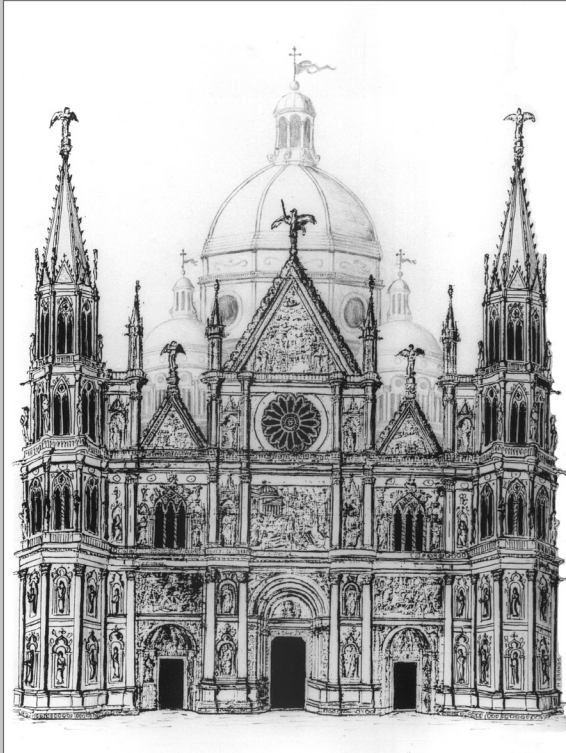


Markus Brandis



La maniera tedesca

Markus Brandis
La maniera tedesca

La maniera tedesca

Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik
im Italien der Renaissance
in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis

Michaela Baaske gewidmet

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Brandis, Markus:

La maniera tedesca : eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im
Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis /
Markus Brandis. – Weimar : VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 2002

Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2001

E-Book ISBN: 978-3-95899-213-9

Die Forschungen zu dieser Arbeit wurden mit freundlicher
Unterstützung der Studienstiftung des Deutschen Volkes ermöglicht.

Die Veröffentlichung wurde als Dissertation von der Fakultät für
Kulturwissenschaften der Universität Tübingen angenommen.

© VDG. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
Weimar, 1. Auflage 2002

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in
irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Layout, Satz und Einbandgestaltung: Markus Brandis

Inhalt

Vorwort.....	11
--------------	----

Einleitung	15
------------------	----

Erster Teil: Vorbedingungen

Das Bild des Mittelalters in den Geschichtsquellen

der frühen Renaissance.....	35
-----------------------------	----

1.1 Die Anfänge der italienischen Historiographie: Giovanni Villani.....	35
---	----

1.2 Die kritische Beurteilung der eigenen Zeit: Francesco Petrarca	39
---	----

1.3 Die Gegenüberstellung der ›neuen‹ und der ›alten‹ Kunst: Filippo Villani.....	43
--	----

1.4 Die glorreiche Vergangenheit der Kommune Florenz: Leonardo Bruni.....	46
--	----

1.5 Die Entstehung einer ›bewussten Distanz‹ zum Mittelalter: Flavio Biondo	50
--	----

1.6 Klage über die gesamte mittelalterliche Kunst und Kultur sowie Wunsch nach Erneuerung: Poggio Bracciolini und Lorenzo Valla	54
---	----

1.7 Zusammenfassung.....	57
--------------------------	----

Zweiter Teil: Das Quattrocento

Die Rezeption der *maniera tedesca* von pauschaler

Ablehnung bis hin zu ästhetisch begründeter

Auseinandersetzung.....	59
-------------------------	----

2.1 Die Bevorzugung der antiken heidnischen gegenüber der mittelalterlichen christlichen Kunst: Lorenzo Ghiberti.....	59
---	----

2.2	Eine ›virtuelle Idealkunst‹ nach antikem Vorbild als Maßstab zur Beurteilung der Gotik: Leon Battista Alberti.....	62
2.2.1	Albertis Auseinandersetzung mit der gebauten gotischen Architektur: S. Francesco in Rimini und S. Maria Novella in Florenz.....	70
2.3	Die baukünstlerische Verbindung der beiden ›konträren‹ Stile und Filippo Brunelleschis Stilbewusstsein.....	77
2.4	Der nationale Aspekt in der Geschichtsbetrachtung und in der Architekturtheorie: Antonio Manetti.....	85
2.5	Eine erste ästhetisch begründete Ablehnung der Gotik: Der Architekturtraktat des Antonio Filarete	97
2.6	Ein Plädoyer für die Gotik: Enea Silvio Piccolomini – Pius II.	125
2.6.1	Enea Silvio Piccolominis Beurteilung der Deutschen	127
2.6.2	Die Bewertung der gotischen Architektur aus dem Blickwinkel des Humanistenpapstes.....	130
2.6.3	Der Papst als Bauherr eines ›gotischen‹ Domes: die Kathedrale von Pienza	133
2.7	Zusammenfassung	139

Dritter Teil: Das Cinquecento

Das entstehende Bewusstsein von der Historizität

<i>der maniera tedesca</i>	143
----------------------------------	-----

3.1	Der Architekt als Historiker und Bauforscher: Leonardo da Vincis Mailänder Gutachten.....	146
-----	--	-----

3.2	Die strukturelle und stilistische Analyse eines gotischen Baus: Bramantes Stellungnahme zum Mailänder Dom	159
3.3	Illustrationen und Regeln für einen gotischen Bau: Cesare Cesarianos Vitruv-Kommentar	171
3.3.1	Das Bürgertum als Rezipient von Cesarianos Vitruv-Ausgabe und seine Bedeutung als Träger der kommunalen Bauprojekte	183
3.3.2	Die allgemeine Verbreitung der ästhetischen Grundsätze Vitruvs und der Theoretiker des Quattrocento	188
3.4	Die Epocheneinteilung der Architekturgeschichte nach Baustilen: Raffaels Denkschrift an Leo X.	198
3.5	Antiker Baustil für die Herren und Gotik für das Volk: Sebastiano Serlios Stilbewusstsein nach sozialen Kriterien	221
3.5.1	Die Verwandlung der <i>maniera tedesca</i> in den Renaissancestil: Serlios Anekdote über das Haus des Geizhalses	231
3.6	Die Vereinheitlichung der historischen Betrachtung des gotischen Stils: Giorgio Vasari	237
3.7	Zusammenfassung.....	249

Vierter Teil: Gotik in Bologna zur Zeit der Renaissance
Die Instrumentalisierung der *maniera tedesca* in
historisierenden Entwürfen als Symbol der
bürgerlichen Freiheit und zur Abgrenzung von Rom
253

4.1	Ein ›gotisches‹ Stilproblem in der Renaissance: Die Basilika S. Petronio in Bologna	253
-----	---	-----

4.2	Republikanisches Selbstbewusstsein zwischen den Machtansprüchen von Signoria und Papst: Die ›libertà cittadina bolognese‹.....	261
4.3	Das Schaffen eines Wahrzeichens für das kommunale Selbstverständnis: S. Petronio, Kirche des Volks, nicht des Papstes.....	268
4.3.1	Ein Gesetzesbeschluss in den Statuten der ›freien‹ Kommune: Die ›lex saluberrima‹.....	268
4.3.2	Das Volk substituiert seinen Stadtpatron: St. Peter als der Heilige Roms und St. Petronius als Schutzheiliger Bolognas.....	272
4.3.3	Die Grundsteinlegung zum gotischen Bauwerk: Ein Marmorblock mit dem Wappen der Kommune von Bologna	277
4.4	›Conformità‹ des gotischen Stils aus politischen Gründen: Versuche zur Vollendung des Kirchenbaus im Cinquecento	279
4.4.1	Ein neuer Baustil in Bologna: Veränderung des ursprünglichen Modells unter Papst Julius II.	283
4.4.1.1	<i>Die Juliusstatue Michelangelos in Jacopo Della Quercias gotischem Portal</i>	285
4.4.1.2	<i>Die Diskreditierung des päpstlichen Baustils durch den Protest der Bürgerschaft</i>	290
4.4.2	Die Rückkehr zum Stil der freien Kommune: Die historisierenden Entwürfe	297
4.4.2.1	<i>Der Plan für die Fassade von Domenico Aimo da Varignana</i>	297
4.4.2.2	<i>Baldassare Peruzzis Kompromissversuch zwischen den Ansprüchen Roms und der Kommune.....</i>	303

4.4.2.3	<i>Die gescheiterte Berufung Michelangelo Buonarrotis</i>	310
4.4.2.4	<i>Die Erläuterung und Verteidigung des Entwurfs von Giacomo Vignola</i>	312
4.4.3	Der letzte Versuch zur Vollendung der Fassade im Cinquecento: Streit um die Pläne des Andrea Palladio	320
4.4.3.1	<i>Palladios schrittweise Annäherung an die gotische Bauweise</i>	320
4.4.3.2	<i>Der erste Entwurf des venezianischen Baumeisters und seine Ablehnung durch Vertreter des Bologneser Volks</i>	328
4.4.3.3	<i>Die päpstliche gegen die bürgerliche Partei im Streit um Palladios Portikus.....</i>	334
4.4.4	Das Volk als Sieger im Streit um die Vollendung seiner Stadtpfarrkirche: Die Suche nach den gotischen Proportionen des Mittelschiffs am Ende des 16. Jahrhunderts.....	338
4.5	Zusammenfassung.....	346

Schlusswort:

Die Rezeption eines Baustils zwischen Ablehnung und seiner programmatischen Anwendung	349
--	------------

Verzeichnisse	355
Quellen	355
Literatur.....	365
Abbildungsnachweis.....	399
Abbildungsverzeichnis	400

Vorwort

»La *maniera tedesca* si può chiamare
confusione e non architettura«

Andrea Palladio 1578¹

Die entrüstete Äußerung des Vicentiner Architekten Andrea Palladio (1518 – 1580), den Johann Wolfgang Goethe für den bedeutendsten Renaissancebaumeister hielt, »ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch«², lautet übersetzt etwa folgendermaßen: »Den deutschen Stil kann man Verwirrung und nicht Architektur nennen«. Das für das cinquecenteske Italienisch maßgebliche Wörterbuch *Vocabolario degli Accademici della Crusca* schlägt für das Wort *maniera* die Synonyme ›modo‹, ›guisa‹, ›forma‹ vor.³ Dem entsprechen neben anderen Bedeutungen auch die deutschen Begriffe Art und Weise, Manier, Machart oder eben – Stil. Palladios »*maniera tedesca*« bezieht sich nun auch auf ein Phänomen, das wir heute mit dem Begriff Stil fassen: Er meint die in Struktur und Ornament erfahrbare Gestaltung der im Mittelalter – also in der von der heutigen Kunstgeschichte als Gotik bezeichneten Epoche – begonnenen Kirche S. Petronio zu Bologna. In den zeitgenössischen Äußerungen des 15. und 16. Jahrhunderts finden sich weiterhin die Begriffe ›modo tedesco‹, ›lavoro tedesco‹, ›ordine tedesco‹, ›opera tedesca‹ oder auch einfach ›alla tedesca‹, die sich alle ausnahmslos auf gotische Gebäude beziehen. Die *maniera tedesca*, der ›deut-

¹ Brief Andrea Palladios an Giovanni Pepoli vom 11. Januar 1578, vollständig zitiert in Fußnote 601.

² JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Italienische Reise*, in: Autobiographische Schriften III, hg. v. Erich Trunz, München ¹¹1982 (Hamburger Ausgabe, Bd. 11), S. 52. Eintrag Vicenza, 19. September (1786).

³ *Vocabolario degli Accademici della Crusca con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera*, Venedig 1612, S. 507.

sche Stil« ist also das, was wir heute unter dem Begriff des ›gotischen Stils‹ subsumieren würden. Palladios scharfe Kritik an der *maniera tedesca* fiel schon Goethe auf, der am Abend des 3. Oktober 1786 in seiner *Italienischen Reise* erklärt: »Palladio war durchaus von der Existenz der Alten durchdrungen und fühlte die Kleinheit und Enge seiner Zeit, in die er gekommen war, wie ein großer Mensch, der sich nicht hingeben, sondern das Übrige soviel als möglich nach seinen edlen Begriffen umbilden will. Er war unzufrieden [...], daß man bei den christlichen Kirchen auf der Form der alten Basiliken zu bauen fortfahre, er suchte deshalb seine heiligen Gebäude der alten Tempelform zu nähern; daher entstanden gewisse Unschicklichkeiten [...].«⁴ Die großartige Antike steht hier dem engen Mittelalter gegenüber, dessen übriggebliebene Bauten zu edler Architektur umgebildet werden sollen, Kirchen sollen in Tempel verwandelt werden: Goethes Worte umreißen ungefähr die Problematik, die hinter dem Begriff der *maniera tedesca* steht und dem in dieser Arbeit nachgegangen werden soll. Dabei steht nicht die Begriffsgeschichte im Vordergrund, auch wenn diese immer wieder angeschnitten und mitbehandelt wird. Vielmehr geht es darum, die Gotik in der italienischen Renaissance und das damit verknüpfte Selbstverständnis der Zeitgenossen in möglichst vielen Facetten zu beleuchten und zu einem differenzierteren Gesamtbild als bisher zu kommen – ausgehend von kunsttheoretischen Betrachtungen, dann aber auch allgemein historiographische und baupraktische Gesichtspunkte einbeziehend. Anregung für diese Untersuchungen gab mir meine Arbeit zu den ›gotisierenden‹ Plänen der Renaissancebaumeister für die Fassade von S. Petronio in Bologna, die 1998 als Magisterarbeit an der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität angenommen wurde. Die nunmehr gedruckten Thesen⁵ beschränkten sich ausschließ-

⁴ GOETHE, *Italienische Reise*, 1982, S. 73. Eintrag Venedig, 3. Oktober (1786).

⁵ MARKUS BRANDIS, *Ein gotisches St. Peter? Peruzzis Entwürfe für S. Petronio*

lich auf die Interpretation der Pläne Baldassare Peruzzis und ließen viele Fragen über das Gotikverständnis der Renaissance offen. Dem in einer Fußnote angekündigten Versprechen,⁶ dieses Thema ausführlicher zu behandeln, soll nun nachgekommen werden, indem ich die folgende Untersuchung vorlege. Das Zusammentragen des Materials, auf das sich meine Arbeit stützt, wäre nicht ohne zahlreiche Reisen möglich gewesen, die ich mit Hilfe eines Stipendiums und von Zuschüssen der Studienstiftung des deutschen Volks unternehmen konnte. Neben meiner Betreuerin Frau Prof. Dr. Elisabeth Kieven gebührt dem Direktor des Museo di San Petronio, Prof. Dott. Mario Fanti, besonderer Dank, der mir den Zugang zu den Quellen im Museo della Fabbrica di S. Petronio in Bologna ermöglichte. Des weiteren danke ich allen Professoren, Kommilitonen und Freunden, die mit Anregungen, Korrekturvorschlägen und Interesse an meinem Thema halfen und von denen ich namentlich nur Michaela Baaske, Rainer Bleicher, Tilo Brandis, Christoph Luitpold Frommel, Peter Jahn, Dirk Klose, Frank Purrmann, Uta Schedler und Frank Schmidt nenne.

⁶ Ebd., S. 130, Fußnote 105.

Einleitung

»In dita giesia a l'altar magiore v'è una gran machina di marmoro, la quale serve per tav[o]la, tuta piena di figure intiere e meze, e de molte diligentemente fata, et è ornata di *bella architettura todesca*.«

Pietro Lamo, 1560⁷

»In besagter Kirche auf dem Hauptaltar steht ein marmorner Aufbau, der als Altartafel dient, voller halber und ganzer Figuren, die mit hohem Können gearbeitet und *nach der schönen deutschen Architektur geschmückt* sind.«

»E così, per tutte le facce ed altri loro ornamenti, [i todeschi] facevano *una maledizione di tabernacolini* l'un sopra l'altro, con tante piramidi e punte e foglie, che, non ch'elle possano stare, pare impossibile ch'elle si possano reggere.«

Giorgio Vasari, 1568⁸

»Und so machten [die Deutschen] an allen Fassaden und an ihren anderen Verzierungen einen *Fluch von kleinen Tabernakeln*, eines über dem anderen, mit so vielen Pyramiden und Spitzen und Blättern, dass sie nicht stehen können und es unmöglich erscheint, dass sie sich halten können.«

Diese beiden so gegensätzlichen Urteile über den gotischen, den ›deutschen‹ Stil wurden nahezu gleichzeitig formuliert: Die Beschreibung der Monumente und Kunst Bolognas von dem Maler und Kunstschriftsteller Pietro Lamo (1518–1574)⁹ entstand um

⁷ Das Werk Pietro Lamos erschien erstmals 1844 im Druck unter dem Titel *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture ed architetture di detta città fatta l'anno 1560 ora per la prima volta data in luce con note illustrative*, Bologna 1844. Zitiert nach PIETRO LAMO, *Graticola di Bologna*, hg. v. Marinella Pigozzi, Bologna 1996, S. 78.

⁸ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 Bde., Florenz 1878–1885, I, S. 138.

⁹ Zur Person des Pietro Lamo vgl. die Einführung von Marinella Pigozzi, in:

1560. Die zweite Ausgabe von Giorgio Vasaris (1511–1574) *Vite* datiert auf das Jahr 1568. Während Lamo ein konkretes Kunstwerk, nämlich den großen Marmoraltar der Gebrüder Masegne in der Bologneser Kirche San Francesco lobt, ist Vasaris Zitat aus seiner allgemeinen Abhandlung über die verschiedenen architektonischen Stile entnommen. Er stellt neben die ›cinque ordini d'architettura‹, nämlich ›rustico‹, ›dorico‹, ›ionico‹, ›corinto‹ und ›composto‹, den ›lavoro tedesco‹. Über denselben Altar in S. Francesco äußert Vasari anlässlich der Vita von ›Agostino e Agnolo Senesi‹, denen er fälschlicherweise die Autorschaft zuschreibt:

»Dopo questo, lavorarono in Bologna una tavola di marmo per la chiesa di San Francesco, l'anno 1329, con assai bella maniera [...] e in tutte queste istorie è un numero infinito di mezzo figure, che secondo il costume di quei tempi fanno ricco e bello ornamento. Si vede chiaramente che durarono Agostino ed Agnolo in quest'opera grandissima fatica, e che posero in essa ogni diligenza e studio per farla, come fu veramente, opera lodevole [...].«¹⁰

»Im Jahre 1329 hierauf arbeiteten sie zu Bologna für die Kirche S. Francesco eine Tafel in Marmor von sehr schöner Ausführung [...] und außerdem ist eine unendliche Menge halber Figuren an dieser Tafel angebracht, die nach Brauch jener Zeit eine schöne und reiche Verzierung bilden. Überhaupt sieht man, dass Agostino und Agnolo bei dieser Arbeit den größten Fleiß und viele Mühe und Studium aufwandten, um ein lobenswertes Werk zu Stande zu bringen, wie es dies in Wahrheit ist [...].«¹¹

LAMO, *Graticola di Bologna*, 1996, S. 30–32.

¹⁰ VASARI/MILANESI, *Le vite*, 1878–1885, I, S. 436f.

¹¹ Übersetzung nach GIORGIO VASARI, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, übers. v. Ludwig Schorn u. Ernst Förster, neu hg. und eingel. v. Julian Kliemann, Worms 1988 (Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe Stuttgart und Tübingen 1832–1849), I, S. 182f.

Das Wort ›tedesco‹ oder ›todesco‹ für die gotische Architektur wird hier nicht genannt. Statt der Bezeichnung des Stiles findet sich die positive Wertung der ›Machart‹: »con assai bella maniera«. Damit steht diese Äußerung Vasaris seiner oben zitierten Meinung entgegen, denn dort hatte er an prominenter Stelle in seinem Werk, nämlich in der Einleitung zu seinen *Vite*, ein eindeutig negatives Pauschalurteil über die Gotik gefällt. Weiterhin beschreibt er die Halbfiguren, die auf den Fialen des Altars angebracht sind, in ebenfalls positiv wertenden Worten. Sie gäben »eine reiche und schöne Zier« (fanno ricco e bello ornamento) – und zwar »nach dem Geschmack jener Zeit« (secondo il costume di quei tempi).¹² Vasari differenziert seine Haltung gegenüber der Gotik und wird sich gewissermaßen der Zeitgebundenheit des jeweiligen Urteils bewusst. Demnach hätte auch das Mittelalter mit seinem gotischen Stil durchaus schöne Werke hervorgebracht – innerhalb der seiner Zeit gemäßen Befangenheit.

Seit wann ist der gotische Stil in Malerei, Architektur oder Kunstgewerbe Gegenstand kritischer Auseinandersetzung? Seit wann gibt es etwas, das wir heute unter dem Begriff des ›Stilbewusstseins‹ fassen würden? Gab es vor Vasari schon Äußerungen, mit denen in ähnlich differenzierter Weise die Kunst der unmittelbaren Vergangenheit beurteilt wurde? Diese Fragen sind die Leitlinien, denen die Untersuchung folgen soll. Die Architektur wird dabei als Kunstgattung im Mittelpunkt stehen, denn dort ist die Auseinandersetzung um den ›richtigen Stil‹ fundamental und zugleich am vehementesten geführt worden.¹³ Hinter allem steht die These, dass es auch schon in der Renaissance historisierende Strömungen gab, die sogar an einzelnen Objekten – besonders eben an Bauwerken bzw. bei Bauplänen – sichtbar werden. Das weitgehend historisch unreflektierte Weiterbauen

¹² VASARI/MILANESI, *Le vite*, 1878–1885, I, S. 437.

¹³ Auf die Malerei und vor allem das Kunstgewerbe wird jedoch auch hier und da eingegangen werden.

von im Mittelalter begonnenen Bauten im Sinne einer gotischen *Tradition*, die in den Ländern nördlich der Alpen bis über das 16. Jahrhundert hinaus nachzuweisen ist,¹⁴ wurde in Italien schon sehr früh, und zwar endgültig, abgelöst von einer bewussten Nachahmung stilistischer Erscheinungen im Sinne einer *Historisierung* des gotischen Stils. Ein Phänomen, das mit dem von der Kunstgeschichte des vorletzten Jahrhunderts für die zeitgenössische Kunst geprägten, aber auch auf frühere Zeiten adaptierten Stilbegriff Historismus beschrieben wird, gibt es nicht erst im Barock oder im 19. Jahrhundert, sondern ist vielmehr – das soll in dieser Arbeit aufgezeigt werden – auch schon in der Renaissance in weitreichenden Ansätzen zu beobachten.¹⁵

Der Zeitraum, den diese Arbeit behandeln wird, erstreckt sich über etwa zweihundert Jahre, vom Beginn des Quattro- zum Ende des Cinquecento, wobei als erste Quellen die Chroniken der frühen italienischen Historiographen – teilweise noch aus dem Trecento – auszuwerten sind, anhand derer zunächst das Entstehen eines allgemeinen Geschichtsbewusstseins skizziert werden kann (Kapitel 1). Auf der Basis der gewonnenen Resultate, die für die folgenden Analysen fundamental und für den methodischen Ansatz dieser Arbeit unabdingbar sind, wird dann die Untersuchung der Traktate der Kunsttheoretiker des 15. und

¹⁴ Ich verweise hier etwa auf HERMANN HIPPEL, *Studien zur ›Nachgotik‹ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, Tübingen, Diss. masch., 1979. Siehe auch den ›Forschungsbericht‹ unten.

¹⁵ Der Begriff ›Historismus‹ soll in dieser Studie nicht verwendet werden, denn er gilt vornehmlich als die dem Kunststil der Zeit von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg ausschließlich vorbehaltene Stilbezeichnung, ist somit ›reserviert‹. Zu Begriff und Bedeutung von ›Historismus‹ nenne ich u. a. THOMAS NIPPERDEY, *Historismus und Historismuskritik heute*. Bemerkungen zur Diskussion, in: Ders., *Gesellschaft, Kultur, Theorie*, Göttingen 1976. Viel Erhellendes enthält auch der Sammelband *Stilstreit und Einheitskunstwerk*. Internationales Historismus-Symposium Bad Muskau 20. bis 22. Juni 1997, Dresden 1998.

16. Jahrhunderts aufbauen – in speziellem Hinblick auf ein angenommenes ›Stilbewusstsein‹ der Epoche¹⁶ (Kapitel 2 und 3).

In Anlehnung an kulturgeschichtliche Forschungsarbeiten richtet sich das Hauptinteresse auf die Auswertung der schriftlichen Quellen, die somit gegenüber anderen Dokumenten, wie etwa Zeichnungen und Entwürfen, im Mittelpunkt stehen sollen. Angefangen bei den ersten reflektierenden Äußerungen über die mittelalterliche Kunst und Baukunst bis hin zu Vasaris Darstellung werden ausgewählte Quellen in chronologischer Abfolge analysiert und kritisch interpretiert, um ein facettenreiches Bild der Epoche und ihres ›Zeitgeistes‹ in der Selbsteinschätzung der Zeitgenossen zeichnen zu können. Dazu gehören z. B. auch die exkurhaften Ausführungen über Enea Silvio Piccolomini, dessen Beurteilung des gotischen Stiles aus der allgemeinen ›linearen‹ Entwicklung herausfällt. Auch Cesare Cesarianos Bild der ›deut-

¹⁶ Das Wort ›Stil‹ wird in dieser Arbeit mehrfach als notwendiger Begriff erscheinen, umreißt es doch den Ausdruck eines ›einheitlichen formprägenden Kunstwillens‹ (Alois Riegl), um das es hier gehen soll, am besten. Es soll in der Tat nach einem Phänomen geforscht werden, dessen sich die wissenschaftliche Kunstgeschichte seit Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts bewusst wurde und bis heute ist. Da der Begriff ›Stil‹ freilich erst eine vergleichsweise moderne Bezeichnung ist – wiewohl das Wort auch schon in der Renaissance in vergleichbarem Sinne auftaucht (vgl. unten S. 334) –, wird er in meiner Studie stets in gedachten Anführungszeichen erscheinen. Eine akribische Definition des Begriffs in all seinen Deutungsebenen findet man bei HELGA MÜLLER (*Zur Problematik des Stils in der Kunstgeschichte*, Würzburg, Diss., 1940), die die bis dahin erschienene Literatur resümiert. Eine Begriffsgeschichte von den Anfängen bis heute unternahm WOLFGANG G. MÜLLER, *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1981. Die Bedeutungsschichten des Begriffs in der wissenschaftlichen Kunstgeschichte seit dem 19. Jahrhundert gibt RUDOLF HEINZ, *Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie. Problemgeschichtliche Untersuchungen zum Stilbegriff des 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1986. In Hinblick auf den Stil in der Zeit des ›Historismus‹ verweise ich besonders auf den Sammelband *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, hg. v. Werner Hager und Norbert Knapp, München 1977.

schen Architektur und Handwerkskunst wird im Zusammenhang der Frage nach nationalen Strömungen im Italien der Renaissance untersucht werden, die sich auch schon bei einigen Autoren im Quattrocento nachweisen lassen. Sebastiano Serlios anekdotenhafte Schilderungen zur Umgestaltung gotischer Paläste verraten über ihre konkreten Aussagen zur Beurteilung des gotischen Stils hinaus auch wichtige Informationen über die sozialen Bedingungen des Bürgertums seiner Zeit.

An die zu verifizierende Hypothese, dass es in der Renaissance ein Stilbewusstsein gegeben habe, welches zu einer geschichtlichen Rezeption und zu einer historisierenden Reproduktion der gotischen Bauweise führte, schließt sich dann die Frage nach den Hintergründen für die Stilwahl an. Warum wurde entgegen allen Zeitströmungen in einigen Fällen der gotische Stil dem modernen, dem Renaissance-Stil vorgezogen? Hierbei werden die erarbeiteten Ergebnisse der allgemeinen Untersuchung des ersten Teils konkret auf ein bestimmtes Beispiel bezogen, nämlich auf die Diskussionen um die Vollendung der im gotischen Stil begonnenen Kirche S. Petronio in Bologna (Kapitel 4). Die Gotik-Diskussion um die Basilika bietet aufgrund des reichlich vorhandenen, jedoch meist nur oberflächlich ausgewerteten Quellenmaterials sowie wegen ihrer besonderen Situation als Pfarrkirche des Volks und nicht als Kathedrale des Bischofs die Möglichkeit einer exemplarischen Darstellung des Problems: In ganz anderem Maße als in Mailand oder Orvieto, wo sich ebenfalls die Bauhütten in der Renaissance vor die Frage der stilgerechten Vollendung eines im gotischen Stil begonnenen prominenten Kirchenbaus gestellt sahen, die aber dann in der Zeit des Wechsels vom 15. zum 16. Jahrhundert gelöst werden konnte, blieb die Diskussion in Bologna das ganze Cinquecento hindurch wach. Zahlreiche Dokumente wie Gutachten, Briefe, Urkunden sowie Skizzen und Entwürfe der Architekten resultieren aus den oft scharfen Auseinandersetzungen zwischen einer konservativen, den gotischen Stil favorisierenden Bürgerschaft und den Vertretern der progressiven Richtung einer neuen, an

der Antike orientierten Architektur. Wie weit ästhetische Kriterien die Stilwahl entscheiden, oder inwiefern der Stil politisch instrumentalisiert wird, soll ein Hauptanliegen der Untersuchung sein. Dazu ist es notwendig, mit der Schilderung der Situation Bolognas und den Hintergründen zum Kirchenbau von S. Petronio etwas weiter auszuholen. Dem methodischen Ansatz der Arbeit getreu, sollen auch in diesem Teil die Schriftquellen im Vordergrund der Interpretation stehen, und die Baupläne nur zur Untermauerung der Thesen über das Stilbewusstsein der Renaissance herangezogen werden. Dass eine hohe Sensibilität in Bezug auf stilistische Einheitlichkeit und somit eine durchaus klare bewusste Wahrnehmung der Gotik nicht nur Sache weniger Intellektueller, sondern auch – und vor allem – des Volks war, wird auf eindrucksvolle Weise deutlich werden. Auch aus diesem Grunde rechtfertigt sich die Wahl des Beispiels der Bologneser Kirche gegenüber den anderen vergleichbaren Bauhöfen in Orvieto und Mailand, bei denen ein diesbetreffendes Quellenmaterial weitgehend fehlt.¹⁷

Da die Textquellenanalyse und nicht die Untersuchung von Objekten das zentrale Element der vorliegenden Arbeit bildet, wurde besondere Aufmerksamkeit und Sorgfalt auf die Zitate der Originaltexte gelegt, die einen integrierenden, wesentlichen Teil des Umfangs der Arbeit ausmachen. Für die einfachere Lesbarkeit erschien es dabei hilfreich, unter die italienischen bzw. latei-

¹⁷ Während es für die Vollendung der Fassade der Kathedrale von Orvieto kaum schriftliche Quellen gibt, bietet das Beispiel Mailand durchaus umfangreicheres Material, das allerdings lediglich aus der Feder der konkret an der Ausführung des Baus Beteiligten Personen stammt. Es wird im dritten Teil ausführlich behandelt. Zu Orvieto siehe: ERIC LANGENSKIÖLD, *Michele Sanmicheli. The Architect of Verona. His Life and Works*, Uppsala 1938, S. 42ff.; PIERO GAZZOLA, *Michele Sanmicheli*, Venedig 1960, S. 95ff.; LIONELLO PUPPI, *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, Rom 1986, S. 20f.; MARIETTA CAMBARERI, *Sanmicheli e la cattedrale di Orvieto*, in: Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento, Mailand 1995, S. 32–37.

nischen Zitate jeweils eine deutsche Übersetzung beizugeben, die der Verfasser selbst angefertigt hat, sofern er nicht auf muster-gültige Übersetzungen älterer Autoren zurückgreifen konnte.¹⁸ Damit sollen auch der Forschung erstmalig Quellen in deutscher Sprache zur Verfügung gestellt werden, von denen manche aufgrund der großen Schwierigkeit der Übersetzung und Interpretation – insbesondere bei den mittellateinischen Quellen –, auch in der italienischen Forschungsliteratur nur teilweise verstanden und richtig gedeutet wurden.

Der umfangreiche Anhang mit Quellen- und Literaturverzeichnis, die alle beim zweiten Auftauchen abgekürzten Angaben aufschlüsseln, ergibt sich aus der Anlage der Arbeit, die immerhin eine Zeitspanne von über zweihundert Jahren umgreift. Er enthält zahlreiche Darstellungen zur Kultur-, Kunst- und Geistesgeschichte der Zeit, auf die nicht im einzelnen vertieft eingegangen werden konnte, auch wenn sie maßgeblich in die Arbeit mit eingeflossen sind. Das Literaturverzeichnis möge auch als eine Spezialbibliographie dienen, anhand derer sich der Leser mit den verschiedenen Themenkreisen eingehender auseinander setzen kann.

Schon aus den beiden zu Anfang gesetzten Zitaten Pietro Lamos und Giorgio Vasaris lässt sich erkennen, dass das Problem der ›Gotik in der italienischen Renaissance‹ nicht mit der pauschalen Ablehnung der Gotik abgetan werden kann, sondern weitaus komplexer ist, als es zunächst erscheinen mag. Teils mangels qualitätvoller Monumente als Forschungsobjekte und teils wegen der zeitbedingten normativen Ästhetikvorstellung, die den ›gotischen‹ Entwürfen der ›modernen‹ Baumeister von Peruzzi bis

¹⁸ Wird eine Fußnote mit »Übersetzt nach ... « eingeleitet, so sind von mir gelegentlich kleine Änderungen vorgenommen worden, um etwa veraltete Schreibweisen anzugleichen oder einzelne Wörter gegen solche dem italienischen oder lateinischen Text noch angemessenere Synonyme auszutauschen. Übersetzungen ohne Fußnote sind von mir selbst verfasst worden.

Palladio ablehnend gegenüber stand, wurde das Thema oft stiefmütterlich behandelt.¹⁹ Das Forschungsinteresse konzentrierte sich vornehmlich auf die Untersuchung der großen Werke berühmter Renaissancekünstler, um bei ihnen noch gotische Elemente und Reminiszenzen der mittelalterlichen Kunst zu entdecken.²⁰ Bevor jedoch eine Auseinandersetzung mit solchen Thesen stattfinden konnte, ist zunächst einmal die Definition der Renaissance und die Festlegung ihrer Epochengrenzen als abgeschlossene historische Periodisierung anzuerkennen. Die großen Gründungsväter der ›Kunstgeschichte als wissenschaftlich historische Disziplin‹ nahmen sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Erforschung des Phänomens Renaissance an, das zunächst nur die italienische Malerei des Tre- bis Cinquecento berücksichtigte. Carl Friedrich von Rumohrs 1827 bis 1831

¹⁹ So schrieb schon 1855 Jacob Burckhardt über die Pläne für S. Petronio: »[...] mehr als 30 Entwürfe verschiedener, zum Teil hochberühmter Architekten vom 15. bis zum 17. Jahrhundert für eine Fassade von S. Petronio, großenteils in einem gotischen Stil, dessen Gesetze sie nicht mehr kannten. Man kann z. B. sehen, welche Begriffe sich Giulio Romano und Baldassar Peruzzi von der Gotik machten. Soviel ich habe [...] sehen können, sind die Entwürfe in modernem Stil, z. B. von Alberto Alberti und Palladio, bei weitem erfreulicher (JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone*. Basel 1855, S. 142). Negative Pauschalurteile, die eine weitere Untersuchung als nicht notwendig erschienen ließen, finden sich u. a. auch bei GEORG DEHIO, *Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance*, Straßburg 1895, S. 24ff.; GUIDO ZUCCHINI, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna*, Bologna 1933, S. 15f. Neuere Forschung, die sich einer kritischen Gesamtschau der Projekte widmen würde, ist – wenn man von wenigen Einzeldarstellungen absieht – m. W. noch desiderat.

²⁰ Ich nenne hier stellvertretend nur Filippo Brunelleschi, der als der Renaissance-Künstler par excellence galt und dessen Werk tatsächlich noch viele gotische Reminiszenzen zeigt, wie es die Studien von HEINRICH KLOTZ (*Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, Berlin 1970) und VOLKER HOFFMANN (*Brunelleschis Architektursystem*, in: *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Jg. 1, 1971, S. 54–71) belegen. Siehe hier auch die Fußnoten 44 und 140.

erschiedenen *Italienischen Forschungen*²¹ folgte 1837 das *Handbuch der Geschichte der Malerei* von Franz Kugler²², der dann in seinem 1842 erschienenen *Handbuch der Kunstgeschichte*²³ erstmalig den Versuch unternahm, die Kunst der italienischen Renaissance, und zwar aller drei, Gattungen Malerei, Architektur und Skulptur, in eine universale Klassifizierung einzuordnen und zu beschreiben.²⁴ Die erste große Einzeldarstellung der Epoche verfasste Jacob Burckhardt 1860, indem er die Epochenbezeichnung ›Renaissance‹ nun für seinen Titel wählte und diese damit für alle zukünftige Forschung fest etablierte: *Die Kultur der Renaissance in Italien*²⁵ wurde zum grundlegenden kulturgeschichtlichen Werk, das die Zeit der ›Wiedergeburt‹ oder ›Wiederer-

²¹ CARL FRIEDRICH VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, 3 Bde., Berlin u. Stettin 1827–1831.

²² FRANZ KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, 2 Bde., Berlin 1837. Nach dem ersten Buch ›Die Kunst des christlichen Alterthums‹ folgt ›Die Kunst des Mittelalters‹, in dem Kugler auch die ›Toskanischen Schulen, Giotto und seine Nachfolger‹ beschreibt. In der Einleitung zum dritten Buch ›Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts‹ definiert er die »freie, naturgemässe Durchbildung der Form« als das wesentliche Kriterium für die »dritte Periode« der Entwicklung der italienischen Malerei und setzt somit den Beginn der – freilich nicht wörtlich genannten – Renaissance in das 15. Jahrhundert, auch wenn er über das Zeitalter Giottos schon von der »neuerwachenden Kunst« spricht. (Bd. II, S. 392f.).

²³ FRANZ KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842. Der vierte Abschnitt des Werkes Kuglers mit dem Titel ›Geschichte der modernen Kunst‹ fängt mit der italienischen Architektur des 15. Jahrhunderts an (15. Kapitel, S. 628ff.).

²⁴ In seinem Vorwort zu seinem Werk schreibt Kugler: »Das Buch, dessen erster Abschnitt hiemit dem Publikum vorgelegt wird, hat den Zweck, eine Uebersicht von dem gesammten Entwicklungsgange der Kunst und von den verschiedenen Formen, in denen die Kunst auf den verschiedenen Stufen dieses Entwicklungsganges zur Erscheinung gekommen ist, zu gewähren [...]. Das Buch ist, soviel dem Verrfasser bekannt, der erste Versuch einer allgemeinen und umfassenden Kunstgeschichte. [...]« KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1837, S. XXV.

²⁵ JACOB BURCKHARD, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860.

weckung« des Altertums allerdings schon im 14. Jahrhundert und in einigen kulturellen Äußerungen sogar im 12. und 13. Jahrhundert beginnen lässt.²⁶ 1867 erschien ein weiteres Werk Burckhardts unter dem irreführenden Titel *Die Geschichte der Renaissance in Italien*. Das bis in die heutige Zeit zu weiten Teilen unwiderlegte Werk enthält tatsächlich nur *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, wie es der Titel des fünften Bandes der seit 2000 erscheinenden kritischen Gesamtausgabe der Werke Burckhardts richtig stellt.²⁷ Darin beobachtet der Autor schon an Bauten des 12. Jahrhunderts »eine wahre Renaissance bis ins Einzelste«, unterscheidet dann aber die an der Antike orientierten Florentiner Bauten wie das Baptisterium oder S. Miniato dezidiert durch den Begriff der »Protorenaissance«.²⁸ Wie überhaupt die kulturellen und geistesgeschichtlichen Errungenschaften den bildenden Künsten zeitlich weit vorausgingen,²⁹ so fände

²⁶ Siehe dazu das Kapitel »Die Wiedererweckung des Altertums«, in dem Burckhardt die Eingrenzung des Renaissancebegriffs vornimmt: »Wie sich in der bildenden Kunst das Antike regt, sobald die Barbarei aufhört, zeigt sich z. B. deutlich bei Anlaß der toskanischen Bauten des 12. und der Skulpturen des 13. Jahrhunderts. Auch in der Dichtkunst fehlen die Parallelen nicht, wenn wir annehmen dürfen, daß der größte lateinische Dichter des 12. Jahrhunderts, ja der, welcher für eine ganze Gattung der damaligen lateinischen Poesie den Ton angab, ein Italiener gewesen sei.« BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance*, 1930, S. 124.

²⁷ JACOB BURCKHARDT, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. der Jacob Burckhardt-Stiftung, Basel, Bd. 5: JACOB BURCKHARDT, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*. Nach der Erstausgabe der »Geschichte der Renaissance in Italien«, hg. v. Maurizio Ghelardi, München 2000.

²⁸ »Die römischen Basiliken des XII. Jahrhunderts nehmen statt des Bogens wieder das gerade Gebälk an. So die Kirchen S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, das neue Langhaus von S. Lorenzo fuori. Andere Bauten und kleinere Zierarbeiten zeigen eine wahre Renaissance bis ins Einzelste.« BURCKHARDT, *Die Baukunst der Renaissance*, 2000, S. 21ff.

²⁹ »In Italien geht die Cultur der bildenden Kunst zeitlich voran. Letztere besinnt und rüstet sich lange, ehe sie dasjenige zum Ausdruck bringt, was Bildung und Poesie schon vorher auf ihre Weise an's Licht getragen. So war auch das Alterthum längst ein Ideal alles Daseins, bevor man es in der Bau-

auch die eigentliche Renaissance der Baukunst erst im Quattrocento mit Filippo Brunelleschi statt, denn »Vor der blossen Bewunderung der antiken Bauten (woran es nie gefehlt hatte), vor einer bloss ästhetischen Opposition wäre überdiess der gothische Styl nicht gewichen; es bedurfte dazu einer ausserordentlichen Stadt und eines gewaltigen Menschen, welche das Neue thatsächlich einführten.«³⁰ In diesem Sinne wurden neben Brunelleschi auch Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Massaccio zu Exponenten der neuen Epoche.³¹

Die Klassifizierung Burckhardts, die vor allem die Stildiskussion der Kunstgeschichte um 1900 maßgeblich bestimmte, als mit den fundamentalen Werken Heinrich Wölfflins erstmalig die geschichtlichen Epochengrenzen auch kunstgeschichtlich mittels der Stilkritik voneinander abgetrennt wurden,³² erfuhr – im Hinblick auf die Gotik – eine Relativierung durch das Werk August Schmarsows *Gotik in der Renaissance* (1921). In fünf Kapiteln untersuchte Schmarsow Werke aller drei Gattungen, Malerei, Skulptur und Architektur, von »typischen« Renaissance-Künstlern wie Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Fra Angelico, Botticelli, Michelozzo, Domenico Ghirlandaio und Filippino Lippi. Bei allen stellt er »noch gotische« Tendenzen fest, die – so Schmarsow – den bisherigen Einschätzungen dieser Meister als Renaissance-Künstler widersprechen.³³ Folgerichtig musste

kunst ernstlich und durchgreifend ergründete und reproducierte.« BURCKHARDT, *Die Baukunst der Renaissance*, 2000, S. 31, siehe auch S. 39.

³⁰ Ebenda, S. 31.

³¹ Ebenda, S. 32f.

³² Zu nennen sind hier vor allem: HEINRICH WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock*, München 1888 und Ders., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915.

³³ SCHMARSHOW, *Gotik in der Renaissance*, 1921, S. 83: »Was hier versucht werden sollte, war eine Stichprobe, die sich auf das Quattrocento in Florenz und seinen zugehörigen Wirkungskreis beschränkt, weil man hier unseren Gesichtspunkt [dass nämlich die Künstler noch viel gotischer seien] am allerwenigsten erwartet.«

Schmarsow dann formulieren: »Der Fortbestand der Gotik durch die ganze erste Hälfte des [15.] Jahrhunderts ist die entscheidende Tatsache, von der wir auszugehen haben.«³⁴ Damit ist der Weg frei geworden für eine Betrachtungsweise, die den »fließenden Grenzen« der von den Historikern und Kulturhistorikern definierten Epocheneinteilungen Rechnung trägt.³⁵ Als Analogie zu Jacob Burckhards großer Kulturgeschichte über die Renaissance aus der Mitte des 19. Jahrhunderts kann das 1919, zwei Jahre vor Schmarsows Publikation erschienene Werk Johan Huizingas *Herbst des Mittelalters*³⁶ gelten, in dem weniger als Antithese, sondern vielmehr als Komplement zu Burckhardts Buch die großartigen kulturellen Errungenschaften des ausklingenden Mittelalters eine neue Würdigung erfuhren. Huizingas Werk ist sowohl in seiner Thematisierung der Endzeit einer Kulturära wie in seinem Ansatz, die scharfen Epochengrenzen zu relativieren, als auch schließlich in seiner erzählerischen Methode prägend für die gesamte moderne Historiographie wie auch für die Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung geworden.³⁷ Hatte Burckhardt

³⁴ SCHMARSOW, *Gotik in der Renaissance*, 1921, S. 84.

³⁵ Freilich war sich auch schon Jacob Burckhardt der »fließenden« Epochen Grenzen bewusst.

³⁶ JOHAN HUIZINGA, *Herfsttijd der middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der vertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Haarlem 1919. Übersetzung von T. J. Mönckeberg; Ders., *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Nederlanden*, München 1924.

³⁷ In ihrem Artikel *Herfsttijd der middeleeuwen* in Kindlers Literatur Lexikon kommentiert Elisabeth Wagner die Beziehungen zwischen den beiden großen kulturgeschichtlichen Werken Burckhardts und Huizingas, in dessen letzteren Absicht es allerdings nicht lag, eine Gegenthese zu Burckhardt zu verfassen: »Daß sie fast die gleiche Epoche in zwei einander nahen Ländern behandeln, hat häufig zum Vergleich zwischen dem *Herbst des Mittelalters* und der *Kultur der Renaissance in Italien* von Jacob Burckhardt herausgefordert. Huizinga selbst scheint gelegentlich den älteren Historiker – den er sehr verehrte – zu berichtigen, wenn er dem Mittelalter zurechnet, was früher als Renaissance bezeichnet wurde [...]. Der größte Unterschied zwischen beiden

die Renaissance in Italien zu früh beginnen lassen, indem er deren Anfänge schon im 13. Jahrhundert suchte, so setzte Huizinga dagegen das Ende des Mittelalters im 15. Jahrhundert zu spät an – so könnte man vielleicht nach den heute allgemein anerkannten groben Grenzfällen zwischen den großen Kulturepochen kritisieren.³⁸

Freilich ist diese Benennung und Eingrenzung von Epochen – natürlich auch als notwendige ›Hilfskonstruktionen‹ der Historiker – keine willkürliche Erfindung, sondern basiert auf Anhaltspunkten, die uns die Zeit selbst hinterlassen hat. So ist es nun das erste Anliegen dieser Untersuchung, ein Bild des geschichtlichen Selbstverständnisses der Epoche aus den Quellen nachzuzeichnen. Dieses war auch das schlagendste Argument, mit dem Erwin Panofsky 1960 in seinem Buch *Renaissance and renaissances in Western Art* dem Epochenbegriff nach den vielen irritierenden Infragestellungen sowie versuchten Richtigstellungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder allgemeine Geltung verschafft hatte.³⁹ Anders als bei anderen Wiedererweckungen klassischen Gedankengutes in den zahlreichen ›Renaiss-

Werken liegt aber wohl darin, daß Burckhardt klare Trennungslinien zu sehen glaubte, wo der Jüngere ein vielfach gebrochenes In- und Übereinander der verschiedensten Formen erkennt. Die im *Herbst des Mittelalters* entwickelte differenzierende und antiformalistische Betrachtungsweise ist aus der Methodologie der modernen Geschichtswissenschaft nicht wegzudenken.« ELISABETH WAGNER in: Kindlers Neues Literatur Lexikon, VIII, S. 182–184.

³⁸ Zur heutigen Epocheneingrenzung vgl. etwa die entsprechenden Artikel in der *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Bd. 11 (Venedig u. Rom 1963), Sp. 390ff.; *Lexikon der Kunst*, Bd. VI (Leipzig 1994), S. 114ff. und in *Groves Dictionary of Art*, Bd. 26 (London 1996), S. 182.

³⁹ ERWIN PANOFSKY, *Renaissance and renaissances in Western Art*, Stockholm 1960, die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel *Die Renaissance der europäischen Kunst*. Übersetzt von Horst Günther, Frankfurt/Main 1979. Panofskys Werk ging die Veröffentlichung des folgenden Aufsatzes voraus, der schon die wichtigsten Thesen enthält: Ders., *Renaissance and renaissances*, in: *The Kenyon Review*, Gambier, Ohio 1944.

sancen« der westlichen Hemisphäre zuvor – ich nenne hier nur stellvertretend die »karolingische Renaissance« – empfanden sich die Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts selbst in kollektiver Weise als »Renaissancemenschen«, als Angehörige einer neuen, auf die Antike rekurrierenden Zeit.

Gleichzeitig mit Panofskys grundlegendem Werk erschien Paul Frankls *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (1960)⁴⁰, in dem der Autor alle Erscheinungen dieses Stils, angefangen von den ersten Versuchen Abt Sugers in Frankreich um 1140 bis zu den neogotischen Tendenzen des Historismus um die vorletzte Jahrhundertwende, in einem einzigartigen Kompendium aufzeigt. Der Tenor, der im zweiten Großkapitel »The Period of Reaction against Gothic« mitschwingt, ist ebenfalls der einer Verteidigung und erneuten Manifestierung des Epochenbegriffs »Renaissance«.⁴¹ In zehn Unterkapiteln von »1. Early Humanism« bis »10. Serious Judgments of the Eighteenth Century« berichtet Frankl über die wachsende Ablehnung des mittelalterlichen Stils in Europa, wobei auch die italienische Entwicklung einen recht umfangreichen Platz einnimmt. Dabei kommt Frankl zu ähnlichen Ergebnissen wie vor ihm schon Julius von Schlosser in seinem Aufsatz *Gotik*

⁴⁰ PAUL FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, NJ 1960.

⁴¹ »While the word Renaissance was for a long time applied to everything that could be explained as a rebirth either of antiquity of the religious feeling of the Middle Ages (Burdach) or whatever it might be, Humanism could also be called Renaissance. Conversely, however, Italian *art* of the period from 1410 to 1520 was not also called Humanism, but always *solely* Renaissance. The word Humanism was reserved for the philological, literary, and philosophical studies that were oriented toward antiquity. This lack of precision is partially responsible for the difficulty of determining the »concept« of Renaissance. Behind the »word« stretches out a whole series of different, but partly identical »concepts«. It is not necessary here to penetrate this thicket, it will be sufficient to say that in what follows Renaissance is to be understood only as Italian *art* from 1410 to 1520.« FRANKL, *The Gothic*, 1960, S. 252.

von 1927, dem auch die vorliegende Arbeit wesentliche Anregungen verdankt.⁴² Unter dem sehr allgemein gehaltenen Titel beschäftigt sich Schlosser tatsächlich nur mit der Sichtweise Renaissance-Italiens gegenüber dem Stil der ›Barbaren‹, der *maniera tedesca*, wobei er in seiner Darstellung anhand der wichtigsten zeitgenössischen Äußerungen chronologisch vorgeht – so wie es auch in dieser Arbeit sinnvoll erscheint –, ohne allerdings die Primärquellen in seinem Text wiederzugeben. Die These, dass es schon in der Renaissance eine historisierende Kunstproduktion gegeben hätte, stellte erstmals Erwin Panofsky 1930 anhand eines gotisierenden Rahmens auf, den Vasari um eine vermeintliche Cimabue-Zeichnung entworfen hatte.⁴³

In einer Art Exkurs unter dem Titel ›Zur Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance‹ setzt sich Uta Schedler im Rahmen ihrer noch unveröffentlichten Habilitationsschrift zum Architektursystem Filippo Brunelleschi kurz mit der Problematik auseinander. Allerdings wird das Thema des historischen Bewusstseins nur marginal berührt.⁴⁴ Die Gutachten Leonardos und Bramantes zur Frage der Vollendung des Mailänder Domtiburios, die ich hier unter Einbeziehung der neuesten Forschung ausführlich analysiere, finden bei Schedler nur kurze Erwähnung. Wurden in diesem Kontext die Illustrationen der Vitruv-Übersetzung des Cesare Cesariano immer wieder Gegenstand

⁴² JULIUS VON SCHLOSSER, *Gotik*, in: *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927, S. 270–295.

⁴³ ERWIN PANOFSKY, *Das erste Blatt aus dem ›Libro‹ Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. Mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis*, in: Ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 192–273. Erschien zuerst in: *Staedel Jahrbuch VI* (1930), S. 48–53.

⁴⁴ UTA SCHEDLER, *Filippo Brunelleschi. Synthese von Antike und Mittelalter in der Renaissance*. Unveröffentlichte Habilitationsschrift, die ich mit freundlicher Genehmigung der Autorin einsehen durfte.

weitschweifender Interpretationen,⁴⁵ so hat bisher keiner den Versuch unternommen, einmal seine ausführlichen und meist schwer verständlichen Kommentare auszuwerten, die allerdings – wie aufzuzeigen sein wird – zahlreiche neue Hinweise zum Selbstverständnis der Zeit und zur Bewertung der gotischen Architektur in der Sicht der Renaissance enthalten.

Kann die kritische Literatur zur sogenannten ›Barockgotik‹ inzwischen als ebenso umfangreich wie erschöpfend charakterisiert werden,⁴⁶ so fehlt eine zusammenfassende Gesamtdarstellung der ›Gotik in der italienischen Renaissance‹ bisher. In seiner Dissertation *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche* resümiert Ludger J. Sutthoff auch

⁴⁵ Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 3.3 und vgl. Fußnote 313.

⁴⁶ Die ältere Forschung wird umfangreich aufgearbeitet von LUDGER J. SUTTHOFF, *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl*, Münster 1990. Ansonsten nenne ich lediglich exemplarisch etwa die folgenden Schriften: JOSEPH BRAUN, *Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten*, Freiburg/Breisgau 1908; HANS TIETZE, *Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit*, in: Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission der Denkmalpflege, Bd. 13, 3. Folge (1914), S. 197–212 u. 237–249; ENGELBERT KIRSCHBAUM, *Deutsche Nachgotik. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550–1800*, Maastricht 1929; RICHARD KURT DONIN, *Barock und Spätgotik im niederösterreichischen Kirchenbau*, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N. F., Jg. 27 (1938), S. 208–221; HERMANN HIPP, *Studien zur ›Nachgotik‹ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, Tübingen 1979; MICHAEL HESSE, *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts*, in: Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, hg. v. Max Imdahl u. Manfred Wundram, Bd. 3, Frankfurt/Main 1984. Die neueste Publikation zum Thema der ›deutschen Barockgotik‹ verfasste MICHAEL SCHMIDT, *Reverentia und magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999, der allerdings bedauerlicherweise ebenso wie die bisher zitierten Forscher v.a. phänomenologisch anhand von Bauanalysen der Monumente vorgeht und keinen methodisch neuen Ansatz aus den Quellen bringt.

einige wichtige Punkte der Entwicklung in der Renaissance – vor allem zum Stilbegriff; der Hauptteil seiner Arbeit, die *Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl* bleibt jedoch vornehmlich auf Analysen von Beispielen des 17. Jahrhunderts beschränkt.⁴⁷

Die Frage nach der Motivation für die Verwendung des gotischen Stils in der Renaissance, der am Beispiel der Stadtpfarrkirche S. Petronio in Bologna in Kapitel 4 nachgegangen wird, ist bisher noch nicht gestellt worden. Stets war es nur die Forderung nach stilistischer Einheitlichkeit, nach *conformità*, die den Renaissancebaumeister zur Vollendung eines in der *maniera tedesca* begonnenen Bauwerkes zwang. Dass es daneben aber auch andere Gründe wie Sozialbewusstsein, Traditionsbewusstsein oder Nationalbewusstsein gab, die zur Wahl einer Bauweise und zur Wiederaufnahme eines historisch gewordenen Stils führen, spielt auch in den genannten Werken von Schlosser, Frankl oder Panofsky kaum eine Rolle.⁴⁸ Den gotischen Stil als identitätsstiftendes Symbol, das für die Freiheit einer norditalienischen Kommune steht, anhand von Zeitzeugnissen und geschichtlichen Ereignissen festzumachen, erfordert eine ausgreifendere Darstellung der Situation des emilianischen Stadtstaats Bologna. Für diese Untersuchungen leisteten vor allem Mario Fanti über die Bedeutung der Stadtpfarrkirche S. Petronio und Ilka Kloten über die Stellung des Titelheiligen in der mittelalterlichen Gesellschaft grundsätzliche Forschungsarbeit, mit Hilfe derer ich meine The-

⁴⁷ Zum Stilbegriff und seiner Bedeutung siehe SUTTHOFF, *Gotik im Barock*, 1990, S. 10ff.

⁴⁸ Während Schlosser und Panofsky (opp. cit.) die Problematik überhaupt nicht aufnehmen, weist Frankl bei seinen Ausführungen über die Bühnendrucke Sebastiano Serlios immerhin auf soziale Kriterien bei der Stilwahl hin (FRANKL, *The Gothic*, 1960, S. 286; siehe hier die Ausführungen in Kapitel 3.5, S. 221ff.). Selbst Bernheimers Aussagen bleiben in Bezug auf die Renaissance und die Pläne für S. Petronio recht vage, denn die Hintergründe für das Festhalten an der gotischen Tradition werden nicht geklärt (BERNHEIMER, *Gothic Survival*, 1954, S. 274ff.).

sen entwickeln kann.⁴⁹ Die Zeitschrift *Architectura* brachte im Jahr 2000 meine Erforschung der Pläne des Architekten Baldassare Peruzzi für die Bologneser Kirche S. Petronio heraus, worin ich die Instrumentalisierung der *maniera tedesca* und ihre Politisierung im Zusammenhang mit dem Streben der Kommune nach Selbstbestimmung gegenüber dem Kirchenstaat schon in einigen wenigen Aspekten anklingen lassen konnte.⁵⁰

⁴⁹ MARIO FANTI, *La fabbrica di S. Petronio*, 1980 sowie Ders., *S. Petronio nella storia religiosa*, 1983 und ILKA KLOTEN, *La fortuna di San Petronio*, 1992. Vollständig zitiert in Fußnoten 483, 489 und 492.

⁵⁰ Siehe Fußnote 5.

1 Erster Teil: Vorbedingungen

Das Bild des Mittelalters in den Geschichtsquellen der frühen Renaissance

1.1 Die Anfänge der italienischen Historiographie: Giovanni Villani

Das italienische Geschichtsbild der frühen Renaissance⁵¹ ist vor allem von einem Autor nachhaltig geprägt worden: Giovanni Villani (um 1276–1348). Er hatte mit seiner *Nuova Cronica*, an der er von 1300 bis zu seinem Tode schrieb, nicht nur die erste umfangreiche Geschichte von Florenz, sondern zugleich die erste wirklich umfassende Weltchronik in italienischer Sprache verfasst,⁵² angefangen bei der Sintflut und fortgeführt bis in die eige-

⁵¹ Zu den Darstellungen dieses Kapitels siehe die grundlegenden Werke von EDUARD FUETER, *Geschichte der neueren Historiographie*, München u. Berlin² 1925; HANS BARON, *Das Erwachen des historischen Denkens im Humanismus des Quattrocento*, München 1933; ECKHARD KESSLER, *Theoretiker humanistischer Geschichtsschreibung*, München 1971 und URSULA LINK-HEER, *Italienische Historiographie zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit*, in: GRLMA XI, 1.3 (1987), S. 1067–1130. Einen ebenso erkenntnisreichen wie klar formulierten Abriss des Geschichtsbewusstseins von der Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bringt die Studie von WALTER REHM, *Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschichtsschreibung und zum Dekadenzproblem*, Leipzig 1930.

⁵² Vor Villani sind hier allenfalls noch aus dem Lateinischen übersetzte Chroniken zu erwähnen, wie beispielsweise die *Historia Romanorum* aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die als ›Geschichtenbuch der Römer‹ auch schon teilweise den Anspruch auf eine Universalgeschichte erheben darf. So lässt der ungenannte Verfasser seine Chronik in biblischer Zeit bei Adam anfangen, schließt die mythologischen Geschehnisse um den Krieg zu Troja ein, um dann bei dem byzantinischen Kaiser Heraclius zu enden. *Historia Romanorum*. Codex 151 in scrin. der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg beschrieben u. mit Anmerkungen versehen von Tilo Brandis und Otto Pächt, Berlin 1974 (Propyläen Faksimile, hg. v. Bernhard Bischoff u. a.).

ne Gegenwart.⁵³ Das zwölf Teile umfassende Werk war den Florentinern eine erste Referenz, wenn es darum ging, ihren höheren Stand und die Nobilität gegenüber den anderen Stadtstaaten zu beweisen. Gleichzeitig wurde es zum Vorbild für die Chroniken anderer norditalienischer Stadtstaaten. Nach dem Tode Giovanni Villanis im Jahr 1348 setzte zunächst sein Bruder Matteo (um 1295–1363) die Chronik fort und dann dessen Sohn Filippo (um 1325–1404), der sie bis ins Jahr 1365 weiterführte und zum Abschluss brachte. Grundtendenz des Werkes ist die Verherrlichung der Stadt Florenz in der Gegenwart:

»Ma considerando che la nostra città di Firenze, figliuola e fattura di Roma, era nel suo montare e a seguire grandi cose, siccome Roma nel suo calare, mi parve convenevole di recare in questo volume e nuova cronica tutti i fatti e cominciamenti della città di Firenze [...].«⁵⁴

»Wenn ich bedenke, dass meine Vaterstadt Florenz, Tochter und Geschöpf Roms, im Aufsteigen begriffen und schon bereit zur Verwirklichung herrlicher Dinge ist, während Rom absinkt, erscheint es mir geraten, in diesem Bande der Neuen Chronik alle Taten und alles Beginnen dieser Stadt aufzuzeichnen [...].«

Wenn Villanis Weltanschauung noch durchaus mittelalterlich zu nennen ist – so fängt sein Werk in biblischer Zeit an und geht auch in der Sicht der Antike nicht über den mittelalterlichen

⁵³ GIOVANNI VILLANI, *Cronica di Giovanni Villani a miglior lezione ridotta coll'aiuto de' testi a penna*, Florenz 1823. In Band I (S. 1) legt der Autor seine Intentionen dar: »Questo libro si chiama la nuova cronica, nel quale si tratta di più cose passate, e specialmente dell'origine e cominciamento della città di Firenze, poi di tutte le mutazioni ch'ha avute e avrà per gli tempi: cominciato a compilare negli anni della incarnazione di Gesù Cristo 1300 [...].« Zum Weltbild Villanis vgl. die fundamentale und noch immer richtungsweisende Arbeit von ERNST MEHL, *Die Weltanschauung des Giovanni Villani. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte Italiens im Zeitalter Dantes*, Leipzig 1927.

⁵⁴ VILLANI, *Cronica*, 1823, III, S. 52.

Standpunkt hinaus, nach dem Antike und Mittelalter, in kontinuierlicher Tradition verbunden, als eine Epoche begriffen werden⁵⁵ –, birgt sein Werk doch auch modernere Tendenzen, indem Villani nämlich den kulturellen und geistesgeschichtlichen Aufschwung der Stadt Florenz in der Gegenwart erkennt und seine Betrachtungsweise damit eindeutig gegen die Vergangenheit und ihre theozentrische Universalgeschichtsschreibung absetzt.⁵⁶ Die Biographie des Individuums, angefangen bei Friedrich II. bis zu Papst Johannes XXII., rückt in den Mittelpunkt der Schilderung. Villani nennt sich sogar an mehreren Stellen selbstbewusst als Autor der *Cronica* und hebt sich solchermaßen deutlich gegen die früheren Geschichtsschreiber ab.⁵⁷

⁵⁵ Vgl. MEHL, *Weltanschauung Villanis*, 1927, S. 18ff. und ECKHARD KESSLER, *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*. München 1978, S. 94f.

⁵⁶ Über die Entwicklung der Historiographie des Humanismus von der mittelalterlichen, auf Gott ausgerichteten Geschichtsschreibung zu der auf den Menschen als Subjekt des Weltgeschehens (und damit als Objekt der Geschichtsschreibung) bezogenen Geschichtsschreibung vgl. KESSLER, *Petrarca*, 1978, S. 203: »Humanistische Geschichtsschreibung kann und will nicht Universalgeschichte sein, da das alles umfassende Prinzip der Geschichte an sich, der omnipotente Gott, in die Ferne inhaltlicher Unerkennbarkeit gerückt und ein inhaltlicher Bezug des gesamten Geschehens auf Ihn als die sinngebende Instanz unmöglich geworden ist. An die Stelle Gottes als Subjekt der Geschichte tritt daher, entsprechend der neuen Anthropologie, der Mensch, an die Stelle der universalen Geschichte einzelner Menschen, die in ihrer durch individuelle Begabung und historische Situation bestimmter Bedingtheit Bemerkenswertes geleistet haben, die *viri illustres*, bzw. die Taten ausgezeichneter menschlicher Gemeinschaften, die Geschichten von Städten und Kommunen, an die Stelle der auf die Darstellung des Handelns Gottes ausgerichteten Historiographie des Mittelalters tritt als Vorbild und Quelle die vom Menschen her konzipierte heidnisch-antike Geschichtsschreibung.« In diesem Sinne steht natürlich die *Nuova Cronica* mit ihrer auf Florenz fokussierten Darstellung durchaus schon in der Tradition der humanistischen Geschichtsschreibung.

⁵⁷ MEHL, *Weltanschauung Villanis*, 1927, S. 183.

Dass die trecenteske Geschichtsschreibung Villanis auch im Quattrocento nicht vergessen war, sondern vielmehr zum Bildungsgut gehörte, zeigt u. a. das Urteil des Florentiner Buchhändlers, Humanisten und Verfassers der *Vite di uomini illustri del secolo XV*, Vespasiano da Bisticci (1421–1498),⁵⁸ der in seiner Lebensbeschreibung des Poggio Fiorentino die Pflicht einer Stadtrepublik betont, ihre Dichter und Geschichtsschreiber zu ehren, so wie es Florenz tue.⁵⁹ Bisticci erwähnt dort Giovanni Villani, der eine Universalgeschichte in ›lingua vulgare‹ geschrieben und darin die Stadtgeschichte von Florenz einbezogen habe sowie auch Filippo Villani, der diese dann fortgeführt habe:

»E non è repubblica, che non dovessi dare ogni premio agli scrittori, i quali iscrivessino i fatti loro; che si vede a Firenze che, dal principio della città infino a messer Lionardo e a messer Poggio, non era notizia di cosa veruna, che avessino fatta i Fiorentini, in latino, e storia propria appartenente a loro. Messer Poggio séguita la sua istoria dopo messer Lionardo, e falla latina come lui. E Giovanni Villani iscrive una istoria universale volgare, di tutte le cose occorse in ogni luogo, e con queste mescola le cose di Firenze, occorse secondo il tempo. Il medesimo fece messer Filippo Villani, seguitando Giovanni Villani. Loro soli sono quelli che l'hanno illustrata colle istorie che hanno iscritte.«⁶⁰

⁵⁸ Zu Vespasiano Bisticci, dessen Lebensbeschreibungen ab 1482 entstanden und erstmals im 19. Jahrhundert gedruckt wurden (VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, in: Spicilegium Romanum I [1839], 103), siehe AUGUST BUCK, *Das Geschichtsbild der Renaissance in Vespasiano da Bisticcis Lebensbeschreibungen*, in: Ders., Tibor Klaniczay u. S. Katalin Németh (Hgg.), *Geschichtsbewusstsein und Geschichtsschreibung in der Renaissance*, Leiden/New York/Kopenhagen u. a. 1989, S. 7–18.

⁵⁹ Vgl. dazu LINK-HEER, *Historiographie*, 1987, S. 1078, die in ihrer Anmerkung 55 auf Bisticci hinweist.

⁶⁰ VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, hg. v. Paolo d'Ancona und Erhard Aeschlimann. Mailand 1951, Vita des Poggio Fiorentino S. 296.

»Es wäre keine rechte Republik, die nicht den mit der Niederschrift ihrer Taten betrauten Schriftstellern höchste Ehre erweisen würde, wie man es an Florenz sehen kann, von dem es seit Anfang der Stadt bis hin zu Meister Leonardo [Bruni] und Meister Poggio [Bracciolini] kein Ereignis gab, das die Florentiner nicht in ihrer eigenen Geschichte in Latein aufgeschrieben hätten. Meister Poggio führte die Geschichte nach Meister Leonardo fort und schrieb wie er in Latein. Und Giovanni Villani verfasste eine Weltgeschichte in der Volkssprache über die Dinge, die sich an allen Orten ereigneten, und mit dieser verband er die Ereignisse von Florenz nach dem zeitlichen Ablauf. Dasselbe machte Meister Filippo Villani, indem er Giovanni folgte. Es sind diese beiden allein, die sie [die Stadt Florenz] mit ihrer Geschichte, die sie geschrieben haben, verherrlichten.«

Im Quattrocento herrschte also durchaus ein Bewusstsein von der Bedeutung der Historie und der Historiographie, bei der Villanis Geschichtswerk als Universalgeschichte begriffen wurde.

1.2 Die kritische Beurteilung der eigenen Zeit: Francesco Petrarca

Der humanistische Dichter und Schriftsteller Francesco Petrarca (1304–1374) kann als der erste Historiograph gelten, der ein Bewusstsein seiner eigenen Befangenheit in einer Zeit verrät, die sich nach seinen Worten von der Antike abhebe und deren Erneuerung es bedürfe.⁶¹ In seinem Brief an Giovanni Colonna

⁶¹ Zu Petrarcas wichtiger Rolle für Weltbild und Geschichtsverständnis der frühen Neuzeit siehe das Werk von ECKHARD KESSLER, *Petrarca*, 1978. »Diese Umorientierung des Erkenntnisinteresses vom Sein der Dinge auf das Sein des Menschen wird von Petrarca vollzogen und führt zu einer differenzierten Bestimmung des Menschen im Verhältnis zur mundanen Geschichte. Einerseits ist der Mensch dem steten Strom von Werden und Vergehen als Teil der kontingenten Welt ausgeliefert, andererseits besitzt er jedoch die

schrrieb er in Erinnerung an die Besichtigung der antiken Monumente Roms und an seine Gespräche, die er mit dem Bettelmönch aus der berühmten Colonna-Familie geführt hatte:

»Multus de historiis sermo erat, quas ita partiti videbamur, ut in novis tu, in antiquis ego viderer expertior, et dicantur antike quecunque ante celebratum Rome et veneratum romanis principibus Cristi nomen, nove autem ex illo usque ad hanc etatem.«⁶²

»Viel war des Redens über die Geschichte [der Stadt Rom], über die wir geteilter Meinung zu sein schienen. Während Du besser in der neuen Geschichte Bescheid wusstest, war ich eher mit der alten bekannt – wenn wir die ›alte Geschichte‹ diejenige nennen, die der Feier und Verehrung des Namens Christi in Rom vorausging und die ›neue‹ diejenige von jenem Zeitalter bis in unsere eigene Zeit.«

Petrarca sah sich als Teil der ›neuen Zeit‹, die die Antike abgelöst hatte und seit der Christianisierung Roms bestand – also in der Zeit, die wir heute mit der Epoche des Mittelalters gleichsetzen.⁶³

Quelle seines Elends und seiner Würde, ein Bewusstsein seiner selbst in diesem Prozess, das ihm theoretische Distanz und damit bewusstes Eingreifen in das Geschehen erlaubt.« (S. 200f.). Vgl. auch AUGUST BUCK, *Das Geschichtsdenken der Renaissance*, Krefeld 1957. Allgemein zum Geschichtsbewusstsein: OSWALD HAUSER (Hg.), *Geschichte und Geschichtsbewusstsein*, Göttingen und Zürich 1981.

⁶² FRANCESCO PETRARCA, *Le familiari libri XXIV*, hg. v. Vittorio Rossi, Florenz 1933–1942, II, S. 58 (Liber sextus, Brief 2, Zeile 131–135). Der Brief vom 25. November ist wohl zwischen 1337 und 1341 entstanden. Vgl. auch die Interpretation bei THEODOR E. MOMMSEN, *Der Begriff des ›Finsteren Zeitalters bei Petrarca‹*, Darmstadt 1969.

⁶³ LINK-HEER, *Italienische Historiographie*, 1987, S. 1070: »Bei Petrarca meint das Konzept der ›neuen Zeit‹ (*nova aetas* vs. *antiqua aetas*) das, was wir heute unter ›Mittelalter‹ verstehen: Petrarca sah sich als Angehöriger dieser (›mittelalterlichen‹) ›neuen‹ Zeit, deren Ablösung durch eine – die antike Größe wieder restituierende – Zukunft, also Folgeepoche, er ersehnte. Diese Folgeepoche, die sich die *antiqua aetas* zum Vorbild erkor und Petrarcas Sehnsucht einer ›neuen Neuzeit‹ zu realisieren glaubte, begriff sich ihrerseits