief *Vergleich des alten und des neuen Rom* deutlich wird, in dem er auf den Konstantinbogen zu sprechen kommt:

Man kann in diesen Bildern alles *sehen* (Hervorhebung B. R.), als ob es wirklich lebendig wäre, und durch die Inschriften weiß man, was es bedeutet. (...) Von Herodot und einigen anderen Geschichtsschreibern glaubt man, sie hätten etwas sehr Wertvolles geleistet, als sie diese Dinge beschrieben; aber in den Skulpturen kann man alles *sehen*, was es zu dieser Zeit unter den verschiedenen Geschlechtern gab, so dass es eine vollständige und genaue Geschichte, oder besser nicht Geschichte, sondern Vorführung ist, sozusagen eine Offenbarung von all dem, was zu dieser Zeit überall existierte. Die Qualität der Darstellungen gleicht die Natur wahrhaftig aus und konkurriert mit ihr, so dass man glaubt, einen echten Mann zu sehen, ein echtes Pferd, eine Stadt, eine Armee, Brustharnische, Schwerter oder Rüstungen und echte gefangene oder fliehende Menschen, lachend, weinend, begeistert oder zornig.⁸⁷

Von diesem bemerkenswerten Brief aus dem Jahr 1411, den Chrysoloras an den byzantinischen Thronfolger Johannes VIII. Palaiologos adressierte, erhielt Guarino, der später in Ferrara eigene Ekphrasen schreiben wird, eine Kopie.⁸⁸ Die antike Tradition der Ekphrasis, die in Homers evokativer Beschreibung des Achillschen Schildes⁸⁹ ihren rühmlichen Anfang nahm und in Philostrats *Eikones*⁹⁰ zur vollen Reife gelangte, hat sich bis in die spätbyzantinische Kultur, in der Chrysoloras wirkte, gehalten. Als Kaiser Manuel II. Palaiologos um das Jahr 1400 in Paris einen Wandteppich bestaunt, lässt er sich zu einer ausführlichen Ekphrasis über das Werk anregen.⁹¹ Von Homer über Philostrate bis zu Chrysoloras sind die Eigenschaften der Ekphrasis gleich geblieben: Gesehenes gilt es, klar, variationsreich und suggestiv vorzuführen, so dass der Eindruck lebendig bewegter Bilder entsteht, die kinematografische Qualitäten zu besitzen scheinen. Damit geht ein Lob der Bildkunst einher, die im gleichen Moment von der Wortkunst des Redners übertroffen wird, der den Bildern ihre medialen Grenzen aufzeigt und – wie Philostrate – von der „haushohen Überlegenheit seiner eigenen Kunst“⁹² überzeugt ist. Der *paragone* der Medien Wort und Bild, den Simonides von Keos mit dem viel zitierten Diktum „Das

⁸⁵ VICKERS 1999, S. 17–18 verweist darauf, dass Chrysoloras' Bedeutung für die Wiederentdeckung der lateinischen Redekunst – und damit nicht nur der griechischen Sprache – lange Zeit übersehen wurde, dabei verehrten ihn Guarino, Poggio Bracciolini, Leonardo Bruni, Flavio Biondo, Vespasiano da Bisticci und andere gerade der Wiedereinführung der Rhetorik wegen. Zu Chrysoloras' Schülern in Konstantinopel zählte auch Giannozzo Manetti.

⁸⁶ Vgl. VICKERS 1999, S. 19, zur Interdisziplinarität, die an das ciceronische Rhetorik-Ideal anknüpft, vgl. ebd., S. 20–21.

⁸⁷ MANUEL CHRYSOLORAS: *Patrologiae cursus completus*, hrsg. von J.-P. Migne, Series Graeca, Bd. 46, Paris 1866, S. 86–87, Übersetzung Verf. aus dem Englischen nach BAXANDALL 1971, S. 81.

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Homer: *Ilias*, 18. Buch, Vers 468–607, vgl. dazu SQUIRE 2013.

⁹⁰ Vgl. zu den *Eikones* LUCA GIULIANI: *Die unmöglichen Bilder des Philostrat: Ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte?* in: Übersetzung und Transformation, hrsg. von Hartmut Böhme, Christof Rapp und Wolfgang Rösler, Berlin/New York 2005, S. 401–424.

⁹¹ Vgl. BAXANDALL 1971, S. 86–87 u. 148–149.

⁹² GIULIANI 2005, S. 422.

Gedicht soll sprechende Malerei, Malerei ein stummes Gedicht sein⁹³ und Horaz mit seinem berühmten *Ut pictura poesis* beantworteten, wird mit dem Bekanntwerden der Ekphrasis und den wiederentdeckten rhetorischen Traktaten in Italien auf das humanistische Tableau gehoben, womit wir wieder beim Ausgangstext, Decembrios *Politia litteraria*, angekommen sind.⁹⁴

1.1.3 Zur visuellen Seite des Humanismus

Der Kunstdialog in Kapitel 68 der *Politia Litteraria* speist sich aus den rhetorischen Schriften Ciceros und Quintilians, mit denen Decembrio durch Gasparino Barzizza und seinen Bruder Pier Candido vertraut gemacht wurde.⁹⁵ Der Gebrauch dieser Quellen wird besonders deutlich, wenn er auf das suggestive „vor Augen stellen“ zu sprechen kommt, das er sowohl den Dichtern und Rednern als auch den bildenden Künstlern attestiert.⁹⁶ Neben der *enárgeia* oder Präsenz teilen Wörter und Bilder die Eigenschaft der Evidenzherstellung, auch dieser Aspekt ist der antiken Rhetorik entlehnt. Guarino bezeichnet im Dialog Bilder als Medien des Wissenserwerbes, während am Schluss dem Bildnis eines Mädchens eine testimoniale Funktion beigemessen wird, wonach Bilder Vorgänge bezeugen und verifizieren können.⁹⁷ Der entschiedene Hang des Textes zum *paragone* und zur intermedialen Funktionsübertragung – visuelle Sprache und sprechende Bilder – scheint sich aus der Mode der Ekphrasis zu erklären, die im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts in Ferrara heimisch wurde. Der Dialog ist mit Ekphrasen im engeren Sinne – verstanden also als Bildbeschreibungen – gespickt, die Decembrio etwa bei der Schilderung eines Ringes, auf dem Apoll und die neun Musen abgebildet sind, zum besten gibt.⁹⁸ Damit entfaltet er einen *paragone*, der auf die unter Niccolò und Leonello d'Este entstandenen Kunstproduktionen – man denke nur an die Medaillen Pisanellos, die zahlreich bebilderten humanistischen Bücher oder das Reiterstandbild für Niccolò d'Este – wortgewandt reagiert, um diese verbal zu übertreffen.

Angelo Decembrio war Schüler Guarinos, dem die griechische Ekphrasis durch Manuel Chrysoloras vermittelt worden war. Im Jahr 1408 übersetzt Guarino Lukians berühmte Beschreibung der *Verleumdung des Apelles* ins Lateinische, auf die auch Alberti in *De pictura* zurückgreifen wird und die Mantegna und Botticelli im späten Quattrocento in Bilder rückzuübersetzen versuchen. Auf Wunsch von Niccolò d'Este kommt Guarino 1429 als Erzieher des jungen Leonello nach Ferrara, von wo aus er bis zu seinem Tod 1460 einen breiten Wirkungsradius entfalten kann und die Stadt zu einem führenden Zentrum humanistischer Gelehrsamkeit macht.⁹⁹ Unter seinen Schülern waren erstaunlich viele, die

⁹³ Horaz: *Ars poetica* 361, dazu LEE 1940, S. 199. Der Ausspruch des Griechen Simonides war den Humanisten des 15. Jahrhunderts durch das Rhetoriklehrbuch *Rhetorica ad Herennium*, IV.39: „Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse“ und Plutarch: *De gloria Atheniensis*, 346F bekannt. Eine kritische Untersuchung des Medienvergleiches erbringt GABRIELE K. SPRIGATH: *Das Dictum des Simonides. Der Vergleich von Dichtung und Malerei*, in: *Poetica* 36 (2004), S. 243–280.

⁹⁴ Vgl. *Ars poetica* 361 und der Ausspruch von Simonides von Keos, der zuerst in dem lange Zeit Cicero zugeschriebenen Rhetoriklehrbuch *Rhetorica ad Herennium* (IV, 39) zitiert ist und später von Plutarch, *Bellone an pace clariores fuerint Atheniensis* (346 F) dem griechischen Dichter zugeschrieben wird. Zum *Paragone*-Wettstreit in der Renaissance allgemein vgl. CHRISTIANE J. HESSLER: *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014 (Diss. 2010).

⁹⁵ Vgl. BAXANDALL 1963, S. 305.

⁹⁶ Vgl. *De politia litteraria* 6.68.14.

⁹⁷ Vgl. *De politia litteraria* 6.68.20 u. 6.68.22.

⁹⁸ Vgl. *De politia litteraria* 6.68.18.

⁹⁹ Eine ausführliche Darstellung von Guarinos Leben und Wirken bietet REMIGIO SABBADINI: *La Scuola e gli Studi di Guarino Guarini Veronese*, Catania 1896. Guarinos zahlreiche Schüler stellt GIULIO BERTONI: *Guarino da Verona fra letterari e cortigiani a Ferrara (1429–1460)*, Genf 1921 vor. BAXANDALL 1965, S. 191 urteilt über den Rang des Griechischen bei Guarino: „By virtue of this neo-Hellenistic training Guarino

wie Decembrio (Kap. 1.1.1), Bartolomeo Facio (Kap. 3.3.3), Basinio da Parma (Kap. 2.2), Tito Vespasiano Strozzi (Kap. 2.3) oder Porcellio de' Pandoni (Kap. 2.5.3 und 3.4) im Auftrag verschiedener Herrscher Epen und Historiografien schreiben werden – Werke, die häufig eine deutliche Affinität zur Visualität und den bildenden Künsten aufweisen.

Als Guarino sich bei einem nicht weiter bekannten Künstler (Stephanus) für ein bildreiches Tintenfass aus Ton bedankt, lobt er die täuschend echt wiedergegebene Vegetation und die spielenden Kinder, die mit der „Natur zu wetteifern“ scheinen und denen nur noch die Stimme fehle.¹⁰⁰ In den Blickpunkt einer regelrechten Tradition ekphrastischer Lobgedichte rückt Pisanello, dessen Bildwerke von Guarino und seinen Schülern kunstvoll beschrieben werden.¹⁰¹ Pisanello, der sich in den 1440er Jahren in Ferrara aufhält, male – so die Humanisten – die vielfältige Natur und die darin agierenden Menschen so lebendig, dass man meine, alles sei tatsächlich anwesend. Den Bildern werden durch die Worte haptische und akustische Qualitäten zugesprochen, wenn Guarino zu verstehen gibt, den Gesang der Vögel und die schmetternden Kriegstrompeten zu hören, während er schuftenden Männern den Schweiß von der Stirn zu wischen wünscht.¹⁰² Der Autor einer Ekphrasis gibt sich immer als Augenzeuge der geschilderten Situation aus, weshalb er sie lebendig und anschaulich zu schildern versteht, als ob er sich nicht außerhalb, sondern innerhalb des Bildes befände. Der Sehsinn wird ganz explizit aufgerufen („Ich sehe ...“), dem dann ein verifizierendes „Wir möchten schwören ...“ folgt.¹⁰³ Gesehenes wird damit beglaubigt, die persuasive Kraft der *enargeia*, wie sie die antike Rhetorik festgelegt hat, lebt in den Kunstdiskursen des Quattrocento wieder auf.

Wie Philostrat, mit dessen *Eikones* Guarino aufs engste vertraut war, schätzte der Humanist die bildenden Künste keineswegs besonders hoch ein. Es gehört wohl zu den eigenwilligen Paradoxien der humanistischen Kultur, dass sie das Konkurrenzmedium „Bild“ durch das Zusprechen von Eigenschaften wie Präsenz, Evidenz und Lebendigkeit gleichsam *en passant* nobilitierten, so dass sich im 15. Jahrhundert Bilder neben der Schrift als politische Medien zunehmend profilieren konnten. In einem Brief an Alfonso d' Aragona merkt Guarino an, dass Bilder sich denkbar schlecht für die Entfaltung der *fama* eines Herrschers eignen würden, weil sie ohne Wörter auskommen müssen („sine litteris“) und unbeweglich seien.¹⁰⁴ Wörter seien dagegen viel eher in der Lage, von den glorreichen Taten eines Regenten zu künden, da Schriftquellen sich schnell und einfach „über die ganze Welt hin“ transportieren lassen.¹⁰⁵ Vasari wird noch im 16. Jahrhundert von dieser

seems to have become capable of descriptions outside the range of his Italian contemporaries. Latin humanism did not at this period involve practice in that sort of thing (...).“

¹⁰⁰ Vgl. den Brief aus dem Jahr 1430 bei BAXANDALL 1971, S. 91 u. 157–158.

¹⁰¹ Für die Ekphrasis im Lobgedicht Basinios vgl. Kap. 2.2.2. Die Gedichte von Guarino, Tito Vespasiano Strozzi, Basinio da Parma und Porcellio de' Pandoni für Pisanello sind abgedruckt bei FRIEDLÄNDER 1882, S. 11–17.

¹⁰² „Ich bin versucht, dem, der sich abrackert, den Schweiß von der Stirne zu wischen. Wir scheinen zu hören, wie das Wiehern des Kriegspferdes sich scheut vor dem Schmettern der Kriegstrompeten. (...) Von hier bezaubern süße Gesänge der Vögel vom Himmel.“ Vgl. die lateinische Version bei FRIEDLÄNDER 1882, S. 11–13.

¹⁰³ Vgl. FRIEDLÄNDER 1882, S. 11–13.

¹⁰⁴ „Kein Land, kein Zeitalter wird aufhören, Dich mit der Rohrflöte zu feiern – man kann kaum hoffen, dass dies durch Bilder und Statuen geschehen könnte, weil diese ja stumm sind und nicht leicht durch die Welt hier- und dorthin getragen werden können.“ Der Brief an den König von Neapel aus dem Jahr 1447 ist abgedruckt bei EUGENIO GARIN: *Geschichte und Dokumente der abendländischen Pädagogik II. Humanismus*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 206–209, hier S. 209.

¹⁰⁵ Dieses Argument nutzt Guarino auch in einem Widmungsschreiben an Leonello d'Este, das er der Übersetzung von Plutarchs *Leben des Pelopidas und des Marcellus* beigefügt hat: „Schließlich, wenn es erlaubt ist, so wie ich sage, die Hilfsmittel des Ruhmes zusammenzutragen, übertreffen die Annalen jedes beliebige Bild und jede Statue. Genau genommen zeigen die Bilder die Körper, die Annalen aber die Seele und die Sitten. Die Bilder sind stumm, aber die Annalen erfüllen mit ihrer Stimme Land und Meer; die Bilder

Annahme Gebrauch machen, wenn er „Schriften, was den Ruhm und den Klang eines Namens angeht, größte und dauerhafteste Wirkung“ beimit und von Büchern spricht, die „leicht von Hand zu Hand“ wandern und „allenthalben Glauben“ finden.¹⁰⁶

Die politische Nutzung und Entwicklung der Renaissancemedaille durch Pisanello scheint mit dem negativen Befund über Bilder genauso verbunden zu sein wie die Entwicklung der historisch-politischen Buchmalerei, die das Forschungsmaterial dieser Arbeit bildet. Kleine, mobile Bildmedien, die in der *Politia litteraria* in den Fokus der Humanisten rücken, fungieren in der Hofkultur des Quattrocento als visuelle Vehikel, die – anders, als es Guarino unterstellt – über weite Distanzen kommunizieren können. In einem Brief aus dem Jahr 1453 unterrichtet der Humanist Timoteo Maffei Sigismondo Malatesta über den praktischen Gebrauch der Medaillen als mobile Geschenke, die sich ohne Probleme versenden lassen (Abb. 1).¹⁰⁷ Auch dem zweiten Kritikpunkt von der mangelnden Eindeutigkeit und Schlagkraft der Bilder aufgrund fehlender Schrift scheinen die bildenden Künstler mit der forcierten Entwicklung von Text-Bild-Kombinationen auf Medaillen und im humanistischen Medium schlechthin – dem Buch – entgegen zu wollen (Abb. 2).

Im Rahmen des florierenden *paragone* zwischen Wörtern und Bildern wurde von Seiten der Humanisten ein weiteres Argument „gegen“ Bilder vorgetragen, nämlich die geringe Beständigkeit von Bildmedien. Der Guarino-Schüler und angesehene Rhetoriklehrer Ludovico Carbone, der im Besitz einer Abschrift von Albertis *De pictura* war, eine eigene Kunstsammlung besaß und von dem zwei Medaillen von der Hand Sperandios existieren¹⁰⁸, schreibt in einem Dialog:

In der Tat besteht, wie du sagst, eine lose Verbindung zwischen Malern und Dichtern, denn beide erschaffen sozusagen ‚Bilder‘ vor unseren Augen. Dennoch überwiegen die Unterschiede die Gemeinsamkeiten, lässt sich doch die Malerei als stumme Dichtung, die Poesie dagegen als sprechende Malerei verstehen. Ich bedaure das Schicksal der Maler aber auch deshalb, weil ihre so hervorragenden Werke selbst kleinsten Gefahren ausgeliefert sind – man denke an Wasser, Feuer oder auch nur den alles aufzehrenden Alterungsprozess. Dagegen sind gute Gedichte und Reden – einmal mit Sorgfalt aufgeschrieben – unvergänglich: Von dem einen Exemplar lassen sich viele Tausende genau identischer Abschriften herstellen und leicht in alle Welt verschicken.¹⁰⁹

Carbone wendet Simonides' Aussage von der Malerei als stumme Dichtung und der Poesie als sprechende Malerei ins Negative, wenn er den „stummen“ Charakter der Bilder gegen die Sprachkraft des Wortes entschieden ausspielt – ein Urteil, das Leonardo mit der Bezeichnung der Dichtung als „blinde Malerei“ zu Gunsten seines Metiers weiter

und Statuen können nur an wenigen Orten aufgestellt werden, die Annalen aber schweifen leicht durch die ganze Welt und sind fähig, sich zu verbreiten.“ Zitiert nach GARIN 1966, S. 203–206, hier S. 205–206.

¹⁰⁶ Vgl. VASARI: *Vite*, Mailand 1962–1966, Bd. 2, S. 536, zit. nach WARNKE 1985, S. 113–114.

¹⁰⁷ Vgl. JOANNA WOODS-MARSDEN: *Ritratto al Naturale: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits*, in: *Art Journal* 1987, 209–216, hier S. 213.

¹⁰⁸ Der Hinweis auf die Kunstsammlung und den Besitz der *De pictura* bei PFISTERER 2002a, S. 332, die Medaillen bei HILL 1984, S. 92, Kat.-Nr. 359 und 360. In der *Oratio pro nipote Galeotti Assassini* (1460) berichtet Carbone stolz von seinem Studierzimmer, das „voll von zahlreichen Gemälden, Siegeln, Porträts und Tafeln“ sei, beim Anblick eines Leonello-Porträts von der Hand Pisanellos – offenbar eine Medaille – schießen Carbone stets Tränen in die Augen. Carbone äußert sich hier im Hinblick auf die Malerei als höfische Tugendhandlung deutlich positiver, ein weiterer Fingerzeig auf die Ambivalenz humanistischer Kommentare über Kunst, vgl. dazu STEPHAN J. CAMPBELL: *Cosmè Tura of Ferrara: Style, Politics and the Renaissance City, 1450–1495*, New Haven und London 1998, S. 10–11.

¹⁰⁹ Der Abschnitt ist Carbones *De amoenitate, utilitate, magnificentia Herculei Barchi* entnommen, der Beschreibung einiger repräsentativer Bauprojekte Ercole d'Estes, die in den Jahren 1475–1476 verfasst wurde. Die Übersetzung wurde übernommen von PFISTERER 2002a, S. 279.

variierte.¹¹⁰ Die Vorlage, die Carbone im Hinblick auf die lange Haltbarkeit des Wortes aufgreift, ist der Ausspruch des Horaz, wonach Schriftzeugnisse „Monumente dauerhafter als Erz“ seien.¹¹¹ Während der ruinöse Zustand der antiken Kunstwerke in Rom von den Humanisten gleichsam als Entropie des Materiellen gelesen wurde, trugen die wiederentdeckten, vollständig erhaltenen Schriften zum Glauben an die Unvergänglichkeit des Wortes bei. Carbone verleiht diesem humanistischen Selbstbewusstsein Ausdruck, wenn er von dem einmaligen, sorgfältigen Aufschreiben eines Textes spricht, der dann „tausendfach“ vervielfältigt und verbreitet werden kann. Vielleicht hat er dabei bereits die Technik des Buchdruckes im Blick, die sich in den frühen 1470er Jahren in Rom ansiedelte und von dort bald die oberitalienischen Höfe erreichte. Interessanterweise sind es genau diese Eigenschaften der Schrift – Beständigkeit, Vervielfältigung und Mobilität –, die von den kleinformatigen Bildmedien aufgegriffen werden. Wie die in großer Stückzahl auftretende Medaille wurden Bücher politischen und panegyrischen Inhaltes – wie zu zeigen sein wird – mehrfach abgeschrieben und mit beinahe identischem Bildmaterial ausgestattet und versandt. Wiederkehrende Motive wie das herrschaftliche Profilporträt (Abb. 3), der Triumphzug (Abb. 4) oder das Reiterbild (Abb. 5) erhöhen durch eine große Auflage ihre Beständigkeit – ein Trend, der sich mit dem Aufkommen der Druckgrafik im 15. Jahrhundert erleichtern und beschleunigen sollte.

Der Humanismus reflektiert im Kontext des *paragone* seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts einerseits über Bildmedien, andererseits bedienen sich Gelehrte wie Francesco Filelfo (Kap. 2.4), Basinio da Parma (Kap. 2.2), Giovanni Pontano (Kap. 3.3.5) oder Bartolomeo Facio (Kap. 3.3.3) nach Vorlage der antiken Rhetorik einer dezidiert visuellen Sprache, um Wirkung zu erzielen, worauf wiederum die Bilder reagieren, die neben den Texten platziert wurden. Letzterer – Bartolomeo Facio – war ein Schüler Guarinos, der in Neapel als Historiograf der Aragonesen Karriere machte. In seinem Werk *De viris illustribus* (1456) nimmt er in die Reihe berühmter Männer neben Dichtern, Rednern, Juristen, Militärführern und Herrschern auch einige Maler auf, die er als die besten seiner Zeit betrachtet: Gentile da Fabriano, Pisanello, Jan van Eyck und Rogier van der Weyden.¹¹² Die kurzen Texte über die Maler streichen als besondere Qualitäten den Topos der Lebendigkeit heraus und beschreiben in der Manier einer Ekphrasis Bildobjekte als fassbar und anwesend.¹¹³ Pisanello besäße daher fast ein „poetisches Talent“, weil er wie der Dichter, als der sich Facio selbst betrachtet, Dinge lebendig vor Augen zu stellen vermag.¹¹⁴ Wie Baxandall überzeugend herausstellen konnte, beruft sich Facio hier auf die *Eikones* des Philostrat und auf Plutarchs *Moralia*, in welcher der griechische Historiker über die *enargeia* der Geschichtsdarstellung in Wort und Bild reflektiert. Auf ihre Bedeutung für Neapel wird im dritten Kapitel zurückzukommen sein.¹¹⁵

Es lassen sich noch zahlreiche weitere humanistische Beurteilungen in diesen Jahren finden, die von der Rhetorik und den aus Bildbetrachtungen gewonnenen Seherfähigkeiten auf eine Evidenz der Bildpräsenz schließen. Wenn Ciriaco d’Ancona auf dem Flügelaltar Rogier van der Weydens, der sich in der Sammlung von Leonello d’Este in Ferrara befand, die „lebendig atmenden Gesichter“ und die üppigen Landschaften beschreibt, die „eher von

¹¹⁰ „Die Malerei ist eine stumme Dichtung, und die Dichtung ist eine blinde Malerei“, LEONARDO DA VINCI: *Schriften zur Malerei und sämtliche Gemälde*, hrsg. von André Chastel, München 2011 (franz. Paris 1987), S. 139.

¹¹¹ Horaz: *Oden* 3,30.

¹¹² Die relativ knappe Abhandlung *De pictoribus* wurde veröffentlicht von MICHAEL BAXANDALL: *Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus*, in: *JWCI* 27 (1964), S. 90–107, vgl. auch BAXANDALL 1971, S. 99–111. Facio nimmt auch drei Bildhauer – Lorenzo Ghiberti, Vittore Ghiberti und Donatello – in seine Galerie berühmter Männer auf.

¹¹³ Vgl. dazu ausführlicher und mit weiterführender Literatur Kap. 3.3.3.

¹¹⁴ Vgl. BAXANDALL 1964, S. 104–105.

¹¹⁵ Vgl. Plutarch: *Moralia*, 346F–347A, dazu BAXANDALL 1964, S. 92.

der alles erschaffenden Natur selbst hervorgebracht scheinen“ als von Künstlerhand¹¹⁶, so rückt er die fiktionalen Möglichkeiten der Malerei in den Blickpunkt, die durch Präsenz- und Evokationsstrategien etwas zeigt, das echt und glaubhaft erscheint und durch das sehende Auge verifiziert werden kann. So ist auch Ciriacos Übergabe einer Münze mit dem Profil Trajans an Kaiser Sigismund aus dem Jahr 1433 als visuelle Erbauungsleistung zu verstehen, als unmittelbare Konfrontation mit antiken Moralvorstellungen, die durch wiederholtes Betrachten Sinn entfalten und angeeignet werden können. Gleiches ist über ein Caesarbildnis zu sagen, das Pisanello Niccolò d’Este zum Geschenk machte, während dessen Sohn Leonello durch Flavio Biondo einige antike Münzen mit der Absicht übermittelt wurden, die *Roma instaurata*, Biondos topografische Darstellung des antiken Rom, besser verstehen zu können.¹¹⁷ Die Funktion frühneuzeitlicher Bilder, Wissen zu vermitteln, Präsenz herzustellen und damit Abwesendes zu vergegenwärtigen, stellt Alberti in *De pictura* mehrmals zur Diskussion, etwa wenn er von Bildnissen spricht, die ferne Menschen gegenwärtig machen und Verstorbene denen „erkennbar vor Augen [stellen] (...), die viele Jahrhunderte später leben.“¹¹⁸ Alberti unterstreicht seine Erkenntnis mit Verweis auf Plutarch, der von einem Bildnis Alexanders des Großen zu berichten wusste, vor dem die Untergebenen noch lange nach seinem Tod zitterten.¹¹⁹

Zur visuellen Seite des Humanismus gehören erstens die Bildreflexionen in der Kunsttheorie, zweitens das Bemühen um Anschaulichkeit in Dichtung und Historiografie und drittens die Ekphrasis, in der sich mehr offenbart als eine rhetorische Fingerübung, die sie natürlich nach wie vor ist. In allen drei Bereichen werden die bildliche Präsenz und die Evidenz direkt oder indirekt thematisiert. Daraus leitet sich eine unausgesprochene Forderung an Bilder ab, die von der Schrift letztlich nur in ungenügendem Maße erfüllt werden kann: die Herstellung von Sichtbarkeit und die damit verknüpfte Bezeugung. In dieser Ableitung ist ein unmittelbarer Schlüssel dafür zu finden, weshalb sich im genuinen Medium der Humanisten – dem Buch – seit etwa 1440 Bilder als beglaubigende, präsentierende und zeigende Instrumente neben dem Text durchzusetzen beginnen. Im Bereich des Politischen ist die Dringlichkeit des Gebrauchs von Bildern, die diesen Funktionen nachkommen, besonders gut nachzuweisen. Wie Alexander der Große wussten auch die Renaissanceherrscher die Vergegenwärtigungsleistung der Bilder auszunutzen.

1.1.4 Die Macht des Bildes: Methode und bildwissenschaftliche Verankerung

Die Beschäftigung mit Bildern als sinngenerierende Gegenstände und epistemologische Quellen *sui generis* hat sich spätestens mit dem *iconic turn* der 1990er Jahre in der Kunstgeschichte durchgesetzt.¹²⁰ Die vorliegende Arbeit fühlt sich diesem Weg verpflichtet, wenn sie die Buchmalereien in den Büchern des Quattrocento nicht als Schmuck und illustrative Zierde auffasst, sondern als dem Text gleichberechtigt zur Seite gestellte, nicht selten sogar überlegene Medien, die historische „Wahrheiten“ konstituieren und visuell vorführen. Denn anders als die Texte sprechen Bilder direkter zu den Augen, lassen Sachverhalte schneller einleuchten und durch ihre präsentische, deiktische Struktur abwesende Ereignisse und Herrscher anwesend sein – eine Möglichkeit der Fiktionalisierung, die für die aufsteigenden Fürsten und Condottieri von unschätzbarem Wert war und allein durch Texte nicht gewährleistet werden konnte. Die in der bibliophilen

¹¹⁶ Zitiert nach einem Auszug aus Ciriacos Reisenotizen bei PFISTERER 2002a, S. 318.

¹¹⁷ Vgl. SYSON/GORDON 2001, S. 109.

¹¹⁸ *De pictura* 25, vgl. ALBERTI 2000, S. 234–235.

¹¹⁹ Vgl. *De pictura* 25, vgl. ALBERTI 2000, S. 234–235. Die Stelle findet sich bei Plutarch:

Parallelbiografien. Alexander 74, vgl. die Ausgabe PLUTARCH: *Von großen Griechen und Römern. Fünf Doppelbiografien*, übersetzt von Konrat Ziegler, Zürich/München 1991, S. 130–131.

¹²⁰ Als „Kronzeugen“ dieses Wandels treten WILLIAM J. T. MITCHELL: *Picture Theory*, Chicago 1994 und GOTTFRIED BOEHM (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994 auf.

Renaissancekultur so eminent wichtige Schriftkultur konnte sich – die Sprachkritik Ludwig Wittgensteins weiterdenkend – nicht auf sich selbst verlassen und blieb unscharf, solange sie ihren visuell-rhetorischen Grund nicht freizulegen vermochte.¹²¹ Hans Blumenberg spricht in der *Theorie der Unbegrifflichkeit* von der Bildbedürftigkeit des Menschen, die für die Akteure des 15. Jahrhunderts nicht weniger ausgeprägt war wie die aus ubiquitären Bildern, Filmen und Zeichen bestehende Kommunikationskultur unserer Zeit.¹²² Die aus der antiken Rhetorik kommende Dichotomie von *Präsenz* und *Evidenz* ist es, die diese eigentümliche Bildbedürftigkeit erklärt. Doch am stärksten sind die Bilder dort, wo sie mit Texten kombiniert auftreten. Das Buch im Zeitalter des Humanismus ist geradezu ein Paradebeispiel für ein schriftbildliches Medium, weshalb ein von genannten Prämissen geleitetes bildwissenschaftliches Vorgehen für diese Arbeit als adäquat erschien. War das Verhältnis von Wort und Bild in der Antike, dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit eng, so kann es für die Zeit der Aufklärung, als Lessing den beiden Medien im *Laokoon* je eigene Wirkungsbereiche zuordnete, als gestört bezeichnet werden.¹²³ Goethe stand mit seiner Auffassung – „Wort und Bild sind Korrelate, die sich immerfort suchen“ – recht allein da.¹²⁴ Drei Jahrhunderte zuvor zeugen viele Medien wie Münzen, Medaillen, beschriftete Fresken, Tafeln und vor allem Bücher von der Schlagkraft, die man Text-Bild-Kombinationen in vielen Bereichen des Hoflebens beimaß. „Die Dialektik von Wort und Bild scheint in dem Gewebe von Zeichen, mit dem eine Kultur sich umgibt, eine Konstante zu sein.“¹²⁵ Dieses so leicht auf die Buchkultur zu übertragende Postulat William J. T. Mitchells setzt zunächst die verwandtschaftliche Beziehung der beiden Medien und damit eine rhetorische Verfasstheit der Bilder, wie sie im 15. Jahrhundert verhandelt wurde, voraus, rückt aber auch den Eigenwert des Visuellen in den Blickpunkt, der Bilder von Wörtern unterscheidet. Die Frage nach der Relevanz des *Ut pictura poesis* hat die Frage nach den Bildern neu aufgeworfen.¹²⁶ In der seit knapp vier Jahrzehnten ausgetragenen Debatte¹²⁷ wurde die sprachlich-rhetorische Konfigurierung der Bilder weitgehend anerkannt und als „Bild-Rhetorik“ oder „Rhetorik des Sichtbaren“ apostrophiert.¹²⁸ Die „Rhetorizität als eine grundsätzlich gegebene Potenz des Bildes“ wurde vor allem für die Frühe Neuzeit konstatiert, was in der Renaissanceforschung sichtbar Spuren hinterließ.¹²⁹ So wird „die erstaunliche Karriere des Bildes im nachmittelalterlichen Europa zunehmend im Kontext einer allgemeinen „Medialisierung“ frühneuzeitlicher Kulturen und Gesellschaften betrachtet“¹³⁰, bei der Bilder und Texte aufs Engste verknüpft sind.

¹²¹ LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a. M. 1989.

¹²² Vgl. HANS BLUMENBERG: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Frankfurt a. M. 2007, etwa S. 27.

¹²³ Vgl. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, hrsg. von Ingrid Kreuzer, Stuttgart 1964.

¹²⁴ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *Maximen und Reflexionen* (= Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12), Hamburg 1953, S. 493 (Nr. 907) fährt fort: „So von jeher, was dem Ohr nach innen gesagt oder gesungen war, sollte dem Auge gleichfalls entgegenkommen.“

¹²⁵ MITCHELL 1994, zit. nach der deutschen Ausgabe Frankfurt a. M. 2008, S. 55.

¹²⁶ Vgl. BOEHM 1994, S. 11–17. Eine knappe Zusammenfassung liefert MATTHIAS BRUHN: *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*, Berlin 2009, S. 16–19.

¹²⁷ Vgl. das interdisziplinäre DFG-Symposium mit der dazugehörigen Publikation von WOLFGANG HARMS (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1990.

¹²⁸ Einen „rhetoric turn“ innerhalb der Kunstgeschichte beobachtet WOLFGANG BRASSAT (Hrsg.): *Bild-Rhetorik* (= Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 24), Tübingen 2005, S. VII. Vgl. auch den Sammelband *Bildrhetorik*, hrsg. von Joachim Knape (= *Saecula spiritalia*, hrsg. von Dieter Wuttke, Bd. 45), Baden-Baden 2007. Auf die Deixis der Bilder verweist BOEHM 2010, S. 19–53.

¹²⁹ BRASSAT 2007, S. 288. Innerhalb der deutschsprachigen Forschung vgl. etwa die zahlreichen Untersuchungen von Ulrich Pfisterer oder MICHAEL THIMANN: *Lügendhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002 (Diss. 2000).

¹³⁰ BODO GUTHMÜLLER / BERNDT HAMM / ANDREAS TÖNNESMANN (Hrsg.): *Künstler und Literat: Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*, Wiesbaden 2006, S. 7.

Für die Medienwissenschaft findet „der wahrscheinlich verbreitetste Fall einer rhetorischen Nutzung des Bildes (...) in einer Verbindung des Bildes mit geschriebener oder gesprochener Rede statt“.¹³¹ Man muss nur an die Tageszeitung, das Plakat, den Film, die Theatervorführung oder das wissenschaftlich-didaktische Bild denken, um dieser These zustimmen zu können. Diese Medien versuchen mittels Text-Bild-Kombinationen den Leser oder den Betrachter in ihren Bann zu ziehen und von einer bestimmten Sache zu überzeugen, was sie mit den in dieser Arbeit behandelten Büchern gemein haben. Kein Wunder also, dass alle genannten Formen im Bereich des Politischen Verwendung fanden und instrumentalisiert wurden. Es sei daran erinnert, dass die antike Rhetoriktheorie mit der *enárgeia* die Forderung an den guten Redner nach Überzeugung des Publikums bereits in Anschlag brachte, um in der Gerichtsrede Erfolge zu erzielen.

Was für die audiovisuellen oder schriftbildlichen Medien der Moderne gilt, hat auch für die Buchkultur früherer Epochen Geltung. Kurt Weitzmanns grundlegende Studie über Ursprung und Methode von Textillustrationen macht auf die „progressive narration“ der Bilder aufmerksam – eine Sprachbegabung also, durch welche sich Bilder vom Hellenismus bis hin zum Mittelalter in zunehmendem Maße von den nebenstehenden Texten emanzipieren konnten.¹³² Diese Emanzipationsgeschichte des Bildes ist nicht als Loslösung vom Text misszuverstehen, sondern als Schärfung ihres argumentativen Eigenanteils innerhalb einer unauflösbaren Text-Bild-Kombination. Horst Wenzel weist auf den in Mittelalter und Früher Neuzeit ganz selbstverständlichen Text-Bild-Bezug hin und definiert die illustrierte Handschrift „durch die Bildlichkeit der Sprache und durch die Sprachlichkeit der Bilder, durch die Hybridisierung textlicher und bildlicher Visualisierungsmöglichkeiten“.¹³³ Dem pflichtet Norbert H. Ott bei, wenn er – ausgehend von einer an Gesten und Oralität reichen Kultur des Mittelalters – das Verhältnis von Bildern und Texten in Handschriften als „keineswegs eindimensional“, sondern als „wechselseitiges und für beide Medien produktives“ bezeichnet, in dem Bild und Text als „komplementäre Sinnträger“ auftreten.¹³⁴ Die Übertragung der Möglichkeiten beider Medien auf das jeweils andere macht der Germanist Gottfried Willems zum Ausgangspunkt einer umfassenden Theorie der *Anschaulichkeit*.¹³⁵ Literarische Texte streben danach, dem Leser etwas vor Augen zu stellen, in ihnen steckt ein Bezug auf einen quasi-bildlichen Sinnenschein, der im Sonderfall des illustrierten Buches „gleichsam in die wirkliche Anschauung des Bildes entbunden“ wird.¹³⁶ Wohnt dem begrifflichen,

¹³¹ LAMBERT WIESING: *Zur Rhetorik des Bildes*, in KNAPE 2007, S. 37–48, hier S. 37.

¹³² KURT WEITZMANN: *Illustration in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, 2. Aufl., Princeton 1970, S. 12. Im Zuge der medialen Entwicklung von der Textrolle zum Buch sind die simultane, die einzelszenarische und die zyklische Illustrationsmethode auszumachen, S. 13–17, zur Emanzipation der Bilder S. 81–112.

¹³³ HORST WENZEL: *Der Schuss ins Auge*, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hrsg. von Philine Helas u. a., Berlin 2007, S. 139–154, hier S. 152. Wenzel plädiert nach diesen Befunden für eine Text-Bildwissenschaft (S. 153), die er in einem anderen Beitrag präzisiert, vgl. HORST WENZEL: *Zur Narrativik von Bildern und zur Bildhaftigkeit der Dichtung. Plädoyer für eine Text-Bildwissenschaft*, in: *Bilderfragen*, hrsg. von Hans Belting, München 2007, S. 317–331.

¹³⁴ NORBERT H. OTT: *Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*, in: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg, Wien/Mailand 2000, S. 105–143, hier S. 126.

¹³⁵ Vgl. GOTTFRIED WILLEMS: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989 und GOTTFRIED WILLEMS: *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen*, in: HARMS 1990, S. 414–429.

¹³⁶ WILLEMS 1990, S. 416.

meinenden Wort demnach ein „verdunkeltes Bild“ inne, so steckt im veranschaulichenden Bild ein „verstumtes Wort“.¹³⁷

Die Festlegung des Bildes auf seinen vom Wort übertragenen Visualisierungscharakter lässt aber einige für die frühneuzeitliche Malerei zentrale Aspekte unberücksichtigt. Das gilt besonders für Text-Bild-Kombinationen wie die in humanistischen Kontexten entstandenen Bücher, deren Bilder nicht das im Text Geschriebene visuell wiederholen, sondern unter Zuhilfenahme von Illusionseffekten, die sie die Rhetorik gelehrt hat, Dinge in Szene setzen und als Gesehenes vorführen, Mythen und ferne Ereignisse als gegenwärtig evozieren und damit Sinn neu hervorbringen. Die Rhetorisierung erschließt den Bildern einen Spielraum, in dem sie ihr genuines Potential „ausspielen“ können und sich nicht mehr in eine nachgeordnete Abhängigkeit zum Text begeben müssen, zu dem sie stattdessen in ein Verhältnis der selektiven Bezugnahme treten. Dabei wird der Logos, der nach Meinung der meisten Renaissance-Humanisten allein der Sphäre sprachlicher und schriftlicher Verhandlung zugehörig ist, um die Potenz des Ikonischen erweitert.¹³⁸ Es ist lohnend, an dieser Stelle noch einmal kurz auf die oben angeführten ästhetischen Grundkategorien des Quattrocento, die der Rhetorik entwachsen sind, zurückzukommen, nämlich auf die Begriffe *Präsenz* und *Evidenz*.

Spätestens seit Burckhardts Verdikt vom „Staat als Kunstwerk“ ist allgemein bekannt, dass die italienische Frührenaissance an der Illusionierung der Wirklichkeit interessiert war.¹³⁹

Mit Hilfe der Kunst, die Hans-Georg Gadamer als „etwas, das Unmittelbarkeit und Gegenwart für sich in Anspruch nimmt“¹⁴⁰ beschreibt, konnte dieser Anspruch eingelöst werden. Der damals reflektierte Fiktionalitätsgehalt des Bildes – „Ich bin versucht, dem, der sich abrackert, den Schweiß von der Stirne zu wischen“¹⁴¹ – kann uns mit Gadamer zu dem Urteil führen: „Es scheint, als ob wir nicht darauf verzichten können, in der Kunst einen Maßstab der Wahrheit zu sehen.“¹⁴² Beim Aufschlagen der Renaissancebücher wird der Leser von den im Porträt, im Reiterbild oder im Triumphzug dargestellten Herrschern angesprochen oder in Handlungen verstrickt, die sich vor seinen Augen ereignen, so dass wir vom *Bild als Ereignis* sprechen können, das nicht nur etwas Geschehenes repräsentiert, sondern die Handlung als Geschehendes, den Herrscher als Anwesenden präsentiert.¹⁴³

Gottfried Boehm definiert die Präsenz als die eigentliche Potenz des Bildes, das etwas zur Anschauung (*enárgeia*) bringt und damit eine Zeigehandlung (*Deixis*) vollzieht, durch die das Dargestellte dem Zeitlauf entrissen und im Akt der Betrachtung aktualisiert und gegenwärtig wird.¹⁴⁴ Mächte der rhetorisch geschulte Redner sein Publikum zu Teilneh-

¹³⁷ WILLEMS 1990, S. 423. Willems Bildbegriff orientiert sich stark an der *mimesis*, wonach Bilder reproduzieren und veranschaulichen, demnach bleiben Bedeutungszusammenhänge im Bild vage und undeutlich, vgl. WILLEMS 1989, S. 57–59 und WILLEMS 1990, S. 423.

¹³⁸ Vgl. GOTTFRIED BOEHM: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007, zur Logik der Bilder v. a. S. 34–53.

¹³⁹ Vgl. JACOB BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Stuttgart 1960 (1860), das erste Kapitel ist mit „Der Staat als Kunstwerk“ überschrieben.

¹⁴⁰ HANS-GEORG GADAMER: *Bildkunst und Wortkunst*, in: BOEHM 1994, S. 90–104, hier S. 91.

¹⁴¹ Vgl. Guarino in seinem Lobgedicht auf Pisanello in FRIEDLÄNDER 1882, S. 11–13.

¹⁴² GADAMER 1994, S. 91–92, vgl. zur Wahrheit in der Kunst auch HANS-GEORG GADAMER: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990 (1960), S. 139–149. Als Einstieg dazu auch empfehlenswert GOTTFRIED BOEHM: *Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst*, in: BOEHM 2007, S. 243–267.

¹⁴³ Zu diesem Gedankengang vgl. den Tagungsband *Das Bild als Ereignis: Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans-Georg Gadamer*, hrsg. von Dominic E. Delarue, Johann Schulz und Laura Sobez, Heidelberg 2012. Zur philosophischen Fassung der Präsenz vgl. HANS-ULRICH GUMBRECHT: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004.

¹⁴⁴ Vgl. GOTTFRIED BOEHM: *Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor*, in: *Homo Pictor* (= Colloquium Rauricum, Bd. 7), hrsg. von Ders., München und Leipzig 2001, S. 3–13, hier S. 6. Boehm beschäftigte sich wie sein Lehrer GADAMER 1990, S. 147 in seiner Habilitation mit dem Porträt in der Renaissance, das er seitdem mit den Begriffen Präsenz und Evidenz zu fassen versucht, vgl. GOTTFRIED

mern einer anschaulich-fiktiven Handlung, so wird der Betrachter eines Bildes durch das Gleichzeitigkeitserlebnis von Sehen und „Angeblickt werden“ zum Augenzeugen einer Situation.¹⁴⁵

Die Frage nach der bildlichen Evidenzerzeugung, wie sie in der antiken Rhetorik anklingt, rückt seit einigen Jahren zu Recht in den Fokus kunsthistorischer und bildwissenschaftlicher Forschung.¹⁴⁶ Eine Unterscheidung zwischen der epistemischen und wirkungsästhetischen Komponente des Begriffes „Evidenz“, wie sie in der Kunstgeschichte gemacht wurde¹⁴⁷, muss mit Blick auf die Frührenaissance, bei der rhetorische und philosophische Ansichten aufs Engste miteinander verknüpft waren, in Frage gestellt werden. Auge und Erkenntnis waren – wie in Decembrios Kunstdialog in *De politia litteraria* vorgeführt – aufeinander bezogen, wovon vor allem die bildenden Künste mit ihren Möglichkeiten persuasiven Vor-Augen-Führens profitierten. Gert Ueding bezeichnet Bilder und deren fiktionale Potenz, mittels Linien und Farben etwas dem Urteil des Auges auszusetzen, als Beweismittel, „wobei die bildende Kunst [der frühen Neuzeit] diesen Vorzug allerdings teuer durch Schein und Täuschung erkaufen muss. Eine Einsicht, die die Renaissance-Malerei, wie man weiß, zu eigenen Konsequenzen führte, nämlich zur Erfindung neuer, fiktiver Evidenzen, in denen das Bild (rhetorisch ausgedrückt) nun wieder den Rang eines Indizes gewinnt (...).“¹⁴⁸

Evidenzeffekte folgen aus der affirmativen Kraft des Bildes, die mit den deiktischen Funktionen des Bildes – des Zeigens vermeintlicher Seherfahrungen und Wahrheiten also – verquickt ist. Mit Hartmut Böhme kann die Bild-Evidenz als Eigenleistung der Künstler bezeichnet werden, die nicht mehr nach mittelalterlichem Verständnis durch das Sehen oder die Heiligkeit einer Bildfigur einfach vorhanden ist, sondern durch haptische, veristische, präsentische und deiktische Mittel medial erzeugt werden muss: Seit der Renaissance ist Kunst nicht die „Nachahmung dessen, was das Licht zu sehen gibt, sondern sie ist selbst das Licht, das zur Erscheinung bringt.“¹⁴⁹ Und das, was erscheint und präsentiert wird, besitzt – wie es zahlreiche Ekphrasen suggerieren – den Anspruch auf Wahrhaftigkeit. An dieser Stelle treffen sich Visualisierungsstrategien der Renaissance mit den Vorstellungen der römischen Rhetorik und Ästhetik, in der „nicht das begriffliche Unterscheiden, sondern die klare subjektive Evidenz des vor Augen stehenden Vorstel-

BOEHM: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985 (Habil. Heidelberg 1974).

¹⁴⁵ Vgl. GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999 (Paris 1992), S. 11. Eine von den Dingen her gedachte phänomenologische Wahrnehmungstheorie entwickelt LAMBERT WIESING: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt am Main 2009, zur Wahrnehmung von Bildern S. 197–228.

¹⁴⁶ Bilder werden am Baseler *NFS Bildkritik – eikones* (Direktor: Gottfried Boehm) hinsichtlich ihrer ikonischen Evidenz untersucht, an der Freien Universität Berlin ist die Kolleg-Forschergruppe *Bild-Evidenz. Geschichte und Ästhetik* unter der Leitung von Peter Geimer, Klaus Krüger und Friederike Wille angesiedelt, die den Strukturen und Verfahren bildlicher Evidenzerzeugung nachgeht. Unter Einbezug naturwissenschaftlicher Prämissen stellt sich der Graduiertenkolleg *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens* an der Universität Potsdam den gleichen Herausforderungen (jedoch weitestgehend ohne Einbezug der Kunstgeschichte). Als einige der jüngsten Publikationen, auf die sich die vorliegende Arbeit bezieht, sind zu nennen: JOHANNES GRAVE / ARNO SCHUBBACH (Hrsg.): *Denken mit dem Bild. Philosophische Einsätze des Bildbegriffs von Platon bis Hegel*, Paderborn und München 2010; GOTTFRIED BOEHM: *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz*, in: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, hrsg. von Ders., Birgit Mersmann und Christian Spies, München 2008, S. 15–43.

¹⁴⁷ Vgl. KLAUS KRÜGER: *Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit*, in: WIMBÖCK/LEONHARD/FRIEDRICH 2007, S. 393–427, Anm. 4. Dagegen spricht MÜLLER 2007, S. 61 von der Deckungsgleichheit beider Bedeutungsschichten, die in vielen Fällen greift.

¹⁴⁸ GERT UEDING: *Dialog-Inszenierung. Zur Rhetorik des Bildes*, in: KNAPE 2007, S. 181–199, hier S. 187.

¹⁴⁹ HARTMUT BÖHME: *Das reflexive Bild: Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst*, in: WIMBÖCK/LEONHARD/FRIEDRICH 2007, S. 331–365, hier S. 362.

lungsbildes (...) [als] das Maß sowohl der Wahrheit als auch der poetischen oder rhetorischen Darstellung“ verstanden wurde.¹⁵⁰

Das Betrachten oder Lesen der kleinformatischen Bilder in Handschriften konnte für das humanistisch gebildete Publikum des Quattrocento und für spätere Generationen unvergleichliche Evidenzen mit sich bringen.¹⁵¹ In dieser Arbeit soll die Buchmalerei als Medium der Präsenz, der Evidenzherstellung, der Wissensgenerierung und der Erinnerung in den Mittelpunkt rücken. Politische Gründe, die Kunst unter diesen Prämissen in den Dienst zu nehmen, gab es an den italienischen Renaissancehöfen genug.

1.2 Vom „Mediencondottiere“

Das politische Inszenierungsbewusstsein erreichte im 15. Jahrhundert ein so hohes Maß, dass sich die Wissenschaft bei der Beurteilung des Falls Gutenberg im Jahr 2011 an die Praxis eben jener Gewaltherrscher des Quattrocento erinnert fühlte, die unter dem Einsatz verschiedenster Medien – ob bildlich, schriftlich oder schriftbildlich verfasst – zu Macht und Herrschaft gekommen sind: „Die Söldnergruppe des Mediencondottiere sind die Medien, sie sind das Instrumentarium seines Aufstiegs oder Falls.“¹⁵² Wurde hier ein paradigmatisches, für das 21. Jahrhundert offenbar bezeichnendes Phänomen von Inszenierung reflektiert, bei dem authentisches Auftreten und Kompetenz durch Rhetorik, Lüge und Mediencharisma verschwammen, so lässt sich an den italienischen Höfen des 15. Jahrhunderts eine Mode des Inszenierens feststellen, die grundsätzlich auf die durchaus lügenhafte Macht des Wortes und des Visuellen vertraute und vor allem den Bildmedien eine Konjunktur bescherte. In rascher Folge entstehen im Verlauf des Jahrhunderts mit den von *enárgeia* strotzenden Epen und Historiografien, den Medaillen, Porträts, historischen Fresken, Cassoni, ephemeren Bildern und den hier interessierenden Bildern in Büchern neue Formen der Bildlichkeit, die vorzüglich in den politischen Dienst genommen werden konnten.

1.2.1 Italien im 15. Jahrhundert – ein politischer Lagebericht

Italien befand sich zur Mitte des 15. Jahrhunderts in anarchischem Zustand.¹⁵³ Während etwa Spanien, Frankreich und England je unter der Hand eines starken Monarchen regiert wurden, blieb Italien aufgrund der territorialen Ansprüche von fünf konkurrierenden Mächten – Mailand, Venedig, Florenz, der Vatikan und Neapel – unter permanenten Konflikten zersplittert. In dieses Konzert heterogener Staaten mischten sich mit den Großmächten Frankreich und Spanien, die auf Mailand bzw. Neapel ihren Einfluss geltend

¹⁵⁰ Dazu die Einleitung in GYBURG RADKE-UHLMANN/ARBOGAST SCHMITT (Hrsg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der Europäischen Geschichte*, Berlin/Boston 2011, S. 1–12, hier S. 5. Hinter diesem rhetorischen Konzept steht eine „protomodernere Rationalismuskritik“, wonach „Erkennen primär in einer die reiche Anschauung verarbeitenden und repräsentierenden Vorstellungstätigkeit besteht.“ Ohne sinnliche Vermittlung ist demnach keine Erkenntnis möglich.

¹⁵¹ „Mit der Bilderfahrung können Evidenzen verbunden sein, die unvergleichbar sind. (...) Das Bild und alles, was im Bild ist, hat eine besondere, eigentümlich hervorgehobene Präsenz.“ Diese von GÜNTHER FIGAL: *Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren*, in: BOEHM/EGENHOFER / SPIES 2010, S. 55–72, hier S. 55 vorgetragene These lässt sich wunderbar auf die Handschriftenbilder beziehen.

¹⁵² Vgl. den Medienwissenschaftler UWE PÖRKSEN: *Der Mediencondottiere – eine Skizze*, in: *Inszenierung als Beruf. Der Fall Gutenberg*, hrsg. von Oliver Lepsius und Reinhart Meyer-Kalkus, Berlin 2011, S. 21–32, hier S. 22.

¹⁵³ Neben Jacob Burckhardts noch immer unübergebar Studie (Burckhardt 1960) waren folgende Bücher für die Erarbeitung des historischen Kontextes hilfreich: JOHN M. NAJEMY (Hrsg.): *Italy in the Age of the Renaissance*, Oxford 2000, v. a. S. 184–207; VOLKER REINHARD: *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*, München 2003, S. 89–102; WERNER GOEZ: *Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance*, Darmstadt 1988, S. 237–267 zur Staatenwelt der Frührenaissance.

machen konnten, weitere lautstarke Stimmen. Nicht ohne diplomatischen Einfluss blieben auch kleine Fürstentümer wie Mantua, Ferrara, Urbino und Rimini, deren Parteinahme bei den großen Fünf überaus gefragt war (Abb. 6).

Mailand, das nach dem Tod Filippo Maria Viscontis (1412–1447) an Francesco Sforza (1450–1466) überging, befand sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit Venedig in steter Auseinandersetzung um die Vorherrschaft in Norditalien. Die Dogenrepublik sah sich einer zunehmenden Bedrohung durch die Türken ausgesetzt, die mit der Eroberung von Konstantinopel im Jahr 1453 ihren vorläufigen Höhepunkt fand. Als Seemacht zurückgedrängt, konzentrierte sich Venedig vermehrt auf die Ausweitung seiner Macht auf dem italienischen Festland, der *terraferma*. Die Geschicke der Stadt Florenz, die als politisch schwächste Kraft im italienischen Mächtekonkordat auf starke Bündnisse angewiesen war, lagen seit 1434 in den Händen Cosimo il Vecchios (1434–1464), dem Initiator einer langen und kulturell fruchtbaren Herrschaft der Medici. Nach Beilegung des großen abendländischen Schismas (1378–1417), das die Päpste zum Exil ins südfranzösische Avignon zwang, konnte der Vatikan unter Papst Eugen IV. (1431–1447) und den Pontifikaten der humanistisch gesonnenen Päpste Nikolaus V. (1447–1455) und Pius II. (1458–1464) eigene politische Ambitionen verfolgen. Süditalien schließlich war nach Erbstreitigkeiten der Anjou und der Machtübernahme von Neapel durch König Alfonso (1443–1458), der aus dem spanischen Geschlecht Aragón stammte und dem schon Sizilien zugefallen war, unter einer Hand vereinigt.

Innerhalb dieser Pentarchie gelang es keiner der Großmächte, hegemoniale Strukturen auf der Halbinsel auszuprägen. Ohne ein ordnendes Kraftzentrum lief Italien so immer wieder Gefahr, zum Spielball europäischer Interessenpolitik zu werden. Im Jahr 1447 sah es nach dem Aussterben der Visconti zumindest für einen kurzen Moment so aus, als könnte sich eine Macht zur Herrschaft über weite Teile Italiens aufschwingen: König Alfonso d’Aragona machte sich berechnende Hoffnungen auf den Mailänder Thron, sprach ihm doch ein angebliches Testament Filippo Maria Viscontis das Erbe zu.¹⁵⁴ Dabei hatte er die Rechnung ohne Francesco Sforza gemacht, der in geschickten Schachzügen mit Bianca Maria zuerst eine Visconti ehelichte, um dann durch Ad-hoc-Koalitionen mit Venedig und Florenz Einfluss auf die nur kurzzeitig bestehende „Ambrosianische Republik“ Mailand (1447–1450) auszuüben und Alfonso d’Aragona auszustechen, der sich in Auseinandersetzungen in der Toskana verzettelte (vgl. Kap 2.2.1). Obwohl Francesco Sforza bereits am 25. Mai 1450 die Herzogswürde übertragen wurde, hielt das militärische Ringen um das Erbe der Visconti und die Hegemonie noch bis 1453 an, als die Nachricht vom Fall Konstantinopels die italienischen Staaten von einem einvernehmlichen Agieren und notwendigen Friedensverhandlungen überzeugte. Im Frieden von Lodi besiegelten Mailand und Venedig am 9. April 1454 auf Grundlage des Status quo die Beendigung des Kriegszustandes in einem Vertrag, dem bald darauf Florenz, Neapel und der Vatikan beitraten.¹⁵⁵ Die so geschaffene *lega italica*, die Heinz Schilling als das „erste politische Gleichgewichtssystem des Kontinents“¹⁵⁶ bezeichnete, sicherte der Halbinsel für vier Jahrzehnte einen relativen Frieden und Schutz nach außen, der von kleineren Konflikten jedoch ständig gefährdet wurde.

Freilich gelang das ‚equilibrio‘ nicht deshalb, weil alle Seiten von seiner Richtigkeit überzeugt und bereit waren, sich Selbstbescheidung aufzuerlegen, sondern weil Mailand im Grunde saturiert, Venedig in harten Abwehrkämpfen mit den Türken begriffen, der Kirchenstaat im

¹⁵⁴ Von einem solchen Testament berichtet Pier Candido Decembrio 1447 in seiner *Vita Philippi Mariae Vicecomitis*, vgl. DECEMBRIO 1913, S. 56; vgl. auch GOEZ 1988, S. 251–252.

¹⁵⁵ Vgl. REINHARDT 2003, S. 90–91.

¹⁵⁶ HEINZ SCHILLING: *Die neue Zeit. Vom Christenheitseuropa zum Europa der Staaten 1250 bis 1750* (= Siedler Geschichte Europas, Bd. 3), Berlin 1999, S. 31.

Wechsel der Pontifikate vorerst nicht weiter ausbaufähig, Aragón durch innere Probleme beschäftigt und Florenz einfach zu schwach war, gewaltsam seine Grenzen zu erweitern.¹⁵⁷

Als im Jahr 1494 die Franzosen unter Karl VIII. in Italien eindringen und weitestgehend ungehindert bis Neapel vorstießen, zeigte sich in aller Deutlichkeit die Schwäche und militärische Rückständigkeit der *lega italica*, die sich bei Konflikten auf die Schlagkraft ihrer Condottieri verließ, deren Kampfbereitschaft sich aber sehr schnell erschöpfte, sobald pekuniäre und territoriale Interessen befriedigt waren. Niccolò Machiavelli wird in *Il principe* diesen Zustand als rückständig und desolat brandmarken, der Verfall Italiens habe „keine andere Ursache, als dass es sich [Italien] viele Jahre lang auf Söldnerheere verlassen hat“, weshalb Machiavelli für Florenz ein Heer aus Bürgern forderte, welches Lokalpatriotismus in militärische Stärke umzumünzen verstünde.¹⁵⁸

Die kulturelle Entwicklung Italiens im 15. Jahrhundert ist eng mit dem Aufstieg einiger Condottieri verbunden, die durch den Gebrauch von Bildmedien Einzug in unser kollektives Gedächtnis gefunden haben. Als Condottiere bezeichnet man den Söldnerführer im italienischen Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit, der nach Unterzeichnung einer gut dotierten *condotta* (Vertrag) für einen Auftraggeber – meist eine der fünf Großmächte – ins Gefecht zog.¹⁵⁹ Francesco Sforza, der für viele Jahre das Heer der Visconti befehligte, gelang es als erstem seiner Zunft, politische Herrschaft über ein beträchtliches Territorium an sich zu reißen. Die sensationelle Karriere des Sforza vom Feldherrn zum Herzog hatte für andere Condottieri Signalwirkung: Sie versuchten nun ihrerseits, dem lombardischen Vorbild nachzueifern. Einigermaßen erfolgreich war dabei der aus einem romagnolischen Feldherrengeschlecht stammende Sigismondo Malatesta (Kap. 2.2), der sich als Stadthalter von Rimini in der Mark Ancona – im Herrschaftsterrain der Päpste – einige Teile herauszuschneiden versuchte, wobei er in einem erbitterten Konflikt seinem Erzrivalen Federico da Montefeltro unterlag, der schließlich zum Herzog von Urbino aufstieg (Kap. 2.5.3 und 4.3.4).¹⁶⁰ Konnten Sigismondo Malatesta, Federico da Montefeltro oder die Gonzaga aus Mantua bereits auf eine bescheidene Herrschertradition ihrer Familien zurückblicken, so strebten andere Condottieri, die keine dynastische Verankerung vorzuweisen hatten, ebenfalls nach politischer Macht; als Beispiel sei an dieser Stelle nur auf Bartolomeo Colleoni verwiesen (Kap. 4.3.3).

In der Terminologie der modernen Politikwissenschaft könnte das Geschehen auf der italienischen Halbinsel im 15. Jahrhundert als klassische, durch das Eigeninteresse der jeweiligen Akteure determinierte Realpolitik bezeichnet werden, die Zweckbündnisse wie die *lega italica* einschloss. Durch Eheschließungen, diplomatische Besuche, das Wirken von Gelehrten und Künstlern an verschiedenen Höfen und nicht zuletzt dem Geschenkverkehr waren die Staaten bestens miteinander vernetzt, was die rasche Verbreitung neuer Bildformen begünstigte. Waren die Republiken Florenz und Venedig im politischen Gebrauch von Bildern verhaltener oder subtiler, so lässt sich an den durchweg von Feldherren regierten Hofstaaten Mailand, Neapel, Mantua, Urbino und Rimini – aber auch bei den weniger militärisch auftretenden Este in Ferrara – eine zunehmend propagandistische Kunstpatronage feststellen. In der folgenden Untersuchung werden die Republiken und der Vatikan deshalb in den Hintergrund treten und den kleinen wie großen Höfen die Bühne überlassen.

¹⁵⁷ GOEZ 1988, S. 254.

¹⁵⁸ Niccolò Machiavelli: *Il principe* XII, vgl. MACHIAVELLI 1993, S. 93–103, hier S. 95.

¹⁵⁹ Zur Geschichte des Söldnerwesens in Italien und der Charakterisierung des Condottiere vgl. besonders MICHAEL MALLETT: *Der Condottiere*, in: *Der Mensch der Renaissance*, hrsg. von Eugenio Garin, Frankfurt a. M./New York 1990, S. 49–78.

¹⁶⁰ Der Konflikt zwischen den beiden Feldherren wird dargestellt von MARIA GRAZIA PERNIS / LAURIE SCHNEIDER ADAMS: *Federico da Montefeltro & Sigismondo Malatesta: The Eagle and the Elephant* (= *Studies in Italian Culture. Literature in History*, hrsg. von Aldo Scaglione, Bd. 20), New York 2003.

1.2.2 Gelehrte, Künstler, Regenten: Der Renaissancehof

Um Bücher und die darin befindlichen Bilder als politische Medien mit bemerkenswertem Wirkungsradius zu charakterisieren, ist ein Blick auf die Zusammensetzung des Renaissancehofes und das Wechselspiel zwischen Machthaber, Kanzlei, Humanisten und Künstlern notwendig. In den tonangebenden italienischen Signorien des 15. Jahrhunderts bauten Familienclans ihre Machtposition kontinuierlich aus, was vor allem auf drei Gründe zurückzuführen ist: erstens auf eine Kultur des Wissens und der Gelehrsamkeit, die zweitens in einen zunehmend durchorganisierten, rationalisierten Hofstaat integriert wurde, der – drittens – den bildenden Künsten einen entscheidenden Rang einräumte.

Cristoforo Landino schrieb im Vorwort seiner *Disputationes Camaldulenses* an Federico da Montefeltro, dem er das Werk im Jahr 1474 widmete, von der Herrschaft und der Gelehrsamkeit als die letzten Zwecke menschlichen Lebens. So habe der Herzog von Urbino stets „einen Kreis von Männern, die in allen Zweigen der gelehrten Bildung sich hervortun“ um sich versammelt, die seine Regentschaft beratend begleiten.¹⁶¹ Gleiches weiß einige Jahre zuvor Guarino über Alfonso d’Aragona zu berichten, wenn er dessen „Umgang mit geistreichen Männern und Gelehrten“ lobend hervorhebt, die ihn „zu den höchsten Werken in den humanen Wissenschaften und Künsten befähigen“ und bei Fragen der Herrschaftsausübung zur Seite stehen, womit er sich in einer Reihe mit Scipio und Augustus befände.¹⁶² Diesen Sachverhalt greift eine Medaille auf, die Pisanello für Alfonso anfertigte: Im Revers zeigt sie einen Greifvogel, der seine Beute unter seinen Artgenossen verteilt – ein Sinnbild der kaiserlichen Freizügigkeit und der Kulturpatronage, wie es der Schriftzug *LIBERALITAS AVGVSTA* verkündet (Abb. 7).

Die Förderung der *studia humanitatis* und der eigenen Bildung stellte unter den Regenten des Quattrocento eine wesentliche Legitimation von Herrschaft dar, die sich ganz direkt in politischen und militärischen Erfolg zeigen konnte. Jacob Burckhardts Beurteilung des Herrschers, der sich „mit dem Dichter oder Gelehrten zusammen (...) auf einem neuen Boden, ja fast im Besitz einer neuen Legitimität“¹⁶³ fühle, hat aus heutiger Sicht vor allem mit Blick auf den Condottiere Gültigkeit, dessen Herrschaft die juristische Legitimation oft fehlte. Bildung und Tugend galten zu Ungunsten einer dynastischen Verankerung als neue Kriterien oder – wie sie Poggio Bracciolini und Landino apostrophierten – als *vera nobilitate*, auf deren Fundament militärische Emporkömmlinge ihre Macht zu bauen versuchten.¹⁶⁴ Dieses eigentlich florentinisch-republikanische Prinzip, bei der sich die *vita activa* und die *vita contemplativa* in Balance hielten, konnte sich seit ca. 1440 auch an den italienischen Höfen festsetzen.¹⁶⁵ Leon Battista Alberti, der Wortführer in den ersten beiden Büchern der fiktiven *Disputationes Camaldulenses*, nimmt Platons Postulat des glücklichen Staates auf, in dem „entweder die Philosophen herrschen oder die Herrscher sich der Philosophie zugewendet haben.“¹⁶⁶ Diesen Sachverhalt zu visualisieren scheint

¹⁶¹ Cristoforo Landino: *Disputationes Camaldulenses*, zit. nach CRISTOFORO LANDINO: *Camaldolensische Gespräche* (= Das Zeitalter der Renaissance. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der Italienischen Kultur, hrsg. von Marie Herzfeld, 2. Serie, Band VII), Jena 1927, S. 8.

¹⁶² Vgl. Guarino: *Epistolario*, zit. nach GARIN 1966, S. 206–209, hier S. 207–208.

¹⁶³ BURCKHARDT 1988, S. 8.

¹⁶⁴ POGGIO BRACCIOLINI: *De vera nobilitate*, hrsg. von Davide Canfora, Rom 2002. Poggio stellt in dem 1440 verfassten Band Bildung, Tugend und die persönliche Leistung des Herrschers dem adligen Stammbaum gegenüber, den er abwertete. In Anknüpfung an Bracciolini entwickelte sich die Frage nach der wahren Nobilität zu einem oft disputierten Thema, vgl. Cristoforo Landinos *De vera nobilitate* und der gleich lautende Titel bei Bartolomeo Platina.

¹⁶⁵ Vgl. hierzu QUENTIN SKINNER: *Republican virtues in the Age of Princes*, in: *Visions of Politics*, hrsg. von Ders., Bd. 2, Cambridge 2002, S. 118–159, besonders S. 134.

¹⁶⁶ *Disputationes Camaldulenses*, S. 12. Dieser auf Platons zurückgehende Ausspruch – ein Lieblingssatz unter den Humanisten – wurde auch in einem Brief Guarinos an Alfonso d’Aragona aufgegriffen, vgl. GARIN

das Bild auf der Buchdeckelinnenseite von Landinos Widmungsschrift an Federico, wo der Herzog in einem fensterartigem Ausschnitt Auge in Auge mit einem Gelehrten abgebildet ist, mit dem er über den Inhalt eines kleinen Buches in seinen Händen diskutiert (Abb. 8, Tafel 1).¹⁶⁷ Der Glaube an das Konzept von *arma et litterae*, an den Zusammenhang von Bildung, Moralphilosophie und Staatslenkung, war unter den Höfen des 15. Jahrhunderts tatsächlich ganz real und sollte erst im Zeitalter der italienischen Kriege nach 1494 eine Ernüchterung erleben.¹⁶⁸

Einiges spricht dafür, mit Werner L. Gundersheimer im Ferrara unter Leonello d'Este eine höfische Gelehrtenkultur ausmachen zu können, die als paradigmatischer Fall einer Koalition zwischen Macht und Humanismus Schule machen und auf andere Höfe ausstrahlen sollte.¹⁶⁹ Leonello rief gezielt Humanisten und Rhetorikstudenten an seinen Hof, indem er während seiner Amtszeit das *studium* an der Akademie massiv ausbaute und die Studentenzahlen verzehnfachte.¹⁷⁰ Nach seinem frühen Tod im Jahr 1450 entwickelte sich Neapel zum neuen Eldorado der Gelehrtenwelt, wo Alfonso d'Aragona als besonders bildungsbeflissener Monarch hervortrat und Dichter wie Intellektuelle mittels formidabler Bezahlung an seinen Hof zu binden verstand.¹⁷¹ In den historiografischen Schriften seiner Hofgelehrten, die im dritten Kapitel zur Sprache kommen werden, wird der König als glorreicher Feldherr und Initiator einer kulturellen Blütezeit gefeiert. Die Imprese des aufgeschlagenen Buches, die Alfonsos Belesenheit verkündet, findet sich vielfach in der aragonesischen Buchmalerei wieder (Abb. 9).¹⁷² Vor Alfonso fanden Bücher bereits insignienhaft auf einer Medaille Francesco Sforzas Verwendung, wo sie von Pisanello mit einem Pferdehaupte und einem Schwert selbstredend kombiniert wurden (Abb. 10).¹⁷³ Wie sich visuelle Konzepte von *arma et litterae* und damit die Inszenierung aufsteigender Herrscher als gebildete Heerführer auf der Halbinsel verbreiteten, geht aus einem Schreiben aus Neapel hervor, wo Alfonso d'Aragona eben jene Sforza-Medaille in illustrierter Gesellschaft genauestens in Augenschein nahm.¹⁷⁴

Andere Gelehrte gingen nach ihrer Ausbildung in Ferrara an kleinere Höfe wie Rimini, wo Sigismondo Malatesta auf dem Höhepunkt seiner Macht eine breite Kulturpatronage entfaltete und selbst als Poet auftrat. Seine führenden Hofgelehrten ließ er an den

1966, S. 209, auch Panormita verwendete ihn in *De dictis et factis Alphonsi regis*, vgl. PANORMITA 1912, S. 45.

¹⁶⁷ Cristoforo Landino: *Disputationes Camaldulenses*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 508.

¹⁶⁸ CLAUDIA BRINK: *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien* (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 91), München/Berlin 2000, S. 48–62 untersucht das Zusammenspiel von *arma* und *litterae* als Ideal der Renaissanceherrscher. Zur Infragestellung des Konzeptes seit 1494 vgl. JOHN M. NAJEMY: *Arms and Letters: The Crisis of Courty Culture in the Wars of Italy*, in: *Italy and the European Powers: The Impact of War, 1500–1530*, hrsg. von Christine Shaw, Leiden 2006, S. 207–238, v. a. S. 207–210.

¹⁶⁹ Vgl. GUNDERSHEIMER 1973, S. 92.

¹⁷⁰ GUNDERSHEIMER 1973, S. 102 spricht von 338 eingeschriebenen Studenten, unter ihnen ein Viertel aus dem Ausland, die italienischen Studenten stammen fast alle von außerhalb Ferraras.

¹⁷¹ Den besten Überblick über die intellektuelle Atmosphäre in Neapel unter den Aragonesen gibt JERRY H. BENTLEY: *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton 1987, zu den üppigen Gehältern S. 60–61.

¹⁷² PANORMITA 1912, S. 45 schreibt in seiner Alfonso-Historiografie: „Im Wappen führt er ein offenes Buch, weil er der Ansicht ist, dass die humanistische Bildung gerade den Königen nötig sei und diese eben aus fleißig geöffneten Büchern gelernt werde. Darum lobt er auch den Plato so gerne, weil der den Grundsatz aufgestellt hatte, die Könige müssten entweder selbst gebildet sein oder doch gebildete Männer zu Freunden haben.“

¹⁷³ Die Sforza-Medaille zieht auch BRINK 2000, S. 52 als Beispiel einer bildlichen Vereinigung von fürstlicher Weisheit und militärischer Stärke heran.

¹⁷⁴ Für diesen Hinweis danke ich Arnold Esch, der mich auf einen im Oktober 1456 verfassten Brief des milanesischen Gesandten Antonio da Trezzo aufmerksam machte. Ein Teil des Schreibens befasst sich mit der Medaille Francesco Sforzas, die Alfonso gerade in den Händen hält und das Aussehen des Herzogs pointenreich kommentiert, vgl. dazu den kurzen Beitrag ARNOLD ESCH: *Der König beim Betrachten einer Medaille*, in: *Westfalia Numismatica* 2001, Münster 2001, S. 101–103.

Außenmauern des Tempio Malatestiano – der dynastischen Grablegestätte der Malatesta – beisetzen, was den Rang der Gelehrsamkeit in Rimini effektiv unterstreicht. Federico da Montefeltro wurde dann seit Jacob Burckhardt – gleichsam im Anschluss an Landinos Panegyrik aus den *Disputationes Camaldulenses* – geradezu als Paradebeispiel einer gelungenen Allianz von Herrschaft und Gelehrsamkeit hingestellt, was zuallererst der prächtigen Bibliothek geschuldet war, die der Montefeltro unter der Leitung Vespasiano da Bisticcis in Urbino anlegen ließ. Baldassare Castiglione lässt seine illustre Runde aus Gelehrten und Höflingen im *Cortegiano* nicht zufällig in Urbino zusammenkommen und über angemessene Bildung als höfisches Lebensprinzip disputieren – ein Prinzip, auf das Castiglione aus der Perspektive des 16. Jahrhunderts bereits mit einer kaum verhüllten Nostalgie zurückschaut.¹⁷⁵

Ferrara, Neapel, Rimini, Urbino, Mailand: Auf den folgenden Seiten werden diese Höfe unsere Blicke immer wieder auf sich ziehen, denn erstens entstanden dort die wichtigsten Sammlungen von Renaissancehandschriften und zweitens war das Zusammentreffen von humanistischem, moralphilosophischem Denken mit den Herausforderungen der politischen Realität an diesen Höfen Voraussetzung für die Entstehung der Bilder in Büchern, die an den Diskursen über Machtfragen teilhatten.

Doch zurück zur Situation an den Höfen, die sich auch in den Friedenszeiten der *lega italica* ständigem außen- und innenpolitischen Druck ausgesetzt sahen und zu verstehen begannen, dass mit der einseitigen Förderung der *studia humanitatis* noch kein Staat zu machen sei. An den Höfen begegnete man in den Jahren nach 1450 immer häufiger den Typ eines „Politiker-Intellektuellen“, der am Hof eine Doppelfunktion als Gelehrter und politischer Berater auszufüllen hatte. Humanisten waren also nicht mehr mit der reinen Lehre beschäftigt, sondern als Sekretäre, Diplomaten und „Werbeagenten“ in den höfischen Machtapparat eingespannt. Für Ferrara hat Gundersheimer dafür eine umfassende Studie erstellt, die eine zunehmende Bürokratisierung unter Borso und Ercole d’Este deutlich werden lässt.¹⁷⁶ Gleiches lässt sich über die Sforza in Mailand sagen, wo Intellektuelle zur Herrschaftslegitimation und -sicherung in Anspruch genommen wurden, wie es die lange Geschichte der *Sphortias* und der *Commentarii* lehrt.¹⁷⁷ Von Humanisten verfasste Panegyriken und Historiografien waren keine zweckfreien intellektuellen Ergüsse, sondern in höfischem Dienst stehende Propagandainstrumente. Vorbildlich war dabei Neapel, wo sich – so Paul Oskar Kristeller – unter den Aragonesen eine von Gelehrten gelenkte „moderne Monarchie mit einer Bürokratie [entwickelte] (...), wie es im 16. Jahrhundert die Könige von England, Frankreich und Spanien halten sollten.“¹⁷⁸

1.2.3 *Magnificentia* und die Evidenz des Visuellen

Eine Bild in Basinio da Parmas Epos *Hesperis* zeigt die Entstehung des Tempio Malatestiano in Rimini als zeitgenössische Baustelle (Abb. 18–20); auf einer etwas später entstandenen neapolitanischen Miniatur ist König Ferrante während der Bauarbeiten an der Stadtbefestigung Neapels zu sehen (Abb. 109).¹⁷⁹ Die uneigennützig Beauftragung von Bauwerken, wie sie in den erwähnten Bildern beredt festgehalten wurde, zählte zu den herausragenden kulturellen Leistungen des Renaissanceherrschers. Hierin zeitigte sich die

¹⁷⁵ Vgl. CASTIGLIONE 2008.

¹⁷⁶ Vgl. GUNDERSHEIMER 1973, S. 163–169 u. 221–222.

¹⁷⁷ Vgl. dazu IANZITI 1987 u. IANZITI 1988, zur *Sphortias* S. 61–66.

¹⁷⁸ PAUL OSKAR KRISTELLER: *Das moralische Denken des Renaissance-Humanismus*, in: Ders.: *Humanismus und Renaissance*, Bd. 2, München 1980, S. 30–84, hier S. 61. Zur Propaganda unter den Aragonesen vgl. auch BENTLEY 1987.

¹⁷⁹ In beiden Fällen wurde der fürstliche Auftraggeber mit ins Bild gesetzt, vgl. Basinio da Parma: *Hesperis*, Paris, Bibliothèque d’Arsenal, Ms. 630, fol. 126r und Giuniano Maio: *De maiestate*, Bibliothèque nationale de France, ms. italien 1711, fol. 43r.

magnificentia des Fürsten, durch die schon – wie Giovanni Pontano in seinem gleich lautenden Traktat nicht müde wird zu betonen – die antiken Kaiser ihre guten Herrschaftsabsichten nachzuweisen versuchten.¹⁸⁰ Pontano, der unter Ferrante zum wichtigsten Berater und Rektor der neapolitanischen Akademie aufstieg, definiert *magnificentia* als höfische Prachtentfaltung und spricht in erster Linie von kostspieligen Bauaufträgen, aber auch von Festen, Triumphzügen und Geschenken, die möglichst kostbar und kunstfertig auszufallen hatten.¹⁸¹ Die antike Tugend der *magnificentia* zählte damit – wie die mit ihr verwandte *liberalitas*, zu der sich Pontano ebenfalls in einer Abhandlung ausführlich äußerte – nicht nur die Architektur, sondern sämtliche Aufträge höfischer Kunstproduktionen zum Verantwortungsbereich des Fürsten, der gegenüber seinen Gelehrten, Dichtern und Künstlern als finanzstarker Mäzen aufzutreten hatte. Martin Warnke zeichnet im *Hofkünstler* den Zusammenhang von Patronage und künstlerischer Konjunktur nach, bei der Künstler wie der weiter hinten im Fokus stehende Guglielmo Monaco, der Autor der neapolitanischen Bronzetore, geadelt und mit Reichtümern überhäuft werden konnten.¹⁸²

Die höfische Gesellschaft legte sich seit ca. 1440 einen immer komplexeren rhetorischen Verhaltenskodex auf, eine sprachliche und visuelle Semiotik aus kommunikativen Codes, Zeichen und Gesten, durch die sich die Herrscherfamilie und ihre Entourage definierten. Innerhalb einer solchen „visuellen Hofkultur“ spielten neben der Kleidung, der Embleme und der Festkultur¹⁸³ vor allem Freskenausstattungen¹⁸⁴, Tapisserien¹⁸⁵, Cassoni¹⁸⁶, Medaillen¹⁸⁷ und Bücher eine tragende Rolle. Als politische Medien mit dezidierten Kommunikations- und Repräsentationszwecken sind diese Werke gleichermaßen Forschungsgegenstand der Kunst- und Mediengeschichte wie auch der Bildwissenschaften. In völlig verkehrte Richtung läuft die Einschätzung, bei diesen höfischen Kunstwerken

¹⁸⁰ Pontanos zwischen 1494 und 1498 entstandene Abhandlung liegt in einer deutscher Übersetzung von Matthias Roick vor: GIOVANNI PONTANO: *De magnificentia*, in: Ethik des Nützlichen: Texte zur Moralphilosophie im italienischen Humanismus, hrsg. von Sabrina Ebbersmeyer, Paderborn 2007, S. 282–339. Vgl. zum Konzept der *magnificentia* A. D. FRASER JENKINS: *Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, in: JWCI 33 (1970), S. 162–170. Jenkins sieht die *magnificentia* aus dem Florentiner Bürgerhumanismus herkommen, dort wurde der argwöhnisch betrachtete Reichtum in der Regierungszeit Cosimo de' Medicis im wahrsten Sinne des Wortes „hoffähig“ gemacht, und zwar unter der Bedingung, das die Ausgabe großer Geldmengen mit Maß und Vernunft gepaart sein müsse und einen für jeden einsehbaren Nutzen mit sich führe, vgl. S. 163–164.

¹⁸¹ Vgl. PONTANO 2007, S. 319–333.

¹⁸² Vgl. WARNKE 1985, S. 77 und in dieser Arbeit Kap. 3.4. Zur *liberalitas princeps* als Tugend des Renaissanceherrschers vgl. auch 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, S. 83–92.

¹⁸³ Zur quattrocentesken Festkultur und zum Triumphzug vgl. die hervorragende Studie von PHILINE HELAS: *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999 (Diss. 1997).

¹⁸⁴ Vgl. etwa JOANNA WOODS-MARSDEN: *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton 1989 und JULIAN KLIEMANN: *Gesta dipinte: La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Mailand 1993, S. 7–34.

¹⁸⁵ Hierzu sehr aufschlussreich WOLFGANG BRASSAT: *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992 (Diss. Marburg 1989). Eine Fallstudie zum Gebrauch der Wandteppiche unter den Este unternimmt CLAUDIA SANDTNER: *Mobile Ausstattung am Hof der Este in Ferrara. Arezzi als Repräsentationsform des 15. und 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010. Angelo Decembrio äußert sich in *De politia litteraria* abwertend über die fabulierfreudigen Bildteppiche nordalpiner Provenienz. Neben den Este besaßen die Aragonesen und Federico da Montefeltro burgundische Teppichserien, die den Trojanischen Krieg zum Thema hatten, vgl. BRASSAT 1992, S. 189–191.

¹⁸⁶ Zu diesen begehrten Objekten immer noch grundlegend die Studie von PAUL SCHUBRING: *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1923; vgl. auch GRAHAM HUGHES: *Renaissance Cassoni: Masterpieces of Early Italian Art*, London 1997.

¹⁸⁷ Vgl. STEPHEN SCHER: *The currency of fame: portrait medals of the Renaissance*, London 1994 u. PFISTERER 2008.

handele es sich um Objekte eines anachronistischen Geschmacks, der gegenüber den zeitgleich entstandenen Kunstproduktionen in Florenz und Venedig zurückstehe.¹⁸⁸ Ganz im Gegenteil waren diese Medien essentieller Bestandteil der kulturellen Identität italienischer Herrscherfamilien, die an mittelalterliche, vor allem über Frankreich und das Burgund tradierte Repräsentationspraktiken anknüpften und zugleich selektiven Gebrauch von der Antike machten. Sie gehörten ebenso selbstverständlich zur Hofkultur dazu wie die Jagd, das Ritterturnier, das Faible für Ritterromane und andere Phänomene eines diagnostizierten langen Herbstes des Mittelalters,¹⁸⁹ die sich im Quattrocento mit humanistischen Interessen genauso gut vertragen konnten wie Profanes mit Religiösem. Ephemere Festdekorationen, Tapisserien und Medaillen erlebten sogar erst in den darauf folgenden Jahrhunderten ihre Hochkonjunktur. Mit der Buchmalerei sah es nach der Einführung visueller Reproduktionstechniken hingegen anders aus.

Keineswegs verliefen diese „höfischen“ Entwicklungslinien der italienischen Kunst nur abseits der Kunstzentren Florenz und Rom, ganz im Gegenteil erlebte etwa Leon Battista Alberti, der an vielen Höfen zu Gast war, mit seinen in der Arnostadt ersonnenen Bildstrategien, die unter den Begriffen Rhetorisierung, Experiment, Perspektive, Naturnachahmung und Täuschung zu fassen sind, eine hofübergreifende Rezeption. Gerade das Medium der Buchmalerei erlaubte – wie zu zeigen sein wird – zahlreiche Experimente auf diesen Gebieten und profitierte darüber hinaus von den Bildfindungen florentinischer Buchmalereiwerkstätten. So befangen sich die Kunstgeschichte hinsichtlich der „nordisch“ und „mittelalterlich“ geprägten Hofkünste des 15. Jahrhunderts zeigte, so eingeschränkt war auch der wissenschaftliche Blick auf die Kunstpatronage, die sich bis heute oft auf Venedig, Rom und vor allem auf Florenz beschränkte, wo das Mäzenatentum der Medici exemplarisch untersucht wurde.¹⁹⁰ Kenntnisse über die Wechselbeziehungen von Herrscher, Bürgerschaft und Kulturelite blieben mit Blick auf die beiden Republiken und den Kirchenstaat freilich äußerst eingeschränkt. Seit den späten 1980er Jahren wurden besonders im angelsächsischen Raum vermehrt Studien zur Kunstpatronage an den ober- und süditalienischen Höfen angestellt, die den Fokus auf das für die Renaissance so eminent wichtige Beziehungsgeflecht zwischen Macht und Kultur weiteten.¹⁹¹

¹⁸⁸ Dieser Gedanke begegnet etwa bei GOMBRICH 1985a und 1985b, der vom Paradigma des ständigen Fortschritts in der Kunst ausgeht, dem eine ganze Reihe an Forschern bis heute anhängt.

¹⁸⁹ Der von JOHAN HUIZINGA: *Herbst des Mittelalters*, München 1924 geprägte Ausdruck lässt sich von der nordalpinen Kultur auf die italienische Kunst der Höfe gut übertragen.

¹⁹⁰ Zum Beispiel zu Venedig RONA GOFFEN: *Piety and Patronage in Renaissance Venice: Bellini, Titian and the Franciscans*, New Haven 1986. Zu Florenz etwa ERNST H. GOMBRICH: *Die Medici als Kunstmäzene. Ein Überblick über die Zeugnisse des 15. Jahrhunderts*, in: *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985, S. 51–78; FRANCIS AMES-LEWIS: *The Early Medici and their Artists*, London 1995; FRANCIS W. KENT: *Lorenzo de' Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore 2004.

¹⁹¹ Die für diese Studie wichtigste Literatur zur Kunstpatronage an den italienischen Höfen war: CHARLES M. ROSENBERG: *Art in Ferrara during the Reign of Borso d'Este: A Study in Court Patronage*, Michigan 1974; FRANCIS W. KENT / PATRICIA SIMONS (Hrsg.): *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, Oxford 1987 (auch dieser Band ist noch sehr stark auf das Florenz der Medici fixiert); EVELYN SAMUELS WELCH: *The Process of Sforza Patronage*, in: *Renaissance Studies* 3 (1989), S. 370–386; JOANNA WOODS-MARSDEN (Hrsg.): *Art, Patronage and Ideology at Fifteenth-Century Italian Courts* (= Schifanoia, Bd. 10/1990), Modena 1991; BRAM KEMPERS: *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, London 1992; MARY HOLLINGSWORTH: *Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century*, London 1994, S. 155–233; GREGORY LUBKIN: *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley 1994; GIANCARLA PERITI (Hrsg.): *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art: Patronage and Theories of Invention*, Aldershot 2004; GIANCARLA BARBARA FURLOTTI / GUIDO REBECCHINI (Hrsg.): *The Art of Mantua: Power and Patronage in the Renaissance*, Los Angeles 2008; CHARLES M. ROSENBERG (Hrsg.): *The Court Cities of Northern Italy*, Cambridge 2010; MARCO FOLIN (Hrsg.): *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy: Art, Culture and Politics, 1395–1530*, Woodbridge 2011; JOHANN ERIKSON: *The Condottiere Prince – A Visual Rhetoric: Leonello d'Este, Sigismondo Malatesta, Alessandro Sforza, Federico da Montefeltro*, Stockholm 2020.

Die Renaissancehöfe in Mailand, Neapel, Ferrara, Urbino und Rimini, die im Mittelpunkt der vorliegenden Studie stehen, zeichneten sich durch ein vielstimmiges Geflecht privater Interessen aus. Zwar geht die Forschung nach wie vor zu Recht von dem unumstößlichen Fakt der herrscherlichen Legitimations- und Repräsentationsbedürfnisse aus, die in der Frühen Neuzeit ganz wesentlich zur Konstituierung des Hofes und zur Inanspruchnahme der Hofkünstler geführt haben, doch waren es nicht die Interessen des als Patron auftretenden Herrschers allein, die zu kulturellen Leistungen führten. Neuere Studien unterstreichen, dass eine Anzahl Werke – seien sie schriftlich oder bildlich verfasst – gar nicht von oberster Stelle angeordnet wurden, sondern in der Hoffnung großzügiger Gegenleistungen oder aus Prestige Gründen dem Fürsten aus eigener Motivation zum Geschenk gemacht wurden, was ein höfisches Netzwerk an Klientelbeziehungen voraussetzt.¹⁹² Dabei hat man sich keineswegs einen autarken Künstler vorzustellen, sondern einen in das intellektuelle Hofmilieu integrierten Dienstleister, der die symbolischen Repräsentationsformen des Hofes erlernen und einsetzen musste. Um den Grad der „Kunst als Propaganda“ richtig einschätzen zu können, ist es daher ratsam, jenseits generalisierender Urteile – „an absolute ruler dominated the cultural life of a city“¹⁹³ – und der Rede vom autarken Künstler auf der anderen Seite einen dritten Weg zu beschreiten, der das je eigene, vielstimmige Interessengeflecht eines jeden Hofes berücksichtigt. Unterstrichen werden kann das Zusammenspiel der Akteure aus den Bereichen Macht, Gelehrsamkeit und Kunst: Humanisten verkehrten mit Künstlern, feierten sie in Gedichten als „neuen Apelles“ und besprachen Arbeiten mit ihnen, während die Regenten zu Zwecken der Unterrichtung und Anweisung die Nähe der Humanisten suchten.¹⁹⁴ Michael Baxandall, Martin Warnke und Ulrich Pfisterer haben in je unterschiedlichen Studien nachgewiesen, dass die Verflechtung zwischen bildender Kunst und Gelehrsamkeit in nicht wenigen Fällen aus vielerlei Gründen eng und nach beiden Seiten hin offen war.¹⁹⁵ Damit konnte kritischen Stimmen wie Charles Hope entgegen werden, die eine solche interdisziplinäre höfische Vernetzung in Zweifel zogen.¹⁹⁶

1.2.4 Bibliophile Kulturen: Bücher und Bibliotheken als Orte höfischer Propaganda

Die Einrichtung prachtvoller Bibliotheken und das Sammeln aufwendig gefertigter Bücher gehörten zu den wichtigsten Repräsentationsleistungen eines Renaissanceherrschers.¹⁹⁷ Bibliotheken waren Objekte fürstlicher *magnificentia*, Orte des Lernens und des höfischen

¹⁹² IANZITI 1987, S. 302–303 spricht daher nicht von „Patronage“, sondern von Klientelbeziehungen zwischen dem Herrscher und seinen Beratern, eine Bezeichnung, deren Ausweitung auf die Künstler denkbar wäre. Zum Stand der Patronageforschung aus historisch-soziologischer Sicht allgemein: BIRGIT EMICH u. a.: *Stand und Perspektiven der Patronageforschung*, in: Zeitschrift für Historische Forschung 32 (2005), S. 233–265. Wie Kunst nicht nur von der Macht, sondern auch die Macht von den Repräsentations-, Legitimations- und Distinktionsleistungen der Kunst abhängig ist, führt aus heutiger Sicht Ulrich Oevermann im Vorwort des Bandes *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, hrsg. von Ders., Johannes Süßmann und Christine Tauber, Berlin 2008, S. 13–24 aus.

¹⁹³ HOLLINGSWORTH 1994, S. 2.

¹⁹⁴ Den sozialen Aufstieg der Künstler an den Höfen dokumentierten Humanisten wie Flavio Biondo und Bartolomeo Facio, die Pisanello, Ghiberti und andere in eine Reihe von *uomini famosi* aufnahmen, zu einigen Gedichten, die erstaunlich oft Buchmalern wie Giovanni da Fano oder Apollonio di Giovanni zuteil wurden vgl. Kap. 2.2.2.

¹⁹⁵ Vgl. BAXANDALL 1971; WARNKE 1985; PFISTERER 2008. Während bei Warnke politische Motive im Fokus stehen, zeigt Pfisterer, wie Zuneigung und Freundschaft Beweggründe für eine Allianz zwischen Gelehrsamkeit und Bildkunst sein konnten.

¹⁹⁶ Vgl. CHARLES HOPE / ELIZABETH MCGRATH: *Artists and humanists*, in: The Cambridge Companion to Renaissance Humanism, hrsg. von Jill Kraye, Cambridge 1996, S. 161–188.

¹⁹⁷ Zu Büchersammlungen an italienischen Renaissancehöfen mit Bezug zur Buchausstattung vgl. vor allem ALEXANDER 1994, S. 11–20; CHRISTOPHER DE HAMEL: *A History of Illuminated Manuscripts*, 2. Auflage, London 1994, S. 232–257.

Prestiges: Sie mussten humanistische Interessen – das Studium und die Lehre – genauso befriedigen wie die Ansprüche des Herrschers, der seine Bibliothek und die Bücher mehr als Vorzeigebjekte ansah, als dass er täglich in ihnen Muße und Wissen suchte. Der ständig lesende, der *vita contemplativa* frönende Fürst ist – soviel kann jetzt schon verraten werden – ein Mythos, der sich von den Historiografien der Renaissance mit ihren Regenten, denen Bücher „Linderungsmittel“, „Arznei“ und „liebste Freunde“ sind,¹⁹⁸ bis heute hartnäckig gehalten hat. Man muss davon ausgehen, dass der Inhalt weder übergeordnet noch zweitrangig, sondern eng mit der Funktion des Buches als Statussymbols verbunden war, zu der eine luxuriöse Aufmachung gehörte.¹⁹⁹

Alle großen italienischen Herrscherhäuser legten seit ca. 1430 beträchtliche Bibliotheken an oder bauten sie aus. Der Bibliotheksbau war im 15. Jahrhundert kein reiner Zweckbau mehr, sondern musste architektonisch und künstlerisch hohen Anforderungen – denen der Öffentlichkeit und der Repräsentation – Genüge tun.²⁰⁰ Im Auftrag Cosimo de' Medicis schuf Michelozzo im Kloster San Marco einen idealtypischen, langgestreckten Raum in antikischen Formen, der zum Prototyp vieler in der Folge errichteter Bibliotheksbauten wurde, unter denen die Biblioteca Malatestiana von Cesena hervorsteht (Abb. 11).²⁰¹ Für einen solchen Raum eigneten sich plastische oder gemalte Bilder von Gelehrten und antiken Helden, wie sie etwa in der Biblioteca Vaticana zu sehen sind und dem Figurenpersonal eines *studiolo* entsprachen, das sich oft in unmittelbarer Nähe der Bibliothek befand.²⁰²

Im Mittelpunkt der hier ausgeführten Überlegungen soll jedoch nicht das Aussehen einer Bibliothek, sondern ihr Bestand und Betrieb stehen. In den Privatbibliotheken Petrarca und Boccaccios lässt sich die Geburtsstunde humanistischer Büchersammlungen auf italienischem Boden festmachen, die vor allem für Florenz von Belang war.²⁰³ Stärker aber orientierten sich die italienischen Höfe an den Bibliotheken der französischen Herrscher aus dem Haus Valois, vor allem an König Karl V. und dessen Bruder Jean de Berry, die eine gezielte Buchpatronage betrieben und die umfangreichsten fürstlichen Büchersammlungen ihrer Zeit besaßen.²⁰⁴ Ihre Schwester Isabella war mit Gian Galeazzo Visconti, dem Herzog von Mailand, verheiratet, der im späten Trecento in Pavia eine stark wachsende Bibliothek unterhielt. Diese umfasste im Jahr 1426 einem Inventar zufolge bereits fast 1.000 Bände, darunter zahlreiche französische Manuskripte, und wurde unter den Sforza weiter ausgebaut.²⁰⁵ Von einem französischen Geschmack muss auch im Hinblick auf die Bibliothek der Este in Ferrara gesprochen werden, die im besagten Zeitraum rapide wuchs: Im Jahr 1436 zählte sie bereits 279 Bände, gegen Ende des

¹⁹⁸ So PANORMITA 1912, S. 32 und 45, weiter: „Jeden Tag, den er nicht gelesen, nennt er verloren“, vgl. S. 46.

¹⁹⁹ Vgl. ALEXANDER 1994, S. 11.

²⁰⁰ Einen knappen Überblick zu Bibliotheksbauten der italienischen Renaissance liefert JOACHIM POESCHKE: *Bücher und Bauten. Bibliotheken der Frührenaissance und ihre künstlerische Ausstattung*, in: *Das Buch in Mittelalter und Renaissance*, hrsg. von Rudolf Hiestand, Düsseldorf 1994, S. 111–128, hier S. 112.

²⁰¹ Vgl. POESCHKE 1994, S. 117.

²⁰² Auf die bildliche Ausgestaltung einer Bibliothek verweist Angelo Decembrio in *De politia litteraria* 1.3.8, vgl. Anm. 18. Poggio Bracciolini berichtet in *De vera nobilitate* von antiken Bibliotheken, die mit Bildnissen von *viris illustribus* ausgestattet waren.

²⁰³ Vgl. DE HAMEL 1994, S. 234.

²⁰⁴ Die Sammlung Karl V. umfasste am Ende seiner Regierungszeit ca. 1.000 Bände, Jean de Berry besaß knapp 300 Bücher, darunter zahlreiche Chroniken, Ritterromane und die berühmten *Très Riches Heures*, für deren Bilder die Brüder Limburg in Dienst genommen wurden, zur Bibliothek Jean de Berrys vgl. MILLARD MEISS: *French Painting in the Time of Jean de Berry: The late 14th Century and the Patronage of the Duke* (Bd. 1), London/New York 1967, S. 287–318 und RAYMOND CAZELLES / JOHANNES RATHOFER: *Das Stundenbuch des Duc de Berry Les Très Riches Heures*, München 1988, S. 203–204.

²⁰⁵ Vgl. ELISABETH PELLEGRIN: *La bibliothèque des Visconti et des Sforza*, Paris 1955, S. 42, zum Inventar ALEXANDER 1994, S. 16.

Jahrhunderts stieg der Bestand auf 512 Bücher an, darunter waren eine Menge Ritterromane²⁰⁶, religiöse Werke und – Angelo Decembrio berichtete davon in *De politia litteraria* – viele antike Autoren, die rege übersetzt und abgeschrieben wurden.²⁰⁷ Mit der Einnahme Neapels im Jahr 1442 forcierte Alfonso d’Aragona als eine seiner ersten Handlungen den Aufbau einer Bibliothek; weitere bedeutende Sammlungen entstanden unter den Gonzaga in Mantua, den Medici in Florenz, unter Federico da Montefeltro in Urbino und in Rom, wo Sixtus IV. im Jahr 1475 die Vatikanische Bibliothek offiziell gründete, die durch die wertvollen Sammlungen seiner Vorgänger, vor allem Niccolò V., bereits angestoßen worden war und alle anderen Bibliotheken auf italienischem Boden an Größe und Pracht weit übertrumpfen sollte. Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts war ein Wettbewerb um die größte Sammlung mit den kunstvollsten Büchern unter den Herrscherhäusern entbrannt. Eine Hofhaltung ohne Bibliothek – ein Herrscher ohne Bücher – war praktisch undenkbar geworden.²⁰⁸

An den Höfen entstand ein eng aufeinander abgestimmtes Netz aus Autoren, Kaligrafen, Miniatoren, Buchbindern, Bibliothekaren und Buchhändlern (*cartolai* oder auch *librai*). Die Zusammenarbeit dieser Personengruppen, das heißt zwischen humanistisch geschulten Autoren, Schreibern, *cartolai* und den aus dem Handwerkermilieu kommenden, zunehmend Anerkennung findenden Buchgestaltern muss als fließend und kollegial beschrieben werden.²⁰⁹ Ort der Buchfertigung war das *scriptorium*, wie es im Fall der Montefeltro und der Aragonesen in der Residenz eingerichtet wurde.²¹⁰ Hier wurde zunächst der Text auf ein ungebundenes Doppelblatt aus Pergament geschrieben, das anschließend in sukzessiven Arbeitsgängen nicht selten von verschiedenen Händen dekoriert und bebildert wurde. Als letzter Arbeitsschritt folgte die Zusammenfügung der einzelnen Pergamente zu einem fertigen, in der Regel ledergebundenen Buch, das an die hofansässige Bibliothek, den regionalen Klerus und Privatkunden übergang oder über *cartolai* an andere Höfe – bisweilen über die Grenzen Italiens hinaus (etwa an den Hof von König Matthias Corvinus nach Ungarn oder zu König Manuel nach Portugal) – übermittelt wurde. Hochgebildete *cartolai* wie Vespasiano da Bisticci in Florenz und Urbino oder Bartolomeo Platina an der Vatikanischen Bibliothek regelten mit einem Stab von Mitarbeitern den Buchverkehr innerhalb eines Hofes.

Bücher konnten auf ganz unterschiedliche Weise in den Besitz einer höfischen Bibliothek übergehen: Sie konnten erstens – und das war der häufigste Fall – direkt vom Regenten in

²⁰⁶ Dieser französische Einschlag und die Vorliebe für höfische Literatur wie die Artus-Sage spiegelt sich in Freskenprogrammen und in den dichterischen Werken Boiardos, Ariosts und Tassos, hierzu GUNDERSHEIMER 1973, S. 96 und Anm. 10 und WOODS-MARSDEN 1989a.

²⁰⁷ GUNDERSHEIMER 1973, S. 95–98 erwähnt die Inventarliste aus der Regierungszeit von Niccolò d’Este, zu dem späteren Bestand vgl. PAUL NELLES: *Libraries*, in: *Encyclopedia of the Renaissance*, Bd. 3, New York 1999, S. 420–424, hier S. 422.

²⁰⁸ Ein exemplarischer, von der Forschung bestens untersuchter Fall gewährt einen Blick in den „Bücherschrank“ eines Renaissanceherrschers: Federico da Montefeltro sammelte seit 1464 parallel zu seinem politischen Aufstieg systematisch Bücher, deren Bestand explosionsartig binnen weniger Jahre von knapp 100 auf 900 anstieg, vgl. TOCCI 1986, S. 9. Diese ließ er über Vespasiano da Bisticci in Florenz herstellen oder an seinem Hof fertigen, wofür er eine Reihe der talentiertesten Kalligrafen und Miniatoren florentinischer oder ferraresischer Herkunft beschäftigte. MARCELLA PERUZZI: *Cultura Potere Immagine. La biblioteca di Federico di Montefeltro*, Urbino 2004, S. 37 unterschied in einer Studie 32 Prozent antiker Titel von 17 Prozent humanistischer Literatur, weiterhin 18 Prozent mittelalterliche Werke und 28 Prozent Texte theologischen Inhaltes.

²⁰⁹ Vgl. etwa JONATHAN J. G. ALEXANDER: *Scribes and Illuminators in Italian Illuminated Manuscripts: Cooperation and Overlaps*, in: *Palaeography, Manuscript Illumination and Humanism in Renaissance Italy*, hrsg. von Robert Black, Jill Krave und Laura Nuvoloni, London 2016, S. 281–296.

²¹⁰ Über das *scriptorium* in Urbino berichtet TOCCI 1986, S. 14. Zum *scriptorium* der Aragonesen vgl. ANTONELLA PUTATURO DONATI MURANO: *La Miniatura in Italia Meridionale (Il regno di Ferrante)*, in: *La miniatura in Italia: Dal tardogotico al manierismo*, Bd. 2, hrsg. von Dies. und Alessandra Perriccioli Saggese, Neapel 2009, S. 458–463, hier S. 459.

Auftrag gegeben oder zweitens von einer anderen Bibliothek angekauft werden. Drittens gelangten Bücher oft als Geschenkgaben in höfischen Besitz, seltener – viertens – als Raubbeute. In den ersten beiden Fällen boten Herrscher teils große Geldsummen für die kostbarsten Materialien und besten Miniaturen auf. Die Ausstattung einer zweibändigen Bibel – auch unter den humanistisch gesonnenen Herrschern des 15. Jahrhunderts nach wie vor das Buch der Bücher – ließ sich Borso d’Este 80.000 Taler (!) kosten. Im für unsere Studie besonders interessanten dritten Fall des Geschenks war eine kostbare Aufmachung nicht minder wichtig, wobei Bildern, auf denen je nach Intention der Auftraggeber oder der Adressat zu sehen war, eine entscheidende Rolle zukam.

Der Wirkungsradius der Bücher war auf den Hof, in dessen Bibliothek es aufbewahrt wurde, beschränkt, was zu der Annahme verleiten könnte, ihnen als Propagandamedien jede Wirkung absprechen zu dürfen. Doch war die höfische Elite gerade der relevante Adressatenkreis, dem sich die in Bild und Text verfassten Botschaften mitteilen sollten. Bücher wurden sehr häufig in einer Runde laut vorgelesen und herumgereicht, sie wurden bei hohen Besuchen aus den Regalen genommen und präsentiert, sie waren Vorzeigeobjekte, rückten in den Fokus kunstsinniger, intellektueller Gespräche und wurden auf Reisen mitgenommen oder über weite Distanzen verschickt.²¹¹

Volker Reinhard wies zu Recht darauf hin, dass der „Ausbau der höfischen Gesellschaft in der italienischen Renaissance aufs engste mit einer Entwicklung verknüpft [ist], die sich als Revolution von Propagandatechniken durch intensives Ausweiten und Ausnutzen der zeitgenössischen ‚Medien‘ – solcher des Wortes und des Bildes – bezeichnen läßt.“²¹²

Bücher lassen sich im Quattrocento tatsächlich als „Kampfmedien“ mit „agitatorischer Funktion“ verstehen, die eine Individualisierung und Mobilisierung medialer Kommunikation ermöglichten.²¹³ Nicht von ungefähr zieht Leonello d’Este in *De politia litteraria* einen Vergleich zwischen Waffen und Büchern.²¹⁴ Militärisches Geschick gehörte im 15. Jahrhundert genauso zu den Voraussetzungen und Legitimationen politischer Gewalt wie der Besitz und zielorientierte Einsatz von Büchern (*arma et litterae*). Bücher und Bibliotheken – und das wurde bisher nur unzureichend benannt – waren neben ihrem materiellen Wert, der Einblick in den Kunstgeschmack eines Hofes gewährte und zu den unbedingten Repräsentationsleistungen zählte, politische Medien, die in Wort und Bild Botschaften verbreiten konnten und – auch nach dessen Ableben – entscheidenden Anteil an der Beurteilung eines Monarchen hatten. Mit der Verbreitung des Buchdrucks konnte der Resonanzradius der Bücher und die Wirksamkeit ihrer Botschaften exponentiell gesteigert werden.

1.2.5 Buchmalerei als interhöfisches Kommunikationsmittel

Als die beiden deutschen Druckmeister Konrad Sweynheim und Arnold Pannartz 1465 im Benediktinerkloster Santa Scolastica in Subiaco den Buchdruck in Italien einführten und kurze Zeit später von Rom aus mehrere Werke über ihre Druckpresse fertigen ließen, erlebte die Buchmalerei an den Renaissancehöfen gerade ihren letzten glorreichen Höhepunkt.²¹⁵ Von Rom und Venedig, das um 1500 zum wichtigsten europäischen

²¹¹ Zum Leseverhalten am Hof der Aragonesen in Neapel vgl. Kap. 3.1. Die Präsentation von Büchern bei Empfängen ist vielfach verbürgt, so wurde dem bolognesischen Botschafter 1467 in Ferrara u. a. die Borso-Bibel vorgeführt, vgl. dazu WARNKE 1985, S. 254.

²¹² REINHARD 2003, S. 109.

²¹³ Vgl. WERNER FAULSTICH: *Mediengeschichte. Von den Anfängen bis 1700*, Göttingen 2006, S. 124.

²¹⁴ Vgl. *De politia litteraria* 1.3.8, Leonello zieht dabei einen im Mittelalter gebräuchlichen Vergleich, der Hinweis bei CELENZA 2004, S. 58.

²¹⁵ Zur Verbreitung des Gutenbergschen Buchdrucks in Italien vgl. MARION JANZIN / JOACHIM GÜNTNER: *Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte*, 3. Auflage, Hannover 2007, S. 141. Eine genaue Studie zu

Zentrum des Buchdrucks avancieren sollte, verbreitete sich das neue Herstellungsverfahren in Windeseile; bereits 1471 wurden Bücher in Bologna, Mailand, Florenz und Neapel gedruckt.²¹⁶ Der entscheidende Vorteil des gedruckten gegenüber dem handgeschriebenen Buches lag in der Beschleunigung des Fertigungsprozesses und der Reproduzierbarkeit des Textes, was an den Höfen aus inszenierungstechnischer Sicht und in den Handelszentren wie Venedig aus monetären Erwägungen größte Bedeutung hatte.

Mit dem Buchdruck erfuhr auch die Bildherstellung einen radikalen Wandel: Obwohl gedruckte Bücher noch bis weit ins 16. Jahrhundert – man denke an die virtuosierten Miniaturen eines Giulio Clovio – per Hand illuminiert werden konnten²¹⁷, verlor die Buchmalerei mit dem Aufkommen vervielfältigender Illustrationsverfahren – allen voran des Holzschnitts – schnell an Attraktivität.²¹⁸ Daran konnte auch Federico da Montefeltro nichts ändern, der sich, nach den Worten seines Biografen Vespasiano da Bisticci, geschämt hätte, hätte sich ein nicht-manuell hergestelltes Buch in seinen Bücherregalen gefunden – ein Mythos, wie sich herausstellen sollte, denn auch der Herzog von Urbino konnte sich den lukrativen Neuerungen der Medienrevolution nicht ganz entziehen.²¹⁹

So pluralistisch die italienische Buchmalerei des Quattrocento in ihren stilistischen Ausprägungen der verschiedenen Höfe auch sein mag, einige generelle Tendenzen konnten während der Arbeit an den Bildobjekten dennoch beobachtet werden: Als wichtigste Innovation in der Buchmalerei des frühen Quattrocento können die *bianchi girari* (Weißranken) bezeichnet werden, die auf farbigem Hintergrund zunächst die Initiale umschlungen hatten und bald die gesamte Bordüre ausfüllten, die den Textspiegel umschloss (Abb. 9). Florentinische Humanisten waren der Meinung, eine antike Dekorationsform wieder entdeckt zu haben, kopierten mit den Ranken aber romanische Vorlagen, die sich vielfach in toskanischen Handschriften des 12. Jahrhunderts fanden. In die pergamentfarbenen belassenen *bianchi girari*, die sich von Florenz aus in ganz Italien verbreiteten, wurde nach regionalen Vorlieben eine artenreiche Flora und Fauna integriert – ein üppiger, augenschmeichelnder *ornatus* aus Blumen, Früchten, Hasen, Hirschkühen, wilden Tieren, exotischen Vögeln und tollenden Putten, der die höfische Prachtentfaltung widerspiegelte und durch verschwenderischen Goldauftrag noch verstärkt werden konnte. Spätgotische Traditionen nordalpiner Herkunft, die in der Lombardei, in Venetien und der Toskana – man denke etwa an Gentile da Fabriano's *Anbetung der Könige* mit dem überbordenden Reichtum an Details – auszumachen sind, genossen an den Höfen ein langes Nachleben, was sich besonders in der Buchmalerei nachweisen lässt. Am unteren Teil der Bordüre konnte sich ein Wappen des zukünftigen Besitzers befinden, während Medaillons oder Rauten in den Bordüren narrative Szenen, Impresen, Mischwesen und Profilporträts aufnahmen. Eine humanistisch ausgerichtete Buchmalerei feierte von nun an mit unterschiedlichen Ankunftszeiten ihren Siegeszug an den italienischen Renaissancehöfen.

den ersten Buchdrucken in Subiaco und Rom liefert EDWIN HALL: *Sweynheym & Pannartz and the Origins of Printing in Italy: German Technology and Italian Humanism in Renaissance Rome*, Oregon 1991.

²¹⁶ Dazu LILLIAN ARMSTRONG: *The Hand-Illumination of Printed Books in Italy 1465–1515*, in: ALEXANDER 1994, S. 35–47, hier S. 35.

²¹⁷ Mit dem Buchdruck ging eine Auflagensteigerung einher. Die Exemplare wurden per Hand unterschiedlich bebildert, wie es die Frontispize der *Sforziade* vorführen.

²¹⁸ Das erste mit Holzschnitten illustrierte Buch, die *Meditationes* des Johannes Turrecremata, erschien 1467 in Rom, vgl. JANZIN/GÜNTNER 2007, S. 141. Bis 1490 wurden gedruckte Bücher aber in der Regel noch per Hand bebildert, was den Miniaturen noch einmal eine beträchtliche Auftragslage sicherte, ARMSTRONG 1994, S. 163–208 liefert eine Zusammenstellung einiger der bekanntesten durch diese Technik entstandenen Werke, ein guter Einstieg außerdem bei MARY A. ROUSE / RICHARD H. ROUSE: *Cartolai, Illuminators, and Printers in Fifteenth-Century Italy: The Evidence of the Ripoli Press*, Los Angeles 1988, S. 11–68.

²¹⁹ Die Anekdote in der Vita des Montefeltro, vgl. VESPASIANO DA BISTICCI 1995, S. 224.

Die Korrespondenzen zur großformatigen Malerei der Zeit waren vielfältig. Pisanello, Piero della Francesca, Jacopo Bellini, Antonello da Messina und Mantegna sind hier als Referenzen an erster Stelle zu nennen. Letzterer war entscheidend an der Entwicklung des Stils *all'antica* beteiligt, eines Stils, der aus den antiquarischen Studien des Paduaner Humanistenzirkels um Bartolomeo Sanvito hervorging. Wichtigstes Element des Stils *all'antica* war das „architektonische Frontispiz“²²⁰, dessen Struktur von einem triumphbogenartigen Bau vorgegeben wurde, an dem sich mit Girlanden, Vasen, Kameen, Münzimitationen, Akanthusblättern, Kriegsgerät und Rüstungsteilen dezidiert antikes Ornament befand, das dem Geschmack der Sammler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ganz entsprach (Abb. 12). Mit dem *stile all'antica* – Namen wie Felice Feliciano, Marco Zoppo, Franco dei Russi, Giovan Pietro Birago und Gaspare di Padova sind damit verbunden – zog ein Illusionismus in die Buchmalerei ein, der das Verhältnis von Text und Bild neu austarierte. Gab der Text eine klare Zweidimensionalität der Buchseite vor, in die sich Bilder in Bordüren und Initialen einzugliedern hatten, so waren es mit der Entdeckung der Zentralperspektive und des *trompe l'oeil* zunehmend die Bilder, in die Texte integriert wurden, sei es durch fingierte Inschriften oder Schriftblätter, die scheinbar in die Architektur eingehängt oder von Putten gehalten wurden, womit nach Otto Pächt „das Bild (...) über die Schrift triumphiert“²²¹. Durch solcherlei intermediale Raumexperimente zeichnete sich eine homogene Perspektivierung der aus Bild und Text bestehenden Buchseite ab. Auch in den gerahmten, vom Text klar geschiedenen Bildern ist ein Hang zum experimentellen Umgang mit Perspektive, Raum, Nähe und Ferne, mit narrativen Strukturen, Momenten des Erscheinens und Verschwindens und die Aktivierung des Rahmens als bildkonstituierendes Mittel nicht zu übersehen. Mit der Illusionierung von Raum auf einer an sich zweidimensionalen Textfläche gerieten die Bilder als präsentische Medien verstärkt in das Blickfeld, worauf im Verlauf der Arbeit immer wieder zurückzukommen sein wird.

Charakteristisch für die Buchmalerei des Quattrocento ist die rasche Assimilation von Stilen, die bei dem mobilen Medium des Buches schneller vonstatten ging als in anderen Bildformen. Cosimo de' Medici schickte Alfonso d'Aragona im Jahr 1444 zwei Bände mit Werken des Titus Livius, wodurch der florentinische Geschmack der *bianchi girari* nach Neapel gelangte (Abb. 13).²²² Neben dem Versand von Büchern waren vor allem Reisen der Miniaturen für die „Wanderung“ der Stile verantwortlich: So gelangte *all'antica* in den 1460er Jahren mit den Aufhalten Bartolomeo Sanvitos und Gaspare da Padovas von Venetien nach Rom und von dort nach Neapel, gegen Ende des Jahrhunderts ist der antike Illustrationsstil in Mailand nachweisbar. Für die Mobilität von Buchmalern und Kalligrafen zwischen den Höfen lassen sich im 15. Jahrhundert tatsächlich unzählige Nachweise finden.

Bildliche Neuerungen hielten mit dem Wandel der Schrift fast immer Schritt. Als Poggio Bracciolini im frühen Quattrocento die *lettera antica* erstmals benutzte und eine Loslösung von der Minuskel in Gang setzte, kamen auch die *bianchi girari* auf, die sich in den gleichen Büchern befanden, aus denen Poggio die *lettera antica* kopierte.²²³ In dem Bewusstsein, den antiken Schreibstil an der Wurzel gepackt zu haben, ließ Cosimo de' Medici 45 Schreiber einstellen, um hunderte in der *Badia* versammelte Bücher im neuen

²²⁰ Vgl. PÄCHT 1957.

²²¹ OTTO PÄCHT: *Buchmalerei des Mittelalters*, Vierte Auflage, München 2000, S. 201.

²²² Die beiden Bände befinden sich heute in der Bibliothèque de Besançon, mss. 339 und 837, vgl. GENNARO TOSCANO: *La Miniatura in Italia Meridionale (da Alfonso a Ferrante)*, in: *La miniatura in Italia: Dal tardogotico al manierismo*, Bd. 2, hrsg. von Antonella Putaturo Donati Murano und Alessandra Perriccioli Saggese, Neapel 2009, S. 445–457, hier S. 446.

²²³ Zu Schrift und Schreibern vgl. v. a. ALBINIA CATHERINE DE LA MARE: *The Handwriting of Italian Humanists*, Oxford 1973 und MARTIN DAVIES: *Humanism in Script and Print in the Fifteenth Century*, in: *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, hrsg. von Jill Kraye, Cambridge 1996, S. 47–62.

Stil abzuschreiben.²²⁴ Die Entdeckung der *Capitalis* in Padua wirkte sich wiederum fruchtbar auf die Entwicklung des *stile all'antica* aus, so dass keineswegs davon die Rede sein kann, dass „humanists themselves were not interested in pictures but in texts“²²⁵. Dagegen spricht neben der rhetorischen Verfasstheit der Bilder allein schon die ausgeprägte Doppelbegabung vieler Humanisten und Kalligrafen, die wie Felice Feliciano oder Bartolomeo Sanvito auch in den Medien Miniatur oder Zeichnung experimentierten (Abb. 173).

Man muss sich immer vor Augen halten, dass erstens nur die wenigsten und wichtigsten Texte aufwendige Dekorationen erfuhren, die sich – zweitens – meist auf das erste Blatt oder die Kapitelanfänge beschränkten. Der Geldbeutel bestimmte letztlich das Aussehen eines Buches ganz entscheidend mit und ließ nur in wenigen Fällen wie dem *Virgilio Riccardiano* (Abb. 14, 40 u. 47) oder den prächtigen Renaissancebibeln kostspielige Bebilderungen zu.²²⁶ Nur zwei der in dieser Arbeit vorgestellten Werke – das Epos *Hesperis* und der Fürstenspiegel *De maiestate* – wurden über alle Kapitel hinweg mit zahlreichen Bildern versehen. Lässt man die Dekoration im wörtlichen Sinne beiseite und richtet den Blick nur auf „wirkliche“ Bilder im Buch, wie es hier geschehen soll, so fällt die Akzentuierung der Bilder ins Auge, die sich entweder wie die Reiterbilder (Kap. 4) auffallend vergrößern, aus der Initiale lösen, die aufgeschlagene Buchseite zunehmend dominieren und so ihr „Mitspracherecht“ neben dem Text einfordern. Schneller als der sukzessive zu erschließende Text offenbart sich das Bild, das Deutungshoheit und Erinnerung an Personen und vergangene Ereignisse für sich beansprucht, dem Auge des Lesers mit einem Schlag.

An dieser Stelle lässt sich der Bogen zurück zu den Renaissancehöfen schlagen, an denen Herrschaft als Kommunikations- und Transferprozess aufgefasst wurde. Bücher politischen oder zeithistorischen Inhaltes, um die es hier geht, konnten – das soll deutlich werden – über die Kombination von Texten und Bildern als Propagandamedien italienweit zum Einsatz kommen, was zuallererst der Erkenntnis geschuldet war, dass Bilder durch ihre Visualität eine unvergleichliche Persuasionskraft entfalten und auch dem Text einen Bedeutungszuwachs vermitteln konnten. Der mobile Charakter der Bücher, die auffallende, von Konkurrenz und Freundschaft geprägte Vernetzung der Höfe untereinander in Zeiten der *lega italica*, der ins Bewusstsein gerückte Wert einer Bibliothek, auf die kein Hof mehr verzichten wollte, die Lehre von der *magnificentia*, die enger geknüpfte Zusammenarbeit von Gelehrten, Regenten und Buchmalern, der Verkehr von Humanisten, Diplomaten und Künstlern zwischen den Höfen: All das sorgte für eine Konjunktur der Bücher im 15. Jahrhundert, die ohne Bilder Gefahr liefen, gar nicht wahr genommen zu werden.

²²⁴ Die Übertragungsarbeiten wurden von Vespasiano da Bisticci geleitet, vgl. DAVIES 1996, S. 51.

²²⁵ Vgl. DAVIES 1996, S. 53.

²²⁶ *Virgilio Riccardiano*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Cod. Ricc. 492.

2. Das Epos und die Bilder



2. Das Epos und die Bilder

2.1 Der neue Aeneas

Die Anverwandlung und Transformation antiker Epen gehört zu den eindrucklichsten Beispielen einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Antike. Ein besonders intensives Nachleben wurde Vergils *Aeneis* zuteil, jenem Stoff, der den Trojamythos mit der Figur des Aeneas, seinen Reisen, seinen Reflexionen und seiner Ankunft in Latium weitererzählt und damit an die Stelle anknüpft, an der Homer die *Ilias* beschließt.²²⁷ Vergil gelang mit diesem Werk, das unter Kaiser Augustus zwischen 29 v. Chr. und 19 v. Chr. entstand, nicht weniger als *das* römische Nationalepos, ein Bravourstück in zwölf Büchern, das die Geschichte Trojas mit der Roms verknüpfte und die Identität der Italiener auf lange Zeit prägte.

Kaum ein antikes Epos hat sich so vollständig der *enargeia* bedient wie die *Aeneis*. Michael Putnam, einer der versiertesten Vergil-Forscher, hat die visuellen Strategien des Dichters anhand der Ekphrasen in der *Aeneis* herausgearbeitet.²²⁸ Vergil fand in Homers anschaulichem Sprachstil, der die berühmten Ekphrasen – etwa auf den Schild des Achill – mit einschloss, ein kaum zu übertreffendes Vorbild. Diese aus dem Geist der griechischen Rhetorik²²⁹ genährte Vorstellung visueller Dichtkunst, die Vergils Epos prägt, kann wohl dafür verantwortlich gemacht werden, dass uns die Irrfahrten des Aeneas beim Lesen wie bildhaft vor Augen treten. Andererseits wurde der Trojamythos wie kaum ein anderer Stoff Gegenstand zahlreicher Visualisierungen – von der mittelalterlichen Handschrift bis zum Film. Vergils *enargeia* hatte sich hier bereits konkret ins Bild übertragen, das bildschwängere Wort verlangte gleichsam nach seiner visuellen Realisierung. Die Erfolgsgeschichte der *Aeneis*, aber auch der Epen Homers, muss also zu einem gewissen Teil in der Bildkraft des Wortes gesucht werden, die es schafft, den alten Mythos lebendig vor Augen zu führen und die Vergangenheit in der Gegenwart aufleuchten zu lassen. Richard de Fournival staunt in *Le bestiaire d'amour* (ca. 1250) über die hier diagnostizierte Visualität der Dichtkunst:

Denn wenn man eine Geschichte gemalt sieht, sei es eine Geschichte von Troja oder eine andere, dann sieht man die Heldentaten der Vergangenheit, als wären sie gegenwärtig. Und so ist es auch mit den Worten: Wenn die Geschichten gelesen werden, dann lauscht man den Abenteuern, als habe man sie vor Augen.²³⁰

²²⁷ Ein rascher Blick über die Geschichte der Ependichtung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, die noch geschrieben werden muss, vermittelt den Eindruck, fast alle Werke bewegen sich in einem Referenzrahmen zu Vergils monumentaler *Aeneis*, vgl. dazu HEINZ HOFMANN: *Von Africa über Bethlehem nach America: Das Epos in der neulateinischen Literatur*, in: Von Göttern und Menschen erzählen. Formkonstanzen und Funktionalwandel vormoderner Epik, hrsg. von Jörg Rüpke, Stuttgart 2001, S. 130–182, hier S. 133. Schon in der Antike erkannte man Vergils Vorhaben, mit der *Aeneis* eine römische Entsprechung zu den Epen Homers zu schaffen, vgl. dazu die Untersuchungen von GEORG NICOLAUS KNAUER: *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964 und TILMAN SCHMIT-NEUERBURG: *Vergils Aeneis und die antike Homerexegese*, Berlin 1999 (Diss. Bonn 1998), S. 1–18.

²²⁸ MICHAEL C. J. PUTNAM: *Virgils Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven/London 1998; vgl. auch MARION A. WELLS: „To Find a Face where all Distress is Stell'd“: *Enargeia, Ekphrasis, and Mourning in the Rape of Lucrece and the Aeneid*, in: *Comparative Literature* 54 (2/2002), S. 97–126.

²²⁹ Zur Rhetorik in der griechischen Literatur vgl. die unter *Rhetoric and Literature* versammelten Aufsätze, insbesondere RUTH WEBB: *Rhetoric and the Novel: Sex, Lies and Sophistic*, in: *A Companion to Greek Rhetoric*, hrsg. von Ian Worthington, Malden/Oxford/Carlton 2007, S. 526–541.

²³⁰ RICHARD DE FOURNIVAL: *Le Bestiaire d'Amour et la Responce du Bestiaire*, hrsg. von Gabriel Bianciotto, Paris 2009, S. 157.

In der Renaissance wurde die Anschaulichkeit der Dichtung unter Verweis auf die antike Rhetorik unterstrichen und theoretisiert: In der Vorstellung der Humanisten, die die Dichtkunst aus der Perspektive der Rhetorik betrachteten, wurden die bei Cicero festgeschriebenen Aufgaben des Redners, der seine Zuhörer zu belehren (*docere*), zu erfreuen (*delectare*) und zu bewegen (*movere*) habe, auf den Dichter übertragen.²³¹ Vor allem der letzte Punkt verleiht dem Dichter alle Möglichkeiten, das höfische Publikum in seine fiktiven Stoffe hineinzuziehen und mitzureißen, das Unwahre als wahr erscheinen zu lassen. Die *enargeia* kommt hier als fiktionssteigerndes Instrument wieder ins Spiel: Das Epos muss wie ein Bild wirken, um gleichsam über die Augen Affekte an den Leser übertragen zu können. Aeneas wurde erst durch die Betrachtung von Bildern in Didos Tempel, die ihn emotional stark regten, zur Erzählung seiner Vergangenheit bewegt.²³² So möge sich die Anschaulichkeit des geschriebenen Wortes auch auf den Zuhörer auswirken, der mittels *enargeia* zum Augenzeugen der Geschichte gemacht wird, denn den Bildern eignet durch ihre mimetische Nähe zur Wirklichkeit eine persuasive Seite, die Vergil als authentizitätssteigerndes Mittel einzusetzen vermochte, wie es die Rhetorik Ciceros und später Quintilians verlangte.²³³

Kein Wunder also, dass Vergils *Aeneis*, die der oben angeführte Richard de Fournival offenbar im Blick hatte, von der Spätantike über das Mittelalter bis in die Neuzeit wie kaum ein anderer literarischer Stoff eine reiche Visualisierung erfahren hat. Die Nähe von Wort und Bild machte das Buch dabei zum bevorzugten Medium der Vergil-Illustration. Meilensteine in der zyklischen Bebilderung des Mythos stellen der spätantike *Vergilius Vaticanus*²³⁴ und der *Vergilius Romanus*²³⁵ dar, denen erst im 15. Jahrhundert weitere Bilderhandschriften folgen sollten. Unter ihnen ragen zwei Manuskripte heraus, die im Verlauf der Untersuchung zu den Bildern der *Hesperis* noch von Bedeutung sein werden: Der von Apollonio di Giovanni in Florenz gestaltete *Virgilio Riccardiano* und eine in Ferrara entstandene Vergil-Handschrift, bei der die narrativ aufgeladenen Bilder in einem Konkurrenzverhältnis zum Text stehen (Abb. 14 u. 15).²³⁶ Von diesen unter humanistischen Vorzeichen entstandenen Codices unterscheiden sich die seit dem 12. Jahrhundert häufig anzutreffenden volkssprachlichen Versionen des mythischen Stoffes wie der *Roman d'Enéas* und die *Eneide* aus der Feder Heinrich von Veldekes, die zu Zwecken der Wissensvermittlung und der Authentisierung mit Bildern ausgestattet wurden. Die Antikenromane standen immer auch in einem historiografischen Kontext, bei dem die Grenzen zwischen Fiktion und geglaubtem Faktum – an diese mittelalterliche Tradition knüpfen die Renaissance-Epen an – schnell verschwammen.²³⁷ Das mittlere Quattrocento

²³¹ Cicero: *De oratore* 2, 115, zur Anwendung dieser Theorie auf die Literatur der Renaissance vgl. BRIAN VICKERS: *Rhetoric and Poetics*, in: *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, hrsg. von Charles B. Schmitt u. a., Cambridge 1988, S. 715–745, hier S. 726–730, vgl. auch PLETT 1993, S. 12.

²³² Vgl. *Aeneis* 1, 446–492.

²³³ Etwa Cicero: *De oratore* 3, 202; Quintilian: *Institutio oratoria* (VIII, 3, 62), Bd. 2, 176–177 und (XI, 3, 67), Bd. 2, S. 634–635.

²³⁴ Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3225.

²³⁵ Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3867.

²³⁶ Zu den beiden Handschriften vgl. Anm. 297 u. 298. Einen Überblick zu den nachantiken Vergilhandschriften liefern PIERRE U. JEANNE COURCELLE: *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide. Les manuscrits illustrés de L'Énéide du Xe au XVe siècle* (Bd. 2), Paris 1985.

²³⁷ Zum Beispiel Paris, BnF, ms. fr. 784 und ms. fr. 60 (*Roman d'Enéas*) bzw. Berlin, Staatsbibliothek, ms. germ. fol. 282 (*Eneide*). In dem thematisch verwandten *Roman de Troie* wurden Bilder im Verbund mit Texten und Rubrikatorvermerken gezielt als beglaubigende, Augenzeugenschaft herstellende Mittel verwendet, vgl. BARBARA NITSCHKE: *Augenzeugenschaft als Authentisierungsstrategie in mittelalterlichen illuminierten Roman de Troie-Handschriften*, in: *Die Listen der Evidenz*, hrsg. von Michael Cuntz u. a., Köln 2006, S. 106–122; die Autorin führt die *Roman-de-Troie*-Handschriften in Rom, BAV, Reg. lat. 1505 und Paris, BnF, ms. fr. 782 an, solcherlei visuelle Beglaubigungsstrategien lassen sich auch in den *Roman-d'Enéas*-Handschriften ausmachen.

bewegt sich damit noch am Beginn der Vergilillustration, die mit der Medienrevolution des Buchdruckes und des Holzschnitts bzw. Kupferstichs im 16. Jahrhundert erst richtig in Schwung kam – hierfür stellte Werner Suerbaum ein Kompendium aller bekannten Illustrationszyklen der *Aeneis* zusammen.²³⁸ Für die nun zu behandelnden zeithistorischen Epen stellt die *Aeneis* den humanistischen Referenzrahmen bereit. Dieser umfasst auch die Bilder in den entstandenen Codices, die wie die Bilder in Vergilhandschriften immer im Zusammenhang des *paragone* zwischen Wort und Bild zu denken sind.

In der Mitte des 15. Jahrhunderts beginnt eine Reihe von Dichtern, die allesamt die Schule der *studia humanitatis* durchlaufen hatten, an unterschiedlichen Höfen lateinische Epen zu verfassen, in deren Fokus nicht etwa eine Figur der römischen Antike – wie Scipio in Petrarcas *Africa* – stand, sondern ein militärischer oder politischer Machthaber der Gegenwart.²³⁹ Allen Epen ist die Verschränkung der alten Geschichte oder des Mythos mit der Zeitgeschichte gemein. Die Nähe zur alten Geschichte konnte einerseits durch eine enge strukturelle und stilistische Anlehnung an die klassischen Vorbilder (Vergil und Homer) gesucht werden, andererseits durch die Transformation ganzer Handlungsstränge und Charaktere, die von Odysseus, Aeneas und Scipio auf Francesco Sforza, Sigismondo Malatesta und Federico da Montefeltro übertragen wurden. Von den Historiografien, die etwa zur gleichen Zeit in Mode kommen und im folgenden Kapitel behandelt werden sollen, unterscheiden sich die historischen Epen neben der Versform durch ihre freiere Behandlung des Stoffes, die das rege Eingreifen der Götter in die menschliche Sphäre zulässt, Zeitsprünge und Traumreisen erlaubt und generell der Wahrheit viel weniger verpflichtet ist als die Geschichtsschreibung. Kronzeuge für die poetische Darstellung des Unwahrscheinlichen ist Aristoteles, für den die Dichter alle Freiheit haben, um „Pferde mit Flügeln auszustatten und Sterbliche in Götter zu verwandeln.“²⁴⁰ Auf die Differenz von Dichtung und Geschichtsschreibung macht Guarino in einem Brief an seinen Schüler Tobia del Borgo aufmerksam.²⁴¹ Die größere Freiheit bei der Behandlung historischer Wahrheit wird Einfluss auf die realen und mittels *enargeia* hergestellten Bilder der Epen gehabt haben, die ihrerseits versuchen, jene schier unglaublichen Ereignisse, die die Aura mythischer Heldentaten atmen, glaubhaft in die Gegenwart zu verorten.

Hesperis, Sphortias, Borsias, Feltrias: Schon die Titel verraten die Nähe zu den antiken Vorbildern. Benannten Homer und Vergil ihre mustergültigen Epen nach ihren Helden Odysseus und Aeneas, so folgen ihnen die Renaissancedichter, indem sie dem Protagonisten gleich mit dem Titel ein Monument verleihen und auf den ganz den Herrscher ins Licht der Aufmerksamkeit stellenden, panegyrischen Charakter des Epos hinweisen. In rascher Folge entstanden zwischen 1450 und 1475 Epen für Francesco Sforza, Sigismondo Malatesta, Alfonso d’Aragona, Borso d’Este, Ludovico Gonzaga, Federico da Montefeltro, Cosimo und Lorenzo de’ Medici. Trotz intensiver Bemühungen in den letzten Jahren wird die Forschung an den Handschriften von der mangelhaften Editionsfrage behindert, so dass viele der Epen zwar bekannt, wohl aber

²³⁸ Hier zeigt sich, dass sich die aufgefundenen Bilderzyklen (ca. 270, die auf „nur einige Dutzend Original-Visionen“ zurückgreifen) mit den Einzelillustrationen im Titel (ca. 290) für die Zeit von 1502 bis 1840 in etwa die Waage halten, vgl. WERNER SUERBAUM: *Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502–1840. Geschichte, Typologie, Zyklen und kommentierter Katalog der Holzschnitte und Kupferstiche zur Aeneis in Alten Drucken*, Hildesheim/Zürich/New York 2008, S. 37.

²³⁹ Die wichtigste Literatur zu den neulateinischen historischen Epen: JOZEF IJSEWIJN: *Companion to Neo-Latin Studies*, Bd. 2, Leuven 1998, S. 24–37; HOFMANN 2001, S. 146–150; LIPPINCOTT 1989.

²⁴⁰ Aristoteles: *Poetik*, 9, 1–3. Die *Poetik* lag im Quattrocento nur in Fragmenten vor und wurde 1498 von Giorgio Valla erstmals übersetzt und veröffentlicht.

²⁴¹ Guarinos Brief an Tobia del Borgo mit dem Titel *De historiae conscribendae praeceptis libellus* untersucht MARIANGELA REGOLIOSI: *Riflessioni umanistiche sullo „scrivere storia“*, in: *Rinascimento* 31 (1991), S. 3–37, der Brief auf S. 28–37.

kaum als gelesen gelten dürfen und ihr besonders für die kunst- und bildwissenschaftliche Forschung interessanter Gehalt seiner Entdeckung noch harrt.²⁴²

Das historische Epos ist ein höfisches Phänomen, das nur zaghaft in der Republik Florenz Anklang fand. Seine Beliebtheit resultiert aus verschiedenen Ursachen: zunächst den Karrieresprüngen ehemaliger Condottieri zu Fürsten, die ihren dichtenden Hofkünstlern die poetische Konservierung dieses Aufstiegs anvertrauten, dann der Wiederentdeckung und Aneignung antiker Biografie und Epik durch die humanistischen Dichter selbst, schließlich der Rhetorisierung des Hoflebens, wodurch aufeinander abgestimmte Bilder und Texte zu Instrumenten politischer Herrschaft wurden.

Eine weitere Erklärung für das gleichzeitige Auftreten desselben Phänomens an unterschiedlichen Höfen, das die Forschung vor Rätsel gestellt hat,²⁴³ könnte in dem Umstand zu finden sein, dass viele Autoren eine ausgeprägte Affinität zum Griechentum nachweisen können, die sie entweder, wie Francesco Filelfo, durch jahrelange Aufenthalte in Konstantinopel erworben hatten, oder durch ihren Unterricht bei Guarino in Ferrara – hier sind Basinio da Parma und Tito Vespasiano Strozzi zu nennen – gewonnen hatten. Dieser hatte sie mit der Kultur des Griechischen und der Kunst anschaulichen Beschreibens vertraut gemacht, aus der sich eine Affinität zu den Bildkünsten entwickeln konnte.²⁴⁴ Basinio, Strozzi und Porcellio de' Pandoni teilten ihre Vorliebe für lateinische Verskunst, alle drei schrieben auch ein Lobgedicht auf Pisanello, begleiteten die Kunstentwicklungen an ihren Höfen und verstanden sich auf die ingeniose Verwebung ihrer Dichtungen mit Ekphrasen.²⁴⁵

Angesichts der überschaubaren Anzahl von Epen, die in aufwendig gefertigten Handschriften vorliegen, muss die Frage erlaubt sein, ob das zeithistorische Epos tatsächlich ein geeignetes Mittel war, um eine politische Propaganda zu entfalten. Genau genommen wurde nämlich nur ein einziges Epos – Basinio da Parmas *Hesperis* – umfassend mit Bildern versehen. Einige andere Epen kamen nicht über den Autografen hinaus, hin und wieder kam es zu einigen Abschriften, die außer der aufwendigen Gestaltung der Eingangsseite kaum Bildmaterial aufweisen können. Als Prachthandschriften können neben der *Hesperis* noch einige für Federico da Montefeltro angefertigte Codices angesehen werden, außerdem noch das für König Karl VIII. entstandene Exemplar der *Carlias* (Abb. 16).²⁴⁶ Offensichtlich stand das historische Epos in einem gewissen Konkurrenzverhältnis zur Historiografie, die für die Belange *memoria* und *fama* der Renaissanceherrscher den Sieg über die Dichtung davontragen konnte. Filelfo wurde dieser Umstand schmerzlich bewusst: Sein zum Scheitern verurteiltes Projekt der *Sphortias* geriet in den 1450er Jahren ins Stocken, während sich Francesco Sforza nichts sehnlicher

²⁴² Bezeichnend ist etwa der Umstand, dass die *Hesperis* noch immer nur durch die im Jahr 1794 erstellte Version Lorenzo Drudis zugänglich ist, die Publikation der *Sphortias*, ein lang ersehntes Desiderat, wurde jetzt erstellt von Jeroen De Keyser: *Francesco Filelfo. Sphortias, Noctes Neolatinae*, Hildesheim/Zürich/New York 2013 (= FILELFO 2013), mustergültig ediert sind bereits die *Borsias* durch Walther Ludwig, *Die Borsias des Tito Strozzi. Ein lateinisches Epos der Renaissance*, München 1977 (= STROZZI 1977) und die *Alfonseis* Matteo Zupparidos durch Gabriella Albanese, Palermo 1990 (= ZUPPARDO 1990).

²⁴³ LIPPINCOTT 1989, S. 417: „Shortly after 1450, for reasons still not altogether clear to me, a number of humanist poets began to write Latin epics.“

²⁴⁴ Zudem ist der Einfluss Theodore Gazas in Anschlag zu bringen, der in den 1440er Jahren in Ferrara Griechisch unterrichtete.

²⁴⁵ Basinio baut in sein Epos *Hesperis* Ekphrasen ein, vgl. Kap. 2.2.2, zu Strozzi's Ekphrasen auf Bettbezüge mit Szenen aus den Metamorphosen Ovids vgl. Kap. 2.3. Porcellio, der Autor der *Feltrias*, beschreibt in dem Epos den Palazzo Ducale, in *De arte fuxoria* geht er auf die Reliefs an den Palasttoren des Sonnengottes und dem Schild des Aeneas ein, vgl. PFISTERER 2002b, S. 125 u. 139–141. Die ekphrastischen Lobgedichte auf Pisanello sind abgedruckt bei FRIEDLÄNDER 1882, S. 9–17.

²⁴⁶ Ugolino Verino: *Carlias*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 838, zu dieser Handschrift und zu den Dichtungen für den Montefeltro vgl. die Ausführungen in diesem Kapitel.

wünschte als ein Geschichtswerk – keine Poesie! – über seine jüngst vergangenen Taten.²⁴⁷ Basinios Autograf der *Hesperis* lag nach dem Tod des Dichters zunächst fünf Jahre in der Bibliothek, bevor er erst durch die Vervielfältigung und die Bilder zu einem wirksamen Propagandainstrument wurde.

Diese hier angestellten Überlegungen berühren die Frage nach der Rolle des Fürsten als Auftraggeber der Epen, was häufig angezweifelt wurde.²⁴⁸ Tatsächlich ist die Beweislage für Auftraggeberschaften ungenügend, um ein klar definiertes Verhältnis zwischen Patron und Dichter behaupten zu können. Sicherlich muss der Anspruch des Künstlers, sich mit einem Dichtwerk bei einem Herrscher um Anstellung zu empfehlen und als „neuer Vergil“ Berühmtheit zu erlangen, in Rechnung gestellt werden.²⁴⁹ Die eigentliche Motivation wird jedoch in den meisten Fällen vom Regenten und seinem Hofstaat selbst gekommen sein, zumal die in den *studia humanitatis* geschulten Dichter im Zuge der Rationalisierung des Hoflebens seit 1450 zunehmend als politische Berater in den Staatsdienst eingespannt waren oder bei Empfängen und feierlichen Anlässen als Oratoren auftraten. Die Dichter kannten wie die bildenden Künstler die inszenatorischen Bedürfnisse ihres Dienstherrn recht gut. Sie konnten – wie zu zeigen sein wird – mit den Epen auf das gesteigerte herrscherliche Verlangen nach medialer Präsenz reagieren und ihre Bindung zum *principe* herstellen oder festigen. Damit hat man sich das Abfassen eines Epos und die anschließende Herstellung einer Handschrift wie die Fertigung einer Medaille vorzustellen, die dem Künstler und dem Herrscher – nicht zuletzt durch ihren mobilen Charakter – gleichermaßen Ruhm einträgt.

2.2 Basinio da Parmas *Hesperis*

2.2.1 Entstehung und Inhalt

Im dritten Buch der *Aeneis* berichtet Aeneas zurückblickend von der Abfahrt aus Troja. Das Ziel der Seefahrt ist noch unbekannt, erst während eines Aufenthaltes auf Kreta erscheinen dem Helden im Traum weissagende Penaten, die ihm das Schicksal seines Volkes offenbaren: Er möge die Insel verlassen und Hesperien aufsuchen, wo die Trojaner neue Heimat finden werden.²⁵⁰ Hesperien nannten die Griechen das „Land im Westen“ – Italien. Unter diesem Titel schuf Basinio da Parma knapp 1500 Jahre nach Vergil ein neulateinisches Epos, das die visuelle Sprachkraft und die Handlungsstränge der *Aeneis* – und in mindestens genau so hohem Maße der *Ilias*²⁵¹ – aufnimmt, um seinen Helden, den Rimineser Renaissanceherrscher Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417–1468), vor dem Spiegel des antiken Gründungsmythos als Liebling der Götter und Retter Italiens vor der Barbarei zu präsentieren. Von den insgesamt sieben Abschriften des Epos wurden drei mit beeindruckenden Bilderzyklen ausgestattet, die Gegenstand der folgenden Untersuchung sein werden.²⁵²

²⁴⁷ Vgl. IANZITI 1988, S. 61–70 u. LIPPINCOTT 1989, S. 426.

²⁴⁸ Vgl. LIPPINCOTT 1989, S. 425–428.

²⁴⁹ Das trifft wahrscheinlich auf die *Martias* zu, mit der sich Giovanni Mario Filelfo, Francesco Filefos erster Sohn, bei Federico da Montefeltro um Anstellung bewarb, vgl. HEINZ HOFMANN: *Die Martias des Giovanni Mario Filelfo*, in: Neulateinisches Jahrbuch 7 (2005), S. 131–149, hier S. 132.

²⁵⁰ *Aeneis* 3, 163–190, unter Verwendung der Ausgabe VERGIL: *Aeneis*, hrsg. und übersetzt von Johannes Götte, Zürich 1994.

²⁵¹ Aus dem Werk Homers übernahm Basinio ganze Verse, die er produktiv weiterentwickelte, vgl. GEORG FINSLER: *Homer in der Neuzeit. Von Dante bis Goethe*, Leipzig u.a. 1912, besonders S. 32.

²⁵² Von Basinios Autograf, Rimini, Biblioteca Gambalunghiana, ms. 67, liegen Abschriften in Parma, Biblioteca Palatina, ms. 337 u. ms. 1076, in Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.46 und in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1677 vor, dazu die drei bebilderten Prachthandschriften in Oxford, Bodleian Library, Ms. Can. Class. Lat. 81, in Paris, Bibliothèque d’Arsenal, Ms. 630 und in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 6043.

Sigismondo Pandolfo Malatesta²⁵³ stammt aus einem romagnolischen Herrscher-geschlecht, deren frühere Mitglieder bei Dante als Mörder und Ehebrecher in den innersten Kreisen der Hölle schmoren.²⁵⁴ Als von „blutigen Verwilderungen“ gekennzeichnetes Tyrannengeschlecht *par excellence* finden sich die Malatesta bei Jacob Burckhardt wieder.²⁵⁵ Ein differenzierteres Bild gewinnt man freilich beim Betrachten der historischen Fakten: Die Malatesta herrschten über weite Teile der Mark Ancona und der Romagna und damit auf päpstlichen Terrain, auf das der Heilige Stuhl nach der Rückkehr aus Avignon Anspruch erhob. Sigismondo Malatesta, der seit 1432 die Geschicke der Städte Rimini, Fano und Cesena in seinen Händen hielt, verstand es, als Vikar und Generalkapitän des päpstlichen Heeres das Vertrauen des Vatikans zu gewinnen.²⁵⁶ Der gefragteste Condottiere seiner Zeit, der um die Mitte des 15. Jahrhundert in wechselnden Koalitionen an der Seite von Francesco Sforza, Alfonso d’Aragona und den Medici auf vielen Kriegsschauplätzen präsent war, entfaltete auf dem Höhepunkt seiner Macht seit 1445 eine intensive Kulturpatronage, für die er zahlreiche Dichter, Historiografen und Künstler an seinen Hof binden konnte.²⁵⁷ In die Zeit dieser ausgreifenden *magnificentia* fallen die Fertigung der Medaillen Pisanellos für den Malatesta (Abb. 1), das Engagement Leon Battista Albertis für die Umgestaltung der gotischen Franziskanerkirche, die als *Tempio Malatestiano* eine völlig neue, antikisierte Außenhaut erhalten sollte (Abb. 17), die Arbeiten Agostino di Duccios, Matteo de’ Pastis und Piero della Francescas im Innenraum der Kirche und die Entstehung der beiden wichtigsten Texte im Rimini der Renaissance, nämlich das Militärhandbuch *De re militari* von Roberto Valturio und Basinio da Parmas Epos *Hesperis*.²⁵⁸ Dreh- und Angelpunkt des ambitionierten Mäzenatentums war die Person des Herrschers selbst. In der Intensität seiner Bemühungen, die Wort- und Bildkünste in einer Art „Ideologiefabrik“²⁵⁹ als Propagandainstrumente in den Dienst politischer Herrschaft zu

²⁵³ Zur Person besonders PHILIP JAMES JONES: *The Malatesta of Rimini and the Papal State. A Political History*, London/New York 1974, S. 176–239.

²⁵⁴ Der Stammvater der Malatesta-Familie, Malatesta da Verrucchio (1212–1312), büßt gemeinsam mit seinem Sohn Malatestino dall’Occhio den Mord an dem Führer der ghibellinischen Truppen im achten Höllenkreis, Inferno (Canto XXVII), im zweiten Kreis trifft Dante auf Francesca da Polenta, die die Ehe zu Giovanni Malatesta mit dessen Bruder Paolo gebrochen hat, Inferno (Canto V), vgl. *Divina Commedia*, Mailänder Auflage (1957). Zu der Herrscherfamilie vgl. JONES 1974 und TREVOR DEAN: *Malatesta*, in: Die großen Familien Italiens, hrsg. von Volker Reinhard, Stuttgart 1992, S. 324–330.

²⁵⁵ Vgl. BURCKHARDT 1960, S. 54.

²⁵⁶ Vgl. JONES 1974, S. 179–183.

²⁵⁷ Sigismondo Malatestas militärischer Erfolg steigerte seit der Mitte der 1440er Jahre das Ansehen des Condottiere, dessen kulturelle Ansprüche seit diesem Zeitpunkt zunahm, vgl. JONES 1974, S. 189 u. 194, ETTLINGER 1988, S. 131 nennt das Jahr 1446 „the beginning of the golden years of Sigismondo’s reign“.

²⁵⁸ Einen guten Überblick über das kulturelle Klima Riminis um 1450 liefert ORESTE DELUCCA: *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Rimini 1997, der Autor macht in dieser quellenfundierte Studie 19 Maler und 14 Bildhauer ausfindig, die zwischen 1446 und 1468 (Sigismondos Tod) in Rimini wirkten, die meisten Künstler waren venezianischer oder romagnolischer Provenienz, die Verbindungen zur Toskana blieben hingegen „molto più limitate“, S. 279 u. 447. Zum intellektuellen Leben am Hof mit den beiden Protagonisten Basinio da Parma und Roberto Valturio vgl. KOKOLE 1998, S. 151–174, zur Kulturpatronage vgl. KAT. IL POTERE, LE ARTI, LA GUERRA: *Lo splendore dei Malatesta*, Ausstellung Rimini, Castel Sismondo, 3. März – 15. Juni 2001, hrsg. von Angela Donati, Mailand 2001, dort auch zu den Medaillen Pisanellos und Matteo de’ Pastis, S. 278–286, zu den Arbeiten am Tempio Malatestiano vgl. ANGELO TURCHINI: *Il Tempio Malatestiano: Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Cesena 2000 und CHARLES HOPE: *The Early History of the Tempio Malatestiano*, in: JWC 55 (1992), S. 51–154, zur Innenausstattung des Tempio unter besonderer Berücksichtigung Agostino di Duccios vgl. KOKOLE 1998, zu dem Fresko Piero della Francescas vgl. MARILYN ARONBERG LAVIN: *Piero della Francesca a Rimini: l’affresco nel Tempio Malatestiano*, Bologna 1984.

²⁵⁹ So CHRISTOPH PIEPER: *Die vielen Facetten des Sigismondo Malatesta in der ideologischen Poesie des Hofes in Rimini*, in: Discourses of Power, hrsg. von Karl Enekel, Marc Laureys und Christoph Pieper (= Noctes Neolatinae. Neo-Latin Texts and Studies, Bd. 17), Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 19–41, hier S. 20, der dafür weitere Belege anführt.

stellen, konkurrierte Sigismondo Malatesta im mittleren Quattrocento vor allem mit Francesco Sforza und Alfonso d'Aragona, seit den 1460er Jahren auch mit seinem lokalen Rivalen Federico da Montefeltro.²⁶⁰

Die Geschichte des intellektuellen Hoflebens in Rimini und die Entstehungsgeschichte der *Hesperis* im Besonderen ist eng mit der Rhetorisierung von Bild- und Wortkünsten unter Leonello d'Este in Ferrara verknüpft. Sigismondo war bis 1440 mit Ginevra d'Este, einer Schwester Leonellos, verheiratet und gab bei Pisanello zwei Medaillen in Auftrag, nachdem der gefeierte Künstler eine Serie von sechs Medaillen für den Marchese von Ferrara gefertigt hatte.²⁶¹ Nachdem Guarino selbst ein Gedicht auf Sigismondo geschrieben hatte, in dem er den Malatesta als Musenkönig preist, drängt er seinen nach Rimini entsandten Schüler Tobia del Borgo im Jahr 1446, ein Geschichtswerk mit den ruhmreichen Taten Sigismondos zu verfassen.²⁶² Die darauf entstandene *Continuatio cronice dominorum de Malatestis* des jungen Humanisten, eine nüchterne Genealogie der Dynastie, konnte diesem Anspruch nur bedingt entsprechen.²⁶³ Sein Tod im Jahr 1449 hinterließ eine Lücke, die Sigismondo offenbar mit dem Transfer von Basinio aus Ferrara an den Rimineser Hof schließen konnte.²⁶⁴

Wie Tobia del Borgo gehörte auch Basinio zum Schülerkreis Guarinos. Im Jahr 1425 in der Nähe von Parma geboren, erhielt er seinen ersten Unterricht bei Vittorino da Feltre in Mantua, bevor er 1446 zusammen mit Theodore Gaza an den Hof der Este zog, um bei Guarino sein poetisches Studium zu intensivieren.²⁶⁵ Papst Nikolaus V. versuchte, das junge Griechisch-Talent für eine Homerübersetzung zu gewinnen, die Basinio aber mit simulierter *modestia* und dem Argument zurückwies, kein Latein könne dem Griechisch Homers gerecht werden.²⁶⁶ Stattdessen folgt er 1449 dem Ruf Sigismondo Malatestas nach

²⁶⁰ Sigismondo Malatesta ist in Sachen Inszenierungspraktiken kein singuläres Phänomen, wie es die Forschungsliteratur gern suggeriert, vgl. ETTLINGER 1988 oder CHRISTOPH PIEPER: *Nostrae spes plurima famae – Stilisierung und Autostilisierung im Liber Isottaeus des Basinio von Parma*, in: „Parodia“ und Parodie: Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit, hrsg. von Reinhold F. Gleis u. a., Tübingen 2006, S. 91–110, hier S. 95. Der Malatesta bewegt sich in einem höfischen Klima, in dem der inszenatorische und theatralische Scheincharakter des Kunstwerks immer stärker in Anspruch genommen wird.

²⁶¹ Vgl. GEORGE FRANCIS HILL: *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Florenz 1984 (London 1930), S. 8–10, Kat.-Nr. 24–34; JOHN GRAHAM POLLARD: *Italian Renaissance Medals in the Museo Nazionale of Bargello*, Bd. 1, Florenz 1984, S. 44–49, Kat.-Nr. 8–11; besonders ausführlich RUGGERO RUGOLO: *Medaglie*, in: Pisanello. Una poetica dell'inatteso, hrsg. von Lionello Puppi, Mailand 1996, S. 148–159, Kat.-Nr. 4–9 u. S. 165–167, Kat.-Nr. 12–13; JOHN GRAHAM POLLARD: *Renaissance Medals*, Bd. 1 (= The Collection of the National Gallery of Art: Systematic Catalogue), New York/Oxford 2007, S. 12–23, Kat.-Nr. 6–14.

²⁶² Guarino schreibt zu Beginn seines Gedichtes *In laudem divi Sigismundi Pandulfi Malatestae*, Verse 1–2: „Lebt glücklich, ihr Dichter, unter der Autorität des Sigismondo! / Er nimmt die Musen bei sich auf.“ Vgl. die Verse bei GUARINO 1915–1920, Bd. 3, S. 489. Guarinos Brief an Tobia del Borgo mit dem Titel *De historiae conscribendae praeceptis libellus* untersucht MARIANGELA REGOLIOSI: *Riflessioni umanistiche sullo ‚scrivere storia‘*, in: Rinascimento 31 (1991), S. 3–37, der Brief auf S. 28–37. Vgl. dazu auch JONES 1974, S. 194, Anm. 3 und ETTLINGER 1988, S. 142–143.

²⁶³ Vgl. Augusto Vasina: *Tobia del Borghi (Borgo)*, in: DBI 12 (1971), S. 673–674.

²⁶⁴ Vgl. KOKOLE 1998, S. 159–160.

²⁶⁵ Grundlegend zur Vita des Dichters AUGUSTO CAMPANA: *Basinio da Parma*, in: DBI 7 (1970), S. 89–98, ferner ANDREAS BERGER: *Die Meleagris des Basinio Basini. Einleitung, kritische Übersetzung, Kommentar* (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, Bd. 52), Trier 2002, S. 9–25; KOKOLE 1998, S. 159–168 und CHRISTOPH PIEPER: *In Search of the Marginal Author. The Working Copy of Basinio of Parma's Hesperis*, in: Neo-Latin Philology: Old Tradition, New Approaches, hrsg. von Marc van der Poel, Leuven 2014, S. 49–70.

²⁶⁶ Basinio gilt als einer der besten Homerkenner seiner Zeit, vgl. GEORG FINSLER: *Homer in der Neuzeit. Von Dante bis Goethe*, Leipzig u. a. 1912, S. 30: „Kein Italiener des Jahrhunderts übertrifft Basini an eingehender Kenntnis des Dichters.“ Basinio bemühte sich 1449 mit einem Gedicht an Niccolò V. um eine Anstellung im Vatikan, erst danach erfolgt der Aufruf zur Homerübersetzung, vgl. FINSLER 1912, S. 30 u. CAMPANA 1970, S. 90 u. 92.

Rimini, wo Basinio fortan als Poet für die panegyrischen Belange des Hofes zuständig war, über ein beachtliches Einkommen verfügte und hoch angesehen war.²⁶⁷ Zwischen 1453 und 1457, dem Todesjahr des früh verstorbenen Dichters, verfasste „il più grande epico del Quattrocento“²⁶⁸ mit der *Hesperis* sein Hauptwerk, dessen hoher Stellenwert zwar erkannt wurde, bis heute aber zu Unrecht kaum im Lichte wissenschaftlicher Forschung stand.²⁶⁹ In Rimini wurde dem jungen Dichtergenie jedenfalls hohe Ehre zuteil: Sigismondo Malatesta wies seinem Hofdichter das prominent positionierte Grab an der rechten Außenfassade des Tempio Malatestiano – der Grablegestätte der Dynastie – zu, dessen Epitaph auf die Grabinschriften von Vergil und Ennius Bezug nimmt.²⁷⁰ Das unvollendet gebliebene Manuskript der *Hesperis* verlangte Basinio – eine weitere Parallele zu Vergil – besser den Flammen preis zu geben, als es von anderer Hand vervollständigen zu lassen, was man bei Hof glücklicherweise zu umgehen wusste.²⁷¹

Der Inhalt des halb fiktiv, halb historischen und bis dato umfangreichsten neulateinischen Epos ist schnell erzählt: Sigismondo Malatesta wird in dem 13 Bücher und 7.000 Verse umfassenden Werk die ehrenhafte Aufgabe zuteil, die italienische Halbinsel und ihr klassisches lateinisches Erbe gegen dem Einfluss der „barbarischen“ Aragonesen zu verteidigen, die aus Spanien kommend seit 1442 über Neapel und den Süden Italiens herrschen und sich anschicken, weiter nach Norden vorzudringen.²⁷² Als König Alfonso d’Aragona, den Basinio zum Gegenspieler seines Herrn stilisiert, im Jahr 1446 die toskanische Küstenstadt Piombino belagert, beauftragt Jupiter Sigismondo, Alfonsos Truppen in die Flucht zu schlagen und – welch hohe Aufgabe! – das *Imperium Romanum* wiederherzustellen (Buch I–III). Auf dem Seeweg zurück nach Neapel gesellt sich Apoll zu dem geschlagenen Aragonesenkönig, dem er wichtige Episoden aus dem Leben seines Kontrahenten erzählt (Buch IV–V). Basinio greift hier auf eine bei Homer und Vergil gängige Praxis zurück, bei der Handlungen unterbrochen werden, um einen retrospektiven

²⁶⁷ Vgl. KOKOLE 1998, S. 161.

²⁶⁸ VLADIMIRO ZABUGHIN: *Vergilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Il Trecento ed il Quattrocento* (Bd. 1), Bologna 1921, S. 287.

²⁶⁹ Basinios *Hesperis* wurde erst im Jahr 1794 gedruckt: *Basinii Parmensis poetae opera praestantiora nunc primum edita et opportunis commentariis illustrata*, hrsg. von Lorenzo Drudi, 2 Bde., Rimini 1794, die *Hesperis* in Bd. 1, S. 1–288 (= BASINIO 1794). Eine moderne kritische Edition erscheint voraussichtlich erst 2021 und stand für die vorliegende Arbeit nicht zur Verfügung: CHRISTIAN PETERS: *Basinio da Parma: Hesperis. Der italische Krieg* (= Neue lateinische Bibliothek, Bd. 6), Heidelberg 2021. Das hier ein Juwel der Renaissanceliteratur lange Zeit unbehandelt blieb, bemängelte bereits AUGUST BUCK: *Die Rezeption der Antike in der romanischen Literatur der Renaissance* (= Grundlagen der Romanistik, Bd. 8), Berlin 1976, S. 163: „Trotz der poetischen Gestaltungskraft, die man Basini nachgerühmt hat, ist sein Epos weder von den Zeitgenossen noch von der Nachwelt beachtet worden.“ GEORG FINSLER: *Sigismondo Malatesta und sein Homer*, in: Festgabe für Gerold Meyer von Kronau, Zürich 1913, S. 285–303 spricht von der Virtuosität des Dichters, vgl. auch zu Basinios produktiver Vergil-Rezeption in der *Hesperis* ZABUGHIN 1921, S. 287–293. Vgl. zu dem Epos auch CAMPANA 1970, S. 93; ETTLINGER 1988, S. 161–170; LIPPINCOTT 1989, S. 415–428, hier S. 419–420; DONATELLA COPPINI: *L’epica al servizio di Sigismondo. Greci e Latini nell’Hesperis di Basinio da Parma*, in: *Gli antichi alla corte dei Malatesta*, hrsg. von Federicomaria Muccioli und Francesca Cenerini, Mailand 2018, S. 311–331.

²⁷⁰ *PARMA MIHI PATRIA EST SVNT SICERA CARMEN ET ARMA*, dazu KOKOLE 1998, S. 167 und JESSIE POESCH: *Ennius and Basinio of Parma*, in: *JWCI* 25 1/2 (1962), S. 116–118, hier S. 117 u. Anm. 12.

²⁷¹ Zu Basinios Testament vom 24. Mai 1457, in dem der Dichter auch um ein Grab am Tempio Malatestiano bittet, vgl. POESCH 1962, S. 117.

²⁷² Zum historischen Hintergrund vgl. JONES 1974, S. 198–211. Die Stilisierung der Aragonesen zu Barbaren entbehrt jeder historischen Grundlage, dazu sei nur kurz auf die vielfältige Kulturpatronage von König Alfonso d’Aragona verwiesen, der u. a. eine Bibliothek unterhielt, die zu den prächtigsten des Quattrocento zu zählen ist, vgl. dazu die Untersuchungen in Kap. 3.1. Die Abwertung der Aragonesen zu kulturlosen Barbaren findet sich auch in Basinios *Liber Isottaeus* und in Porcellios elegischer Gedichtssammlung *De amore Iovis in Isottam* 5, 109–110, Sigismondo erscheint hier der *translatio imperii* folgend als neuer Caesar und Überwinder der Barbarenherrschaft. Wie opportunistisch diese Haltung ist, zeigen Porcellios in Neapel entstandene Gedichte, die wiederum Alfonso und Ferrante zu Helden stilisieren, vgl. Kap. 3.4.

Blick auf die „Vorgeschichte“ eines Helden zu werfen.²⁷³ Es folgt die zu einer *pompa classica* gesteigerte Beschreibung des feierlichem Empfangs Sigismondos in Florenz (Buch VI).²⁷⁴ Daran schließt sich die mythologische Reise des Helden an, der während eines Seesturmes – das antike Vorbild ist offensichtlich – als einziger Überlebender an die Küste der Insel Fortunato gespült wird, wo er sich augenblicklich in Psyche – das Pendant zu Dido – verliebt und von ihr zu den Schätzen ihres Vaters Zephyrus geführt wird, der über die Insel herrscht. Während einer Katabasis in die Unterwelt begegnet Sigismondo neben einer Menge antiker Helden und Gelehrter seinen eigenen Vorfahren, die ihm sein Schicksal prophezeien (Buch VII–IX).²⁷⁵ Nach diesen Eindrücken kehrt unser Held per Schiff gleichsam aus der Traumwelt auf die italienischen Kriegsschauplätze zurück. Basinio stilisiert einige historisch relativ unbedeutende Feldzüge gegen die neapolitanischen Truppen zu Entscheidungsschlachten über das Schicksal Italiens (Buch X–XII). Sigismondos militärischer Triumph erhält schließlich Ausdruck in den Arbeiten am Tempio Malatestiano, der zu einem dauerhaften Ruhmestempel der Malatesta-Dynastie umgestaltet wird (Buch XIII).

Obwohl die Forschung Rang und Qualität der *Hesperis* erkannte – neben Filelfos *Sphortias* und Tito Vespasiano Strozzi's *Borsias* ist sie eines der Glanzlichter quattrocentesker Epik, unter den italienischen zeithistorischen Renaissance-Epen zudem das einzige, das mit einem Bilderzyklus versehen wurde –, blieb eine grundlegende Analyse von Text und Bild der drei Manuskripte bislang ein Desiderat. Das Echo auf Otto Pächts durchaus berechtigte Euphorie nach dem Auffinden der Oxforder Handschrift – „I think it is no exaggeration to say that the *Hesperis* miniatures represent a type of illustration which is not easily paralleled in the whole of renaissance art“ – blieb enttäuschend.²⁷⁶ Dabei liegt uns hier ein bemerkenswertes Text-Bild-Kontinuum vor, das die humanistische Frage nach dem Vorrang der Medien Bild und Wort für die Belange der Geschichtsdarstellung und der *fama* neu formuliert.

2.2.2 Die Bilder Giovanni da Fanos

Von diesem in Hexametern verfassten, äußerst packend und anschaulich erzählten Epos haben sich drei mit Bildern versehene Handschriften in den Bibliotheken von Oxford, Paris und dem Vatikan erhalten.²⁷⁷ Ein Vergleich der drei Manuskripte macht schnell deutlich, dass der Ausführung ein einheitliches Konzept zugrunde lag: Obwohl die Bilder in ihrer Anzahl (Oxford 19, Paris 17, Vatikan 16) variieren, geben sie mit wenigen Ausnahmen die gleichen Episoden wieder, die im Detail jedoch unterschiedliche Akzentuierungen erfahren haben. Ein näheres Studium der Bilder offenbart einen sehr zeichnerischen, technischen,

²⁷³ In *Aeneis* 2–3 berichtet Aeneas nach seiner Ankunft in Karthago während Didos Gastmahls von seinen vorangegangenen Abenteuern.

²⁷⁴ Über die historischen Umstände ist nichts bekannt, zumindest waren Empfänge für siegreiche Condottieri in Florenz üblich. Der Hinweis findet sich auch bei Porcellio, *De amore Iovis in Isottam* 5, 127–128, vgl. PIEPER 2012, S. 30.

²⁷⁵ Vgl. die Unterweltreise in *Aeneis* 6, die den finalen Kampfhandlungen wie in der *Hesperis* vorausgeht.

²⁷⁶ Vgl. OTTO PÄCHT: *Giovanni da Fano's Illustrations for Basinio's Epos Hesperis*, in: Studi Romagnoli, 2 (1951), S. 91–111, das Zitat S. 94–96. Der Artikel erschien anlässlich der Entdeckung des verschollen geglaubten Manuskriptes in der Oxforder Bodleian Library (1948). Zu den Miniaturen auch CORRADO RICCI: *Di un codice malatestiano della 'Esperide' di Basinio*, in: Accademie e Biblioteche d'Italia I 5–6 (1927–28), S. 20–48, zur jüngeren Forschung vgl. PIER GIORGIO PASINI: *I Malatesti e l'arte*, Bologna 1983, S. 147–153; SIMONETTA NICOLINI: *Alcune note su codici riminesi e malatestiani*, in: Studi Romagnoli 39 (1988), S. 17–39; KAT. ALBERTI 1994, S. 450–451; die Beiträge von Nicolini und Lollini in KAT. IL POTERE 2001, S. 312 u. 314; KAT. ALBERTI 2006, S. 314; FABRIZIO LOLLINI: *Su Giovanni da Fano e l'Hesperis di Basinio*, in: *Engramma* 61 (Januar 2008), <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=206> (8.11.2012).

²⁷⁷ Oxford, Bodleian Library, Ms. Can. Class. Lat. 81; Paris, Bibliothèque d' Arsenal, Ms. 630 und Rom, BAV, Ms. Vat. Lat. 6043.

auf Linien basierenden Stil, bei dem Figuren und Objekte mit der Feder umrissen und an ausgesuchten Stellen – vornehmlich in Grün, Blau und Rot – aquarelliert wurden. Die natürliche Farbe des Pergaments schimmert oftmals durch die Farbschichten hindurch oder wurde bewusst als bildkompositorisches Mittel eingesetzt. Der Miniator war ganz offensichtlich um abgestufte Tonalitäten und plausible Licht- und Schattenwirkung bemüht, was ihn aber nicht an allen Stellen gelang.

Nach dem stilistischen Vergleich der drei Handschriften konnten alle Bilderzyklen einer Hand zugerechnet werden: Die letzten Miniaturen der Codices in Paris und dem Vatikan sind laut Signatur das Werk eines gewissen *IOANNIS PICTORIS PHANESTRIS*, bei dem es sich um Giovanni di Bartolo Bettini da Fano handeln muss (Abb. 18–20).²⁷⁸ Giovanni da Fano stammt aus einer florentinischen Familie, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts nach Fano übersiedelte, um in den Dienst der Malatesta zu treten. Ein Dokument vom 15. Juli 1456 stellt uns Giovanni da Fano als einen „magistro“ vor,²⁷⁹ weitere Schriftzeugnisse belegen seine Anwesenheit in der markesischen Hafenstadt bis 1462, in die er nach dreijährigem Aufenthalt in Rimini 1465 zurückkehrt und zwischen 1491 und 1494 stirbt.²⁸⁰ Vor seinem Ruf nach Rimini wohnte er in Fano mit Matteo Nuti, dem heute fast in Vergessenheit geratenen ausführenden Architekten des Tempio Malatestiano und der Biblioteca Malatestiana in Cesena, unter einem Dach.²⁸¹ Mit Nuti arbeitete Giovanni da Fano wahrscheinlich an Stadtbefestigungen und Burgen, an deren heraldischer Ausschmückung er rege beteiligt war, wie es zumindest für seine späte Schaffenszeit

²⁷⁸ Die Signatur befindet sich auf einem großen horizontalen Balken, der vor die Baustelle am Tempio Malatestiano ins Bild gesetzt wurde. Abweichend zur Pariser Handschrift, wo der Künstler mit *OP. IOANNIS PICTORIS PHANESTRIS* signierte (fol. 126r), steht auf der vatikanischen Miniatur *OPVS IOANNIS PICTORIS FANESTRIS* (fol. 133v). Die Zuständigkeit Giovanni da Fanos für die Oxforder Handschrift, die keine Signatur aufweist, wurde von PASINI 1983, S. 147–153 in Zweifel gezogen, vgl. auch PIER GIORGIO PASINI: *Il Tempio Malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, Mailand 2000, S. 40. Pasini sah in den Bildern der Oxforder Handschrift einen derart narrativen, an Pisanello orientierten Stil und eine fortschrittliche perspektivische Bildauffassung à la Piero della Francesca, dass er die Miniaturen dem weitaus berühmteren Matteo de' Pasti zuschrieb, die den anderen beiden – qualitativ angeblich schlechteren – Handschriften als Prototyp vorlag. Die Frage der Autorschaft des unsignierten Oxforder Codex entscheidet ALEXANDER 1994, S. 91 zu Gunsten Giovanni da Fanos, alle drei Handschriften „are clearly by the same hand“, so auch AVRIL 1984, S. 144–145. Fabrizio Lollini geht in KAT. IL POTERE 2001, S. 312 auch von der Fertigung aller Codices durch Giovanni da Fano aus, bringt aber einen weiteren unbekanntem Miniator ins Spiel, der für den dekorativen Part der Buchseiten verantwortlich zeichnete, ferner schlägt Lollini Roberto Valturio als humanistischen Ratgeber Giovanni da Fanos vor. Zur Vita des Künstlers vgl. LUCA BORTOLOTTI: *Giovanni di Bartolo Bittino, detto Giovanni da Fano*, in: DBI 55 (2000), S. 704–705; PATRICK M. DE WINTER: *Giovanni [di Barolo Bettini] da Fano*, in: *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*, hrsg. von Jane Turner, 2. Bde., Bd. 1, London 2000, S. 690; SIMONETTA NICOLINI: *Giovanni di Bartolo Bettini da Fano*, in: *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani. Secoli IX–XVI*, hrsg. von Milvia Bollati, Mailand 2004, S. 285–288; das Archivmaterial zu Giovanni da Fano ist aufgelistet bei DELUCCA 1997, S. 156–159.

²⁷⁹ Vgl. DELUCCA 1997, S. 157.

²⁸⁰ Wie aus einem Dokument vom 20. November 1491 hervorgeht, lebt Giovanni zu diesem Zeitpunkt noch, im Testament seiner Frau vom 5. Juni 1494 wird er bereits als verstorben angeführt, vgl. DELUCCA 1997, S. 159.

²⁸¹ Vgl. die Rekonstruktion der Vita Giovanni da Fanos aus den aufgelisteten Quellen bei DELUCCA, S. 156–159 und BORTOLOTTI 1989, S. 704–705. Die einzige Monografie zu Matteo Nuti liefert GIANNI VOLPE: *Matteo Nuti: architetto dei Malatesta*, Venedig 1989. Nuti hält sich seit 1423 am Hof des Pandolfo III. Malatesta (Sigismondos Vater) in Fano auf und leitete in der Folgezeit die Bauarbeiten an Festungen, Mauern und Stadttoren im Herrschaftsgebiet der Malatesta (Rimini 1438–1444, Fano ab 1439, Cesena ab 1447). In Cesena erbaute er die Biblioteca Malatestiana nach Entwürfen von Leon Battista Alberti (1447–1452), dasselbe Tandem Alberti-Nuti zeichnete für die Fassaden des Tempio Malatestiano verantwortlich. In den 1460er Jahren fungiert Matteo Nuti als Inspektor der kommunalen Befestigungsanlagen von Cesena, Viterbo und Fano, vgl. die Darstellung nach Dokumenten bei DELUCCA 1997, S. 317–322.

nachgewiesen ist.²⁸² Im September 1462 wird Giovanni da Fano in Rimineser Archiven bereits als „habitor“ der Stadt geführt und wohnt im Haus des Kavaliere Antonio degli Atti, dem verstorbenen Bruder von Sigismondos Muse und dritter Ehefrau Isotta.²⁸³ Die spärlichen Informationen über Giovanni da Fano vermitteln immerhin das Bild eines geachteten Hofkünstlers, der im *scriptorium* Roberto Valturios gleichsam eine Monopolstellung als Illustrator der herausragenden Humanistenhandschriften inne hatte und die Chuzpe besaß, seine Bilderzyklen gut lesbar in lateinischen Lettern selbstbewusst zu signieren – ein für die Buchmalerei ungewöhnlicher Akt.

Fast jedes Kapitel wird mit einer Miniatur direkt über dem Text eingeleitet, der mit einer *bianchi-girari*-Initiale in der Schmuckbordüre einsetzt. Gleich in der ersten Miniatur zeigt sich, dass zwei querrrechteckige Szenen mitunter zu einem Bild vereinigt wurden, indem sie von einem gemeinsamen fingierten Rahmen umschlossen werden (Abb. 21). Durch die Positionierung der Bilder *vor* den Versen, denen eine weitere Miniatur am Ende des Kapitels folgen konnte, gewinnen die Bilder einen „Vorsprung“ vor dem Text: Wir haben uns einen Leser der exquisiten Bücher vorzustellen, welcher vor der Lektüre der einzelnen Kapitel das Bild ausgiebig in Augenschein nimmt, dessen narrativer Gehalt das Verständnis des Textes vorbereitet und lenkt. Dafür spricht auch, dass die Bilder gleichsam unübersehbar sind, nehmen sie doch die gesamte Blattbreite ein und erreichen so ein für die Buchmalerei ungewöhnlich großes Format.²⁸⁴ Der starke visuelle Charakter der Handschriften oder – anders ausgedrückt – die entschiedene Anschaulichkeit des Epos, dessen *enargeia* die realen Miniaturen als logische Konsequenz erscheinen lassen, wird durch die äußerst plastische Rahmung *a marmo finto* verstärkt, die den Darstellungen den Anschein echter gerahmter Bilder zu vermitteln versucht. Das Spiel mit der Illusion treibt Giovanni da Fano so weit, dass er den rötlich geäderten Rahmen durch gliedernde Karniese nach innen verjüngt und mit Licht- und Schattenpartien überzieht, die von einer links oben gedachten Lichtquelle herzurühren scheinen. Mit dem fingierten Rahmen wird eine strenge intermediale Grenze gesetzt, die die dreidimensionalen illusionistischen Bilder auf der planen Textseite hervorhebt. In der vatikanischen Handschrift wurde eine andere Art der Rahmung vorgenommen: hier sind die Miniaturen von einem dichten Rankenwerk mit geometrisch stilisierten Pflanzenornamenten – offenbar Glockenblumen mit goldenen Staubgefäßen – auf mehrfarbigem Grund eingefasst. Auch das Format der Bilder fällt hier etwas kleiner aus, die Ausführung ist weniger detailliert und von sparsamer Farbigkeit (Abb. 22).²⁸⁵

Die Rahmen der Bilder geben den Blick in ein historisches Geschehen frei, das zwischen ferner Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Mythos und Realität changiert. Zu sehen sind einige zu Heldentaten aufgebauschte Ereignisse aus der Regentschaft Sigismondo Malatestas: das Zeltlager der Malatesta-Truppen (Abb. 23), Belagerungen (Abb. 24), die Begegnung mit dem feindlichen Heer der Aragonesen und offene Schlachten (Abb. 25), Schiff- und Seeszenen (Abb. 26 u. 27), der Triumphzug in Florenz (Abb. 28–30), die

²⁸² Einmal ist von „tre arme depincte a porta san Lunardo“ die Rede, ein anderes Mal fertigte Giovanni Wappen, Schilde und Reliefs militärischen Inhaltes, die an der Stadtmauer von Fano angebracht wurden, vgl. DELUCCA 1997, S. 157–159.

²⁸³ Vgl. DELUCCA 1997, S. 156.

²⁸⁴ Die Bilder erreichen im Durchschnitt eine Größe von ca. 18 × 18 cm, können aber auch wie Paris fol. 112v größeres Format haben (24,5 × 20,4 cm) und fast die gesamte Buchseite in Anspruch nehmen.

²⁸⁵ SIMONETTA NICOLINI: *Basinio da Parma, Hesperis*, in: KAT. IL POTERE 2001, S. 314 führt diesen Dekorationsstil auf Felice Feliciano und damit in ein humanistisches Milieu zurück. Die Autorin macht auf eine Reise des Kalligrafen Andrea Contrario nach Rimini (1453) aufmerksam, der dieses anorganische Flechtwerk ebenfalls verwendete. Die gleiche Rahmung weisen die Miniaturen in Roberto Valturio: *De re militari*, Modena, Biblioteca Estense, Cod. Lat. 447, fol. 6 auf, die wahrscheinlich auch von der Hand Giovanni da Fanos sind. Zu diesen Miniaturen auch ULRIKE BAUER-EBERHARDT: *Ripetere o modificare? Le illustrazioni del "De re militari" di Roberto Valturio*, in: *Rivista di storia della miniatura* 23 (2019), S. 55–62.

mythologische Reise auf die *Isole Fortunate* (Abb. 31–33), der Bau des Tempio Malatestiano (Abb. 18–20). Während Basinios Verse sich ihrem Thema stilistisch wie inhaltlich von der Antike aus annähern und in zahlreichen Evokationen den klassischen Charakter des Epos untermauern – an dem florentinischen Triumphzug nimmt außer Sigismondo und seiner Geliebten Isotta überhaupt kein Zeitgenosse, sondern nur mythologisches Personal teil²⁸⁶ –, versuchen die Bilder, einen Brückenschlag zwischen Antike und Zeitgeschichte von der anderen Seite in Gang zu bringen: Sie präsentieren das Geschehen im Hier und Jetzt, versuchen dem kontemporären Lauf der Geschichte aber – nicht zuletzt durch die antikische Rahmung – die Aura nie vergehender, bedeutungsschwerer Historie zu verpassen.

Raumdarstellung und Präsenz

Giovanni da Fano schuf im kleinen Format weite Bildräume, die den Anschein erwecken, von erhöhtem Standpunkt aus beobachtet worden zu sein. Die Horizontallinie zog der Buchmaler oft weit nach oben, um möglichst viel Raum für das historische Geschehen zu schaffen, an dem eine Vielzahl kleiner Figuren beteiligt ist (Abb. 25). Bei der *Schlacht vor Populonia* („Populonia“ ist Basinios lateinische Abwandlung der Stadt Piombino) siedelte Giovanni da Fano die Zelte der Belagerer und die Figuren sehr dicht am unteren Bildrand an, wodurch die Miniatur an die berühmten Schlachtenbilder Paolo Uccellos erinnert (Abb. 34).²⁸⁷ Im Unterscheid zu Uccello, bei dem sich die Kontrahenten auf vorderster Ebene staffeln, während sich der Hintergrund wie ein zurückgesetzter Vorhang verhält, der das Geschehen als Bühnenkulisse hinterfängt, versucht Giovanni da Fano das sich einstellende Platzproblem dahingehend zu lösen, dass er den Betrachterstandpunkt erhöht und so den Eindruck einer ansteigenden Ebene hervorruft, auf der die Figuren sich nicht wie bei Uccello gegenseitig verdecken, sondern hintereinander gereiht sichtbar bleiben. Diese Lösung geht mit des Malers Anspruch einher, möglichst viel Raum des knapp bemessenen Bildes mit narrativen Episoden zu füllen, was in der Kampfszene zwischen den Malatesta und den Aragonesen vor den Toren der Stadt Populonia, auf der sich über 140 Figuren auf unterschiedlichen Schauplätzen drängeln, zu unübersichtlichen Handlungen führt.

Während sich im Vordergrund rund um die etwas un gelenk verkürzt wiedergegebene Stadt die verfeindeten Truppen duellieren, werden am oberen Rand des wie eine topografische Karte aufgespannten Bildes aragonesische Galeeren attackiert, die vor der Küste manövrieren. Diese vielfigurige, handlungsreiche Darstellung scheint den Rahmen der kleinen Miniatur sprengen zu wollen und suggeriert ein noch viel größeres Schlachtfeld, aus dem die Truppen an den Rändern in den Bildraum vorstoßen. Trotz der Vielzahl an Akteuren ist Giovanni durchaus an einer differenzierten Charakterisierung der Krieger gelegen, stattet er einen Teil doch mit Lanzen aus, einen anderen mit Armbrüsten, ein weiterer Teil der Männer trägt Leitern oder bläst in Fanfaren, links wurde ein Katapult aufgebaut, an dem sich weiteres Personal zu schaffen macht. Einige Figuren sind in dem etwas verwischten Bild mit Ritterrüstungen ausgestattet und sitzen in den Satteln von Schlachtrössern, andere sind in ihrer dünnen Beschürzung und spärlichen Bewaffnung als Infanteristen gekennzeichnet. An der Fünfergruppe am vorderen Bildrand offenbart sich Giovanni individuelle Handhabung der Figuren vorzüglich: Zwei Männer an vorderster Front scheinen vor dem Angriff des Feindes zurückzuweichen und nehmen dabei – zögernd, von ihren Speeren Gebrauch zu machen – eine defensive Beinstellung ein. Hinter den beiden unterstreicht ein anderer Kämpfer seine herausfordernden Worte mit einer

²⁸⁶ Vgl. *Hesperis* VI, 39–290 u. ZABUGHIN 1921, S. 293.

²⁸⁷ PÄCHT 1951, S. 96–97 bringt die Miniaturen der *Hesperis* mit Kompositionstechniken bei Paolo Uccello und Piero della Francesca in Verbindung, Pieros Fresken von Arezzo, San Francesco, entstanden gegen Ende der 1450er Jahre.

beredten Handbewegung, offenbar angespornt durch die neben seinem Ohr ertönenden Fanfarenklänge. Die Häupter der Männer sind von in Farbe und Form unterschiedlichen Hüten geschmückt oder entbehren einer Kopfbedeckung ganz, auch die Kleidung differiert erheblich. Bei den Figuren greift Giovanni da Fano auf verschiedene Darstellungsmodi zurück, wobei er die Männer einmal von der Seite zeigt, ein anderes Mal dem Betrachter halb zugewandt, halb abgewandt oder, wie im Fall des gebückten Mannes am Zelt, in Rückenansicht. Ohne Frage versuchte der Miniator, wo er konnte, in seinen Bildern zu erzählen, und die *varietas* war ihm ein effektvolles Mittel, um etwa den Abbau des Zeltlagers Sigismondos (Abb. 23), der links im Bild mit Lorbeerkranz und Zepter auf einem Schimmel zu sehen ist, mit beiläufigen Details wie dem Einrollen und Verpacken der Zeltdächer, dem Ankleiden einiger Männer, dem Füttern der Pferde, dem Wettkampf um das Aufspießen eines am Boden liegenden Hutes bis zur Darstellung eines Zwergs lebendig zu schildern.

Andere Bilder zeigen eine tiefer gelegte Horizontallinie, wie die beeindruckende Seeszene, bei der Schiffe der aragonesischen Flotte im offenen Meer zu beobachten sind (Abb. 26). Giovanni da Fano, der in den Illustrationen zu Roberto Valturios *De re militari* seine genaue Beobachtungsgabe und ein bemerkenswertes Interesse für technische Details unter Beweis stellen konnte, präsentiert in diesem Bild drei verschiedene Schiffstypen: In Ufernähe verkehren vier schlanke Kriegsgaleeren, die von Ruderern vorangetrieben werden, zwei von ihnen haben zusätzlich das Segel aufgespannt, während der Segelmast auf einem dritten Boot, das am linken Rand aus dem Bild verschwindet, gerade eingeholt wird.²⁸⁸ Auf den Schiffen, die mit der Richtung des Windes von rechts nach links fahren, wie es die Fahnen und die geblähten Segel signalisieren, werden Kommandos für eine offenbar kurz bevorstehende Landung erteilt. An Heck und Bug befinden sich jeweils Plattformen, auf denen die Infanterie oder – unter den Zeltdächern – die Feldherren Platz nehmen konnten. Die zentrale Galeere ist mit einem Aussichtskorb ausgestattet, unter dem die Takelage an verschiedenen, nautisch exakt bestimmbareren Tauen befestigt ist.²⁸⁹ Als venezianische Schiffstypen lassen sich auch die beiden bauchigen Frachtschiffe in der Bildmitte identifizieren, die mit jeweils zwei Segeln ausgestattet sind. Ganz am Horizont kann ein dritter Bautyp mit Lateinersegel ausgemacht werden.²⁹⁰

Die Schiffe erfuhren auf dem stark ausschnitthaft wirkenden Bild eine perspektivische Anordnung, bei der sich die Spitzen der zentralen Segelmasten auf einer Höhe bewegen, während die Schiffsrümpfe in ihrer unterschiedlichen Größe Nähe und Ferne zum am Ufer stehenden Betrachter signalisieren. Die Distanz zum Horizont wird durch die drei sehr kleinen, fast auf der Horizontallinie segelnden Schiffe verstärkt, wodurch der Eindruck eines maritimen Tiefenraumes entsteht, der mit dem nach hinten hin engmaschiger werdenden Rautenmuster des Himmels korrespondiert.

Wieder andere Bilder ziehen einen kleinen Ausschnitt nahe an das Betrachterauge heran: Sigismondos *Aufbruch nach Afrika* (Abb. 35) zeigt mit dem Heck, der darauf befindlichen Pergola und dem mit Strickleitern und einzelnen Figuren narrativ angereicherten Segelmast nur einen Teil des Schiffes, dessen Bug und Segel vom Bildrahmen schroff abgeschnitten wurden. Es scheint, als habe Giovanni da Fano ein Brennglas über eine weit größere Szene geführt und eine beliebige Stelle von einem passepartoutartigen Rahmen eingefasst. Nach dem gleichen Schema gestaltete er das Pendant zu diesem Bild im Pariser Codex: Das Schiff steuert ins offene Meer und hat sich dafür leicht nach Backbord gewendet, wodurch

²⁸⁸ Zu den im Quattrocento üblichen Schiffstypen vgl. DIETER BLUME: *Schiffe und Bilder in der Wissenskultur des 15. Jahrhunderts*, in: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hrsg. von Hannah Baader und Gerhard Wolf, Zürich 2010, S. 295–316.

²⁸⁹ Vgl. die Ausführungen bei LILLIAN RAY MARTIN: *The Art and Archaeology of Venetian Ships and Boats*, Rochester 2001, S. 77–78, hier S. 78.

²⁹⁰ Vgl. MARTIN 2001, S. 78.

eine Schräglage des Rumpfes zustande kommt (Abb. 27). Von einigen Figuren sind die Köpfe in der perspektivisch überzeugend wiedergegebenen verzierten Pergola am Heck zu sehen, während das Schiffspersonal in mehreren Arbeitsprozessen mit dem Hissen der beiden Segel beschäftigt ist – auch hier ist Giovanni da Fano im Rahmen seiner Möglichkeiten um ein Höchstmaß an Genauigkeit und Narration bemüht. Durch den dichten Auftrag feiner Striche an einigen Stellen gewinnen der Schiffsrumpf und die geblähten Segel Plastizität. Der fingierte Marmorrahmen schneidet am rechten Rand scharf in die voluminöse Takelage ein und markiert wie ein Objektiv oder ein Spot einen kleinen Ausschnitt einer bestimmten Episode, die hier nur angedeutet wird. Unter Einsatz solcher Perspektivwechsel von Fernsicht und Nahsicht steigerte der Miniator die Authentizitätskraft der Bilder, die uns versichern wollen, dass wir gleichsam live – wie beim Lesen einer Ekphrasis – einem historischen Geschehen beiwohnen.

Anthony Grafton sah sich durch diese im mittleren Quattrocento singulären Seestücke und das Spiel mit der Raumdarstellung zu der herausfordernden These verleitet, Giovanni da Fano habe einige Schaubilder als Vorlage verwendet, die Leon Battista Alberti für seine perspektivischen Konstruktionen angefertigt hatte.²⁹¹ Der Humanist berichtet in seiner Autobiografie von *demonstrationi*, unter denen man sich wahrscheinlich eine Art Guckkasten vorzustellen hat, bei denen der Betrachter aus einer vorgegebenen Entfernung durch eine kleine Öffnung blickt, um ein Bild auf der gegenüberliegenden Seite des Kastens zu betrachten.²⁹² Dieses klein dimensionierte Bild – kaum größer als eine Miniatur – erhielt sein Licht womöglich dadurch, dass es auf eine Glasfläche gemalt wurde.²⁹³ Waren Bildgröße und Abstand des Auges zum Bild fixiert, konnte der Kasten die Illusion eines wirklichen Landschaftsausschnitts erwecken. „Kenner und Laien“, so behauptete Alberti stolz, waren gleichermaßen davon überzeugt, auf den Bildern „keine gemalten, sondern reale Naturerscheinungen zu sehen.“²⁹⁴ Auf einer dieser Darstellungen war „eine Flotte von Schiffen mitten in den Wogen, die vor Mittag bei uns sein wird“²⁹⁵ zu sehen, außerdem hatte Alberti sowohl Tages- als auch Nachtbilder im Repertoire. Auf letzteren waren „funkelnde Sternbilder“ und der „über den steil ragenden Klippen und Bergen“ aufsteigende Mond zu sehen.²⁹⁶ Die *Nachtszene* in den *Hesperis* (Abb. 37), über die gleich noch zu berichten sein wird, könnte ein Reflex auf dieses bei Alberti beschriebene seltene Bildsujet sein.

Ob Giovanni da Fano Albertis Demonstrationenbilder kannte, darf bezweifelt werden, zumal Albertis Anwesenheit in Rimini während der Arbeiten an dem von ihm konzipierten Tempio Malatestiano nicht dokumentiert ist²⁹⁷ und man auch nicht sicher sein kann, ob es

²⁹¹ Vgl. ANTHONY GRAFTON: *Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance*, Berlin 2002, S. 131–134.

²⁹² Vgl. LEON BATTISTA ALBERTI: *Vita*, hrsg. und eingeleitet von Christine Tauber, Frankfurt a. M. 2004. Alberti spricht bereits in *De pictura*, Kapitel 19 von „Maldemonstrationen“, vgl. LEON BATTISTA ALBERTI: *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000, S. 229. CECIL GRAYSON: *Leon Battista Alberti*, in: DBI 1 (1960), S. 702–709, hier S. 704 spricht von einer *camera obscura* oder „dimostrazioni di stereoscopia“; ERNST H. GOMBRICH: *Der Fortschrittsgedanke im Kunstleben der Renaissance*, in: Ders., *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985, S. 11–23, hier S. 19 spricht von einer „Art Guckkastenbilder, um nachzuweisen, daß die Kunst die Macht habe, Illusionen zu erzeugen“, GRAFTON 2002, S. 130–131 und Oskar Bätschmann in ALBERTI 2000, S. 69 sprechen auch von einem „Guckkasten“.

²⁹³ So die überzeugende Rekonstruktion bei GRAFTON 2002, S. 131.

²⁹⁴ ALBERTI 2004, S. 53.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd. BLUME 2010, S. 310–314 hebt die Illusionierung von Bewegung hervor, die Giovanni da Fano unter Einsatz verschiedener Perspektiven und Raumeffekte in den Darstellungen der Schiffe erzielen konnte.

²⁹⁷ Die Dokumente schweigen über einen Aufenthalt Albertis in Rimini. Alberti war von 1447 bis 1455 für die Konservierung der antiken und frühchristlichen Architektur unter Papst Nikolaus V. in Rom verantwortlich. Pasini will anhand der Westfassade, die ein gründliches Studium des Augustusbogens in Rimini voraussetzt, Albertis Anwesenheit in Rimini um 1450 nachweisen, am 17. März 1454 traf sich Alberti nachweislich mit Matteo de' Pasti im benachbarten Sanigallia, vgl. PASINI 2000, S. 36–37.

jene Guckkästen je gegeben hat, oder ob sie nur Albertis Fantasie entsprungen sind. Außerdem sind die Miniaturen nicht so konzipiert, dass sie einen festen Betrachterstandpunkt vorgeben – neben der Seeszene und dem Bild, das die Bauarbeiten am Tempio Malatestiano zeigt (Abb. 18–20), sind zentralperspektivische Darstellungen rar. Mit Sicherheit kann aber gesagt werden, dass dem Miniator der *Hesperis* an den gleichen Effekten gelegen war, die auch sein Zeitgenosse Alberti erzielen wollte: Es ging um die Illusionierung der Wirklichkeit, um die Erzeugung von Unmittelbarkeit und Präsenz im Bild. Diesem Grundcharakter begegnen wir in den guckkastenkleinen, gedrängten Miniaturen Giovanni da Fanos, der unter Erprobung verschiedener Perspektiven, Blickwechsel und Zoomeffekte den Eindruck „echter“, der Realität abgeschauter Bilder zu erwecken sucht. Der Betrachter erhält durch die gleichsam als *finestra aperta* aufgefassten Bilder einen Einblick in die historischen Ereignisse, die sich in Echtzeit vor seinen Augen abzuspielen scheinen. Auf diese Weise wird der Leser zum Augenzeugen eines Geschehens, das durch die Bilder präsentiert und verifiziert wird.

Offen bleibt die Frage nach den Vorbildern dieser innerhalb der oberitalienischen Buchmalerei singulären Bilder. Mit Sicherheit lassen sich Giovanni da Fanos Miniaturen inhaltlich in den Kontext der seit den 1450er Jahren in Fahrt kommenden Vergilillustrationen verorten: In Ferrara entstand 1458 eine die *Eklogen*, die *Georgica* und die *Aeneis* umfassende Vergilhandschrift²⁹⁸, zu der Guglielmo Giraldis und Giorgio d’Alemagna Bilder beisteuerten, die sich im Sujet – ein Seesturm, Belagerungen, Seepanoramen mit perspektivisch verkürzten Schiffen (Abb. 15) – mit den Bildern der *Hesperis* treffen, formal aber in der stärkeren Behandlung der Figuren und der Interaktion von Figur und Architektur einen ganz anderen Charakter aufweisen. Lediglich kunsttheoretische Berührungspunkte haben unsere Bilder mit Apollonio di Giovanni unvollständig gebliebenen Miniaturenzyklus im *Virgilio Riccardiano*, der in den deutlich vom Text geschiedenen querrchteckigen Bildern am Fuß einer jeden Seite die Frage nach dem Vorrang von Wörtern und Bildern für die Darstellung des Mythos tangiert (Abb. 14).²⁹⁹ Die zyklische Visualisierung der Ereignisse in den *Hesperis* – andere Epen und Historiografien zeigen lediglich ein Einzelbild auf den ersten Seiten – muss in Analogie zu den stets zyklisch auftretenden Illustrationen der *Aeneis* gelesen werden.

Giovanni da Fanos experimenteller Umgang mit dem Bildraum stellt den Autor in die Nähe von Jacopo Bellini, der sich mit dem Skizzenbuch eines für Experimente ebenso offenstehenden Mediums bediente wie der Buchmalerei. Experiment, Ausschnitthaftigkeit, Präsenz und Illusion sind Kategorien, mit denen das Werk des Venezianers zu fassen ist, der sich in den 1440er Jahren in Ferrara aufgehalten hat.³⁰⁰ Zu Bellinis „großen Manifestationen“ gehörte laut Bernhard Degenhart „die *Erschließung der Freilandschaft als organisierte Landschaftsszenerie*“.³⁰¹ Dem venezianischen Maler ging es weniger um den mathematisch exakt vermessenen zentralperspektivischen Landschaftsraum, sondern um die Erzeugung eines plausiblen Raumkontinuums, bei dem Vorder- und Hintergrund

²⁹⁸ Vergil: *Opera omnia*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 7939A, Auftraggeber war der vermögende Venezianer Leonardo Sanudo, vgl. dazu GIORDANO MARIANI CANOVA: *Guglielmo Giraldis: Miniature estense*, Modena 1995, S. 57–71.

²⁹⁹ Vergil: *Opera Omnia*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 492, dazu das von B. Maracchi Biagiarelli herausgegebene Faksimile Virgilius: *Opera: Bucolica, Georgica, Aeneis, Manoscritto 492 della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Florenz 1969 und der vorzügliche Tagungsband von GIOVANNA LAZZI / GERHARD WOLF (Hrsg.): *La stella e la porpora: Il corteo di Benozzo e l’enigma del Virgilio Riccardiano*, Florenz 2009, darin vergleicht Lazzi die zeitlich dicht aufeinanderfolgenden Bilder mit Filmsequenzen, S. 7, vgl. auch die noch zu publizierende Arbeit von PETER BELL: *Getrennte Brüder und antike Ahnen. Repräsentation der Griechen in der italienischen Kunst zur Zeit der Kirchenunion, 1438–72*, Kapitel 3.

³⁰⁰ OTTO PÄCHT: *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna*, München 2002, S. 27 bemerkt schon im Frühwerk Jacopo Bellinis einen Hang zum Spiel mit der Illusion.

³⁰¹ BERNHARD DEGENHART / ANNEGRIIT SCHMITT: *Jacopo Bellini* (= Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, Teil II, Bde. 5–8), Bd. 5, Berlin 1990, S. 34.

fließend ineinander übergehen und ein Konflikt von Figur und Landschaft von vorn herein vermieden wird. Trotz seiner malerisch beschränkten Mittel scheint sich Giovanni da Fano genau diesem Ziel verschrieben zu haben, um die Illusionskraft seiner Bilder zu stärken: Wie es eine Kampfszene im Pariser Codex zeigt (Abb. 25), verlegt er das jeweilige Bildgeschehen in den Mittelgrund eines weiten Landschaftsausschnitts, dessen Organisation und Ausformulierung er bis zum Horizont akribisch betreibt. Die Landschaft ist Teil der Bilderzählung und nicht bloße additive Bühne einer losgelösten Handlung. Zur Klärung der Tiefendistanz setzt er – gleichsam als Wegmarken – Bäume ins Bild, die wie in unserem Beispiel vom vorderen Bildrand über die Wiesen bis zu den Gipfeln der Berge an Höhe abnehmen. Die zur Bildmitte strebenden Lanzen lassen im Verbund mit den Mauerfluchten der Festung rechts und den in Reihen bepflanzten Feldern im Hintergrund ein Gefüge von raumkonstruierenden Linien entstehen, die dem Bild eine verständliche Ordnung verleihen. Der gerasterte Himmel und die schwebenden Vögel tragen zu diesem Eindruck bei. Ermöglicht wird der kohärente tiefe Raum erst durch den panoramahaften, hoch angesetzten Blickpunkt, durch den die Landschaftsebene eine sanfte Steigung erfährt. Ein für die Buchmalerei erstaunliches Raumkontinuum ist geschaffen, in welchem Giovanni da Fano seine Handlungen berechtigt zu integrieren verstand.

Die Handlung der *Hesperis* ist damit *in* und nicht *vor* die Landschaft verortet. Eine etwa zeitgleich entstandene Miniatur des Florentiners Apollonio di Giovanni in Petrarcas *Trionfi* macht den Unterschied deutlich: Nach Vorgabe der Schlachtenbilder Paolo Uccellos und Piero della Francescas senkt sich hinter einer mit langen Lanzen bewaffneten Reitergruppe am vorderen Rand eine undurchdringbare Hecke wie ein Vorhang und nimmt dem Bildraum jegliche Tiefendimension (Abb. 36). Von der hier betriebenen Monumentalisierung des Bildvordergrunds, die bei den romagnolischen Buchmalern viel Anklang fand³⁰², sieht Giovanni da Fano hingegen ab, stattdessen bleibt die vordere Bildebene oft provozierend unbesiedelt, ist mit unbedeutenden Nebenszenen besetzt (Abb. 29) oder wird von einem Fluss horizontal durchmessen (Abb. 25). Eine Miniatur aus Titus Livius' *Ab urbe condita*, für die Rimini als Entstehungsort in Frage kommt, zeigt ebenfalls einen kleinen, parallel zur Bildfläche gestellten Fluss, hinter dem eine Landschaft, das Meer, Schiffe, eine Mauer und Reiter zu erkennen sind (Abb. 38).³⁰³ Durch die Konstruktion einer schrägen Landschaftsebene mit hoher Horizontallinie wird ein weites Panorama sichtbar. Während Giovanni da Fano aber die Körpergröße seiner Akteure reduziert und sie locker auf der Bildfläche verteilt, monumentalisiert der Miniator des Titus Livius die versammelten Reiter, die – einer Mauer gleich – den Blick auf die Szenerie auffangen und das bruchlose Ineinandergreifen von Figur und Landschaft behindern.

Womöglich hatte Giovanni da Fano Kenntnis von einigen Cassoni, bei denen das Geschehen auf ganz ähnliche Weise tiefenräumlich konfiguriert ist. Neben Liebesdarstellungen und Allegorien waren es meist Stoffe der antiken Historie, die auf den Hochzeitstruhen panoramahaft in mehreren Episoden erzählt wurden.³⁰⁴ Seit 1450 werden auf Cassoni aber zunehmend auch zeitgeschichtlich bedeutende Ereignisse dokumentiert oder antikisch inszeniert, wodurch die Truhenbilder als visuelle Medien die Funktion von

³⁰² Vgl. HERMANN JULIUS HERMANN: *La miniatura estense*, hrsg. von Federica Toniolo, Modena 1994 (Wien 1900) und GIORDANA MARIANI CANOVA: *La committenza dei codici miniati alla corte estense al tempo di Leonello e Borso*, in: KAT. LE MUSE 1991, Bd. 2, S. 87–117.

³⁰³ Titus Livius: *Ab urbe condita*, BnF, Ms. Lat. 14360, fol. 1r. GIORDANA MARIANI CANOVA: *La miniatura nella Biblioteca Malatestiana*, in: *Libreria Domini: i manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, hrsg. von Fabrizio Lollini und Piero Lucchi, Bologna 1995, S. 155–187 datiert die Handschrift auf nach 1453, als Entstehungsort kommt Rimini in Frage, als Autor Matteo de' Pasti. Solange keine einzige wirklich sichere Miniatur des Künstlers gefunden ist, muss jedoch jede Zuschreibung an Matteo de' Pasti in Zweifel gezogen werden; vgl. auch den Beitrag zu der Handschrift von AVRIL 1984, S. 140–141, Kat.-Nr. 121.

³⁰⁴ Zur Gattung der Cassoni vgl. SCHUBRING 1923 und HUGHES 1997.

Augenzeugen übernahmen: Den Einzug von Alfonso d’Aragona in Neapel hielt eine florentinische Cassonetafest (Abb. 162), eine andere Truhe zeigt die vielfigurige Belagerung von Giovanni Heimatstadt Fano im Jahr 1463 mit der typischen hohen Horizontallinie und dem erhöhten Betrachterstandpunkt (Abb. 39).³⁰⁵ Die bei Giovanni nicht zuletzt durch die fingierte Marmorrahmung erzielte Sogwirkung erreichen die breit angelegten, querrechteckigen Cassonetafesten aber nicht.

Wie bereits Otto Pächt und François Avril bemerkten, lesen sich in den Bildern der *Hesperis* Spuren nordalpiner Buchmalerei.³⁰⁶ Eine Verwandtschaft lässt sich besonders mit den recht großen Miniaturen der *Grandes Chroniques de France* und deren unmittelbaren Vorläufern ausmachen, die als Geschichtsbilder einen Bezug zwischen nationaler Historie und Trojamythos herzustellen versuchen und so auch thematisch der *Hesperis* nahe stehen. In diesen nach 1450 entstandenen Bildern begegnen weite illusionistische Panoramaräume mit weit nach oben verlagerter Horizontallinie, unter der sich – etwa in Simon Marmions Miniaturen der St. Petersburger *Chroniques* – verschiedene Handlungen vor einheitlicher Landschaft zu einem Simultanbild vereinigen (Abb. 51).³⁰⁷ Pächt wies auf den möglichen Einfluss Jean Fouquets hin, der sich zur Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien aufhielt.³⁰⁸ Neben der räumlichen Weite und der Landschaftsgestaltung teilen Giovanni da Fanos Bilder mit den nordischen Miniaturen den Detailrealismus, die atmosphärischen Eigenschaften wie die Wiedergabe von unterschiedlichen Tageszeiten oder Wetterphänomenen und ganze Bildsujets, etwa Belagerungen, offene Schlachten, Seeszenen oder den Blick auf eine Baustelle, die vielfach in der französischen und flämischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts begegnet.

Ekphrasis und das fruchtbare Konkurrenzverhältnis von Text und Bild

Basinio da Parma war einer der versiertesten Schüler Guarinos am Hof von Leonello d’Este in Ferrara. An dem *paragone* zwischen Wörtern und Bildern und den Gesprächen über die präsentischen Qualitäten von Kunstwerken, die in *De politia litteraria* übermittelt sind, war Basinio mit Sicherheit beteiligt. Darauf deutet sein freundschaftliches Verhältnis zu Pisanello hin, der ihm offenbar eine heute verlorene, womöglich in einem Zusammenhang mit Basinios Lobgedicht auf die Bildwelten des Künstlers stehende Medaille fertigte.³⁰⁹ Solche mit Ekphrasen gespickten Elogen auf Pisanello, in denen den Bildern eine geradezu illusionistische Wirkung bis zum Topos des lebendigen Bildes

³⁰⁵ Die Truhe mit der Belagerung Fanos (Musée national de la Renaissance – Château d’Écouen, 39 × 149 cm) muss nach 1463 vermutlich in einer Florentiner Werkstatt entstanden sein. Zu der nach 1450 entstandenen Cassonetafest mit dem Triumphzug von Alfonso d’Aragona vgl. HELAS 2009, S. 184–192 und GIANCARLO ALISIO / SERGIO BERTELLI / ANTONIO PINELLI: *Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d’Aragona*, Modena 2006, besonders S. 54–68.

³⁰⁶ PÄCHT 1951, S. 100–101 sieht v. a. in der Landschaftsgestaltung, der Nachtszene und den Seebildern einen Einschlag der flämischen und französischen Malerei: „There are more features in the work of Malatesta’s illuminator which find their parallel only in Northern painting.“ Vgl. auch AVRIL 1984, S. 145.

³⁰⁷ Simon Marmion in Jean Mansel: *La Fleur des histoires*, Brüssel, Bib. Royale Albert I, Mss. 9231–9232, der gleiche Maler in den *Grandes Chroniques* in St. Petersburg, Ms. fr. 88, fol. 154v. Vgl. auch die Miniaturen in Jean Froissarts *Chroniques de France*, v. a. die vier Bände, die Louis de Gruuthuse in Auftrag gegeben hat, BnF, Fr. 2643–2646. Zu den Geschichtsbildern französischer Chroniken allgemein vgl. ELIZABETH MORRISON / ANNE D. HEDEMAN: *Imaging the Past in France: History in Manuscript Painting, 1250–1500*, Los Angeles 2010, besonders S. 191–257.

³⁰⁸ Vgl. PÄCHT 1951, S. 100–101. Zu Fouquets Aufenthalt in Italien vgl. CLAUDE SCHAEFER: *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresden und Basel 1994, S. 24–38.

³⁰⁹ Das Gedicht bei FRIEDLÄNDER 1882, S. 13–15, es werden einige Portraits von Herrschern und Humanisten aufgezählt, bei denen es sich aber nicht um Medaillen handeln muss. Der Verweis zur verlorenen Medaille Basinio da Parmas bei HILL 1984, S. 13.

zugesprochen wird, waren in Ferrara beliebt.³¹⁰ Pisanello komme – so Guarino in seinem Gedicht auf den Künstler – „den Werken der Natur unter Bewunderung aller gleich“, man möchte schwören, das Meer dröhnen und das Kriegspferd wiehern zu hören, Guarino ist versucht, „dem, der sich abrackert, den Schweiß von der Stirn zu wischen ...“.³¹¹ Und Basinio gibt in seinem Lobgedicht an, die auf den Bildern geschilderten Dinge vor seinen Augen zu erleben:

Das übrige wird ziseliert mit mannigfaltiger Gestalt, mein Pisanus.
Die Erde trägt wilde Tiere, der Himmel helle Gestirne.
Ich sah, wie Delphine durch echte Wogen flohen,
wie er die Klänge eines Arion kunstvoll gelenkt hatte.
Ich sah auch Wälder sich bewegen mit wehendem Nordwind
Und dass Vögel Bahnen ziehen können.
Ich sah, wie ein Adler den scheuen Hasen mit krummen Krallen packte
Und das arme schwere Tier mit den Füßen ergriff.
Ich staunte, dass Jagdhunde die Weiden wilder Tiere durchmusterten,
wie die stolze Schar des Oeniden war;
oder über welche die Mauern des herrlichen Theben weinten,
als den Herrn die schnellen Hunde zerrissen.
Ich staunte, dass scheue Hirsche in weglosen Gegenden auftürmen
dunkle Staubwolken bis zu den hohen Sternen.
Man kann sehen, wie ungestalte Bären in den Bergen heulen,
welchen Laut der Tiger gab und welchen die Löwin,
dass blonde Löwen mit grimmigen Sauen kämpfen,
sodass man glaubt, echte Tiere führten Kriege. (...) ³¹²

Der Dichter der *Hesperis* ließ sich hier von der Illusionskraft der Bildkünste – hier mit Fokus auf die bei Pisanello häufig anzutreffenden Tierdarstellungen – in Erstaunen versetzen. Doch darf diese Nähe der Sprachkünstler zu den Bildern nicht darüber hinwegtäuschen, dass für die Belange der *fama* und *memoria* eines Herrschers die Superiorität des Wortes unter den Humanisten nicht in Frage gestellt wurde und die Ekphrasen eine Möglichkeit boten, Kunstwerke mit Worten zu überbieten, um damit die Überlegenheit der Schriftkunst zu demonstrieren. Basinio reklamierte für sich als Dichter innerhalb der Rimineser Hofkultur eine alle anderen Disziplinen überragende Position. In den *Hesperis* macht Basinio diesen Anspruch unmissverständlich deutlich, wenn er seinen Helden und Dienstherrn Sigismondo Malatesta beim Durchschreiten von Rom zunächst lobend über Bilder sprechen lässt, ihn dann aber angesichts des ruinösen Zustandes der Monumente in einer Wendung über den Verfall der Bildkünste reflektieren lässt, wogegen die Poesie – ein Verweis auf die *Ilias*, die *Aeneis* und Basinios eigene Arbeiten – unsterblich sei:

Aber bald darauf sagte er, wie nützlich doch der Marmor
und Bildnisse seien, die lebendigen Personen ähnelten. [...]
Niemand schlug den großherzigen Achilles aus einem Stück Marmor,
ein widerstandsfähiges Standbild aus gewaltigen Steinblöcken.
Solange aber der lydische Dichter [Homer] bleiben wird,
wird der bekanntermaßen schreckliche Jüngling den Atriden [Agamemnon]
mit seinem berühmten Zorn in Aufruhr bringen.³¹³

³¹⁰ Lobgedichte auf Pisanello, die Ekphrasen enthalten, sind von Guarino, Basinio da Parma, Tito Vespasiano Strozzi und Porcellio de' Pandoni bekannt, sie sind abgedruckt bei FRIEDLÄNDER 1882, S. 9–17.

³¹¹ Vgl. FRIEDLÄNDER 1882, S. 11–13.

³¹² Basinio da Parma: *Ad Pisanum pictorem ingeniosum et optimum*, das vollständige Gedicht bei FRIEDLÄNDER 1882, S. 13–15. Für die Übersetzung des Gedichtes danke ich Roderich Kirchner, hier wurden die Zeilen 51–68 wiedergegeben.

Basinios Lehrer Guarino präzisiert diese Ansicht in einem Widmungsschreiben an Leonello d'Este, in dem er Bilder als stumm und unbeweglich charakterisiert und damit für die Verbreitung der *fama* als ungeeignet hinstellt, während ein einmal aufgeschriebener Text nie verstummt und sich schnell überallhin ausbreitet.³¹⁴ Der Topos von der Überlegenheit des Wortes, den Guarino in einem Brief an Alfonso d'Aragona weiter ausführt³¹⁵, steht in einem gewissen Widerspruch zu den Äußerungen seines Mentors Manuel Chrysoloras, der auf einem Romspaziergang – wie Eingangs beschrieben – die Reliefs am Konstantinbogen als Medien der *memoria* und *fama* ausdrücklich würdigt.³¹⁶ Wie nun zu zeigen sein wird, treten Text und Bild in den *Hesperis* in ein produktives Konkurrenzverhältnis, was nach Kenntnis der intellektuellen Vita Basinio da Parmas wenig erstaunt. Der Dichter orientiert sich nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich an seinen großen antiken Vorbildern Homer und Vergil, deren dezidiert bildreicher, von *enárgeia* und vielfältigen Ekphrasen durchdrungener Schreibstil Gegenstand mehrerer Untersuchungen war.³¹⁷ Häufig beschreibt Basinio die Ereignisse aus den Jahren 1448 bis 1453 ausführlich und in aller Anschaulichkeit, webt geschickt Ekphrasen in die Handlung ein und gibt Giovanni da Fano damit eine Vorlage, auf die der Buchmaler nur zu antworten braucht. Diesem Anspruch zufolge könnte man meinen, der Text benötige gar keine Bilder, reichen die mittels *enárgeia* erzeugten Visualisierungen, die nach Meinung der Humanisten ohnehin viel genauer und deutlicher sind als „echte“ Darstellungen, doch vollständig aus, um sich ein *Bild* von den historischen Geschehnissen zu machen. Leonello d'Este, Basinios Patron in Ferrara, fasst diese Auffassung in Decembrios *Politia litteraria* mit folgenden Worten zusammen:

Welcher Maler könnte jemals Donner, Blitze, Regenschauer, Stürme und andere Formen der Unwetter wie ein Dichter beschreiben? Wer wird das Zischen der Schlangen, den Vogelgesang, das Klirren der Krieger und das Seufzen der Sterbenden zeichnen können? Wer die Töne der vielen Arten, auch der leblosen Dinge, die Farben der Morgenröte, die bald purpurn, bald safranartig sind? Oder den Aufgang und Untergang der Sonne? Sie mögen manchmal versuchen, solche Dinge zu malen, aber umsonst. Wer wird schon das Dunkel der Nacht, den leuchtenden Mond, schließlich die so vielen mannigfaltigen Bewegungen der Gestirne, den Wechsel der Tages- und Jahreszeiten mit der Kunstfertigkeit des Farbauftrags darstellen können? Doch lass uns die Genialität der Dichter wie eine göttliche und den Malern unerreichbare Sache beiseitelassen. (...) Welcher Bildhauer könnte das Gesicht des Aeneas präziser in Stein porträtieren, welcher Maler auf der Tafel, als es Vergil auf dem Papier vermag?³¹⁸

Giovanni da Fano scheint diese gleichsam als Wette formulierte Beurteilung in der *Hesperis* widerlegen zu wollen. Seine Bilder stehen in einem Dialog mit Basinios Text, den sie – anstatt ihn zu illustrieren – logisch fortsetzen, ausdeuten und Sinn generieren. Die Miniaturen fügen den Worten nämlich ein entscheidendes Moment hinzu: Sie übertragen

³¹³ Vgl. den Exkurs über die Künste in *Hesperis* IV, 565–610, hier IV, 573–579, die Übersetzung nach PIEPER 2012, S. 36–37.

³¹⁴ „(...) hae [die Bilder] mutae, illi [die Geschichtstexte] voce sua terras implent et maria; hae paucis item in locis figi possunt, illi per universum terrarum orbem facile pervagantur disseminarique valent.“ Guarino stellt diesen Vergleich seiner Übersetzung von Plutarchs *Leben des Pelopidas und des Marcellus* voran, zitiert nach GARIN 1966, S. 203–206, hier S. 205–206.

³¹⁵ Diese These wiederholt Guarino im Jahr 1447 in einem Schreiben an Alfonso d'Aragona, vgl. GARIN 1966, S. 206–209, hier S. 209

³¹⁶ Vgl. Kap. 3.1.

³¹⁷ Zu Homer vgl. ANDREW SPRAGUE BECKER: *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham 1995, S. 9–22 u. 51–78, zu Vergils *Aeneis* v. a. PUTNAM 1998 und MARION A. WELLS: „To Find a Face where all Distress is Stell'd“: *Enargeia, Ekphrasis, and Mourning in the Rape of Lucrece and the Aeneid*, in: *Comparative Literature*, 54 (2/2002), S. 97–126.

³¹⁸ *De politia litteraria* 6.68.14–15.

das sprachlich in ferner Vergangenheit angesiedelte Geschehen in die Gegenwart, so dass Antike im Gewand zeitgenössischer Geschichte sichtbar gemacht wird und umgekehrt. Zwischen den zeitlichen Ebenen Antike und Gegenwart verschwimmen die Grenzen, denn die Bilder schlagen eine Brücke vom Hier und Jetzt in die mythologische Vergangenheit und führen die Aneignung des antiken Helden Aeneas vor, in dessen Fußstapfen Sigismondo tritt.

Dass auf fol. 15r der Pariser Handschrift (Abb. 37) eine nächtliche Belagerungsszene wiedergegeben ist, lässt sich als klare Anspielung auf berühmte Belagerungen in der *Ilias* und der *Aeneis* verstehen, die sich ebenfalls bei Nacht abspielten und bei Homer und Vergil detailreich beschrieben sind.³¹⁹ Basinio schildert nach diesen Vorgaben im zweiten Buch die Belagerung Populonias durch die Aragonesen in größter Anschaulichkeit:

Inzwischen griff Alfonso die populonischen Mauern
mit hartem Krieg an, der ganze Scharen begieriger Männer
zur ängstlichen Stadt führte. Und er bedeckte mit allen Kräften das
benachbarte Meer, als schon der Kiel bereit stand zu Kriegen.
Auf der anderen Seite schickte er iberische Reiter voran,
von Freude entflammt und stolz vor eitlen Ruhm. (...)
Alfonso hatte gesprochen; nach Auflösung der Schar rief dann
ein jeder die Seinen. Und sie gingen von hier zu ihren weißen Zelten.
Die wilden Herzen wälzten ihnen mannigfaltige Sorgen.
Und während die Männer alle Befehle des hochherzigen Königs
in Geist und Sinn bewegten, reichten sie wechselweise in verschiedenem Gespräch
vieles aneinander und zogen die tiefe Nacht hin zu einzelnen Gedanken.
Die einen legten einen Hinterhalt in verschiedener Gegend:
ein Teil baute zweifelhafte Zuwege; und sie bekränzten die langen Mauern.
Der Schlaf, des Todes Bruder, ergriff sie mit schwarzen Schwingen
und umschloss ihre Glieder mit träger Ruhe.³²⁰

Giovanni da Fano hält sich an die Vorgaben des Textes. Auf dem Bild haben im Vordergrund einige Wachposten der Belagerer vor ihren Zelten Stellung bezogen, rechts darüber ist die mauerumgürtete Stadt zu erkennen, links davon steht eine Kirche. Die Szene, die sich im Oxforder Codex bei gleicher topografischer Situation am helllichten Tag abspielt, erfährt ihre Beleuchtung von dem links oben angebrachten runden Mond, der von einer heute verloren gegangenen Goldpunzierung hervorgehoben wurde. Er taucht die Szene in ein sanftes, von verschiedenen Brauntönen modelliertes Licht, während das von Sternen übersäte Himmelzelt durch flüchtige, geschwungene Pinselstriche einen aufgewühlten Charakter erhielt. Fast ansatzlos gehen Himmel und Meer ineinander über, allein der Mangel an Sternen auf dem Blau und die weniger plastisch gehaltene Wasserfläche weisen auf eine Trennung der Elemente hin. Als zweite Lichtquelle fügt der Buchmaler an der rechten unteren Ecke eine Feuerstelle ein, die von einem Maultier verdeckt wird. Der Innenraum eines Zeltes, in dem sich einige Männer – halb schlafend, halb wachend – aufhalten, wird durch das Feuer grell erleuchtet und markiert die hellste Stelle im Bild.³²¹

³¹⁹ Vgl. *Aeneis* 9, 140–223 und *Ilias* 10, 11–16: „Siehe, sooft er [Agamemnon] hin zum Felde von Ilios blickte, / staunte er über die Feuer, die zahlreich brannten vor Troja, / über der Flöten und Pfeifen Getön und der Menschen Getümmel. / Aber sobald er zum Danaervolk und den Schiffen hinabsah, / rauf’ er sich viele Haare mitsamt den Wurzeln vom Haupte, / flehte zu Zeus empor und stöhnte im edlen Gemüte.“ Hier die Übersetzung von Hans Rupé, Homer: *Ilias*, griechisch-deutsch, München und Zürich 1994, S. 316–317. Zu den Nachszenen Homers und Vergils vgl. SCHMIT-NEUERBURG 1999, S. 27–37.

³²⁰ *Hesperis* II, 50–55 und 205–214.

³²¹ Alberti nennt in *De pictura* zwei Arten des Lichtes, auf die der Maler bei der Gestaltung von Schatten seine Aufmerksamkeit legen sollte, „einerseits das Licht der Gestirne (der Sonne, des Mondes, des Morgen- bzw. des Abendsterns), andererseits dasjenige von Lampen und des Feuers“, vgl. Alberti: *De pictura* 11.

Der gestirnte Nachthimmel schlägt sich bei Giovanni da Fano als genuines Naturphänomen nieder, das die nächtliche Atmosphäre auf der Erde authentisch bestimmt. Ganz anders hatte Apollonio di Giovanni im *Virgilio Riccardiano* die Nacht wiedergegeben, die damit als Vorlage ausfällt: Nur die Pechfackeln weisen hier auf die Dunkelheit hin, während der Halbmond lediglich als Staffage erscheint (fol. 86r und 86v). Den spektakulären Schiffbruch gibt Apollonio zwar unter einem düsteren Himmelsgewölbe wieder, die im Meer herumtaumelnden Schiffe, die den pausbäckigen Winden in den Ecken des Bildes hilflos ausgesetzt sind, werden jedoch wie von einem Lichtstrahl beleuchtet und entbehren einer plausiblen Lichtregie (Abb. 40). Natürliche, von metaphysischen Bezugnahmen freie Nachtszenen sind um 1460 in Italien rar, allein Piero della Francescas *Traum Konstantins* kann in Anschlag gebracht werden, zumal auch dort das Nachtlager einer Armee wiedergegeben ist.³²² Die Spur führt aber vermutlich weiter in die nordische Buchmalerei, wo die schon längere Zeit bekannte Tradition des Nachtstückes von den Gebrüdern Limburg bis zu Jean Fouquet oder Barthélemy d'Eyck, der in dem Wiener Codex *Das liebentbrannte Herz* zahlreiche Tages- und Nachtphänomene vorführt, zu einem Höhepunkt geführt wurde.³²³

Der eigentliche Impuls für die Darstellung der nächtlichen Belagerung muss aber in der Kultur der Ekphrasis zu suchen sein, in der Basinio da Parma seine Schulung erhielt. Als Homer-Experte kannte der Dichter die Beschreibung des Schildes des Achill, der ersten und wohl berühmtesten Ekphrasis überhaupt, sehr gut. Homer beschreibt im 18. Buch der *Ilias* die Schutzwaffe des Helden, auf der das Meer und die Erde zu sehen ist, darauf eine belagerte Stadt, über der die Sonne, der Mond und die Gestirne hell leuchten.³²⁴ Eine Medaille Pisanellos wurde mit dieser Ekphrasis in Verbindung gebracht (Abb. 41) und auch in den ekphrastischen Lobgedichten auf den Künstler war die nächtliche Atmosphäre ein Kriterium für die Lebendigkeit und die Präsenz von Ereignissen, die mit Bildern evoziert werden konnten.³²⁵ Guarino will auf einem von Pisanellos Bildern „die Sterne, die Mondkugel und die sonnenlose Finsternis“³²⁶ sehen, bei Basinio ist von „hellen Gestirnen“³²⁷ die Rede, während Leonello d'Este in *De politia litteraria* die Unterlegenheit der Maler genau auf dem Gebiet der atmosphärischen Nachtdarstellung festzumachen sucht, wenn er ihnen die Befähigung zur farblich abgestuften Wiedergabe einer Dämmerung, der dunklen Nacht, des Mondes und der Sternbilder abspricht.³²⁸ Der Wechsel von Tag und Nacht, von Unwetter und Sonnenschein oder von Jahreszeit zu

³²² Nach Einschätzung von RONALD LIGHTBOWN: *Piero della Francesca*, New York/London/Paris 1992, S. 148 ist das Fresko in Arezzo, San Francesco, das den schlafende römischen Kaiser in einem zylinderförmigen Zelt zeigt, in die Jahre 1454–1458 zu datieren. Der von links oben in das Bild geflogene Engel hat keine Auswirkung auf die Lichtregie des Bildes.

³²³ Eine beeindruckende Nachtszene Fouquets findet sich im Stundenbuch des Etienne Chevalier mit der *Gefangennahme Christi*, Chantilly, Musée Condé, WK 6.1.3. Zu Barthélemy d'Eyck vgl. EBERHARD KÖNIG: *Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996.

³²⁴ Vgl. *Ilias* 18, 468–607.

³²⁵ Auf dem Revers der Medaille für Inigo d'Avalos gestaltete Pisanello einen runden Schild, auf dem zwei Gebirgszüge mit vorgelagerten Städten, das Meer und ein von Sternen gesäumter Himmel zu erkennen sind, vgl. HILL 1984, S. 13, Kat.-Nr. 44; POLLARD 1984, S. 68–70, Kat.-Nr. 19; RUGOLO 1996, S. 188–190, Kat.-Nr. 23. Der Dichter Giuseppe Castaglione d'Ancona, Erzieher eines Nachkommen des porträtierten Inigo d'Avalos, vergleicht die Darstellung in einem Gedicht mit dem Schild des Achill, vgl. FRIEDLÄNDER 1882, S. 17 und den ganzen Gedankengang bei RAYMOND B. WEDDINGTON: *Pisanello's Paragoni*, in: *Perspectives on the Renaissance Medal*, hrsg. von Stephan K. Scher, New York 2000, S. 27–46, v. a. S. 30; vgl. auch JULIEN GUEY: *Interprétation homérique d'un revers de Pisanello. La terre et la machine ronde. Iliade, XVIII*, in: *Revue numismatique*, 6/XXXII (1990), S. 284–290.

³²⁶ FRIEDLÄNDER 1882, S. 11–13, hier Zeile 39–41: „Noctis opus pingens, circum volitare volucres / Nocturnas facis, et nusquam apparere diurnas. / Astra, globum Lunae cernas sine Sole tenebras.“

³²⁷ Basinio da Parma: *Ad Pisanum pictorem ingeniosum et optimum*, Zeile 52, vgl. FRIEDLÄNDER 1882, S. 13–15.

³²⁸ Vgl. *De politia litteraria* 6.68.14.

Jahreszeit, der in den Gedichten und Dialogen thematisiert wird, steht in Verbindung zur Ependichtung, in der sich diese Änderungen in der Zeit ereignen. In den Bildern der *Hesperis* wird ein Schwerpunkt auf den Wechsel von Tages- und Wetterphänomenen gelegt: Tag und Nacht wechseln sich zwischen den Codices ab, einmal prangt die Sonne hell über üppiger Vegetation (Abb. 42), ein anderes Mal durchmisst ein Regenbogen das dunkle Firmament, während Schneeflocken oder Regentropfen das Bild überziehen (Abb. 43). Das gerade noch friedlich wogende Meer (Abb. 26) wird in einer anderen Szene bei Sturm gezeigt, der Sigismondos Schiffbruch zur Folge hat (Abb. 44–46) – genau jene Details, der Wechsel von Tag und Nacht und die ruhige bzw. stürmende See, sind Gegenstand der Bild-Demonstrationen Albertis.³²⁹ Bei Guarino heißt es: „Sei es, du beschreibst Vögel, seien es Pferde, wilde Brandungen und stille Meere. Wir möchten schwören, die Schaumfetzen seien weiß, die Gestade dröhnten!“³³⁰ Giovanni da Fanos *varietas* von Zeit und Bildbedingungen, die mit dem perspektivischen Wechsel der Handlungsräume korrespondiert, kann damit als erfindungsreiche, „filmische“ Antwort auf die dramatischen Zeitsprünge und Ortswechsel in Basinios Epos gelesen werden.

Den Ekphrasen der *Aeneis* – darunter Vergils berühmte Beschreibung des Schildes seines Helden – wohnt als zentrales Moment die Überblendung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft inne.³³¹ Als Aeneas gleich im ersten Buch nach seinem Seeunglück und der Ankunft in Karthago den Bildschmuck des Junotempels in Augenschein nimmt, um dort unter Tränen noch einmal die jüngst vergangenen Ereignisse aus den Troja-Kriegen zu erleben, erlangt die zurückliegende Geschichte unmittelbare Präsenz.³³² Der Held sieht gemeinsam mit dem Leser das Leid seines Volkes, sieht sich selbst mitten in dem Geschehen, das ihm – gerührt von dem Geschauten – Anlass bietet, auf dem folgenden Gastmahl Didos die ganze Geschichte seiner Herkunft zu erzählen. Hier macht sich die eigentümliche Macht des Bildes bemerkbar, die nach Quintilian stärker als das gesprochene Wort zur emotionalen Regung befähigt.³³³ In den 1450er Jahren setzte Apollonio di Giovanni im *Virgilio Riccardiano* diese Bildbetrachtungen in faszinierende Miniaturen um: Aeneas ist auf einer Reihe von Miniaturen im Junotempel zu sehen, während er die dramatischen Bilder seiner eigenen Geschichte betrachtet (Abb. 14).³³⁴ Die Bilder im Bild sind zwischen die hinteren drei Joche einer offenen Loggia eingefügt, in der die versammelten Figuren in einem emotionalen Disput gestenreich argumentieren. Während auf fol. 69v die Schleifung Hektors im mittleren Bildsegment der Tempelwand wiedergegeben ist, auf die Aeneas im Gespräch mit Achates mit dem Zeigefinger verweist (Abb. 14), zieht die folgende Miniatur das Bild in einem raum-zeitlichen Sprung heran und zeigt nun detailreicher den triumphierenden Achilles mit seinem geschlagenen Feind und die Auslösung seines Leichnams im Hintergrund (Abb. 47).³³⁵ Interessanterweise hat sich ein Lobgedicht auf Apollonio di Giovanni, der vor allem als Maler von Cassoni in

³²⁹ Vgl. ALBERTI 2004, S. 53.

³³⁰ Eine Gemme, von der wiederum in Decembrios *De politia litteraria* 6.68.17 die Rede ist, zeigt auf der Vorderseite ein Medusenhaupt, auf der Rückseite „ein Schiff auf offener See mit Segeln und Ruderern bei der Arbeit“.

³³¹ Vgl. *Aeneis* 8, 608–731, zu dieser Ekphrasis vgl. PUTNAM 1998, S. 119–188.

³³² Vgl. *Aeneis* 1, 446–492, die Analyse dieser Ekphrasis bei PUTNAM 1998, S. 23–54. In *Aeneis* 6, 20–34 betrachtet Aeneas die mythologischen Szenen auf den Toren des Apollotempels in Cumae, von wo er in die Unterwelt gelangt.

³³³ Quintilian: *Institutio oratoria* XI, 3, 67, Bd. 2, S. 634–635.

³³⁴ Es handelt sich um fol. 69v, 70v, 71r, 72r, 72v, 73r, in leichter Variation sind immer der gleichen drei Bilder zu sehen: Links das hölzerne Pferd, im großen zentralen Segment der ermordete Hektor, dessen Leichnam vor den Mauern Trojas hinter einem Pferdewagen hergeschleift wird, rechts die Ermordung Hektors durch Achilles, vgl. *Aeneis* 1, 446–492.

³³⁵ „Dreimal schleifte den Hektor um Trojas Mauern Achilles, / und für Gold verkaufte der Held den leblosen Leichnam. / Nun aber stöhnte Aeneas laut aus innerstem Herzen, / als er die Rüstung, den Wagen, den Leichnam selbst seines Freundes / sah und Priamus, waffenlos ausstreckend die Hände“, *Aeneis* 1, 483–487.

Erscheinung trat, aus der Feder Ugolino Verinos – der als Autor des Epos *Carlias* weiter hinten noch einmal im Fokus steht – erhalten, in dem der *paragone* zwischen Dichtung und Malkunst ins Zentrum rückt.

Homer sang von der Zerstörung der Mauern von Apollon Troja durch die brennenden Scheite der Griechen, und auch Vergils erhabenes Werk erzählt von den Listen der Griechen und dem Untergang Trojas. Doch zweifellos hat uns der toskanische Apelles, Apollonius, den Brand Pergamons jetzt noch besser geschildert – auch die Flucht des Aeneas und der Zorn der rachsüchtigen Juno, mit den umhergewirbelten Flößen, wurden von ihm mit bewundernswerter Kunstfertigkeit gemalt; ebenso gut malte er die Drohungen Neptuns, der über die hohe See einherfährt und die schnellen Winde zügelt und bändigt. Er malte Aeneas, wie er in Begleitung des treuen Achates verkleidet die Stadt Karthago betritt; seine Abfahrt und die Leichenfeier der unseligen Dido sind gleichfalls auf der gemalten Tafel aus Apollonius Hand zu sehen.³³⁶

Lassen sich die Miniaturen im *Virgilio Riccardiano*, deren Qualitäten die humanistischen Zeitgenossen offenbar zu würdigen wussten, während Gombrich den byzantinischen Einschlag als rückständig erklärte und dabei die text-bildlichen Konnotationen der Darstellungen verkannte,³³⁷ als ins Bild übersetzte Beschreibungen von Bildern lesen, so trifft dieser Umstand noch mehr auf die Miniaturen der *Hesperis* zu. Alle drei Manuskripte geben Sigismondos dramatischen Schiffbruch wieder, in dessen Folge die Mannschaft mitsamt der Ladung in den Fluten versinkt, während sich der Held – am unteren Bildrand an seinem markanten Haar mit der Nackenwulst zu erkennen, wie er sich an eine lose Holzplanke zu klammern versucht – auf die verheißene Insel retten kann (Abb. 44–46). Der umgestürzte Segelmast hängt in der nahansichtigen, reinen Seeszene lose über dem zerborstenen Schiffsrumpf ins Wasser hinab, wo Fässer, Planken, Segel und Männer halb über dem wogenden Meeresspiegel, halb darunter schwimmend dargestellt sind. Genau dieser Szene, für die sich im *Virgilio Riccardiano* (Abb. 40) und in der Ferrareser Schiffsbruchminiatur Giorgio d’Alemagnas aus der eingangs erwähnten Pariser Vergilhandschrift³³⁸ (Abb. 48) Parallelen finden lassen, wird Sigismondo gewahr, als er im achten Kapitel der *Hesperis* auf der glückseligen Insel den Ruhmestempel betritt und sein Blick auf die Reliefplatten an den Stufen des Baus gelenkt wird, wo auf der rechten Seite – dem Weg der falschen Träume und der Prahlerei – der fliehende Alfonso d’Aragona mit seiner Armee zu sehen ist, auf den links – dem Weg der *fama* – ein Relief mit Sigismondos Seereise und dem Schiffbruch antwortet:³³⁹

³³⁶ Das zwischen 1458 und 1464 entstandene Gedicht mit dem Titel *De Apollonio Pictore insigni* ist Teil von Verinos Epigrammsammlung *Flametta*, es wurde abgedruckt bei ERNST H. GOMBRICH: *Apollonio di Giovanni und ein humanistisches Zeugnis über eine Florentiner Cassonewerkstatt*, in: Ders., *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985 (London 1966), S. 24–43, hier S. 25–26, das lateinische Original S. 42. Bemerkenswerterweise wird Ugolino Verino mit der Abfassung der *Carlias* selbst als Dichter eines neulateinischen Epos in Erscheinung treten, der die Taten Karl des Großen besingt, vgl. dazu in dieser Arbeit Kap. 2.5.2.

³³⁷ Die Bilder der Handschrift passen kaum in eine lineare Stilgeschichte der florentinischen Kunst, weshalb GOMBRICH 1985 über das Künstlerlob, welches Apollonio di Giovanni entgegengebracht wurde, irritiert war. Ein Umstand, der leider noch häufig im Umgang mit Miniaturen auszumachen ist und nur mit einer polyfokalen Kunstgeschichte, die fremde Stile, Diskontinuitäten und das spezifische humanistische Umfeld der Handschriften anerkennt, zu begegnen ist.

³³⁸ Vergil: *Opera omnia*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 7939A, fol. 60r, die Handschrift ist 1458 in Ferrara entstanden, vgl. Mariani Canova in ALEXANDER 1994, S. 109 mit Abbildung der Miniatur und MARIANI CANOVA 1995a, S. 57–71.

³³⁹ Diese historischen Szenen werden jedoch nicht ausführlich beschrieben, anders die Darstellung des Universums, die Basinio zu einer Ekphrasis ausgestaltet, vgl. *Hesperis* VIII, 205–228. Die Beschreibung der Tore des Ruhmestempels fand weitaus ausführlicher in Basinios Gedicht *Diosymposis* Aufnahme, vgl. dazu STANKO KOKOLE: *The tomb of the Ancestors in the Tempio Malatestiano and the Temple of Fame in the poetry of Basinio da Parma*, in: *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art: Patronage and*

Sobald das beschlossen war, gingen sie zum wundersamen Tempel der Fama,
zum erhabenen, ungeheuren, starrenden Tempel, dem die Schwelle auf der linken Seite
weiß glänzte mit Stufen aus Elfenbein. Auf der anderen Seite [rechts]
strahlte das Gebäude von festem Horn. Die falsche Fama bringt
unruhige Träume auf den lügnerischen Pforten.
Wahre Träume bringen die Bilder der nicht lügnerischen Fama.
Die hörnerne Pforte lehrte, wie die Iberer geschlagen worden seien am tyrrhenischen Strand.
Auf den Stufen aus Elfenbein eilt Sigismondo dagegen
zum Meer, und als sein Schiff gebrochen war, durchschwamm er die hohe See.

An den Toren darüber zeigt eine andere Darstellung eine *imago mundi* mit dem Meer, der Erde und dem gestirnten Himmel. Basinio lässt seine Leser, die bis hierher noch nicht die Analogie zur *Aeneis* hergestellt haben, wissen, dass auch Aeneas dieses Tor auf dem Weg in die Unterwelt einst durchschritten hat, nachdem er die mythologischen Bilder darauf, die Vergil in einer kurzen Ekphrasis beschreibt, betrachtet hatte.³⁴⁰

In ihrem quadratischen Format entsprechen die Miniaturen der *Hesperis* offensichtlich den Bildplatten, die Aeneas nach seiner Ankunft in Cumae auf den Torflügeln des Apollotempels oder auf den Mauern am Junotempel³⁴¹ im ersten Buch der *Aeneis* in Augenschein genommen hatte. Bei den Bronzereliefs an den Toren des Castel Nuovo in Neapel, die mit den Bildern der *Hesperis* inhaltlich und stilistisch in Verbindung stehen (Abb. 87–97), wurde das Quadrat als Bildformat gewählt, und auch bei Ghibertis Paradiestüren am Baptisterium in Florenz fand dieses klassische Format Verwendung. Mit der Wahl des Formates und der starken Akzentuierung des Rahmens nimmt Giovanni da Fano auf Torreliefs Bezug, um seinen Bildern den Anschein alter, antiker Bilder zu geben. Dies wird durch die fingiert marmorierte Materialität des Rahmens verstärkt, der an Agostino di Duccios Versuch erinnert, im Tempio Malatestiano durch perspektivische Marmorreliefs eine Evokation antiker Bildthemen herzustellen.³⁴² Die Miniaturen vermitteln zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sie lassen wie eine Ekphrasis entfernte Geschichte unter aktuellen Bezugnahmen vor dem Auge des Betrachters auferstehen. Das Bild selbst wird dabei zum Ereignis, indem es Sigismondo Malatesta als neuen Aeneas in den antiken Mythos einschreibt.

An mehreren Stellen des Epos zeigt Basinio sein Talent beim Verfassen einer Ekphrasis. Auf diese – wie auf die anschaulichen Schilderungen des Dichters im Allgemeinen – gehen die Bilder aber nur ein, wenn es sich um Ereignisse handelt, die sich mit dem zeitgeschichtlichen Handlungsfluss in Verbindung bringen lassen. Denn anders als der Text, der sich Vor- und Rücksprünge erlaubt, ist die Bilderzählung streng chronologisch aufgebaut: An der Stelle, an der Basinio die Kindheit des Helden beleuchtet (Kap. IV–V), zeigen die Bilder das Zeltlager der Malatesta und den Weg nach Florenz, der sich an die

Theories of Invention, hrsg. von Giancarla Periti, Baltimore 2004, S. 11–34. Zur Rekonstruktion der Tore vgl. auch KOKOLE 1998, S. 445–446.

³⁴⁰ *Aeneis* VI, 20–34 und *Hesperis* VIII, 214–217. Vergils Ekphrasis befasst sich mit den Türen des Daedalus, der darauf Ereignisse aus seinem Leben angebracht hatte, vgl. PUTNAM 1998, S. 75–96.

³⁴¹ ARNULF 2004, S. 55 spricht von Bildern auf den Tempeltüren, davon ist in der *Aeneis* I, 448–453 aber nicht die Rede, der Held betritt den Bau zwar durch die knarrenden Flügel eines Tores, beschaut sich dann aber die Darstellungen im Inneren des Tempels, vgl. auch PUTNAM 1998, S. 23, auch R. D. WILLIAMS: *The Pictures on Dido's Temple*, in: *The Classical Quarterly* 10/2 (1960), S. 145–151, hier S. 145 spricht von mit Bildern versehenen Mauern.

³⁴² Im rechten Bildfeld des Grabes Sigismondo Malatestas an der *Arca degli Antenati* ist der Triumph Scipios zu sehen, links der Minervatempel. In der ersten Szene wurde auch der Triumphzug Sigismondo Malatestas gelesen, vgl. JOACHIM POESCHKE: *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und seine Zeit*, Bd. 1, München 1990, S. 133, so auch HOPE 1992, S. 128, dagegen sieht KOKOLE 1998, S. 413 den Triumph Scipios. Agostino di Duccios Marmorreliefs, die im Jahr 1454, wie häufig behauptet, noch nicht vollendet gewesen sein können, sind vielleicht ein Reflex auf die Worte Albertis, der im 10. Buch der *De re aedificatoria* für die Innenräume erhabener Tempel Reliefs anstatt Fresken empfiehlt.

Schlacht bei Populonia chronologisch anschließt (Abb. 23 u. 28–30). Die Ekphrasis auf den mythologischen Bildschmuck der Chlamys³⁴³, die Sigismondo während seines Triumphzuges in der Arnostadt trägt, findet so folglich keine Entsprechung in den Bildern, während die plastische Schilderung der äußeren Gestalt des Tempio Malatestiano im letzten Buch der *Hesperis* geradezu zu einen intermedialen Wettstreit herausfordert:

(...) Einen wunderbaren Tempel aus parischem Marmor
erbaute er und platzierte diesen in der Mitte der Stadt (...)
Ein gewaltiges, ewiges und sehr hartes Portal aus schwarzem Stein
wurde an der schönen Eingangsfront erstellt, um welches herum
vier weiße Säulen ihre Häupter zum Himmel erhoben.
Weiß sind darüber hinaus die Seiten der großen Mauer ringsherum;
darinnen werden, von beiden Seiten, sechs *Aedes* mit weithin blitzenden Bildern
in schöner Einwölbung zum Himmel geschickt,
und, während die Marmorfiguren eines Teils mit gelbem Gold bedeckt sind,
zeigen sie ihre Bilder anderen Teils als nackte Figuren.
Auf der anderen Seite erhebt sich der Tempel mit seinem gewaltigen Gewölbe
nach Art des Himmels und diese Arbeit der Hände imitiert den großen Olymp,
das hohe Werk erglüht durch gewaltige Bilder
und es blitzen die lebendigen Zeichen des Himmels.³⁴⁴

Basinio stellt hier mittels einer Ekphrasis, die den Schluss des Epos bildet, die äußere Gestalt des Tempio Malatestiano vor Augen, wie sie nie existiert hat: Weder sind uns Marmorfiguren an den Fassaden des Baus bekannt, noch trägt der Tempio ein „gewaltiges Gewölbe“. Es muss sich bei der Beschreibung um Basinios Vorstellung des vollendeten Baus handeln, denn ursprünglich hatte Alberti tatsächlich eine Einwölbung des Tempio mit einer großen Kuppel vorgesehen, wie es eine Sigismondo Malatesta zugeeignete Medaille zeigt.³⁴⁵ Dieser hymnisch fantasierten Version, bei der das Lob des Bauwerks und seines Auftraggebers im Fokus steht, setzt Giovanni da Fano einen authentischen Blick auf die Baustelle entgegen, von der in Basinios Versen nie die Rede ist. Die drei Fassungen der Handschriften in Oxford, Paris und dem Vatikan unterscheiden sich in den Ausführungen nur unwesentlich: Parallel zur Bildfläche erscheint die mächtige Fassade des Tempios vor dem Auge des Betrachters, dessen Blick durch die Flucht der Nordfassade nach hinten in Richtung eines Torbogens gelenkt wird, der zwischen dem Kirchbau und dem ganz links zu erkennenden Konventsgebäude steht (Abb. 18–20). Auch die rechts vom Rahmen abgeschnittenen Gebäude markieren die Raumflucht des zentralperspektivischen Bildes. Das erste von drei Rundbögen gegliederte, triumphartige Geschoss ist bereits errichtet, während sich mehrere Arbeiter vor der Fassade mit dem Zurechthauen der Steine beschäftigen, die mit Hilfe technischen Gerätes auf den Bau befördert werden, wo es den oberen Abschluss zu vollenden gilt. Die für architektonisches Detail talentierte Hand des Buchmalers erlaubt es, den massiven Sockel zu erkennen, auf dem vier korinthische Säulen – auch sie sind summarisch bis hin zu den Kanneluren und den Kapitellen nachvollziehbar – die Fassade gliedern und eine dezente Zentralisierung verleihen, indem das mittlere

³⁴³ Vgl. *Hesperis* VI, 221–241, auf dem Mantel sind Liebespaare abgebildet (Jupiter und Leda, Apoll und Daphne), vgl. die Ekphrasen in Tito Vespasiano Strozzi's *Borsias* VIII, 396–617 zu den Bildern eines Bettbehanges mit Liebesgeschichten aus Ovids *Metamorphosen* und die Beschreibung des Mantels des Cloanthus in *Aeneis* V, 250–257, wo mit dem Raub des Ganymed ebenfalls eine amouröse göttliche Metamorphose dargestellt ist.

³⁴⁴ *Hesperis* XIII, 343–360, hier mit leichten Korrekturen in der Übersetzung bei ARNULF 2004, S. 502.

³⁴⁵ Die kleine Medaille fertigte Matteo de' Pasti in den Jahren 1453–1455. Alberti schrieb am 18. November 1454 einen Brief an Matteo de' Pasti, in dem auch die Kuppel thematisiert wird, offenbar war in Rimini auch ein von Alberti gefertigtes *modello* der Fassade vorhanden, vgl. FRANCESCO PAOLO FIORE: *Tempio Malatestiano: 1453–1454 e seguenti*, in: Leon Battista Alberti e l'architettura, hrsg. von Ders. u. a., Mailand 2006, S. 282–295, hier S. 287; vgl. auch HOPE 1992, S. 103–104 und für den Wortlaut des Briefes S. 150.

Intervall mit dem Portal etwas breiter gezeichnet wurde als die beiden äußeren. Auf allen drei Darstellungen sind die höhere Ausrichtung des mittleren Bogens, dem der Bau seinen triumphalen Gestus verdankt, und die farblich gefassten Tondi in den Bogenzwickeln deutlich zu erkennen. Darüber ist eine – verglichen mit dem vollendeten Bau – etwas zu groß geratene Gebälkzone mit einem Blick zu erfassen, auf der im Pariser Codex die Worte *SIGISMVNDVS PANDVLFVS MALATESTA* zu lesen sind.

Besondere Aufmerksamkeit lässt Giovanni da Fano in dieser eigenständigen, vom Text emanzipierten Darstellung dem Bauprozess zukommen: Mit Meißel, Hammer und Spitzhacke machen sich auf vorderer Ebene fünf Arbeiter an lose verteilten Steinen zu schaffen, während links im Bild eine Drehvorrichtung in Bewegung gesetzt wird, um die schweren Steine über einen Kran an der Nordfassade auf das Bauwerk zu heben. Eine Gruppe anderer Männer bedient daneben einen Flaschenzug, mit dem leichteres Material nach oben befördert wird. Auf der eingerüsteten Längsseite des Kirchbaus stehen weitere Arbeiter, die über eine Leiter am Kran – wie es einer der Männer im Pariser Manuskript gerade vormacht – auf den Bau gelangt sind.

Während die Miniaturen der *Hesperis* nur wenig erforscht sind, stand dieses letzte Bild des Epos schon mehrfach im Fokus des Fachpublikums, was freilich dem seltenen Fall einer quattrocentesken Baudokumentation – noch dazu von der Hand Albertis – geschuldet war.³⁴⁶ Der Startschuss für die Umgestaltung der gotischen Franziskanerkirche zur repräsentativen Grablegestätte der Malatesta unter der Regie Albertis, der eine antikisierte marmorne Ummantelung des Baus vorsah, muss kurz nach Sigismondos Eroberung von Vada im Oktober 1453 und der siegreichen Rückkehr nach Rimini – und damit parallel zur Planung der *Hesperis* – gefallen sein³⁴⁷, genau so legen es nämlich auch das Epos und die chronologische Folge der Bilder nahe: Die Miniaturen der beiden letzten Kapitel zeigen Belagerung und Kampf um die kleine toskanische Hafenstadt Vada, aus der die Aragonesen vertrieben und zum endgültigen Rückzug gezwungen wurden (Abb. 49 u. 50). Als Konsequenz folgt mit der letzten Miniatur die Errichtung des Tempio Malatestiano als ewiges Ruhmeszeichen – eine zwingende visuelle Logik, die auch ohne Lektüre des Textes leicht verständlich ist. Der Sachverhalt wird durch den dramatischen Kampf um den küstennahen Turm von Vada unterstrichen, der nach vergilschem Vorbild umlagert und schließlich in Brand gesetzt wird und fällt³⁴⁸: Wie im Zeitraffer gibt das mit 24,5 × 20,4 Zentimeter größte Bild des Pariser Codex zunächst die Belagerung des Turmes wieder, der in einer topografisch fast identischen Konstellation auf der gleich gegenüber positionierten Darstellung bereits in Flammen steht und unter Fanfarenklängen auseinanderbricht. Während der von den Aragonesen besetzte Turm bildlich fällt, entsteht der glanzvolle Bau Sigismondos in der letzten Darstellung.

Charles Hope argumentierte mit der Miniatur, dass die äußere Hülle der Seitenschiffe und das Dach des Tempio zur Entstehungszeit der Bilder, die er zwischen 1457 und 1468 annimmt, noch nicht vollendet gewesen waren, da die Nordfassade hier noch eingerüstet wiedergegeben ist.³⁴⁹ Geht man von einem Aufenthalt Giovanni da Fanos in Rimini in den Jahren 1462 bis 1464 aus, so ist es unwahrscheinlich, dass zu diesem Zeitpunkt die Bauarbeiten an den Fassaden noch nicht abgeschlossen waren. Eine weitaus plausible Erklärung für die Darstellung dieses unabgeschlossenen Bauprojektes wäre, dass uns der Künstler ganz bewusst den Verlauf der Arbeiten in den späten 1450er Jahren zeigen wollte,

³⁴⁶ Vgl. RYKWERT/ENGEL 1994, S. 450–451; FIORE 2006, S. 314–315; GRAFTON 2002, S. 131–132; KAT. IL POTERE 2001, S. 312–313.

³⁴⁷ Vgl. CHARLES MITCHELL: *Il Tempio Malatestiano*, in: Studi malatestiani, Rom 1978, S. 71–103; HOPE 1992, S. 94; FIORE 2006, S. 286–287; ANDREA DONATI: *L'immagine vittoriosa di Sigismondo Pandolfo Malatesta e l'orazione di Giannozzo Manetti per la consegna del bastone di comando dell'esercito fiorentino (Vada, 30 settembre 1453)*, in: Studi Romagnoli 61 (2010), S. 773–840.

³⁴⁸ *Aeneis* 9, 530–541.

³⁴⁹ Vgl. HOPE 1992, S. 101, Anm. 201.

der mit dem prozesshaften, narrativen Charakter der anderen Miniaturen im Einklang stehen würde. Der Buchmaler zeigt nicht – wie Basinios Ekphrasis – ein fertiges Bauwerk, sondern gewährt dem Leser unter Wahrung der Wiedererkennbarkeit des Tempio einen verifizierenden Blick auf die Baustelle, um den Bauprozess und das Entstehungsmoment, der mit Sigismondos militärischen Siegen einherging, zu unterstreichen oder, stärker formuliert, zu beweisen. Damit kann dem Bild ein geradezu persuasiver Charakter zugesprochen werden.

Die Wiedergabe einer Baustelle, auf der Arbeiter vor einem identitätsstiftenden Bau schaffen und für die es in dieser Detailliertheit kein italienisches Vorbild gibt, ist keineswegs eine Erfindung Giovanni da Fanos. Ihre Spur lässt sich vielmehr auf zwei Wegen zurückverfolgen, wobei einer über die Alpen, der andere direkt zu Vergil führt. Bevor der römische Dichter im ersten Buch der *Aeneis* seinen Helden die Bilder am Junotempel bestaunen lässt, beschreibt er sehr anschaulich die Bauarbeiten in Karthago rund um den Tempel:

Stauend sieht Aeneas den Riesenbau, einst Hütten,
stauend die Tore, das Arbeitsgewühl, die gepflasterten Straßen.
Feurig gehen ans Werk die Tyrier, bauen die Mauern
hier und türmen die Burg, mit Händen wälzen sie Felsen (...).³⁵⁰

Apollonio di Giovanni hält in einem Cassone den Bau von Karthago fest³⁵¹, auch im *Virgilio Riccardiano* fol. 72r kommt der Künstler auf die von Aeneas bewunderten Bauarbeiten zurück: Ein Arbeiter ist mit dem Zurechthauen der quaderförmigen Steine beschäftigt, die von anderen, auf dem werdenden Gebäude stehenden Männern mit Hilfe eines Lastenzuges nach oben befördert und eingefügt werden.³⁵² Durch die Rustikaquaderung ähnelt das Bauwerk sicher nicht zufällig dem Palazzo Medici, dessen Errichtung in die Entstehungszeit der Miniaturen fällt. Sowohl Apollonio als auch Giovanni da Fano nahmen mit der Wiedergabe einer Baustelle eine Bildfindung auf, der in der nordalpinen Buchmalerei eine lange Tradition nachgewiesen werden kann, was ein Blick in die von Günther Binding zusammengetragene Sammlung von Darstellungen mittelalterlicher Baubetriebe mehr als deutlich macht.³⁵³ Eine Münchner Weltchronik zeigt den Bau eines hohen Turmes, vor dem sich Arbeiter der Bauhütte mit dem Fertigen der Steine abmühen, die mit Lastkränen nach oben befördert werden.³⁵⁴ Augenfällig ist die Detailliertheit der sukzessiven Arbeitsprozesse, die in der französischen Buchmalerei kulminiert. Im berühmten Stundenbuch des Herzogs von Bedford wird der Turmbau zu Babel – ganzseitig und bei sternensüßem Himmel – in aller Ausführlichkeit als verifizierbares Ereignis vorgestellt³⁵⁵, das nur noch von Jean Fouquets Darstellung der Bauarbeiten am Tempel von Jerusalem übertroffen wird, wo beschürzte Männer wie bei Giovanni da Fano ganz im Vordergrund agieren, während hinter ihrem Rücken der

³⁵⁰ *Aeneis* 1, 421–424.

³⁵¹ Bei dem Cassone handelt es sich um ein ca. 1450 geschaffenes Stück in New Heaven, Yale University Art Museum, vgl. SCHUBRING 1923, S. 274, Kat.-Nr. 224 mit Abbildung.

³⁵² Auf fol. 72v des *Virgilio Riccardiano* werden die Bauarbeiten fortgeführt, die sukzessiven Arbeitsprozesse sind auch hier sehr gut abzulesen.

³⁵³ Vgl. GÜNTHER BINDING: *Der mittelalterliche Baubetrieb in zeitgenössischen Abbildungen*, Darmstadt 2001 versammelt über 900 Darstellungen von Bauprozessen aus der Zeit zwischen 800 und 1500, darunter zahlreiche Baustellen.

³⁵⁴ *Weltchronik*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. 5, fol. 29r. Der Codex wird auf ca. 1370 datiert, vgl. BINDING 2001, S. 112–113, Kat.-Nr. 335.

³⁵⁵ Stundenbuch des Herzogs von Bedford, London, British Library, Ms. Add. 18550, fol. 17v. Der Bedford-Meister fertigte die Miniaturen, zu denen auch eine beeindruckende Szene mit dem Bau der Arche Noah gehört (fol. 15v) in den Jahren 1415–1420, vgl. EBERHARD KÖNIG: *Die Bedford Hours*. Das reichste Stundenbuch des Mittelalters, Darmstadt 2007, Abb. S. 59 u. 93.

prächtige gotische Kirchbau emporwächst, dessen oberen Abschluss es – der Kran und die Arbeiter auf dem Gesims des Baues machen das klar – noch zu vollenden gilt (Abb. 52).³⁵⁶ Der Blick auf die Baustelle, den uns die Buchmaler zu vermitteln versuchen, gleicht einer Momentaufnahme, die den im Text nur unzureichend oder fiktiv beschriebenen Baukörper vor den Augen des Lesers auferstehen lässt, und zwar nicht in vollendeter Gestalt, sondern ganz gezielt als unabgeschlossene Architektur, um im scheinbaren Bewegungsablauf des Bauprozesses die Präsenz der Darstellung zu schärfen. So wirkt die letzte Miniatur, als ob Giovanni da Fano ganz zufällig an der Baustelle vorbeigelaufen wäre und das, was sich seinem Auge darbot, skizziert hätte. Besitzen seine nordischen Berufskollegen zwar eine bessere Hand für veristisches Detail und Farbgestaltung, so kann der Miniator der *Hesperis* Vorteile bei der authentischen Wiedergabe eines wirklich existenten Gebäudes für sich verbuchen, was die Suggestionskraft seines Bildes im Verbund mit der zentralperspektivischen Ausrichtung – eine Architektur Albertis, konstruiert nach dessen Perspektivregeln! – um ein Vielfaches erhöht. Im Pariser Codex ist eine nobel gekleidete Figur vor dem Eingangsportal des Tempio Malatestiano zu erkennen, die eine hinter ihr stehende Figur fast verdeckt. Bei diesem Duo wird es sich um den Bauleiter (Alberti) und den Auftraggeber handeln, dessen Name in großen Lettern auf dem Fries der Westfassade prangt (Abb. 17–20). Diesen Schluss lässt ein Vergleich zu den „nordischen Baustellen“ zu, auf denen sehr häufig Bauherr und Architekt wachenden Auges dem Bauprozess beiwohnen (Abb. 52). Die Gegenwärtigkeit des Bildes sichert – und das gilt für den gesamten Bilderzyklus der *Hesperis* – Sigismondo Malatesta Ruhm, den der Leser mit eigenen Augen miterleben kann.

2.2.3 Der Ruhm des Herrschers, der Ruhm des Dichters, der Ruhm des Malers

Plutarch lobte denjenigen Geschichtsschreiber am meisten, der seinem Publikum historische Geschehnisse so vor Augen stellte, „als seien sie nicht geschehen, sondern geschähen erst jetzt“³⁵⁷, der Leser müsse durch die Anschaulichkeit des Wortes geradezu in die historischen Begebenheiten hineingezogen werden und leidenschaftlichen Anteil an ihnen nehmen. Basinio da Parma verfasste mit den *Hesperis* ein Geschichtsepos, dessen Herkunft aus dem rhetorischen Klima Ferraras und den dort verhandelten präsentischen Strukturen von Wörtern und Bildern unübersehbar ist. Der Dichter versuchte mittels *enargeia* und an ausgesuchten Stellen eingefügten Ekphrasen sprachliche Bilder zu erzeugen, die – neben der Sorge um seine eigene *fama* als „neuer Vergil“ – das Publikum von den Taten seines Helden einnehmen und von dessen Tugendhaftigkeit überzeugen sollten. Die suggerierte Sichtbarkeit des Textes wird durch die Bilder aufgegriffen und in reale Sichtbarkeit überführt, die den als Augenzeugen oder Zuschauer aufgefassten Leser des 15. Jahrhunderts durch den marmorierten Rahmen wie durch eine *finestra aperta* auf die Belagerungen, Schlachten und Seeszenen blicken lässt. Giovanni da Fanos Bilder nehmen die bereits im Text angelegten Bezüge zwischen Mythos, antiker Historie und Zeitgeschichte auf, indem sie Neues im Spiegel des Alten präsentieren und Sigismondo Malatesta das Image eines „neuen Aeneas“ verleihen. Entscheidende zeitgenössische Ereignisse ließen sich wie durch die Bilder der *Hesperis*, die in die Frühzeit des humanistischen Geschichtsbildes zu verorten sind, memorieren: Die von Papst Eugen IV. beauftragten querrrechteckigen Bildfelder an Filaretos Bronzetor von Alt-St. Peter (Abb. 53) verifizieren den Besuch der byzantinischen Delegation anlässlich des für das Papsttum

³⁵⁶ Flavius Josephus: *Antiquités judaïques*, Paris, BnF, fr. 247, fol. 163r. Fouquet wurde der Auftrag zur Illustrierung der jüdischen Altertümer durch den Herzog von Armagnac wahrscheinlich um 1465 zuteil, vgl. SCHAEFER 1994, S. 204, zu dem Bild des Tempelbaus S. 214 und Abb. 137.

³⁵⁷ Plutarch: *Artaxerxes*, 8,1, nach der Übersetzung von Konrat Ziegler in Plutarch: *Große Griechen und Römer*, Bd. VI, Zürich 1954, S. 353.

so wichtigen Konzils von Ferrara und Florenz (1438/39), während Guglielmo Monacos quadratische Reliefs an den Bronzetoren des neapolitanischen Castel Nuovo jüngste Ereignisse aus den Baronenkriegen der Aragonesen als Evokationen antiker Geschichte effektiv in Erscheinung treten lassen (Abb. 87–97).³⁵⁸

Um seine *fama* musste sich Sigismondo Malatesta, der aufgrund Alfonso d’Aragonas Bestreben aus der *lega italica* ausgeschlossen blieb, in den frühen 1460er Jahren, als die Miniaturen entstanden, berechnete Sorgen machen: Der einst gefragteste Condottiere seiner Zeit zog mit den Kriegen in der Toskana, die in den *Hesperis* geschildert werden, die Missgunst der Aragonesen, vor allem des seit 1458 regierenden Ferrante, auf sich, der es verstand, den aufstrebenden Feldherrn und größten Rivalen Sigismondos – Federico da Montefeltro – für seine Zwecke in den Dienst zu nehmen.³⁵⁹ Letzterer zog die Fäden für eine beispiellose Verleumdungskampagne gegen den Malatesta, die in der berühmten Bannrede Papst Pius’ II. gipfelte, dem der Montefeltro als Generalkapitän diene. Sigismondo wird als Dieb, Verräter, Verbrecher, Mörder, Vergewaltiger und Kirchenfeind denunziert, er sei „stinkender Dreck“ und das „Gift der Welt, der Räuber alles Göttlichen und Menschlichen“.³⁶⁰ Man kann die Wirkung dieser verbalen Vernichtung durch den Papst, dessen Anschuldigungen die Wissenschaft heute ins Reich der Fabeln verbannt,³⁶¹ nicht hoch genug einschätzen. Noch Jahrhunderte später geistert Sigismondo Malatesta als Prototyp eines durch Skrupellosigkeit und Größenwahn gekennzeichneten *Renaissance-menschen* durch die Literatur.³⁶² Der Schmäherei ließ der Papst noch ein symbolisches Bild zur Seite stellen: Eine Puppe mit dem Porträt des Verfemten wurde 1462 auf dem Petersplatz, dem Kapitol und dem Campo di Fiori den Flammen preisgegeben. Der verbalen Vernichtung folgte die bildliche Eliminierung des Malatesta.³⁶³

Im selben Jahr beauftragt der von allen Verbündeten Verlassene im großen Stil die Veröffentlichung der *Hesperis*, die bis dahin nur als Autograf in Rimini vorlag.³⁶⁴ Man ist versucht, einen Zusammenhang zwischen den Ereignissen in Rom und den forcierten Publikationsbemühungen in Roberto Valturios *scriptorium*, in dem Giovanni da Fano

³⁵⁸ Vgl. Kap. 3.4.

³⁵⁹ Vgl. JONES 1974, S. 210–211 zum Ausschluss vom Frieden von Lodi (1454) und dem italienischen Friedensabkommen, zur Allianz zwischen Federico da Montefeltro und Neapel vgl. JONES 1974, S. 217–218, zur Rivalität des Montefeltro mit dem Malatesta vgl. JONES 1974, S. 185–239, MARIA GRAZIA PERNIS / LAURIE SCHNEIDER ADAMS: *Federico da Montefeltro & Sigismondo Malatesta. The Eagle and the Elephant* (= Studies in Italian Culture. Literature in History, hrsg. von Aldo Scaglione, Bd. 20), New York 2003; ROECK/TÖNNESMANN 2005, S. 78–79 (zur Allianz zwischen Ferrante und Federico) und S. 106–118 (zur Fehde zwischen dem Malatesta und Federico).

³⁶⁰ Die 45seitige Rede, die am 16. Januar 1461 vorgetragen wurde, ist Bestandteil der *Commentarii* des Piccolomini-Papstes, knapp zusammengefasst bei JONES 1974, S. 176–177 und ROECK/TÖNNESMANN 2005, S. 112.

³⁶¹ Vgl. etwa JONES 1974, S. 176–178 und ROECK/TÖNNESMANN 2005, S. 111–116.

³⁶² Der Erfolg der negativen Charakterisierung liegt wohl an der weiten Verbreitung der *Commentarii* des Piccolomini-Papstes, die im 19. Jahrhundert als historische Quelle herangezogen wurden: Jacob Burckhardt bedient sich der päpstlichen Vokabelkiste und klassifiziert den Malatesta als „Verbrecher“, „Scheusal“ und „frechen Heiden“: „Frevelmut, Gottlosigkeit, kriegerisches Talent und höhere Bildung sind selten so in einem Menschen vereinigt gewesen wie in Sigismondo Malatesta“, der Baseler Historiker lastet ihm „Mord, Notzucht, Ehebruch, Blutschande, Kirchenraub, Meineid und Verrat“ an, vgl. BURCKHARDT 1960, S. 59, 254 u. 489. Dieser Charakterisierung folgt JOHN ADDINGTON SYMONDS: *Renaissance in Italy: The Age of Despots*, Bd. 1, London 1897, S. 134.

³⁶³ Während der symbolischen Verbrennung rannen Sigismondo – offenbar auf einem Spruchband – folgende Wörter aus dem Mund: „Sigismundus hic ego sum Malatesta, filius Pandulphi, rex proditorum, Deo atque hominibus infestus, sacri censura senatus igni damnatus.“ Vgl. JONES 1974, S. 231 und ROECK/TÖNNESMANN 2005, S. 118. Die Schmäherei zeitigte ihre Wirkung: Von Mailand, Florenz und dem Vatikan verlassen, sucht Sigismondo verzweifelt nach Verbündeten im Ausland und schließt eine Allianz mit Frankreich. In den Jahren 1464 bis 1465 kämpft er für Venedig in Griechenland gegen die Türken. Ohne fürstliche Titel stirbt er 1468 und wird im Tempio Malatestiano beigesetzt.

³⁶⁴ Das von Basinio handgeschriebene Original befindet sich in Rimini, Biblioteca Gambalunghiana, ms. 67.

zwischen 1462 und 1464 präsent war, zu sehen.³⁶⁵ Dem negativen Image des ehemals gefeierten Heerführers, dem alle fürstlichen Titel verwehrt blieben, sollte ein positives Bild entgegengestellt werden. Der propagandistische Aspekt des Buchprojektes – neben den Medaillen das wichtigste mobile Instrument von Sigismondos offensiver Kulturpolitik – ist nicht zu übersehen.³⁶⁶ Tatsächlich wurde zumindest eines der drei Exemplare der *Hesperis* von Rimini aus an einen anderen Hof versandt: Das heute in der Biblioteca Vaticana befindliche Manuskript gehörte in der zweiten Quattrocentohälfte offenbar zum Besitz Francesco „Cicco“ Simonettas, des ersten Sekretärs Francesco Sforzas und Freunds Filelfos, in dessen herzoglicher Kanzlei das Projekt einer Sforza-Historiografie vehement vorangetrieben wurde.³⁶⁷ Fand die eine Handschrift also ihren Weg an den Hof Francesco Sforzas, so kann darüber spekuliert werden, ob der Oxforder Codex für die Medici bestimmt war. Dafür spricht die ausführliche Bebilderung von Sigismondos Triumphritt nach Florenz, der in besagtem Manuskript gleich in drei Bildern – Ritt nach Florenz, Empfang vor den Toren der Stadt, Festumzug durch die Arnostadt (Abb. 28–30) – visualisiert wurde, während dasselbe Bildthema in der vatikanischen Handschrift nur zweimal, im Pariser Codex gar nicht behandelt wird.³⁶⁸ Eine Notiz am Ende des Pariser Exemplars weist ferner darauf hin, dass die Ausgabe im Jahr 1499 an den venezianischen

³⁶⁵ Zum Rimineser *scriptorium* und der dortigen Fertigung der Abschriften vgl. PASINI 1983, S. 148–151 und Fabrizio Lollini in KAT. IL POTERE 2001, S. 312. Das zweite große Buchprojekt, an dem in Valturios *scriptorium* gearbeitet wurde, war dessen militärhistorischer Bestseller *De re militari*, der panegyrische Passagen über den Malatesta enthält, RICCI 1928, S. 25–26 erkannte in einigen Codices die Hand Giovanni da Fanos, ihm folgten ERLA RODAKIEWICZ: *The editio princips of Roberto Valturios 'De Re Militaris' in Relation to the Dresden and Munich Manuscripts*, Maso Finiguerra (1940), S. 14–81, v. a. S. 36 u. 44, Enrico Gamba (Modena, Biblioteca Estense, Ms. Lat. 447) und Fabrizio Lollini (Paris, BnF, Ms. Lat. 7236) ziehen in KAT. IL POTERE 2001, S. 148 u. 152–154 die Hand unseres Miniators für die Illustrationen zweier Codices der *De re militari* in Erwägung. Das Werk wurde an Francesco Sforza, Lorenzo de' Medici und Federico da Montefeltro nach Urbino verschickt, auch der französische König Ludwig XI. und Matthias Corvinus erhielten bebilderte Kopien der Schrift, die Überreichung eines weiteren Codex an Sultan Mohammed II., für die Matteo de' Pasti von Sigismondo Malatesta auf diplomatische Mission in den Orient geschickt wurde, scheiterte mit der Gefangennahme des Künstlers. Jüngst zu diesen Miniaturen auch BAUER-EBERHARDT 2019.

³⁶⁶ Die *Hesperis* wurden verfasst „per esaltare il signore e che il signore stesso inviava in dono alle potenze straniere per diffondere la sua fama ed accrescere il suo prestigio“, PASINI 1983, S. 151. LOLLINI 2008 spricht von den Handschriften als Kunstwerke „ai quali delega la diffusione della propria immagine positiva ...“. TURCHINI 2000, S. 578 ist der Ansicht, Sigismondo ließ mehrere Kopien anfertigen „per diffondere l'esaltazione della sua gloria“.

³⁶⁷ Die Handschrift wurde in einem Inventar von 1640 unter dem Titel *Francisci Simonettae bellum Ianuense contra Regem Aragonum. 6043* geführt, hinter dem fälschlicherweise als Autor angegebenen Francesco Simonetta vermutete Augusto Campana den früheren Besitzer, vgl. Campanas Kommentar in PÄCHT 1951, S. 105 und NICOLINI 2001, S. 314. Der Codex könnte kurz nach seiner Fertigung in den 1460er Jahren als diplomatisches Geschenk nach Mailand gelangt sein und die dort laufenden historiografischen Bestrebungen beeinflusst haben. Am 16. Mai 1462 wurde Francesco Sforza bereits eine Abschrift von Roberto Valturios *De re militari* von Sigismondo Malatesta zum Geschenk gemacht, vgl. EMIL JACOBS: *Büchergeschenke für Sultan Mehemed II.*, in: Festschrift Georg Leyh. Aufsätze zum Bibliothekswesen und zur Forschungsgeschichte, Leipzig 1937, S. 20–26, hier S. 23. Der Herzog erkundigte sich nach weiteren Abschriften der militärischen Handschrift mit Miniaturen des „pentore da Fano“, bei dem es sich um Giovanni da Fano handeln muss, vgl. RICCI 1928, S. 22. Zu Simonettas Rolle bei dem Projekt einer Sforza-Historiografie vgl. GARY IANZITI: *Humanistic Historiography under the Sforza: Politics and Propaganda in Fifteenth-Century Milan*, Oxford 1988, S. 81. Basinio und Filelfo scheinen darüber hinaus über die Arbeit des jeweils anderen an den Epen – der *Hesperis* und der *Sphortias* – informiert gewesen zu sein, Filelfo war im Jahr 1453 in Rimini zu Gast und widmete Basinio ein Gedicht, vgl. Kap. 2.4.

³⁶⁸ Für ein Geschenk an die Medici plädiert ETTLINGER 1988, S. 165–166, DE WINTER 2000, S. 690 sieht in allen drei Exemplaren „presentation manuscripts (...) lavished by Malatesta on his allies.“ Zu einem Transfer nach Florenz ist es aber offenbar nie gekommen, befand sich die Handschrift doch bis 1784 in den Beständen der Biblioteca Malatestiana in Cesena, vgl. Campana in PÄCHT 1951, S. 105. Der lange Verbleib im Umfeld der Malatesta deutet darauf hin, dass in der mit den meisten Miniaturen ausgestatteten Oxforder Handschrift das Widmungsexemplar für Sigismondo Malatesta zu vermuten ist.

Patrizier Francesco Capello übergeben wurde, der zu dieser Zeit in Diensten der Malatesta stand.³⁶⁹

Während der Stern des einen sank, wurde Basinio und Giovanni da Fano ein gewisser Ruhm zuteil. Der *poeta doctus* fand seine letzte Ruhestätte an der Südfassade des Tempio Malatestiano. Für den Miniator mit der *docta manus*³⁷⁰ dichtete der Rimineser Hofpoet Roberto Orsi ein Lobgedicht, das in der Tradition einer Ekphrasis – auch Orsi ging in die Schule Guarinos!³⁷¹ – auf die Nähe der Medien Wort und Bild, die für die *Hesperis* diagnostiziert wurde, hinweist und die Präsenz, die *Deixis* der Bilder, herausstellt:

De Iano Fanestri pictore

Das denkwürdige Werk des Bithynius Ianus besiegt mit seinen Fingern
an Talent die Alten, an Kunst die Neuen.
Er schmückt Wohnungen, die doch nur Patriziern und
Fürsten gehören, mit wohlgesetzten Farben als strahlende Tempel.
Er schafft, was echten Dingen täuschend ähnlich ist,
und entfaltet selbst die geheimen Rhythmen der Welt.
Du wirst zwischen Pinienhainen vor dem zornigen Löwen fliehen,
man kann struppige Sauen auf gemalten Bergjochen fürchten.
Du wirst schwören, dass wilde Tiere hastig eilen und dass Hirsche rennen,
Häuser stehen, Wiesen mit mannigfaltigem Laub grünen;
Dass du die bellenden Hunde, die dumpfen Worte von Männern hörst
Oder dass Wassergüsse der schattigen Quelle sich erheben.
Du kannst sogar sagen, du seiest gerade auf den kleinen Bildern,
so geschulte Hände besitzt jener.
Errungen wurde der Ruhm dem picenischen Fano,
woher unser Ianus seine noble Heimat hat.³⁷²

2.3 Tito Vespasiano Strozzi's *Borsias*

Der Ausgangspunkt für das zeithistorische Epos an den italienischen Höfen muss in Ferrara zu suchen sein. Bereits im Jahr 1443 bot Tito Vespasiano Strozzi (1424–1505), der als talentierter Dichter zu dem Gelehrtenkreis um Guarino stieß und in Decembrios *Politia Litteraria* eine Rolle als jüngster Gesprächsteilnehmer zugeteilt bekam, seinem Markgrafen Leonello d'Este ein panegyrisches Epos an.³⁷³ Der Plan verflog aber zunächst, denn Strozzi wünschte sich ganz der Liebeslyrik hinzugeben. Während das Epos den

³⁶⁹ Die Inschrift datiert vom 2. Dezember 1499, der Codex war ein Geschenk Carlo Malatestas, des regierenden Enkels Sigismondos, der Francesco Capello in einem Schreiben vom 26. November 1499 für die Verteidigung Riminis vor den herannahenden Truppen Caesare Borgias gewinnen wollte. Mit der Schenkung der *Hesperis* sollte dem Engagement des hohen venezianischen Staatsmannes bei dieser Angelegenheit offenbar Nachdruck verliehen werden, vgl. RICCI 1928, S. 32–36.

³⁷⁰ MARTIN WARNKE: *Der Kopf in der Hand*, in: Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, hrsg. von Michael Diers, Köln 1997, S. 108–120, hier S. 113 und 120, Anm. 13 macht bei Orsi auf den vermutlich frühesten Gebrauch der Formel *docta manus* (als Übersetzung bietet sich sowohl die „geschulte“ als auch die „gebildete“ Hand an) im Hinblick auf einen Maler aufmerksam.

³⁷¹ Roberto Orsi stammt aus einer Rimineser Familie, die den Malatesta eng verbunden war. Zum Studium ging er nach Ferrara, wo Guarino sein Lehrer und Basinio, Tito Vespasiano Strozzi u. a. seine Mitschüler wurden, um 1450 verbrachte er einige Zeit in Rom. Der Jurist, Historiker und Dichter verfasste für seinen Freund Basinio ein Gedicht zu dessen Hochzeit, ein zweites anlässlich seines Todes, vgl. die Aufzeichnungen von Angelo Battaglini in IRENIO AFFÒ: *Basini Parmensis poetae opera praestantiora*, Bd. 2, Rimini 1794, S. 189–197. Die engen Bande zu Basinio und das Lobgedicht auf Giovanni da Fano deuten auf den Einfluss, den Orsi für die Ausführung der Manuskripte mit den Bildern nach Basinios Tod gehabt haben mag. Anlässlich des Weggangs Giovanni da Fanos aus Rimini verfasste Orsi ein zweites Poem auf den Künstler, das RICCI 1928, S. 27–28 in Auszügen wiedergibt.

³⁷² Das hier erstmals ins Deutsche übertragene Gedicht im lateinischen Original bei BAXANDALL 1971, S. 94.

³⁷³ Strozzi äußert diesen Gedanken in dem Gedicht *Lucilla*, das er Leonello widmete, vgl. Walther Ludwig in STROZZI 1977, S. 17–18.

jungen Dichter aber zumindest gedanklich weiter zu beschäftigen schien, schlug er in einem Gedicht doch eine Reihe von würdigen Themen für dieses Genre vor: zuerst die militärischen Siege von Alfonso d’Aragona, dann das Leben Leonellos, die Taten Sigismondo Malatestas, Federico da Montefeltros, Francesco Sforzas und Ludovico Gonzagas oder die kriegerische Auseinandersetzung zwischen den Republiken Florenz und Venedig.³⁷⁴ Interessanterweise wurden fast alle der vorgeschlagenen epischen Stoffe in die Tat umgesetzt, obwohl zum Zeitpunkt des Gedichtes (1450) noch kein Dichter damit begonnen hatte. Strozzi selbst begann seine *Borsias*, die Borso d’Este, den Bruder Leonellos und ersten Herzog Ferraras, hymnisch besingt, in den frühen 1460er Jahren. Die Vollendung des Epos, das mit einem Kolloquium der Götter beginnt, zog sich bis in das 16. Jahrhundert hin. Als Borso, der anders als sein humanistisch versierter Bruder des Lateinischen nicht mächtig war und dem Ferrareser Gelehrtentum eine funktionalere Ausrichtung verpasste, im Jahr 1471 starb, waren erst vier Bücher der *Borsias* vollendet, was Strozzi nach fünfzehnjähriger Unterbrechung seines Vorhabens zu einer umfassenderen, die Dynastie der Este und ihre Verbündeten (der Vatikan, Mailand) einschließenden Dichtung veranlasste, die ihren Abschluss nie finden sollte.³⁷⁵ Vergils *Aeneis* bildete stilistisch und inhaltlich – angefangen mit der geplanten Zwölfzahl der Kapitel (nur zehn wurden vollendet), der Götterversammlung im Proömium, den zeitlichen Sprüngen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und den in die Zukunft weisenden Prophezeiungen bis hin zur trojanischen Verankerung des Hauses Este – den Orientierungspunkt des Epos, worauf nicht weiter eingegangen werden muss.³⁷⁶

Mit dem berühmten Vorbild teilt die *Borsias* aber vor allem den Reichtum an episodischen, bildhaften Beschreibungen, die Walther Ludwig, den besten Kenner des Poems, dazu veranlassten, dem Dichter ein außerordentliches Talent auf dem Feld der „gefälligen und lebendigen Erzählung (...) malerischer Vorgänge“ zuzugestehen: „Das optische Element ist so stark, dass man sich viele seiner Szenen in ein zeitgenössisches Gemälde umgesetzt vorstellen kann, und es finden sich auch in der Tat mehrere Parallelen zu den funktional gleichartigen Fresken des Schifanoia-Palastes in Ferrara.“³⁷⁷ Ein einheitlicher dramatischer Handlungszusammenhang fehlt dem Werk, stattdessen prunkt das Epos mit punktuellen, anschaulichen Schilderungen, die von Strozzi’s Affinität zur bildenden Kunst und seiner Augenzeugenschaft während vieler der Begebenheiten spürbar profitieren. Häufig richtet sich das Auge des Dichters auf Kunstwerke, weshalb die These gewagt werden darf, Strozzi wolle in einem *paragone* die anschaulichen Qualitäten eines Bildes – und der heutige Besucher kann sich kaum mehr eine Vorstellung von den vielen verlorenen Freskendekorationen in den urbanen und suburbanen Residenzen machen – mit sprachlichen Mitteln übertreffen. Gleich im ersten Buch wird Jupiters Mantel detailliert beschrieben, auf dem Minerva Bilder der vier Jahreszeiten eingewoben hat, die Strozzi als Personifikationen vor blühenden, schattigen oder erkalteten, vielfigurigen Landschaftspanoramen, die unwillkürlich Jahreszeitendarstellungen oder Monatsbilder der Buch-

³⁷⁴ *Erotica* II, 3, dieses Gedicht war dem seit 1448 in Neapel wirkenden Humanisten Giovanni Pontano gewidmet, was Strozzi’s Idee eines Epos für Alfonso d’Aragona an erster Stelle erklärt, Pontano hielt sich im Jahr 1450 in Ferrara auf, als er das Gedicht im Empfang nahm, vgl. STROZZI 1977, S. 19, Anm. 35. Pontano ist auch einer der Hauptpersonen der *Borsias*, dem neapolitanischen Gast wird in den Büchern V–X von Borso, Ferrara und den Este erzählt.

³⁷⁵ Die Umstände des jahrzehntelangen Arbeitsprozesses wurden mustergültig nachgezeichnet von Walther Ludwig in STROZZI 1977, S. 11–59, eine kurze Zusammenfassung mit Inhaltsangabe ebd., S. 225–226.

³⁷⁶ „Seine *Borsias* sollte die *Aeneis* des Hauses Este und ihres Herzogs Borso sein...“, HOFMANN 2001, S. 149. LIPPINCOTT 1989, S. 423 weist in dem Epos, neben der Orientierung an Vergil, aufgrund des entschieden panegyrischen Tons des Epos eine Abhängigkeit von Claudian nach.

³⁷⁷ Ludwig in STROZZI 1977, S. 58.

malerei in Erinnerung rufen, in Szene setzt.³⁷⁸ Den Sommer führt Strozzi seinen Lesern etwa durch einen nackten Jüngling vor Augen, der schwitzend und sonnengeplagt das Getreide mit einer Sense einholt, während im Hintergrund frisch gemähte Felder zu „sehen“ sind, von deren Bearbeitung sich einige Bauern im Schutze einer schattigen Eiche bei Brot und Wein ausruhen.³⁷⁹ Augenscheinlich verknüpfte Strozzi hier die antike textliche Vorlage – Ovids *Metamorphosen* – mit bekannten Jahreszeitendarstellungen, die in Ferrara eine lange Tradition haben, man denke nur an die skulptierten Monatsbilder aus dem 13. Jahrhundert, die einst in der *Porta dei Pellegrini* der Kathedrale aufgestellt gefunden hatten. In der berühmten kosmischen Handschrift *De Sphaera*, die sich spätestens 1491 in Ferrara befand³⁸⁰, sind auf dem Merkurbild Männer auf dem Feld mit ihren Sensen beschäftigt, während andere Speisen herbeitragen (Abb. 54). Im Maibild der Schifanoia-Fresken führen schwitzende Männer die gleiche Tätigkeit vor einer narrativen Landschaftsszenerie aus, in der weitere Figuren jahreszeitlich typische Aktivitäten verrichten (Abb. 55).

Im fünften Kapitel, das erst um 1485 verfasst wurde, will Strozzi dem fünfzehn Jahre zuvor verstorbenen Borso einen „Ruhmestempel“ errichten, an dem lebendig wirkende Marmorbilder („*fingam et caelato spirantia marmore signa*“) die großartigen Taten der Regenten aus dem Hause Este memorieren sollen.³⁸¹ Die von Strozzi offenbar fantasierten Standbilder für Borsos Großvater Alberto, Niccolo und Borso selbst haben ganz reale Vorbilder in den existierenden Skulpturen, die das Stadtbild Ferraras im Quattrocento prägten: Der Dichter erwähnt eine Statue Albertos, die bis heute an der Fassade des Ferrareser Doms zu sehen ist und von Strozzi bereits in einem seiner Gedichte beschrieben wurde.³⁸² Bei einer Darstellung des reitenden Niccolo d'Este muss sich Strozzi an das in den 1440er Jahren entstandene Reiterstandbild Baroncellis für Borsos Vater erinnern haben, dessen Errichtung bei den versammelten Humanisten rege Anteilnahme fand.³⁸³ Borso schließlich sitzt inmitten des Tempels von vier Tugenden umringt auf einem elfenbeinernen Thron, der unschwer mit der bronzenen Sitzstatue in Verbindung zu bringen ist, die zu Ehren des frisch gekürten Herzogs von Reggio und Modena im Jahr 1454 eingeweiht und auf einer antiken Säule auf der Piazza Maggiore aufgestellt wurde.³⁸⁴ Strozzi selbst wurde mit der Abfassung eines Epigramms für die Skulptur beauftragt, in dem in Hexametern von Borsos Streben nach Gerechtigkeit und Frieden die Rede ist – Tugenden, die an Baroncellis Statue bildlich nicht begegnen, wo vier Genien an den Ecken

³⁷⁸ *Borsias* I, 299–328. In den *Metamorphosen* 2, 25–30, thematisiert Ovid Figuren der Jahreszeiten, die den Thron Jupiters umstehen, belässt es aber bei je einer Zeile, während Strozzi die Beschreibung pittoresk ausweitet, vgl. STROZZI 1977, S. 240–241.

³⁷⁹ *Borsias* I, 307–315: „*Nuda coronatis spica flavente capillis / falce secat messes Aestas paribusque manipulis / per campum in cumulos simul agglomerarat aristas. / Cui fluidus rivis sese rubicunda per ora / sudor agit totosque humectat labilis artus. / Vimineis epulae calathis servantur agrestes, / nec decocta Ceres nec Bacchi munera desunt / lenitura sitim, patulisque veterrima ramis / messorum congesta tegit velamina quercus.*“ Vgl. STROZZI 1977, S. 240.

³⁸⁰ Die lombardische Handschrift wurde unter Francesco Sforza vor 1466 geschaffen und kam möglicherweise anlässlich der Hochzeit Anna Sforzas mit Alfonso d'Este 1491 nach Ferrara, vgl. ERNESTO MILANO: *Kommentar zu Handschrift De Sphaera der Biblioteca Estense*, Modena 1995, S. 10 und ALEXANDER 1994, S. 76; sie befindet sich noch heute in der Biblioteca Estense in Modena, Lat. 209, das Merkurbild fol. 10v, vgl. MILANO 1995, S. 72–74.

³⁸¹ *Borsias* V, 1–51, hier 6–8. Ludwig erkannte in STROZZI 1977, S. 289 in Vergils fiktiver Errichtung eines Ruhmestempels für Augustus, *Georgica* III, 12–36, das maßgebliche Vorbild; auch hier zieren Bilder den Ort.

³⁸² *Borsias* V, 9–11, die Bildbeschreibung in *Erotica* I, 1, 15–20, zu der aufrecht stehenden, 1393 aufgestellten Statue vgl. ROSENBERG 1974, S. 36–42 und ROSENBERG 1997, S. 25–45.

³⁸³ *Borsias* V, 12–13, auch zu dem verlorenen Reiterbild gibt es eine Beschreibung in *Erotica* I, 1, 21–16, vgl. ROSENBERG 1974, S. 42–60 und ROSENBERG 1997, S. 50–82.

³⁸⁴ *Borsias* V, 21–41, zu dem Epigramm vgl. STROZZI 1977, S. 22–23. Zu den Umständen der Errichtung vgl. ROSENBERG 1974, S. 61–75 und ROSENBERG 1997, S. 88–109.

des Plateaus Wappen in den Händen halten, in der fiktiven Thronbeschreibung der *Borsias* aber als *Justitia* und *Pax* auftreten.

Eine ausladende Bildbeschreibung liefert Strozzi im achten Kapitel während einer Episode, die sich zu Beginn der 1430er Jahre ereignet haben muss, als Borso bei Filippo Maria Visconti auf Schloss Cusago in der Nähe von Mailand eingeladen war.³⁸⁵ Borso nächtigte in einem Saal, der mit Wandteppichen geschmückt war, die im Verlauf des Quattrocento immer mehr in Mode gekommen waren. Gegenstand der über 100 Verse laufenden Ekphrasis sind die gewebten Bilder des Bettbehangs, deren mythologische Stoffe auf die *Metamorphosen* und die *Fasti* Ovids zurückzuführen sind.³⁸⁶ Ohne die Materialität des Bildträgers oder Raumzusammenhänge für den Leser nachvollziehbar zu erschließen, beschreibt Strozzi jede der fünf Geschichten – darunter Narziss und Echo, Orpheus und Eurydike, Arion und der Delphin – in kurzen Einzelszenen, wie sie den episodischen Metamorphosenillustrationen des späten Quattrocento entsprochen haben dürften.³⁸⁷ Bei dem mit viel *enárgeia* wiedergegebenen Ritt Arions auf dem Delphin führt Strozzi seinen Lesern die Bedrohung des Sängers durch die Seeräuber, die Bitte um einen letzten Gesang und die dramatische Rettung Arions durch einen vom betörenden Klang der Stimme herbeigerufenen Delphin in drei „Szenen“ vor Augen und filtert die von Ovid ausführlich dargestellte Erzählung in wenige packende „Bilder“ – ein Kompositionsprinzip, das den Bildkünstlern abgeschaut zu sein scheint.

Es ist aber unwahrscheinlich, dass Strozzi existierende Bildprogramme auf verlorenen Wandteppichen in seiner Ekphrasis wiedergeben konnte, die er in Ferrara oder Mailand, wo Tapisserien und Bettbehänge in höfischen Kreisen viel Nachfrage fanden, gesehen haben könnte. Wäre dem so, dann hätten wir es hier mit der ältesten Beschreibung von Tapisserien zu tun, die Ovids mythologische Verwandlungen zum Inhalt haben. Teppiche mit ovidischen Bildthemen sind erst für das 16. Jahrhundert in Italien nachgewiesen.³⁸⁸ Vieles spricht hingegen dafür, dass Strozzi im Sinne eines *paragone* gerade diejenigen Mythen für seine Ekphrasis selektiert hat, die von der Schönheit und Überlegenheit des Wortes künden. Orpheus betörte mit seinem Gesang Tiere, Menschen und Götter gleichermaßen, Arion verdankt seiner bezaubernd vorgetragenen Verskunst sein Leben, während Narziss hier nicht wie noch bei Alberti als Erfinder der Malerei³⁸⁹, sondern pejorativ als Metapher des äußeren Scheins gedeutet werden kann, wohingegen das Wesen der Dinge nur von der Dichtung durchleuchtet zu werden vermag.³⁹⁰ Dass Dichter in der zweiten Quattrocentohälfte mit den mythischen Poeten, die Vergil als Prototypen ihres

³⁸⁵ *Borsias* VIII, 396–617.

³⁸⁶ Auf den Vorhängen waren folgende Episoden zu sehen: Narziss und Echo (*Borsias* VIII, 453–464, vgl. *Metamorphosen* 3, 339–510), Orpheus und Eurydike (*Borsias* VII, 465–483, vgl. *Met.* 10, 1–147), Perseus und Andromeda (*Borsias* VIII, 484–503, vgl. *Met.* 4, 663–739), Arion und der Delphin (*Borsias* VIII, 504–537, vgl. *Fasti* 2, 79–118) und der Raub der Äpfel der Hesperiden durch Herkules (*Borsias* VIII, 538–547, vgl. nur kurz angerissen *Met.* 9, 189–190), dazu ausführlich Ludwig in STROZZI 1977, S. 362–365 und an Ludwig angelehnt ARNULF 2004, S. 508–510.

³⁸⁷ Das Mittelalter kannte bereits zahlreiche Ovidillustrationen innerhalb des *Ovide moralisé* und des *Ovidius moralizatus*; zur ersten Bebilderung der *Metamorphosen* kam es 1497 in Venedig, dazu die facettenreichen Beiträge in HERMANN WALTER / HANS-JÜRGEN HORN (Hrsg.): *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der Antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995.

³⁸⁸ Vgl. FELTON GIBBONS: *Ferrarese Tapestries of Metamorphosis*, in: *The Art Bulletin* 48 (1966), S. 409–411.

³⁸⁹ Vgl. *De pictura* II, 26.

³⁹⁰ Zum Narzissmythos, der im Übrigen erstmals im Quattrocento auf Filaretos Bronzetoren von Alt-St. Peter wiedergegeben wurde, vgl. GERHARD WOLF: „*Arte superficiem illam fontis amplecti*“. *Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei*, in: *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, hrsg. von Christine Göttler u.a., Emsdetten 1998, S. 11–39. ULRICH PFISTERER: *Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64/3 (2001), S. 305–330, hier S. 329–330 macht auf die negative Lesart des Narziss unter neuplatonischen Vorzeichen aufmerksam.

Metiers gegenüberstellt³⁹¹, in Verbindung gebracht wurden, bezeugen zwei Dichtermedaillen Giovanni Boldùs aus dem Jahr 1457, die auf der Vorderseite Orpheus mit der Lyra, ein anderes Mal den reitenden Arion zeigen.³⁹² Orientierungspunkte für die Bildbeschreibung könnten anstatt der Tapisserien Mantegnas Zwickelbilder an der Decke der *camera picta* geliefert haben, die wie bei Strozzi in jeweils drei geschiedenen Szenen die Geschichten um Arion und Orpheus beredt wiedergeben.³⁹³ Zur ersten druckgrafischen Illustration der *Metamorphosen* kam es 1497 in Venedig, wo Giovanni dei Bonsignoris *Ovidio Methamorphoseos vulgare* mit 52 Holzschnitten, die mehrere Erzählschritte in je einem Bild zusammenfassen, visualisiert wurde.³⁹⁴ Bevor Ovid in den folgenden Jahrzehnten im großen Stil in Bilder übertragen wurde, zeugt Strozzi's Ekphrasis über die Bettbehänge von der bereits im späten Quattrocento zu spürenden Nähe von Epos, Mythos, Wort und Bild und dem daraus erwachsenden *paragone*.

Anschauliche Bildbeschreibungen waren zu Strozzi's Lebzeiten ein literarischer Topos in Ferrara, man muss nur auf die Gedichte auf Pisanellos Bilder oder auf die von Guarino inspirierten, von Cosmè Tura u. a. ausgeführten und von Basinio da Parma, Ciriaco d'Ancona und Lodovico Carbone besungenen Musen in Leonello d'Estes *studiolo* verweisen.³⁹⁵ Ein Glücksfall für die Kunstgeschichte stellt Giovanni Sabadino degli Arientis Abhandlung *De triumphis religionis* (1497) dar, die Ercole d'Estes Tugenden der Reihe nach ins Auge fasst, im fünften Kapitel zur *magnificentia* – dem Herzstück des Traktates – aber auf die Dekorationen der *palazzi* Belfiore und Belriguardo zu sprechen kommt.³⁹⁶ Unter gelegentlichem Rückgriff auf Ekphrasen beschreibt der Humanist Raum für Raum die fürstlichen Residenzen und führt u. a. ein Familienporträt der Este, ein „lebensechtes“ Reiterbild Ercoles und höfische Ereignisse wie die Hochzeit des Herzogs mit Eleonora d'Aragona an, die an den Wänden zu sehen waren. Die Vermutung, wonach viele der teils zerstörten Paläste im Herrschaftsgebiet der Este aufwendig mit Episoden zeitgeschichtlichen Inhaltes freskiert waren, erfährt hier ihre Bestätigung.

³⁹¹ Vergil: *Eklogen* 8, 55–56.

³⁹² Auf der Medaille für Nicolaus Schliker wird der Dichter als „ALTER Q[ue] ORPEHEV[s]“ geadelt, die andere Medaille mit Bezug zu Arion ist Filippo Maserano gewidmet, vgl. zu den beiden Medaillen Pollard 2007, S. 180–181, Kat.-Nr. 160–161 und WOLF-DIETER LÖHR: *Höfische Stimmung. Künstlerkonkurrenz und Fürstenrepräsentation auf einer Medaillenserie Giovanni Boldùs von 1457*, in: *Die Renaissancemedaille in Deutschland und Italien*, hrsg. von Georg Satzinger, Münster 2003, S. 9–54.

³⁹³ Die monochromen Bilder in den Zwickeln zeigen Arions letzten Gesang, der den Delphin anlockt (I), die Rettung durch den Delphin (II) und die Verurteilung der Seeräuber durch Periander (III), die letzte Szene ist nicht Gegenstand der Ekphrasis Strozzi's. Zur Decke der *camera picta* vgl. RONALD LIGHTBOWN: *Mantegna*, Berkeley/Los Angeles 1986, S. 100 und MICHELE CORDARO (Hrsg.): *Mantegna. La Camera degli Sposi*, Mailand 1992, S. 57–69 mit den Abb. S. 67–68.

³⁹⁴ Dieser Zyklus setzte für ein halbes Jahrhundert den Standart für Ovidillustrationen, auf den sich u. a. auch Giovanni Bellini berufen konnte, vgl. GERLINDE HUBER-REBENICH: *Die Holzschnitte zum Ovidio Methamorphoseos vulgare in ihrem Textbezug*, in: WALTER/HORN 1995, S. 48–57.

³⁹⁵ Gemeint sind unter den Bildern Pisanellos das während eines Malerwettstreites mit Jacopo Bellini (1441) entstandene Porträt von Leonello d'Este (Accademia Carrara, Bergamo), die *gara* und die Bilder beschreibt Ullisse de Aleotti in einem hymnischen Gedicht, veröffentlicht und interpretiert u. a. bei NORBERTO GRAMACCINI: *Wie Jacopo Bellini Pisanello besiegte. Der Ferrareser Wettbewerb von 1441*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 1 (1982), S. 27–53, ferner standen die Medaillen Pisanellos im Augenschein von Dichtern und Humanisten. Zum Anteil Guarinos an der Konzeption der Musentafeln vgl. BAXANDALL 1965 und CAMPBELL 1998, S. 29–36, der Brief Guarinos mit den Beschreibungen der Musen S. 169, Anm. 5. Zu den Gedichten der Humanisten auf die in verschiedenen Museen verstreuten und unvollständigen Musen vgl. CAMPBELL 1998, S. 31 u. 45–46.

³⁹⁶ Das Traktat (BAV, Ms. Rossiana 176) wurde von WERNER L. GUNDERSHEIMER: *Art and Life at the Court of Ercole d'Este: The „De triumphis religionis“ of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Genf 1972 veröffentlicht und kommentiert, vgl. auch GUNDERSHEIMER 1973, S. 249–271, wo der Autor besonders auf die Palastbeschreibungen eingeht, zu Giovanni Sabadino degli Arienti (1445–1510), der Humanist, Poet und Sekretär in Bologna und Ferrara war, vgl. GHINO GHINASSI: *Giovanni Sabadino degli Arienti*, in: *DBI* 4 (1962), S. 154–156. Über die Autoren der Freskenprogramme erfährt man in dem Traktat nichts.

Es ist kaum vorstellbar, dass Strozzi bei der anschaulichen Schilderung höfischer Feste, von Umzügen, Jagdgesellschaften und Unterredungen in der *Borsias* nicht einige der Fresken vor Augen hatte, die das alltägliche Hofleben gleichfalls thematisieren und die *magnificentia* des Herrschers repräsentierten. Die Monatsfresken im *Salone dei Mesi* des Palazzo Schifanoia, das am besten erhaltene Ferrareser Bildzeugnis aus der Regierungszeit von Borso d'Este, zeigen den Herzog in den höfischen Szenen des unteren Registers als uneingeschränkten Protagonisten. Strozzi's lebhaft geschilderter Ausritt einer illustren Jagdgesellschaft stellt dem eingeweihten Leser unwillkürlich Francesco del Cossas Märzbild (1469/70) vor Augen, das – nimmt man die Abfassung der dafür ausschlaggebenden Kapitel V–X in den Jahren zwischen 1485 und 1496 an³⁹⁷ – einige Jahre vor dem Epos gemalt wurde (Abb. 56).³⁹⁸ Das simultane Erscheinen Borsos im Märzbild – rechts während einer Unterredung, links beim Ausritt und im Hintergrund auf der Jagd – entspricht dem punktuellen Erzählstil der *Borsias*, bei der der Herzog stets Dreh- und Angelpunkt der Handlung ist. Man sieht ihn umgeben von Höflingen mit vielsagendem Handgestus auf einem Schimmel reiten, bei dem es sich offenbar um jenen schwanweißen maurischen Hengst mit vergoldetem Zaumzeug handeln könnte, den Strozzi seinem Herzog im Epos zuteilte.³⁹⁹ Ein weiterer Hinweis für einen Bezug zwischen den Fresken im *Salone dei Mesi* und der *Borsias* ist der Triumph der Venus im Aprilbild, der in Strozzi's Beschreibung aber in entscheidenden Details von Cossas Bild abweicht.⁴⁰⁰ In beiden Werken werden Mythos und Zeitgeschichte zueinander in Beziehung gesetzt, wodurch der höfische Alltag im Einklang mit einer höheren Ordnung und als kosmische Vorsehung präsentiert wird.

Es steht außer Frage, dass Strozzi die Fresken im Palazzo Schifanoia kannte, keine Anhaltspunkte gibt es jedoch hinsichtlich der Mutmaßung, ob der Dichter – wie spekuliert wurde – für die Erarbeitung des Bildprogramms mitverantwortlich zeichnete.⁴⁰¹ Kristen Lippincott stellte einen Zusammenhang zwischen der Ikonografie der Fresken und dem unter Guarino in Ferrara praktizierten Rhetorikunterricht her, an dem Strozzi teilnahm: Demnach erklärt sich die komplexe Struktur der Bilder vor allem des oberen Registers aus grammatikalischen und rhetorischen Übungen, mit denen Guarino das lateinische Wort- und Bildgedächtnis seiner Schüler zu trainieren pflegte.⁴⁰²

³⁹⁷ Vgl. STROZZI 1977, S. 49 u. 53.

³⁹⁸ *Borsias* X, 30–212, dazu Ludwigs Ausführungen in STROZZI 1977, S. 384–387.

³⁹⁹ Der Hengst war ein Geschenk Filippo Maria Viscontis, vgl. *Borsias* X, 62–68, Strozzi's Beschreibung folgt *Aeneis* 4, 134–135.

⁴⁰⁰ *Borsias* II, 1–48. Strozzi lässt Venus auf einem von vier Schwänen gezogenen, mit Girlanden behangenen Wagen Platz nehmen, bei Cossa sind es nur zwei Schwäne. Übereinstimmungen gibt es hinsichtlich der begleitenden Tauben und des Blumenkranzes im goldenen Haar der Venus; auch die drei Grazien, die sich im Fresko am linken Bildrand auf einer Anhöhe befinden, finden in der *Borsias* Erwähnung. Strozzi's Triumphzug, der an Petrarca's *Trionfo d'amore* orientiert ist, führt über blumige Wiesen, bei Cossa über Wasser, auch Amor ist im Bild nur auf dem Gürtel der Venus zu erkennen. Vom gefesselten Mars, der im Fresko vor Venus kniet, ist bei Strozzi nicht die Rede. Die literarischen Quellen für das Fresko sind eher im *Libellus de Deorum Imaginibus*, Boccaccio's *Genealogia Deorum* und Petrarca's *Africa* III, 210–212 zu suchen, vgl. CLAUDIA CIERI VIA: *I trionfi, il mito e l'amore: la fascia superiore dei Mesi negli affreschi di Palazzo Schifanoia*, in: Atlante di Schifanoia, hrsg. von Ranieri Varese, Modena 1989, S. 37–55, hier S. 42–43.

⁴⁰¹ Eine Involvierung Strozzi's vermutet STEFANIA MACIOCE: *La "Borsiad" di Tito V. Strozzi e la Sala dei Mesi di Palazzo Schifanoia*, in: *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte* 2 (1982/83), 3–13, hier S. 7–8.

⁴⁰² KIRSTEN LIPPINCOTT: *The Iconography of the Salone dei Mesi and the Study of Grammar in Fifteenth-Century Ferrara*, in: *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441–1598*, hrsg. von Marianne Pade, Lene Waage Petersen und Daniela Quarta, Modena 1990, S. 93–109. Die Autorin vermutet „that the Schifanoia program was almost certainly devised by a humanist who, being in Ferrara during the second half of the fifteenth century, would have been much more highly trained in problems related to grammar than to the job of picture-making“, S. 102.

Strozzi's Umgang mit den Malern am Hof und seine Affinität zu den Bildkünsten sind hinlänglich belegt: Der Guarino-Schüler schrieb für Pisanello ein ekphrastisches Lobgedicht, Sperandio fertigte für den Dichter eine Medaille und eine Plakette, während Baldassare d'Este ein Porträtmalerei des Poeten ausführte.⁴⁰³ Mit Cosmè Tura verband Strozzi eine Freundschaft, die in zwei Gedichten auf den Maler ihren literarischen Ausdruck fand, in denen der Dichter die Gelegenheit nicht auslässt, auf die Überlegenheit der Verskunst gegenüber der Malerei anzuspielen.⁴⁰⁴

Unverkennbar lässt sich eine Analogie zwischen dem „epischen“ Erzählstil der Monatsfresken und dem „visuellen“ Erzählstil der *Borsias* herstellen: Die wie beiläufig geschilderten, alltäglichen Begebenheiten im unteren Register des *Salone dei Mesi*, die in ihrer Detailliertheit viele Parallelen zu Tapisserien und Miniaturen aufweisen,⁴⁰⁵ sind bestrebt, ein möglichst lebendiges, authentisches Bild des Hoflebens unter Borso wiederzugeben und sperren sich genauso wie Strozzi's Epos gegen blanke Panegyrik.⁴⁰⁶ Beide Werke geben den Anschein, ihr Autor sei zufälliger Augenzeuge unmittelbar sich ereignender Episoden, die der Künstler mit Pinsel oder Feder festhalte. Strozzi verliert sich in kleine, genau beobachtete, offenbar nebensächliche Details wie die freskierten Landschaften des *Salone* in die letzten für das Auge kaum noch wahrnehmbaren Winkel des Horizontes. Hier soll das Auge, dort das Ohr durch glaubhafte – reale oder fiktive – Bilder von der Tugendhaftigkeit des Protagonisten überzeugt werden. Intermediale Dialoge zwischen Bildern im Bild wie dem Schild aus der Schmiede des Vulkan⁴⁰⁷ oder dem Profilrelief Borsos im Torbogen des Märzbildes über dem „realen“ Borso⁴⁰⁸, Inschriften, die an vielen Stellen „erschallenden“ Instrumente und die fingierte Architektur sind ein mit der Kultur der Ekphrasis korrespondierendes Stilmittel, von dem auch Strozzi reichlich Gebrauch machte. Man muss nicht so weit gehen, eine – wie von Ludwig konstatierte – Wettbewerbssituation zwischen den Fresken und Strozzi herzuleiten, der das „Bild [hier das Märzbild], in einem anderen künstlerischen Medium gestaltend, übertreffen“⁴⁰⁹ wolle, es reicht bereits, auf die vielfältigen Parallelen hinzuweisen, die in der *Sichtbarkeit*, dem Vor-Augen-Stellen des Hoflebens, zusammenzufassen sind und Strozzi ein Authentizitäts-

⁴⁰³ Zur Medaille vgl. HILL 1984, S. 101, Kat.-Nr. 394, möglicherweise fertigte auch Pisanello eine Medaille für den Dichter, ebd., S. 13, zur Plakette ebd., S. 33, Kat.-Nr. 125. Bei dem Gemälde handelt es sich um ein Profilbildnis auf Leinwand, das sich heute in der Collezione Cini in Venedig befindet.

⁴⁰⁴ Darauf macht CAMPBELL 1998, S. 54–55 aufmerksam: Turas Werk wird seiner Lebendigkeit wegen ausgiebig gewürdigt, der ephemere, der Entropie ausgesetzte Charakter jedes an materielle Träger gebundenen Kunstwerkes aber latent unterstellt. Das Gedicht findet sich in *Erotica IV*, eine englische Übersetzung bei CREIGHTON GILBERT: *Italian Art, 1400–1500: Sources and Documents*, New Jersey 1980, S. 187–188.

⁴⁰⁵ Auf die Verwandtschaft der Fresken mit burgundischen oder flämischen Miniaturen, die in Monatsbildern mit naturalistischem Detail das alltägliche Leben wiedergeben, macht GUNDERSHEIMER 1973, S. 137 u. 243–244 mehrmals aufmerksam.

⁴⁰⁶ In dieser Beobachtung folge ich LUCIANO CHELES: *L'immagine del Principe tra informalità e ostentazione*, in: *Atlante di Schifanoia*, hrsg. von Ranieri Varese, Modena 1989, S. 57–63, hier S. 57.

⁴⁰⁷ Im oberen Register des Septemberbildes sind links Zyklopen in der Schmiede Vulkans, der in der Bildmitte auf einem Triumphwagen Platz genommen hat, mit dem Schmieden von Rüstungsteilen beschäftigt, am Eingang der Schmiede hängt ein Schild, auf dem die Wölfin Romulus und Remus säugt, dahinter fließt der Tiber vor einer mauerumgürteten Stadt, in der die Engelsburg gut zu erkennen ist. Der Maler setzt hier freilich Teile aus Vergils berühmter Schildbeschreibung in *Aeneis VIII*, 626–728 (hier die Sage von den Zwillingen und der Wölfin, *Aeneis VIII*, 630–634) visuell um. Vgl. zum Septemberbild und dem geschmiedeten Schild CIERI VIA 1989, S. 52 und MARCO BERTOZZI: *L'autunno di Schifanoia: Il mito di Vulcano nel mese di settembre*, in: *Gli dei a corte: Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, hrsg. von Gianni Venturi und Francesca Cappelletti, Florenz 2009, S. 71–84, der den Schild auch als Schild des Aeneas richtig identifiziert, S. 73 u. 79.

⁴⁰⁸ Borsos Profilbildnis befindet sich in der triumphbogenartigen Architektur am rechten Bildrand im Tympanon über der im Gebälk zu lesenden Inschrift *IVSTICIA*. Borso scheint die Kardinaltugend inkorporieren zu wollen, was er in der Rechtsprechungsszene unter dem Bogen sogleich unter Beweis stellt.

⁴⁰⁹ Ludwig in STROZZI 1977, S. 385.

steigerndes Instrument zur Verfügung stellten, die der unmittelbar-lebendigen Wirkung der *Borsias* nachhaltig zu Gute kam.

Strozzi's „Meisterwerk humanistischer Sprachkunst“⁴¹⁰, das dem Leser bis heute die Präsenz des Ferrareser Hoflebens zu vermitteln vermag, galt als verschollen, bis Paul O. Kristeller im Jahr 1961 eine Abschrift der *Borsias* in der Folger Shakespeare Library in Washington fand, und kurz darauf eine zweite, die sich heute ebenfalls in Washington befindet.⁴¹¹ Zu Lebzeiten Strozzi's erscheint lediglich ein kurzer Auszug aus dem Werk in einer mit *bianchi girari* aufwendig dekorierten Miszellenhandschrift, der Autograf gilt als verloren.⁴¹² Unter den Gelehrten um Alfonso I. war das Epos nach seiner Fertigstellung im 16. Jahrhundert in Vergessenheit geraten, konnte man sich doch bei Hof für diesen umfangreichen, an Aktualität mangelnden Stoff kaum mehr erwärmen. So fiel die *Borsias* ihrer langen Entstehungszeit zum Opfer. An der Entwicklung des humanistischen Epos im Quattrocento, das ohne die visuelle Komponente nicht vorzustellen ist, und an der narrativ-epischen Freskenmalerei am Hof hatte Strozzi aber entscheidenden Anteil.

2.4 Francesco Filelfo's *Sphortias*

Das Projekt der *Sphortias* ist mit dem Projekt einer Sforza-Historiografie eng verbunden, auch wenn beide Unternehmungen – ein Epos auf der einen, ein Geschichtswerk auf der anderen Seite – „two separate projects right from their inception“⁴¹³ waren. Mit der Inthronisierung Francesco Sforzas im Jahr 1450 wuchs in Mailand das Bedürfnis nach einer Erzählung des glorreichen politischen Aufstiegs des ehemaligen Feldherrn. Der Druck nahm noch zu, war man in der Kanzlei des Herzogs doch über den Fortschritt der *Rerum gestarum Alfonsi regis*, die Bartolomeo Facio für Alfonso d' Aragona verfasste, der wie Francesco Sforza Ansprüche auf Mailand erhob, gut informiert.⁴¹⁴ Zunächst wurde Francesco Filelfo (1398–1481), der in Pavia Rhetorik unterrichtete⁴¹⁵, mit der Aufgabe betraut, der aber – der Poesie mehr zugeneigt als der Historiografie – mehr Energie in die *Sphortias* steckte, so dass das Projekt erst in die Hände Lodrisio Crivellis gelegt wurde, um schließlich von Giovanni Simonetta in den 1480er Jahren vollendet zu werden.⁴¹⁶ Die vier Handschriften der *Commentarii rerum gestarum Francisci Sfortiae*, die unter Ludovico Sforza in der italienischen Übersetzung Cristoforo Landinos (*La Sforziada*) gedruckt wurden, warten mit beeindruckenden Frontispizen aus der Hand Giovan Pietro Biragos auf, die hier aber nicht Gegenstand der Untersuchung sein können.⁴¹⁷ Eine andere

⁴¹⁰ STROZZI 1977, S. 59.

⁴¹¹ Tito V. Strozzi: *Borsias*, Folger Shakespeare Library, Washington, V a 123, es handelt sich um eine Abschrift aus dem 16. Jahrhundert, die der ferraresische Historiker Alessandro Sardi für seine Privatbibliothek angefertigt hatte, vgl. Ludwig in STROZZI 1977, S. 59–64, der die Handschriften auf den Hinweis Kristellers hin eingehend untersuchte.

⁴¹² Teile aus Kapitel VI, die von der mythischen Urgeschichte der Este berichten, exzerpierte Strozzi für Ercole d'Este, sie finden sich in Ferrara, Biblioteca Estense, Est. lat. 679.

⁴¹³ IANZITI 1988, S. 70. Die erste moderne Edition der *Sphortias* liegt mit FILELFO 2013 vor. Zur *Sphortias* aus philologischer Sicht vgl. ZABUGHIN 1921, S. 297–299; eine grundlegende Behandlung des Epos bei DIANA ROBIN: *Filelfo in Milan*, Princeton 1991, S. 56–81; zur Rezeption der *Aeneis* in der *Sphortias* vgl. CRAIG KALLENDORF: *The other Virgil: Pessimistic Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford 2007, S. 50–66.

⁴¹⁴ Der Ton der *Rerum gestarum* stellt Francesco Sforza in ein ungünstiges Licht, vgl. IANZITI 1988, S. 48–49 u. 119–121.

⁴¹⁵ Zur Vita Filelfo's vgl. PAOLO VITI: *Francesco Filelfo*, in: DBI 47 (1997), S. 613–626. Zu dem Autor aus vielerlei Perspektiven vgl. JEROEN DE KEYSER (Hrsg.): *Francesco Filelfo: Man of Letters*, Leiden 2019.

⁴¹⁶ Vgl. die lange Geschichte der Sforza-Historiografie ausführlich bei IANZITI 1988, vgl. auch LIPPINCOTT 1989, S. 426.

⁴¹⁷ London, British Library, G. 7251; Paris, BnF, Vélins 724; Warschau, Biblioteka Narodowa, Inc. F. 1347; eine vierte Handschrift wurde zerschnitten, Florenz, Uffizien, inv. nos 843, 4423–4430, zu den aufwendigen Frontispizen, die mit sehr realistischen Profilporträts des ergrauten Francesco Sforza, Gian Galeazzos und

Geschichte der Taten Francesco Sforzas, die Pier Candido Decembrio wohl zu Beginn der 1460er Jahre verfasste, ist jüngst in englischer Übersetzung erschienen.⁴¹⁸

Doch zurück zum Epos. Francesco Filelfo nimmt 1453 mit Sigismondo Malatesta Kontakt auf, um an Material für sein Schreibprojekt zu kommen, das die turbulenten Ereignisse der Jahre 1447 bis 1450 literarisch zu fassen versucht.⁴¹⁹ Als er im selben Jahr auf einer Reise nach Neapel, wo er von Alfonso d’Aragona zum Dichter gekrönt wurde, in Rimini Station macht, schreibt er für Basinio da Parma eine Ode in griechischen Hexametern.⁴²⁰ Mit aller Wahrscheinlichkeit konnten sich die beiden Dichter bei dieser Gelegenheit über die geplanten Epen austauschen. Für die *Hesperis* mag die Begegnung zwischen Basinio und Filelfo das initiierende Moment gewesen sein, gehen Filelfos Pläne zur Abfassung der *Sphortias* doch in das Jahr 1451 zurück.⁴²¹ Der Dichter gab sich alle Mühe, erste Kostproben seiner *Sphortias* ab 1453 an verschiedene Höfe – Mantua, Urbino, Ferrara, Neapel und Rimini – zu versenden. Offenbar gab Filelfo auf seinem Weg nach Neapel in Ferrara und Rimini Lesungen seines im Entstehen begriffenen Werkes, nicht zuletzt deshalb, um neue Mäzene zu gewinnen.

Von den ursprünglich anvisierten 24 Büchern des Epos – so viele Kapitel wie die *Ilias* – brachte Filelfo elf zu Papier.⁴²² Nach dem Tod Filippo Maria Viscontis (1447) schürten die Götter zwischen Mailand und Venedig einen Krieg, in den Francesco Sforza, der in vielen lombardischen Städten als Befreier willkommen geheißen wird, eintritt (Buch I–II). Buch III – das Herzstück der *Sphortias* – schildert mit größter Beobachtungsgabe die Belagerung und den Widerstand der rebellierenden Stadt Piacenza, die Filelfo zu einem neuen Troja stilisiert.⁴²³ Anstatt platter Panegyrik gibt der Dichter hier *en detail* den brutalen Verlauf der Unterwerfung wieder und spart die in den Historiografien verschwiegenen Plünderungen und Vergewaltigungen nicht aus.⁴²⁴ Das Kapitel endet mit einer feurigen Rede Francesco Sforzas, an die sich eine Liebesgeschichte anschließt, in deren Verlauf sich der Held als Herr über seine Leidenschaften erweist (Buch IV). Camilla, die Kriegerin der *Aeneis*⁴²⁵, wird in Buch V zum Vorbild für Bianca Maria Sforza, die die Venezianer im Kampf besiegt. Ein neuerliches Kolloquium der Götter, athletische Spiele in den Lagern der Sforza-Armee und eine Revolte in Mailand zur Zeit der Ambrosianischen Republik sind Gegenstand der letzten in Angriff genommenen Bücher (VI–IX).

Filelfo modelliert den packend geschriebenen Geschichtsstoff klar nach der *Aeneis*, was an vielen Stellen sichtbar wird, auch Homers *Ilias* stand für ganze Passagen des Hellenisten Pate.⁴²⁶ Mit der Visualität der antiken Vorbilder war Filelfo vertraut: Anfang der 1440er

Ludovicos aufwarten, dazu beredte Szenen wie die Schifffahrt Gian Galeazzos (Paris) oder das Symposium Francescos mit Fabius, Scipio, Pompeius, Caesar, Hannibal, Epaminondas und Themistocles (Florenz) vgl. MARC EVANS: *Italian Manuscript Illumination 1460–1560*, in: Treasures from the British Library, Ausstellungskatalog London/Malibu/New York 1983–84, S. 89–95 u. MARC EVANS: *New Light on the „Sforziade“ Frontispieces of Giovan Pietro Birago*, in: British Library Journal 13/2 (1987), S. 232–247.

⁴¹⁸ PIER CANDIDO DECEMBRIO: *Annotatio rerum gestarum in vita illustrissimi Francisci Sfortiae quarti mediolanensis ducis*, in: Lives of the Milanese Tyrants, hrsg. von Gary Ianziti und Massimo Zaggia, Cambridge und London 2019, S. 150–248.

⁴¹⁹ Vgl. IANZITI 1988, S. 61–63.

⁴²⁰ Das Gedicht in FRANCESCO FILELFO: *Odes*, hrsg. von Diana Robin, Cambridge 2009, S. 326–327 u. der Hinweis zum Treffen in Rimini auf S. 363.

⁴²¹ Im Juni 1451 war das erste Buch bereits vollendet, vgl. VITI 1997, S. 622.

⁴²² Im Jahr 1455 wurden die ersten vier Bücher publiziert, bis 1463 folgten vier weitere Bücher, die Abfassung der folgenden Kapitel, die Fragment geblieben sind, zog sich bis 1472 hin, vgl. VITI 1997, S. 622.

⁴²³ Vgl. *Aeneis* II u. ROBIN 1991, S. 63–80.

⁴²⁴ Vgl. ROBIN 1991, ebd. und das Urteil von ZABUGHIN 1921, S. 299 über Filelfos Erzählstil: „Vi sentiamo pulsare tutta la vita del piccolo mondo soldatesco italiano del Quattrocento.“

⁴²⁵ Vgl. *Aeneis* XI, 432–900.

⁴²⁶ ROBIN 1991, S. 61–62 hebt die Anlehnung an Vergil hervor, gleiches unterstreicht KALLENDORF 2007, für das Eingreifen der Götter in Buch VI nahm Filelfo die *Ilias* XX als Vorlage, vgl. ROBIN 1991, S. 63, zum

Jahre übergibt Teodoro Gaza seinem Freund eine monumentale griechische Abschrift der *Ilias*, auf deren Eingangsminiatur sich der Schild des Achill als Anspielung auf die intellektuellen Interessen des Dichters befindet (Abb. 57). Zwei gerüstete Könige haben auf der von *bianchi girari* eingefassten Miniatur ihre Schilde auf dem Boden abgelegt, auf dem rechten Schild ist ein Adler, links in mehreren Ringen die nächtlichen Sterne, der Himmel, der Ozean und die Erde wiedergegeben.⁴²⁷ Die mit dem Schild verknüpfte Präsenz alter Geschichte, das Aufgehen des mythischen antiken Epos in der jüngsten Geschichte Mailands, hat Filelfo mit der *Sphortias* vehement vorangetrieben; ein Echo zeigt sich in der Darstellung des reitenden Francesco Sforza – alias Aeneas – in der Initiale einer Vergil-Handschrift (Abb. 58).⁴²⁸ Über dem Herzog sitzt Vergil, in dessen Nachfolge sich Filelfo wähnte, an seinem Schreibtisch.

Anders als Sigismondos Heldentaten in den *Hesperis* fanden die Ereignisse der *Sphortias* keine Visualisierung in den insgesamt acht Manuskripten, die im 15. Jahrhundert von Filelfos Epos angefertigt wurden.⁴²⁹ Dass Wörter und Bilder auch am Hof der Sforza ein fruchtbares Konkurrenzverhältnis für die Belange der Geschichtsdarstellung eingingen, zeigt aber der Umstand, dass im Jahr 1450 mit Filelfo nicht nur ein hervorragender Wortkünstler nach Mailand berufen wurde, sondern auch Filarete, der sich wenige Jahre zuvor am Bronzetur von Alt-St. Peter unter anderem als Erschaffer von zeithistorischen Bildplatten empfohlen hatte (Abb. 53).⁴³⁰ Filelfo und Filarete waren in Mailand enge Vertraute, worauf die vor 1459 entstandene Medaille Filaretes mit dem Profilbildnis Filelfos und das Gedicht, das der Humanist für seinen Künstlerfreund schrieb, hinweisen.⁴³¹ Filarete stand bereit, die Taten seines Herzogs, die Filelfo in der *Sphortias* beschrieb, in Bronze für alle Zeit festzuhalten. Seine Bilder hätten dann vielleicht Ähnlichkeit mit den Darstellungen gehabt, die im *Codice Sforza*, einem von Filelfo verfassten Lehrbuch für den jungen Ludovico Sforza⁴³², zu sehen sind: Hier öffnen sich auf

Vorbild Homers auch PAOLO VITI: *L'umanesimo nell'Italia settentrionale e mediana*, in: *Stori della letteratura italiana*, Bd. III (Il Quattrocento), Rom 1996, S. 561.

⁴²⁷ Die Miniatur scheint aus dem Umfeld des Maestro delle Vitae Imperatorum zu stammen, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 32.1, fol. 17r, zur Übergabe der Handschrift vgl. CONCETTA BIANCA: *Teodoro Gaza*, in: *DBI 52* (1999), S. 737–746, hier S. 738, eine kurze Besprechung des Codex mit Abbildung der Miniatur findet sich bei GUGLIELMO CAVALLO (Hrsg.): *I luoghi della memoria. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, Rom 1994, S. 175.

⁴²⁸ Vergil: *Opera*, mit einem Kommentar des Servius, Valencia, Biblioteca General de la Universidad, ms. 891, olim 780, fol. 82r, 433 × 285 mm, 328 foll. Vgl. zu der Handschrift ALEXANDER 1994, S. 67.

⁴²⁹ Paris, BnF, lat. 8126 (I–VIII), Florenz, BL, Laur. 33.33 (Autograf, I–IV), Mailand, BA, H 97 sup (Autograf, I–VIII), Mailand, BT, 731 (C72) (Autograf, I–VIII), Vatikan, BAV, Vat. lat. 2921 (I–IV), Mailand, BA, R 12 sup., (I–VIII), Rom, Bibl. Casanatense 415 (C III 9), (Autograf, I–XI in Fragmenten), Venedig, BN Marciana, lat XIV. 262 (4719) (IV als Fragment).

⁴³⁰ Filaretes Bronzereliefs zeigen u. a. die Ereignisse des Konzils von Ferrara und Florenz (1438/39), bei denen der Papst Eugen IV. und der byzantinische Kaiser Johannes VIII. Palaiologus als Protagonisten auftreten, dazu v. a. ANDREAS THIELEMANN: *Altes und neues Rom. Zu Filaretes Bronzetür. Ein Drehbuch*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 63* (2002), S. 33–70, der die Entstehung der Bilder aus der Kultur der Ekphrasis erklärt, und PFISTERER 2003.

⁴³¹ Dazu vor allem MARIA BELTRAMINI: *Francesco Filelfo ed il Filarete: nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto della Milano sforzesca*, in: *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario*, hrsg. von Paola Barocchi, Pisa 1998, S. 119–125.

⁴³² Francesco Filelfo: *In Rhetoricam ad Herennium commentaria* („*Codice Sforza*“), Turin, Biblioteca Reale, Varia 75. Wie der Kolophon unterrichtet, wurde der von Filelfo verfasste Text von dem 15jährigen Ludovico Sforza am 27. November 1467 in Cremona niedergeschrieben, um der Mutter Bianca Maria Fortschritte seiner humanistischen Studien zu präsentieren. Die Miniaturen zeigen das Werk zweier verschiedener Künstler, der eine muss für die realistisch wiedergegebenen Profilbildnisse zuständig gewesen sein, die andere Hand zeichnete für die historischen Szenen verantwortlich; in beiden Fällen sind lombardische Künstler zu vermuten, die paduanische und ferraressische Vorbilder verarbeiten. Zur Handschrift vgl. (ohne dass hier auf die Miniaturen näher eingegangen wird) GIOVANNA GIACOBELLO BERNARD (Hrsg.): *Biblioteca*

zwölf Bildseiten weite Landschaftsräume, die in der Blattmitte einem vorgeblendeten Textspiegel weichen müssen, so dass sich die Bilder als Beitrag zu einem *paragone* zwischen verbaler und visueller Überlieferung von Geschichte verstehen lassen. Nicht zufällig handelt es sich bei dem Text um einen Kommentar Filelfos zur *Rhetorica ad Herennium*, einem ehemals Cicero zugeschriebenen Grundlagenwerk antiker Rhetorik, in dem u. a. die Visualität der Sprache behandelt wird.⁴³³ Die Handlung wird vom Text gleichsam an den Rand gedrängt, wo der Leser Reitergruppen, Belagerungen, Kämpfe, eine Seeschlacht, friedliche Landschaften und Städte in Augenschein nehmen kann (Abb. 59 u. 60). Dass es sich bei den Szenen nicht um zeitgenössische Geschichtsbilder, sondern um griechische und römische Historien handelt, machen die Profilporträts am rechten Rand eines jeden Seitenpaars klar, die in Anlehnung an Plutarchs *Vitae parallelae* immer paarweise wiedergegeben sind.⁴³⁴ Mit ihrem erhöhten Betrachterstandpunkt, dem weiten Panorama und den vielfigurigen Szenen erinnern die Bilder an die fast zeitgleich entstandenen Miniaturen Giovanni da Fanos im Epos *Hesperis*. Kaum vorstellbar, dass Filelfo keinen Einfluss auf die Bilder dieses didaktischen Codex gehabt hatte, aus dem er Ludovico vorzulesen pflegte. In einem Brief merkt der Humanist an, eigene Texte gern mit Bildern versehen zu lassen: „Non sarà fuor di proposito abbellire le stesse lettere e le pagine con figure campite e splendenti d’oro e di vari colori, che rechino piacere all’occhio.“⁴³⁵

Die ersten drei Blätter zeigen in den Bordüren eine Menge heraldischer Zeichen und fünf von geübter Hand ausgeführte Profilporträts in hochrechteckigem Format, die eine bis zu den Visconti zurückreichende Sforza-Genealogie bilden und sich an Porträtvorlagen Giovannino de’ Grassis, Pisanellos und Bonifacio Bembo orientieren (Abb. 59).⁴³⁶ Die folgende Seite wartet mit Belagerungszelten und einer Reitergruppe am unteren Bildrand auf, in deren Mitte Kyros der Große auszumachen ist, der sich mit seinen *capitani* berät, wie die vor ihm liegende Stadt Babylon am besten einzunehmen ist (Abb. 60). Kurzerhand entschließt sich der König von Persien, den Flusslauf des Euphrat, der sich an den Rändern des Bildes bis an den Horizont schlängelt, umzuleiten und so über das die Stadt umgebende, nunmehr trockene Flussbett in Babylon einzudringen. Diese Begebenheit wird von Xenophon, dessen *Kyrupädie* Filelfo übersetzte, in aller Anschaulichkeit beschrieben.⁴³⁷ König Kyros erscheint auf der gegenüberliegenden Seite im Porträt mit Krone und spitzem Hut. Der nebenstehende rhetorisch-enzyklopädische Text bringt ein paar Tugendbeispiele, geht aber nicht auf die Bilder ein. Interessant ist, dass Filarete – durch Filelfos Übersetzung der *Kyrupädie* über die griechische Historie in Kenntnis gesetzt – Xenophons Beschreibungen als Themen für Wandmalereien vorschlägt.⁴³⁸ Am Hof Francesco Sforzas waren Bonifacio Bembo und andere Maler zwischen 1456 und 1461 damit beschäftigt, in dem wiederhergestellten Visconti-Palast einen Freskenzyklus mit den Helden antiker Geschichte auszuführen, für die Filelfo, der auch für die Ikonografie des

Reale Torino, Florenz 1991, S. 88–91; LUIGI FIRPO: *Francesco Filelfo educatore e il „Codice Sforza“ della Biblioteca Reale di Torino*, Turin 1967.

⁴³³ Eine Lektüre des Textes konnte die Vermutung, Filelfo reflektiere über das Verhältnis von Wörtern und Bildern, jedoch nicht bestätigen.

⁴³⁴ Als Heldenpaare – je im Porträt und im narrativen Geschichtsbild – treten auf: Kyros und Xerxes (fol. 3v–4r), Themistokles und Leonidas (fol. 4v–5r), Romulus und Brutus (fol. 5v–6r), Marcus Furius Camillus und Fabius Maximus (fol. 6v–7r), Scipio und Alexander der Große (fol. 7v–8r), Hannibal (fol. 8v) und Caesar (fehlt), Augustus (fehlt) und Vespasian (fol. 9r).

⁴³⁵ Ein Schreiben Filelfos an Matteo da Trevi vom 1. Oktober 1475, zit. nach FIRPO 1967, S. 12.

⁴³⁶ Auf fol. 2r sind Gian Galeazzo und Filippo Maria Visconti wiedergegeben, fol. 2v zeigt den 1466 verstorbenen Francesco Sforza mit seiner Frau Bianca Maria, auf fol. 3r ist der jüngere Bruder Ludovicos, Ottaviano Maria Sforza, zu sehen.

⁴³⁷ Vgl. Xenophon: *Kyrupädie* VII, 5.9.

⁴³⁸ Filarete äußert sich darüber im *Trattato di Architettura* beim Entwurf der Fantasiestadt *Sforzinda*, vgl. den Hinweis bei SUSAN LANG: *Sforzinda, Filarete and Filelfo*, in: *JWCI* 35 (1972), S. 391–397, hier S. 396.

Programms – die Hauptquellen waren Xenophon und Plutarch – verantwortlich zeichnete, poetische Epigramme verfasst hat.⁴³⁹ Die im *Codice Sforza* und den Fresken versammelten antiken Helden wurden – genauso wie Aeneas, der das Muster für die *Sphortias* lieferte – von Filelfo als *exemplum virtutis* auserkoren, die den Sforza als Vorbild dienen sollten und die Machtansprüche der Dynastie legitimieren konnten. Zu einer Verbildlichung der militärischen Erfolge Francesco Sforzas kam es nicht, erst unter Galeazzo Maria Sforza (1466–1476) wurde die Vita des neuen Herzogs zum Gegenstand ausgreifender Freskenprogramme, auf denen wir antikisierende Bildthemen wie Schlachten und Belagerungen vergeblich suchen, war Galeazzo Maria den *cose militari* doch nur wenig zugeneigt.⁴⁴⁰ Filelfo, der auf dem letzten Blatt des *Codice Sforza* hinter einem Katheder und am unteren Bildrand noch einmal Auge in Auge mit seinem Schüler Ludovico Sforza abgebildet ist (Abb. 61), wurde unter dem neuen Machthaber das Gehalt gekürzt, seine *Sphortias* verlief im Sande.⁴⁴¹ Auch Filarete verließ Mailand nach dem Tod Francesco Sforzas, nachdem er seinen *Trattato di Architettura* abgeschlossen hatte. Dieser sah den Bau der Idealstadt *Sforzinda* vor, in der Ulrich Pfisterer zu Recht das architektonische Gegenstück zu den antikisierenden Schilderungen der *Sphortias* vermutete.⁴⁴²

2.5 Weitere Epen und deren Visualität

2.5.1 Matteo Zuppardos *Alfonseis*

Unter den großen Renaissance-Epen zeithistorischen Inhaltes ist Matteo Zuppardos *Alfonseis* das wahrscheinlich am wenigsten beachtete. Dabei handelt es sich bei dem von Gabriella Albanese vorbildlich edierten Werk⁴⁴³, das lange als verschollen galt und in nur einem einzigen Manuskript vorliegt⁴⁴⁴, um den noch fehlenden Mosaikstein quattrocentesker Epenproduktion, die in den 1450er Jahren mit Filelfos *Sphortias*, Basinios *Hesperis* und eben jener *Alfonseis* (1455–1457) ihre Hochkonjunktur erlebte. Zu erinnern sei an die Reise Filelfos nach Neapel anlässlich seiner Dichterkrönung im Jahr 1453, bei der er

⁴³⁹ Zu dem Freskenzyklus von *uomini famosi* in dem „Arengo“ genannten Palast vgl. 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 (1456–61 circa)*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 38 (1994), S. 183–217, das Epigramm zu Kyros auf S. 197.

⁴⁴⁰ Auf den Fresken im Castello di Pavia waren v. a. Jagdszenen und Turniere, aber auch der Empfang von Botschaftern und das Ankleiden des Herzogs dokumentiert, vgl. EVELYN SAMUELS WELCH: *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469*, in: The Art Bulletin 71/3 (1989), S. 352–375. Ein weiterer Freskenzyklus im Castello di Porta Giovia in Mailand zeigte ein ganz ähnliches Programm, vgl. EVELYN SAMUELS WELCH: *The Image of a Fifteenth-Century Court: Secular Frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan*, in: JWCI 53 (1990), S. 163–184. Zur Patronage Galeazzo Maria Sforzas vgl. die Studie von GREGORY LUBKIN: *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley 1994, v. a. S. 66–121.

⁴⁴¹ Eine italienische Fassung der *Sphortias*, die stark an Filelfo angelehnt ist, schloss Antonio Cornazzano im Jahr 1459 ab, von ihr gibt es einen einzigen Codex aus dem 15. Jahrhundert, Paris, BnF, cod. Ital. 1472, vgl. PAOLA FARENGA: *Antonio Cornazzano*, in: DBI 29 (1983), S. 123–132, hier S. 126–127.

⁴⁴² 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/Kassel 2002, S. 265–289, hier S. 279.

⁴⁴³ MATTEO ZUPPARDO: *Alfonseis*, hrsg. von Gabriella Albanese, Palermo 1990. Der mit einer Einleitung und einem Kommentar versehene Band stellt bis heute die einzige Studie zum Thema dar.

⁴⁴⁴ Matteo Zuppardo: *Alfonseis*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1570, 250 × 165 mm. Bei der Handschrift, die bis auf wenige *bianchi girari* auf dem Titelblatt und den farblich hervorgehobenen Initialen an jedem Kapitelanfang keinen Schmuck aufweist, handelt es sich sicher nicht um das Widmungsexemplar. Darauf lassen die vielen in den Text gestreuten Korrekturen Zuppardos schließen. In den Registern der *Biblioteca Reale* lässt sich der Besitz des Epos nicht nachweisen. Die Madrider Handschrift gelangte im 16. Jahrhundert nach Spanien, vgl. ZUPPARDO 1990, S. 83–84.

Entwürfe der *Sphortias* im Gepäck hatte und vortrug.⁴⁴⁵ Dass sich am Hof von Alfonso d’Aragona letztlich keiner der großen Humanisten an die Aufgabe wagte, sondern mit Matteo Zupardo ein dichterisch talentierter Jurist zur Feder griff, mag in der neapolitanischen Bevorzugung der Historiografie begründet liegen, um die es im nächsten Kapitel gehen soll.

Mit den weiter oben behandelten Epen teilt die *Alfonseis* die frappante Aktualität der besungenen Ereignisse, liegt Alfonsos Engagement im Kampf gegen die Türken (1455–1456), der den inhaltlichen Rahmen des Werkes vorgibt, zum Zeitpunkt der Arbeitsaufnahme nur wenige Tage zurück. Obwohl Alfonso bei den Gefechten auf dem Balkan nicht zugegen war, zeigt sich Zupardo deutlich bemüht, den Monarchen als Motor, ideologischen Kopf und damit als Hauptakteur der Auseinandersetzungen in Erscheinung treten zu lassen, der von Neapel aus die Fäden der *crociata* fest in den Händen hielt. Aragonesische Truppen ziehen in einen als heldenhaft verklärten Krieg, während die Rolle der Generäle Skanderbeg und Unniadi – die eigentlichen, historisch fassbaren Protagonisten – heruntergespielt wird. In einem topischen Traum erscheint dem König eine weibliche Personifikation Konstantinopels, die Alfonso zu einem Kreuzzug gegen jene Türken aufruft, von denen sie gerade beraubt und in Besitz genommen wurde (1453).⁴⁴⁶ Nach der ausführlich beschriebenen feierlichen Investitur (Buch II) ruft Alfonso zur Schlacht von Belgrad (1455, Buch III–IV), der eine zweite siegreiche Schlacht als dramatischer Höhepunkt folgt (1456, Buch IX). Der Konflikt mit Genua (Buch VI–VII) und eine *laudatio* auf den Helden (Buch X) runden die Handlung ab.⁴⁴⁷ Alle diese Ereignisse schildert Zupardo mit bemerkenswertem Realismus und einer Faktenkenntnis, die sich von der abenteuerlichen, fantasiereichen *Hesperis* deutlich abhebt. Gleichwohl wird der Mythos bemüht, um die Historie in einen göttlichen Plan einzuspannen. In Buch V und VII unternimmt Alfonso *Rückblicke* auf die mythologischen Helden Achilles und Aeneas, die Albanese als Ekphrasen bezeichnet, weil sie eine lebhaftere Schau des Mythos darstellen, der gleichsam parallel zur historischen Handlung verläuft und Alfonso mit den antiken Helden, die Türken mit den Trojanern in eine Linie stellt.⁴⁴⁸

Zupardos Epos muss im Zusammenhang mit einer ganzen Reihe von Texten aus der Feder so berühmter Humanisten wie Poggio Bracciolini, Flavio Biondo oder Giannozzo Manetti gelesen werden, die Alfonso zu einem Eingreifen gegen die Türken bewegen wollten.⁴⁴⁹ Aus diesem Anliegen entwickelte der neapolitanische Hofstaat eine komplexe Ikonografie, in der Alfonso als tugendsamer christlicher Ritter und Hl. Georg auftrat (Abb. 62).⁴⁵⁰ Der Schaukampf zwischen Aragonesen und Türken, der während des Triumphzuges am 26. Februar 1443 in Neapel aufgeführt wurde, evozierte einen auf einem Feindbild basierenden Machtanspruch, auf den die *Alfonseis* Jahre später antwortete.⁴⁵¹

⁴⁴⁵ Filelfo erreichte Neapel am 1. August 1453, zu seinem Aufenthalt und der wahrscheinlichen Lesung aus der *Sphortias* vgl. ROBIN 2009, S. 406, Anm. 23.

⁴⁴⁶ *Alfonseis* I, 19–81.

⁴⁴⁷ Zum historischen Kontext vgl. RYDER 1990, S. 289–305.

⁴⁴⁸ Vgl. Albanese in ZUPPARDO 1990, S. 66 u. 71, die Passagen sind stark an Statius *Achilleide* I (*Alfonseis* V, 12–212) und Vergils *Aeneis* I u. IV (*Alfonseis* VII, 167–230) angelehnt, deren visueller Sprache er sich bedient, zur Visualität bei Statius vgl. CHRISTOPHER CHINN: *Intertext, Metapoetry and Visuality in the Achilleid*, in: Brill’s Companion to Statius, hrsg. von William J. Dominik u. a., Leiden 2014.

⁴⁴⁹ Biondo adressierte sein *De expeditione in Turchos* an König Alfonso, zu Manetti vgl. PAUL BOTLEY: *Giannozzo Manetti, Alfonso of Aragon and Pompey the Great: a Crusading Document of 1455*, in: JWCI 67 (2004), S. 129–156.

⁴⁵⁰ Zur Bedeutung des Drachenhelmes, mit dem Alfonso auf mehreren Miniaturen zu sehen ist, und dessen Bezug zum hl. Georg vgl. Kap. 4.2.3, zur Kreuzzugs-Ikonografie Alfonsos vgl. JOAN MOLINA FIGUERAS: *Contra Turcos. Alfonso d’Aragona e la retorica visiva della crociata*, in: ABBAMONTE 2011a, S. 97–110.

⁴⁵¹ Zu dem Schauspiel vgl. MOLINA FIGUERAS 2011, S. 101–103.

2.5.2 Ugolino Verinos *Carlias*

Da es sich bei Ugolino Verinos Epos *Carlias*, die Angelo Poliziano einmal als das größte Werk seiner Zeit pries,⁴⁵² um kein zeithistorisches Epos handelt, sondern um eines, das die weit zurückliegenden Taten Karls des Großen zum Inhalt hat, soll es hier nur am Rande behandelt werden.⁴⁵³ Gleichwohl begegnet uns in dem Werk, an dem der florentinische Humanist seit 1465 arbeitete, eines der monumentalsten und wichtigsten Zeugnisse neulateinischer Dichtung, das wie so oft im 15. Jahrhundert zwischen *romanzo cavalleresco* und antikischem Epos changiert. Die *Carlias* zeugt davon, wie das höfische Genre „Epos“ einen verhaltenen, aber deutlich wahrnehmbaren Anklang im Florenz unter Lorenzo il Magnifico fand.⁴⁵⁴ Wie Basinio in der *Hesperis* modelliert Verino seinen Stoff in 15 Büchern klar nach der *Aeneis*: Karls schicksalhafter Weg wird von einem Seesturm eingeleitet, der den Held nach Buthrotum und später nach Jerusalem, Babylon und Italien führt, wobei es zu zahlreichen, teils nächtlichen Schlachten, Zweikämpfen, heroischen Reden und einer bemerkenswerten Reise in die Unterwelt (VI–VIII) kommt, die starke Anleihen bei Dantes *Divina Commedia* nimmt.⁴⁵⁵ Es liegt auf der Hand, weshalb Verino die karolingische Geschichte bemüht, um dem Florenz seiner Zeit und den Medici ein Denkmal zu setzen, war das französische Königshaus doch der stärkste Verbündete der Herrscherfamilie gewesen.

Gleich im ersten Kapitel liefert Verino Ekphrasen auf zwei große Bildwerke, die Karl der Große und seine Gefolgschaft im Palast von Buthrotum staunend erblicken.⁴⁵⁶ Auf den Bildern sind Szenen aus den Kriegen zwischen den Persern und den Griechen zu sehen, die Verino in je drei Sequenzen wortreich vor Augen führt. Als Urheber gibt der Autor den „Tuscius Alexander, choi successor Apellis“ und einen „Philippus“ an, worin – anachronistisch genug – Botticelli und dessen Schüler Filippino Lippi zu erkennen sind, was insofern einleuchtet, als Botticelli von Zeitgenossen mit Apelles gleichgesetzt wurde – jenem Maler, der für Alexander dem Großen arbeitete und dessen Geschichte wiederum den Referenzrahmen für die beschriebenen Bilder darstellt.⁴⁵⁷

Der Königspalast, gestützt auf marmorne Säulen,
den von allen Seiten eine gewaltige Säulenhalle von parischem Marmor
und eine mit einem Mosaik bemalte Wand umgab,
zeigte zur Linken Xerxes, der das Meer mit der Brücke bändigte,

⁴⁵² „Carliadem, qua non Latio praestantius ullum, / Quod videam, nostro tempore surgit opus.“ Das Gedicht Polizianos, der an der Entstehung des Epos regen Anteil nahm, bei UGOLINO VERINO: *Carlias. Ein Epos des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Nikolaus Thurn, München 1995, S. 14–15.

⁴⁵³ Erstmals zugänglich wurde die *Carlias* durch die von Nikolaus Thurn erarbeitete Edition, VERINO 1995, der Verfasser gab ferner einen nützlichen Kommentar zum Epos heraus, NIKOLAUS THURN: *Kommentar zur Carlias des Ugolino Verino*, München 2002. Über Verino (1438–1516), einem Schüler Cristoforo Landinos, der in Florenz Poesie und Rhetorik unterrichtete und loyal zu den Medici stand, bis er 1494 unter den Einfluss Savonarolas geriet, informiert ALFONSO LAZZARI: *Ugolino e Michele Verino: Studii biografici e critici*, Turin 1897 und Thurn in VERINO 1995, S. 11–13. Von dem mehrfach umgearbeiteten Werk existieren neben verschiedenen Autografen eine Widmungshandschrift an Karl VIII. aus dem Jahr 1489, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 838, zu der Handschrift vgl. den Eintrag von Giovanna Lazzi in CIPRIANI 1998, S. 128–129.

⁴⁵⁴ Zur epischen Dichtung unter den Medici, unter der die *Carlias* als Hauptwerk hervorrangt, vgl. FRANCESCO BAUSI: *L'epica tra latino e volgare*, in: *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: Politica, Economia, Cultura, Arte* (Internationale Tagung, Florenz, 5. – 8. November 1992, Bd. 2), Pisa 1997, S. 357–373, hier S. 361–366.

⁴⁵⁵ Dantes Niederschlag im Epos zeichnet THURN 2002, S. 49–51 nach, zum Verhältnis von *Aeneis* und *Carlias* vgl. ebd., S. 22–28.

⁴⁵⁶ *Carlias* I, 315–334, eine genaue Analyse und Deutung der Bilder liefert THURN 2002, S. 155–162.

⁴⁵⁷ Die Erwähnung der Maler in den Versen 319 und 334. In einer früheren Version des Epos nennt Verino Antonio Pollaiuolo als Autor des zweiten Bildes, erst in der endgültigen Version „pullus tyrrhenus“ (Pollaiuolo) „Philippus“ (Filippino Lippi), vgl. THURN 2002, S. 157.

und den unterhöhlten Berg Athos und Flüsse,
 die am trockenen Grund hafteten, und die Perser,
 die aus den erschöpften Flussläufen tranken.
 Der Tusker Alexander [Alessandro Botticelli], Nachfolger des koischen Apelles,
 malte die wegen der Unterwerfung Athens erzürnte Pallas,
 und wie die wilden Athener den Verlust auf dem Meer wettmachten,
 sobald der griechische Anführer [Themistokles],
 vertrieben vom Neid (so gibt das Volk Lohn!) in die Feindesstadt zog.⁴⁵⁸

Man könnte die Ekphrasen als gewöhnliche Imitation der Bildbeschreibungen Vergils auffassen – auch in der *Aeneis* wird der Held nach seiner Ankunft im Juno-Tempel von Karthago mit Geschichtsbildern konfrontiert⁴⁵⁹ –, wenn Ugolino Verino nicht auch der Urheber eines interessanten Lobgedichtes auf florentinische Künstler wäre, in dem neben Botticelli und Filippino auch Leonardo, Pollaiuolo und andere Maler ihrer illusionistischen Werke wegen – die Gesichter „scheinen zu atmen“, der Marmor wirkt ganz lebendig – als den griechischen Künstlern ebenbürtig gewürdigt werden.⁴⁶⁰ Die Motivation für diese Verse ist nicht vordergründig in Verinos Lokalpatriotismus zu suchen, sondern in dem Bestreben, die bei den Griechen selbstverständliche Nähe zwischen Poesie und Malkunst, die in Ekphrasen und visueller Sprache ihren Ausdruck fand, wiederherzustellen – darauf verweist der Autor zu Beginn seines Exkurses über die Künstler. Ernst H. Gombrich machte auf ein weiteres Gedicht des Humanisten aufmerksam, das eine veritable Ekphrasis enthält.⁴⁶¹ Adressat ist der Miniator und Cassonemeister Apollonio di Giovanni, den Verino wie Botticelli in die Nachfolge des Apelles stellt. Auf den *paragone* zwischen Poesie und Malkunst in dieser Vergils *Aeneis* ins Auge fassenden Bildbeschreibung wurde im Zusammenhang mit der *Hesperis* bereits eingegangen.

Von Apollonio di Giovanni sind verschiedene Cassonemalereien und Miniaturen erhalten, die sich mit dieser Bildbeschreibung in Verbindung bringen lassen.⁴⁶² Noch spannender ist die Frage, ob sich für die Ekphrasis in der *Carlias* ein bildliches Äquivalent finden lässt. Auch hier führt der Weg wieder zu Apollonio, der in den 1460er Jahren Cassoni mit Szenen aus den Kriegen zwischen Persern und Griechen anfertigte. Die Tafel, die Verino bei seiner Beschreibung vor Augen gehabt haben muss, gibt den Einfall der Perser unter Xerxes in Griechenland wieder: Rechts im Bild überquert der Held mit seinem Heer und prächtigem Gefolge, zu dem auch Kamele gehören, den Hellespont, in der Bildmitte ist der Kampf zwischen Persern und Griechen bereits im vollem Gange, ganz links ist Themistokles zu erkennen (Abb. 63).⁴⁶³ Apollonio könnte sich bei der Gestaltung der Tafel direkt an Herodot oder Boccaccio gehalten haben, der sich in *De casibus virorum illustrium* auf Xerxes als *exemplum* der Hybris bezieht.⁴⁶⁴ Verino, dessen Kenntnis der Werke Apollonios durch das Lobgedicht gesichert ist, nimmt in seiner Ekphrasis den

⁴⁵⁸ *Carlias* I, 315–322, für die Hilfe bei der Übersetzung danke ich Roderich Kirchner.

⁴⁵⁹ *Aeneis* I, 441–493.

⁴⁶⁰ Der Exkurs zu den Künstlern findet sich in Verinos Epigramm 3,23 (*De illustrazione urbis Florentiae*), verfasst vermutlich 1488, die entscheidenden Verse sind publiziert von GILBERT 1980, S. 192–193. Verino vergleicht Verrocchio mit Phidias, Donatello mit Praxiteles, Botticelli wiederum mit Apelles, Leonardo mit Zeuxis. Den ersten Rang unter den Malern nimmt Filippino Lippi ein.

⁴⁶¹ Vgl. ERNST H. GOMBRICH: *Apollonio di Giovanni und ein humanistisches Zeugnis über eine Florentiner Cassonewerkstatt*, in: Ders., *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985 (London 1966), S. 24–43, das Gedicht auf S. 42. Gombrich attestiert Verino „mehr Verständnis für die Malerei“ seiner Zeit als vielen seiner humanistischen Kollegen, S. 35.

⁴⁶² Unter den Handschriften ragt das in dieser Arbeit bereits angesprochene Manuskript des *Virgilio Riccardiano*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Cod. Ricc. 492 heraus, unter den Cassoni sei auf die Aeneisszenen in der Sammlung Jarves, New Haven, Yale University Art Gallery, verwiesen.

⁴⁶³ Es handelt sich um die Cassonetafel, die sich heute im Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, befindet, AMAM 1943.239.

⁴⁶⁴ Boccaccio: *De casibus virorum illustrium*, Xerxes wird im 3. Buch vorgestellt.

episodischen Erzählstil der querrrechteckigen Cassonetafel auf, die verschiedene Episoden in einem Bildfeld vereinigt. Der für die Cassoni typisch fabulierende, detailreiche Stil trifft sich hier auf bemerkenswerte Weise mit Verinos epischer Dichtkunst.

Zwischen den mehrszelligen, panoramahaften, ausgesprochen erzählfreudigen Cassoni, deren Themen fast immer dem Mythos oder der antiken Historie entnommen sind, und den einzig erhaltenen Bildern zu einem Epos – Giovanni da Fanos Miniaturen in der *Hesperis* – besteht nicht zufällig eine Verwandtschaft: Die um einen Helden gruppierte Geschichte sollte in Form antiker *historia*, wie sie auf Cassoni und Teppichen zu sehen war, veranschaulicht werden, und nicht wenige Dichter hatten diese Bilder beim Verfassen der Epen vor ihren Augen. Das verlorene Pendant zu Apollonios Tafel zeigte jedenfalls den Triumph der Griechen über die Perser, was Verino zu der Gegenüberstellung von Perserinvasion und Rückeroberung durch die Griechen unter Alexander dem Großen – ein im Zuge der Eroberung Konstantinopels durch die Türken recht beliebtes Bildthema – bewogen hat. Dass der Dichter die Bilder nicht Apollonio, den er noch Jahre zuvor besungenen hatte, sondern Botticelli und Filippino Lippi zuschreibt, von denen keine Bilder dieser Thematik erhalten sind, muss nicht stilistisch begründet werden, sondern ist als Aktualisierung des Florentiner Kunstgeschehens zu werten.⁴⁶⁵

Bis auf eine Schildbeschreibung⁴⁶⁶ kommt es in der *Carlias* zu keiner weiteren Ekphrasis, wenngleich die Anschaulichkeit der historischen Schilderungen um Karl den Großen, die zwischen den Zeilen stets die Geschichte der Stadt Florenz im Quattrocento reflektieren,⁴⁶⁷ erheblich ist. Verino widmete das fertig gestellte Werk im Jahr 1489 König Karl VIII. von Frankreich, dem Namensvetter des Protagonisten der *Carlias*. Das Widmungsexemplar, wohl eine von den Medici als Geschenk an den König in Auftrag gegebene Arbeit,⁴⁶⁸ ist mit der Prachthandschrift der Biblioteca Riccardiana identisch, die auf Bitten des Dichters im Jahr 1498 an Verino zurückgegeben wurde.⁴⁶⁹ Das aufwendige, antikisch gestaltete Titelblatt stellt links und rechts in den Bordüren Karl VIII. und Karl den Großen einander gegenüber, wobei die Gewichtung klar zu Gunsten des Letzteren ausfällt, der dem Leser frontal in einem Tondo mit Krone, Rüstung, Schwert und Kugel als Bruststück begegnet (Abb. 16).⁴⁷⁰ Auf diesen bildlichen Fixpunkt richten sich die Blicke sowohl des kleiner

⁴⁶⁵ GOMBRICH 1985, S. 40–42 versucht einen Funken Ähnlichkeit zwischen Apollonios Cassoni und Botticellis „episodischem“ Malstil auszumachen, was wohl ins Leere zielt. Wahrscheinlicher ist, dass Verino bedeutende lebende Künstler als Urheber der Bilder anbringen wollte, womit Apollonio, der 1465 starb (das Epos wurde zu diesem Zeitpunkt gerade begonnen), ausfiel.

⁴⁶⁶ Der von Vulkan geschmiedete Schild, der dem Ahnherr der Guicciardini gehört, zeigt die Gigantenschlacht, *Carlias* XIV, 84–101, vgl. THURN 2002, S. 671–672. Eine kürzere Beschreibung eines Schildes, der bei einem Turnier Verwendung fand, liefert Verino in *Carlias* V, 362–368.

⁴⁶⁷ „Weiß man sie [die *Carlias*] zu lesen, so ergibt sich ein faszinierendes Abbild des kulturellen Lebens von Florenz in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, der Zeit von Lorenzo il Magnifico und Savonarola, von Polizian und Pulci, von religiöser Bewegung und hermetischen Zirkeln.“ Vgl. THURN 2002, S. 7.

⁴⁶⁸ Die Quellen weisen hier in keine eindeutige Richtung: LAZZARI 1897 geht von einer Übergabe der Handschrift an den König durch die beiden Florentiner Gesandten Piero Soderini und Gentile Becchi am 29. September 1493 aus, S. 164–165, das Treffen in Tours ist gesichert, von einer Übergabe ist jedoch nicht die Rede. BAUSI 1997, S. 357 stuft die *Carlias* gemeinsam mit der inhaltlich ähnlichen *Morgante* Luigi Pulcis als „due precise ‚commissioni‘ medicee“ ein, ohne Befunde vorlegen zu können. Allein die prächtige Aufmachung des Manuskriptes lässt aber kaum einen anderen Schluss als die Funktion des Buches als diplomatisches Geschenk zu.

⁴⁶⁹ Ugolino Verino: *Carlias*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 838.

⁴⁷⁰ Auf fol. 4r sind ferner in den oberen Ecken Bildnisse des heiligen Dionysius und Ludwigs des Frommen wiedergegeben, die goldenen Bordüren sind von Putten, Blüten, Tieren und Wappen besiedelt. Als Buchmaler konnten Gherardo und Monte di Giovanni identifiziert werden, vgl. Giovanna Lazzi in CIPRIANI 1998, S. 128–129 und GIOVANNA LAZZI: *Immaginare l'autore: Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Florenz 1998, S. 127–129. Den antiquarischen Stil Gherardos und Monte di Giovanni bringt GARZELLI 1985, Bd. 1, S. 75–77 mit der Entdeckung der *Domus Aurea* in Verbindung.

dimensionierten Karl VIII. als auch des Autors, der – in einem bemerkenswerten Porträt mit roter Bürgerrobe in der Initiale P – mit den Augen über die Seiten eines aufgeschlagenen Buches hinweg den Kontakt zum König sucht. Als mustergültiges Beispiel gerechter Herrschaft, das dem zutiefst moralisierenden Inhalt der *Carlias* entspricht, korrespondiert eine frontal ausgerichtete Justitia in der oberen Bordüre, die das Schwert wie der Monarch in der Rechten empor streckt, mit dem Bildnis Karls des Großen. Ob Karl VIII. die Arbeit je in den Händen halten konnte, darf bezweifelt werden.

2.5.3 *Martias, Volaterrais, Feltria*: Ependichtung für Federico da Montefeltro

Eine ganze Reihe von Dichtern bewarb sich mit panegyrischen Versdichtungen um Anstellung am Hof Federico da Montefeltros, des kometenhaft aufsteigenden Sterns am italienischen Fürstenhimmel. Der Machthaber von Urbino konnte durch geschickte diplomatische Schachzüge, die seine Gegner wie Sigismondo Malatesta kalt stellten, und einer großzügigen Kulturpolitik, innerhalb der der Ausbau des Palazzo Ducale mit dem darin befindlichen studiolo und der prächtigen Bibliothek den ersten Rang einnehmen, seine Macht und sein Ansehen kontinuierlich ausbauen und vom Condottiere zum Herzog (1474) aufsteigen.⁴⁷¹ Von der Anziehungskraft seiner Patronage zeugen zwei Dichtungen, die hier in aller Kürze besprochen werden sollen. Beide Arbeiten – die *Martias* des Giovanni Mario Filelfo und die *Volaterrais* Naldo Naldis – waren keine Auftragswerke, sondern wurden dem Herrscher in der Hoffnung auf eine Position am Hof zugeeignet.⁴⁷² Eine drittes Werk, das Epos *Feltria* aus der Feder Porcellio de' Pandonis, ist hingegen eine von Federico in Auftrag gegebene Dichtung.⁴⁷³

Giovanni Maria Filelfo, der älteste Sohn Francesco Filelfos⁴⁷⁴, verfasste mit dem 1464 in Modena entstandenen Epos *Martias* eine in zwei Teile gegliederte Eloge auf den „Göttersohn“ und „neuen Herkules“ Federico, der durch Mars und Minerva – ein Verweis auf die militärischen und humanistischen Tugenden des Montefeltro – zur Welt kommt (Buch I) und als weiser Staatsmann, in Wettkämpfen und auf Feldzügen ewig währende *fama* erwirbt (Buch II).⁴⁷⁵ Unter den zeithistorischen Episoden spielen Federicos Feldzug gegen Alfonso d'Aragona einerseits, der Triumph als Generalkapitän Paps Pius' II. über Sigismondo Malatesta andererseits eine tragende Rolle, womit das Epos an die in den *Hesperis* geschilderten Ereignisse anknüpft, dem Malatesta nun aber ein entschieden negatives Image beimisst.⁴⁷⁶ Filelfo verfasste neben der *Martias*, die nach Federicos göttlichem Vater Mars benannt ist, noch eine Reihe weiterer Epen für verschiedene Potentaten, darunter die *Laurentias* für Lorenzo de' Medici (1474).⁴⁷⁷

⁴⁷¹ Zum Aufstieg des Montefeltro vgl. ROECK/TÖNNESMANN 2005, zur Inszenierung BRINK 2000, S. 63–106.

⁴⁷² Zur Panegyrik in Urbino geben HEINZ HOFMANN / RUTH MONREAL / CLAUDIA SCHINDLER: *Neulateinische Dichtung am Hof von Federico da Montefeltro*, in: Neulateinisches Jahrbuch 7 (2005), S. 121–181 einen Überblick, vgl. auch das umfangreiche Material bei HEINZ HOFMANN: *Literary Culture at the Court of Urbino during the Reign of Federico da Montefeltro*, in: Humanistica Lovaniensia 57 (2008), S. 1–59.

⁴⁷³ Vgl. LORENZO CARNEVALI: *La Feltria di Porcelio Pandoni: preliminari per una edizione critica*, in: Studi Umanistici Piceni 15 (1995), S. 31–35, hier S. 31 u. HOFMANN 2008, S. 50–51.

⁴⁷⁴ Giovanni Mario Filelfo (1426–1480) wurde das Griechischstudium durch seine Geburt in Konstantinopel (seine Mutter war Theodora Chrysoloras, eine Nichte Manuel Chrysoloras) gleichsam in die Wiege gelegt, zu seinem Werdegang vgl. FRANCO PIGNATTI: *Giovanni Mario Filelfo*, in: DBI 47 (1997), S. 626–631.

⁴⁷⁵ Zu diesem Epos vgl. ZABUGHIN 1921, S. 296–297 und HOFMANN 2005, S. 131–149, besonders hilfreich war die Inhaltsübersicht auf S. 144–149. Die Handschrift befindet sich in Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 702, fol. 1r–75r.

⁴⁷⁶ *Martias* II, 918–1166. Zur Verunglimpfung Sigismondo Malatestas vgl. in diesem Kapitel weiter oben, zu-öä-. den Auseinandersetzungen zwischen Federico und Sigismondo und die Indienstnahme der Künste bei diesem Konflikt vgl. PERNIS/ADAMS 2003, bes. S. 59–114.

⁴⁷⁷ Im Kontext der Türkenbedrohung ist ferner das Epos *Amyris* bemerkenswert, in dem Filelfo ein positives Bild der Osmanen und der Eroberung Konstantinopels zeichnet, das Werk wurde Sultan Mehmed II.

Von Belang für diese Untersuchung sind die topischen Bekundungen über die Superiorität der Dichtkunst vor allen anderen Künsten, die bereits im Proömium⁴⁷⁸ zum Tragen kommen und zu Beginn des zweiten Buches spezifiziert werden: Wenn Filelfo über den Vorrang des Ruhmes vor jeglichen materiellen Gütern reflektiert, dann lässt sich dahinter eine gezielte Absage an die Bildkünste vermuten, die – so lehrt es die Zeit – der Sphäre des Vergänglichen anheim fallen, während die an kein Material gebundenen Worte des Dichters ewig wirken.⁴⁷⁹ Dabei lässt Filelfo freilich außer Acht, dass auch die Dichtkunst ihres Mediums bedarf, nämlich des Buches. Seine *Martias* ereilte jedenfalls ein trauriges Schicksal: Die einzige Handschrift, die mit dem Widmungsexemplar identisch ist, wurde mit anderen Dichtungen zu einer Sammelhandschrift zusammengebunden, und vieles spricht dafür, dass sie der Montefeltro kaum zur Kenntnis nahm, blieb Filelfos Offerte doch ohne Reaktion.⁴⁸⁰ Wenn dem so gewesen ist, dann entging Federico ein Bildnis seiner selbst auf dem Titelblatt, wo neben den wappenbesetzten Schmuckbordüren ein Rundbild mit einem Kriegshelden zu sehen ist, dessen Haupt von einem goldenen Helm bekrönt wird.⁴⁸¹ Da das Gesicht nicht zu erkennen ist könnte es sich bei der gerüsteten Figur auch um den titelgebenden Gott Mars oder Herkules handeln, und vermutlich wurde die Unsicherheit in der Klärung der Identität bewusst intendiert, um die Überblendung von Mythos und Historie – Federico als Sohn des Mars, der im Titel mit *Comitem Urbinatem dignissimum Herculem* angesprochen wird – zu unterstreichen.

Einen größeren Wirkungsradius erzielte Naldo Naldis vier Bücher umfassendes Epos *Volaterrais* aus dem Jahr 1474, das Federicos Belagerung und Einnahme Volterras in Hexametern besingt.⁴⁸² Die toskanische Stadt war 1472 in Konflikt mit Florenz geraten, woraufhin die Medici den Montefeltro unter Vertrag nahmen und mit der Niederschlagung des Aufstandes beauftragten.⁴⁸³ Naldo Naldi beschreibt den dramatischen Verlauf der jüngst vergangenen Kampfhandlungen in wenigen prägnanten, bildhaften Szenen unter Verwendung historischer Tatsachen, die er mit zahlreichen antikisierenden Elementen – die *Aeneis* stand einmal mehr Pate – überlagert. Das visuelle Element von Naldis

gewidmet, vgl. dazu GIOVANNI MARIO FILELFO: *Amyris*, hrsg. von Aldo Manetti, Bologna 1978. Die acht Bücher umfassende *Laurentias* (London, British Library, Cod. Harleianus 2522) liegt in der *Carmina illustrium poetarum*, Florenz 1720, VII, S. 166ff. vor, ein kürzeres Epos, die *Cosmias* (zwei Bücher, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 34, cod. 43), stellt Cosimo il Vecchio in den Mittelpunkt der Verserzählung.

⁴⁷⁸ „Nam nisi fama tuas recitet res sedula gestas, / vana tuus tandem regna triumphus adit. / Hoc nihil est vixisse solo, nihil esse potitum / impero, fatis ni suos extet honos, / scriptorum quem turba potest praebere sepultis / reddereque insignem, qui moriturus erat“ (Proömium 5–10). Die Vorrede ist Gegenstand der Untersuchung von HEINZ HOFMANN / RUTH MONREAL: *L'elegia dedicatoria alle Martias di Giovanni Mario Filelfo*, in: *Studi Umanistici Piceni* 21 (2001), S. 123–135, die Vorrede auf S. 125–127 (fol. 1r–3v). Filelfo will anhand von Achill, Odysseus und Augustus, denen jeweils mit der *Ilias*, der *Odysee* und der *Aeneis* ein Denkmal gesetzt wurde, nachweisen, dass *fama*, Unsterblichkeit und Vergöttlichung ausschließlich von den Dichtern hergestellt werden kann, Proömium 5–16. Vgl. die gleichlautende Ansicht Basinios in *Hesperis* IV, 565–610.

⁴⁷⁹ *Martias* II, 18–226 u. 278–305.

⁴⁸⁰ Erst in den Jahren 1476 bis 1478 findet Filelfo Anstellung am Hof in Urbino, vgl. HOFMANN 2005, S. 132.

⁴⁸¹ Für diese in der Vatikanischen Bibliothek untersuchte Handschrift (Urb. Lat. 702) konnte leider keine Abbildung erworben werden.

⁴⁸² Eine neuere Auflage liegt mit NALDO NALDI: *Volaterrais*, in: *Naldi Naldii Florentini Bucolica, Volaterrais, Hastiludium, Carmina varia*, hrsg. von W. Leonard Grant, Florenz 1974, S. 61–115 vor; vgl. auch CLAUDIA SCHINDLER: *Die Eroberung von Volterra durch Federico da Montefeltro als epischer Stoff: Naldo Naldis Volaterrais*, in: *Neulateinisches Jahrbuch* 7 (2005), S. 167–181; TOBIAS LEUKER: *Bausteine eines Mythos. Die Medici in Dichtung und Kunst des 15. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 207–213. Naldo Naldi (1436/39–1513) gehörte zum Gelehrtenkreis um Lorenzo de' Medici und hatte u. a. Umgang mit Poliziano, Ficino und dem Autor der *Carlias*, Ugolino Verino, dazu ausführlich W. LEONARD GRANT: *The Life of Naldo Naldi*, in: *Studies in Philology* 60 (1963), S. 606–617 und GIUSEPPE CRIMI: *Naldo Naldi*, in: *DBI* 77 (2012), S. 669–671.

⁴⁸³ Zu den Hintergründen ROECK/TÖNNESMANN 2005, S. 183–186.

Dichtkunst ist so stark, dass dem Leser durch topografische Ekphrasen⁴⁸⁴ und vergilsche *enárgeia* der Kampf um Volterra als Kampf um Troja und der von den Göttern berufene Federico als antiker Heerführer vor Augen treten. Ein solches Zeithistorie und Antike überblendendes Vorgehen ist einem ganzseitigen Bild eigen, das sich in einer Federico als Reaktion auf die Ereignisse von Volterra zugeeigneten *Historia Florentina* befindet und den siegreichen Feldherrn zu Pferde vor der umkämpften Stadt zeigt (Abb. 5).⁴⁸⁵ Federico erscheint hier zwar in der Rüstung eines zeitgenössischen Condottiere auf schwerem Schlachtrössen, sein entschiedenes Auftreten mit Lorbeerkranz und der gemäßigte Gang des Pferdes alludieren aber das Bild eines antiken Triumphators. In der Tat wurde der Montefeltro vom Meister des Hamilton-Xenophon hier während seines Triumphrittes nach Florenz wiedergegeben, den Naldo Naldi im vierten Kapitel der *Volaterrais* hymnisch schildert, indem er den Heerführer auf eine Stufe mit antiken Vorbildern stellt.⁴⁸⁶ Im Hintergrund des Bildes ist der Kampf um Volterra zu erkennen, den Naldi beschreibt, auf einem anderen Blatt ist eine Karte von Florenz⁴⁸⁷ abgebildet – die Stadt, auf die Naldi gleich zu Beginn seines Epos eine Ekphrasis liefert. Beide Bilder der *Historia Florentina* lassen sich damit gut als Echo der zeitgleich entstandenen *Volaterrais* vorstellen.

Obwohl sich der Autor mit dem 1474 nach Urbino versandten Epos und mehreren Briefen vergeblich um die Gunst Federico da Montefeltros bemühte,⁴⁸⁸ fand der Herzog an dem Werk einigen Gefallen. Nur so lässt sich erklären, weshalb er offenbar eine Abschrift der *Volaterrais* anfertigen ließ, die mit einem prachtvollen Eingangsblatt aufwartet (Abb. 64).⁴⁸⁹ Der 1958 von Paul Oskar Kristeller in Jena aufgefundene Codex gibt in der Initiale Q ein Reiterbild des Montefeltro wieder, das weiter hinten im Kontext anderer Reiterdarstellungen Federicos noch besprochen werden soll (Kap. 4.3.4). Durch die auffallende Frontalisierung des Reiters gewinnt der Stadtherr von Urbino an Präsenz, die dem Leser unmissverständlich über den Rang des Protagonisten und den militärischen Gehalt des Epos aufklärt.

Einen größeren zeitlichen Rahmen als die *Volaterrais* umfasst die *Feltria* – beide Epen stehen im Urb. Lat. 373 der Biblioteca Apostolica Vaticana.⁴⁹⁰ Mit der *Feltria* liegt uns ein

⁴⁸⁴ SCHINDLER 2005, S. 173 u. 181 macht an drei Stellen Ekphrasen auf Orte aus, zum einen auf Florenz (I, 15–23), auf Volterra und den Kampfplatz (II, 267–294) und auf den Ort der finalen Feierlichkeiten in Florenz (IV, 7–38).

⁴⁸⁵ Poggio Bracciolini: *Historia Florentina*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 491, fol. IVv, das prachtvolle Buch wurde 1472 offenbar als Geschenk der Medici für Federico angefertigt, vgl. SIMONETTA 2007, S. 152–161 u. Kap. 4.3.4 in dieser Arbeit.

⁴⁸⁶ *Volaterrais* IV, 1–457, ein Großteil des Buches besteht aus einer Lobrede Bartolomeo Scalas auf den Montefeltro, in der der Humanist neben den militärischen Tugenden auch die *iustitia*, die *clementia* und andere Tugenden preist und auf Federicos Liebe zu Wissenschaft und Kunst anspielt, weshalb er sich den antiken Helden als würdig erweist. Im Verlauf der Rede geht es noch einmal um den Sieg in Volterra und die Belohnungen für Federico, Naldi verzichtete also auf einen ausführlichen Augenzeugenbericht des Triumphzuges, vgl. dazu auch SCHINDLER 2005, S. 179 u. 181.

⁴⁸⁷ Fol. 4v.

⁴⁸⁸ Naldi richtet an den Herzog und einflussreiche Freunde am Hof in Urbino eine ganze Reihe von Briefen, die seinen sehnlichen Wunsch um Anstellung unterstreichen, vgl. W. LEONARD GRANT: *Naldo Naldi and the Codex Urbinas Latinus 1198*, in: *Manuscripta* 6 (1962), S. 67–75. Im Januar 1475 kam es schließlich zu einem Antwortschreiben, in dem der Herzog Naldi für seine Arbeit lobt, eine Berufung aber nicht in Aussicht stellt, vgl. ebd., S. 74.

⁴⁸⁹ Naldo Naldi: *Volaterrais*, Universitätsbibliothek Jena, Sag. Q. 1, 42 foll., 230 × 145 mm, fol. 1r, dazu BETTINA KLEIN-ILBECK / JOACHIM OTT: *Die Handschriften der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena*, Band II: Die mittelalterlichen lateinischen Handschriften der Signaturreihe außerhalb der Electoralis-Gruppe, Wiesbaden 2009, S. 346–347. Eine zweite bekannte Handschrift befindet sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 373, die *Volaterrais* fol. 145r–178r, in diesem Manuskript befindet sich auch Porcellios *Feltria*. PERUZZI 2004, S. 81–82 vermutet bei diesem Manuskript eine eigens für die Bibliothek angefertigte Kopie, wofür die Signatur des in Urbino angestellten Federico Veteranis spricht, vgl. auch COSIMUS STORNAJOLO: *Codices Urbinates Latini*, Bd. 1, Rom 1902, S. 355–359.

⁴⁹⁰ Porcellio de' Pandoni: *Feltria*, BAV, Urb. Lat. 373, fol. 1r–107r, 330 × 213 mm, 188 foll.

neun Bücher umfassender Epos vor, der den politisch-militärischen Aufstieg Federico da Montefeltros in den Jahren 1461 bis 1474 zum Inhalt hat.⁴⁹¹ Der gebürtige Neapolitaner Porcellio de' Pandoni, den seine Laufbahn als Dichter und Humanist vom Hof von Alfonso d'Aragona (1443–1453) nach Rimini, Mailand und Rom bis nach Urbino führte, wurde vom Montefeltro mit diesem Werk beauftragt⁴⁹² – offenbar sollte die *Feltria* das große Epos werden, das für Federicos Erzrivalen Sigismondo Malatesta mit der *Hesperis* bereits geschrieben worden war. Porcellio muss von dem Malatesta-Epos gewusst haben, zumindest war er zwischen 1454 und 1455 während seines Aufenthaltes in Rimini in einen Dichterwettbewerb mit Basinio verwickelt.⁴⁹³ Kurze Zeit später hielt er sich als Gast im Haus Francesco Filelfo in Mailand auf, wo die entstehende *Sphortias* mit Sicherheit Gesprächsthema war und Porcellios Idee der Abfassung eines zeithistorischen Epos weitere Nahrung gab.

In der aufwendig gestalteten vatikanischen Handschrift bildet die *Feltria* das Herzstück (Abb. 65). Ein für Urbino typisches Frontispiz aus florentinischer Werkstatt gibt in einem von Fruchtkranz und Blütenbordüre eingefassten Feld die Inhaltsangabe des Buches, das ganz bewusst die einander in Bezug stehenden Epen *Feltria* (fol. 1r–111r) und *Volaterrais* (fol. 145r–178r) vereinigt und mit den panegyrischen *carmina* Porcellios (fol. 111r–144v) und einer Elegie auf Federicos Gattin Battista Sforza⁴⁹⁴ in einen weiteren Sinnzusammenhang stellt. Die *Feltria* setzt auf dem ersten Blatt mit der im Textspiegel mittig positionierten Initiale M (*MAGNANIMVM*) ein und weist die Großmütigkeit des Herzogs, die mit den Tugendimpresen in der Bordüre korrespondiert, in großen Lettern unübersehbar aus.

Anders als die bisher besprochenen Epen ist die *Feltria* eine stark an den historischen Fakten orientierte, von Mythologie weitestgehend frei gehaltene Versdichtung. Federicos militärische Erfolge werden hier genauso wie sein weises politisches Regiment in chronologischer Reihenfolge abgespielt, mit antiken Evokationen angereichert und theatralisiert. Nach dem obligatorischen Anruf der Musen setzt die Handlung 1460 mit Federicos Kampf auf Seiten von Ferrante d'Aragona gegen die Anjou ein (I–II). In den Büchern III–VI überschattet der Konflikt mit Sigismondo Malatesta das vom Tod Pius' II. bis zur Allianz des Montefeltro mit Florenz reichende historische Geschehen. Buch VII besingt den Tod des Kontrahenten Sigismondo (1468) und die Unterstützung Roberto Malatestas im Kampf um Rimini – davon erzählt auch Pietro Acciaiuoli in einer *Ariminensis descripta pugna* übertitelten Handschrift, der ein militärisch konnotiertes Reiterbild vorangestellt ist (Abb. 66)⁴⁹⁵ –, während Buch VIII die Auseinandersetzung um Volterra schildert. Das letzte Buch (IX) setzt mit der Ernennung Federicos zum *capitano generale* des Papstes und der Investitur zum Herzog den würdevollen Schlussakkord. Porcellio hielt sich offenbar seit den späten 1460er Jahren bis zu seinem Tod (nach 1485)

⁴⁹¹ Zwei weitere Manuskripte liegen in der BAV, Urb. Lat. 707 und 708, es mangelt an einer Edition der *Feltria*, wenngleich eine solche von CARNEVALI 1995, S. 31–35 angekündigt war. Auch die Literatur zum Epos ist rar, wenige Hinweise finden sich bei ZABUGHIN 1921, S. 299–301 und HOFMANN 2008, S. 50–51.

⁴⁹² Vgl. ENRICO LONDEI: *Lo stemma sul portale di ingresso e la facciata „ad ali“ del palazzo ducale di Urbino*, in: *Xenia* 18 (1989), S. 93–117, S. 108; CARNEVALI 1995, S. 31 u. HOFMANN 2008, S. 50–51.

Umfassend zum Autor vgl. ANTONIETTA IACONO: *Porcelio de' Pandoni. L'umanista e i suoi mecenati: momenti di storia e di poesia*, Neapel 2017.

⁴⁹³ Porcellio provozierte den Disput mit der Bemerkung, dass die Beschäftigung mit griechischer Literatur und Sprache, die Basinio lieb und teuer war, reine Zeitverschwendung sei, vgl. AFFÒ 1794, S. 15–21 mit den entsprechenden Briefen, vgl. auch CAMPANA 1970, S. 92.

⁴⁹⁴ Von Martino Filetico stammen die *Threni panegyrici seu elegia in Baptistam Sfortiam* (fol. 178v–185r), außerdem findet sich auf den letzten Seiten des Codex noch eine an Federico adressierte Elegie von Francesco Matarazzo (fol. 185v–188v).

⁴⁹⁵ Zu dem in einem Tondo untergebrachtem Reiterbild, auf dem der Montefeltro – *nota bene* – vor nächtlicher Landschaft wiedergegeben ist, vgl. Kap. 4.3.4, Pietro Acciaiuoli: *Ariminensis descripta pugna*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 883, fol. 1v.

in Urbino auf und arbeitete brandaktuelles Archivmaterial – unter anderem die *Commentari* von Federicos Sekretär Pierantonio Paltroni,⁴⁹⁶ mit dem Porcellio befreundet war – dichterisch um, ein Teil der geschilderten Ereignisse basiert wiederum auf eigenen Beobachtungen, darunter die prächtige Palastbeschreibung im achten Buch des Epos.⁴⁹⁷ Mit der Ekphrasis auf den Palazzo Ducale führt Porcellio die aktuelle Gestalt des Baus vor Augen, indem er den Leser zunächst durch ein Portal treten lässt, um in den *cortile* mit den Kolonnaden zu gelangen, von wo aus der Palazzo durch viele Tore erschlossen werden kann. Der Weg führt dann weiter in den Garten, auch bleiben die Türme und die Treppen Francesco di Giorgios im Inneren des Baus nicht unerwähnt. Bemerkenswert ist der Umstand, dass Porcellio nur an einer Stelle auf ein dekoratives Element näher eingeht, nämlich auf den „vom Körper gelösten weiblichen Kopf der Bellona, mit geflochtenen Haaren unter dem Helm“, der sich über dem Eingangsportal befunden haben soll.⁴⁹⁸ Dieser Kopf der *Bellona* oder Minerva wird mit einem Geschenk identisch gewesen sein, das der Dichter Federico höchstpersönlich übergeben und mit einem Gedicht versehen hat.⁴⁹⁹ Es handelte sich dabei um das unversehrt gebliebene Haupt einer antiken Statue, das Porcellio während seiner Zeit in Rom erworben haben muss. Porcellio wünschte in dem Gedicht, den Kopf über dem Portal des Palastes angebracht zu sehen, was Untersuchungen zu Folge tatsächlich in die Tat umgesetzt wurde, so dass die Palastbeschreibung in diesem Detail der Wahrheit entspricht.⁵⁰⁰

Nicht zuletzt mit dieser Ekphrasis darf Porcellio unter den höfischen Humanisten des Quattrocento als einer derer gelten, die durch ihren visuellen Sprachstil und ein entschiedenes Interesse an Architektur und Bildkünsten am stärksten auf die Vorstellung und Realisierung von Bildern und deren Rezeption gewirkt haben. Nimmt man das unter den Vorzeichen eines Konkurrenzverhältnisses zwischen Wort und Bild stehende Lobgedicht auf Pisanello oder die als Begleitschreiben zu Kunstwerken entstandenen *carmina*, welche Porcellio an Freunde und vermögende Männer versandte – darunter den Kopf der *Bellona*, den der Dichter im Gedicht zum Sprechen bringt:⁵⁰¹ Scheinbar lebendige Bilder treten als Elemente der *memoria* auf und konservieren Botschaften, die vom Ruhm berühmter Männer künden. Darin reihen sich auch die Epigramme auf Statuen wie jenes für das geplante Reiterstandbild Francesco Sforzas ein.⁵⁰² Während seines zweiten Neapelufenthaltes in der Mitte der 1460er Jahre verfasste Porcellio ein episches Gedicht auf eine gerade zurückliegende militärische Kampagne König Ferrantes, das offenbar eine Vorlage für die Geschichtsbilder an den Bronzetüren am Castel Nuovo

⁴⁹⁶ Pierantonio Paltroni: *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico Duca d'Urbino*, hrsg. von Walter Tommasoli, Urbino 1966. Die Biografie zeichnet v. a. die militärische Karriere Federicos bis ins Jahr 1474 nach. Den Gebrauch der *Commentari* durch Porcellio weist CARNEVALI 1995, S. 34 nach.

⁴⁹⁷ *Feltria*, 94r–95r (in Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 373), veröffentlicht in LONDEI 1989, S. 116 und neuer bei JANEZ HÖFLER: *Der Palazzo Ducale in Urbino unter den Montefeltro. Neue Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Regensburg 2004, S. 315–316.

⁴⁹⁸ „(...) Liminibusque super summoque in culmine portae / Horrendum, Bellona, tuo de corpore vulsum / Stat caput intortosque tenes galeata capillos (...)“, vgl. LONDEI 1989, S. 108 u. 116.

⁴⁹⁹ Vgl. LONDEI 1989, S. 108–110, Porcellios Gedicht (BAV, Urb. Lat. 1193, fol. 229r–230r) ist im Anhang des Beitrags wiedergegeben, S. 114–115, der Hinweis auf Geschenk und Gedicht auch bei PFISTERER 2002b, S. 123, dort auch ein Verzeichnis weiterer mit Kunstwerken verbundener *carmina* des Humanisten und anderer Nachweise der Kunstaffinität Porcellios.

⁵⁰⁰ LONDEI 1989, S. 108–110 legt schlüssig dar, dass Porcellio die Palastbeschreibung, die am Ende des achten Buches der *Feltria* an den Sieg über Volterra zeitlich anschließt (1472), in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre aktualisiert wurde, als die Portaldekorationen ausgeführt waren.

⁵⁰¹ Einige der *carmina* zählt PFISTERER 2002b, S. 123 auf.

⁵⁰² Zu den Planungen eines Reitermonuments zu Francesco Sforzas Lebzeiten vgl. SPENCER 1973, S. 34, vgl. zu dem Epigramm auch PFISTERER 2002b, S. 124.

lieferte, die im folgenden Kapitel eine Rolle spielen werden.⁵⁰³ Wörter und Bilder wurden im Œuvre des Dichters auf exemplarische Weise zueinander in Beziehung gesetzt und verstärken ihre Wirkung wechselseitig. Die an visuellen Elementen reiche *Feltria* konnte zwischen zwei Buchdeckeln ein *Bild* des Herzogs und seines Hofstaates lebendig halten, indem sie bestehende, dem damaligen Publikum bekannte Bilder und signifikante Architekturen evozierte.

2.6 Die Botschaft epischer Bilder – ein Fazit

Ein Blick auf die Autorenliste der neulateinischen Ependichtung mit zeithistorischem Fokus, die auf italienischem Terrain zwischen 1450 und 1475 sprunghaft in Mode kam und bis ins 17. Jahrhundert über die Grenzen der Halbinsel hinaus als Genre beliebt bleiben sollte, macht schnell klar, dass die Bewegung von einer Humanistenelite getragen wurde, die untereinander gut vernetzt war. Basinio da Parma, Tito Vespasiano Strozzi und Porcellio de' Pandoni verbrachten in den 1440er Jahren einige Zeit in Ferrara, wo der Einfluss Guarinos prägend auf die noch jungen Humanisten gewesen sein muss, jedenfalls schrieben sie alle drei wie Guarino ein ekphrastisches Lobgedicht auf Pisanello und jeweils ein an Bildbezügen reiches Epos, in dem einer der gefragtesten Herrscher ihrer Zeit, dem das jeweilige Werk gewidmet war, im Gewand antiker Helden auftrat. Ihr Wirken am Hof reichte über ihre Tätigkeit als humanistische Dichter hinaus und erstreckte sich auf die für die Kunstgeschichte interessante Rolle als „Vorlagengeber“ für Bilder, andererseits setzten sie sich bereitwillig dem Einfluss der Bildkünste aus, die ihr dichterisches Œuvre bereicherten, so dass im Hinblick auf die Renaissance-Epen von einem fruchtbaren Wechselverhältnis von Wort und Bild gesprochen werden kann. Der Zusammenhang zwischen Basinios Dichtungen und den Bildprogrammen im Tempio Malatestiano, der wiederholt Gegenstand kunsthistorischer Forschung war⁵⁰⁴, kann nun auf die Bilder der *Hesperis* ausgeweitet werden, die ohne Basinios an Homer und Vergil angelehnter visueller Schärfe ganz anders ausgesehen hätten oder gar nicht erst entstanden wären. Auch Basinios Kollegen Strozzi und Porcellio leiteten in der *Borsias* und der *Feltria* ihre Wirkungsästhetik entschieden aus der *enárgeia* ab, die sie von der antiken Rhetorik übernahmen, um – wie ein Porträt oder ein Historienbild – die Unmittelbarkeit und Persuasionskraft der zeithistorischen Schilderungen zu erhöhen. Damit findet die *Borsias* in den Monatsfresken des Palazzo Schifanoia (Abb. 55 u. 56) ihr visuelles Pendant, während zahlreiche militärisch konnotierte Reiterbilder auf die für Federico da Montefeltro verfassten Dichtungen antworteten, die den Sohn des Mars – wie es Giovanni Maria Filelfo in seiner *Martias* will – in lebendiger Weise memorieren (Abb. 5, 64 u. 66). Porcellios *Feltria* blieb zwar unebildert, sein kürzeres neapolitanisches Epos *De proelio apud Troiam* wird aber höchstwahrscheinlich die Konzeption der Bronzetore am Castel Nuovo beeinflusst haben.

Fasst man die anderen behandelten Epen ins Auge, so ergibt sich auch hier ein Netz an Korrespondenzen: Francesco Filelfo, der viel herumgekommene Humanist und Verfasser der *Sphortias*, hielt Kontakt zu Basinio und Porcellio und sendete Kopien seines im

⁵⁰³ Porcellio de' Pandoni: *De proelio apud Troiam*, vgl. zu der Dichtung ANTONIETTA IACONO: *Epica e strategie celebrative nel De proelio apud Troiam di Porcelio de' Pandoni*, in: ABBAMONTE 2011a, S. 269–290 mit kurzem Textauschnitt.

⁵⁰⁴ KOKOLE 1998, S. 517–524 weist Basinios Gedicht *Astronomica* als Vorlage für den Planetenzyklus (1453–1456) im Tempio Malatestiano aus, auch DIETER BLUME: *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, S. 139 geht davon aus, dass die Planetendarstellungen in der vierten Kapelle des rechten Seitenschiffes von Basinio konzipiert wurden. In KOKOLE 2004 stellt der Autor einen Bezug zwischen Agostino di Duccios *Arca degli Antenati* im Inneren des Tempios und einer Ekphrasis Basinios her, die der Dichter in dem Gedicht *Diosymposis* und in kürzerer Form in der *Hesperis* VIII, 205–228 anbringt.

Entstehen begriffenen Poems an die Medici⁵⁰⁵, wodurch das höfische Genre Epos in die neuplatonischen Gefilde der Florentinischen Republik womöglich Einlass gefunden haben könnte. Die dort entstandene *Volaterrais* Naldo Naldis und die *Carlias* seines Kollegen Ugolino Verino stehen den höfischen Epen, gemessen an ihrem an Vergil geschultem enargetischem Illusionspotential, das durch Ekphrasen erweitert wurde, jedenfalls in nichts nach. Die Liste der zeithistorischen Ependichtung könnte noch fortgeschrieben werden: Filelfos Sohn Giovanni Maria verfasste für Cosimo de' Medici und Lorenzo de' Medici jeweils ein kürzeres Epos, das jeweils seiner Untersuchung noch harret, Gian Pietro Arrivabene schrieb für Ludovico Gonzaga die *Gonzagias*, und zu Beginn des 16. Jahrhunderts errang das Genre sogar im Vatikan eine gewisse Popularität, als Epen für Julius II. und Leo X. entstanden.⁵⁰⁶

Gerade das Beispiel Francesco Filelfo lehrt, dass die Arbeit an einem Epos in der Renaissance erstens ein zähes und zweitens ein von den Herrschern nur in Ausnahmefällen subventioniertes Schreibprojekt darstellte. Keineswegs haben wir uns in diesem Fall ein eingleisiges Patronageverhältnis vorzustellen, bei dem das Werk von höchster Stelle beauftragt wurde. Kristen Lippincott geht so weit, den Epen vordergründig politisch-propagandistische Motive abzusprechen und verweist stattdessen – zu Recht – auf das Eigeninteresse der Humanisten, sich als „neuer Vergil“ oder „neuer Homer“ ein dichterisches Denkmal zu setzen oder schlicht als gefeierter und finanziell belohnter Poet in der Hofhierarchie aufzusteigen.⁵⁰⁷ Filelfo widmete die *Sphortias* gerade nicht Francesco Sforza, der kein Interesse an dem Epos zeigte, sondern nutzte den epischen Stoff der Eroberung Mailands als Bewerbungsschreiben, um an anderen Höfen Anstellung zu finden.⁵⁰⁸ Doch das ist nur die eine Seite der Medaille, die den Träger der Verse – das Buch – sträflich vernachlässigt. Die andere Seite zeigt nämlich, wie die Renaissance-Epen durch prachtvolle Codices zu wirksamen Machtmedien wurden, was sie in erster Linie ihrem Buchschmuck und den Bildern zu verdanken hatten. Es bleibt einzuräumen, dass nur einem Teil der Epen das Glück einer aufwendigen Dekoration oder Bebilderung widerfahren ist, allen voran der gleich dreimal bearbeiteten *Hesperis* Basinio da Parmas, aber auch der *Volaterrais* Naldo Naldis (Abb. 64), der *Feltria* (Abb. 65) und der *Carlias* aus der Hand Ugolino Verinos (Abb. 16). Bei diesen Handschriften handelt es sich um mobile Medien, die erst mit Bildern versehen und anschließend versandt wurden. Erst über die Bebilderung wurden die Bücher zu textbildlichen Machtinstrumenten, die – was dem Passus Guarinos nach allein den Wortkünsten möglich zu sein schien⁵⁰⁹ – über weite Distanzen kommunizieren konnten und die ruhmvollen Taten der Condottieri und Herrscher zwischen zwei Buchdeckeln in Wort und Bild konservierten. Ganz offensichtlich fungieren die Bilder des anspruchvollsten Renaissance-Epos – Basinios *Hesperis* – als vermittelnde Medien, die dem zwischen antiker Geschichte, Mythos und Zeithistorie pendelnden Geschehen eine nachhaltige Gegenwärtigkeit (Präsenz) verleihen und dem höfischen Leser die Rolle des Augenzeugen zuspielden.

⁵⁰⁵ Über Filelfos Ambitionen, seine *Sphortias* in Florenz bekannt zu machen, sind wir durch die Aufzeichnungen in den *Epistolae* gut unterrichtet: Am 19. August 1455 schickt er eine Kopie an den Mailänder Botschafter in Florenz, Nicodemo Tranchedini, am 20. Mai 1460 geht eine Abschrift an Piero di Cosimo, am 11. August 1472 eine weitere an Lorenzo de' Medici, vgl. ROBIN 1991, S. 60, Anm. 19.

⁵⁰⁶ Marco Girolamo Vida (ca. 1480–1566) verfasste für Julius II. die *Felsinais* (1507–1510), die dem Kampf des Papstes um Bologna und der Vertreibung der Bentivoglio aus der Stadt ein literarisches Denkmal zu setzen versucht. Thomas Hays entdeckte erst kürzlich eine erste Handschrift des Epos in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. J. VI. 232, bei der es sich um das Widmungsexemplar handelt, vgl. THOMAS HAYS: *Die Felsinais des Marco Girolamo Vida – Das verschollene Epos nach 500 Jahren wieder entdeckt*, in: Neulateinisches Jahrbuch 13 (2011), S. 123–138. Vom gleichen Autor auch die *Julias* (1511–1513), für Leo X. schuf Camillo Querno die *Alexiade*.

⁵⁰⁷ Vgl. LIPPINCOTT 1989, S. 427–428.

⁵⁰⁸ Vgl. ROBIN 1991, S. 58–61.

⁵⁰⁹ Guarino bei GARIN 1966, S. 203–209, hier S. 205–206 u. 209.

Für eine ausgefeilte höfische Propaganda eignete sich das Epos freilich nur bedingt. Die Verskunst ging zwar eine Allianz mit der Rhetorik ein und konnte besonders durch die gesteigerte Visualität und die realen Bilder in den Codices persuasiv auf den Leser wirken, die mythologischen Kodierungen und die teils abenteuerliche Dramatik standen einer evidenten Geschichtsdarstellung aber letztlich entgegen. Darin mag die Ursache zu finden sein, weshalb ein anderes Genre bei Feldherren und Regenten des Quattrocento als politisches Instrument mehr Anklang fand, nämlich die als *Res gesta* und *Commentarii* auftretende Historiografie. Filelfos und Zuppardos Bemühungen um eine literarische Fassung der historischen Ereignisse in Mailand und Neapel standen gegenüber den von oberster Warte aus vorangetriebenen, finanziell hochgradig ausgestatteten Geschichtsschreibeprojekten weit zurück und wurden deshalb vernachlässigt bzw. nie zu Ende geführt.⁵¹⁰ In einer von Intrigen und Kriegen, von Machtspielen und Privatfehden gekennzeichneten Zeit, in der auch nach dem Frieden von Lodi und unter den Vorzeichen der *Lega italica* kaum Ruhe einkehren wollte, entfesselte sich ein Kampf um die richtige Geschichtsdarstellung, der auch ein Kampf um das richtige *Geschichtsbild* sein sollte.

⁵¹⁰ Für Mailand vgl. IANZITI 1988, S. 61–70 und LIPPINCOTT 1989, S. 427, zu Neapel vgl. FIGLIUOLO 2002, S. 89.

3. Vom fehlenden Xenophon oder: Visualität und Geschichte in Neapel



3. Vom fehlenden Xenophon oder: Visualität und Geschichte in Neapel

3.1 Alfonso und die Bücher: Kulturpatronage unter den Aragonesen

Mit der Herrschaft der Aragonesen über Neapel verknüpft sich eines der prächtigsten und fruchtbarsten Kapitel der Renaissancekultur in Italien.⁵¹¹ Als Giovanna d'Anjou den jungen Spanier Alfonso d'Aragona (1396–1458), der seit 1416 König von Sizilien war, im Jahr 1420 bei der Verteidigung Neapels gegen aufstrebende Barone um Beistand bittet, zeichnete sich das Schicksal der Küstenstadt, deren Wurzeln auf das von griechischen Siedlern gegründete Städtchen *Parthenope* zurückgehen, bereits ab: Alfonso konnte sich nach einem strapazierenden Krieg gegen die Anjou (1435–1442) in Neapel festsetzen und den Süden Italiens unter seiner Krone vereinigen.⁵¹² Der neue Monarch (1442–1458) zog als „modern state-builder“⁵¹³ geschickt die diplomatischen Fäden und wusste – die Verbundenheit mit dem Hof der Este mag dafür ausschlaggebend gewesen sein⁵¹⁴ – das Potential künstlerischer Präsentationsleistungen auszunutzen, worin ein wichtiger Baustein dafür zu sehen ist, dass der „glanzvollste Fürstenhof des Quattrocento“⁵¹⁵ über Ferrante (1458–1494) und Alfonso II. (1494–1495) mehr als ein halbes Jahrhundert Bestand hatte. Mit der politischen Eroberung ging nämlich eine an Zielstrebigkeit und Effizienz singuläre „Imagekampagne“ einher, für die unter dem Einsatz enormer finanzieller Mittel führende Humanisten und Dichter – Lorenzo Valla, Giannozzo Manetti, Panormita, Bartolomeo Facio, Giovanni Pontano, Porcellio de' Pandoni und viele mehr – langfristig an den neapolitanischen Hof gebunden wurden.⁵¹⁶ Alfonsos Auftreten als Mäzen und seine

⁵¹¹ Zur Renaissancekultur in Neapel vgl. die unverzichtbare Studien von BENTLEY 1987 und MARIO SANTORO: *La Cultura Umanistica*, in: *Storia di Napoli: Cultura e letteratura. Umanesimo e Rinascimento*, hrsg. von Ernesto Pontieri, Bd. 7, Neapel 1975–1981, S. 115–291. Unter den jüngeren Beiträgen waren nützlich ELISA NOVI CHAVARRIA: *I rinascimenti napoletani*, in: *Il Rinascimento Italiano e l'Europa. Storia e storiografia*, hrsg. von Giovanni Luigi Fontana und Luca Molà, Vicenza 2005, S. 249–264. Zur politischen Ideengeschichte Neapels vgl. DAVIDE CANFORA: *Culture and Power in Naples 1450 to 1650*, in: *Princes and Princely Culture*, Bd. 2, hrsg. von Martin Gosman u. a., Leiden und Boston 2005, S. 79–96, v. a. S. 81–86. Zum Herrscherbild in Neapel unter den Aragonesen vgl. JOANA BARRETO: *La majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Rom 2013.

⁵¹² Unter den neueren Studien zu den historischen Umständen ragen v. a. ALAN RYDER: *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous: the making of a modern state*, Oxford 1976 und ALAN RYDER: *Alfonso the Magnanimous. King of Aragon, Naples and Sicily, 1396–1458*, Oxford 1990, S. 252–357 heraus, einen kurzen Überblick gibt BENTLEY 1987, S. 6–9.

⁵¹³ Vgl. BENTLEY 1987, S. 20.

⁵¹⁴ Neben der engen Vernetzung der Geistes- und Kunstelite stehen in erster Linie Bestrebungen der Este, mit den neuen Machthabern im Süden diplomatische Beziehungen aufzubauen, was in der Heiratspolitik ersichtlich wird: In den Jahren 1444–1445 hält sich Borso d'Este in der Küstenstadt auf, um die Braut seines Bruders Leonello – Alfonsos Tochter Maria – nach Ferrara zu begleiten, vgl. CAESARE FOUCARD: *Fonti di stato napoletano nell'Archivio di Stato di Modena*, in: *Archivio Storico per le province napoletane* 2 (1877), S. 723–757. Während des Besuches erteilt Borso König Alfonso Ratschläge zur Hofhaltung und zur italienischen Diplomatie, vgl. dazu CAESARE FOUCARD: *Proposta fatta della corte Estense ad Alfonso I re di Napoli*, in: *Archivio Storico per le province napoletane* 4 (1879), S. 689–752. Zwei andere Brüder Borsos – Sigismondo und Ercole, der spätere Herzog von Ferrara – wurden in Neapel, das ihnen als zweite Heimat galt, erzogen (1445–1460), Ercole wird 1473 mit Eleonora d'Aragona die Tochter seines Freundes Ferrante heiraten, zu Ercole und Neapel vgl. GUNDERSHEIMER 1973, S. 176–181.

⁵¹⁵ ANDREAS BEYER: *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, München und Berlin 2000, S. 7.

⁵¹⁶ Zwei Beispiele des Mäzenatentums führt VESPASIANO DA BISTICCI 1995, S. 146–161, hier S. 151 u. 155 an: Bartolomeo Facio erhält für sein Geschichtswerk *Rerum gestarum Alphonsi regis libri* 1500 Fiorini, während Giannozzo Manetti von Alfonso anstatt der 600 Dukaten, die ihm Papst Niccolò V. bezahlt hatte, 900 Dukaten ausgezahlt bekommt. Die Liste des hochkarätigen Personals am Hof lässt sich fortführen: Angelo Decembrio zog es unmittelbar nach dem Tod von Leonello d'Este (1450) von Ferrara nach Neapel, sein Bruder Pier Candido folgte im Jahr 1456. Flavio Biondo hielt sich von 1452 bis 1453 in Neapel auf, im selben Jahr wird Francesco Filelfo von Alfonso empfangen und zum Dichter gekrönt. Für die Griechen

Affinität zur Gelehrsamkeit, zu den Künsten und der Buchkultur brachten ihn den Beinamen *Il Magnanimo* (der Großmütige) ein. Die geflügelten Worte der Sprachkünstler zeichneten für *fama* und *memoria* des Königshauses verantwortlich und entfalteten einen *paragone* zu den Bildkünsten, die sich zu Recht um Aufnahme in diesen Verantwortungsbereich bewarben. Darauf deutet ein Brief Guarinos an König Alfonso hin:

Kein Land, kein Zeitalter wird aufhören, Dich mit der Rohrflöte zu feiern – man kann kaum hoffen, dass dies durch Bilder und Statuen geschehen könnte, weil diese ja stumm sind und nicht leicht durch die Welt hier- und dorthin getragen werden können.⁵¹⁷

Guarino, dessen Sohn Geronimo seit 1443 das Amt des königlichen Sekretärs in Neapel begleitete⁵¹⁸, lehrt mit seinem Schreiben zweierlei: Erstens benennt der Humanist mit der Stummheit („*sine litteris*“) und der mangelhaften Mobilität zwei konkrete Eigenschaften von Bildern, die er für die Belange des Ruhmes als nachteilig interpretiert, zweitens kann dieses Urteil nur vor dem Hintergrund der Ereignisse am Hof der Este in Ferrara – die Arbeiten am Reiterstandbild für Niccolò, die Medaillen Pisanellos für Leonello, die Ekphrasen und Dialoge der Humanisten über Visualität – verstanden werden, die mit den zeitgleichen Geschehnissen in Neapel korrespondierten: Dort hielt Alfonso am 26. Februar 1443 einen triumphalen Einzug ab, bei dem durch ephemere Bilder, Schauspielkunst und gesprochene Texte der rechtmäßige Anspruch der „fremden“ Dynastie auf Neapel vor aller Augen visualisiert wurde.⁵¹⁹

Bereits der Triumphzug machte deutlich, welche entscheidende Rolle Alfonso der Kulturpatronage und den inszenatorischen Programmen in Wort und Bild während seiner Herrschaft zukommen ließ. Kunst und Intelligenz waren von Beginn an in ein politisches Propagandaprogramm eingespannt, mit dem das spanische Königshaus erstens militärische Aktionen und tugendsames Verhalten als ewigen Ruhm zu memorieren versuchte, welcher zweitens über den evokativen Rückgriff auf die Antike seine eigentümliche Schlagkraft und Evidenz entfalten sollte. Hierbei waren Bilder – die „lebenden Bilder“ des Triumphzugs und eine diese Ereignisse präsentierende Cassonetafel⁵²⁰, der seit 1443 konzipierte Triumphbogen am Castel Nuovo⁵²¹, die Medaillen Pisanellos für Alfonso, das

Giorgio di Trebisonda (1452–1455) und Teodoro Gaza (1455–1458) wird Neapel zu einer wichtigen Forschungsstätte.

⁵¹⁷ Der Brief an den König von Neapel aus dem Jahr 1447 ist abgedruckt bei GARIN 1966, S. 206–209, hier S. 209, vgl. den Brief auch bei GUARINO 1915–1920, Bd. 3, S. 492 und den Kommentar von BAXANDALL 1965, S. 189, der in dem Schreiben einen Reflex auf Pisanellos Medaillen sieht.

⁵¹⁸ Guarinos Freund Lorenzo Valla hilft bei der Vermittlung, vgl. GINO PISTILLI: *Guarino da Verona*, in: DBI 60 (2003), S. 357–369.

⁵¹⁹ Von dem Triumphzug berichtet u. a. Panormita in *Triumphus serenissimi regis Aragonum*, vgl. die zusammengestellten Quellen bei KRUF/T/MALMANGER 1975, S. 289–298; die Untersuchungen zum Umzug bei HELAS 1999, S. 61–88 und HELAS 2019. Zu den von diesem Ereignis ausgehenden Bildern vgl. Kap. 5.2 in dieser Arbeit.

⁵²⁰ Zu der nach 1450 entstandenen Cassonetafel (Neapel, Privatsammlung) mit dem Triumphzug von Alfonso d' Aragona vgl. Kap. 5.2.3, dort auch die Forschungsliteratur. Auf der rückwärtigen Tafel der Truhe wurde die Einnahme Neapels durch die Aragonesen gezeigt, verführerisch ist die Annahme, bei der Szene könnte es sich um die Belagerung Piombinos (und damit um ein in den *Hesperis* von Konkurrenzseite thematisiertes Ereignis) handeln, wie es ein Eintrag im *Catalogue Ringling Museum of Art. Italian Painting before 1800*, Sarasota 1976, S. 19–20, wo sich die Tafel heute befindet, behauptet. Für diese Bezugnahme gibt es keine Anhaltspunkte, die von einem Mauergürtel umschlossene, an der Küste gelegene Stadt in der Bildmitte kann sowohl Neapel als auch Piombino darstellen, es bleibt jedoch unklar, weshalb ausgerechnet eine Niederlage der Aragonesen an die Darstellung des Triumphzuges gekoppelt werden sollte, so dass vieles für die Visualisierung der zeitlich nah liegenden Ereignisse Belagerung und Triumph in Neapel spricht, zumal das gleiche Bildpaar in einem Supraportenrelief im Castel Nuovo wiederkehrt.

⁵²¹ Zum Triumphbogen vgl. v. a. HERSEY 1973 und KRUF/T/MALMANGER 1975, die bisherige Forschung, die im Hinblick auf Chronologie, Autorschaft und Bedeutung zu unterschiedlichen Ergebnissen kam, fasst ROSANNA DI BATTISTA: *La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli*, in: *Annali di architettura* 10/11

nie ausgeführte Reiterstandbild⁵²² und die gleich zu besprechenden Geschichtsbilder in Büchern – unerlässliche politische Medien, die wie in Ferrara Geschichte vor Augen stellen, Evokationen herleiten und Sinnzusammenhänge erzeugen konnten. Entgegen des Verdiktes Guarinos waren gerade Bilder in Büchern in der Lage, „leicht durch die Welt hier- und dorthin getragen“ zu werden und in Verbindung mit nebenstehenden Texten – sozusagen *cum litteris* – eine leicht zu entziffernde Sprache zu sprechen. Gleichzeitig eigneten sich neapolitanische Dichter und Historiografen einen rhetorisch modellierten, anschaulichen Schreibstil an, der mit Ciceros und Quintilians Begriff der *enargeia* zu fassen ist: Herrschaft und Geschichte sollten nicht lediglich erzählt, sondern bildhaft – wie im Triumphzug – vorgeführt werden. So gesehen fußte die Regentschaft der Aragonesen zu einem beträchtlichen Teil auf der Macht des Visuellen.

In Alfonsos exorbitanten Ausgaben für Kunst und Kultur sah Jacob Burckhardt die „üble Eigenschaft der Verschwendung“, während Ferrante in den Augen des Basler Historikers nicht zuletzt deswegen „unter den damaligen Fürsten der schrecklichste“ war, weil er und seine Dynastie unter Kunst und Bildung nur „Luxus oder Schein“ verstanden.⁵²³ Von dem negativen Urteil Burckhardts über Neapel war auch die Kunstgeschichte lange Zeit befangen.⁵²⁴ Was Burckhardt als „Schein“ kritisierte, wird von der jüngeren Forschung als Potential bewertet und rückt unter dem Gesichtspunkt des vormachiavellistischen Täuschens, der Notwendigkeit einer Allianz von Herrschaft und Kunst und der Frage nach der Macht des Bildes in den Fokus der Aufmerksamkeit. In den Belangen der politischen Instrumentalisierung von Kunst gibt Neapel geradezu ein Paradebeispiel ab.

Ein weiterer Grund für das langanhaltende Schweigen der kunstgeschichtlichen Forschung zum Hof von Neapel war die Annahme, dieser habe lediglich Kulturimport betrieben und keinen eigenen Beitrag zur Renaissancekultur geleistet.⁵²⁵ Dem kann aus heutiger Sicht die beeindruckende Interkulturalität der Mittelmeermetropole entgegengehalten werden, in der sich seit der Antike, während der Normannenherrschaft, der Zeit der Stauer und der Anjou Stile wie in einem Schmelztiegel verbanden. An diese Tradition des *genius loci* konnten die Aragonesen wie selbstverständlich anknüpfen, indem sie den höfischen Stil Spaniens, Frankreichs, der Niederlanden und des Burgund mit den Entwicklungen der oberitalienischen Höfe kombinierten und zu eigenen Resultaten gelangten.⁵²⁶ In diesem Licht stellt die produktive Aneignung von Stilen und Ideen, die sich in besonderem Maße in der Buchmalerei zeitigen, keine Schwäche, sondern eine Stärke der Aragonesenherrschaft dar.⁵²⁷ Aus ihnen gingen in der kosmopolitischen Atmosphäre einer ausschweifenden *magnificentia* genuine Innovationen hervor, die ihrerseits Anklang bei anderen Höfen

(1998/99), S. 7–21 zusammen. Zur möglichen, aus meiner Sicht aber unwahrscheinlichen Involvierung Albertis bei diesem Projekt vgl. CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL: *Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli*, in: *Annali di architettura* 20 (2008), S. 13–36.

⁵²² Vgl. Kap. 4.2.3.

⁵²³ BURCKHARDT 1988, S. 28–29.

⁵²⁴ Diesen Sachverhalt verdeutlicht die spärliche Publikationslage gerade der deutschen Kunstgeschichte zum Thema. In den letzten Jahren hat sich zu Recht eine Trendwende vollzogen, so vernetzt das *Neapel Forum* junge Wissenschaftler, die zur Kunstgeschichte der Stadt forschen, vgl. auch die Arbeiten von BEYER 2000; NICOLAS BOCK: *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: Der Bildhauer Antonio Baboccio*, München 2001 (Diss. Heidelberg 1997); TANJA MICHALSKY: *Memoria und Repräsentation: Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Neapel*, Göttingen 2000 (Diss. München 1995).

⁵²⁵ CHAVARRIA 2005, S. 251–253 bemängelt diesen Umstand und führt Beispiele an. Anstatt einer ideenlosen Übernahme habe es sich aber vielmehr um eine produktive Aneignung fremder Kulturen gehandelt.

⁵²⁶ Einen Blick auf den neapolitanischen Kulturtransfer mit besonderem Fokus auf die Dynastien der Anjou und der Aragonesen wirft NICOLAS BOCK: *Patronage, Standards and Transfert Culturel: Naples between Art History and Social Science Theory*, in: *Art History* 31/4 (2008), S. 574–597. Zum Einfluss des Nordens auf die neapolitanische Malerei des 15. Jahrhunderts vgl. etwa ANDREAS BEYER: *Dynastien, Eklektiker und Auftraggeber. Neapel und der Norden*, in: Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden, hrsg. von Till-Holger Borchert, Stuttgart 2002, S. 118–127.

⁵²⁷ Vgl. BOCK 2008, S. 592.

fanden: Dazu zählt die Buchkultur genauso wie der häufige Einsatz von Bildern, die Zeitgeschichte festhalten, sowie die neapolitanische Historiografie, von der halb Europa Notiz und Anregung nahm.⁵²⁸

Der intellektuelle Treffpunkt des Hofes war die Bibliothek. Schenkt man den historischen Quellen Glauben, so versammelte Alfonso dort beinahe täglich seinen Humanistenzirkel zu gemeinsamer Lektüre und Disputation um sich.⁵²⁹ Beim Lesen in der Runde, zu der immer wieder Gäste stießen, gerieten auch die Bilder, die die Texte begleiteten, ins Blickfeld der gebildeten Elite.⁵³⁰ Die Praxis des Lesens soll Alfonso, der „beim Schlafengehen Bücher unter die Kissen seines Bettes zu legen pflegt“⁵³¹, auch auf Kriegszügen nicht unterbrochen haben, wo ihm Panormita aus den Schriften des Titus Livius, die der Regent und Heerführer angeblich immer bei sich trug, vor versammelter Mannschaft vorzulesen pflegte. Vespasiano da Bisticci, der uns diese Anekdote in seiner schwärmerischen Lebensbeschreibung des Königs berichtet, greift hier freilich einen antiken Topos auf, der auf Scipio, welcher Xenophons *Kyrupädie* nie aus der Hand gegeben haben soll, zurückgeht.⁵³² Tatsächlich war man in Neapel bestrebt, nach antikem Vorbild ein neues Ideal der Gelehrsamkeit am Hof zu institutionalisieren. Die Imprese des geöffneten Buches, die wahrscheinlich auf eine Bildfindung Pisanellos zurückgeht und vielfach in der Buchmalerei Anwendung fand (Abb. 9 u. 67)⁵³³, gab diesem Anspruch beredten Ausdruck:

Im Wappen führt er ein offenes Buch, weil er der Ansicht ist, dass die humanistische Bildung gerade den Königen nötig sei und diese eben aus fleißig geöffneten Büchern gelernt werde. Darum lobt er auch den Plato so gerne, weil der den Grundsatz aufgestellt hatte, die Könige müssten entweder selbst gebildet sein oder doch gebildete Männer zu Freunden haben.⁵³⁴

Alfonsos Bibliophilie ist legendär, aber dennoch historisch fassbar. Bereits in seiner spanischen Heimat und während seiner Zeit auf Sizilien gab er zahlreiche Bücher im spätgotischen Stil – meist Chroniken oder Stundenbücher – in Auftrag.⁵³⁵ Als Alfonso 1435 am Hof der Visconti in Mailand zu Gast war, hatte er Gelegenheit, eine der größten und prächtigsten Bibliotheken Europas zu inspizieren. Diese Erfahrung muss ausschlaggebend gewesen sein, dass der König gleich nach der Eroberung Neapels mit der Einrichtung einer Bibliothek begann, deren Handschriften einen zum Teil deutlichen

⁵²⁸ Vgl. FIGLIUOLO 2002. Der neapolitanische Humanismus bildete nach anfänglichem Import sehr bald eine eigene Schule, er „established itself as a genuine Neapolitan culture movement“, BENTLEY 1987, S. 44. Zur offensiven Verbreitung dieses „neuen“ Stils vgl. LEAH R. CLARK: *Objects of exchange: Diplomatic Entanglements in Fifteenth-Century Naples*, in: *New Research on Art in Fifteenth-Century Naples*, hrsg. von Adrian Breckenkamp und Sarah K. Kozłowski, Pisa 2019, S. 129–154.

⁵²⁹ Vgl. SANTORO 1980, S. 128–129.

⁵³⁰ Gelesen wurde in der Runde, einen Eindruck davon gibt LORENZO VALLA: *Recriminationes in Facium*, in: *Opera omnia*, hrsg. von Eugenio Garin, Turin 1962 (Basel 1540), S. 460–632, auch die Zeitgenossen VESPASIANO DA BISTICCI 1995, S. 154 und PANORMITA 1912, S. 17–97, hier S. 61 berichten von der gemeinsamen Lektüre.

⁵³¹ Der Abschnitt in der Lebensbeschreibung des Königs, PANORMITA 1912, S. 93, setzt sich so fort: „Wacht er dann mitten zur Nacht auf, so läßt er sich Licht bringen und liest.“

⁵³² Über Scipios Leidenschaft für Xenophon berichtet Baldassare Castiglione in seinem *Libro del Cortegiano* I, 43 (= CASTIGLIONE 2008, S. 48), zu Alfonso's Lektüre des römischen Historikers Titus Livius schreibt VESPASIANO DA BISTICCI 1995, S. 155: „Während dieses Feldzuges zur Sommerszeit las Panormita ihm ebenfalls jeden Tag eine Lektion aus Livius. All jene Herren, die Alfonso bei sich hatte, nahmen an diesen Vorlesungen teil.“

⁵³³ Bisweilen erscheint die Imprese mit dem Zusatz *liber sum*. Prominent prangt das aufgeschlagene Buch auf einer Medaille Pisanellos, und zwar genau auf Alfonso's Helm, als ob damit der königlichen Leidenschaft für Gelehrsamkeit und Kriegshandwerk gleichermaßen visuell Rechnung getragen werden sollte. Die wahrscheinlich auf Pisanello zurückgehende Entwurfsskizze des Triumphbogens zeigt die Imprese ebenfalls (Abb. 131).

⁵³⁴ PANORMITA 1912, S. 46.

⁵³⁵ Vgl. DE MARINIS 1947–1952, Bd. 1, S. 1–3; TOSCANO 1998, S. 185–192.

lombardischen Einschlag zeitigten.⁵³⁶ In dem wegen Kriegszerstörung unbewohnbar gewordenen Castel Nuovo ließ Alfonso einen Bibliotheksaal, dem auch das *studium* und das *scriptorium* angegliedert waren, ausbauen und gegen 1455 beziehen.⁵³⁷ In der Zwischenzeit waren die Bücher im benachbarten Castel Capuano untergebracht.⁵³⁸ Auch die Buchmalerwerkstatt lässt sich im Castel Nuovo nachweisen, so dass von einer engen Kooperation zwischen Textübertragung und bildnerischer Ausstattung der Bücher auszugehen ist.⁵³⁹ Von Beginn an waren an der königlichen Bibliothek Kalligrafen, Miniaturen, Übersetzer und Bibliothekare angestellt – letztere übernahmen die Aufgabe, Bücher in Auftrag zu geben bzw. von anderen Höfen zu ordern, um die Lücken zu füllen, die im Kanon einer humanistischen Bibliothek nicht fehlen durften.⁵⁴⁰ Auf diesen Wegen gelangten verschiedene Stile nach Neapel und wurden dort heimisch, wie etwa die florentinischen *bianchi girari* zweier Bände des Titus Livius, die Cosimo de' Medici im Jahr 1444 als Geschenk gen Süden versandte (Abb. 13).⁵⁴¹

Überhaupt sind die hohen Ausgaben für die höfische Gelehrsamkeit, die für die Konstruktion der Eroberungsgeschichte Neapels durch die Aragonesen zuständig war, und die ständig wachsende aragonesische Bibliothek zwei Seiten einer Medaille: Beide Unternehmungen trugen ganz offensichtlich zur Etablierung der neuen Dynastie in Neapel bei.⁵⁴² Der „fremde“ König, der einer spätmittelalterlichen Kultur entstammte und des Lateinischen kaum mächtig war, wird von seinen Hofgelehrten als Philosophenkönig und tugendsamer Feldherr inszeniert, wie es außer ihm im Quattrocento nur noch Federico da Montefeltro – der im Gegensatz zum König in seiner Jugend aber tatsächlich in den *studia humanitatis* unterrichtet worden war – widerfahren sollte. Seine *magnificentia* sicherte Alfonso Anerkennung beim neapolitanischen Volk, sein glanzvolles Auftreten und diplomatisches Geschick Respekt bei seinen italienischen Verbündeten. Während der Herrschaft Ferrantes wird die „Imagekampagne“, deren Kraftfeld die Bibliothek war, unter

⁵³⁶ Vgl. TOSCANO 1998, S. 192–201.

⁵³⁷ Als Alfonso Neapel im Jahr 1442 einnahm, war das direkt am Meer gelegene Castel Nuovo durch den Krieg zerstört, die Bibliothek wurde indessen im Castel Capuano untergebracht, vgl. TOSCANO 1998, S. 211.

⁵³⁸ Vgl. TOSCANO 1998, S. 207.

⁵³⁹ Vgl. TOSCANO 1998, S. 209.

⁵⁴⁰ Man bedenke, dass sich mit Angelo Decembrio, dem Verfasser der *Politia Litteraria*, und anderen Gelehrten eine Menge „Buchexperten“ in Neapel aufhielten und das Großprojekt „Bibliothek“ neben der Rhetorisierung des Hofes begleiteten. Ein prächtiges Exemplar von Quintilians *Institutiones Oratoriae* (BnF, Latin 7804), das vor 1458 in die aragonesische Bibliothek kam, belegt das frühe Studium der antiken Rhetorik am Hof. Das Interesse für die antike Literatur darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass nach wie vor eine Menge mittelalterliche Werke zum Kernbestand der Bibliothek zählten.

⁵⁴¹ Bei den Bänden handelte es sich um die *Historiae Romanae* des römischen Historikers, sie befinden sich heute in Besançon, Bibliothèque d'Etudes et de Conservation, mss. 837 u. 839, vgl. TOSCANO 1998, S. 215. PANORMITA 1912, S. 29 berichtet, wie Alfonso das Buch furchtlos in die Hände nahm und damit seine Berater brüskierte, die meinten, das Geschenk des „Feindes“ Cosimo könne vergiftet sein, VESPASIANO DA BISTICCI 1995, S. 154 erinnert an die gemeinsame Lektüre genau dieses Textes.

⁵⁴² In der Forschung besteht über den Zusammenhang von Gelehrsamkeit, Patronage und Macht in Neapel Einigkeit: GIACOMO FERRAÛ: *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale* (= Nuovi studi storici, Bd. 53), Rom 2001, S. X sieht „la prospettiva culturale che già Alfonso il Magnanimo aveva proposto ed imposto al Regno di nuova conquista risultava essenzialmente mirata ad uno scopo propagandistico, quello di fare accettare, all'interno e nella più ampia dimensione peninsulare, il fatto nuovo di una dinastia di recente e contrastato impianto.“ So auch FIGLIUOLO 2002, S. 77: „Die Kultur, die sich auf diese Weise in der Stadt entwickelte, folgte einem exakten Plan, genauen Vorschriften und den eindeutigen Richtlinien der Kulturpolitik, die der Herrscher und der Kreis seiner Berater vorgaben.“ RYDER 1976 zeichnet das Bild eines modernen Staatslenkers nach, der die Künste in sein Herrschaftsprogramm einzuspannen versteht, BENTLEY 1987, S. 62 räumt ein, dass „... Alfonso clearly patronized humanists in order to mobilize intellectual resources that could serve the political cause of his new dynasty.“ FIGLIUOLO 2002, S. 77 erinnert daran, dass die Hofkultur im Schloss „wie in einem Gewächshaus eingeschlossen“ blieb. Dem ist hinzuzufügen, dass durch mobile Medien wie den Büchern ein bemerkenswerter elitärer Wirkungsradius erreicht werden konnte, von dem das „normale“ Volk inklusive der Neapolitaner freilich ausgeschlossen blieb.

veränderten Vorzeichen fortgesetzt. Dem von Guarino apostrophierten Konkurrenzmedium *Bild* wurde dabei eine immer stärkere Funktion zuteil.

Die Forschung hat sich bisher wenig mit der Theorie des frühneuzeitlichen Geschichtsbildes beschäftigt; falls doch, kam sie dabei kaum über Albertis omnipräsenten Begriff der *historia* hinaus. So ist Pfisterers Kritik beizupflichten, wonach es „bislang nie versucht [wurde], die Visualisierung von Geschichte ereignissen im engeren Sinne mit der sich im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts formierenden humanistischen Geschichtsschreibung in Relation zu setzen (...).“⁵⁴³ Diese Lücke soll im Hinblick auf die aragonesische Geschichtsschreibung auf den folgenden Seiten geschlossen werden.

3.2 Visualität in der neapolitanischen Historiografie

3.2.1 Historiografie und Humanismus

Unter den antiken Autoren, die für die aragonesische Bibliothek angekauft und neu übersetzt wurden, fanden sich mit Thukydides, Xenophon, Plutarch, Caesar, Titus Livius und anderen besonders viele Historiker, die bei Alfonso und Ferrante hohes Ansehen genossen. Schon die Zeitgenossen wussten davon zu berichten:

Wenn er [Alfonso] in Neapel war, ließ er sich täglich von Messer Antonio Panormita aus den *Dekaden* des Livius vorlesen; wenn Panormita solche Vorlesungen hielt, kamen viele Herren, um zuzuhören. (...) Nur wenig Zeit verging, die er nicht auf angemessene Weise nutzte.⁵⁴⁴

Die von Regenten und Humanisten gleichermaßen verehrten antiken Texte wurden im Quattrocento vielfach nachgeahmt, davon wird dieses Kapitel berichten. Es stellt sich zunächst die Frage nach Charakter und Zielsetzung der Historiografie für die Fürstenhöfe des 15. Jahrhunderts, auf die in drei Schritten Antwort zu geben ist⁵⁴⁵: Erstens vollzog sich der Aufstieg der Historiografie zu der wohl prägendsten Literaturgattung der Renaissance vor dem Hintergrund politisch-sozialer Bedürfnisse von Republiken und Höfen, die sich mit Hilfe ihrer im kulturellen Gedächtnis⁵⁴⁶ abgespeicherten Geschichte Klarheit über Herkunft, Selbstverständnis und Traditionen zu verschaffen wünschten. Dies trifft umso mehr auf neu entstandene Gemeinschaften oder neu inthronisierte Herrscher wie die Aragonesen oder die Sforza zu, die mittels einer Historiografie als Machtinstanz verstanden werden bzw. ihren Machtanspruch rechtfertigen und legitimieren wollten. Jan Assmann spricht von einem regelrechten Verlangen nach medial fixierter Geschichte, die notwendig ist, um Herrschaft zu legitimieren und Andenken zu sichern.⁵⁴⁷ Dafür war es

⁵⁴³ ULRICH PFISTERER: *Filaretos historia und commentarius. Über die Anfänge humanistischer Geschichtstheorie im Bild*, in: Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, hrsg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München und Berlin 2003, S. 139–176, hier S. 140.

⁵⁴⁴ VESPASIANO DA BISTICCI 1995, S. 154.

⁵⁴⁵ Eine umfassende Studie zur humanistischen Historiografie in Italien unter Berücksichtigung Neapels liefert ERIC COCHRANE: *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago/London 1981, zu Neapel S. 144–159. Vgl. zum Thema Historiografie und Humanismus außerdem ULRICH MUHLACK: *Die humanistische Historiographie. Umfang, Bedeutung, Probleme*, in: Deutsche Landesgeschichtsschreibung im Zeichen des Humanismus, hrsg. von Franz Brendle u. a., Stuttgart 2001, S. 3–18 sowie FELIX GILBERT: *Guicciardini, Machiavelli und die Geschichtsschreibung der italienischen Renaissance*, Berlin 1991, v. a. S. 15–31 und auf allgemeinerer Ebene ANTHONY GRAFTON: *What was History? The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge 2007.

⁵⁴⁶ Das kulturelle Gedächtnis versteht sich als „Archiv“, das von gesprochener Sprache und Texten, seit jeher aber auch – und mit Beginn der frühen Neuzeit zunehmend – von Bildern geprägt ist.

⁵⁴⁷ JAN ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und kulturelle Identität in den frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 71 spricht mit der Formel „Herrschaft braucht Herkunft“ von Herrschaft,

erforderlich, die Geschichtsdarstellung aus ihrer theologisch-scholastischen Umklammerung, wie sie für die Chroniken des Mittelalters kennzeichnend war, zu lösen. Den Humanisten wurde damit die Aufgabe zuteil, ihren Gegenstand nicht mehr im Sinne einer christlichen Weltordnung und Universalgeschichte, sondern als innerweltliches, eigengesetzliches Gebilde abzuhandeln.⁵⁴⁸

Zweitens muss das Epochenbewusstsein der Humanisten angeführt werden, die den großen Abstand zwischen ihrer Zeit und derjenigen, die ihnen aus den wieder aufgefundenen antiken Geschichtswerken her vertraut war, zutiefst fühlten. Um diese als verloren empfundene Zeit wieder zu erfassen, war ein exaktes Studium der historischen Quellen (*ad fontes!*) von Nöten, was mit der Bestimmung der eigenen historischen Position und einer als Aneignung verstandenen Wiederbelebung der Antike einherging.⁵⁴⁹ Zweck des Geschichtsstudiums, das zum Kernbestandteil der *studia humanitatis* zählte, war die Möglichkeit, von der *historia magistra vitae* zu lernen und ihren *exempla* zu folgen.⁵⁵⁰ Diesen praktisch-didaktischen Beweggrund, der in der Fürstenerziehung der Renaissance eine entscheidende Rolle spielte, führt Petrarca in *De viris illustribus* an, wenn er im Hinblick auf seine Lebensbeschreibung Scipios unterstreicht, dass die Beschäftigung mit einzelnen geschichtlichen Figuren der Antike von höchstem ethischen Wert für den Leser sei.⁵⁵¹

Petrarca trat nicht an, eine Universalgeschichte zu schreiben, sondern konzentrierte sich auf einzelne herausragende Persönlichkeiten, anhand derer Tugenden er Geschichte aufzeigte. Der Fokus hatte sich vom Allgemeinen auf das Exemplarische verschoben, die mittelalterlichen Chroniken wurden von zweckgerichteten Einzelbetrachtungen abgelöst, die unterhaltend, belehrend und erkenntnistiftend zugleich waren. Damit verstand sich die Historiografie drittens als Disziplin der Rhetorik, die im Gegensatz zur Dichtung historische Wahrheit ans Licht zu bringen angab, indem Ereignisse nicht einfach nacherzählt, sondern in den Medien Sprache, Schrift und Bild erst produziert wurden.⁵⁵² Die Art und Weise historischen Schreibens geriet damit in den Blickpunkt der humanistischen Geschichtstheorie. In Giorgio di Trebisondas *Rhetoricorum libri*, die er Alfonso d'Aragona widmete, wird eine systematische Rhetorisierung der Geschichtsschreibung eingefordert, deren Theorie in Giovanni Pontanos *Actius* weiter ausgebaut wird.⁵⁵³ In dem Maße, wie im fortschreitenden Quattrocento Humanisten in den Dienst der Höfe traten, geriet die Historiografie immer deutlicher zu einem wirksamen Instrument der

die sich retrospektiv legitimiert und das kulturelle Gedächtnis besetzt, wozu sie sich verschiedener Medien bedient.

⁵⁴⁸ Vgl. MUHLACK 2001, S. 7–8.

⁵⁴⁹ Vgl. ECKHARD KEBLER: *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, 2. Auflage, München 2004, S. 13.

⁵⁵⁰ Geschichte wird von Kristeller neben Grammatik, Rhetorik, Poesie und Moralphilosophie zum Kanon humanistischer Studien gezählt, vgl. PAUL OSKAR KRISTELLER: *Die humanistische Bewegung*, in: *Humanismus und Renaissance*, Bd. 1, München 1980, S. 11–29, hier S. 17. Einen vertieften Einblick in den Rang des Geschichtsstudiums innerhalb der *studia humanitatis* gewährt RÜDIGER LANDFESTER: *Historia Magistra Vitae. Untersuchungen zur humanistischen Geschichtstheorie des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Genf 1972, S. 54–55, demnach war Geschichte Teil des Literaturunterrichts.

⁵⁵¹ Vgl. KEBLER 2004, S. 19–33.

⁵⁵² Die Frage nach der Wahrheitsverpflichtung wird im Hinblick auf die Vorzüge der Historiografie gegenüber der Dichtung in Decembrios *Politia Litteraria* verhandelt, so wird in den Dialogen Livius höher eingestuft als Vergil, denn dieser handele mit der Wahrheit, jener mit der Einbildung, vgl. dazu GUNDERSHEIMER 1973, S. 109–112. KEBLER 2004, S. 16 nennt die „rhetorische Form und Methode und moralisch-utilitaristische Zielsetzung als grundlegende Charakteristika historiographischer Praxis“. Zum Verhältnis von Rhetorik und Historiografie vgl. ausführlich LANDFESTER 1972, S. 80–94.

⁵⁵³ Der Grieche hielt sich in den für die neapolitanische Historiografie entscheidenden Jahren 1452–1455 in Neapel auf, in diese Spanne fällt die Widmung seines Hauptwerks *Rhetoricorum libri*, das bereits 1434 entstand; zur Funktion der Rhetorik in Giovanni Pontanos Geschichtstheorie vgl. das kenntnisreiche Vorwort von Ernesto Grassi in PONTANO 1984, S. 7–27, v. a. S. 7–8 u. 21–24.

Politik: Unter den rhetorischen Methoden Ciceros und Quintilians wurden Ereignisse stilisiert und Zeitgenossen vor dem Spiegel der Antike überhöht dargestellt. Geschichte fand nunmehr allein in der Geschichtsschreibung statt, für die an den Höfen in Neapel, Mailand, Ferrara (u. a.) in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts offizielle Historiografen beschäftigt wurden.⁵⁵⁴

Politisierung, Antikisierung, Rhetorisierung – vor diesen drei Stichworten vollzieht sich in der Renaissance ein Wandel von Geschichtsdeutung und Geschichtsschreibung. Ein vierter Punkt – Visualisierung – korrespondiert mit all diesen Bereichen. Bilder, ob sprachlich erzeugt oder real existent, waren für die Beglaubigung und Überzeugungskraft historischer Ereignisse eine politische Notwendigkeit geworden. Der – mit Warnke gesprochen – von „den Humanisten für die Historiografie in Anspruch genommene Vorzug gegenüber den Künsten“⁵⁵⁵ hat sich im 16. Jahrhundert und darüber hinaus auf die Seite des Visuellen verlagert, davon geben die vielen zeithistorischen Freskenzyklen beredt Ausdruck.⁵⁵⁶ Die Geburtsstunde frühneuzeitlicher Geschichtsdarstellung in Wort und Bild lässt sich aber bereits im Quattrocento ausmachen. Neapel war an diesen Entwicklungen entscheidend beteiligt.

3.2.2 „Ein Xenophon fehlt uns“

Ein Blick auf die antike Geschichtsschreibung verrät den starken Einfluss der Rhetorik, der sich bei den Griechen in erster Linie durch den Gebrauch der *enárgeia* und die fiktive Inklusion des Lesers fassen lässt. So verstand es Thukydides, historische Ereignisse aus der Sicht eines Beobachters zu schildern, mit dem sich der Leser unwillkürlich identifizierte und auf diese Weise Geschichte als Augenzeuge verifizierte.⁵⁵⁷ Plutarch hebt den Aspekt anschaulicher Geschichtsschreibung hervor:

Als bester Geschichtsschreiber gilt der, der Personen und Leidenschaften seiner Erzählung bildlich wie im Gemälde darstellt. Thukydides beieffert sich beständig einer solchen sinnlichen Darstellung; er gibt sich alle Mühe, seinen Leser zum Zuschauer zu machen und Schrecken und Bestürzung derer, die die Begebenheiten miterleben, in der Seele des Lesers zu erregen.⁵⁵⁸

Als Ziele einer anschaulichen Schilderung historischer Begebenheiten nennt Plutarch die emotionale Regung des als Betrachter gedachten Lesers und die Persuasion desselben. Eine wirklichkeitsgetreue, lebendig scheinende Wiedergabe ist der Schlüssel dazu, und hier

⁵⁵⁴ Die Worte „Geschichte findet allein in der Geschichtsschreibung statt“ bei MUHLACK 2001, S. 10, zu den historiografischen Bestrebungen in Mailand vgl. ausführlich IANZITI 1988, zu Ferrara, wo Pellegrino Prisciani unter Borso als erster offizieller Historiograf engagiert wurde, vgl. GUNDERSHEIMER 1973, S. 167. Die empfehlenswerte Studie von CARLO GINZBURG: *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis*, Berlin 2001 richtet den Blick auf die Dichotomie von Rhetorik und Geschichte.

⁵⁵⁵ WARNKE 1985, S. 115.

⁵⁵⁶ Dazu JULIAN KLIEMANN: *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Mailand 1993, v. a. S. 35–68, zu einigen zusammengetragenen Geschichtsbildern des 15. Jahrhunderts S. 7–34.

⁵⁵⁷ Vgl. ANDREW D. WALKER: *Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, in: *Transactions of the American Philological Association* 123 (1993), S. 353–377, hier S. 360 und 370–373. Zur Theorie der *enárgeia* in der griechischen Historiografie vgl. auch GERT AVENARIUS: *Lukians Schrift zur Geschichtsschreibung*, Meisenheim/Glan 1956, v. a. S. 130–132.

⁵⁵⁸ PLUTARCH: *De gloria Atheniensium*, 347a, nach der Übersetzung von Bruno Snell: *Plutarch. Von der Ruhe des Gemütes und andere philosophische Schriften*, Zürich 1948, S. 152–153. SPRIGATH 2004, S. 249–250 übersetzt: „... und derjenige Historiker ist der stärkste, der die Erzählung als Bild hervorbringt, wie ein Gemälde, mit Hilfe von Affekten und Personen“, womit sie den Schwerpunkt bei Plutarch in den verwandten Eigenschaften und nicht in der Identität von Text und Gemälde sieht, vgl. ebd., Anm. 23.

gelten die bildenden Künste als Vorbild.⁵⁵⁹ Auf diesen medialen Zusammenhang macht Lukian in *De historia conscribenda* aufmerksam, wenn er die haptischen, lebensechten Qualitäten berühmter Bildwerke zur Historiografie in Beziehung setzt:

Überhaupt muss man sich vorstellen, der Geschichtsschreiber gleiche einem Phidias, Praxiteles, Alkamenes oder einem anderen Bildhauer (...), ihre ganze Kunst bestand darin, das Material kunstgerecht zu behandeln. Ähnlich ist die Aufgabe des Geschichtsschreibers; er muss die Ereignisse gut anordnen und möglichst klar darstellen. Wenn dann einer der Zuhörer glaubt, das Erzählte mit eigenen Augen deutlich vor sich zu sehen und daraufhin die Schilderung lobt – ja, dann hat der Autor etwas Vollendetes geleistet und das Werk trägt unserm Phidias der Geschichtsschreibung verdientes Lob ein.⁵⁶⁰

Neben Thukydides zeichnete sich vor allem Xenophon als Meister im Gebrauch der *enárgeia* aus.⁵⁶¹ Die wirkungsvolle Beschreibung einer Schlacht vermittelte Plutarch den Eindruck, Teil der Kampfhandlung zu sein, die sich vor seinen Augen in Echtzeit abzuspielen schien:

Da diese Schlacht von vielen Historikern geschildert worden ist, Xenophon aber sie einem geradezu vor Augen stellt und durch die Anschaulichkeit seiner Schilderung den Leser an den Begebenheiten, als seien sie nicht geschehen, sondern geschähen erst jetzt, leidenschaftlichen Anteil nehmen und sie miterleben lässt, so wäre es sehr unklug, sie noch einmal zu erzählen (...).⁵⁶²

In der Tat besticht Xenophons Schreibstil durch plastische Beschreibungen und virtuose Anschaulichkeit, „die in der antiken Literatur ihresgleichen sucht“⁵⁶³. Wie Thukydides schilderte Xenophon, der als Militärführer auf zahlreichen Kriegsschauplätzen zugegen war, selbst miterlebte Zeitgeschichte aus der Warte eines Augenzeugen⁵⁶⁴ bzw. arbeitet diese Betrachterperspektive in seine Werke ein, was den persuasiven Effekt während der Lektüre erhöhte – ein Verfahren, das sich die neapolitanischen Historiografen aneignen werden. Xenophon stand dort nämlich als antiker Geschichtsschreiber in hohen Ehren: Im

⁵⁵⁹ An dieser Stelle greift Plutarch auf den Simonides zugeschriebenen Vergleich von Malerei und Dichtung zurück, es lohnt den Wortlaut vollständig zu zitieren: „Übrigens hat Simonides recht, wenn er die Malerei eine stille Dichtkunst, die Dichtkunst aber eine redende Malerei nennt. Eben die Taten, welche die Maler als gegenwärtige darstellen, werden von den Schriftstellern als vergangen erzählt und beschrieben. Es ist einerlei Sache, die einmal durch Farben und Gestalten, das andere Mal durch Worte und Sätze ausgedrückt wird, nur Materie und Art der Nachahmung sind verschieden; der Zweck ist beide Male derselbe.“ Plutarch: *De gloria Atheniensium*, 347a. Zur *enárgeia* bei Plutarch vgl. auch THOMAS D. BENEDIKTSON: *Literature and the visual arts in ancient Greece and Rome*, Oklahoma 2000, S. 158–159.

⁵⁶⁰ Lukian: *De historia conscribenda*, 51, nach der Übersetzung in LUKIAN: *Wie man Geschichte schreiben soll*, hrsg. und übersetzt von Helene Homeyer, München 1965, S. 154–157. Vgl. auch AVENARIUS 1956, S. 130, zu dem für die Kunstgeschichte relevanten, bisher übersehenen Kapitel 51 vgl. den Kommentar von ROBERT POROD: *Lukians Schrift „Wie man Geschichte schreiben soll“. Kommentar und Interpretation*, Wien 2013, S. 567–575. Der Vergleich zwischen Historiker und Bildhauer ist in der antiken Literatur ohne Parallele. Das von Phidias geschaffene Werk, auf das Lukian Bezug nimmt, ist die Zeusstatue von Olympia.

⁵⁶¹ Vgl. WEBB 2009, S. 20–21: „Xenophon, too, was renowned for his ability to make his readers feel that they are participating in the events of his history.“

⁵⁶² Plutarch: *Artaxerxes*, 8,1, nach der Übersetzung von Konrat Ziegler in Plutarch: *Große Griechen und Römer*, Bd. VI, Zürich 1954, S. 353. Die Schlacht zwischen Kyros und Artaxerxes, auf die hier Bezug genommen wird, fand im Jahr 401 v. Chr. bei Kunaxa statt, Xenophon schildert sie in der *Anabasis*. Zu Plutarchs Einschätzung der *enárgeia* in *Artaxerxes* im Hinblick auf die Theatralisierung von Geschichte vgl. CARMEN SOARES: *Rules for a good description: Theory and Practice in the Life of Artaxerxes (§§1–19)*, in: *Hermathena* 182 (2007), S. 85–100.

⁵⁶³ OTTO LENDLE: *Einführung in die griechische Geschichtsschreibung. Von Hekataios bis Zosimos*, Darmstadt 1992, S. 115. Der nicht immer zuverlässige Michael Grant spricht von Xenophons „eigenen Erfahrungen und Beobachtungen“, die ihm „pittoreskes Material“ lieferten, so dass seine „Bilder“ im „Gedächtnis haften“ bleiben, vgl. MICHAEL GRANT: *The Ancient Historians*, London 1970, S. 128 u. 132.

⁵⁶⁴ Vgl. LENDLE 1992, S. 110 u. 119.

Jahr 1446 erstellte Poggio Bracciolini für Alfonso d’Aragona eine Übersetzung von Xenophons *Kyrupädie*, eine Mischung aus Historiografie, Fürstenspiegel und Biografie, die den Perserkönig Kyros als idealen Monarchen in Erscheinung treten lässt (Abb. 145).⁵⁶⁵ Panormita, Hofpoet und Rhetoriklehrer in Neapel, der – wie sein reger Briefwechsel mit Bracciolini belegt – die Übersetzung angekurbelt hatte, stellt sich in die Nachfolge Xenophons, wie es im Vorwort seiner Historiografie *De dictis et factis Alphonsi regis* anklingt:

An Worten und Taten, die eines Griffels würdig sind, fehlt es uns wahrlich nicht: von keinem Philosophen und von keinem Könige wird man je Denkwürdigeres und Schöneres lesen oder hören. Aber ein Xenophon fehlt uns, der mit dem hinreißenden Glanz seiner Sprache die herrlichen Taten unseres Königs Alfonso der Unsterblichkeit weihte.⁵⁶⁶

In seinen *Memorabilia* schildert Xenophon ein Gespräch zwischen Sokrates und dem Maler Parrhasios über die künstlerischen Möglichkeiten, den Bildwerken scheinbare Lebendigkeit einzuhauchen.⁵⁶⁷ Gewiss hat Xenophon dieses von der *mimesis* ausgehende Prinzip auf seine literarischen Werke übertragen. Darin wird wohl der Grund zu finden sein, weshalb die begehrte Geschichte des Königs Kyros, der in der *Kyrupädie* mit Hilfe des Sprachvermögens Xenophons „Unsterblichkeit“ erlangt hatte, für eine Reihe ambitionierter Historiografen zum Vorbild wurde, die für die großen Herrscher der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Viten verfassen sollten, um deren *fama* zu sichern. Cicero, der die *Kyrupädie* als sein Vademecum bezeichnete, berichtet von dem großen Einfluss, den die Lebensbeschreibung des Perserkönigs auf Scipio gehabt habe.⁵⁶⁸ Lorenzo Valla war der erste, der eine Teilübersetzung des griechischen Geschichtsklassikers in Angriff nahm. Einen kurzen Abschnitt aus dem ersten Buch widmete er im Jahr 1438 dem jungen Ferrante, der mit Alfonso d’Aragona und Valla in Gaeta weilte.⁵⁶⁹ Nach Bracciolinis vollständiger Übertragung, die nicht nur in Florenz und in Neapel, sondern an fast allen Höfen in über 30 Manuskripten im Umlauf war, schickte sich Francesco Filelfo an, die *Kyrupädie* für Papst Paul II. erneut ins Lateinische zu übersetzen (1467); ein bebildertes Exemplar widmete er Federico da Montefeltro (Abb. 68).⁵⁷⁰ Filelfos Freund Filarete empfiehlt die Vita des Perserkönigs in seinem *Trattato di Architettura* als Motiv für

⁵⁶⁵ Die Übersetzung wurde 1446 fertiggestellt, der Krieg zwischen Florenz und Neapel verhinderte die Lohnauszahlung, so dass Poggio verärgert den Namen Alfonsos aus seiner eigene Kopie löschte. Nachdem Alfonso eine stattliche Summe (600 Dukaten) nach Florenz gesandt hatte, wurde sein Name wieder eingefügt. Eine prächtige Handschrift (Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 741) gelangte nach Alfonsos Tod nach Neapel, vgl. zu der Handschrift DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 178–179 und TOSCANO 1998, S. 622–623. In der Vita Poggio Bracciolinis ist bei Vespasiano da Bisticci 1995, S. 272 zu lesen: „Unter den ersten Werken, die er übersetzte, war Xenophons ‚Jugend des Kyros‘, ein bei den Griechen hochberühmtes Werk; die Übersetzung wurde von den Gelehrten seiner Zeit sehr geschätzt.“

⁵⁶⁶ PANORMITA 1912, S. 19–20.

⁵⁶⁷ Xenophon: *Memorabilia* III, 10, 1–5, vgl. die Ausgabe XENOPHON: *Erinnerungen an Sokrates*, hrsg. von Peter Jaerisch, 4. Auflage, München und Zürich 1987, S. 212–217.

⁵⁶⁸ Cicero: *Familiares*, IX, 25; zu Scipio vgl. Cicero: *Ad Quintum fratrem*, I, 1,23; vgl. die Hinweise bei DAVID MARSH: *Xenophon*, in: *Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, Bd. 7, hrsg. von Virginia Brown, Washington 1992, S. 75–196, hier S. 81: „Of greatest appeal to Renaissance readers was the idealized biography of Cyrus the Great.“

⁵⁶⁹ Vgl. MARSH 1992, S. 116–118.

⁵⁷⁰ Vgl. MARSH 1992, S. 81. Bei dem Werk handelt es sich um Xenophon: *Kyrupädie*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 410, 310 × 217 mm, 208 foll., das Bild auf fol. 1r, vgl. dazu Kap. 4.3.4.

Wandgemälde.⁵⁷¹ Für Ercole d'Este fertigte Matteo Maria Boiardo schließlich eine italienische Version (1470).⁵⁷²

Genau in diesem Zeitraum fällt die Entstehung der ersten humanistischen *historiae rerum gestarum*, also einer auf eine Herrscherfigur hin ausgerichtete zeitgeschichtliche Historiografie, deren im Verlauf des 15. Jahrhunderts zunehmende propagandistische Tendenz unverkennbar ist. Neben Xenophon, der für die Entwicklung der Gattung Pate stand, beriefen sich die Humanisten in ihren Debatten um die richtige Geschichtsschreibung, die von Salutati und Bruni im späten 14. Jahrhundert bis zu Machiavelli und Guicciardini im 16. Jahrhundert ein intellektueller Dauerbrenner waren, vor allem auf Plutarch.⁵⁷³ Überhaupt kann der Einfluss der griechischen Geschichtsschreibung auf die italienische Renaissance, die im Jahr 1397 mit Manuel Chrysoloras' Griechischunterricht in Florenz wieder bekannt wurde, nicht überschätzt werden. Chrysoloras ließ Plutarchs eloquente *Vitae virorum illustrium* berühmter Griechen und Römer, die im europäischen Mittelalter völlig in Vergessenheit geraten waren und nun in den Seminaren des hochgeschätzten Lehrers eine zentrale Rolle spielten, von seinen Schülern – unter ihnen mit Bruni, Filelfo und Guarino die erste Garde des Frühhumanismus – übersetzen.⁵⁷⁴ Mehr als 500 erhaltene Manuskripte der einzelnen Viten belegen die Konjunktur von Plutarchs Biografien, die aufgrund ihrer moralisch-pädagogischen, auf den Charakter eines Herrschers abzielenden Studien, in denen historische Zusammenhänge in den Hintergrund traten, von Humanisten begehrt und den Fürsten zur Nachahmung empfohlen wurden. Das geht aus Guarinos Übersetzung der Viten des Pelopidas und des Marcellus hervor, denen er ein Widmungsschreiben an Leonello d'Este voranstellte:

Welche Frucht man aber erntet aus der Geschichte der Männer, die uns frühere Annalen aufzeichnen, sollte niemandem unbekannt sein. Was vermag grundsätzlich mehr zur Unsterblichkeit und zur Befreiung aus schmerzlicher Vergessenheit beizutragen als die Aufzählung der Taten, die niedergeschrieben der Nachwelt überliefert werden? Mit ihrer Hilfe werden die Sitten, Einrichtungen, Beschlüsse, Pläne und Ereignisse der Nationen und Völker und der Könige durchleuchtet, und daraus kann man dann durch Nachahmung die Tugenden erreichen und mit Bedacht die Unsittlichkeit meiden.⁵⁷⁵

⁵⁷¹ Vgl. LANG 1972, S. 396 und zu dem damit in Verbindung stehenden Freskenzyklus CAGLIOTI 1994. Die antiken Historien waren wahrscheinlich für unter den Sforza entstandene historische Fresken einflussreich, dazu WELCH 1989 und WELCH 1990.

⁵⁷² Vgl. MARSH 1992, S. 81, Anm. 3. Im Jahr 1470 kommt die *Kyrupädie* auch bei Karl dem Kühnen von Burgund an, der das Werk von Vasco da Lucena übersetzen lässt, was sich FIGLIUOLO 2002, S. 88 mit der starken Präsenz der Neapolitaner im diplomatisch eng verbundenen Burgund erklärt.

⁵⁷³ Bereits 1380 gab Juan Fernandez de Heredia, Großmeister des Hospitalritterordens auf Rhodos, eine aragonesische Übersetzung der Viten Plutarchs in Auftrag, von der Salutati eine Kopie besaß, vgl. dazu MARIANNE PADE: *The Reception of Plutarch's 'Lives' in Fifteenth-Century Italy*, Bd. 1, Kopenhagen 2007, S. 76–87; vgl. dazu auch den Beitrag zur griechischen Historiografie von Marianne Pade in: *ENCYCLOPEDIA OF THE RENAISSANCE*, hrsg. von Paul F. Grendler, Bd. 3, New York 1999, S. 159–162, hier S. 161. Zur Rezeption von Xenophons *Kyrupädie* durch Machiavelli vgl. LUCIO BIASIORI: *Nello scrittoio di Machiavelli: il principe e la Ciropedia di Senofonte*, Rom 2017.

⁵⁷⁴ Bis 1460 lagen alle 48 Lebensbeschreibungen in mindestens einer lateinischen Fassung vor, umfassend dazu die bestechende zweibändige Studie von PADE 2007 mit einer Übersicht aller bekannten Manuskripte der Viten Plutarchs im Zeitalter des Humanismus, Bd. 2, S. 177–274. Über die Plutarchrezeption vgl. auch den Beitrag zur antiken Historiografie und ihren Einfluss auf den Humanismus von Patricia Osmond und Marianne Pade in: *ENCYCLOPEDIA OF THE RENAISSANCE* 1999, Bd. 3, S. 154–159, hier S. 155.

⁵⁷⁵ Guarino übersetzte die *Vitae parallelae Pelopidas et Marcellus* bereits in den 1410er Jahren, vgl. PADE 2007, Bd. 1, S. 172 u. 211, die Widmung an Leonello erfolgte im Jahr 1437, das Präsentationsexemplar befindet sich in Modena, Biblioteca Estense, ms. cod. lat. 158, vgl. PADE 2007, S. 254, die Übersetzung bei GARIN 1966, S. 203–206, hier S. 204–205. Die Übergabe einer anderen Plutarchübersetzung, nämlich der Viten von Lysandros und Sulla (1435), heute in Florenz, Biblioteca Laurenziana, wurde in einer Initialminiatur festgehalten: Guarino ist in der Initiale P vor Leonello auf die Knie gegangen, mit der Rechten überreicht er das kleinformatige Buch an seinen Herrn, hinter dessen Rücken eine Gruppe von Höflingen die

Ein paar Zeilen weiter stellt Guarino das Festhalten von Charakter und Taten ruhmreicher Herrscher als Domäne der Historiker heraus:

Schließlich, wenn es erlaubt ist, so wie ich sage, die Hilfsmittel des Ruhmes zusammenzutragen, übertreffen die Annalen jedes beliebige Bild und jede Statue. Genau genommen zeigen die Bilder die Körper, die Annalen aber die Seele und die Sitten. Die Bilder sind stumm, aber die Annalen erfüllen mit ihrer Stimme Land und Meer; die Bilder und Statuen können nur an wenigen Orten aufgestellt werden, die Annalen aber schweifen leicht durch die ganze Welt und sind fähig, sich zu verbreiten.⁵⁷⁶

Wiederholt hebt Guarino an dieser Stelle die Superiorität der Schrift vor den Bildkünsten hervor, was sich nur durch das Guarino wohlbekannte Aufkommen der Bilder als Konkurrenzmedium erklären lässt – man denke an Pisanellos Medaillen (Abb. 1), das Ferrareser Reiterbild für Niccolò d'Este oder die Herrscherporträts, die Plutarchs *Vitae virorum illustrium* in drei Cesenaer Handschriften vorangestellt wurden (Abb. 2).⁵⁷⁷ Allen diesen Bildmedien ist ein humanistischer Ursprung, ein präsentischer Charakter und ein spezifisches Verhältnis von Wort und Bild gemein, nur so konnten sie in den Gesichtskreis Guarinos und seiner Schüler gelangen. Mit seiner Auffassung stand der Lehrmeister in Ferrara keineswegs allein: Der Franziskaner Giovanni da Ferrara, der am *studio* Theologie lehrte, widmete Borso seine *Annalen* auf das Haus der Este (1454) mit den Worten, nur der Historiker oder der Dichter könne zum ewigen Ruhm einer Dynastie beitragen, wohingegen Bilder und Statuen – so lehre es die Geschichte – mit der Zeit verfallen.⁵⁷⁸ Eine entscheidende Verbindung zwischen Bildern und Geschichtswerken zog Plutarch zu Beginn seiner *Alexandervita* selbst, indem er sein biografisches Vorgehen mit einem Vergleich zur Malerei rechtfertigte:

(...) Ich schreibe nicht Geschichte, sondern zeichne Lebensbilder (...). Wie nun die Maler die Ähnlichkeiten dem Gesicht und den Zügen um die Augen entnehmen, in denen der Charakter zum Ausdruck kommt, und sich um die übrigen Körperteile sehr wenig kümmern, so muss man es mir gestatten, mich mehr auf die Merkmale des Seelischen einzulassen und nach ihnen das Lebensbild eines jeden zu entwerfen, die großen Dinge und die Kämpfe aber anderen zu überlassen.⁵⁷⁹

Szene zu kommentieren scheint. Bildlich dokumentierte Übergaben von Büchern waren in Ferrara häufig anzutreffen, vgl. HERMANN 1994, S. 77 u. 100 und MARIANI CANOVA 1995, S. 54 u. 96.

⁵⁷⁶ *Vitae parallelae Pelopidas et Marcellus*, vgl. die Übersetzung bei GARIN 1966, S. 203–206, hier S. 205–206. Dass aber auch die Bilder nicht nur die Körper, sondern auch „Seele und die Sitten“ zeigen können, wusste schon Sokrates, vgl. XENOPHON 1987, S. 212–217, Guarino war das bekannt, aber er deckte bewusst den Mantel des Schweigens darüber.

⁵⁷⁷ In diesem Sinn argumentiert (mit besonderem Blick auf Pisanellos Medaillen) auch MICHAEL BAXANDALL: *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*, in: JWCI 28 (1965), S. 183–204, hier S. 189.

⁵⁷⁸ Vgl. JOHANNES FERRARIENSIS: *Excerpta ex annalium libris illustris familiae marchionum Estensium*, in: *Rerum italicarum scriptores*, hrsg. von L. A. Muratori, Bd. 20/2, Bologna 1936, S. 3–5. Zur Vita des Gelehrten (1409–1462), der unter Leonello und Borso hohes Ansehen genoss und in den höfischen Intellektuellenzirkeln verkehrte, vgl. ebd., S. III–IX und den Beitrag von JULIUS KIRSHNER: *Cocchi (de Curribus, Canali), Giovanni (Giovanni da Ferrara)*, in: DBI 26 (1982), S. 472–473. Die *Excerpta* behandeln die Geschichte der Este von 1409 bis 1454, in der Leonello und Borso auch als freigiebige Kunstmäzene auftreten und gewürdigt werden, so wird die Errichtung des Reiterbildes für Niccolò III. unter Leonello gelobt, vgl. *Excerpta*, S. 31.

⁵⁷⁹ Plutarch: *Leben des Alexander*, 1, vgl. die Ausgabe PLUTARCH: *Von großen Griechen und Römern. Fünf Doppelbiografien*, übersetzt von Konrat Ziegler, Zürich/München 1991, S. 41–134, hier S. 41.

Guarino, der in oben erwähnten Worten die von Plutarch und Xenophon unterstrichene „Seelendarstellung“ der Bilder⁵⁸⁰ anzweifelte, übersetzte die Vita der griechischen Helden während seines Aufenthaltes in Konstantinopel (vor 1408) und überarbeitete sie unter Konsultation seines Lehrers Chrysoloras wenige Jahre später.⁵⁸¹ Plutarchs Vergleich zwischen Malern und Historikern wird ihm dabei sicher nicht entgangen sein. Der Alexandervita stellte Plutarch die Lebensbeschreibung Caesars gegenüber, die ebenfalls von Guarino übersetzt und populär gemacht wurde. Diese wohl berühmteste Gegenüberstellung zweier antiker Herrscher leitete im mittleren Quattrocento eine Menge Prachtausgaben der *Vitae virorum illustrium* ein, auf deren ersten Seiten Porträts der beiden Staatsmänner zu sehen waren, die auf Plutarchs Passus zu reagieren scheinen. Domenico (Novello) Malatesta, der Bruder Sigismondos, besaß drei Exemplare mit besonders eindrucksvollen Porträts, die auf römische Münzen zurückzuführen sind und mit Pisanello in Verbindung gebracht wurden.⁵⁸² Caesar wird in der ersten der zwischen 1445 und 1460 entstandenen Handschriften zu Beginn seiner Vita in einem scheinarchitektonischen Bogenfeld vorgeführt (fol. 27v): Seine geradezu aufdringliche Präsenz wird dem Herrscher durch die realistische Behandlung des im Profil wiedergegebenen Kopfes verliehen, unter dessen Epidermis der Betrachter den Puls zu vernehmen meint, so deutlich war der Miniator mit den gräulich gekräuselten Haaren, den verschatteten Augenpartien, den faltigen Wangen, dem leichten Bartwuchs und dem markanten Kehlkopf an einer lebensechten Wiedergabe Caesars interessiert (Abb. 2). Plutarchs oben zitierte Meinung, wonach der Charakter einer Person in den Gesichtszügen und den Augen klar zum Ausdruck komme, wird hier mit dem Bild, das den Leser vor Beginn der Lektüre in seinen Bann zu ziehen beansprucht, Nachdruck verliehen. Unzureichend wurde bisher auf den Zusammenhang zwischen diesem Passus in Plutarchs Viten, Guarinos Übersetzung und der Entwicklung des Porträts auf Medaillen und in Büchern im romagnolischen Raum (Ferrara, Rimini, Cesena) hingewiesen.

Im Jahr 1446 mischte sich Guarino mit einem aufschlussreichen Brief an seinen Schüler Tobia del Borgo, der sich zu diesem Zeitpunkt im Hof Sigismondo Malatestas in Rimini aufhält, abermals in die Debatte um die erfolgreichste Art der Geschichtsschreibung ein.⁵⁸³ Guarino weist darauf hin, dass der Historiker die ewige Erinnerung an große Männer herstellen muss, indem er die Taten nicht einfach nacherzählt, sondern rhetorisch modelliert und glorifizierend zuspitzt.⁵⁸⁴ Als antike Quellen dieser Annahmen konnten Ciceros *De oratore* und Lukians oben zitierter Traktat *De historia conscribenda*, von dem Guarino ein Manuskript besaß, ausfindig gemacht werden.⁵⁸⁵ Aus letzterem Werk bediente

⁵⁸⁰ Über die Darstellung der Seele durch Bilder besteht in der Antike Uneinigkeit: Cicero: *Pro Archia Poeta* XII, 30 spricht den Statuen, die nur die Körper darstellen, die Wiedergabe der Seelen ab, anders äußert sich Xenophon: *Memorabilia* III, 10.

⁵⁸¹ Vgl. PADE 2007, S. 172–177.

⁵⁸² Plutarch: *Vitae virorum illustrium*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, Ms. S. XV.1, Ms. S. XV. 2, Ms. XVII. 3, das Porträt Alexanders in Ms. S. XV. 1 auf fol. 1r und jenes Caesars auf fol. 27v, vgl. zu den Handschriften FABRIZIO LOLLINI: *Le Vite di Plutarco alla Malatestiana. Proposte ed osservazioni per il periodo di transizione tra tardogotico e rinascimento nella miniatura settentrionale*, in: *Libreria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, hrsg. von Fabrizio Lollini und Piero Lucchi, Bologna 1995, S. 189–224, vgl. auch Mariani Canova in *KAT. LE MUSE* 1991, Bd. 1, S. 121–129; ferner CORDELLIER 1996, S. 136–137 und *KAT. IL POTERE* 2001, S. 308.

⁵⁸³ Vgl. MARIANGELA REGOLIOSI: *Riflessioni umanistiche sullo ‚scrivere storia‘*, in: *Rinascimento* 31 (1991), S. 3–37, hier S. 8–16 und den angefügten Brief an Tobia del Borgo, S. 28–37.

⁵⁸⁴ Vgl. den Brief Guarinos in REGOLIOSI 1991, S. 30 und die Untersuchungen zur Rhetorik in der Geschichtstheorie Guarinos, S. 9 u. 27.

⁵⁸⁵ Bei dem Manuskript handelt es sich um eine Sammlung der Schriften Lukians, sie befindet sich heute in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Aug. fol. 86.7; vgl. REGOLIOSI 1991, S. 9–11, Anm. 19, zu *De historia conscribendi* vgl. AVENARIUS 1956 und die mit einem akribischen Kommentar versehene Edition von POROD 2013.

sich der Ferrareser Humanist paraphrasierend-selektiv. Er betonte zwar die Verpflichtung des Historikers gegenüber den für Lukian zentralen Prinzipien der *utilitas* und *veritas*, kürzte aber die Stellen, die einer höfisch funktionalisierten Historiografie im Weg standen.⁵⁸⁶ Auf Lukians Vergleich des Historikers mit dem Bildhauer, der sein Werk nach rhetorischen Regeln erst im Geiste vorzeichnet, dann anordnet und ausschmückt, kommt Guarino aber selbstverständlich zurück, wobei das in Ferrara gerade im Entstehen begriffene Reiterbild von Niccolò d'Este vermutlich als *exemplum* herangezogen wurde:

Ein gewisses Ganzes, wobei die Teile noch ungeordnet und vermischt sind, soll zuerst in der Brust, sodann in den Aufzeichnungen verborgen bleiben. So ist es Brauch bei den Bildhauern, die ein Pferd, einen Stier oder einen Menschen erst im Groben herauszuarbeiten pflegen, ehe sie Kopf, Schultern oder Beine gestalten: „Man kann eine bestimmte, keineswegs aber deutliche Gestalt des Menschen sehen, sondern eine wie aus Marmor begonnene, nicht hinreichend ausgearbeitete und den unfertigen Standbildern höchst ähnliche“ (Ovid: *Metamorphosen* 1, 404-406), wie es der begnadete Dichter gezeichnet hat. Es ist eine große Erleichterung für das Künstlertalent, die vor Augen gestellte Materialsammlung entsprechend der Orte und Zeiten sich gleichwie aus den Vorratskammern hervorzuholen, das Hervorgeholte anzuordnen, das Angeordnete auszuschmücken.⁵⁸⁷

Unter Anlehnung an das Genre der *viri illustres* gewinnen biografische Historiografien in der zweiten Hälfte des Quattrocento die Oberhand, die nach Maßgabe der *Vitae virorum illustrium* Plutarchs und der Kaiserviten Suetons in Mode kamen. Pier Candido Decembrios *Vita Philippi Mariae Vicecomitis*, eine kursorische Lebensbeschreibung Filippo Maria Viscontis aus dem Jahr 1447, kann als eine der ersten humanistischen Schriften dieser Art gelten.⁵⁸⁸ Decembrio setzte mit diesem Werk Leonardo Brunis berühmter *Historiae Florentini populi*, die die republikanische Verwurzelung der Arnostadt hervorhebt, eine höfische, der Monarchie verpflichtete Note entgegen. In Mailand entstehen in der Folge propagandistische Historiografien, die von den Taten Francesco Sforzas künden und an denen Francesco Filelfo, Giovanni Simonetta und andere Humanisten beteiligt waren.⁵⁸⁹ Ähnliche Projekte wurden an den Höfen in Ferrara, Mantua und Urbino verfolgt; auch Condottieri verlangten die Niederschrift ihrer Biografie, so

⁵⁸⁶ Guarinos Brief *De historiae conscribendae forma* lehnt sich schon im Titel an Lukian an, vgl. REGOLIOSI 1991, S. 13–16.

⁵⁸⁷ Guarino in REGOLIOSI 1991, S. 31, hier erstmals in deutscher Übersetzung, dort auch der Bezug zu LUKIAN: *De historia conscribenda* 51.

⁵⁸⁸ Das Werk liegt in einer älteren deutschen Übersetzung vor, PIER CANDIDO DECEMBRIO: *Leben des Filippo Maria Visconti und Taten des Francesco Sforza* (= Das Zeitalter der Renaissance. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der italienischen Kultur, hrsg. von Marie Herzfeld, Bd. VII), übersetzt und eingeleitet von Philipp Funk, Jena 1913, S. 1–56. Die in 71 recht kurzen Kapiteln abgefasste, mitunter anekdotische Lebensbeschreibung des Herzogs von Mailand, die von der Genealogie der Visconti über zeitgenössische Kriegereignisse und das Hofleben Filippo Marias bis zum Tod des letzten Repräsentanten der Familie reicht, wurde von Decembrio, der alle Schilderungen persönlich miterlebt haben will, nach den Suetonschen Viten des Augustus und Tiberius modelliert, vgl. PAOLO VITI: *Pier Candido Decembrio*, in: DBI 33 (1987), S. 488–498, hier S. 494. Der trockene, wenig enkomiastische Charakter der *Vita Philippi Mariae* wird etwa in Kap. 63 (DECEMBRIO 1913, S. 48) deutlich, wo es um Filippo Marias Stellung zur Gelehrsamkeit geht: „Die Männer, die dem Studium des Humanismus und der Literatur nachgingen, achtete er nicht gering, schätzte sie aber auch nicht besonders hoch, und seine Stellung zu ihrer Gelehrsamkeit war mehr die eines Bewunderers als die eines Mäzens.“ Von Pier Candido Decembrio entstanden außerdem die Viten Francesco Sforzas und Ercole d'Estes.

⁵⁸⁹ Lodrisio Crivelli: *De vita rebusque gestis Francisci Sfortiae* (1461–1463), Filelfo schreibt seit 1452 parallel zur *Sphortias* ebenfalls an einem Geschichtswerk, das Giovanni Simonetta unter dem Titel *Commentarii rerum gestarum Francisci Sphortiae* zu Ende führen wird. Zudem beauftragt Francesco Sforza mit der *Vita di Muzio Attendolo Sforza* (1458) aus der Feder Antonio de' Minutis eine Biografie seines Vaters. Dem Themenkreis der Sforza-Historiografie widmet sich IANZITI 1988.

Bartolomeo Colleoni, der Antonio Cornazzano mit dieser Aufgabe betraute (Kap. 4.3.3).⁵⁹⁰ Oft wurde die *historia rerum gestarum* noch zu Lebzeiten eines Herrschers verfasst, der mit dem Text – ähnlich wie mit der Beauftragung eines Grabmals – um sein Nachleben Sorge trug, wusste doch bereits Petrarca von der Vergeblichkeit des tugendsamen Regentenlebens zu berichten, das von keiner Feder aufgeschrieben wird.⁵⁹¹ Guarino greift diesen Sachverhalt in seinen Briefen an Tobia del Borgo, Leonello d’Este und Alfonso d’Aragona auf, wobei er das Konkurrenzmedium Bild in ein negatives Licht stellt, dessen Reputation als historiografisches Instrument von *memoria* und *fama* in Büchern und Medaillen gleichzeitig aber – gewollt oder nicht – befeuerte.

Charakteristisch für die höfische Geschichtsschreibung des fortschreitenden Quattrocento ist zusammenfassend die Orientierung an antiken Vorlagen, die „schöpferisch anverwandelt“ wurden und deren im Fokus stehende Protagonisten als *exempla* vorbildlich wirken sollten⁵⁹²; weiter das Wegbewegen von einer in ferner Vergangenheit liegenden Geschichte hin zur Zeitgeschichte und die zum Teil virtuos vorgetragene Vergegenwärtigung des Geschehens. Für die Nachwelt als erinnerungswert eingestufte Ereignisse wie ein Triumphzug oder ein diplomatischer Besuch konnten auch in relativ knappen Sequenzen aus der Position eines Augenzeugen festgehalten werden.⁵⁹³ Flavio Biondo hat mit der *Italia illustrata* (1448–1453) und ihrem zeithistorischen Bezug einen wegweisenden Schritt in diese Richtung getan. Angeregt wurde Biondo zu dieser Arbeit von König Alfonso d’Aragona, der in Neapel das mit Abstand wichtigste Zentrum humanistischer Historiografie unterhielt, in dem neue rhetorische Standards gesetzt und das visuelle Element der Geschichtsschreibung geschärft wurde.

3.3. Fünf neapolitanische Historiografen im Vergleich

Bevor die humanistische Geschichtsschreibung unter den Aragonesen mit Gaspare Pellegrino ihren Anfang nahm, gab Alfonso d’Aragona 1437 von Gaeta aus eine offizielle Chronik in Auftrag, die unter dem Titel *Descendentia Regum Siciliae* die dynastischen Verbindungen des Königs zu den Normannen und damit die Rechtmäßigkeit seiner Ambitionen auf Neapel und Sizilien nachzuweisen versuchte.⁵⁹⁴ Auf fol. 8v werden dem Leser diese Zusammenhänge durch ein von Leonardo Crespi angefertigtes Schaubild vor Augen geführt (Abb. 69): Rechts oben erscheint Roger I. (1031–1101) auf einem Brustbild mit Zepter und Krone in einer angedeuteten Stadt. Die Nachkommen des ersten Königs von Sizilien wurden auf Spruchbändern darunter angeführt, deren Ende direkt bei Alfonso

⁵⁹⁰ Antonio Cornazzanos *Commentariorum liber de vita et gesta Bartholomei Colei* entstand zu Beginn der 1470er Jahre. Zu erwähnen ist außerdem die Giannantonio Campanos *Vita Bracii Perusini* für Braccio di Montone, die er 1458 lange nach dem Tod des Condottiere schrieb.

⁵⁹¹ Diese für Petrarcas literarisches Schaffen grundlegende Überzeugung äußert der Dichter etwa in einem Gedicht des *Canzoniere* (CIV), welches er Sigismondo Malatestas Großonkel, Pandolfo II. Malatesta, widmete. Darin klärt er den Stadtherrn darüber auf, dass die *fama* eines Caesar oder eines Scipio längst erloschen wäre, gäbe es nicht den wortreichen Dichter. Kein Bildkünstler könne den Dichtern in dieser Hinsicht das Wasser reichen.

⁵⁹² ULRICH MUHLACK: *Humanistische Historiographie*, in: Diffusion des Humanismus. Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten, hrsg. von Johannes Helmrath, Ulrich Muhlack und Gerrit Walther, Göttingen 2002, S. 30–34, hier S. 32: „Dazu gehört, daß die Humanisten eine direkte Anwendung geschichtlichen Handlungswissens auf die Gegenwart ausschließen, daß sie vielmehr lediglich eine sinngemäße Applikation, die den Unterschied der Zeiten bedenkt, für möglich halten; genauso kann das historiographische Sprachkunstwerk nicht einfach kopiert werden. Auch bei der humanistischen Nachahmung der Antike, die allen diesen Beziehungen zugrundeliegt, soll es sich nicht um unmittelbare Imitation handeln, sondern, aus dem Bewußtsein der unaufhebbaren zeitlichen Differenz heraus, um eine schöpferische Anverwandlung.“

⁵⁹³ Vgl. dazu die zahlreichen Beispiele etwa bei PANORMITA 1912, DECEMBRIO 1913 oder FACIO 2004.

⁵⁹⁴ Paulus Rossellus: *Descendentia Regum Siciliae*, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 394 Olim. 806, vgl. dazu TOSCANO 1998, S. 494–495.

landet. Dieser ist am unteren rechten Bildrand – die Augen auf „seine“ Vorfahren nach oben gerichtet – gerade im Begriff, ein Stadttor zu durchschreiten. Solcherlei Chroniken verloren unter der Herrschaft der Aragonesen ihre Anziehungskraft, verschwanden aber keineswegs ganz von der Bildfläche.⁵⁹⁵ Gerade die Volkschroniken konnten Orte überbordend visualisierter Geschichte sein: In der *Cronaca del Ferraiolo* (vollendet 1498) wurden die jüngsten Kriegsereignisse in blattfüllenden Darstellungen festgehalten, die fantasievoll und dokumentarisch wertvoll sind, sich letztlich aber in stereotypen Wiederholungen erschöpfen und keinem übergeordneten politischen Ziel zu folgen scheinen (Abb. 70).⁵⁹⁶

Gaspare Pellegrino

Das immense Verlangen des Königshauses von Aragón nach einer Verschriftlichung der eigenen Geschichte wurde gleich nach der Thronbesteigung Alfonsos (1442) in die Tat umgesetzt. Mit Gaspare Pellegrinos *Historia Alphonsi primi regis* liegt uns ein Werk vor, das sich an der Schwelle zwischen scholastisch-mittelalterlicher und humanistischer Historiografie bewegt.⁵⁹⁷ Der Arzt Pellegrino⁵⁹⁸ schildert in zehn Kapiteln die sukzessive Verankerung des Kataloniers Alfonso auf italienischem Terrain in den Jahren 1419 bis 1443, also vom Beistandsgesuch Königin Johanna II. d’Anjous bis zum feierlichen Triumphzug durch Neapel. Jedem Kapitel ist eine Miniatur vorangestellt, die das historische Geschehen schematisch zusammenfasst.⁵⁹⁹

Bis auf das erste Bild, welches den König – ohne angestrebte Porträtähnlichkeit – mit Krone, Zepter und Globus als Herrscher ausweist und damit eine über den Text hinausgehende Idee zur Anschauung bringt, stehen die Miniaturen, deren Autor uns nicht bekannt ist, in einem deutlichen Abhängigkeitsverhältnis zum geschriebenen Wort (Abb. 71 u. 72). Das zweite Buch spricht etwa von der Ankunft des zu Hilfe eilenden Alfonso in Neapel, die im Bild mit der Wiedergabe des auf einem Schimmel reitenden Königs links und dem Stadttor rechts ihre auf ein Mindestmaß reduzierte Entsprechung findet (Abb. 73). Die Miniatur des siebenten Kapitels, in dem Pellegrino Kampfhandlungen im Norden Kampaniens schildert, deutet zwei Heere an, indem sich eine Hand voll berittener Männer – ganz links ist Alfonso durch die Krone deutlich hervorgehoben – in einer wolkenbehangenen Landschaftsszene gegenüberstehen, die nicht den geringsten Sinn für Räumlichkeit aufweist (Abb. 74). Die *Historia Alphonsi* wird mit einem Kapitel über die Belagerung und Eroberung Neapels durch Alfonso abgeschlossen und endet im

⁵⁹⁵ Vgl. die Übersicht bei COCHRANE 1981, S. 144–146.

⁵⁹⁶ Die nach ihrem Autor Melchiorre Ferraiolo benannte Volkschronik aus der New Yorker Pierpont Morgan Library, ms. 801 (vgl. Kap. 5.2.3) hätte eine fundierte Untersuchung verdient, kann in dieser Studie, die die humanistische Historiografie in den Blick nimmt, aber nur am Rande behandelt werden.

⁵⁹⁷ Gaspare Pellegrino: *Historia Alphonsi primi regis*, Neapel, Biblioteca Nazionale MS. C IX 22. Papier, 186 Seiten, 29 × 20,5 cm. Seit 2007 liegt eine kritische Edition des Textes vor, GASPARE PELLEGRINO: *Historia Alphonsi primi regis*, hrsg. von Fulvio Delle Donne, Florenz 2007. Im Vorwort (S. 3–42) ist der Herausgeber um eine Aufwertung des Geschichtswerkes bemüht, das in der bisherigen Forschung wenig Berücksichtigung erfahren hat. Einen Vergleich mit anderen Werken aus der neapolitanischen Geschichtswerkstatt liefert der Autor in *Il Re e i suoi cronisti. Reinterpretazioni della storiografia alla corte aragonese di Napoli*, in: *Hvmanistica* 11 (2016) 1/2, S. 17–34.

⁵⁹⁸ Pellegrino ist seit 1437 Leibarzt Alfonsos, 1442 wird er zum Prior des *Studio* von Neapel ernannt, worin RYDER 1976, S. 80 einen Zusammenhang zur Arbeit an der *Historia Alphonsi* erblickt, 1471 lehrt Pellegrino an der Universität, vgl. die Angaben bei BARTOLOMEO CAPASSO: *Le fonti della storia delle provincie napoletane dal 568–1500*, in: *Archivio storico per le provincie Napoletane* 2, 1877, S. 1–48, hier S. 30–31.

⁵⁹⁹ Insgesamt neun Miniaturen von hochrechteckigem (fol. 1r, 5,6 × 4,9 cm) bis querrrechteckigem Format (fol. 63v, 3,5 × 4,9 cm). DELLE DONNE 2007 geht kurz auf die Miniaturen ein, vgl. auch seinen Text *La Historia Alphonsi primi regis di Gaspare Pellegrino: Il ms. IX C 22 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in: *Archivio storico per le provincie napoletane*, 118/2000 (2002), S. 89–104.

anschaulich geschilderten Triumphzug, dessen klassische Anspielungen und ephemere Dekorationen Pellegrino nicht unerwähnt lässt.⁶⁰⁰ Die dazugehörige Miniatur kann diesem Bezugsrahmen nicht entsprechen. Sie zeigt den König in Ritterrüstung von links symbolhaft in eine mauerumringte Stadt einreiten, was am rechten Bildrand die Flucht seines Konkurrenten René d'Anjou mit seiner Frau zur Folge hat (Abb. 75).

Stilistisch von geringer Qualität, sind die Miniaturen mit Blick auf die Text-Bild-Beziehungen von einigem Interesse. An die Stelle, wo eine Initiale zu erwarten wäre, tritt das Bild und präludiert den Text. Es versucht, die visuellen Gedächtnisstrukturen des Lesers schon vorab zu besetzen.⁶⁰¹ Während der Text komplexe Geschichte ausbreitet, in die der Leser sich vertiefen kann, bietet das Bild eine mit einem Blick greifbare Formel, die freilich auf erzählerischen Reichtum verzichten muss. Die politische Botschaft der *Historia Alphonsi* ist damit schon vor Beginn der Lektüre der einzelnen Kapitel unmissverständlich zum Ausdruck gebracht. Um dennoch Fehlschlüssen vorzubeugen, wurden neben den Bildern mit roter Tinte kurze Inhaltsangaben angebracht. Simple Schematik, Wiederholung der Figurenkonstellation und klare Richtungsvorgaben sind – so künstlerisch belanglos die Bilder anzumuten scheinen – Bedingung ihres Funktionierens als visuelle Botschaftsvermittler. Von den neun Miniaturen zeigen vier den König von links kommend in ein gemauertes Tor einreiten, womit auf die Inbesitznahme einer Stadt angespielt wird (fol. 2r, 63v, 153v, 169v). Der rechtmäßige Besitzer hält links Einzug, der Feind muss rechts fliehen – der Machtwechsel ist so auf eine einprägsame Formel gebracht. Die Leserichtung der Bilder von links nach rechts ist stets klar markiert, der stumme, ohne Gesten agierende König auf allen Bildern durch seine Krone gekennzeichnet und der Landschaftshintergrund stereotyp in kräftigen Farben wiedergegeben. Die Bilder rekurren auf wiederkehrende Elemente und nehmen so den Charakter von leicht entzifferbaren Zeichen an.⁶⁰² Deutlich ist hier ein Nachklang der unter den Anjou beherrschenden ritterlichen Trecento-Buchmalerei zu vernehmen.⁶⁰³

Diese didaktischen Hilfen kommen jedoch nicht – wie behauptet wurde – ohne den zugrunde liegenden Text aus.⁶⁰⁴ Das Studium der Buchseite macht deutlich, dass der Text vor Anbringung der Miniaturen geschrieben wurde und einen kleinen Raum, der die Höhe von vier Schriftzeilen nie überschreitet, für die Bilder freihält.⁶⁰⁵ Weder die Figur des Königs noch die angedeutete Stadt in den Bildern sind als „Alfonso“ oder „Neapel“ zu erkennen. Sie bedürfen des Textes, der die Zusammenhänge herstellt und das Geschehen trägt. Gleichwohl weisen die Miniaturen erstmals darauf hin, dass es innerhalb der

⁶⁰⁰ Alfonso sei größer als Caesar und Alexander, ein neues goldenes Zeitalter wird mit ihm beginnen. Der Held fährt auf einem goldenen Wagen, der von vier Schimmeln gezogen wird, während des Festzuges treten allegorische Figuren auf: Sieben Mädchen symbolisieren die Tugenden, eine Frau die wankelmütige Fortuna, ein Mann tritt als Caesar auf etc. Pellegrino konnte von dem Ereignis, welches am 26. Februar 1443 stattfand, aus erster Hand berichten, später wird der Triumphzug auch von Panormita geschildert (vgl. Kap. 5.2). Weitere Augenzeugenberichte finden sich versammelt bei KRUFF/MALMANGER 1977, S. 289–298. Eine detaillierte Untersuchung des Triumphzuges bei HELAS 1999, S. 61–74.

⁶⁰¹ Vgl. die erhellende Studie zum Gedächtnis im Mittelalter von MARY CARRUTHERS: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990, besonders Kapitel 7: Memory and the Book, S. 221–257.

⁶⁰² Vgl. DELLE DONNE 2002, S. 99.

⁶⁰³ Verwiesen sei etwa auf die *Histoire universelle*, London, B. M., Ms. Royal 20 D. I., zur Kultur der Buchmalerei unter den Anjou im Zusammenhang mit dem Troja-Mythos vgl. FRITZ SAXL: *The Troy Romance in French and Italian Art*, in: Ders., Lectures, Bd. 1, London 1957, S. 125–138, hier S. 133–138.

⁶⁰⁴ Die Miniaturen machen nach Meinung von FABIANA CACCIAPUOTI: *Il testo e l'immagine: frammenti di un discorso umanistico*, in: Libri a Corte: Testi e immagini nella Napoli aragonese, Neapel 1997, S. 55–64, hier S. 57 deutlich, dass „raccontare senza bisogno delle parole“ möglich sei.

⁶⁰⁵ Durch diese Maßgabe erklärt sich auch die unterschiedliche Größe der Miniaturen. Bei einigen Kapiteln fehlt der erste Buchstabe des ersten Satzes, vermutlich rechnete der Schreiber hier mit einer Initiale, was ein weiteres Indiz für die vorgeschlagene Reihenfolge der Text-Bild-Anbringung darstellt (betrifft die Kapitel eins, fünf, sechs, sieben und neun).

aragonesischen Bemühungen um Geschichtsdarstellung ein Bedürfnis gab, sich nicht nur eine schriftliche Vorstellung, sondern auch ein *Bild* von entscheidenden historischen Ereignissen zu machen, womit das neue neapolitanische Herrscherhaus eine bereits bei den Staufern und den Anjou übliche Praxis aufnahm.⁶⁰⁶

Die *Historia Alphonsi* wurde spätestens 1444 fertig gestellt und kurz darauf kopiert. Die bildnerische Ausstattung der uns vorliegenden, einzig erhaltenen Kopie macht es wahrscheinlich, dass es sich dabei um das Widmungsexemplar handelt, dessen Adressat König Alfonso war.⁶⁰⁷

Lorenzo Valla

Mit Lorenzo Valla beginnt die Hochzeit der neapolitanischen Historiografie, die auf alle anderen italienischen Höfe und darüber hinaus ausstrahlen sollte.⁶⁰⁸ Valla, der 1437 in den Dienst von Alfonsos d'Aragona trat und auf Wunsch des Königs mit *De falso credita et ementita Constantini donatione* ein philologisch-kritisches, gegen den Papst gerichtetes Kommentarwerk vorlegte, mit dem er den Beweis erbrachte, dass es sich bei der Konstantinischen Schenkung um eine Fälschung handeln musste, maß der Geschichtsschreibung neben der Offenbarung von Wahrheit eine didaktische Funktion bei, die der Philosophie, der Dichtung und der Rhetorik überlegen war.⁶⁰⁹ Sein immenses Geschichtsinteresse prädestinierte ihn für die Lateinübersetzung von Thukydides' *Peloponnesischen Krieg*, womit er den wichtigsten griechischen Geschichtstext erstmals einem größeren gebildeten Publikum zugänglich machte.⁶¹⁰ Eine der prächtigsten Handschriften von Vallas Übersetzung beauftragte König Ferrante im Jahr 1475 für die Aragonesische Bibliothek.⁶¹¹ Nachdem Valla die *Historia Alphonsi* Gaspare Pellegrinos ihrer mangelnden Wahrheitstreue und des schlechten Lateins wegen scheltete, legte er im Jahr 1445 mit *De rebus gestis Ferdinandi* seine eigene Version eines historiografischen Werkes vor, das sich nah an sein antikes Vorbild Thukydides anlehnt.⁶¹² Vallas einziges narrativ-historisches Werk ist eine faktenreiche, von enkomiastischen Elementen weitestgehend frei gelassene Darstellung des Lebens von Alfonsos Vater, Ferdinando d'Antequera, die ursprünglich bis

⁶⁰⁶ Vgl. etwa zur Stauferzeit Pietro da Ebolis *Liber ad honorem Augusti*, Bern, Bürgerbibliothek, Cod. 120 II, die zyklisch angelegten Bilder erzählen – höchst selten für das Mittelalter! – Ereignisse der Zeitgeschichte.

⁶⁰⁷ Ein Schreiben Lorenzo Vallas, indem jener das Werk Pellegrinos äußerst negativ beurteilt, liegt vom 13. Januar 1444 vor. Gegen die Hypothese des Widmungsexemplars sprechen das schlechte Latein und die vielen Korrekturen, die am Text vorgenommen wurden. Zu diesen Zusammenhängen DELLE DONNE 2002, S. 102–103, der vorschlägt, dass das Werk als Widmungsexemplar vorgesehen war, dann aber überarbeitet wurde und nach Bartolomeo Facios ambitionierterem Geschichtswerk in Vergessenheit geraten ist.

⁶⁰⁸ Von der europäischen Bedeutung der neapolitanischen Geschichtsschreibung, an der Valla entschieden Einfluss hatte, ist BRUNO FIGLIUOLO: *Die humanistische Historiographie in Neapel und ihr Einfluss auf Europa (1450–1550)*, in: *Diffusion des Humanismus. Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten*, hrsg. von Johannes Helmrath, Ulrich Muhlack und Gerrit Walther, Göttingen 2002, S. 77–98 überzeugt. Zu Vallas überragender Rolle bei der Entstehung einer neapolitanischen Humanistenkultur vgl. SANTORO 1980, S. 129–132 und BENTLEY 1987, S. 108–122.

⁶⁰⁹ Vgl. FIGLIUOLO 2002, S. 81–82. In Angelo Decembrios *Politia Litteraria* wird der Vorrang der Historiografie vor der Dichtung von Leonello d'Este mit dem Hinweis auf die Wahrheitsverpflichtung der Geschichtsschreibung entschieden, dazu GUNDERSHEIMER 1973, S. 109–112.

⁶¹⁰ Die Übersetzung erstellte Valla zwischen 1448 und 1452 im Auftrag von Papst Nikolaus V. in Rom. Zu Vallas Teilübersetzung von Xenophons *Kyrupädie* vgl. Anm. 567.

⁶¹¹ Thukydides: *De bello Peloponnesiaco*, Valencia, Biblioteca de Universitat, Històrica BH Ms. 379. Das Frontispiz *all'antica* auf fol. 3r stammt von Cristoforo Majorano.

⁶¹² Vgl. die Edition LORENZO VALLA: *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, hrsg. von Ottavio Besomi (= Thesaurus Mundi, Bd. 10), Padua 1973. Über Vallas Historiografie erfährt man bei FERRAÙ 2001, S. 1–42, zur Anlehnung an Thukydides S. 6–7; zur Schelte Gaspare Pellegrinos vgl. DELLE DONNE 2002, S. 102. GILBERT 1991, S. 19 hält die *Gesta Ferdinandi* für „lebendig und amüsant, [sie] zeichnet sich aber kaum durch jene Qualität aus, die seinen [Vallas] Ruhm begründete: philologische Methode und kühnes Philosophieren.“

zur endgültigen Einnahme Neapels durch die Aragonesen und damit bis in Vallas Gegenwart reichen sollte. Das Werk war der *veritas* verpflichtet und eignete sich daher wenig für die bei Hof gehegten Propagandazwecke, weshalb es schnell in Vergessenheit geriet.⁶¹³ Obwohl Valla mit Quintilians *Institutio oratoria* aufs Engste vertraut war, lehnte er die darin geforderte Anwendung der Rhetorik zugunsten der historischen Genauigkeit als manipulierend und verfälschend ab – eine Überzeugung, die er mit kaum einem anderen Historiografen seiner Zeit teilte.⁶¹⁴ Es folgte eine Kontroverse zwischen Valla auf der einen und Panormita und Bartolomeo Facio auf der anderen Seite, in der Facio Prinzipien der *brevitas* und *dignitas* für die Geschichtsschreibung einforderte und Valla die allzu realistische Darstellung, die ungünstige Ereignisse des Königshauses ungeschönt beließ, vorgeworfen wurde.⁶¹⁵ Nach dem Weggang Vallas aus Neapel im Jahr 1448, der die Auseinandersetzung um die „richtige“ Geschichtsdarstellung mit der Zurückweisung der *Gesta Ferdinandi* verlor,⁶¹⁶ war die Verherrlichung des Königs innerhalb der Historiografie nun oberstes Ziel geworden.

Eine vatikanische Handschrift scheint eine Verbindung zwischen Vallas *Gesta Ferdinandi* und dem später entstandenen *De dictis et factis Alphonsi regis* Panormitas – zwischen der Vita Alfonsos und der seines Vaters, die hier in einem Band kombiniert sind – visuell herstellen zu wollen.⁶¹⁷ Eine ganzseitige Darstellung von Alfonsos Triumphzug, der in antikisiertem Ambiente auf einem von vier Schimmeln gezogenem Wagen frontal auf den Betrachter zufährt und im letzten Kapitel dieser Arbeit einer näheren Betrachtung unterzogen wird (Abb. 4), nimmt den Bedeutungsrahmen einer auf fol. 1r wiedergegebenen gerüsteten Figur auf, die aus einer Nische hervortritt und mit der Tunika und dem Zepter, auf dem eine Kugel sitzt, Herrschaftsinsignien mit sich führt, die auch die Figur auf dem Triumphwagen – Alfonso d’Aragona – bei sich trägt (Abb. 76). Leicht lässt sich die im Kontrapost stehende Figur, die einen Schild mit einer Maske in der Linken hält, mit Ferdinando d’Antequera identifizieren, der 1407 in Sevilla mit einem Triumphzug empfangen wurde. Formal gehört das Blatt mit der Triumphzugsszene bereits zu Panormitas Schrift, in der Alfonsos Zug durch Neapel beschrieben wird. Doch wurden Bild und Text des späteren Werkes hier bewusst zu Vallas nüchternen Text, der die vorangegangene Familiengeschichte der Aragonesen abhandelt, in Beziehung gesetzt und der Glorifizierung des Königshauses einverleibt.

⁶¹³ Zur strengen Anlehnung an die historischen Fakten in Vallas *Gesta Ferdinandi* vgl. WILLIAM J. CONNELL: *Italian Renaissance Historical Writing*, in: *The Oxford History of Historical Writing*, hrsg. von Daniel Woolf, Bd. 3: 1400–1800, Oxford 2012, S. 347–363, hier S. 354.

⁶¹⁴ Zu Vallas Kritik der *imaginatio* vgl. LODI NAUTA: *Lorenzo Valla and the Limits of Imagination*, in: *Imagination in the Later Middle Ages and Early Modern Times*, hrsg. von Ders. und Detlev Pätzold, Leuven 2004, S. 93–113, hier S. 94–96. Zu Vallas Sonderstellung bei FIGLIUOLO 2002, S. 82–83.

⁶¹⁵ Der Disput kulminierte mit Facios Streitschrift *Invectiva in Vallam*, auf die Valla mit *Antidotum in Facium* reagierte und sich 1448 von Neapel nach Rom zurückzog, zu den Umständen vgl. COCHRANE 1981, S. 149. Facio greift in seiner Schrift aus dem Jahr 1446 vermutlich auf einen Brief Guarinos an Tobia del Borgo aus dem gleichen Jahr zurück, indem Guarino ein Geschichtskonzept entwirft, das sich neben Cicero *De oratore* deutlich an Lukians *De historia conscribendi* orientiert; in beiden Werken wird die bildhafte Geschichtsdarstellung eingefordert, vgl. dazu REGOLIOSI 1991, S. 6 u. 16–19, die jedoch nicht auf das Thema Visualität eingeht.

⁶¹⁶ GIANCARLO ABBAMONTE: *Considerazioni sulla presenza die modelli classici nella narrazione storica di Bartolomeo Facio*, in: *Reti Medievali Rivista* 12/1 (2011), S. 107–130, S. 110–111 vermutet, dass Vallas Werk den König enttäuscht haben muss, der sich darauf bei Facio um eine bessere Fassung bemüht.

⁶¹⁷ Lorenzo Valla: *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* und Panormita: *De dictis et factis Alphonsi regis*, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1565. In der Initiale auf fol. 1r ist der junge König Ferdinando ganzfigurig abgebildet, er trägt eine antikisierte Rüstung, eine Krone, ein langes Zepter in der Rechten, seine Linke stützt er auf einen Schild ab, auf dem eine Maske prangt. Zur Handschrift vgl. DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 168–169, Abb. 253 und zu der Triumphzugsdarstellung Kap. 5.2.2 in dieser Arbeit.

Der Einfluss, den Bartolomeo Facios *Rerum gestarum Alphonsi regis libri* auf seine Zeitgenossen hatte, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden.⁶¹⁸ Facio gehörte zu jener neuen Generation von Humanisten, die sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts effektiv an der Etablierung der höfischen Machtverhältnisse beteiligten und zu „Imagekampagnen“ instrumentalisieren ließen.⁶¹⁹ Damit war er Protagonist einer „rhetoric of power“⁶²⁰, auf der die Politisierung des Humanismus an den Höfen der Aragonesen, der Sforza, der Este, der Malatesta und der Montefeltro fußte und bei der innerhalb der Geschichtsschreibung das Wahrheitsideal zugunsten einer fiktionalen, verschleierte Historie, die gleichfalls den Anspruch auf Wahrhaftigkeit hegte, zum Opfer fiel.

Facios Bericht der *Rerum gestarum Alphonsi*, die in mindestens 18 (!) Handschriften in Italien kursierten, handeln in zehn Kapiteln die Karriere des Spaniers Alfonso d’Aragona auf italienischem Terrain von 1420 bis in die jüngste Vergangenheit ab – darunter die kriegerischen Ereignisse, die Basinio da Parma in den *Hesperis* besungen hatte.⁶²¹ Deutlich im Rampenlicht steht die Person des Königs, den Facio mit all seinen Tugenden, die ihm Fortuna gefügig machen, als idealen Herrscher hervortreten lässt. Damit bewegt sich das Werk zwischen den Kategorien *historia* und *speculum*: Die Zeitgeschichte bildete die Kulisse, vor der sich Alfonso als vorzüglicher Regent, Feldherr und kultivierter Privatmensch beweisen konnte.

Facio wird im Jahr 1446 zum Hofhistoriker ernannt, 1451 sind bereits sieben Kapitel der *Rerum gestarum Alphonsi* verfasst, die er seinem König 1457 als vollendetes Werk widmete und für die er einen fürstlichen Lohn erhielt.⁶²² Facio war Schüler Guarinos, das merkt man seiner suggestiven, bildreichen Sprache an. Gleichzeitig profitierte er von den griechischen Geschichtsklassikern, die Alfonso für seine Bibliothek anschaffen ließ: An erster Stelle ist die bereits besprochene *Kyrupädie* des Xenophon zu nennen, die mit den *Rerum gestarum Alphonsi* den biografischen Bezug auf eine Herrscherperson und die suggestiven, anschaulichen Schilderungen militärischer Ereignisse teilt.⁶²³ Weitere wesentliche Referenzpunkte stellten die Alexandergeschichten dar, zum einen die *Historia Alexandri Magni* des Curtius Rufus, zum anderen Arrians *Anabasis Alexandri*, die Facio

⁶¹⁸ So IANZITI 1988, S. 6: „It would be difficult to exaggerate the impact this work had upon its appearance in 1455.“ ABBAMONTE 2011b, S. 108 sieht in der *Rerum gestarum Alphonsi* „la prima opera di storia contemporanea scritta nel Quattrocento“, ein thematisch vergleichbarer Text des Autors in ABBAMONTE 2011a, S. 123–135. Eine kommentierte Edition (lateinisch-italienisch) liegt vor, BARTOLOMEO FACIO: *Rerum gestarum Alphonsi regis libri* (= Ciceronianus. Scrittori latini per l’Europa, Bd. 2), hrsg. von Daniela Pietragalla, Alessandria 2004. Zur Vita Facios vgl. PAUL OSKAR KRISTELLER: *The Humanist Bartolomeo Facio and his Unknown Correspondence*, in: *From the Renaissance to the Counter Reformation: Essays in Honor of Garrett Mattingly*, New York 1965, S. 56–74; vgl. auch die Übersicht von PAOLO VITI: *Bartolomeo Facio*, in: DBI 44 (1994), S. 113–121, zu Facios Aufenthalt in Neapel BENTLEY 1987, S. 100–108 und SANTORO 1980, S. 134–136.

⁶¹⁹ Diesen Trend stellen sowohl GUNDERSHEIMER 1973, S. 159–164 für die Amtszeit von Borso d’Este in Ferrara, IANZITI 1988, S. 10–11 für die Herrschaft der Sforza und BENTLEY 1987, S. 59–62 für Neapel unter den Aragonesen fest.

⁶²⁰ GUNDERSHEIMER 1973, S. 127, Humanisten waren eingespannt in „entertainment and propaganda“, S. 167.

⁶²¹ Eine Auflistung der Handschriften führt Pietragalla in FACIO 2004, S. XXXV–XXXVIII an, DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 70 verzeichnet lediglich drei Abschriften.

⁶²² Aus einem Schreiben an Poggio Bracciolini aus dem Jahr 1455 geht ferner hervor, dass Facio das zehnte und letzte Buch seines Werkes fast vollendet hat. Der Humanist erhielt für sein Meisterwerk die unglaubliche Summe von 1.500 Dukaten, wie VESPASIANO DA BISTICCI 1995, S. 151 in der Lebensbeschreibung König Alfonsos staunend referiert, vgl. die Angaben bei VITI 1994, S. 117.

⁶²³ Zur Vorbildfunktion der *Kyrupädie* innerhalb der neapolitanischen Historiografie vgl. FIGLIUOLO 2002, S. 86.

selbst aus dem Griechischen übersetzte.⁶²⁴ Arrian lehnte sich eng an Xenophon an, den er bewunderte, und stellte die historische Person Alexander des Großen auffallend huldigend in den Mittelpunkt seiner Historiografie.⁶²⁵ Von Bedeutung wird auch eine kostbare Handschrift der *Historiae Romanae* des Titus Livius gewesen sein, die Cosimo de' Medici König Alfonso 1444 schenkte.⁶²⁶ Hier konnte Facio anknüpfen, dem schon während seiner Schulung bei Guarino ein reiches Geschichtswissen vermittelt wurde, doch ging er noch einen Schritt weiter: Er ließ die Figur des Königs abwechselnd als Alexander, Caesar, Scipio oder Aeneas aufscheinen, indem er selektiv Textstellen aus antiken Werken effektiv in seine Historiografie einwob.⁶²⁷

Doch wichtiger für diese Studie ist Facios Affinität zu den bildenden Künsten, die Michael Baxandall hervorgehoben hat.⁶²⁸ Zwischen 1455 und 1457, also kurz nach oder parallel zu den *Rerum gestarum Alphonsi*, schrieb er die kurze Abhandlung *De viris illustribus*, in der er neben Herrschern, Poeten und Rednern auch Maler und Bildhauer in die Liste berühmter Männer aufnahm.⁶²⁹ Das Vorwort zu dem Absatz *De pictoribus* verrät Facios Vertrautheit mit Plutarchs Vergleich von Malerei und Poesie, den der Grieche mit Blick auf die *enárgeia* in Thukydides' Geschichtsschilderung zieht, die Plutarch wie ein Gemälde vorkomme.⁶³⁰ Eine weitere Quelle seiner Reflexionen über die Malerei sind nach Baxandall die *Eikones* Philostrats, die Facio an zwei Stellen paraphrasierte.⁶³¹ Was den *homme de lettres* besonders an der bildenden Kunst reizte, war die Möglichkeit, den Rezipienten durch *varietas*, Lebendigkeit und Darstellung von Emotionen zu bewegen und am Bildgeschehen teilhaben zu lassen:

(...) Das Bild möge den Eindruck erwecken, zu leben, zu fühlen, sich auf eine gewisse Art zu bewegen und beseelt zu sein. Andernfalls dürfte es einem zwar schönen und eleganten, aber doch schlaffen und bewegungslosen Gedicht gleichen. In der Tat reicht es nicht aus, wenn – wie Horaz sagt – die Dichtkunst schön ist, sie muss auch anziehend sein, damit sie die Gemüter und Empfindungen der Menschen dorthin bewegt wohin auch immer sie möchten. Genauso ist es angemessen, dass das Bild nicht nur mit einer Vielzahl von Farben geschmückt ist, sondern dass es sozusagen von einer gewissen Kraft beseelt sei, so dass es auf diese Weise spricht.⁶³²

Guarinos Unterricht hallt in Facios *De viris illustribus* nach, wenn er in den anschließenden kurzen Viten der seiner Meinung nach bedeutendsten Maler seiner Zeit – Gentile da Fabriano, Jan van Eyck, Pisanello und Rogier van der Weyden – einige Ekphrasen einspannt, die genau auf die zitierten präsentischen Qualitäten von Bildern fokussieren. An

⁶²⁴ Vgl. FIGLIUOLO 2002, S. 85. Wichtig waren ferner die *Commentarii* Caesars, die Guarino 1432 seinen Schülern in Ferrara vorstellte, unter denen sich Facio befand, vgl. ABBAMONTE 2011b, S. 110.

⁶²⁵ Vgl. ANDREAS MEHL: *Römische Geschichtsschreibung*, Stuttgart 2001, S. 155–156.

⁶²⁶ Bei der Handschrift handelt es sich um Besançon, Bibliothèque de la Ville 837–839, vgl. ABBAMONTE 2011b, S. 110, Anm. 19.

⁶²⁷ Diesen Nachweis dafür liefern die bei ABBAMONTE 2011a, S. 123–135 und ABBAMONTE 2011b publizierten Studien.

⁶²⁸ Vgl. MICHAEL BAXANDALL: *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford 1971, S. 97–111 und MICHAEL BAXANDALL: *Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus*, in: JWCI 27 (1964), S. 90–107. Neuere Untersuchungen zu Facios Künstlerviten, die für diese Studie hilfreich waren, erstellten ARWED ARNULF: *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München/Berlin 2004 (Habil. Berlin 1998), S. 517–526 und GABRIELLA ALBANESE / PAOLO PONTARI: *De pictoribus atque sculptoribus qui hac aetate nostra claruerunt: Alle origini della biografia artistica rinascimentale: gli storici dell'umanesimo*, in: Letteratura & Arte 1 (2003), S. 59–110, hier S. 59–79.

⁶²⁹ Der Abschnitt zu den bildenden Künstlern (*De pictoribus* und *De sculptoribus*) wurde veröffentlicht und ins Englische übertragen von BAXANDALL 1964, S. 98–107.

⁶³⁰ Vgl. PLUTARCH, *De gloria Atheniensium*, 347a, die Stelle bei BAXANDALL 1964, S. 98–99.

⁶³¹ Vgl. BAXANDALL 1964, S. 93–94.

⁶³² BAXANDALL 1964, S. 98–99.

einem verlorenen Triptychon Jan van Eycks, der sich in Besitz König Alfonsos befand⁶³³, bewunderte Facio etwa einen Sonnenstrahl, „der wie durch einen Spalt hereinfällt“, sodass „du ihn für das echte Sonnenlicht halten könntest“; auch zieht die Studierstube des Hieronymus, „der einem Lebenden gleicht“, Facios Aufmerksamkeit auf sich: Im Hintergrund gab es da ein Bücherregal zu sehen, „das, wenn du ein Stück zurücktrittst, zurückzuweichen und ganze Bücher zu beinhalten scheint, während diese – trittst du näher heran – nur die Ränder offenbaren.“⁶³⁴ Über Pisanello spricht Facio mit Verweis auf die lebendig erscheinenden Tiere topisches Künstlerlob aus.⁶³⁵ Von Interesse sind die Zoomeffekte, mit denen auf kleine Details in den Bildern, deren unmittelbare Betrachtung Facio suggeriert, verwiesen wird. Von dieser selektiven Vergrößerung malerischer Details lässt sich eine Parallele zu der *Rerum gestarum Alphonsi* ziehen, die keineswegs den Anspruch haben, eine komplette Darstellung des Lebens Alfonsos in der Manier Lorenzo Vallas zu liefern, sondern sich auf einige entscheidende Ereignisse, die wie in einem Brennglas geschildert werden, konzentrieren. Facio folgt den Prinzipien der *brevitas* und *dignitas*, bei denen Überflüssiges vermieden wird und Dinge beschönigt werden.⁶³⁶ Deutlich zeitigt sich hier der Einfluss Guarinos, der im Schreiben an Tobia del Borgo eine rhetorisch modellierte Historiografie zeitgenössischer Ereignisse forderte.⁶³⁷ Die schloss freilich anschauliche, persuasive Elemente, die Evidenz herzustellen vermochten, mit ein. Eine dieser suggestiven Schilderungen liefert Facio im neunten Buch der *Rerum gestarum Alphonsi*, als König Alfonso im Jahr 1448 Piombino belagert.⁶³⁸ Basinio und Facio schrieben in den 1450er Jahren also gleichzeitig über dieses historische Ereignis – der eine im Epos, der andere in einer Historiografie –, und beide bedienten sich einer bildreichen Sprache. Facio beschreibt die Mauern der Stadt und die Zeltstätten der Belagerer, gibt topografische Anhaltspunkte, auch lässt er die Sonne nicht unerwähnt, deren Aufsteigen noch abgewartet wurde, bevor der Angriff stattfand – eine Szene, die uns von den Miniaturen der *Hesperis* her bekannt ist und an den Bronzetoren des Castel Nuovo unter anderem inhaltlichen Bezugsrahmen wieder begegnet.⁶³⁹ Facio bringt nach seinem Verständnis historischen Schreibens Dinge unter Verwendung rhetorischer Mittel ans Licht, er schreibt Geschichte nicht nur auf, sondern produziert sie. Dazu gehört auch die Evokation antiker Ereignisse, die er dem Leser vor Augen führt. Die Belagerung Marseilles, die im Jahr 1423 stattgefunden hat, beschreibt Facio unter Rückgriff auf die Worte Caesars, der die Stadt ebenfalls belagert hat; an anderer Stelle bedient er sich der Sprachkünste Vergils, um seinen Helden als Aeneas zu präsentieren, der nach anstrengen-

⁶³³ Es handelte sich um das Lomellini Triptychon, das Jan van Eyck für den Genueser Händler Battista di Giorgio Lomellini fertigte und das mit seinem Besitzer 1444 nach Neapel kam, vgl. ROBERTO WEISS: *Jan van Eyck and the Italians*, in: *Italian Studies* 11 (1956), S. 1–15, hier S. 2–3. Zum Einfluss des Werkes auf die Entwicklung der neapolitanischen Malerei vgl. ANDREAS BEYER: *Dynastien, Eklektiker und Auftraggeber. Neapel und der Norden*, in: *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden, 1430–1530*, hrsg. von Till-Holger Borchert, Stuttgart 2002, S. 118–127, hier S. 124–125.

⁶³⁴ BAXANDALL 1964, S. 102–103; ARNULF 2004, S. 519 übersetzt: „(...) eine Büchersammlung von wunderbarer Kunst, welche, wenn du ein wenig zurücktrittst, zurückzuweichen und alle Bücher zu öffnen scheint, ihre Kapitelüberschriften offenbaren sich nur dem näher Herantretenden.“

⁶³⁵ BAXANDALL 1964, S. 104–105.

⁶³⁶ Facio legt seine Auffassung von der richtigen Geschichtsschreibung in seiner gegen Valla gerichteten Streitschrift *Invectiva in Vallam* nieder: BARTOLOMEO FACIO: *Invective in Laurentium Vallam*, hrsg. von Ennio I. Rao, Neapel 1978, vgl. auch die Untersuchung des Textes von REGOLIOSI 1991, S. 16–27. Eine Verbindung zwischen Facios Geschichtstheorie und seinem Aufsatz *De pictoribus* sieht auch ALBANESE 2003, S. 68.

⁶³⁷ Vgl. Anm. 582, zur Rolle Guarinos in Facios Geschichtstheorie vgl. FERRAÙ 2001, S. 61–66; REGOLIOSI 1991, S. 19 u. 27; ABBAMONTE 2011b, S. 109.

⁶³⁸ Zu den historischen Ereignissen vgl. RYDER 1990, S. 278–280.

⁶³⁹ Die Belagerung von Piombino bei FACIO 2004, IX, 65–106 (S. 426–443). Die Funktion topografischer Beschreibungen im Werk Facios untersucht SONDRÀ DALL’OCO: *Bartolomeo Facio e la tecnica dell’excursus nella biografia di Alfonso d’Aragona*, in: *Archivio storico italiano* 154 (1996), S. 207–251.

den Seefahrten das italienische Festland erreicht und ein Reich – dort Latium, hier Neapel – erobert.⁶⁴⁰

Es soll hier nicht die Aufgabe sein, die in den *Rerum gestarum Alphonsi* geschilderten Ereignisse, denen Facio oft als Augenzeuge beiwohnte, detailliert auf ihre Anschaulichkeit hin zu untersuchen. Sicher handelt es sich bei dem Text um keine glanzvolle Vergegenwärtigungsleistung zeitgenössischer Geschichte, bei dem sich dem Leser – wie in der griechischen Historiografie – die Bilder gleichsam aufdrängen, trotzdem lässt sich festhalten, dass die gesteigerte Rhetorisierung seiner Sprache und die Verwendung antiker Evokationen, die manchmal Bildern zu gleichen scheinen, eine Fiktionalität erzeugen, die sich dem Leser visuell einprägt. Die evozierten Bilder erhöhen die Glaubwürdigkeit des Geschriebenen, auch wenn sie hier nicht als faktische, sondern nur als suggestive Bilder konstruiert sind. Dem antworten die „wirklichen“ Bilder, die einigen der zahlreichen Handschriften auf dem Frontispiz beigefügt sind (Abb. 77).⁶⁴¹ Sie zeigen den gerüsteten König mit erhobenem Schwert auf einem voranpreschenden Pferd – eine Szene, die auf die militärischen Aktionen in den *Rerum gestarum Alphonsi* Bezug nimmt und im folgenden Kapitel noch näher vorgestellt werden soll (Abb. 78).⁶⁴² Eine andere Abschrift, die Federico da Montefeltro geschenkt wurde, um den „wahren“ Verlauf der Geschichte auch in Urbino bekannt zu machen, zeigt in der Initiale des ersten Blattes ein Profilportrait Alfonsos.⁶⁴³ In einer Handschrift, die vermutlich das Widmungsexemplar darstellte, wurde der noch bei Borso d’Este als „re de guerra“ gebrandmarkte König in einer knappen Wendung zum Friedensbringer umetikettiert: Um den Reiter gruppiert sich der Schriftzug *ALFONSVS REX PACIS*, der dem Betrachter unmissverständlich klar macht, dass Alfonsos entschlossener Einsatz hier nicht kriegerischen Gelüsten, sondern der Friedenssicherung geschuldet war (Abb. 79).⁶⁴⁴ Die Bilder geben im Verbund mit den äußerst kostbaren Bordüren einerseits dem Ansinnen nach Wert der Historie und Prestige des Protagonisten Ausdruck, andererseits kommen sie dem Verlangen nach Präsenz des Herrschers entgegen, das sich beim Lesen der suggestiven Schilderungen unwillkürlich einstellt.

Die Verabschiedung von Vallas Ideal der *veritas* begünstigte die Entwicklung visueller Strategien in Neapel, die der wahren Geschichte ein künstliches Bild entgegenstellte,

⁶⁴⁰ Auch im Hinblick auf die Verwendung der *Aeneis* sind die Parallelen zwischen den *Hesperis* und der *Rerum gestarum Alphonsi* kaum zu übersehen. Facio versucht an mehreren Stellen, König Alfonso in das Gewand des trojanischen Helden zu kleiden, vgl. ABBAMONTE 2011b, S. 123–126, zur Evokation der Belagerung Marseilles (FACIO 2004, III) durch Caesar aus dem Jahr 49 v. Chr. vgl. ABBAMONTE 2011b, S. 121, der darauf hinweist, dass Facio „non si limita a riprendere il linguaggio di un autore classico: la ripresa coinvolge l’intero sistema della narrazione dei fatti e la struttura del racconto storico.“ Die Belagerung von Marseille war bereits Gegenstand von Gaspare Pellegrinos *Historia Alphonsi primi regis*, die hier aber weniger evokativ erzählt wird, vgl. FULVIO DELLE DONNE: *La presa di Marsiglia del 1423 nel racconto di Gaspare Pellegrino*, in: ABBAMONTE 2011a, S. 85–96.

⁶⁴¹ Ein Brustbild, auf dem der König seitlich in markanter Physiognomie zur Anschauung kommt, findet sich in einer gerahmten Initiale (E) bei Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. 9/5913, fol. 1r, Herkunft Neapel, der Kopf Alfonsos ist vor den mittleren Balken des Buchstaben E gesetzt, so dass der Eindruck tiefer Räumlichkeit entsteht und die Präsenz des Monarchen, der wie in einer Fensterlaibung oder einem gerahmten Porträtbild sichtbar ist, unterstrichen wird. Reiterbilder finden sich in Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. 831, f. 1r und Madrid, Biblioteca de San Lorenzo de l’Escorial, ms. q I 7, fol. 1r, vgl. zu den Reiterbildern ausführlich Kap. 4.2.3 in dieser Arbeit.

⁶⁴² Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Madrid, Biblioteca de l’Escorial, ms. Q I 7, fol. 1r, 345 × 238 mm, 177 foll.

⁶⁴³ Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Urb. Lat. 496, fol. 1r, vgl. dazu DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 70. Die Beziehung der beiden Herrscher aus Neapel und Urbino beleuchtet aus kulturhistorischer Sicht ADRIAN BREMENKAMP: *Renaissance made in Naples: Alfonso of Aragon as role model to Federico da Montefeltro*, in: *New Research on Art in Fifteenth-Century Naples*, hrsg. von Adrian Bremerkamp und Sarah K. Kozlowski, Pisa 2019, S. 11–34.

⁶⁴⁴ Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. 831, fol. 1r, zu diesem Bild ausführlich Kap. 4.2.3.

welchem nicht desto weniger Glauben geschenkt werden sollte. In der versteckten Konstruktion und Künstlichkeit von Geschichte lässt sich wahrscheinlich die größte Bedeutung Facios ausmachen, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein breites Echo finden wird: Lodrisio Crivelli bezog sich im Vorwort der in Mailand verfassten *Vita rebusque gestis Francisci Sfortiae* (1461–1463) explizit auf seinen neapolitanischen Kollegen und will sein Werk, das er in Anlehnung an Facio verfasste, als Antwort auf dessen den Sforza feindlich gesonnene Propaganda verstanden wissen.⁶⁴⁵ Facios Affinität zu den bildenden Künsten, die er in *De viris illustribus* unter Beweis stellte, und seine Vertrautheit mit der rhetorischen (Cicero, Quintilian) und geschichtstheoretischen (Plutarch, Lukian) Literatur, in der einer visuell überzeugenden Historiografie Vorschub geleistet wird, hat in Neapel als Katalysator auf die Entstehung von Geschichtsbildern gewirkt, die politisch-historiografische Texte um das Element des Sichtbaren erweitern konnten. Darauf deuten die Supraportenreliefs vor der *Sala dei Baroni* im Castel Nuovo, die auf einer Seite die Schlacht der Aragonesen gegen die Anjou vor Neapel und den darauf folgenden Einzug in das Castel Nuovo, auf der anderen Seite Alfonsos Triumphzug wiedergeben – entscheidende Ereignisse, die Facio in den *Rerum gestarum Alphonsi* beschrieben hat und genau im Jahr der Fertigstellung (1457) entstanden sind (Abb. 164).⁶⁴⁶ Hersey schlug Facio dann auch als *spiritus rector* der Entwürfe für die sechs Bildfelder des Bronzetores am Castel Nuovo vor, was jedoch mit Blick auf dessen Tod im Jahr 1457 unmöglich ist.⁶⁴⁷ Wahrscheinlicher ist es, in dem aus Bildern und Texten zusammengesetzten Bronzetor den Einfluss Panormitas und Pontanos zu sehen, die nach Facios Ableben für die historiografischen Belange am Hof verantwortlich zeichneten.

Panormita

Neapel verdankt seinen Ruf als Hochburg humanistischer Historiografie nicht nur Bartolomeo Facio, sondern auch Panormita, dessen anekdotenreiche Vita König Alfonsos, die unter dem Titel *De dictis et factis Alphonsi regis* im Jahr 1455 entstand, außergewöhnlich weite Verbreitung fand: In den 1470er Jahren war sie in Katalonien im Umlauf, zur gleichen Zeit wurde sie im Burgund am Hof Karls des Kühnen ins Französische übersetzt; auch in Ungarn und auf deutschem Terrain fand das Geschichtswerk Verbreitung, noch bevor es 1485 erstmals gedruckt wurde.⁶⁴⁸ Panormita (1394–1471), der mit bürgerlichem Namen Antonio Beccadelli hieß und sich nach seiner Geburtsstadt Palermo nannte, sorgte in den 1420er Jahren mit seiner erotischen Epigrammsammlung *Hermaphroditus* – die die moralischen Vorstellungen einiger seiner Zeitgenossen arg herausforderte, von Guarino

⁶⁴⁵ Vgl. IANZITI 1988, S. 48–49 u. 119–120, hier auch zu dem Exemplar der *Rerum gestarum Alphonsi*, das sich in Mailand befand.

⁶⁴⁶ Facio beschreibt den Triumphzug in Buch 10 der *Rerum gestarum Alphonsi*. Das bei einem Brand 1919 schwer in Mitleidenschaft gezogene Supraportenrelief ist dem Lombarden Domenico Gagini zugeschrieben, der auch am Triumphbogen mitwirkte. Dazu und zu den Cassonetafeln mit den gleichen Bildthemen, die in den 1450er Jahren – allerdings in Florenz – entstanden, vgl. Kap. 5.2.3.

⁶⁴⁷ Die dargestellten Szenen referieren Ereignisse aus den Jahren 1460–1465, als Facio schon gestorben war. HERSEY 1973, S. 42–43 will außerdem in einem Porträtmedaillon am Tor ein Bildnis Facios entdeckt haben. Der Herr mit rundem Gesicht und langem Haar an der linken Ecke des rechten unteren Reliefs wird jedoch kaum den Humanisten wiedergeben.

⁶⁴⁸ Vgl. FIGLIUOLO 2002, S. 87–89, einen Überblick über die im Quattrocento entstandenen Handschriften liefern DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 25–26 und TOSCANO 1998, S. 79. Im Jahr der Veröffentlichung verfasste Enea Silvio Piccolomini einen Kommentar auf das Werk, vgl. FIGLIUOLO 2002, S. 88, beide Werke befinden sich vereint in einer kurz nach 1460 in Salzburg entstandenen Handschrift, die einen endrucksvollen Hinweis auf die rasche Verbreitung von *De dictis et factis* auch außerhalb Italiens liefert, zu dem Manuskript HANS TIETZE: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich: Die illuminierten Handschriften in Salzburg*, Leipzig 1905, S. 50–52 und SOTHEBY'S: *Fifty Magnificent Illuminated Manuscripts*, Auktionskatalog Dezember 2002, S. 136–139, Kat.-Nr. 27.

aber verteidigt wurde – für einigen Wirbel im italienischen Intellektuellenmilieu.⁶⁴⁹ Bereits 1434 trat er in die Dienste von Alfonso d’Aragona, dem er nicht nur als Gelehrter, sondern seit 1454 auch als königlicher Sekretär bis zu seinem Tod zur Seite stand. Von der engen Vertrautheit zwischen dem König und Panormita – zwischen Herrschaft und Intellekt – profitieren die *Dicta et facta Alphonsi*, „un vero monumento a esaltazione e trionfo del sovrano aragonese“⁶⁵⁰, welches in vier Kapiteln das Privatleben des Regenten in den Mittelpunkt stellt, an dem lehrbuchhaft alle wichtigen Herrschertugenden exemplifiziert werden.⁶⁵¹ Damit entfernt sich das Werk von einer chronologischen *narratio*, die Facio geleistet hatte, und greift stattdessen Mosaiksteine aus dem Leben Alfonsos heraus, die – in ihrer übereiferten Ernsthaftigkeit auf den heutigen Leser recht erheiternd wirkend – von militärischen Einsätzen, gemeinsamen Bücherstudium, grandiosen Reden, Krankenbesuchen, Tafelgesprächen etc. erzählen und so ein vollständiges Bild des idealen Herrschers ergeben.⁶⁵² Panormita wird nicht müde, Alfonsos Interesse an Gelehrsamkeit und Geschichte an zahlreichen Stellen zu unterstreichen, so mussten während seiner Lektüre des Titus Livius störende Trompeten schweigen, „da er ja eben viel süßere Harmonien höre als diese.“⁶⁵³

Panormita scheint sich zu einer Rechtfertigung seines Vorgehens genötigt zu sehen, wenn er bemerkt: „(...) ich schreibe keine Geschichte, sondern greife nur solche Einzelheiten heraus, die mir des Alfonso Tüchtigkeit und Edelmut zu beleuchten scheinen.“⁶⁵⁴ Resultat ist eine Steigerung von Geschichte zur Eloge, die dem Vorbild der Kaiserviten Suetons folgt.⁶⁵⁵ Eine weitere Referenz nennt Panormita im Vorwort zum ersten Buch von *De dictis et factis Alphonsi* selbst:

Xenophon, von den Griechen nicht mit Unrecht die attische Muse genannt, gab ein Büchlein über Worte und Taten des Sokrates heraus, weil er der Ansicht war, dass alles, was dieser überaus weise Mann gesagt und getan habe, ehrenvolle Erinnerung verdiene. Diesen seinen Gedanken billige und lobe ich durchaus; ja, ich hatte immer die Überzeugung, dass es gut und nötig sei, hervorragender Männer Spuren mit Tinte und Feder festzuhalten, um nichts von dem, was sie reden oder tun, der Vergessenheit zum Opfer werden zu lassen.⁶⁵⁶

Es folgt der bereits zitierte Ausspruch, wonach ein Xenophon fehle, der den Worten und Taten Alfonsos Glanz und ewigen Ruhm verleihen könne – eine Rolle, die Panormita freilich für sich selbst zu reservieren vorsah.⁶⁵⁷ Stellt sich der Humanist also in die Tradition des antiken Historikers, so wird Alfonso im Umkehrschluss die Rolle des

⁶⁴⁹ Über die Vita des Poeten und Rhetoriklehrers unterrichtet GIANVITO RESTA: *Antonio Beccadelli detto il Panormita*, in: DBI 7 (1970), S. 400–406, zu den Epigrammen in *Hermaphroditus* S. 401; vgl. auch BENTLEY 1987, S. 84–100 und SANTORO 1980, S. 132–134.

⁶⁵⁰ RESTA 1970, S. 403.

⁶⁵¹ Panormitas Werk liegt in deutscher Übersetzung vor, PANORMITA 1912, S. 17–97. Panormita schrieb mit der *Liber rerum gestarum Ferdinandi Aragoniae* ein zweites wichtiges Geschichtswerk über das Leben Ferrantes, in dem der Autor den Kampf des jungen Königs gegen Jean d’Anjou und die Barone zu erzählen beabsichtigte, allerdings nicht über eine Schilderung der Jugend des zukünftigen neapolitanischen Monarchen und den Tod Alfonsos im Jahr 1458 hinauskommt – über den ereignisreichen Fortgang wird erst Giovanni Pontano in *De bello Neapolitano* berichten können.

⁶⁵² In Witz und Übertreibung ähnelt der Text der Vita Albertis, wenn z. B. von der tollkühnen Operation die Rede ist, bei der sich Alfonso ein Geschwür ohne Betäubung und „ohne die Stirn zu runzeln“ mit einem glühenden Messer aus dem Schienbein entfernen lässt. Als hervorragender Bogenschütze traf sein zweiter Pfeil genau die Stelle des ersten Pfeils, so dass er diesen spaltete, vgl. PANORMITA 1912, S. 95–97.

⁶⁵³ Dieser effektiv gesetzte Seitenhieb auf die Musik, der im Kontext des *paragone* zwischen den Hofkünsten zu interpretieren ist, findet sich bei PANORMITA 1912, S. 25.

⁶⁵⁴ PANORMITA 1912, Vorrede zum 2. Buch, S. 39.

⁶⁵⁵ Vgl. COCHRANE 1981, S. 150: „For Panormita, however, rhetoric took such precedence over the ascertaining of the truth that history threatened not only to be confused with eulogy but to become eulogy.“

⁶⁵⁶ PANORMITA 1912, Vorrede zum 1. Buch, S. 19.

⁶⁵⁷ Vgl. PANORMITA 1912, Vorrede zum 1. Buch, S. 19–20.

tugendsamen Herrschers und gütigen Mäzens beigemessen, dessen Leben der Feder eines Schriftstellers würdig sei. So lassen sich die vielen Miniaturen in den unterschiedlichen Handschriften von Xenophons *Kyrupädie*, die entweder ein Münzporträt, eine Triumphzugsszene oder ein Reiterbild der Potentaten aus dem Hause der Aragonesen zeigen, als Überblendung von antiker (im Text) und zeitgenössischer Historiografie (im Bild) lesen (Abb. 145 u. 165).⁶⁵⁸ Theodoros Gaza spielt auf die klassische Konstellation von Herrscher und Schriftsteller an, wenn er das Verhältnis von Alfonso und Panormita mit der idealen Beziehung zwischen Alexander und Aristoteles bzw. zwischen Augustus und Vergil vergleicht.⁶⁵⁹ Die Allusionen auf antike Herrscher in den *Dicta et facta Alphonsi* – etwa auf Alexander oder die spanischstämmigen Kaiser Trajan und Hadrian⁶⁶⁰ – zeigen Panormitas Bemühen um eine Aneignung von antiker Tugend, um selbstbewusst sein historisches Wissen zur Schau zu stellen und Alfonsos Worte und Taten im Licht der *auctoritas* erscheinen zu lassen.

Von den vielen Manuskripten, die von Neapel aus an Höfe in halb Europa versandt wurden, sind bis auf den Codex der Biblioteca Vaticana keine bebilderten Exemplare bekannt (Abb. 3, 4 u. 76).⁶⁶¹ Die geschilderten kurzen Anekdoten hätten durchaus Anlass für ein solches Unterfangen geboten,⁶⁶² ein Reflex findet sich in Nardo Rapicanos Tugenddarstellungen in *De maiestate*, die gleich noch in den Fokus rücken werden (Abb. 102–114). Über die bildenden Künste lassen sich im Werk aber einige aufschlussreiche Aussagen finden, etwa wenn Panormita von den Schriften Vitruvs berichtet, die zum Umbau des Castel Nuovo, welches man bei dieser Gelegenheit mit neuen Kunstwerken ausstatten ließ, zu Rate gezogen wurden.⁶⁶³ Panormita legte dem König, so berichtet er in stets anekdotischem Ton, dabei seine eigene, schmucklose und ungebundene Ausgabe des Vitruv vor, die Alfonso als gleich geschmackvoll zu binden befahl.⁶⁶⁴ Im zweiten Buch kommt Panormita auf Alfonsos Münzsammlung zu sprechen:

Nach Münzen berühmter Kaiser, vor allem nach denen Caesars, ließ er in seinem großen Eifer ganz Italien durchstöbern und bewahrte sie dann in einer elfenbeinernen Schatulle fast wie Heiligtümer auf. Da andere Bilder der Kaiser schon seit Jahrhunderten zugrunde gegangen, pflegt er zu sagen, erfreue sich sein Herz wenigstens an diesen, und oft werde er durch sie wunderbar begeistert zur Tugend und zu ruhmvollen Taten.⁶⁶⁵

⁶⁵⁸ Auf dem Frontispiz der *Kyrupädie*, Lille, Bibliothèque Municipale, ms. 324, fol. 2r wurde in der Initiale V ein Münzbild Ferrantes eingepasst, die Arbeit stammt von Francesco Roselli. Der Triumph Ferrantes in Berlin, Kupferstichkabinett, 78 C 24, fol. 1v, ist eine Arbeit des nach dieser Abschrift benannten Meisters des Hamilton-Xenophon, vgl. Kap. 5.3.1 in dieser Arbeit; ein Reiterbild Alfonsos findet sich in Valencia, Biblioteca de Universitat, ms. 731, Olim. 741, fol. 2r.

⁶⁵⁹ Vgl. den Brief Gazas an Panormita, abgedruckt bei DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 313–314. Solche Koalitionen zwischen Schriftsteller und Herrscher, die eine Verankerung in der Antike suchten, kamen an den Renaissancehöfen in Mode: Ennius, der das Leben Scipios beschrieben hat, wird von Basinio da Parma zum Vorbild erkoren, wodurch Sigismondo Malatesta in den *Hesperis* als neuer Scipio inszeniert wird, vgl. POESCH 1962, S. 116–118, vgl. auch Kap. 2.2.1.

⁶⁶⁰ Alexander wird in PANORMITA 1912, Vorrede zum 3. Buch, S. 61 als Vorbild gewählt, Trajan und Hadrian, die zeigen, dass seit jeher Spanier über Italien vorbildlich Herrschaft ausgeübt haben, im 4. Buch, Vorrede, S. 85.

⁶⁶¹ Die vatikanische Handschrift vereinigt Lorenzo Valla: *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* und Panormita: *De dictis et factis Alphonsi regis*, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1565, vgl. zu der zentralen Triumphdarstellung im Codex Kap. 5.2.2.

⁶⁶² RESTA 1970, S. 403 sieht aber zu Recht eine Kluft zwischen Panormitas angekündigter Anlehnung an Xenophon und den kurzen Episoden, die nicht den Anspruch ausgreifender bildreicher Beschreibungen erheben.

⁶⁶³ Vgl. PANORMITA 1912, S. 26 u. 32. Panormitas Humanistenfreund Poggio Bracciolini entdeckte eine Vitruv-Handschrift in der Klosterbibliothek von St. Gallen, Alberti rekurriert in seinem 1452 abgeschlossenen Traktat *De re aedificatoria* auf Vitruv; womöglich war das Werk Panormita bekannt.

⁶⁶⁴ Vgl. PANORMITA 1912, S. 32.

⁶⁶⁵ PANORMITA 1912, S. 45.

Es sind also nicht nur die antiken historiografischen Texte, sondern auch die Bilder, die für das Geschichtsbewusstsein der Aragonesen von besonderer Evidenz waren. Man kommt nicht umhin, an dieser Stelle eine Verbindung zu den Alfonso-Medaillen Pisanellos⁶⁶⁶ und Cristoforo di Geremias zu ziehen, die ein reiches Nachleben in der Buchmalerei fanden (Abb. 3, 7 u. 80–83). In der vatikanischen Handschrift von *De dictis et factis Alphonsi* findet sich ein äußerst realistisches Rundporträt Alfonsos, das den Einfluss der Medaillen verrät (Abb. 3). Mehr noch als Pisanello kommt der an Mantegna angelehnte antikische Stil des Mantuaners Cristoforo di Geremias hier zum Tragen, der den „spanischen“ König auf einer um 1455 geschaffenen Medaille – folgt man den Ausführungen von Woods-Marsden – in die Tradition spanischer Kaiser (Hadrian, Trajan) stellt, von denen Panormita spricht.⁶⁶⁷ Die beiden Putten auf Alfonsos Tunika, die ein Medaillon halten, sind sowohl auf der Bronzearbeit als auch im Buchporträt zu sehen (Abb. 83). Anders als auf den Medaillen ist der Monarch in dem kleinen Feld im *bas-de-page* zwischen *bianchi girari* jedoch ohne alle Herrscherinsignien wiedergegeben und entspricht so ganz dem privaten Bild, welches Panormita in der Vita Alfonsos nachzeichnete. Eine links oben gedachte Lichtquelle lässt die halblangen ergrauten Haare des in die Jahre gekommenen Königs hervortreten, sein dunkles Inkarnat und die faltige Gesichtshaut, von der auf den Medaillen keine Spur zu sehen ist, spricht von der im Leben gesammelten Weisheit. Ein weiteres Porträt des „alten“ Alfonso befindet sich passenderweise in einer neapolitanischen Handschrift mit einigen Abhandlungen Senecas. Dieser ist in der Initiale Q in seiner intimen Studierstube wiedergegeben, in der man sich – das bleibt der Fantasie des Lesers überlassen – auch den von Panormita als Stoiker beschriebenen König denken kann (Abb. 84).⁶⁶⁸

Auf gegenüberliegender Seite der *Dicta et facta Alphonsi* wurde Alfonso großformatig auf einem Triumphwagen wiedergegeben (Abb. 4). Panormita hat den grandiosen Triumphzug des neuen Königs (1443), auf den die Miniatur Bezug nimmt, in einem Augenzeugenbericht von beeindruckender Klarheit festgehalten und in *De dictis et factis Alphonsi* integriert.⁶⁶⁹ Darin zeigt sich der Autor überzeugt, den „wirklichen“ Caesar gesehen zu haben, der mit allen Herrscherinsignien ausgestattet auf einem hoch aufragenden Wagen am Ende des Zuges auftrat. Die Beschreibung kam einer Ekphrasis nahe, und genau genommen wurden von Panormita lebende Bilder, die von kostümierten Schauspielern arrangiert wurden, in Worte übertragen, auf die wiederum die Buchmalerei und die neapolitanischen Triumphzugsreliefs antworteten (Abb. 4, 86, 163, 164).⁶⁷⁰ Dem Wahrheitsanspruch der ephemeren Bilder folgt das authentisierende Bild in der Handschrift, das nicht ohne Grund kaum übersehbar vor dem Text angesiedelt wurde, um den Triumphgedanken als Leitmotiv beim Lesen durch die Zeilen schimmern und von den

⁶⁶⁶ Vgl. TANJA L. JONES: *The Mediterranean Context: Pisanello's Medals for Alfonso I of Naples*, in: *New Research on Art in Fifteenth-Century Naples*, hrsg. von Adrian Bremenkamp und Sarah K. Kozlowski, Pisa 2019, S. 35–55.

⁶⁶⁷ Vgl. WOODS-MARSDEN 1990, S. 21–22, zur Medaille vgl. Anm. 1004; HILL 1984, S. 196–197, Kat.-Nr. 754 und POLLARD 2007, S. 260, Kat.-Nr. 240.

⁶⁶⁸ Seneca: *De quaestionibus naturalibus, De remediis fortuitorum, Liber proverbiorum*, Paris, BnF, Ms. Latin 17842, fol. 1r, in Neapel zwischen 1455 und 1458 entstanden, als Autor kommt Matteo Felice in Frage, vgl. AVRIL 1984, S. 171–173, Kat.-Nr. 152 und TOSCANO 1998, S. 540–542, Kat.-Nr. 13.

⁶⁶⁹ Panormitas *Alphonsi Regis triumphus* ist in der Ausgabe 1538 noch Teil der Vita Alfonsos, ob sie von Beginn an als integraler Bestandteil dieser Schrift vorgesehen war (so auch BAV, ms. Vat. Lat. 1565, entstanden in den 1460er Jahren) ist nicht ganz klar, aber wahrscheinlich. Angesichts der reichhaltigen Details ist jedoch davon auszugehen, dass der Text als unmittelbare Reaktion auf den Einzug 1443 verfasst wurde, vgl. HELAS 1999, S. 62–63, die vollständige Beschreibung bei KRUFFT/MALMANGER 1975, S. 294–297. In der deutschen Ausgabe PANORMITA 1912 wurde auf die Beschreibung des Triumphzuges verzichtet.

⁶⁷⁰ Gemeint sind das berühmte Relief am aragonesischen Triumphbogen, das Supraportenrelief im Castel Nuovo und eine Cassonetafel, vgl. Kap. 5.2.3.

Zeilen bestätigen zu lassen. Mit der Verklammerung von Bildern und Texten wurde die Nähe eingelöst, die zwischen diesen beiden Medien in der antiken Geschichtstheorie bestand, und Alfonso konnte hoffen, mit der Vervielfältigung seines Triumphes und der Porträts den Blicken derer zu begegnen, die sich dadurch „zur Tugend und zu ruhmvollen Taten“ wunderbar begeistert fühlten.

Giovanni Pontano

Die Entwicklung der neapolitanischen Historiografie kulminiert in Giovanni Pontanos *De bello Neapolitano*.⁶⁷¹ Der vielseitig interessierte umbrische Humanist und Staatsmann, der seit 1448 ununterbrochen den Aragonesen diente,⁶⁷² schildert in poetischen Worten die kriegerischen Auseinandersetzungen der Jahre 1458 bis 1465, als aufständische frankophile Barone in Koalition mit Jean d'Anjou König Ferrante die Thronfolge streitig zu machen versuchten. Aus diesen Konflikten wird Alfonsos Sohn gestärkt hervorgehen und seine Herrschaft über Süditalien bis zu seinem Tod 1494 festigen können. Pontano schrieb die Ereignisse erst um die Jahrhundertwende nieder, eine Rohfassung muss jedoch schon in den 1470er Jahren existiert haben.⁶⁷³ Dass es in dieser frühen Phase noch zu keiner Publikation kam, lag an Panormita, der zur gleichen Zeit an Ferrantes offizieller Historiografie – dem *Liber rerum gestarum Ferdinandi Aragoniae* – schrieb.⁶⁷⁴ Pontano übernahm nach Panormitas Tod (1471) mit dem Vorsitz der später nach ihm benannten Akademie⁶⁷⁵ auch die Arbeit an der Historie der Aragonesen, die er – angefangen von Valla über Facio und Panormita – in die unmittelbare Gegenwart fortschrieb, um ein Geschichtskontinuum zu erzeugen.

Für unsere Betrachtung interessant ist Pontanos Bemühen um eine anschauliche, kunstvolle Beschreibung der Ereignisse und um die damit einhergehende Evokation antiker Geschichte. Bestechend lesen sich die detaillierten topografischen Verweise, durch welche ganze Landschaften und dort verortete Handlungen wie suggestive Bilder hervorgerufen werden. Diese profitieren spürbar von Pontanos Augenzeugenschaft während dieser Ereignisse, bei denen er womöglich sogar mitkämpfte.⁶⁷⁶ Ein Blick in den Dialog *Actius*, in dem Pontano seine Vorstellung einer an Cicero, Quintilian, Lukian, Sallust und Titus Livius geschulten Historiografie erörtert, untermauert das Interesse an der *enargeia* innerhalb der Geschichtsschreibung, die neben dem *docere* und *delectare* das evidente Vor-Augen-Stellen zu ihren Grundeigenschaften zählt:

⁶⁷¹ Zu Pontanos einzigem Geschichtswerk in sechs Büchern vgl. SABIA: *Pontano e la storia. Dal De bello Neapolitano all'Actius* (= Humanistica, Bd. 16), Rom 1995, auf S. 83–162 finden sich Auszüge aus dem Werk, die mangels einer kritischen Ausgabe die einzige Quelle sind. Untersuchungen zu Pontanos Historiografie auch bei FRANCESCO SENATORE: *Pontano e la guerra di Napoli*, in: *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, hrsg. von Mario Del Treppo, Neapel 2001, S. 279–309; FERRAÙ 2001, S. 81–129; FIGLIUOLO 2002, S. 89–91; GIUSEPPE GERMANO: *Realtà e suggestioni classiche nel racconto pontaniano della battaglia di Troia (18 agosto 1462)*, in: ABBAMONTE 2011a, S. 241–268. Pontanos sechs Bücher umfassender Autograf befindet sich in Wien, Nationalbibliothek, Cod. lat. 3413. Für diese Arbeit wurde Pontanos Abhandlung in dem Sammeldruck GEORGII AGRICOLAE: *De mensuris & ponderibus*, Basel 1533 verwendet.

⁶⁷² Zu Werk und Vita des Humanisten vgl. SANTORO 1980, S. 172–204.

⁶⁷³ Als Entstehungszeitraum werden die Jahre 1494–1503 angenommen, erste Entwürfe datieren aus den Jahren, die den Ereignissen unmittelbar folgten, vgl. SABIA 1995, S. 59–69 und GERMANO 2011, S. 242–243.

⁶⁷⁴ Panormita kam jedoch nicht mehr dazu, die Ereignisse um die Baronenverschwörung zu erzählen, vgl. SABIA 1995, S. 59–60.

⁶⁷⁵ Die neapolitanische Akademie wurde wahrscheinlich im Jahr 1443 von Panormita gegründet. 1471 von Pontano übernommen, nennt sie sich noch heute *Pontaniana*, vgl. zu Geschichte und Funktion der Akademie unter den Aragonesen SANTORO 1980, S. 159–171.

⁶⁷⁶ Vgl. GERMANO 2011, S. 244–245 und FIGLIUOLO, S. 91.

Um also den Leser zu belehren, zu erfreuen und ihm die Sache gleichsam sichtbar vor Augen zu halten, führt er [Sallust] die ganze Ortslage an und in welchem Zustand sie sei und was die Natur des Bodens wäre.⁶⁷⁷

Vor allem die Schilderung der Schlacht bei Troia (Apulien) am 18. August 1462, die wichtigste Episode der Kriege und Höhepunkt von Pontanos Erzählkunst, ist reich an *enárgeia*.⁶⁷⁸ „Con tanta dovizia di particolari e vivezza d’immagini“⁶⁷⁹ entwirft Pontano mittels einer griffigen Raumsemantik – er kennzeichnet Flüsse, Hügel, die Zeltstätten, die belagerte Stadt – ein imaginiertes Schlachtfeld, auf dem sich die Kontrahenten begegnen.⁶⁸⁰ Anschaulich und packend werden die Szenen, in die wie im gesamten *Bello Neapolitano* kurze Reden eingefügt sind, mittels einer abwechslungsreichen, suggestiven Sprache wiedergegeben. Ihre visuelle Schärfe gewinnt die geschilderte Schlacht vor allem durch die vielfältige Allusion auf antike Ereignisse, die Giuseppe Germano in einer Studie zusammengetragen hat.⁶⁸¹ Pontano gelang es demnach, weit in der Vergangenheit liegende Geschehnisse im Licht zeitgenössischer Geschichte zu aktualisieren und damit eine Präsenz der Antike zu generieren, die gleichsam unter Ferrante – nicht zufällig vor den Toren einer Stadt, deren Namen gleichlautend mit dem mythischen Troja ist – wiedergeboren wird und zeitlos vor Augen steht. Der Anspruch antiker Historiografie nach ewiger Gültigkeit sollte unter diesem Kunstgriff auf die Zeitgeschichte und die Historiografie des Humanismus übertragen werden.

Giovanni Pontano war mit der antiken Geschichtstheorie aufs Engste vertraut, wovon seine historiografischen Reflexionen in *Actius* Zeugnis ablegen.⁶⁸² In dieser italienweit ersten fundierten humanistischen Studie über Historiografie wird Pontano nicht müde zu betonen, dass die Geschichtsschreibung eine Einheit mit der Dichtung und der Rhetorik bilden müsse, um die historische Wahrheit ans Licht zu bringen. Dafür schlägt Pontano einen poetischen Schreibstil vor, der von *varietas*, *celeritas* und *brevitas* geprägt ist.⁶⁸³ Der Historiker dürfe sich nicht einer abstrakten, rationalen Sprache bedienen, sondern müsse nach dem Vorbild der Dichter seine Schilderungen mit *ornatus* ausschmücken, um Geschichte sichtbar zu machen und emotional zu regen – erst dann kann sie begeistern, belehren, unterhalten und überzeugen.⁶⁸⁴ Für die *enárgeia* ist dabei ein wichtiger Platz vorgesehen:

⁶⁷⁷ „Quo igitur et lectorem doceret et delectaret remque ante oculos quasi videndam exponeret, et situm omnem exequitur et qui situs esset ipsius habitus et quae soli natura“, Giovanni Pontano: *Actius*, für die deutsche Übersetzung von Hermann Kiefer vgl. GIOVANNI PONTANO: *Dialoge* (= Humanistische Bibliothek. Texte und Abhandlungen, hrsg. von Ernesto Grassi und Eckhard Kessler, Bd. II, 15), München 1984, S. 279–511, hier S. 472–473.

⁶⁷⁸ Pontano: *De bello Neapolitano* IV, 1–40 in PONTANO 1533 und neu abgedruckt von SABIA 1995, S. 138–145, dazu auch die zahlreichen Anmerkungen bei GERMANO 2011, S. 255–268. Eine fundierte historische Studie der Schlacht liefert ARMANDO MIRANDA: *Una „nuova vecchia“ battaglia: Troia, 18 agosto 1462. Ricostruzione e analisi dell’evento militare*, in: ABBAMONTE 2011a, S. 203–222.

⁶⁷⁹ GERMANO 2011, S. 245.

⁶⁸⁰ Offensichtlich griff Pontano dabei auf diplomatische Schreiben zurück, in denen die Kriegereignisse besonders anschaulich beschrieben wurden, um dem Leser wichtige topografische Anhaltspunkte zu geben, vgl. SENATORE 2001, S. 288–289 u. 302–304, vgl. auch den neueren Beitrag von FRANCESCO SENATORE: *La battaglia nelle corrispondenze diplomatiche: stereotipi lessicali e punto di vista degli scriventi*, in: ABBAMONTE 2011a, S. 223–240. SABIA 1995, S. 20–29 hebt die Beschreibungskunst Pontanos hervor und spekuliert über eine Tätigkeit des Dichters als Kartograf, vgl. S. 21.

⁶⁸¹ „(...) il gioco allusivo delle fonti è stato con piena coscienza finalizzato dall’umanista ad una particolare trasfigurazione in senso classico della realtà.“ Dieses „Spiel“, das in zwei Reden Ferrantes fortgesetzt wird, hat die Idealisierung des Monarchen zur Folge, der im Licht der antiken Kaiser erscheint. Pontano bedient sich v. a. bei Titus Livius, Sallust, Caesar und Curtius Rufus, vgl. GERMANO 2011, S. 249.

⁶⁸² Vgl. SABIA 1995, S. 9–34.

⁶⁸³ Vgl. dazu SABIA 1995, S. 26–33 und FIGLIUOLO 2002, S. 90.

⁶⁸⁴ Über Pontanos Synthese von Dichtung, Rhetorik und Geschichte unterrichtet Ernesto Grassi im Vorwort von PONTANO 1984, S. 7–27, v. a. S. 7–8 u. 21–24.

Daher ist es das Ziel oder Bestreben der einen wie der anderen [Geschichtsschreibung und Dichtung], zu lehren, zu erfreuen, zu bewegen, auch zu nützen, die Sache vorzubereiten und sie vor Augen zu stellen und bald das eine hervorzuheben, bald das andere herabzusetzen.⁶⁸⁵

Wie Facio vor ihm in abgeschwächter Form verfährt Pontano in *De bello Neapolitano* wie ein Regisseur, der selektiv bedeutsame Ereignisse vor dem geistigen Auge des Lesers evoziert, während er über andere Begebenheiten den Mantel des Schweigens legt und sie – obwohl sie Teil der Realität sind – ausblendet. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts greift der Florentiner Bernardo Rucellai in *De bello Italico* auf die von Pontano für die Geschichtsschreibung gefasste *enárgeia* zurück, wie es sein Vorwort explizit verkündet.⁶⁸⁶ Der Hang zur Visualität wird sich in *De bello Neapolitano* nicht in konkrete Bilder niederschlagen, das Werk fand ohnehin erst im 16. Jahrhundert als Druck zaghaft Verbreitung, nur eine einzige Handschrift ist bekannt.⁶⁸⁷ Von der plastischen Beschreibung der Schlachten in *De bello Neapolitano* zeigen sich aber die Reliefplatten an den Bronzetoren des Castel Nuovo stark beeinflusst, deren Verwandtschaft zur Buchmalerei in der Forschung bereits erkannt wurde⁶⁸⁸ und die nun unter dem Aspekt der Wort-Bild-Beziehungen und der *enárgeia* einer Betrachtung unterzogen werden sollen.

3.4 Geschichtsdarstellung im Relief: Die Bronzetore am Castel Nuovo

Schreitet man durch den Triumphbogen des Castel Nuovo (Abb. 85), der von zwei mächtigen Rundtürmen gleichsam in die Zange genommen wird, passiert man zuerst das schon von Ferne sichtbare Relief mit der idealisierten Triumphzugsdarstellung im Obergeschoss (Abb. 86), dann die zwei großformatigen Reliefplatten an den inneren Bogenlaibungen, auf denen rechts Alfonso und links Ferrante als stumme Zeugen der Zeit ihren Hofstaat präsentieren. Ihre Fortsetzung findet das Zeremoniell an der Hofseite des inneren Bogens, an der die heute fast gänzlich zerstörte Krönung Ferrantes wiedergegeben ist. Sie verweist in chronologischer Logik auf die gewaltigen Bronzetore, auf denen sechs große Relieffelder mit Szenen aus dem Leben Ferrantes auf ihre Betrachter warten (Abb. 87).⁶⁸⁹

⁶⁸⁵ „Itaque neutrius magis quam alterius aut propositum est aut studium ut doceat, delectet, moveat, ut etiam prosit, rem apparet eamque ante oculos ponat, ac nunc extollat aliud nunc aliud elevet.“ PONTANO 1984, S. 420–421. Das „ante oculos ponat“ beschreibt die *enárgeia* nach Cicero und Quintilian, wo auch das selektive Hervorheben und Ausblenden von Geschehnissen thematisiert wird. An anderer Stelle empfiehlt PONTANO 1984, S. 434–435 die Malerei der Dichtung (und damit auch der Historiografie) zum Vorbild: „Und wer sagt, die Dichtung sei der Malerei ähnlich, sagt oder meint er es etwa deshalb, weil der Dichter die Farben gebrauchen will, die der Maler zum Andeuten und Formen der Bilder der Dinge gebraucht? Der Dichter spricht vielmehr über die Mannigfaltigkeit, Anordnung, Würde, Anmut, Form, Haltung – Eigenschaften, bei deren Erdichtung die Dichter die Art der Maler und ihr Beispiel gebrauchen dürfen.“

⁶⁸⁶ Vgl. dazu BERNARDO RUCELLAI: *De bello Italico*, hrsg. von Donatella Coppini, Florenz 2011, S. 5–7.

⁶⁸⁷ Dabei handelt es sich um eine Werksammlung Pontanos in Wien, Nationalbibliothek, ms. Cod. lat. 3413, fol. 1r–145v, die Beschreibung bei SABIA 1995, S. 55–58.

⁶⁸⁸ Vgl. HERSEY 1973, S. 43.

⁶⁸⁹ Die Maße der Platten reichen von ca. 130 × 121 cm (oberes Register) bis ca. 115 × 121 cm (untere Register). Mit den Toren befassten sich bereits CORNELIUS VON FABRICZY: *Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel*, in: Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen 1899, S. 125–158, hier S. 140–145; MICHELE BIANCALE: *Le Porte di Bronzo di Castelnuovo in Napoli*, in: L'Arte 10 (1907), S. 423–435; HERSEY 1973, S. 42–44; KRUF/T/MALMANGER 1975, S. 257–260; ERMINIO PAOLETTA: *Storia, arte e latino nella bronzea porta di Castel Nuovo a Napoli*, Neapel 1985; MARINA SANTUCCI: *Le porte di Castel Nuovo*, in: *Le porte di Castel Nuovo. Il restauro*, Neapel 1997, S. 13–41; JOANA BARRETO: *La porte en bronze du Castelnuovo de Naples: naissance de la chronique monumentale*, in: *Histoire de l'art* 54 (Juni 2004), S. 123–138.

Die Tore folgen einer relativ einfachen Struktur: Auf den Torflügeln wurde im unteren und mittleren Register je ein quadratisches Bildfeld angebracht, während die Platten des oberen Registers einen Halbkreis beschreiben, der die Rundung der Tordurchfahrt berücksichtigt. Um die Bildfelder laufen vollständig rahmende Bordüren, die an jeder Ecke eines Bildes mit einem Medaillon aufwarten, auf denen Porträts und Embleme der Aragonesen zu sehen sind. Jedem Bildfeld ist ein kurzer lateinischer Text zugeteilt, der das korrekte Verständnis der Szenen sichern soll. Schwieriger als die Aufnahme dieses übersichtlichen Arrangements gestaltet sich für den Betrachter die Orientierung innerhalb der vielfigurigen Reliefplatten, deren Leserichtung alles andere als eindeutig ist: Die Bilderzählung nimmt am oberen linken Feld mit dem versuchten Attentat auf Ferrante (29. Mai 1460) seinen Ausgang und wird in der danebenliegenden Szene, auf der sich Ferrante gegen seine hinterhältigen Widersacher zur Wehr setzt, fortgeführt (Abb. 89 u. 90). Weiter geht es mit dem Bildfeld im linken unteren Register, wo die Einnahme Accadias (9. August 1462) wiedergegeben ist (Abb. 93). Der darauffolgende Rückzug der Anjou aus der eroberten Stadt ist im Relief rechts daneben festgehalten (Abb. 94). Für die Szenen aus der entscheidenden Schlacht bei Troia wurden die zwei mittigen Bildfelder in bester Augenhöhe reserviert, mit denen die Erzählung ihren Höhepunkt und ihr Ende findet. Die Leserichtung geht diesmal von rechts nach links: Rechts wurde das Kampfgeschehen vor den Toren der Stadt dargestellt, das von Giovanni Pontano in *De bello Neapolitano* so ausführlich beschrieben wurde, links sind die aragonesischen Truppen gerade dabei, Troia in ihren Besitz zu nehmen (Abb. 91 u. 92).⁶⁹⁰

Die einzelnen Szenen faszinieren vor allem durch ihre Erzählfreude und einen Detailreichtum, der an die historiografischen Augenzeugenberichte Facios, Panormitas und Pontanos erinnert, denen sie ein visuelles Äquivalent hinzufügen wollen. Auffallend hoch wurde die Horizontallinie gelegt, so dass der Eindruck authentischer Szenen entsteht, die „tatsächlich“ von leicht erhöhtem Standpunkt aus mitverfolgt wurden. Bis zum oberen Bildrand türmen sich in der *Einnahme Troias* (Abb. 91) die kaum zählbaren Kombattanten, die ein unübersichtliches Gewimmel erzeugen und einem messbaren Raumkontinuum widerstreben. Das Bildgeschehen spielt sich auf verschiedenen, horizontal gestaffelten Ebenen ab, wobei es in der perspektivischen Umsetzung, um die der Autor bemüht war, zu einigen Ungereimtheiten kam, um die Präzision auch in den hintergründigen Szenen nicht aufgeben zu müssen. Auch im Hinblick auf die Zeitlichkeit fällt die Dissonanz sofort ins Auge: Während in der Mitte der Bronzeplatte das Kampfgeschehen noch in vollem Gange ist, formieren sich auf vorderster Ebene bereits Ferrante – gekennzeichnet durch die Zackenkrone – und seine Feldherren zum Einzug in die Stadt, der sich in mehreren vom Rahmen abgeschnittenen Bögen am linken Bildrand vollzieht und oben zum Stehen kommt, wo Ferrante umgeben von Reitern und Lanzenträgern abermals zu sehen ist. Am rechten oberen Bildrand ist das befestigte Troia wiedergegeben, vor dessen antikisiertem geöffnetem Tor sich eine drängelnde Menge aragonesischer Reiter Einlass in die Stadt verschafft.

Das effektvolle Wechselspiel mit dem Bildraum fällt im Vergleich zu dem danebenliegenden Feld mit der *Schlacht vor Troia* (Abb. 92) auf, wo sich das Geschehen stärker in den als Landschaftspanorama konzipierten Raum hineinentwickelt. Auf vorderer Ebene begegnen sich die verfeindeten Armeen an dem Fluss Sannaro, der die Szene vertikal bis zum Horizont durchmisst und die Truppen – links die Anjou und rechts die Aragonesen – in zwei Hälften teilt. Bäume, schroffe Berge, sanfte Hügelketten, eine Stadtsilhouette und eine Brücke konstituieren im Verbund mit dem Fluss eine topografische Bühne, die der Landschaft, in der die Schlacht 1462 stattgefunden hat, entspricht. Hervorgehoben werden muss auch die *varietas* innerhalb der Bilder, bei der die stark bewegten Figuren in

⁶⁹⁰ Giovanni Pontano: *De bello Neapolitano* IV.

verschwenderischer Detailliertheit immer wieder neue Posen und Gruppen bilden, deren genaues Studium die Betrachter für eine Weile zu fesseln vermag.⁶⁹¹

Ähneln die Bilder römischen Reliefs an Triumphbögen, Säulen und Sarkophagen, so wird die Verbindung zur Antike erst recht durch die kurzen Inschriften offengelegt, die in zwei Zeilen ein jedes Bild begleiten. So wird unter der *Schlacht vor Troia* mit den Worten *HOSTEM TROIANIS FERNANDVS VICIT IN ARVIS SICVT POMPEVM CAESAR IN EHACTIS* ein Zusammenhang zwischen den zeitgenössischen Ereignissen und Caesars Sieg über Pompeius hergestellt.⁶⁹² Dabei rückt Ferrante in die Nähe Caesars, während Jean d'Anjou die Rolle des unterlegenen Pompeius beigemessen wird. Bei der rechten oberen Bronzeplatte fühlt sich der Verfasser des Epigramms angesichts der heldenhaften Verteidigung Ferrantes gegen seine Attentäter an Hektor erinnert, der alle Feinde in die Flucht zu schlagen verstand (Abb. 90).⁶⁹³ Andere Inschriften geben Ansprachen Ferrantes wieder oder fügen suggestive Kommentare hinzu. Das Verhältnis zwischen Text und Bild ist hier so tariert, dass die Szenen ein authentisches, der Wirklichkeit abgeschautes Historienbild zu zeigen vorgeben, welches vom Epigramm unter Bezugnahme auf Antike und Mythos interpretiert wird. Der persuasive Effekt ist damit ein doppelter: Das Bild fixiert die Geschichte wie einen Augenzeugenbericht, während die Inschriften unter Rückgriff auf die *auctoritas* der Antike oder gesprochene Rede Authentizität attestieren. Zieht man Pontanos evokative, detaillierte Beschreibungen in *De bello Neapolitano* in Betracht, ist man versucht, den Dichter und Staatsmann nicht nur als Autor der Epigramme, sondern auch des Bildprogramms zu vermuten, das in den 1470er Jahren – parallel zu Pontanos Arbeit an der Historiografie – entworfen und ungesetzt wurde.⁶⁹⁴ Mit den sechs bronzenen Bildfeldern scheinen die textlichen Bilder, die Pontanos Sprache evozierte, in sichtbare Form übertragen wurden zu sein. Eine Beteiligung Pontanos und anderer Hofhumanisten am Entwurfsprozess kann angesichts der vielfältigen gelehrten Verweise zwischen Inschriften und Bildern als sicher gelten, zumal die Wirkung der *enargeia* innerhalb der neapolitanischen Geschichtsschreibung in Anschlag zu bringen ist, die am Castel Nuovo offenbar zur Entwicklung der ersten großformatigen historischen Reliefbilder der Renaissance entscheidend beigetragen hat. Geschichte konnte erst dann als überzeugend und authentisch gelten, wenn sie sich der Prüfung des Auges ausgesetzt hatte.⁶⁹⁵

Als Meister der Bronzetore gilt Guglielmo Monaco, das verrät eine Inschrift in einem Porträtmedaillon des Künstlers am linken unteren Rand des Tores.⁶⁹⁶ Alfonso d'Aragona ließ sich mit Guglielmo im Jahr 1451 einen fähigen Artilleriemeister aus Paris schicken,

⁶⁹¹ HERSEY 1973, S. 43 spricht von einer „kinetic order“ in den Reliefs und vergleicht die Bewegung der Figuren vor dem bühnenhaften Hintergrund mit kinematografischen Effekten.

⁶⁹² Giovanni Pontano: *De bello Neapolitano* IV, vgl. PONTANO 1533.

⁶⁹³ Das Attentat schildert Pontano in *De bello Neapolitano* I, vgl. PONTANO 1533. Die Inschrift lautet: „*HOS REX MARTIPOTENS ANIMOSIOR HECTORE CLARO SENSIT VT INSIDIAS ENSE MICANTE FVGAT*“.

⁶⁹⁴ Die lateinischen Inschriften wurden „molto probabilmente dettata dallo stesso Pontano“, vgl. SANTUCCI 1997, S. 19, die auch den Vorschlag der Bilderzählung durch Pontano für wahrscheinlich hält, mit dieser Annahme sympathisiert auch SENATORE 2001, S. 296. Zur Datierung: Erste Forschungen zu den Toren gingen von den 1460er Jahren aus, vgl. FABRICZY 1899, S. 144 und BIANCALE 1907, S. 430. Da sich in den Rechnungsbüchern keinerlei Einträge zu den Toren finden lassen, die Beleglisten für die Jahre 1474 bis 1475 aber fehlen, wird dieser Zeitraum von anderen Forschern als wahrscheinlich angesehen, vgl. HERSEY 1973, S. 42 und SANTUCCI 1997, S. 31. Als *terminus ante quem* darf das Jahr 1477 gelten, denn da heiratete Ferrante Giovanna d'Aragona, in den oberen Medaillons war er aber noch mit seiner ersten Frau Isabella di Chiamonte abgebildet.

⁶⁹⁵ Damit haben wir es mit für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts charakteristischen Bildern zu tun, die an der Evidenz- und Wissensgenerierung beteiligt sind, in dem sie ihre visuellen Strategien (Perspektive, Rahmung, suggerierte Präsenz etc.), ihre „malerischen und perceptiven Voraussetzungen von Evidenzerfahrungen selbst ins Bild zu bringen verstehen“, so HARTMUT BÖHME: *Das reflexive Bild: Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst*, in: BÜTTNER/WIMBÖCK 2007, S. 331–365, hier S. 331.

⁶⁹⁶ Dort sind die Worte „*GUILLELMUS MONACUS ME FACIT*“ zu lesen.

der in Neapel eine beeindruckende Karriere als Gussmeister durchlief und dadurch zu Reichtum, hohem Ansehen und einen Adelstitel gelangte.⁶⁹⁷ Seine Fähigkeiten als Bronzegießer waren vielleicht auch im Hinblick auf das Reitermonument Alfonsos gefragt, für das der König 1452 Donatello zu gewinnen versuchte.⁶⁹⁸ Über Guglielmos Beteiligung an diesem Großprojekt schweigen die Dokumente aber. So ist nichts über das künstlerische Œuvre des versierten Ingenieurs bekannt, weshalb an seiner Autorschaft der Bronzetreue und seinem Sachverstand gezweifelt wurde.⁶⁹⁹ Wahrscheinlicher ist jedoch, dass kein anderer Meister in Neapel für diesen komplizierten Bronzeguss so prädestiniert war wie Guglielmo, der bei der Realisierung das Grundkonzept entwarf und einer Werkstatt vorstand, die sich aus den am Triumphbogen arbeitenden Bildhauern zusammensetzte.⁷⁰⁰ Häufig waren nämlich die Grenzen zwischen den Zuständigkeitsbereichen für Kunst (Bronzeguss) und *cose militari* an den Renaissancehöfen recht fließend. Während seines Aufenthaltes in Neapel fertigte Pisanello fantasievolle Entwurfszeichnungen für Artilleriewaffen, die Guglielmo gekannt haben muss.⁷⁰¹ Filarete stand gerade wegen seiner Doppelbegabung als Ingenieur und Bronzebildner bei den Sforza in hohen Ehren. Von diesen beiden Künstlern lassen sich Spuren an den Bronzetoren nachweisen: Die Art, wie in Filaretes Bronzetüren von St. Peter in Rom und Guglielmos Werk brandaktuelle Zeitgeschichte im Bild festgehalten wurde, ist bemerkenswert. In beiden Fällen haben wir es mit einer zyklischen Darstellung zu tun, die äußerst detailliert ausfällt und zeitgenössisch gekleidete Figuren zeigt, was der Suggestion einer historiografischen Augenzeugenschaft entgegenkommt (Abb. 53).⁷⁰² Beide Werke wurden signiert und mit einem Selbstporträt des Autors versehen (Abb. 88). Von Pisanellos anekdotischen Geschichtsbildern auf Medaillen findet sich im linken unteren Feld eine deutliche Referenz in dem verkürzt dargestellten Pferdeleib; einige seiner emblematischen Motive fanden ihren Weg in die Medaillons am Türrahmen (Abb. 95–97).⁷⁰³ Im *paragone* zwischen Wort und Bild, bei dem die Frage um die richtige und effektivere Übermittlung von Geschichte debattiert wurde, stellten die häufig mit Wort-Bild-Kombinationen versehenen römischen Monumente ein wichtiges Argument für die visuelle

⁶⁹⁷ HERSEY 1973, S. 42 glaubt an eine umbrische Herkunft des Meisters, doch weisen Dokumente „Parisio“ als seine Herkunft aus, die in einem einzigen Archivblatt in „Perusio“ – also Perugia – falsch abgewandelt wurde, aus diesem Dokument zitiert GAETANO FILANGIERI: *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458*, in: *Archivio Storico per le Province Napoletane* VI (1881), S. 411–461, hier S. 423. KRUFF/MALMANGER 1975, S. 258 gehen richtig von einer französischen Herkunft aus, so auch SANTUCCI 1997, S. 22. Im Jahr 1456 wird der „Maestro de Guglielmo de Parise“ nach Pavia gebeten, um den berühmten *Orologio del Dondi* zu reparieren, vgl. SANTUCCI 1997, S. 22. Zur Adellung Guglielmos vgl. WARNKE 1985, S. 77. Guglielmo starb 1489, in seinem Inventar fanden sich zahlreiche Villen, einige Bücher, fünf Sklaven, Tapeten und Arezzi, was für seine außerordentliche Stellung am Hof spricht, wo er als *familiaris* verkehrte, vgl. dazu ausführlich SANTUCCI 1997, S. 23.

⁶⁹⁸ Alfonso schreibt nach Venedig, um die Freigabe Donatellos zu erwirken, der noch am Reiterstandbild Gattamelatas in Padua arbeitet, vgl. Anm. 881. Im Jahr 1451 – dem Ankunftsyear Guglielmos – soll in Modena ein Reiterstandbild von Borso d’Este entstehen, vgl. ROSENBERG 1997, S. 88–109, von dem Alfonso wusste.

⁶⁹⁹ So etwa BIANCALE 1907.

⁷⁰⁰ Tatsächlich fallen die unterschiedlichen Hände an den Bildfeldern auf, vgl. dazu BIANCALE 1907, S. 424–428, der u. a. die Hand Pietro da Milanos erkennen will.

⁷⁰¹ Vgl. SANTUCCI 1997, S. 26, die Autorin will wissen, dass Pisanellos Entwürfe anschließend von Guglielmo umgesetzt wurden, bleibt aber Beweise für diese Annahme schuldig.

⁷⁰² Vgl. PFISTERER 2003, S. 150–151 spricht im Hinblick auf Filaretes Historienszenen von einem „Augenzeugenbericht“.

⁷⁰³ Gemeint ist das Motiv auf der Rückseite von Pisanellos Medaille für Novello Malatesta, das auch in den Fresken des Künstlers wiederkehrt (z. B. bei dem rechts positionierten Pferd des hl. Georg im Fresko von Sant’Anastasia, Verona), zu der Medaille vgl. HILL 1984, S. 10–11, Kat.-Nr. 35; POLLARD 2007, S. 24, Kat.-Nr. 15. Ein Medaillon zeigt ein geöffnetes Buch (vgl. die Medaille Pisanellos für den Humanisten Pier Candido Decembrio, HILL 1984, S. 11–12, Kat.-Nr. 40), auf einem anderen ist ein Hermelin zu sehen (vgl. die Medaille für Belloto Cumano, HILL 1984, S. 11, Kat.-Nr. 39).

Erinnerungskultur dar. Leon Battista Alberti geht in *De re aedificatoria* unter dem Vorsatz, Bilder als universell lesbare Zeichen gegen die Schrift zu verteidigen, auf die Tradition römischer Geschichtsbilder ein:

Unsere Römer aber liebten es, die Taten berühmter Männer in Reliefdarstellungen zu verewigen. Daher sind die Säulen, die Triumphbögen, die Säulenhallen voll gemalter und plastischer Geschichten. Doch auf diesen soll man nur die würdigsten und wichtigsten Ereignisse zum Andenken verewigen.⁷⁰⁴

Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts Manuel Chrysoloras bei der Betrachtung des Konstantinsbogens einen expliziten Vergleich zwischen Geschichtsbildern und der Geschichtsschreibung Herodots zieht und zu dem Schluss kommt, die Bildreliefs seien glaubhafte Geschichtszeugen, da man auf ihnen alles wie lebendig sehen könne.⁷⁰⁵ Natürlich war man sich im neapolitanischen Humanistenzirkel um die Bedeutung des Triumphbogens als politisches Propagandainstrument und Sinträger bewusst; kein anderer Ort konnte besser geeignet sein, um – mit Alberti zu sprechen – die „würdigsten und wichtigsten Ereignisse und Taten berühmter Männer in Reliefdarstellungen zu verewigen“.⁷⁰⁶ Für die Aragondynastie stellten der Triumphzug, die Krönung Ferrantes und die für die Machtstabilisierung entscheidenden Baronenkriege die „wichtigsten Ereignisse“ dar. Damit bewegte man sich ganz vorsätzlich in antiker Tradition, die Guglielmo in den äußerst dekorativen Rahmungen unter Aufnahme von Porträts, die von Medaillen herrühren, Puttenbordüren, Kandelabern und Blattranken – Elemente *all'antica*, die in der Buchmalerei der 1470er Jahre in Neapel gerade in Mode kamen – zu unterstreichen verstand (Abb. 97).

Mit Bildfeldern versehene Tore sind auch Gegenstand einer Ekphrasis, die der Humanist Porcellio de' Pandoni in seinem Traktat *De arte fuxoria* zum Besten gibt. Porcellio – ein weit gereister, vielseitig interessierter Gelehrter, der in Ferrara, Neapel, Rimini, Mailand und Urbino Schriften verfasste, die eine deutliche Affinität zu den bildenden Künsten aufweisen – beschreibt in dem von Pfisterer erstmals veröffentlichten Traktat einige Reliefs auf den silbernen Eingangstüren, die in den Palast des Sonnengottes führen. Diese seien von Vulkan gefertigt wurden, der bekanntermaßen auch Aeneas mit dem berühmten Schild ausstattete, der von Porcellio in vergilianischer Manier ebenfalls in einer ausführlichen Ekphrasis vorgeführt wird.⁷⁰⁷ Diese beiden mythologischen Bildwerke, die Porcellio mit größter Anschaulichkeit darbietet und in einem Exkurs zur römischen Geschichte auslaufen lässt, bilden den Abschluss seines Traktates zur antiken Bildhauerei, den der Dichter für seinen Künstlerfreund Filarete um 1460 verfasst hat.⁷⁰⁸

⁷⁰⁴ LEON BATTISTA ALBERTI: *De re aedificatoria*, VIII, Kap. 4, vgl. *Zehn Bücher über die Baukunst*, hrsg. und ins Deutsche übertragen von Max Theuer, Darmstadt 1991 (Leipzig/Wien 1912), S. 429.

⁷⁰⁵ Vgl. Kap. 1.1.2.

⁷⁰⁶ ALBERTI 1991b, S. 429.

⁷⁰⁷ Vgl. PFISTERER 2002b mit dem vollständigen Text im Anhang. Zu den Werken, die die bildenden Künste thematisieren, sind neben *De arte fuxoria* v. a. die beiden Lobgedichte auf Pisanello und Isaia da Pisa zu nennen, ferner einige Epigramme auf Kunstwerke, die er an verschiedene Potentaten – mögliche zukünftige Mäzene – versandte, und die Beschreibung des Triumphzuges von Alfonso d'Aragona, hierzu PFISTERER 2002b, S. 123–124. Der kurze, wohl erste antiquarische Traktat über antikes Münzwesen, *Opusculum aureum de talento*, 1459 im Auftrag Cicco Simonettas in Mailand entstanden, bekundet zwar Porcellios Interesse für Münzen, macht aber überwiegend Angaben zu Maß- und Gewichtseinheiten, vgl. dazu JOHANNES HELMRATH: *Die Aura der Kaisermünze. Bild-Text-Studien zur Historiographie der Renaissance und zur Entstehung der Numismatik als Wissenschaft*, in: *Medien und Sprachen humanistischer Geschichtsschreibung*, hrsg. von Ders., Albert Schirrmeyer und Stefan Schlelein, Berlin 2009, S. 99–138, hier S. 112–114.

⁷⁰⁸ Die Abhandlung ist – untypisch für Porcellio – im Volgare verfasst, richtete sich also vermutlich nicht an einen Humanisten. Zu weiteren Hinweisen, die für eine Widmung an Filarete sprechen, vgl. PFISTERER 2002b, S. 127–130.

Porcellio befand sich schon von 1443 bis 1452 in der Entourage König Alfonsos – 1452 ist er dort von Kaiser Friedrich III. zum *poeta laureatus* gekrönt worden – und wird sich nach der Arbeit an *De arte fuxoria* ab 1465 wieder in Neapel aufhalten. In dieser Zeit entstand das kurze Epos *De proelio apud Troiam* über den gerade zurückliegenden Kampf bei Troia, dessen Dramatik und visueller Reichtum ohne Zweifel an die *Hesperis* Basinio da Parmas angelehnt sind, den Porcellio während seiner Zeit in Rimini kennengelernt hatte.⁷⁰⁹ Angesichts seines in *De arte fuxoria* zur Schau gestellten Wissens über Bronzewecke und des Epos, der die wichtigsten, zentral angebrachten Ereignisse auf den Bronzetoren schildert, ist man verleitet, Porcellio eine gewisse Rolle beim Entwurfsprozess des Werkes am Castel Nuovo beimessen zu können. Nach 1466 ist der Humanist jedoch nicht mehr in Neapel nachweisbar. Seine letzten Jahre verbringt er in Urbino, wo er für Federico da Montefeltro ein weiteres Epos – die *Feltria* – dichten wird.⁷¹⁰ Zwei Manuskripte von *De proelio apud Troiam* waren aber wahrscheinlich in den 1470er Jahren in Neapel als Widmungen an den königlichen Sekretär Antonello Petrucci im Umlauf und können neben Pontanos *De bello Neapolitano* sehr wohl als Vorlagen für die Bildfelder an den Toren gedient haben.⁷¹¹

Guglielmos Bilder stehen in diesem Licht in einem produktiven Abhängigkeitsverhältnis zu historischen Texten. Sie sind als Reaktionen auf Ekphrasen zu lesen, die Porcellio auf berühmte Bronzewecke schrieb, gleichzeitig konkurrieren sie mit poetisch verfassten Geschichtstexten, die wie die Ekphrasen Antike evozieren, welche sie der erlebten Gegenwart einverleiben möchten. Indem Geschichtsbilder auf Geschichtstexte reagieren, denen ihrerseits eine starke visuelle Note innewohnt, wird ein gelehrter Bezug auf die in der Antike selbstverständliche Nähe von historischen Texten und Bildern genommen, der dem humanistisch bewanderten Betrachter, welcher die Tore auf dem Weg ins Schloss durchschreiten musste, klar gewesen ist. Dieser Gedanke fruchtete in Neapel bereits in den 1450er Jahren, als Bartolomeo Fazio in *De viris illustribus* Ghibertis Tore am Baptisterium zu Florenz als *diffusa* und *varia* beschreibt, womit er rhetorische Kategorien benennt, die in die Nähe zu Leonardo Brunis Forderung nach lebendiger, literarischer Wirkung der Reliefs zu rücken sind.⁷¹² Andererseits fungieren die bronzenen Bildfelder als mediale Augenzeugen erzählter Geschichte, deren Wirkungsradius an prominenter Stelle recht groß gewesen sein muss. Ein Vergleich der Bronzetre mit den Bildern in den *Hesperis* kann weitere Aufschlüsse über das Abhängigkeitsverhältnis von Geschichtstexten – seien sie historiografisch oder episch verfasst – und Geschichtsbildern bereitstellen: Hier wie dort liegen uns annähernd quadratische, hochgradig illusionistische Darstellungen vor, die ihre antikische Einbindung durch die begleitenden Texte erfahren. Die unmittelbare Präsenz des Geschehens wurde in beiden Fällen durch den hohen Betrachterstandpunkt, den panoramahaften Blick, den Sogeffekt zur Bildmitte (z. B. Abb. 25, 26, 91 u. 92), die Ausschnitthaftigkeit und den Detailrealismus erreicht, was ohne die Vorlage eines dramatischen „Drehbuches“ kaum realisierbar gewesen wäre.

⁷⁰⁹ Das Modell, dem Porcellio nacheifert, ist einmal mehr Vergils *Aeneis*, zu Porcellios Epos vgl.

ANTONIETTA IACONO: *Epica e strategie celebrative nel De proelio apud Troiam di Porcellio de' Pandoni*, in: ABBAMONTE 2011a, S. 269–290 mit kurzem Textausschnitt, die Parallelen zur *Aeneis* S. 274. Zur Rezeption Vergils unter den Aragonesen vgl. JOANA BARRETO: *Virgile, source artistique et scientifique ‚locale‘ dans la Naples aragonaise*, in: *Nature and the arts in early modern Naples*, hrsg. von Frank Fehrenbach und Joris van Gastel, Berlin und Boston 2020, S. 7–24.

⁷¹⁰ Zur *Feltria* vgl. Kap. 2.5.3.

⁷¹¹ Das Werk ist in zwei Handschriften überliefert, die sich beide im Vatikan befinden, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ottob. Lat. 1999 und ms. Vat. Lat. 2856. IACONO 2011, S. 272 datiert sie in den Zeitraum 1465–1473, über den spärlichen Buchschmuck vgl. DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 121–122.

⁷¹² Vgl. zu diesem Gedankengang BAXANDALL 1971, S. 19–20 und 109.

3.5 Sichtbare *virtus*: Die neapolitanischen Fürstenspiegel

3.5.1 Die Tradition der *Specula principis* zwischen Sein und Schein

Mit dem Verfassen eines *Speculum principis* hielt unter den italienischen Humanisten eine antike Praxis Einzug, die im Mittelalter nie abgeflaut war. Waren aber spätmittelalterliche Fürstenspiegel – wie etwa Thomas von Aquins aristotelischer Traktat *De regimine principum* oder die gleichlautende Schrift des in Italien einflussreichen Aegidius Romanus – immer in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang eingebettet, so galt den Humanisten die *auctoritas* der Antike als Orientierung und Ideal, die sie ihrem freilich nach wie vor christlichen Herrscher wie einen Spiegel vorhielten. Viele dieser Schriften hatten tatsächlich eine didaktische, pädagogische, moralisierende Stoßrichtung, die jedoch nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass der eigentliche Inhalt eines humanistischen *Speculum principis* blanke Panegyrik war, bei der nicht die Erziehung des Fürsten – also ein Soll-Zustand – sondern die Präsentation des bereits mit allen Tugenden ausgestatteten idealen Herrschers als Ziel ausgegeben wurde. Dieser Trend verstärkte sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als immer mehr Humanisten als Diplomaten oder Sekretäre in ein höfisches Angestelltenverhältnis übergangen.⁷¹³ In diesem Punkt wird erst Machiavellis *Il principe* eine deutliche Zäsur setzen.

Moralphilosophische Fragen spielten innerhalb der aragonesischen Historiografie von Anbeginn eine wichtige Rolle. Schon die Werke Panormitas und Vallas waren Mischformen von *historia* und *speculum*. Anhand der lokalen Geschichte sollten die Tugenden der Aragonesenkönige vorgestellt und veranschaulicht werden. An dieser Stelle kommen die Bilder ins Spiel, die den Betrachter an eine historische Situation – etwa den Kampf gegen die Barone auf den Bronzetoren – erinnern sollen und die darin erwiesene Tugend des Herrschers gleichsam beweisend vor Augen führen. Ein Bild konnte dann Evidenz entfalten und wie ein bei Gerichtsprozessen vorgeführtes blutbeflecktes Gewand oder eine Tatwaffe die Funktion eines Beweisstückes annehmen.⁷¹⁴ Bilder, in denen sich der Herrscher zeigt, sind immer inszenierte Bilder, die in den größeren Kontext höfischer Inszenierungsstrategien aufgehen, zu dem das ganze Hofleben, das öffentliche Auftreten, die Feste und Umzüge, die städtischen Bauaufgaben usw. gehören. An keinem anderen italienischen Hof war die praktizierte visuelle Rhetorik so ausgeprägt wie bei den Königen von Neapel, kaum woanders wurde das Auftreten des Monarchen oder die visuelle Seite der Macht in Tugendschriften so stark reflektiert wie hier.

Die Menschen urteilen im Allgemeinen mehr nach dem, was sie mit den Augen, als nach dem, was sie mit den Händen wahrnehmen. (...) Alle sehen, was du scheinst, aber nur wenige erfassen, was du bist (...).⁷¹⁵

⁷¹³ Im Hinblick auf die politische Ideengeschichte des italienischen 15. Jahrhunderts und die Fürstenspiegelliteratur sind zu empfehlen QUENTIN SKINNER: *The Foundations of Modern Political Thought*, Bd. 1, Cambridge 2000 (1978), S. 116–118, der Politikwissenschaftler von der Cambridge School blickt leider nur wenig über die in Florenz entstandenen Traktate hinaus, so auch QUENTIN SKINNER: *Republican Virtues in the Age of Princes*, in: Ders., *Visions of Politics*, Cambridge 2002, S. 134–137. Vgl. auch NICOLA RUBINSTEIN: *Political Theories in the Renaissance*, in: *The Renaissance. Essays in Interpretation*, hrsg. von André Chastel, London/New York 1982, S. 153–200, v. a. S. 172–176; FELIX GILBERT: *The Humanist Concept of the Prince and The Prince of Machiavelli*, in: *The Journal of Modern History* XI (4/1939), S. 449–483, v. a. S. 460–470.

⁷¹⁴ Das Vorführen von Beweisstücken ist ein wichtiges persuasives Element der antiken Rhetorik, vgl. KJELDSSEN 2003, S. 134.

⁷¹⁵ NICCOLÒ MACHIAVELLI: *Il principe*, Kap. XVIII, unter Verwendung der Ausgabe *Der Fürst*, hrsg. und übersetzt von Philipp Rippel, Stuttgart 1993, S. 138–139.

Was Niccolò Machiavelli in *Il principe*, dem wohl berühmtesten und einflussreichsten Fürstenspiegel der Renaissance, zu Beginn des 16. Jahrhunderts feststellt, kann mit Fug und Recht als bereits unter den Aragonesenkönigen gültig angesehen werden. Die im Folgenden vorgestellten Tugendtraktate, in deren Zentrum Giuniano Maios *De maiestate* steht, raten dem Regenten in machiavellistischer Manier – das wird zwischen den Zeilen deutlich – dazu, den Anschein zu erwecken, möglichst viele Tugenden zu besitzen und diese publikumswirksam einzusetzen. Ganz offensichtlich ging es den Autoren gar nicht mehr darum, den Herrscher durch moralische Exkurse zu läutern, sondern man vertrat die Ansicht, es sei für die Karriere sehr viel besser, vorzugeben, der Tugenden habhaft zu sein, anstatt sie sich wirklich durch Studium und Fleiß anzueignen.⁷¹⁶ Von humanistischer Seite aus wurde der Schein vor dem Sein empfohlen, die Moralität des Frühhumanismus hat eine scharfe Wendung vollzogen. Dass die Kunst mit dieser Entwicklung nicht nur Schritt hält, sondern sie als Instrument des Scheins geradezu befeuerte, machen bereits die Bilder zu den Tugendhandschriften klar, bei denen Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen. Bei Hof stellte man sich auf das Inszenieren ein, oder, wie es Baldassare Castiglione im *Libro del Cortegiano* formulierte, man fand dort „die wahre Kunst, wo man die Kunst nicht sieht, so dass es die Hauptsorge sein muss, sie zu verbergen.“⁷¹⁷ Die neapolitanischen Manuskripte der *Specula principis* waren prächtige mobile Objekte dieser Inszenierungsstrategie.

3.5.2 Diomede Carafas und Giovanni Pontanos Anweisungen an den Fürsten

Bevor mit Giuniano Maios *De maiestate* eine der aufwendigsten und wichtigsten neapolitanischen Renaissancehandschriften vorgestellt werden soll, muss in aller Kürze auf zwei wegweisende Vorgänger der Fürstenspiegelliteratur eingegangen werden. Diomede Carafa, einer jener an den italienischen Höfen dieser Zeit so oft anzutreffenden Männer, deren Tätigkeitsspektrum zwischen humanistischen Studien und politischer Beratung nie eindeutig zu verorten ist, verfasste eine ganze Reihe knapper Traktate mit Verhaltensanweisungen, die vor allem die Außenwirkung des Regenten betrafen.⁷¹⁸ Seinen bedeutendsten Fürstenspiegel, *I doveri del principe*, schrieb Carafa anlässlich der Hochzeit zwischen Eleonora d’Aragona, einer Tochter Ferrantes, und Herzog Ercole d’Este, die im Jahr 1472 stattfand. Die neue Herzogin erhält darin Unterricht in der Staatslenkung, Finanzverwaltung und Rechtsprechung, Carafa gibt beispielsweise den Ratschlag, besser wenige als zu viele Minister einzustellen, um die innerstaatliche Kohäsion zu wahren.⁷¹⁹ Seine Ratschläge zu Diplomatie und Ökonomie, wie die Befürwortung einer effektiven Handelspolitik und die Förderung lokaler Kaufmänner, suchen im Quattrocento ihresgleichen.⁷²⁰

Im Jahr 1477 wurde Eleonora nachträglich ein Widmungsexemplar in lateinischer Sprache (*De regimine principum*) überreicht, dessen prächtige Aufmachung den symbolischen Wert

⁷¹⁶ Bei Machiavelli heißt es später: „A uno principe, adunque, non è necessario avere in fatto tutte le soprascritte qualità ma è bene necessario parere di averle“, *Il principe*, Kap. XVIII, S. 138–139. Machiavellis Postulat des Scheins wird bei SKINNER 2001, S. 66–74 unter dem Titel „Die neue Moralität“ zusammengefasst.

⁷¹⁷ Baldassare Castiglione: *Libro del Cortegiano*, 1. Buch, Kap. 26, zit. nach BALDASSARE CASTIGLIONE: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, 3. Auflage, Berlin 2008, S. 36. Der Terminus *arte* bezeichnet hier die ganze Bandbreite des Inszenierens, also die Kleidung, die Gestik, die Manieren etc.

⁷¹⁸ DIOMEDE CARAFA: *Memoriali*, hrsg. von Franca Petrucci Nardelli, Rom 1988, zu *I doveri del principe* S. 97–210; BEYER 2000, S. 75–78 führt 13 Traktate mit knapper Inhaltsangabe an.

⁷¹⁹ Diomede Carafa: *I doveri del principe*, Kap. 1, vgl. CARAFA 1988, S. 114–119.

⁷²⁰ Ebd., Kap. 40–45, vgl. CARAFA 1988, S. 184–196. In Kap. 22 findet sich der aus heutiger Sicht für Neapel bemerkenswerte Hinweis, der Fürst möge dafür Sorge tragen, dass kein Richter Geld oder Geschenke annehme, um die Korruption von Beginn an zu unterbinden, vgl. CARAFA 1988, S. 154–155.

des Buches erahnen lässt.⁷²¹ Das violett gefärbte Frontispiz (fol. 6v) zeigt die vier Kardinalstugenden als weibliche Personifikationen, welche in den übereinandergelagerten Nischen eines antikisierten Triumphbogens Aufstellung genommen haben (Abb. 98). Sowohl die kostbare violette Färbung, die das gesamte Buch durchzieht, als auch das Triumphbogenmotiv lassen sich mit Entwicklungen in der padovanischen Buchmalerei in Verbindung bringen, die in den 1470er Jahren auch in Neapel heimisch geworden sind.⁷²² Solcherlei Elemente *all'antica* geben dem auf weite Strecken nüchternen Inhalt des Fürstenspiegels eine panegyrische Stoßrichtung und lassen den Adressaten – in diesem Fall eine Frau – als antike Tugendheldin hervortreten.

In der Cola Rapicano zugeschriebenen Darstellung bewegen sich Prudentia und Fortitudo im unteren Register aus ihren Nischen heraus und wenden sich einander zu, während sich die Blicke von Justitia und Temperantia im oberen Stockwerk nach außen richten. Der auf einem mit dem Aragon-Wappen geschmückten Sockel aufliegende Triumphbogen ist detailreich und elegant wiedergegeben, das Gebälk mit Girlanden und Löwenköpfen verziert. In die Bogenstruktur ist ein epigrafartiges Textfeld mit der Widmung an Eleonora eingepasst, die – so hat es den Eindruck – von Prudentia und Fortitudo zum Durchschreiten des Tores aufgefordert wird. Die Architektur greift Tendenzen der römischen Grabmalplastik auf, bei der weibliche Tugendfiguren in Triumphbogennischen die Ruhestätte des Verstorbenen flankieren, wie es Diomedes Carafas Grabmal in San Domenico Maggiore später vorführen wird, sie nimmt aber auch auf den Triumphbogen am Castel Nuovo Bezug, an dem im obersten Register die Kardinalstugenden anzutreffen sind (Abb. 85).⁷²³

Ein anderes Blatt (fol. 9v) zeigt Herkules im Kampf gegen Antäus auf einem fantasievollen Sockel und kann als Allusion auf Eleonoras Gatten, Ercole d'Este, gelesen werden (Abb. 99). Nur mit seinem Löwenfell bekleidet, scheint Herkules in einem lässigen Ausfallschritt sein Opfer, das in der Luft vergeblich Kontakt zum Boden herzustellen versucht, wie eine Trophäe präsentieren zu wollen. Auch hier tritt der Triumphgedanke, der sich in der pädagogisch-moralisch ausgerichteten Fürstenspiegelliteratur nicht unmittelbar festmachen lässt, durch Bilder hervor, die das Verständnis des Textes deutlich lenken. Die Ausstattung *all'antica* bringt damit Bezugnahmen ans Licht, die zur gleichen Zeit für die Historiografie kennzeichnend waren.

Diomedes Carafa widmete im Jahr 1476 auch der anderen Tochter Ferrantes, Beatrice, einen Fürst(inn)enspiegel, just an dem Tag, an dem sie an den Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus geschickt wurde, um mit ihm eine strategisch motivierte Ehe einzugehen. Von diesem Traktat mit dem Titel *De institutione vivendi* gibt es eine Kopie, die eine Widmungsszene wiedergibt (fol. 4r), auch finden sich hier die Kardinalstugenden als Halbfiguren in Medaillons wieder, zwischen denen die Embleme der Aragonesen – u. a. das geöffnete Buch – prangen (Abb. 100).⁷²⁴ Von außerordentlichem Reichtum zeugen die grün und violett gefärbten Blätter, auf die die Buchstaben in goldenen oder silbernen

⁷²¹ Diomedes Carafa: *De regimine principum*, St. Petersburg, Eremitage, ms. O.R.N. 26. Carafas italienisch verfasster Fürstenspiegel wurde von Colantonio Lentulo übersetzt, als Schreiber ist Joan Marco Cinico angegeben, der sich zu diesem Zeitpunkt im *scriptorium* des Castel Nuovo aufhielt, so dass der Entstehungsort Neapel mit Sicherheit angenommen werden kann. In Ferrara gab Eleonora bei Battista Guarino – einem Sohn Guarinos – eine weitere lateinische Übersetzung des offenbar bedeutungsvollen Traktates in Auftrag (*De regentis et boni principis officii*), das in vier unbedruckten Exemplaren erhalten ist. Zu der Handschrift vgl. DE MARINIS 1969, Bd. 1, S. 31.

⁷²² Vgl. in dieser Arbeit Kap. 4.3.1 und 4.3.2.

⁷²³ Der Hinweis auf das Grabmal Diomedes Carafas bei TOSCANO 2009, S. 525.

⁷²⁴ Diomedes Carafa: *De institutione vivendi*, Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parm. 1654. Aus der Bibliothek von Beatrice d'Aragona gelangte die Abschrift um 1780 nach Parma. Die Handschrift wird kurz besprochen in: KAT. NEL SEGNO DEL CORVO. Libri e miniature della biblioteca di Matteo Corvino, hrsg. von Nicola Bono u. a., Modena 2002, S. 184–185, veröffentlicht findet sich der Text bei CARAFA 1988, S. 211–243.

Lettern aufgetragen wurden, vermutlich in dem Bewusstsein, das Manuskript in Kürze am Budapester Hof zu wissen, wo es als neapolitanischer „Geschmacksbote“ die Blicke auf sich ziehen sollte. Tamaro di Marinis nennt diese Abhandlung den „perfetto gemello“ des zuvor behandelten Werkes.⁷²⁵ Zeitgleich wurden für die beiden Töchter Ferrantes also zwei politische Traktate verfasst, ins Lateinische übersetzt, von Cola Rapicano ausgestattet und an befreundete Höfe übermittelt.

Einen Meilenstein in der Geschichte der Fürstenspiegelliteratur schrieb Giovanni Pontano, der in seiner Funktion als Erzieher des Prinzen Alfonso, des Sohns Ferrantes und Herzogs von Kalabrien, für diese Aufgabe prädestiniert schien.⁷²⁶ In dem relativ kurzem Traktat *De principe* (1468) erörtert Pontano im Stile des allwissenden Lehrers einige moralphilosophische Fragen, die er anhand berühmter Männer der Geschichte vorführt und deren Verhalten er dem jungen Herzog nahe legt. Etwas überraschend steht Scipio dabei zunächst im Mittelpunkt, dessen Vereinnahmung für die republikanische Sache von Seiten der Republik Florenz Pontano bekannt gewesen sein muss. Die Kontroverse zwischen Poggio Bracciolini und Guarino über die Bevorzugung Scipios oder Caesars war ein Disput über die beste Regierungsform, die man in Florenz mit Verweis auf den „Republikaner“ Scipio freilich anders entschied als im monarchischen Ferrara, wo Caesar in allen Ehren stand.⁷²⁷ Pontano schert sich wenig darum, dass noch der Großvater seines Zöglings, Alfonso d’Aragona, als *Caesare novello* angesprochen wurde, sondern bezieht die Tugenden Scipios in ein monarchisch ausgerichtetes Ideengebäude mit ein, wobei er sich über die die Kontroverse pragmatisch hinwegsetzt.⁷²⁸

Im selektiven Aneignen von *auctoritas* und von Stilen lässt sich ein Grundcharakter des Traktates – und darüber hinaus der neapolitanischen Renaissancekultur – ausmachen: Der Herrscher müsse sich Situationen anpassen, er muss *bella figura* machen und vorgeben, eine Tugend zu besitzen, anstatt sie sich wirklich anzutrainieren. Ein großer Teil von *De principe* beschäftigt sich mit dem öffentlichen Auftreten des Regenten, seiner Kleidung, seiner Rede, seiner Hofhaltung, mit einem Wort: mit der *maiestas* des Regenten, bei der es vor allem um das Sich-Zeigen des Herrschers geht.⁷²⁹ Den Künsten kam für die Belange der *maiestas* ein großes Gewicht zu, auch wenn sie bei Pontano nicht explizit genannt werden. Ferrantes Tapisserien, die im höfischen Zeremoniell eine wichtige Rolle spielten, waren genauso wie die Bibliothek, von der aus Bücher versandt oder öffentlich vorgeführt wurden, essentielle Instrumente einer ausgefeilten Präsentationstechnik, mit der sich der König umgab, inszenierte und zeigte.⁷³⁰

⁷²⁵ Vgl. DE MARINIS 1969, Bd. 1, S. 31.

⁷²⁶ GIOVANNI PONTANO: *De principe* (= Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua, Bd. 22), hrsg. und eingeleitet von Guido M. Cappelli, Rom 2003, dort auch die beste Untersuchung dieses politischen Traktates, S. XI–CX, vgl. auch BENTLEY 1987, S. 206–207.

⁷²⁷ Poggio Bracciolini gab im April 1435 Leonello d’Este einen Brief mit auf den Weg nach Ferrara, der die Tugenden Scipios hervorhebt, während Caesar in ein negatives Licht gestellt wird. Dieses Urteil muss aus dem anticaesarianischen Klima des florentinischen Bürgerhumanismus heraus verstanden werden, in dem die *liberalitas* der Republik unterstreichen und die Gründung der Arnostadt durch Caesar bestritten wird, vgl. HANS BARON: *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton 1966, S. 61–70. Das Schreiben Poggios forderte die heftige Replik Guarinos heraus, der die Qualitäten Caesars herausstellt, um nicht zuletzt die Herrschaft der Este zu legitimieren. Darauf gibt wiederum Poggio Antwort, der Francesco Barbaro als Richter über die Frage, ob Scipio oder Caesar die Superiorität zukomme, auftreten lässt. Zu den drei Briefen und der Rezeption des humanistischen Schlagabtausches vgl. die ausführliche Studie von DAVIDE CANFORA: *La Controversia di Poggio Bracciolini e Guarino Veronese su Caesare e Scipione*, Florenz 2001.

⁷²⁸ Vgl. PONTANO 2003, S. LVIII–LX.

⁷²⁹ Vgl. PONTANO 2003, S. XCIII–CVI.

⁷³⁰ Als politische Instrumente werden Teppiche bei WOLFGANG BRASSAT: *Tapisserien und Politik*, Berlin 1992 behandelt, Ferrante besaß u. a. eine nordalpine Sammlung mit Darstellungen des Trojanischen Krieges, S. 191.

Unter den zehn bekannten Handschriften des Werkes erfuhren zwei Exemplare, die im 15. Jahrhundert in der Bibliothek von Ferrantes Sohn Alfonso aufbewahrt wurden, eine besonders hochwertige Dekoration.⁷³¹ Pontanos *De principe* wurde hier jeweils mit einem anderen Traktat aus der Feder des Humanisten – *De obedientia* – zusammengebunden. Der Wandel des neapolitanischen Buchgeschmacks lässt sich anhand dieser beiden Werke aus der Hand Cristoforo Majoranos gut nachverfolgen: Während in dem früheren Exemplar das Frontispiz in überbordenden *bianchi girari* gehalten ist, zeitigt das spätere zahlreiche Elemente *all'antica*. Vier Medaillons in den Ecken der Bordüre machen auf den moralphilosophischen Charakter der Abhandlungen aufmerksam: Oben begegnen Justitia und Temperantia, ihnen antworten am unteren Rand Herkules und Merkur, die sich als *exempla* der fehlenden zwei Kardinalstugenden Fortitudine (Herkules) und Prudentia (Merkur) lesen lassen (Abb. 101).⁷³² Anders verfährt die spätere Handschrift, auf der Pontanos Fürstenspiegel durch eine antikisierte Inschriftentafel eingeleitet wird. Einige Seiten weiter kündigt eine andere Tafel *De obedientia* an, neben der ein Triumphbogen, vor dem ein fingiertes Schriftfeld mit dem Autorenbild Pontanos von Putten aufgezogen wird, auf den humanistischen Anspruch der Schrift und den Zusammenhang von Tugend und Triumph verweist.⁷³³

3.5.3 Der Traktat *De maiestate* von Giuniano Maio

Mit dem Traktat *De maiestate* (Über die Majestät) liegt einer der letzten Höhepunkte des politisch-humanistischen Denkens am Hof der Aragonesen vor.⁷³⁴ Als der versierte Rhetoriklehrer Giuniano Maio⁷³⁵ das Werk im Jahr 1492 verfasste, konnte er auf eine Reihe von Historiografien und Fürstenspiegel zurückschauen, eine Art neapolitanischer Schule offizieller Geschichtsschreibung, in deren Tradition sich Maio mühelos zu bewegen vermochte. Längst hatte sich zu diesem Zeitpunkt die propagandistische Spielart historiografischen Schreibens, der Facio, Panormita und Pontano durch die evokative Überhöhung historischer Ereignisse Vorschub leisteten, in Neapel durchgesetzt. Großen Anteil daran hatten textbegleitende Dekorationen und Bilder, die zeitgeschichtlichen oder pädagogisch-analytischen Abhandlungen über gutes Regieren eine panegyrische Note hinzufügen konnten.

Kurz vor dem Tod Ferrantes (1494) und dem Einzug der Franzosen in Italien, die das Ziel verfolgten, Neapel zu erobern, entstand mit *De maiestate* ein hybrides Werk, welches sowohl Elemente der neapolitanischen Fürstenspiegelliteratur als auch der biografischen

⁷³¹ Die Aufführung bei PONTANO 2003, S. 99–100. Bei den Werken handelt es sich um zwei Bände aus der Universität de València, Biblioteca Històrica, ms. 833 und ms. 52. Zu den weiteren Abschriften von *De principe* vgl. DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 133–135.

⁷³² Es handelt sich hier um das Proömium von *De obedientia* (fol. 3r), erst im hinteren Teil des Manuskriptes befindet sich *De principe* (fol. 91r–107v), auf fol. 91r links eine *bianchi-girari*-Bordüre mit Initiale.

⁷³³ Die ankündigende Inschriftentafel zu *De principe* (fol. 3r–22r) auf fol. 1v, auf fol. 25v–26r setzt das Prohemium von *De obedientia* mit Tafel und Triumphbogen ein.

⁷³⁴ Als Grundlage der Untersuchung diente neben der Pariser Handschrift, Bibliothèque Nationale de France, ms. italien 1711 der erste Druck der Abhandlung überhaupt, GIUNIANO MAIO: *De maiestate. Inedito del Sec. XV*, hrsg. von Franco Gaeta, Bologna 1956, vgl. auch DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 103–104.

⁷³⁵ Giuniano Maio war von 1465 bis 1488 angesehener Rhetoriklehrer am *studio* von Neapel und Mitglied der *Accademia Pontaniana*, im Jahr 1490 ernannte ihn Ferrante zum Hauslehrer seiner Enkel und zählt ihn zu den *familiars*, ein Jahr darauf wird er zu den *cortegiani* gerechnet, im Titel der *De maiestate* nennt sich Maio „cavaliero neapolitano“, vgl. die Untersuchung von Archivdokumenten von ERASMO PERCOPO: *Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, in: Archivio storico per le province napoletane 19 (1894), S. 740–756; vgl. auch den Artikel zu Maio von ANGELA CARACCILO ARICÒ in: DBI 67 (2006), S. 618–621 und SANTORO 1980, S. 146–149. Zu seinem Tod 1493 widmet ihn Pontano eine Grabrede, in der er die außerordentliche Bildung seines Kollegen hervorhebt, vgl. *Tumululus Iunii Iunianii Maii*, in: GIOVANNI PONTANO: *Carmina*, hrsg. von Johannes Oeschger, Bari 1948, S. 208.

Historiografie aufnahm. Als Erziehungstraktat eignete sich die Abhandlung, die dem alternden König gewidmet wurde, nämlich wenig, vielmehr wurde hier retrospektiv eine Summe aus dem an Ereignissen reichen Leben Ferrantes gezogen, an dem der Leser Orientierung finden sollte. Trotz seines lateinischen Titels wurde der Traktat in Italienisch mit deutlich neapolitanischem Einschlag verfasst. Maio stellt in zwanzig Kapiteln zwanzig Tugenden vor, die er an der Person seines Königs exemplifiziert. Im ersten Teil eines jeden Kapitels werden im Rückgriff auf antike moralphilosophische Schriften die Tugenden – unter ihnen die *magnanimità*, *liberalità*, *modestia* etc. – hergeleitet, in einem zweiten, deutlich knapperen Abschnitt führt Maio dem Leser Ereignisse aus der Vita Ferrantes als *esempio* (exemplum) vor Augen, in denen sich der König als idealer Besitzer jener Tugenden erweist.

Maio bedient sich der klassischen Tugendlehre, wenn er mit der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles und Ciceros *De Officiis* die Standardliteratur der Renaissance in Fragen des glücklichen (Aristoteles) und pflichtbewussten (Stoa) Lebens und der Staatsführung anführt. Hinzu treten noch Senecas *Epistulae morales*, ein weiteres stoisches Werk, und die schon von Alfonso so geschätzte *Kyrupädie* des Xenophon.⁷³⁶ Maio weist seine Quellen im Text deutlich aus, meist beginnen die Begründungen mit: „E Tullio, ne le orazione, dice ...“, oder: „Questo medesimo dice Aristotele nel primo de la Etica ...“.⁷³⁷ In dem Pariser Exemplar, um das es gleich gehen wird, sind die entsprechenden Verweise auf den jeweiligen antiken Autor von gleicher Schreiberhand an den Seitenrändern notiert.

Es ist naheliegend, dass Maio als erstklassiger Kenner der antiken Rhetorik ein rhetorisches Verfahren wählte, um die Genialität Ferrantes vor dem Spiegel antiker Quellentexte zu beweisen. Doch während sich Maio bei den Tugenddarstellungen auf klassische Autoritäten berufen kann, fehlt ihm diese Referenz bei den Episoden aus der jüngsten Geschichte. Als deren einzige Zeugen treten 26 Bilder auf, die jedem Kapitel vorangestellt sind. Ein Zahlungsbeleg vom April des Jahres 1493 führt Nardo Rapicano, der in der Werkstatt Cola Rapicanos – vermutlich seinem Vater – sein Handwerk erlernt hatte, als Urheber der Miniaturen an.⁷³⁸ Von den 30 in der *cedola* genannten Bildern sind vier im Pariser Codex abhanden gekommenen, wodurch sich die Fehlstellen in den beiden letzten Kapiteln erklären lassen. Während dem Titel eines jeden Kapitels tatsächlich eine Miniatur beigelegt ist, wird diese Ordnung in den Kapiteln 17 und 19 aufgebrochen, denn hier befinden sich neben dem üblichen einleitenden Bild fünf weitere Miniaturen über den Text verteilt.⁷³⁹ Als Schreiber fungierte Giovan Marco de Russi, der für seine von August bis Oktober 1492 dauernde Arbeit „de littera antiqua fina“ entlohnt wurde⁷⁴⁰ – einige

⁷³⁶ Von Seneca werden außerdem noch kleinere moralische Schriften (*De ira*, *De clementia*, *De beneficiis*), von Cicero *De oratore*, *De legibus*, *De finibus*, *Tusculanae disputationes* und einige Reden herangezogen. Vereinzelt bezieht sich Maio auch auf Titus Livius, Sallust, Apuleius, Plinius, Valerius Maximus, Homer, Vergil und Ovid. Vgl. dazu auch MARTA CELATI: *La virtù e la storia: il principe nel De maiestate di Giuniano Maio*, in: *Archivum mentis* 8 (2019), S. 71–102.

⁷³⁷ MAIO 1956, S. 52 und S. 65.

⁷³⁸ Der Zahlungsbeleg informiert über den Transfer einer Geldsumme von 15 Dukaten „per trenta istorie“ an Nardo Rapicano, dem genauen Wortlaut der *cedola* zu Folge bekam Nardo vier tari „per uno principio istoriato che ha facto in uno libro, che ha composto messer Iuliano de magio de laudi de Soa M. in vulgare; 15 duc. per trenta istorie che ha fatte in dicto libro; che ciascuno è uno quatro dentro multe figure; et 15 grana per vinti una lictera perusina fatte in dicto libro“, Eintrag vom 2. April 1493, vgl. NICOLA BARONE: *Le Cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 [1489] al 1504*, in: *Archivio storico per le province napoletane* 10 (1885), S. 1–47, hier S. 22–23. Die Bilder der *De maiestate* sind das einzige Werk, bei dem die Autorschaft Nardo Rapicanos sicher dokumentiert ist, weitere Zuschreibungen zu Nardos Œuvre erfolgten aufgrund von Vergleichen mit diesem Werk, vgl. TOSCANO 1998, 385–415.

⁷³⁹ Kapitel 17 handelt von der *pietà*, die gleich an fünf Beispielen erläutert wird, zu denen jeweils ein Bild tritt. In Kapitel 19 kommt Maio auf die *magnificienza* des Königs zu sprechen, die ebenfalls an fünf Beispielen vorgeführt wird, zu denen Bilder treten.

⁷⁴⁰ Vgl. PECOPO 1894, S. 743 und die Dokumente LI–LIII, S. 754.

Monate vor Rapicano, was Aufschluss über den Fertigungsprozess der Pariser Handschrift gibt: Zuerst wurde der Text übertragen, anschließend entstanden die Bilder.

Nachdem Maio dem König seine Abhandlung im Jahr 1492 vorgelegt hatte, bestellte Ferrante ein luxuriöses Exemplar, welches am 23. Februar 1493 in die „libreria de Soa Maestate“ übergang und als der Pariser Codex zu identifizieren ist.⁷⁴¹ Während Maios Werk wiederholt Gegenstand moralgeschichtlicher Untersuchungen wurde⁷⁴², fanden die Miniaturen Nardo Rapicanos bisher nur wenig Beachtung. Benedetto Croce wies kurz auf die Bilder hin⁷⁴³, Tammaro De Marinis bespricht sie in seinem Grundlagenwerk zur aragonesischen Bibliothek nur am Rande.⁷⁴⁴ Dem breiten Publikum zugänglich wurden die Bilder während der von François Avril in Paris organisierten Ausstellung zur italienischen Buchmalerei, an die Gennaro Toscano Studien zu Stil und Werkstattbetrieb anschloss.⁷⁴⁵

Die Bilder

Das Pariser Manuskript zählt zu den kostbarsten und künstlerisch wertvollsten Buchproduktionen des späten Quattrocento. Nach einem Vorwort, das auf einem Frontispiz aus *bianchi girari* mit integriertem Kaisermedaillon und Aragonwappen beginnt, setzen die in ihrer Größe leicht variierten, annähernd quadratischen Bilder, denen der Platz unter den

⁷⁴¹ Vgl. PECOPO 1894, S. 743 und Dokument LVII, S. 755. Als Federico, der letzte König der Aragonesen auf dem Thron von Neapel, im Jahr 1501 vor den Spaniern ins verbündete Frankreich flüchtete, ließ er die Bibliothek zurück, die sein Großvater Alfonso anzulegen begonnen hatte. Unser Codex verblieb im Haushalt der Herzogin Costanza d’Avalos, die das Prachtexemplar vor ihrem Tod im Jahr 1541 dem ortsansässigen Theatinerorden vermachte. DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 103–104 weist das Buch später in der Bibliothek des Marchese Francesco Taccone nach, von wo es in der Ära Napoleon nach Paris gelangte und 1886 von der Bibliothèque Nationale angekauft wurde. Diese Informationen gehen aus einer unebilderten Abschrift der *De maiestate* aus dem 18. Jahrhundert hervor (Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIII. B. 37), auf deren Einband der Werdegang des Originals notiert ist. Auch die Miniaturen werden in diesem Werk interessanterweise beschrieben. Über den Weg der Handschrift aus dem Theatinerorden in die Sammlung Taccone auch TOSCANO 1998, S. 413–415.

⁷⁴² DIOMEDE LOJAcono: *L’opera inedita De maiestate di Giuniano Maio e il concetto del principe negli scrittori della corte aragonese di Napoli*, in: Atti della Reale Accademia di scienze morali e politiche di Napoli, XXIV (1891), S. 329–376. Lojacono glaubte mit Maio einen Vorläufer Machiavellis gefunden zu haben, entsprechend euphorisch fällt sein Aufsatz aus, weitaus nüchterner hingegen das Urteil Franco Gaetas, der den politischen Realismus des Werkes lediglich im Vorwort ausmacht, vgl. MAIO 1956. Neuere Studien unterstreichen stets den utilitaristischen, auf „Außenwirkung“ zielenden Grundcharakter, der sich hinter dem Konzept der *maiestas* verbirgt, vgl. LUCIA MIELE: *Politica e retorica nel De maiestate di G. Maio*, in: Quaderni dell’istituto nazionale di studi sul rinascimento meridionale, 4 (1987), S. 25–60 und BENTLEY 1987, S. 207–208. Die Cambridge School hat die Bedeutung des Traktates schon länger erkannt und gibt eine kurze Einführung nebst Übersetzung von Kapitel 19: NICHOLAS WEBB: *Giuniano Maio*, in: Cambridge Translation of Renaissance Philosophical Texts: Political Philosophie (Bd. 2), hrsg. von Jill Kraye, Cambridge 1997, S. 109–113.

⁷⁴³ Nach Croce stehen die Bilder „in istretta relazione col testo“, vgl. BENEDETTO CROCE: *Vedute della città di Napoli nel Quattrocento [1904–1910]*, in: Ders., Aneddoti di varia letteratura, Bd. 1, Neapel 1942, S. 217–222.

⁷⁴⁴ Vgl. DE MARINIS 1947–1952, Bd. 1, S. 68–69 und Bd. 2, S. 103–104.

⁷⁴⁵ AVRIL 1984, S. 177; den Katalogbeitrag von Gennaro Toscano in KAT. ALL’OMBRA DEL VESUVIO 1990, S. 398–399; GENNARO TOSCANO: *A la gloire de Ferdinand d’Aragon, roi de Naples: le De Maiestate de Giuniano Maio, enluminé par Nardo Rapicano*, in: L’illustration. Essais d’iconographie, hrsg. von Maria Teresa Caracciolo und Ségolène Le Men, Paris 1999, S. 125–146; TOSCANO 1998, S. 405–415. Vgl. außerdem ANTONELLA PUTATURO DONATI MURANO: *Libri miniati per Alfonso e Ferrante*, in: Libri a corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese, Neapel 1997, S. 13–39, zu *De maiestate* S. 26. Einen Schritt weiter geht JOANA BARRETO: *Le roi comme exemplum: le De Maiestate de Giuniano Maio entre histoire et rhétorique*, in: Visible et Lisible. Confrontations et articulations du texte et de l’image, hrsg. von Ders. u. a., Paris 2007, S. 213–238, die in der synchronen Betrachtung von Text und Bild der in dieser Arbeit angewandten Methode nahekommt.

Kapitelüberschriften am linken Steg zugewiesen wurde, auf fol. 8r ein.⁷⁴⁶ Der fortlaufend blockhaft geschriebene Text fügt sich rechts neben dem Bild mit einem in Großbuchstaben geschriebenen Wort an und nimmt nach zehn Zeilen die gesamte Breite des Textspiegels ein. Damit befinden sich die Bilder immer genau dort, wo einst die Initiale den fließenden Übergang vom Bild zum Text gewährleistete. Indem ein geflochtener roter Bilderrahmen die intermediale Grenze zwischen Text und Bild markiert, wird die Autonomie des Bildes, das wie ein fingiertes Gemälde den Blick in einen dreidimensionalen Raum freigibt, unterstrichen und die Frage nach der visuellen Evidenz in Anlehnung und Konkurrenz zum Text aufgeworfen.

Beim Studium der Bilder fällt zunächst ein frappierender Umgang mit dem Bildraum ins Auge. Nardo Rapicano schien ganz bewusst die Einheitlichkeit seiner Bildräume vermeiden zu wollen, wenn er einmal Panoramabilder⁷⁴⁷ schuf (Abb. 104), ein anderes Mal nahansichtige Szenen mit ausgedehnten, „begehbaren“ Landschaftshintergründen kombinierte, die am Rand oder im Blick durch Fenster und Tore sichtbar werden (Abb. 103).⁷⁴⁸ Wieder andere Bilder sind ganz auf Nahsicht hin angelegt (Abb. 106).⁷⁴⁹ Solcherlei häufige Blickwechsel steigern die Suggestionskraft der Bilder, die einen Betrachter imitieren, der einmal aus der Ferne, ein anderes Mal aus der Nähe einem Geschehen beiwohnt. Ein versiertes Spiel von Ferne und Nähe wird hier entfaltet, ein Experimentieren mit Panorama und Nahsicht. Offensichtlich orientierte sich der Buchmaler an nordalpinen Vorbildern, bei denen detailliert geschilderte Wege und Flusslandschaften den Blick auf Gebirge und Stadtsilhouetten in die Ferne leiten (Abb. 51). Damit einher gehen der gefühlvolle Umgang mit changierendem Licht und Schatten – besonders gut an den Fensterlaibungen und den Marmor imitierenden Säulen abzulesen (Abb. 107 u. 110) – und die atmosphärische Farbpalette. Die dabei entstehenden Bildräume sind weder geometrisch exakt vermessen noch folgen sie der Vorgabe der Zentralperspektive, sondern verlangen ein mobiles, die Bildfläche sukzessiv rezipierendes Auge.

Schwächer ist der Maler in der Wiedergabe der Figuren. Auf engstem Raum staffelt sich häufig eine Vielzahl stereotyp wiedergegebener Gestalten, die unter sich kleine Kommunikationsgruppen bilden (Abb. 107). Rapicano ist um Differenzierungen in der Kleidung, den Frisuren und den Gesten bemüht, kann sich aber letztlich nicht von einer vereinheitlichenden Darstellung der runden Gesichter, der klobigen Augen und der blockhaften Figuren auf dünnen Beinchen lösen. Das Verhältnis der Figuren zu dem ihnen umgebenden Raum ist oft nicht plausibel (Abb. 109). Greift Rapicano auf Architekturen zurück, so bedient er sich zaghaft eines antikisierten Vokabulars (Abb. 110). Das Porträt Ferrantes passt sich – verglichen mit dem, was wir an Bildmaterial über den König besitzen – der entwickelten Physiognomie in der schmalen Nase, dem breiten Kinn, den bis in den Nacken fallenden Haaren und der Zackenkrone an (Abb. 107). Rapicano trug die Farbe an den Gewändern der Figuren, den Innenräumen und den Objekten im Vordergrund mit feinem Pinsel wässrig und flächig auf, in der Landschaftsdarstellung wird sein Stil linearer: Feine Linien legt er hier am Himmel und den Hügeln farblich abgestuft nebeneinander, um Tiefenräumlichkeit zu erzielen, so manche Vegetation wird nur durch ein paar Punkte oder Striche angedeutet.

Betrachtet man das konkrete Arrangement von Text und Bild auf einer Buchseite, so könnte man meinen, das Bild habe einen Vorsprung vor dem Text. Denn es steht außer Zweifel, dass der Leser zuerst das stets zu Kapitelbeginn prominent positionierte Bild betrachtete, bevor er mit der Lektüre begann. Bedenkt man ferner, dass im Text zunächst

⁷⁴⁶ Die kapituleinleitenden Miniaturen messen 6,5 × 6,7 cm, andere 6,3 × 7,0 cm, die in den Text gestellten Miniaturen der Kapitel 17 und 19 sind etwas kleiner (5,5 × 5,7 cm).

⁷⁴⁷ Fol. 8r, 12v, 14r, 31r.

⁷⁴⁸ Fol. 10v, 21v, 23v, 26r, fol. 27r, 29r, 50r, 52v, 53v, 54r, 56r, 58r, 58v.

⁷⁴⁹ Fol. 16v, 19r, 33v, 35v, 41r, 43r, 52r.

Aristoteles, Cicero, Seneca und die anderen Instanzen der Antike zu Rate gezogen werden und erst am Ende des Kapitels – oft nicht länger als auf einer Buchseite – auf eine historische Begebenheit eingegangen wird, die im Bild schon zu sehen war, so „vergrößert“ sich der Vorsprung noch beträchtlich. Durch das Bild vermittelt, hat der Leser während der Lektüre bereits eine tugendsame Handlung parat, und es scheint, dass die moralphilosophischen Klassiker ihrerseits in anachronistischer Wendung schon Ferrante als die ideale Verkörperung tugendsamen Verhaltens im Blick hatten.

Im Folgenden sollen zwei Gruppen von Bildern einer näheren Analyse unterzogen werden. Auf der einen Seite fertigte Rapicano historische Szenen, die größtmögliche Authentizität garantieren sollen und die Funktion von Fotografien übernahmen, indem sie Augenzeugenschaft herzustellen versuchten. Eine andere Gruppe von Bildern lässt sich dagegen viel eher unter der Kategorie „Sinnbild“ begreifen, stand doch bei ihnen die Visualisierung abstrakten Wissens und nicht das reale Ereignis im Fokus.

Bilder als Augenzeugen

Bei der Wiedergabe der belagerten Stadt Genua, der Ferrante zwischen 1477 und 1479 zu Hilfe eilte, um sie gegen Mailand und Frankreich zu verteidigen (fol. 31r, Abb. 108), entfaltete Rapicano ein weites Panorama mit hoher Horizontallinie, in welches der Betrachter von erhöhtem Standpunkt aus einzutreten gebeten wird: Im Vordergrund sind drei bauchige Schiffe mit geblähten Segeln zu erkennen, die bis hin zur Takelage auf kleinstem Raum minutiös wiedergegeben wurden. Ein Schiff fährt in den Bildraum hinein, ein anderes – von einer schäumenden Welle getragen – auf den Betrachter zu, ein drittes steht parallel zur Bildfläche. Am linken Rand leitet ein Fels auf eine Stadt über, die von einem Mauergürtel geschützt wird. Vor den Toren sind Figuren zu erkennen, die in Gespräche vertieft sind, im Hintergrund breitet sich ein Zeltlager aus, in dem Reiter patrouillieren. Das Bild wird an der oberen Bildkante von baumbewachsenen Hügeln und einem ins Tal schießenden Bach abgeschlossen. Die weite Landschaft auf engem Raum erinnert an flämische Vorbilder, auch die Lichtreflexionen der Stadtbefestigung auf der Wasseroberfläche sprechen für eine solche Lesart.

Im Text, der sich auf dieses Bild bezieht, thematisiert Maio die Verachtung niederträchtiger Dinge, wofür er Aristoteles und Cicero als Kronzeugen eines Tugendbegriffes ins Feld führt, der stets das Gute zu fördern sucht, ohne daraus Eigennutz zu schlagen.⁷⁵⁰ Im folgenden *esempio* berichtet Maio von Ferrantes militärischem Eintreten für die Freiheit der Stadt Genua, dem kein egoistisches Motiv zugrunde gelegen habe. Rapicano stellt er dabei kein hilfreiches Material zur Verfügung, auf eine Schilderung der Ereignisse wird völlig verzichtet, so dass der Buchmaler eine Szene erfinden muss. Er interpretiert Ferrantes entschlossenen Einsatz nicht – wie zu erwarten gewesen wäre – mit einer Kampfhandlung, sondern mit einem Bild der Ruhe als Zeichen des wiederhergestellten Friedens. Der Betrachter kann sich gleichsam ein Bild von den wenige Jahre zurückliegenden Ereignissen machen, bei denen – so hat es den Anschein – Ferrante alles unter Kontrolle hatte, Genua unversehrt blieb und die Belagerer bald zum Rückzug gezwungen waren.

Einen weitaus kleineren Ausschnitt präsentiert uns das Bild, das dem 16. Kapitel vorangestellt ist und den Bau einer Stadtbefestigung oder eines Schlosses wiedergibt (fol. 43r, Abb. 109). Vor einer parallel zur Bildfläche gestellten Fassade, auf der sich zwei Männer gerade an einem Flaschenzug abrackern, ist eine Gruppe Steinmetze gestellt, die in verschiedenen Arbeitsschritten Steine zurechthauen. Links steht ein Wehrturm, der Ähnlichkeit mit den Türmen des Castel Nuovo aufweist, ein zweiter Turm wird rechts

⁷⁵⁰ Vgl. MAIO 1956, S. 123–134, Maio zitiert aus Aristoteles: *Nikomachische Ethik* IV, 1, 43 und aus verschiedenen Schriften Ciceros, u. a. *De amicitia* XXVI, 98.

daneben gerade errichtet. Am rechten Bildrand sind ein gotisches Kirchenschiff, ein zweiter sakraler Rundbau und weitere Gebäude zu erkennen, hinter denen sich eine Bergspitze erhebt. Links unten ist der Bauherr Ferrante in das Bild geritten und wohnt dem Treiben auf der Baustelle bei.

Im nebenstehenden Text doziert Maio über die *modestia*, bei der er mit Seneca auf den adäquaten Umgang des Herrschers mit seinem Volk zu sprechen kommt: Es sei dem Herrscher angemessen, seinen Untertanen ein Vater zu sein, der seine Reichtümer zum Wohlergehen des gesamten Königreiches mit ihnen teilt.⁷⁵¹ Dem gebildeten Leser dürfte es nicht schwer gefallen sein, die Miniatur mit den Worten Senecas in Verbindung zu bringen, zählte doch die Beauftragung öffentlicher Bauten zur vornehmsten *magnificentia* eines Herrschers. Doch erst im *esempio*, wo von den „novi et inespugnabili muri, già in gran parte incominciati e fatti“⁷⁵² die Rede ist, nimmt der Text direkten Bezug zum Bild. Hier ist von den Wehranlagen die Rede, für die – glaubt man den Chroniken – Ferrante im Juni 1484 an der Porta del Carmine eigenhändig den Grundstein legte.⁷⁵³ Der Bau in Rapicanos Miniatur ist daher als Castello del Carmine zu identifizieren, das in die Stadtbefestigung integriert wurde.⁷⁵⁴ In Maios Text gibt es darüber keine Anhaltspunkte, aber es werden Präzisierungen hinsichtlich des Aussehens der Mauern gegeben: Diese seien „cruda de fortezza“, nicht nur „forti“, sondern auch „belli“, die rauen und harten Steine scheinen mehr einem steilen Berg als Mauern zu gleichen.⁷⁵⁵ Damit wird auf die abgeschrägten Fundamente der Türme verwiesen, die Rapicano bewusst ins Bild bringt, um auf das Castel Nuovo zu verweisen, das wichtigste Bauprojekt aus der Herrschaftszeit Alfonsos. Diese zylindrischen Wehrtürme auf einem Kegelstumpf, welche auch auf fol. 52v und auf der berühmten Tavola Strozzi erscheinen, sind ein prägnanter visueller Verweis auf den *genius loci*.

Am Tag der Grundsteinlegung soll es einen feierlichen Umzug gegeben haben, bei dem Ferrante auf einem Pferd durch die Stadt ritt, um schließlich den entscheidenden Stein zu legen.⁷⁵⁶ Rapicanos kleines Bild ist eine Momentaufnahme, die den Bauprozess wiedergibt, von dessen Fortschritt sich der Auftraggeber Ferrante am unteren Bildrand genauso überzeugen kann wie der Leser. Die Augenzeugenschaft Ferrantes hat sich auf das Medium Bild verlagert. Mit der Darstellung einer Baustelle, auf der Steinmetze und andere Handwerker arbeiten, nimmt Rapicano ein in der nordischen Buchmalerei verbreitetes Bildmotiv auf.⁷⁵⁷ Diese Situation begegnet auch im letzten Bild der *Hesperis*, das die Errichtung der neuen Fassade am Tempio Malatestiano zeigt (Abb. 18–20). An dieser Stelle wird der flämisch-französische Charakter, den François Avril sowohl der *Hesperis* als auch der *De maiestate* nachweisen konnte, greifbar.⁷⁵⁸

Tatsächlich sind die Gemeinsamkeiten der beiden „Baustellenszenen“ von Rimini und Neapel schlagend: In beiden Fällen wird der Blick von einer bildparallelen Fassade aufgefangen und zur Seite abgeleitet, hier wie da sind die Arbeitsprozesse wie das grobe Abschlagen der Steine, das passende Zuschneiden, das Anbringen der Zierelemente und der Transport auf das Dach des Baues mittels Flaschenzug detailliert wiedergegeben. Nicht der vollendete Bau, sondern der Bauprozess – das historische Ereignis – sollte seine Wiedergabe finden und dem Betrachter einen möglichst authentischen Blick auf die

⁷⁵¹ Vgl. MAIO 1956, S. 175–200, Maio bezieht sich auf Seneca: *De clementia* I, 1–4.

⁷⁵² Vgl. MAIO 1956, S. 197–198.

⁷⁵³ Vgl. GIOVANNI ANTONIO SUMMONTE: *Historia della città e regno di Napoli*, Bd. 3, Neapel 1675, S. 507.

⁷⁵⁴ So schon CROCE 1942, S. 219 und TOSCANO 1999, S. 133. Dagegen sieht RICCARDO FILANGIERI: *Castel Nuovo. Reggia Angioina e Aragonese in Napoli*, 2. Auflage, Neapel 1964, S. 40 in dem Bau das Castel Nuovo.

⁷⁵⁵ „De aspero e duro sasso non pareno muri, ma prerutti monti ...“, vgl. MAIO 1956, S. 199.

⁷⁵⁶ Vgl. SUMMONTE 1675, S. 507.

⁷⁵⁷ Vgl. zum Baustellenmotiv in der Buchmalerei Kap. 2.2.2 und BINDING 2001.

⁷⁵⁸ Vgl. AVRIL 1984, S. 145 u. 177.

Baustelle gewährleisten, um die fürstliche Bautätigkeit zu dokumentieren, und zwar nicht an einem beliebigen Gebäude, sondern anhand der entscheidenden, identitätsstiftenden Bauten der Regierungszeiten Sigismondo Malatestas bzw. Ferrantes.

Gleich zu Beginn der *De maiestate* wird die *fortitudine* als eine der wichtigsten Tugenden abgehandelt.⁷⁵⁹ Im daran anknüpfenden *esempio* schildert Maio, wie Ferrante von drei Verschwörern in den Hinterhalt gelockt und getötet werden sollte. Heldenmutig verteidigt der König aber sein Leben und damit auch das Wohlergehen Neapels. Dieses historische Ereignis, das am 29. Mai 1460 in der Nähe von Teano stattfand,⁷⁶⁰ wird von Nardo Rapicano in einer panoramahaften Szene wiedergegeben (fol. 8r, Abb. 102). Ferrante, durch seine Zackenkrone am linken Bildrand leicht zu erkennen, attackiert in der Bildmitte einen seiner Widersacher, nämlich Marino Marzano, einen ihm feindlich gesonnenen Baron. Rechts sind die im Text genannten Mitverschwörer Giacomo di Montagano und Deifobo dell' Anguillara zu erkennen, bereit, in den Kampf einzuschreiten. Die Szene ist in einen weiten Landschaftsraum mit perspektivisch sich verjüngenden Bäumen, einem See, einer Gebirgskette und einer Stadtsilhouette eingespannt, vor der in einiger Distanz kleine Figuren zu erkennen sind. Die am Hof bestens bekannte Episode, die Giovanni Pontano in *De bello Neapolitano* übereinstimmend schildert, wird an dieser Stelle von Maio aufgefrischt. Dabei verschweigt uns der Autor allerdings, dass es sich bei besagtem Treffen um ein Kolloquium unter Gleichen gehandelt hat, denn auch Ferrante hatte zwei Begleiter an seiner Seite. Maio spricht im Text dagegen von einem unfairen Kampf, bei dem sich der König allein gegen drei Feinde zur Wehr setzen musste:

(...) El tuo animo intrepido a resistere, forte a defendere, ricco de valore e de recordato consiglio contra tanta perfidia e violente forza, uno contra tre, restoe inclito e vincitore rebottando in fuga loro perfida impresa.⁷⁶¹

Nardo Rapicano gibt uns die Szene in ihrem dramatischsten Augenblick wieder: Während sich in der Bildmitte Marino Marzano und Ferrante duellieren und der vergiftete Dolch, mit dem der König getötet werden sollte, bereits am Boden liegt, sind hinter einem Felsvorsprung am linken Bildrand die beiden Begleiter des Königs zu erkennen, die hier jedoch keine Anstalten machen, ihrem Herrn beizustehen, sondern die Flucht ergreifen, gerade so, als ob ihr Feigheit zum Heldenmut Ferrantes in Kontrast treten soll. Dabei wandelte Rapicano eine bildliche Vorlage leicht ab, die er am Bronzeturm des Castel Nuovo vorfinden konnte (Abb. 90). Dort begegnen uns die vier Reiter in ähnlicher Figurenkonstellation auf der vordersten Bildebene, während Ferrantes Begleiter im Hintergrund ihrem König eher zu Hilfe zu eilen scheinen als die Flucht zu ergreifen. Durch die geschickte Umgestaltung der bildparallel in den Raum gestellten Baumreihe des Bronzereliefs zu einer sich nach hinten öffnenden, tiefenräumlichen Staffelung in der Miniatur verstärkte Rapicano die Fluchtbewegung der Begleiter und den Eindruck des heroischen Einzelgefechts Ferrantes. Das Bild nimmt an dieser Stelle die Erzählung des Textes auf, steigert aber die Dramatik und schärft unter Rückgriff auf vorhandenes Bildmaterial den propagandistischen Kern des *esempio*. Durch den Einsatz genuin bildlicher Mittel schuf Rapicano parallel zum Text eine persuasive Interpretation des historischen Ereignisses.

Auf die Relieftafeln des Bronzeturms rekurriert noch eine andere Darstellung aus *De maiestate*: Um Ferrantes Sieg gegen die verfeindeten Barone bei Troia ins Bild zu setzen, lehnte sich Rapicano auf fol. 14r an die bekannte Darstellung Guglielmo Monacos an, der

⁷⁵⁹ Vgl. MAIO 1956, S. 26–34.

⁷⁶⁰ Davon berichtet SUMMONTE 1675, S. 279–282, vgl. auch aus heutiger Sicht den Beitrag von PATRIZIA SARDINA: *Marino Marzano*, in: DBI 71 (2008), S. 446–450.

⁷⁶¹ Vgl. MAIO 1956, S. 33–34.

die kulissenhaften Mauern der Stadt wie hier an den oberen Bildrand rückte, um davor viel Raum für die Schilderung der Schlacht zu schaffen (Abb. 91 u. 105). Infanterie und Kavallerie liefern sich im Vordergrund ein Gefecht, während im Mittelgrund kleinere Verfolgungsszenen das Auge auf sich ziehen. An einer Stelle zitiert Rapicano die im Werk Pisanellos häufig auftretende, verkürzt dargestellte Reitergruppe, die auch in den Bronzearbeiten Guglielmo Monacos Aufnahme fand (Abb. 95, 96 u. 105). Die Wahl des quadratischen Formates kann ebenfalls als Rekurs auf Bronzeturreliefs gelesen werden, deren suggestiv wirkende Szenen mit Pontanos evokativer Beschreibung in *De bello Neapolitano* und Porcellios Epos *De proelio apud Troiam* in Verbindung gebracht werden konnten. Dagegen fällt die Beschreibung der Ereignisse bei Maio viel nüchterner aus: Er gibt mit „avante le mura de la campestre Troia“⁷⁶² kurz den Ort des Geschehens an, um schließlich in direkter Ansprache – der Funktion eines Fürstenspiegels folgend – Ferrantes Befehlsgewalt, Weitsicht und Stärke zu preisen.

Rapicanos Spiel mit Nähe und Ferne im Bild, mit dem selektiven Ein- und Ausblenden historischen Geschehens, lässt sich leicht als ein rhetorischer Prozess beschreiben. Liefern einige Darstellungen einen Panoramablick aus der Vogelperspektive, um eine Bühne zu entwerfen, vor der sich ein komplexer Handlungsstrang vollzieht, so wählt der Buchmaler die Nahansicht, um entscheidende Momente aus der Vita Ferrantes bildlich zu konservieren. Die Belagerungszelte, die auf einigen Bildern (Abb. 104 u. 108) in weiter Ferne zu sehen waren, zieht Rapicano auf fol. 10v nah heran, um den Kniefall des opponierenden Barons Marino Marzano vor Ferrante zu dokumentieren, der seinem Feind – passend zum Thema des Kapitels – verzeiht (Abb. 103).⁷⁶³ Der Betrachter ist wie die gerüsteten Männer, die sich hinter dem König staffeln, Augenzeuge des frontal präsentierten Geschehens. Während in der rechten Bildhälfte die Nähe zum Auge gesucht wird, die dem Miniator viele Möglichkeiten zur detaillierten Verzierung der Zelte und der Kleidung erschloss, geht der Blick im linken Teil des Bildes in die Tiefe: Dort breitet sich ein geradezu flämischer Landschaftsprospekt aus, der durch einen Fluss und eine Brücke, die sich im Wasser spiegelt, weit in die Ferne gelenkt wird, wo eine Stadt und ein Gebirge zu erahnen sind.⁷⁶⁴

In bester ciceronianischer Tradition war dem Rhetorikexperten Maio, der am Fertigungsprozess der Handschrift mit Sicherheit beteiligt war, daran gelegen, ein Bild als Beweisstück für diese Tugendzuschreibungen auftreten zu lassen, durch das sich der Leser selbst ein Auge von Hergang und Ort des Geschehens machen konnte. Rapicanos dezidiert rhetorische Augenzeugenbilder illustrieren ein im Text kurz angesprochenes Ereignis nicht, sondern versuchen es als authentisches Beweismittel vorzuführen. Damit übernimmt das Bild die Funktion, die das *exemplum* in der Rede eines antiken Orators eingenommen hatte: Es sollte den Worten des Redners den nötigen Nachdruck verleihen, Evidenz herstellen und Überzeugung stiften.

Sinnbilder

Wurden in den bisher besprochenen Beispielen Ereignisse aus der jüngsten neapolitanischen Geschichte, bei denen Ferrante ein Hauptrolle spielte, als Dokumente der königlichen Tugendhaftigkeit aufgegriffen und im Bild präsentiert, so versucht Rapicano

⁷⁶² Vgl. MAIO 1956, S. 58.

⁷⁶³ Das mit *De non propulsare la iniuria* überschriebene zweite Kapitel befasst sich mit der Aussöhnung zwischen verfeindeten Parteien, um die Ungerechtigkeit nicht weiter zu fördern, dazu wird u. a. Cicero: *De officiis* I, 7 20–23 zitiert, vgl. MAIO 1956, S. 35–41.

⁷⁶⁴ AVRIL 1984, S. 177 hebt unter Verweis auf diese Darstellung den flämischen Stil der Miniaturen hervor, so auch Gennaro Toscano in KAT. ALL'OMBRA DEL VESUVIO 1990, S. 398.

in anderen Kapiteln Sinnbilder zu entwerfen, die den Gehalt eines *esempio* symbolisch fassen. Diese Gruppe von Miniaturen sollte also bewusst nicht den Eindruck „echter“, der Wirklichkeit abgeschauter Bilder erwecken, sondern einprägsame Tugendbilder konstruieren, die sich dem visuellen Gedächtnis des Lesers anheften.

Im fünften Kapitel kommt Maio auf die *constantia* – die Beständigkeit – zu sprechen. Der Text behandelt die unter Humanisten virulente Frage nach dem Umgang mit dem Schicksal, nach den Möglichkeiten der Einflussnahme auf Fortuna. Wem die Kriegserfolge zu Kopf steigen, der fordert Fortuna heraus, deshalb empfiehlt Maio dringend, Hochmut zu vermeiden. Als Kronzeuge tritt wieder Cicero auf, den Maio hier paraphrasiert:

Io farò come el bon navigante: concurrerò con lo tempo, non contrastando con la repugnante fortuna, la quale veggio quanto è dea legiera et imbecille; per questo lo animo fermo e grave la lassa frangere come la unda del mare in duro sasso.⁷⁶⁵

Fortuna gilt es also mit Ruhe und Geduld, nicht mit Übermut, zu begegnen. Der beständige, tugendsame Geist wird letztlich den Sieg über die launenhafte Fortuna herbeiführen, die wie die Welle an einer Klippe zerbricht. Das *esempio* bietet diesmal kein konkretes Ereignis aus der Vita des Königs, sondern spricht von den Fallen und Schicksalsschlägen, die Fortuna unserem Helden zugefügt hat: den Tod einiger Kinder, Bedrohungen des Königreiches etc. Aber Ferrante blieb weise, ruhig und zuversichtlich, darin – so Maio – hatte er mehr von einem Philosophen als von einem König:

(...) La tua incredibile saldezza in onne tempo fu eguale né mai la tua vela fu da prospero vento, né da ira de cielo si battuta che del suo ben governato temone mutasse el curso.⁷⁶⁶

Nardo Rapicano reagiert auf diese Worte mit einem Sinnbild (fol. 16r, Abb. 106). Der König sitzt in einem für seine Körpergröße viel zu kleinem Segelschiff, seine linke Hand hält das Steuer fest in der Hand. Das geblähte Segel und das gekräuselte Wasser vor dem Bug zeigen an, dass sich das Schiff in voller Fahrt befindet. Die Augen ruhig auf das Steuer gerichtet, lenkt der König sein Schiff „de core constante, de vulto severo“. Der „bon navigante“, der auf die Winde Fortunas mit *constantia* reagiert, wird hier bildlich zitiert. Fortuna, die launische Göttin, wird von den Humanisten nicht mehr im mittelalterlichen Sinne als Beherrscherin des menschlichen Schicksals, der man nur durch die Hinwendung zu Gott in die Speichen greifen könne, sondern als Personifikation der günstigen Gelegenheit gedeutet, welche durch *virtus* und *vita activa* zu ergreifen ist. Entsprechend verabschiedete man sich in der Renaissance von Darstellungen, die den Menschen passiv an ein Rad geklammert zeigen, das von der königlichen Fortuna in ständiger Bewegung gehalten wird.⁷⁶⁷ Besonders im politischen Denken gewinnt Fortuna als Gegenspielerin des tugendsam handelnden Regenten an Brisanz. Poggio Bracciolini schildert sie in *De varietate fortunae* als grausame, fallenstellende Kraft, der mit *virtus* beizukommen ist, während Panormita in *De dictis et factis Alphonsi regis* die *constanza* ins Spiel bringt, mit

⁷⁶⁵ Cicero: *Ad familiares*, IX, 16. Maio wandelt Cicero aber ab, in dem Brief an Papirius Paetus ist von keinem „bon navigante“ die Rede, die Stelle lautet: „Ita fit, ut et consiliorum superiorum conscientia et praesentis temporis moderatione me consoler et illam Acci similitudinem non iam ad invidiam, sed ad fortunam transferam, quam existimo levem et imbecillam ab animo firmo et gravi tamquam fluctum a saxo frangi oportere.“ Cicero bezieht sich auf ein Gleichnis aus der Tragödie *Oenomaus* des Accius, die nur in Fragmenten erhalten ist, vgl. MARCUS TULLIUS CICERO: *An seine Freunde*, hrsg. von Helmut Kasten, Zürich 1989, S. 522–525.

⁷⁶⁶ Vgl. MAIO 1956, S. 70.

⁷⁶⁷ Zur Verbildlichung der Fortuna im Mittelalter siehe EHRENGARD MEYER-LANDRUT: *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München/Berlin 1997, S. 37–134 und ALFRED DOREN: *Die Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 2 (1922/23), S. 71–144.

deren Hilfe König Alfonso das Schicksal stets überwinden konnte.⁷⁶⁸ Während Alfonso's Triumphzug durch Neapel am 26. Februar 1443 wurde eine allegorische Fortuna-Figur durch die Straßen gezogen, deren wallender, über die Stirn fallender Haarschopf ihr das Aussehen der *Ocasio* – der günstigen Gelegenheit – gab, die Alfonso zu ergreifen im Stande war.⁷⁶⁹ Enea Silvio Piccolomini greift 1444 in seiner Schrift *Somnium de fortuna* das Bild von König Alfonso als Bezwingen der Fortuna auf.⁷⁷⁰ Die Fortuna-Virtus-Kontroverse war damit in Neapel angekommen.

In Nardo Rapicanos Miniatur nimmt Ferrante die Eigenschaften seines Vaters als tugendsamer, auf die passende *occasio* wartende „Fortuna-Bezwingen“ auf, nur ist die Ikonografie hier völlig verändert. Statt der allegorischen Figur begegnet uns ein Segelboot, das auf eine Bildfindung zurückgeht, die Aby Warburg zuerst in der Imprese Giovanni Rucellais erkannte. Über einem Wappen und einem Helm ist ein Schiff zu sehen, auf dem eine nackte Figur einen Segel in den Wind hält – eine Anspielung auf die heidnische Göttin, die in der Antike auch Herrin über die Meereswinde war.⁷⁷¹ Giovanni Rucellais Sohn Bernardo nimmt auf einem Stich aus dem Jahr 1466 die Position der Fortuna mit dem Segeltuch ein und vertraut sich und seine Braut – wie uns eine Inschrift versichert – den Winden einer wohlgesonnenen Göttin an.⁷⁷² Warburg verstand das Segel als gelungene „Ausgleichsformel“ zwischen Gottvertrauen und Selbstvertrauen, als Versinnbildlichung eines „Konfliktes zwischen der Kraft der Einzelpersonlichkeit und rätselhaft zufälliger Schicksalsmacht“.⁷⁷³ Doch irrte Warburg, wenn er den Ursprung des Segel-Symbols auf Giovanni Rucellai und Marsilio Ficino zurückführt. Otto Pächt wies das lose Segel als Buchschmuck im Umfeld René d'Anjous nach, von wo es über die Familie Pazzi zu Beginn der 1440er Jahre nach Florenz gelangte.⁷⁷⁴ Zwei Medaillen Pisanellos, die für Leonello d'Este angefertigt wurden, machen die Symbolik zur gleichen Zeit in Ferrara heimisch. Sie zeigen auf den Rückseiten einen Mast mit geblähtem Segel. Der eine ist als bilddominierendes Element in die Mitte gesetzt und wird von zwei nackten Männern flankiert, der andere prangt an einem Pfeiler, vor dem ein Löwe und ein Cupido stehen (Abb. 113 u. 114). Eine für Leonello angefertigte Prachtausgabe von Titus Livius' *De bello punico* weist das Segel in der Buchmalerei nach (Abb. 115).⁷⁷⁵ Das Segel war also als

⁷⁶⁸ Poggio Bracciolini verfasste *De varietate fortunae* im Jahr 1448, wenige Jahre später bezog PANORMITA 1912, S. 23 die launische Göttin auf die Vita von Alfonso d' Aragona: „[Alfonso] führte diesen allerschwersten Krieg mit unglaublicher Hartnäckigkeit durch. Nach 22 Jahren hat er ihn zu glücklichem Ende geführt und allen Menschen ein Beispiel dafür gegeben, daß das Schicksal überwunden werden kann durch Geduld.“

⁷⁶⁹ Die Interpretation der Fortuna als *Occasio* mit der Beschreibung des Triumphzuges von Panormita bei HELAS 1999, S. 78–86 und Quelle LXII.

⁷⁷⁰ Enea Sylvio Piccolominis: *Somnium de fortuna*, in: Ders., *Opera omnia*, Basel 1571, S. 611–616.

⁷⁷¹ Die runde Imprese prangt am Palazzo Rucellai, die Fassade von Santa Maria Novella zeigt das bloße Segel, dessen Schnüre als „bewegtes Beiwerk“ an den Seiten dekorativ absteigen, vgl. ABY WARBURG: *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*, in: *Kunstwissenschaftliche Beiträge*. August Schmarsow gewidmet, Leipzig 1907, S. 129–152, hier S. 139–141.

⁷⁷² In der Inschrift heißt es: I[o] mi las[ci]o portare alla fortuna sperando alfin daver buona ventura (Ich lasse mich von der Fortuna tragen, hoffend, ein gutes Los zu haben).

⁷⁷³ WARBURG 1907, S. 139.

⁷⁷⁴ Vgl. OTTO PÄCHT: *René d'Anjou Studien I*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 33 (1973), S. 85–126, hier S. 124–126. Gleich neunmal findet sich das Segel in René's Stundenbuch, British Museum, Egerton Ms. 1070. Die florentinische Pazzi-Familie pflegte freundschaftliche Beziehungen zu René d'Anjou und nahm ihn nach seiner Flucht aus Neapel im Jahr 1442 in Florenz auf. Bei dieser Gelegenheit könnte den Pazzi die Imprese im Sinne einer Ordenszugehörigkeit verliehen worden sein, vgl. VOLKER HERZNER: *Die Segel-Imprese der Familie Pazzi*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20 (1976), S. 13–32.

⁷⁷⁵ Titus Livius: *De bello punico*, Dritte Dekade, französische Privatsammlung. Als Schreiber zeichnete Giovanni di Magonza verantwortlich, die Dekorationen sind von Marco dell'Avogaro (1450), das Segel auf der oberen Bordüre des Frontispiz, fol. 9r, vgl. dazu FEDERICA TONIOLO: *I miniatori estensi*, in: Hermann

Symbol der Fortuna bekannt, doch fehlt uns noch eine Verbindung, die dessen Gebrauch im Sinne politischer Herrschaft erklärbar macht.

Man ist versucht, die Medaillen mit den *Intercoenales* Leon Battista Albertis oder seinem zynischen *Momus* in Verbindung zu bringen, in denen der Humanist Schiffe mit Königreichen vergleicht, die den widrigen Witterungen Fortunas ausgesetzt sind. Die Steuermänner sind die Regenten, die *virtus* besitzen müssen, um das Schiff an Klippen und Stromschnellen vorbei zu manövrieren und so dem Reich Ruhe und Frieden bescheren.⁷⁷⁶

Die Referenz ist hier wiederum der „gute Steuermann“, den bereits Platon in seiner Staatstheorie als Gleichnis anführt, womit auch das Rätsel um die Miniatur Rapicanos geknackt wäre.⁷⁷⁷ Alberti orientierte sich in moralphilosophischen Fragen sowohl an Platon als auch an Cicero, dessen *Ad familiares*, aus der Maio in *De maiestate* zitiert, zur wichtigsten Referenz von *Della famiglia* wurden, wo Alberti das Gleichnis vom Steuermann aufnimmt.⁷⁷⁸ Seine engen Kontakte zum Haus der Este – Alberti widmete Leonello mehrere seiner Traktate⁷⁷⁹ – oder zu Giovanni Rucellai mögen zur Verbreitung des nunmehr politisch konnotierten Segel-Symbols beigetragen haben. Über die Medaillen Pisanellos gelangte das Segel zurück nach Neapel, wo es unter René d’Anjou schon einmal beheimatet gewesen war und nun auf die Herrschaft Ferrantes Bezug nahm. Als königlicher Steuermann hält Ferrante in der Miniatur das Ruder in der Hand und lässt sich dabei ebenso wenig aus der Ruhe bringen wie der kleine Angler am unteren Bildrand, der als zusätzliche Visualisierung der *constanza*, die der Fortuna trotz, ins Bild gebracht wird.⁷⁸⁰

Julius Hermann, *La miniatura estense*, Modena 1994 (Wien 1900), S. 207–253, hier S. 249, vgl. auch Federica Toniolo in *KAT. LE MUSE* 1991, Bd. 1, S. 129–132, Kat.-Nr. 30.

⁷⁷⁶ Alberti kommt im Abschnitt *Fatum et fortuna* seiner *Intercoenales* darauf zu sprechen, vgl. die Ausgabe LEON BATTISTA ALBERTI: *Intercoenales*, hrsg. von Franco Bacchelli und Luca D’Ascia, Bologna 2003, S. 43–57, besonders S. 48–51. Albertis skeptischer Blick auf die Tugendhaftigkeit des Menschen kommt im *Momus*, Kap. 4 mit Blick auf die Metapher des Staatsschiffes zum Tragen, das sich als durch Laster und Trug verkommenes Piratenschiff entpuppt, vgl. LEON BATTISTA ALBERTI: *Momus oder vom Fürsten. Momus seu de principe*, hrsg. von Michaela Boenke (= Humanistische Bibliothek, hrsg. von Eckhard Keßler, Reihe II, Bd. 29), München 1993, S. 371–379. POLLARD 2007, S. 17–18, Kat.-Nr. 10 sieht im Segel – der Autor führt sie als Leonellos Lieblingsimprese an – eine Allusion auf die gute Regierung des Marchese.

⁷⁷⁷ Platon: *Politeia* VI, 4, vgl. PLATON: *Der Staat*, hrsg. von Otto Apelt, Hamburg 1998, S. 232–233 u. 322. Cicero bedient sich ebenfalls dieses Gleichnisses, vgl. *De re publica* 1, 51. Zum ideengeschichtlichen Bild des Staatsschiffes und der Möglichkeit des Untergangs vgl. HANS BLUMENBERG: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1979.

⁷⁷⁸ In *Della famiglia* heißt es: „Er [der Hausvater] muss verstehen, mit dem Wehen der Volksstimmung, mit den Wellen der Gunst seiner Mitbürger in den Hafen der Ehre, der Geltung und des Ansehens zu steuern, und sich dort zu halten wissen, zu Zeiten die Segel einzuziehen und wieder auszuspannen und in Stürmen, bei solcherlei Schicksalen und bejammernswerten Schiffsbrüchen (...) den Mut der jungen Leute aufrecht zu erhalten, sie nicht vor dem Winde des Schicksals treiben zu lassen (...). Auch bei Ruhe und Windstille des Glückes, und um so mehr in stürmischen Zeiten, gilt es, niemals das Steuerruder der Vernunft und der Lebensgrundsätze aus dem Händen zu geben (...). Er muss sich da als kundiger und geübter Seemann bewähren (...).“ Vgl. LEON BATTISTA ALBERTI: *Della famiglia. Über das Hauswesen*, München 1986, S. 21. Der verfolgte Weg bei der Entstehung des Segels über Alberti findet Bestätigung darin, dass sowohl am Palazzo Rucellai als auch an der Fassade von Santa Maria Novella, also den beiden im Auftrag Giovanni Rucellais entstandenen Bauprojekten Albertis, das Segel zu finden ist.

⁷⁷⁹ Darunter *Theogenius* (1441), worin Alberti den Fürsten in die Fortuna-Virtus-Problematik einführt, vgl. zu dem Manuskript HERMANN 1984, S. 74, und *De equo animante*, einem Traktat über Pferdehaltung, das zeitgleich zu Albertis Engagement als Berater der Arbeiten am Reiterstandbildes Niccolos III. entstand (1443), dazu ALBERTI 1991a.

⁷⁸⁰ Eine 1431 in Rom entstandene Skizze Pisanellos, die Giotto’s *Navicella* aufnimmt, zeigt das in Seenot geratene Boot mit den Jüngern und am linken Rand ebenfalls einen Angler. CORDELLIER 1996, S. 154, Kat.-Nr. 84 geht davon aus, dass Pisanellos Skizze in Zusammenhang mit der Beschreibung der *Navicella* durch Albert (De pictura 42), der sich zeitgleich in Rom aufhielt, zu sehen ist, der Maler „a regardé Giotto avec les yeux d’Alberti“. Albertis Beschreibung übernimmt Motive einer Ekphrasis: „Ruhm erlangt hat auch jenes ‚Schiff‘ in Rom, auf dem unser toscanischer Maler Giotto die Elf dargestellt hat: von Furcht und Staunen

Eine weitere allegorische Darstellung begegnet in Kapitel 17, wo Maio über die *pietà* – hier als Barmherzigkeit verstanden – zu dozieren verspricht. Eine weibliche, in ein schwarz-weißes Kleid gehüllte Figur hält in der rechten Hand die Klinge eines senkrecht nach oben ragenden Schwertes, mit der Linken weist sie auf einen nebenstehenden leeren Thron, der mit vier Löwenhäuptern verziert ist und mit Zepter und Reichsapfel die königliche Insignien bereithält (Abb. 110). Figur und Thron werden durch zwei schmale Säulen einer Loggia, die den Bildraum gliedert, voneinander geschieden. Hinter der botticellesken Dame erstreckt sich eine weite bergige Landschaft, während der auf einem Podest stehende Thron von einem grünen Vorhang und einer Nische hinterfangen wird.

Bei der weiblichen Gestalt handelt es sich um Justitia, von der im nebenstehenden Text mehrfach die Rede ist. Maio mahnt an, dass die *pietà* stets von der *justizia* begleitet sein muss, die in der Hand eines weisen Herrschers zu liegen habe.⁷⁸¹ Den entscheidenden Bezugspunkt zum Bild scheint folgende Zeile zu liefern: „Chi abastaria ad osservare quello che le sante lege commandando senza la iusta spata del bon principe?“⁷⁸² Justitia wartet im Bild gleichsam auf den „bon principe“, dem sie die „iusta spata“ vertrauensvoll in die Hände legen kann. Ihr Zeigegestus weist auf die Unhintergebarkeit der Gerechtigkeit innerhalb politischer Herrschaft hin, denn der Weg auf den leeren Thron führt zwingend über Justitia, und nur derjenige darf den Thron besteigen, der sich vor ihr als gerechter Fürst erwiesen hat. Das Bild versinnbildlicht diesen Zusammenhang, der im Verlauf des Kapitels durch weitere Miniaturen zur Rechtsprechung detailliert ausgeführt wird.⁷⁸³

Viele der Bilder nehmen aufeinander Bezug, so auch die Darstellung auf fol. 27r, auf dem der Thron mit den Löwenhäuptern, der in der soeben besprochenen Miniatur noch von Justitia bewacht wurde, von Ferrante besetzt ist (Abb. 107).⁷⁸⁴ Der König wurde von Rapicano mittig auf einem Podest platziert, während sich zu beiden Seiten Hofangehörige und Gesandte versammelt haben. Ein Landschaftsausblick, der von einem hoch aufragenden Baldachin unterbrochen wird, öffnet die Szene nach hinten. Zwei gestenreich auftretende Männer am linken und rechten Bildrand, die auf die Handlung in der Mitte verweisen, ziehen die Blicke der Anwesenden auf sich. Die beiden Männer treten als Gelehrte auf, die wie Maio über moralphilosophische Fragen – hier über die *gratitudine* – disputieren. Rhetorische Herleitung der Tugenden und *esempio* wurden hier im Bild gekonnt synchronisiert: Ferrante ist gerade im Begriff, dem vor ihm knienden Neffen Pius' II., Antonio Piccolomini, aus Dankbarkeit für päpstliche Hilfeleistungen Land und Titel zu

erschüttert wegen ihres Gefährten, den sie über die Wogen schreiten sahen, wobei jeder für sich – auf dem Gesicht und am ganzen Körper – sein eigentümliches Kennzeichen der Bestürzung vorweist, und zwar so, dass an den Einzelnen je die einzelnen Gefühlsregungen sichtbar werden“. Zu dem verlorenen, ehemals an der Außenfassade von Alt St.-Peter zu bewundernden Monumentalbild vgl. HELMTRUD KÖHREN-JANSEN: *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte* (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, hrsg. von Christoph Luitpold Frommel und Matthias Winner, Bd. 8), Worms 1993, bes. S. 223–245. Der Angler, der bei Giotto nicht auftritt, wird bereits in Andrea di Bonaiutos Fresko im Gewölbe der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella in Florenz angeführt, das das Motiv der *Navicella* übernimmt.

⁷⁸¹ Vgl. MAIO 1956, S. 201–213.

⁷⁸² Vgl. MAIO 1956, S. 202.

⁷⁸³ Es finden sich drei Miniaturen, die Rechtsprechungen behandeln: Bestrafung von Glücksspiel (fol. 52r), Bestrafung durch Handabschlagen (fol. 52v), Abtransport der Verurteilten vor dem Castel Nuovo (fol. 52v). Eine weitere Miniatur gibt mit dem Diamantenberg ein von den Aragonesen häufig verwendetes Emblem wieder, welches für königliche Freigiebigkeit steht (fol. 53r); das letzte Bild könnte auf die im Text beschriebene Utopie eines gerechten Staates anspielen, bei dem jeder Mensch vor dem Schwert des Königs gleich ist. Es zeigt einen Satyrn, der ein Feld pflügt, davor sind ein Fuchs, ein Schaf, ein Hase und ein Hund zu sehen, die in friedlicher Eintracht leben (fol. 53v).

⁷⁸⁴ Auf fol. 26r findet sich der Thron seitlich wieder, weitere Miniaturen zeigen den König auf andersartig geformten Thronen sitzen, fol. 23v u. 41r.

übertragen.⁷⁸⁵ Durch die räumliche Anordnung von oben und unten gelingt es der Darstellung, die sowohl Sinnbild königlicher *gratitudine* als auch Augenzeuge eines „wahren“ Geschehens bei Hof ist, zusätzliche Bedeutungsschichten über Macht und Subordination freizulegen. Eine ähnliche Raumaufteilung zeigt die Darstellung in Giuniano Maios berühmten Werk *De priscorum proprietate verborum*: Der zentral thronende König wurde hier in einem Rundbild vor versammeltem Hof genau in dem Moment präsentiert, als er das Werk aus den Händen des vor ihm knienden Maio überreicht bekommt (Abb. 116).⁷⁸⁶ Auf raffinierte Weise wurde der Gelehrtenkreis, in dessen Zirkel das rhetorische Lehrbuch Verwendung finden sollte, hier selbst thematisiert und nebenbei ein Sinnbild für die Bedeutung von Schrift und Sprache am neapolitanischen Hof geschaffen.

Visuelle Evidenz

Bei dem Pariser Manuskript der *De maiestate* handelt es sich um eine panegyrische Tugendschrift, in der die Bilder von Beginn an in den rhetorischen Argumentationsprozess mit einbezogen wurden, oder anders formuliert: Ohne die Bilder würde dem Text die entscheidende Beweiskraft fehlen. Giuniano Maio, einer der besten Kenner antiker Rhetorik seiner Zeit, wusste von der persuasiven Kraft des Visuellen. Auch Quintilian bezieht sich darauf, wenn er dem Redner größten Erfolg verspricht, der seinen Ausführungen ein „glaubhaftes Bild hinzufügt, das den Zuhörer gleichsam gegenwärtig in den Vorgang zu versetzen scheint (...)“⁷⁸⁷. Mit Hilfe der Bilder erlangen Ereignisse der jüngsten aragonesischen Geschichte Präsenz, sie werden dem Lesepublikum vor Augen geführt, als ob sie historisches Geschehen dokumentieren und verifizieren könnten. Der Buchmaler – Nardo Rapicano – tritt dabei wie der antike Orator als Zeuge auf, der vorgibt, bei den historischen Geschehnissen zugegen gewesen zu sein und der seine Augenzeugenschaft auf das für alle einsehbare Bild überträgt. Bild und Text bedingen sich dabei gegenseitig, indem das *exemplum*, dem in der antiken Rhetoriktheorie bereits eine visuelle, veranschaulichende Eigenschaft zugesprochen wird, durch die Miniatur aufgenommen und in ein wirkliches Bild übertragen wird. Das Bild gibt dem Text wiederum Glaubhaftigkeit und Evidenz zurück, da sich die theoretischen Tugendherleitungen bereits in der Realität – im Leben Ferrantes – nachweisen ließen.

Überhaupt wird mit den Bildern der *De maiestate* noch einmal die neapolitanische Tradition visueller Historiografie, die mit den Disziplinen Rhetorik und Poesie eng verknüpft war,⁷⁸⁸ in Anschlag gebracht, und das zu einem Zeitpunkt, als sich die Regentschaft des spanischstämmigen Königshauses nach über 50 Jahren Herrschaft dem Ende zuneigte. Facios Bewunderung der wie lebendig wirkenden Bilder Jan van Eycks in *De viris illustribus* finden einen Reflex in den nordalpin inspirierten Miniaturen Rapicanos, die sich durch weite Landschaftshintergründe auszeichnen und den Anspruch erheben, der Wirklichkeit abgeschaut, veristische Bilder zu sein (Abb. 102–105). Der Wechsel von auf Fernsicht hin angelegten Szenen mit kleinen Figuren (Abb. 108) und nahansichtigen Bildern, bei denen Ferrante gleichsam an das Betrachterauge herangezogen wird (Abb. 103), entspricht der ekphrastischen Bildbeobachtung Facios genauso wie der selektiven

⁷⁸⁵ Am 23. Mai 1461 übertrug Ferrante dem jungen Antonio, der zuvor mit Maria, einer illegitimen Tochter des Königs, vermählt wurde, das Herzogtum Amalfi, vgl. ALAN RYDER: *Ferdinando I. (Ferrante) d'Aragona*, in: DBI 46 (1996), S. 174–189, hier S. 178.

⁷⁸⁶ Giuniano Maio: *De priscorum proprietate verborum*, Paris, BnF, Rés. X. 132, fol. 1v. Die Miniatur stammt aus der Werkstatt Cola Rapicanos, vgl. TOSCANO 1998, S. 554–556. Das 1475 erschienene Werk gilt als eines der ersten lateinischen Wörterbücher, darüber hinaus verzeichnet es Zitate antiker Autoren. Es zählt außerdem zu den ersten gedruckten Werken in Neapel.

⁷⁸⁷ Quintilian: *Institutio oratoria* IV, 2, 123, Bd. 1, S. 484–485, vgl. auch in dieser Arbeit Kap. 1.1.2.

⁷⁸⁸ Dazu Ernesto Grassi in PONTANO 1984, S. 7–27.

historiografischen Erzählweise Pontanos in *De bello Neapolitano*, der wie ein Augenzeuge über Geschichte schrieb.⁷⁸⁹ Wechselnde Perspektiven wurden bewusst als Authentizitätssteigerndes Mittel eingesetzt. Nicht zufällig wurde das quadratische Format – ein für die Präsentation von Zeitgeschichte offenbar adäquates Maß – von den Bronzetoren am Castel Nuovo (Abb. 89–94) übernommen. Und auch die Miniaturen der *Hesperis* weisen dieses Maß auf (Abb. 18–37).

Auch die Sinnbilder lassen sich als rhetorische Bilder begreifen, als Gleichnisse für Sachverhalte, die – wie nachgewiesen wurde – im Fokus moralphilosophischer Debatten führender Humanisten standen. Rapicano entwarf sie unter mnemotechnischen Prämissen als Symbole, die sich dem visuellen Gedächtnis leicht anheften ließen. Ihr Inhalt steht in engem Zusammenhang zu Medaillen, auf deren Rückseiten sich nicht selten allegorische Darstellungen fürstlicher Tugenden befinden. Standen in den Manuskripten der Fürstenspiegel Carafas und Pontanos noch die Kardinalstugenden im Zentrum des Bildschmucks, so wurde der Tugendkanon in *De maiestate* um spezielle, das Hofleben im späten Quattrocento bestimmende Tugenden erweitert und dem Buchmaler neue Bildfindungen abverlangt. Die Vorstellungskraft des Lesers gelangte während Maios abstrakter Beschreibung solcher Tugenden wie der Verachtung der Feigheit, der Liebe zur Wahrheit oder der Anspruchslosigkeit an ihre Grenzen, weshalb Cicero Bilder empfahl, um Dinge, die „wir durch Denken kaum erfassen können, gleichsam durch Anschauung [zu] behalten“.⁷⁹⁰

Maio weist gleich zu Beginn seines Traktates darauf hin, dass für ihn die Erfahrung mehr zählt als das Wissen, viele seiner Ratschläge haben tatsächlich eine praktische Ausrichtung, weshalb man nach der Wiederentdeckung des Werkes im späten 19. Jahrhundert der Meinung war, einen wichtigen Vorläufer von Machiavellis *Il principe* in den Händen zu halten.⁷⁹¹ Eine solche Lesart verkennt jedoch, dass die meisten Tugenden ihre Begründung bei den antiken Instanzen, allen voran Aristoteles und Cicero, suchen, was bereits in den Fürstenspiegeln des Mittelalters gängige Praxis war. Innovativ sind hingegen die Passagen, in denen Maio die *maiestas*, also das bereits in Pontanos *De principe* hervorgehobene Auftreten des Fürsten, facettenreich beleuchtet. Der Regent müsse, so heißt es im Abschnitt über die *Magnificentia*, eine visuelle Würde entfalten, die sowohl den Pöbel als auch den anspruchsvollen Geist erfreuen, um jene von der Aura des Herrschers einzunehmen. Maio empfiehlt Feste und Wettkämpfe mit ephemeren Dekorationen, Jagden, den Bau von Palästen und Theatern, das Tragen kostbarer Kleider, die Ausstattung des Palastes mit Tapisserien, Gemälden und Skulpturen sowie das Sammeln von Gemmen.⁷⁹² Damit kommt Maio den rhetorischen und inszenatorischen Bedürfnissen eines Herrschers an der Wende zum 16. Jahrhunderts entgegen und liefert ein „up-to-date portrait of the ideal prince“.⁷⁹³ Das spezielle neapolitanische Klima einer intellektuellen Zusammenarbeit von Historikern, politischen Beratern und Künstlern mag hier – anders als etwa in Florenz – zum entschiedenen Ausschlagen des Pendels in Richtung Außenwirkung des Herrschers geführt haben.

⁷⁸⁹ Facio schreibt über das *Frauenbad* Jan van Eycks: „Es gibt dort Pferde zu sehen, winzige Männerfiguren, Berge, Baumgruppen, kleine Ortschaften und Schlösser, die mit solcher Kunstfertigkeit ausgeführt sind, das man meint, sie seien 50 Meilen voneinander getrennt.“ Bei der Beschreibung des Eyckschen *Lomellini Triptychon* kommt Facio explizit auf das Spiel von Ferne und Nähe zu sprechen, vgl. Kap. 3.3.3.

⁷⁹⁰ Cicero: *De oratore* II, 357–358, dazu möge man Bilder benutzen, die „lebendig und markant, charakteristisch, nahe liegend und ansprechend“ sind, „entsprechend der Methode eines meisterlichen Malers“, zur Mnemotechnik oder zur Erinnerungsfunktion des Bildes auch Quintilian: *Institutio oratoria* XI, 2, 20.

⁷⁹¹ MAIO 1956, S. 1: „Imperò che la scienza sape ben dire, la pratica sape multo migliore fare.“ LOJACONO 1891 lobt das Werk seines politischen Realismus wegen.

⁷⁹² Vgl. MAIO 1956, S. 223–231.

⁷⁹³ BENTLEY 1988, S. 208.

3.6 Die humanistische Historiografie in Neapel und die Bilder – ein Fazit

Das Urteil Baxandalls über Guarinos Einfluss auf die Entwicklung visueller Medien in Ferrara, dessen bisweilen pejoratives Sprechen über die Bildkünste weniger einen abwehrenden Block als vielmehr eine produktive Blende darstelle, kann auch über Valla, Facio, Panormita, Pontano und Maio gefällt werden.⁷⁹⁴ Als Humanisten waren sie von der Überlegenheit des Wortes überzeugt, wussten aber durch ihr Studium der Rhetorik, die als Grunddisziplin der Historiografie, der Dichtung und der Traktatliteratur gelten konnte, von der unhintergehbaren Evidenz des Visuellen. Bildmedien waren an Beglaubigungs- und Erinnerungsprozessen beteiligt, die für das neapolitanische Königshaus von vitalem Interesse waren. Im Fokus der Bilder, die in einem direkten Zusammenhang mit der geschilderten Entwicklung der neapolitanischen Historiografie gesehen werden müssen, stand dabei die jüngste Geschichte Neapels.

Es ist bedauerlich, dass eine große Anzahl der Kunstwerke verloren gegangen ist, so dass wir nur über einen höchst unvollständigen Einblick in das Kunstschaffen Neapels unter den Aragonesen verfügen. Zudem muss an die außerordentlich reiche Festkultur Neapels erinnert werden, für die viele ephemere Werke geschaffen wurden, von denen wir heute kaum mehr eine Vorstellung haben. Erhalten sind unter den Kunstwerken zeithistorischen Inhaltes die großformatigen Reliefs am Triumphbogen des Castel Nuovo, zwei Supraportenreliefs, zwei Reiterbilder an Stadttoren, die Bronzetore, mehrere Büsten, zahlreiche Münzen und Medaillen, einige Cassoni und die vielfältigen Bilder in Büchern, die – da sie in direktem Kontakt zu humanistischen Texten stehen – vielleicht die größte Suggestionskraft unter allen Bildmedien entfalten können. Von den zahlreichen Fresken ist kaum noch eine Spur erhalten: Lorenzo Valla berichtet von historischen Darstellungen, die im Castel Capuano entstehen sollten, darunter ein Reiterbild Alfonsos, umgeben von vier Tugenden, für die Valla je einen Vers verfasste.⁷⁹⁵ Vasari weiß von ausführlichen Freskenzyklen in der Villa di Poggioreale, für die in den letzten beiden Dekaden des 15. Jahrhunderts die florentinischen Brüder Pietro und Ippolito Donzello unter Alfonso II. verantwortlich zeichneten. Auf „quadri ben grandi“ entstand einer der größten historischen Bilderzyklen des Quattrocento, auf dem Szenen aus den Baronenkriegen zu sehen waren, darunter Schlachten und Porträts „a misura del naturale“.⁷⁹⁶ Im Hof der Villa gab es neben antiken Skulpturen Statuen mit den Repräsentanten der Herrscherfamilie zu bestaunen.⁷⁹⁷ Ganze Raumfolgen wurden in der Villa La Duchesca mit Bildern aus der jüngsten Geschichte der Dynastie freskiert. Darunter fand sich auch die Szene mit dem von Marino Marzano verübtem Attentat auf Ferrante (1460), für die Costanzo de Moysis den Auftrag erhielt.⁷⁹⁸ Womöglich fand Nardo Rapicano für die Miniaturen der *De maiestate* in den Fresken der zeitgleich entstandenen Villen eine Inspirationsquelle.

Es ist bemerkenswert, dass die ersten zeithistorischen Bilderzyklen nicht an den norditalienischen Höfen, sondern im Süden Italiens entwickelt wurden. Am kosmopolitischen Hof der Aragonesen hat sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts aus einem forcierten historiografischen Bedürfnis heraus eine Bild- und Buchkultur etabliert, bei der sich das Auge am Prozess der Erzählung und Beglaubigung von Geschichte beteiligen konnte, denn

⁷⁹⁴ Vgl. BAXANDALL 1965, S. 189.

⁷⁹⁵ Valla äußert sich dazu in einem Brief, den BAXANDALL 1971, S. 174–176, Dokument XIX wiedergibt.

⁷⁹⁶ Mit der Zerstörung der Villa Poggioreale im Jahr 1789 verschwanden die Fresken, die von GIORGIO VASARI: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Bd. 2, Florenz 1878, S. 470 in der Vita Giuliano da Maianos, dem Architekten der Villa, kurz gestreift werden, vgl. auch den Kommentar von Gaetano Milanese, ebd., S. 484–485, in dem „fatti di quel re [Ferrante] nella guerra contro i Baroni“ als deren Inhalt ausgewiesen werden, vgl. auch GEORGE L. HERSEY: *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485–1495*, New Haven und London 1969, S. 65 und KLIEMANN 1993, S. 13.

⁷⁹⁷ Vgl. HERSEY 1969, S. 65.

⁷⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 71.

– das wussten die humanistischen Berater am Hof – ein Bild konnte Kräfte entfalten, die keinem Text innewohnen.

4. Reiterbilder



4. Reiterbilder

4.1 Der Herrscher zu Pferde

Zum beliebtesten Motiv innerhalb der Buchmalerei, das die Sichtbarkeit eines zeitgenössischen Regenten herzustellen vermochte, entwickelte sich seit den 1440er Jahren das Reiterbild. Offenkundig war es ein spezielles antiquarisches Interesse der Renaissanceherrscher und der Wunsch nach visualisierter *virtus militaris*, die das Reiterbild in einem Zeitraum von gut fünfzig Jahren zu einer hofübergreifenden Modeerscheinung machten. Es handelt sich bei diesen Bildern um kleinformatige Buchmalereien, die einen gerüsteten Reiter auf einem Pferd zeigen, das sich zum linken oder zum rechten Bildrand oder aus dem Bild heraus auf den Betrachter zubewegt. Durch ihre konkrete Verwobenheit mit Texten auf der aufgeschlagenen Buchseite sind die Bilder stärker in ideengeschichtliche und theoretische Kontexte eingebunden als andere Reiterdarstellungen in Fresken, Monumenten oder auf Medaillen. Mit diesen Medien stehen sie zwar – wie zu zeigen sein wird – in einem klar fassbaren Austauschverhältnis, beanspruchen für sich aber eine eigene Tradition.⁷⁹⁹

Das Reiterbild wurde als eigenständige Bildgattung in der Antike erfunden und führte im Mittelalter ein reiches Nachleben.⁸⁰⁰ Während in Rom und in anderen Orten des Imperiums Reitermonumente zu Ehren hervorragender Regenten und Heerführer errichtet wurden, war dem italienischen Mittelalter das Reiterbild als Medium der *superbia* verdächtig, weshalb es sich nur für verstorbene Herrscher und Feldherren eignete, an deren Grabmälern es als Monument oder Relief Anwendung fand.⁸⁰¹ Als Erinnerungsbilder erfüllten sie – wie die drei dynastischen Gräber der Scaliger in Verona – die Funktion der *memoria* an ein weises militärisches Regiment. Die republikanischen Reiterbilder des frühen Quattrocento hielten an diesen Vorgaben fest.⁸⁰²

Weitaus verbreiteter waren Reiterbilder auf Münzen und Siegeln, die bei Monarchen, Adligen und Edelleuten seit dem 11. Jahrhundert europaweit in Mode kamen (Abb. 117).⁸⁰³ Auch diese kleinformatigen Medien konnten sich auf antike Vorläufer berufen. Narrative Reiterbilder finden sich auf den Rückseiten makedonischer Münzen aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. und sind im römischen Kaiserreich, wo sie etwa bei Trajan in kaum zu überschauender Zahl Verwendung fanden, zunehmend militärisch konnotiert (Abb. 118 u.

⁷⁹⁹ In der Literatur zur politischen Ikonografie und zu Reiterbildern in der Renaissance wurden die hier erstmals vorgestellten Bilder kaum in Betracht gezogen. Eine 2010 zum Thema Reiterbild erschienene Dissertation von Raphael Beuing handelt zwar Grabmonumente, freie Standbilder, Fresken und Medaillen ab, erwähnt die Miniaturen aber an keiner Stelle, vgl. BEUING 2010.

⁸⁰⁰ Zum Reiterbild der Antike vgl. JOHANNES BERGEMANN: *Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich*, Mainz 1990 (Diss. München 1987). Das Reiterbild der Signorien und Kommunen beleuchtet PETER SEILER: *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1989. Einen weiteren Kontext zu Pferden und Reiterbildern in der Renaissance spannt CHRISTIAN JASER: *Racehorses and the Competitive Representation of Italian Renaissance Courts: Infrastructure, Media, and Centaurs*, in: *Animals and Courts*, hrsg. von Mark Hengerer and Nadir Weber, Berlin 2020, S. 175–194.

⁸⁰¹ Einige Reiterbilder des italienischen 13. und 14. Jahrhunderts haben sich auch als Relief an Palastfassaden oder im Fresko erhalten, vgl. BEUING 2010, S. 39–41.

⁸⁰² Zu nennen sind hier die Reiterstatuen der Grabmonumente Cortesia da Seregos (Verona, S. Anastasia), Spinetta Malaspinas (ehemals in Verona, S. Giovanni in Sacco) und Paolo Savellis (Venedig, S. Maria Gloriosa Frari).

⁸⁰³ Zur Tradition der Reiterbilder auf Siegeln vgl. WILFRIED SCHÖNTAG: *Das Reitersiegel als Rechtssymbol und Darstellung ritterlichen Selbstverständnisses. Fahnenlanze, Banner und Schwert auf Reitersiegeln des 12. und 13. Jahrhunderts vor allem südwestdeutscher Adelsfamilien*, in: *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie*. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum 65. Geburtstag, hg. von Konrad Krimm und Herwig John, Sigmaringen 1997, S. 79–124, hier S. 79–81. Zu den Münzen vgl. BERND KLUGE: *Numismatik des Mittelalters*, Berlin/Wien 2007, S. 139 u. Abb. 927.

119).⁸⁰⁴ Ihr mobiler Charakter sicherte den mittelalterlichen Münzbildern und den Reitersiegeln, die als Rechtssymbol eingesetzt wurden, einen breiten Adressatenkreis, der die klare Bildsprache leicht zu lesen verstand. Ein auf dem Pferd sitzender Reiter hält einen Wappenschild in der linken Hand, während die Rechte die Lanze trägt. Seit etwa 1140 wird die Lanze durch das kraftvoll geschwungene Schwert abgelöst, das im Verbund mit dem vorwärts preschenden Ross den militärischen Habitus der Gruppe unterstreichen soll. Im Schwert manifestiert sich sowohl die Macht des Heerführers als auch die weltliche Gewalt des Reiters. In dieser Form konnte sich das Reitermotiv auf Münzen und Siegeln im Quattrocento halten, wo es gegen Ende des Jahrhunderts etwa von Ludovico Sforza weiterverwendet wurde (Abb. 120).⁸⁰⁵

Die im Folgenden vorgestellten kleinformatigen Reiterbilder lassen sich erst dann umfassend verstehen, wenn man sie zu beiden Traditionslinien – dem Monument und dem Münzbild – in Beziehung setzt. Bis in die frühen 1470er Jahre blieb der auf Münzen und Siegeln vorgeprägte Typ des ritterlichen Reiterbildes für die Buchmalerei verbindlich. Die Monumentalisierung und Antikisierung der Darstellung setzte erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts ein und geht mit dem Wunsch der Renaissanceherrscher einher, das gefällige Bild eines antiken Triumphators auf sich oder auf einen Vorfahren zu projizieren. Der Herrscher ist während des Lesens mittels seines Bildes, das sich fast immer zu Beginn des Textes befindet, stets „anwesend“. In einer Initiale oder ganzseitig auf dem ersten Blatt der Handschrift abgebildet, reitet er in den Text hinein, stimmt den Leser auf den Inhalt der antiken oder historiografischen Schriften ein, in denen er meist als Protagonist auftritt, und besetzt vorab Deutungsmöglichkeiten. Neben der *Deixis*, dem Zeigen des Herrschers, ist das Reiterbild in der Lage, subtile Botschaften zu versenden und zeitüberspannende Bezugnahmen herzustellen, da das Buch als exklusives Medium nur einem ausgewählten Rezipientenkreis zugänglich war.

4.2 Das ritterliche Reiterbild

4.2.1 Die Visconti-Reiterbilder im *Semideus* des Catone Sacco

Gian Galeazzo Visconti ist in einem von Catone Sacco um 1435 verfassten Militärtraktat, einem Teil der politischen Abhandlung *Semideus*, als Ritter wiedergegeben, der seinen Kopf weit in den Nacken legt, um den Segensgestus des Christusknaben, der mit seiner Mutter am oberen rechten Rand der Buchseite in einer Aureole erscheint, entgegennehmen zu können (fol. 39r, Abb. 121).⁸⁰⁶ Seine rote Kopfbedeckung hat der Visconti demütig in

⁸⁰⁴ Zu den makedonischen Reiterbildern auf Münzen Philipp II. vgl. STEFAN RITTER: *Bildkontakte. Götter und Heroen in der Bildsprache griechischer Münzen des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2002, S. 124–125 u. Tafel 6. Unter Kaiser Trajan wurden die Varianten des aufsteigenden (*Dexileos*) und des trabenden Pferdes favorisiert, vgl. BERNHARD WOYTEK: *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117)*, 2. Bde., Wien 2010, zum *Dexileos* Kat. 203 u. a., zur trabenden Gruppe Kat. 260 u. a.

⁸⁰⁵ Die Münzen des Regenten mit dem Reiterbild im Revers, abgebildet in: GIULIA BOLOGNA: *Milano e gli Sforza: Gian Galeazzo Maria e Ludovico il Moro (1476–1499)*, Ausstellungskatalog, Mailand 1983, S. 211.

⁸⁰⁶ Die Handschrift befindet sich in St. Petersburg, Publičnaja Biblioteka, Lat. Q. v. XVII. 2, 271 × 190 mm, 116 foll. Catone Sacco (1394/97–1463), der als Rechtsgelehrter eine *cattedra* an der Universität Pavia innehatte, schrieb diese militärtheoretische Abhandlung als dritten und letzten Teil des *Semideus*, einem historisch-politischem Traktat, das sich – schwankend zwischen scholastischer und humanistischer Perspektive – in Dialogform mit Fragen der besten politischen Ordnung (erster Teil), der Herrschaft in Friedenszeiten (zweiter Teil) und der Kriegsführung (dritter Teil) auseinandersetzt. Seine antiken Quellen sind die *Politik* und die *Nikomachische Ethik* des Aristoteles, Platons *Republik*, die von Leonardo Bruni übersetzte *Apologia Socratis* von Xenophon, außerdem die *Noctes Atticae* des Aulus Gellius, die moralphilosophischen Schriften Ciceros und Senecas und für die Ausführungen zur Kriegsführung die *De re militari* des Vegetius. Stilistisch bedient sich Sacco bei Egidio Romanos *De regimine principum*. Die Monarchie gilt als die beste Regierungsform, muss aber am Guten orientiert sein, weshalb der Absolutismus

die Hand genommen, wodurch sein blondes Haar zum Vorschein kommt, das vom Schopf halblang herabhängt. Der charakteristische Bart lässt keinen Zweifel an der Identität des ersten Herzogs von Mailand, dessen Physiognomie uns von den Miniaturporträts Giovannino de' Grassis aus dem Stundenbuch der Visconti her geläufig ist.⁸⁰⁷ Auf dem roten Brustharnisch des Reiters prangt die Natter, das Wappentier der Visconti. Der gewellte Schwanz und die ungelenke Wiedergabe des Pferdes, das nur mit Mühe auf dem als Gebirgsplateau angedeuteten Untergrund seine Schritte zu setzen vermag, zeugen von der gotisch-lombardisch geschulten Hand des unbekanntes Miniators, der aus der Werkstatt des Belbello da Pavia zu stammen scheint.⁸⁰⁸

Der auffallend kleine Textspiegel, der in der gesamten Handschrift beibehalten wird, verleiht dem rahmenlosen Reiterbild, das die Buchseite dominiert, eine argumentative Schärfe. Gian Galeazzos Blick durchdringt den Text auf der Suche nach der Madonna, von der er sich Schutz und Führung verspricht. Drei Seiten weiter zeigt eine ähnliche Miniatur Gian Galeazzos Sohn und Nachfolger Filippo Maria Visconti zu Pferde, der unter dem Schutz der am linken oberen Blattrand angesiedelten Madonna mit geschlossenem Visier und einem Helm mit dem Visconti-Wappen mit der Natter (*biscione*), die einen nackten Knaben im Maul trägt, in eine Schlacht reitet (fol. 42r). Die traditionsreiche Verehrung der Mutter Gottes durch die Visconti, erkennbar etwa an Gian Galeazzos Engagement für den Bau des Mailänder Mariendoms und der Wahl der Vornamen seiner Söhne Giovanni Maria und Filippo Maria, wird hier visuell alludiert und angemahnt. Catone Sacco fasst die Verpflichtung gegenüber der Madonna in seiner Widmung an Filippo Maria mit den Worten „*Virginis laudem esse omnem tuum splendorem, inclite Princeps et invictissime domine domine*“⁸⁰⁹ zusammen.

Die bildliche Parallelstellung von Vater und Sohn einerseits und der Mutter Gottes mit dem Feldherrn andererseits sollte Filippo Marias Politik in einer konkreten historischen Situation beeinflussen. Dem Herzog von Mailand wird das Petersburger Prachtexemplar genau in dem Jahr – 1438 – gewidmet, als sich der byzantinische Kaiser Johannes VIII. Palaiologos in Ferrara aufhielt, um am Unionskonzil mit dem Heiligen Stuhl teilzunehmen, wo er für eine militärische Intervention gegen die Osmanen wirbt, die im Begriff sind, seine Herrschaft in Konstantinopel zu stürzen. Sacco fordert im Vorwort seinen Herzog zur Teilnahme an diesem Kreuzzug auf.⁸¹⁰ Das Reiterbild des kampfbereiten Gian Galeazzo Visconti wird Filippo Maria an die Marienverehrung seines Vaters und an die Notwendigkeit einer Verteidigung des christlichen Abendlandes erinnern haben. Das zweite Bild, das den amtierenden Herzog selbst als Feldherrn zeigt, greift den erhofften militärischen Einsatz bereits voraus. Den beiden Reiterbildern schließen sich fiktive Kampfszenen an, die die Truppen der Visconti auf Eroberungszügen im osmanischen Reich zeigen. Offensichtlich war der Miniator hier bemüht, sowohl den technisch-didaktischen Anweisungen eines Militärhandbuches als auch dem Kreuzzugsthema visuell Rechnung zu tragen, treten doch erstaunlich detailliert wiedergegebene Belagerungswaffen

Caesars nicht als Muster gelten kann. Der als eigenständiges Werk konzipierte dritte Teil, dem Sacco ein panegyrisches Vorwort (fol. 2r–8v) mit Widmung an Filippo Maria Visconti und ein Loblied auf die Mutter Gottes (fol. 9r–36v) voranstellt, befindet sich seit 1805 in St. Petersburg. Der Traktat liegt in einer modernen kommentierten Version vor: CATONE SACCO: *Il Semideus*, hrsg. von Paolo Rosso (= *Quaderni di Studi Senesi*, Bd. 95), Mailand 2001.

⁸⁰⁷ Das Stundenbuch der Visconti, Florenz, Bib. Naz. Banca Rari 397, fol. 105r, 115r u. 128r.

⁸⁰⁸ Vgl. TAMARA VORONOVA / ANDREJ STERLIGOV: *Les Manuscrits enluminés occidentaux du VIII^e au XVI^e siècle à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*, Bournemouth/St. Petersburg 1996, S. 258.

⁸⁰⁹ SACCO 2001, *Semideus* III, 4–5.

⁸¹⁰ Saccos Unterfangen musste schon deshalb scheitern, weil der Herzog regionalen Interessen – in erster Linie seiner Auseinandersetzung mit Venedig, die gegen die Osmanen um die Vorherrschaft im Mittelmeerraum fochten – den Vorrang gab. Zu den diplomatischen Beziehungen zwischen Filippo Marias und den Türken vgl. ROMANO GIACINTO: *Filippo Maria Visconti e i Turchi*, in: *Archivio storico lombardo*, 17 (1890), S. 585–618.

(fol. 91v, 92r, 106v) neben beredten, von erhöhtem Standpunkt aus beobachteten Szenen etwa eines nächtlichen Gefechts (fol. 66r), der Stürmung einer moslemischen Stadt (fol. 89r) und einer Seeschlacht (fol. 100r) Seite an Seite auf (Abb. 122).⁸¹¹

Die Bilder erweitern Saccos Abhandlung in eine entscheidende Richtung: Sie spielen das besprochene militärische Gerät und die antik tradierten taktischen Anweisungen anhand eines fiktiven Kriegsszenarios durch, von dem im Haupttext keine Rede ist.⁸¹² Der Herrscher beweist – so Sacco – in der Verteidigung der christlichen Ordnung seine höchste Tugend, die ihm in den als *exempla* gedachten Bildern attestiert wird und ihn letztlich als Halbgott (= Semideus) auszeichnen.⁸¹³ Im Bild des Feldherrn, der unter dem Schutz der Madonna reitet, findet diese Idee ihre einprägsame Formel.

4.2.2 Des Kaisers neue Rösser: Pisanellos Medaillen

Als Ritter zu Pferde, den das bekannte Natternwappen am Helm auszeichnet, begegnet Filippo Maria Visconti auch auf einer Medaille Pisanellos (Abb. 123).⁸¹⁴ Auf steinigem Boden steuert der Herzog – offenbar während eines Turniers – sein bildparallel gesetztes Pferd mit einer langen Lanze in der Hand nach links, während das Ross eines zwerghaften Begleiters am rechten Rand verkürzt wiedergegeben ist und den Raum bis zum bergigen Hintergrund, wo ein zweiter Begleiter wartet, erfahrbar macht.

Das Reiterbild entwickelte sich zum beliebten Motiv auf Rückseiten von Medaillen, die Pisanello seit dem Ende der 1430er Jahre für verschiedene Herrscher und Condottieri fertigte. Der byzantinische Kaiser Johannes VIII. Palaiologos, der sich in den Jahren 1438 und 1439 während des Unionkonzils in Ferrara und Florenz aufhielt, scheint den Anlass für das reliefierte Reitermotiv gegeben zu haben. Auf der Vorderseite einer Medaille ist der Monarch mit exotischem Hut⁸¹⁵, lockigem Nackenhaar und spitzem Kinnbart im Profil

⁸¹¹ Die rahmenlosen, ganzseitigen Bilder, denen der kleine Textspiegel vorgeblendet zu sein scheint, zeugen von der ausgeprägten Erzählfreude des Miniators, der einzelne Episoden in einer Bildszene zu vereinigen versucht, wodurch nur selten ein plausibles Raumgefüge erreicht wird. Im Einzelnen zeigen die Bilder: eine Schlacht in bergiger Landschaft (fol. 45r), die Einnahme einer Stadt (fol. 59r), die Durchquerung eines Flusses (fol. 64r), ein nächtliches Gefecht (fol. 66r), eine weitere Schlacht zwischen den Truppen der Visconti, die man an ihren Natter- und Adlerwappen erkennt, und den Türken, die durch heraldische Skorpione und Mohrenköpfe gekennzeichnet sind (fol. 69r), Leibesübungen und Unterricht im Zeltlager der Visconti (fol. 74v), eine Schlacht der Kavallerie am Fuße eines hohen Berges (fol. 79v), einen Soldaten, der auf einem Dromedar reitet (fol. 84r), die Stürmung einer moslemischen Stadt, deren Moscheen von Halbmonden bekrönt sind (fol. 89r), den Transport einer Belagerungsmaschine (fol. 91v), den militärischen Einsatz der Belagerungsmaschine (fol. 92r), eine Schlacht im Fluss mit einem Duell zweier Galeeren (fol. 99r), eine Seeschlacht, wo ein detailliert geschildertes Schiff der Osmanen in der Bildmitte gerammt wird (fol. 100r), eine feindliche Brücke, die in Brand gesetzt werden soll (fol. 103v), eine Anleitung zum Bau einer provisorischen Brücke (fol. 106v), sowie einen dichten Garten mit dahinter liegender Gebirgskette (fol. 116v). Bei einigen Szenen erscheint am oberen Bildrand eine Madonna mit Kind. Die Szenen sind von gleicher Hand gefertigt, nur im Vorwort und im huldigenden Lied auf die Madonna ist eine zweite Hand auszumachen: ein Stammbaum der Mutter Gottes (fol. 1v), ein Stammbaum der Visconti, der von den Herzögen über Aeneas bis zu Jupiter reicht (fol. 2r, vgl. die dazugehörige Textstelle, Semideus III, 82–85) und zwei Frontispize (fol. 9r und fol. 37r).

⁸¹² Sacco bezieht sich an vielen Stellen erkennbar auf den spätantiken Militärtheoretiker Vegetius, vgl. SACCO 2001, S. XLIX. Durch ihre narrative Struktur unterscheiden sich die Miniaturen gravierend von anderen Militärhandbüchern, bei denen die Anschaulichkeit des kriegstechnischen Gerätes im Mittelpunkt steht, vgl. etwa Roberto Valturios einflussreichen Traktat *De re militari* mit den Miniaturen Giovanni da Fanos, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 281, aus dem Jahr 1462.

⁸¹³ Vgl. SACCO 2001, S. LXXXIX.

⁸¹⁴ Zur Viscontimedaille vgl. HILL 1984, S. 8, Kat.-Nr. 21; POLLARD 1984, Bd. 1, S. 35–36; RUGOLO 1996, S. 138–143, Kat.-Nr. 1; POLLARD 2007, S. 6–8, Kat.-Nr. 2 u. 3.

⁸¹⁵ Paolo Giovio, der im 16. Jahrhundert eine bedeutende Sammlung von Porträts anlegt, spricht noch im Jahr 1551 in einem Brief an Cosimo I. de' Medici beim Betrachten der Kaisermedaille von „jenem seltsamen Hut im griechischen Stil, den die Kaiser zu tragen pflegen“, vgl. CORDELLIER 1996, S. 209.

porträtiert, während er im Revers auf einem muskulösen Pferd bei einem Jagdausfluges zu sehen ist, den er kurzzeitig zu unterbrechen scheint, um an einem lateinischen Wegekreuz ein Gebet zu verrichten (Abb. 124).⁸¹⁶ Reitend ist der Kaiser auch in zwei Szenen auf den querrrechteckigen Reliefplatten des Bronzetoires von St. Peter dargestellt, die Papst Eugen IV. im Jahr 1439 bei Filarate in Auftrag gab, um an das für sein Pontifikat entscheidende Ereignis des Konzils an zentraler Stelle zu erinnern (Abb. 53). Durch die von Pisanello entwickelte Ikonografie ist Johannes VIII. Palaiologos in den narrativen Bildern leicht zu erkennen. Diese „erste bekannte zyklische Verbildlichung von Zeitgeschichte der Frührenaissance“⁸¹⁷ bejaht die von den Humanisten gestellte Frage nach der Visualisierbarkeit historischer Begebenheiten und ist als Augenzeugenbericht, der Authentizität beansprucht, zu lesen.⁸¹⁸

Um das authentische Erfassen eines historischen Ereignisses ging es Pisanello auch, als er dem fremdländischen Auftreten des Kaisers und seiner byzantinischen Delegation als Augenzeuge in Ferrara beiwohnte. Eine Reihe von Zeichnungen belegen Pisanellos besonderes Interesse für die Pferde des Kaisers, die er bis hin zu den eingeschnittenen Nüstern genau studierte.⁸¹⁹ Johannes VIII. Palaiologos sei bei offiziellen Anlässen während des Konzils fast immer zu Pferd zu sehen gewesen.⁸²⁰ Ein kräftiges Ross russischer Herkunft, das durch einen Nüsternschnitt gekennzeichnet ist, bekam der Monarch von Papst Eugen IV. geschenkt. Pisanello entschied sich, den Kaiser auf der Medaille während einem seiner ausschweifenden Jagdzüge wiederzugeben, die er mit diesem Tier in der Umgebung Ferraras unternahm.⁸²¹ Nicht die Monumentalisierung des Protagonisten oder der Entwurf einer Würdeformel stand also auf dem Programm, sondern eine lebendige Szene, die dem überzeitlichen Profilbildnis auf der Vorderseite eine notwendige historische Verankerung und Präsenz verlieh.

Das „Medienereignis“ des Kaiserbesuchs und seiner Bilder hat binnen weniger Jahre zur Nobilitierung der Reiterbilder in Italien beigetragen. Im byzantinischen Zeremoniell wurde dem Pferd als Herrschaftsinsignie – angefangen mit dem Adventus Kaiser Justinians – seit der Spätantike eine hohe Bedeutung beigemessen.⁸²² Die militärische Tradition der

⁸¹⁶ Wann (1438–1440), wo (Ferrara oder Florenz) und unter welchen Einflüssen (Frankreich, Byzanz) die Medaille des Johannes VIII. Palaiologos genau entstand, ist noch immer nicht vollständig geklärt. Die Konstantinmedaille (1402) aus der Sammlung des Herzogs von Berry zeigt den antiken Kaiser zu Pferde, Pisanello waren Reproduktionen bekannt, vgl. SYSON/GORDON 2001, S. 114. – Gelegentlich wird bezweifelt, ob es sich bei der Kaisermedaille um Pisanellos erste Arbeit dieser Art handelt oder ob etwa die Medaille für Filippo Maria Visconti bereits Mitte der 1430er Jahre entstanden ist, nachdem der Herzog von Mailand Pisanello um eine Bronzearbeit gebeten hatte. Für eine frühe Datierung sprechen u. a. SYSON/GORDON 2001, S. 114–116. PFISTERER 2008, S. 97–99 plädiert ebenfalls für eine Frühdatierung und verweist auf Rom, wo Pisanello in den frühen 1430er Jahren tätig war und auf Alberti traf, als den idealen Entstehungsort der Renaissance-Medaille.

⁸¹⁷ PFISTERER 2003, S. 150.

⁸¹⁸ Ebd., S. 152 stellt den unantikischen Charakter der historischen Bildfelder heraus, der die Authentizität des Dargestellten steigern soll und im merklichen Gegensatz zu den großformatigen Reliefs und den Bordüren von Filaretos Bronzetoire steht.

⁸¹⁹ Vgl. MICHAEL VICKERS: *Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Palaeologus*, in: *The Art Bulletin*, 60/3 (1978), S. 417–424, hier S. 418. Vickers erkannte in den Blättern Inv. MI 1062 und 2468, Paris, Musée du Louvre und Inv. 1961.331, Chicago, Art Institute Studien für die Kaisermedaille. Pisanello ist nicht der einzige zeichnende Zeitzeuge, auch Jacopo Bellini gibt uns mit einigen Skizzen Einblicke in das Auftreten der Byzantiner, vgl. VIVIANA GUARINO: *I bizantini in Italia e gli anni del Concilio: la testimonianza di Jacopo Bellini*, in: LAZZI/WOLF 2009, S. 49–63.

⁸²⁰ Vgl. VICKERS 1978, S. 424.

⁸²¹ Vgl. VICKERS 1978, S. 419.

⁸²² Vgl. JÖRG TRAEGER: *Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums*, in: *Studien zur Renaissance*, hrsg. von Christoph Wagner, Regensburg 2008, S. 15–151, hier S. 26. Den Einfluss des östlichen Mittelmeerraumes auf die Reiterbilder des 15. Jahrhunderts untersuchen LISA JARDINE / JERRY BROTTON: *Managing the Infidel: Equestrian Art on Its Mettle*, in: *Global Interests: Renaissance Art between*

mittelalterlichen Reiterbilder wurde in Ferrara mit dem Insigniencharakter des kaiserlichen Pferdes – vornehmlich des Schimmels – verknüpft. Nur so ist es zu erklären, dass Leonello d’Este im Jahr 1443 einen Wettbewerb zur Errichtung eines Monuments – des ersten freistehenden, bronzenen Reiterstandbildes der Nachantike – für seinen verstorbenen Vater Niccolò austrief. In dessen Verlauf wurde auch Leon Battista Alberti zu Rate gezogen, der Leonello aus diesem Anlass eine Abhandlung über die Pferdehaltung (*De equo animante*) widmete.⁸²³ Alberti spricht im Vorwort von der Verehrung der Pferde, die ihnen durch Kaiser und sogar Götter zuteil wurden, und rückt das Tier als imperiale Insignie ins Bewusstsein.⁸²⁴ Die unmittelbare Präsenz der Reiterbilder korrespondiert mit Albertis Vorstellung schöner, kräftiger und vor allem vitaler Pferde („*equo animante*“).⁸²⁵ Kurze Zeit später begann Donatello in Padua die Arbeiten am Standbild des Gattamelata. Parallel zu den Großprojekten entstanden nach Vorgabe der Kaisermedaille in den 1440er Jahren Medaillen für Filippo Maria Visconti (Abb. 123), Sigismondo Malatesta (Abb. 125) sowie Gianfrancesco und Ludovico Gonzaga, auf denen Pisanello die Regenten in verschiedenen narrativen Zusammenhängen zu Pferde wiedergab.⁸²⁶ Der *virtus militaris*, die Reiterbildern ohnehin zugrunde liegt, schob Pisanello individuelle, auf den jeweiligen Renaissanceherrscher zugeschnittene Sinnschichten unter: Die Visconti-Medaille spielt auf Filippo Marias Faible für Turniere an, Sigismondo Malatesta wird als Generalkapitän der päpstlichen Truppen in voller Rüstung auf vorwärtsprechendem Ross gezeigt, während Gianfrancesco Gonzaga, der mit Kommandostab und locker sitzendem Hut auf einem langsam schreitenden Pferd reitet, gleichermaßen als Markgraf und Feldherr charakterisiert ist. Auch religiöse Sujets wie der Ritter auf der Medaille Novello Malatestas, der vom Sattel seines Pferdes gestiegen ist, um kniend ein Kruzifix zu umarmen, machen deutlich, dass es Pisanello an authentischen Bildern gelegen war, die beredt Handlungen des

East and West, hrsg. von Dies., London 2000, S. 132–185, zur Kaisermedaille S. 174, vgl. in dem Buch auch S. 24–29.

⁸²³ Zu dem von Niccolò Baroncelli ausgeführten Reitermonument, das im 18. Jahrhundert zerstört wurde, vgl. ROSENBERG 1997, S. 54–82, dort zur Rolle Albertis S. 57–61. Vgl. dazu auch JOSEPH RYKWERT: *Leon Battista Alberti a Ferrara*, in: Leon Battista Alberti, Ausstellungskatalog Mantua 1994, hrsg. von Ders. und Anne Engel, Mailand 1994, S. 158–161. – Der Traktat ist ediert unter LEON BATTISTA ALBERTI: *De equo animante – Il cavallo vivo*, hrsg. von Antonio Videtta, Neapel 1991 (1981). Alberti beschäftigt sich in *De equo animante* fast ausschließlich mit hippokratischen und nicht mit künstlerischen Fragen, die Arbeit sei „del tutto estraneo alla trattatistica figurativa“, ALBERTI 1991a, S. 3. Das sieht MARY BERGSTEIN: *Donatello’s Gattamelata and its Humanistic Audience*, in: *Renaissance Quarterly* 55/3 (2002), S. 833–868 anders, die den Traktat als „a parallel text to Donatello’s *Gattamelata*“ anführt, S. 863. Als Vorbild werden ihm die hippokratischen Werke Xenophons, *Über die Reitkunst* und *Hipparchicos*, gedient haben.

⁸²⁴ Alberti erwähnt Gräber, die Augustus und Caesar ihren Pferden errichteten, Alexanders der Große soll gar eine ganze Stadt auf den Überresten seines Pferdes errichtet haben, vgl. ALBERTI 1991a, S. 90. Die Anmerkung zu Alexander konnte Alberti den *Noctes Atticae* des Aulus Gellius (Kap. V.2, vgl. auch Plutarch, *Das Leben Alexanders des Großen*, Kap. 61) entnehmen; die Schrift befand sich in der Bibliothek der Este. Interessant ist, dass Angelo Decembrio diese offenbar bedeutsame Anekdote in *De politia litteraria* wieder aufnimmt. Zur Verehrung der Pferde durch Götter vgl. ALBERTI 1991a, S. 86–88. TRAEGER 2008, S. 27 weist auf Albertis Betonung des Pferdes als patriotische Insignie von „propagandum imperium“ hin, vgl. ALBERTI 1991a, S. 120. Zur Verbindung mit Reiterbildern auch BERGSTEIN 2002, S. 862–865.

⁸²⁵ Auf diesen Punkt verweist ELISABETTA DI STEFANO: *De equo animante di Leon Battista Alberti: una teoria della bellezza?*, in: *Gli Este e l’Alberti: Tempo e misura*, Tagungsband Ferrara 2004, hrsg. von Francesco Furlan und Gianni Venturi, Pisa/Rom 2010, S. 15–26, hier S. 25; in diesem Sinne auch ALBERTI 1991a, S. 28, wo der Herausgeber seine italienische Übersetzung (*Il cavallo vivo*) mit Albertis Beschreibung „lebendiger“ Pferde – nicht mit Pferdfiguren – begründet.

⁸²⁶ Unter der kaum mehr überschaubaren Literatur zu Pisanellos Medaillen ist HILL 1930, S. 6–13, Kat.-Nr. 19–44 immer noch unerlässlich. Eine präzise Beschreibung der erwähnten Medaillen liefert Sylvie Turckheim-Pey in CORDELLIER 1996, Kat.-Nr. 127 (Filippo Maria Visconti), Kat.-Nr. 277 (Sigismondo Malatesta), Kat.-Nr. 284 (Gianfrancesco Gonzaga), Kat.-Nr. 286 (Ludovico Gonzaga), Kat.-Nr. 275 (Domenico Malatesta Novello). Vgl. auch POLLARD 1984, Kat.-Nr. 3, 4, 12, 13; RUGOLO 1996, Kat.-Nr. 1, 11, 13–15; POLLARD 2007, Kat.-Nr. 2, 3, 13–17

jeweiligen Herrschers exemplifizieren. Zeitgleich zu Filaretos Bronzetur entstanden mit den Medaillen kleine Geschichtsbilder, die wie die Reiterbilder in Büchern in einem fruchtbaren Wettstreit mit den Wortkünsten über die Frage historischer Wahrheit standen.

4.2.3 Die Reiterbilder Alfonso d'Aragonas

Ein Kriegelehrbuch des spätrömischen Autors Vegetius, das sich heute in der Oxforder Bodleian Library befindet, zeigt König Alfonso d'Aragona in ritterlicher Montur auf einem Schimmel sitzen, dessen Leib bis hin zum Kopf, wo ein Schlitz das Auge freigibt, mit einer prachtvollen, goldverzierten roten Schabracke bedeckt ist (Abb. 62).⁸²⁷ Das aufsteigende, zierliche Pferdchen trägt Alfonso, der in einer energischen Bewegung mit der Rechten sein Schwert erhebt, während seine Linke die Zügel hält. Ein schmaler Wiesenstreifen, auf dem eine dichte Vegetation erblüht, ist der einzige Aktionsraum der Gruppe, die von einer ornamenthaften blauen, einem kostbaren Wirkteppich ähnlichen Fläche hinterfangen wird. Das hochrechteckige Bild ist durch einen roten Rahmen von der umlaufenden floralen Dekoration der Buchseite abgesetzt, auf deren unterem Rand das Aragonwappen von zwei Putten gehalten wird. Als Autor der Miniatur wurde der Maestro di Isabella di Chiaromonte ins Spiel gebracht⁸²⁸, der deutlich lombardischen Vorbildern verpflichtet ist. Die militärtheoretischen Ausführungen in den *De re militari* behandeln in fünf Büchern Fragen zur Soldatenrekrutierung, der Heeresordnung, der Beschaffenheit der Waffen und den Strategien bei Belagerungs- und Seekriegen. Der Autor gibt sich dabei als Anhänger frühkaiserlicher Prinzipien zu erkennen, der den Verfall des Militärwesens seiner Zeit beklagt.⁸²⁹ Zweifellos wurde dem Bild, das zu Beginn des Buches eine ganze Seite einnimmt, große Bedeutung für die richtige Lesart des zwischen 383 und 450 n. Chr. entstandenen Textes beigemessen.

Vegetius' Abhandlung, die als antike Quelle *auctoritas* besaß und an italienischen Höfen des 15. Jahrhunderts viel Beachtung fand,⁸³⁰ wurde mittels des Reiterbildes auf eine konkrete Person festgesetzt, die vorgibt, ein durch die Lektüre geschulter Feldherr zu sein. Die links von dem fingierten Rahmen abgeschnittene Schabracke des Pferdchens verstärkt den Präsenzcharakter des Bildes, das eine Beziehung zu den zeitgenössischen Feldzügen aufbaut, in die der König nach der Konsolidierung seiner Macht in Neapel in den späten 1440er Jahren verwickelt war.⁸³¹ In diesen Zeitraum lässt sich nämlich auch die Handschrift datieren, von der man sicher weiß, dass sie von Giacomo Curlo geschrieben wurde, der sich seit 1445 am Hof Alfonsos aufhielt.⁸³²

Der Helm des Königs ist von einem kunstvollen Drachen geschmückt, dem *drac alat*, den sich die Aragonesen von ihrem Schutzheiligen, dem hl. Georg, geliehen hatten und als

⁸²⁷ Vegetius: *De re militari*, Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. Class. Lat. 274, fol. 1v, 116 foll. Im Explicit (fol. 115v.) wird Alfonso als Auftraggeber genannt, als Schreiber fungierte Jacobus Curlus. – Eine moderne Edition liegt mit VEGETIUS: *Epitoma rei militaris*, hrsg. von Michael D. Reeve, Oxford 2004 vor; eine englische Übersetzung von N. P. Milner, VEGETIUS: *Epitome of Military Science*, Liverpool 1996. Der im Mittelalter weit verbreitete Text wurde vielfach mit Bildern versehen, eine Übersicht gibt CHRISTOPHER ALLMAND: *The De Re Militari of Vegetius: The Reception, Transmission and Legacy of a Roman Text in the Middle Ages*, Cambridge 2011, zur Bebilderung des Textes S. 197–212.

⁸²⁸ Vgl. TOSCANO 1998, S. 374.

⁸²⁹ Zu dieser Kritik vgl. VEGETIUS 1996, S. xlii–xliii.

⁸³⁰ „The text was high in the popularity ratings among the princes and rulers of Italy: the Visconti of Milan, the Malatesta of Rimini, Borso d'Este, duke of Ferrara, the Orsini family, the Montefeltro of Urbino and the Medici of Florence all owned one or more manuscripts of the *De re militari*“, vgl. ALLMAND 2011, S. 71.

⁸³¹ Vgl. RYDER 1990, S. 252–305.

⁸³² Die Handschrift ist von Giacomo Curlo signiert, zum Autor GIOVANNA PETTI BALBI: *Giacomo Curlo*, in: DBI 31 (1985), S. 457–461.

Wappentier nutzen.⁸³³ Ein in der Real Armería von Madrid befindlicher Drachenhelm weist große Ähnlichkeit mit dem hier abgebildeten Exemplar auf, ein weiterer kupferner Helmaufsatz, der um 1450 in Italien gefertigt wurde, könnte in direktem Zusammenhang mit Alfonsos Feldzügen in der Toskana stehen (Abb. 126).⁸³⁴ Offenbar sollte die Anspielung auf den vorbildlichen christlichen Ritter Georg den zeitgenössischen Kampfhandlungen Legitimität verleihen,⁸³⁵ zudem gab der heraldische Helmschmuck, der sowohl bei Turnieren als auch in Gefechten getragen wurde, dem verummten Reiter exklusive Identität. Im *Armorial de l'ordre de la Toison d'Or* ist Alfonso in einer Reihe mit anderen Monarchen, die Mitglieder des Ordens vom Goldenen Vlies waren, schematisch als Reiter wiedergegeben, über dessen Krone sich ein geflügelter Drache erhebt (Abb. 127).⁸³⁶ Auch die anderen Regenten tragen aufwendigen heraldischen Helmschmuck.⁸³⁷ Die *biscione*, die Pisanello in der Medaille für Filippo Maria Visconti verwendete, ist in diese höfische Tradition zu verorten (Abb. 121). Auf der Medaille, die Sigismondo Malatesta als Ritter darstellt, wurde links der Kopf eines Elefanten – des Wappentiers der Malatesta – auf einen Helm platziert (Abb. 1).⁸³⁸ Am Bronzetur des Castel Nuovo taucht der Drache als Helmzier in einer Kampfszene und als Rundemblem am Torrand auf (Abb. 97), ein weiteres Beispiel lässt sich mit einer Cassonetafel anführen, auf der die Einnahme Neapels durch Alfonso d'Aragona wiedergegeben ist.⁸³⁹

⁸³³ Im Wappen ragt ein geflügelter Drache aus einer Krone hervor, die auf einem Helm sitzt. In der Buchmalerei taucht das Wappen unter Alfonsos Herrschaft erstmals in der *Descendentia Regum Siciliae* auf, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 394. Olim. 806, fol. 9r. Die Miniaturen des 1437 entstandenen Werkes, die Alfonsos Herrschaft über Neapel und Sizilien mittels genealogischer Stammbäume visuell zu legitimieren versuchen, stammen von Leonardo Crespi, vgl. TOSCANO 1998, S. 494. Zu der Darstellung auch MOLINA FIGUERAS 2011, S. 107–108, der anstatt eines Drachens eine Viper ausmacht.

⁸³⁴ Der Drachenhelm aus der königlichen Sammlung von Madrid wurde von dem Aragonesenkönig Martín I. getragen, vgl. *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid 1898, S. 139–141. Der Helm aus dem Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna in Arezzo gilt als italienisches Fabrikat und wird in die Zeit von 1430–1460 datiert, vgl. STEFANO CASCIU: *Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna: Le Arti Minori*, Montepulciano 1999, S. 70. Für eine Datierung um 1450 spricht sich Mario Scalini aus, vgl. PAOLO DAL POGGETTO: *Piero e Urbino. Piero e le corti Rinascimentali*, Vicenza 1992, S. 186. Ein ungeflügelter, lederner Drachenhelm befindet sich im Museo Bardini in Florenz.

⁸³⁵ Der hl. Georg genoss an den italienischen Renaissancehöfen von Ferrara und Neapel große Popularität. Ein romanisches Reiterbild des christlichen Ritters mit besiegtm Drachen befindet sich am mittleren Tympanon des Duomo San Giorgio in Ferrara. Zu Leonello d'Estes Vermählung mit Alfonso d'Aragonas Tochter Maria am 24. April 1444 – dem Festtag des Heiligen – fand in Ferrara eine aufwendige theatralische Inszenierung des Drachenkampfes statt. Die lokale Georgstradition sollte so an die Este-Familie gebunden werden, vgl. ENRICA DOMENICALI: *S. Giorgio e gli Estensi. Il santo e l'unicorno contro il drago*, in: San Giorgio tra Ferrara e Praga: un santo guerriero, hrsg. von Emilio Gallottini, Ferrara 1991, S. 116–122, hier S. 119. – Neapel wurde von Alfonso d'Aragona im Zeichen des hl. Georg erobert; im Zuge der Planungen für einen Kreuzzug gegen die Türken versuchte Alfonso den Georgskult in Neapel zu etablieren, vgl. MOLINA FIGUERAS 2011, S. 105–106. Zu den wichtigsten Kunstwerken in Alfonso d'Aragonas Sammlung zählte ein hl. Georg von Jan van Eyck, der Grundlage für die Georgsminiatur in Alfonsos prachtvollem Stundenbuch war: Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms. I.B. 55, fol. 214r, vgl. GENNARO TOSCANO: *La Miniatura in Italia Meridionale (da Alfonso a Ferrante)*, in: *La miniatura in Italia. Dal tardogotico al manierismo (Bd. 2)*, hrsg. von Antonella Putaturo Donati Murano und Alessandra Perriccioli Saggese, Neapel 2009, S. 445–457, hier S. 450.

⁸³⁶ *Armorial de l'ordre de la Toison d'Or*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 4790 Rés, fol. 108r. Der Prachtband illustriert die Mitglieder des Ordens, der 1430 auf Initiative Philipp des Guten von Burgund entstanden ist, auf ganzseitigen Reiterbildern. König Alfonso und sein Pferd sind fast vollständig in einen rot-gelb gestreiften Stoff gekleidet (rot und gelb = die Wappenfarben der Aragonesen).

⁸³⁷ Fast immer sind es Tiere, die den Helm zieren, v. a. Löwe, Hahn, Schwan, Wolf, Delphin, Einhorn.

⁸³⁸ Pisanellos zweite Medaille für Sigismondo Malatesta bespricht HILL 1930, S. 10, Kat.-Nr. 34; POLLARD 1984, S. 46–49, Kat.-Nr. 10; Sylvie Turckheim-Pey in CORDELLIER 1996, S. 404, Kat.-Nr. 278, RUGOLO 1996, S. 165–166, Kat.-Nr. 12; POLLARD 2007, S. 20–21, Kat.-Nr. 12. WOODS-MARSDEN 1989, S. 388 liest den Helm mit dem Elefant als Sinnbild für *victoria* und *fortitudo*.

⁸³⁹ Bei der Darstellung auf dem Bronzetur handelt es sich um die Szene mit der Einnahme Troias (mittlere Platte des linken Flügels), vgl. zum Bronzetur Kap. 3.4, die erwähnte Cassonetafel (Privatsammlung Neapel)

Alfonso's Porträt bleibt in der Vegetius-Miniatur versteckt, aber seine Identität wird über den Drachenhelm sichtbar gemacht, der den König zudem in eine dynastische Georgstradition einbettet und ihm als christlichen Ritter, als der Alfonso immer gesehen werden wollte, Legitimität verleiht.⁸⁴⁰ Schließlich war Alfonso in den 1450er Jahren einer der lautesten Fürsprecher eines Kreuzzuges gegen die Türken, den der König unter Hinweis auf den hl. Georg, dem *santo cavaliere*, zu propagieren versuchte. Davon legt auch das Epos *Alfonseis* Zeugnis ab.⁸⁴¹

Dem auf italienischem Terrain als „re de guerra“⁸⁴² und spanischer Eindringling gebranntmarkten Regenten war daran gelegen, ein positives Bild seiner Herrschaft herzustellen, wozu er Humanisten und Künstler an seinem Hof versammelte (Kap. 3). Als Antwort auf die Anschuldigungen kann Bartolomeo Facios *Rerum gestarum Alfonsi regis libri* gelten, eine 1455 abgeschlossene propagandistische Historiografie, die mit 18 in Neapel entstandenen Handschriften zu einem Bestseller des Quattrocento avancierte.⁸⁴³ Eine heute in der florentinischen Biblioteca Riccardiana befindliche Abschrift beginnt mit einem Bild, das einen gefechtsbereiten Ritter zeigt, der sein Ross mit exzentrischer Gestik und erhobenem Schwert nach rechts steuert (Abb. 79 u. 128).⁸⁴⁴ Die plastisch wiedergegebene Schabracke bauscht sich am Rumpf des Schimmels auf und zeugt im Verbund mit der im Wind wehenden Giornea Alfonso's von der Dynamik des Rittes. Die Identität des Reiters wird diesmal nicht über den Drachen, sondern durch die Krone, das Alfonso-Monogramm auf der Schabracke des Pferdes und den in das Bildfeld integrierten Schriftzug *ALFONSVS REX PACIS* hergestellt. Diese Friedensformel, die sich in abgewandelter Form auch auf einer Medaille Pisanellos wiederfindet⁸⁴⁵, macht dem Betrachter unmissverständlich klar, dass der hier dargestellte beherzte militärische Eingriff des Monarchen nicht kriegerischen Gelüsten, sondern der Friedenssicherung geschuldet ist. Offenbar war man am Hof der Aragonesen bemüht, kurz nach dem verhandelten Frieden von Lodi aus dem Jahr 1454 vergangene Ereignisse – wie Alfonso's unrühmliche militärische Züge in der Toskana – mittels einer Kombination aus propagandistischem Text und vielsagendem Bild in ein günstiges Licht zu stellen.⁸⁴⁶

Alfonso's querrrechteckiges Reiterbild befindet sich am oberen Rand der Buchseite, die von einer dichten Bordüre aus *bianchi girari* mit eingewobenen Tieren, Putti und heraldischen

bildet das Gegenstück zur Darstellung des Triumphzugs Alfonso's, vgl. Kap. 5.2.3, vgl. auch den Drachenhelm auf fol. 3v der noch zu behandelnden Cicero-Handschrift in Wien und auf fol. 1r der *Etica* des Aristoteles (Abb. 139).

⁸⁴⁰ Tiefer Glaube und Pietät gehören zu den wesentlichen Charakteristika, durch die sich Alfonso in Panormitas *De dictis et fastis Alphonsi regis* auszeichnet, vgl. PANORMITA 1912, S. 34 u. 75, so auch VESPASIANO DA BISTICCI 1995, S. 147. Zur *Alfonseis* des Matteo Zupardo aus dem Jahr 1457 vgl. Kap. 2.5.1.

⁸⁴¹ Vgl. MOLINA FIGUERAS 2011, S. 102–106.

⁸⁴² So ein Passus bei Borso d'Este, der Alfonso im Jahr 1445 einen Besuch abstattet und seiner Herrschaftsausübung in einem Schreiben ein ungünstiges Zeugnis ausstellt, vgl. zu den Zusammenhängen FERRAÙ 2001, S. 70–71 und zur Außenwahrnehmung des neuen Königs RYDER 1990, S. 306–357.

⁸⁴³ Zu diesem bedeutenden historiografischen Werk vgl. mit weiterführender Literatur Kap. 3.3.3.

⁸⁴⁴ Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. 831, fol. 1r, 320 × 235 mm, 344 foll. Zur Handschrift vgl. den Eintrag von Giovanna Lazzi in GIOVANNI CIPRIANI (Hrsg.): *Biblioteche Riccardiana e Moreniana in Palazzo Medici Riccardi*, Florenz 1998, S. 108–109. Für den kompletten Text vgl. FACIO 2004.

⁸⁴⁵ Es handelt sich dabei um die letzte von mindestens drei Medaillen, die Pisanello für Alfonso d'Aragona schuf. Auf der Vorderseite ist das Profil des Königs und der Schriftzug *TRIVUMPHATOR ET PACIFICVS* zu sehen. Zu den drei Medaillen vgl. HILL 1930, S. 12, Kat.-Nr. 41–43; POLLARD 1984, S. 60–66, Kat.-Nr. 16–18; Sylvie Turckheim-Pey in CORDELLIER 1996, S. 435 u. 448–439, Kat.-Nr. 300, 303 u. 306.; RUGOLO 1996, S. 177–188, Kat.-Nr. 20–22; POLLARD 2007, S. 32–37, Kat.-Nr. 21 u. 23.

⁸⁴⁶ Nach dem Tod Filippo Maria Viscontis im Jahr 1447 versucht Neapel die Herrschaft über Mailand und damit über weite Teile Italiens an sich zu reißen, wobei es zu kriegerischen Auseinandersetzungen in der Toskana kommt, vgl. RYDER 1990, S. 276–289.

Zeichen eingerahmt ist. Der direkt unter dem Bild mit einer Initiale beginnende Text ordnet sich der visuellen Architektur der Seite unter, die sich primär an das Auge wendet. Nach dem Aufschlagen des Buches wird der Blick als erstes von Pferd und Reiter aufgefangen, die sich nicht auf, sondern vor der Buchseite zu befinden scheinen. Mit den Hinterhufen überschreitet das Pferd nämlich die untere Bildgrenze und bricht aus dem Bildraum aus, der mit einem Wiesenstreifen und einer aus Quadranten gebildeten teppichartigen Rückwand die perfekte Bühne für den königlichen Feldherrn bildet. Die suggerierte Präsenz Alfonsos und die Vergegenwärtigung seiner militärischen Erfolge, die von Facio beschrieben werden, wurden auf diese Weise gesteigert.

Der Miniator dieser kurz nach 1455 angefertigten Handschrift, bei der es sich offenbar um das Widmungsexemplar an Alfonso handelt, lässt sich in die Nähe des vorangegangenen Reiterbildes verorten, überzeugt aber durch eine kräftigere, plastischere Ausformulierung der Gruppe.⁸⁴⁷ Giovanna Lazzi spekuliert über die Autorschaft Cola Rapicanos oder Alfonso da Cordovas, für die sie keine stichhaltigen Argumente anführt.⁸⁴⁸ Mit Sicherheit lässt sich gegenüber der Vegetius-Miniatur eine Weiterentwicklung des Motivs ausmachen, was für die Hand eines etablierten Buchmalers spricht. Im Klaren ist man sich hingegen über den Meister einer Madrider Abschrift der *Rerum gestarum* Bartolomeo Facios: sie wird dem jungen Matteo Felice zugeschrieben (Abb. 78 u. 129).⁸⁴⁹ Alfonso, auf dessen Helm der *drac alat* steckt, ist in der Initialminiatur in gewohnter Manier wiedergegeben, wird diesmal aber von zwei Jagdhunden begleitet. Die ungestüme Haltung des Pferdes, die lange Schabracke und der Drache leiten sich von dem Reiterbild aus der Vegetius-Handschrift her, während die wehende Giornea aus der Facio-Miniatur bekannt ist. Hinter dem Protagonisten wurde wenig qualitativ eine Landschaft angedeutet, über der Vögelschwärme den Himmel bevölkern. Die violette Farbe der Schabracke, die den *siti perillós* – ein bevorzugtes Emblem Alfonsos, das auf den brennenden Thron der Artusage zurückzuführen ist – zeigt, kehrt im *bas-du-page* am Wappen des unbekanntes Adressaten der Handschrift wieder, bei dem es sich, nach der Mitra über dem Wappen mit den fünf Stadttoren zu schließen, um einen Bischof handeln muss.

Die neapolitanische Affinität zum Reiterbild lässt sich einerseits mit der Familientradition der Aragonesen begründen. Alfonso d’Aragona benutzte das Motiv des voranpreschenden Reiters mit Drachenhelm auf Goldmünzen, die stilistisch fast identisch schon unter Alfonsos spanischen Vorfahren im Umlauf waren.⁸⁵⁰ Andererseits kann der Aufenthalt Pisanellos in Anschlag gebracht werden, der 1448 von Ferrara an den Hof Alfonsos kam. Für den humanistisch gesonnenen König fertigte er drei Medaillen (Abb. 80–82); ein viertes, vermutlich unausgeführtes Exemplar sollte Alfonso zu Pferde zeigen (Abb. 130). Eine erhaltene Entwurfszeichnung hat wenig mit den militärischen Reiterbildern in den Büchern gemein: Mit breitkremprigem Hut, die Rechte lässig in die Seite gestemmt, scheint sich der Monarch mit seinem Pferd gemessenen Schrittes gerade auf einen Ausflug begeben zu wollen. Eine Krone, Wappen und der *drac alat*, der auf dem Haupt des Rosses

⁸⁴⁷ Für das Widmungsexemplar spricht der aufwendige Schmuck der Handschrift, der die anderen Abschriften des Textes übersteigt. Am Fuß der Bordüre setzen zwei Putten eine Krone auf das Aragon-Wappen, das von einem Blattkranz eingefasst ist. Bartolomeo Facio überreicht Alfonso ein Exemplar seiner *Rerum gestarum* im Juni 1457, vgl. VITI 1994, S. 117, wofür er fürstlich entlohnt wird, vgl. VESPASIANO DA BISTICCI 1995, S. 150–151. Gegen die Annahme einer Widmungsschrift sprechen hingegen die vielen orthografischen Mängel, auf die Pietragalla in FACIO 2004, S. XXV aufmerksam macht.

⁸⁴⁸ Vgl. Giovanna Lazzi in CIPRIANI 1998, S. 108.

⁸⁴⁹ Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Madrid, Biblioteca de l’Escorial, ms. Q I 7, fol. 1r, 345 × 238 mm, 177 foll. Das Manuskript ist von Pietro Ursuleo, einem der wichtigsten Kalligrafen in Neapel, unterzeichnet, was für den Wert dieser Abschrift spricht. Die Zuschreibung des Reiterbildes und die Datierung in die späten 1450er Jahre bei GENNARO TOSCANO: *Matteo Felice*, in: DBI 46 (1996), S. 47–49; über Matteo Felice ferner GENNARO TOSCANO: *Matteo Felice: Un miniatore al servizio dei re d’Aragona di Napoli*, in: *Bollettino d’arte* 80 (1996), S. 87–118.

⁸⁵⁰ Vgl. KLUGE 2007, Abb. 839.

sitzt, verraten die Identität des Reiters. Eine andere Zeichnung aus dem Umfeld Pisanellos zeigt einen Entwurf für den Triumphbogen am Castel Nuovo, der in erster Planungsstufe ein Reiterstandbild des Königs aufnehmen sollte (Abb. 131).⁸⁵¹ Das voranpreschende Pferd mit dem geharnischten Reiter, der sein Schwert zum Angriff erhoben hat, ist vom Typus her mit den Miniaturen verwandt. Die für ein Standbild ungewöhnliche Dynamik der Gruppe unterscheidet sich damit gravierend von der Reiterstatue in Neapel auf dem Grabmal König Ladislaus von Anjou-Durazzo.⁸⁵²

4.2.4 Francesco Sforza und das lombardische Reiterbild

Die ritterliche Wiedergabe des Königs in den neapolitanischen Beispielen orientiert sich an Reiterbildern der Visconti, deren Kontakte zum französischen Königshaus der Valois das Motiv in der Lombardei anzusiedeln halfen.⁸⁵³ Von den Visconti haben sich Münzen erhalten, deren Reitersymbol noch im *Ducato d'oro* Francesco Sforzas bis hin zur Verwendung des *biscione* als Helmzier Aufnahme fand.⁸⁵⁴ Im größeren Format lassen sich die Spuren dieses ritterlichen Reitermotivs bereits im 13. Jahrhundert in Italien verorten, wie etwa am Sarkophag des Guillaume de Durfort im Kreuzgang der florentinischen Kirche SS. Annunziata (Abb. 131).⁸⁵⁵

Filippo Maria Viscontis Bibliothek galt um 1440 als die größte und bedeutendste unter den Hofbibliotheken Italiens und die Ausstattung ihrer Bücher wurde vorbildhaft für aufstrebende Herrscher wie Leonello d'Este und Alfonso d'Aragona.⁸⁵⁶ Letzterer besaß einige lombardische Manuskripte, u. a. die *Satyrae* Filelfos, die ihm der Humanist im Jahr 1453 eigenhändig überreichte.⁸⁵⁷ Verantwortlich für die Bebilderung dieser Schrift zeichnete der Maestro delle Vitae Imperatorum, der unter den Visconti zu den führenden Buchmalern zählte und den spätgotischen Stil in Mailand entscheidend prägte. Eine von ihm bebilderte italienische Übersetzung der Kaiserviten Suetons, die dem Maler seinen Namen einbrachte, zeigt im einleitenden Frontispiz ein Reiterbild, das den neapolitanischen Bildern sehr nahekommt (Abb. 133).⁸⁵⁸ Ein Raumgefüge aus teppichartigem Hintergrund und Wiesenstreifen, das in der lombardischen Malerei im zweiten Viertel des

⁸⁵¹ Der Entwurf der Medaille in Paris, Louvre, Abteilung grafische Künste, Inv. 2486, vgl. Turckheim-Pey in: CORDELLIER 1996, S. 424–425, Kat.-Nr. 297. Über den nicht realisierten Entwurf des Triumphbogens, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv. I. 527, vgl. HERSEY 1973, S. 8–9 und 25–28; vgl. CORDELLIER 1996, S. 418–419.

⁸⁵² Das Grabmal des Königs Ladislaus befindet sich in der Kirche S. Giovanni a Carbonara und lässt sich in den Zeitraum 1428–1431 datieren.

⁸⁵³ Vgl. das Münzbild Johanns II. des Guten bei KLUGE 2007, Abb. 927.

⁸⁵⁴ Der Dukat steht in klarer Analogie zur Visconti-Münze: beide Regenten tragen die *biscione* als Helmschmuck, vgl. die Abbildungen in KLUGE 2007, Abb. 777 u. 778. Statt des Wappens der Visconti auf der Vorderseite zeigt die Sforza-Münze Francescos Profilbildnis.

⁸⁵⁵ BEUING 2010, S. 41, Anm. 126 glaubt nicht an eine Anregung durch Münz- und Siegelbilder. Stilistische Übereinstimmungen sind jedoch kaum zu übersehen, v. a. die parallel gesetzten Vorder- und Hinterläufe, der Schild und das die Bildgrenze überschreitende Schwert. Panofsky erwähnt das Relief als frühestes Beispiel einer Reiterfigur in der italienischen Grabplastik, vgl. ERWIN PANOFSKY: *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, hrsg. von Horst W. Jansen, Köln 1993, S. 92 und Abb. 382.

⁸⁵⁶ Im Jahr 1426 umfasste die Visconti-Bibliothek 988 Manuskripte, davon 90 französische und 52 italienische Bände, vgl. TOSCANO 1998, S. 170 und TOSCANO 2009, S. 445–457, hier S. 445.

⁸⁵⁷ Francesco Filelfo: *Satyrae*, Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 398–772. Die Zusammenhänge bei GENNARO TOSCANO: *In margine al Maestro delle Vitae Imperatorum e al Maestro di Ippolita Sforza: Codici Lombardi nelle Collezioni Aragonesi*, in: *Rivista di Storia della Miniatura* 1–2 (1996/97), S. 169–178, hier S. 172.

⁸⁵⁸ Sueton: *Vitae imperatorum*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. italien 131, fol. 1r. Zu der 1431 von Pier Candido Decembrio ins Italienische übertragenen Schrift vgl. AVRIL 1984, S. 148. Der Behelfsname des Buchmalers und die Werkzuschreibungen erstmals bei PIETRO TOESCA: *La Pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Mailand 1982 (1912), S. 529–532.

Quattrocento typisch war und bei den Spielkarten der Visconti auch im kleinen Format Anwendung fand,⁸⁵⁹ konstituiert den Aktionsraum. Auch hier ist das energiegeladene Voranpreschen der Gruppe, das den engen Bildraum der Initialminiatur zu sprengen scheint, das Hauptcharakteristikum des kleinen Bildes: Das kraftvoll gezogene Schwert überschreitet die obere Bildgrenze, während der Kopf des Rosses eine rechts als Säule ausgeführte Initiale „I“ („Iulio“) zu rammen angibt, wodurch der Reiter, bei dem es sich um keinen Geringeren als Julius Caesar handelt, der Geschichte entrissen und einer ritterlich geprägten Kultur anverwandelt wird. Filippo Maria Visconti, dessen Wappen in der Bordüre der gleiche Adler ziert, der auf Schabracke und Harnisch des Ritters prangt, tritt hier nicht als Caesar auf, sondern umgekehrt Caesar als Filippo Maria Visconti. Schließlich hatte sich das Bild des reitenden Herzogs im kollektiven Gedächtnis der Eliten längst festgesetzt: Schon unter den Visconti des 14. Jahrhunderts wurden Goldmünzen mit Reiterbildern des gleichen Typs geprägt (Abb. 134).⁸⁶⁰

Caesar, dessen leibhaftiges Auftreten während Alfonsos triumphalem Einzug in Neapel durch Schauspielkunst suggeriert wurde, bot sich dem Aragonesen als Identifikationsmöglichkeit hervorragend an.⁸⁶¹ Die gleichzeitige Existenz von Caesar-Miniaturen und Alfonso-Reiterbildern, die sich stilistisch gleichen, scheinen diesen Aneignungsprozess visuell vorführen zu wollen: Eine neapolitanische Ausgabe von Caesars *De bello gallico* aus den 1450er Jahren zeigt den antiken Herrscher in der bereits vertrauten Ritterpose (Abb. 135).⁸⁶² Für verbalisierte *exempla* antiker *virtus militaris* wurden visuelle Äquivalente gefunden, die scheinbar anachronistisch ausfielen, in Wirklichkeit aber der militärischen Lesart des Imperators, die erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts zugunsten einer Wahrnehmung Caesars als Staatsmann und Literat verdrängt wurde, völlig entsprachen.⁸⁶³

Dem ritterlichen Reiterbildtypus lässt sich noch eine Darstellung in einer prächtigen Werkausgabe Vergils zuordnen, die der sogenannte Maestro di Ippolita Sforza mit Miniaturen versah.⁸⁶⁴ Das heute in Valencia liegende Manuskript, das die *Eklogen*, die *Georgica* und die *Aeneis* samt eines Kommentars des Servius enthält, wurde 1465 zusammen mit 13 weiteren Abschriften von Francesco Sforza anlässlich der Vermählung

⁸⁵⁹ Bonifacio Bembo und Franceschino Zavattari fertigten für die Visconti Tarotkarten, die u. a. Reiter in ebensolchen Bildräumen zeigen, vgl. etwa JOANNA WOODS-MARSDEN: *Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano*, in: *Il ritratto e la memoria*, Bd. 3 (3 Bde.), hrsg. von Augusto Gentili, Philippe Morel und Claudia Cieri Via, Rom 1993, S. 31–62, hier S. 32–35.

⁸⁶⁰ Ein Dukat mit dem Reiterbild Geleazzo II. Viscontis ist abgebildet in KLUGE 2007, Abb. 777. Auf dem Helm zeigt sich der *biscione*, der auch auf der Vorderseite auftaucht. Zur Identifikation von Caesar und Filippo Maria Visconti im Reiterbild der Sueton-Handschrift vgl. GIUSEPPA Z. ZANICHELLI: *La battaglia delle imprese: araldica e chevalerie tra Milano e Napoli al tempo di Ippolita Sforza*, in: ABBAMONTE 2011a, S. 111–122, hier S. 113–114.

⁸⁶¹ Vgl. HELAS 1999, S. 61–88. Zur Ambivalenz der Caesar-Figur bei diesem Auftritt vgl. HELAS 2009, S. 185–189.

⁸⁶² Caesar: *De bello gallico I–VII*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. 1569, fol. 123r. Die Miniaturen stammen von Cola Rapicano. Die Form des aufsteigenden Pferdes (*Dexileos*) wurde für die Darstellung Caesars *all'antica* in einer neapolitanischen Handschrift der 1470er Jahre gewählt, Caesar: *Opera*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 34, fol. 1r, vgl. hierzu DE MARINIS 1947–1952, Bd. II, S. 321 und THOMAS HAFFNER: *Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456–1485). Illuminierte Handschriften und Inkunabeln für einen humanistischen Bibliophilen zwischen Neapel und Rom*, Wiesbaden 1997, S. 286–288, der die Handschrift in der Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona nachweisen konnte. Die Dekoration auf fol. 1r stammt von Cola Rapicano, ob er auch für das Reiterbild zuständig war, ist mit Blick auf die weitaus ambitionierteren Reiterdarstellungen seines Œuvres zu bezweifeln. Antikisierte Rüstung und Emporsteigen des Rosses wurden mit dem ritterlichen Gestus des geschwungenen Schwertes in Einklang gebracht.

⁸⁶³ Dazu VIRGINIA BROWN: *Portraits of Julius Caesar in Latin Manuscripts of the Commentaries*, in: *Viator* 12 (1981), S. 319–353, hier S. 319.

⁸⁶⁴ Vergil: *Opera*, mit einem Kommentar des Servius, Valencia, Biblioteca General de la Universidad, ms. 891, olim 780, fol. 82r, 433 × 285 mm, 328 foll. Vgl. zu der Handschrift ALEXANDER 1994, S. 67.

seiner Tochter Ippolita mit Alfonso II. d'Aragona, dem Sohn Ferrantes und Herzog von Kalabrien, in Auftrag gegeben und nach Neapel gesandt.⁸⁶⁵ Die *Aeneis* wird auf fol. 82r mit einer Initiale „A“ eingeleitet, in deren unterem Segment ein Reiter zu sehen ist, dessen Identität sich nicht sofort erschließt (Abb. 58).⁸⁶⁶ Ein Autorenbild Vergils, der im oberen Teil der Initiale an einem Schreibpult Platz genommen hat und offenkundig gerade mit der Niederschrift des mythologischen Stoffes beschäftigt ist, lässt zunächst an eine Darstellung des reitenden Aeneas denken. Zwei ostentativ neben Vergil positionierte Wappen der Visconti und der Sforza stellen den Bezug zum Mailänder Herrscherhaus her, dessen Farben – rot und blau – und Embleme – die drei in sich verhakten borromäischen Ringe – an Schabracke und Rüstung des Reiterbildes wiederkehren. Ein Band, auf dem das Motto Francesco Sforzas – „merito et tempore“ – zu lesen ist, lässt wenig Zweifel an einer Wiedergabe des Herzogs, dessen im Nacken liegende Haartolle von offiziellen Hofporträts her bekannt ist.⁸⁶⁷

Die anachronistische Positionierung des Regenten unter dem antiken Dichter wurde vom Maestro di Ippolita Sforza als Evokation und visuelle Parallelisierung des trojanischen Helden Aeneas mit dem Renaissanceherrscher bewusst gewählt. Dabei wurde der in einer fernen Vergangenheit liegende Mythos durch das Reiterbild, das gleichsam zwischen Aeneas und Francesco Sforza changiert, innerhalb der Hofpropaganda aktualisiert und funktionalisiert. Am Mailänder Hof gab man sich alle Mühe, die Herkunft der Herrscherfamilie aus den Mythen herzuleiten. Catone Sacco schildert im *Semideus* die genealogischen Wurzeln der Visconti, die nach seiner Auskunft bis zu Aeneas reichen.⁸⁶⁸ Francesco Sforza eignete sich diese mythologische Herkunft durch die Heirat mit der Visconti-Tochter Bianca Maria an, wie es Francesco Filelfo in seinem nach dem Vorbild Vergils modellierten Versepos *Sphortias* zu unterstreichen versucht.⁸⁶⁹ Mit Aeneas hatte Francesco Sforza tatsächlich zwei Dinge gemein: die Vermählung mit der Tochter des Herrschers einer alten Dynastie, ähnlich der Hochzeit des Aeneas mit Lavinia, der Tochter des Latinus, des König von Latium, und die damit verbundene Aneignung eines fremden Machtterritoriums. In der Parallelisierung von Vergil und dem reitenden Herzog von Mailand wird die fruchtbare Überblendung von Mythos und Gegenwart sichtbar gemacht. Die bis hierhin behandelten Reiterbilder in Büchern führen vor, wie stark die höfisch-ritterliche Kultur Leben und Denken der italienischen Machtzentren bis weit ins Quattrocento prägte und dem Verständnis antiker Texte in humanistischen Büchern visuell ihren Stempel aufdrücken konnte. Neu an den kleinformatigen Reiterbildern ist, dass sie lebende Herrscher zeigen, für die das Pferd als Machtinsignie seit ca. 1440 an Bedeutung gewonnen hat. War das Pferd als Reittier des *Condottiere* bisher vornehmlich militärisch konnotiert, so eignete es sich jetzt für politische Machthaber. Als Auslöser lässt sich der Italienbesuch des byzantinischen Kaisers im Jahr 1438 festmachen, in dessen Folge Reiterbilder zeitgenössischer Regenten in Monumenten, Miniaturen und auf Medaillen entstehen.⁸⁷⁰ In geringerem Umfang lassen sich herrscherliche Reiterbilder seit diesen

⁸⁶⁵ Die komplette Liste der Bücher bei TOSCANO 1996/1997, S. 175.

⁸⁶⁶ ALEXANDER 1994, S. 67 sieht hier lediglich „a warrior rides a horse“. Dagegen identifiziert ZANICHELLI 2011, S. 121–122 den Reiter richtig als jungen Francesco Sforza.

⁸⁶⁷ Vgl. etwa das Porträt des bereits ergrauten Francesco Sforza in der *Grammatica di Baldo Martorelli*, Mailand, Biblioteca Trivulziana, cod. 786, Einzelblatt. Das charakteristische Nackenhaar begegnet auch auf einer von Francesco Enzola gefertigten Medaille (Washington, National Gallery of Art) und auf Francesco Sforzas Goldmünze, vgl. KLUGE 2007, Abb. 778. Die jugendliche Physiognomie des Reiters in der Miniatur deutet darauf hin, dass Francesco Sforza hier während des Kampfes um Mailand (1447–1450) gezeigt ist.

⁸⁶⁸ Vgl. SACCO 2001, *Semideus* III, 81–84.

⁸⁶⁹ Zu dem nie vollendeten Epos vgl. ROBIN 1991, S. 56–81.

⁸⁷⁰ Zum Pferd als Herrschaftszeichen vgl. TRAEGER 2008, S. 24–28 u. 40–43. Einen direkten byzantinischen Einfluss auf die Reiterbilder konstatieren JARDINE/BROTTON 2000, S. 132–185. Norberto Gramaccini führt die Modernisierungsmaßnahmen am Lateran durch Papst Martin V. an, durch die das dort befindliche Reitermonument Marc Aurels – damals noch für Kaiser Konstantin gehalten – ein kaiserliches Vorbild neu in

Jahren auch im Fresko ausmachen.⁸⁷¹ Was sich im Monument, das ausschließlich verstorbenen Regenten vorbehalten blieb, noch verbot, konnte in den exklusiven, literarischen Medien Medaille und Buch realisiert werden.

4.3 Der Herrscher als Triumphator

4.3.1 Das Reiterbild Ferrantes in einer Platon-Handschrift

Nicht nur in Florenz, auch in Neapel entfachte die in der zweiten Hälfte des Quattrocento verstärkt auftretende Rezeption der Schriften Platons einigen Wirbel. Giorgio di Trebisondas negative Lesart des Platonismus erregte den Widerspruch Andrea Contrarios, der mit dem *Reprehensio sive objurgatio in calumniatorem divini Platonis* eine Verteidigung des griechischen Philosophen vorlegte. Die Bedeutung, die man diesem Werk am Hof der Aragonesen beimaß, wird von dem aufwendigen Buchschmuck des heute in Paris befindlichen Widmungsexemplars unterstrichen.⁸⁷² Auf dem einleitenden Seitenpaar ist links eine blockhaft angeordnete griechische Widmung⁸⁷³ an Ferrante d’Aragona, Alfonsos Sohn und Thronfolger von Neapel, und rechts (fol. 2r) ein Reiterbild zu sehen, das den Regenten auf einem kräftigen Ross nach rechts in den Buchtext hineinreitend zeigt (Abb. 136). Die hektische Bewegung des Rosses ist einem gemächlichen, majestätischen Schritt gewichen, auch die Figur des Königs hat alle Exzentrik abgelegt. Ferrante ist durch seine Krone nicht als bloßer Feldherr, sondern als königlicher Heerführer ausgewiesen, sein Blick ist streng nach vorn gerichtet, sein porträthafes Gesicht im klaren Profil wie auf einer Medaille wiedergegeben. Der gezähmte Schritt des Tieres und der maßvolle Blick Ferrantes entsprechen einem modifizierten, auf Balance und Taktik anstatt auf Gewalt basierenden Feldherrenverständnis, wie es der aristotelischen Tugendlehre entspricht.⁸⁷⁴ Diesen Sachverhalt illustriert das Schwert, das hier nicht mehr über dem Kopf geschwungen wird, sondern auf dem Nacken des Tieres ruht. Für die Ausführung des Bildes zeichnete Cola Rapicano, der führende Buchmaler am Hof König Ferrantes, verantwortlich.⁸⁷⁵

Die im Jahr 1471 ausgeführte Darstellung ist gleich dreifach nobilitiert: Zunächst durch das ganzseitige Format, dann durch die Positionierung zu Beginn des Textes und schließlich durch die violette Färbung des hochwertigen Pergaments. Purpurne Buchseiten kamen seit 1460 zuerst in Padua im Umfeld des humanistischen Kalligrafen Bartolomeo Sanvito in Mode, der damit eine spätantike Praxis aufnahm, bei der besonders wertvolle,

den Fokus rückte. Der am Lateran beschäftigte Pisanello soll das Standbild genau studiert und möglicherweise abgezeichnet haben, vgl. NORBERTO GRAMACCINI: *Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance*, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, hrsg. von Herbert Beck und Dieter Blume (Ausstellungskatalog Frankfurt a. M. 1985–1986), S. 51–83, zu Pisanello vgl. S. 70.

⁸⁷¹ Zu einem freskierten Reiterbild von Alfonso d’Aragona im Castel Capuana, für das Lorenzo Valla einen Vers verfassen sollte, vgl. Kap. 3.6.

⁸⁷² Andrea Contrario: *Reprehensio sive objurgatio in calumniatorem divini Platonis*, Paris, Bibliothèque nationale, latin 12947, 325 × 225 mm, 149 foll. Die Handschrift muss 1471 entstanden sein, ein Beleg der königlichen Schatzkammer vom 6. November 1471 verzeichnet die Lohnzahlung für den Buchschmuck an Cola Rapicano, ein anderer Eintrag nennt den Schreiber Giovan Marco Cinico, vgl. DE MARINIS 1947–1952, Bd. II, S. 255–256, Dok. 392. Zur Handschrift vgl. auch ALEXANDER 1994, S. 66–67. Zum Autor vgl. REMIGIO SABBADINI: *Andrea Contrario*, in: *Nuovo Archivio Veneto* 31 (1916), S. 378–433.

⁸⁷³ Die Inschrift auf fol. 1v hat sich im Laufe der Lagerung der Handschrift auf die gegenüberliegende Seite mit dem Reiterbild spiegelverkehrt übertragen. Dass Contrario hier seinen Namen auf Griechisch schreibt, soll als Verweis auf seine Sprachkenntnisse verstanden werden, der griechische Namenszug begegnet auch auf seiner Medaille, die dem Porträt in der Pariser Handschrift (fol. 11r) ähnelt, vgl. HILL 1984, S. 132, Kat.-Nr. 503.

⁸⁷⁴ Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik* II 2 u. 8.

⁸⁷⁵ Vgl. ALEXANDER 1994, S. 66–67 und TOSCANO 1998, S. 546–548.

an hohe Auftraggeber adressierte Handschriften durch Purpurfärbung ausgewählter Seiten oder ganzer Bücher nobilitiert wurden.⁸⁷⁶ Giordana Mariani Canova merkt an, dass der Farbauftrag eine „scelta non casuale“ sei, „essendo la porpora segno precipuo della dignità imperiale e quindi del trionfo.“⁸⁷⁷ Diese nun erstmals in der neapolitanischen Buchmalerei zu findende Würdeformel, die der Darstellung einen antikischen Schein verleiht, ist über Sanvito, der seit 1469 im Haus von Kardinal Francesco Gonzaga in Rom Quartier bezog und dort mit Miniaturen wie Gaspare da Padova antiquarische Studien durchführte, nach Neapel gelangt.⁸⁷⁸ Andrea Contrario, der Autor der Schrift, gehörte dem venezianischen Humanistenzirkel im Umkreis Papst Pauls II. an, zu dem auch Sanvito zu zählen ist, und führte das gefärbte Pergament nach seinem Weggang aus Rom 1471 in die aragonesische Buchkunst ein.⁸⁷⁹ Seit den frühen 1470er Jahren finden sich dort auch zunehmend Motive *all'antica* – eines Vokabulars also, das mit kleinen Architekturen, Inschriften, Profilbildnissen, musizierenden Putten etc. aufwartet und sich aus den padovanischen Antikenstudien Andrea Mantegnas herleitet.⁸⁸⁰

Aus Padua kam auch die Anregung zu der dezidiert skulpturalen Wiedergabe von Ross und Reiter. Die in Silber ausgeführte, mit wenigen Goldhöhungen hervorgehobene Zeichnung und der einfache, plateauartige Untergrund erwecken den Eindruck, als handele es sich hier um eine Evokation bronzener Reitermonumente, deren Ruhm, den sie dem Reiter verleihen, Rapicano seinem König visuell anzueignen versucht. Donatellos Reiterstandbild des *Gattamelata*, des ersten antikisiert dargestellten Zeitgenossen der Renaissance,⁸⁸¹ frappte seine Betrachter gerade seines antikischen Erscheinungsbildes wegen (Abb. 137). Als der Arzt und Humanist Michele Savonarola im Jahr 1453 Donatellos Werk in Augenschein nimmt, fühlt er sich unwillkürlich an einen Triumphritt Caesars erinnert.⁸⁸² Alfonso d’Aragona waren die aus diesen Bezügen resultierenden Möglichkeiten, Antike zu inszenieren, bekannt. Donatellos in Bronze gegossene Evokation antiker Machtfülle und

⁸⁷⁶ Vgl. GIORDANA MARIANI CANOVA: *La porpora nei manoscritti rinascimentali e l’attività di Bartolomeo Sanvito*, in: *La porpora: Realtà e immaginario di un colore simbolico*, hrsg. von Oddone Longo, Venedig 1998, S. 339–371.

⁸⁷⁷ MARIANI CANOVA 1998, S. 353.

⁸⁷⁸ Sanvito blieb bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Rom. Zum Aufenthalt dort und zur Zusammenarbeit mit dem Buchmaler Gaspare da Padova vgl. GENNARO TOSCANO: *Bartolomeo Sanvito e Gaspare da Padova, „familiaris et continui commensales“ di Francesco Gonzaga*, in: Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel castello di San Giorgio, Ausstellungskatalog Mantua 2006–2007, hrsg. von F. Trevisani, Mailand 2006, S. 103–111. Gaspare da Padova wird in den 1480er Jahren Kardinal Giovanni d’Aragona und Alfonso II. d’Aragona, Herzog von Kalabrien, zu seinen Auftraggebern zählen können. Zur Person Bartolomeo Sanvitos und seinem Wirkungskreis vgl. ANTHONY HOBSON / CHRISTOPHER DE HAMEL (Hrsg.): *Bartolomeo Sanvito: The Life and Work of a Renaissance Scribe*, Paris und Dorchester 2009, darin v. a. die Einführung von A. C. de la Mare, S. 15–38 und den von Laura Nuvoloni zusammengestellten catalogue raisonné, S. 101–377.

⁸⁷⁹ Vgl. GENNARO TOSCANO: *Libri umanistici e codici all’antica tra Veneto, Roma e Napoli: note su Andrea Contrario e Bartolomeo Sanvito*, in: *Società, cultura e vita religiosa in età moderna: studi in onore di Romeo de Maio*, hrsg. von Luigi Gulia, Ingo Herklotz und Stefano Zen, Sora 2009, S. 497–526, hier S. 518. Die Beteiligung Contrarios am Entstehungsprozess der Miniatur Cola Rapicanos unterstreicht TERESA D’URSO: *Giovanni Todeschino: la miniatura „all’antica“ tra Venezia, Napoli e Tours*, Neapel 2007, S. 123–124.

⁸⁸⁰ Vgl. D’URSO 2007, S. 121; vgl. auch GENNARO TOSCANO: *Gaspare da Padova e la diffusione della miniatura „all’antica“ tra Roma e Napoli*, in: *La Miniatura a Padova: Dal Medioevo al Settecento*, hrsg. von Giordana Mariani Canova, Modena 1999, S. 523–531, hier S. 524–525.

⁸⁸¹ Vgl. JOACHIM POESCHKE: *Reiterbilder und Wertesymbolik in der Frührenaissance. Zum Gattamelata-Monument Donatellos*, in: *Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2008, S. 155–178, hier S. 165.

⁸⁸² „Veluti Caesar triumphans non parva cum magnificentia sedet“, MICHELE SAVONAROLA: *Libellus de magnificis ornamentis Regie Civitatis Padue*, hrsg. von Arnaldo Segarizzi (= *Rerum italicarum scriptores*, Bd. 24, 15), Città di Castello 1902, S. 32–33. Die Darstellung eines Zeitgenossen im antikischen Gewand ruft wiederum die Kritik des Klassizisten Filaretos hervor.

die Assoziierung mit Caesar hätte sich thematisch mit Alfonsos festlichem Einzug in Neapel, bei der eine aufwendige ephemere Festdekoration mit zahlreichen antiken Allusionen bemüht wurde, um den König als würdigen Nachfolger Caesars zu präsentieren, ideal verbunden.⁸⁸³ In einem an den venezianischen Dogen adressierten Brief aus dem Jahr 1452 bittet er um die Freigabe Donatellos, dessen *Gattamelata* in Padua gerade entsteht.⁸⁸⁴ Ein Jahr zuvor wird Donatello von der Stadt Modena, die zu dieser Zeit von den Este regiert wird, mit dem Entwurf eines Reitermonumentes für Borso d'Este, der 1450 seinem Bruder Leonello im Amt nachfolgte, beauftragt.⁸⁸⁵ In Ferrara und Neapel zeichnet sich eine Entwicklung zum monarchischen Reiterstandbild ab, das sich vom sepulkralen Monument, bei dem der *memoria*-Gedanke im Mittelpunkt steht, gravierend unterscheidet. Beide Projekte sollten – wie der 1454 ins Auge gefasste Plan für ein Reitermonument Francesco Sforzas in Cremona, in das Filarete involviert war – ein ambitionierter Wunsch bleiben.⁸⁸⁶

Zu den ersten Humanisten, die sich seit 1443 um Alfonso, den „Caesare novello“, sammelten, gehörte Porcellio de' Pandoni. Er schrieb ein Lobgedicht auf Pisanello, der ihm eine heute verlorene Medaille fertigte, und studierte während eines diplomatischen Aufenthaltes in Norditalien, zu dem Alfonso ihn entsandte, das Reiterstandbild des *Gattamelata*, das er auf einem Epitaph am Grabmal des Condottiere hervorhebt.⁸⁸⁷ Bei dieser Gelegenheit könnte Porcellio seinem König von der Wirkung des Reitermonumentes berichtet haben, der daraufhin in einem Brief um Donatello warb. Ein Titulus für das unausgeführte Reitermonument Francesco Sforzas⁸⁸⁸ verweist auf Porcellios humanistische Affinität zu Bronzearbeiten, die er mit der Abfassung des Traktates *De arte fuxoria* unterstreicht, in dem er Materialien über antike Bildhauer und deren Statuen zusammenträgt.⁸⁸⁹ In den 1460er Jahren ist Porcellio wieder in Neapel dokumentiert.

Das Thema „Reiterbild“ ist am Hof der Aragonesen auch unter Ferrante weiter virulent. Im Jahr 1471 bekommt Diomede Carafa, der dem städtischen Adel angehörte und als humanistischer Kunstsammler auftrat, von Lorenzo de' Medici ein bronzenes Pferdehaupt geschenkt (Abb. 138). Ob diese überdimensionale Gussarbeit, die lange als antik galt und heute mit Sicherheit dem Œuvre Donatellos zugerechnet werden kann,⁸⁹⁰ mit der Arbeit

⁸⁸³ Panormita berichtet in seiner *De dictis et fastis Alphonsi regis* von diesem Ereignis, bei dem eine als Caesar auftretende Figur eine Ansprache vor Alfonso hielt und den König als „Caesare novello“ ansprach, vgl. auch HELAS 1999, S. 61–88.

⁸⁸⁴ Alfonso am 26. Mai 1452 an den Dogen Francesco Foscari: „Cum audiverimus ingenii solertiam atque subtilitatem magistri Donatelli in statuis tam eneis quam marmoreis fabricandis, magna nobis voluntas recessit eundem penes nos et in serviciis per aliquod tempus habere.“ Ein Brief fast identischen Inhaltes ist an den Botschafter Zacharias Vallareso adressiert, vgl. die abgedruckten Briefe bei ULRICH PFISTERER: *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002, S. 491.

⁸⁸⁵ Im gleichen Jahr beginnt Niccolò Baroncelli mit der Fertigung einer verlorenen Sitzstatue Borsos, die auf einer Säule aufgestellt wurde; zu den Umständen vgl. ROSENBERG 1997, S. 88–109.

⁸⁸⁶ Zu dem Reiterbild, das angeblich in einen Bogen integriert werden sollte, und der Beteiligung Filaretos vgl. JOHN R. SPENCER: *Il progetto per il cavallo di bronzo per Francesco Sforza*, in: *Arte lombarda* 38/39 (1973), S. 23–35, hier S. 34.

⁸⁸⁷ Vgl. PFISTERER 2002b, S. 121–150, hier S. 124

⁸⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 124. Zu dem Reitermonument vgl. SPENCER 1973, S. 34.

⁸⁸⁹ Der Traktat wurde nach Ansicht von Pfisterer in den Jahren 1459–1460 geschrieben und Filarete gewidmet. Die Zusammenhänge und die Veröffentlichung des Manuskriptes bei PFISTERER 2002b.

⁸⁹⁰ Vasari schreibt das Werk in der zweiten Auflage der *Vite* Donatello zu, erwähnt aber auch die Annahme einiger Zeitgenossen, die es für antik halten; die Zuschreibungsgeschichte ist bei PFISTERER 2002d, S. 13–18 gut dokumentiert. Andreas Beyer hält das Pferdehaupt für antik, vgl. BEYER 2000, S. 132. Technische Untersuchungen sprechen für eine Zuschreibung an Donatello, vgl. FRANCESCO CAGLIOTI: *Donatello, Horse's Head*, in: *The Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, Ausstellungskatalog Athen 2003–2004, hrsg. von Mina Gregori, Mailand 2003, S. 198–200; vgl. auch LICIA VLAD BORRELLI: *Un dono di Lorenzo de' Medici a Diomede Carafa*, in: *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Tagungsband Florenz, Pisa und Siena 1992, Pisa 1996, S. 235–252, hier 245–249.

am Reitermonument für Alfonso d’Aragona in Verbindung steht, mag bezweifelt werden. Für das Reiterbild in Andrea Contrarios *Reprehensio* ist sie jedoch von einiger Relevanz: Die *Testa Carafa* dokumentiert den antikischen, an Donatello angelehnten Kunstgeschmack in Neapel und diente Rapicano bei der Zeichnung des Reiterbildes als Orientierung, was besonders in der leichten seitlichen Drehung des Kopfes, dem kräftigen faltigen Hals und dem offenen Maul, das ein angestregtes Wiehern andeutet, deutlich wird. Gleiche Merkmale weist der Pferdekopf des Paduaner Reitermonuments auf, über dessen Nüstern die Adern wie bei der *Testa Carafa* deutlich zutage treten. Auf fol. 11r der Platon-Abschrift findet sich im Rankenwerk ein kleines Pferdehaupt; es belegt die Kenntnis der Bronzearbeit, die im Jahr der Abschrift in Neapel eintrifft. Der antikische Geschmack der Handschrift, dessen *all’antica* ohnehin eine Verbindung zum Imperium Romanum herstellt, konnte durch die Bezugnahme auf Donatellos berühmte Statue zusätzlich gesteigert werden.

4.3.2 Die Cicero-Handschrift in Wien

Noch klarer ist der Bezug zum Reitermonument in einer Wiener Cicero-Handschrift, die den reitenden Ferrante auf hohem Sockel unter einem Torbogen wiedergibt (Abb. 139).⁸⁹¹ Das große Blatt (41,5 x 27,5 cm) mit dem Reiterbild ist violett gefärbt und gleich zu Beginn des Buches angesiedelt. In der angestrengt aufrechten Sitzhaltung des Königs und dem langen Schwert, das auf der Mähne des Tieres abgelegt ist, entspricht es dem Bild Ferrantes aus der Platon-Handschrift. Ganz anders ist hingegen das Haupt des Monarchen geschmückt: Auf einem Helm liegt zunächst ein Ehrenkranz auf, dessen Schnürbänder im Wind flattern. Darauf ist die Krone gesetzt, über der als Helmzier der *drac alat* hervorragt, von dem bereits Alfonso auf Reiterbildern ausgezeichnet wurde. Diese Reminiszenz an das ritterliche Reiterbild zeigt beispielhaft, wie in Neapel mittelalterliche Vorstellungen mit antikisierter Formensprache verschmelzen konnten. Von letzterer zeugen nämlich eindrücklich die Capitalis auf dem fingierten Inschriftensockel, der Ferrante als König Italiens ausweist und an Porcellios Tituli erinnert, und der das Bild umschließende Rundbogen, um den ein Flechtband gezeichnet ist.⁸⁹² Der Bogen unterstützt den triumphalen Habitus des Reiterbildes, das in dieser Aufmachung einerseits bronzene Reitermonumente evoziert, andererseits ihren Protagonisten in die Nähe des väterlichen Triumphzuges aus dem Jahr 1443 rückt.⁸⁹³ Der Handlungsort des Bildes ist nämlich nun nicht mehr das Feld, sondern die *strada* oder die *piazza*, auf der sich eine Triumphzugsprozession ereignet.

Bögen und Reiterbilder bilden seit der Antike vor allem deshalb ein visuelles Tandem, weil sie ein „Durchreiten“ und damit eine triumphale Prozession suggerieren, die im Zuge des Adventus – dem herrscherlichen Einzug in eine Stadt – zahlreichen Regenten zuteil

⁸⁹¹ Cicero: *Reden*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4, fol. 3v, 415 × 275 mm, 366 föll. Ein Zahlungseintrag an den Schreiber Giovan Marco Cinico datiert die Handschrift auf das Jahr 1471. Es handelt sich um ein Auftragswerk König Ferrantes. Die ungestüme Ausführung des Pferdes, insbesondere des Hauptes, sprechen für eine in Reiterdarstellungen ungeübte Hand, TOSCANO 2009, S. 512 schreibt das Reiterbild Nardo Rapicano, dem Sohn Colas, zu.

⁸⁹² Auf dem Sockel ist zu lesen: *FERDINANDO ARAGONIO / REGI ITALICO PACIS ET / MILICIAE DVCTORI SEM / PER INVICTO AETERNO / MVSARVM SPLEDORI VN / ICO IVSTITIAE CVLTORI / PRINCIPI OPTVMO*.

⁸⁹³ Zu Porcellios Titolo auf ein geplantes Reiterstandbild Francesco Sforzas vgl. PFISTERER 2002b, S. 124 und Kap. 3.4, dort auch zur Person des vielseitigen Gelehrten. Zum Motiv des rahmenden Bogens bei Reiterbildern vgl. KARL MÖSENER: *Der Reiter im triumphalen Rahmen. Aspekte einer neuzeitlichen Bildformel*, in: *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hrsg. von Ders. und Hans Körner, Berlin 2008, S. 145–177.

wurde.⁸⁹⁴ Römische Triumphbögen waren oft mit solchen Bildern besetzt,⁸⁹⁵ was Filarete im *Trattato d'architettura* veranlasste, die Tore der Idealstadt *Sforzinda* in fantastischen Entwurfszeichnungen mit Reiterbildern zu versehen.⁸⁹⁶ Obwohl das Mittelalter den Zusammenhang zwischen Torbogen und Reiter kannte und im Bild festhielt – ein berühmtes Beispiel ist das Fresko in der Silvesterkapelle von SS. Quattro Coronati, das den Einzug von Papst Silvester in Rom zeigt –, wurde der repräsentative Charakter dieser Darstellungen erst Mitte des 15. Jahrhunderts wieder entdeckt.⁸⁹⁷ Die antikisierte Arkade, die dem Reitermonument von Niccolo d'Este in Ferrara als Sockel dient, ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Bei Triumphzugsprozessionen, wie sie Alfonso d'Aragona, Borso d'Este, Sigismondo Malatesta, Francesco Sforza, Federico da Montefeltro u. a. zuteil wurden, wurde selten auf den Symbolgehalt des Bogens, der vom Herrscher durchritten werden musste, verzichtet. Hersey vermutet, dass die großräumige Bogennische des Triumphbogens am Castel Nuovo (1450–1471) für das geplante Reitermonument von Alfonso d'Aragona vorgesehen war, wie es die Zeichnung aus dem Umfeld Pisanellos nahelegt (Abb. 131).⁸⁹⁸

Der Rundbogen als triumphsteigerndes Element findet sich in der neapolitanischen Buchmalerei der 1470er Jahre öfters. Ein Fürstenspiegel Diomedes Carafas – der Adressat des florentinischen Pferdehauptes – wartet mit einem architektonischen Bogen auf, der in *all'antica*-Manier auf purpurnes Pergament gezeichnet ist (Abb. 98).⁸⁹⁹ Solche „architektonischen Frontispize“, wie sie zuerst Otto Pächt nannte,⁹⁰⁰ kamen unter dem Einfluss Andrea Mantegnas in der venezianischen Buchmalerei seit 1460 in Mode und sind – gemeinsam mit der Praxis der Färbung einzelner Buchseiten – über Sanvito und seinen Kreis nach Neapel gelangt, wo sie von Gioacchino de Gigantibus, Cristoforo Majorana und Gaspare da Padova angewandt wurden.⁹⁰¹ Die beiden von Cola Rapicano angefertigten Reiterbilder stehen ganz am Anfang dieser Genese innerhalb der neapolitanischen Buchmalerei.

Florenz hat aber auch seinen Teil zur Entwicklung des neapolitanischen Reiterbildes beigetragen. Eine in der Arnostadt gefertigte Prachthandschrift der *Ethica* des Aristoteles wurde im *bas-du-page* von der Hand Francesco d'Antonio del Chiericos mit einem Reitertondo Ferrantes versehen und nach Neapel geschickt (Abb. 140).⁹⁰² Im Nebeneinander ritterlicher und antikisierter Elemente offenbart diese Darstellung einen Experimentcharakter, der für die Entwicklungsgeschichte des Reiterbildes bezeichnend war: Während das erhobene Schwert Gefechtsbereitschaft signalisiert und der aragonesische Drachenhelm über der Zackenkrone des Königs hervorragt, ist die

⁸⁹⁴ Zum Adventus vgl. den Sammelband von PETER JOHANEK / ANGELIKA LAMPEN (Hrsg.): *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, Köln/Weimar/Wien 2009, S. VII–VIII; zur antiken Praxis vgl. JOACHIM LEHNEN: *Adventus principis. Untersuchungen zu Sinngehalt und Zeremoniell der Kaiserankunft in den Städten des Imperium Romanum*, Frankfurt a. M. 1997 (Diss. Düsseldorf 1996).

⁸⁹⁵ Vgl. HARALD VON ROQUES DE MAUMONT: *Antike Reiterstandbilder*, Berlin 1958, S. 48–50.

⁸⁹⁶ Vgl. Filarete: *Trattato di architettura*, Codice Magliabechiani, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II-I 140, Buch XXI, fol. 42r.

⁸⁹⁷ Vgl. HELAS 2009, S. 192–193.

⁸⁹⁸ Vgl. HERSEY 1973, S. 53–55.

⁸⁹⁹ Im Bogenspiegel findet sich eine in lateinischen Capitalis ausgeführte Widmung, in die Pfeilernischen wurden – genau wie am Grabmal Carafas in Neapel, San Domenico Maggiore – die Kardinalstugenden gezeichnet. Diomedes Carafa: *De regimine principum*, St. Petersburg, Eremitage, ms. ORN 26, fol. 1r, vgl. auch in dieser Arbeit Kap. 3.5.2. Zu Carafas Handschrift vgl. DE MARINIS 1969, Bd. 1, S. 31.

⁹⁰⁰ Vgl. OTTO PÄCHT: *Notes and observations on the origin of humanistic book decoration*, in: Fritz Saxl 1890–1948: Memorial Essays, hrsg. von D. J. Gordon, London 1957, S. 184–194. Diese Entwicklung setzte sich vor allem in den ersten gedruckten Büchern durch, vgl. Lilian Armstrong in ALEXANDER 1994, S. 35–47, hier S. 42.

⁹⁰¹ Vgl. TOSCANO 1998, S. 437–464.

⁹⁰² Aristoteles: *Ethica*, Paris, Bibliothèque National de France, cod. lat. 6310, fol. 1r, vgl. dazu DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 16–17.

Schabracke des Pferdes auf ein Mindestmaß reduziert und – ganz entscheidend – der Schritt des Tieres verlangsamt. Das martialisch in die Luft gehaltene Schwert verfehlt in Kombination mit dem gemächlichen Trab des Pferdes jede Wirkung. Ross und Reiter sind von einem Landschaftspanorama hinterfangen, das von einem Ring mit der Aufschrift *FERDINANDVS HOSTIVM VICTOR AMICORVMQUE DEFENSOR* umschlossen ist. Der auffallend kräftige Hals des Tieres mag in einem Zusammenhang mit der muskulösen Formung des antik wirkenden Pferdehauptes Donatellos stehen (Abb. 138). Die hier erstmalig auftretende Tondoform bei Reiterminiaturen orientiert sich bis hin zum Schriftzug an Münzen oder Medaillen. Mit diesem in den Zeitraum zwischen 1465 und 1470 zu datierenden Bild ist ein folgenreicher Bruch in der Motivgeschichte markiert.

Der inhaltliche Zusammenhang zwischen Bild und Text der beiden 1471 erschienenen neapolitanischen Handschriften bedarf noch einer Bemerkung (Abb. 136 u. 139). Beide Reiterbilder beziehen sich nicht in erster Linie auf die Vita Ferrantes, sondern auf antike Autoren – Cicero und Platon. Cicero galt den Renaissancehumanisten nicht nur als Vorbild geschliffener Rhetorik, sondern auch als Instanz in moralphilosophischen Fragen. In Neapel modellierte Iuniano Maio seinen idealen Monarchen alias Ferrante in *De maiestate* um den von Cicero bereitgestellten Tugendapparat. Ein zweites Bild der soeben behandelten Wiener Handschrift zeigt den antiken Orator während seiner berühmten Rede *Pro Lege Manilia*, die auf der gleichen Seite beginnt. Cicero verteidigte darin im Jahr 66 v. Chr. vor dem Senat die Übertragung außerordentlicher Machtbefugnisse auf Pompeius im Krieg gegen Mithridates, womit er der Monarchie den Weg ebnete.⁹⁰³ Cicero verwendet viel Aufmerksamkeit auf die Schilderung militärischer Glanztaten des Pompeius und begründet seine Fürsprache mit der *virtus* und der *gloria* des Heerführers, der alle seine Zeitgenossen überrage.⁹⁰⁴ Das vorangehende Reiterbild stellt auf diese Weise einen Bezug zwischen den Feldherren Ferrante und Pompeius her, der nach siegreicher Schlacht im Jahr 62 v. Chr. in Rom einen Triumphzug feierte und damit völlig neue Maßstäbe setzte.⁹⁰⁵ Zusätzlich wird Cicero hier als Verteidiger der Monarchie gelesen, was einer historischen Lesart des späteren Caesar-Kritikers freilich nicht standhält.

Zur Rechtfertigung der aragonesischen Monarchie wurde auch Platon herangezogen. Giorgio di Trebisonda kritisierte Platon in seiner 1458 verfassten Schrift *Comparatio Platonis et Aristotelis* unter anderem seiner tendenziellen Bevorzugung der Einzelherrschaft als beste Regierungsform wegen. Diese Auffassung vertrat der antike Philosoph in seinem letzten Werk, *Nomoi*, das Giorgio 1450 im Auftrag Niccolò V. zu übersetzen hatte.⁹⁰⁶ Gegen diesen in die Platon-Aristoteles-Kontroverse einzuordnenden Traktat argumentierte Kardinal Bessarion mit *In Calumniatorem Platonis*, die der von Rom nach Neapel wechselnde Andrea Contrario zum Vorbild einer eigenen Verteidigungsschrift nahm.⁹⁰⁷ Sein *Reprehensio* ist visuell ganz auf den Monarchen Ferrante zugeschnitten: Das

⁹⁰³ Ciceros berühmte erste Staatsrede, mit der er in die römische Tagespolitik eingriff, ist auch unter dem Titel *De imperio Cn. Pompei* bekannt, vgl. die Rede in CICERO: *Staatsreden*, Bd. 1, hrsg. von Helmut Kasten, Berlin 1969, S. 36–71, zur Deutung CHRISTIAN HABICHT: *Cicero der Politiker*, München 1990, S. 39–40.

⁹⁰⁴ „Nunc vero cum sit unus Cn. Pompeius, qui non modo eorum hominum, qui nunc sunt, glorium, sed etiam antiquitatis memoriam virtute superavit“, vgl. CICERO 1969, S. 48.

⁹⁰⁵ Der bei Plinius (*Naturalis historia* 37, 6) angeführte Triumphzug am 28. und 29. September, bei dem Pompeius in einem prunkvollen Wagen fuhr, wird von MATTHIAS GELZER: *Pompeius. Lebensbild eines Römers*, München 2005 (1984), S. 115–120 beleuchtet.

⁹⁰⁶ Platon spricht im vierten Buch seiner *Nomoi* von einem tugendsamen, besonnenen Tyrannen, der mit dem Gesetzgeber kooperiert, vgl. Platon: *Nomoi*, Buch IV, 709e–712a (= PLATON: *Werke*, IX 2, Göttingen 2003, S. 17–19). Zu Giorgio di Trebisondas negativer Auslegung Platons vgl. JAMES HANKINS: *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden u. a. 1991, S. 174–175, zu Giorgios Übersetzung der *Nomoi* vgl. S. 180–184. Zu Giorgios Platonkritik vgl. auch PAUL OSKAR KRISTELLER: *Humanismus und Renaissance*, Bd. 1, München 1980, S. 170–171. – Ein Streit über die richtige Lesart Platons entbrannte bereits während Pier Candido Decembrios Übersetzung der *Politeia* in Mailand, vgl. HANKINS 1991, S. 117–154.

⁹⁰⁷ Zu Bessarions Schrift siehe HANKINS 1991, S. 217–236.

besprochene antikisierte Reiterbild korrespondiert mit dem aufwendigen Frontispiz auf dem folgenden Blatt (fol. 3r, Abb. 9), das neben einem Profilbild des als *Ferdinande IMP. MAX.* bezeichneten Königs und seines Vaters Alfonso Kameen der römischen Imperatoren Nero, Galba, Antoninus Pius und des Karthagers Hannibal imitiert und ein Sinnbild der *Liberalitas Augusti* aufweist.⁹⁰⁸ Das Pferd wird Ferrante als königliche Herrschaftsinsignie weiter begleiten – im Relief an der Porta Nolana, der Porta del Carmine und als reiterloses Ross auf der Rückseite seiner kupfernen Cavallo-Münze, die der König in Auftrag gab (Abb. 141).⁹⁰⁹

4.3.3 Bartolomeo Colleoni und der *Dexileos*

Ein weiteres Beispiel für das Zusammentreffen von Triumphbogen und Reiterbild findet sich in Antonio Cornazzanos *Commentariorum liber de vita et gesta Bartholomei Colei* in der Biblioteca Civica von Bergamo.⁹¹⁰ Der Humanist schildert in sechs Kapiteln die Person Bartolomeo Colleoni, den legendären Condottiere der Venezianer, anhand seiner Taten und Tugenden. Äußerst faktenreich werden in den Büchern eins bis vier Colleonis Kindheit, erste militärische Erfolge im Konflikt zwischen Mailand und Venedig, die Auseinandersetzungen nach dem Erlöschen der Visconti-Dynastie 1447 und die keineswegs friedvolle Zeit der italienischen Liga beschrieben. Konnte sich der Condottiere bis hierhin militärisch beweisen, so führt das fünfte Buch in zahlreichen Beispielen die geistigen Fähigkeiten des Protagonisten auf, der nach Meinung des Autors sicher nicht intellektuell, aber auch nicht ungebildet war.⁹¹¹ Neben den christlichen und den Kardinalstugenden sei es vor allem die *magnificentia*, durch die sich Colleoni auszeichne.⁹¹²

Das Frontispiz dieser prächtigen Handschrift zeigt Bartolomeo auf einem Schimmel (Abb. 142). Ein polychromer Renaissancebogen umschließt Ross und Reiter. Auf felsigem Plateau erheben sich zwei schmale blaue Säulen, auf deren goldenen Kapitellen ein rötlicher Bogen aufliegt, der von einem grünen Tympanon nach oben abgeschlossen wird. Zwei bizarre Meereswesen – offenbar Delphine – und eine Feuerschale bekrönen die Architektur, die von einem dreiteiligen Feston geschmückt ist. An den Basen der Säulen sind zwei Putten mit der Verknotung des Festons beschäftigt, während ein dritter Putto am Scheitelpunkt des Bogens in eine Fanfare bläst. Putten, Girlanden und Delphine gehörten zu typischen Dekorationselementen der in *all'antica* gehaltenen Paduaner Miniatur-

⁹⁰⁸ Die Identifizierung der antiken Herrscher bei ALEXANDER 1994, S. 66. Das Bild des Adlers, der seine Beute unter seinen Artgenossen verteilt, entwickelte Pisanello auf einer Medaille für Alfonso d'Aragona (Abb. 80). Zum Konzept der *liberalitas*, die als Auszeichnung der Politik des Kaisers Augustus zuerst in Neapel an Bedeutung gewinnt, vgl. WARNKE 1985, S. 232–233

⁹⁰⁹ Das Reiterbild an der Relieftafel des Nolana-Stadttores steht den behandelten Reiterminiaturen in der Wendung des Pferdehauptes und der diagonalen Haltung des Schwertes nahe. Hersey sieht hier Ferrantes Sohn Alfonso II. reiten, vgl. GEORGE L. HERSEY: *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485–1495*, New Haven 1969, S. 48–50 und Abb. 67. Die Physiognomie des Reiters weist jedoch klar auf Ferrante, so auch CHRISTOF THOENES: *Neapel und Umgebung*, Stuttgart 1983, S. 363. Das ehemalige Relief an der Porta del Carmine zeigt einen bekrönten Reiter mit senkrecht gehaltenem Schwert und der Inschrift *FERDINANDVS REX NOBILISSIME PATRIAE*, womit allerdings auch Ferdinando II. (König von Neapel 1495–1496) gemeint sein könnte, dazu HERSEY 1969, S. 50–57, der Autor sieht hier abermals Alfonso II., unter dessen Herrschaft beide Tore entstanden. Zu der Cavallo-Münze vgl. KLUGE 2007, S. 128 und Abb. 842.

⁹¹⁰ Antonio Cornazzano: *Commentariorum liber de vita et gesta Bartholomei Colei*, Bergamo, Biblioteca Civica, Cat. 90, fol. 7v, 270 × 185 mm, 122 foll. Eine übersetzte und kommentierte Edition liegt vor: ANTONIO CORNAZZANO: *Vita di Bartolomeo Colleoni*, hrsg. von Giuliana Crevatin, Rom 1990. – Zur Handschrift vgl. den Beitrag von Fanny Autelli in MARIA LUISA GATTI PERER (Hrsg.): *Codici e incunaboli miniatissimi della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bergamo 1989, S. 211–214.

⁹¹¹ Vgl. CORNAZZANO 1990, S. 80.

⁹¹² Vgl. Ebd., S. 80–101. Buch sechs berichtet schließlich von allgemeinen politischen Ereignissen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter Erwähnung zahlreicher Condottieri.

architekturen⁹¹³, die dem Autor des vorliegenden Bildes offenkundig bekannt waren. Der Vorschlag, es handle sich hier um ein frühes Werk Giovan Pietro Biragos, kann mit Blick auf dessen venezianisch-emilianische Schulung – die Namen Guglielmo Giraldi und Giovanni Vendramin stehen im Raum – bekräftigt werden.⁹¹⁴ Die ausschweifende, schroffe, nach hinten dunstig werdende Hügellandschaft, die sich hinter dem Reiterbild erstreckt, ruft die Landschaftspanoramen Andrea Mantegnas hervor, lässt aber auch an ferraresische Buchmalereien denken.

Der Bogen fungiert als eine triumphale Rahmung des Reiterbildes, das etwas hinter der Architektur angesiedelt wurde. Anders als in den neapolitanischen Reiterbildern, die einen klaren Bezug zum Reiterstandbild suchen, ist hier die reale Aktion des Feldherrn ausschlaggebend, die mit dem *Commentariorum* Cornazzanos korrespondiert, das eine authentische Lebensbeschreibung Colleonis wiederzugeben vorgibt. Die greifbare Lebendigkeit des erfolgreichen Condottiere wird durch das Emporsteigen des Schimmels akzentuiert, der auf das leichte Anziehen der Zügel reagiert. Der Bewegungsfluss wird durch die Hand des Feldherrn genau in dem Moment unterbrochen, als die Gruppe hinter dem Bogen erscheint. Im Innehalten des Pferdes manifestiert sich nicht nur ein beredter Handlungsmoment, sondern auch die Macht des Reiters. Dessen sehr realistisch wiedergegebenes Profilporträt, das im Vergleich zum Körper viel zu groß geraten ist, spricht durch den grauen Haaransatz und die Falten an Wangen und Hals für das fortgeschrittene Alter des Feldherrn. Kommandostab und rotes Barett zeichnen Bartolomeo Colleoni als *Capitano generale* der Serenissima aus, von der rechts am Horizont eine im Meer gelegene Stadtsilhouette zu vermuten ist. Durch die in Raum und Zeit verankerte, dynamische Aktion gewinnt die Darstellung eine Präsenz, die dem primären historio-geografischen Interesse, nämlich der schriftlich fixierten Vergegenwärtigung von *vita et gesta* berühmter Männer, sehr entgegen kam.

Antonio Cornazzano hielt sich in den Jahren 1468 bis 1474 in Malpaga in der Nähe von Bergamo auf, wo Bartolomeo Colleoni einen Hofstaat unterhielt. Das *Commentariorum* verfasste der Humanist in den frühen 1470er Jahren, also noch zu Lebzeiten Colleonis, an dessen Auftraggeberschaft kaum mehr Zweifel bestehen.⁹¹⁵ Die streckenweise stark panegyrische Lebensbeschreibung des Condottiere bricht im Februar 1473 abrupt ab; weder von der Begegnung mit König Christian von Dänemark (1474) noch vom Tod Colleonis (1475) ist daher zu lesen. Die Niederschrift muss also vor diesen Ereignissen abgeschlossen und die Ausführung des prächtigen Manuskripts kurz danach begonnen worden sein.⁹¹⁶ Mit der Handschrift liegt neben der 1472 in Auftrag gegebenen *Cappella*

⁹¹³ Der Delphin als Architekturbekrönung findet sich etwa in der *Historia naturalis* des Plinius, Biblioteca Marciana, MS Lat. VI, 245 (= 2976), fol. 3r, dort auch tollende Putten, Festons etc.

⁹¹⁴ Für eine Zuschreibung an Birago spricht sich Autelli in GATTI PERER 1989, S. 214 aus. – Über Biragos frühes Schaffen ist wenig bekannt, die einzige datierte und signierte Handschriftenserie stellen die Chorbücher des Duomo Vecchio von Brescia dar, Pinacoteca Tosia Martinengo, zum Frühwerk vgl. GIORDANA MARIA CANOVA: *La miniatura veneta del Rinascimento 1450–1500*, Vicenza 1969, S. 136–140. Die Entdeckung des *all'antica* bei Birago fokussiert PAOLA BONFADINI: „*Iohannes Petrus de Birago aminiavit*“: *Il recupero dell'antico nella produzione giovanile di Giovan Pietro Birago*, in: *La tradizione classica nella miniatura europea*, Tagungsband Urbino 1998, hrsg. von Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, Florenz 1999, S. 135–142, zu Giovanni Vendramin S. 140, zur Miniatur in Cornazzanos *Commentariorum* S. 137.

⁹¹⁵ An einen posthumen Auftrag der Kommune bzw. der Nachkommen Colleonis glaubt Autelli in GATTI PERER 1989, S. 213, dagegen spricht Giuliana Crevatin vom März 1474 als *terminus ante quem* der Komposition, vgl. CORNAZZANO 1990, S. XVI–XVIII.

⁹¹⁶ Eine genaue Datierung der Handschrift bereitet Schwierigkeiten: Mario Marubbi plädiert für das Jahr 1474 und führt die aufwendige Dekoration als Beleg dafür an, dass es sich bei dem Codex um das Widmungsexemplar an Bartolomeo Colleoni handeln müsse, vgl. MARIO MARUBBI: *Una reliquia colleonesca: il codice cassaf. 2.4 della Biblioteca "Angelo Mai" di Bergamo*, in: *La Figura e l'opera di Bartolomeo Colleoni*, Tagungsband Bergamo 1999, Bergomum XCV 1–2 (2000), S. 183–218, hier S. 193. Gegen diese Annahme spricht die Widmung an die Stadt Bergamo, die auf fol. 8r zu lesen ist.

Colleoni somit ein weiteres wichtiges Werk vor, mit dem der Feldherr den Fortbestand seiner *fama* sichern wollte.

Biragos Reiterbild entspricht in seiner triumphalen Positionierung unter einer Bogenarkade die Konstellation des Grabmals in der *Cappella Colleoni*: Das heute verlorene marmorne Reiterbild Giovanni Antonio Amadeos war – wie sein heute an gleicher Stelle stehender hölzerner Ersatz – unter einer Bogenarchitektur angebracht, die auf vier schmalen Säulen ruht (Abb. 143).⁹¹⁷ Obgleich im venezianischen Raum das Reiterbild auf Gräbern ruhmreicher Capitani geläufig war, stellt die Kombination von Bogen und Reiter ein Novum dar.⁹¹⁸ In der Buchmalerei war diese rühmende Bildformel aber schon länger in Gebrauch. Ein Reiterbild Caesars in Suetons *Viten* aus den frühen 1460er Jahren präsentiert den jugendlich anmutenden Herrscher unter einem Bogen, dem vier Pfeiler als Stützen dienen (Abb. 144).⁹¹⁹ In der Plutarch-Handschrift in Cesena aus den 1440er Jahren wurde das Profilporträt Caesars bereits unter einem Bogen, der auf zwei schmalen Säulen ruht, wiedergegeben (Abb. 2).⁹²⁰ Einmal mehr wurde ein auf antike Helden gemünztes Motiv von Renaissanceherrschern wie dem neapolitanischen König oder dem aufstrebenden Feldherr Bartolomeo Colleoni angeeignet und ideologisch verwendet.

Bartolomeo Colleoni hegte seit dem Tod Francesco Sforzas im Jahr 1466 ernsthafte Ambitionen auf die Herrschaft über Mailand.⁹²¹ Dort war Francescos Sohn Galeazzo Maria im Jahr 1473 damit beschäftigt, einen fähigen Bildhauer zu finden, bei dem er zur Fundierung seines dynastischen Machtanspruches ein Reitermonument für seinen Vater in Auftrag geben könne.⁹²² Ob dieses geplante Standbild bereits die dynamischere Variante des aufsteigenden Pferdes ins Auge fasste, wie sie Filarete zeichnerisch in seinem *Trattato di architettura* wählte und die in den Entwürfen Antonio del Pollaiuolos und Leonardos aus den 1480er Jahren begegnet, bleibt fraglich.⁹²³ Birago, der sich bei dem Colleoni-Reiterbild für die aufsteigende Darstellung des Rosses entschied, könnte eine Spur zu dieser Annahme legen. Am Hof Colleonis war man über die künstlerischen Projekte in Mailand bestens informiert.⁹²⁴ Das in Bergamo zu Beginn der 1470er Jahre einsetzende Interesse für repräsentative Reiterbilder muss mit Galeazzo Maria Sforzas Plänen für ein Reiterstandbild in Verbindung stehen. Dieser erkundigte sich in Florenz nach einem Künstler; dort lassen sich in der Werkstatt Francesco d'Antonio del Chiericos zumindest

⁹¹⁷ Das heute *in situ* befindliche hölzerne Reiterbild ersetzte 1516 das zu schwere Ursprungswerk. Zur *Cappella* allgemein vgl. JEANETTE KOHL: *Fama und Virtus. Bartolomeo Colleonis Grabkapelle*, Berlin 2004 (Diss. Trier 2000), zum Reitermonument vgl. S. 50–52.

⁹¹⁸ Vgl. DIETRICH ERBEN: *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento*, Sigmaringen 1996, S. 144; KOHL 2004, S. 195–196 u. 222–223.

⁹¹⁹ Sueton: *Vita dei Caesari*, Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. Ital. 153, fol. 1r. Zu der Handschrift vgl. OTTO PÄCHT / JONATHAN. J. G. ALEXANDER: *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Bd. 2, Oxford 1970, Tafel XXXV, Abb. 363.

⁹²⁰ Plutarch: *Vitae virorum illustrium*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, inv. Ms. S. XV. 1, fol. 29r.

⁹²¹ Die von Intrige und Spionage begleitete Rivalität zwischen Colleoni und dem Mailänder Herrscherhaus gipfelte in der von Galeazzo Maria Sforza verlautbarten Herausforderung zu einem Duell (1471), vgl. ERBEN 1996, S. 30–32.

⁹²² Vgl. LAURIE FUSCO / GINO CORTI: *Lorenzo de' Medici on the Sforza Monument*, in: *Academia Leonardi Vinci* 5 (1992), S. 11–32. In einem Schreiben an den Sekretär Bartolomeo da Cremona vom 26. November 1473 stellt sich Galeazzo Maria ein bronzenes, lebensgroßes Reiterstandbild vor, vgl. den Brief in ebd., S. 12; vgl. auch SPENCER 1973, S. 25.

⁹²³ Vgl. Filarete, *Trattato di architettura*, Codice Magliabechiani, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II-I 140, Buch XXI, fol. 172r. SPENCER 1973, S. 26–27 u. 34 geht beim mit Filarete einsetzenden Entwurfsprozess des Reiterbildes Francesco Sforzas von einer emporsteigenden Variante aus, die er auf die Bildtradition von Münzbildern zurückführt, die Francesco von den Visconti übernahm (1456 wird der *Ducato d'oro* eingeführt). Die europaweit verbreitete Ritterpose konnte jedoch keineswegs in eine lokale Tradition gestellt werden und war als Vorbild für das aufsteigende Reiterbild, das sich der Vorlage des antiken *Dexileos* bediente, gänzlich unbrauchbar.

⁹²⁴ Vgl. ERBEN 1996, S. 97, zur *Cappella Colleoni* als Konkurrenzprojekt zu Mailand vgl. ebd., S. 148.

im Medium der Buchmalerei die ersten aufsteigenden Rösser ausfindig machen.⁹²⁵ Eine Xenophon-Übersetzung Poggio Bracciolinis wartet in der Initiale mit der Darstellung eines Feldherrn auf – wahrscheinlich des zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Alfonso d’Aragona –, der den Moment des Aufbäumens seines kräftigen Schimmels für eine Hinwendung zum Betrachter nutzt (Abb. 145).⁹²⁶

Xenophon beschreibt das aufsteigende Pferd, unter dessen Hufen sich die unterworfenen Figur des Feindes windet (*Dexileos*), als besondere Würdeformel (Abb. 147).⁹²⁷ Diesen Habitus – wenn auch ohne die Feindfigur – nimmt Aeneas in einer Vergil-Handschrift ein, die in den Zeitraum 1465–1475 datiert wird.⁹²⁸ Auch eine Francesco Rosselli zugeschriebene Miniatur des Achill, die die *Ilias* einer florentinischen Homer-Ausgabe eröffnet, wendet diesen neuen Typus des Reiterbildes an (Abb. 146).⁹²⁹ Den florentinischen Miniaturen waren antike Münzen mit diesem Motiv bekannt; Rosselli imitiert im Frontispiz seiner vor 1474 entstandenen *Cosmografia* eine Münze mit dem *Dexileos*, die er auf der gegenüberliegenden Seite variierte.⁹³⁰ Als Vorbild kommen etwa die Sesterze des Claudius, Nero oder Trajan in Frage, die im Quattrocento im Umlauf waren (Abb. 119).⁹³¹ An der Verbreitung des Motivs war an vorderer Stelle auch Mantegnas Freund Felice Feliciano beteiligt, von dem in einem Exemplar der *De re militari* Catos ein sich schwungvoll aufbäumender Reiter im Frontispiz erhalten ist.⁹³²

Wright spekuliert darüber, ob Antonio del Pollaiuolo bereits in den frühen 1470er Jahren Entwurfszeichnungen für ein Reitermonument in dieser Form anfertigte, zumal der Künstler als Goldschmied engen Kontakt zu Miniaturen pflegte und ihm eine gemeinsame

⁹²⁵ Galeazzo Maria Sforza lässt in Florenz und Rom nach Künstlern suchen, vgl. den Brief bei FUSCO/CORTI 1992, S. 12. Ein bemerkenswerter Vorläufer des emporsteigenden Pferdes findet sich im Reiterrelief am Grabmal des Annibale Bentivoglio, Bologna, S. Giacomo Maggiore. Die Gruppe wird von einer rahmenden Scheinnische hinterfangen, auf dem Konsolsims steht die Jahreszahl 1458, wobei es sich nur um das Entstehungsjahr handeln kann, vgl. auch BEUING 2010, S. 173–182.

⁹²⁶ Xenophon: *Kyrupädie*, Valencia, Bib. Univ. ms. 731 Olim. 741, fol. 2r, bei dem Reiter handelt es sich wohl um Alfonso d’Aragona und nicht, wie behauptet wurde, um Alfonso II., dem die Abschrift gewidmet ist, vgl. dazu ohne Identitätsklärung des Reiters DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 178–179 und TOSCANO 1998, S. 622–623.

⁹²⁷ Xenophon hatte die Grabstele des *Dexileos* (394 v. Chr.) vor Augen: Athen, Kerameikos-Museum, vgl. die hippokratischen Traktate Xenophons *Hipparchikos* und *Über die Reitkunst* in der Ausgabe XENOPHON: *Über die Reitkunst. Zwei hippologische Lehrbücher der Antike*, hrsg. und übersetzt von Richard Keller, 4. Auflage, Berlin 1984. Der *Dexileos* kann klar vom ritterlichen Reiterbildtypus geschieden werden, nämlich durch den Handlungsmoment des Reiters, der das Pferd zum Innehalten zwingt, während der Bewegungsimpuls in der ritterlichen Variante deutlich in Laufrichtung geht. Dieser gravierende Unterschied wird in der Forschung oft übersehen, etwa bei WOODS-MARSDEN 1993, S. 32, die Leonardos Entwurf in der Tradition des Sforza-Reiterbildes auf dem *Ducato d’oro* sieht, so auch SPENCER 1973, S. 26–27.

⁹²⁸ Vergil: *Opera*, Genua, Collezione Durazzo, ms. A. IV 3, fol. 60r. Hinter dem trojanischen Helden erstreckt sich ein Meer, auf dem in perspektivischer Verkürzung Schiffe verkehren, vgl. GARZELLI 1985, Bd. 2, Abb. 415.

⁹²⁹ Homer: *Opera*, Biblioteca Laurenziana, Plut. 32.4, fol. 43r, vgl. ANDREA GALEAZZI (Hrsg.): *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Florenz 1986, S. 198–199; vgl. auch GARZELLI 1985, Bd. 1, S. 178 und Bd. 2, Abb. 524–525. Antike Helden auf emporsteigenden Pferden finden sich auch bei Mariano del Buono, etwa in dem Titus Livius: *Ab urbe condita*, Biblioteca Laurenziana, Plut. 47.35, fol. 1r.

⁹³⁰ Claudius Ptolemäus: *Cosmografia*, BAV, Urb. Lat. 277, fol. 1v und 2r. Die aufwendig gearbeitete Handschrift war ein Auftragswerk Federico da Montefeltros, vgl. GARZELLI 1985, Bd. 1, S. 180–181 und Bd. 2, Abb. 560–561.

⁹³¹ Der Sesterz des Claudius zeigt ein emporsteigendes Ross mit Reiter auf einem Triumphbogen, vgl. RALPH KANKELFITZ: *Römische Münzen. Von Pompejus bis Romulus*, 4. Auflage, Augsburg 1996, S. 80; der *Dexileos* bei Kaiser Trajan, vgl. WOYTEK 2010, Kat. 203 u. a. – Zum Sesterz des Nero mit Reiterbild und dessen Rezeption bei Leonardo vgl. JOHN CUNNALLY: *Leonardo and the Horses of Nero*, in: *The Burlington Magazine* 130 (1988), S. 689–690.

⁹³² Cato: *De re militari*, BAV, Cod. Reg. Lat. 1388, fol. 31v.

Arbeit mit del Chierico zugeschrieben wird.⁹³³ Biragos Wahl des aufsteigenden Rosses findet jedenfalls in der florentinischen Auseinandersetzung mit dem Motiv des *Dexileos* ihre Begründung. Leonardo knüpft in seinen Sforza-Reiterbildentwürfen aus den 1480er Jahren an diese Entwicklung an (Abb. 148).

In die Fertigungsphase des *Commentariorum* und den Bau des Grabmals in der *Cappella Colleoni* fällt der verlautbarte Wunsch Colleonis, zu seinem Andenken ein bronzenes Reiterstandbild auf der Piazza San Marco in Venedig errichten zu lassen.⁹³⁴ Andrea del Verrocchios Monument, das sich noch heute auf dem Campo SS. Giovanni e Paolo befindet, hat mit Biragos Miniatur den akzentuierten Handlungsmoment gemein, der mitten in der kraftvollen Bewegung der Gruppe eingefroren zu sein scheint. Die sowohl in der Miniatur als auch am Grabmal verwendeten rahmenden Säulen finden am Sockel des Monumentes ihr Fortleben. Gänzlich verschieden ist die Behandlung der Physiognomie, die bei Verrocchio stark typisiert, bei Birago sehr porträtnah ist. War das Reiterbild in Cornazzanos *Commentariorum* eine ganz auf die Vita des Condottiere zugeschnittene Glorifizierung, so kündigt das im öffentlichen Raum positionierte Standbild in erster Linie von der Verherrlichung der Serenissima, hinter der die Person Colleonis – des idealen Repräsentanten für das Amt des *Capitano generale* – zurücktritt.

4.3.4 Die Reiterbilder des Federico da Montefeltro

Colleoni musste sich 1468 bei der Schlacht von La Molinella seinem jüngeren Kontrahenten Federico da Montefeltro geschlagen geben, der die Truppen der Lega befehligte und die Mailänder Eroberungspläne des in die Jahre gekommenen Condottiere durchkreuzte. Aus dieser Zeit, in der Federico seiner Erhebung zum Herzog (1474) entgegenstrebte, haben sich Reiterbilder des Montefeltro erhalten. Mit der *Historia Florentina* Poggio Bracciolinis aus der Biblioteca Vaticana⁹³⁵ liegt ein Werk vor, das aus einem konkreten Anlass heraus angefertigt wurde und ein klar definiertes politisches Ziel verfolgte. Die Medici machten diese Handschrift Federico zum Geschenk, nachdem jener das gegen Florenz opponierende Volterra 1472 in einem äußerst brutal geführten Krieg⁹³⁶ in die Schranken gewiesen hatte und anschließend in der Republik mit einem Triumphzug empfangen wurde.⁹³⁷ Mit diesem prunkvollen Geschenk wollten sich die Medici die Dienste des gefragtesten Feldherrn seiner Zeit für die kommenden Jahre sichern. Durch ein panegyrisches Vorwort, das Poggios Sohn Jacopo Bracciolini verfasste, wird Federico der

⁹³³ Wright hält Pollaiuolos Zeichnung in New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection inv. no. 1975.1.410 für einen möglichen Entwurf eines Reitermonuments Federico da Montefeltros, vgl. ALISON WRIGHT: *The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome*, New Haven/London 2005, S. 140 u. 142. Zu Pollaiuolos Arbeit am Einband der Petrarca-Handschrift (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms italien 548), zu der del Chierico Miniaturen beisteuerte, vgl. PATRICIA LEE RUBIN / ALISON WRIGHT: *Renaissance Florence: The Art of the 1470s*, Ausstellungskatalog, London 1999, S. 130–133.

⁹³⁴ Diesen Auftrag diktierte Colleoni am 30. Oktober 1475, vgl. ERBEN 1996, S. 150.

⁹³⁵ Poggio Bracciolini: *Historia Florentina*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 491, fol. 4v, 333 × 223 mm, 174 foll, vgl. dazu MARCELLO SIMONETTA: *Federico da Montefeltro and his Library*, New York 2007, S. 152–161.

⁹³⁶ Einen Vergleich zwischen den Schilderungen der Schlachten in Basinios *Hesperis* und Naldis vorliegendem Epos liefert DENNIS PILINA: *The Impact of Violence as Heroization Technique in Basini's Hesperis, Naldi's Volaterrais and Filelfo's Sphortias*, in: *Battle Descriptions as Literary Texts*, hrsg. von Johanna Luggin und Sebastian Fink, Wiesbaden 2020, S. 247–268.

⁹³⁷ Die Triumphzugsdarstellung deutet neben Geschenken wie dem Silberhelm, den Antonio Pollaiuolo fertigte, darauf hin, dass die Handschrift ein offizielles Präsent der Medici war, die Jacopo Bracciolini, von dem eine Widmung auf fol. 1–4 zu lesen ist, mit der Abschrift beauftragten. Naldo Naldi schildert in dem Epos *Volaterrais* Federicos Intervention und Triumph, vgl. dazu Kap. 2.5.3. CECIL H. CLOUGH: *Federigo da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468–1482*, in: *JWCI* 36 (1973), S. 129–144, hier S. 136 gibt an, dass Bartolomeo Scala in seiner Funktion als Kanzler der Republik während des Zuges durch Florenz eine Rede auf Federico hielt, die er ihm Jahre später kopierte und schenkte.

im folgenden Text geschilderten glorreichen Stadtgeschichte einverleibt. Visuell wird die provozierte Bindung des Feldherrn an die Stadt Florenz durch zwei ganzseitige Bilder hergestellt: Auf fol. 4v ist eine topografische Karte der Arnostadt mit einigen repräsentativen Gebäuden wiedergegeben, während gleich zu Beginn der Handschrift Federicos Reiterbild den Betrachter in seinen Bann zieht (Abb. 5).

Im Bild, das dem Meister des Hamilton-Xenophon⁹³⁸ zugeschrieben wird, reitet der Montefeltro auf einem braunen Ross – vielleicht das Ross, welches Federico während der Feierlichkeiten geschenkt wurde – nach rechts. Sein Körper, der in einer zeitgenössischen Rüstung steckt, bildet in vertikaler Ausrichtung eine Mittelachse im Bild und ist von den Fußspitzen bis zum Schopf Ausdruck einer einzigen Spannung. Federico hat die Augen konzentriert nach vorn gerichtet. Eine das Gesicht umreißende Linie setzt das strenge Profil des Regenten – ohne den Makel des zerschmetterten Nasenwurzelknochens zu berücksichtigen – markant in Szene. Die sonst unerlässliche rote Haube fehlt auf diesem Bild, stattdessen schmückt ein Lorbeerkrans das siegreiche Haupt, dessen Blätter über der Stirn abstehen. Die auf dem Rücken abfallende rosafarbene Giornea und der in der rechten Hand nach unten gehaltene Kommandostab nehmen die florentinische Tradition republikanischer Reiterbilder auf, wie sie in Andrea del Castagnos und Paolo Uccellos Fresken im Dom von Florenz vorgeprägt ist (Abb. 149). Trotz dieser herrscherlichen Attribute wurde Federico im Bild ganz bewusst nicht auf einen Schimmel, sondern auf ein kraftstrotzendes braunes Pferd gesetzt, um ihn deutlicher als Mann des Militärs und nicht als Souverän zu charakterisieren. Damit korrespondiert die goldene, mit den Montefeltro-Emblemen (Adler, Hermelin, Granate) versehene Schabracke, auf die in den zeitgleichen Reiterbildern Ferrantes und Colleonis verzichtet wurde.

Durch den weitschweifig geschilderten Landschaftsraum im Hintergrund, der die Belagerung von Volterra zeigt, ist der triumphierende Reiter an eine konkrete historische Situation gebunden, die im Vorwort verbal geschildert wird. Die wie auf einem Stadtplan ausgebreitete toskanische Stadt ist durch charakteristische Bauten wie den Palazzo del Priori und ihre Höhenlage bestimmt, im Hintergrund zeigt sich das Tyrrhenische Meer, auf dem Schiffe verkehren. Von vorn und von links nähern sich Federicos Truppen, die am Fuße des Hügels einige Zelte aufgespannt haben. Wie die Belagerungsszene in den *Hesperis* ist auch diese Darstellung – wenn auch weder Sterne noch Mond am Himmel wiedergegeben sind – in eine nächtliche Atmosphäre getaucht (Abb. 37). Der Betrachter des Bildes blickt von erhöhtem Standpunkt aus nach Westen über die Stadt hinweg zum Meer. Vor dieser Kulisse reitet der Montefeltro gen Norden auf Florenz zu, wo ihn der finale Triumphzug, für den er bereits passend gekleidet ist, erwartet. Um die friedvollen Absichten des in Wirklichkeit brutal vorgehenden Feldherrn zu unterstreichen, wurde die golden gewandete Friedensgöttin Pax nach Art antiker Münzbilder in einem Medaillon, der durch ein Band mit dem schweren blauen Rahmen des Bildes verbunden ist, am unteren Blattrand angefügt.⁹³⁹

Reiter und Bildhintergrund sind eng aufeinander bezogen, wenngleich eine Reihe horizontal gestaffelter Bäume im Mittelgrund eine Trennung der beiden Bildebenen bewirkt. Zwei Zeitebenen – die vorangehende Schlacht und der folgende Triumph, der auf den Festumzug durch Florenz anspielt – werden hier visuell vereinigt. Auch qualitativ lassen sich die Ebenen in einen aquarellierten, grobflächigen Landschaftsraum und eine malerisch wiedergegebene Reiterdarstellung, bei der vor allem die sorgsam aufgetragenen,

⁹³⁸ Die Zuschreibung bei GARZELLI 1985, Bd. 2, S. 259. – Über Garzellis Benennung des Buchmalers nach einer Xenophon-Handschrift, die sich einst in der Sammlung Hamilton befunden hat vgl. ebd., Bd. 1, S. 157–162.

⁹³⁹ SIMONETTA 1997, S. 153 sieht hingegen eine Victoria. Die blondhaarige Figur stemmt die Linke nach Art des Bronzedavid Donatellos lässig in die Seite, die Rechte hält ein Büschel Zweige, hinter ihr tut sich eine düstere Landschaft auf.

plastischen Striche am Fell des Tieres und die imitierte Stofflichkeit der mit floraler Ornamentik punzierten Schabracke bestechen, trennen.⁹⁴⁰ Das historische Ereignis im Hintergrund, das wie eine imaginierte „politische Landschaft“⁹⁴¹ wirkt, verhält sich als Ursache zu dem, was im vorderen Teil des Bildes gerade im Gange zu sein scheint und volle Gegenwart erlangt. Mit jedem Aufschlagen des Buches erhält der Montefeltro, der vor dem Schauplatz seines Erfolges triumphiert, damit unmittelbare Präsenz.

Dieses Wechselspiel von Vordergrund und Hintergrund, von Vergangenheit und suggerierter Gegenwart hat ein berühmtes toskanisches Vorbild: das Fresko Simone Martinis in der Sala del Consiglio mit dem Reiterbild Guidoriccio da Foglianos (Abb. 150).⁹⁴² Der Capitano der Sieneser Truppen scheint dem querrrechteckig ausgebreiteten, kargen Landschaftspanorama mehr vorgeblendet als zugehörig zu sein. Rechts ist ein Zeltlager auszumachen, das vor den Toren des Castello di Montemassi in der Maremma aufgebaut wurde. Vom Lager läuft ein Verteidigungszaun fast über die gesamte Bildbreite, über dem Guidoriccio mit seinem Ross eigenwillig zu schweben scheint, was ihn einer anderen Bildsphäre zuordnet. Die sich anbahnende Kampfhandlung, auf die der Hintergrund verweist, ist mit Blick auf den selbstbewussten Reiter schon entschieden. Ein konkretes historisches Ereignis wurde – wie knapp 150 Jahre danach im Reiterbild der *Historia Florentina* – auf einen Feldherrn bezogen, der sich losgelöst von der Vergangenheit – oder der *storia* – vor der Szene präsentiert.

Federico da Montefeltro wurde bereits wenige Jahre zuvor eine Handschrift aus Florenz – diesmal aus der Werkstatt Francesco d'Antonio del Chiericos – übermittelt, die auf fol. 1v ein blattfüllendes Reiterbild vorweisen kann (Abb. 66). Es handelt sich bei dem Codex um Pietro Acciaiuolis *Ariminensis descripta pugna*, worin der Konflikt um Rimini aus dem Jahr 1469 geschildert wird, bei dem sich die Truppen des Papstes einem Heer Roberto Malatestas, der von Federico unterstützt wurde, gegenübergestellt sahen.⁹⁴³ Der von einem Flechtwerk umrahmte, floral geschmückte Reitertondo zeigt den lorbeerbekränzten Condottiere in Siegerpose durch eine nächtliche, mit angedeuteten Bergen versehene Landschaft schreiten. Zwei kleinere Tondi oberhalb der Hauptszene zeigen eine Burg mit Wächter und einen kampfbereiten Ritter. Das muskulöse Pferd zieht seinen Kopf in der für del Chierico typischen Manier zum Nacken, was den vorwärtsdrängenden Charakter des Rittes verstärkt. In der Werkstatt verfügte man um 1470 offensichtlich über drei verschiedene Möglichkeiten von Reiterdarstellungen, erstens den emporsteigenden (Abb. 145 u. 146) und zweitens den schreitenden Typus (Abb. 5, 66 u. 140). Letzterer stellte sich im republikanischen Florenz für Bücher panegyrischen Inhalts, denen der Triumphgedanke zugrunde liegt, als die adäquatere Variante heraus.

Ein dritter Typ wendet sich dem Leser auf direkte Art zu: Das kleine Initialbild Q auf dem Eingangsblatt einer Jenaer Handschrift von Naldo Naldis Epos *Volaterrais* zeigt Federico zu Pferde vor einer Landschaft frontal auf den Betrachter zukommen (Abb. 64 u. 151).⁹⁴⁴ Auf dem Rücken des Schimmels, der seinen Hals leicht nach rechts wendet, hält der gerüstete Feldherr das rote Zaumzeug und den Kommandostab fest in den Händen, während sich sein Kopf gleichfalls nach rechts dem dort beginnenden Text zuwendet, als ob er diesen lesen wolle. Militärische Tugend und Interesse für Literatur brachte der Miniator auf eine sprechende Formel, die sich auch im gleichermaßen lesenden und geharnischten Federico auf dem berühmten Gemälde Pedro Berruguets im Palazzo Ducale

⁹⁴⁰ Der Schabracke lag vermutlich eine reale Goldschmiedearbeit zugrunde. Die *botteghe* der Miniaturen und der Kunsthandwerker standen in engem Kontakt.

⁹⁴¹ MARTIN WARNKE: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992.

⁹⁴² Das Fresko im Sieneser Palazzo Pubblico wurde nach 1330 angefertigt, vgl. SEILER 1989, S. 76–109.

⁹⁴³ Pietro Acciaiuoli: *Ariminensis descripta pugna*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 883, fol. 1v.

⁹⁴⁴ Naldo Naldi: *Volaterrais*, Universitätsbibliothek Jena, Sag. Q. 1, 42 foll., 230 × 145 mm, fol. 1r, zum Inhalt des Epos und zu weiterführender Literatur vgl. Kap. 2.5.3.

wiederfindet. Im Gegensatz zu dem Reiterbild der *Historia Florentina* und auch aller anderen bekannten Darstellungen Federicos zu Pferde gewinnt der Herrscher in der Initialminiatur der *Volaterrais* durch die ostentative Frontalisierung zusätzliche Präsenz und zeichnet sich als Protagonist des Epos aus, in dem das Lob der Arnostadt und der Medici ebenfalls zentrale Anliegen sind.⁹⁴⁵ In der Ausführung des stämmigen Pferderrumpfes lässt sich die Handschrift der florentinischen Werkstatt Francesco d'Antonio del Chiericos erkennen (Abb. 66, 140 u. 145), wo das kostbare handliche Buch in den späten 1470er Jahren entstanden sein muss. Für diese Provenienz sprechen auch die charakteristischen Blattrankenbordüren mit den goldenen Kandelabern und den Medaillons, die Wappen und Embleme des Herzogs von Urbino beherbergen.

In einen stärkeren narrativen Zusammenhang ist Federico in einer Xenophon-Übersetzung Francesco Filefos gestellt, die ihm der Humanist im Jahr 1470, also wenige Jahre nach der Übersendung der *Sphortias*, zukommen lässt (Abb. 68).⁹⁴⁶ Eine am Kopf der ersten Buchseite angebrachte Szene, die die rahmende Bordüre aus *bianchi girari* aufsprengt, präsentiert den auf einem Schimmel reitenden Montefeltro im Zwiegespräch mit Kyros, dem Gründer des persischen Weltreiches und Protagonisten des Traktates, der am linken Rand des Bildes auf einem leicht erhöhten Thron Platz genommen hat. Mit seinem erhobenen Zepter, das mit dem Kommandostab Federicos korrespondiert, erteilt er dem Condottiere Instruktionen. Die fiktive Konversation zwischen dem antiken Herrscher – dessen durch Xenophon übermittelte Vita zum Grundbestand jeder guten Renaissancebibliothek zählte – und dem zeitgenössischen Feldherrn, zwischen der handelnden Person und ihrem Leser also, spielt sich vor einer schroffen, aquarellierten Gebirgslandschaft ab, die sich nach hinten hin perspektivisch verjüngt.

Für die höfischen Historiografen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stellte die *Kyropädie* einen wichtigen Anhaltspunkt dar (Kap. 3.2.2). Panormita empfiehlt sich im Vorwort seiner Vita Alfonso d'Aragonas als neuer Xenophon, um seinem König nach Vorbild des Kyros ewigen Ruhm zu verleihen.⁹⁴⁷ Das Bild in der vorliegenden Handschrift stellt in zweifacher Weise einen Bezug zwischen Kyros, der mit aktiver Geste den Dialog lenkt, und dem Montefeltro her: Erstens wird Federico – begeisterter Leser griechischer und römischer Historiker – als Schüler antiker Tugendlehre ausgezeichnet, der die militärischen und moralphilosophischen Anweisungen des Perserkönigs aufnimmt, galt Xenophon im Humanismus doch neben Aristoteles und Cicero als wichtige Instanz in ethischen Fragen. Filefo, der seinen Sohn nach dem antiken Autor benannte, lehnt sich an Xenophons Idealvorstellung eines Königs an, wenn er im Vorwort die Monarchie vor anderen Regierungsformen verteidigt.⁹⁴⁸ Daran knüpft zweitens die Vorstellung an, dass die Taten der Herrscher nutzlos seien, sollten sie nicht in einer historiografischen Abhandlung erinnert und gewürdigt werden. Der Wunsch nach *memoria* und *fama*, nach schriftlicher und bildlicher Fixierung der *dicta et facta*, der um 1470 bei fast allen

⁹⁴⁵ So die Anmerkung von SCHINDLER 2005, S. 180, die in dem Epos eher ein Loblied auf Florenz sehen will, in dem Federico lediglich die Rolle des ausführenden Organs „eines überlegenen, im Hintergrund die Fäden ziehenden Lorenzo de' Medici“ zukam.

⁹⁴⁶ Xenophon: *Kyropädie*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 410, fol. 1r, 310 × 217 mm, 208 foll. Filefo erstellte die Übersetzung aus dem Griechischen im Jahr 1467 für Papst Paul II., wie aus der Widmung auf fol. 1r zu schließen ist. Das vatikanische Exemplar erreichte Federico, dessen Wappen auf fol. 1r zu sehen ist, am 9. Juni 1470, vgl. CLOUGH 1973, S. 135. Als Künstler kommt ein lombardischer Buchmaler in Frage. Bereits 1446 fertigte Poggio Bracciolini auf Betreiben von Alfonso d'Aragona eine lateinische Übersetzung der *Kyropädie* an, vgl. zu den beiden Übersetzungen MARSH 1992, S. 75–196, hier S. 118–123.

⁹⁴⁷ Vgl. PANORMITA 1912, S. 20 und ausführlich Kap. 3.2.2 und 3.3.4.

⁹⁴⁸ Vgl. MARSH 1992, S. 121. Zu Xenophons politischer Orientierung an der Monarchie, die der *Kyropädie* zugrunde liegt, vgl. CHRISTIAN MUELLER-GOLDINGEN: *Untersuchungen zu Xenophons Kyropädie*, Stuttgart u. a. 1995 (Habil. Saarbrücken 1991), S. 25–26. Zu Kyros als idealem, nachahmenswerten Herrscher vgl. DEBORAH LEVINE GERA: *Xenophon's Cyropaedia*, Oxford 1993, S. 280–285.

Renaissanceherrschern auszumachen ist, kommt im Bild durch die Rückblendung auf Kyros, dem als einem der ersten Regenten eine Vita zuteil geworden ist, zum Ausdruck. Von den fast einhundert Büchern, die Federico im Laufe seines Lebens gewidmet wurden, thematisieren 27 das Leben und die Taten des Feldherrn.⁹⁴⁹ Viele davon wurden – mit erhöhter Frequenz seit 1472 – in Florenz hergestellt, wo der zukünftige Herzog von Urbino hohes Ansehen genoss, was sich aus dem Sicherheitsbedürfnis der Republik unter dem jungen Regenten Lorenzo de' Medici erklären lässt. Ob es gerechtfertigt ist, hier von einem Paradefall eines interhöfischen Geschenkverkehrs zu sprechen, muss geprüft werden, liegen doch – wie für Bracciolinis *Historia Florentina* – keine Beweise für eine konkrete Auftraggeberschaft der Medici vor, zumal Federicos eigenes Bemühen um prächtige Bücher in Anschlag gebracht werden muss. Auf der Suche nach generösen Patronen war das Versenden eigener Arbeiten und Übersetzungen an Federico unter den Humanisten eine gängige Praxis.⁹⁵⁰ Der erhebliche, kostenintensive Aufwand der Manuskriptfertigung und die engen administrativen Verbindungen von Autoren wie Iacopo Bracciolini zu Lorenzo de' Medici, für den er Texte verfasste und an dessen neoplatonischen Zusammenkünften er lebhaft partizipierte⁹⁵¹, lassen aber kaum einen anderen Schluss als die Beauftragung von oberster Stelle zu.

Zur Erinnerung und Verklärung historischer Ereignisse trugen auch Poeme bei, wie jenes des Alessandro da Firenze, das u. a. Federicos Triumphzug durch Florenz zum Inhalt hat. Die kleinformatige Abschrift weist auf dem ersten Blatt ein stark verwischtes Reiterbild ritterlicher Tradition auf, das zu dem darüber angeordneten Band mit der Aufschrift *DIV FEDERIC TRIVFATOR MAXIM* nicht recht passen will.⁹⁵²

Neben diesen „offiziellen“, dem Montefeltro gewidmeten Reiterbildern finden sich solche, die Federico aus ganz anderen politischen Gründen in den Fokus rücken. Als Generalkapitän des päpstlichen Heeres ist Federico in mehreren Szenen der *Vaticinia* – einer prophetischen Schrift über das Schicksal des Vatikans innerhalb des italienischen Mächtkonzerts – als Reiter abgebildet, der sich als Tugendbeispiel den Machenschaften Sigismondo Malatestas in den Weg stellt.⁹⁵³ Die noch bei Jacob Burckhardt anzutreffende Ansicht, wonach der Malatesta ein „frecher Heide“ und der Montefeltro in allen Belangen „groß“ war,⁹⁵⁴ geht auf die Politik Pius' II. (Kap. 2.2.3) zurück und wurde in der *Vaticinia* erstmals in narrativen Szenen visualisiert. Während der eine mit den Schlüsseln des

⁹⁴⁹ Neben Pietro Acciaiuolis *Ariminensis descripta pugna* etwa Francesco Filelfo: *Vita di Federico d'Urbino*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1022; Antonio Rustico: *Panagiricon divi Federici*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 743; Angelo Lapi: *Carmen ad poetas de laudibus divi principis Federici*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 732; Porcellio de' Pandoni: *Feltria*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 373, Urb. Lat. 709; Urb. Lat. 710. Zu den Federico gewidmeten Handschriften findet sich eine gute Übersicht bei PERUZZI 2004, S. 96 u. 159–164, vgl. auch Kap. 2.5.3

⁹⁵⁰ Vgl. CLOUGH 1973, S. 134–137.

⁹⁵¹ Iacopo Bracciolini geriet in den 1470er Jahren in den Einflussbereich Raffaello Riarios und war in die Pazzi-Verschwörung verwickelt, weshalb er 1478 hingerichtet wurde, vgl. CAESARE VASOLI: *Iacopo Bracciolini*, in: DBI 13 (1971), S. 638–639.

⁹⁵² Alessandro da Firenze: *Trionfo delle lodi di Federico da Montefeltro*, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 740, fol. 1r. Die Handschrift wurde in die Jahre 1472–1473 datiert, vgl. PERUZZI 2004, S. 161. Bildmaterial dieser Handschrift konnte bisher leider nicht erworben werden.

⁹⁵³ *Vaticinia*, Rom, Biblioteca Angelica, ms. 1146, 200 × 146 mm, 18 foll., weitere kurze prophetische Texte im Anschluss. Die 27 ganzseitigen, rahmenlosen Abbildungen interpretieren jeweils einen kurzen Text, der am oberen Rand des Blattes angefügt wurde (vgl. das gleiche Muster in anderen Papstprophezeiungen, etwa *Vaticinia Pontificum*, Stiftsbibliothek Kressmünster, CC Cim. 6). Das Bild dominiert den Text deutlich. Federzeichnungen und Aquarell scheinen von verschiedenen Händen gefertigt zu sein. Eine weitere Abschrift der *Vaticinia* mit identischen, aber qualitativ abfallenden Bildern befindet sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano A. V. 152. Eine Untersuchung der Handschrift liefert PAOLA GUERRINI: *Propaganda, Politica e Profezie Figurate nel Tardo Medioevo* (= *Nuovo Medioevo*, hrsg. von Massimo Oldoni, Bd. 51), Neapel 1997, zur *Vaticinia* S. 65–84, die Transkription und Übersetzung der Texte S. 94–117, Abb. 97–125.

⁹⁵⁴ BURCKHARDT 1960, S. 254 u. zu Federico S. 71–73.

Papstes eine Landschaftsabbreviatur durchreitet (fol. 10r, Abb. 152), ist der andere mit zerzaustem Haar barfuss auf einem mageren Rind wiedergegeben (fol. 12r). Auf einem anderen Blatt stürzt Sigismondo samt zweier Nachkommen von seinem Ross, währenddessen Federico gerade im Begriff ist, sein Pferd zu besteigen (fol. 11v, Abb. 152). Ungnade und Gnade vor dem Heiligen Stuhl wurden hier sinnreich parallelisiert: Der längst verschmähte, ehemalige Befehlshaber der Streitkräfte des Papstes muss den Platz im Sattel für seinen ärgsten Konkurrenten räumen.⁹⁵⁵ In drei Szenen ist der Montefeltro, der einen zeitgenössischen Mantel trägt und dessen Kopf, der keine Porträtähnlichkeit aufweist, von einem roten Barett bedeckt ist, auf einem Schimmel wiedergegeben, der als Insignie seiner Position als Generalkapitän des Vatikans zu deuten ist.⁹⁵⁶

Herkunft und Intention der Handschrift geben Rätsel auf. Degenhart und Schmitt gehen von einem verlorenen Prototyp aus, der den ungelungenen, „populären Illustration[en]“ zugrunde lag, und führen Neapel als Entstehungsort an.⁹⁵⁷ Dafür sprechen die Spannungen zwischen Neapel und dem Heiligen Stuhl, die sich aus dem Pontifikat Pauls II. (1464–1471) ergaben. Gegen den Venezianer ist die Prophezeiung, die auf den 2. Februar 1465 datiert ist, nämlich gerichtet: Gleich zu Beginn der Handschrift wird Paul II. der baldige Tod vorhergesagt, während ihn das dazugehörige Bild zwischen zwei Dämonen in Ketten gelegt zeigt.⁹⁵⁸ In Neapel sammelten sich die Anhänger des verstorbenen Pius II., der den Montefeltro protegiert hatte. Dieser war inzwischen zum Heerführer der aragonesischen Armeen aufgestiegen. Neapel bot in den 1460er Jahren ein papstkritisches Milieu, in das die in der *Vaticinia* ausgebreitete Propaganda hervorragend passt.

Federico da Montefeltro hat in einer Zeitspanne von weniger als fünf Jahren – seit seinem militärischen Erfolg gegen Bartolomeo Colleoni im Jahr 1468 – das Reiterbild zu einem wichtigen Signum seiner Macht etabliert. Dabei waren es nicht Federico selbst oder sein Hof, die das Motiv einführten, vielmehr wurde es ihm aus der florentinischen und anderen Traditionen heraus einverleibt und anverwandelt. War das ubiquitäre, vor allem in der Buchmalerei und auf Medaillen benutzte Profilporträt⁹⁵⁹ politisch konnotiert, so spiegelte das Reiterbild Federicos *virtus militaris*. Den Erfolg dieser Bezugnahme illustriert die wahrscheinlich posthume Medaille Sperandios, die den Montefeltro in aktiver Gestik in seiner Eigenschaft als reitenden Heerführer memoriert.⁹⁶⁰ Darüber hinaus geben die Bilder im humanistischen Medium des Buches beredt Ausdruck von Federicos Bildung und Bibliophilie, die er als wichtigen Baustein seiner Herrschaft kultivierte.⁹⁶¹

4.3.5 Die Reiterbilder der Sforza

Die Evokation von Antike bezüglich des Reiterbildes erlebte im ausgehenden Quattrocento am Hof der Sforza ihren Höhepunkt. Giovanni Simonettas *Commentarii rerum gestarum Francisci Sphortiae* werden in einer florentinischen Druckausgabe von einem ganzseitigen

⁹⁵⁵ Im Hintergrund zog Federico die Fäden zu dem Komplott, der 1462 in dem von Pius II. ausgesprochenen Kirchenbann gegen den Malatesta gipfelte, vgl. PERNIS/SCHNEIDER ADAMS 2003, S. 30–41.

⁹⁵⁶ Der reitende Montefeltro nähert sich auf fol. 8r mit erhobenem Schwert Sigismondo Malatesta (fol. 7v) in einheitlicher Hügellandschaft; fol. 9r zeigt Federico als Capitano der *Legata italica* in Begleitung eines Löwen, der Venedig symbolisiert, am rechten Bildrand die Tiara (Vatikan), umgeben von zwei Kronen (Neapel und Mailand); auf fol. 10r Federico mit zwei Schlüsseln in der Rechten.

⁹⁵⁷ BERNHARD DEGENHART / ANNEGRI SCHMITT: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Bd. 1.2, Berlin 1968, S. 340–342. GUERRINI 1997, S. 83 verortet die Handschrift in das frühe Pontifikat Sixtus' IV. (1472) nach Rom und vermutet einen Miniator aus den Abruzzen.

⁹⁵⁸ „Vivet P. paucis diebus. Mense primo moritur et perit memoria eius cum sonitu“, fol. 1r.

⁹⁵⁹ Vgl. CHIARA PANICCIA: *L'icona di un principe e i suoi modelli. I ritratti miniati di Federico da Montefeltro*, in: *Rivista di storia della miniatura* 23 (2019), S. 87–95.

⁹⁶⁰ Vgl. HILL 1984, S. 100, Kat.-Nr. 389.

⁹⁶¹ Zu Bildung und Kriegskunst als Herrschaftslegitimation bei Federico da Montefeltro vgl. BRINK 2000, S. 63–64.

Bild eingeleitet, welches den Herzog Francesco auf einem Schimmel zeigt (Abb. 153).⁹⁶² Ein außergewöhnlich detailreich wiedergegebener Triumphbogen, der auf einem Podest leicht nach hinten gerückt ist, bildet die würdige Bühne für den stolzen Reiter. Der Herzog hält mit der nach vorn gestreckten rechten Hand einen Kommandostab, dessen unteres Ende er auf dem Sattel abstellt. Mit vergleichbarer Entschlossenheit reckt Niccolò da Tolentino auf Andrea del Castagnos Grabmal fresco den Stab ostentativ hervor, was schon im Montefeltro-Reiterbild Spuren hinterlassen hatte (Abb. 149).⁹⁶³ Mit dem florentinischen Fresko hat die Mailänder Miniatur auch die eigenwillige Kopfbedeckung gemein, die nur locker auf dem Kopf zu sitzen scheint und den geharnischten Reiter, über dessen Schultern eine Giornea herabhängt, wohl kaum zu einem bevorstehenden Kampf auszurüsten scheint. Vielmehr meint der Betrachter der aufgeschlagenen Buchseite Augenzeuge eines Triumphrittes zu werden, wie er in Mailand am 22. März 1450 zu Ehren des neuen Herzogs tatsächlich stattgefunden hat.⁹⁶⁴

Giovanni Simonetta misst diesem feierlichen Einzug und den politischen Umständen der Jahre 1447 bis 1450 in seinen *Commentarii* größte Bedeutung bei.⁹⁶⁵ Nach dem Tod Filippo Maria Viscontis war es in Mailand zur Proklamation der Ambrosianischen Republik gekommen. Francesco Sforza, der mit der Heirat der einzigen Visconti-Tochter Bianca Maria eigene Ambitionen auf die Herrschaft über Mailand verfolgte, wurde von der Republik als Generalkapitän im Kampf gegen Venedig verpflichtet, womit sie das eigene Ende leichtfertig einläutete. Als sich Mailand mit Venedig gegen Francesco Sforza verbündete, ließ dieser die Stadt belagern und aushungern, was zu einer Revolte gegen die kommunale Verwaltung und zur Übertragung der Herzogswürde auf Francesco Sforza führte.⁹⁶⁶ Wie Gary Ianziti nachdrücklich vorführt, modellierte Simonetta diese für die Herrschaft der Sforza entscheidenden Jahre in seinen 1473 bis 1476 geschriebenen *Commentarii* zu Gunsten der Herzogsfamilie um und steigert sie zu einer regelrechten Propaganda, die er um die tugendsame Figur des „Beschützers“ und „Tyrannenbefreiers“ Francesco Sforza gruppiert.⁹⁶⁷ Nicht eigene Ambitionen, sondern das Wohl der Stadt soll Francesco also bewegt haben.

Genau diese fragwürdige historische Perspektive versuchte Francesco Sforzas Sohn Ludovico in den 1480er Jahren neu zu beleben, als er Simonettas *Commentarii* von Francesco Puteolano überarbeiten ließ, um sie noch klarer seinen politischen Zielen anzupassen.⁹⁶⁸ Die florentinische Prachtausgabe wurde von Ludovico anlässlich der

⁹⁶² Giovanni Simonetta: *Commentarii rerum gestarum Francisci Sfortiae*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ed. rare 428, fol. 1v. 280 × 200 mm, 188 foll. Als Autor des Bildes kommt ein Miniator aus dem Umfeld Giovanni Pietro Biragos in Frage, vgl. Giovanna Lazzis Beitrag zur Handschrift in: CIPRIANI 1998, S. 144–145. Für den Text vgl. die Edition SIMONETTA 1932.

⁹⁶³ Andrea del Castagno: Grabmal mit Reiterbild des Niccolò da Tolentino, Fresko, 833 × 512 cm, Florenz, S. Maria del Fiore.

⁹⁶⁴ Von diesem Triumphzug berichtet der Sforza-Sekretär Lodrisio Crivelli in den *Series triumphi Francisci Sfortiae*. Dessen Geschichtsdeutung, die später in *De vita rebusque gestis Francisci Sfortiae* niedergeschrieben wurde, war Grundlage für die hier vorliegenden *Commentarii* Giovanni Simonettas, vgl. IANZITI 1988, S. 144–150 und S. 183.

⁹⁶⁵ Der Festumzug bei SIMONETTA 1932, XXI, S. 342–347.

⁹⁶⁶ Die Ereignisse in Mailand zusammengefasst bei GOEZ 1988, S. 250–253.

⁹⁶⁷ Vgl. IANZITI 1988, S. 177–183. Ein Studium des Mailänder Hofes lässt tatsächlich den Schluss zu, dass die politischen Texte und Historiografien nicht nur humanistische Fingerübungen waren, sondern einem klaren politischen Ziel folgten: „It suggests that the emerging Sforza historiography is not the product of a humanist working in isolation, but rather the result of a collective effort centred on the chancery and efforts to gain recognition for the regime through the dissemination of propaganda“, vgl. IANZITI 1988, S. 81.

⁹⁶⁸ Die *Commentarii* des inzwischen in Ungnade gefallenen Giovanni Simonetta stellen in den 1480er Jahren eine literarische Großbaustelle in Mailand dar. 1481–1483 kommt es durch Puteolano zur Überarbeitung und Herausgabe des Ursprungstextes, die anschließend von Cristoforo Landino ins Italienische übersetzt wird, um ein größeres Publikum zu erreichen. Dem folgt 1486 eine weitere lateinische Ausgabe und eine nochmalige

Hochzeit seiner Nichte Bianca Maria mit dem deutschen König und späteren Kaiser Maximilian I. als diplomatisches Geschenk in Auftrag gegeben. Zwei Putten zu Seiten des Triumphbogens, die Standarten mit dem Adlerwappen des Imperiums tragen, zeugen von Ludovicos Ehrerbietung für den König, von dem er sich – letztlich erfolgreich – die seit langem ersehnte Verleihung des Herzogtitels versprach. Die Erinnerung an die Taten seines Vaters, denen er nach den Worten Puteolanos in der vorangestellten Lobrede nachzueifern habe, damit jeder in ihm den Vater sehe, galt ihm dabei als geeignetes politisches Instrument.⁹⁶⁹

Über das einleitende Bild ließen sich die in den *Commentarii* ausgeführten Legitimationsgrundlagen der Sforza-Dynastie einfach kommunizieren. Verweist schon der Triumphbogen an sich auf die Macht des Reiters, so verknüpft der antikisierte Bogenschmuck die Szene ganz konkret mit den besprochenen Geschehnissen in Mailand 1447 bis 1450. Die Rüstungsteile an den Pilastern verifizieren den militärischen Erfolg des Herzogs, während auf dem Fries eine Schlacht dargestellt ist, die auf Francescos Belagerungen von Mailand und Piacenza anspielt. Dafür sprechen die beiden Tondi in den Zwickeln, auf denen rechts Prometheus dargestellt ist und links Bezug auf eine berühmte antike Gemme – das sogenannte Siegel des Nero – genommen wird, die den musikalischen Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas wiedergibt.⁹⁷⁰ Die Tondi lassen sich im Verbund mit dem Fries als Sinnbilder des Sieges zivilisierter Herrschaft über die Barbarei lesen, werden die Repräsentanten der Ambrosianischen Republik von Simonetta doch als politisch völlig inkompetent und dumm hingestellt.⁹⁷¹ Diese Bilder im Bild korrespondieren mit dem fingierten Monumentsockel, auf dem ein Schriftzug Francesco Sforza als *DIVVS* ausweist und die Worte *IMPERII PATER ET ASSERTOR BELLI PACISQUE ARBITER AC SEMPER VICTOR VIXIT VIVIT VIVET* den gesuchten Bezug zu antiken Herrschern unterstreichen, der mit den *Commentarii* intendiert wurde.⁹⁷²

Das Reiterbild führt uns ein dreifaches Spiel mit den zeitlichen Ebenen vor: Es zeigt Francesco Sforza – dessen Gesichtszüge bewusst jung gehalten wurden, um ihn in die Zeit seines Machtantritts (1450) zu verorten⁹⁷³ – während seines Einzugs in Mailand vor der Kulisse eines antikisierten Triumphbogens, dessen Schmuck in Wort („*DIVVS*“, „*IMPERII*“) und Bild die Reinkarnation des Herzogs als antiken Machthaber evoziert. Der Betrachter sieht also vor der Schablone der Antike einen Renaissanceherrscher, in dem sich gleichzeitig die Figur Ludovico Sforzas spiegelt, der sich die Vita seines Vaters aus politischem Kalkül heraus aneignet und instrumentalisiert. Nicht von ungefähr verweisen die Vergangenheitsformen *VIXIT*, *VIVIT*, *VIVET* auf den verstorbenen Francesco Sforza,

Korrekturphase (1486–1490) von Landinos Übersetzung, die 1490 veröffentlicht wird, vgl. IANZITI 1988, S. 226–233.

⁹⁶⁹ „The revival of the image of Francesco Sforza in these terms meant increased personal prestige and recognition for Ludovico“, IANZITI 1988, S. 233.

⁹⁷⁰ Die im 15. Jahrhundert vielfach kopierte Gemme, die 1428 von Cosimo il Vecchio erworben wurde, befindet sich in Neapel, Museo Archeologico, inv. 26051.

⁹⁷¹ Auch das gewaltsame Vorgehen gegen das rebellierende Piacenza wurde mit dem Vorwand der Barbarei verteidigt, vgl. SIMONETTA 1932, X, S. 197–212. Filelfo stellte diesen Ereignissen im dritten Buch der *Sphortias* eine kritischere Perspektive gegenüber, vgl. ROBIN 1991, S. 63–81.

⁹⁷² Als erster benutzte Caesar den Namenszusatz „divus“. Die *Commentarii* verweisen allein schon durch ihren Namen auf die *Commentarii* Caesars. Sie verfolgen wie jene das Ziel, politische Programme durch historische Diskurse zu legitimieren, vgl. IANZITI 1988, S. 6 und 176–177.

⁹⁷³ Die Ikonografie mit hohem Hut und schmalen Gesichtszügen entspricht der Darstellung Francescos auf der Medaille Pisanellos, die im Revers drei Bücher, ein Schwert und ein Pferdehaupt zeigt. Auf der gegenüberliegenden Buchseite (fol. 1r), auf der die Lobrede Puteolanos ansetzt, ist Francesco Sforza in einem kleinen Rundbild mit dem üblichen grauen Haar und der Nackentolle wiedergegeben. Lazzi in CIPRIANI 1998, S. 145 vermutet in dem Reiter den jungen Gian Galeazzo Sforza, dagegen spricht jedoch ganz klar die Inschrift und die Ähnlichkeit des Porträts mit Pisanellos Medaille.

dessen Regiment noch von Machiavelli als vorbildhaft gelobt wird⁹⁷⁴ und der – wie zu verstehen gegeben wird – in der Person Ludovico Sforzas weiterlebt. Simonettas Text, der die Taten Francesco Sforzas in den Fokus rückt und genealogische Bezüge kaum bemüht, wird durch das Bild neu interpretiert und aktualisiert.

Mit welcher Entschiedenheit Ludovico Sforza sich angesichts von Legitimationsproblemen und politischen Turbulenzen⁹⁷⁵ auf eine regelrechte genealogische Bildpropaganda einlässt, zeigt eine Serie von aufwendig illuminierten Frontispizen der *Sforziade* ebenso wie das 1492 initiierte Grabmal für Gian Galeazzo Visconti in der Karthause von Pavia, auf dem Reliefplatten entscheidende Lebensstationen des Herzogs visualisieren.⁹⁷⁶ In diesem Licht muss auch das Reiterstandbild für Francesco Sforza gesehen werden, welches Ludovico bei Leonardo da Vinci in Auftrag gab. Dieser skizzierte zunächst ein sich aufbäumendes Ross als *Dexileos*, unter dessen Hufen sich der geschlagene Feind windet – eine besondere Würdeformel, die Leonardo von kursierenden Münzen her bekannt war (Abb. 147 u. 148).⁹⁷⁷ Nach eingehendem Studium des *Regisole* im nahen Pavia – neben dem Marc Aurel in Rom das einzige authentische antike Reitermonument, das sich bis in die Renaissance erhalten hat – stellte er den *Dexileos* zu Gunsten eines langsam schreitenden Rosses zurück (Abb. 154).⁹⁷⁸ Davon fertigte er ein sieben Meter großes Tonmodell, das aller Wahrscheinlichkeit nach während der Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Bianca Maria Sforza und König Maximilian I. im Jahr 1494 Teil der ephemeren Festdekoration war, zu der auch Triumphbögen gehörten.

Leonardos Studie zum Reiterstandbild des *Regisole*, dessen Beine auf der einen Körperhälfte zusammenrücken und auf der anderen nach vorn und hinten versetzt sind, muss das Reiterbild in den *Commentarii* bestimmt haben. Ein weiteres Bild aus der 1491 neu aufgelegten *Vita di Muzio Attendolo Sforza* zeigt Ludovicos Großvater auf einem Schimmel, der eben diese Beinstellung aufweist (Abb. 154).⁹⁷⁹ Der Begründer der Sforza-

⁹⁷⁴ Vgl. *Il Principe*, VII (MACHIAVELLI 1993, S. 50–51)

⁹⁷⁵ Innenpolitisch stand die Herrschaft der Sforza nach wie vor auf wackligem Fundament: Francesco Sforza war lediglich angeheirateter Nachfahre der Visconti, zudem musste Ludovico seine Herrschaft gegenüber seinem mündig gewordenen Neffen Gian Galeazzo rechtfertigen. Dieser starb 1494 unter ungeklärten Umständen, im gleichen Jahr zog Frankreich unter König Karl VIII. in der Lombardei ein.

⁹⁷⁶ Im zweiten Geschoss des Grabbaus, für das Gian Cristoforo Romano und seine Werkstatt verantwortlich zeichneten, finden sich folgende Reliefs: Die Investitur Gian Galeazzo Viscontis, die Grundsteinlegung der Kartause durch den Herzog, die Ernennung zum Herzog durch Wenzel von Luxemburg, der von Gian Galeazzo beauftragte Bau eines Kastells, eine Gelehrtenszene im *studio* von Pavia unter Anwesenheit des Herzogs, sowie eine siegreiche Schlacht der Truppen des Herzogs, vgl. dazu MARIA BELLONCI u. a. (Hrsg.): *I Visconti a Milano*, Mailand 1977, S. 79–83, Abb. 130–135.

⁹⁷⁷ Vgl. FRANK ZÖLLNER: *Leonardo da Vinci*, Köln 2003, S. 91 und 195. Die aufsteigende Gruppe in Entwurfsskizzen für das Sforza-Monument, Windsor Castle, Royal Library, RL 12357r und 12358r. Antonio del Pollaiuolo entwarf ebenfalls einen sich über einen Feind aufbäumenden Reiter, New York, The Metropolitan Museum of Art, Lehmann Collection, Inv. 1975.1.410. Zu Pollaiuolos Entwürfen vgl. auch ALISON MANGES NOGUEIRA: *Antonio Pollaiuolo's designs for the equestrian monument to Francesco Sforza: Patronage and Portraiture at the Court of Milan*, in: *Artibus et historiae* 77 (2018), S. 31–55.

Weder Pollaiuolos noch Leonardos Reiterstandbilder konnten ausgeführt werden.

⁹⁷⁸ Das trabende Pferd in einer Skizze, Windsor Castle, Royal Library, RL 12345r, vgl. auch Leonardos Studien zum Guss des Pferdes in seinem Skizzenbuch, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 8936. Für den Entwurf des Trivulzio-Monuments (1508–1511) nahm Leonardo beide Varianten wieder auf. Zu den zeichnerischen Entwürfen vgl. MARTIN KEMP: *Leonardo's Drawings for il Cavallo del Duca Francesco di bronzo: The Program of Research*, in: *Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse: The Art and the Engineering*, hrsg. von Diane Cole Ahl, Bethlehem/London 1995, S. 64–78; vgl. auch ANDREA BERNARDONI: *Leonardo e il monumento equestre a Francesco Sforza*, Florenz 2007, S. 10–30.

⁹⁷⁹ Antonio de' Minuti: *Vita di Muzio degli Attendoli Sforza*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. ital. 372, fol. 4v, 330 × 220 mm, 114 foll. AVRIL 1984, S. 158–160 schreibt das Bild dem Miniaturist mit den Initialen B. F., einem Schüler Giovan Pietro Biragos, zu, ALEXANDER 1994, S. 72 folgt dieser Annahme. Das Explicit verrät den Namen des Schreibers (Bartolomeo Gambagnola da Cremona), den Auftraggeber

Dynastie, dessen von einem roten Barett bedecktes Haupt deutlich porträtartige Züge aufweist, ist von einer aufwendigen Triumpharchitektur umgeben, die ihm als Podest und Kulisse dient. Vier Säulen unterschiedlichen Materials tragen eine schwere Gebälkzone, von der zu beiden Seiten Waffen- und Rüstungsteile herabhängen. Auf dem Fries ist mit goldener Farbe auf rotem Grund eine Schlachtenszene mit der Inschrift *FVLMEN BELLI* wiedergegeben, die auf die militärischen Erfolge Muzio Attendolos verweist. Ein Rundbogen schließt die baldachinartige Architektur nach hinten ab, auf der vorn zwei Putten die Sforza-Standarten hissen. Über den Schultern der Putten wird ein Landschaftspanorama sichtbar. Zu Seiten des Podestes befinden sich Porträtmedaillons, die den dezidiert antikisierten Charakter des Bildes komplettieren. Zwei Inschriften – *IN MEMORIA ETERNA IVSTVS* und *SFORTIA ATENDOLVS ITALICORVM DVCVM CLARISSIMVS* – sprechen dem Protagonisten einen Ruhm zu, den der einfache Condottiere während seiner Lebenszeit nie genossen hat. Das Reiterbild aktualisiert den Ahn der Sforza *post mortem* zu einem Triumphator, dessen langer Schatten sich – so die Hoffnung Ludovicos – auf seine Nachfahren erstrecken möge.

Antonio de' Minuti, *secretarius* und *cancellarius* am Mailänder Hof, vollendete die von Francesco Sforza in Auftrag gegebene *Vita* Muzio Attendolos, die für den privaten Gebrauch bestimmt war, im Jahr 1458. Erst Ludovico machte aus dem faktenreichen, literarisch wenig geschliffenem Werk durch das Hinzufügen von Bildern und einem Prolog eine genealogische Propagandaschrift, von der drei Abschriften bekannt sind.⁹⁸⁰ Das für Ludovico hergestellte Pariser Exemplar, das 1499 von König Ludwig XII. ins Schloss von Blois überführt wurde, wartet auf fol. 1r mit einem Porträtmedaillon des Auftraggebers auf, das von zwei Putten gehalten wird, während die unmittelbar neben dem Reiterbild liegende Buchseite (fol. 5r) ein gerahmtes Brustbild Muzio Attendolos zeigt. Die Parallelisierung der Profilköpfe führt im Verbund mit dem Reiterbild eine genealogische Kette vor, die beim Blättern des Buches leicht nachvollzogen werden konnte.

In gänzlich anderem Zusammenhang findet sich das Reiterbildmotiv mit der besprochenen Beinstellung des Pferdes in der *Grammatica* des jungen Massimiliano Sforza wieder (Abb. 156).⁹⁸¹ Das Bild gilt als Werk von Ambrogio de Predis, der die Arbeiten seines Meisters Leonardo am Reiterstandbild Francesco Sforzas hautnah miterlebt haben dürfte.⁹⁸² Ludovicos 1493 geborener Sohn ist in einer quadratischen Alltagsszene bei einem Ausritt zu sehen, den er mit drei jugendlichen Begleitern unternimmt. Sein Blick richtet sich auf eine Dame, die ihm vom Fenster eines Palastes aus ihre Aufwartung macht. Der „conte innamorato“ – wie es der Sinnspruch unter dem Bild verkündet – wird von allen Damen bewundert.⁹⁸³ Selbst der jüngste Spross der Sforza-Dynastie zeigt sich im Medium der Buchmalerei auf einem Schimmel, was durchaus keinen Einzelfall darstellte: Der *Liber*

(Ludovico Sforza) und den 20. September 1491 als Fertigungsdatum der Handschrift. Die *Vita* ist ediert, ANTONIO MINUTI: *Vita di Muzio Attendolo Sforza*, hrsg. von Giulio Porro Lamberthengi, Turin 1869.

⁹⁸⁰ Die beiden anderen Abschriften: Breslau, Stadtbibliothek, Codex Rhedigeranus 299 und Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 142. Der bildliche Schmuck geht in beiden Handschriften nicht über Initialdekoration hinaus; zur Breslauer Handschrift vgl. OTTO SCHIFF: *Antonio de' Minuti, il biografo contemporaneo di Muzio Attendolo Sforza*, in: *Archivio storico lombardo*, 29/2 (1902), S. 368–380. Zur Entstehung der *Vita* im Kontext der Sforza-Historiografie vgl. IANZITI 1988, S. 82–102. Zur Buchmalerei als Medium dynastischer Ambitionen Ludovicos vgl. MARK EVANS: *The Politicized Page: The Sforza Succession and Humanist Book Decoration in Milan*, in: *Manuscripts in Transition. Recycling Manuscripts, Texts and Images*, hrsg. von Brigitte Dekeyzer und Jan Van der Stock, Paris/Leuven/Dudley 2005, S. 347–355, zu de' Minutis *Vita* S. 351–353.

⁹⁸¹ Aelius Donatus: *Grammatica*, Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 2167, fol. 10v, 272 × 176 mm, 54 foll. Zu dieser Handschrift vgl. CATERINA SANTORO: *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Mailand 1958, S. 40–42; vgl. auch ANGELA DILLON BUSSI (Hrsg.): *Biblioteca Trivulziana*, Fiesole 1996, S. 202–203.

⁹⁸² An der *Grammatica* waren mindestens vier, wenn nicht fünf Hände beteiligt. Die Porträts Massimilianos und Ludovicos gelten sicher als Arbeiten Ambrogios.

⁹⁸³ „Va per Milano el conte innamorato / E da tutte le dame e contemplato.“

Jesus, ein schmales, vor 1498 entstandenes Gebetsbuch des Kindes, präsentiert auf dem ersten Blatt ein ganzseitiges Reiterbild, auf dem der Knabe vor einer Szenerie aus Palästen und Hügeln durch eine Rüstung und einem leger in der Rechten gehaltenen Kommandostab ausgezeichnet ist (Abb. 157).⁹⁸⁴ Es ziemte sich für ambitionierte Renaissanceherrscher, die Söhne frühzeitig mit der Reit- und Militärkunst vertraut zu machen. Aus einem Schreiben Ludovico Sforzas an seinen Vater Francesco geht hervor, wie Ludovico – selbst noch Kind – sich über ein vom Vater geschenktes Pferd freute und ein Porträt des Reittieres in Auftrag gibt. Dabei heißt es, dass das stolze Tier einem König würdig sei: „... uno cavallo, (...) me parse e anche mi pare, sì per bontà, sì per bellezza, degna d’uno re“.⁹⁸⁵

Auch Massimilianos Schimmel muss als Würdeformel und das gesamte Reiterbild als genealogisches Konstrukt verstanden werden, denn es nimmt auf spielerische Art die Erwartungshaltung an den zukünftigen Regenten vorweg. Ludovico war also nicht allein um die Aneignung und Neuinterpretation der Taten seiner Vorfahren bemüht, sondern auch um die Kontrolle seiner Nachfolge.⁹⁸⁶ Ob zwischen Francesco und Ludovico oder zwischen Ludovico und Massimiliano: Vater und Sohn werden in den genealogischen Bestrebungen der Sforza in den 1490er Jahren stets aufeinander bezogen – im Vater erlangt der Sohn und im Sohn der Vater Präsenz. Reiterbilder gehörten zu den Bildmedien, die von Ludovico zu diesen Zwecken besonders gern in Anspruch genommen wurden. Unterstützt wurden sie dabei von Profilporträts. In der *Grammatica* nehmen die ebenfalls von Ambrogio de Predis ausgeführten Porträts Massimilianos und Ludovicos, die zu Anfang und Ende des Buches – mit je einem panegyrischen Sonett versehen – aufeinander bezogen sind, jene Strategie auf (Abb. 158).

Mit Ausnahme des deutlich schwächeren Bildes im *Liber Jesus* ist den drei Mailänder Reiterbildern, welche in den 1490er Jahren von unterschiedlichen Händen ausgeführt wurden, die beim *Regisole* und dem Standbild Marc Aurels vorgeprägte trabende Schrittstellung gemein, die im Quattrocento nur selten Nachfolge fand.⁹⁸⁷ Grundlage dafür war die von Leonardo durchgeführte Studie am *Regisole* (Abb. 154), der er folgenden Kommentar beifügte: „Bei jenem [Standbild] in Pavia lobt man die Bewegung über alles. / Die Nachahmung antiker Werke ist lobenswerter als die moderner (...)“.⁹⁸⁸ Eine Übernahme des Trabmotivs konnte den antikisierenden Charakter eines Reiterbildes, wie

⁹⁸⁴ *Liber Jesus*, Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 2163, fol. 1v, 196 × 138 mm, 14 foll. Hierzu SANTORO 1958, S. 39–40 und DILLON BUSSI 1996, S. 200.

⁹⁸⁵ Zit. nach EVELYN WELCH: *Naming Names: The Transience of Individual Identity in Fifteenth-Century Italian Portraiture*, in: *The Image of the Individual*, hrsg. von Nicholas Mann und Luke Syson, London 1998, S. 91–104.

⁹⁸⁶ Dieser Eindruck verstärkt sich beim Blick auf eine weitere Darstellung im *Liber Jesus*, die Massimiliano während einer Begegnung mit König Maximilian I. aus dem Jahr 1496 am Comer See zeigt (fol. 6r). Im Handschlag des Knaben mit dem Monarchen, dessen Vornamen Ludovico nicht ohne Hintergedanken für seinen Sohn wählte, versinnbildlicht sich alle Hoffnung der Sforza auf ihr politisches Überleben, das angesichts der französischen Bedrohung ganz in den Händen der Habsburger lag. Dieses für die Sforza zentrale Stück Zeitgeschichte wurde im *Liber* umgehend visualisiert; als Künstler kommen Andrea Solario, Vincenzo Civerchio oder Boccaccio Boccaccino in Frage, vgl. die Diskussion bei DILLON BUSSI 1996, S. 200.

⁹⁸⁷ Eine Ausnahme stellen die in Rom und Umgebung geschaffenen Condottiere-Grabmäler dar: Antonio Rido in S. Francesca Romana, Roberto Malatesta in Alt-St. Peter (heute Musée du Louvre) und Giordano Orsini in S. Maria delle Grazie, Monterotondo. Alle drei übernehmen die Schrittstellung vom Reitermonument Marc Aurels. Auch zeitlich (1480–1490) stehen sie den kleinformatigen Sforza-Reiterbildern nah. Zu diesen Werken vgl. BEUING 2010, S. 182–196. Über Galopp, Trab und Schreiten in Pferdedarstellungen vgl. WOLFGANG MÖSSNER: *Der rechte Tritt im Schritt*, in: *Diversarum Artium Studia*. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten, Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag, hrsg. von Helmut Engelhart und Gerda Kempfer, Wiesbaden 1982, S. 117–125.

⁹⁸⁸ Das Blatt im Codex Atlanticus, 147r–b; LT 792, die Übersetzung nach DANIEL ARASSE: *Leonardo da Vinci*, Köln 2002 (Paris 1997), S. 247.

er in den triumphalen Darstellungen evoziert werden sollte, entscheidend unterstreichen. Das leichte Anheben des vortretenden Hinterbeines bzw. das seitliche Absetzen des Hufes zeigt sich am konsequentesten in Ambrogio de Predis' Bild (Abb. 156), während die Darstellung Francesco Sforzas in den *Commentarii* äußerst statuarisch wirkt, da sich der Huf hier nicht wirklich vom Boden löst (Abb. 153). Alle drei Bilder weisen eine weitere eigentümliche Gemeinsamkeit auf: Das zurücktretende vordere Bein ist stets zum Betrachter hin verschoben, was einer plausiblen Bewegung des Rosses widerspricht. Es kommt dort zum Stehen, wo eigentlich das Vorderbein der zum Betrachter hin ausgerichteten Körperhälfte zu vermuten wäre. Muzio Attendolos Pferd schient in der *Vita* daher eine Rechtsdrehung zu vollziehen, wodurch sich in Laufrichtung eine Kollision mit der vorderen roten Säule anbahnt (Abb. 155). Vermutete Korrekturen ließen sich beim Studium der Originale nicht verifizieren. Dennoch wird die veränderte Ausrichtung der Reiterdarstellungen an den antiken Vorbildern, die etwa auch Albrecht Dürer bei der Übernahme des herrschaftlichen Trabmotivs in einer Studie zu Änderungen nötigten,⁹⁸⁹ den Buchmalern ein gewisses Experimentieren abverlangt haben, wovon die perspektivisch verschobenen Beine zeugen.

4.4 Vom Ritter zum Triumphator – ein Fazit

In dem betrachteten Zeitraum von fünfzig Jahren entwickelte sich das Reiterbild in der italienischen Buchmalerei hofübergreifend vom ritterlichen Typ zu einem Bild des Triumphators. Drei Tendenzen zeichneten sich dabei ab: War der angestammte Ort der ritterlichen Reiterbilder die Initiale, so lösen sich die Darstellungen seit den 1470er Jahren aus dieser Umklammerung des Textes und entwickeln auf dem Frontispiz bzw. auf der ersten Buchseite eine stärkere argumentative Schlagkraft, die mit dem Begriff der Präsenz zu umreißen ist. Der Bezug zum Text ist damit keineswegs erloschen – im Gegenteil: Die visuelle Seite der Historiografie fordert nun ihr Recht als gleichberechtigter Bestandteil neben dem Text ein, dem sie vorausgeht, den sie vorbereitet und den sie stützt. Mit der stärker in den Fokus gerückten Sichtbarkeit des Herrschers geht zweitens eine Monumentalisierung des Reiterbildes einher, das nun den Raum einer ganzen Buchseite einnimmt. Anregungen erhielten die Buchmaler von Reitermonumenten und den „lebenden Bildern“ der Festumzüge, deren Rezeption anhand einiger signifikanter Beispiele nachgezeichnet wurde. Drittens trugen die Orientierung an den großformatigen bzw. ephemeren Werken und die Aufnahme des *all'antica* seit den 1470er Jahren zu einer Antikisierung der Reiterbilder bei, deren suggestive Wirkung durch das Hinzufügen von rahmenden Bögen, Festarchitekturen und Inschriften gesteigert werden konnte. Der Befund Erwin Panofskys, wonach antike Themen in der Malerei des Quattrocento motivisch viel eher rezipiert wurden als stilistisch, scheint sich einmal mehr bewahrheitet zu haben.⁹⁹⁰ Wurde der Herrscher in den zur Mitte des Quattrocento entstandenen Bildern als kraftstrotzender „Haudegen“ dargestellt, der mit energisch emporgestrecktem Schwert zum Angriff auffordert, so rückt mit der Monumentalisierung und Antikisierung der Reiterbilder die kluge Kriegsführung in den Mittelpunkt, die auf antike Feldherrentugenden verweist und – wie im Fall des Montefeltro – die allgemeine humanistische Bildung des Dargestellten unterstreicht. Das Schwert wird durch den Kommandostab ersetzt, während entweder der Lauf des Pferdes durch den kundigen Eingriff des Reiters gebremst wird (Colleoni) oder sich im Schritt bzw. Trab Maßhaltung und Übersicht des Feldherrn manifestiert – für beide Bildtypen fanden sich antike Vorlagen. Parallel dazu verlagert sich

⁹⁸⁹ Albrecht Dürer: Studie zu *Ritter, Tod und Teufel*, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 264 inf. n. 25, vgl. MÖSSNER 1982, S. 122.

⁹⁹⁰ Vgl. ERWIN PANOFSKY: *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M. 1984 (Stockholm 1960), S. 176–183.

das Geschehen von den Kriegsschauplätzen zu Triumphzugsprozessionen, die an den italienischen Höfen des 15. Jahrhunderts zahlreich stattgefunden haben. Das Reiterbild der Renaissance ist – wie seine mittelalterlichen Vorläufer auf Siegeln, Münzen oder im Großformat – nach wie vor militärisch konnotiert: Alle behandelten Bilder zeigen ausgewiesene Heerführer, deren Taten in den Texten geschildert werden, bisweilen wurde auch innerbildlich im Hintergrund oder auf dem Fries der rahmenden Architektur auf Kampfhandlungen verwiesen. Von Borso d'Este etwa oder den Medici, denen das militärische Handwerk nicht lag, sind keine militärischen Reiterbilder überliefert.⁹⁹¹ Trotz dieser Befunde lässt sich die These wagen, dass politische Implikationen die militärischen Bedeutungsschichten der Reiterbilder immer stärker überlagerten.⁹⁹² Die Inszenierung des Herrschers in Wort und Bild scheint im Verlauf des 15. Jahrhunderts zu einer zunehmenden politischen Notwendigkeit zu werden. Der in den historiografischen Schriften diagnostizierte propagandistische Zug hat sich auf die Reiterbilder, die diese Texte präledieren und als visuelle Panegyrik zu verstehen sind, übertragen.⁹⁹³ Text und Bild kleiden den Herrscher in ein gefälliges Gewand, wodurch sie ihn inszenieren, aktualisieren oder verwandeln. Präsenz und Evokation konnten als zwei Spielarten der Visualisierungsstrategie dieser Bildgattung ausgemacht werden. Das Reiterbild lässt den Herrscher während des Lesens „anwesend“ sein, und zwar nicht nur als er selbst, sondern auch als ein auf ritterliche oder antike *exempla* bezogener Anderer. Das profilierte Porträt gibt dem Regenten zwar Individualität, doch ist es in erster Linie nicht er, der dargestellt ist, sondern ein mit eigener Evidenz ausgestattetes Bild von ihm.

⁹⁹¹ Allerdings haben wir keine Informationen darüber, wie das geplante Reiterstandbild Borsos aus den frühen 1450er Jahren aussehen sollte, vielleicht entschloss man sich in Ferrara gerade deshalb für eine Sitzstatue, um die militärische Aussage zu umgehen. In den Fresken des *Salone dei Mesi* im Palazzo Schifanoia zeigt sich Borso zu Pferde während eines Jagdausflugs.

⁹⁹² Im mittelalterlichen Reiterbild fand die politische Gewalt bereits Ausdruck im Schwert des Reiters. Die Repräsentation von Macht weicht im betrachteten Zeitraum der Inszenierung von politischer Macht.

⁹⁹³ PFISTERER 2003, S. 164 spricht von „visueller Panegyrik“ und unterstreicht die Allianz, die Bild und Text innerhalb der humanistischen Historiografie seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts eingehen.

5. Triumphzugsdarstellungen



5. Triumphzugsdarstellungen

5.1 Die Motiventwicklung in der Antike und bei Petrarca

Auf einem Spaziergang durch Rom im Jahr 1411 fielen dem Griechen Manuel Chrysoloras die Darstellungen auf Triumphbögen auf, die ihm in ferner Vergangenheit liegende Ereignisse vor Augen führten und sein Wissen über diese Dinge bereicherten:

(...) Triumphbögen wurden zur Erinnerung an deren [der römischen Kaiser] Triumphzüge und feierliche Prozessionen errichtet: Dort sind Schlachten, Gefangene, Kriegsbeute und erstürmte Festungen in Stein geritzt; (...) auch finden sich dort Schlachten zwischen Schiffen, Reitern und Fußsoldaten (...) sowie unterworfenen Völkern mit Feldherren, die über ihnen triumphieren, und der Triumphwagen und die Quadriga, die Wagenlenker und die Leibwächter, und die Capitani, die dem Zug mit den Beutestücken vor ihnen folgen – alles das kann man in diesen Bildern sehen, als ob es wirklich lebendig wäre, und durch die Inschriften weiß man, was es bedeutet.⁹⁹⁴

Bilder, so die Lesart des Gelehrten, „frieren“ gleichsam entscheidende Momente der Geschichte wie lebendig ein, während Inschriften die Fakten dazu liefern. Die Rhetorik und Persuasion dieser Bilder machten auf den Lehrer Guarinos offenbar einen so starken Eindruck, dass er Zweifel an der Echtheit dieser Darstellungen gar nicht in Erwägung zog, sondern meinte, alles habe sich so wie dargestellt zugetragen. Auf die verherrlichenden, inszenatorischen und täuschenden medialen Möglichkeiten von Bildern und Texten, die gerade an Triumphbögen zutage treten, geht Chrysoloras gar nicht ein, obwohl er davon gewusst haben muss. Er verschweigt sie ganz bewusst.

In den nun zu untersuchenden Triumphzugsbildern in Handschriften des Quattrocento, die zeitgenössische Herrscher zeigen, liegen Wirklichkeit und Fiktion, Dokumentation und Allegorie besonders eng beieinander. Ihre Quellen sind das immer weiter um sich greifende Festwesen der Renaissance, dem die tatsächlichen Triumphzüge zuzurechnen sind, und die Tradition der *Trionfi* in der Literatur des Trecento, in der vor allem Petrarca antike Texte, in denen der römische Triumph beschrieben wurde, aufgreift und ein von den folgenden Humanistengenerationen weitergetragenes Interesse an diesem Motiv weckte. Bereits Giovanni Boccaccio beschrieb in seiner *Amorosa Visione* den *Trionfo della gloria* und andere *Trionfi* an den Wänden eines prächtigen Palastes.⁹⁹⁵ Offenbar bestaunte der Dichter dabei ein verlorenes Fresko Giotto's im Palazzo Azzo Visconti in Mailand, welches dann – folgt man der Rekonstruktion Creighton Gilberts – auch von Petrarca für die Beschreibung des *Trionfo della fama* rezipiert und nach Padua vermittelt werden konnte.⁹⁹⁶ Altichiero hat auf den beiden einflussreichen, für Francesco I. Carrara angefertigten Pariser Codices von *De viris illustribus* die geflügelte Fama in einem Triumphwagen wiedergegeben, der von zwei Pferden zum Betrachter hin gezogen wird (Abb. 159).⁹⁹⁷ Trompetenblasende Engel begleiten das Fuhrwerk mit der Göttin, der zahlreiche Reiter salutieren. Folgt man Petrarca, dann befanden sich unter den Begleitern der Fama an exponierter Stelle Scipio und Caesar, denen sich weitere Heroen aus Rom und Troja anschlossen.⁹⁹⁸ Fama verteilt auf den Pariser Miniaturen Lorbeerkränze an die Reiter, bei

⁹⁹⁴ Manuel Chrysoloras in: *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, hrsg. von Jacques Paul Migne, Bd. 46, Paris 1866, S. 86–87, aus dem Englischen übersetzt nach BAXANDALL 1971, S. 80–81.

⁹⁹⁵ Vgl. Giovanni Boccaccio: *Amorosa Visione* VI, 52–83, unter Verwendung von BOCCACCIO 2000, S. 22–23.

⁹⁹⁶ Vgl. CREIGHTON GILBERT: *The Fresco by Giotto in Milan*, in: *Arte lombarda* 47/48 (1977), S. 31–72.

⁹⁹⁷ Bei den Handschriften handelt es sich um Petrarca: *De viris illustribus*, Paris, BnF, ms. Lat. 6069 F, fol. 1r und ms. Lat. 6069 I, fol. 1r.

⁹⁹⁸ Vgl. Petrarca: *Trionfi*, Triumphus Fame I, 23 (Scipio und Caesar), im ersten Kapitel werden weitere Römer, im zweiten Trojaner, im dritten Dichter aufgezählt, vgl. die Dichtung unter Verwendung der Ausgabe

denen es sich neben Scipio und Caesar in vorderster Front wahrscheinlich um Augustus, Aeneas, Achill und Hektor handelt.⁹⁹⁹

Scipio und Caesar – die paradigmatischen Symbolfiguren der römischen Republik bzw. des *Imperium Romanum* – finden sich noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Seiten der thronenden Fama, wie es eine Darstellung des *Trionfo della fama* aus Florenz zeigt, wo die Bebilderung der *Trionfi* Petrarcas zwischen 1430 und 1460 Fahrt aufnahm und sich von dort aus in ganz Italien verbreitete.¹⁰⁰⁰ Entscheidend daran beteiligt waren die Werkstätten Apollonio di Giovanni und Francesco d'Antonio del Chierico, die beliebtesten Medien waren Bücher und Cassoni.¹⁰⁰¹ Jeder der sieben *Trionfi* wurde gewöhnlich mit einer Miniatur eingeleitet. Während in Florenz bis auf wenige Ausnahmen der frontalen Position des Triumphwagens der Vorzug gegeben wurde, begegnet in den norditalienischen Werkstätten häufiger die bildparallel ziehende Prozession. Der hier wie schon in den Illustrationen von Padua angelegte einfache Aufbau des *Trionfo della fama* – die Göttin auf dem *carro trionfale*, die zwei weißen Pferde (seltener zwei Elefanten) und die an die Seiten gedrängten Begleiter, hinter denen sich das Panorama einer weiten Landschaft ausbreitet – zieht sich mit entscheidenden Variationen durch das ganze Quattrocento.

In Venetien wurde ab 1460 durch das Studium authentischer römischer Bildmedien (v. a. Münzen) eine weitere Quelle für die Darstellung von Triumphzügen erschlossen, die für die Entwicklung des Genres von großer Bedeutung war (Abb. 161). Die Lebensbeschreibung Octavians in dem berühmten, prunkvollen Exemplar der *Vitae imperatorum* Suetons wartet mit Kopien von augustäischen Münzen auf, die den Kaiser in einem von vier Pferden gezogenen antikischen Gefährt einmal von der Seite, ein anderes Mal frontal zeigen (Abb. 162).¹⁰⁰² Während hier der Imperator vor den Augen des Renaissancepublikums wieder aufersteht, zeigt sich in den Handschriften der *Trionfi* die Fama. Die mythologischen und antiken Konnotationen werden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zunehmend von der Zeitgeschichte und den kontemporären Herrschern überlagert. Anstatt der Göttin und der Kaiser nahmen die Regenten ganz unverblümt selbst auf einem Triumphgefährt Platz. An die Fama erinnerte nur noch der Lorbeerkranz, der das Haupt des *neuen Scipio* oder *neuen Caesar* schmückte.

FRANCESCO PETRARCA: *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, hrsg. von Vinicio Pacca und Laura Paolino, Mailand 1996, S. 347–471.

⁹⁹⁹ Vgl. ALEXANDRA ORTNER: *Petrarcas Trionfi in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*, Weimar 1998, S. 84; in Giottos Fresko wurde Fama noch von Herkules und Samson flankiert, die anderen Helden befanden sich eine Etage darunter.

¹⁰⁰⁰ Petrarca: *Trionfi*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. 1129, fol. 33. Die um Alexander den Großen erweiterte Konstellation Scipio-Caesar begegnete auch auf theatralisch geschmückten Festwagen wie etwa während der Hochzeit in Pesaro, vgl. Kap. 5.3.4. Grundlegend zum Thema Triumphzugsdarstellung in der italienischen Renaissance sind GIOVANNI CARANDENTE: *I trionfi nel primo Rinascimento*, Rom 1963; ANDREW MARTINDALE: *The Triumph of Caesar by Andrea Mantegna*, London 1979; ANTONIO PINELLI: *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. 2, Turin 1985, S. 279–250; HELAS 2009.

¹⁰⁰¹ Zu den Darstellungen der *Trionfi* auf *cassoni* und *deschi da parto* vgl. ausführlich ORTNER 1998, eine eingehende Untersuchung zur Motivgeschichte liefert auch ROSA PRIETO GILDAY: *Politics as Usual. Depictions of Petrarch's Triumph of Fame in Early Renaissance Florence*, Diss. Pittsburgh 1996, zum Aufkommen des Motivs im Umfeld Apollonios äußert sich MARTINDALE 1979, S. 48, Anm. 5.

¹⁰⁰² Sueton: *Vitae imperatorum*, Paris, BnF, Lat. 5814, fol. 22v.

5.2 Der Triumphzug Alfonsos in Neapel und die Reaktion der Buchmalerei

5.2.1 Der Umzug am 26. Februar 1443

Als König Alfonso mit dem *carro trionfale* in die Stadt Neapel einfuhr (...) war der hölzerne Wagen mit viel Feingefühl mit Gold bearbeitet (...) und vorn angeordnet waren vier ganz weiße Pferde von hoher Statur, und alle trugen ihr zugeschnalltes seidenes Geschirr. Und seine Majestät saß oben auf dem Wagen mit dem goldenen Zepter in der Hand und einer von Juwelen reich verzierten, strahlenden Krone auf dem Haupt.¹⁰⁰³

Über den glamourösen Einzug von Alfonso d’Aragona in Neapel am 26. Februar 1443, der in einem bildlichen Akt die errungene Herrschaft der Aragonesen über die Stadt vorführte, berichten mehrere Humanisten, unter ihnen, in dieser Arbeit bereits mehrfach genannt, Porcellio, Bartolomeo Facio und Panormita, von denen letzterer als Augenzeuge bei der Veranstaltung zugegen war.¹⁰⁰⁴ Panormitas Beschreibung wurde im Jahr 1455 Bestandteil der *De dictis et factis Alphonsi regis* und damit zur offiziellen Hofhistoriografie. Seinem Bericht zufolge wurde der König vor den Stadtmauern, in die eine Bresche geschlagen wurde, von den Neapolitanern jubelnd in Empfang genommen und auf einen mit Purpur ausgelegten, reich dekorierten Triumphwagen gesetzt.¹⁰⁰⁵ Dort war auch der *siti perillós* zu sehen, jener brennende Thron, auf dem der Artussage zufolge nur ein tugendsamer Held Platz nehmen könne. Als einen solchen inszenierte sich Alfonso und verwendete den *siti perillós* fortan als Imprese, besonders häufig in seinen Büchern (Abb. 9, 79 u. 165). Vier weiße Pferde mit goldenem Zaumzeug waren vor den *carro trionfale* gespannt, der von einem goldenen, von 20 adligen Neapolitanern mit Stangen gehaltenen Baldachin überragt wurde. Darunter saß der neue König mit rotem Gewand und Pelzschleppe, jedoch ohne Krone und Lorbeerkranz – Panormitas Bericht zufolge hatte Alfonso letzteren abgelehnt. Vor dem prachtvollen Wagen zogen nun in einem zweiten Schritt florentinische und katalanische Kaufleute mit ihren Darbietungen auf. Bei den Florentinern wurden vielfältige ephemere Bilder gewählt, um Fortuna, die Kardinalstugenden, Repräsentanten verschiedener Völker und Fürsten und schließlich Caesar in Erscheinung treten zu lassen. Die Katalanen führten ein nicht minder bildreiches Programm mit weiteren Tugenden und Schaukämpfen auf.¹⁰⁰⁶ Daraufhin setzte sich der Wagen, dem Trompeter vorangingen, in Bewegung, durchquerte signifikante Orte der Stadt und kam schließlich am Castel Capuano, wo die vertriebenen Anjou einst residiert hatten, zum Stehen. Wenn auch

¹⁰⁰³ Panormita: *Triumphus serenissimi regis Aragonum*, zit. aus dem Original bei DE MARINIS 1947–1952, Bd. 1, S. 23, Anm. 3, vgl. auch die vollständige Beschreibung bei KRUF/MALMANGER 1975, S. 294–297.

¹⁰⁰⁴ Porcellio befand sich im Jahr 1443 in Rom in Arrest, kann also nicht an den Feierlichkeiten teilgenommen haben; sein in Hexametern verfasster Blick auf den Triumphzug (abgedruckt bei HELAS 1999, Quelle LXVII) lehnt sich stark an Panormitas Beschreibung an, Bartolomeo Facio geht in seiner *Rerum gestarum Alphonsi* (vgl. Kap. 3.3.3) auf den Zug ein, war selbst aber erst im September 1443 als Botschafter Genuas erstmals in Neapel. Außer diesen humanistischen Betrachtungen sind Augenzeugenberichte des katalanischen Botschafters Antonio Vinyes (in einem detaillierten Schreiben an die *Conselleres* von Barcelona vom 28. Februar 1443, Barcelona, Archivio storico, Cartes comunes originals, 1443, f. 18), eines anonymen Sizilianers (in einem Brief vom 20. März 1443, Palermo, Biblioteca Comunale, Raccolta di manoscritti, Qq E 165), eines neapolitanischen Beobachters, der einen Bericht seines Vaters – Francesco Ferraiolo – in eine Chronik einbaute (New York, Pierpont Morgan Library, M 801) und des Dichters Marino Jonata, der in seinem Poem *Il Giardino* sechs Terzinen dem Triumphzug Alfonsos widmet (Neapel, Biblioteca Nazionale, Cod. Mss. cart. del. sec. XV, segn. XIII, C. 13), erhalten. Die Berichte sind publiziert bei KRUF/MALMANGER 1975, S. 289–298.

¹⁰⁰⁵ In den Ausführungen folge ich den Rekonstruktionen des Triumphzuges von PINELLI 2006, S. 39–50 und HELAS 2009, S. 134–137, aufschlussreich war ferner ANTONIETTA IACONO: *Il trionfo di Alfonso d’Aragona tra memoria classica e propaganda di corte*, in: *Rassegna storica salernitana* 51/1 (2009), S. 9–57.

¹⁰⁰⁶ Zur Interpretation der Darbietungen vgl. HELAS 2009, S. 135–136 u. 185–189, dort auch zur Ambivalenz der Caesar-Figur im Programm der Florentiner.

Elemente aus dem mittelalterlichen Adventus-Zeremoniell deutlich vernehmbar nachhallen, so wurde dem Umzug mit der Mauerbresche, dem *carro trionfale*, den vier weißen Pferden und den Trompetern eine entschieden antike Form verliehen, wie sie etwa Titus Livius in *Ab urbe condita* für römische Triumphzüge festhielt, wenn auch einige Elemente wie die für die Antike typische Mitführung von Gefangenen fehlten.¹⁰⁰⁷

Kein anderes höfisches Ereignis – und mit Sicherheit kein zweiter Triumphzug des 15. Jahrhunderts¹⁰⁰⁸ – wurde so häufig zum Gegenstand von Berichten und panegyrischen Gedichten, so dass man von einem Initialereignis für die Memorierung und Rhetorisierung von Geschichte in Text und Bild sprechen kann. Denn von den Ereignissen in Neapel, die für die Festkultur der Renaissance wegweisend waren, wissen wir nicht nur durch die erhaltenen Texte, sondern auch durch mehrere Bilder in unterschiedlichen Medien, die einerseits von der hohen Bedeutung des Triumphzuges für das Königshaus, andererseits von der gleichermaßen hohen Bedeutung der bildlichen Fixierung relevanter historischer Begebenheiten im mittleren Quattrocento Zeugnis ablegen. In mindestens sechs Darstellungen ist der feierliche Anlass überliefert, wobei das mediale Spektrum zwei Reliefbilder, drei Miniaturen in Handschriften und eine Cassonetafel umspannt, die gleich in Bezug zueinander untersucht werden sollen. Der Kreis erhöht sich noch um die Medaillen, wenn man die zweifellos vom Triumphzug herrührenden Darstellungen auf den Bronzearbeiten Pisanellos und Cristoforo di Geremias mit in die Betrachtung aufnimmt (Abb. 82 u. 83).¹⁰⁰⁹

5.2.2 Das Triumphzugsbild in einer vatikanischen Handschrift

Bei den hier interessierenden Bildern in Codices handelt es sich zunächst um eine kleinformatige Darstellung in Gaspare Pellegrinos *Historia Alphonsi primi regis*, eine Illustration zu Beginn des letzten Kapitels der ersten neapolitanischen Historiografie der Aragonesen, in dem der Triumphzug ganz am Ende geschildert wird (Abb. 75).¹⁰¹⁰ Pellegrino – wie Panormita sicher Augenzeuge des Geschehens – liefert eine ambitionierte Beschreibung des Zuges, die alle antiken Referenzen berücksichtigt, auf welche die Miniatur jedoch nicht eingeht: Weder ist ein Triumphwagen zu sehen, noch ein wirklicher

¹⁰⁰⁷ Zum römischen Triumph und seinen Quellen vgl. MARY BEARD: *The Roman Triumph*, Cambridge und London 2007.

¹⁰⁰⁸ Vgl. HELAS 2009, S. 138, wo in Anm. 22 noch weitere Gedichte, die den Zug thematisieren, erwähnt werden.

¹⁰⁰⁹ Gemeint ist eine für Alfonso geschaffene Medaille Pisanellos, die auf der Vorderseite ein Porträt des Königs wiedergibt, unter dem eine Krone zu sehen ist und ein Schriftzug (*DIVVS ...*) den Monarchen in Bezug zu Caesar setzt, der sich bekanntlich als erster Staatsmann dieses Attribut zueignete. Im Revers ist ein von vier Pferden etwas starr nach rechts gezogener Triumphwagen zu sehen, auf dem ein Genius mit Zepter sitzt, zwei Männer werden von den Zugpferden fast verdeckt; der darüber zu lesende Schriftzug (2. Mose 15,2) nimmt Bezug auf die Vernichtung des ägyptischen Heeres und stellt gleichsam neben dem antiken (im Bild) einen zweiten biblischen (im Text) Referenzrahmen her; vgl. zu der Medaille HILL 1984, S. 12, Kat.-Nr. 43; CODELLIER 1996, S. 438, Kat.-Nr. 303–304; PUPPI 1996, S. 187–188, Kat.-Nr. 22; POLLARD 2007, S. 36–37, Kat.-Nr. 23. Aufschlussreich ist auch eine Zeichnung Pisanellos, Paris, Département des Artes Graphiques, mit Entwürfen, die verschiedene perspektivische Darstellungen des Triumphzuges unter Verwendung des Schriftzuges *TRIVNPHATOR ET PACIFICVS* durchspielen; das Gespann wirkt hier viel belebter als auf der fertigen Medaille; vgl. CORDELLIER 1996, S. 437, Kat.-Nr. 302. Die andere Medaille von der Hand von Cristoforo di Geremia zeigt im Revers den antik gewandeten König, der von Bellona und Mars die Krone aufgesetzt bekommt, vgl. HILL 1984, S. 196–197, Kat.-Nr. 754; POLLARD 2007, S. 260, Kat.-Nr. 240; zum Kontext der Medaillen und des Triumphes empfehlenswert 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 Rosenberg, London 1990, S. 11–37.

¹⁰¹⁰ Gaspare Pellegrino: *Historia Alphonsi primi regis*, Neapel, Biblioteca Nazionale MS. C IX 22, fol. 169v, vgl. die Ausführungen zur Handschrift in dieser Arbeit Kap. 3.3.1.

Umzug dargestellt. Stattdessen reitet der durch eine Krone gekennzeichnete Alfonso auf einem Schimmel mit zwei Begleitern in eine schematisch wiedergegebene Stadt ein, aus der rechts die Anjou fliehen. Auf mehrere sukzessive Ereignisse – Vertreibung und triumphaler Einzug – wird hier in einer auf das Mindestmaß reduzierten, leicht lesbaren Bildformel alludiert.

Eine andere Darstellung von Alfonsos Einzug findet sich in der volkssprachlichen *Cronaca del Ferraiolo*, die fast den gesamten Raum der Buchseite beansprucht und die beschreibende Funktion der Ereignisse vom Text übernimmt, der in wenigen Zeilen an den oberen Rand gedrängt wurde (Abb. 70).¹⁰¹¹ Dort liest man den nicht unwichtigen Hinweis, dass der Vater des unbekanntes Autors¹⁰¹² den Umzug mit eigenen Augen gesehen habe und so als Zeuge des als Dokument gedachten Bildes herhalten könne.¹⁰¹³ Vor dem Betrachter spannt sich ein weites Panorama auf, das rechts am Horizont einen Blick auf Neapel gewährt, vor dessen Hafen Schiffe mit geblähtem Segel manövrieren, die im Gegensatz zum Rest der Zeichnung eine künstlerisch versierte Hand verraten. Den Vordergrund dominiert Alfonsos mächtiger Triumphwagen, auf dem der König mit Weltkugel und Zepter ausgestattet Platz genommen hat. Vier viel zu klein geratene Pferde, die von einem fünften Pferd mit Reiter angeführt werden, setzen den *carro trionfale* nach rechts in Richtung Stadt in Bewegung. Einige Probleme bereitete dem Miniator offenbar der bei Panormita erwähnte Baldachin, der von nur zwei Männern – zwei weitere sind wohl verdeckt – auf riesigen Stangen mitgeführt wird und der perspektivischen Ausrichtung des Bildes zuwiderläuft. Flankiert wird der Zug von zwei dicht gedrängten Ansammlungen von Lanzenträgern. Der Schwerpunkt des Bildes liegt ohne Zweifel in der präzisen Wiedergabe des überdimensionierten, festlich geschmückten Triumphwagens, der – historisch korrekt – vor den Mauern der Stadt gezeigt ist und die wohlgesonnene Einnahme Neapels durch den fremden König bezeugt. An dieser Stelle trifft sich das Bild mit dem aus den 1490er Jahren von Ferraiolo retrospektiv auf die jüngste Lokalgeschichte geworfenen Blick. Diese wird von dem offenbar im Dienst der Aragonesen stehenden Autor zur Blütezeit Neapels erklärt und soll einem breiten, in diesem Falle nicht höfischem Publikum vermittelt werden.

Eine dritte dezidiert humanistische Darstellung des Triumphzuges findet sich in der bereits mehrfach angesprochenen Handschrift der Vatikanischen Bibliothek, die zwei den Aragonesen gewidmete Historiografien aus den Händen Vallas und Panormitas kombiniert (Abb. 4).¹⁰¹⁴ Alfonso hat auf dem annähernd quadratischen Bild in zentraler Position auf einem *carro trionfale* Platz genommen und blickt den umblätternen Leser frontal an. Seine Körpersprache ist eine einzige Machtdemonstration: Mit der Rechten stellt er

¹⁰¹¹ *Cronaca di Ferraiolo*, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 801, fol. 84v, die Handschrift enthält noch drei weitere Werke, welche die *Cronaca* in einen erweiterten Sinnzusammenhang stellen: Zu Beginn steht die Universalchronik *Fasciculus temporum*, der die *Cronaca di Partenope*, die offizielle Stadtgeschichte Neapels, folgt, an die sich die *Cronaca di Ferraiolo* direkt anschließt und so die lokale Geschichte bis in die Gegenwart fortschreibt, abgerundet durch ein *Trattato de li bagni de Pezola*, den berühmten Bädern in der Nähe der Stadt. Die *Cronaca* wurde mitsamt den Bildern ediert von RICCARDO FILANGIERI: *Una Cronaca Napoletana Figurata del Quattrocento*, Neapel 1956.

¹⁰¹² Vielleicht handelt es sich dabei um Melchionne Ferraiolo, der in einem Schreiben als „fidele servo“ der Aragonesen erwähnt wird und über einen vertieften Einblick in das Hofleben verfügt haben muss; das lässt die Chronik, welche die Jahre 1423 bis 1498 umfasst, vermuten; vgl. zur Identifizierung des Autors bei NICOLA VACCA: *Sull'autore della „Cronaca napoletana figurata del Quattrocento“*, in: *Atti della Accademia Pontaniana* 9 (1959/60), S. 113–116 und FRANCO PIGNATTI: *Ferraiolo*, in: *DBI* 46 (1996), S. 432–435.

¹⁰¹³ Fol. 84v: „Lo quale ditto triunfo me l'ave dato mio patre Francisco Ferraiolo, che se trovao a vedere ditta entrata secundo appare.“

¹⁰¹⁴ Lorenzo Valla: *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* und Panormita: *De dictis et factis Alphonsi regis*, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1565, die Darstellung auf fol. 123v, vgl. zu der Handschrift DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 168–169, zum Text Kap. 3.3.2 und 3.3.4.

nonchalant sein Zepter zur Schau, auf dessen oberem Ende eine Kugel auf die imperiale Machtfülle des Herrschers anspielt. Seine Linke legt Alfonso locker in die Seite, wobei sein Handrücken in der Art am Körper ruht, wie wir es von Donatellos bronzenen *David* her kennen.¹⁰¹⁵ Ein Gestus, der dem Triumphator – hier über den alten Machthaber René d’Anjou, dort über Goliath – offenbar als angemessen erschien, auch Caesar wurde auf einer Cassonetafel, die den neapolitanischen Triumphzug dokumentiert, in dieser Pose wiedergegeben (Abb. 163). Der sitzende König trägt eine goldene Tunika, die bis zu seinen Füßen reicht und dort auf das karmesinrote Tuch trifft, mit dem Wagen und Thron ausgelegt sind. In den Farben der Aragonesen – Rot und Gold – ist auch der Baldachin gehalten, der von hinter dem Wagen fast verschwindenden Männern im Gefolge mitgeführt wird. Im Einklang mit Panormitas Text trägt Alfonso auf dem Bild eine Krone, auch die vier mit rotem Zaumzeug versehenen, vor den Wagen gespannten Schimmel sind zu sehen. Mit ihrer frontalen Wiedergabe lehnt sich die Miniatur an die antiken Darstellungen der Quadriga auf Münzen an, denen der militärische Triumphgedanke eignet (Abb. 161).¹⁰¹⁶ Dem leidenschaftlichen Münzsammler Alfonso wird eines dieser Bilder mit Sicherheit bekannt gewesen sein. Das frontalisierte Viergespann fand erst in den 1460er Jahren im Umfeld des florentinischen Buchmalers Francesco di Antonio del Chierico auf Darstellungen der *Trionfi* – allerdings dort nur beim *Trionfo dell’Amore* – Verbreitung, wovon unser Bild Anregung nahm (Abb. 160).¹⁰¹⁷

Der König ist uneingeschränkter Protagonist der Darstellung, die Panormitas detaillierte Beschreibung des Triumphzugs keineswegs zu illustrieren versucht, sondern sie auf eine triumphale Kernaussage zuspitzt. Die Prozession, bei der weitere Reiter, Trompeter und Standartenträger zugegen sind, wurde an die Ränder gedrängt, wo zwei in Abbrüchigkeit wiedergegebene Architekturen – links ein wehrhaftes Gebäude und rechts ein Säulenbau, der womöglich auf den Dioskurentempel in Neapel alludiert – die Tiefe des Bildraumes erfahrbar zu machen versuchen, während auf vorderster Bildebene eines der Zugpferde, hinter dem ein Kutscher zu sehen ist, mit dem Haupt in den Betrachtterraum vorzustößen droht.¹⁰¹⁸ Um die Symmetrie des Gespanns zu wahren, fügte der Miniator rechts ein weiteres – allerdings braunes – Pferd ein, so dass zu beiden Seiten des frontal gestellten Schimmels je zwei Tiere nach außen streben. Ihre entschiedene Präsenz erhielt die Darstellung durch die Perspektivierung, die den Eindruck vermittelt, Alfonso wolle samt seinem Wagen aus der Tiefe des historischen Raumes in die Gegenwart des Lesers hineinfahren. Dazu trägt nicht zuletzt die markante rötliche Rahmung des Bildes bei, die genau genommen drei Bildfelder einfasst: Ganz oben ist in einem querrchteckigen Segment vor blauem Grund ein mit Gold hervorgehobenes Gesicht zu erkennen, aus dessen Bart Blattranken herauswachsen, im mittleren Segment folgt der Triumphzug, während unten wieder vor blauem Hintergrund fünf Putten heruntollen – an den Rändern je ein kämpfendes Paar, in der Mitte ein auf einem Bein balancierender Putto. Die Laibung der fingierten Rahmenkonstruktion wirft an den linken und oberen Kanten Schatten, was der Plastizität und der perspektivischen Sogwirkung des Bildes zugute kommt.

¹⁰¹⁵ Donatellos marmorner *David* und Verrocchios *David* stemmen ihre Linke dagegen mit gespreizten Fingern in die Seite. Der bronzene *David* muss zwischen 1430 und 1460 entstanden sein.

¹⁰¹⁶ Dort begegnet die Quadriga, die in der Antike als Streitgefährt und Triumphwagen zum Einsatz kam, in Seitenansicht oder – seltener – frontal ausgerichtet, etwa auf einer Münze von Kaiser Marcus Aurelius Probus, vgl. KANKELFITZ 1996, S. 391, Nr. 37; für griechische Münzen vgl. RITTER 2002, Tafel 7.

¹⁰¹⁷ Vgl. die Bilder zum *Trionfo dell’Amore* bei GARZELLI 1985, Abb. 254, 270–272, 280, 286, 291.

¹⁰¹⁸ Bei den Gebäuden könnte es sicher aber auch um ephemere Architekturen handeln, wie sie im Quattrocento während Triumphprozessionen häufig zur Anwendung kamen. Der Dioskurentempel ist nebst Teatro di Nerone auf dem Supraportenrelief in der Sala dei Baroni im Castel Nuovo zu sehen, wo der Triumphzug Alfonsos ebenfalls zu Darstellung kam, andererseits lassen sich auch Anspielungen auf das römische Pantheon und das Kolosseum vermuten, um die imperiale Aussage des Zuges zu untermauern.

Die entschiedene Frontalisierung des Zuges ist ein Novum innerhalb der Triumphdarstellungen und verweist auf die Experimentierfreude des Miniators: Der Leser begegnet nicht nur den auf einer vertikalen Achse liegenden Blicken des Königs und des Kutschers, sondern auch dem des mittleren frontalen Pferdes, welches gleichsam in einem Moment des Innehaltens, den Alfonso zur ostentativen Zurschaustellung seiner Würde nutzt und sich in Szene setzt, den bereits angedeuteten Peitschenhieb erwartet, um den Zug fortzusetzen. Dabei haben sich allerdings Unstimmigkeiten eingeschlichen, befinden sich die drei anderen Zugpferde, denen je ein hinteres Bein abhanden gekommen ist, doch noch in vollem Schritt. In anderen frontalen Triumphminiaturen des 15. Jahrhunderts begegnen Viergespanne gewöhnlich in je zwei achsensymmetrisch ausgerichteten Paaren.¹⁰¹⁹ Die sich aufdrängende Konfrontation zwischen dem triumphierenden König und dem Betrachter konnte auf diese Weise geschickt auf ein Höchstmaß gesteigert werden.

Anders als in der Literatur gerne behauptet, gehört die Triumphzugsszene auf fol. 123v nicht zu Lorenzo Vallas *De rebus gestis Ferdinandi* (fol. 1r–81r), sondern fungiert vielmehr als Bindeglied zwischen Panormitas *De dictis et factis Alphonsi regis* (fol. 82r–123r) und dessen *Triumphus serenissimi regis Aragonum* (fol. 124r–127v), einer Beschreibung des Triumphzuges, die auf der gegenüberliegenden Buchseite beginnt.¹⁰²⁰

Eine bessere Stelle hätten sich die Macher des Buches für das Bild nicht aussuchen können: Auf die Lebensbeschreibung von Alfonsos Vater folgt die anekdotenhafte Vita des Königs aus der Feder Panormitas, der seine Ausführungen auf fol. 123r mit den Worten „Alphonsi regis Aragonum dicta expliciunt triumphus eiusdem incipit“ beschließt, um auf die Triumphdarstellung zu verweisen, die der Leser auf der Versoseite des Blattes in Augenschein nehmen kann. Bild und nebenstehende Beschreibung des Zuges fungieren als Höhepunkt und Vollendung der vorangegangenen beiden historiografischen Texte, lässt sich die Szene doch auch in einen weiteren Kontext als Allegorie auf die Dynastie der Aragonesen denken. Schon Ferdinando, von dem Valla zu Beginn des Buches berichtet und der auf fol. 1r abgebildet ist (Abb. 76), wurde nämlich im Jahr 1407 ein Triumphzug in Sevilla zuteil, der in dem nicht vordergründig auf die neapolitanischen Ereignisse festgelegtem Bild am Ende der Handschrift nochmals aufleuchtet.¹⁰²¹ Auf Alfonso gemünzt wird die Triumphszene erst durch die finale Beschreibung des Zuges durch Neapel, welcher – auf der gegenüberliegenden Seite – ein erstaunlich realistisches Profilporträt des Königs in der unteren Bordüre antwortet (Abb. 3). Der Betrachter wird keine Ähnlichkeiten zwischen dem auf dem *carro trionfale* thronenden Monarchen und dem Rundbild daneben feststellen können, denn abgesehen davon, dass die Bilder augenscheinlich von verschiedenen Händen angefertigt wurden, folgen sie zwei unterschiedlichen Prämissen: Der Triumphzug soll ein überzeitliches Bild des Herrscherhauses wiedergeben, während das kleine Porträt den in die Jahre gekommenen, ergrauten Alfonso nach Vorlage einer Medaille Cristoforo di Geremias (Abb. 83) ohne die Insignien der Macht zeigt, um ein möglichst privates Bild, in dem sich die Spuren der Zeit lesen, „lebendig“ zu memorieren.¹⁰²²

¹⁰¹⁹ Vgl. die Beispiele in GARZELLI 1985 in Anm. 1012 und die Darstellung des *Trionfo dell'Amore*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vit. 22–1, der *Trionfo della Fama* wurde in derselben Handschrift hingegen nur mit zwei Rössern dargestellt.

¹⁰²⁰ Für TOSCANO 1998, S. 80 und PINELLI 2006, S. 53 gehört das Bild zu Vallas Historiografie.

¹⁰²¹ Zu Ferdinando de Antequeras Einzug in Sevilla vgl. SERGIO BERTELLI: *Giovanna e Alfonso, Antonio e Ferrante*, in: ALISIO/BERTELLI/PINELLI 2006, S. 9–32, hier S. 13–14 mit einem Dokument, das die Ereignisse genau beschreibt.

¹⁰²² HELAS 2009, S. 166 ist beizupflichten, wenn sie in dem Porträt nicht eine der Medaillen Pisanellos, sondern die erst kurz vor Alfonsos Tod (1458) entstandene Medaille Cristoforo di Geremias als Vorbild vermutet. Die Übereinstimmungen in der Physiognomie sind schlagend, bestätigt wird die Vermutung von den beiden Putten am oberen Ende des Brustpanzers, die ein Medaillon präsentieren und in dem Rundporträt

Diese Beobachtung hilft bei der Lokalisierung der Handschrift, für die Rom und Neapel in Frage kommen. In Rom hielt sich der aus Mantua stammende Cristoforo di Geremia seit 1456 nämlich auf, und es lässt sich darüber spekulieren, ob der Künstler kurze Zeit vorher von Alfonso nach Neapel berufen wurde, wo die Medaille möglicherweise entstand.¹⁰²³ Das Porträt auf fol. 124r könnte dann Matteo Felice zugeschrieben werden, der genau in diesem Zeitraum schon ein ähnlich veristisches Profilbild des „alten“ Königs gefertigt hat (Abb. 84).¹⁰²⁴ Die Triumphzugsszene lässt sich jedoch nur mit Schwierigkeiten einem neapolitanischen Künstler zurechnen, die Spuren führen hier nach Rom, und wahrscheinlich war es ein gewisser Gaspare da S. Angelo, der zur römischen Kurie gehörte und mit der Beauftragung der prächtigen Handschrift seine Verbundenheit mit den Aragonesen zum Ausdruck bringen wollte, schließlich lag seine Diözese in Spanien.¹⁰²⁵ Zwei Wappen auf fol. 1r der Handschrift, die neben dem zentralen Aragonesen-Wappen prangen, wurden von Helas als jene Gasparens identifiziert (Abb. 76).¹⁰²⁶ Somit hätten wir es bei dem Codex mit einem als Geschenk angefertigten Exemplar eines Aragonesenfreundes zu tun, das sein Ziel – Neapel – aber offenbar nie erreichte.¹⁰²⁷

5.2.3 Andere Darstellungen des Triumphzuges im Vergleich

Von den drei anderen Darstellungen des Triumphzuges Alfonsos unterscheidet sich das Bild in unserer Handschrift in einem wichtigen Punkt: Der Zug wurde nicht in einer von links nach rechts laufenden Prozession wiedergegeben, sondern sucht in Frontalstellung den unmittelbaren Kontakt zum Leser. Das Bild ist – passend für eine Miniatur – auf Nahansicht angelegt, die den Blick des Lesers involviert. Alfonsos Einzug, der am Triumphbogen des Castel Nuovo zu sehen ist, erschließt sich dagegen schon aus der Ferne (Abb. 86). Rhythmisch gliedert sich das über die gesamte Breite des Bogens laufende Relief in drei leicht lesbare Abschnitte: Links und rechts wurde je eine Ädikula mit Männern bzw. Reitern angebracht, die ein zentrales Feld mit dem Triumphwagen flankieren, auf dem der König unter einem Baldachin thront. Mit der Kugel, dem verlorenen Zepter, dem mit Tuch ausgelegten Thron und den vier synchron gestaffelten Pferden stellt Alfonso seine Macht zur Schau, doch fehlt dem Monarchen mit der Krone ein entscheidendes Detail, auf das in der Miniatur nicht verzichtet wurde. Man könnte nun meinen, das zwischen 1452 und 1471 von Francesco Laurana, Pietro da Milano und anderen gefertigte Relief halte sich streng an die historischen Fakten, doch waren es in erster Linie Reliefs an römischen Triumphbögen, die für die Darstellung Pate standen und mit dokumentierenden Details wie dem *siti perillós* lediglich angereichert wurden. Dem mit Rom eng verknüpften Humanistenkreis in Neapel wird sicher das Triumphrelief Kaiser Marc Aurels vor Augen gestanden haben, das sich an einem verlorenen Triumphbogen befunden hat und von den Gelehrten wahrscheinlich in einen Zusammen-

auf fol. 124r etwas angeschnitten wiederkehren; vgl. zu diesem Stück HILL 1984, S. 196–197, Kat.-Nr. 754 und POLLARD 2007, S. 260, Kat.-Nr. 240.

¹⁰²³ WOODS-MARSDEN 1990, S. 21 geht von dieser Überlegung aus, für LUCIA PIRZIO BIROLI STEFANELLI: *Cristoforo di Geremia*, in: DBI 31 (1985), S. 85–86, hier S. 85 entstand die Medaille „forse a Napoli“.

¹⁰²⁴ Das Porträt befindet sich in der Handschrift Seneca: *De quaestionibus naturalibus, De remediis fortuitorum, Liber proverbiorum*, Paris, BnF, Ms. Latin 17842, fol. 1r, vgl. AVRIL 1984, S. 171–173, Kat.-Nr. 152 und TOSCANO 1998, S. 540–542, Kat.-Nr. 13.

¹⁰²⁵ So die einleuchtende Rekonstruktion bei HELAS 2009, S. 167–170, Gasparens Familie könnte zudem neapolitanischer Herkunft gewesen sein, was die Herstellung der Handschrift zusätzlich verständlich macht.

¹⁰²⁶ Vgl. HELAS 2009, S. 167.

¹⁰²⁷ Nach DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 168–169 wurde das Buch entweder in Neapel gefertigt und nach Rom verschickt, oder es nahm den umgekehrten Weg, in Neapel kam es jedoch nie an, spätestens 1481 befand es sich in der Vatikanischen Bibliothek.

hang mit dem verehrten Reitermonument des Kaisers gebracht wurde.¹⁰²⁸ So lässt sich auch erklären, weshalb die im Umfeld Pisanellos entstandene Entwurfszeichnung des Triumphbogens am Castel Nuovo ursprünglich ein Reiterbild – höchstwahrscheinlich von Alfonso selbst – im Bogenfeld über dem Triumphrelief vorgesehen hatte (Abb. 131). Die initiierenden Ideen des antikisierten Triumphzugbildes und des Reiterbildes, die beide unter Alfonso in Neapel ihre Innovation erfuhren, lassen sich so wieder auf Pisanello zurückführen, der 1448 in die Küstenstadt berufen wurde und für den König Medaillen mit genau jenen Motiven entwarf (Abb. 82 u. 130).¹⁰²⁹ Im Triumphzugsrelief am Castel Nuovo manifestiert sich die von Pisanello vorangetriebene Antikisierung des Herrscherbildes in einer neuen Variante, als deren Fixpunkt zwar das reale Ereignis, als übergreifende Idee aber die Inszenierung als römischer Kaiser zu nennen ist – eine ins Visuelle gekehrte Idee, die für die Neapolitaner und die Gäste des Castel gut sichtbar war.

Vom gleichen Gedanken beseelt zeigt sich das Supraportenrelief in der Sala dei Baroni im Inneren des Schlosses (Abb. 164).¹⁰³⁰ Heute stark beschädigt, ist auf der dem Saal abgewandten Seite die Eroberung des Castel Nuovo, auf der anderen der Triumphzug in den vom Triumphbogen her bekannten Koordinaten zu sehen. Der Zug wird von Trompetern angeführt, die in der Miniatur ins hintere Glied versetzt wurden, während der *carro trionfale* von einer großen Menschenmenge begleitet wird. Im Hintergrund verweisen antike Bauwerke auf den imperialen Machtanspruch Alfonsos: Man meint, das Kolosseum und das Pantheon zu erkennen, doch es handelt sich mit dem Theater des Nero und dem Dioskurentempel um neapolitanische Bauten. Die florale Dekorationsleiste aus Akanthus, die das Bildfeld einfasst, erinnert an Bordüren in der Buchmalerei, die auch die soeben besprochenen Triumphzugsminiatur in Panormitas *Triumphus serenissimi regis Aragonum* in der vatikanischen Handschrift begleitet, andererseits in den bronzenen Torreliefs am Castel Nuovo wiederkehrt (Abb. 4 u. 97). Offensichtlich konnte die antikisch verstandene Akanthusranke dem zeithistorischen Ereignis den benötigten Atem des *Imperium Romanum* verleihen.

Auffällig ist auch, wie das Format den Darstellungsmodus offenbar vorgab: Sowohl die beiden Reliefs am Castel Nuovo als auch eine Cassonetafel weisen mit dem querrechteckigen Format einen für sich in die Länge ziehende Triumphzüge adäquaten Raum auf. Diesen konnte die hochrechteckige Buchseite nicht bieten, was der Frontalisierung in der Buchmalerei womöglich Vorschub leistete. Bei dem angesprochenen Cassone handelt es sich um ein in Florenz entstandenes Werk, welches vor allem die von den Florentinern während des Triumphzuges vorgetragenen Darbietungen detailliert festhielt (Abb. 163).¹⁰³¹ Den Berichten zufolge ritten junge Männer mit Lanzen dem Zug

¹⁰²⁸ Zu nennen ist neben dem Relief Marc Aurels, das sich in den Kapitolinischen Museen in Rom befindet, das Relief mit dem Triumphzug Kaiser Konstantins am Konstantinbogen, welches einen längeren Zug zeigt. Der benachbarte Titusbogen gibt wie das Relief Marc Aurels ein Viergespann mit Führerin, die auf dem neapolitanischen Triumphbogen gleichfalls in antikischem Gewand auftaucht. Von Bedeutung wird auch der Triumph Trajans am Gebälkfries des Triumphbogens im nahen Benevent gewesen sein.

¹⁰²⁹ Aufschlussreich ist dabei vor allem ein Blatt (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2317) mit Entwürfen vier verschiedener Triumphbilder im Revers von Medaillen, vgl. CORDELLIER 1996, S. 437, Kat.-Nr. 302, die weniger ambitionierte realisierte Variante ebd., S. 438, Kat.-Nr. 303 u. 304. Eine andere Entwurfszeichnung zeigt den König zu Pferde, vgl. ebd., S. 424–425, Kat.-Nr. 297 und in dieser Arbeit Kap. 4.2.3, das Blatt mit dem Entwurf des Triumphbogens befindet sich in Rotterdam, Museum Boymans-van Beunigen, inv. I. 527 und wird von CORDELLIER 1996, S. 418–419, Kat.-Nr. 290 Pisanello zugeschrieben. Pisanello konnte das damals noch am Lateranpalast befindliche Reitermonument Marc Aurels während seiner Arbeit dort genau studieren und womöglich zeichnen, vgl. GRAMACCINI 1985/86, S. 70.

¹⁰³⁰ Das Relief an der Tür eines der für das höfische Zeremoniell wichtigsten Räume wurde vermutlich 1457 von Domenico Gagini gefertigt, dazu PINELLI 2006, S. 52–53.

¹⁰³¹ Die wohl kurz nach 1450, jedenfalls nicht später als 1465 entstandene Cassonetafel befindet sich in einer neapolitanischen Privatsammlung, zur Interpretation der Tafel vgl. HELAS 2009, S. 184–192 und PINELLI 2006, S. 54–68. Letzterer sieht die Tafel im Umfeld des Florentiners Giovanni di ser Giovanni, detto lo

voraus, die den Maler der Tafel zu einer verspielten Szene mit lorbeerbekränzten Jünglingen auf Pferden unterschiedlicher Rassen in einer Fülle verschiedener Perspektiven anstifteten. Darauf folgt im Bild das von Männern getragene Podest – die Füße der Träger ragen unter der Abdeckung noch hervor! – mit der Fortuna, gefolgt von einem Wagen, auf dem eine Caesarfigur zu sehen ist. Dem schloss sich das lebende Bild einer Justitia an, die sich mit ihren Attributen dem Betrachter zuwendet. Erst am Ende des vor einer Landschaft fahrenden Zuges erblicken wir Alfonso mit den typischen Insignien der Macht – Zepter und Erdglobus – auf seinem Thron, der diesmal von keinem Baldachin überragt wird. Festzuhalten bleibt an dieser Stelle die über ganz verschiedene Bild- und Textmedien gesteuerte, bemerkenswerte Vervielfältigung des Triumphzuges, der für die Identität der Aragonesen von hoher Bedeutung war. Diesen Umstand wussten auch die Verbündeten, Freunde und Klienten des Herrscherhauses zu würdigen, was die Herstellung von Bildern dieses Ereignisses begünstigt haben mag.

5.3 Andere Triumphzugsdarstellungen

5.3.1 Der Triumph Ferrantes

Die Frontalisierung des Triumphwagens mit der antikisch anmutenden Quadriga erfährt ihre Fortführung und Steigerung in einer Darstellung des triumphierenden Ferrante, die Garzelli dem Meister des Hamilton-Xenophon aus Florenz zugeschrieben hat (Abb. 165).¹⁰³² Nicht zufällig ist sie Poggio Bracciolinis Übersetzung der *Kyrupädie* Xenophons, die sein Sohn Jacopo hier in das für Ferrante lesbare *volgare* übertragen hat, vorangestellt, deren katalysatorische Wirkung auf politisch-zeithistorische Bilder und die Entstehung einer Visualität im Spannungsfeld von Humanismus, Historiografie und Rhetorik in dieser Arbeit bereits nachgezeichnet wurde. Weiter zeigt das Bild, dass der *carro trionfale* in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu einer reinen Bildformel geworden ist, die eines referentiellen Ereignisses nicht mehr bedurfte. Weder wurde Ferrante je ein Triumphzug zuteil, noch musste er einen solchen Wagen besteigen, um im Bild mit dieser Würdeformel ausgezeichnet zu werden.¹⁰³³

Eingerahmt von erfindungsreich fingierten Intarsien mit Vasen und stilisiert vergoldeten Ranken begegnet der König auf einem dreigeschossigen Triumphwagen in schwindelerregender Höhe. Er trägt eine einfache Tunika, in der Linken hält er ein Schwert mit der Klinge nach unten, die Rechte trägt drei Ölzweige, auf dem Kopf sitzt die in der Ferrante-Ikonografie gern benutzte Zackenkrone, die auf Alexander dem Großen zurückgeht und unter den römischen Kaisern zuerst von Nero wieder verwendet wurde.¹⁰³⁴ Der König trägt

Scheggia entstanden, S. 60, des Bruder Massaccios, von dem weitere Cassoni mit dem Motiv des Triumphzuges bekannt sind. Letztlich sprechen kleine stilistische Unterschiede aber für einen anderen unbekanntem Künstler, den Pinelli den Maestro del Trionfo d'Alfonso nennt, S. 61. Mit hoher Wahrscheinlichkeit wurde der Cassone anlässlich einer Hochzeit zwischen den Häusern Ridolfi und Segni hergestellt, die Beziehungen nach Neapel unterhielten, S. 62–68.

¹⁰³² Xenophon: *Kyrupädie*, Kupferstichkabinett Berlin, Ms. 78 C 24, fol. 1v; kurze Besprechungen der Handschrift finden sich in DE MARINIS 1947–1952, Bd. 2, S. 179 und TERESA D'URSO: *Il Trionfo all'antica nell'illustrazione libraria al tempo di Ferrante e Alfonso II d'Aragona*, in: ABBAMONTE 2011, S. 335–347, hier S. 336–339. GARZELLI 1985, Bd. 1, S. 157, benannte den Meister des Hamilton-Xenophon nach dieser Arbeit.

¹⁰³³ Ein Triumph Ferrantes ist ferner auf einer Münze (Paris, BnF, Münzkabinett 1025) zu erkennen, von seinem Sohn Alfonso II. ist ein Triumphzug auf einer Medaille erhalten.

¹⁰³⁴ In der Buchmalerei taucht die Zackenkrone in vielen Profilporträts Ferrantes auf und wird sein Markenzeichen, vgl. etwa Agathias: *De bello Gothorum*, Berlin, Nationalbibliothek, cod. Lat. 52, fol. 1r oder Arian: *De rebus gestis Alexandri Magni*, Rom, BAV, Urb. lat. 415, fol. 2r, dort in einem Doppelporträt mit Federico da Montefeltro, beide Herrscher werden in der oberen Bordüre von Alexander dem Großen

sie auch auf einer Miniatur in *De maiestate*, die in nur loser Verbindung zum Text als Triumphszene zu deuten ist, wartet vor dem reitenden Monarchen doch ein *all'antica* gekleideter Herr, der Ferrante einen Lorbeerkranz überreicht (Abb. 112).¹⁰³⁵ Eine weitere Insignie des unter einem kleinen runden Baldachin sitzenden Monarchen zieht die Aufmerksamkeit auf sich: Um den Hals schmiegt sich eine schwere goldene Kette, die den König als Mitglied eines Ordens ausweist.¹⁰³⁶ Klarer lässt sich die Bedeutung des Drachens zur Rechten Ferrantes entschlüsseln, der auf den hl. Georg zurückzuführen ist und als *drac alat* in der Ikonografie der Aragonesen – u. a. wie hier als Helmzier – vielfach in Gebrauch genommen wurde (Abb. 126). Alfonso und Ferrante tragen auf zahlreichen Reiterbildern und in historischen Darstellungen einen Drachenhelm als Symbol des christlichen Ritters, der – wie unser Bild zeigt – auf wunderbare Weise mit antikischer Formensprache verschmelzen konnte (Abb. 62 u. 139).¹⁰³⁷ Der abgelegte Helm und der Brustharnisch zur Linken weisen auf einen zurückliegenden Kriegseinsatz des Königs, doch bietet die Darstellung weit mehr als militärische Assoziationen: Auf einer Inschrift am Sockel liest man *AMOR M INCIENDE ET MI STRVGGIE*, was auf eine Liebesallegorie weist, während weiter unten die Imprese des *libro aperto* auf die Gelehrsamkeit und die humanistische Interessen des Königs anspielt. So haben wir es bei diesem Bild nicht mit einem militärischen Triumph zu tun, sondern mit einem Triumph des guten Regiments in – man blicke auf die Ölzweige – Friedenszeiten, dem sich der *rex pacificus* Ferrante zur Entstehung des Bildes in den 1470er Jahren nach einer langen Phase des Krieges gegen rebellierende Barone und die Anjou (1460–1465), den Pontano im *Bello Neapolitano* beschreibt und den die Bronzetore am Castel Nuovo darstellen, widmen konnte.

Der *carro trionfale* erstreckt sich über drei Ebenen und läuft bis zur Spitze des Baldachins über Ferrante, den eine halbrunde Ausbuchtung des Rahmens aufnimmt, pyramidenförmig zu, womit dem Bild eine kaum misszuverstehende Hierarchisierung verliehen wird. Vier weiße Zugpferde, auf deren Rücken – höchst selten für Triumphdarstellungen – vier Jünglinge sitzen, sind auf einer dicht bewachsenen Wiese zum Stehen gekommen und streben im Zweierpaar leicht zu den Seiten auseinander. Die sogartige Wirkung des Bildes setzt mit den verkürzt wiedergegebenen Rössern ein, von wo der Blick über die exakte Perspektivierung des Wagens und die symmetrische Staffelung der langen Lanzen auf einen imaginären Fluchtpunkt gelenkt wird, der hinter dem oberen Podest mit der Inschrift zu denken ist. Während das untere Geschoss des Wagens von den Pferden verdeckt ist und nur ein aufwendig verziertes Gesims preisgibt, kann der Betrachter die Schauseite des zweiten Geschosses frontal in Augenschein nehmen: Drei korinthische Pilasterpaare mit Pfeifen gliedern die Fläche in zwei Abschnitte mit zwei Impresen Ferrantes: dem Diamantenberg und dem *libro aperto*, die von einem Kranz auf blauem Grund eingefasst werden. Gliedernde Doppelpilaster, die dem Postament das Aussehen eines Schreins

beobachtet, der in der Initiale E im Brustbild wiedergegeben wurde; von Interesse ist der Bezug zwischen Ferrante und dem Makedonen, von dem das Motiv der Zackenkrone stammt.

¹⁰³⁵ Der begleitende Text geht auf die Reitkunst Ferrantes ein, fol. 58r, vgl. MAIO 1956, S. 229–230. Eine weitere Triumphszene findet sich in *De maiestate*, fol. 56: begleitet von Trompetenschall fährt hier eine Frauengestalt (die Magnificentia) auf hohem Wagen einher, der von zwei Elefanten und zwei Löwen gezogen wird, Bezugspunkt ist eine Textstelle, die neben Bauaufgaben und der Anschaffung von Kunstwerken Feste und Umzüge zum Ausdruck der *magnificentia* erklärt, vgl. MAIO 1956, S. 227–228.

¹⁰³⁶ Ferrante war Mitglied des Hosenbandordens, 1473 wurde er auch zum Mitglied des Ordens vom Goldenen Vlies gewählt. Die Ordenskette besteht aus 31 Gliedern, die ein Widderfell – das goldene Vlies – tragen. Die von Ferrante getragene Kette weist nur entfernt Ähnlichkeit mit diesem Ordenszeichen auf, was der Unkenntnis des Symbols in der Florentiner Werkstatt des Künstlers geschuldet sein könnte. Mit höherer Wahrscheinlichkeit handelt es sich aber um ein *collier* des Hermelinordens, den Ferrante selbst ins Leben gerufen hat.

¹⁰³⁷ Ferrante trägt den Drachenhelm in Aristoteles: *Etica*, Paris, BnF, cod. lat. 6310, fol. 1r und Cicero: *Reden*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4, fol. 3v.

verleihen, begegnen in der *Cantoria* Luca della Robbias oder an Donatellos Außenkanzel am Dom von Prato und dürften als konventionelle Lösung gelten, wohingegen das nun folgende obere Geschoss mit den bildhauerischen Innovationen im Florenz der 1470er Jahre Schritt halten kann, lässt sich in dem schwungvollen Sockel doch ein Reflex der Arbeiten Andrea del Verrocchios und Antonio Pollaiuolos ausmachen.¹⁰³⁸ Die Ecken dieses eleganten Sockels weisen Blätterrangen auf, auf denen Genien sitzen. Auch dieses obere Geschoss wird von einem mehrfach profilierten Gesims abgeschlossen, das dem König ein würdiges Plateau bietet.

Zu Seiten des fantasievollen Gefährts, das in seiner Ausführlichkeit und architektonischen Genauigkeit als singulär in der Buchmalerei des Quattrocento gelten darf, sind weitere dunkle Pferde auszumachen, denen ein vielköpfiger Zug von Männern mit Standarten oder Lanzen folgt. Die Gesichter der Begleiter weisen eine individuelle Handhabung und mimetische Differenzierung auf, die entfernt an Gozzolis Zug der Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici erinnert. Hinterfangen wird die Prozession von einer Landschaft mit Bäumen und einem See, die den Tiefenzug des Bildes unterstützt und am Horizont in ein Gebirge ausläuft, über dem der blaue Himmel erstrahlt. Die farbliche Ausgewogenheit, die mit dem Blau, dem Rot, dem Grün und dem Gold der breiten Rahmung korrespondiert, ist ein weiteres Charakteristikum des ganzseitigen Bildes, das Studium und Umgang mit der florentinischen Freskenmalerei eines Domenico Ghirlandaio verrät. Auf der anderen Seite lässt sich dem Meister des Hamilton-Xenophon, der bis 1478 in der Werkstatt Francesco di Antonio del Chiericos arbeitete, ein Talent im Umgang mit kleinteiligen Ornamenten und fingierten Holz- und Schmiedearbeiten bescheinigen – eine Intermedialität, die er bereits in dem Reiterbild Federico da Montefeltros (Abb. 5) unter Beweis gestellt hat.

Das Motiv der paarweise auseinanderstrebenden Pferde in frontaler Ansicht konnte der Künstler bei del Chierico studieren, der in den *Trionfi* Petrarcas bei der Darstellung des *Trionfo dell'Amore* diese Form erstmals zur Anwendung gebracht hatte (Abb. 160). Zuvor spannte schon Apollonio di Giovanni zwei Pferde frontal vor den Wagen der Fama, wie es der Tradition des Trecento entsprach. Die Vierzahl der Rösser, die ihre Häupter einander zuwenden und ihren Schritt zögerlich zu unterbrechen scheinen, stammt von del Chierico und wurde vom Meister des Hamilton-Xenophon leicht variiert für den Triumph Ferrantes übernommen.¹⁰³⁹ Der Künstler der vatikanischen Miniatur mit dem Triumph Alfonsos zeigt eine andere Lösung: die Pferde bilden dort eher einen Halbkreis als eine Linie (Abb. 4). Im Vergleich mit del Chierico fällt der *carro trionfale* in der Xenophon-Handschrift ambitionierter und weitaus detaillierter aus, und es ist zu fragen, ob der Künstler einen solchen Wagen in Florenz – etwa zum Empfang von Pius II. und Galeazzo Maria Sforza im Jahr 1459 – gesehen haben könnte und mit den Insignien der Aragonesen ausschmückte.

Bereits 1446 bemühte sich Alfonso d'Aragona bei Poggio Bracciolini um eine Übersetzung der *Kyropädie* Xenophons, und ein in den 1470er Jahren in del Chiericos Werkstatt gefertigtes Exemplar, das in der Initiale C ein Reiterbild des verstorbenen Alfonso mit Bracciolinis einleitenden Lobesworten auf den König kombiniert, fand seinen

¹⁰³⁸ Zu denken ist an Verrocchios Grab von Piero de' Medici in San Lorenzo (1472) und das spätere Grabmal für Papst Sixtus IV. von der Hand Pollaiuolos. Allerdings taucht die Form auch schon bei Ghiberti am Schrein der hll. Protus, Hyacinthus und Nemesius auf, Florenz, Bargello (1427–1428).

¹⁰³⁹ Die Beobachtung trifft für del Chiericos Triumphdarstellungen in Paris, BnF, ms. ital. 548, fol. 10v, Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it. IX 431, fol. 149r, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. amiatino 5, fol. 1v und Rom, BAV, ms. Chigi L IV 114, fol. 150r zu, vgl. GARZELLI 1985, Abb. 272, 270, 271 u. 291. Aufnahme fand das Motiv auch im *Trionfo dell'Amore* in Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. ms. Vit. 22–1, dort interessanterweise auch mit der halbkreisförmigen Ausbuchtung am oberen Ende des Rahmens, die den Amorknaben aufnimmt.

Weg zu den Aragonesen (Abb. 145).¹⁰⁴⁰ Vielleicht kam sie gemeinsam mit der Berliner Xenophon-Handschrift während einer Reise von Lorenzo de' Medici nach Neapel, die der Florentiner im Jahr 1479 in politisch angespannter Lage unternahm, um nach den Wirren der Pazzi-Verschwörung die diplomatischen Bindungen mit den Aragonesen wieder zu stärken.¹⁰⁴¹ Lorenzo hätte allen Grund gehabt, Ferrante als Nachfolger Alfonsos, der stets um gute Beziehungen zu Florenz bemüht war, zu würdigen und dabei auf das vielsagende Bild des väterlichen Triumphzuges zu alludieren. Das Bild verweist darüber hinaus auf Ferrante d'Aragnas Rolle als mächtiger Friedensstifter, mit dem Ziel, seinen Einfluss auf den Vatikan und Federico da Montefeltro, die in die Pazzi-Verschwörung involviert waren, zu aktivieren.

Der Zusammenhang zwischen der Vita des persischen Königs Kyros, der wiederholt triumphal in eroberte Städte eingezogen ist¹⁰⁴², und der Herrschaft der Aragonesen wird mit Hilfe von Bildern vor Augen geführt. Ferrantes weises Regiment, das unsere Triumphdarstellung mit aller Kraft vorzuführen versucht, geht das *exemplum* des Perserkönigs voraus.¹⁰⁴³ Das dem Text vorangestellte Bild schlägt eine historische Brücke von Ferrante zu Alfonso, von Alfonso zur Antike und macht Bezugnahmen noch vor dem Studium des Textes anschaulich. Einen ganz ähnlichen historischen Brückenschlag – eine Evokation antiker Geschichte im Gegenwärtigen – vollzieht Agostino di Duccio in einem Relief an der *Arca degli Antenati* des Tempio Malatestiano, wo der Triumph des von Bracciolini in der Einleitung der *Kyrupädie* als Vorbild empfohlenen Scipio wiedergegeben ist, der auf dem Relief nicht von ungefähr häufig mit Sigismondo Malatesta selbst verwechselt wurde (Abb. 166).¹⁰⁴⁴ Einerseits zeigt uns der Künstler ein – wenn auch nicht archäologisch exaktes – entschieden antikes Ambiente, andererseits schiebt er dem römischen Ereignis zeitgeschichtliche Elemente unter, lässt sich auf den von Genien gehaltenen Schilden doch deutlich das Monogramm Sigismondos ablesen, das auch an den Innenflächen des Triumphbogens wiederkehrt, durch den der Zug führt. Es lohnt sich, Scipios Triumph in einen Zusammenhang mit den Triumphzugsbildern in der *Hesperis* zu stellen und einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.

5.3.2 Der inszenierte Triumph: Sigismondo Malatesta vs. Federico da Montefeltro

Die Gemeinsamkeiten zwischen Ferrantes Triumph in der Berliner Xenophon-Handschrift (Abb. 165) und dem Triumph Scipios im Tempio Malatestiano (Abb. 166) sind schnell genannt: das Pferdegespann ist eine Quadriga, der römische Feldherr sitzt mit einer Tunika

¹⁰⁴⁰ Xenophon: *Kyrupädie*, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 731. Olim. 741, fol. 2r, auf dem Blatt ist am unteren Rand das Wappen Alfonsos II. zu sehen, des Enkels von Alfonso d'Aragnas, der seit 1458 Herzog von Kalabrien war; folglich war die Handschrift Bestandteil seiner reichhaltigen Bibliothek. Am 1. Juli 1477 empfing Lorenzo de' Medici Alfonso II. in Pisa, der von einer Reise aus Barcelona zurückkehrte, möglicherweise kam es hier bereits zur Überreichung der prächtigen Handschrift.

¹⁰⁴¹ Lorenzo traf am 18. Dezember 1479 mit drei Schiffen in Neapel ein, wo er sich knapp drei Monate aufhielt. Es ist davon auszugehen, dass er bei dieser Gelegenheit einige Geschenke – sicher auch Bücher – an die Mitglieder der Familie und einflussreiche Potentaten übergeben hat, wie es zumindest für einen früheren Besuch Lorenzos im Jahr 1471 belegt ist, als er Diomede Carafa das Pferdehaupt Donatellos überreichte, vgl. VLAD BORRELLI 1992, S. 245–249. Bereits 1444 schickte Cosimo de' Medici zwei mit Miniaturen versehene Bücher des Titus Livius aus diplomatischen Gründen an Alfonso d'Aragnas, vgl. Kap. 3.1; zum Besuch Lorenzos bei Ferrante im Jahr 1479 vgl. CARLO DE FREDE: *La venuta di Lorenzo de' Medici a Napoli nel 1479 presso il re Ferrante e il giudizio del Machiavelli*, in: *Atti Accademia Pontaniana XLIX* (2000), S. 41–55, v. a. S. 46–50.

¹⁰⁴² Kyros zog zum Beispiel am 29. Oktober 539 v. Chr. unter großen Feierlichkeiten in Babylon ein.

¹⁰⁴³ Eine Miniatur in einer anderen Abschrift der *Kyrupädie* von der Hand Filelfos (Abb. 68, Kap. 4.3.4) zeigt Federico da Montefeltro vor Kyros, der sich gleichsam von dem Perserkönig instruieren lässt.

¹⁰⁴⁴ Für eine Darstellung Sigismondo Malatestas plädieren CARANDENTE 1963, S. 20; POESCHKE 1990, S. 133; PINELLI 1985, Abb. 258; ZAHO 2004, S. 75.

bekleidet und einem Zweig in der Hand auf einem mehrgeschossigen *carro trionfale*, an dessen Rändern Genien stehen. Als Baldachin dient ihm gleichsam ein bildspengender Triumphbogen, hinter dem eine Landschaft mit römisch anmutenden Monumenten zu sehen ist. Die frontale Ausrichtung des Zuges bei Duccio ist einer leichten seitlichen Drehung gewichen, so dass die rechte Längsseite des Wagens sichtbar wird und die Pferde, die von zwei Männern in antikischen Rüstungen an den Zügeln geführt werden, zum rechten Bildrand tendieren. Fünf Genien balancieren auf dem unteren Podest und halten eine lange Girlande in den Händen, drei von ihnen stützen sich dabei auf Schilde mit dem Monogramm Sigismondos. Im zweiten Geschoss des Triumphwagens prangt ein von einem Kranz eingefasstes Medaillon mit dem Porträt eines Jünglings. Zur Rechten des Protagonisten, der neben dem Zweig noch ein Zepter bei sich trägt, ist eine zweite nackte männliche Gestalt zu sehen, die kräftig in eine Fanfare bläst. An den Rändern des Bildes sind weitere Figuren – vermutlich Gefangene – zu erkennen, darunter eine gekrönte Gestalt, bei der es sich um einen geschlagenen König handeln muss.

Mit Stanko Kokole ist zu fragen, ob es sich bei der Darstellung um einen römischen Triumphzug oder ein zeitgenössisches Ereignis handelt.¹⁰⁴⁵ Der Autor konnte nachweisen, dass antike Textquellen – allen voran Appians *Römische Geschichte* – mit der Beschreibung des Triumphzuges Scipios nach dem Sieg über Karthago, der im Jahr 201 v. Chr. in Rom stattfand, für Agostino di Duccio grundlegend waren und von Basinio und Valturio, denen Kokole den humanistischen Entwurf des Reliefs zuschreiben konnte, vermittelt wurden.¹⁰⁴⁶ Andererseits ist es denkbar, dass der 1454 aus Neapel nach Rimini gekommene Porcellio, der den neapolitanischen Einzug von Alfonso d’Aragona beschrieb, von den Planungen des Triumphreliefs am Castel Nuovo berichtete und nun auch für Rimini ein solches Bildwerk empfahl. Porcellio schrieb schließlich auch ein Gedicht auf den Sarkophag in der *Arca degli Antenati*, an deren rechter Front das Triumphrelief zu sehen ist.¹⁰⁴⁷ Darin lädt er den Betrachter ein, „die Taten und den Glanz der Vorfahren“ Sigismondos zu betrachten. Scipio wird hier nicht zum ersten Mal als Vorfahr Sigismondo Malatestas angeführt, bereits in Gaspare Broglios *Cronaca malatestiana* ist von einer Abstammung der Malatesta von Scipio die Rede.¹⁰⁴⁸ Sigismondo war sich der römischen Wurzeln seiner Stadt, von denen unter anderem der Augustusbogen Zeugnis ablegt, bewusst und verwies mit Stolz immer wieder auf dieses Erbe, das ihm Verpflichtung und Legitimation gleichermaßen war.¹⁰⁴⁹ Basinio konnte in der *Hesperis* diese Interpretationslinie aufnehmen und seinen Helden in die Fußstapfen Scipios, mit dem sich Sigismondo in

¹⁰⁴⁵ Vgl. KOKOLE 1998, S. 413.

¹⁰⁴⁶ Neben Appian: *Römische Geschichte*, Punica 8. 66 führt KOKOLE 1998, S. 421–427 noch Titus Livius: *Ab urbe condita*, 30, 45, 2–6 und als frühhumanistische Quelle Petrarca: *Africa*, 9, 346–354 an. Agostinos Darstellung ist tatsächlich nah an Appians Beschreibung des römischen Triumphzugs: Scipio zog demnach durch die *porta triumphalis* in Rom ein, er trug eine Tunika, ein Zepter und einen Zweig, er saß auf einem Wagen, neben dem gefangene Karthager gingen. Eine von Pier Candido Decembrio in den frühen 1450er Jahren angefertigte Übersetzung Appians aus dem Griechischen war in Rimini offenbar zugänglich. Roberto Valturio beschreibt in *De re militari* XII seinerseits in groben Zügen das Aussehen römischer Triumphzüge, vgl. KOKOLE 1998, S. 417–419.

¹⁰⁴⁷ Vgl. KOKOLE 1998, S. 412. Die Schauseite des Sarkophags wird links von einer vielfigurigen Darstellung des *Minervatempels* und einer zentralen Inschrift komplettiert. Die drei Flächen werden von korinthischen Pilastern voneinander getrennt, wobei das mittlere Intervall mit der Inschrift etwas schmaler als die seitlichen Bildflächen ausfällt.

¹⁰⁴⁸ „... illustrissimi signori Malatesti, li quali disciesero del sangue e prugenia di quello excelentissimo consolo romano chiamato Publio Scipione dicto africano ...“, Gaspare Broglio: *Cronaca malatestiana*, hrsg. von Antonio G. Luciani, Rimini 1982, der Autograf befindet sich in Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga, ms. 77 (69, D III 48), zum Autor, der seit 1443 in Diensten Sigismondos stand, vgl. ALFRED A. STRNAD: *Gaspare Broglio*, in: DBI 14 (1972), S. 437–439.

¹⁰⁴⁹ Vgl. ETTLINGER 1988, S. 73–80.

der Unterwelt zu einer Unterredung trifft, treten lassen.¹⁰⁵⁰ In *Africa* warnt Scipio die Italiener vor dem verderblichen Einfluss der Spanier, Petrarca benutzt die Stimme des republikanischen Helden zu einem patriotischen Appell an seine Landsleute, die Ideale der Römischen Republik wieder zum Maßstab des Handelns zu erheben und ruft nach einem Mann, der die Barbaren zurückwirft und Italien zu alter Größe führen könne.¹⁰⁵¹ Dieser Kontext war in der ersten Quattrocentohälfte wohlbekannt, doch war Basinio der erste, der den Stoff auf die Gegenwart übertrug und Sigismondo zu dem Mann stilisierte, den Petrarca herbeisehnte. Scipios Werk – so will Basinio glauben machen – wurde mit der Zurückweisung der „barbarischen“ Aragonesen durch Sigismondo vollendet. Wie Ennius, der Scipio auf dem Zweiten Punischen Krieg begleitete und dessen Taten hymnisch besang, um schließlich während des Triumphzuges zur Rechten Scipios in Rom einzuziehen, schickte sich Basinio an, für Sigismondos Nachruhm zu sorgen, um dem antiken Dichter gleich an der Seite seines Herrn begraben zu werden und selbst Unsterblichkeit zu erlangen.¹⁰⁵² Die Allianz zwischen Wort, Bild und Macht war wechselseitig.

Finden wir in dem Relief an der *Arca degli Antenati* – dem Sarkophag der Vorfahren – also den Triumph Scipios, so leuchtet darin auch der Triumph Sigismondos auf, und zwar nicht nur in den Monogrammen, sondern auch durch den für Eingeweihte bekannten Referenzrahmen. In der *Hesperis* berichtet Basinio an zwei Stellen von triumphalen Empfängen seines Helden, die er nach antikem Vorbild modelliert. Nach der Vertreibung von Alfonso d’Aragona aus Piombino zieht Sigismondo auf einem weißen Pferd als Sieger in die toskanische Stadt ein, während ihm Tausende zujubeln und Loblieder singen.¹⁰⁵³ Giovanni da Fano, der für die Visualisierung des Epos verantwortlich war, gibt die Szene im Oxforder Codex zu Beginn des vierten Kapitels auf fol. 27v wieder (Kap. 2.2.2): Sigismondo ist durch den Lorbeerkranz auf seinem Haupt und die charakteristischen halblangen Haare im Profil – die Medaillen Pisanellos sind hier der Orientierungspunkt – am unteren linken Rand gut zu erkennen (Abb. 167).¹⁰⁵⁴ Er trägt eine Giornea über der Rüstung, mit der Rechten hält er den Kommandostab, das Zeichen des Heerführers, während er mit der Linken sein Pferd führt. Eine golden verzierte Schabracke zeichnet sein Ross unter allen anderen Pferden aus, die stattdessen durchweg mit den Farben der Malatesta (Rot und Grün) und dem Monogramm Sigismondos geschmückt sind. Dem Triumphator folgt eine Reitergruppe, aus der eine große Fahne mit dem Wappentier der Malatesta – dem Elefanten – hervorragt, eine zweite mit Lanzen bewaffnete Reitergruppe und eine Reihe Infanteristen schicken sich an, dem Zug von rechts beizutreten, der sich nun zur Bildmitte hin bewegt. Zwei berittene Trompeter kündigen die Ankunft des Helden vor den ramponierten Mauern Piombinos an, aus deren Stadttor eine Abordnung von Männern tritt, die ihrem Retter mit Ölzweigen in den Händen entgegenschreiten. Visuell lässt sich das für einen Einzug signifikante Annähern von gefeiertem Gast und demütigem

¹⁰⁵⁰ Vgl. *Hesperis* IX, 220–221, obwohl Scipio hier nicht namentlich genannt wird, konnte KOKOLE 1998, S. 460 die Identität des Römers in der Figur eines unbenannten Verwandten glaubhaft nachweisen. In Buch VIII der *De re militari* stellt Robert Valturio einen Zusammenhang zwischen Scipio und Sigismondo her, vgl. auch ETLINGER 1988, S. 156–157.

¹⁰⁵¹ Vgl. PETRARCA: *Africa*, II und die Beschreibung des Triumphzugs Scipios in *Africa*, IX, 322–403, unter Verwendung der Ausgabe FRANCESCO PETRARCA: *Africa*, Lateinisch-Deutsch, hrsg. und übersetzt von Bernhard Huss und Gerhard Regn, Mainz 2007, S. 663–671. Zum Patriotismus Petrarcas in Verbindung zu Scipio und der Römischen Republik vgl. ALDO S. BERNARDO: *Petrarch, Scipio and the Africa: The Birth of Humanism Dream*, Baltimore 1962 und SKINNER 2000, besonders S. 94.

¹⁰⁵² Ennius wurde zudem mit einer Statue belohnt, die am Grab Scipios aufgestellt wurde, vgl. zu den Zusammenhängen POESCH 1962, S. 116: „Basinio of Parma, no doubt saw himself as another Ennius.“

¹⁰⁵³ Vgl. *Hesperis* III, 510–521.

¹⁰⁵⁴ Der vatikanische Codex stellt das Ereignis ähnlich dar (fol. 36r): Sigismondos Zug nähert sich von links unten den entgegentretenen Stadtherren von Piombino an, deren Zusammenkunft innerhalb einer vertikal ins Bild gestellten Allee kurz bevorsteht. In der Pariser Handschrift wird der Empfang nicht dargestellt.

„Empfangskomitee“ im Bild gut nachvollziehen, da die Parteien hier gleichsam in dem fruchtbaren Moment kurz vor dem Aufeinandertreffen wiedergegeben wurden. Die feierliche Zeremonie wird von verlegenen Frauengesichtern hinter den Mauern verfolgt. Sigismondos Empfang spielt sich bis hin zu den Schiffen auf dem Meer am oberen Bildrand in dem gleichen landschaftlichen Ambiente ab, das in den vorangegangenen Bildern noch die Bühne für Belagerung und Kampfgeschehen bildete (Abb. 34). Schon dieser erste Triumph des Malatesta macht die Kluft zwischen Text und Bild der *Hesperis* deutlich: Während Basinio dem Triumphzug Glanz und Pomp der Antike zu verleihen versucht, hält sich Giovanni da Fano offenbar an die historischen Gegebenheiten, jedenfalls sind – wenn auch die Chroniken von keinem triumphalen Einzug Sigismondos berichten – herrscherliche Empfänge, bei denen der Protagonist mit Gefolge einer Stadt entgegenreitet und dort in Empfang genommen wird, für Mittelalter und Frühe Neuzeit verbürgt und im Bild festgehalten.¹⁰⁵⁵

Noch deutlicher wird diese Divergenz zwischen den Medien Text und Bild bei Sigismondos folgenden Einzug in Florenz. Basinio zufolge erstreckte sich der Triumphzug über mehrere Tage: Sigismondo wurde mit seinem Gefolge vor den Toren der Stadt empfangen und mit Lorbeer gekrönt, dann bestieg der Feldherr einen von vier Rössern gezogenen goldenen *carro trionfale*, den die Florentiner bereitgestellt hatten.¹⁰⁵⁶ In Florenz wurden indessen die Kriegsbeute und das Zelt Alfonsos in den Straßen öffentlichkeitswirksam präsentiert, am folgenden Tag kam es dann zum Triumphzug durch die Stadt, bei dem unter dem Schall der Trompeten abermals Kriegsbeute mitgeführt wurde. Dabei war auf einem Wagen ein von Schauspielern arrangiertes Bild des geschlagenen Alfonso zu sehen, das von gefangenen Aragonesen begleitet wurde. Am Ende des Zuges erschien Sigismondo im Triumphwagen mit lorbeerbekröntem Haupt und einem Olivenzweig in den Händen, während der Bildschmuck seines Mantels dem Dichter Anlass zu einer Ekphrasis gab.¹⁰⁵⁷ Von all dem ist in den florentinischen Chroniken nichts zu lesen, und vieles deutet darauf hin, dass sich Basinio an antiken Autoren orientierte, die auch für das unter seiner Regie entstandene Scipio-Relief ausschlaggebend waren, an den wirklichen Verhältnissen aber kein Interesse hatte.¹⁰⁵⁸ Diesem Anliegen fühlen sich dagegen die Bilder sehr wohl verpflichtet und bieten einen detaillierten Augenzeugenbericht der Vorgänge.

In Giovanni da Fanos Bildern ist weder der Triumphwagen noch die Figur des gefangenen König Alfonsos zu sehen. Als Reminiszenz an die Quadriga reiten dem siegreichen Feldherrn im ersten Bild der dreiteiligen Triumphserie des Oxforder Codex (fol. 50r) vier Trompeter voraus, an deren Instrumenten Wimpel und Banner mit dem Elefantenwappen Sigismondos hängen (Abb. 28). Ihnen folgt der mit Lorbeerkranz, Kommandostab und Giornea ausgezeichnete Held auf einem Schimmel, der mit der aus dem vorangegangenen Einzug in Piombino bekannten Schabracke geschmückt ist. Während Kommandostab und Giornea in Andrea del Castagnos und Paolo Uccellos Reiterbildern im Dom von Florenz (Abb. 149) nicht wegzudenkende Attribute der in den Diensten der Republik stehenden Feldherren waren, weisen der Lorbeerkranz und der kostbare Schmuck des Rosses auf die spezifischen Umstände eines Triumphzuges.¹⁰⁵⁹ Sigismondo ist in Begleitung seiner Truppen wiedergegeben, die zu Pferd oder zu Fuß den Marsch durch die Toskana in die

¹⁰⁵⁵ Vgl. ANGELIKA LAMPEN: *Das Stadttor als Bühne. Architektur und Zeremoniell*, in: JOHANEK/LAMPEN 2009, S. 1–36, v. a. S. 1–8, vgl. auch im gleichen Band HELAS 2009, S. 170–176.

¹⁰⁵⁶ Vgl. *Hesperis* VI, 39–162.

¹⁰⁵⁷ Vgl. *Hesperis* VI, 171–290, zu er Ekphrasis vgl. Kap. 2.2.2.

¹⁰⁵⁸ Die Mitglieder der Signorie von Florenz verwandelt Basinio in Senatoren usw., dazu auch der Hinweis bei ZABUGHIN 1921, S. 293, dem auffällt, dass außer Sigismondo und seiner Geliebten Isotta keine Zeitgenossen an dem Triumphzug teilnehmen bzw. alles Personal antikisiert wurde.

¹⁰⁵⁹ Paolo Uccello: *Reiterbild des Giovanni Acuto* (gen. John Hawkwood) aus dem Jahr 1436, an dem sich Andrea del Castagno bei der Ausführung des *Reiterbildes des Niccolò da Tolentino* (1456) orientierte.

Stadt der Medici angetreten haben. Die narrativen Details innerhalb der vielfigurigen Szene sind erstaunlich: Weder hat Giovanni da Fano auf die Maultiere verzichtet, die zusammengerollte Zelte und Speisen mit sich führen, noch versäumt er es, mit den differenzierten Physiognomien der Bläser, eines Trommler und eines Zwergs ein authentisches Bild des Zuges zu vermitteln und den Betrachter zum längeren Verweilen auf der Darstellung einzuladen, um den Hergang nachzuvollziehen.

Ihre logische Fortsetzung findet die Szene am Ende des fünften Buches mit dem Bild auf fol. 60v (Abb. 29).¹⁰⁶⁰ Die sanften Toskanahügel, die im linken oberen Bildraum das würdige Landschaftspanorama des Zuges bilden, weichen im rechten Bereich einem Wehrturm, der sich als Spur beginnender Urbanität lesen lässt. Von dort betritt nun eine zweite Gruppe berittener Männer den Bildraum, die unschwer als florentinische Delegation zu erkennen ist. In der Bildmitte kommt es zum Aufeinandertreffen der von links heranschreitenden Malatesta und den rechts wartenden Florentinern, die von einer eigenen Blaskapelle angeführt werden. Zwei Mitglieder der Signorie in roten Mänteln sind von ihren Pferden gestiegen, die jetzt von einem Burschen gehalten werden, haben sich ihrer Hüte entledigt und heißen Sigismondo willkommen, wobei einer dem Helden – der wohlgermt im Sattel sitzen bleibt – die Hand reicht. Dieser im Höhenunterschied sich manifestierende Demutsgestus wird am rechten Bildrand von einer älteren Figur erwidert, die – ebenfalls barhäuptig – den Kopf leicht senkt und in ihrer markanten Physiognomie als Cosimo de' Medici zu identifizieren ist. Die Erzählfreude Giovanni da Fanos wird in dieser Szene etwa in dem kleinen Begleiter Sigismondos evident, der etwas gelangweilt den abgelegten Kommandostab seines Herrn über der Schulter trägt, oder in der verspielten Reitergruppe im Vordergrund, zu der zwei Hunde stoßen.

Auf der gegenüberliegenden Buchseite (Abb. 30) versucht uns der Künstler eine Nahaufnahme von Florenz zu vermitteln. Diese weist jedoch kaum Ähnlichkeiten mit der Arnostadt auf, sondern zeigt stattdessen einige entfernt Züge Riminis, etwa im Kirchbau rechts im Bild, der dem Tempio Malatestiano nahesteht.¹⁰⁶¹ Sigismondo zieht in Begleitung eines Mitglieds der Signorie – vermutlich des amtierenden Gonfaloniere – und anderer Männer die Stufen eines Palastes herauf, der von mehreren Fahnen mit der florentinischen Lilie geschmückt ist. Auf einem Balkon des Palastes stehen Bläser, die die Ankunft des siegreichen Feldherrn ankündigen. Besonderes Augenmerk widmet Giovanni da Fano den sportlichen Wettkämpfen wie Ringkampf und Speerwurf, die sich während der Zeremonie innerhalb der Stadtmauern ereignen. Basinio berichtet im Epos von diesen glückseligen Wettspielen, denen sich die Soldaten nach der gewonnenen Schlacht nun hingeben.¹⁰⁶² Außer diesem Detail und dem Empfang vor den Toren der Arnostadt fällt es schwer, eine Synchronität zwischen dem gedichteten Triumphzug und den Bildern auszumachen, zumal die Miniaturen in den Handschriften von Oxford und dem Vatikan schon im fünften Buch einsetzen, während der Umzug bei Basinio erst Gegenstand des sechsten Buches ist.

Die Divergenzen zwischen der poetischen und der visuellen Wiedergebe des Einzuges in Florenz lassen sich nur so erklären, dass Giovanni da Fano an der Darstellung des wirklich vonstattengegangenen Festes interessiert war und, wie in allen seinen Bildern, die von Basinio evozierten klassischen und mythologischen Bezugnahmen aussparte. Damit haben wir es mit der ersten zyklischen Visualisierung eines zeitgenössischen Triumphzuges in der italienischen Renaissance zu tun. Dass dieser ohne einen Triumphwagen auskam, mag in der Republik Florenz niemanden verwundert haben. Für dort stattfindende triumphale

¹⁰⁶⁰ Die ähnliche, wenn auch weniger elaborierte Empfangsszene vor den Toren von Florenz in der vatikanischen Handschrift auf fol. 58v.

¹⁰⁶¹ Noch stärker hat man auf fol. 59r der vatikanischen Handschrift den Eindruck, den Tempio Malatestiano mit den arkadenartigen Seitennischen vor sich zu sehen.

¹⁰⁶² Vgl. *Hesperis* VI, 257–290

Empfänge siegreicher Capitani waren das geschmückte Pferd und der mit Lorbeerkranz, Giornea und Kommandostab ausgestattete Feldherr die adäquaten Requisiten. Federico da Montefeltro reitet auf dem ganzseitigen Bild der *Historia Florentina* (Abb. 5), das knapp zehn Jahre nach den Miniaturen der *Hesperis* entstanden ist, im Anschluss an die Niederschlagung des Aufstandes von Volterra 1472 den Schilderungen nach genau so in Florenz ein, wie es sein Widersacher Sigismondo im Jahr 1448 vorgemacht hatte.¹⁰⁶³ Verlockend bleibt die Vorstellung, der Oxforder Codex sei für die Medici hergestellt worden, um – gerade im visuellen Insistieren auf den vergangenen Triumphzug durch Florenz – die Allianz zwischen der Bankiersfamilie und den Malatesta wiederzubeleben.¹⁰⁶⁴

In Verbindung mit den Einzügen Sigismondos und Federico da Montefeltros in Florenz steht Piero della Francescas Triumphzugsszene, die 1472 entstand und die Rückseite des berühmten Profilporträts Federicos bildet (Abb. 168).¹⁰⁶⁵ Piero setzt den Herrscher im Vordergrund auf einen mit goldenem und rotem Samt überzogenen Wagen, der von zwei Schimmeln auf kargem Untergrund gezogen wird. Federicos Kopf ist im strengen Profil wiedergegeben und er ist mit den gleichen Triumphinsignien wie sein Erzrivale Sigismondo ausgestattet: der roten Giornea, dem Kommandostab in der rechten Hand und dem Lorbeerkranz, den ihm eine hinter ihm stehende allegorische Frauengestalt – eine Viktoria oder Fortuna – soeben aufsetzt. Am vorderen Teil des kutschenartigen *carro*, der von einem Genius gelenkt wird, sitzen vier weitere weibliche Figuren, die ihre Identität durch die Attribute, welche ihnen in die Hände gelegt sind, verraten: Es sind die Kardinaltugenden Justitia, Prudentia, Fortitudo und Temperantia.¹⁰⁶⁶ Die Szene wird von einem weiten, entrückten Landschaftsprospekt hinterfangen, auf dem sanfte Hügel mit Bäumen und ein friedlicher See mit Schiffen von einem blauen Himmel überragt werden. Aus drei Perspektiven lässt sich ein Zusammenhang zwischen dieser Tafel und den Triumphbildern in den *Hesperis* herstellen: Zunächst stellt das für Piero ungewöhnlich kleine quadratische Format eine Nähe zur Buchmalerei her, das durch den intermedialen Dialog zwischen Bild und Text unterstrichen wird.¹⁰⁶⁷ Das in der *Hesperis* an vielen Stellen markant hervortretende Profilporträt Sigismondos korrespondiert dort ebenso mit dem Triumphgedanken wie die zwei Seiten von Pieros Tafel – oder die aufeinanderbezogenen Seiten einer Medaille Pisanellos, die Alfonso d’Aragonas Porträt und im Revers einen Triumphzug wiedergeben (Abb. 82). Drittens lässt sich die in beiden Fällen luminöse Landschaft in Anschlag bringen, die jeweils als „Besitzanzeige in Szene gesetzt“¹⁰⁶⁸ wird: Die „toskanische“ Landschaft in Giovanni da Fanos Bildern steht demnach für das befreite Italien, als dessen Held sich Sigismondo inszeniert, während Piero della Francesca mit dem Landschaftsraum, in den die davor gezeigte Szene nicht integriert ist, symbolisch auf das universelle Verhältnis von Herrschaft und Machtgebiet anspielt. Ganz anders hat Piero, der beiden Herrschern als Hofkünstler zu Diensten stand, ferner den Schwerpunkt auf die begleitenden Tugenden gelegt und damit ein allegorisches Szenario geschaffen, das nicht den Anspruch der Augenzeugenschaft zu erheben beansprucht. Trotz der Anspielungen auf

¹⁰⁶³ Vgl. Kap. 4.3.4.

¹⁰⁶⁴ So die Lesart von ETTLINGER 1988, S. 165–166.

¹⁰⁶⁵ Die Tafel befindet sich in Florenz, Uffizien und war ursprünglich über ein Scharnier mit dem Porträt von Federicos verstorbener Gemahlin Battista Sforza verbunden, auf der Rückseite ist der auf sie gemünzte *Triumph der Keuschheit* zu sehen.

¹⁰⁶⁶ Die Gerechtigkeit (*iustitia*) hält das Schwert und die Waage, die Klugheit (*prudentia*) schaut in einen Spiegel, die Tapferkeit (*fortitudo*) trägt eine gebrochene Säule. Bei der vierten Figur, von der man nur den Hinterkopf sieht, muss es sich folglich um die Mäßigung (*temperantia*) handeln.

¹⁰⁶⁷ Giovanni da Fanos Bilder messen etwa 20 × 20 cm, Pieros ca. 31 × 33 cm. Unter der Darstellung liest sich: *CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO QVEM PAREM SVMMIS DVCIBVS PERHENNIS FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER SCEPTRA TENENTEM.*

¹⁰⁶⁸ MARTIN WARNKE: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, Wien 1992, S. 65.

militärischen Erfolg steht hier kein konkretes Ereignis im Mittelpunkt, sondern die Aussage über ein Herrschaftsverständnis.

Stärker im *all'antica* gehalten ist eine blattfüllende Darstellung in den Kommentaren Giorgio Merulas zu den Satiren Juvenals, die für Federico angefertigt wurden (Abb. 169).¹⁰⁶⁹ Das ca. 1478 entstandene Bild von der Hand des Girolamo da Cremona oder dem Meister des Londoner Plinius¹⁰⁷⁰ zeigt einen antik gerüsteten Helden mit Schwert auf einem zweirädrigen Streitwagen mit vier davorgespannten weißen Pferden. Dahinter erhebt sich ein fantasiertes Triumphbogen, durch den hindurch eine weite bergige Landschaft sichtbar wird. Rechts wird der Held von zwei Soldaten auf dunklen Pferden, die sich als Männer Federicos (*DVX VRBINI*) zu erkennen geben, willkommen geheißen. Die Vermutung, unter der Rüstung des Triumphators befände sich Federico selbst, ist wenig tragfähig, vielmehr gibt das Bild ein Beispiel dafür, wie in Büchern Zeiten visuell überschritten werden konnten und die Gegenwart – rechts die zeitgenössisch gekleideten Repräsentanten Urbinos und links der auf einem anachronistisch wirkenden Wagen einherfahrende römische Held – in der Antike nach *exempla* und Identität Ausschau hielt.

5.3.3 Borso d'Este und der Triumph der Tugend

Lassen sich die Triumphzugsbilder von Alfonso d'Aragona und Sigismondo Malatesta somit unter testimonialen, präsentischen Gesichtspunkten fassen, denen sich Bedeutungsschichten der römischen Antike bequem unterschieben ließen, so steht Pieros Tafel mit dem Triumph Federicos in spätmittelalterlicher Tradition der *buon governo*, die allegorisch dargestellt wurde und thematisch einem Bild ähnelt, das Borso d'Estes Triumphzug zeigt (Abb. 170). Die kleine querrrechteckige Darstellung befindet sich am unteren Rand des ersten Blattes in Gasparo Tribracons *Divi ducis Borsii Estensis triumphus*, einer 1463 entstandenen Handschrift, die Borso als Sieger über alle Laster und Tugendfreund in Szene setzt.¹⁰⁷¹ Borso hat auf einem mit Tuch ausgelegtem Wagen Platz genommen, der von zwei Schimmeln mit rotem Zaumzeug nach rechts durch eine Landschaft gezogen wird. Unter dem roten, golddurchwirkten Gewand des Herrschers ragen die Löwenpfoten eines Throns hervor, der von einem großen Baldachin überragt wird. Hier hat sich eine perspektivische Ungenauigkeit eingeschlichen, denn der von einem roten Barett bedeckte Kopf Borsos ist nicht unter, sondern vor dem Baldachin zu sehen, der wiederum den goldenen Rahmen nach oben sprengt. Als einziges Herrschaftsattribut ist dem Regenten ein Kommandostab beigegeben, den er auch auf einer ganzfigurigen Darstellung in der *Genealogia Estense* trägt (Abb. 171).¹⁰⁷² Zur rechten Seite des Wagens begleiten vier blonde Frauen den Herzog, die sich als Kardinalstugenden zu erkennen geben:¹⁰⁷³ Voran schreiten Prudentia im grünen Gewand, die einen Zirkel in der Rechten trägt, gefolgt von der blau gewandeten Justitia mit Schwert und Waage, die sich als einzige dem Betrachter zuwendet und – unterstützt durch ihre Positionierung genau unter dem Herrscher – eine hervorgehobene Stellung einnimmt. Diese Beobachtung trifft sich mit dem Märzbild in der *Sala dei Mesi* des Palazzo Schifanoia, wo Borso unter einer triumphbogenartigen Architektur die auf einem Türsturz geschriebene IUSTICIA gleichsam inkorporiert (Abb.). Rosenberg führt

¹⁰⁶⁹ Giorgio Merula: *Enarrationes Satyrarum Iuvenalis*, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb. lat. 663, fol. 6r.

¹⁰⁷⁰ Vgl. ARMSTRONG 2008, S. 51.

¹⁰⁷¹ Gasparo Tribracons: *Divi ducis Borsii Estensis triumphus*, Modena, Biblioteca Estense, MS. Alpha M, 7, 21 (Lat. 82), fol. 2r. Tribracons studierte in Modena, bevor er als Dichter nach Ferrara (1458–1464) ging und bei Guarino lernte, dort freundete er sich u. a. mit Tito Vespasiano Strozzi an, zum Autor vgl. GIUSEPPE VENTURINI: *Un umanista modenese nella Ferrara di Borso d'Este: Gaspare Tribracons*, Ravenna 1970.

¹⁰⁷² *Genealogia Estense*, Modena, Biblioteca Estense, MS. Alpha L, 5, 16 (Ital. 720), fol. 3r.

¹⁰⁷³ ZAHO 2004, S. 99 will neben Justitia noch Constantia, Clementia und Pax erkennen, was nach Klärung der Attribute aber klar zu widerlegen ist.

diesen Gedanken weiter aus und verweist auf die danebenliegende *Sala degli stucchi*, wo neben den christlichen Tugenden Fides, Spes und Caritas nur drei Kardinalstugenden – Prudentia, Fortitudo und Temperantia – als weibliche Figuren dargestellt und in einen Zusammenhang mit der Regentschaft Borsos zu bringen sind, während Justitia nicht ohne Grund fehlt, da sie in der Person Borsos, des gerechten Herrschers, aufgeht.¹⁰⁷⁴ Auf der Miniatur folgt Justitia eine rot gekleidete Fortitudo mit Stab und Löwenhaupt, der sich am Ende des Zuges Temperantia im violetten Gewand mit zwei Krügen in den Händen anschließt. Ein blinder Cupido lenkt den Wagen vom Rücken des rechten Pferdes aus. Borso ist auf dem kleinen Triumphzugsbild nach dem Vorbild der bronzenen Sitzstatue wiedergegeben, die dem Regenten kurz nach der Übernahme der Herrschaft in den frühen 1450er Jahren auf einer Säule vor dem Palazzo della Ragione errichtet wurde.¹⁰⁷⁵ Das geht besonders aus dem mit Löwenpfoten bestückten Stuhl hervor, der auf den Thron Salomos und damit auf ein weises und gerechtes Regiment Bezug nimmt.¹⁰⁷⁶ Wie in der Miniatur angedeutet, trug Borso auf dem Bronzemonument eine Tunika aus Goldbrokat, das Baret und in der rechten Hand ein Zepter. Strozzi beschreibt in der *Borsias* einen zwar fiktiven, elfenbeinernen Thron seines Herrn, der aber mit dem realen Monument in Verbindung zu bringen ist, und erwähnt dabei vier Tugenden, die den Herzog umgeben – allerdings nicht die Tugenden aus der Handschrift, sondern Justitia, Constantia, Clementia und Pax.¹⁰⁷⁷ Wenngleich die Darstellung im Einklang mit der panegyrischen Tugendschrift Gasparo Tribacos steht, lässt sie sich auch als Referenz an die tatsächlichen Einzüge Borsos in Modena und Reggio im Jahr 1453 lesen. Kaiser Friedrich III. hatte dem Este ein Jahr zuvor die Herzogswürde über die beiden Städte verliehen, die ihm nun mit einem festlichen Einzug ihre Aufwartung machten.¹⁰⁷⁸ Zur Festdekoration in Reggio gehörte ein von vier weißen Rössern gezogener Triumphwagen, auf dem ein leerer, von einem Baldachin überspannter Thron mit einem ephemeren Bild der Justitia stand, die den Herrschersitz für ihren rechtmäßigen Inhaber bewachte.¹⁰⁷⁹ Nach einer Rede über die gerechte Herrschaft soll Borso der Thron angeboten worden sein, er zog es aber vor, ein geschmücktes Pferd zu besteigen. Während des Einzuges in Modena, dem der dort studierende Tribaco beigewohnt haben dürfte, fuhr ein Triumphwagen mit Figuren der Kardinalstugenden vor, ohne dass Borso darauf Platz zu nehmen beabsichtigte.¹⁰⁸⁰ Das Bild in Tribacos *Divi ducis Borsii Estensis triumphus* ist ganz offensichtlich als Aktualisierung der Triumphzüge durch die Este-Städte zu verstehen: Was während der tatsächlichen Einzüge nur angedeutet wurde – die Platzierung des Herzogs auf dem fahrenden Thron – wurde im Bild realisiert. Die Tugendfiguren alludieren durchaus auf die antikisch gewandeten Frauen, die das ephemere Bild in Modena komplettierten, auch wenn die Fähigkeiten des unbekanntes Buchmalers hier an ihre Grenzen stoßen. Borso sieht sich wie in der triumphalen *Sala degli*

¹⁰⁷⁴ Vgl. CHARLES M. ROSENBERG: *The Iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara*, in: *The Art Bulletin* 61/3 (1979), S. 377–384 und ROSENBERG 1997, S. 101–102.

¹⁰⁷⁵ Nachdem in Modena über ein nie realisiertes Reitermonument zu Ehren Borsos nachgedacht wurde, entschloss sich die Kommune Ferrara zur Errichtung einer publikumswirksamen Sitzstatue, für die Niccolò Baroncelli engagiert wurde, der schon für das Reiterbild Niccolò III. verantwortlich war. Beide Monumente wurden 1796 von den Franzosen zerstört und ersetzt, vgl. ROSENBERG 1997, S. 88–109.

¹⁰⁷⁶ Vgl. I. Könige 10, 18–20, der Hinweis bei ROSENBERG 1997, S. 101. Auf der von Strozzi verfassten Inschrift wird die Gerechtigkeit des Abgebildeten hervorgehoben.

¹⁰⁷⁷ Vgl. *Borsias* V, 21–41.

¹⁰⁷⁸ Der Triumphzug in Reggio, über dessen Vorbereitung und Realisation zahlreiche Quellen Auskunft geben, wurde ausführlich untersucht von HELAS 1999, S. 89–102.

¹⁰⁷⁹ Der leere Thron, der bei Alfonso d' Aragonas Triumphzug eine wichtige Rolle spielte, lässt sich wohl auf die in Ferrara wohlbekannte Artussage zurückführen, für die Borso, der nach Ritter Bors aus der Sage benannt wurde, eine große Vorliebe hatte, was sich an den zahlreichen Ritterromanen der Este-Bibliothek ablesen lässt. Eine Miniatur in *De maiestate* (Abb. 110) zeigt eine gestikulierende Justitia neben einem leeren Thron, der für Ferrante reserviert ist.

¹⁰⁸⁰ Vgl. HELAS 1999, S. 102, Anm. 226.

stucchi, wo der „gerechte“ Herrscher auf einem Thron Audienzen abhielt,¹⁰⁸¹ von den Kardinalstugenden umgeben, wobei ihm die Justitia, die im Zug durch Reggio über dem Thron wachte und auf den Herzog bezogen wurde, am nächsten steht.

Das Thema Triumphzug kann in Ferrara noch mit einem anderen Bild in Verbindung gebracht werden: Eine einst Pisanello zugeschriebene, wahrscheinlich aber eher in seiner Werkstatt entstandene Miniatur in Caesars *De bello gallico* zeigt in der großformatigen Initiale G den antiken Herrscher vor sonnenbeschienenen Bergen in einem angeschnittenen Wagen, der von zwei kräftigen grauen Pferden in Richtung des Textbeginns gezogen wird (Abb. 172).¹⁰⁸² Caesar sitzt in einer Rüstung *all'antica* allein unter einem Baldachin, seine charakteristischen Gesichtszüge atmen die gleiche Strenge wie die im Umfeld Pisanellos entstandenen Herrscherporträts in einer Cesenaer Plutarch-Handschrift (Abb. 2).¹⁰⁸³ Sein Haupt ist von einem Lorbeerkranz geschmückt, während er eine Kugel in der Linken und den Kommandostab in der Rechten hält. Geht man von einer Entstehungszeit in den 1440er Jahren aus, so darf die Darstellung als eines der frühesten Triumphzugsbilder des Quattrocento außerhalb der *Trionfi* Petrarcas gelten, im Medium der Buchmalerei als die erste im – wenn auch noch verhaltenen – *all'antica* Stil. Zeitgleich mit der Entwicklung des Profilporträts auf Medaillen und in Büchern und parallel zur Herausbildung der Reiterbilder hat sich – so die Lehre der Darstellung – mit den Triumphzugsbildern ein weiteres Motiv zunächst im Kontext antiker Herrscherdarstellungen ausgebildet, um kurze Zeit später auf lebende Herrscher übertragen zu werden. Einmal mehr scheint Pisanello an diesem Prozess entschieden beteiligt gewesen zu sein, wenn auch die vorgeschlagene Ähnlichkeit zwischen der Miniatur in Caesars *De bello gallico* und dem Triumphzugsbild auf dem Revers seiner Medaille für Alfonso d'Aragona (Abb. 82) wenig überzeugt.¹⁰⁸⁴ Pisanello hatte dort das Zweigespann zu einem Vierspanner weiterentwickelt. Eine goldene Inschrift auf der Initiale weist auf die seit 1435 in Ferrara virulente Überzeugung vom Vorrang Caesars vor Scipio hin, die vor allem von Guarino in polemischer Auseinandersetzung mit seinem florentinischen Kollegen Poggio Bracciolini, der Scipio den Vorzug gab, diskutiert wurde.¹⁰⁸⁵ Wie fruchtbar sich diese politische Kontroverse auf die Bildkulturen der Frührenaissance – gerade auf die Triumphzugsbilder, auf denen seit Petrarca Scipio und Caesar zum Stammpersonal gehören – ausgewirkt hat, macht das kleinformatige Bild mit Caesars Triumph deutlich, das für die Macher der *Bello-gallico*-Handschrift neben dem unverändert belassenen Text die einzige Aktualisierungs- bzw. Interpretationsmöglichkeit des antiken Klassikers blieb.

5.3.4 Die triumphale Buchseite und der Triumph des Matthias Corvinus

Kaum eine Tendenz durchzieht die italienische Buchmalerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts so sehr wie die Triumphalisierung von Frontispizen und texteinleitenden Buchseiten. Häufig finden sich triumphbogenartige Architekturen mit eingefügten

¹⁰⁸¹ Vgl. ROSENBERG 1979, S. 384.

¹⁰⁸² Julius Caesar: *De bello gallico*, London, British Library, inv. Harley 2683, fol. 1r. Die Initiale misst ca. 10 × 8,5 cm. Mit der Handschrift beschäftigten sich BROWN 1981, S. 335 und SYSON/GORDON 2001, S. 215–218. Die Frage des Auftraggebers ist noch nicht geklärt, das auf fol. 1r zu sehende Wappen mit den fünf goldenen Halbmonden auf blauem Kreuz, den Schlüsseln und der Tiara gehört Aeneas Silvius Piccolomini und wurde nach seiner Ernennung zum Papst (1458) nachträglich eingefügt.

¹⁰⁸³ Plutarch: *Vitae virorum illustrium*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, inv. Ms. S. XV. 1, dort v. a. das Caesarporträt auf fol. 29r.

¹⁰⁸⁴ Eine Verwandtschaft sehen SYSON/GORDON 2001, S. 215.

¹⁰⁸⁵ Auf der blauen Initiale G (Gallia) liest man: *ORBEM TERRARVM NOSTRIS ARMIS NOSTRAQVE VIRTUTE PERDOMITVM AD VNVM TANDEM REDEGIMVS MONARCHIAM*. Zu der wohl berühmtesten politischen Kontroverse des italienischen Humanismus, die ein Diskurs über republikanische und monarchistische Herrschaftsordnung war, gibt CANFORA 2001 ausführlich Auskunft.

fingierten Inschriftentafeln, über denen Putten Spruchbänder und Girlanden halten (Abb. 12).¹⁰⁸⁶ Über Andrea Mantegna, der Triumphbögen in seine Fresken integrierte, und seinen Freundeskreis kam das Motiv in der venezianischen Buchmalerei in Mode und konnte sich durch die Aktivität Bartolomeo Sanvitos rasch nach Ferrara, Rom und Neapel verbreiten.¹⁰⁸⁷ Ursprünglich standen die Bögen im Kontext eines Triumphzuges und entwickelten sich erst danach zu einem selbstständigen Bildelement, dem die triumphale Geste freilich noch anhaftete. Eine wichtige Etappe in dieser Genese stellte Giovanni Marcanovas berühmte *Collectio antiquitatum*, die für Domenico (genannt Novello) Malatesta – Sigismondos Bruder und Herrscher von Cesena – hergestellt wurde: Die 1465 entstandene Handschrift enthält Beschreibungen und Zeichnungen römischer Monumente, darunter ein von Felice Feliciano wiedergegebener Triumphbogen, durch den eine Prozession mit zweispännigem Wagen und Herrscher fährt (Abb. 173).¹⁰⁸⁸ Ein anderes Bild in Caesars *Commentarii* zeigt den ganzseitigen Einzug des Regenten durch einen römischen Triumphbogen, doch sind diesmal – angeführt von einer geflügelten Viktoria – vier Rösser in Form der Quadriga vor den *carro trionfale* gespannt, auf dem Caesar unter einem kleinen runden Baldachin von einer zweiten Viktoria der Lorbeerkrantz aufgesetzt wird (Abb. 174).¹⁰⁸⁹ Gefangene und römische Soldaten in antiker Rüstung begleiten den Zug im Moment der Durchfahrt durch den Triumphbogen, der sich als der Titusbogen zu erkennen gibt und den dort angebrachten Reliefschmuck paraphrasiert. Gaspare da Padova, von dem das Bild stammt, profitierte von der Zusammenarbeit mit Sanvito in Rom.¹⁰⁹⁰ Bemerkenswert an diesen Darstellungen sind das spürbare antiquarische Interesse und die exakte Auseinandersetzung mit den antiken Quellen. Mantegna wird mit seinem *Triumph Caesars* den grandiosen Schlussakkord auf diese Bemühungen um die visuelle Rekonstruktion des antiken Triumphzuges setzen.¹⁰⁹¹

Von Belang ist die Intermedialität der architektonischen Buchseiten, die zahlreichen Handschriften eine triumphale Schlagrichtung verliehen: An den Bögen prangen Münzen, Kameen, kleine Reliefs, Schriftrollen und Scheinskulpturen, die im Dialog zueinander stehen. Bei den Reiterbildern der Sforza konnte mittels der bebilderten Triumphbögen eine Aussage über die Herrschaft der Dynastie getroffen werden (Abb. 153 u. 155). Wie diese Bilder im Bild aktualisiert und in neue Sinnzusammenhänge gestellt wurden, lehrt auch ein überaus prächtiges Seitenpaar in einer Handschrift mit Texten des Athener Sophisten Philostrat II. und seines Sohnes Philostrat III., deren lateinische Übersetzung der ungarische König Matthias Corvinus für seine eigene Bibliothek anfertigen ließ.¹⁰⁹² Die

¹⁰⁸⁶ Aufgrund der Fülle des Materials soll an dieser Stelle nur kurz auf die Zusammenstellung in ALEXANDER 1994, Kat.-Nr. 61, 66–68, 71, 73–75, 77–81, 84, 88, 90–92, 96–100, 106 verwiesen werden.

¹⁰⁸⁷ Der Triumphbogen bildete den Hintergrund in Mantegnas Fresken der *Cappella Ovetari* in der Chiesa degli Eremitani, besonders in der *Verurteilung des Jakobus* und dem *Wunder des Jakobus*, 1448–1457. Zum Einfluss Sanvitos auf die Buchmalerei und seine eigenen Versuche als Miniator vgl. die Beiträge von Albania de la Mare und Ellen Erdreich in HOBSON/DE HAMEL 2009.

¹⁰⁸⁸ Giovanni Marcanova: *Collectio antiquitatum*, Modena, Biblioteca Estense, MS. Alpha L.5.15 (Lat. 992), fol. 35, vgl. zur Handschrift ALEXANDER 1994, S. 143–144, Kat.-Nr. 66 und ARMSTRONG 2008, S. 24–27 mit Abb. 7, der Autor will nur ein Zugpferd erkennen, das zweite wird tatsächlich vom ersten fast vollständig verdeckt. Sowohl Marcanova als auch Feliciano zählten zum Freundeskreis Andrea Mantegnas, alternativ wurden die Bilder mit Marco Zoppo in Verbindung gebracht, der ebenfalls in Beziehung zu Mantegna stand.

¹⁰⁸⁹ Julius Caesar: *Commentarii*, Rom, Biblioteca Casanatense, ms. 453, fol. 2v.

¹⁰⁹⁰ Gaspare wird in den 1480er Jahren von den Aragonesen in Neapel engagiert, dazu TOSCANO 1999, S. 453–464.

¹⁰⁹¹ Mit Sicherheit kannte Mantegna die angesprochenen Bilder in den Handschriften, dazu MARTINDALE 1979, S. 23–26 und ARMSTRONG 2008, S. 28–30, zu dem grandiosen, neun Tafeln umfassenden Triumphzug (1484–1492) vgl. ausführlich MARTINDALE 1979.

¹⁰⁹² Flavius Philostrat: *Heroica, Imagines, Vitae Sophistarum, Epistolae*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. lat. 417, dazu CSABA CSAPODI: *Bibliotheca Corviniana. Die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus von Ungarn*, Budapest 1982, S. 100–103; *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*, Ausst.-Kat., Wien 1982, S. 422–424, Kat.-Nr. 409 (dort auch zur Genese der Bibliothek, die zu einer

zwischen 1487 und 1490 entstandene Handschrift, die auch die *Eikones* – Ekphrasen auf angebliche Bilder – enthält, wartet auf fol. 1v mit einem triumphbogenartigen Bau auf. Darauf huldigt eine goldene Tafel mit der Inhaltsangabe des Buches dem König als *DIVO MATTHIE CORVINO PRINCIPI INVICTISSIMO* (Abb. 175). In der Lünette unter der perspektivisch flüchtenden Tonne ist das Wappen des Herrschers mit darüber schwebender Krone zu sehen, an der Schauseite des Sockels tobt eines Kentaurenschlacht aus fingiertem Marmor. An den schmuckvollen Bordüren, die den Bogen rahmen, wurden zu beiden Seiten drei goldene Münzen bzw. eine Gemme imitiert, die links von oben nach unten Kaiser Nero, Matthias Corvinus und Hadrian zeigen, rechts Drusus, die im Besitz Lorenzo de' Medici befindliche Gemme mit dem Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas und schließlich Faustina.¹⁰⁹³ Die Gemme, auf welcher der gefesselte Satyr seine Niederlage gegen den locker im Kontrapost stehenden Apoll einsehen muss, spielt im Verbund mit der Kentaurenschlacht und einem unter dem Bogen spazierenden Bärenbändiger auf die Überlegenheit von Tugend und Geist an und leitet damit auf das folgende Blatt mit der Triumphzugsszene über, die in einem Oval vor der Initiale N angebracht wurde. Vor dem Betrachter hat Matthias Corvinus – oder sein Sohn Johannes¹⁰⁹⁴ – frontal auf einem Triumphwagen Stellung bezogen, vor den zwei Schimmel mit Reiter gespannt sind, die zwei nackte bärtige Gefangene mit sich führen. Auffallend antwortet der junge Herrscher in seiner stehenden Haltung auf Apoll: mit der Rechten hält er eine Standarte, in der Linken ein Schild, während sein gelocktes Haupt mit einer Krone geschmückt ist. Die von dem Gott übernommene Siegerpose mit den gefesselten Gefangenen zu Füßen stellt den Triumphator in die Reihe der gebildeten, den Künsten zugewandten Kaiser Nero und Hadrian – einem römischen Ideal, dem Matthias Corvinus in allen seinen kulturellen Bestrebungen nacheiferte.

Neben dem geschmückten *carro trionfale* sind weitere Männer zu sehen, dahinter eine Stadtmauer mit Kirchenbauten, die gemeinsam mit dem Fluss und den Bergen auf Wien verweisen, wo Matthias Corvinus nach erfolgreicher Belagerung am 1. Juni 1485 triumphal einzog.¹⁰⁹⁵ Mit der italienischen Festkultur war der ungarische König seit seiner Hochzeit mit Beatrice d'Aragona im Jahr 1476, bei der u. a. die *Trionfi* Petrarcas mit lebenden Bildern nachgestellt wurden, bestens vertraut.¹⁰⁹⁶ Der Wiener Triumphzug gestaltete sich dann aber einem Augenzeugen zufolge unter anderen Vorzeichen, versuchte Matthias hier doch vor allem die ausgehungerte Wiener Bevölkerung mit Wagenladungen voller Speisen und 1000 Rindern für sich zu gewinnen, während der König selbst auf einem Pferd nebst tausenden Reitern und 24 Kamelen mit dem königlichen Schatz ritt.¹⁰⁹⁷ Auf dem Bild in der Philostrat-Handschrift ist nichts von diesen Ereignissen zu sehen, statt dessen ist der Triumphzug in der für Florenz – die Darstellungen sind Arbeiten des

der prächtigsten der Renaissance gehört und deren Bücher entschieden von italienischen Humanisten und Buchmalern geprägt sind, die an die Höfe nach Budapest und Wien berufen oder in Italien beauftragt worden waren); GARZELLI 1985, S. 342–343, Kat.-Nr. 1050–1052.

¹⁰⁹³ Die Bilder gehen deutlich auf existierende antike Münzen zurück – etwa den Sesterz des Nero – bzw. greifen das Aussehen des ungarischen Königs auf seinen Medaillen auf, vgl. MANFRED LEITHE-JASPER: *Matthias Corvinus und die Medaille*, in: KAT. MATTHIAS CORVINUS 1982, S. 190–200, zu der Gemme im bezug auf ein Reiterbild Francesco Sforzas vgl. Anm. 965.

¹⁰⁹⁴ Die jugendlichen Züge sprechen eher für Johannes Corvinus (1473–1504), der einzige (illegitime) Sohn des Königs. Auf der Buchseite sind in den Ecken vier Porträts zu sehen: Unten wenden sich Johannes Corvinus und seine versprochene Braut Bianca Maria Sforza, die spätere Gemahlin König Maximilian I., einander zu, oben ist links Philostrat, rechts sein humanistischer Übersetzer Antonio Bonfini porträtiert.

¹⁰⁹⁵ GARZELLI 1985, S. 343 sieht im Hintergrund Florenz mit dem Campanile der Badia.

¹⁰⁹⁶ Vgl. HELAS 1999, S. 87.

¹⁰⁹⁷ Vgl. WALTER KOCH: *Ein Augenzeugenbericht über den Einzug des Königs Matthias Corvinus in Wien*, in: *Unsere Heimat. Zeitschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich und Wien* 44/2 (1973), S. 56–59 und KAT. MATTHIAS CORVINUS 1982, S. 251–252.

Florentiners Boccardino Vecchio¹⁰⁹⁸ – üblichen klassischen Form in frontaler Ausrichtung wiedergegeben, der mehr allegorische Darstellung als Augenzeugenbericht sein will. In einem Referenzverhältnis zu dem Sieg vor Wien, der im Vorwort des Codex beschrieben wird, steht das Bild allerdings doch, schließlich ritt Johannes seinem Vater publikumswirksam an der Spitze des Triumphzuges voraus, um dessen Ansprüche auf die Thronfolge gegenüber Friedrich III. zu bekräftigen. Diesen Umstand will zumindest Antonio Bonfini im Vorwort glauben machen, der dem wirklichen Verlauf des Festes damit eine entscheidende Wendung gibt.

Philostrats Dialog *Heroica*, eine Hymne auf die mythologischen Helden aus den Trojanischen Kriegen, setzt nach dem panegyrischen Vorwort ein und steht in einem gewissen Zusammenhang mit den auf fol. 1v porträtierten römischen Kaisern, die sich als Nachfolger der Trojaner verstanden: Hadrian – so heißt es in dem Dialog – habe Troja besucht und das Grab des Ajax wiedererrichtet.¹⁰⁹⁹ Matthias Corvinus eignet sich durch die Übernahme der kaiserlichen Ikonografie und seiner forcierten Beauftragung von Übersetzungen griechischer Texte die Begeisterung für den Trojamythos an.

In auf dem ersten Blick nur loser Verbindung zum Text scheint auch eine Triumphdarstellung in Filaretos *Trattato di architettura* zu stehen, die der König ebenfalls kurz nach der Belagerung Wiens anfertigen ließ.¹¹⁰⁰ Es liegt nah, die Szene auf fol. 1r des Codex in Relation zu dem Wiener Einzug vom 1. Juni 1485 zu stellen, wengleich die Art und Weise der Wiedergabe wohl nichts über den Hergang des Zuges verrät. Im Rund eines Fruchtkranzes halten zwei Putten ein kostbares Tuch, welches den Hintergrund für einen in Gold gehaltenen Triumphzug von Matthias Corvinus bildet (Abb. 176). Der in Richtung des Betrachters fahrende Triumphwagen ist diesmal rund und wird – sonderbar genug – von nur drei un gelenk wiedergegebenen Pferden gezogen. Vier nackte Gefangene hängen gleichsam an den Rändern des Wagens, auf dem der gerüstete König von zwei Kandelabern flankiert in einer Rundnische thront. Mit der Rechten reckt er eine Kugel empor, die Linke ist locker in die Seite gestemmt. Zu Seiten des Triumphzuges ereignen sich Schlachten vor weiten Landschaften, eine weitere unübersichtliche Schlacht ist in einem zweiten Kranz der rechten Bordüre zu entdecken, die möglicherweise auf ein antikes Relief zurückzuführen ist. Man muss die Schlachten, den Triumphzug und die in der oberen Leiste gezeigte Stadt zusammenziehen, um eine Verbindung zum Inhalt des Codex – Filaretos humanistisches Werk über Bau und Aussehen der Idealstadt *Sforzinda* – herstellen zu können: Die Bilder suggerieren im Verbund mit den einleitenden Worten des Übersetzers Bonfini nach Einnahme und Einzug in Wien den Neubau der Stadt unter Filaretos Regeln. Darauf deutet auch die *bas-de-page*-Darstellung auf fol. 5r, wo der Leser einen Blick auf die zu erwartende Baustelle werfen kann, auf der zahlreiche Männer offenbar mit der Errichtung eines raumgreifenden Palastes beschäftigt sind, dessen Grundgerüst riesige Säulen bilden (Abb. 176). Der visuelle Zusammenhang zwischen Triumph und Bauaufgabe wurde hier einmal mehr ins Zentrum gerückt.¹¹⁰¹ Auf einer

¹⁰⁹⁸ Antonio Bonfini übersetzte den Philostrat in Budapest und schickte den Text 1487 zur Abschrift und Bebilderung nach Florenz, wo nicht Attavante, wie vermutet wurde, sondern Boccardino Vecchio die Arbeit ausführte, zu den Umständen der Entstehung des Codex vgl. KAT. MATTHIAS CORVINUS 1982, S. 423, für die Zuschreibung vgl. GARZELLI 1985, Bd. 1, S. 342–343.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Philostrat: *Heroica* 8, 1, dazu die Ausgabe *On Heroes*, hrsg. von Jennifer K. Berenson MacLean und Ellen Bradshaw Aitken, Leiden 2003, S. 11.

¹¹⁰⁰ Filarete: *Trattato di architettura*, Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. Lat. VIII 2 (Ms. 2796). Filarete verfasste den *Trattato di architettura* unter Francesco Sforza in Mailand (1461–1464), der Autograf, welcher laut Vasari “tutto[o] storiato[o] di figure di sua mano” war, gilt als verloren, einige Kopien zeugen aber vom Charakter der Zeichnungen, besonders Florenz, Biblioteca Nazionale, ms. II. I. 140; zu den Illustrationen dort vgl. MARIA BELTRAMINI: *Le illustrazioni del Trattato d’architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna*, in: *Annali di architettura* 13 (2001), S. 25–52 und die Beiträge in *Arte lombarda* 155 (2009).

¹¹⁰¹ Vgl. etwa die ähnliche Spiegelung von Triumph- und Baubildern in der *Hesperis* und in *De maiestate*.

separat gestellten Säule erkennt man das Standbild des Königs mit Schild und Stab, wie man es auch in den Bildern der Kopien zum *Trattato di architettura* finden kann, die auf Filaretos eigene Zeichnungen rekurrieren.¹¹⁰²

Von den triumphalen Reiterbildern in den von Ludovico Sforza in Auftrag gegebenen Codices (Abb. 153 u. 155), die mit realisierten Einzügen in Verbindung standen, soll abschließend noch ein Bogen zu anderen Triumphbildern der Mailänder Herrscherfamilie geschlagen werden. Während der schillernden Hochzeit Costanzo Sforzas, der 1473 von seinem Vater Alessandro die Herrschaft über Pesaro übernahm, mit Camilla d’Aragona vom 26. bis 30. Mai 1475, zu der zahlreiche italienische Potentaten in die adriatische Küstenstadt eingeladen worden waren, fuhr unter anderem ein Festwagen auf, der den *Triumph der Fama* präsentierte. Eine im Besitz Federico da Montefeltros befindliche Handschrift gibt in Text und Bild das Aussehen dieses Wagens wieder (Abb. 177)¹¹⁰³: Ein fahrbares Postament nahm Putten auf, die Trompeten oder Lilien in ihren Händen hielten. Darüber erhoben sich auf einem weiteren Sockel drei sphinxartige Wesen, die mit ihren Schwänzen einen Erdglobus mit der Fama emporstemmten. Diese bläst ebenfalls in eine Trompete, mit dem sie den Ruhm des Brautpaares verkündet – ihre Wappen sind auf der Fahne an der Trompete zu sehen. Zwischen den Wesen haben dem begleitenden Text zufolge „drei nach der Antike sehr reich bewaffnete Männer“¹¹⁰⁴ Platz genommen, die als der frontal den Betrachter anblickende Alexander sowie Scipio und Caesar zu identifizieren sind. Die Frage, ob sich eher Scipio oder Caesar als Identifikationsfigur eignete, stellte sich für die Regenten und Festdekorateure im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts offenbar nicht mehr, da beide als Tugendvorbilder dienen und Herrschaftsansprüche unterstützen konnten. Bemerkenswert erscheint in diesem Licht der Umstand, dass Federico da Montefeltro im Jahr 1488 während der Hochzeitszeremonie seines Sohnes posthum in bester Gesellschaft auf einen Triumphwagen gesetzt wurde: Neben ihm fanden sich kostümierte Männer, die Scipio und Caesar darstellten.¹¹⁰⁵

Doch zurück zur Handschrift, bei der davon auszugehen ist, dass sie mit den Bildern zu panegyrischen, vor allem aber zu dokumentarischen Zwecken entstand. Das einmalige Ereignis sollte im Bild für alle Zeit festgehalten werden. Im Text heißt es über einen der Festwagen, er sei im Buch „sehr viel schöner gezeichnet, wie es kein Wort je wird beschreiben können.“¹¹⁰⁶ Ein fruchtbarer Wettbewerb zwischen Bildern und wörtlichen Beschreibungen war also durchaus intendiert.

Wie ein Triumphzug gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf spielerische Art umetikettiert werden konnte, zeigt das bereits angeführte Grammatiklehrbuch des jungen Massimiliano Sforza (Abb. 178).¹¹⁰⁷ Dort stellte Giovanni Pietro da Birago den fiktiven Triumph des gelehrten Jünglings dar, der auf einem zweirädrigen, von zwei Schimmeln gezogenen

¹¹⁰² Dort befinden sich an mehreren Stellen Figuren auf Säulen, Türmen, Giebeln und Triumphbögen, vgl. etwa der *Trattato di architettura*, Florenz, Biblioteca Nazionale, ms. II. I. 140, fol. 42r und 123r, das Frontispiz dieser Handschrift (fol. 1r) zeigt auch eine Bauszene.

¹¹⁰³ 1475 entstand bereits ein gedruckter Text mit einem Augenzeugenbericht der Ereignisse (London, British Library, I.A. 31753), kurze Zeit darauf wurde im Auftrag Costanzos der Codex mit 32 seitenfüllenden Illustrationen geschaffen: *L’ordine delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla d’Aragona*, Rom, BAV, Ms. Urb. Lat. 899, der *Triumph der Fama* auf fol. 119r. Aby Warburg stellte die Bilder für seinen Mnemosyne-Atlas zusammen, die Rekonstruktion bei MARTIN WARNKE: *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*, 3. Auflage, Berlin 2008, S. 62. Eine Rekonstruktion des Festes mit Reproduktionen aller Bilder des Codex liefert JANE BRIDGEMAN: *A Renaissance Wedding: The Celebrations at Pesaro for the Marriage of Costanzo Sforza & Camilla Marzano d’Aragona* (= *Studies in Medieval and Early Renaissance Art History*, Bd. 71), Turnhout 2013. Die Frage nach der Autorschaft der Bilder ist offen.

¹¹⁰⁴ Vgl. HELAS 1999, S. 215, Quelle LXXXII u. S. 147.

¹¹⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 144.

¹¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 215, Quelle LXXXII: „Et firmato questo Carro più bello assai, che non si puo scrivere.“

¹¹⁰⁷ Aelius Donatus: *Grammatica, Pseudo-Cato, Disticha. Praecepta moralia et grammaticae*, Biblioteca Trivulziana, Cod. 2167, fol. 29r, vgl. Kap. 4.3.5, dort zum Reiterbild des jungen Sforza in dieser Handschrift.

Wagen auf einem Thron sitzt und den Merkurstab als Zeichen seiner Bildung und Beredsamkeit mit sich führt. Ein Zwerg mit Trommel und Flöte, ein bellendes Hündchen, ein Standartenträger und zwei pausbäckige Trompeter geben der Szene ihr amüsant-narratives Gepräge. Von dem ursprünglich militärischen Triumph wurden einige Elemente – die weißen Pferde, der Thron, die Trompeter – übernommen und in einen völlig anderen Kontext überführt, der nun gleichsam auf die Früchte von Bildung und Tugend anspielt. Wieder nimmt das Bild fast die gesamte Buchseite für sich in Anspruch und dominiert den lediglich kommentierenden Spruch auf der fingierten Schriftrolle am unteren Blattrand, der von Massimiliano kindlicher Eroberung der Welt kündigt.¹¹⁰⁸

5.4 Triumph und Bild – ein Fazit

Triumphzugsbilder in der quattrocentesken Buchmalerei fügen sich im Verlauf des Jahrhunderts in eine zunehmend triumphaler werdende Bildsprache ein, die weitere Motive wie das Reiterbild und das Profilporträt umfasst. Sie stehen im Austausch mit tatsächlichen Triumphzügen, an die sie erinnern, nehmen jedoch eine ganz eigene, unter persuasiven Vorzeichen entwickelte Darstellungsform an. Im Grunde lassen sich drei Arten von Triumphzugsbildern unterscheiden: Sie können erstens als Dokumente die Funktion von Augenzeugenbildern übernehmen, die einen Zug möglichst genau festhalten. Gerade in den für ein städtisches Publikum angefertigten Chroniken – ein Beispiel ist die *Cronaca del Ferraiolo* (Abb. 70) – kamen solche oft skizzenhaft wirkenden Bilder zur Anwendung. Davon lassen sich zweitens die unter panegyrischen Prämissen entstandenen allegorischen Darstellungen unterscheiden, die unter Verwendung des Motivs ein Herrschaftsverständnis veranschaulichen, ohne auf einen konkreten Triumphzug zu rekurrieren. Der *carro trionfale* nimmt dann symbolische Züge an und muss keineswegs – wie der Triumph Ferrantes (Abb. 165) oder der Massimiliano Sforzas (Abb. 178) – militärisch konnotiert sein. Die meisten Darstellungen lassen sich aber einer dritten Kategorie zurechnen, die zwischen den Polen „Dokumentation“ und „Herrschaftsallegorie“ zu verorten ist. Ohne Zweifel soll über diese Bilder im Verbund mit dem Text, in dem der zurückliegende Triumphzug beschrieben oder – wie in Basinios *Hesperis* – überhöht dargestellt wird, in Erinnerung gerufen werden. Das Bild kann aber über visuelle Strategien eigenständige Aussagen kommunizieren, etwa durch Subordination, durch die Evokation antiker Züge oder durch anspielungsreiche Bezugnahmen mit anderen kleinteiligen Bildern auf den Buchseiten. Um die Evidenz der Bilder zu erhöhen, wurde die suggestive, präsenzsteigernde Frontalisierung des Triumphzuges erprobt. Der Leser ist dann nicht nur Augenzeuge eines vorbeifahrenden Zuges, sondern wird von anderer Seite – vom Herrscher selbst – beim Aufschlagen der Buchseite angesprochen.

Entscheidend für die Darstellungsform eines Triumphbildes ist der Text: Borso wurde in der panegyrischen *Tugendschrift* von den Kardinalstugenden vor seinem Wagen begleitet (Abb. 170), während Sigismondo der narrativen Struktur eines Epos entsprechend in drei ausgesprochen detaillierten zyklischen Bildern in Florenz einzieht (Abb. 28–30). Setzte sich der Codex nicht mit der Gegenwart auseinander, sondern gab eine Übersetzung oder Abschrift eines antiken Textes heraus, konnten Triumphbilder wie im Fall der für Ferrante angefertigten Xenophon-Handschrift (Abb. 165) oder des Budapester Philostrat (Abb. 175) aktuelle Kommentare geben und die als *exempla* im Text genannten Heroen auf einen zeitgenössischen Herrscher projizieren. Da sich die Bücher immer an ein humanistisch gebildetes, nicht allzu großes Publikum – der Herrscher, sein Gelehrtenzirkel und seine Gäste – wandten, kann man ein allgemeines Verständnis der quer durch Bild und Text laufenden Anspielungen voraussetzen.

¹¹⁰⁸ „El conte ha subiugato tutto el mondo / Pero triompha in quel carro iocondo.“

6. Zusammenfassung

Triumphdarstellungen und Reiterbilder haben sich in Auseinandersetzung mit den großen, publikumswirksamen Bildformen des Quattrocento – dem triumphalen Umzug und dem Reiterstandbild – herausgebildet, im Medium Buch aber erst ein eigenes rhetorisches Profil entwickelt. Grundlage dafür war das Zusammenspiel mit den begleitenden Texten. Gleiches gilt für das Porträtbildnis in Büchern (Abb. 3), das als weitere Bildform innerhalb des höfischen Buchverkehrs im 15. Jahrhundert hoch im Kurs stand, in dieser Arbeit aber nicht genauer analysiert werden konnte und Gegenstand einer zukünftigen Untersuchung sein wird. Auch das kleinformatige Porträt erhielt Anregung von außerhalb der Buchkunst: von der Medaille und den Profilporträts auf Tafelbildern. Allein diese kurze Zusammenstellung zeigt, wie unverzichtbar es für die kunsthistorische Forschung ist, die Buchmalerei mit anderen Bildformen zu messen und Interdependenzen freizulegen. Die Lücke, die durch das jahrelange „Übersehen“ dieser kleinformatigen Bilder in unserem Verständnis der Renaissancekunst Italiens entstanden ist, galt es mit dieser Arbeit zu schließen.

Auch die andere hier vorgestellte Bildgattung – das zeithistorische Bild *en miniature* – lässt sich mit den kunsttheoretischen Kategorien der Zeit (Naturnachahmung, Perspektive, Präsenz u. a.) fassen. Gerade der experimentelle Umgang mit Raum, Bewegung und Präsenz in den Bildern der *Hesperis*, die an einigen Stellen geradezu kinematografisch wirken, aber auch die Überblendung von Rittertum und Antike in den Reiterbildern verweisen auf die Buchmalerei als ein hochgradig innovatives Medium, das keineswegs als „Sammelbecken“ modischer oder bereits obsoletter Bildfindungen der großformatigen Kunstgattungen zu gelten hat. Im Gegenteil: Porträt, Reiterbild und Historienbild erlebten erst in den darauffolgenden Jahrhunderten ihre Hochkonjunktur, und die hier behandelten Bilder in Büchern waren an der frühen, unter humanistischen Prämissen fortschreitenden Entwicklung dieser Gattungen an vorderster Stelle beteiligt.

An diesem Punkt gilt es, den Faden der vorangestellten Zitate wieder aufzunehmen. Der Macht des geschriebenen Wortes, die Panormita in faszinierender Selbstbewunderung in seiner Schrift *De dictis et factis Alphonsi* hervorhebt, antworteten die Bilder, deren selbstverständliche Nähe zur Schriftkunst, wie sie der griechische Historiker Plutarch für die Antike umschreibt, im Laufe des Quattrocento wieder entdeckt wurde, wenn auch Humanisten wie Guarino in ambivalenter Haltung von der Superiorität ihres Metiers überzeugt blieben, ohne sich der Macht des Visuellen letztlich verschließen zu können.

In zehn Punkten lassen sich die Ergebnisse der Untersuchung zusammenfassen: Erstens verlief die Entwicklung politischer und historischer Bilder in Büchern unter den Vorzeichen eines *paragone* zu literarischen Texten, innerhalb dessen – zweitens – die *enargeia* als ästhetische Darstellungsform beider Medien eine tragende Rolle spielte. Durch die Wiederentdeckung und Rezeption der rhetorischen Traktate Ciceros und Quintilians zu Beginn des 15. Jahrhunderts konnte sich zunächst eine Bildlichkeit des Wortes herausbilden, zu der bald „reale“ Bilder in spannungsreiche Konkurrenz und Symbiose traten, wodurch beide Medien einen Bedeutungszuwachs erfahren haben. Dieser Trend war drittens vor allem an den Höfen von Mailand, Neapel, Urbino, Rimini und Ferrara feststellbar, wobei der letztgenannte Hof der Este durch das Wirken Guarinos und dem Einfluss des Griechentums als besonderes Kraftfeld auszumachen war. An diesen Höfen erfuhren seit ca. 1440 in humanistischen Kreisen Textgattungen wie das Epos, die Historiografie, der Fürstenspiegel und Elogen nach Maßgabe antiker Vorlagen neue Wertschätzung, für die kostbare Codices angefertigt und mit Bildern versehen wurden. Die wichtigsten Bildgattungen, die sich in diesem Prozess etablierten, waren, viertens, das Reiterbild, das historische „Augenzeugenbild“, die Triumphzugsdarstellung und das

Profilporträt. Fast immer war ein lebender Condottiere oder Herrscher auf diesen Bildern zu sehen.

Fünftens muss auf die Verwobenheit dieser kleinformatischen Bildgattungen mit anderen Kunstwerken aus Malerei und Skulptur, in besonderem Maße aber mit Medaillen, Münzen, Gemmen, Cassoni und den ephemeren Bildern der italienischen Festkultur verwiesen werden – allesamt mobile Bilder, die über beträchtliche Distanzen kommunizieren konnten. Wie den Bildern der Festumzüge wohnten vielen der Bilder in Büchern – sechstens – ein Vorführcharakter inne, der sich dem Leser beim Aufschlagen der Buchseite erschließt: Ein Herrscher oder eine Handlung wird unter Ausnutzung künstlerischer Illusionstechniken wie in der Rede eines Orators vorgeführt und zeigt sich als gegenwärtig. Mit der eigentümlichen Präsenz von Geschichte und Figur im Bild verknüpft sich siebentens der zunehmende Gebrauch des bebilderten Buchs als persuasives Propagandainstrument, hatte man an den Höfen doch die Evidenzerfahrung, die gerade aus Text-Bild-Kombinationen wie dem Buch hervorgeht, verstanden. Daher wundert es wenig, dass Bücher, achtens, als beliebte Geschenk- und Freundschaftsgaben fungierten, die Allianzen zu schmieden, Prestige zu mehren und Einflusssphären zu bewahren halfen. Das Buch wurde für die Belange des Nachruhmes neben dem Grabmal zu *dem* geeigneten Medium.

Neuntens ist die mit dem fortlaufenden 15. Jahrhundert stärker werdende Schlagkraft der Bilder anzumerken, die an Größe deutlich zunehmen und häufiger gleich zu Beginn eines Textes angesiedelt wurden, und zwar nicht mehr in der Initiale, sondern vor der ersten Textseite auf einem separaten Frontispiz. Der erste Eindruck, der sich beim Leser einstellt, ist also zunächst ein visueller. Zehntens und letztens haben die behandelten Bilder im langen Herbst des Mittelalters ihren Ursprung, von dem ausgehend sich an den italienischen Renaissancehöfen neue Bildformen entwickelten, die sich der Natur und der Antike immer selbstbewusster zu öffnen wagten. Von den neuen medialen Möglichkeiten, die der Buchdruck und die Entwicklung reproduzierbarer Illustrationstechniken am Ende des Jahrhunderts mit sich brachten, wurde die Buchmalerei in Italien gleichsam überrannt. An den Höfen der inszenierungshungrigen „Mediencondottieri“ erlebte sie ihre letzte Blütezeit.

Verzeichnis der untersuchten Handschriften

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana
BNF = Bibliothèque nationale de France, Paris

- Pietro Acciaiuolis: *Ariminensis descripta pugna*, BAV, Urb. Lat. 883.
- Agathias: *De bello Gothorum*, Berlin, Nationalbibliothek, cod. Lat. 52.
- Alessandro da Firenze: *Trionfo delle lodi di F. da Montefeltro*, Bib. Vat. Urb. Lat. 740.
- Arian: *De rebus gestis Alexandri Magni*, Rom, BAV, Urb. lat. 415.
- Aristoteles: *Etica*, Paris, BNF, cod. lat. 6310.
- Armorial de l'ordre de la Toison d'Or*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 4790 Rés.
- Basinio da Parma: *Hesperis*, Rimini, Biblioteca Gambalunghiana, ms. 67.
- Basinio da Parma: *Hesperis*, Bodleian Library, Ms. Can. Class. Lat. 81.
- Basinio da Parma: *Hesperis*, Paris, Bibliothèque d'Arsenal, Ms. 630.
- Basinio da Parma: *Hesperis*, BAV, Ms. Vat. Lat. 6043.
- Poggio Bracciolini: *Historia Florentina*, BAV, Urb. Lat. 491.
- Diomedes Carafa: *De regimine principum*, St. Petersburg, Eremitage, ms. O.R.N. 26.
- Diomedes Carafa: *De institutione vivendi*, Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parm. 1654.
- Caesar: *De bello gallico I–VII*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. 1569.
- Caesar: *De bello gallico*, London, British Library, inv. Harley 2683.
- Caesar: *Commentarii*, Rom, Biblioteca Casanatense, MS 453.
- Caesar: *Opera*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 34.
- Cicero: *Opera*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4.
- Chroniques de France*, BNF, Fr. 2643–2646.
- Andrea Contrario: *Reprehensio sive objurgatio in calumniatorem divini Platonis*, Paris, BNF, latin 12947.
- Antonio Cornazzano: *Commentariorum liber de vita et gesta Bartholomei Colei*, Bergamo, Bib. Com. Cat. 90.
- Quintus Curtius Rufus: *Historia di Alessandro magno tradotta in italiana*, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, CF 2.15.
- Angelo Decembrio: *De politia litteraria*, BAV, cod. lat. 1794.
- Aelius Donatus: *Grammatica, Pseudo-Cato, Disticha. Precepta moralia et grammaticae*, Biblioteca Trivulziana, Cod. 2167.
- Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. 831.
- Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Madrid, Biblioteca de l'Escorial, ms. Q I 7.

- Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. 9/5913.
- Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, BAV, cod. Urb. Lat. 496.
- Ferraiolo: *Cronaca*, New York, Pierpont Morgan Library, M 801.
- Filarete: *Trattato di architettura*, Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. Lat. VIII 2 (Ms. 2796).
- Filarete: *Trattato di architettura*, Codice Magliabechiani, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II-I 140.
- Gian Maria Filelfo: *Martias*, Rom, BAV, Urb. Lat. 702.
- Francesco Filelfo: *Satyrae*, Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 398–772.
- Francesco Filelfo: *In Rhetoricam ad Herennium commentaria* („Codice Sforza“), Turin, Biblioteca Reale, Varia 75.
- Flavius Josephus: *Antiquités judaïques*, Paris, BNF, fr. 247.
- Genealogia Estense*, Modena, Biblioteca Estense, MS. Alpha L, 5, 16 (Ital. 720).
- Genealogia Estense*, Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, fondo Vitt. Emanuele n. 293.
- Homer: *Opere*, Biblioteca Laurenziana Plut. 32.4.
- Homer: *Ilias*, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 32.1.
- Liber Jesus*, Biblioteca Trivulziana, Cod. n. 2163.
- L'ordine delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, BAV, Ms. Urb. Lat. 899.
- Giuniano Maio: *De maiestate*, Paris, BNF, ms. italien 1711.
- Giuniano Maio: *De priscorum proprietate verborum*, Paris, BNF, Rés. X. 132.
- Jean Mansel: *La Fleur des histoires*, Brüssel, Bib. Royale Albert I, Mss. 9231–9232.
- Giovanni Marcanova: *Collectio antiquitatum*, Modena, Biblioteca Estense, MS. Alpha L.5.15 (Lat. 992).
- Baldo Martorelli: *Grammatica*, Mailand, Biblioteca Trivulziana, cod. 786.
- Giorgio Merula: *Ennerationes Satyrarum Iuvenalis*, BAV, Ms. Urb. lat. 663.
- Antonio de' Minuti: *Vita di Muzio degli Attendoli Sforza*, Paris, BNF, Ms. ital. 372.
- Naldo Naldi: *Volaterrais*, Universitätsbibliothek Jena, Sag. Q. 1.
- Panormita: *De dictis et factis Alphonsi regis*, BAV, ms. Vat. Lat. 1565.
- Gaspere Pellegrino: *Historia Alphonsi primi regis*, Neapel, Biblioteca Nazionale, MS. C IX 22.
- Flavius Philostrate: *Heroica, Imagines, Vitae Sophistarum, Epistolae*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. lat. 417.
- Plutarch: *Vitae virorum illustrium*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, inv. Ms. S. XV. 1.
- Giovanni Pontano: *De principe*, Universitat de València, Biblioteca Històrica, ms. 833.
- Giovanni Pontano: *De principe*, Universitat de València, Biblioteca Històrica, ms. 52.

Porcellio de' Pandoni: *Feltria*, BAV, Urb. Lat. 373.

Claudius Ptolemäus: *Cosmografia*, BAV, Urb. Lat. 277.

Paulus Rossellus: *Descendentia Regum Siciliae*, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 394 Olim. 806.

Caton Sacco: *Semideus*, St. Petersburg, Nationalbibliothek, Lat. Q. v. XVII. 2.

Seneca: *De quaestionibus naturalibus, De remediis fortuitorum, Liber proverbiorum*, Paris, BNF, Ms. Latin 17842.

Giovanni Simonetta: *Commentarii rerum gestarum Francisci Sphortiae*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ed. rare 428.

Giovanni Simonetta: *La Sforziade*, British Library, G. 7251.

Giovanni Simonetta: *La Sforziade*, Paris, BNF, Vélins 724.

Giovanni Simonetta: *La Sforziade*, Warschau, Biblioteka Narodowa, Inc. F. 1347.

De Sphaera, Biblioteca Estense in Modena, Lat. 209.

Tito Vespasiano Strozzi: *Borsias*, Folger Shakespeare Library, Washington, V a 123.

Tito Vespasiano Strozzi: *Borsias*, Biblioteca Estense, Est. lat. 679.

Stundenbuch der Visconti, Florenz, Bib. Naz. Banca Rari 397.

Stundenbuch Alfonso d'Aragnas, Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms. I.B. 55.

Sueton: *Vitae imperatorum*, Paris, BNF, ms. italien 131.

Sueton: *Vitae imperatorum*, Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Ital. 153.

Sueton: *Vitae imperatorum*, Paris, BNF, Lat. 5814.

Titus Livius: *Ab urbe condita*, Paris, BNF, Ms. Lat. 14360.

Titus Livius: *Ab urbe condita*, Biblioteca Laurenziana, Plut. 47.35.

Thukydides: *De bello Peloponnesiaco*, Valencia, Biblioteca de Universitat, Històrica BH Ms. 379.

Gasparo Tribracho: *Divi ducis Borsii estensis triumphus*, Modena, Biblioteca Estense, MS. Alpha M, 7, 21 (Lat. 82).

Lorenzo Valla: *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, BAV, ms. Vat. Lat. 1565.

Roberto Valturio: *De re militari*, Modena, Biblioteca Estense, Cod. Lat. 447.

Roberto Valturio: *De re militari*, BAV, Urb. Lat. 281.

Vaticinia, Rom, Biblioteca Angelica, ms. 1146.

Vegetius: *De re militari*, Oxford, Bodleian Library, ms. Canon Class. Lat. 274.

Vergil: *Opera omnia*, Genua, Collezione Durazzo, ms. A. IV 3.

Vergil: *Opera omnia*, mit einem Kommentar des Servius, Valencia, Biblioteca general de la Universidad, ms. 780.

Vergil: *Opera omnia*, Paris, BNF, Ms. Lat. 7939.

Vergil: *Opera Omnia*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 492.

Ugolino Verino: *Carlias*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 838.

Weltchronik, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. 5.

Xenophon: *Kyrupädie*, Kupferstichkabinett Berlin, Ms. 78 C 24.

Xenophon: *Kyrupädie*, BAV, Ms. Urb. Lat. 410.

Xenophon: *Kyrupädie*, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 731. Olim. 741.

Xenophon: *Kyrupädie*, Lille, Bibliothèque Municipale, ms. 324.

Matteo Zupardo: *Alfonseis*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1570.

Literaturverzeichnis

1. Quellen

ALBERTI 1986

Leon Battista Alberti: *Della famiglia. Über das Hauswesen*, München 1986.

ALBERTI 1991a

Leon Battista Alberti: *De equo animante*, hrsg. von Antonio Videtta, Neapel 1991 (1981).

ALBERTI 1991b

Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria. Zehn Bücher über die Baukunst*, hrsg. und ins Deutsche übertragen von Max Theuer, Darmstadt 1991 (Leipzig und Wien 1912).

ALBERTI 1993

Leon Battista Alberti: *Momus oder vom Fürsten. Momus seu de principe*, hrsg. von Michaela Boenke (= Humanistische Bibliothek, hrsg. von Eckhard Keßler, Reihe II, Bd. 29), München 1993.

ALBERTI 2000

Leon Battista Alberti: *De pictura*, in: Leon Battista Alberti, *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000.

ALBERTI 2003

Leon Battista Alberti: *Intercenales*, hrsg. von Franco Bacchelli und Luca D’Ascia, Bologna 2003.

ALBERTI 2004

Leon Battista Alberti: *Vita*, hrsg. und eingeleitet von Christine Tauber, Frankfurt a. M. 2004.

APPIAN 1987–1989

Appian von Alexandria: *Römische Geschichte*, übersetzt und hrsg. von Otto Veh, Stuttgart 1987–1989.

ARISTOTELES 1995

Aristoteles: *Rhetorik*, hrsg. und übersetzt von Franz G. Sieveke, München 1995.

ARISTOTELES 2010

Aristoteles: *Poetik*, hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2010 (1994).

BASINIO 1794

Basinio da Parma: *Hesperis*, in: *Basinii Parmensis poetae opera praestantiora nunc primum edita et opportunis commentariis illustrata*, 2. Bde., Bd. 1, hrsg. von Lorenzo Drudi, Rimini 1794, S. 1–288.

BASINIO 2002

Basinio da Parma: *Meleagris*, hrsg. von Andreas Berger: *Die Meleagris des Basinio Basini. Einleitung, kritische Übersetzung, Kommentar* (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, Bd. 52), Trier 2002.

BASINIO 2021

Basinio da Parma: *Hesperis. Der italische Krieg*, hrsg. von Christian Peters (= Neue lateinische Bibliothek, Bd. 6), Heidelberg 2021.

BOCCACCIO 2000

Giovanni Boccaccio: *Amorosa Visione*, hrsg. von Vittore Branca, Mailand 2000.

BRACCIOLINI 2002

Poggio Bracciolini: *De vera nobilitate*, hrsg. von Davide Canfora, Rom 2002.

BROGLIO 1982

Gaspere Broglio: *Cronaca malatestiana*, hrsg. von Antonio G. Luciani, Rimini 1982.

CARAFI 1988

Diomedes Carafa: *Memoriali*, hrsg. von Franca Petrucci Nardelli, Rom 1988.

CASTIGLIONE 2008

Baldassare Castiglione: *Libro del Cortegiano*, unter Verwendung der Ausgabe *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, 3. Auflage, Berlin 2008.

CICERO 1969

Cicero: *Staatsreden*, Bd. 1, hrsg. von Helmut Kasten, Berlin 1969, S. 36–71.

CICERO 1989

Marcus Tullius Cicero: *Ad familiares. An seine Freunde*, hrsg. von Helmut Kasten, Zürich 1989.

CICERO 1991

Marcus Tullius Cicero: *De oratore*, unter Verwendung von Marcus Tullius Cicero: *De oratore – Über den Redner. Lateinisch/ Deutsch*, hrsg. u. übersetzt von Harald Merklin, 2. Auflage, Stuttgart 1991.

CHRYSOLORAS 1866

Manuel Chrysoloras: *Patrologiae cursus completus*, hrsg. von J.-P. Migne, Series Graeca, Bd. 46, Paris 1866.

CORNAZZANO 1990

Antonio Cornazzano: *Vita di Bartolomeo Colleoni*, hrsg. von Giuliana Crevatin, Rom 1990.

DECEMBRIO 1913

Pier Candido Decembrio: *Leben des Filippo Maria Visconti und Taten des Francesco Sforza* (= Das Zeitalter der Renaissance. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der italienischen Kultur, hrsg. von Marie Herzfeld, Bd. VII), übersetzt und eingeleitet von Philipp Funk, Jena 1913, S. 1–56.

DECEMBRIO 2002

Angelo Decembrio: *De politia litteraria*, hrsg. und kommentiert von Norbert Witten, München 2002.

DECEMBRIO 2019

Pier Candido Decembrio: *Annotatio rerum gestarum in vita illustrissimi Francisci Sfortiae quarti mediolanensis ducis*, in: *Lives of the Milanese Tyrants*, hrsg. von Gary Ianziti und Massimo Zaggia, Cambridge und London 2019, S. 150–248.

FACIO 1978

Bartolomeo Facio: *Invective in Laurentium Vallam*, hrsg. von Ennio I. Rao, Neapel 1978.

FACIO 2004

Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, hrsg. von Daniela Pietragalla, Alessandria 2004.

FERRAILOLO 1956

Ferraiolo: *Cronaca*, hrsg. von Riccardo Filangieri: *Una Cronaca Napolitana Figurata del Quattrocento*, Neapel 1956.

FERRARIENSIS 1936

Johannes Ferrariensis: *Excerpta ex annalium libris illustris familiae marchionum Estensium*, in: *Rerum italicarum scriptores*, hrsg. von L. A. Muratori, Bd. 20/2, Bologna 1936, S. 3–5.

FILELFO 1978

Giovanni Mario Filelfo: *Amyris*, hrsg. von Aldo Manetti, Bologna 1978.

FILELFO 2009

Francesco Filelfo: *Odes*, hrsg. von Diana Robin, Cambridge 2009.

FILELFO 2013

Francesco Filelfo: *Sphortias*, in: *Francesco Filelfo. Sphortias, Noctes Neolatinae*, hrsg. von Jeroen de Keyser, Hildesheim u. a. 2013.

FILELFO 2015

Francesco Filelfo: *Sphortias*, in: *Francesco Filelfo and Francesco Sforza: Critical edition of Filelfo's Sphortias, De Genuensium deditone, Oratio parentalis, and his polemical exchange with Galeotto Marzio*, hrsg. von Jeroen de Keyser, Hildesheim u. a. 2015.

FOURNIVAL 2009

Richard de Fournival: *Le Bestiaire d'Amour et la Responce du Bestiaire*, hrsg. von Gabriel Bianciotto, Paris 2009.

GUARINO 1915–1920

Guarino da Verona: *Epistolario*, hrsg. von Remigio Sabbadini, 3 Bde., Venedig 1915–1920.

GUARINO 1991

Guarino: *De historiae conscribendae praeceptis libellus*, in: REGOLIOSI 1991, S. 28–37.

HOMER 1994

Homer: *Ilias*, griechisch-deutsch, in einer Übertragung von Hans Rupé, München und Zürich 1994.

LANDINO 1927

Cristoforo Landino: *Camaldolensische Gespräche* (= Das Zeitalter der Renaissance. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der Italienischen Kultur, hrsg. von Marie Herzfeld, 2. Serie, Band VII), Jena 1927.

LEONARDO 2011

Leonardo da Vinci: *Schriften zur Malerei und sämtliche Gemälde*, hrsg. von André Chastel, München 2011 (franz. Paris 1987).

LUKIAN 1965

Lukian: *De historia conscribenda. Wie man Geschichte schreiben soll*, hrsg. und übersetzt von Helene Homeyer, München 1965.

MACHIAVELLI 1993

Niccolò Machiavelli: *Il principe. Der Fürst*, hrsg. und übersetzt von Philipp Rippel, Stuttgart 1993.

MAIO 1956

Iuniano Maio: *De maiestate*, hrsg. und eingeleitet von Franco Gaeta, Bologna 1956.

MANETTI 1976

Antonio Manetti: *Vita di Filippo Brunelleschi*, hrsg. von Domenico De Robertis, mit einer Einführung und Kommentaren von Giuliano Tanturli, Mailand 1976.

MINUTI 1869

Antonio Minuti: *Vita di Muzio Attendolo Sforza*, hrsg. von Giulio Porro Lamberthengi, Turin 1869.

NALDI 1974

Naldo Naldi: *Volaterrais*, in: Naldi Naldii Florentini Bucolica, Volaterrais, Hastiludium, Carmina varia, hrsg. von W. Leonard Grant, Florenz 1974, S. 61–115.

PALTRONI 1966

Pierantonio Paltroni: *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico Duca d'Urbino*, hrsg. von Walter Tommasoli, Urbino 1966.

PANORMITA 1912

Panormita: *De dictis et factis Alphonsi regis*, in: Alfonso I. und Ferrante I. von Neapel. Schriften von Antonio Beccadelli, Tristano Caracciolo, Camillo Porzio, hrsg. von Hermann Hefele, Jena 1912, S. 17–97.

PELLEGRINO 2007

Gaspere Pellegrino: *Historia Alphonsi primi regis*, hrsg. von Fulvio Delle Donne, Florenz 2007.

PETRARCA 1996

Francesco Petrarca: *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, hrsg. von Vinicio Pacca und Laura Paolino, Mailand 1996.

PETRARCA 2004

Francesco Petrarca: *Das einsame Leben*, hrsg. und eingeleitet von Franz Josef Wetz, Stuttgart 2004.

PETRARCA 2007

Francesco Petrarca: *Africa*, Lateinisch – Deutsch, hrsg. und übersetzt von Bernhard Huss und Gerhard Regn, Mainz 2007.

PHILOSTRAT 2003

Philostrat: *Heroica (On Heroes)*, hrsg. von Jennifer K. Berenson MacLean und Ellen Bradshaw Aitken, Leiden 2003.

PICCOLOMINI 1571

Enea Sylvio Piccolominis: *Somnium de fortuna*, in: Ders., *Opera omnia*, Basel 1571, S. 611–616.

PLATON 1991

Platon: *Timaios, Kritias* (Platon. Sämtliche Werke in zehn Bänden, hrsg. von Karlheinz Hülsler, übersetzt von Friedrich Schleiermacher), Frankfurt a. M. 1991.

PLATON 1998

Platon: *Politeia*, unter Verwendung der Ausgabe *Der Staat*, hrsg. von Otto Apelt, Hamburg 1998.

PLATON 2003

Platon: *Nomoi*, unter Verwendung der Werkausgabe, IX 2, hrsg. von Ernst Heitsch und Klaus Schöpsdau, Göttingen 2003.

PLUTARCH 1948

Plutarch: *De gloria Atheniensium*, nach der Übersetzung von Bruno Snell: *Plutarch. Von der Ruhe des Gemütes und andere philosophische Schriften*, Zürich 1948.

PLUTARCH 1954

Plutarch: *Große Griechen und Römer*, übersetzt von Konrat Ziegler, 6 Bde., Zürich 1954.

PLUTARCH 1991

Plutarch: *Von großen Griechen und Römern. Fünf Doppelbiografien*, übersetzt von Konrat Ziegler, Zürich und München 1991.

PONTANO 1533

Giovanni Pontano: *De bello Neapolitano*, in: Georgii Agricolae: *De mensuris & ponderibus*, Basel 1533.

PONTANO 1984

Giovanni Pontano: *Actius*, in: *Dialoge* (= Humanistische Bibliothek. Texte und Abhandlungen, hrsg. von Ernesto Grassi und Eckhard Kessler, Bd. II, 15), München 1984, S. 279–511.

PONTANO 2003

Giovanni Pontano: *De Principe* (= Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua, Bd. 22), hrsg. und eingeleitet von Guido M. Cappelli, Rom 2003.

PONTANO 2007

Giovanni Pontano: *De magnificentia*, in: *Ethik des Nützlichen: Texte zur Moralphilosophie im italienischen Humanismus*, hrsg. von Sabrina Ebbersmeyer, Paderborn 2007, S. 282–339.

QUINTILIAN 1995

Marcus Fabius Quintilian: *Institutio oratoria*, unter Verwendung der Ausgabe *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2. Bde, 3. Auflage, Darmstadt 1995.

RUCELLAI 2011

Bernardo Rucellai: *De bello Italico*, hrsg. von Donatella Coppini, Florenz 2011.

SACCO 2001

Catone Sacco: *Il Semideus*, hrsg. von Paolo Rosso (= Quaderni di Studi Senesi, Bd. 95), Mailand 2001.

SAVONAROLA 1902

Michele Savonarola: *Libellus de magnificis ornamentis Regie Civitatis Padue*, hg. von Arnaldo Segarizzi (= *Rerum italicarum scriptores*, Bd. 24, 15), Città di Castello 1902.

SIMONETTA 1932

Giovanni Simonetta: *Rerum gestarum Francisci Sfortiae commentarii* (= Raccolta degli Storici Italiani, hrsg. von L. A. Muratori, Bd. 21/2), Bologna 1932.

STROZZI 1977

Tito Vespasiano Strozzi: *Borsias*, unter Verwendung der Edition *Die Borsias des Tito Strozzi. Ein lateinisches Epos der Renaissance*, hrsg. und kommentiert von Walther Ludwig, München 1977.

TITUS LIVIUS

Titus Livius: *Ab urbe condita. Römische Geschichte*, Lateinisch – Deutsch, übersetzt und hrsg. von Robert Feger, Stuttgart 1981–1993.

VALLA 1962

Lorenzo Valla: *Recriminatio in Facium*, in: Opera omnia, hrsg. von Eugenio Garin, Turin 1962 (Basel 1540), S. 460–632.

VALLA 1973

Lorenzo Valla: *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, hrsg. von Ottavio Besomi (= Thesaurus Mundi, Bd. 10), Padua 1973.

VASARI 1878

Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Bd. 2, Florenz 1878.

VESPASIANO DA BISTICCI 1995

Vaspasiano da Bisticci: *Grosse Männer und Frauen der Renaissance. Achtunddreißig biographische Porträts*, ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Bernd Roeck, München 1995.

VEGETIUS 1996

Vegetius: *Epitome of Military Science*, hrsg. von N. P. Milner, Liverpool 1996.

VEGETIUS 2004

Vegetius: *Epitoma rei militaris*, hrsg. von Michael D. Reeve, Oxford 2004.

VERGIL 1994

Vergil: *Aeneis*, hrsg. und übersetzt von Johannes Götte, Zürich 1994.

VERINO 1995

Ugolino Verino: *Carlias. Ein Epos des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Nikolaus Thurn, München 1995.

XENOPHON 1987

Xenophon: *Memorabilia*, unter Verwendung der Ausgabe Xenophon: *Erinnerungen an Sokrates*, hrsg. von Peter Jaerisch, 4. Auflage, München und Zürich 1987.

XENOPHON 1992

Xenophon: *Kyrupädie. Die Erziehung des Kyros*, Griechisch – Deutsch, hrsg. und übersetzt von Rainer Nickel, München 1992.

2. Lexika

DBI = Dizionario biografico degli italiani, z. Zt. 78 Bde., Rom 1960–2013.

Encyclopedia of the Renaissance, hrsg. von Paul F. Grendler, 6 Bde., New York 1999.

Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art, hrsg. von Jane Turner, 2. Bde., London 2000.

Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX–XVI, hrsg. von Milvia Bollati, Mailand 2004.

3. Bibliografie

ABBAMONTE 2011a

Giancarlo Abbamonte: *La battaglia nel Rinascimento meridionale: Moduli narrativi tra parole e immagini*, hrsg. von Giancarlo Abbamonte a. u., Rom 2011.

ABBAMONTE 2011b

Giancarlo Abbamonte: *Considerazioni sulla presenza die modelli classici nella narrazione storica di Bartolomeo Facio*, in: *Reti Medievali Rivista* 12/1 (2011), S. 107–130.

AFFÒ 1794

Ireneo P. Affò: *Notizie intorno la vita e le opere di Basino Basini*, in: *Basinii Parmensis poetae, Opera praestantiora*, hrsg. von L. Drudi, Bd. 2, Rimini 1794, S. 1–42.

ALBANESE/PONTARI 2003

Gabriella Albanese / Paolo Pontari: *„De pictoribus atque sculptoribus qui hac aetate nostra claruerunt“: Alle origini della biografia artistica rinascimentale: gli storici dell’umanesimo*, in: *Letteratura & Arte* 1 (2003), S. 59–110.

ALEXANDER 1994

Jonathan J. G. Alexander: *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illustration 1450–1550*, London und New York 1994.

ALEXANDER 2016a

Jonathan J. G. Alexander: *The Painted Book in Renaissance Italy 1450–1600*, London und New Haven 2016.

ALEXANDER 2016b

Jonathan J. G. Alexander: *Scribes and Illuminators in Italian Illuminated Manuscripts: Cooperation and Overlaps*, in: *Palaeography, Manuscript Illumination and Humanism in Renaissance Italy*, hrsg. von Robert Black, Jill Kraye und Laura Nuvoloni, London 2016, S. 281–296.

ALISIO/BERTELLI/PINELLI 2006

Giancarlo Alisio / Sergio Bertelli / Antonio Pinelli: *Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d’Aragona*, Modena 2006.

ALLMAND 2011

CHRISTOPHER ALLMAND: *The De Re Militari of Vegetius: The Reception, Transmission and Legacy of a Roman Text in the Middle Ages*, Cambridge 2011.

AMBERGER 2003

Annelies Amberger: *Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus* (= Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli, hrsg. von Max Seidel, Band 3), München 2003 (Dissertation).

AMES-LEWIS 1995

Francis Ames-Lewis: *The Early Medici and their Artists*, London 1995.

AMES-LEWIS 2000

Francis Ames-Lewis: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven und London 2000.

ARASSE 2002

Daniel Arasse: *Leonardo da Vinci*, Köln 2002 (Paris 1997).

ARNULF 2004

Arwed Arnulf: *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München und Berlin 2004 (Habil. Berlin 1998).

ARONBERG LAVIN 1984

Marilyn Aronberg Lavin: *Piero della Francesca a Rimini. L’affresco nel Tempio Malatestiano*, Rimini 1984.

ASSMANN 1992

Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und kulturelle Identität in den frühen Hochkulturen*, München 1992.

ASSMANN 2011

Aleida und Jan Assmann: *Kultur als Schrift und Gedächtnis*, in: Kultur. Theorien der Gegenwart, hrsg. von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg, Wiesbaden 2011, S. 541–546.

AVENARIUS 1956

Gert Avenarius: *Lukians Schrift zur Geschichtsschreibung*, Meisenheim und Glan 1956.

AVRIL 1984

François Avril: *Dix siècles d'enluminure italienne (Vie–XVIIe siècles)*, Ausst.-Kat. Paris 1984.

BAKER 2009

Patrick Lewis Baker: *Illustrious men: Italian Renaissance humanists on humanism*, Massachusetts 2009.

BARBIERI 2003

Andrea Barbieri: *Pisanello e la miniatura a Ferrara*, in: Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi (2003), S. 1–10.

BARON 1966

Hans Baron: *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton 1966.

BARONE 1885

NICOLA BARONE: *Le Cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 [1489] al 1504*, in: Archivio storico per le province napoletane 10 (1885), S. 1–47.

BARRETO 2004

Joana Barreto: *La porte en bronze du Castelnuovo de Naples: naissance de la chronique monumentale*, in: Histoire de l'art 54 (Juni 2004), S. 123–138.

BARRETO 2007

Joana Barreto: *Le roi comme exemplum: le De Maiestate de Giuniano Maio entre histoire et rhétorique*, in: Visible et Lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image, hrsg. von Ders. u. a., Kolloquium in Paris (29. bis 30. April 2006), Paris 2007, S. 213–238.

BARRETO 2013

Joana Barreto: *La majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Rom 2013.

BARRETO 2020

Joana Barreto: *Virgile, source artistique et scientifique 'locale' dans la Naples aragonaise*, in: Nature and the arts in early modern Naples, hrsg. von Frank Fehrenbach und Joris van Gastel, Berlin und Boston 2020, S. 7–24.

BATTAGLINI 1794

Conte Angelo Battaglini: *Della corte letteraria di Sigismondo Pandolfo Malatesta Signor di Rimini*, in: Basinii Parmensis poetae, Opera praestantiora, hrsg. von L. Drudi, Bd. 2, Rimini 1794, S. 43–255.

BAUER-EBERHARDT 1997

Ulrike Bauer-Eberhardt: *Zur ferraresischen Buchmalerei unter Borso d'Este: Taddeo Crivelli, Giorgio d'Alemagna, Leonardo Bellini und Franco di Russi*, in: Pantheon 55 (1997), S. 32–45.

BAUER-EBERHARDT 2019

Ulrike Bauer-Eberhardt: *Ripetere o modificare? Le illustrazioni del "De re militari" di Roberto Valturio*, in: Rivista di storia della miniatura 23 (2019), S. 55–62.

BAUSI 1997

Francesco Bausi: *L'epica tra latino e volgare*, in: La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: Politica, Economia, Cultura, Arte, Pisa 1997, S. 357–373.

BAXANDALL 1963

Michael Baxandall: *A Dialog on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII*, in: JWCi 26 (1963), S. 304–326.

BAXANDALL 1964

Michael Baxandall: *Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus*, in: JWCi 27 (1964), S. 90–107.

BAXANDALL 1965

Michael Baxandall: *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*, in: JWCi 28 (1965), S. 183–204.

BAXANDALL 1971

Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971.

BEARD 2007

Mary Beard: *The Roman Triumph*, Cambridge und London 2007.

BECKER 1995

Andrew Sprague Becker: *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham 1995.

BELL 2015

Peter Bell: *Getrennte Brüder und antike Ahnen. Repräsentation der Griechen in der italienischen Kunst zur Zeit der Kirchenunion, 1438–72*, Marburg 2015 (Diss. 2011).

BELLOSI 2002

Luciano Bellosi (Hrsg.): *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti* (= Storia delle signorie dei Malatesti, Bd. 13), Rimini 2002.

BELTING/BLUME 1989

Hans Belting / Dieter Blume (Hrsg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989.

BELTRAMINI 1998

Maria Beltramini: *Francesco Filelfo ed il Filarete: nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto della Milano sforzesca*, in: Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario, hrsg. von Paola Barocchi, Pisa 1998, S. 119–125.

BELTRAMINI 2001

Maria Beltramini: *Le illustrazioni del Trattato d'architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna*, in: Annali di architettura 13 (2001), S. 25–52.

BENEDIKTSON 2000

Thomas D. Benediktson: *Literature and the visual arts in ancient Greece and Rome*, Oklahoma 2000.

BENTLEY 1987

Jerry H. Bentley: *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton 1987.

BERGEMANN 1900

Johannes Bergemann: *Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich*, Mainz 1990 (Diss. München 1987).

BERGER 2002

Andreas Berger: *Die Meleagris des Basinio Basini. Einleitung, kritische Übersetzung, Kommentar* (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, Bd. 52), Trier 2002.

BERGSTEIN 2002

Mary Bergstein: *Donatello's Gattamelata and its Humanistic Audience*, in: Renaissance Quarterly 55/3 (2002), S. 833–868.

BERNARD 1991

Giovanna Giacobello Bernard (Hrsg.): *Biblioteca Reale Torino*, Florenz 1991.

BERNARDO 1962

Aldo S. Bernardo: *Petrarch, Scipio and the Africa: The Birth of Humanism Dream*, Baltimore 1962.

BERNARDONI 2007

Andrea Bernardoni: *Leonardo e il monumento equestre a Francesco Sforza*, Florenz 2007.

BERTONI 1921

Giulio Bertoni: *Guarino da Verona fra letterari e cortigiani a Ferrara (1429–1460)*, Genf 1921.

BERTOZZI 2009

Marco Bertozzi: *L'autunno di Schifanoia: Il mito di Vulcano nel mese di settembre*, in: *Gli dei a corte: Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, hrsg. von Gianni Venturi und Francesca Cappelletti, Florenz 2009, S. 71–84.

BEUING 2010

Raphael Beuing: *Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria*, Münster 2010 (Diss. 2007).

BEYER 2000

Andreas Beyer: *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance* (= *Kunstwissenschaftliche Studien*, Bd. 84), Berlin 2000.

BEYER 2002

Andreas Beyer: *Dynastien, Eklektiker und Auftraggeber. Neapel und der Norden*, in: *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden*, hrsg. von Till-Holger Borchert, Stuttgart 2002, S. 118–127.

BIANCA 1999

Concetta Bianca: *Teodoro Gaza*, in: *DBI* 52 (1999), S. 737–746.

BIANCALE 1907

Michele Biancale: *Le Porte di Bronzo di Castelnuovo in Napoli*, in: *L'Arte* 10 (1907), S. 423–435.

BIASIORI 2017

Lucio Biasiori: *Nello scrittoio di Machiavelli: il principe e la Ciropedia di Senofonte*, Rom 2017.

BINDING 2001

Günther Binding: *Der mittelalterliche Baubetrieb in zeitgenössischen Abbildungen*, Darmstadt 2001.

BIONDO 1982

Albano Biondi: *Angelo Decembrio e la cultura del principe*, in: *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, hrsg. von Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, 3 Bde., Bd. 2, Rom 1982, S. 637–657.

BLUME 2000

Dieter Blume: *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000.

BLUME 2010

Dieter Blume: *Schiffe und Bilder in der Wissenskultur des 15. Jahrhunderts*, in: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hrsg. von Hannah Baader und Gerhard Wolf, Zürich 2010, S. 295–316.

BLUMENBERG 1979

Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1979.

BLUMENBERG 1986

Hans Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, in: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, 2. Auflage, Stuttgart 1986, S. 104–136.

BLUMENBERG 2007

Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Frankfurt am Main 2007.

BOCK 2001

Nicolas Bock: *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: Der Bildhauer Antonio Baboccio*, München 2001 (Diss. Heidelberg 1997).

- BOCK 2008
 Nicolas Bock: *Patronage, Standards and Transfert Culturel: Naples between Art History and Social Science Theory*, in: *Art History* 31/4 (2008), S. 574–597.
- BOEHM 1969
 Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit* (= Heidelberger Forschungen, hrsg. von Hans-Georg Gadamer u. a., Bd. 13), Heidelberg 1969.
- BOEHM 1985
 Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985 (Habil. Heidelberg 1974).
- BOEHM 1994
 Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994.
- BOEHM 2001
 Gottfried Boehm: *Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor*, in: *Homo pictor*, hrsg. von Ders. (= Colloquium Rauricum Band 7), München und Leipzig 2001, S. 3–13.
- BOEHM 2007
 Gottfried Boehm: *Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst*, in: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, hrsg. von Ders., Berlin 2007, S. 243–267.
- BOEHM 2008
 Gottfried Boehm: *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz*, in: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, hrsg. von Ders., Birgit Mersmann, Christian Spies, München 2008, S. 15–43.
- BOEHM/EGENHOFER/SPIES 2010
 Gottfried Boehm / Sebastian Egenhofer / Christian Spies (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Basel und Paderborn 2010.
- BÖHME 2007a
 Hartmut Böhme: *Bildevidenz, Augentäuschung und Zeugenschaft in der Wissenschaft des Unsichtbaren im 17. Jahrhundert*, in: *Dissimulazione onesta oder die ehrliche Verstellung: von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat*, Martin Warnke zu Ehren, hrsg. von Horst Bredekamp u. a., Hamburg 2007, S. 13–42.
- BÖHME 2007b
 Hartmut Böhme: *Das reflexive Bild: Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst*, in: *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich, Berlin 2007, S. 331–365.
- BOLOGNA 1983
 Giulia Bologna (Hrsg.): *Milano e gli Sforza: Gian Galeazzo Maria e Ludovico il Moro (1476–1499)*, Mailand 1983.
- BONFADINI 1999
 Paola Bonfadini: *“Iohannes Petrus de Birago aminiavit”*: *Il recupero dell’antico nella produzione giovanile di Giovan Pietro Birago*, in: *La tradizione classica nella miniatura europea*, Tagungsband Urbino 1998, hrsg. von Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Florenz 1999, S. 135–142.
- BORCHHARDT-BIRBAUMER 2003
 Brigitte Borchhardt-Birbaumer: *Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes*, Wien u. a. 2003.
- BORTOLOTTI 2000
 Luca Bortolotti: *Giovanni di Bartolo Bittino, detto Giovanni da Fano*, in: *DBI* 55 (2000), S. 704–705.
- BOTLEY 2004
 Paul Botley: *Giannozzo Manetti, Alfonso of Aragon and Pompey the Great: a Crusading Document of 1455*, in: *JWCI* 67 (2004), S. 129–156.

BRASSAT 1992

Wolfgang Brassat: *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992 (Diss. Marburg 1989).

BRASSAT 2004

Wolfgang Brassat (Hrsg.): *Bild-Rhetorik* (= Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 24), Tübingen 2004.

BRASSAT 2007

Wolfgang Brassat: *Rhetorische Merkmale und Verfahren in Darstellungen der Grablegung Christi von Mantegna, Raffael, Pontormo und Caravaggio. Zur Analogisierung und Ausdifferenzierung von Rhetorik und Malerei in der Frühen Neuzeit*, in: KNAPE 2007, S. 285–346.

BREDEKAMP 2010

Horst Bredekamp: *Theorie des Bildaktes. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Frankfurt am Main 2010.

BREMENKAMP 2019

Adrian Bredekamp: *Renaissance made in Naples: Alfonso of Aragon as role model to Federico da Montefeltro*, in: *New Research on Art in Fifteenth-Century Naples*, hrsg. von Adrian Bredekamp und Sarah K. Kozłowski, Pisa 2019, S. 11–34.

BRIDGEMAN 2013

Jane Bridgeman: *A Renaissance Wedding: The Celebrations at Pesaro for the Marriage of Costanzo Sforza & Camilla Marzano d'Aragona* (= *Studies in Medieval and Early Renaissance Art History*, Bd. 71), Turnhout 2013.

BRINK 2000

Claudia Brink: *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 91), München und Berlin 2000.

BROWN 1981

Virginia Brown: *Portraits of Julius Caesar in Latin Manuscripts of the Commentaries*, in: *Viator* 12 (1981), S. 319–353.

BRUHN 2009

Matthias Bruhn: *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*, Berlin 2009.

BUCK 1976

August Bück: *Die Rezeption der Antike in der romanischen Literatur der Renaissance* (= *Grundlagen der Romanistik*, Bd. 8), Berlin 1976.

BURCKHARDT 1960

Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Stuttgart 1960 (1860).

CACCIAPUOTI 1997

Fabiana Cacciapuoti: *Il testo e l'immagine: frammenti di un discorso umanistico*, in: *Libri a Corte: Testi e immagini nella Napoli aragonese*, Neapel 1997, S. 55–64.

CAGLIOTI 1994

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 (1456–61 circa)*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38 (1994), S. 183–217.

CAGLIOTI 2003

Francesco Caglioti: *Donatello, Horse's Head*, in: *The Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, Ausst.-Kat. Athen 2003–2004, hrsg. von Mina Gregori, Mailand 2003, S. 198–200.

CAMPANA 1928

Augusto Campana: *Una ignota opera di Matteo de' Pasti e la sua missione in Turchia*, in: *Ariminum I* (1928), S. 106–108.

CAMPANA 1970

AUGUSTO CAMPANA: *Basinio da Parma*, in: *DBI* 7 (1970), S. 89–98.

CAMPBELL 1998

Stephan J. Campbell: *Cosmè Tura of Ferrara: Style, Politics and the Renaissance City, 1450–1495*, New Haven und London 1998.

CANFORA 2001

Davide Canfora: *La Controversia di Poggio Bracciolini e Guarino Veronese su Cesare e Scipione*, Florenz 2001.

CANFORA 2005

DAVIDE CANFORA: *Culture and Power in Naples 1450 to 1650*, in: *Princes and Princely Culture*, Bd. 2, hrsg. von Martin Gosman u. a., Leiden und Boston 2005, S. 79–96.

CAPASSO 1877

Bartolomeo Capasso: *Le fonti della storia delle provincie napoletane dal 568–1500*, in: *Archivio storico per le provincie Napoletane* 2 (1877), S. 1–48.

CARANDENTE 1963

Giovanni Carandente: *I Trionfi nel Primo Rinascimento*, Turin 1963.

CARNEVALI 1995

Lorenzo Carnevali: *La Feltria di Porcelio Pandoni: preliminari per una edizione critica*, in: *Studi Umanistici Piceni* 15 (1995), S. 31–35.

CARRUTHERS 1990

Mary Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990.

CASCIÙ 1999

Stefano Casciù: *Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna: Le Arti Minori*, Montepulciano 1999.

CAVALLO 1994

Guglielmo Cavallo (Hrsg.): *I luoghi della memoria. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, Rom 1994.

CAZELLES/RATHOFER 1988

Raymond Cazelles / Johannes Rathofer: *Das Stundenbuch des Duc de Berry Les Très Riches Heures*, München 1988.

CELATI 2019

Marta Celati: *La virtù e la storia: il principe nel De maiestate di Giuniano Maio*, in: *Archivum mentis* 8 (2019), S. 71–102.

CELENZA 2004

Christopher S. Celenza: *Creating Canons in Fifteenth Century Ferrara: Angelo Decembrio's De politia litteraria* 1.10, in: *Renaissance Quarterly* 57 (2004), S. 43–98.

CHAMBERS 2007

D. S. Chambers: *A Condottiere and his Books: Gianfrancesco Gonzaga (1446–96)*, in: *JWCI* 70 (2007), S. 33–98.

CHAVARRIA 2005

Elisa Novi Chavarría: *I rinascimenti napoletani*, in: *Il Rinascimento Italiano e l'Europa. Storia e storiografia*, hrsg. von Giovanni Luigi Fontana und Luca Molà, Vicenza 2005, S. 249–264.

CHELES 1989

LUCIANO CHELES: *L'immagine del Principe tra informalità e ostentazione*, in: *Atlante di Schifanoia*, hrsg. von Ranieri Varese, Modena 1989, S. 57–63.

CHELES 1991

Luciano Cheles: *Il ritratto di corte a Ferrara e nelle altre corti centro-settentrionali*, in: *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, hrsg. von Alessandra Mottola Molino und Mauro Natale, Mailand 1991, S. 13–24.

CHINN 2015

Christopher Chinn: *Intertext, Metapoetry and Visuality in the Achilleid*, in: Brill's Companion to Statius, hrsg. von William J. Dominik u. a., Leiden und Boston 2015.

CIERI VIA 1989

Claudia Cieri Via: *I trionfi, il mito e l'amore: la fascia superiore dei Mesi negli affreschi di Palazzo Schifanoia*, in: Atlante di Schifanoia, hrsg. von Ranieri Varese, Modena 1989, S. 37–55.

CIERI VIA 2007

Claudia Cieri Via: *Riflessioni ekphrastiche nel 'De pictura' di Leon Battista Alberti*, in: Leon Battista Alberti: Teorico delle arti e gli impegni civili del 'De re aedificatoria', hrsg. von Arturo Calzona u.a., Florenz 2007, S. 275–285.

CIPRIANI 1998

Giovanni Cipriani (Hrsg.): *Biblioteche Riccardiana e Moreniana in Palazzo Medici Riccardi*, Fiesole 1998.

CLARK 2018

Leah R. Clark: *Collecting Art in the Italian Renaissance Courts. Objects and Exchanges*, Cambridge 2018.

CLARK 2019

Leah R. Clark: *Objects of exchange: Diplomatic Entanglements in Fifteenth-Century Naples*, in: New Research on Art in Fifteenth-Century Naples, hrsg. von Adrian Bremenkamp und Sarah K. Kozlowski, Pisa 2019, S. 129–154.

CLOUGH 1973

Cecil H. Clough: *Federigo da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468–1482*, in: JWCI 36 (1973), S. 129–144.

COCHRANE 1981

Eric Cochrane: *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago und London 1981.

CONNELL 2012

William J. Connell: *Italian Renaissance Historical Writing*, in: The Oxford History of Historical Writing, hrsg. von Daniel Woolf, Bd. 3: 1400–1800, Oxford 2012, S. 347–363.

COPPINI 1996

Donatella Coppini: *Basinio e Sigismondo: Committenza collaborativa e snaturamento epico dell'elegia*, in: Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca, hrsg. von Claudia Cieri Via, Venedig 1996, S. 449–467.

COPPINI 2006

Donatella Coppini: *Alla corte di Sigismondo Malatesta per la tradizione manoscritta di Basinio da Parma*, in: Filologia mediolatina 13 (2006), S. 241–303.

COPPINI 2018

Donatella Coppini: *L'epica al servizio di Sigismondo. Greci e Latini nell'Hesperis di Basinio da Parma*, in: Gli antichi alla corte dei Malatesta, hrsg. von Federicomaria Muccioli und Francesca Cenerini, Mailand 2018, S. 311–332.

CORDARO 1992

Michele Cordaro (Hrsg.): *Mantegna. La Camera degli Sposi*, Mailand 1992.

CORDELLIER 1996

Dominique Cordellier (Hrsg.): *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris 1996.

COURCELLE 1985

PIERRE U. JEANNE COURCELLE: *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide. Les manuscrits illustrés de L'Énéide du Xe au XVe siècle* (Bd. 2), Paris 1985.

CREVATIN 1986

Giuliana Crevatin: *La virtus del condottiero tra retorica e romanzo*, in: Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura, 3 Bde., hrsg. von Giorgio Cerboni Baiardi u. a., Bd. 3, Rom 1986, S. 417–439.

CROCE 1942

Benedetto Croce: *Vedute della Città di Napoli nel Quattrocento*, in: Aneddoti di Varia Letteratura, Neapel 1942, S. 217–222.

CSAPODI 1982

Csaba Csapodi: *Bibliotheca Corviniana. Die Bibliothek des Königs Matthias Corcinus von Ungarn*, Budapest 1982.

CUNNALLY 1988

JOHN CUNNALLY: *Leonardo and the Horses of Nero*, in: The Burlington Magazin 130 (1988), S. 689–690.

CURRAN/GRAFTON 1995

Brain Curran / Anthony Grafton: *A Fifteenth-Century Site Report on the Vatican Obelisk*, in: JWCI 58 (1995), S. 234–248.

DALL'OCO 1996

SONDRA DALL'OCO: *Bartolomeo Facio e la tecnica dell'exkursus nella biografia di Alfonso d'Aragona*, in: Archivio storico italiano 154 (1996), S. 207–251.

DAL POGGETTO 1992

PAOLO DAL POGGETTO: *Piero e Urbino. Piero e le corti Rinascimentali*, Vicenza 1992.

DAVIES 1996

Martin Davies: *Humanism in script and print in the fifteenth century*, in: The Cambridge Companion to Renaissance Humanism, hrsg. von Jill Kraye, Cambridge 1996, S. 47–62.

DEAN 1992

Trevor Dean: *Malatesta*, in: Die großen Familien Italiens, hrsg. von Volker Reinhard, Stuttgart 1992, S. 324–330.

DE FREDE 2000

Carlo de Frede: *La venuta di Lorenzo de' Medici a Napoli nel 1479 presso il re Ferrante e il giudizio del Machiavelli*, in: Atti della Accademia Pontaniana, 49 (2000), S. 41–55.

DEGENHART/SCHMITT 1968

Bernhard Degenhart / Annegrit Schmitt: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Bd. 1.2, Berlin 1968.

DEGENHART/SCHMITT 1990

Bernhard Degenhart / Annegrit Schmitt: *Jacopo Bellini* (= Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, Teil II, Bd. 5–8), Berlin 1990.

DEGENHART/SCHMITT 1995

Bernhard Degenhart / Annegrit Schmitt: *Pisanello und Bono da Ferrara*, München 1995.

DE HAMEL 1994

Christopher de Hamel: *A History of Illuminated Manuscript*, 2. Auflage, London 1994.

DE JONG 1998

Jan L. de Jong: *Portraits of Condottieri*, in: Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance, hrsg. von Karl Enekel u. a., Amsterdam und Atlanta 1998, S. 75–92.

DE KEYSER 2019

Jeroen de Keyser (Hrsg.): *Francesco Filelfo: Man of Letters*, Leiden 2019.

DELLE DONNE 2000

Fulvio delle Donne: *La Historia Alphonsi Primi Regis di Gaspare Pellegrino: Il MS. IX C 22 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in: Archivio storico per le province napoletane 128 (2000), S. 89–104.

DELLE DONNE 2000

Fulvio delle Donne: *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Rom 2015.

DELLE DONNE/TORRÓ 2016

Fulvio delle Donne / Jaume Torró (Hrsg.): *L'immagine di Alfonso il Magnanimo tra letteratura e storia, tra Corona d'Aragona e Italia*, Florenz 2016.

DELLE DONNE 2016

Fulvio delle Donne: *Il Re e i suoi cronisti. Reinterpretazioni della storiografia alla corte aragonese di Napoli*, in: *Hvmanistica* 11 (2016) 1–2, S. 17–34.

DELARUE/SCHULZ/SOBEZ 2012

Dominic E. Delarue / Johann Schulz / Laura Sobez (Hrsg.): *Das Bild als Ereignis: Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans-Georg Gadamer*, Heidelberg 2012.

D' ELIA 2016

Anthony F. D'Elia: *Pagan Virtue in a Christian World: Sigismondo Malatesta and the Italian Renaissance*, Cambridge 2016.

DELUCCA 1997

Oreste Delucca: *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Rimini 1997.

DE MARINIS 1947–1952

Tammaro de Marinis: *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 4 Bde., Mailand 1947–1952.

DE MARINIS 1969

Tammaro de Marinis: *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Ergänzungen, 2 Bde., Verona 1969.

DE WINTER 2000

Patrick M. De Winter: *Giovanni [di Barolo Bettini] da Fano*, in: *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*, hrsg. von Jane Turner, 2. Bde., Bd. 1, London 2000, S. 690.

DI BATTISTA 1998/99

Rosanna Di Battista: *La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli*, in: *Annali di architettura* 10/11 (1998/99), S. 7–21.

DIDI-HUBERMANN 1999

Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999 (Paris 1992).

DILLON BUSSI 1996

Angela Dillon Bussi (Hrsg.): *Biblioteca Trivulziana*, Fiesole 1996.

DIONISOTTI 1974

Carlo Dionisotti: *La fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in: *Italia medioevale e umanistica*, 17 (1974), S. 271–324.

DI STEFANO 2010

Elisabetta di Stefano: *De equo animante di Leon Battista Alberti: una teoria della bellezza?*, in: *Gli Este e l'Alberti: Tempo e misura*, Tagungsband Ferrara 2004, hrsg. von Francesco Furlan und Gianni Venturi, Pisa und Rom 2010, S. 15–26.

DOMENICALI 1991

Enrica Domenicali: *S. Girgio e gli Estensi: Il santo e l'unicorno contro il drago*, in: *San Giorgio tra Ferrara e Praga: un santo guerriero*, hrsg. von Emilio Gallottini, Ferrara 1991, S. 116–122.

DONATI 2010

Andrea Donati: *L'immagine vittoriosa di Sigismondo Pandolfo Malatesta e l'orazione di Giannozzo Manetti per la consegna del bastone di comando dell'esercito fiorentino (Vada, 30 settembre 1453)*, in: *Studi Romagnoli LXI* (2010), S. 773–822.

DOREN 1922/23

Alfred Doren: *Die Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 2 (1922/23), S. 71–144.

DUNCAN 2020

Sarah G. Duncan: *Stable Design and Horse Management at the Italian Renaissance Court*, in: *Animals and Courts*, hrsg. von Mark Hengerer and Nadir Weber, Berlin 2020, S. 129–152.

D'URSO 2007

Teresa d'Urso: *Giovanni Todeschino: la miniatura "all'antica" tra Venezia, Napoli e Tours*, Neapel 2007.

D'URSO 2001

Teresa d'Urso: *Il Trionfo all'antica nell'illustrazione libraria al tempo di Ferrante e Alfonso II d'Aragona*, in: ABBAMONTE 2011a, S. 335–347

EISENBICHLER 1996

Konrad Eisenbichler: *Petrarch's Triumphs allegory and spectacle*, Ottawa 1990.

Dietrich Erben: *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento* (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 15), Sigmaringen 1996.

EMICH 2005

Birgit Emich / Nicole Reinhardt / Hillard v. Thiessen / Christian Wieland: *Stand und Perspektiven der Patronageforschung*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 32 (2005), S. 233–265.

ERBEN 1996

Dietrich Erben: *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento*, Sigmaringen 1996.

ERIKSON 2020

Johann Erikson: *The Condottiere Prince – A Visual Rhetoric: Leonello d'Este, Sigismondo Malatesta, Alessandro Sforza, Federico da Montefeltro*, Stockholm 2020.

ESCH 2001

Arnold Esch: *Der König beim Betrachten einer Medaille*, in: *Westfalia Numismatica* 2001, Münster 2001, S. 101–102.

ETTLINGER 1988

Helen S. Ettliger: *The image of a Renaissance Prince: Sigismondo Pandolfo Malatesta and arts of power*, Berkeley 1988 (Diss.).

EVANS 1983/84

Marc Evans: *Italian Manuscript Illumination 1460–1560*, in: *Treasures from the British Library*, Ausst.-Kat. London, Malibu und New York 1983/84, S. 89–95.

EVANS 1987

Marc Evans: *New Light on the „Sforziade“ Frontispieces of Giovan Pietro Birago*, in: *British Library Journal* 13/2 (1987), S. 232–247.

EVANS 1998

Mark Evans: *Jean Fouquet and Italy*, in: *Illuminating the Book: Makers and Interpreters*, hrsg. von Michelle P. Brown und Scot McKendrick, London 1998, S. 163–189.

EVANS 2005

Mark Evans: *The Politicized Page: The Sforza Succession and Humanist Book Decoration in Milan*, in: *Manuscripts in Transition. Recycling Manuscripts, Texts and Images*, hrsg. von Brigitte Dekeyzer und Jan Van der Stock, Paris u. a. 2005, S. 347–355.

FABRICZY 1899

Cornelius von Fabriczy: *Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel*, in: *Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen* 1899, S. 125–158.

FARENGA 1983

Paola Farenga: *Antonio Cornazzano*, in: *DBI* 29 (1983), S. 123–132.

FAULSTICH 2006

Werner Faulstich: *Mediengeschichte. Von den Anfängen bis 1700*, Göttingen 2006.

FELDHERR 2020

Andrew Feldherr: *The Challenge of Historiographic enargeia and the Battle of Lake Trasimene*, in: *Landscapes of War in Greek and Roman Literature*, hrsg. von Bettina Reitz-Joosse, London 2020, S. 62–89.

FERRAÙ 2001

Giacomo Ferrau: *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale* (= Nuovi studi storici, Bd. 53), Rom 2001.

FIGAL 2010

Günther Figal: *Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren*, in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, hrsg. von Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer und Christian Spies, Basel und Paderborn 2010, S. 55–72.

FIGLIUOLO 2002

Bruno Figliuolo: *Die humanistische Historiografie in Neapel und ihr Einfluss auf Europa (1450–1550)*, in: *Diffusion des Humanismus. Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten*, hrsg. von Johannes Helmuth, Ulrich Muhlack und Gerrit Walther, Göttingen 2002, S. 77–98.

FILANGIERI 1881

Gaetano Filangieri: *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458*, in: *Archivio Storico per le Province Napoletane VI* (1881), S. 411–461.

FILANGIERI 1964

Riccardo Filangieri: *Castel Nuovo. Reggia Angioina e Aragonese in Napoli*, 2. Auflage, Neapel 1964.

FINSLER 1912

Georg Finsler: *Homer in der Neuzeit. Von Dante bis Goethe*, Leipzig u. a. 1912.

FINSLER 1913

Georg Finsler: *Sigismondo Malatesta und sein Homer*, in: *Festgabe für Gerold Meyer von Kronau*, Zürich 1913, S. 285–303.

FIGLIORE 2006

Francesco Paolo Fiore: *Tempio Malatestiano: 1453–1454 e seguenti*, in: *Leon Battista Alberti e l'architettura*, hrsg. von Ders. u. a., Mailand 2006, S. 282–295.

FIRPO 1967

Luigi Firpo: *Francesco Filelfo educatore e il „Codice Sforza“ della Biblioteca Reale di Torino*, Turin 1967.

FOLIN 2011

Marco Folin (Hrsg.): *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy: Art, Culture and Politics, 1395–1530*, Woodbridge 2011.

FORSTER 1999

Kurt W. Forster/Hubert Locher (Hrsg.): *Theorie und Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der Künste*, Berlin 1999.

FOUCARD 1877

Cesare Foucard: *Fonti di stato napoletano nell'Archivio di Stato di Modena*, in: *Archivio Storico per le province napoletane 2* (1877), S. 723–757.

FOUCARD 1879

Cesare Foucard: *Proposta fatta della corte Estense ad Alfonso I re di Napoli*, in: *Archivio Storico per le province napoletane 4* (1879), S. 689–752.

FRIEDLAENDER 1882

Julius Friedlaender: *Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1882.

FRIGO 2000

Daniela Frigo: *Politics and Diplomacy in Early Modern Italy. The Structure of Diplomatic Practice, 1450–1800*, Cambridge 2000.

FROMMEL 2008

Christoph Luitpold Frommel: *Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli*, in: *Annali di architettura* 20 (2008), S. 13–36.

FUHRMANN 1990

Manfred Fuhrmann: *Die Antike Rhetorik. Eine Einführung*, 3. Auflage, München und Zürich 1990.

FURLOTTI/REBECCHINI 2008

Giancarla Barbara Furlotti / Guido Rebecchini (Hrsg.): *The Art of Mantua: Power and Patronage in the Renaissance*, Los Angeles 2008.

FUSCO/CORTI 1992

Laurie Fusco / Gino Corti: *Lorenzo de' Medici on the Sforza Monument*, in: *Achademia Leonardi Vinci* 5 (1992), S. 11–32.

GADAMER 1960

Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (= *Gesammelte Werke*, Bd. 1), Tübingen 1990 (1960).

GADAMER 1994

Hans-Georg Gadamer: *Wortkunst und Bildkunst*, in: *Was ist ein Bild?*, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1994, S. 90–104.

GARIN 1947

Eugen GARIN: *Der italienische Humanismus*, Bern 1947.

GARIN 1966

EUGENIO GARIN: *Geschichte und Dokumente der abendländischen Pädagogik II. Humanismus*, Reinbek bei Hamburg 1966.

GARZELLI 1985

Annarosa Garzelli: *Miniatura Fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*, 2 Bde., Florenz 1985.

GARZELLI 1986

Annarosa Garzelli: *I miniatori fiorentini di Federico*, in: *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, 3 Bde., hrsg. von Giorgio Cerboni Baiardi u. a., Bd. 3, Rom 1986, S. 113–130.

GATTI PERER 1989

Maria Luisa Gatti Perer (Hrsg.): *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bergamo 1989.

GELZER 2005

Matthias Gelzer: *Pompeius. Lebensbild eines Römers*, München 2005 (1984).

GERMANO 2011

Giuseppe Germano: *Realtà e suggestioni classiche nel racconto pontaniano della battaglia di Troia (18 agosto 1462)*, in: *ABBAMONTE* 2011a, S. 241–268.

GIACINTO 1890

Romano Giacinto: *Filippo Maria Visconti e i Turchi*, in: *Archivio storico lombardo*, 17 (1890), S. 585–618.

GIBBONS 1966

Felton Gibbons: *Ferrarese Tapestries of Metamorphosis*, in: *The Art Bulletin* 48 (1966), S. 409–411.

GILBERT 1977

Creighton Gilbert: *The Fresco by Giotto in Milan*, in: *Arte lombarda* 47/48 (1977), S. 31–72.

GILBERT 1980

Creighton Gilbert: *Italian Art, 1400–1500: Sources and Documents*, New Jersey 1980.

GILBERT 1939

Felix Gilbert: *The Humanist Concespt of the Prince and The Prince of Machiavelli*, in: *The Journal of Modern History* XI (4/1939), S. 449–483.

GILBERT 1991

Felix Gilbert: *Guicciardini, Machiavelli und die Geschichtsschreibung der italienischen Renaissance*, Berlin 1991.

GINZBURG 2001

Carlo Ginzburg: *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis*, Berlin 2001.

GIORGI 2002a

Silvia Giorgi: *Pittura e miniatura del primo Quattrocento nei territori dei Malatesti*, in: *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, hrsg. von Luciano Bellosi, Rimini 2002, S. 163–258.

GIORGI 2002b

Silvia Giorgi: *Pittura e miniatura del secondo Quattrocento nei territori dei Malatesti*, in: *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, hrsg. von Luciano Bellosi, Rimini 2002, S. 407–437.

GOETHE 1953

Johann Wolfgang von Goethe: *Maximen und Reflexionen* (= Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12), Hamburg 1953.

GOEZ 1988

Werner Goetz: *Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance*, Darmstadt 1988.

GOFFEN 1986

Rona Goffen: *Piety and Patronage in Renaissance Venice: Bellini, Titian and the Franciscans*, New Haven 1986.

GOMBRICH 1985a

Ernst H. Gombrich: *Der Fortschrittsgedanke im Kunstleben der Renaissance*, in: Ders., *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985, S. 11–23.

GOMBRICH 1985b

Ernst H. Gombrich: *Apollonio di Giovanni und ein humanistisches Zeugnis über eine Florentiner Cassonewerkstatt*, in: Ders., *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985 (London 1966), S. 24–43.

GOMBRICH 1985c

Ernst H. Gombrich: *Die Medici als Kunstmäzene. Ein Überblick über die Zeugnisse des 15. Jahrhunderts*, in: *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985, S. 51–78.

GRAF 1995

Fritz Graf: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 143–155.

GRAFTON 2002

Anthony Grafton: *Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance*, Berlin 2002.

GRAFTON 2007

Anthony Grafton: *What was History? The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge 2007.

GRAMACCINI 1982

Norberto Gramaccini: *Wie Jacopo Bellini Pisanello besiegte. Der Ferrareser Wettbewerb von 1441*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1* (1982), S. 27–53.

GRAMACCINI 1985/86

Norberto Gramaccini: *Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance*, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, hrsg. von Herbert Beck und Dieter Blume, Frankfurt a. M. 1985/86, S. 51–83.

GRANT 1970

Michael Grant: *The Ancient Historians*, London 1970.

GRANT 1962

W. Leonard Grant: *Naldo Naldi and the Codex Urbinas Latinus 1198*, in: *Manuscripta* 6 (1962), S. 67–75.

GRANT 1963

W. Leonard Grant: *The Life of Naldo Naldi*, in: *Studies in Philology* 60 (1963), S. 606–617.

GRAVE/SCHUBBACH 2010

Johannes Grave / Arno Schubbach (Hrsg.): *Denken mit dem Bild. Philosophische Einsätze des Bildbegriffs von Platon bis Hegel*, Paderborn und Basel 2010.

GRAYSON 1960

Cicil Grayson: *Leon Battista Alberti*, in: *DBI* 1 (1960), S. 702–709.

GUERRINI 1986

Paola Guerrini: *Federico da Montefeltro e Sisto IV nei Vaticinia dell' Angelicano 1146 e del Chigiano A. V. 152*, in: *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, 3 Bde., hrsg. von Giorgio Cerboni Baiardi u. a., 3. Bd., Rom 1986, S. 131–135.

GUERRINI 1997

Paola Guerrini: *Propaganda, Politica e Profezie Figurate nel Tardo Medioevo* (= *Nuovo Medioevo*, hrsg. von Massimo Oldoni, Bd. 51), Neapel 1997.

GUEY 1990

Julien Guey: *Interprétation homérique d'un revers de Pisanello. La terre et la machine ronde. Iliade, XVIII*, in: *Revue numismatique*, 6/XXXII (1990), S. 284–290.

GUMBRECHT 2004

Hans-Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004.

GUNDERSHEIMER 1972

Werner L. Gundersheimer: *Art and Life at the Court of Ercole d'Este: The „De triumphis religionis“ of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Genf 1972.

GUNDERSHEIMER 1973

Werner Gundersheimer: *Ferrara: The Style of Renaissance Despotism*, Princeton 1973.

GUTHMÜLLER/HAMM/TÖNNESMANN 2006

Bodo Guthmüller / Berndt Hamm / Andreas Tönnemann (Hrsg.): *Künstler und Literat: Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*, Wiesbaden 2006.

HABICHT 1990

Christian Habicht: *Cicero der Politiker*, München 1990.

HAFFNER 1997

Thomas Haffner: *Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragonas (1456–1485). Illuminierte Handschriften und Inkunabeln für einen humanistischen bibliophilen zwischen Neapel und Rom*, Wiesbaden 1997.

HALL 1990

John Rigby Hall: *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven und London 1990.

HALL 1991

Edwin Hall: *Sweynheym & Pannartz and the Origins of Printing in Italy: German Technology and Italian Humanism in Renaissance Rome*, Oregon 1991.

HAMMERMEISTER 2006

Kai Hammermeister: *Hans-Georg Gadamer*, München 2006.

HANKINS 1991

James Hankins: *Plato in the Italian Renaissance* (= Colombia Studies in the Classical Tradition, hrsg. von William V. Harris, Bd. 17,1), New York u. a. 1991.

HANKINS 1996

James Hankins: *Humanism and the origins of modern political thought*, in: The Cambridge Companion to Renaissance Humanism, hrsg. von Jill Kraye, Cambridge 1996, S. 118–141.

HARMS 1990

Wolfgang Harms (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text*, DFG-Symposium, Stuttgart 1990.

HAYE 2011

Thomas Haye: *Die Felsinais des Marco Girolamo Vida – Das verschollene Epos nach 500 Jahren wieder entdeckt*, in: Neulateinisches Jahrbuch 13 (2011), S. 123–138.

HELAS 1999

Philine Helas: *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999 (Diss. 1997).

HELAS 2009

Philine Helas: *Der Triumph von Alfonso d'Aragona 1443 in Neapel. Zu den Darstellungen herrscherlicher Einzüge zwischen Mittelalter und Renaissance*, in: Adventus. Studien zum Herrscherlichen Einzug in die Stadt, hrsg. von Peter Johaneck und Angelika Lampen, Köln, Weimar und Wien 2009, S. 133–228.

HELAS 2019

Philine Helas: *The Triumph of Alfonso of Aragon in Naples: From Living Images to Pictorial Representation*, in: New Research on Art in Fifteenth-Century Naples, hrsg. von Adrian Bremenkamp und Sarah K. Kozlowski, Pisa 2019, S. 57–82.

HELMRATH 2004

Johannes Helmrath: *Diffusion des Humanismus und Antikenrezeption auf den Konzilien von Konstanz, Basel und Ferrara/Florenz*, in: Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1999 bis 2002, hrsg. von Ludger Grenzmann u. a. (=Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Bd. 263), Göttingen 2004, S. 9–54.

HELMRATH 2009

Johannes Helmrath: *Die Aura der Kaisermünze. Bild-Text-Studien zur Historiographie der Renaissance und zur Entstehung der Numismatik als Wissenschaft*, in: Medien und Sprachen humanistischer Geschichtsschreibung, hrsg. von Ders., Albert Schirrmeyer und Stefan Schlelein, Berlin 2009, S. 99–138.

HERMANN 1984

Hermann Julius Hermann: *La miniatura estense*, hrsg. von Federica Toniolo, Modena 1984 (Wien 1900).

HERSEY 1969

George L. Hersey: *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485–1495*, New Haven und London 1969.

HERSEY 1973

George L. Hersey: *The Aragon Arch at Naples, 1443–1475*, London 1973.

HERZNER 1976

Volker Herzner: *Die Segel-Imprese der Familie Pazzi*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 20 (1976), S. 13–32.

HESSLER 2014

Christiane J. Hessler: *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014 (Diss. 2010).

HEWITT 2019

Simon Hewitt: *Leonardo da Vinci and the Book of Doom. Bianca Sforza, the "Sforziada" and the artful propaganda in Renaissance Milan*, London 2019.

HILL 1984

George Francis Hill: *A corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, hrsg. und erweitert von John Graham Pollard, 2. Bde., London 1984.

HOBSON/DE HAMEL 2009

Anthony Hobson / Christopher de Hamel (Hrsg.): *Bartolomeo Sanvito: The Life and Work of a Renaissance Scribe*, Paris und Dorchester 2009.

HÖCHLI 2005

Daniel Höchli: *Der Florentiner Republikanismus. Verfassungswirklichkeit und Verfassungsdenken zur Zeit der Renaissance* (= St. Galler Studien zur Politikwissenschaft, Bd. 28), Bern, Stuttgart und Wien 2005.

HÖFLER 2004

Janez Höfler: *Der Palazzo Ducale in Urbino unter den Montefeltro. Neue Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Regensburg 2004, S. 315–316.

HOFMANN 2001

Heinz Hofmann: *Von Africa über Bethlehem nach America: Das Epos in der neulateinischen Literatur*, in: Von Göttern und Menschen erzählen. Formkonstanzen und Funktionswandel vormoderner Epik, hrsg. von Jörg Rüpke, Stuttgart 2001, S. 130–182.

HOFMANN/MONREAL 2001

Heinz Hofmann / Ruth Monreal: *L'elegia dedicatoria alle Martias di Giovanni Mario Filelfo*, in: Studi Umanistici Piceni 21 (2001), S. 123–135.

HOFMANN/MONREAL/SCHINDLER 2005

Heinz Hofmann / Ruth Monreal / Claudia Schindler: *Neulateinische Dichtung am Hof von Federico da Montefeltro*, in: Neulateinisches Jahrbuch 7 (2005), S. 121–181.

HOFMANN 2005

Heinz Hofmann: *Die Martias des Giovanni Mario Filelfo*, in: Neulateinisches Jahrbuch 7 (2005), S. 131–149.

HOFMANN 2008

Heinz Hofmann: *Literary Culture at the Court of Urbino during the Reign of Federico da Montefeltro*, in: Humanistica Lovaniensia 57 (2008), S. 1–59.

HOLLINGSWORTH 1994

Mary Hollingsworth: *Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century*, London 1994, S. 155–233.

HOPE 1992

Charles Hope: *The Early History of the Tempio Malatestiano*, in: JWCI 55 (1992), S. 51–154.

HOPE/MCGRATH 1996

Charles Hope / Elizabeth McGrath: *Artists and Humanists*, in: The Cambridge Companion to Renaissance Humanism, hrsg. von Jill Kraye, Cambridge 1996, S. 161–188.

HUBER-REBENICH 1995

Gerlinde Huber-Rebenich: *Die Holzschnitte zum Ovidio Methamorphoseos vulgare in ihrem Textbezug*, in: WALTER/HORN 1995, S. 48–57.

HUGHES 1997

Graham Hughes: *Renaissance Cassoni: Masterpieces of Early Italian Art*, London 1997.

HUIZINGA 1924

Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, München 1924.

HÜLSEN-ESCH 2009

Andrea von Hülsen-Esch: *Die Buchmalerei als Medium der Erinnerung*, in: Medien der Erinnerung in Mittelalter und Renaissance, hrsg. von Ders., Düsseldorf 2009, S. 83–112.

IANZITI 1981

Gary Ianziti: *A Humanist Historian and His Documents: Giovanni Simonetta, Secretary to the Sforza*, in: *Renaissance Quarterly* 34 (1981), S. 491–516.

IANZITI 1987

Gary Ianziti: *Patronage and the Production of History: The Case of Quattrocento Milan*, in: *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*, hrsg. von F. W. Kent and Patricia Simons, Canberra and Oxford 1987, S. 299–311.

IANZITI 1988

Gary Ianziti: *Humanistic Historiography under the Sforzas. Politics and Propaganda in the Fifteenth-Century Milan*, Oxford 1988.

IACONO 2009

Antonietta Iacono: *Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte*, in: *Rassegna storica salernitana* 51/1 (2009), S. 9–57.

IACONO 2011

Antonietta Iacono: *Epica e strategie celebrative nel De proelio apud Troiam di Porcelio de' Pandoni*, in: *ABBAMONTE* 2011a, S. 269–290.

IACONO 2017

Antonietta Iacono: *Porcelio de' Pandoni. L'umanista e i suoi mecenati: momenti di storia e di poesia*, Neapel 2017.

IJSEWIN 1998

Jozef Ijsewijn: *Companion to Neo-Latin Studies*, Bd. 2, Leuven 1998.

JACOBS 1937

Emil Jacobs: *Büchergeschenke für Sultan Mehemed II*, in: *Festschrift Georg Leyh. Aufsätze zum Bibliothekswesen und zur Forschungsgeschichte*, Leipzig 1937, S. 20–26.

JANZIN/GÜNTNER 2007

Marion Janzin / Joachim Güntner: *Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte*, 3. Auflage, Hannover 2007.

JARDINE/BROTTON 2000

Lisa Jardine / Jerry Brotton: *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, London 2000.

JASER 2020

Christian Jaser: *Racehorses and the Competitive Representation of Italian Renaissance Courts: Infrastructure, Media, and Centaurs*, in: *Animals and Courts*, hrsg. von Mark Hengerer and Nadir Weber, Berlin 2020, S. 175–194.

JENKINS 1970

A. David Fraser Jenkins: *Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, in: *JWCI* 33 (1970), S. 162–170.

JOHANEK/LAMPEN 2009

Peter Johaneck / Angelika Lampen (Hrsg.): *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, Köln, Weimar und Wien 2009.

JONES 1974

Philip James Jones: *The Malatesta of Rimini and the Papal State. A Political History*, London und New York 1974.

JONES 2019

Tanja L. Jones: *The Mediterranean Context: Pisanello's Medals for Alfonso I of Naples*, in: *New Research on Art in Fifteenth-Century Naples*, hrsg. von Adrian Bremenkamp und Sarah K. Kozlowski, Pisa 2019, S. 35–55.

JÜTTE 2000

Robert Jütte: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000.

JÜTTE 2007

Robert Jütte: *Augenlob – oder die (Neu-)Bewertung des Sehsinns in der Frühen Neuzeit*, in: WIMBÖCK/LEONHARD/FRIEDRICH 2007, S. 41–56.

KALLENBACH 2007

Craig Kallendorf: *The other Virgil: Pessimistic Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford 2007.

KANKELFITZ 1996

Ralph Kankelfitz: *Römische Münzen. Von Pompejus bis Romulus*, 4. Auflage, Augsburg 1996.

KAT. ALBERTI 1994

Leon Battista Alberti, Ausst.-Kat. Palazzo Te Mantua, 10. September – 11. Dezember, hrsg. von Joseph Rykwert und Anne Engel, Mailand 1994.

KAT. ALBERTI 2006

Leon Battista Alberti e l'architettura, Ausst.-Kat. Casa di Mantegna in Mantua, 16. September 2006 – 14. Januar 2007, hrsg. von Massimo Bulgarelli u. a., Mailand und Mantua 2006.

KAT. ALL'OMBRA DEL VESUVIO 1990

All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, Ausst.-Kat. Neapel 1990.

KAT. IL POTERE 2001

Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta, Ausst.-Kat. Castel Sismondo Rimini, 3. März – 15. Juni 2001, hrsg. von Angela Donati, Mailand 2001.

KAT. LE MUSE 1991

Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, Ausst.-Kat. Mailand, 20. September – 1. Dezember 1991, hrsg. von Alessandra Mottola Molfino und Mauro Natale, 2. Bde., Mailand 1991.

KAT. LIBRI A CORTE 1997

Libri a corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese, hrsg. von Emilia Ambra und Antonella Putaturo Murano, Neapel 1997.

KAT. MATTHIAS CORVINUS 1982

Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, Ausst.-Kat. Schallaburg Wien, 8. Mai – 1. November 1982, Wien 1982.

KAT. NEL SEGNO DEL CORVO 2002

Nel segno del Corvo. Libri e miniature della biblioteca di Matteo Corvino, hrsg. von Milena Ricci u. a., Modena 2002.

KAT. REAL ARMARIA 1898

Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid, Madrid 1898.

KEMMANN 1996

Ansgar Kemmann: *Evidentia, Evidenz*, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 33–47.

KEMP 1995

Martin Kemp: *Leonardo's Drawings for il Cavallo del Duca Francesco di bronzo: The Program of Research*, in: *Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse: The Art and the Engineering*, hrsg. von Diane Cole Ahl, Bethlehem und London 1995, S. 64–78.

KEMPERS 1992

Bram Kempers: *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, London 1992.

KENT/SIMONS 1987

Francis W. Kent / Patricia Simons (Hrsg.): *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, Oxford 1987.

KENT 2004

Francis W. Kent: *Lorenzo de' Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore 2004.

KEBLER 2004

Eckhard Keßler: *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, zweite Auflage, München 2004.

KJELDSEN 2003

Jens E. Kjeldsen: *Talking to the Eye: Visuality in Ancient Rhetoric*, in: *Word & Image* 19/3 (2003), S. 133–137.

KLEIN-ILBECK/OTT 2009

Bettina Klein-Ilbeck / Joachim Ott: *Die Handschriften der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena*, Band II: Die mittelalterlichen lateinischen Handschriften der Signaturreihe außerhalb der Electoralis-Gruppe, Wiesbaden 2009.

KLIEMANN 1993

Julian Kliemann: *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Mailand 1993.

KLUGE 2007

BERND KLUGE: *Numismatik des Mittelalters*, Berlin und Wien 2007.

KNAPE 1994

Joachim Knappe: *Rhetorizität und Semiotik. Kategorietransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit*, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, Frankfurt am Main u. a. 1994, S. 507–532.

KNAUER 1964

Georg Nicolaus Knauer: *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis* (= Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben, hrsg. von Albrecht Dihle u. a., Bd. 7), Göttingen 1964.

KOCH 1973

Walter Koch: *Ein Augenzeugenbericht über den Einzug des Königs Matthias Corvinus in Wien*, in: *Unsere Heimat. Zeitschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich und Wien* 44/2 (1973), S. 56–59.

KOHL 2004

Jeanette Kohl: *Fama und Virtus. Bartolomeo Colleonis Grabkapelle* (= *Acta humaniora. Schriften zur Kunstgeschichte und Philosophie*), Berlin 2004 (Diss. Trier 2000).

KÖHREN-JANSEN 1993

Helmtrud Köhren-Jansen: *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte* (= *Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, hrsg. von Christoph Luitpold Frommel und Matthias Winner, Bd. 8), Worms 1993.

KOKOLE 1998

Stanko Kokole: *Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano 1449–1457: Challenges of Poetic Invention and Fantasies of Personal Style*, 2 Bde., Baltimore 1998 (Diss. 1997).

KOKOLE 2004

Stanko Kokole: *The tomb of the Ancestors in the Tempio Malatestiano and the Temple of Fame in the poetry of Basinio da Parma*, in: *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art: Patronage and Theories of Invention*, hrsg. von Giancarla Periti, Baltimore 2004. S. 11–34.

KÖNIG 1996

Eberhard König: *Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996.

KÖNIG 2007

Eberhard König: *Die Bedford Hours*. Das reichste Stundenbuch des Mittelalters, Darmstadt 2007.

KRIS/KURZ 1995

Ernst Kris / Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1995 (1980).

KRISTELLER 1965

Paul Oskar Kristeller: *The Humanist Bartolomeo Facio and his Unknown Correspondence*, in: *From the Renaissance to the Counter Reformation: Essays in Honor of Garrett Mattingly*, New York 1965, S. 56–74.

KRISTELLER 1980

Paul Oskar Kristeller: *Humanismus und Renaissance*, 2 Bde., München 1980.

KRUFTH/MALMANGER 1975

Hanno-Walter Kruft / Magne Malmanger: *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel: das Monument und seine politische Bedeutung*, in: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia VI* (1975), S. 213–305.

KRÜGER 2003

Klaus Krüger: *Bilder als Medien der Kommunikation. Zum Verhältnis von Sprache, Text und Visualität*, in: *Medien der Kommunikation im Mittelalter*, hrsg. von Karl-Heinz Spieß (= Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, Bd. 15), Wiesbaden und Stuttgart 2003, S. 155–204.

KRÜGER 2007

Klaus Krüger: *Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit*, in: *Evidentia*, hrsg. von Gabriele Wimböck u. a., Münster 2007, S. 391–424.

LAMPEN 2009

Angelika Lampen: *Das Stadttor als Bühne. Architektur und Zeremoniell*, in: JOHANEK/LAMPEN 2009, S. 1–36.

LAND 1994

Normen E. Land: *The viewer as poet. The Renaissance Respond to Art*, Pennsylvania 1994.

LANDFESTER 1972

Rüdiger Landfester: *Historia Magistra Vitae. Untersuchungen zur humanistischen Geschichtstheorie des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Genf 1972.

LANG 1972

Susan Lang: *Sforzinda, Filarete and Filelfo*, in: *JWCI* 35 (1972), S. 391–397.

LAZZARI 1897

Alfonso Lazzari: *Ugolino e Michele Verino: Studii biografici e critici*, Turin 1897.

LAZZI 1998

Giovanna Lazzi: *Immaginare l'autore: Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Florenz 1998.

LAZZI/WOLF 2009

Giovanna Lazzi / Gerhard Wolf (Hrsg.): *La stella e la porpora: Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Florenz 2009.

LEE 1940

Rensselaer W. Lee: *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin* 22/4 (1940), S. 197–269.

LEHNEN 1997

Joachim Lehen: *Adventus principis. Untersuchungen zu Sinngehalt und Zeremoniell der Kaiserankunft in den Städten des Imperium Romanum*, Frankfurt a. M. 1997 (Diss. Düsseldorf 1996).

LENDLE 1992

Otto Lendle: *Einführung in die griechische Geschichtsschreibung. Von Hekataios bis Zosimos*, Darmstadt 1992.

LENTZEN 2010

Manfred Lentzen: *Die Konzeption einer humanistischen Bibliothek in dem Dialog De politia litteraria von Angelo Camillo Decembrio*, in: Literarische Texte in ihrer Zeit. Romanische (insbesondere italianistische) Beispiele vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance, hrsg. von Ders., Darmstadt 2010, S. 91–100.

LEPPER 1987

Katharina Barbara Lepper: *Der Paragone. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus 1350–1480*, Bonn 1987.

LESSING 1964

Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, hrsg. von Ingrid Kreuzer, Stuttgart 1964.

LEUKER 2007

Tobias Leuker: *Bausteine eines Mythos. Die Medici in Dichtung und Kunst des 15. Jahrhunderts*, Köln, Weimar und Wien 2007.

GERA 1993

Deborah Levine Gera: *Xenophon's Cyropaedia*, Oxford 1993.

LIGHTBOWN 1986

Ronald Lightbown: *Mantegna*, Berkeley und Los Angeles 1986.

LIGHTBOWN 1992

Ronald Lightbown: *Piero della Francesca*, New York u. a. 1992.

LIPPINCOTT 1989

Kristen Lippincott: *The Neo-Latin Historical Epics of the North Italian Courts: An Examination of 'Courtly Culture' in the Fifteenth Century*, in: Journal of the Society for Renaissance Studies 3 (1989), S. 415–428.

LIPPINCOTT 1990

Kirsten Lippincott: *The Iconography of the Salone dei Mesi and the Study of Grammar in Fifteenth Century Ferrara*, in: La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441–1598, hrsg. von Marianne Pade, Lene Waage Petersen und Daniela Quarta, Modena 1990, S. 93–109.

LOCHER 1999

Hubert Locher: *Leon Battista Albertis Erfindung des „Gemäldes“ aus dem Geist der Antike: der Traktat De pictura*, in: Theorie und Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der Künste, hrsg. von Kurt W. Forster und Ders., Berlin 1999, S. 75–108.

LÖHR 2003a

Wolf-Dietrich Löhr: *Höfische Stimmung. Künstlerkonkurrenz und Fürstenrepräsentation auf einer Medaillenserie Giovanni Boldùs von 1457*, in: Die Renaissancemedaille in Deutschland und Italien, hrsg. von Georg Satzinger, Münster 2003, S. 9–54.

LÖHR 2003b

Wolf-Dietrich Löhr: *Ekphrasis*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar 2003, S. 76–80.

LOJACONO 1891

Diomede Lojacono: *L'opera inedita De maiestate di Giuniano Maio e il concetto del principe negli scrittori della corte aragonese di Napoli*, in: Atti della Reale Accademia di scienze morali e politiche di Napoli, XXIV (1891), S. 329–376.

LOLLINI 1995

Fabrizio Lollini / Piero Lucchi: *Libreria Domani. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, Bologna 1995.

LOLLINI 2001a

Fabrizio Lollini: *La decorazione libraria per i Malatesta nel XV secolo: un panorama generale*, in: KAT. IL POTERE 2001, S. 49–61.

LOLLINI 2001b

Fabrizio Lollini: *Basinio da Parma, Hesperis*, in: KAT. IL POTERE 2001, S. 312–313.

LOLLINI 2001c

Fabrizio Lollini: *Roberto Valturio, De re militari*, in: KAT. IL POTERE 2001, S. 152–154.

LOLLINI 2004

Fabrizio Lollini: *Antonio Pisano detto Pisanello*, in: Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani. Secoli IX – XVI, hrsg. von Milvia Bollati, Mailand 2004, S. 40–42.

LOLLINI 2008

Fabrizio Lollini: *Su Giovanni da Fano e l’Hesperis di Basinio*, in: Engramma 61 (Januar 2008), <<http://www.egramma.it/Joomla/index.php/archivio/48-archivio-delle-copertine/124-egramma-numero-61>>

LONDEI 1989

Enrico Londei: *Lo stemma sul portale di ingresso e la facciata „ad ali“ del palazzo ducale di Urbino*, in: Xenia 18 (1989), S. 93–117.

LUBKIN 1994

G. Lubkin: *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley 1994.

MACIOCE 1982/83

Stefania Macioce: *La „Borsiate“ di Tito V. Strozzi e la Sala dei Mesi di Palazzo Schifanoia*, in: Annuario dell’Istituto di Storia dell’Arte 2 (1982/83), 3–13.

MAISANO/ROLLO 2002

Riccardo Maisano / Antonio Rollo (Hrsg.): *Manuele Crisolora e il Ritorno del Greco in Occidente*, Neapel 2002.

MALATO 1995

Enrico Malato: *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento* (Bd. 3), Rom 1995.

MALLETT 1990

Michael Mallett: *Der Condottiere*, in: *Der Mensch der Renaissance*, hrsg. von Eugenio Garin, Frankfurt a. M. und New York 1990, S. 49–78.

MANGES NOGUEIRA 2018

Alison Manges Nogueira: *Antonio Pollaiuolo’s designs for the equestrian monument to Francesco Sforza: Patronage and Portraiture at the Court of Milan*, in: *Artibus et historiae* 77 (2018), S. 31–55.

MARKMANN 1999

Detlef Markmann: *Kontinuität und Innovation am ferraresischen Hof zur Zeit Leonello d’Estes (1407–1450)*, Hagen 2000 (Diss. Bochum 1999).

MARIANI CANOVA 1969

Giordana Mariani Canova: *La miniatura veneta del Rinascimento 1450–1500*, Vicenza 1969.

MARIANI CANOVA 1998

Giordana Mariani Canova: *La porpora nei manoscritti rinascimentali e l’attività di Bartolomeo Sanvito*, in: *La porpora: Realtà e immaginario di un colore simbolico*, hrsg. von Oddone Longo, Venedig 1998, S. 339–371.

MARIANI CANOVA 1991

Giordana Mariani Canova: *La committenza dei codici miniati alla corte estense al tempo di Leonello e di Borso*, in: *Le muse e il principe, Textbeiträge* (Bd. 2), hrsg. von Alessandra Mottola Molino und Mauro Natale, Mailand 1991, S. 87–118.

MARIANI CANOVA 1992

Giordana Mariani Canova: *Piero e il libro miniato nelle corti padane*, in: *Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentali*, hrsg. von Paolo Dal Poggetto, Vicenza 1992, S. 253–257.

MARIANI CANOVA 1995a

Giordana Mariani Canova: *Guglielmo Giraldi. Miniature Estense*, Modena 1995.

MARIANI CANOVA 1995b

Giordana Mariani Canova: *La miniatura nella Biblioteca Malatestiana*, in: *Libreria Domani. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, hrsg. von Fabrizio Lollini und Piero Lucchi, Bologna 1995, S. 155–188.

MARSH 1992

David Marsh: *Xenophon*, in: *Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, Bd. 7, hrsg. von Virginia Brown, Washington 1992, S. 75–196.

MARTIN 2001

Lillian Ray Martin: *The Art and Archaeology of Venetian Ships and Boats*, Rochester 2001.

MARTINDALE 1979

Andrew Martindale: *The Triumph of Caesar by Andrea Mantegna*, London 1979.

MARUBBI 2000

Mario Marubbi: *Una reliquia colleonesca: il codice cassaf. 2.4 della Biblioteca "Angelo Mai" di Bergamo*, in: *La Figura e l'opera di Bartolomeo Colleoni, Tagungsband Bergamo 1999, Bergomum XCV 1–2 (2000)*, S. 183–218.

MEHL 2001

Andreas Mehl: *Römische Geschichtsschreibung*, Stuttgart 2001.

MEISS 1967

Millard Meiss: *French Painting in the Time of Jean de Berry: The late 14th Century and the Patronage of the Duke* (Bd. 1), London und New York 1967, S. 287–318.

MELOGRANI 2004

Anna Melograni: *Tra Milano e Napoli a metà Quattrocento: La Disputatio Egredia di Angelo Decembrio e la Bottega del Magister Vitae Imperatorum*, in: *Italia medioevale e umanistica* 45 (2004), S. 187–209.

MERSCH 2002

Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, Frankfurt am Main 2002.

MEYER-LANDRUT 1997

Ehregard Meyer-Landrut: *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München und Berlin 1997.

MICHALSKY 2000

Tanja Michalsky: *Memoria und Repräsentation: Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Neapel*, Göttingen 2000 (Diss. München 1995).

MICHELINI TOCCI 1986

Luigi Michelini Tocci: *La formazione della biblioteca di Federico da Montefeltro: codici contemporanei e libri a stampa*, in: *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, 3 Bde., hrsg. von Giorgio Cerboni Baiardi u. a., Bd. 3, Rom 1986, S. 9–18.

MIELE 1987

Lucia Miele: *Politica e retorica nel De maiestate di G. Maio*, in: *Quaderni dell'istituto nazionale di studi sul rinascimento meridionale*, 4 (1987), S. 25–60.

MILANO 1995

Ernesto Milano: *Kommentar zu Handschrift De Sphaera der Biblioteca Estense*, Modena 1995.

MIRANDA 2011

Armando Miranda: *Una „nuova vecchia“ battaglia: Troia, 18 agosto 1462. Ricostruzione e analisi dell'evento militare*, in: *ABBAMONTE* 2011a, S. 203–222.

MITCHELL 1978

Charles Mitchell: *Il Tempio Malatestiano*, in: *Studi malatestiani*, Rom 1978, S. 71–103.

MITCHELL 1994

William J. T. Mitchell: *Picture Theory*, Chicago 1994.

MORANTI 1986

Maria Moranti: *Organizzazione della biblioteca di Federico da Montefeltro*, in: Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura, 3 Bde., hrsg. von Giorgio Cerboni Baiardi u. a., Bd. 3, Rom 1986, S. 19–49.

MORRISON/HEDEMAN 2010

Elizabeth Morrison / Anne D. Hedeman: *Imaging the Past in France: History in Manuscript Painting, 1250–1500*, Los Angeles 2010.

MÖSENER 2008

Karl Möseneder: *Der Reiter im triumphalen Rahmen. Aspekte einer neuzeitlichen Bildformel*, in: *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hrsg. von Ders. und Hans Körner, Berlin 2008, S. 145–177.

MÖSSNER 1982

Wolfgang Mössner: *Der rechte Tritt im Schritt*, in: *Diversarum Artium Studia. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten, Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Helmut Engelhart und Gerda Kempfer, Wiesbaden 1982.

MÜLLER 2007

Jan-Dirk Müller: *Evidentia und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit*, in: *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich, Berlin 2007, S. 59–83.

VON MÜLLER 2020

Johannes von Müller: *Herrscherbild und Fürstenspiegel. Eine ikonische Politologie*, Berlin und Boston 2020.

MUELLER-GOLDINGEN 1995

Christian Mueller-Goldingen: *Untersuchungen zu Xenophons Kyrupädie*, Stuttgart u. a. 1995 (Habil. Saarbrücken 1991).

MUHLACK 2001

Ulrich Muhlack: *Die humanistische Historiographie. Umfang, Bedeutung, Probleme*, in: *Deutsche Landesgeschichtsschreibung im Zeichen des Humanismus*, hrsg. von Franz Brendle u. a., Stuttgart 2001, S. 3–18.

MUHLACK 2002

Ulrich Muhlack: *Humanistische Historiographie*, in: *Diffusion des Humanismus. Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten*, hrsg. von Johannes Helmrath, Ulrich Muhlack und Gerrit Walther, Göttingen 2002, S. 30–34.

MULRYNE/GOLDRING 2002

J. R. Mulryne / Elizabeth Goldring (Hrsg.): *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*, Burlington 2002.

MÜNKLER 2004

Herfried Münkler: *Demaskierung der Macht. Niccolò Machiavellis Staats- und Politikverständnis*, Baden-Baden 2004.

MURPHY 1974

James J. Murphy: *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley u. a. 1974.

NAJEMY 2000

John M. Najemy (Hrsg.): *Italy in the Age of the Renaissance*, Oxford 2000.

NAJEMY 2006

John M. Najemy: *Arms and Letters: The Crisis of Courtly Culture in the Wars of Italy*, in: *Italy and the European Powers: The Impact of War, 1500–1530*, hrsg. von Christine Shaw, Leiden 2006, S. 207–238.

NAUTA 2004

Lodi Nauta: *Lorenzo Valla and the Limits of Imagination*, in: *Imagination in the Later Middle Ages and Early Modern Times*, hrsg. von Ders. und Detlev Pätzold, Leuven 2004, S. 93–113.

NICOLINI 1988

Simonetta Nicolini: *Alcune note su codici riminesi e malatestiani*, in: *Studi Romagnoli* 39 (1988 a), S. 17–39.

NICOLINI 2001

Simonetta Nicolini: *Basinio da Parma, Hesperis*, in: *KAT. IL POTERE* 2001, S. 314–315.

NICOLINI 2004

Simonetta Nicolini: *Giovanni di Bartolo Bettini da Fano*, in: *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani. Secoli IX – XVI*, hrsg. von Milvia Bollati, Mailand 2004, S. 285–288.

NITSCHKE 2006

Barbara Nitsche: *Augenzeugenschaft als Authentisierungsstrategie in mittelalterlichen illuminierten Roman de Troie-Handschriften*, in: *Die Listen der Evidenz*, hrsg. von Michael Cuntz u. a., Köln 2006, S. 106–122.

OEVERMANN/SÜßMANN/TAUBER 2008

Ulrich Oevermann / Johannes Süßmann / Christine Tauber (Hrsg.): *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin 2008.

ORTNER 1998

Alexandra Ortner: *Petrarcas Trionfi in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*, Weimar 1998 (Diss. München 1997).

OTT 2000

Norbert H. Ott: *Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*, in: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, hrsg. von Wilfried Seipel, Bd. 5), Wien und Mailand 2000, S. 105–143.

PÄCHT 1950

Otto Pächt: *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in: *JWCI* 13 (1950), S. 13–47.

PÄCHT 1951

Otto Pächt: *Giovanni da Fano's Illustrations for Basinio's Epos Hesperis*. With two Appendixes by Augusto Campana, in: *Studi Romagnoli* 2 (1951), S. 91–111.

PÄCHT 1957

Otto Pächt: *Notes and observations on the origin of humanistic book-decoration*, in: *Fritz Saxl 1890–1948: Memorial Essays*, hrsg. von D. J. Gordon, London 1957, S. 184–194.

PÄCHT 1963

Otto Pächt: *The Limbourgs and Pisanello*, in: *Gazette des beaux-arts* 105 = 62 (1963), S. 109–122.

PÄCHT/ALEXANDER 1970

Otto Pächt / Jonathan J. G. Alexander: *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Bd. 2, *Italian Manuscripts*, Oxford 1970.

PÄCHT 1973

Otto Pächt: *René Anjou Studien I*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 33 (1973), S. 85–126.

PÄCHT 2002

Otto Pächt: *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna*, München 2002.

PADE 2007

Marianne Pade: *The Reception of Plutarch's 'Lives' in Fifteenth-Century Italy*, 2 Bde., Kopenhagen 2007.

PANICCIA 2019

Chiara Paniccia: *L'icona di un principe e i suoi modelli. I ritratti miniati di Federico da Montefeltro*, in: *Rivista di storia della miniatura* 23 (2019), S. 87–95.

PANOFSKY 1984

Erwin Panofsky: *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M. 1984 (Stockholm 1960).

PANOFSKY 1993

Erwin Panofsky: *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, hrsg. von Horst W. Jansen, Köln 1993.

PANTINI 2018

Italo Pantini: *Giusto, Basinio e la passione amorosa: aspetti di ascendenza virgiliana*, in: *Gli antichi alla corte dei Malatesta*, hrsg. von Federicomaria Muccioli und Francesca Cenerini, Mailand 2018, S. 333–380.

PAOLETTA 1985

Erminio Paoletta: *Storia, arte e latino nella bronzea porta di Castel Nuovo a Napoli*, Neapel 1985.

PASINI 1983

Pier Giorgio Pasini: *I Malatesti e l'arte*, Bologna 1983.

PASINI 2000

Pier Giorgio Pasini: *Il Tempio Malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, Mailand 2000.

PATZ 1986

Kristine Patz: *Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/3 (1986), S. 269–287.

PELLEGRIN 1955

Elisabeth Pellegrin: *La bibliothèque des Visconti et des Sforza*, Paris 1955.

PERCOPO 1894

Erasmus Percopo: *Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, in: *Archivio storico per le province napoletane* 19 (1894), S. 740–756.

PERITI 2004

Giancarla Periti (Hrsg.): *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art: Patronage and Theories of Invention*, Aldershot 2004.

PERNIS/SCHNEIDER ADAMS 2003

Maria Grazia Pernis / Laurie Schneider Adams: *Federico da Montefeltro & Sigismondo Malatesta. The Eagle and the Elephant* (= *Studies in Italian Culture. Literature in History*, hrsg. von Aldo Scaglione, Bd. 20), New York 2003.

PERUZZI 2004

Marcella Peruzzi: *Cultura Potere Immagine. La biblioteca di Federico di Montefeltro* (= *Collana di studi e testi*), Urbino 2004.

PERUZZI 2008

Marcella Peruzzi (Hrsg.): *Ornatissimo Codice: La biblioteca di Federico da Montefeltro*, Mailand und Rom 2008.

PFISTERER 1996

Ulrich Pfisterer: *Künstlerische Potestas Audendi und Licentia im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andreas Mantegna, Bertoldo di Giovanni*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148.

PFISTERER 2001

Ulrich Pfisterer: *Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64/3 (2001), S. 305–330.

PFISTERER 2002a

Ulrich Pfisterer: *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002.

PFISTERER 2002b

Ulrich Pfisterer: *Filaretos Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat De arte fuxoria des Giannantonio Porcellio de' Pandoni*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, 46/1 (2002), S. 121–150.

PFISTERER 2002c

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, S. 265–289.

PFISTERER 2002d:

Ulrich Pfisterer: *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002.

PFISTERER 2003

Ulrich Pfisterer: *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 und Berlin 2003, S. 139–176.

PFISTERER 2008

Ulrich Pfisterer: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille* (= Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 10), Berlin 2008.

PFISTERER 2017

Ulrich Pfisterer: *Der paragone*, in: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, hrsg. von Wolfgang Brassat, Berlin und Boston 2017, S. 282–312.

PIEPER 2006

Christoph Pieper: *Nostrae spes plurima famae – Stilisierung und Autostilisierung im Liber Isottaeus des Basinio von Parma*, in: „Parodia“ und Parodie: Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit, hrsg. von Reinhold F. Gleis u. a., Tübingen 2006, S. 91–110.

PIEPER 2012

Christoph Pieper: *Die vielen Facetten des Sigismondo Malatesta in der ideologischen Poesie des Hofes in Rimini*, in: *Discourses of Power*, hrsg. von Karl Enekel, Marc Laureys und Christoph Pieper (= *Noctes Neolatinae. Neo-Latin Texts and Studies*, Bd. 17), Hildesheim u.a. 2012, S. 19–41.

PIEPER 2014

Christoph Pieper: *In Search of the Marginal Author. The Working Copy of Basinio of Parma's Hesperis*, in: *Neo-Latin Philology: Old Tradition, New Approaches*, hrsg. von Marc van der Poel, Leuven 2014, S. 49–70.

PILINA 2020

Dennis Pilina: *The Impact of Violence as Heroization Technique in Basini's Hesperis, Naldi's Volaterrais and Filelfo's Sphortias*, in: *Battle Descriptions as Literary Texts*, hrsg. von Johanna Luggin und Sebastian Fink, Wiesbaden 2020, S. 247–268.

PINELLI 1985

Antonio Pinelli: *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. 2, Turin 1985, S. 279–250.

PIROMALLI 2002

Antonio Piromalli (Hrsg.): *La cultura letteraria nelle corti dei Malatesti* (= *Storia delle signorie dei Malatesti*, Bd. 14), Rimini 2002.

PISTILLI 2003

Gino Pistilli: *Guarino da Verona*, in: *DBI* 60 (2003), S. 357–369.

PLETT 1993

Heinrich F. Plett (Hrsg.): *Renaissance-Rhetorik*, Berlin 1993.

- PLETT 2004
Heinrich F. Plett: *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin 2004.
- PLETT 2012
Heinrich F. Plett: *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden 2012.
- POESCH 1962
Jessie Poesch: *Ennius and Basinio of Parma*, in: *JWCI* 25 1/2 (1962), S. 116–118.
- POESCHKE 1990
Joachim Poeschke: *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und seine Zeit*, 2. Bde., München 1990.
- POESCHKE 1994
Joachim Poeschke: *Bücher und Bauten. Bibliotheken der Frührenaissance und ihre künstlerische Ausstattung*, in: *Das Buch in Mittelalter und Renaissance*, hrsg. von Rudolf Hiestand, Düsseldorf 1994, S. 111–128.
- POESCHKE 2008
Joachim Poeschke: *Reiterbilder und Wertesymbolik in der Frührenaissance. Zum Gattamelata-Monument Donatellos*, in: *Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch–Arnhold, Münster 2008, S. 155–178.
- POLLARD 2000
John Graham Pollard: *Medals by Pisanello*, in: *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*, hrsg. von Jane Turner, London 2000, S. 1258–1259.
- POLLARD 2007
John Graham Pollard: *Renaissance Medals: Italy* (Bd. 1), New York und Oxford 2007.
- POROD 2013
Robert Porod: *Lukians Schrift „Wie man Geschichte schreiben soll“. Kommentar und Interpretation*, Wien 2013.
- PÖRKSEN 2011
Uwe Pörksen: *Der Mediencondottiere – eine Skizze*, in: *Inszenierung als Beruf. Der Fall Guttenberg*, hrsg. von Oliver Lepsius und Reinhart Meyer-Kalkus, Berlin 2011, S. 21–32.
- PRIETO GILDAY 1996
Rosa Prieto Gilday: *Politics as Usual. Depictions of Petrarch's Triumph of Fame in Early Renaissance Florence*, Diss. Pittsburg 1996.
- PULINA 2020
Dennis Pulina: *The Impact of Violence as Heroization Technique in Basini's Hesperis, Naldi's Volaterrais and Filelfo's Sphortias*, in: *Battle Descriptions as Literary Texts*, hrsg. von Johanna Luggin und Sebastian Fink, Wiesbaden 2020, S. 247–268.
- PUTATURO DONATI MURANO 1997
Antonella Putaturo Donati Murano: *Libri miniati per Alfonso e Ferrante*, in: *Libri a corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese*, Ausst.-Kat. Neapel 1997, S. 13–39.
- PUTNAM 1998
Michael Putnam: *Virgils Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven und London 1998.
- RADKE-UHLMANN/SCHMITT 2011
Gyburg Radke-Uhlmann / Argogast Schmitt (Hrsg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der Europäischen Geschichte*, Berlin und Boston 2011.
- REGOLIOSI 1991
Meri Angela Regoliosi: *Riflessioni umanistiche sullo „scrivere storia“*, in: *Rinascimento* 31 (1991), S. 3–37.

REINHARD 2003

Volker Reinhard: *Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart*, München 2003.

RICCI 1927/28

Corrado Ricci: *Di un codice malatestiano della 'Esperide' di Basinio*, in: *Accademie e Biblioteche d'Italia* I 5–6 (1927–28), S. 20–48.

RITTER 2002

Stefan Ritter: *Bildkontakte. Götter und Heroen in der Bildsprache griechischer Münzen des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2002.

ROBERT 2017

Jörg Robert (Hrsg.): *Intermedialität in der Frühen Neuzeit: Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin und Boston 2017.

ROBIN 1991

Diana Robin: *Filelfo in Milan: Writings 1451–1477*, Princeton 1991.

RODAKIEWICZ 1940

Erla Rodakiewicz: *The editio principis of Roberto Valturius 'De Re Militaris' in Relation to the Dresden and Munich Manuscripts*, Maso Finiguerra (1940), S. 14–81.

ROECK/TÖNNESMANN 2005

Bernd Roeck / Andreas Tönnemann: *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*, Berlin 2005.

ROQUES DE MAUMONT 1958

Harald von Roques de Maumont: *Antike Reiterstandbilder*, Berlin 1958.

ROSAND 1987

David Rosand: *Ekphrasis and the Renaissance of Painting: Observations on Alberti's Third Book*, in: *Florilegium Columbianum. Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, hrsg. von Karl-Ludwig Selig und Robert Somerville, New York 1987, S. 147–166.

ROSENBERG 1974

Charles M. Rosenberg: *Art in Ferrara during the Reign of Borso d'Este: A Study in Court Patronage*, Michigan 1974.

ROSENBERG 1979

Charles M. Rosenberg: *The Iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara*, in: *The Art Bulletin* 61/3 (1979), S. 377–384.

ROSENBERG 1997

Charles M. Rosenberg: *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997.

ROSENBERG 2007

Raphael Rosenberg: *Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs*, in: *KNAPE* 2007, S. 271–282.

ROSENBERG 2010

Charles M. Rosenberg (Hrsg.): *The Court Cities of Northern Italy*, Cambridge 2010.

ROUSE 1988

Mary A. Rouse / Richard H. Rouse: *Cartolai, Illuminators, and Printers in Fifteenth-Century Italy: The Evidence of the Ripoli Press*, Los Angeles 1988.

RUBIN/WRIGHT 1999

Patricia Lee Rubin / Alison Wright: *Renaissance Florence: The Art of the 1470s*, Ausst.-Kat. London 1999.

RUBINSTEIN 1982

Nicolai Rubinstein: *Political theories in the Renaissance*, in: *The Renaissance. Essays in Interpretation*, hrsg. von André Chastel, London und New York 1982, S. 153–200.

RUBINSTEIN 2004

Nicolai Rubinstein: *Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance. Political Thought and the Language of Politics. Art and Politics*, hrsg. von Giovanni Ciappelli, Rom 2004.

RUGOLO 1996

Ruggero Rugolo: *Medaglie*, in: *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, hrsg. von Lionello Puppi, Mailand 1996, S. 148–159.

RUX 2012

Benjamin Rux: *Von Rittern und Triumphatoren. Reiterbilder in Büchern des Quattrocento*, in: DELARUE/SCHULZ/SOBEZ 2012, S. 235–260.

RYDER 1976

Alan Ryder: *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous: the making of a modern state*, Oxford 1976.

RYDER 1990

Alan Ryder: *Alfonso the Magnanimous: King of Aragon, Naples and Sicily, 1396–1458*, Oxford 1990.

RYDER 1996

Alan Ryder: *Ferdinando I. (Ferrante) d'Aragona*, in: DBI 46 (1996), S. 174–189.

SABBADINI 1896

Remigio Sabbadini: *La Scuola e gli Studi di Guarino Guarini Veronese*, Catania 1896.

SABBADINI 1916

Remigio Sabbadini: *Andrea Contrario*, in: *Nuovo Archivio Veneto*, 31 (1916), S. 378–433.

SABIA 1995

Monti Sabia: *Pontano e la storia. Dal De bello neapolitano all' Actius*, (= *Humanistica*, Bd. 16), Rom 1995.

SALADINO 2009

Vincenzo Saladino: *Postille laurenziane: i due Marsia, la testa bronzea di cavallo e lo "Scipione" di Diomede Carafa*, in: *Studi di antiquaria ed epigrafia: per Ada Rita Gunnella*, hrsg. von Concetta Bianca, Gabriella Capecci und Paolo Desideri, Rom 2009, S. 87–106.

SANDTNER 2010

Claudia Sandtner: *Mobile Ausstattung am Hof der Este in Ferrara. Arezzi als Repräsentationsform des 15. und 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010.

SANTUCCI 1997

Marina Santucci: *Le porte di Castel Nuovo*, in: *Le porte di Castel Nuovo. Il restauro*, hrsg. von Dies. und Giovanni Morigi, Neapel 1997, S. 13–41.

SAXL 1957

Fritz Saxl: *The Troy Romance in French and Italian Art*, in: *Ders., Lectures*, Bd. 1, London 1957, S. 125–138.

SCHAEFER 1994

Claude Schaefer: *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresden und Basel 1994.

SCHER 1994

Stephan K. Scher: *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, Ausst.-Kat. National Gallery, New York 1994.

SCHIFF 1902

Otto Schiff: *Antonio de' Minuti, il biografo contemporaneo di Muzio Attendolo Sforza*, in: *Archivio storico lombardo*, 29/2 (1902), S. 368–380.

SCHILLING 1999

Heinz Schilling: *Die neue Zeit. Vom Christenheitseuropa zum Europa der Staaten 1250 bis 1750* (= Siedler Geschichte Europas, Bd. 3), Berlin 1999.

SCHINDLER 2005

Claudia Schindler: *Die Eroberung von Volterra durch Federico da Montefeltro als epischer Stoff: Naldo Naldis Volaterrais*, in: *Neulateinisches Jahrbuch* 7 (2005), S. 167–181.

SCHMIT-NEUERBURG 1999

Tilman Schmit-Neuerburg: *Vergils Aeneis und die antike Homerexegese*, Berlin 1999 (Diss. Bonn 1998).

SCHOLZ 1999

Bernhard F. Scholz: *Ekphrasis and Enargeia in Quintilian's Institutionis Oratoriae Libri XII*, in: *Rhetorica movet: Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honor of Heinrich F. Plett*, hrsg. von Peter L. Oesterreich und Thomas O. Sloane, Leiden u. a. 1999, S. 3–24.

SCHÖNTAG 1997

Wilfried Schöntag: *Das Reitersiegel als Rechtssymbol und Darstellung ritterlichen Selbstverständnisses. Fahnenlanze, Banner und Schwert auf Reitersiegeln des 12. und 13. Jahrhunderts vor allem südwestdeutscher Adelsfamilien*, in: *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie*. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum 65. Geburtstag, hrsg. von Konrad Krimm und Herwig John, Sigmaringen 1997, S. 79–124.

SCHUBRING 1923

Paul Schubring: *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1923.

SCHWEYEN 1973

Renate Schweyen: *Guarino Veronese. Philosophie und humanistische Pädagogik* (= Humanistische Bibliothek. Skripten, hrsg. von Ernesto Grassi, Bd. 3), München 1973.

SEILER 1989

Peter Seiler: *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989.

SENATORE 2001

Francesco Senatore: *Pontano e la guerra di Napoli*, in: *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, hrsg. von Mario Del Treppo, Neapel 2001, S. 279–310.

SENATORE 2011

Francesco Senatore: *La battaglia nelle corrispondenze diplomatiche: stereotipi lessicali e punto di vista degli scriventi*, in: *ABBAMONTE* 2011a, S. 223–240.

SANTORO 1975–1981

Mario Santoro: *La Cultura Umanistica*, in: *Storia di Napoli: Cultura e letteratura. Umanesimo e Rinascimento*, hrsg. von Ernesto Pontieri, Bd. 7, Neapel 1975–1981, S. 115–291.

SANTORO 1958

Caterina Santoro: *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Mailand 1958.

SIMONETTA 2007

Marcello Simonetta: *Federico da Montefeltro and his Library*, New York 2007.

SINGER 2017

Rüdiger Singer: „*Grief's true picture*“ – *Enargeia als intermediales Konzept und Leitmodell für actio und acting*, in: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit: Formen, Funktionen, Konzepte*, hrsg. von Jörg Robert, Berlin und Boston 2017, S. 55–77.

SKINNER 2000

Quentin Skinner: *The Foundations of Modern Political Thought, Volume I: The Renaissance*, Cambridge 2000 (1978).

SKINNER 2991

Quentin Skinner: *Machiavelli zur Einführung*, Hamburg 2001 (engl. 1981).

SKINNER 2002

Quentin Skinner: *Visions of Politics*, Cambridge 2002.

SOARES 2007

CARMEN SOARES: *Rules for a good Description: Theory and Practice in the Life of Artaxerxes (§§1–19)*, in: *Hermathena* 182 (2007), S. 85–100.

SOLBACH 1994

Andreas Solbach: *Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen*, München 1994.

SPENCER 1957

John R. Spencer: *Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting*, in: *JWCI* 20 (1957), S. 26–44.

SPENCER 1973

John R. Spencer: *Il progetto per il cavallo di bronzo per Francesco Sforza*, in: *Arte lombarda* 38/39 (1973), S. 23–35.

SPRIGATH 2004

Gabriele K. Sprigath: *Das Dictum des Simonides. Der Vergleich von Dichtung und Malerei*, in: *Poetica* 36 (2004), S. 243–280.

SQUIRE 2013

Michael Squire: *Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the ‚shield of Achilles‘ in Greco-Roman word and image*, in: *Word & Image* 29/2 (2013), S. 157–191.

STARN 1988

Rudolph Starn: *Reinventing Heroes in Renaissance Italy*, in: *Art and history: Images and their meaning*, Cambridge 1988, S. 67–84.

STORNAJOLO 1902

Cosimus Stornajolo: *Codices Urbinales Latini*, Bd. 1, Rom 1902.

SUERBAUM 2008

Werner Suerbaum: *Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502–1840. Geschichte, Typologie, Zyklen und kommentierter Katalog der Holzschnitte und Kupferstiche zur Aeneis in Alten Drucken*, Hildesheim u. a. 2008.

SUMMONTE 1675

Giovanni Antonio Summonte: *Historia della città e regno di Napoli*, Bd. 3, Neapel 1675.

SYMONDS 1897

John Addington Symonds: *Renaissance in Italy: The Age of Despots*, Bd. 1, London 1897.

SYSON/GORDON 2001

Luke Syson / Dillian Gordon: *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, London 2001.

THIELEMANN 2002

Andreas Thielemann: *Altes und neues Rom. Zu Filaretos Bronzetür. Ein Drehbuch*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 63 (2002), S. 33–70.

THIMANN 2002

Michael Thimann: *Lügende Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002 (Diss. 2000).

THOENES 1983

Christoph Thoenes: *Neapel und Umgebung*, Stuttgart 1983.

THURN 2002

Nikolaus Thurn: *Kommentar zur Carlias des Ugolino Verino*, München 2002.

TIETZE 1905

Hans Tietze: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich: Die illuminierten Handschriften in Salzburg*, Leipzig 1905, S. 50–52.

TISSONI BENVENUTI 1991

Antonia Tissoni Benvenuti: *Guarino, i suoi libri, e le letture della corte estense*, in: *Le muse e il principe*, Textband, hrsg. von Alessandra Mottola Molfino und Mauro Natale, Mailand 1991, S. 63–79.

TOESCA 1912

Pietro Toesca: *La Pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Mailand 1982 (1912), S. 529–532.

TONIOLO 1994

Federica Toniolo: *I miniatori estensi*, in: Hermann Julius Hermann. *La miniatura estense*, Modena 1994 (Wien 1900), S. 207–253.

TONIOLO 1998

Federica Toniolo (Hrsg.): *La miniatura a Ferrara: Dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, Ausst.-Kat. anlässlich des 500sten Todestages von Cosmé Tura und Ercole de' Roberti, unter Mitarbeit von Giordana Mariani Canova, Modena 1998.

TONIOLO 2003

Federica Toniolo: *Fantasia e intellettualismo nei manoscritti miniati per i principi di Ferrara*, in: *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, hrsg. von Jadranka Bentini und Grazia Agostini, Gent 2003, S. 165–178.

TONIOLO 2015

Federica Toniolo: *L'epifania del principe nel manoscritto miniato agli albori del Rinascimento*, in: *Il principe inVisibile*, hrsg. von Lucia Bertolini u.a., Turnhout 2015, S. 83–108.

TONIOLO 2018

Federica Toniolo: *Veiling and Unveiling in Italian Manuscripts of the second half of the fifteenth century*, in: *Codex und Material*, hrsg. von Patrizia Carmassi und Gia Toussaint, Wiesbaden 2018, S. 287–308.

TONIOLO 2021

Federica Toniolo: *Court Patronage in Renaissance Italy: Hercules in Illuminated Manuscripts gives as Diplomatic Gifts*, in: *Beyond Words: New Research in Manuscripts in Boston Collections*, hrsg. von Jeffery F. Hamburger u. a., Toronto 2021, S. 137–152.

TOSCANO 1996

Gennaro Toscano: *Matteo Felice: Un miniatore al servizio dei re d'Aragona di Napoli*, in: *Bollettino d'arte* 80 (1996), S. 87–118.

TOSCANO 1999

Gennaro Toscano: *À la gloire de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples: le De Maiestate de Iuniano Maio, enluminé par Nardo Rapicano*, in: *L'illustration. Essais d'iconographie*, Seminar in Paris (1993–1994), hrsg. von Maria Teresa Caracciolo und Ségolène Le Men, Paris 1999, S. 125–146.

TOSCANO 1996/97

Gennaro Toscano: *In margine al Maestro delle Vitae Imperatorum e al Maestro di Ippolita Sforza: Codici Lombardi nelle Collezioni Aragonesi*, in: *Rivista di Storia della Miniatura* 1–2 (1996/97), S. 169–178.

TOSCANO 1998

Gennaro Toscano: *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese*, Valencia 1998.

TOSCANO 1999

Gennaro Toscano: *Gaspare da Padova e la diffusione della miniatura „all'antica“ tra Roma e Napoli*, in: *La Miniatura a Padova: Dal Medioevo al Settecento*, hrsg. von Giordana Mariani Canova, Modena 1999, S. 523–531.

TOSCANO 2006

Gennaro Toscano: *Bartolomeo Sanvito e Gaspare da Padova, „familiaris et continui commensales“ di Francesco Gonzaga*, in: Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel castello di San Giorgio, hrsg. von F. Trevisani, Mailand 2006, S. 103–111.

TOSCANO 2009a

Gennaro Toscano: *La Miniatura in Italia Meridionale (da Alfonso a Ferrante)*, in: La miniatura in Italia. Dal tardogotico al manierismo (Bd. 2), hrsg. von Antonella Putaturo Donati Murano und Alessandra Perriccioli Saggese, Neapel 2009, S. 445–457.

TOSCANO 2009b

Gennaro Toscano: *Libri umanistici e codici all'antica tra Veneto, Roma e Napoli: note su Andrea Contrario e Bartolomeo Sanvito*, in: Società, cultura e vita religiosa in età moderna: studi in onore di Romeo de Maio, hrsg. von Luigi Gulia, Ingo Herklotz und Stefano Zen, Sora 2009, S. 497–526.

TOSCANO 2010

Gennaro Toscano: *Le immagini dei sovrani: ritratti di Alfonso il magnanimo e di Ferrante d'Aragona*, in: Manuscripts illuminats, hrsg. von Josefina Planas i Flocel Sabaté, Lleida 2010, S. 13–41.

TRAEGER 2008

Jörg Traeger: *Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums*, in: *Studien zur Renaissance*, hrsg. von Christoph Wagner, Regensburg 2008, S. 15–151.

TRINKAUS 1999

Charles Trinkaus: *Renaissance Transformations of Late Medieval Thought*, Aldershot u. a. 1999.

TURCHINI 2000

Angelo Turchini: *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Cesena 2000.

UEDING 2007

Gert Ueding: *Dialog-Inszenierung. Zur Rhetorik des Bildes*, in: KNAPE 2007, S. 181–199

VECCA 1959/60

Nicola Vacca: *Sull'autore della „Cronaca napoletana figurata del Quattrocento“*, in: Atti della Accademia Pontaniana 9 (1959/60), S. 113–116.

VENTURINI 1970

Giuseppe Venturini: *Un umanista modenese nella Ferrara di Borso d'Este: Gaspare Tribacco*, Ravenna 1970.

VICKERS 1978

Michael Vickers: *Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Palaeologus*, in: *The Art Bulletin* 60/3 (1978), S. 417–424.

VICKERS 1999

Brian Vickers: *Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance*, in: Theorie und Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der Künste, hrsg. von Kurt W. Forster und Hubert Locher, Berlin 1999, S. 9–74.

VITI 1996

Paolo Viti: *L'umanesimo nell'Italia settentrionale e mediana*, in: Storia della letteratura italiana, Bd. III (II Quattrocento), Rom 1996.

VITI 1987

Paolo Viti: *Pier Candido Decembrio*, in: DBI 33 (1987), S. 488–498.

VITI 1994

Paolo Viti: *Bartolomeo Facio*, in: DBI 44 (1994), S. 113–121.

VITI 1997

Paolo Viti: *Francesco Filelfo*, in: DBI 47 (1997), S. 613–626.

VLAD BORRELLI 1996

Licia Vlad Borrelli: *Un dono di Lorenzo de' Medici a Diomede Carafa*, in: La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura, arte, Tagungsband Florenz, Pisa und Siena 1992, Pisa 1996, S. 235–252.

VOGT-SPIRA 2011

Gregor Vogt-Spira: *Prae sensibus. Das Ideal der Lebensechtheit in der römischen Rhetorik und Dichtungstheorie*, in: Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der Europäischen Geschichte, hrsg. von Gyburg Radke-Uhlmann und Arbogast Schmitt (= Colloquium Rauricum Bd. 11), Berlin und Boston 2011, S. 13–34.

VON ROSEN 2000

Valeska von Rosen: *Die Enérgeia des Gemäldes: Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 171–208.

VOLPE 1989

Gianni Volpe: *Matteo Nuti: architetto dei Malatesta*, Venedig 1989.

VORONOVA/STERLIGOV 1996

Tamara Voronova / Andrej Sterligov: *Les Manuscrits enluminés occidentaux du VIII^e au XVI^e siècle à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*, St. Petersburg 1996.

WALKER 1993

Andrew D. Walker: *Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, in: Transactions of the American Philological Association 123 (1993), S. 353–377.

WALTER/HORN 1995

Hermann Walter / Hans-Jürgen Horn (Hrsg.): *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der Antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995.

WANDHOFF 2001

Haiko Wandhoff: *Ekphrasis: Bildbeschreibungen in der Literatur von der Antike bis in die Gegenwart*, in: Audiovisualität vor uns nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche, hrsg. von Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, hrsg. von Wilfried Seipel, Bd. 6), Wien und Mailand 2001, S. 175–184.

WANDHOFF 2003

Haiko Wandhoff: *Ekphrasis. Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin 2003.

WARBURG 1907

Aby Warburg: *Francesco Sassettis Letztwillige Verfügung*, in: Kunstwissenschaftliche Beiträge. August Schmarsow gewidmet, Leipzig 1907, S. 129–152.

WARNKE 1985

Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

WARNKE 1995

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, S. 83–92.

WARNKE 1992

Martin Warnke: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992.

WARNKE 1997

Martin Warnke: *Der Kopf in der Hand*, in: Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, hrsg. von Michael Diers, Köln 1997, S. 108–120.

WARNKE 2008

Martin Warnke: *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*, 3. Auflage, Berlin 2008.

WEBB 1997

Nicholas Webb: *Giuniano Maio*, in: Cambridge Translation of Renaissance Philosophical Texts: Political Philosophie (Bd. 2), hrsg. von Jill Kraye, Cambridge 1997, S. 109–113.

WEBB 1999

Ruth Webb: *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, in: *Word & Image* 15/1 (1999), S. 7–18.

WEBB 2007

Ruth Webb: *Rhetoric and the Novel: Sex, Lies and Sophistic*, in: *A Companion to Greek Rhetoric*, hrsg. von Ian Worthington, Malden u. a. 2007, S. 526–541.

WEBB 2009

Ruth Webb: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Aldershot 2009.

WEDDINGTON 2000

Raymond B. Weddington: *Pisanello's Paragoni*, in: *Perspectives on the Renaissance Medal*, hrsg. von Stephan K. Scher, New York 2000, S. 27–46.

WEISS 1956

Roberto Weiss: *Jan van Eyck and the Italians*, in: *Italian Studies* 11 (1956), S. 1–15.

WEITZMANN 1970

Kurt Weitzmann: *Illustration in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, 2. Aufl., Princeton 1970.

WELCH 1989

Evelyn Samuels Welch: *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469*, in: *The Art Bulletin* 71/3 (1989), S. 352–375.

WELCH 1990

Evelyn Samuels Welch: *The Image of a Fifteenth-Century Court: Secular Frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan*, in: *JWCI* 53 (1990), S. 163–184.

WELCH 1998

Evelyn Samuels Welch: *Naming Names: The Transience of Individual Identity in Fifteenth-Century Italian Portraiture*, in: *The Image of the Individual*, hrsg. von Nicholas Mann und Luke Syson, London 1998, S. 91–104.

WELLS 2002

Marion A. Wells: „*To Find a Face where all Distress is Stell'd*“: *Enargeia, Ekphrasis, and Mourning in the Rape of Lucrece and the Aeneid*, in: *Comparative Literature* 54 (2/2002), S. 97–126.

WENZEL 2007a

Horst Wenzel: *Der Schuss ins Auge*, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hrsg. von Philine Helas u. a., Berlin 2007, S. 139–154.

WENZEL 2007b

Horst Wenzel: *Zur Narrativik von Bildern und zur Bildhaftigkeit der Dichtung. Plädoyer für eine Text-Bildwissenschaft*, in: *Bilderfragen*, hrsg. von Hans Belting, München 2007, S. 317–331.

WENZEL/JÄGER 2008

Horst Wenzel / Ludwig Jäger (Hrsg.): *Deixis und Evidenz*, Freiburg 2008.

WIESING 2005

Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005.

WIESING 2007

Lambert Wiesing: *Zur Rhetorik des Bildes*, in: KNAPE 2007, S. 37–48.

WIESING 2009

Lambert Wiesing: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt am Main 2009.

WILLEMS 1989

Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils* (= Studien zur Deutschen Literatur, hrsg. von Wilfried Barner, Richard Brinkmann und Conrad Wiedemann, Bd. 103), Tübingen 1989.

WILLEMS 1990

Gottfried Willems: *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen*, in: HARMS 1990, S. 414–429.

WILLIAMS 1960

R. D. Williams: *The Pictures on Dido's Temple*, in: *The Classical Quarterly* 10/2 (1960), S. 145–151.

WIMBÖCK/LEONHARD/FRIEDRICH 2007

Gabriele Wimböck / Karin Leonhard / Markus Friedrich (Hrsg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007.

WITTGENSTEIN 1989

Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus* (= Werkausgabe, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1989.

WOLF 1998

Gerhard Wolf: „*Arte superficiem illam fontis amplecti*“. *Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei*, in: *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, hrsg. von Christine Göttler u.a., Emsdetten 1998, S. 11–39.

WOODS-MARSDEN 1987

Joanna Woods-Marsden: *Ritratto al Naturale: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits*, in: *Art Journal* 46 (1987), S. 209–216.

WOODS-MARSDEN 1989a

Joanna Woods-Marsden: *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton 1989.

WOODS-MARSDEN 1989b

Joanna Woods-Marsden: *How Quattrocento Princes used Art: Sigismondo Pandolfo Malatesta of Rimini and 'cose militari'*, in: *Renaissance Studies* 3 (1989) No. 4, S. 387–414.

WOODS-MARSDEN 1990

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 Rosenberg, London 1990, S. 11–37.

WOODS-MARSDEN 1991

Joanna Woods-Marsden (Hrsg.): *Art, Patronage and Ideology at Fifteenth-Century Italian Courts* (= Schifanoia, Bd. 10/1990), Modena 1991.

WOODS-MARSDEN 1993

Joanna Woods-Marsden: *Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano*, in: *Il ritratto e la memoria*, Bd. 3 (3 Bde.), hrsg. von Augusto Gentili, Philippe Morel und Claudia Cieri Via, Rom 1993, S. 31–62.

WOYTEK 2010

Bernhard Woytek: *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117)*, 2. Bde., Wien 2010.

WRIGHT 1984

Edward Wright: *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*, in: *JWCI* 47 (1984), S. 52–71.

WRIGHT 2005

Alison Wright: *The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome*, New Haven und London 2005.

ZABUGHIN 1921

Vladimiro Zabughin: *Vergilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Il Trecento ed il Quattrocento* (Bd. 1), Bologna 1921.

ZAHO 2004

Margaret Ann Zaho: *Imago Triumphalis. The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers* (= Renaissance and Baroque: Studies and Texts, hrsg. von Eckhard Bernstein, Bd. 31), New York u. a. 2004.

ZANICHELLI 2011

Giuseppa Z. Zanichelli: *La battaglia delle imprese: araldica e chevalerie tra Milano e Napoli al tempo di Ippolita Sforza*, in: ABBAMONTE 2011a, S. 111–122.

ZÖLLNER 2003

Frank Zöllner: *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 2003.

Abbildungen



Abb. 1
Pisanello, Medaille mit Profilbildnis Sigismondo Malatestas



Abb. 2
Umkreis Pisanello
Bildnis Caesars in Plutarch: *Vitae virorum illustrium*,
Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. VII. 3, fol. 29v



Abb. 3
Profilbild König Alfonso d'Aragona in Panormita: *Alphonsis regis triumphus*, Rom, BAV
ms. Vat. Lat. 1565, fol. 124r



Abb. 4
Triumphzug König Alfonso d'Aragona in Panormita (wie Abb. 3)



Abb. 5
Reiterbild Federico da Montefeltros
Poggio Bracciolini: *Historia Florentina*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 491, fol. 4v

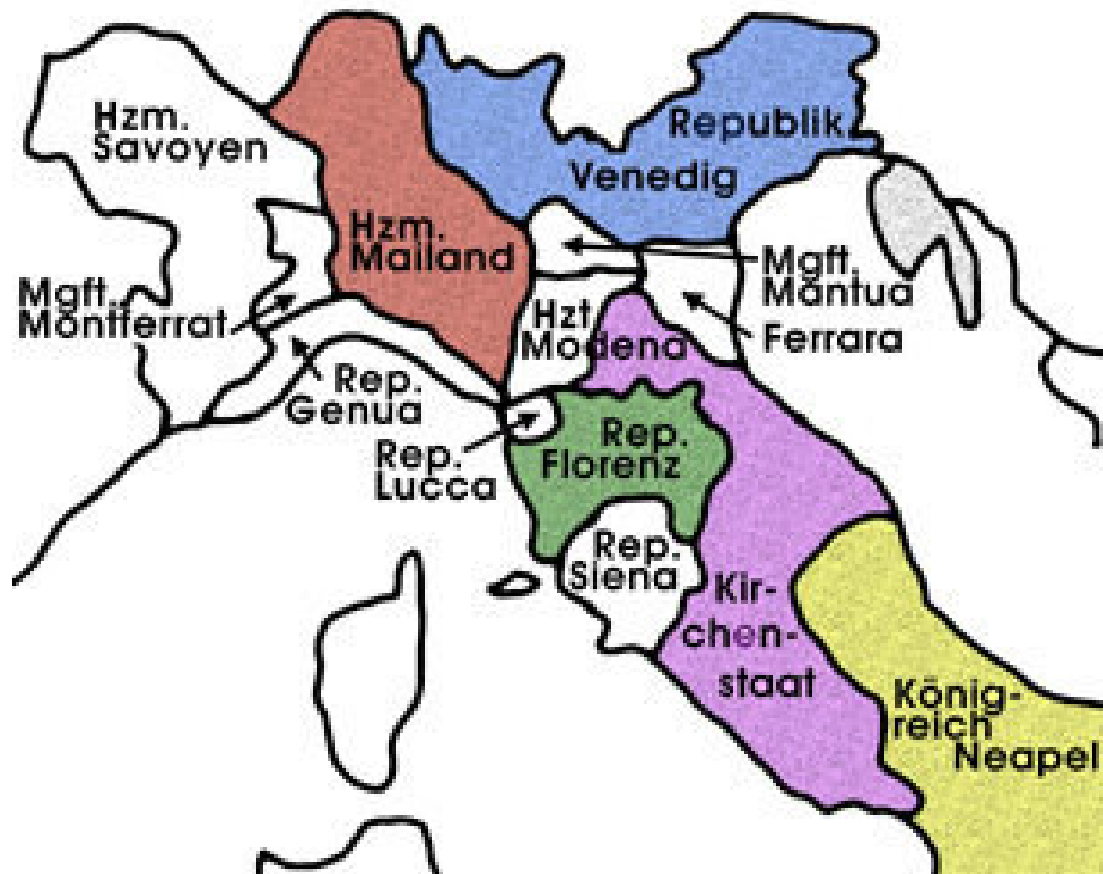


Abb. 6
Politische Landkarte Italiens um 1450



Abb. 7
Pisanello, Rückseite der Medaille für König Alfonso d' Aragona



Abb. 8
Federico da Montefeltro im Gespräch mit einem Gelehrten
Cristoforo Landino: *Disputationes Camaldulenses*, BAV, Urb. Lat. 508, Buchdeckelinnenseite



Abb. 9

Andrea Contrario: *Reprehensio sive objurgatio in calumniatorem divini Platonis*,
 Paris, BNF, latin 12947, fol. 3r, Miniaturen von Cola Rapicano



Abb. 10
Pisanello, Rückseite der Medaille für Francesco Sforza



Abb. 11
Biblioteca Malatestiana, Innenansicht



Abb. 12
Alexander Cortesius: *Laudes bellicae*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
Cod. Guelf. 85.1.1 Aug. 2, fol. 3r

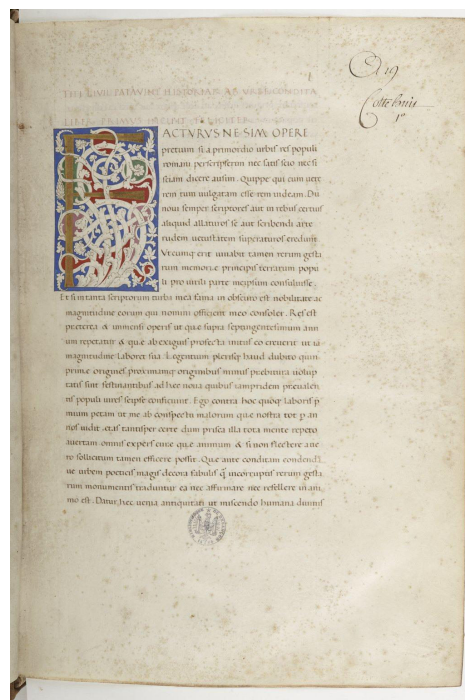


Abb. 13
Titus Livius: *Ab urbe condita I-X*
Bibliothèque de Besançon, ms. 837, fol. 1r



Abb. 14
Virgilio Riccardiano, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 492, fol. 69v

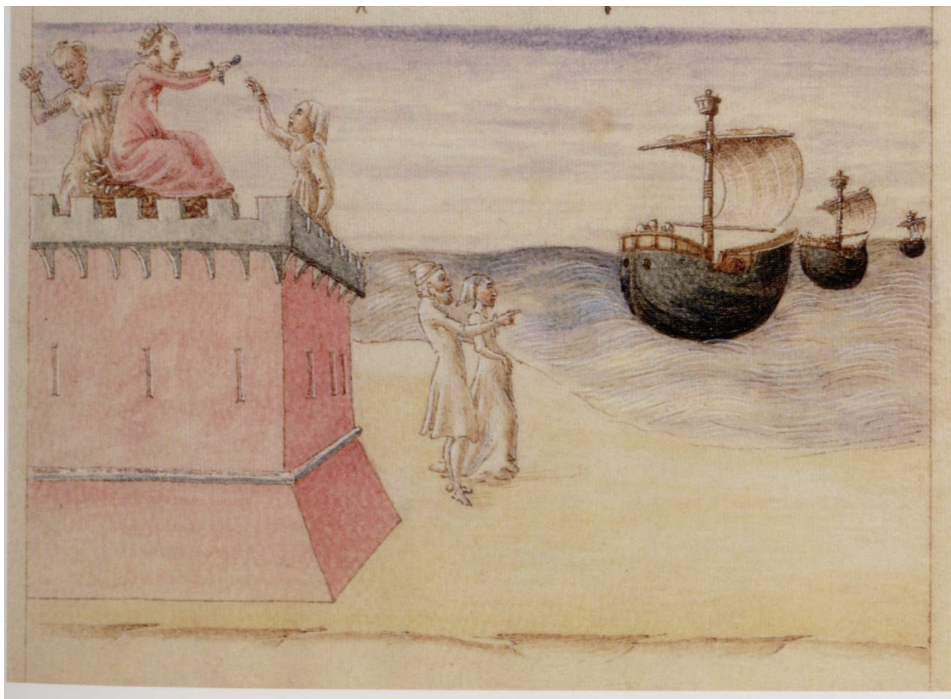


Abb. 15
Vergil: *Opera*, Paris, BNF, Ms. lat. 7939, fol. 106v



Abb. 16
 Ugolino Verino: *Carlias*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 838, fol. 4r



Abb. 17
Rimini, Tempio Malatestiano mit der von Alberti entworfenen Fassade

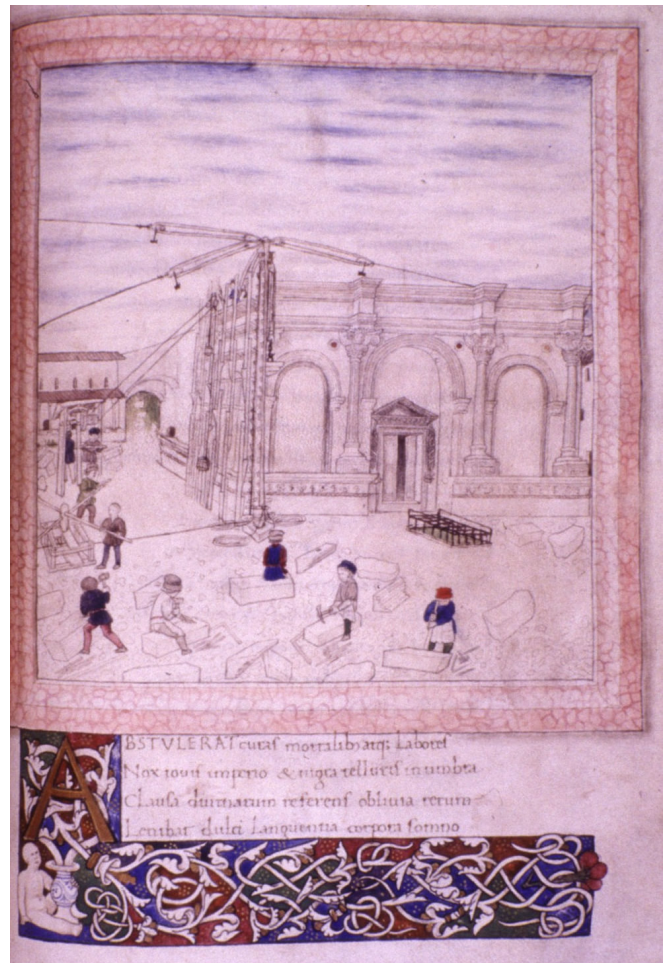


Abb. 18-20
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Errichtung des Tempio Malatestiano
 Paris, fol. 126r
 Vatikan, fol. 133v
 Oxford, fol. 137r



Abb. 21
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Zeltlager der Malatesta
 Paris, fol. 1r

Abb. 22
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Triumphzug in Florenz
 Vatikan, fol. 59r

Abb. 23
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Abbruch des Zeltlagers
 Paris, fol. 45v



Abb. 24
Giovanni da Fano, *Hesperis*
Belagerung von Populonia
Oxford, fol. 15r



Abb. 25
Giovanni da Fano, *Hesperis*
Schlacht bei Fabriano
Paris, fol. 112r





Abb. 26
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Alfonsos Flucht
 Oxford, fol. 16v

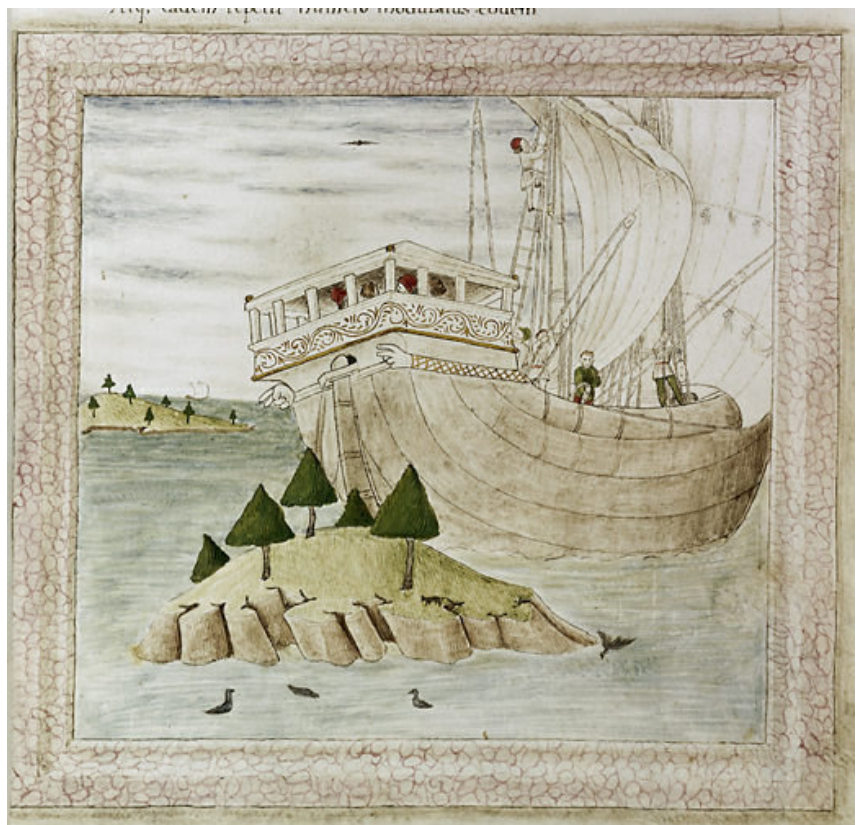


Abb. 27
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Sigismundos Aufbruch nach Afrika
 Paris, fol. 61r



Abb. 28
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Sigismondo auf dem Weg nach Florenz
 Oxford, fol. 50r



Abb. 29
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Treffen mit Florentiner Gesandten
 Oxford, fol. 60v



Abb. 30
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Triumphzug in Florenz
 Oxford, fol. 61r



Abb. 31
Giovanni da Fano, *Hesperis*
Sigismondos Ankunft auf der Insel Fortunato
Paris, fol. 73v



Abb. 32
Giovanni da Fano, *Hesperis*
Auf der Insel Fortunato
Vatikan, fol. 81r



Abb. 33
Giovanni da Fano, *Hesperis*
Sigismondo in der Unterwelt
Paris, fol. 82v



Abb. 34
Giovanni da Fano, *Hesperis*
Schlacht bei Populonia
Oxford, fol. 27r

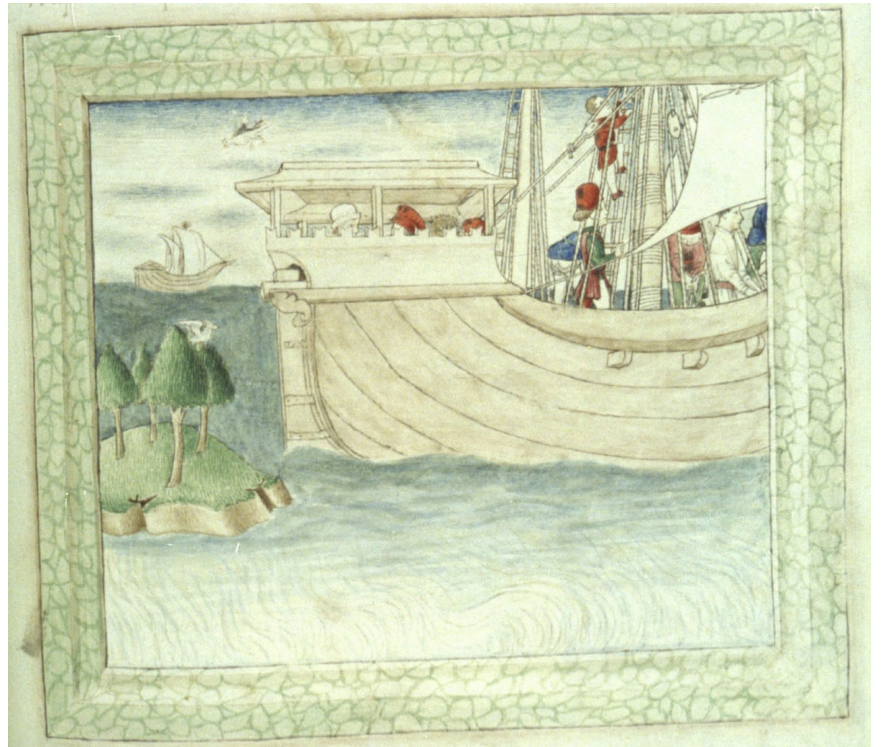


Abb. 35
Giovanni da Fano, *Hesperis*
Sigismundos Aufbruch nach Afrika
Oxford, fol. 70r



Abb. 36
Apollonio di Giovanni
Schlachtszene aus Francesco Petrarca: *Trionfi*
Florenz, Bibliotheca Laurenziana, Ms. Strozz. 174
fol. 38r



Abb. 37
Giovanni da Fano, *Hesperis*
Nächtliche Belagerung von Populonia
Paris, fol. 15r



Abb. 38

Titus Livius: *Ab urbe condita*, BNF, Ms. Lat. 14360, fol. 1r



Abb. 39

Cassonetafel mit der Belagerung von Fano (Detail)
Musée national de la Renaissance – Château d'Écouen



Abb. 40

Virgilio Riccardiano, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 492, fol. 63r



Abb. 41

Revers der Medaille für Inago d' Avalos von Pisanello



Abb. 42
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Sigismondo mit Psyche auf Fortunato
 Paris, fol. 82r



Abb. 43
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Die aragonesischen Truppen marschieren gen Norden
 Oxford, fol. 100v



Abb. 44-46
 Giovanni da Fano, *Hesperis*
 Schiffbruch Sigismondos
 Paris, fol. 61v
 Vatikan, fol. 68v
 Oxford, fol. 70v



Abb. 47

Virgilio Riccardiano, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 492, fol. 70r



Abb. 48

Vergil: Opera, Paris, BNF, Ms. lat. 7939, fol. 60r



Abb. 49
Giovanni da Fano, *Hesperis*
Schlacht um Vada
Paris, fol. 112v



Abb. 50
Giovanni da Fano, *Hesperis*
Inbrandsetzung des Turmes
von Vada
Paris, fol. 113r



Abb. 51
Simon Marmion
Grandes Chroniques, St. Petersburg, Bibliothek der Eremitage,
Ms. fr. 88, fol. 154v

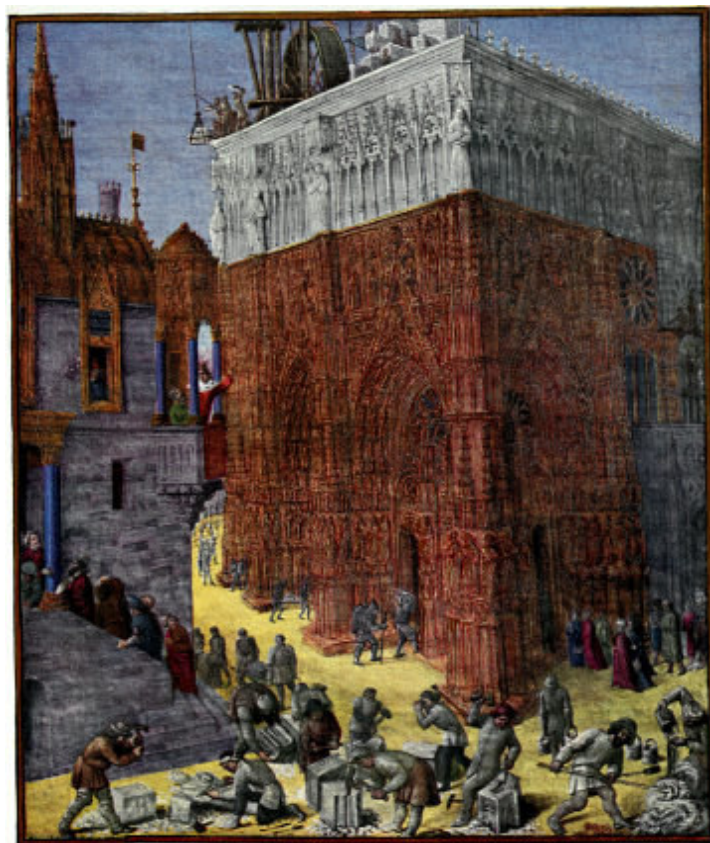


Abb. 52
Jean Fouquet
Flavius Josephus: *Antiquités judaïques*, Paris, BNF, fr. 247, fol. 163r



Abb. 53

Filarete, Bronzetore an Alt-St. Peter
Ankunft von Kaiser Johannes VIII. Paläologus in Italien (oben)
Zusammenkunft mit Papst Eugen IV. (Mitte)
Abfahrt des Kaisers nach Konstantinopel (unten)



Abb. 54
De Sphaera, Biblioteca Estense in Modena, Lat. 209, Merkurbild, fol. 10v (Detail)



Abb. 55
Maibild im Salone dei Mesi, Palazzo Schifanoia, Ferrara, unteres Register (Detail)



Abb. 56
Märzbild im Salone dei Mesi, Palazzo Schifanoia, Ferrara

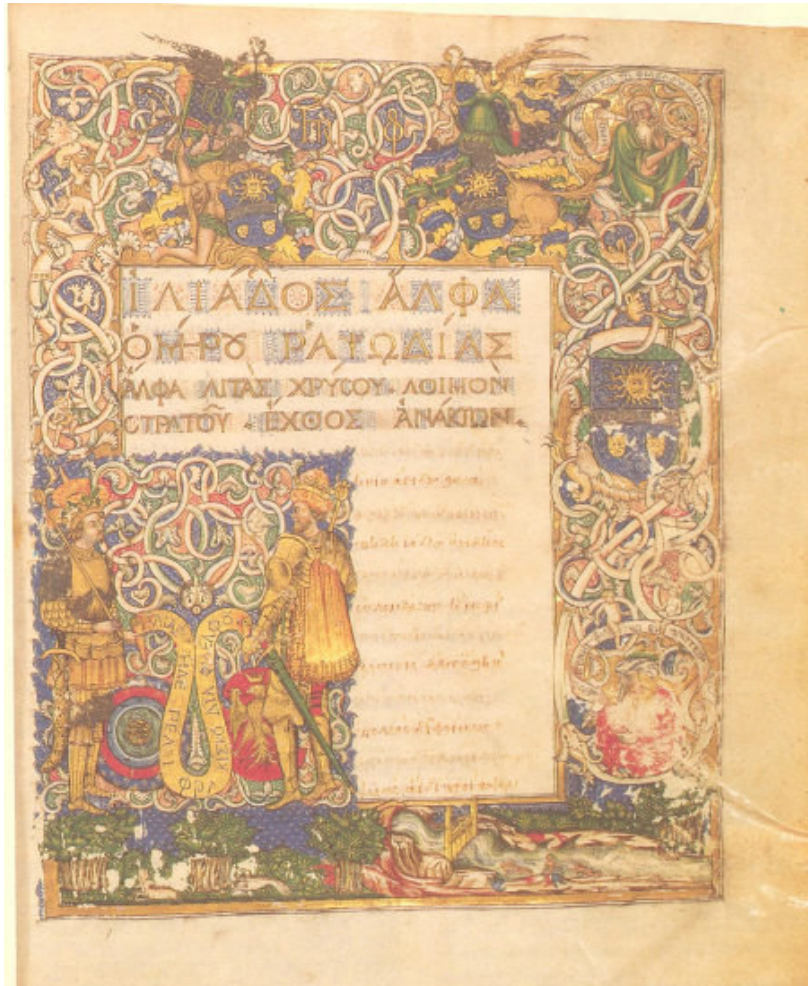


Abb. 57

Homer: *Ilias*, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 32.1, fol. 17r



Abb. 58

Vergil: *Opera*, mit einem Kommentar des Servius, Valencia, Biblioteca General de la Universidad, ms. 891, olim 780, fol. 82r



Abb. 59
 Francesco Filelfo: *In Rhetoricam ad Herennium
 commentaria* (Codice Sforza)
 Turin, Biblioteca Reale, Varia 75
 fol. 1v

Abb. 60
 Francesco Filelfo: *Codice Sforza* (wie Abb. 59)
 fol. 2v

Abb. 61
 Francesco Filelfo: *Codice Sforza* (wie Abb. 59)
 fol. 8v





Abb. 62

Reiterbild Alfonso d' Aragonas

Vegetius: *De re militari*, Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. Class. Lat. 274, fol. 1v



Abb. 63

Cassonetafel mit dem Einzug des Xerxes in Griechenland
Allen Memorial Art Museum – Oberlin College, AMAM 1943.239



Abb. 64

Naldo Naldi: *Volaterrais*, Universitätsbibliothek Jena, Sag. Q. 1, fol. 1r



Abb. 65
 Porcellio de' Pandoni: *Feltria*, Rom, BAV, Urb. Lat. 373, fols. 1r-107r
 fols. 1v-2r



Abb. 66
 Pietro Acciaiuoli: *Ariminensis descripta pugna*, Rom, BAV,
 Urb. Lat. 883, fol. 1v



Abb. 67
Pisanello, Medaille für Pier Candido Decembrio

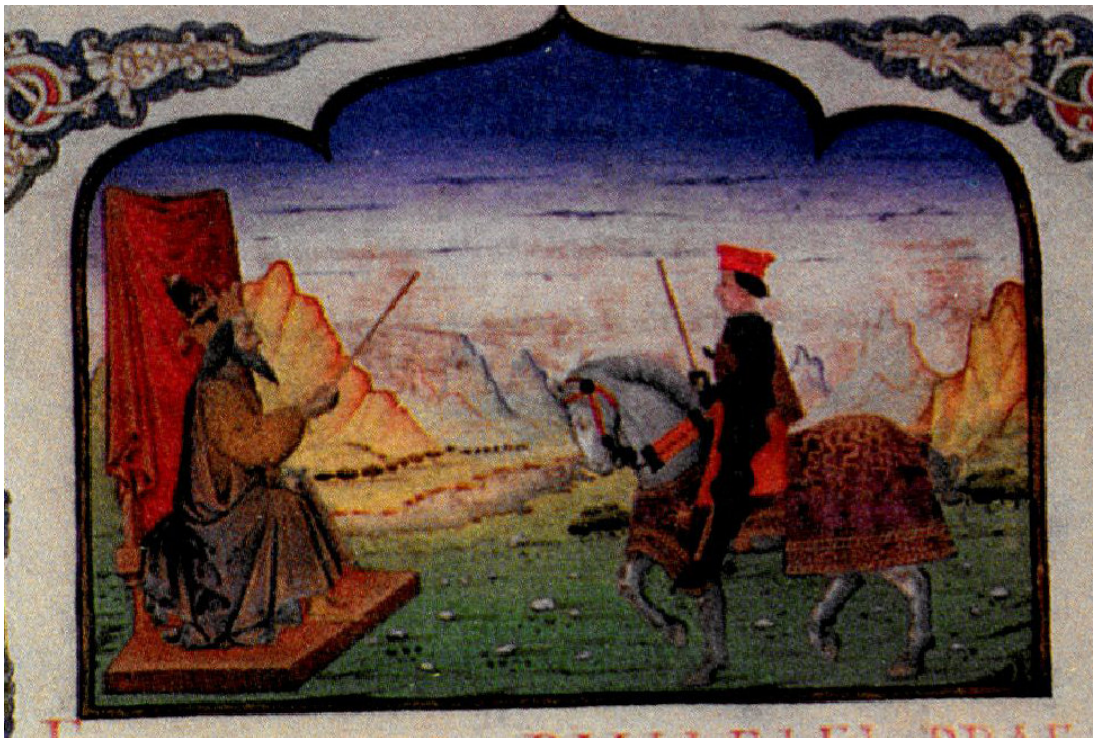


Abb. 68
Xenophon: *Kyropädie*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 410, fol. 1r

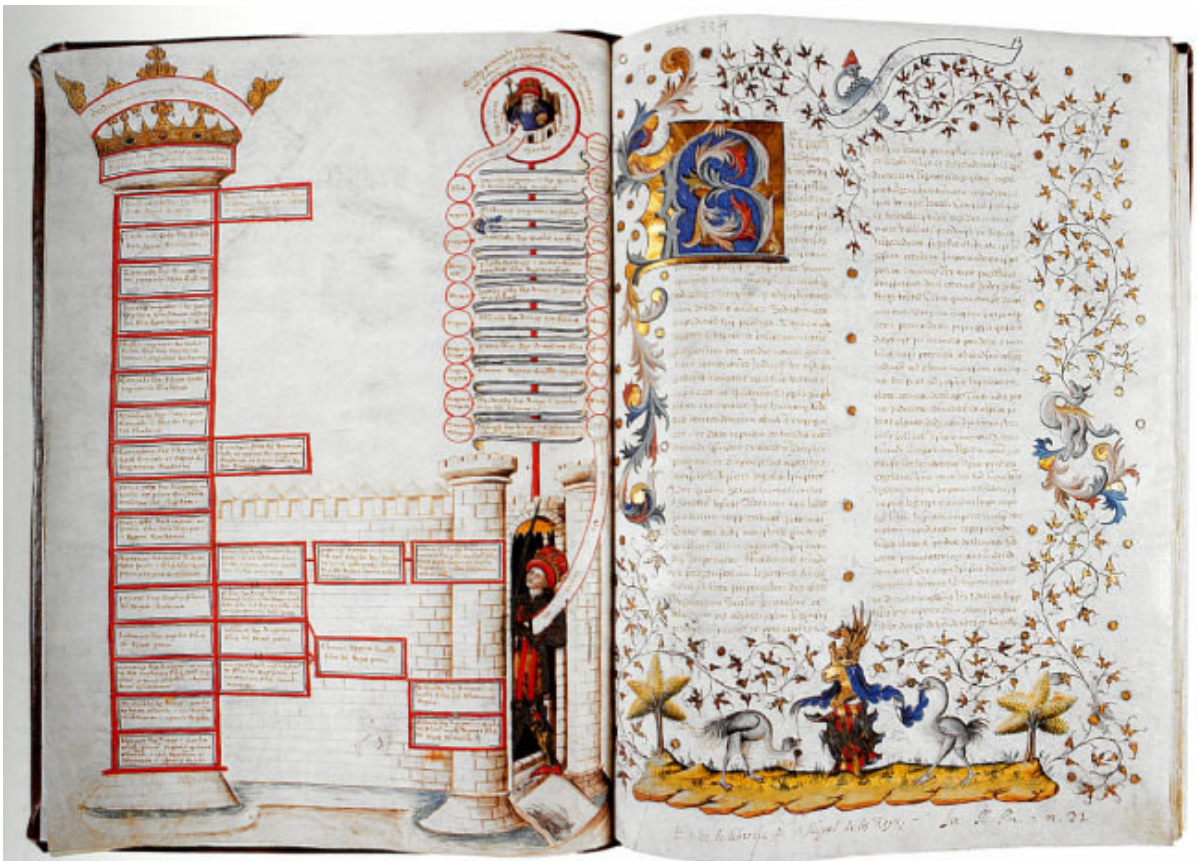


Abb. 69

Paulus Rossellus: *Descendentia Regum Siciliae*, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 394 Olim. 806, fols. 8v-9r



Abb. 70

Triumphzug Alfonso d' Aragonas
 Ferraiolo: *Cronaca*, New York, Pierpont Morgan Library, ms. 801



Abb. 71-75

Gaspare Pellegrino: *Historia Alphonsi primi regis*, Neapel, Biblioteca Nazionale MS. C IX 22

Alfonso d' Aragona auf dem Thron, fol. 1r

Isabella d' Anjou flieht aus Neapel, fol. 63v

Alfonso's Ankunft in Neapel, fol. 2v

Die Truppen Alfonso's in einer Schlacht, fol. 105r

Der Einzug in Neapel 1443, fol. 169v



Abb. 76

Lorenzo Valla: *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* und Panormita: *De dictis et factis Alphonsi regis*, Rom, BAV, ms. Vat. Lat. 1565, fol. 1r

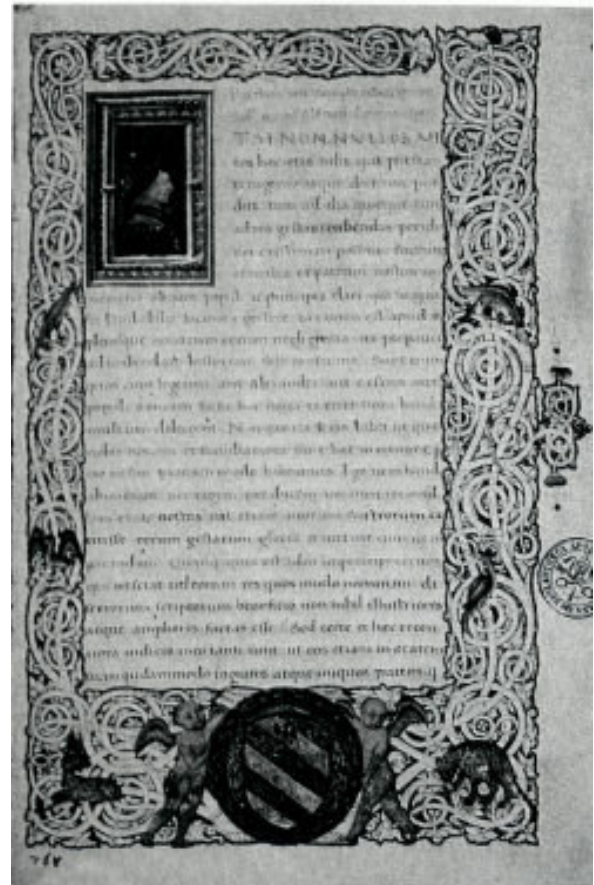


Abb. 77

Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. 9/5913, fol. 1r

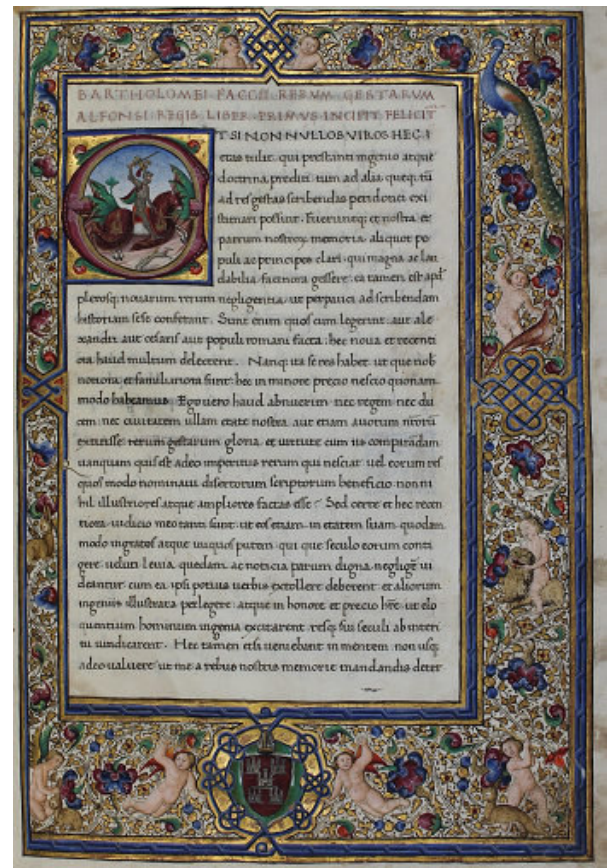


Abb. 78

Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Madrid, Biblioteca de l'Escorial, ms. Q I 7, fol. 1r



Abb. 79

Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. 831, fol. 1r



Abb. 80-82
Pisanello, drei Medaillen für Alfonso d' Aragona



Abb. 83
Cristoforo di Geremia, Medaille für Alfonso d'Aragona



Abb. 84
Seneca: *De quaestionibus naturalibus, De remediis fortuitorum, Liber proverbiorum*,
Paris, BNF, Ms. Latin 17842, fol. 1r (Detail)



Abb. 85
Castel Nuovo mit dem Triumphbogen

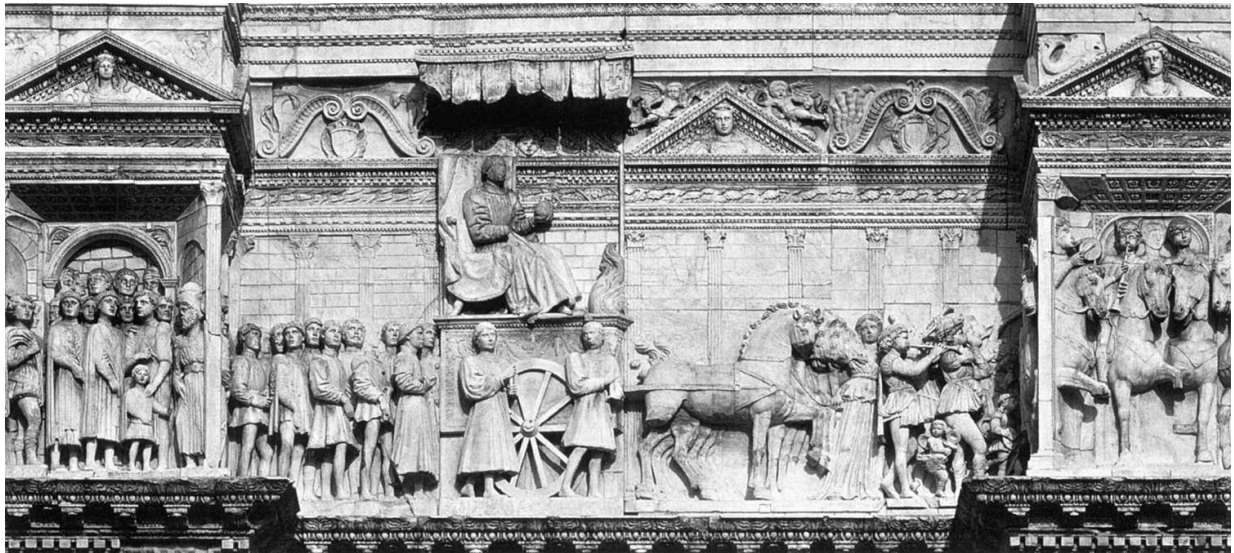


Abb. 86
Triumphrelief am zweiten Geschoss des Castel Nuovo



Abb. 87
Die Bronzetore am Castel Nuovo



Abb. 88
Selbstbildnis des Guglielmo Monaco
Bronzetore am Castel Nuovo



Abb. 89-94
Die sechs Reliefplatten der Bronzetore, Castel Nuovo



Abb. 96
Pisanello, Medaille für
Domenico Malatesta Novello

Abb. 95
Bronzetore, Detail aus Abb. 93



Abb. 97
Medaillons und Bordüren
von den Bronzetoren, Castel Nuovo

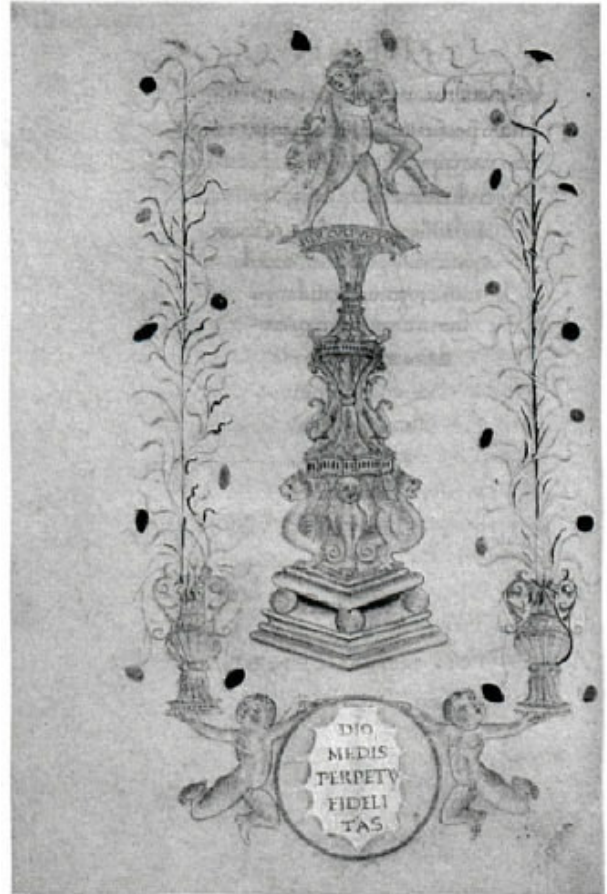


Abb. 98

Diomede Carafa: *De regimine principum*,
St. Petersburg, Eremitage, ms. O.R.N. 26
fol. 6v

Abb. 99

Diomede Carafa: *De regimine principum*,
St. Petersburg, Eremitage, ms. O.R.N. 26
fol. 9v

Abb. 100

Diomede Carafa: *De institutione vivendi*, Parma,
Biblioteca Palatina, ms. Parm. 1654
fol. 4r



IOVIANI PONTANI. IN LIBRUM
 OBEDIENTIAE. AD ROBERTUM
 SANSEVERINUM. PRINCIPEM
 SALERNITANUM FELICITER
 PROHEMIVM,
 ORTANTE. TE. IMO.
 ET IVBENTE. PRINC
 EPS. ROBERTE. VT. Q
 VOS. DE. OBEDIENT
 IA. SCRIPSISSEM.
 L I B R O S



tandem aliquando ederem perdifficile visum est hortati
 onem aut parum sequi tuam aut non optemperare uolunta
 ti. equidem edendis his abstinebam non quod non libenter
 ultimam eis manum imponerem sed quia intelligebam qui
 bus ipse me optretationibus exponerem sciebamque tuti
 us apud neminem quā in qua nati domo essent habitaturos. e
 tenim considerabam eos qui nunc philosophantur genus hoc
 dicendi quanquam peruectus ipsum quidem et philosopho
 rum proprium omnino improbare aridas quasdam nimisq;
 iuunas ac parum iucundas auditoribus dissertationes sectan
 tis quas aut ipsi soli legant aut pauca admodum eorum si
 miles. Ut mihi quidem uideantur non tam docere uelle quā
 litigare nec ita studere ut obscuras atque abditas res ape
 riant.

L. 1. dila. Libr. de S. Miguel delos Reyes.

Abb. 101

Giovanni Pontano: *De principe* (u. a.), Universitat de València, Biblioteca Històrica, ms. 833
 fol. 3r



Abb. 102 *De maiestate*, fol. 8r



Abb. 103 *De maiestate*, fol. 10v



Abb. 104 *De maiestate*, fol. 12v



Abb. 105 *De maiestate*, fol. 14r



Abb. 106 *De maiestate*, fol. 16v



Abb. 107 *De maiestate*, fol. 27r



Abb. 108 *De maiestate*, fol. 31r



Abb. 109 *De maiestate*, fol. 43r



Abb. 110 *De maiestate*, fol. 50r



Abb. 111 *De maiestate*, fol. 56r



Abb. 112 *De maiestate*, fol. 58r



Abb. 113 u. 114
Pisanello, zwei Medaillen für Leonello d'Este, Revers



Detail aus Abb. 115

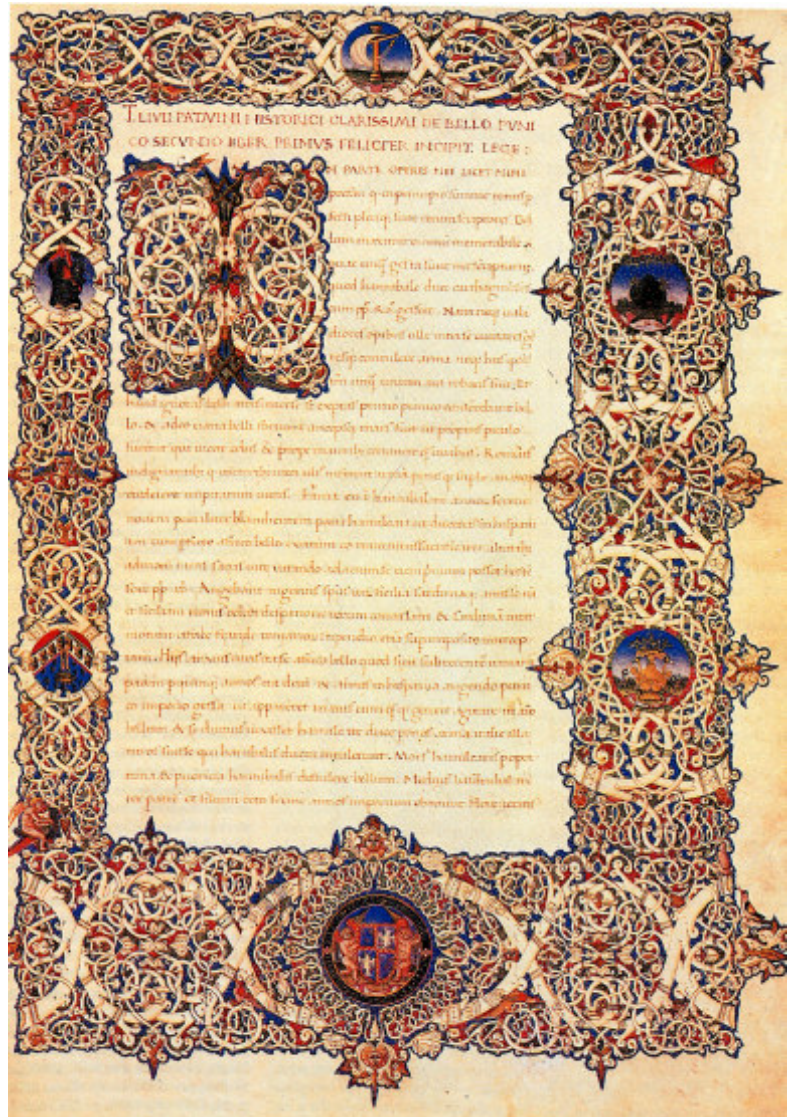


Abb. 115
Titus Livius: *De bello punico*, Dritte Dekade,
französische Privatsammlung
fol. 9r



Abb. 117
Münze mit Johann II. dem Guten (14. Jh.)



Abb. 118
Münze mit Philippos II. (4.-3. Jh. v. Chr.)



Abb. 119
Münze mit Trajan und dem aufsteigenden Reiter (Dexileos)



Abb. 120
Dukat des Ludovico Sforza



Abb. 121
 Catone Sacco: *Il Semideus*,
 St. Petersburg, PUBLIČNAJA BIBLIOTEKA, Lat.Q.v.XVII.2
 fol. 39r



Abb. 122
 Drei Szenen aus
 Catone Sacco: *Il Semideus* (wie Abb. 121)
 fols. 74v, 99r u. 100r



Abb. 123
Pisanello, Medaille für Filippo Maria Visconti



Abb. 124
Pisanello, Medaille für Kaiser Johannis VIII.
Palaiologos



Abb. 125
Pisanello, Medaille für Sigismondo Malatesta



Abb. 126
Drachenhelm, ca. 1450
Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo



Abb. 127
Armorial de l'ordre de la Toison d'Or,
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal,
Ms. 4790 Rés, fol. 108r

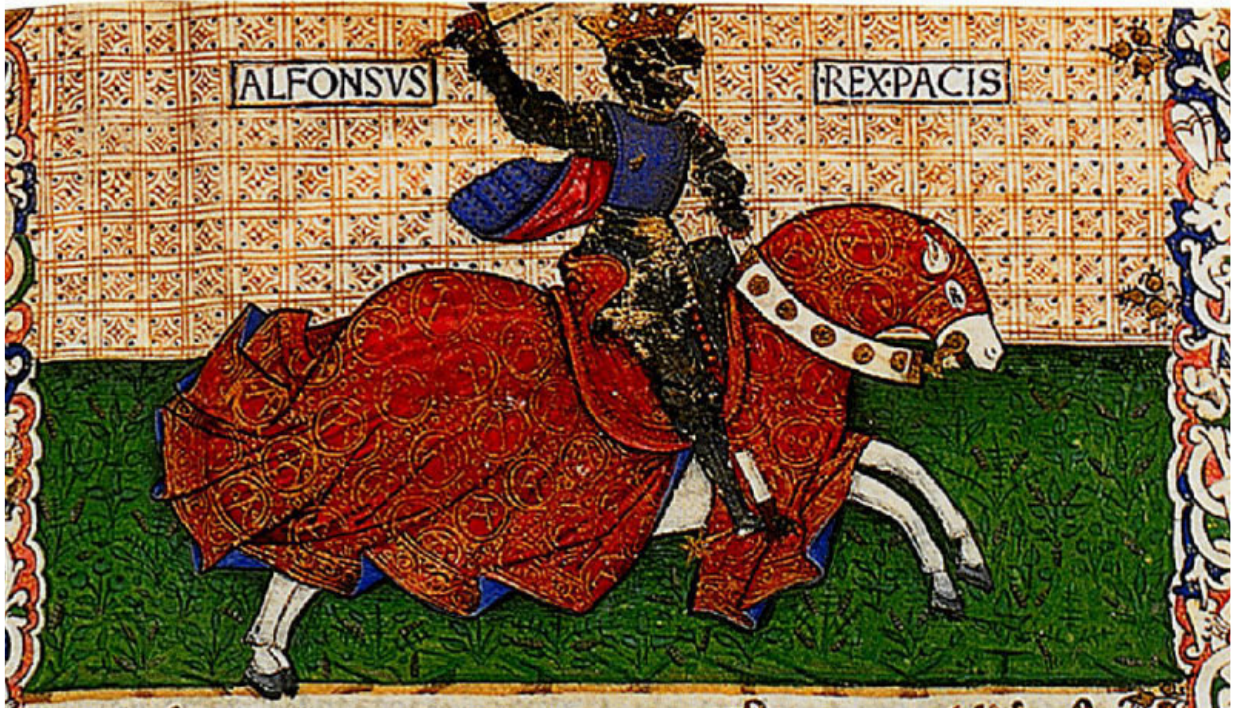


Abb. 128
Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*,
Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. 831, fol. 1r



Abb. 129
 Bartolomeo Facio: *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*,
 Madrid, Biblioteca de l'Escorial, ms. Q I 7, fol. 1r

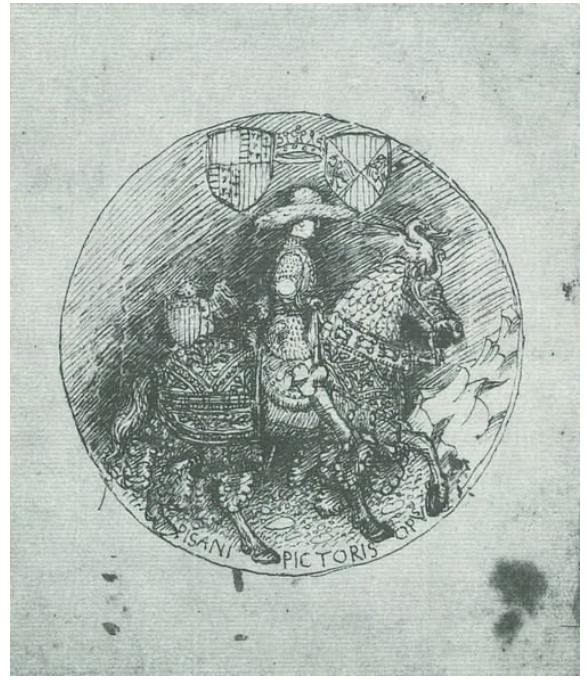


Abb. 130
 Pisanello, Entwurf einer Medaille für Alfonso
 d'Aragona, Paris, Louvre, Abteilung grafische
 Künste, Inv. 2486



Abb. 132
 Grabmal mit Reiterbild des Guillaume de Durfort im
 Kreuzgang von Ss. Annunziata, Florenz

Abb. 131
 Entwurf des Triumphbogens am Castel Nuovo (Pisanello?)
 Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv. I. 527



Abb. 133

Reiterbild Caesars

Sueton: *Vitae imperatorum*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. italien 131, fol. 1r



Abb. 134

Dukat des Galeazzo II. Visconti



Abb. 135

Reiterbild Caesars

Caesar: *De bello gallico I-VII*, Florenz, Biblioteca Riccardiana, ms. 1569, fol. 123r



Abb. 136

Andrea Contrario: *Reprehensio sive objurgatio in calumniatorem divini Platonis*,
Paris, BNF, latin 12947, fol. 2r



Abb. 137
Donatello, Reiterstandbild des Gattamelata, Padua



Abb. 138
Donatello, Pferdehaupt, Neapel, Museo Archeologico Nazionale



Abb. 139

Cicero: *Reden*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4, fol. 3v



Abb. 140
Reiterbild Ferrante d' Aragonas
Aristoteles: *Etica*, Paris, BNF, cod. lat. 6310, fol. 1r



Abb. 141
Ferrantes Cavallo-Münze



Abb. 142

Antonio Cornazzano: *Commentariorum liber de vita et gesta Bartholomei Colei*, Bergamo, Biblioteca Civica, Cat. 90, fol. 7v



Abb. 143
 Giovanni Antonio Amadeo
 Grabmal Colleoni mit Reiterbild, Bergamo, Cappella Colleoni



Abb. 144
 Reiterbild Caesars
 Sueton: *Vita dei Caesarum*, Oxford, Bodleian Library,
 ms. Canon. Ital. 153, fol. 1r



Abb. 145
 Alfonso d' Aragona
 Xenophon: *Kyrupädie*, Valencia, Bib. Unv. ms. 731 Olim.
 741, fol. 2r



Abb. 146
 Achill zu Pferde
 Homer: *Opera*, Biblioteca Laurenziana, Plut. 32.4, fol. 43r



Abb. 147
 Grabstele des Dexileos, Athen, Kerameikos-Museum



Abb. 148
 Leonardo da Vinci, Entwurfsskizze für
 ein Reitermonument, Windsor Castle, Royal Library



Abb. 149

Andrea del Castagno, Grabmal mit Reiterbild des Niccolò da Tolentino, Florenz, S. Maria del Fiore
(im Vergleich zu Federico da Montefeltro in der *Historia Florentina*, vgl. Abb. 5)



Abb. 150

Simone Martini, Reiterbild Guidoriccio da Foglianos, Sala del Consiglio
Palazzo Pubblico, Siena



Abb. 151

Reiterbild Federico da Montefeltros

Naldo Naldi: *Volaterrais*, Universitätsbibliothek Jena, Sag. Q. 1, 42, fol. 1r
(Detail aus Abb. 64)

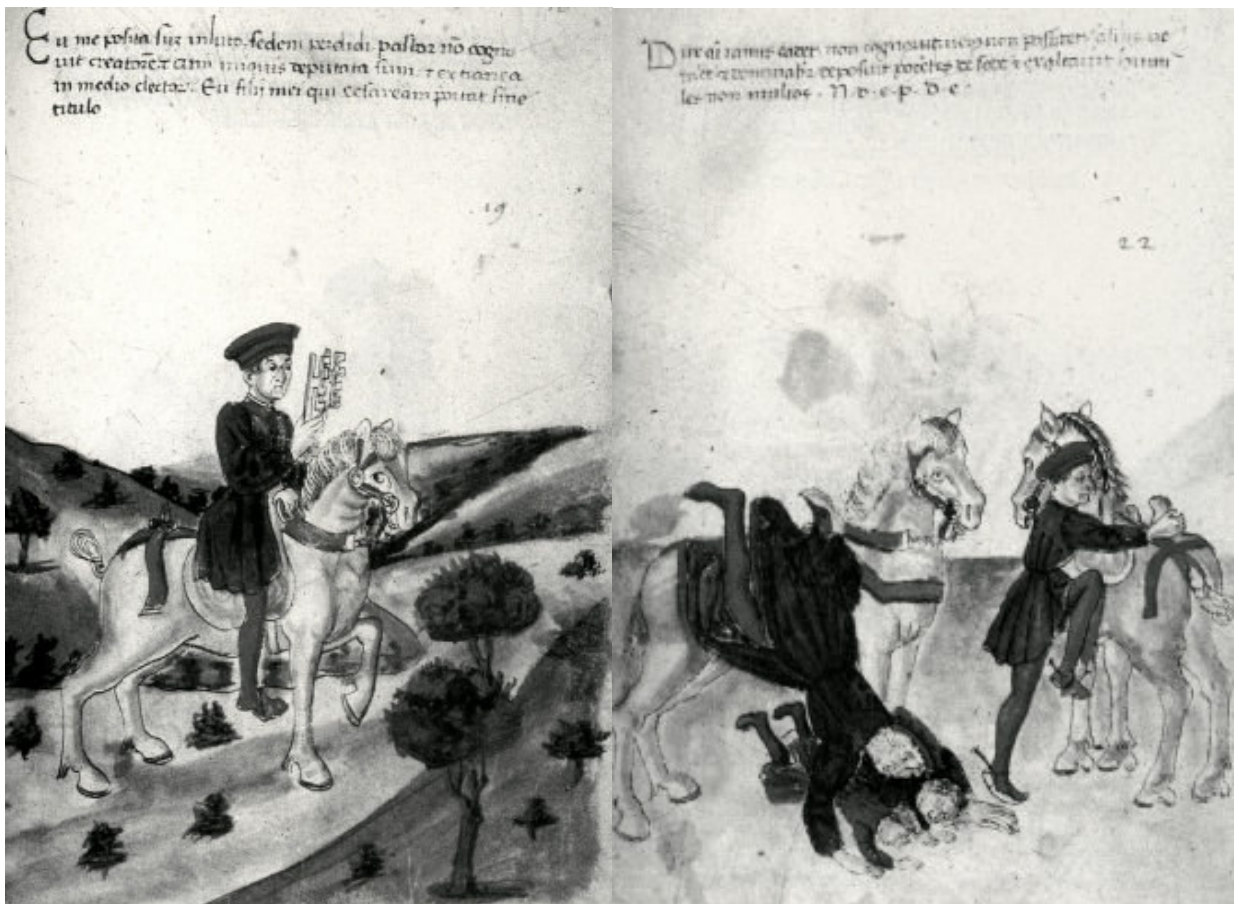


Abb. 152

Vaticinia, Rom, Biblioteca Angelica, ms. 1146

Links Federico als Generalkapitän des Vatikans (fol. 10r), rechts stürzt Sigismondo mit seinen Nachkommen vom Ross, während Federico sein Pferd besteigt (fol. 11v)



Abb. 153

Reiterbild Francesco Sforzas

Giovanni Simonetta: *Commentarii rerum gestarum Francisci Sphortiae*,
Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ed. rare 428, fol. 1v



Abb. 155

Reiterbild Muzio degli Attendoli Sforzas

Antonio de' Minuti: *Vita di Muzio degli Attendoli Sforza*, Paris, BNF, Ms. ital. 372, fol. 4v



Abb. 154

Leonardo da Vinci: *Schreitendes Pferd* (nach dem *Regisole*), Windsor Castle, Royal Library



Abb. 156

Massimiliano Sforza zu Pferde

Aelius Donatus: *Grammatica*, Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 2167, fol. 10v



Abb. 157

Massimiliano Sforza zu Pferde

Liber Iesus, Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 2163, fol. 1v



Abb. 158
Massimiliano und Ludovico Sforza
Porträts aus Aelius Donatus: *Grammatica*, Biblioteca Trivulziana, Cod. 2167.

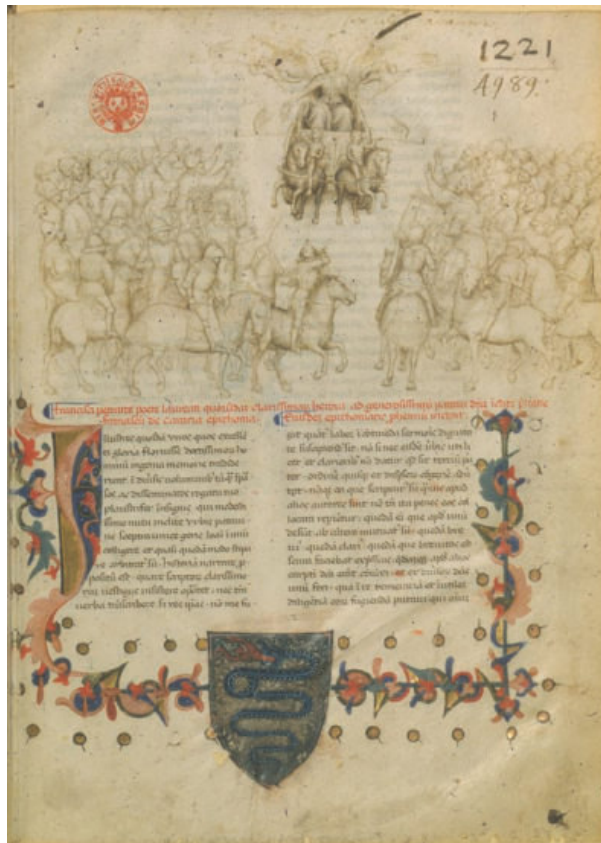


Abb. 159
 Altichiero: *Triumph der Gloria*, Paris, BNF, ms. lat. 6069F, fol. 1r



Abb. 160
 Petrarca: *Trionfi*, Paris, BNF, ms. ital. 548, fol. 10v
 Triumph der Liebe, Miniatur von Francesco di Antonio del Chierico



Abb. 161

Münze, römisch, Kaiser Augustus, auf der Rückseite die Quadriga auf einem symbolischen Triumphbogen



Abb. 162

Sueton: *Vitae Caesarum*, Paris, BNF, lat. 5814, fol. 22v



Abb. 163
Cassonetafel, *Einzug Alfonsos in Neapel*, florentinisch, Privatsammlung Neapel



Abb. 164
Supraportenrelief im Castel Nuovo, *Einzug Alfonsos in Neapel*



Abb. 165

Triumph Ferrantes

Xenophon: *Kyrupädie*, Kupferstichkabinett Berlin, Ms. 78 C 24, fol. 1v



Abb. 165
Agostino di Duccio
Triumph Scipios, Arca degli Antenati, Tempio Malatestiana, Rimini



Abb. 167
Giovanni da Fano, *Hesperis*, Oxford, fol. 27v



Abb. 168
 Piero della Francesca: *Triumph Federico da Montefeltros*, Uffizien, Florenz



Abb. 169
 Giorgio Merula: *Ennerationes Satyrarum Iuvenalis*, Rom, BAV, Ms. Urb. lat. 663, fol. 6r



Abb. 170

Gasparo Tribracho: *Divi ducis Borsii estensis triumphus*, Modena, Biblioteca Estense, MS. Alpha M, 7, 21 (Lat. 82), fol. 2r



Abb. 171

Borso d'Este als Regent
Genealogia Estense, Modena, Biblioteca Estense, MS. Alpha L, 5, 16 (Ital. 720), fol. 3r



Abb. 172

Triumph Caesars

Caesar: *De bello gallico*, London, British Library, inv. Harley 2683, fol. 1r



Abb. 173

Giovanni Marcanova: *Collectio antiquitatum*, Modena, Biblioteca Estense, MS. Alpha L.5.15 (Lat. 992), fol. 35



Abb. 174

Caesar: *Commentarii*, Rom, Biblioteca Casanatense, ms. 453, fol. 2v



Abb. 175

Flavius Philostrat: *Heroica, Imagines, Vitae Sophistarum, Epistolae*, Budapest Országos Széchényi Könyvtár, Cod. lat. 417, fols. 1v-2r, darunter: Detail





Abb. 176

Filarete: *Trattato di architettura*, Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. Lat. VIII 2 (Ms. 2796), fol. 1r

darunter: Triumphzugsdarstellung, Detail aus fol. 1r

unten: Baustellenszene, Detail aus fol. 5r

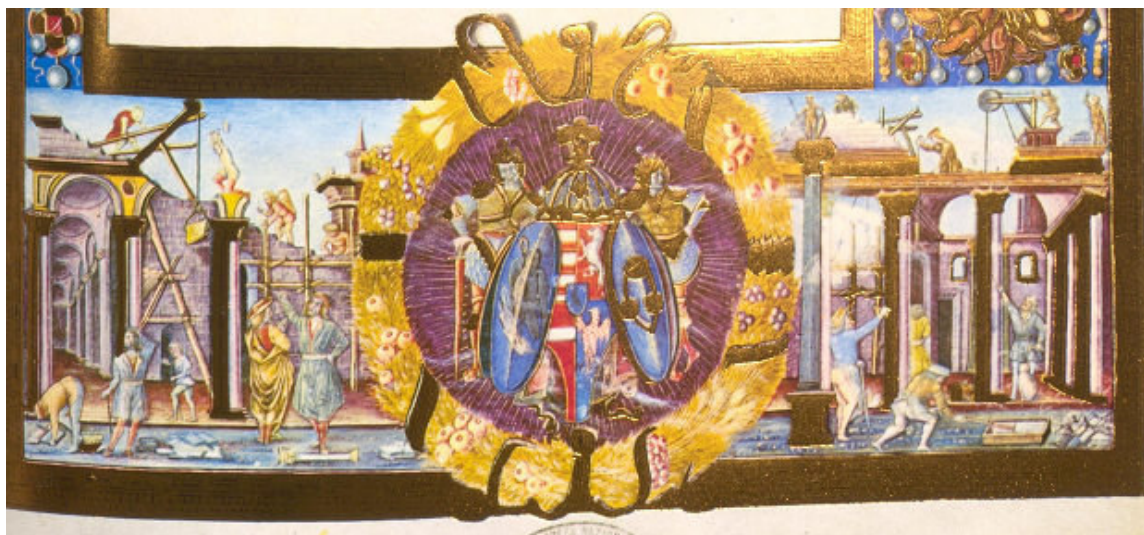
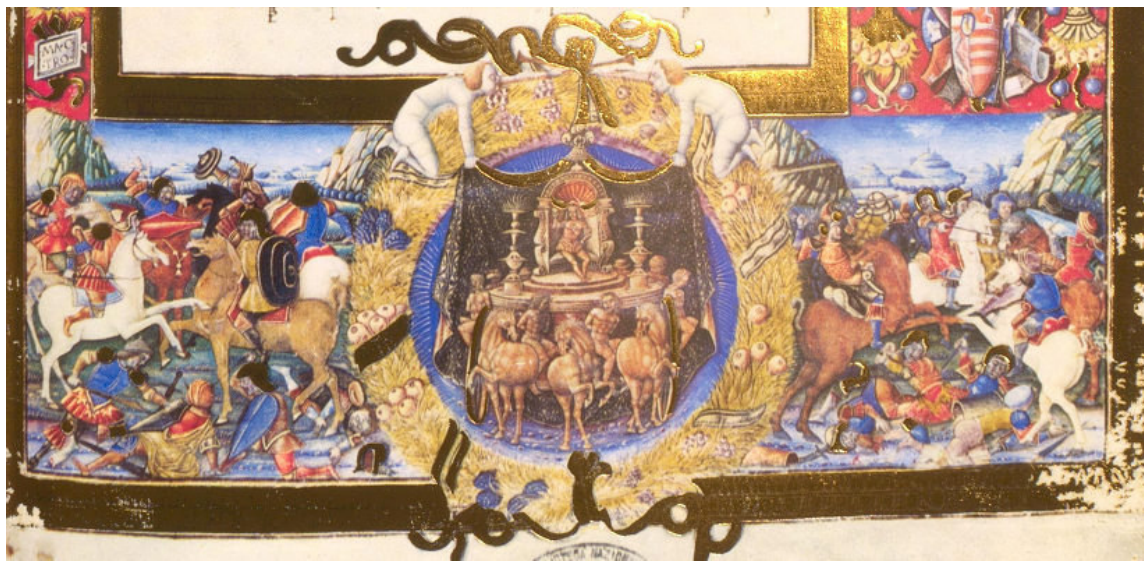




Abb. 177

L'ordine delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona, Rom, BAV, Ms. Urb. Lat. 899, fol. 119r



Abb. 178

Aelius Donatus: Grammatica, Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 2167, fol. 29r

Abbildungsnachweis

Die Abbildungen entstammen den in den Bildunterschriften genannten Bibliotheken und Sammlungen sowie dem Archiv des Verfassers.

Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Erklärung

Hiermit erkläre ich ehrenwörtlich

- (a) dass mir die geltende Promotionsordnung bekannt ist;
- (b) dass ich die Dissertation selbst angefertigt, keine Textabschnitte eines anderen Autors oder eigener Prüfungsarbeiten ohne Kennzeichnung übernommen und alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen in meiner Arbeit angegeben habe;
- (c) dass ich bei der Auswahl und bei der Auswertung des Materials sowie bei der Herstellung des Manuskripts keine Unterstützung in Anspruch genommen habe;
- (d) dass ich keine Hilfe von Seiten eines Promotionsberaters in Anspruch genommen habe und dass Dritte weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen von mir für Arbeiten erhalten haben, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen;
- (e) dass ich die Dissertation noch nicht als Prüfungsleistung für eine wissenschaftliche Prüfung eingereicht habe;
- (f) dass ich weder diese Dissertation, noch eine ähnliche Fassung davon oder eine andere Abhandlung bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht habe.

Benjamin Rux