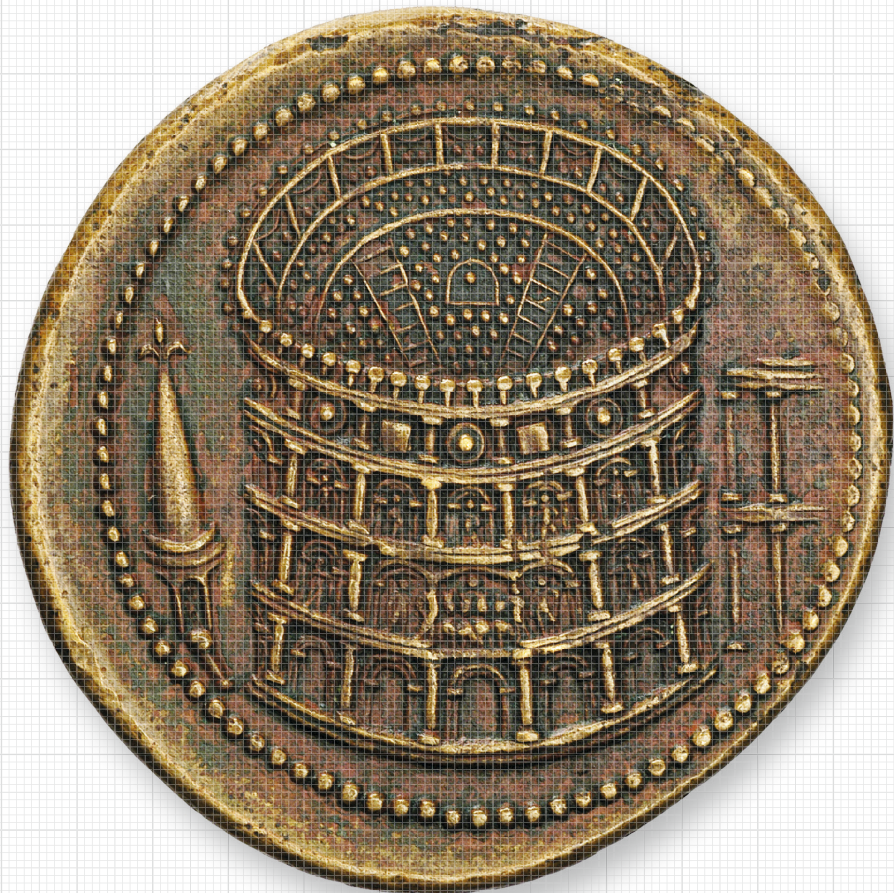


Die Renaissance als Kultur der Nach- ahmung, Aneignung und Neuschöpfung

Lucas Burkart



Titel-Abb. S. 7

Rückseite der Medaille auf
Kaiser Vespasian (69–79 n. Chr.)
nach Sesterzen des Vespasian
und des Titus mit der Darstel-
lung des Kolosseums
HMB Inv. 2013.814. (*Kat. I.49*)

Die Renaissance gilt gemeinhin als Beginn der Neuzeit; tatsächlich spricht vieles für eine solche Lesart. Denn in Wissenschaft, Gesellschaft, Kunst und Kultur sind zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert Dinge neu entstanden, die weit in die folgenden Jahrhunderte fortwirkten und teilweise bis heute Gültigkeit beanspruchen. Zugleich ist ein Verständnis der Renaissance, das diese auf ein Zeitalter des Aufbruchs und der Modernisierung reduziert, eigentlich überraschend. Grundlegend für die Renaissance ist das doppelte Prinzip der Hinwendung zu einer spezifischen Vergangenheit, der Antike, und ihrer gegenwartsrelevanten Nachahmung und damit „Wiedergeburt“. Die Hinwendung zur Antike prägte zeitgenössische Vorstellungen von Politik und Historiografie, Gesellschaft und Kultur, ebenso wie sich Leistungen, Erfindungen und Errungenschaften im Bereich der Sprache, der bildenden Künste und der Wissenschaften sowie die Entstehung großer Sammlungen darauf beriefen.

Im Begriff der *rinascita*, aus der im 19. Jahrhundert schließlich der Renaissance hervorging,¹ klingt diese Orientierung hin zur antiken Vergangenheit bereits an. Zugleich wohnt dem Begriff die Vorstellung eines produktiven Prinzips inne, demzufolge aus Nachahmung Neuschöpfung erwächst. Die Hinwendung zur Antike stand ganz im Dienst der Gegenwart und erwies sich für deren zukunftsorientierte Gestaltung als ausgesprochen produktiv. Für die Renaissance ist somit charakteristisch, dass sich diese beiden Perspektiven zu einer kulturell ungeheuer dynamischen Bewegung verbanden.

In diesem Sinn können die sogenannten Paduaner, also Nachschöpfungen antiker Münzen, meist kaiserlicher Sesterzen, geradezu als paradigmatische Artefakte der Renaissancekultur gelten. Sie bieten einen Ansatzpunkt, um über die kulturellen Bedingungen nachzudenken, unter denen Artefakte *all'antica* entstanden und wie sie historisch zu verstehen sind. Während das 19. Jahrhundert in ihnen nur mehr Kopien oder gar Fälschungen erkennen wollte, wurden sie in der Nachahmungs- und Aneignungskultur der Renaissance als künstlerische Schöpfungen hoch geschätzt.

Wiedergeburt der Antike

Die Erneuerung der Antike wurde zuerst in der kritischen Lektüre ihrer (lateinischen) Autoren nachweisbar und in dem Bestreben, diesen nachzueifern. 1345 schrieb Francesco Petrarca (1304–1374) in einem Brief, in dem er sich an Cicero wandte:

„Oh, Du wahrster Vater der römischen Redekunst, nicht allein ich, sondern wir alle, die wir mit den Blüten der lateinischen Sprache uns zieren, sagen Dir Dank! Und dass wir mit Deinen ‚Quellen unsere Matten besprengen‘², dass Deine Führung uns lenkt, Deine Hilfsmittel uns fördern, Dein Licht uns leuchtet, das bekennen wir frohen Herzens; ja auch dies, dass wir in der Anwendung Deiner Lehrsätze diese schriftstellerische Fähigkeit, wie gering sie auch sei, und unser Hauptziel erreicht haben.“³

Richtete sich die Bewunderung der Humanisten in der Redekunst auf Cicero, galt ihre Verehrung in der Dichtung Vergil. Diesen stellte Petrarca in demselben Brief Cicero zur Seite:

„Zu Dir [Cicero] gesellte sich ein zweiter Wegweiser, und zwar für die Dichtkunst. Das war ein Gebot der Notwendigkeit, dass wir einem Führer, der mit ungebundenen Schritten und einem, der mit gezügelten voranging, nachfolgen sollten, den einen für seine Reden und den anderen für seine Dichtkunst bewundernd. [...] Du möchtest wissen, wer dieser andere Wegweiser sei. Du kennst ihn, Du brauchst Dich nur an seinen Namen zu erinnern; es ist Publius Vergilius Maro, ein Bürger aus Mantua, und Du hast über ihn großartig prophezeit.“⁴

Entsprechend bemühten sich die Humanisten, die Werke der klassischen Antike, die in den etwa 1200 Jahren, die sie von ihren Vorbildern trennten, in Vergessenheit geraten waren, aufzufinden und ein möglichst umfassendes Textkorpus klassischer Latinität wiederherzustellen.

In einer Art „Goldgräberstimmung“ begaben sie sich in die Bibliotheken monastischer und kirchlicher Einrichtungen, wo Tausende von Texten lagen, von denen nicht mehr bekannt war, wer sie verfasst hatte. Ab 1327 fand Giovanni Boccaccio (1313–1375) in der Bibliothek von Montecassino Texte von Ausonius, Cicero, Varro und Tacitus. Noch hundert Jahre später entdeckte Poggio Bracciolini

(1380–1459) in süddeutschen Klöstern lang verschollene Texte unter anderem von Quintilian, Vitruv, Lukrez und Petronius.⁵ Auch Petrarca selbst verschrieb sich dieser Jagd nach klassischen Texten und spürte 1345 in der Kapitelbibliothek von Verona Texte seines Vorbildes Cicero auf, darunter mehrere Briefe.⁶

Diese Texte lagen in den Klosterbibliotheken jedoch nicht in ihrer ursprünglichen Fassung, sondern als Abschriften und Kopien vor. Darin hatten sich beim wiederholten Abschreiben zahlreiche Fehler eingeschlichen, und sie waren sprachlich verdorben. Die Humanisten verbesserten sie in ihren Editionen, wofür sie allgemein verbindliche Regeln etablierten, aus denen sich die (philologische) Textkritik entwickelte. Die Erneuerung der klassischen Antike erfolgte also nicht nur in der Rekonstruktion eines Textkorpus, sondern spiegelte sich nicht minder in den Bemühungen um die sprachliche Erneuerung jedes einzelnen Textes.

Zugleich beschränkte sich die Tätigkeit der Humanisten nicht auf die Pflege fremder Texte, sie waren auch selbst Autoren. Als solche bewunderten sie Cicero und Vergil nicht nur, sondern eiferten ihnen nach. Von Beginn an verband sich in Humanismus und Renaissance die Bewunderung der Antike mit ihrer Nachahmung im Dienst der Gegenwart. Im ständigen Nacheifern eigneten sich die Humanisten den Stil ihrer Vorbilder an. Für den Gebrauch unter ihresgleichen war das Auffinden der sogenannten ciceronianischen Freundesbriefe deswegen von herausragender Bedeutung. Auch Petrarca imitierte die Epistolografie Ciceros, nicht nur wenn er sich in Briefen an diesen selbst wandte, sondern auch wenn er an befreundete Humanisten schrieb; beide Arten von Briefen hat er denn auch zusammen in seinen Familienbriefen (*Familiaria*) gesammelt. Gleichsam als symbolischer Mehrwert entstand dabei eine Gemeinschaft zwischen den Lebenden – den Humanisten – und den Toten – den antiken Autoren. Die sprachliche Nachahmung schlug bereits bei Petrarca in soziale und kulturelle Aneignung um: Mit den *antiqui* befand er sich ebenso unter seinesgleichen wie mit (ausgewählten) Zeitgenossen. Die Nachahmung der klassischen Autoren brachte nicht nur Texte in geschliffenem Latein hervor, sondern schuf auch eine soziale Mobilität, auf welche Renaissancegesellschaften noch lange rekurren sollten.

Als Niccolò Machiavelli (1469–1527) durch die Rückkehr der Medici nach Florenz 1512 ins Exil gezwungen wurde, schrieb er an



Abb. 1

Phantasie-Denar von Alessandro Cesati auf Marcus Tullius Cicero (106–43 v. Chr.)
Historisches Museum Basel (HMB)
Inv. 2011.384. (Kat. VII.7)

Francesco Vettori, den damaligen Gesandten der Republik Florenz. In der Hoffnung, in Vettori einen Fürsprecher für seine Rückkehr in den florentinischen Staatsdienst zu finden, schildert er sein Leben in San Casciano. Um sich ein geringes Auskommen zu erwirtschaften, fängt er Vögel, überwacht das Roden eines kleinen Wäldchens, verkauft das Holz und liefert es Florentiner Bürgern in die Stadt. Einige Zeit verbringt er mit der Lektüre klassischer Texte, bevor er sich im örtlichen Wirtshaus mit den Landmenschen über alles Mögliche unterhält, Karten spielt und ein karges Mahl zu sich nimmt. Doch erst am Abend erfüllt sich für den Humanisten der zwischen tumben Landmenschen verbrachte Tag.

„Ist es Abend geworden, gehe ich nach Hause und kehre in mein Arbeitszimmer ein. An der Schwelle werfe ich das schmutzige, schmierige Alltagsgewand ab, ziehe mir eine königliche Hoftracht an und betrete passend gekleidet die Hallen der Großen des Altertums (*entro nelle antique corti degli antiqui huomini*). Ich werde von ihnen liebevoll aufgenommen und hier nehme ich die Nahrung zu mir, die allein mir angemessen ist und für die ich geboren bin. Hier darf ich ohne Scheu mit ihnen reden, sie nach den Beweggründen ihres Handelns fragen, und menschenwürdig antworten sie mir. Vier Stunden lang werde ich dessen nicht müde, vergesse allen Kummer, fürchte die Armut nicht mehr und fürchte mich nicht vor dem Tod, so ganz fühle ich mich unter sie versetzt.“⁷

Nur unter antiken Autoren fand der Florentiner im Exil noch eine Heimat. Das zutrauliche Verhältnis zwischen den *antiqui huomini* und dem Humanisten entsprach der „Brief-Freundschaft“ zwischen Petrarca und Cicero. Sie manifestierte sich jedoch nicht allein in Texten, sondern in der Konstruktion kultureller Gesten, die Machiavelli mit den antiken Persönlichkeiten teilte. Ganz signifikant beginnt die Schilderung des menschenwürdigen Lebens (*humanitas*) mit der Beschreibung eines patrizischen Habitus: Machiavelli legt sich prächtige Gewänder an. Diente die Erneuerung des klassischen Lateins Petrarca zur Anverwandlung seiner eigenen Sprache, zeigt der Brief Machiavellis, dass sich diese Strategien der Nachahmung und Wiederbelebung der Antike gut 150 Jahre später sichtbar auf weite Bereiche des sozialen und kulturellen Lebens übertragen haben: Konsum, Repräsentation und politische Ambitionen im Kleid der Gegenwart.

Texte, Dinge, Artefakte: Medienvielfalt der Antikenrezeption

Obwohl lange primär als philologisches Vorhaben und intellektuelle Auseinandersetzung gedeutet, folgten die Humanisten auch jenseits von Texten bereitwillig jeder Spur, die in die Antike wies; die materiellen Überreste waren für die Antikenaneignung in Humanismus und Renaissance sogar von herausragender Bedeutung. 1355 schrieb Petrarca an Francesco Nelli (nach 1304–1363) nach Florenz:

„Oft suchte mich in Rom der Bearbeiter eines Weinbergs auf, streckte mir in der Hand Gemmen antiker Arbeit oder goldene Münzen entgegen, deren manche vom Zahn einer Hacke beschädigt waren, und wünschte einmal, ich möchte sie kaufen, ein andermal, ich möchte die Köpfe der abgebildeten Heroen bestimmen.“⁸

Antike Objekte kamen selbstverständlich nicht erst im 14. Jahrhundert ans Tageslicht. Die Antike war das gesamte Mittelalter hindurch sehr wohl präsent. Das galt nicht nur für Texte – Werke von Horaz, Vergil, Ovid und anderen waren bekannt –, sondern auch für antike Objekte. Entsprechend empfahl bereits Augustin (354–430) das Studium der Antike. In seiner Schrift *Über die christliche Bildung* wies er der Antike jedoch eine ganz spezifische Bedeutung bei: Sie sollte das Verständnis der Heiligen Schrift befördern. Damit stand die Antike unverkennbar im Dienst christlicher Heilserwartung.

Diese Haltung war für das Mittelalter paradigmatisch. Sie zeigt sich etwa in der Verwendung antiker Gemmen im liturgischen Kontext, die weit verbreitet war (*Abb. 2*). So trägt das Reliquienkreuz aus dem Basler Münsterschatz, das im Kern als Stiftung Kaiser Heinrichs II. (1002–1024) gilt, in der Kreuzmitte eine römische Chalcedon-Phalera. War dieser antike Kameo, der ins erste nachchristliche Jahrhundert datiert wird, ursprünglich ein militärisches Ehrenabzeichen, erfuhr er als Besatz der Herrenreliquien des Gemmenkreuzes eine christliche Umdeutung: Er wurde zu einem Symbol Christi.⁹ Als *interpretatio christiana* ließ sich die Antike bruchlos in die christliche



Heilsgeschichte einschreiben – sei es als Präfiguration, sei es als Symbol –, und zugleich konnten die unübersehbare Schönheit und der materielle Wert antiker Artefakte allegorisch hierfür genutzt werden.

Dies veränderte sich im Humanismus. Petrarca deutete die ihm angebotenen Artefakte weder eschatologisch, noch transzendierte er ihren materiellen Wert. Vielmehr verstand er sie als historische Zeugnisse und Sammlungsstücke. Diese Deutung lag zwar nicht außerhalb der christlichen Eschatologie, wies aber über sie hinaus. Die Antike erschien als Epoche eigenen Rechts, die nicht mehr nur dem christlichen Zeitalter – *sub gratia* – voranging und dieses präfigurierte. Die Geschichte und Kultur der Antike wurde als eine in die christliche Religion zwar integrierte, aber zugleich autonome historische Epoche gedacht; erstmals im Christentum wurde der Wandel der Zeit kulturhistorisch und nicht mehr (nur) endzeitlich gedacht. Damit ging auch ein methodischer Paradigmenwechsel einher. An die Stelle einer christlichen Deutung trat die historische Kritik.

Zunächst auf die lateinische Sprache angewandt, ließ sich diese Methode mit Gewinn auf die gesamte antike Überlieferung anwenden. Zog man antike Texte hinzu, ließen sich Artefakte genauer bestimmen; Münzporträts mit ihren Umschriften erlaubten, obwohl auch typologischen Repertoires verpflichtet, die Identifikation weiterer Darstellungen. Dieses Vorgehen verband aber nicht nur Wissensbereiche, sondern auch unterschiedliche epistemische Modi. Ein Brief von 1432, den der aus der *Romagna toscana* stammende Humanist Ambrogio Traversari (1386–1439) an seinen Freund, den Büchersammler Niccolò Niccoli (1365–1437), schrieb, illustriert dies anschaulich:

„Trotz allem bewahrt die Stadt [Rom] zahlreiche Spuren ihrer antiken Würde. Wahrhaftig, wir werden diese Monumente besser erörtern können, wenn wir direkt vor ihnen stehen. Unser Landsmann Poggio begleitet mich, führt mich mit gründlicher Sachkenntnis durch die Ruinen der Stadt [... und] trägt stets Front[in]os *De Aquaeductibus* mit sich.“¹⁰

Diese Wahrnehmung entsprach vollständig dem humanistischen Ideal, die Aufmerksamkeit war exklusiv auf die Antike gerichtet – beinahe könnte darüber vergessen werden, dass die beiden Männer durch Rom gingen, das nicht nur der Nabel der römischen Antike, sondern seit tausend Jahren auch das spirituelle Zentrum der lateinischen Christenheit war.

Abb. 2

Reliquienkreuz („Heinrichskreuz“) aus dem Basler Münsterschatz mit antikem Kameo und Gemmen, 1. Viertel 11. Jh. Staatliche Museen zu Berlin, Mittelalterliche Sammlung, Id. Nr. 1917,79

Traversari beschrieb seine eigene Tätigkeit in einer als idealtypisch geschilderten *learned community*, der die *antiqui* ebenso angehörten wie er und seine Freunde. Diese doppelte Komplizenschaft ist Bestandteil humanistischer Selbststilisierung und neigte zuweilen auch zu übertriebenen Selbstverweisen. So auch hier. Den Text, den Traversari und Bracciolini zum besseren Verständnis der Situation vor Ort vermeintlich mit sich führten, Frontinus' *Geschichte der Aquädukte*, hatte Poggio Bracciolini 1425 in der Klosterbibliothek von Monte Cassino selbst entdeckt und ediert.¹¹ Die humanistische Epistolografie war die bevorzugte Bühne, auf der Nachahmung und Aneignung der Antiken inszeniert und zugleich für die Konstituierung einer neuen sozialen Gruppe genutzt wurden.¹² Aus der so gestifteten Verbindung von antiken Autoren und Fragmenten mit den Humanisten erwuchs eine Identitätsgemeinschaft, welche die zeitliche Distanz zwischen Antike und eigener Gegenwart aufzuheben vermochte. Es verbanden sich darin aber auch Traditions- und Buchwissen mit dem eigenen kritischen Blick auf die Situation vor Ort und damit die eigene Gegenwart.

Anverwandlung der Künste

Eine Facette dieser neuen Identität ist von besonderer Bedeutung: die Entstehung von Sammlungen.¹³ Zunächst waren es Bücher. Bücher zu sammeln war für Humanisten selbstverständlich. Francesco Petrarca, Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, Lorenzo Valla, Poggio Bracciolini – sie alle jagten zeitlebens antiken Manuskripten nach und sammelten sie in ihren Privatbibliotheken. In Venedig und Florenz bildeten solche Sammlungen den Grundstock öffentlich zugänglicher Bibliotheken, die bis heute existieren; es waren die ersten ihrer Art.¹⁴ Doch obwohl bereits die Frühhumanisten nicht nur antike Texte studierten und sie durchaus auch einen Sinn für die materielle Überlieferung hatten, beschränkte sich ihre eigene Sammlungstätigkeit letztlich doch meist auf Manuskripte.

Erst die Generation von Petrarca's Schülern begann allmählich damit, Sammlungen antiker Objekte anzulegen. Der vermögende Niccolò Niccoli (1365–1437) etwa beauftragte Mittelsmänner, die für ihn in ganz Italien nach antiken Objekten suchten und ihm nach Florenz übersandten. In seinem Haus sammelte er Münzen aus Kupfer,

Silber und Gold, antike Bronzestatuen, Bildnisse, Marmorköpfe und manch anderes mehr (*altre cose degne*).¹⁵ In einer knappen Seitenbemerkung bezeichnete der florentinische Kanzler Leonardo Bruni (1369–1444) Niccoli als einen, der „sehr begierig nach Gegenständen dieser Art“ sei (*qui harum rerum studiosus*); Kritik oder Spott klingt darin ebenso an wie Anerkennung für die Sammlungstätigkeit als einer wissenschaftlichen und kulturellen Praxis.¹⁶

Poggio Bracciolini (1380–1459) wiederum sammelte antike Epigramme, die er „verborgen hinter Zweigen und Brombeersträuchen, diesen zum allgemeinen Nutzen gleichsam der Dunkelheit [*tenebrae*] entriss, damit sie allen anderen im Wortlaut offenbar werden“¹⁷. Zudem sammelte er Marmorbüsten und tat dies, darf man seiner Vita glauben, dem Beispiel Ciceros folgend.¹⁸ Es ließen sich viele weitere Beispiele anführen, doch entscheidend an dieser gewandelten Sammlungspraxis scheinen zwei Aspekte, von denen sich der eine nach innen, der andere nach außen richtete. Die antiken Objekte, mit denen sich die Humanisten zusehends umgaben, wurden zu den eigentlichen materiellen Trägern einer Aneignung oder eben der Verinnerlichung der Antike. Ebenso wie in Petrarcas Briefen an Cicero oder Machiavellis abendlichen Dialogen mit den *uomini antichi* zeigt sich dies an Poggios Sammlung. An Niccolò Niccoli schrieb er davon nicht ohne Ironie: „Ich bin etwas verrückt geworden, und möchtest Du wissen wie. Ich habe mein Schlafzimmer mit Marmorköpfen eingerichtet; einer ist elegant und gut instand, bei den anderen sind die Nasen abgebrochen.“¹⁹ Noch deutlicher, weil die Artefakte nun auch personalisiert werden, wird der Vorgang in einem weiteren Brief an Niccoli vom September 1430:

„[Francesco da Pistoia...] hat mir [...] geschrieben, dass er drei Marmorköpfe – der Juno, der Minerva und des Bacchus – von Polyklet und Praxiteles für mich hat. Was die Namen der Bildhauer angeht, bin ich mir nicht so sicher. Du weißt, diese Griechen reden eine Menge und mögen solche Namen erfunden haben, um den Preis zu erhöhen. Ich hoffe, ich irre mich. [...] Der Kopf der Minerva trägt einen Marmorkranz, der des Bacchus hat zwei kleine Hörner. Wenn sie ankommen, werde ich sie in meinem kleinen Studierzimmer aufstellen. Minerva wird da nicht fehl am Platze sein. Ich werde sie zwischen meine Bücher stellen. Bacchus wird noch besser passen. Auch für Juno werden wir einen Platz finden. Sie war einmal mit einem Schürzenjäger verheiratet: Jetzt wird sie eine Konkubine sein.“²⁰

Mit den Sammlungen war die Antike nicht nur in die Köpfe und die Texte der Humanisten eingezogen, sondern wortwörtlich in ihre Haushalte und ihre Selbstwahrnehmung, wo sie mit ihnen gleichsam Wohngemeinschaften bildeten.

Mit der Entstehung und Verbreitung humanistischer Sammlungen differenzierte sich auch die Deutung der Antike weiter aus. Galten die antiken Fundstücke Petrarca noch weitgehend als historische Zeugnisse, rückten sie in den Sammlungen des 15. Jahrhunderts vermehrt in ihrer Ästhetik ins Bewusstsein. Dies führte letztlich dazu, das Verhältnis zwischen Humanismus und Kunst neu zu definieren.²¹ In Leonardo Brunis Verständnis war der Künstler noch ein Handwerker, der unter der Oberaufsicht der Humanisten wirken sollte; diese bestimmten das künstlerische Programm ebenso, wie sie über Angemessenheit und Schönheit der Umsetzung zu befinden hatten. Entsprechend müssten Künstler, so Bruni, über keinerlei theoretisches Wissen verfügen. Als Bruni 1444 starb, war diese Sicht der Dinge überholt und gleichsam durch ein neues Menschenbild ersetzt. Mit Leon Battista Alberti (1404–1472) war der *uomo universale* als Inbegriff des Renaissancemenschen auf den Plan getreten. Dieser zeichnete sich dadurch aus, dass er die von Bruni noch eingeforderte Trennung zu überschreiten vermochte und in seiner eigenen Person humanistische Gelehrsamkeit und Theorie mit Praxiswissen in allen Bereichen der Kunst ebenso verband wie mit der Analyse der städtischen und höfischen Gesellschaften seiner Zeit – die Begabung des *uomo universale* war nicht nur umfassend, sondern doppelt: theoretisch und praktisch.²²

Im Prolog zu seinem Traktat über die Malkunst (*Della Pittura*), der an den florentinischen Baumeister Filippo Brunelleschi gerichtet ist, beklagt Alberti, dass „so viele hervorragende und göttliche Künste und Wissenschaften, die [...] in jenen so kraftvollen Zeiten der Alten (*antiqui*) zahlreich waren, heute verschwunden und fast gänzlich verloren sind“²³. Die Klage gleicht derjenigen über den Zustand des klassischen Lateins, wie sie die Frühhumanisten 100 Jahre zuvor formulierten, um dann die eigene Leistung hervorzuheben.

„Als ich aber aus dem langen Exil, in dem wir, die Alberti, gealtert sind, in unser hiesiges Vaterland, das schönste von allen zurückgefunden hatte, erkannte ich, dass in vielen, vor allem aber in Dir, Filippo, und in unserem aufs Engste befreundeten Bildhauer Donato, wie in jenen andern Nencio, Luca und Masaccio, eine zu jeder rühmenswer-

ten Tat bereite schöpferische Fähigkeit sei, die keiner der früher vorhandenen alten und berühmten in diesen Künsten hintanzusetzen ist.“²⁴

In den Ingenieuren und Künstlern der Renaissance, wie er selbst einer war, machte Alberti diejenigen aus, welche die Antike auch in ihrer materiellen Überlieferung erneuerten und sich mit ihren eigenen Werken auf Augenhöhe mit ihr bewegten.

Damit war die Antikenaneignung seiner Gegenwart nicht nur für die Sprache, sondern auch in den bildenden Künsten theoretisch reflektiert und vollzogen sowie ein Sozialtypus geschaffen, den die Antike selbst nicht gekannt hatte: der *uomo universale*. Für diesen verband sich die Nachahmung (*imitatio*) der Antike mit ihrer Aneignung, Verinnerlichung, ja Anverwandlung zu einem produktiven Prinzip, das sich in den eigenen schöpferischen Akten als mit ebendieser Antike ebenbürtig erwies und sie sogar zu übertreffen suchte.

Antikenrekurs und herrschaftliche Repräsentation

Im Umkreis politischer Herrschaft war die Antike rezipiert und in deren Dienst künstlerisch repräsentiert worden, lange bevor sich im Italien des 15. Jahrhunderts humanistische Gelehrsamkeit und Renaissancekunst zu einem sozialen und kulturellen Milieu entwickelten.

Nachdem sich zahlreiche Städte Norditaliens im 12. und 13. Jahrhundert als Kommunen von der unmittelbaren Herrschaft der mittelalterlichen Kaiser emanzipiert hatten, gelang es einzelnen Familien wie etwa den Della Scala in Verona, sich in Faktionskämpfen durchzusetzen. Sie vermochten die ihnen von den Kommunen anvertrauten, befristeten Ämter in permanente Herrschaften umzuwandeln und sich über mehrere Generationen hinweg zu Stadtherren aufzuschwingen. Um ihre Herrschaft, die letztlich usurpatorisch und zuweilen auch tyrannisch war, zu legitimieren, umgaben sich die neuen Herrscher mit Gesten kultureller Repräsentation. Hierfür griffen sie unter anderem auf antike Vorbilder zurück, die von den Frühhumanisten allmählich wiederentdeckt und als neue Ideale proklamiert wurden.



Abb. 3

Zeichnung einer römischen Münze in den *Historie Imperiales* von Giovanni Mansionario, bei der die Titulaturen der Kaiser Decimus Caelius Calvinus Balbinus (kurz Balbinus, † 238) und Decimus Clodius Septimius Albinus (kurz Clodius Albinus, † 197) vermerkt wurden, 1. Viertel 14. Jh. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi J VII 259, c. 13

Abb. 4

Marmor-Medaillons nach Münzen der Kaiser Hadrian (reg. 117–138 n. Chr.) und Marcus Aurelius (161–180) an der Fassade der Certosa di Pavia, Ende 15. Jh.



So verfasste Giovanni Mansionario (um 1260–1337), ein Kleriker an der Kathedrale von Verona, unter dem Titel *Historie Imperiales* eine Sammlung antiker Kaiserbiografien. Angeregt wurde er dabei von der Lektüre der Kaiserviten des Sueton, die das ganze Mittelalter hindurch bekannt waren. Bereits der Titel zeigt, wie sehr Giovanni sprachlich noch proto-humanistisch verfuhr: Anstatt des klassischen *historiae* verwendete er das mittelalterliche *historie*. Sein Latein bewegte sich insgesamt noch keineswegs auf dem Niveau, das Petrarca eine Generation später zum Standard erheben sollte. Dennoch stellte seine Kaisergeschichte ein frühes Schlüsselwerk für die kulturelle Dynamik von Humanismus und Renaissance dar. Die handschriftliche Überlieferung zeigt, dass das Studium antiker Texte und Autoren bereits hier eng mit ihrer visuellen Repräsentation verbunden war. Giovanni illustrierte seine Erzählung mit Kaiserporträts, für die ihm antike Münzen als Vorlage dienten (Abb. 3). Die Verbindung zwischen dieser *currency of fame* und den antiken Heroen war derart eng, dass Giovanni auch dort, wo er über keine antiken Münzen verfügte, Kaiserbildnisse anfertigte; er erschuf sie aus der Phantasie.²⁵

Den politischen Interessen der Scaliger als Herren von Verona taten weder der fiktionale Charakter solcher Darstellungen noch Giovanni's nachklassisches Latein Abbruch. Für sie stand die in den *Historie Imperiales* vergegenwärtigte Vorstellung antiker Kaiser als idealer Herrscher im Vordergrund; sich in ihre Tradition zu stellen,



Abb. 5

Marmor-Medaillon nach einer Münze des Kaisers Titus (79–81) an der Loggia del Consiglio in Verona, 4. Viertel 15. Jh.

Abb. 6

Vita des Kaisers Tiberius (14–37) mit Münzabbildung in einer Handschrift von Suetons *De vita Caesarum*, 1477 Staatsbibliothek Berlin, Ms. lat. 28, fol. 73v

war eine innovative Möglichkeit, die eigene Herrschaft zu legitimieren. Entsprechend übernahmen sie diese Deutung der Antike für ihre Selbstdarstellung. Der Audienzsaal im Palast des Cansignorio della Scala (1365–1375) weist bis heute Spuren eines Frieses antiker Kaiserdarstellungen auf, die unverkennbar Anleihen bei den *Historie Imperiales* machen.²⁶

Kaiserdarstellungen nach antiken Münzen wurden gleichsam zu einer Erfolgsgeschichte der Renaissancekunst im Dienst politischer Herrschaft. In der Architektur, etwa dem überaus reichen Bildpro-



Abb. 7

Porträt des Antiquars Jacopo Strada (1507–1588) von Tizian, 1567
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie, Inv. 81

gramm der Certosa in Pavia (Abb. 4) oder der Loggia in Verona (Abb. 5) fanden sie ebenso Verwendung wie in Illuminationen prächtiger Handschriften oder früher Drucke der *Vitae Caesarum* des Sueton (Abb. 6).²⁷ Solche Darstellungen waren aber nicht nur aus politischen oder ästhetischen Gründen sehr beliebt, sondern auch weil sie das humanistische Anliegen einer Erneuerung und gleichzeitigen Aneignung der Antike in der eigenen Gegenwart paradigmatisch umsetzten.

Antike Münzen als Währung kultureller Identität

Die Bedeutung antiker Münzen für Humanismus und Renaissance lässt sich kaum überschätzen. Sie standen auch deswegen hoch im Kurs, weil keine anderen Artefakte eine derart klare Vorstellung über das Aussehen antiker Herrscher und Gelehrter vermittelten. Für einen zweiten Bereich künstlerischer Nachahmung, dem sich insbesondere die Porträtmalerei der Renaissance verschrieben hatte, nämlich der Darstellung nach der Natur (*al naturale*), waren Münzen in doppelter Weise die „Währung historischer Authentizität“. Erstens galten sie als realistische Darstellungen antiker Herrscher und Heroen; zweitens identifizierten sie die Porträtierten dank ihrer Umschriften eindeutig. Schließlich waren sie als seriell hergestellte Objekte relativ zahlreich, häufig in mehreren Exemplaren überliefert, was ihre Bedeutung für Sammlungen zusätzlich erhöhte.

Entsprechend finden wir sie nicht nur in Sammlungen, sondern auch dort, wo die Sammlungskultur der Renaissance repräsentiert wurde, wie etwa in dem Porträt, das Tizian 1567 von Jacopo Strada malte (Abb. 7). Antike Sammlungsobjekte werden in diesem Gemälde gleichsam zu Attributen des kaiserlichen Antiquars – Kleinskulpturen, eine Bronzeplastik im Hintergrund, ein Medaillon mit einem nicht identifizierbaren Herrscherporträt, vor allem aber und gut sichtbar im Vordergrund antike Münzen. Der Verweis auf die Objekte, mit denen Strada handelte, liegt auf der Hand. Darüber hinaus repräsentieren die Artefakte bei Tizian das Renommee eines erfolgreichen Kunstagenten der Renaissance und damit dessen ökonomischen und sozialen Aufstieg im Milieu von Antikenbegeisterung,





Abb. 8

Medaille des Matteo de' Pasti
auf Leon Battista Alberti
(1404–1472), um 1450
Victoria & Albert Museum, London,
Inv. A.172–1910 (Abbildung
verkleinert)

Kunstproduktion und -markt sowie Sammlungskultur und Wissenschaft. Denn Strada sammelte nicht nur selbst Münzen, sondern verfasste auch eigene Texte über Münzen, denen er wie einst Giovanni Mansionario die Darstellung ihrer Vorderseiten mit Herrscherporträts von Julius Caesar bis Karl V. beigab.²⁸ Eine solche Schrift widmete er 1557 Kaiser Ferdinand I., womit die Verbindung von Numismatik, Patronage, Sammlungskultur und sozialer Mobilität in den Gesellschaften der Renaissance erneut anklingt. Jacopo Strada ist hierfür ein Paradebeispiel. Von Mantua über Nürnberg und Augsburg, wo er bereits für Jakob Fugger ein umfassendes Korpus an Zeichnungen nach antiken Münzen anfertigte, führte ihn der Weg an den kaiserlichen Hof nach Wien, wo er 1564 von Maximilian II. zum kaiserlichen Antiquar ernannt wurde.²⁹ Diese Karriere, wie sie erst in der Renaissance möglich war, übertrug Tizian in dem Porträt nun auch in die Bildkonzeption. In Kenntnis antiker Vorbilder und zeitgenössischer Bildfindungen stellte er den Kunsthändler in einer vorbildlosen und damit einzigartigen Körperhaltung dar, die mit der Rolle Stradas als erster kaiserlicher Antiquar korrespondiert.³⁰

Die Anverwandlung der Antike machte in der Renaissance auch vor den Münzen nicht halt. Denn sie inspirierten nicht nur Darstellungen in unterschiedlichen Kunstgattungen und Medien, sondern ihre Wertschätzung trug vor allem auch zur Wiederentdeckung und -belebung der Münzkunst selbst bei.³¹ Auch hier war das Interesse nicht nur historisch geleitet, sondern gegenwartsbezogen. Die Humanisten nutzten Münzen und Medaillen, um sich selbst porträtieren zu lassen, so etwa der *uomo universale* Leon Battista Alberti, der um 1450 bei dem Medailleur Matteo de' Pasti (um 1412–1468) eine Medaille mit seinem eigenen Porträt in Auftrag gab (Abb. 8). Solche Medaillen waren – im Gegensatz zu den antiken wie auch den zeitgenössischen Münzen – nicht Zahlungsmittel, sondern Gedenk- und Erinnerungstücke. Dennoch wurden sie wenn nicht seriell, so doch in einer gewissen Stückzahl hergestellt und zirkulierten zumindest innerhalb ausgewählter Kreise humanistischer Gelehrter. Ähnlich wie deren Briefe zu Medien der Antikenaneignung wurden, mit denen man in geschliffenem Latein und damit auf Augenhöhe in direkten Dialog mit Cicero & Co. trat, waren derlei Medaillen die Währung einer mit den *uomini antichi* geteilten visuellen Zirkulationssphäre. Die Sammlungen waren hierfür Knotenpunkte, an denen Bestände gesichert und zugleich ein reger Austausch unter den Gelehrten gepflegt wurde.³¹

Für die Verbreitung der Kunstsammlungen war die Verfügbarkeit vergleichbarer, ähnlicher oder gar gleicher Stücke eine wesentliche Voraussetzung. Es liegt auf der Hand, dass antiken Münzen hierbei eine große Rolle zukam, da sie häufig mehrfach überliefert waren. Aber auch zahlreiche gemalte Porträts des 15. Jahrhunderts sind in mehreren Kopien erhalten oder zirkulierten in unterschiedlichen Medien. Alexander Nagel und Chris Wood sprechen davon, dass auch in der Sammlungskultur der Renaissance eine regelrechte Sehnsucht nach Kopien (*desire for copies*) bestand.³²

Einerseits wurde damit an mittelalterliche Traditionen der Vielfältigkeit und die ihnen zugrunde liegenden Vorstellungen angeknüpft.³³ Andererseits wurden im 15. Jahrhundert die Techniken von Nachahmung, Replik und Kopie verfeinert, wobei es nicht primär um eine im modernen Sinn verstandene Genauigkeit ging. Während die ältere Forschung der mittelalterlichen Kultur von Replik und Kopie die Kultur des „Originals“ in der Renaissance gegenüberstellte, wurde jüngst dafür plädiert, hier keine eindeutige Zäsur mehr vorzunehmen, sondern Kontinuitäten, Wandel und Brüche in der Zirkulation und Vielfältigkeit von Artefakten als fließender zu verstehen. Nachbildungen galten in Humanismus und Renaissance keineswegs als minderwertig, sondern waren als Arenen für Gelehrte, Künstler, Experten und Sammler gleichermaßen attraktiv.³⁴

Die „Münzen“ *all'antica* sind hierfür ein offensichtliches Beispiel; weitgehend im 16. Jahrhundert entstanden, erfreuten sie sich bis weit ins 18. Jahrhundert großer Beliebtheit. Für die Kenntnis, Aneignung und moralisch-erzieherische Rolle, welche die Antike bis ans Ende des Ancien Régime spielte, waren diese „Münzen“ herausragende Objekte, auch wenn oder vielleicht gerade weil sie nicht antiken Ursprungs waren. Dasselbe ließe sich für Reproduktionen in Gips oder Zeichnungen und Stiche antiker Artefakte sagen; all diese Reproduktionsmedien waren Bestandteil einer Kultur der Nachahmung und Aneignung, wie sie für die Wissenszirkulation, die Bildung eines Stilbewusstseins sowie die Verbreitung von herausragenden Vorbildern von unschätzbarem Wert für Humanismus und Renaissance waren. Denn ohne Nachahmungen, Nachbildungen und Kopien war die Kultur der Renaissance nicht denkbar.

Paduaner und andere *all'antica*-Medaillen wurden bereits seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert von Gelehrten als Kopien kritisiert, doch erst im 19. Jahrhundert wurden sie als Fälschungen abgetan.

Zwei Aspekte haben diese radikale Perspektive besonders befördert: die historische Kritik als Grundlage eines wissenschaftlich-akademischen Systems und der Kunstmarkt als Basar zeitgenössischer Sammlungskultur. Für beides legten Humanismus und Renaissance zwar zweifelsohne die Grundlagen, aber sie brachten sie keineswegs auf einen Schlag in die Welt und schon gar nicht in der Art, wie sie das 19. Jahrhundert entfaltete. In dessen Wahrnehmung gaben „Münzen“ *all'antica* vor, etwas zu sein, was sie nicht waren, nämlich antik. Ihrer Nachschöpfung lag zudem kein Medienwechsel zugrunde, das heißt, sie gaben als Artefakte die Nachahmung weit weniger deutlich zu erkennen als etwa Gipsabgüsse. Damit waren sie, wissenschaftlich betrachtet, historisch nicht authentisch und damit Fälschungen. Der Fokus der historischen Kritik richtete sich im 19. Jahrhundert jedoch primär auf den Ursprung von Quellen und Artefakten und frönte dabei einem Kult des Originals und der historischen Authentizität. Rezeptionsphänomene und -artefakte waren hierfür kaum von Interesse und „Münzen“ *all'antica* galten als Fälschungen, die, übertragen auf den Kunstmarkt, nichts anderes waren als Betrug.

Die Kultur der Renaissance entdeckte in der Nachahmung und Aneignung der Antike ein produktives Prinzip und damit in historischer Orientierung Gegenwartsrelevanz. Antike Münzen stellten im Wortsinn die Währung dar, in der historische Authentizität zirkulierte, womit ihre künstlerisch-kulturelle Aneignung als Nachschöpfungen (*all'antica*) umso wichtiger war. Als solche waren sie hoch geschätzt, gerade weil sie ihren antiken Vorbildern künstlerisch und technisch auf Augenhöhe begegneten und damit den Zustand und das Niveau der eigenen Kultur zum Ausdruck brachten; in dieser vollendeten Nachahmung lag nichts Abwertendes, vielmehr drückte sich darin die gelungene Aneignung der antiken Vorbilder aus. Mit einem Wort: Sie waren das „Geld“, oder genauer ein Tauschäquivalent, mit dem in der kulturellen Ökonomie der Renaissance bezahlt werden konnte und der künstlerische und kulturelle Tausch organisiert wurde.

Anmerkungen

- 1 Vgl. FEBVRE 1995.
- 2 Dies ist ein Verweis auf Ciceros Schrift *Vom Wesen der Götter*.
- 3 PETRARCA 2009, S. 662 (Fam. 24, 4, 19. Dezember 1345).
- 4 PETRARCA 2009, S. 662 (Fam. 24, 4, 19. Dezember 1345). Hierzu allgemein SCHMID 2000, S. 274–282.
- 5 Dieser Episode hat Conrad Ferdinand Meyer 1882 eine ausgesprochen unterhaltsame Novelle mit dem Titel Plautus im Nonnenkloster gewidmet.
- 6 Zu Petrarca vgl. die umfassende Studie von Karlheinz Stierle 2003.
- 7 Vgl. HAUSMANN 1987, S. 84.
- 8 PETRARCA 2009, S. 290 (Fam. 18,8, April/ Juli 1355).
- 9 Katalog Basler Münsterschatz 2001, S. 19–24.
- 10 TRAVERSARIUS 1759, Sp. 407 (Buch 8, Brief 42).
- 11 FRONTINUS 1979, S. 40–103.
- 12 Zur Epistolografie als einem privilegierten Feld humanistischer Gelehrsamkeit im Zeichen der Nachahmung klassisch antiker Vorbilder vgl. BURCKHARDT 2018, S. 154–156.
- 13 POMIAN 1986, S. 55 f.
- 14 Vgl. VIANELLO 1976, S. 435–451; ULLMAN / STADTER 1972.
- 15 VESPASIANO DA BISTICCI 1995, S. 350 f.
- 16 BRUNI 1928, S. 105.
- 17 POGGII VITA 1731, col. 177. Welch produktive Inspiration Epigramme für die Kultur der Renaissance haben konnten, zeigt sich zum Beispiel an ihrer Bedeutung in der bei Aldus Manutius in Venedig 1499 gedruckten *Hypnerotomachia Poliphili*. Vgl. Colonna 1998, S. 246–271.
- 18 POGGII VITA 1731, col. 183.
- 19 POGGII EPISTOLAE 1831, S. 213f (Rom, 21. Oktober 1427).
- 20 POGGII EPISTOLAE 1831, S. 322–324 (Rom, 23. September 1430).
- 21 Vgl. KRAUTHEIMER 1988, S. 299–319.
- 22 Vgl. GRAFTON 2002.
- 23 ALBERTI 2002, S. 63.
- 24 ALBERTI 2002, S. 63.
- 25 Roberto Weiss hat gezeigt, dass diese Hinwendung zur Antike bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts nur im intellektuellen Klima sowie basierend auf den Manuskriptbeständen der Biblioteca capitolare von Verona möglich war. Weiss benennt damit exakt denjenigen Ort, an dem Francesco Petrarca vierzig Jahre später Briefe Ciceros entdecken sollte. Vgl. WEISS 1969.
- 26 Vgl. DONATO 1995.
- 27 Vgl. BURNETT 2013.
- 28 Vgl. hierzu das am Forschungszentrum Gotha der Universität Erfurt angesiedelte Projekt „Jacopo Stradas *Magnum ac Novum Opus*: Ein numismatisches Corpus des 16. Jahrhunderts“, das sich mit dem in 29 Bänden versammelten Corpus numismatischer Zeichnungen Jacopo Stradas befasst.
- 29 Vgl. LIETZMANN 1997.
- 30 FREEDMAN 1999.
- 31 Zur Bedeutung antiker Münzen für die Geschichtsimaginationen der Renaissance vgl. STAHL 2013.
- 32 NAGEL / WOOD 2010, S. 278.
- 33 Am mittelalterlichen Reliquienkult lässt sich das deutlich illustrieren. Auch als Fragment wohnte einer Reliquie die gesamte „Heilsenergie“ eines Heiligen inne; ja sie war in Berührungsreliquien sogar auf andere Materialien übertragbar oder konnten als Strahlen in Pilgerspiegeln, die Reliquien entgegengehalten wurden, eingefangen und bewahrt werden, ohne an Wirkung zu verlieren. Auch angesichts der stetig wachsenden Nachfrage nach Bildern lässt sich nachweisen, dass sich etwa das Heilsversprechen von Kultbildern in „Substitutionsketten“ von Kopien verlängern ließ, ohne an Wirkmacht zu verlieren. Vgl. NAGEL / WOOD 2010, S. 278.
- 34 Vgl. CLARK 2013, S. 136–140.