



Michael Lausberg

# GEISTIGE VORREITER DES HUMANISMUS

Tectum

Michael Lausberg

## **Geistige Vorreiter des Humanismus**



Michael Lausberg

# **Geistige Vorreiter des Humanismus**

Tectum Verlag

Michael Lausberg

Geistige Vorreiter des Humanismus

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft,  
Baden-Baden 2017

ISBN: 978-3-8288-6742-0

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der ISBN  
978-3-8288-3920-5 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: istockphoto.com © Liliya Kulianionak (bearbeitet)

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet  
[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

### **Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind  
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung .....</b>	7
<b>2 Wesentliche Merkmale des Humanismus .....</b>	11
<b>3 Petrarca .....</b>	43
<b>4 Dante Alighieri .....</b>	57
<b>5 Leonardo da Vinci .....</b>	71
<b>6 Machiavelli .....</b>	91
<b>7 Giovanni Pico della Mirandola .....</b>	99
<b>8 Giotto .....</b>	107
<b>9 Marsilio Ficino .....</b>	115
<b>10 Hieronymus Bosch .....</b>	133
<b>11 Martin Luther und die Reformation .....</b>	147
<b>12 Jean Calvin und die französische Reformation .....</b>	185
<b>13 Die altniederländische Kunst .....</b>	195
<b>14 Leon Battista Alberti .....</b>	223
<b>15 Dürer .....</b>	235
<b>16 Nikolaus von Kues .....</b>	245
<b>17 Erasmus von Rotterdam .....</b>	265
<b>18 Thomas Morus .....</b>	275
<b>19 Michelangelo .....</b>	287
<b>20 Raffael .....</b>	299

<b>21 Botticelli .....</b>	311
<b>22 Tizian .....</b>	321
<b>23 Literatur.....</b>	351

# 1 Einleitung

Der Humanismus ist die später eingeführte Bezeichnung für eine geistige Strömung, die zuerst von Francesco Petrarca (1304–1374) angeregt wurde, und sich im 15. und 16. Jahrhundert über den größten Teil Europas ausbreitete. Der Begriff dient als Epochenbezeichnung vor allem zur Kennzeichnung der philologischen, kulturellen und wissenschaftlichen Bewegung des 14. bis 16. Jahrhunderts. Das Bemühen um eine der Menschenwürde und Persönlichkeitsentfaltung entsprechenden Gestaltung des Lebens und der Gesellschaft durch Bildung und Erziehung stand im Mittelpunkt dieser nicht einheitlichen Bewegung. Ihre Anhänger traten für eine umfassende Bildungsreform ein, von der sie eine optimale Entfaltung der menschlichen Fähigkeiten durch die Verbindung von Wissen und Tugend erhofften. Humanistische Bildung sollte den Menschen befähigen, seine wahre Bestimmung zu erkennen und durch Nachahmung klassischer Vorbilder ein ideales Menschentum zu verwirklichen.

Ein prägendes Merkmal der humanistischen Bewegung war das Bewusstsein, einer neuen Epoche anzugehören, und das Bedürfnis, sich von der Vergangenheit der vorhergehenden Jahrhunderte abzugrenzen. Diese Vergangenheit, die die Humanisten als „Mittelalter“ bezeichneten, wurde von den maßgeblichen Vertretern der neuen Denkrichtung abgelehnt. Dem Mittelalter stellten die Humanisten die Antike als schlechthin maßgebliche Norm für alle Lebensbereiche entgegen. Eines ihrer Hauptanliegen war die Gewinnung eines direkten Zugangs zu dieser Norm in ihrer ursprünglichen, unverfälschten Gestalt. Daraus ergab sich die Forderung nach Rückbesinnung auf die authentischen antiken Quellen.

Auf die Ausformung der *humanitas* zielten die von Cicero als *studia humanitatis* bezeichneten Bildungsbestrebungen. In antiken Philosophenkreisen – besonders bei Cicero – wurde betont, dass der Mensch sich vom Tier durch die Sprache unterscheidet. Das bedeutet, dass er in der Erlernung und Pflege sprachlicher Kommunikation sei-

ne Menschlichkeit lebt und das spezifisch Menschliche hervortreten lässt. Daher war der Gedanke naheliegend, dass die Kultivierung der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit den Menschen erst richtig zum Menschen macht, wobei sie ihn auch moralisch emporhebt und zum Philosophieren befähigt. Daraus konnte man folgern, dass Sprachgebrauch auf dem höchsten erreichbaren Niveau die grundlegendste und vornehmste Tätigkeit des Menschen ist.

Der Begriff „Humanismus“ wurde von dem Philosophen und Bildungspolitiker Friedrich Immanuel Niethammer (1766–1848) eingeführt. In seiner 1808 veröffentlichten pädagogischen Schrift „Der Streit des Philanthropinismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unsrer Zeit“ bezeichnete er als Humanismus die pädagogische Grundhaltung derjenigen, die den Unterrichtsstoff nicht unter dem Gesichtspunkt seiner praktischen (materiellen) Verwertbarkeit beurteilen, sondern Bildung als Selbstzweck unabhängig von Nützlichkeitserwägungen anstreben. Als entscheidender Faktor im Lernprozess gilt die Anregung durch das intensive Studium „klassischer“ Vorbilder, die man nachahmt. Dieses Bildungsideal war das traditionelle, seit der Renaissance allgemein herrschende.

Als kulturhistorischer Epochenbegriff für eine lange Zeit des Übergangs vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit wurde „Humanismus“ erstmals von Karl Hagen 1841 verwendet und dann von Georg Voigt in seinem 1859 erschienenen Werk „Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus“ etabliert.

Das Wort „Humanist“ ist erstmals gegen Ende des 15. Jahrhunderts nachgewiesen, und zwar zunächst als Berufsbezeichnung für Inhaber einschlägiger Lehrstühle, analog zu „Jurist“ oder „Kanonist“ (Kirchenrechtler). Erst im frühen 16. Jahrhundert wurde es auch für außeruniversitäre Gebildete verwendet, die sich als *humanistae* verstanden.

Besonders die Scholastik mit ihrer eigenen, von klassischem Latein besonders weit entfernten Fachsprache wurde von den Humanisten verachtet und verspottet. Eines ihrer Hauptanliegen war die Reinigung der lateinischen Sprache von „barbarischen“ Verfälschungen und die Wiederherstellung ihrer ursprünglichen Schönheit.

Ihren Höhepunkt erreichte die Kultivierung der Sprache aus der Sicht der Humanisten in der Dichtkunst, die daher bei ihnen die höchste Wertschätzung genoss. Wie für die Prosa Cicero war für die Poesie Vergil das maßgebliche Vorbild. Sehr geschätzt wurden auch die Kunst des literarisch anspruchsvollen Briefwechsels, die Rhetorik und der literarische Dialog. Der Dialog galt als vorzügliches Mittel zur Übung des Scharfsinns und der Argumentationskunst. Wer so dachte und empfand und in der Lage war, sich mündlich und schriftlich in klassischem Latein elegant und fehlerfrei auszudrücken, wurde von den Humanisten als einer der ihren betrachtet. Erwartet wurde von einem Humanisten, dass er die lateinische Grammatik und die Rhetorik beherrschte und sich in antiker Geschichte und Moralphilosophie und in der altrömischen Literatur gut auskannte und lateinisch dichten konnte. Vom Ausmaß solcher Kenntnisse und vor allem von der Eleganz ihrer Präsentation hing der Rang des Humanisten unter seinesgleichen ab.

Da die Humanisten der Ansicht waren, dass möglichst alle Menschen gebildet sein sollten, stand den Frauen die aktive Teilnahme an der humanistischen Kultur offen. Frauen traten vor allem als Mäzeninnen, Dichterinnen und Autorinnen literarischer Briefe hervor.

In der Philosophie dominierte die Ethik; Logik und Metaphysik traten in den Hintergrund. Die weitaus meisten Humanisten waren eher Philologen und Historiker als kreative Philosophen. Dies hing mit ihrer Überzeugung zusammen, dass Erkenntnis und Tugend aus unmittelbarem Kontakt des Lesers mit den klassischen Texten entstehen, sofern diese in unverfälschter Form zugänglich sind. Es herrschte die Überzeugung, dass die Orientierung an Vorbildern für den Erwerb der Tugend erforderlich sei. Die angestrebten Tugenden wurzelten in der nichtchristlichen Antike, sie verdrängten christlich-mittelalterliche Tugenden wie die Demut. Das humanistische Persönlichkeitsideal bestand in der Verbindung von Bildung und Tugend.

Oft wird behauptet, ein Merkmal der Humanisten sei ihr distanziertes Verhältnis zum Christentum und zur Kirche gewesen. Das trifft aber so nicht generell zu. Die Humanisten gingen von dem allgemeinen Grundsatz der universalen Vorbildlichkeit der Antike aus und bezogen dabei auch die „heidnische“ Religion ein. Daher hatten sie zum antiken „Heidentum“ in der Regel ein unbefangenes, meist positives

Verhältnis. Es war bei ihnen üblich, auch christliche Inhalte in klassisch-antikem Gewand zu präsentieren samt einschlägigen Begriffen aus der altgriechischen und altrömischen Religion und Mythologie. Die meisten von ihnen konnten dies mit ihrem Christentum gut vereinbaren.

Ihre religiösen und philosophischen Positionen waren sehr unterschiedlich und in manchen Fällen – auch aus Gründen der Opportunität – vage, unklar oder schwankend. Häufig suchten sie nach einem Ausgleich zwischen gegensätzlichen philosophischen und religiösen Auffassungen und neigten zum Synkretismus. Es gab unter ihnen Platoniker und Aristoteliker, Stoiker und Epikureer, Geistliche und Antiklerikale und sogar Mönche. Im Allgemeinen war allerdings das Mönchtum (besonders die Bettelorden) der Hauptgegner des Humanismus, denn die Mönchsorden waren stark in einer mittelalterlichen Geisteshaltung verwurzelt. Mit ihrer Betonung der Würde des Menschen distanzierten sich die Humanisten von dem im Mittelalter dominierenden Menschenbild, in dem die sündhafte Verworfenheit des Menschen eine zentrale Rolle spielte. In diesem Punkt bestand auch ein Gegensatz zwischen Humanismus und Reformation.

Zunächst werden die wesentlichen Merkmale und Ausprägungen des Humanismus analysiert. Danach werden Personen aus dieser Zeit aus verschiedenen Bereichen (Politik, Kunst, Architektur, Literatur, Theologie usw.) vorgestellt, die alle auf ihre Weise das Zeitalter des Humanismus entscheidend mitprägten.

## 2 Wesentliche Merkmale des Humanismus

Der Begriff Humanismus dient als Epochenbezeichnung vor allem zur Kennzeichnung der philologischen, kulturellen und wissenschaftlichen Bewegung des 14 bis 16. Jahrhundert. Der Humanismus wandte sich zum Zwecke einer von der kirchlichen Dogmatik befreiten und diesseitigen Lebensweise gegen die Scholastik, indem er die Wiederentdeckung und Pflege der griechischen und lateinischen Sprache, Literatur und Wissenschaft forderte. Ausgangspunkt der Bewegung war das Konzept der Humanität (lateinisch *humanitas* „Menschennatur“, „das Menschengemäße, den Menschen Auszeichnende“), das in der Antike von Cicero formuliert worden war.<sup>1</sup> Das intensive humanistische Interesse an Sprache und Literatur erstreckte sich auch auf die orientalischen Sprachen, besonders auf das Hebräische. Dies bildete einen Ansatzzpunkt für die Beteiligung jüdischer Intellektueller an der humanistischen Bewegung.<sup>2</sup> Ein Großteil der griechischen Literatur (darunter die Werke Homers, die meisten Dialoge Platons, Tragödie und Komödie) wurde erstmals durch humanistische Übersetzungen und Textausgaben in den westlichen Staaten zugänglich. Viele ausländische Gelehrte und Studenten begaben sich zu Bildungszwecken nach Italien und trugen dann die humanistischen Ideen in ihre Heimatländer. Eine sehr wichtige Rolle spielten bei der Ausbreitung der neuen Gedanken auch der Buchdruck und die lebhafte internationale Korrespondenz der Humanisten untereinander.<sup>3</sup>

Humanisten gelten als Vorbilder antiker Gelehrsamkeit und einer auf literarischer Bildung begründeten Menschlichkeit. Zunächst außerhalb von Wissenschaft und Universität waren es in Italien Vertreter

---

1 Grassi, E.: Humanismus und Marxismus, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 97f

2 Kühlmann, W.: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters, Tübingen 1982, S. 87

3 Reinhard, W. (Hrsg.): Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts, Weinheim 1984, S. 46

des gehobenen gebildeten Bürgertums, die sich unter Rückbesinnung auf die literarischen Leistungen des antiken Römertums gegen die politischen Auflösungserscheinungen der norditalienischen Staaten und den vielfach verhärteten kirchlichen Dogmatismus zu wehren suchten. Seit etwa 1400 und besonders seit der Zerstörung von Byzanz kam durch den Einfluss byzantinischer Gelehrter die Beschäftigung mit der griechischen Literatur hinzu. Etwa durch die Konzile von Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449) wurde der Humanismus auch in Frankreich, Spanien und England wirksam.

In Deutschland entstanden erstmals humanistische Zirkel, die teils stärker christlich orientiert waren als ihre italienischen Vorbilder.<sup>4</sup> Literarischer Höhepunkt waren die Schriften von Erasmus von Rotterdam. Zentren des deutschen Humanismus waren Nürnberg, Augsburg und Straßburg. Zugleich fand der Humanismus mit Mutianus Rufus, J. Reuchlin und Melanchthon Eingang in die Universitäten. Die historische Bedeutung des Humanismus lag auch darin, dass erstmals seit der Antike ein ästhetischen Maßstäben genügendes Literaturdrama entwickelt wurde. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte sich das lateinische Jesuitendrama und in akademischen Zusammenhängen öfters im Zeichen religiöser Auseinandersetzungen standen. Allen Humanisten gemeinsam war eine hohe Wertschätzung der Ästhetik. Sie waren der Überzeugung, dass das Schöne mit dem Wertvollen, dem moralisch Richtigen und dem Wahren Hand in Hand geht. Diese Grundhaltung betraf nicht nur Sprache und Literatur, sondern sämtliche Bereiche der Kunst und der Lebensführung. Wie auf allen anderen Gebieten galten auch in der bildenden Kunst die antiken Kriterien und Wertmaßstäbe.

Das Denken des Humanismus und der Renaissance stellen einen markanten Bruch zur geistigen Tradition des Mittelalters dar. Ein prägendes Merkmal der humanistischen Bewegung war das Bewusstsein, einer neuen Epoche anzugehören, und das Bedürfnis, sich von der Vergangenheit der vorhergehenden Jahrhunderte abzugrenzen.<sup>5</sup> Diese Vergangenheit, die man „Mittelalter“ zu nennen begann, wurde von

---

<sup>4</sup> Burdach, K.: Reformation, Renaissance und Humanismus, 2. Auflage, Darmstadt 1978, S. 29

<sup>5</sup> Böhme, G.: Wirkungsgeschichte des Humanismus im Zeitalter des Rationalismus, Darmstadt 1988, S. 23ff

den maßgeblichen Vertretern der neuen Denkrichtung verächtlich abgelehnt. Dem Mittelalter stellten die Humanisten die Antike als schlechthin maßgebliche Norm für alle Lebensbereiche entgegen. Die Spätscholastik als geltende Denkrichtung galt den Humanisten als obsolet, neue Inspiration fanden sie dann in der Literatur und auch in der Kunst der Antike. Diese Abwendung von der Scholastik ist als kleine Revolution der Geistesgeschichte zu werten, an der die Renaissance letztlich anknüpfen konnte.

Humanismus ist eine moderne Bezeichnung für eine geistige Strömung, die zuerst von Francesco Petrarca (1304–1374) angeregt wurde, in Florenz ein herausragendes Zentrum hatte und sich im 15. und 16. Jahrhundert über den größten Teil Europas ausbreitete.<sup>6</sup> In erster Linie war es eine literarisch ausgerichtete Bildungsbewegung. Die Humanisten traten für eine umfassende Bildungsreform ein, von der sie eine optimale Entfaltung der menschlichen Fähigkeiten durch die Verbindung von Wissen und Tugend erhofften. Humanistische Bildung sollte den Menschen befähigen, seine wahre Bestimmung zu erkennen und durch Nachahmung klassischer Vorbilder ein ideales Menschentum zu verwirklichen. Ein wertvoller, wahrheitsgemäßer Inhalt und eine vollendete sprachliche Form bildeten für die Humanisten eine Einheit. Daher galt ihr besonderes Augenmerk der Pflege des sprachlichen Ausdrucks. Der Sprach- und Literaturwissenschaft fiel im humanistischen Bildungsprogramm eine zentrale Rolle zu.<sup>7</sup>

Eines ihrer Hauptanliegen war die Gewinnung eines direkten Zugangs zu dieser Norm in ihrer ursprünglichen, unverfälschten Gestalt. Daraus ergab sich die Forderung nach Rückbesinnung auf die authentischen antiken Quellen, knapp ausgedrückt in dem lateinischen Schlagwort *ad fontes*.

Der Begriff „Humanismus“ wurde von dem Philosophen und Bildungspolitiker Friedrich Immanuel Niethammer (1766–1848) eingeführt. Niethammers 1808 veröffentlichte pädagogische Kampfschrift „Der Streit des Philanthropinismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unsrer Zeit“ erregte Aufsehen. Als Humanismus bezeichnete er die pädagogische Grundhaltung derjenigen, die

---

<sup>6</sup> Gundersheimer, W. L. (Hrsg.): French Humanism 1470–1600, London 1969, S. 10

<sup>7</sup> Heenes, V.: Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts, Stendal 2003, S. 26

den Unterrichtsstoff nicht unter dem Gesichtspunkt seiner praktischen (materiellen) Verwertbarkeit beurteilen, sondern Bildung als Selbstzweck unabhängig von Nützlichkeitserwägungen anstreben. Dabei kommt der Erlangung sprachlicher und literarischer Kenntnisse und Fähigkeiten eine zentrale Rolle zu. Als entscheidender Faktor im Lernprozess gilt die Anregung durch das intensive Studium „klassischer“ Vorbilder, die man nachahmt. Dieses Bildungsideal war das traditionelle, seit der Renaissance allgemein herrschende. Daher begann man um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die Geistesbewegung in der Epoche der Renaissance, die das Programm einer so konzipierten Bildung formuliert und umgesetzt hatte, als Humanismus zu bezeichnen.<sup>8</sup>

Als kulturhistorischer Epochenbegriff für eine lange Zeit des Übergangs vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit wurde „Humanismus“ erstmals von Karl Hagen 1841 verwendet und dann von Georg Voigt in seinem 1859 erschienenen Werk *Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus* etabliert.<sup>9</sup> Das Wort „Humanist“ ist erstmals gegen Ende des 15. Jahrhunderts bezeugt, und zwar zunächst als Berufsbezeichnung für Inhaber einschlägiger Lehrstühle, analog zu „Jurist“ oder „Kanonist“ (Kirchenrechtler). Erst im frühen 16. Jahrhundert wurde es auch für außeruniversitäre Gebildete verwendet, die sich als *humanistae* verstanden.

Ausgangspunkt der Bewegung war das Konzept der Humanität (lateinisch *humanitas* „Menschennatur“, „das Menschengemäße, den Menschen Auszeichnende“), das in der Antike von Cicero formuliert worden war. Auf die Ausformung der *humanitas* zielten die von Cicero als *studia humanitatis* bezeichneten Bildungsbestrebungen. In antiken Philosophenkreisen – besonders bei Cicero – wurde betont, dass der Mensch sich vom Tier durch die Sprache unterscheidet. Das bedeutet, dass er in der Erlernung und Pflege sprachlicher Kommunikation seine Menschlichkeit lebt und das spezifisch Menschliche hervortreten lässt. Daher war der Gedanke naheliegend, dass die Kultivierung der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit den Menschen erst richtig zum Menschen macht, wobei sie ihn auch moralisch emporhebt und zum Philosophieren befähigt. Daraus konnte man folgern, dass Sprachgebrauch

---

8 Augustijn, C.: Humanismus, Göttingen 2003, S. 18f

9 Buck, A.: Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. Freiburg 1987, S. 289–473 , hier S. 292

auf dem höchsten erreichbaren Niveau die grundlegendste und vornehmste Tätigkeit des Menschen ist.<sup>10</sup>

Von solchen Gedankengängen ausgehend sind die Humanisten zur Annahme gelangt, dass zwischen der Qualität der sprachlichen Form und der Qualität des durch sie mitgeteilten Inhalts ein notwendiger Zusammenhang bestehe, insbesondere dass ein in schlechtem Stil geschriebener Text auch inhaltlich nicht ernst zu nehmen und sein Autor ein „Barbar“ sei. Daher wurde am Mittelalter und am mittelalterlichen Latein heftige Kritik geübt, indem man nur die klassischen Vorbilder (vor allem Cicero) gelten ließ. Besonders die Scholastik mit ihrer eigenen, von klassischem Latein besonders weit entfernten Fachsprache wurde von den Humanisten verachtet und verspottet. Eines ihrer Hauptanliegen war die Reinigung der lateinischen Sprache von „barbarischen“ Verfälschungen und die Wiederherstellung ihrer ursprünglichen Schönheit.<sup>11</sup>

Ihren Höhepunkt erreichte die Kultivierung der Sprache aus der Sicht der Humanisten in der Dichtkunst, die daher bei ihnen die höchste Wertschätzung genoss. Wie für die Prosa Cicero war für die Poesie Vergil das maßgebliche Vorbild. Sehr geschätzt wurden auch die Kunst des literarisch anspruchsvollen Briefwechsels, die Rhetorik und der literarische Dialog. Der Dialog galt als vorzügliches Mittel zur Übung des Scharfsinns und der Argumentationskunst. Die Rhetorik wurde zur Zentraldisziplin aufgewertet. Weil viele Wortführer der humanistischen Bewegung Rhetoriklehrer waren oder als Redner auftraten, nannte man die Humanisten oft auch einfach „Redner“ (*oratores*).<sup>12</sup>

Wer so dachte und empfand und in der Lage war, sich mündlich und schriftlich in klassischem Latein elegant und fehlerfrei auszudrücken, wurde von den Humanisten als einer der ihren betrachtet. Erwartet wurde von einem Humanisten, dass er die lateinische Gramma-

<sup>10</sup> Šmahel, F.: Die Anfänge des Humanismus in Böhmen, in: Eberhard, W./Strnad, A.A. (Hrsg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation, Köln 1996, S. 189–214, hier S. 193

<sup>11</sup> Schirmer, W. F.: Der englische Frühhumanismus. Ein Beitrag zur englischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts, 2. Auflage, Tübingen 1963, S. 24

<sup>12</sup> Heenes, V.: Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts, Stendal 2003, S. 29

tik und die Rhetorik beherrschte und sich in antiker Geschichte und Moralphilosophie und in der altrömischen Literatur gut auskannte und lateinisch dichten konnte.<sup>13</sup> Vom Ausmaß solcher Kenntnisse und vor allem von der Eleganz ihrer Präsentation hing der Rang des Humanisten unter seinesgleichen ab. Griechischkenntnisse waren sehr erwünscht, aber nicht notwendig; viele Humanisten lasen griechische Werke nur in lateinischer Übersetzung.

Da die Humanisten der Ansicht waren, dass möglichst alle Menschen gebildet sein sollten, stand den Frauen die aktive Teilnahme an der humanistischen Kultur offen. Frauen traten vor allem als Mäzeninnen, Dichterinnen und Autorinnen literarischer Briefe hervor. Einerseits fanden ihre Leistungen überschwängliche Anerkennung, andererseits hatten sich manche von ihnen auch mit Kritikern auseinanderzusetzen, die ihre Aktivitäten als unweiblich und daher unziemlich rügten.

In der Philosophie dominierte die Ethik; Logik und Metaphysik traten in den Hintergrund. Die weitaus meisten Humanisten waren eher Philologen und Historiker als kreative Philosophen.<sup>14</sup> Dies hing mit ihrer Überzeugung zusammen, dass Erkenntnis und Tugend aus unmittelbarem Kontakt des Lesers mit den klassischen Texten entstehen, sofern diese in unverfälschter Form zugänglich sind. Es herrschte die Überzeugung, dass die Orientierung an Vorbildern für den Erwerb der Tugend erforderlich sei. Die angestrebten Tugenden wurzelten in der (nichtchristlichen) Antike, sie verdrängten christlich-mittelalterliche Tugenden wie die Demut. Das humanistische Persönlichkeitsideal bestand in der Verbindung von Bildung und Tugend.

Oft wird behauptet, ein Merkmal der Humanisten sei ihr distanziertes Verhältnis zum Christentum und zur Kirche gewesen. Das trifft aber so nicht generell zu.<sup>15</sup> Die Humanisten gingen von dem allgemeinen Grundsatz der universalen Vorbildlichkeit der Antike aus und bezogen dabei auch die „heidnische“ Religion ein. Daher hatten sie zum

---

13 Buck, A.: Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. Freiburg 1987, S. 289–473, hier S. 312

14 Böhme, G.: Wirkungsgeschichte des Humanismus im Zeitalter des Rationalismus, Darmstadt 1988, S. 77

15 Rummel, E. (Hrsg.): Biblical Humanism and Scholasticism in the Age of Erasmus, Leiden 2008, S. 106f

antiken „Heidentum“ in der Regel ein unbefangenes, meist positives Verhältnis. Es war bei ihnen üblich, auch christliche Inhalte in klassisch-antikem Gewand zu präsentieren samt einschlägigen Begriffen aus der altgriechischen und altrömischen Religion und Mythologie. Die meisten von ihnen konnten dies mit ihrem Christentum gut vereinbaren. Manche waren wohl nur noch dem Namen nach Christen, andere nach kirchlichen Maßstäben fromm.

Ihre religiösen und philosophischen Positionen waren sehr unterschiedlich und in manchen Fällen vage, unklar oder schwankend. Häufig suchten sie nach einem Ausgleich zwischen gegensätzlichen philosophischen und religiösen Auffassungen und neigten zum Synkretismus. Es gab unter ihnen Platoniker und Aristoteliker, Stoiker und Epikureer, Geistliche und Antiklerikale und sogar Mönche. Im Allgemeinen war allerdings das Mönchtum (besonders die Bettelorden) der Hauptgegner des Humanismus, denn die Mönchsorden waren stark in einer mittelalterlichen Geisteshaltung verwurzelt. Mit ihrer Betonung der Würde des Menschen distanzierten sich die Humanisten von dem im Mittelalter dominierenden Menschenbild, in dem die sündhafte Verworfenheit des Menschen eine zentrale Rolle spielte. In diesem Punkt bestand auch ein Gegensatz zwischen Humanismus und Reformation.<sup>16</sup>

Die Betonung der Ethik, der Frage nach dem richtigen (tugendhaften) Verhalten, machte sich auch in der humanistischen Geschichtsschreibung geltend. Die Geschichte galt (wie schon bei Cicero und anderen antiken Autoren) als Lehrmeisterin.<sup>17</sup> Das in Geschichtswerken geschilderte vorbildliche Verhalten von Helden und Staatsmännern sollte zur Nachahmung anspornen, die Weisheit der Vorbilder bei der Lösung von Gegenwartsproblemen helfen. Im Schulwesen führte die Konzentration auf ethische Themen allerdings zu einem begrenzten Geschichtsverständnis; die Aufmerksamkeit richtete sich nicht primär auf die Geschichte als solche, sondern auf ihre literarische Verarbeitung. Im Vordergrund standen das Wirken einzelner Persönlichkeiten sowie militärische Ereignisse, während wirtschaftliche, soziale und rechtliche Faktoren meist oberflächlich behandelt wurden. Im Rahmen

---

<sup>16</sup> Augustijn, C.: Humanismus, Göttingen 2003, S. 29

<sup>17</sup> Gundersheimer, W. L. (Hrsg.): French Humanism 1470–1600, London 1969, S. 11

des altertumskundlichen Unterrichts wurden zwar Geschichtskenntnisse vermittelt, doch als eigenständiges Schulfach wurde Geschichte nur sehr langsam, später als die übrigen humanistischen Fächer, etabliert. Zunächst war die *historia* in humanistischen Lehrsystematiken eine Hilfswissenschaft der Rhetorik, später wurde sie oft der Ethik zugeordnet. Andererseits brachte der Humanismus erstmals bedeutende geschichtstheoretische Werke hervor; im Mittelalter hatte noch keine systematische Auseinandersetzung mit geschichtstheoretischen Fragen stattgefunden.<sup>18</sup>

Wichtige berufliche Betätigungsfelder für Humanisten waren Bibliothekswesen, Buchproduktion und Buchhandel.<sup>19</sup> Einige gründeten und leiteten Privatschulen, andere organisierten bestehende Schulen neu oder arbeiteten als Hauslehrer. Neben dem Bildungsbereich boten vor allem der Staatsdienst und insbesondere der diplomatische Dienst berufliche Möglichkeiten und Aufstiegschancen. An Fürstenhöfen oder in Stadtregierungen fanden Humanisten Beschäftigung als Räte und Sekretäre, sie waren als Publizisten, Festredner, Hofdichter, Geschichtsschreiber und Prinzenzieher für ihre Dienstherren tätig. Ein wichtiger Arbeitgeber war die Kirche; viele Humanisten waren Kleriker und bezogen ein Einkommen aus Pfründen oder fanden eine Anstellung im kirchlichen Dienst.

Anfänglich stand der Humanismus dem Universitätsbetrieb fern, doch wurden in Italien im 15. Jahrhundert zunehmend Humanisten auf Lehrstühle für Grammatik und Rhetorik berufen oder es wurden besondere Lehrstühle für humanistische Studien geschaffen.<sup>20</sup> Es gab eigene Professuren für Poetik (Dichtungstheorie). Um die Mitte des 15. Jahrhunderts waren die humanistischen Studien an den italienischen Universitäten fest etabliert. Außerhalb Italiens konnte sich der Humanismus vielerorts erst im 16. Jahrhundert dauerhaft an den Universitäten durchsetzen.

---

18 Buck, A.: Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. Freiburg 1987, S. 289–473, hier S. 382

19 Trinkaus, C.: In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bände, London 1970, S. 31

20 Reinhard, W. (Hrsg.): Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts, Weinheim 1984, S. 72

Der italienische Humanismus formte sich im Lauf der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und war um die Jahrhundertmitte in seinen Grundzügen ausgebildet. Sein Ende (als Epoche) kam, als im 16. Jahrhundert seine Errungenschaften zu Selbstverständlichkeiten geworden waren und keine neuen bahnbrechenden Impulse mehr von ihm ausgingen. Als wichtiger, symbolhafter Einschnitt wurde schon von den Zeitgenossen die Katastrophe des Sacco di Roma (1527) empfunden. Etwa damals endete (nach heutiger Einteilung) die Hochrenaissance in der bildenden Kunst und zugleich auch die Glanzzeit des mit dem Humanismus verbundenen Lebensgefühls.

Mit dem nicht genau definierten Begriff „Vorhumanismus“ (Prähumanismus, Protohumanismus) werden kulturelle Erscheinungen in der Zeit vor Petrarca – das heißt im 13. und frühen 14. Jahrhundert – bezeichnet, die in manchen Aspekten auf den Humanismus vorausweisen, obwohl die Protagonisten insgesamt noch dem Spätmittelalter angehören. Da diese Erscheinungen ihre Zeit nicht geprägt haben, kann man nicht von einer „Epoche des Vorhumanismus“ sprechen, sondern nur von einzelnen vorhumanistischen Phänomenen im Spätmittelalter.<sup>21</sup>

Dante Alighieri war weder Humanist noch Vorhumanist.<sup>22</sup> Unter seinen Zeitgenossen gab es aber bereits Persönlichkeiten, deren Haltung humanistisch wirkt. Der Vorhumanismus ist in Oberitalien entstanden. Begünstigt wurde seine Entstehung von der mittelalterlichen Ars dictaminis, einem schon im 12. Jahrhundert gepflegten Zweig der Rhetorik, der die Regeln eines guten Prosastils in Briefen (Briefsteller) und Urkunden umfasste. Es war eine an praktischen Bedürfnissen orientierte Stilkunst. Sie wurde besonders im städtischen Bürgertum Oberitaliens gepflegt und stand als Teil der Laienbildung im Gegensatz zur Rhetorik der Geistlichkeit. Diese Bestrebungen fanden im Universitätsbereich an der juristischen Fakultät eine Basis; Zentren waren Padua und Bologna.

Aber erst als man in den Kreisen der davon geprägten Stilisten begann, die Lektüre der antiken „heidnischen“ Dichter offensiv gegen die

---

<sup>21</sup> Toussaint, S.: *Humanismes, antihumanismes : de Ficin à Heidegger*, Paris 2008, S. 32

<sup>22</sup> Böhme, G.: *Wirkungsgeschichte des Humanismus im Zeitalter des Rationalismus*, Darmstadt 1988, S. 48f

Kritik konservativer kirchlicher Kreise zu rechtfertigen, kam ein Element hinzu, das als vorhumanistisch bezeichnet werden kann.<sup>23</sup> Eine Pionierrolle spielten die Paduaner Vorhumanisten Lovato de' Lovati (1241–1309) und Albertino Mussato (1261–1329), die auch schon philologisch arbeiteten, und der in Vicenza tätige Dichter und Geschichtsschreiber Ferreto de Ferreti († 1337), der seinen klaren und eleganten Stil der Nachahmung des Livius und Sallust verdankte. Mussato, der die Lesetragödie *Ecerinis* nach dem Vorbild der Tragödien Senecas verfasst hatte, erhielt 1315 die Dichterkrone. Nach seiner Überzeugung war die klassische antike Dichtkunst göttlichen Ursprungs. So wurden damals bereits Elemente des Humanismus vorweggenommen.

Der eigentliche Humanismus begann um die Mitte des 14. Jahrhunderts mit Petrarca.<sup>24</sup> Im Unterschied zu den Vorhumanisten stellte sich Petrarca scharf und polemisch in Gegensatz zum gesamten mittelalterlich-scholastischen Bildungswesen seiner Zeit. Er hoffte auf eine beginnende neue Kulturblüte und sogar auf ein neues Zeitalter. Dieses sollte nicht nur kulturell, sondern auch politisch an die Antike, an das Römische Reich anknüpfen. Daher unterstützte Petrarca 1347 mit Begeisterung den Staatsstreich des Cola di Rienzo in Rom. Cola war selbst gebildet, von der römischen Antike fasziniert und ein glänzender Redner, womit er ein Ideal des Humanismus verkörperte. Er war die führende Persönlichkeit einer adelsfeindlichen Strömung, die einen italienischen Staat mit Rom als Mittelpunkt anstrebte. Die politischen Träume und Utopien scheiterten zwar an den Machtverhältnissen und an Colas Mangel an Realitätssinn, aber die kulturelle Seite der Erneuerungsbewegung, die der politisch vorsichtigere Petrarca repräsentierte, setzte sich nachhaltig durch.

Petrarcas Erfolg beruhte darauf, dass er nicht nur die Ideale und Sehnsüchte vieler gebildeter Zeitgenossen artikulierte, sondern auch als Persönlichkeit den neuen Zeitgeist verkörperte. Bei ihm begegnen

---

<sup>23</sup> Kisch, G.: Studien zur humanistischen Jurisprudenz, Berlin 1972, S. 32

<sup>24</sup> Kühlmann, W.: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters, Tübingen 1982, S. 43

bereits voll ausgeprägt die markantesten Merkmale des Humanismus:<sup>25</sup>

- die Idee einer Vorbildlichkeit der altrömischen Staats- und Gesellschaftsordnung
- scharfe Ablehnung des scholastischen Universitätsbetriebs, d. h. des im Spätmittelalter dominierenden Aristotelismus.<sup>26</sup> Petrarca respektierte zwar Aristoteles als antiken Klassiker, wandte sich aber heftig gegen dessen mittelalterliche arabische und lateinischsprachige Interpreten. Letztlich lief das auf eine fundamentale Kritik an Aristoteles hinaus.
- Verwerfung der spekulativen Metaphysik und Theologie des Spätmittelalters und der als sinnlos empfundenen logischen Tüfteleien; dadurch weitgehende Reduzierung der Philosophie auf die Tugendlehre.
- Wiederentdeckung verschollener klassischer Texte, Sammeln und Kopieren von Handschriften, Anlegen einer umfangreichen Privatbibliothek, Rückkehr zu unmittelbarem, unbefangenem Kontakt mit den antiken Texten durch Befreiung von dem mittelalterlichen Deutungsmonopol kirchlicher Autoritäten, Grenzenlose Bewunderung Ciceros.

Florenz als herausragende Kunst- und Kulturstätte war die Keimzelle des Humanismus. Von dort gingen entscheidende Impulse sowohl für die Philologie als auch für die Philosophie und die humanistische Geschichtsschreibung aus. Aus Florenz stammende bzw. dort ausgebildete Humanisten trugen ihr Wissen in andere Zentren.<sup>27</sup> Die herausragende Rolle des Florentiner Humanismus blieb bis in die neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts erhalten. Dann wirkte sich jedoch der im Zeitraum 1494–1498 dominierende Einfluss des antihumanistischen Mönchs Savonarola auf das Kulturleben verheerend aus, und die Wirren der Folgezeit hemmten die Erholung.

---

<sup>25</sup> Saccaro, A. P.: Französischer Humanismus des 14. und 15. Jahrhunderts, München 1975, S. 23ff

<sup>26</sup> Buck, A.: Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. Freiburg 1987, S. 289–473, hier S. 328

<sup>27</sup> Trinkaus, C.: In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bände, London 1970, S. 47

In Florenz bestand keine starke scholastische Tradition, da die Stadt keine erstrangige Universität hatte. Das Amt des Kanzlers der Republik war seit Coluccio Salutati (Kanzler 1375–1406) von Humanisten besetzt. Es bot dem Amtsinhaber Gelegenheit, der Öffentlichkeit die Vorzüge einer Verflechtung politischen und literarischen Wirkens und damit den staatspolitischen Nutzen des Humanismus zu demonstrieren. Salutati nutzte in seinen Sendschreiben und politischen Schriften diese Chance mit großem Erfolg. Durch seine wissenschaftlichen, kulturellen und politischen Leistungen machte er Florenz zum Hauptzentrum des italienischen Humanismus, zu dessen führenden Theoretikern er gehörte. Ein weiterer großer Vorteil für den Florentiner Humanismus war die Vorherrschaft der Familie Medici (1434–1494). Cosimo de Medici („il Vecchio“, † 1464) und sein Enkel Lorenzo („il Magnifico“, † 1492) zeichneten sich durch großzügige Förderung der Künste und Wissenschaften aus. Lorenzo, selbst ein begabter Dichter und Schriftsteller, war das Modell eines Renaissance-Mäzens.<sup>28</sup>

Allerdings hat die angeblich von Cosimo nach dem Vorbild der antiken Platonischen Akademie begründete Platonische Akademie in Florenz als Institution nicht existiert; die Bezeichnung „Platonische Akademie von Florenz“ wurde erst im 17. Jahrhundert erfunden. Tatsächlich handelte es sich nur um den Schülerkreis des bedeutenden Florentiner Humanisten Marsilio Ficino (1433–1499). Ficino, der von Cosimo unterstützt wurde, erstrebte eine Synthese von antikem Neuplatonismus und katholischem Christentum. Mit großem Fleiß widmete er sich der Übersetzung (ins Lateinische) und Kommentierung von Werken Platons und antiker Platoniker. Zu seinem Kreis gehörte der umfassend gebildete, arabisch- und hebräischkundige Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494), der für die Vereinbarkeit aller philosophischen und religiösen Traditionen einschließlich der islamischen eintrat und ein prominenter Vertreter der christlichen Kabbala war. Picos Rede *Über die Würde des Menschen* gehört zu den berühmtesten Texten. Sie gilt als Programmschrift der humanistischen Anthropologie.

---

<sup>28</sup> Alfred Noe u. a.: Humanismus. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Band 4, Tübingen 1998, Sp. 1–80, hier Sp. 52

Unter den namhaften Florentiner Humanisten ragten ferner besonders hervor: Niccolò Niccoli († 1437), ein eifriger Büchersammler und Organisator der Beschaffung und Erforschung von Handschriften; Leonardo Bruni, ein Schüler Salutatis und als Kanzler 1427–1444 Fortsetzer von dessen Politik, Verfasser einer bedeutenden Darstellung der Geschichte von Florenz; Ambrogio Traversari (1386–1439), der aus dem Griechischen übersetzte und als Mönch eine Ausnahmeerscheinung unter den Humanisten war; dessen Schüler Giannozzo Manetti (1396–1459), der unter anderem aus dem Hebräischen übersetzte; Angelo Poliziano (1454–1494), der italienisch, lateinisch und griechisch dichtete und sich in der Textkritik hervortat.<sup>29</sup> Weitere bedeutende Humanisten, die zeitweilig in Florenz wirkten, waren Francesco Filelfo, Poggio Bracciolini und Leon Battista Alberti. Vespasiano da Bisticci (1421–1498) war der erste Buchhändler großen Stils. Er war außerordentlich findig in der Beschaffung von Handschriften aller Art und ließ sie von Dutzenden von Kopisten kalligraphisch abschreiben, um die Nachfrage von Humanisten und Fürsten, die Bibliotheken aufbauten, zu decken. Außerdem verfasste er eine Sammlung von Lebensbeschreibungen herausragender Persönlichkeiten seiner Zeit, mit der er die Vorstellungen der Nachwelt vom Humanismus stark beeinflusste.<sup>30</sup>

Als „Bürgerhumanismus“ (*civic humanism*) wird der Einsatz humanistischer Publizistik im Kampf für eine republikanische Verfassung und gegen „tyrannische“ Alleinherrschaft eines Machthabers bezeichnet.<sup>31</sup> Dazu gesellt sich bei den Vertretern dieser Richtung eine allgemeine Höherschätzung staatsbürgerlichen Gestaltungswillens gegenüber dem Rückzug in ein beschauliches Privatleben, später auch die Bejahung des bürgerlichen Wohlstands, der nicht mehr als Hindernis der Tugend angesehen wird, und eine Aufwertung des Italienischen als Literatursprache. Diese Haltung machte sich in Florenz geltend. Die republikanische Überzeugung wurde von den Kanzlern Salutati und Bruni rhetorisch wirksam vertreten, eingehend begründet und ge-

<sup>29</sup> Toussaint, S.: *Humanismes, antihumanismes : de Ficin à Heidegger*, Paris 2008, S. 43f

<sup>30</sup> Kristeller, P.O.: *Humanismus und Renaissance*. Fink, München 1980, Band 2: Philosophie, Bildung und Kunst, S. 103

<sup>31</sup> Caspari, F.: *Humanismus und Gesellschaftsordnung im England der Tudors*, Bern 1988, S. 47

schichtsphilosophisch untermauert. Dabei ging es vor allem um die Abwehr der Florenz bedrohenden Expansionspolitik der mailändischen Visconti, die ihre Position ebenfalls von Humanisten erläutern ließen und aus der Sicht ihrer Florentiner Gegner finstere Gewaltherrscher waren.

Für die Humanisten war Rom der Inbegriff des Verehrungswürdigen. Als Zentrum des Humanismus stand Rom jedoch hinter Florenz zurück und begann erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu blühen. Dabei kamen die stärksten Anregungen aus Florenz und dessen Umfeld. Die meisten in Rom lebenden Humanisten waren auf eine Anstellung an der Kurie angewiesen, meist in der päpstlichen Kanzlei, manchmal als Sekretäre der Päpste. Viele waren Sekretäre von Kardinälen. Manche der begehrten Ämter in der Kanzlei waren käufliche Lebensstellungen. Viel hing davon ab, wie humanistenfreundlich der jeweils regierende Papst war.<sup>32</sup>

Einen entscheidenden Anstoß gab dem römischen Humanismus die weitsichtige Kulturpolitik Papst Nikolaus V. (1447–1455). Er holte prominente Humanisten an seinen Hof, veranlasste Übersetzungen aus dem Griechischen und schuf als eifriger Büchersammler die Basis für eine neue Vatikanische Bibliothek. Pius II. (Enea Silvio de Piccolomini, 1458–1464) war zwar vor seiner Papstwahl als Humanist hervorgetreten, unternahm aber als Papst relativ wenig für den Humanismus. Als sehr humanistenfreundlich erwiesen sich Sixtus IV. (1471–1484), Julius II. (1503–1513) und Leo X. (1513–1521). Allerdings setzte schon unter Leo ein Niedergang ein. Ein schwerer Rückschlag war der Sacco di Roma (1527).

Führende Persönlichkeiten im römischen Humanismus des 15. Jahrhunderts waren Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla, Flavio Biondo und Julius Pomponius Laetus. Poggio († 1459) war der erfolgreichste Entdecker von Handschriften.<sup>33</sup> Er verfasste bedeutende Dialoge, aber auch gehässige Schmähhandschriften. Wie manche andere Gelehrte auswärtiger Herkunft fasste Poggio Rom nur als vorübergehenden Wohnsitz auf. Valla († 1457), mit Poggio tödlich verfeindet, war Professor für

---

<sup>32</sup> Rummel, E. (Hrsg.): Biblical Humanism and Scholasticism in the Age of Erasmus, Leiden 2008, S. 87

<sup>33</sup> Trinkaus, C.: In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bände, London 1970, S. 75

Rhetorik. Er begründete die neuzeitliche philologische Echtheitskritik und stach durch seine unkonventionellen Ansichten und seine Provokationslust hervor. Biondo († 1463) vollbrachte bahnbrechende Leistungen auf dem Gebiet der Archäologie und historischen Topographie Italiens, insbesondere Roms. Er bezog auch das mittelalterliche Italien in seine Forschungen ein und arbeitete an der systematischen Erfassung von Überresten der Antike. Auf diesem Gebiet betätigte sich später auch Pomponius Laetus († 1498). Er gründete um 1464 die älteste römische Akademie, die Accademia Romana, eine lockere Gelehrtengemeinschaft. Einer seiner Schüler war der vorzügliche Archäologe Andrea Fulvio. Die Akademie geriet 1468 in eine schwere Krise und wurde vorübergehend geschlossen, weil Papst Paul II. einzelne Humanisten aufrührerischer Umtriebe verdächtigte.

Von den jüngeren römischen Humanistengemeinschaften des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts widmeten sich die bekanntesten der Pflege des Ciceronianismus und der neulateinischen Dichtung.<sup>34</sup> In Rom wurde der reine Ciceroniasmus noch nachdrücklicher betont als in anderen Zentren; darin trafen sich die Bedürfnisse der päpstlichen Kanzlei mit den Neigungen der Humanisten. Einen Höhepunkt erreichte diese Strömung mit den streng ciceronianisch gesinnten Humanisten Pietro Bembo († 1547) und Jacopo Sadoletto († 1547), die als Sekretäre Leos X. großen Einfluss an der Kurie erlangten. Bembo, der dem Venezianer Adel entstammte, betätigte sich auch als Geschichtsschreiber und stieg zum Kardinal auf. In seinem einflussreichen Hauptwerk *Prose della volgar lingua* legte er 1525 eine Grammatik und Stiltheorie der italienischen Literatursprache vor. Als klassische Vorbilder, die im Italienischen nachzuahmen seien, etablierte er Petrarca für die Lyrik und Boccaccio für die Prosa.

Im Königreich Neapel lebte der Humanismus von der Gunst der Könige.<sup>35</sup> Die humanistische Hofgeschichtsschreibung diente der Verherrlichung der regierenden aragonischen Dynastie. Schon König Robert von Anjou (1309–1343) hatte sich von Petrarca zu Bildungsbemühungen anregen lassen und hatte eine Bibliothek angelegt, aber erst Al-

<sup>34</sup> Asmuth, B.: Der Humanismus in den Niederlanden, besonders bei Erasmus und Lipsius. In: Humanismus in Europa. Heidelberg 1998., S. 111–157, hier S. 128

<sup>35</sup> Di Camillo, O.: Humanism in Spain, in: Rabil, A. (Hrsg.): Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy. Band 2, Philadelphia 1988., S. 55–108, S. 73

fons V. von Aragón (Alfons I. von Neapel, 1442–1458), der glanzvollste Mäzen unter den damaligen Fürsten Italiens, machte den Humanismus in Neapel heimisch. Er bot Humanisten, die sich durch ihr kühnes und herausforderndes Auftreten anderswo missliebig gemacht hatten, in seinem Reich eine Wirkensstätte. Zu seinen Günstlingen gehörte Valla, der zeitweilig im Königreich Neapel lebte und unter Alfons' Schutz heftige Angriffe gegen Klerus und Mönchtum richten konnte. Dort vollbrachte Valla auch seine bekannteste wissenschaftliche Leistung: Er entlarnte die Konstantinische Schenkung, eine angebliche Schenkungsurkunde Kaiser Konstantins des Großen für Papst Silvester I. als mittelalterliche Fälschung.<sup>36</sup>

In Neapel verfasste Valla auch die *Elegantiarum linguae Latinae libri sex* („Sechs Bücher über die Feinheiten der lateinischen Sprache“), ein für die Normierung des humanistischen Lateins grundlegendes Stilhandbuch, in dem er die Vorzüge der lateinischen Sprache detailliert beschrieb. Auch Antonio Beccadelli, der sich mit seiner für damalige Verhältnisse sensationellen erotischen Dichtung in kirchlichen Kreisen verhasst gemacht hatte, durfte sich in Neapel betätigen. Um ihn bildete sich ein lockerer Kreis von Humanisten, der (in einem weiten Sinn des Wortes) als „Akademie von Neapel“ bezeichnet wird.<sup>37</sup>

Alfons' Sohn und Nachfolger Ferdinand I. (1458–1494) setzte die Förderung des Humanismus fort und errichtete an der Universität vier humanistische Lehrstühle. Der eigentliche Gründer der Akademie wurde Giovanni Pontano († 1503), einer der bedeutendsten Dichter unter den Humanisten; nach ihm wird sie *Accademia Pontaniana* genannt.

Sie zeichnete sich durch besondere Offenheit und Toleranz und eine breite Vielfalt von Ansätzen und Forschungsgebieten aus und wurde zu einem der einflussreichsten Zentren des geistigen Lebens in Italien. Aus Neapel gebürtig war der berühmte Dichter Jacopo Sannazaro († 1530), der am Hof und in der Akademie wirkte; er setzte Pontanos Tradition fort. Die Akademie konnte nach Pontanos Tod unter

---

<sup>36</sup> Šmahel, F.: Die Anfänge des Humanismus in Böhmen, in: Eberhard, W./Strnad, A.A. (Hrsg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation, Köln 1996, S. 189–214, hier S. 195

<sup>37</sup> Trinkaus, C.: In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bände, London 1970, S. 104

Pietro Summonte ihren Rang zunächst bewahren, doch in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts setzte der Niedergang ein; 1542 wurde sie geschlossen.

Das Herzogtum Mailand, zu dem auch die Universitätsstadt Pavia gehörte, bot unter der Herrschaft des Hauses Visconti (bis 1447) dem Humanismus in der herzoglichen Kanzlei und an der Universität von Pavia einen Nährboden; ansonsten mangelte es an Impulsgebern. Mehr als anderswo stand in Mailand die Rolle der Humanisten als Propagandisten im Dienst des Herrscherhauses im Vordergrund. In diesem Sinne waren Antonio Loschi, Uberto Decembrio und dessen Sohn Pier Candido Decembrio am Hof tätig.

In der Republik Venedig war der Humanismus von den Zielen und Bedürfnissen des dort herrschenden Adels abhängig.<sup>38</sup> Erwünscht waren Stabilität und Kontinuität, nicht die anderswo üblichen Gelehrtenfehden und Polemik gegen die scholastische Tradition. Die humanistische Produktion war im 15. Jahrhundert zwar beachtlich, entsprach aber nicht dem politischen und wirtschaftlichen Gewicht des venezianischen Staates. Vorherrschend war ein konservativer und konventioneller Grundzug; Gelehrte leisteten solide wissenschaftliche Arbeit, doch fehlte es an originellen Ideen und anregenden Kontroversen. Die Venezianer Humanisten waren Verteidiger des aristokratischen Systems der Stadt. Traditionelle Religiosität und Aristotelismus bildeten eine starke Strömung. Ein hervorragender und typischer Repräsentant des Venezianer Humanismus war Francesco Barbaro († 1454).

Zu den Faktoren, die den italienischen Humanismus beeinflussten, gehört die Krise des byzantinischen Staates, die mit seinem Zusammenbruch im Jahre 1453 endete. Wegen des katastrophalen Verlaufs der Auseinandersetzungen mit den vordringenden Türken suchten die letzten byzantinischen Kaiser Unterstützung im Westen. Angesichts der verzweifelten militärischen Lage ließen sie sich zu weitreichenden kirchenpolitischen Zugeständnissen (Kirchenunion) herbei. Griechische Gelehrte kamen zeitweilig oder dauerhaft nach Italien, teils in politischer bzw. kirchenpolitischer Mission, teils um den Humanisten Griechischunterricht zu erteilen. Sie trugen zur philologischen Er-

---

<sup>38</sup> Trinkaus, C.: *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 Bände, London 1970, S. 81

schließung und Übersetzung der griechischen Klassiker bei. Große Mengen von Handschriften wurden von westlichen Sammlern bzw. deren Beauftragten im Byzantinischen Reich vor dessen Untergang aufgekauft.

Im Westen war eine Reihe von Werken griechischsprachiger Philosophen schon im 13. Jahrhundert ins Lateinische übersetzt worden. Diese spätmittelalterlichen Übersetzungen folgten gewöhnlich dem starren Prinzip „Wort für Wort“ ohne Rücksicht auf die Verständlichkeit, geschweige denn auf den Stil. Daher bestand dringender Bedarf nach neuen fließend lesbaren Übersetzungen. Ein Großteil der griechischen Literatur (darunter die Werke Homers, die meisten Dialoge Platons, Tragödie und Komödie) wurde erstmals durch humanistische Übersetzungen und Textausgaben im Westen zugänglich.

Die Pionierrolle kam auch auf diesem Gebiet Florenz zu.<sup>39</sup> Den Anfang machte Manuel Chrysoloras, der 1396 als Lehrer der griechischen Sprache und Literatur in Florenz eintraf. Er begründete die humanistische Übersetzungstechnik und verfasste die erste griechische Grammatik der Renaissance. Auf dem Konzil von Ferrara/Florenz gehörten der byzantinischen Delegation, die 1438–39 mit den Konzilsvätern verhandelte, bedeutende Gelehrte an.

Die italienischen Humanisten betätigten sich hauptsächlich als Schriftsteller, Dichter und Altertumsforscher und orientierten sich dabei stets an ihren antiken Vorbildern.<sup>40</sup> Daher liegen ihre Hauptleistungen auf dem Gebiet der Literatur, der Altertumswissenschaft und der Vermittlung antiker Bildungsgüter. Hinsichtlich der Qualität des sprachlichen Ausdrucks im Lateinischen setzten die Humanisten neue Maßstäbe, die über ihr Zeitalter hinaus gültig blieben. Auch für die Etablierung des Italienischen als Literatursprache war ihre philologische und schriftstellerische Tätigkeit richtungweisend. Zahlreiche bisher verschollene literarische Werke und Geschichtsquellen aus der Antike wurden entdeckt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>41</sup>

---

39 Schmidt, M./Wendland, M. (Hrsg.): Der wunderbare florentinische Geist. Einblicke in die Kultur und Ideengeschichte des Rinascimento, Karlsruhe 2011 , S. 34ff

40 Di Camillo, O.: Humanism in Spain, in: Rabil, A. (Hrsg.): Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy. Band 2, Philadelphia 1988, , S. 55–108, hier S. 58

41 Augustijn, C.: Humanismus, Göttingen 2003, S. 79

Die klassische Altertumswissenschaft wurde begründet; sowohl die Philologie als auch die Geschichtsforschung einschließlich der Archäologie empfingen richtungweisende Impulse und erhielten ihre für die folgenden Jahrhunderte gültige Gestalt. Die Forderung nach Rückkehr zu den Quellen („ad fontes“), zum Authentischen, wurde zum Ausgangspunkt für die Entstehung philologisch-historischer Wissenschaft im modernen Sinne. Sie wirkte sich auch auf die Theologie aus, denn die humanistische philologische Vorgehensweise wurde auch auf die Bibel angewendet. Diese Bibelforschung wird als Bibelhumanismus bezeichnet. Mit dem Bibelhumanismus war meist eine polemische Abwendung von der scholastischen Theologie verbunden.<sup>42</sup>

Dank den humanistischen Bildungsbestrebungen verbreiteten sich die im Mittelalter noch äußerst seltenen Griechischkenntnisse, so dass es erstmals seit dem Untergang der Antike im Westen möglich wurde, die griechische Wurzel der europäischen Kultur in ihrer besonderen Eigenart zu verstehen und zu würdigen.<sup>43</sup> Dabei waren die Leistungen der italienischen Humanisten und der in Italien tätigen griechischen Gelehrten bahnbrechend. Im 16. Jahrhundert war der Unterricht in griechischer Sprache und Literatur an den größeren west- und mittel-europäischen Universitäten durch eigene Lehrstühle etabliert und an vielen Gymnasien ein fester Bestandteil des Lehrplans. Daneben erwachte auch das Interesse an Hebräisch-Studien und an der Erforschung orientalischer Sprachen und Kulturen sowie der altägyptischen Religion und Weisheit.<sup>44</sup>

Die Leistung der italienischen Humanisten bei der Entdeckung verschollener antiker Werke wird nicht durch den Umstand geschmäler, dass die von ihnen vor allem in Klosterbibliotheken gefundenen Klassikerhandschriften zum weitaus größten Teil mittelalterliche Abschriften bzw. Abschriften von Abschriften waren. Antike Handschriften waren sehr selten, da nur wenige die Wirren der Spätantike überstanden hatten. Fast alles antike Schrifttum, das erhalten geblieben ist,

---

<sup>42</sup> Trinkaus, C.: *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 Bände, London 1970, S. 93

<sup>43</sup> Landfester, M. (Hrsg.): *Renaissance-Humanismus. Lexikon zur Antikerezeption*, Darmstadt 2014, S. 38

<sup>44</sup> Böhme, G.: *Bildungsgeschichte des europäischen Humanismus*, Darmstadt 1986, S. 76

wurde durch die Abschreibtätigkeit der von den Humanisten verachteten mittelalterlichen Mönche gerettet.

Den Humanisten war eine grundlegende Schriftreform zu verdanken. Schon Petrarca trat für eine Schrift ein, die „genau gezeichnet“ und „deutlich“ ist, nicht „ausschweifend“ und „schwelgerisch“, und die nicht die Augen „reizt und ermüdet“.<sup>45</sup> Die im Spätmittelalter üblichen gebrochenen Schriften missfielen den italienischen Humanisten. Die Alternative, für die sie sich entschieden, die Humanistenschrift, ist nicht etwa aus einer antiken Schriftart entwickelt worden, sondern durch Nachahmung der frühmittelalterlichen karolingischen Minuskel entstanden, in der viele der gefundenen Handschriften antiker Werke geschrieben waren. Schon im 13. Jahrhundert nannte man die karolingische Minuskel *littera antiqua* („alte Schrift“).

Coluccio Salutati und vor allem Poggio Bracciolini trugen maßgeblich zur Gestaltung der humanistischen Minuskel bei, die ab 1400 eine Form annahm, aus der dann im Buchdruck die Antiqua hervor ging.<sup>46</sup> Niccolò Niccoli entwickelte die humanistische Kursive, auf der die moderne Schreibschrift fußt. Sie wurde 1501 von Aldus Manutius in den Buchdruck eingeführt und wird dort wegen ihres italienischen Ursprungs im Englischen *italic*, im Französischen *italique* genannt.

In ihrer eigenen Epoche wurden die Humanisten hauptsächlich von streng kirchlich orientierten Kreisen kritisiert. Manchen von ihnen wurde vorgeworfen, nicht im Glauben verwurzelt zu sein, kirchliche Vorschriften zu missachten, Epikureer, Heiden oder gottlos zu sein, ein ausschweifendes und unsittliches Leben zu führen, Homosexualität zu billigen oder gar zu praktizieren und die Jugend zur Lektüre erotischer Literatur zu verleiten. In der Moderne richtet sich die Aufmerksamkeit auf andere Aspekte, die als Schwächen der humanistischen Bewegung erscheinen. Dabei geht es vor allem um folgende in Humanistenkreisen verbreitete Phänomene:

- Sehr viele Humanisten legten ein übersteigertes Selbstbewusstsein an den Tag, nutzten ihre Bildung und Formulierungskunst zu einer

---

45 Hay, D.: England and the Humanities in the Fifteenth Century, in: Oberman, H.A. (Hrsg.): *Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of Its European Transformations*, Leiden 1975, S. 305–367, hier S. 323

46 Di Camillo, O.: Humanism in Spain, in: Rabil, A. (Hrsg.): *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*. Band 2, Philadelphia 1988, , S. 55–108, hier S. 82

oft maßlos wirkenden Schmeichelei und waren auch selbst für Schmeichelei empfänglich. Sie arbeiteten für ihren eigenen Ruhm und Nachruhm, die literarische „Unsterblichkeit“. Humanistisches Geltungsbedürfnis zeigte sich beispielsweise im Drang nach der Dichterkrönung mit dem Dichterkranz.

- Viele Humanisten waren opportunistisch gesinnt, ihre Unterstützung für ihre Gönner war käuflich. Ihre rhetorischen und dichterischen Fähigkeiten stellten sie in den Dienst derjenigen, die das honorierten konnten. In den Konflikten, in denen sie Partei ergriffen, waren sie leicht durch verlockende Angebote zum Frontwechsel zu bewegen. Sie meinten, mit ihrer Beredsamkeit die Entscheidung über den Ruhm und Nachruhm eines Papstes, Fürsten oder Mäzens in der Hand zu haben, und spielten diese Macht aus.
- Untereinander waren die Humanisten oft zerstritten. Mit Invektiven (Schmähsschriften) fielen sie hemmungslos übereinander her, manchmal aus nichtigem Anlass. Auch führende, berühmte Humanisten wie Poggio, Filelfo und Valla polemisierten maßlos und ließen am Gegner kein gutes Haar.

Diese Kritikpunkte betreffen allerdings nicht sämtliche italienischen Humanisten. Es mangelt nicht an Gegenbeispielen.<sup>47</sup>

Der Humanismus verbreitete sich von Italien aus in ganz Europa.<sup>48</sup> Viele ausländische Gelehrte und Studenten begaben sich zu Bildungszwecken nach Italien und trugen dann die humanistischen Ideen in ihre Heimatländer. Eine sehr wichtige Rolle spielten bei der Ausbreitung der neuen Gedanken auch der Buchdruck und die lebhafte internationale Korrespondenz der Humanisten untereinander. Der intensive Briefwechsel förderte das Gemeinschaftsbewusstsein der humanistischen Gelehrten. Auch die Konzilien (Konzil von Konstanz 1414–1418, Konzil von Basel/Ferrara/Florenz 1431–1445), die zu vielfältigen internationalen Begegnungen führten, begünstigten den Siegeszug des Humanismus.

Die Aufnahmefähigkeit für die neuen Ideen war in den einzelnen Ländern sehr verschieden. Dies zeigte sich an der unterschiedli-

---

<sup>47</sup> Troje, H. E.: Humanistische Jurisprudenz. Studien zur europäischen Rechtswissenschaft unter dem Einfluß des Humanismus, Goldbach 1993, S. 43ff

<sup>48</sup> Trinkaus, C.: In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bände, London 1970, S. 27f

chen Geschwindigkeit und Intensität der Rezeption humanistischer Impulse und auch darin, dass in manchen Regionen Europas nur bestimmte Teile und Aspekte des humanistischen Gedankenguts und Lebensgefühls auf Resonanz stießen. Mancherorts war der Widerstand konservativer, kirchlich orientierter Kreise stark. Unterschiedlich waren auch die Bevölkerungsteile, die in den einzelnen Ländern als Träger einer humanistischen Bewegung in Betracht kamen. So hatte sich der Humanismus regionalen Gegebenheiten und Bedürfnissen anzupassen und länderspezifische Widerstände zu überwinden. Verschiedentlich verband sich humanistische Geschichtsschreibung und Geschichtsforschung mit nationalen Bestrebungen in den einzelnen Ländern.

Im deutschen Sprachraum verbreiteten sich die humanistischen Studien ab der Mitte des 15. Jahrhunderts, wobei überall das Vorbild der Italiener maßgeblich war.<sup>49</sup> Die literarischen Bestrebungen der Humanisten nördlich der Alpen fußten auf den italienischen Mustern, die nachgeahmt wurden. Eine Schlüsselrolle spielte der italienische Humanist Enea Silvio de' Piccolomini, der vor seiner Wahl zum Papst von 1443 bis 1455 als Diplomat und Sekretär König Friedrichs III. in Wien tätig war. Er wurde zur Leitfigur der humanistischen Bewegung in Mitteleuropa. Sein Einfluss reichte nach Deutschland, Böhmen und in die Schweiz. In Deutschland galt er als stilistisches Vorbild und war bis ins späte 15. Jahrhundert der einflussreichste humanistische Schriftsteller.

In der Anfangsphase waren in erster Linie die Höfe und Kanzleien die Zentren des Humanismus nördlich der Alpen. Einen wesentlichen Beitrag zu seiner Ausbreitung leisteten Deutsche, die in Italien studiert hatten und von dort antike und humanistische lateinische Texte mitbrachten und im deutschen Sprachraum verbreiteten. Exemplarisch zeigt sich diese Aneignung von Bildungsinhalten in der Textsammlung des Thomas Pirckheimer. In Briefen und Reden pflegten die deutschen Humanisten ihren neuen Kommunikationsstil.

Zu den Wortführern der humanistischen Bewegung in Deutschland zählten damals die Historiker Johannes Aventinus (1477–1534)

---

<sup>49</sup> Schmidt, P. G. (Hrsg.): Humanismus im deutschen Südwesten. Biographische Profile, Sigmaringen 1993, S. 18f

und Jakob Wimpfeling (1450–1528), der Philosoph, Gräzist Johannes Reuchlin (1455–1522) und der Publizist Ulrich von Hutten (1488–1523).<sup>50</sup> Ulrich von Hutten war der profilierteste Repräsentant eines kämpferischen politischen Humanismus; er verband humanistische Gelehrsamkeit mit patriotischen Zielen und einem kulturpolitischen Nationalismus. In der nächsten Generation nahm der Gräzist und Bildungsreformer Philipp Melanchton (1497–1560) eine überragende Stellung ein; er wurde *Praeceptor Germaniae* („Lehrmeister Deutschlands“) genannt.<sup>51</sup> Als Wissenschaftsorganisator prägte er die Schul- und Universitätsorganisation im protestantischen Raum nachhaltig, als Verfasser von Schul- und Studienbüchern wurde er für die Didaktik wegweisend. Er beeinflusste Martin Luther im Sinne humanistischer Werte.<sup>52</sup>

Die Wirren des Hundertjährigen Krieges hemmten die Entfaltung des Humanismus, nach dem Ende der Kämpfe blühte er ab der Mitte des 15. Jahrhunderts auf.<sup>53</sup> Den Hauptbeitrag leistete zunächst der Rhetoriklehrer Fichet, der in Paris die erste Druckerei einrichtete und 1471 ein Rhetoriklehrbuch veröffentlichte.<sup>54</sup> Fichets Schüler Robert Gaguin († 1501) setzte das Werk seines Lehrers fort und löste ihn als führender Kopf des Pariser Humanismus ab. Viele italienische Humanisten, die sich zeitweilig in Paris aufhielten, gaben wesentliche Impulse.<sup>55</sup>

- 
- <sup>50</sup> Meuthen, E.: Charakter und Tendenzen des deutschen Humanismus, in: Angermeyer H. (Hrsg.): Säkulare Aspekte der Reformationszeit, München und Wien 1983, S. 217–276, hier S. 224
  - <sup>51</sup> Kühlmann, W.: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters, Tübingen 1982, S. 52
  - <sup>52</sup> Newald, R.: Probleme und Gestalten des deutschen Humanismus, Berlin 1963, S. 28
  - <sup>53</sup> Ijsewijn, J.: The Coming of Humanism to the Low Countries, in: Oberman, H. A. (Hrsg.): Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of Its European Transformations, Leiden 1975, S. 193–301, hier S. 223
  - <sup>54</sup> Dresden, S.: The Profile of the Reception of the Italian Renaissance in France, in: Oberman, H.A. (Hrsg.): Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of Its European Transformations, Leiden 1975, S. 119–189, hier S. 126
  - <sup>55</sup> Desan, P. (Hrsg.): Humanism in Crisis. The Decline of the French Renaissance, Ann Arbor 1991, S. 20f

In England zeigten sich schon im frühen 14. Jahrhundert Ansätze zu einem vorhumanistischen Denken im Milieu der Franziskaner.<sup>56</sup> Der eigentliche Humanismus wurde aber erst im 15. Jahrhundert eingeführt. Dabei wirkte zunächst sowohl französischer als auch italienischer, im späten 15. Jahrhundert auch burgundisch-niederländischer Einfluss prägend. Ein bedeutender Förderer des Humanismus war Herzog Humphrey von Gloucester (1390–1447). Im frühen 16. Jahrhundert wurde Erasmus zum überragenden Impulsgeber.<sup>57</sup>

An den Universitäten setzte sich – auch dank der Lehrtätigkeit italienischer Humanisten – im Lauf des 15. Jahrhunderts das humanistische Denken langsam gegen die scholastische Tradition durch, teils gegen erbitterten Widerstand konservativer Kreise.<sup>58</sup> Zugleich wurden zahlreiche nichtkirchliche Bildungsanstalten (Colleges, Grammar Schools) gegründet, die mit den alten kirchlichen Schulen konkurrierten. Gegen Ende des Jahrhunderts und nach der Jahrhundertwende kam es zu einem markanten Aufschwung des humanistischen Bildungswesens. Zu den führenden Persönlichkeiten gehörte dabei der Gelehrte John Colet (1467–1519), ein Freund des Erasmus, der in Italien studiert hatte und als Schulgründer hervortrat. Der ebenfalls in Italien ausgebildete königliche Hofarzt Thomas Linacre († 1524) verbreitete unter seinen Kollegen die Kenntnis der antiken medizinischen Literatur. Linacres Freund William Grocyn († 1519) brachte den Bibel-humanismus nach England.<sup>59</sup> Der berühmteste Repräsentant des englischen Humanismus war der Staatsmann und Schriftsteller Thomas Morus († 1535), der als königlicher Sekretär und Diplomat tätig war und ab 1529 als Lordkanzler eine Führungsposition einnahm.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Caspari, F.: Humanismus und Gesellschaftsordnung im England der Tudors, Bern 1988, S. 37

<sup>57</sup> Hay, D.: England and the Humanities in the Fifteenth Century, in: Oberman, H.A. (Hrsg.): *Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of Its European Transformations*, Leiden 1975, S. 305–367, hier S. 311

<sup>58</sup> Landfester, M. (Hrsg.): *Renaissance-Humanismus. Lexikon zur Antikerezeption*, Darmstadt 2014, S. 86

<sup>59</sup> Hay, D.: England and the Humanities in the Fifteenth Century, in: Oberman, H.A. (Hrsg.): *Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of Its European Transformations*, Leiden 1975, S. 305–367, hier S. 312

<sup>60</sup> Schirmer, W. F.: *Der englische Frühhumanismus. Ein Beitrag zur englischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts*, 2. Auflage, Tübingen 1963, S. 34

Auf der Iberischen Halbinsel waren die gesellschaftlichen und bildungsgeschichtlichen Voraussetzungen für eine Entfaltung des Humanismus wesentlich ungünstiger als in Frankreich und Mitteleuropa.<sup>61</sup> Daher konnte der Humanismus dort nur eine relativ bescheidene Geltung erlangen. In Katalonien erleichterte die infolge der Expansionspolitik der Krone Aragon entstandene politische Verbindung mit Südalitalien das Einströmen humanistischen Gedankenguts, doch kam es nicht zu einer breiten Rezeption.

Die Übersetzung antiker Literatur in die Volkssprachen setzte schon im 14. Jahrhundert ein. Juan Fernández de Heredia († 1396) veranlasste Übertragungen von Werken bedeutender griechischer Autoren (Thukydides, Plutarch) ins Aragonesische. Unter den antiken lateinischen Schriften, die ins Spanische übersetzt wurden, standen moralphilosophische Werke im Vordergrund; insbesondere Seneca wurde breit rezipiert. Am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als die Katholischen Könige regierten, erlebte der Humanismus eine (relative) Blütezeit.<sup>62</sup> Der bedeutendste spanische Humanist war damals der in Italien ausgebildete Rhetorikprofessor Elio Antonio de Nebrija († 1522), der mit seinem 1481 publizierten Lehrbuch *Introductioines Latinae* die humanistische Reform des Lateinunterrichts vorantrieb, ein lateinisch-spanisches und ein spanisch-lateinisches Wörterbuch schuf und 1492 die erste Grammatik der kastilischen Sprache veröffentlichte. 1508 wurde an der neuen, 1499 gegründeten Universität Alcalá ein dreisprachiges Kolleg (für Latein, Griechisch und Hebräisch) eingerichtet.<sup>63</sup>

In Ungarn kam es schon früh zu einzelnen Berührungen mit dem italienischen Humanismus.<sup>64</sup> Die Kontakte wurden durch den Umstand begünstigt, dass das im Königreich Neapel regierende Haus Anjou im 14. Jahrhundert lange auch den ungarischen Thron innehatte, wodurch enge Beziehungen zu Italien entstanden. Unter König Sigis-

<sup>61</sup> Di Camillo, O.: Humanism in Spain, in: Rabil, A. (Hrsg.): Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy. Band 2, Philadelphia 1988, S. 55–108, hier S. 59

<sup>62</sup> Ebd., S. 76

<sup>63</sup> Ebd., S. 80

<sup>64</sup> Ritoók-Szalay, A.: Der Humanismus in Ungarn zur Zeit von Matthias Corvinus, in: Eberhard, W./Strnad, A.A. (Hrsg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation, Köln 1996, S. 157–171, hier S. 157ff

mund (1387–1437) waren in der ungarischen Hauptstadt Buda bereits ausländische Humanisten als Diplomaten aktiv. Eine Schlüsselrolle bei der Entstehung des ungarischen Humanismus spielte der italienische Humanist Pietro Paolo Vergerio († 1444), der lange in Buda lebte. Vitez' Neffe Janus Pannonius († 1472) war ein berühmter humanistischer Dichter. Vitez war einer der Erzieher des Königs Matthias Corvinus (1458–1490), der zum bedeutendsten Förderer des Humanismus in Ungarn wurde. Der König umgab sich mit italienischen und einheimischen Humanisten und gründete die berühmte *Bibliotheca Corviniana*.

Im 16. Jahrhundert war Johannes Sylvester einer der prominentesten Humanisten in Ungarn. Er zählte zu der Strömung, die sich an Erasmus orientierte. Zu seinen Werken gehören eine ungarische Übersetzung des Neuen Testaments und die *Grammatica Hungaro-Latina* („ungarisch-lateinische Grammatik“), die erste Grammatik der ungarischen Sprache.

In Böhmen begann eine zunächst noch sehr schmale und begrenzte Rezeption des italienischen Humanismus mit Johannes von Neumarkt († 1380), dem Kanzler Kaiser Karls IV.<sup>65</sup> Karl war ab 1347 König von Böhmen und machte seine Residenzstadt Prag zu einem kulturellen Zentrum. Johannes bewunderte Petrarca, mit dem er eifrig korrespondierte. Auch Karls Hofdichter Heinrich von Mügeln war vom Humanismus beeinflusst. Der Stil der kaiserlichen Kanzlei und literarischer Texte dieser Epoche war aber noch stark von der mittelalterlichen Tradition geprägt und nicht auf dem sprachlichen Niveau des zeitgenössischen italienischen Humanismus.<sup>66</sup>

Im 15. und frühen 16. Jahrhundert waren die namhaftesten Repräsentanten des böhmischen Humanismus der Diplomat Johannes von Rabenstein oder Rabstein (Jan Pflug z Rabštejna, 1437–1473), der in Italien studiert hatte und eine riesige Bibliothek anlegte, der ebenfalls in Italien ausgebildete berühmte Dichter Bohuslav Hasištejnský z Lob-

---

65 Harder, H.-B./Rothe, H. (Hrsg.): Später Humanismus in der Krone Böhmen 1570–1620, Dresden 1998, S. 42

66 Buck, A.: Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. Freiburg 1987, S. 289–473 , hier S. 441

kovic (Bohuslaus Hassensteinius, 1461–1510).<sup>67</sup> Der bedeutendste Humanist Mährens war Augustinus Moravus (tschechisch Augustin Olomoucký, deutsch Augustin Käsenbrod, 1467–1513).<sup>68</sup>

Das Hauptanliegen des Humanismus war die Bildungs- und Wissenschaftsreform.<sup>69</sup> Daher betrafen seine Nachwirkungen, soweit sie unabhängig von den allgemeinen Nachwirkungen der Renaissance zu betrachten sind, primär das Bildungswesen und den Wissenschaftsbetrieb. Große Errungenschaften waren die allgemeine Anhebung des Bildungsniveaus auf dem Gebiet der sprachlichen und historischen Fächer und die Herausbildung einer neuen stadtbürglerlichen Bildungsschicht. Im Zusammenwirken der Humanisten mit Fürsten und anderen Mäzenen entstanden bedeutende Bibliotheken und Bildungsstätten. In den zahlreichen Gelehrtengesellschaften wurden zukunftweisende Formen des geistigen Austausches und der Zusammenarbeit entwickelt.

An den Universitäten war der Humanismus im 15. Jahrhundert noch weitgehend auf die „Artistenfakultät“ (Fakultät der *artes liberales*) beschränkt.<sup>70</sup> Dort hatten aber auch Theologen, Juristen und Mediziner ein propädeutisches Studium zu absolvieren, bevor sie sich ihren Fächern zuwenden konnten. Dadurch erreichte der humanistische Unterricht eine außerordentlich starke Breitenwirkung. Im 16. Jahrhundert machte sich die humanistische Denk- und Arbeitsweise zunehmend auch in den anderen Fakultäten geltend. In manchen Bildungseinrichtungen trat neben einen fundamental verbesserten Lateinunterricht das Studium des Griechischen und des Hebräischen. Wegweisend war hierbei das *Collegium trilingue* („dreisprachige Kolleg“) in Löwen, das 1518 den Lehrbetrieb aufnahm.

Zu den führenden humanistischen Bildungstheoretikern gehörte Pietro Paolo Vergerio († 1444), der Geschichtskenntnisse für noch

<sup>67</sup> Šmahel, F.: Die Anfänge des Humanismus in Böhmen, in: Eberhard, W./Strnad, A.A. (Hrsg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation, Köln 1996, S. 189–214, hier S. 190ff

<sup>68</sup> Harder, H.-B./Rothe, H. (Hrsg.): Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern, Köln und Wien 1988, S. 36f

<sup>69</sup> Alfred Noe u. a.: Humanismus. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Band 4, Tübingen 1998, Sp. 1–80, hier Sp. 15

<sup>70</sup> Reinhard, W. (Hrsg.): Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts, Weinheim 1984, S. 34

wichtiger hielten als moralphilosophisches und rhetorisches Wissen. Vittorino da Feltre (1378–1446) und Guarino da Verona (1370–1460) konzipierten und praktizierten eine vorbildliche „Reformpädagogik“.<sup>71</sup> Die Humanisten, die sich mit der Theorie der Pädagogik auseinandersetzen, formulierten in ihren einschlägigen Schriften das neue Bildungsideal. Dabei gingen sie vom ersten Buch der *Institutio oratoria* Quintilians und von der Plutarch zugeschriebenen Abhandlung „Über die Kindererziehung“ aus.

Der bedeutendste Erziehungstheoretiker des 15. Jahrhunderts, Maffeo Vegio, verfasste eine umfangreiche Darstellung der Moralphädagogik.<sup>72</sup> Er betonte die pädagogische Bedeutung der Nachahmung eines Vorbilds, die wichtiger sei als Belehrung und Ermahnung. Im deutschen Sprachraum setzten sich vor allem Rudolf Agricola († 1485), Erasmus von Rotterdam († 1536) und Jakob Wimpfeling (1450–1528) für die humanistische Pädagogik ein. Schrittweise wurde das scholastische Schulwesen durch ein humanistisches ersetzt.<sup>73</sup>

Die humanistische Erziehung war gesamthaft milder und nachsichtiger als die mittelalterliche, was unter anderem auf den Einfluss von Pseudo-Plutarchs Schrift „Über die Kindererziehung“ zurückzuführen ist.<sup>74</sup> Die humanistischen Pädagogen betonten aber auch die Schädlichkeit übermäßiger Nachsicht. Zu den wichtigsten Erziehungsmittern gehörten der Appell an den Ehrgeiz und die Aufstachelung des Wetteifers.

Da auch die Reformation auf ihre Art eine Rückkehr zum Ursprünglichen und Authentischen anstrehte und die Scholastik bekämpfte, ergaben sich Übereinstimmungen mit humanistischen Zielen. Die Idee einer Bildung, welche die Kenntnis der alten Sprachen in den Mittelpunkt stellt, wurde auf evangelischer Seite von dem Humanisten Philipp Melanchthon (1497–1560) formuliert und verwirklicht. Als

---

71 Böhme, G.: Bildungsgeschichte des europäischen Humanismus, Darmstadt 1986, S. 48

72 Grafton, A./Jardine, L.: From Humanism to the Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe, Cambridge (Massachusetts) 1986, S. 37

73 Müller, G.: Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus. Vittorino da Feltre und die humanistischen Erziehungsdenker, Baden-Baden 1984, S. 89

74 Müller, G.: Bildung und Erziehung im Humanismus der italienischen Renaissance. Grundlagen – Motive – Quellen, Wiesbaden 1969, S. 48

*Praeceptor Germaniae* („Lehrmeister Deutschlands“) wurde er zum Organisator des evangelischen Schul- und Hochschulwesens.<sup>75</sup>

Ein prägendes Element war überall, sowohl in den fürstlichen und städtischen Lateinschulen als auch in den Jesuitenschulen, die Vorherrschaft des Lateinischen und die starke Betonung der Beredsamkeit (*eloquentia*) in dieser Sprache. Diesem Lernziel wurde die meiste Zeit und Mühe gewidmet. Demgegenüber trat das Griechische und erst recht das Hebräische stark zurück. An den Lateinschulen wurden gewöhnlich höchstens die Anfangsgründe dieser beiden Sprachen vermittelt. Vernachlässigt oder ganz missachtet wurden Mathematik, Naturwissenschaft, die Muttersprache und moderne Fremdsprachen. Geschichte kam – trotz ihrer Hochschätzung seitens der Humanisten – normalerweise nur im Rahmen des Lateinunterrichts vor.<sup>76</sup>

In Humanistenkreisen herrschte die Vorstellung, der literarischen Erneuerung antiken Glanzes durch den Humanismus entspreche eine parallele Wiederbelebung der Malerei nach einer dunklen Verfallszeit.<sup>77</sup> Als deren Pionier rühmte man Giotto, der die Malerei wieder in ihre einstige Würde eingesetzt habe; seine Leistung galt als derjenigen seines jüngeren Zeitgenossen Petrarcha analog.

Große Anziehungskraft übte der Humanismus auf viele Künstler aus, die mit Humanisten verkehrten.<sup>78</sup> Von konkreten Auswirkungen des Humanismus auf die bildende Kunst kann aber nur dort gesprochen werden, wo antike Ästhetiktheorie für das künstlerische Schaffen bedeutsam wurde und die humanistische Berufung auf die Vorbildlichkeit der Antike auf Kunstwerke ausgedehnt wurde. Das war in der Architektur besonders stark der Fall.<sup>79</sup> Der maßgebliche Klassiker war Vitruv, der in seinem Werk *Zehn Bücher über die Architektur* eine um-

<sup>75</sup> Rüegg, W.: Humanistische Elitenbildung in der Eidgenossenschaft zur Zeit der Renaissance, in: Kauffmann, G. (Hrsg.): Die Renaissance im Blick der Nationen Europas, Wiesbaden 1991, S. 95–133, hier S. 120

<sup>76</sup> Witt, R. G.: 'In the Footsteps of the Ancients'. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni, Leiden 2000, S. 66

<sup>77</sup> Kristeller, P.O.: Humanismus und Renaissance. Fink, München 1980, Band 2: Philosophie, Bildung und Kunst, S. 98

<sup>78</sup> Panofsky, E.: Die Renaissances der europäischen Kunst. 3. Auflage, Frankfurt am Main 2001, S. 31

<sup>79</sup> Wittkower, R.: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1990, S. 37

fassende Architekturtheorie entwickelt hatte, die allerdings nur teilweise der römischen Baupraxis seiner Zeit entsprach.

Folgenreich war aber die Intensität, mit der sich im 15. und im 16. Jahrhundert in vielen kulturellen Zentren Italiens Humanisten und Künstler mit Vitruv auseinandersetzten. Sie übernahmen seine Begriffe, Ideen und ästhetischen Maßstäbe, so dass man von einem „Vitruvianismus“ in der italienischen Architektur sprechen kann. Der Humanist und Architekt Fra Giovanni Giocondo veröffentlichte 1511 in Venedig eine vorbildliche illustrierte Vitruv-Ausgabe. In den folgenden Jahren wurde Vitruvs Werk auch in italienischer Übersetzung zugänglich. 1542 bildete sich in Rom die *Accademia delle virtù*, die sich der Pflege des Vitruvianismus widmete. Zu den Künstlern, die Vitruv studierten, zählten der Architekt, Architektur- und Kunstdenktheoretiker Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Bramante, Raffael und (während seines Italienaufenthalts) Albrecht Dürer. Auch Leonardo da Vinci bezog sich in seiner berühmten Skizze der menschlichen Proportionen auf Vitruv.

Man suchte nach Analogien zwischen den Prinzipien der bildenden Kunst und denen der Sprachkunst. Künstler, die sich mit Kunstdenktheorie befassten, wie Lorenzo Ghiberti und Leon Battista Alberti, forderten eine wissenschaftliche Ausbildung des bildenden Künstlers in allen Freien Künsten, also seine Integration in das humanistische Bildungswesen. Alberti, der als Architekt eine zu gründende ideale Stadt mit utopischen Zügen plante, verband seine architektonische Vision mit einer Staatskonzeption.

Auch in der Malerei und Skulptur spielte die Rezeption der Antike eine Schlüsselrolle:<sup>80</sup>

- neue Theorien entstanden in der Auseinandersetzung mit antiker Kunsliteratur. Bahnbrechend waren die Abhandlungen von Leon Battista Alberti *De pictura* („Über die Malkunst“) und *De statua* („Über das Standbild“). Albertis Malereischrift beeinflusste Leonardo da Vincis *Trattato della pittura*.
- Maler und Bildhauer studierten antike Werke und Formen, wobei Musterbücher und im 16. Jahrhundert die Druckgraphik Kenntnis-

---

80 Panofsky, E.: Die Renaissances der europäischen Kunst. 3. Auflage, Frankfurt am Main 2001, S. 39

se vermittelten, soweit eigener Augenschein nicht möglich war. Die Monumentalstatue des David von Michelangelo ist eines der Werke, die von der Auseinandersetzung des Künstlers mit antiken Vorbildern zeugen.

- Antike Motive wurden aufgegriffen und so dargestellt, dass von ihnen eine Botschaft in humanistischem Sinne ausging. So schuf der Maler Raffael das Fresko *Die Schule von Athen*, das führende Persönlichkeiten der antiken Kulturgeschichte mit Platon und Aristoteles im Mittelpunkt zeigt und die antike Wissenschaft und Philosophie verherrlicht.



## 3 Petrarca

Francesco Petrarca (1304-1374) gilt als eigentlicher Begründer des Humanismus und zusammen mit Dante Alighieri und Boccaccio als einer der wichtigsten Vertreter der frühen italienischen Literatur.<sup>81</sup> Mit seiner umfangreichen Briefliteratur, so die 24 Bücher der „Epistolae familiares“ und die 17 Büchern der „Epistolae seniles“ aus dem Jahre 1361, schuf er bahnbrechende Werke. Bedeutend sind auch die in Versen verfassten „Epistolae metricae“ sowie die Bekenntnisschrift „De contemptu mundi“, die in Form eines fiktiven Dialogs zwischen dem Dichter und dem heiligen Augustinus gehalten ist. Petrarcas lyrisches Werk in italienischer Sprache ist von weltliterarischer Bedeutung mit vielen Nachahmern bis in die heutige Zeit.

Die über viele Jahre entstandenen Gedichte fasste Petrarca selbst in einer mehrfach umgestalteten Sammlung, deren letzte Fassung „Il canzoniere“ neben Kanzonen, Sestinen, Balladen und Madrigalen 317 Sonette umfasst.<sup>82</sup> Der Canzoniere gliedert sich in zwei Teile, die an die lebende und an die verstorbene Geliebte Laura geschriebenen Gedichte. In dem in Terzinen verfassten Werk „Die Triumphen“ erscheinen Liebe, Keuschheit, Tod, Ruhm, Zeit und Ewigkeit als allegorische Figuren.

Ausgangspunkt für seine Geschichtsschreibung war das Vorbild der Antike. Er versuchte, antike geschichtliche Beispiele auf die Gegenwart anzuwenden (*viri illustres*). Dabei wählte er die monographische Form oder reflektierte über wichtige Ereignisse (*res memoranda*). Petrarca verstand die Geschichte als Exemplum. Er nahm auf Moralvorstellungen beruhende Bewertungen vor. Geschichtsschreibung müsse den Menschen ermuntern und ihm Beispiele für sein Handeln geben.

---

81 Kamp, K.: Petrarcas philosophisches Programm. Über Prämissen, Antiaristotelismus und „Neues Wissen“ von „De sui ipsius et multorum ignorantia“, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 19

82 Buck, A.: Petrarca, Darmstadt 1976, S. 56

Er nahm keine Quellenkritik vor, sondern folgte der Quelle, die ihn am meisten überzeugte.<sup>83</sup>

Sein Name liegt dem Phänomen des Petrarkismus zugrunde, der eine bis ins 17. Jahrhundert verbreitete Richtung europäischer Liebeslyrik bezeichnet. Die für den Petrarkismus prägendsten Werke Petraracas waren die Trionfi (1356) und der Canzoniere. Charakteristisch ist vor allem die Sehnsucht und Liebesschmerz des im Dienst um die verzaubernde unnahbare Frau sich verzehrenden Mannes. Sie stellen insgesamt gesehen die einzigen seiner Texte in italienischer Sprache dar.<sup>84</sup> Der Petrarkismus breitete sich während der Renaissance von Italien über Spanien, Frankreich, England und Deutschland nahezu in ganz Europa aus.<sup>85</sup> Mit der Aufklärung kommt es zu einem Bruch der Petrarkismusverwendung. Die Romantik entdeckt ihn jedoch wieder, was zum zweiten Petrarkismus im 18.Jahrhundert führt. Einige Bestandteile des Petrarkismus wirken bis heute nach.

Petrarca studierte Jura in Montpellier und Bologna. Er kehrte 1326 nach Avignon zurück. Das rechtswissenschaftliche Studium brach er ab, erhielt die niederen Weihen und hatte sein neues Domizil in einem Haus in Vaucluse. Petrarca wählte sich den Kirchenvater Augustinus zu seinem Vorbild und versuchte, dessen Lebenswandel nachzueifern. Als sein Vater starb, geriet Petrarca in wirtschaftliche Schwierigkeiten. Am 6. April 1327 sah er eine junge Frau, die er Laura nannte und die möglicherweise identisch war mit der damals etwa 16-jährigen und jungverheirateten Laura de Noves. Ihr Eindruck wirkte derart stark auf ihn, dass er sie als ideale Frauenfigur und dauerhafte Quelle seiner dichterischen Inspiration zeitlebens verehrte, wohl wissend und akzeptierend, dass sie für ihn unerreichbar war.<sup>86</sup> Als Dichter strebte er nach Ruhm und Lorbeer (lat. *laurus*) und fand ein Mittel dazu in *Laura*. In einem auf den 26. April 1336 datierten Briefs schildert Petrarca, wie er zusammen mit seinem Bruder den Mont Ventoux in der Provence be-

---

83 Rauner, E.: *Psalmi et orationes. Psalmen und Gebete. Lateinisch und deutsch*, Augsburg 2004, S. 13

84 Heitmann, K.: *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit*, Köln u. a. 1958, S. 37

85 Enenkel, K. A. E.: *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin u. a. 2008, S. 76

86 Buck, A. (Hrsg.): *Über seine und viele anderer Unwissenheit*, Hamburg 1995, S. 16

stieg. Als er oben angekommen war, betrachtete er die Landschaft und wandte sich, angeregt durch ein zufällig aufgeschlagenes Wort aus den Confessiones des Augustinus, sich selber und damit der radikalen Subjektivität seiner Dichtung zu.

Das Zusammenfallen von Naturerlebnis und Rückwendung auf das Selbst bedeutet eine geistige Wende, die Petrarca, das Bekehrungserlebnis betreffend, in eine Reihe mit Paulus von Tarsus, Augustinus und Jean-Jacques Rousseau stellt.<sup>87</sup> Petrarca sah die Welt im Unterschied zu mittelalterlichen Vorstellungen nicht mehr als eine feindliche und für den Menschen verderbliche, die nur Durchgangsstation in eine jenseitige Welt ist, sondern sie besaß nun in seinen Augen eine eigene Wertigkeit. Wie in der Landschaftsmalerei dieser Zeit klingt bei Petrarca eine neue Natur- und Landschaftserfahrung an, bei der sich ästhetische und kontemplative Sichtweisen miteinander verbinden. Einige Gelehrte sehen deswegen in der Besteigung des Mont Ventoux einen kulturhistorischen Schlüsselmoment an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit.

Petrarca zog sich nach Reisen durch Frankreich, Belgien und Deutschland nach Fontaine-de-Vaucluse bei Avignon zurück, wo er von 1337 bis 1349 lebte und einen großen Teil seines *Canzoniere* schrieb. 1341 wurde Petrarca auf dem Kapitol in Rom zum Dichter (*poeta laureatus*) gekrönt. Zwischendurch ging er an den Hof des Kardinals von Avignon, für acht Jahre war er Gesandter in Mailand. Das letzte Jahrzehnt lebte er abwechselnd in Venedig und Arquà.

Petrarca gilt als eigentlicher Begründer des Humanismus und war einer der größten Dichter Italiens. Er wollte die Antike als Ganzes wiederbeleben.<sup>88</sup> Sein *Canzoniere*, ein Gedichtzyklus von 366 Gedichten, darunter 317 Sonette, in denen er seine reine, ausdauernde Liebe zu Laura besingt, der *madonna angelicata*, prägte inhaltlich und formal

---

<sup>87</sup> Föcking, M.: Petrarcas Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in „*Canzoniere*“ Nr. XXIII. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 50, 2000, S. 271–297, hier S. 281

<sup>88</sup> Kamp, K.: Petrarcas philosophisches Programm. Über Prämissen, Antiaristotelismus und „Neues Wissen“ von „*De sui ipsius et multorum ignorantia*“, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 28

die europäische Lyrik der Renaissance (Petrarkismus).<sup>89</sup> Als Hilfe zum Verständnis des Canzoniere wird oft Petrarcas Traktat *Secretum meum* angesehen. Dieser ganz im Stil seines großen Vorbildes Cicero abgefasste lateinische Dialog bietet auch einige interessante Anhaltspunkte zu Petrarcas Persönlichkeit.

Von großer Bedeutung auch für die Musik waren seine Madrigale als Textvorlagen sowohl für das Trecento-Madrigal wie auch das Madrigal des 16. und 17. Jahrhunderts. Adrian Willaert und Cipriano de Rore hatten sich für ihre schnell als musterhaft rezipierten Madrigale der 1540er Jahre fast ausschließlich Petrarca-Sonette gewählt. Willaert brachte 1559 seine *Musica nova* mit 22 Madrigalen auf Petrarca-Sonette heraus. Luca Marenzio vertonte ebenfalls Petrarca. Claudio Monteverdi schrieb vier Petrarca-Madrigale. Franz Schubert setzte 1818 drei Sonette Petrarcas in den Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Johann Diederich Gries für Singstimme und Klavier.

Neu im Sinne eines Aufbruchs in die Renaissance war, dass Petrarca den Menschen in den Mittelpunkt des Weltgeschehens rückt – im Gegensatz zum mittelalterlichen Weltbild, in dem Gott als Weltenlenker fest verankert war.<sup>90</sup> Dieser Perspektivenwechsel beeinflusste die Geschichte der Geschichtsschreibung.

Der Friedhof, den sich Petrarca als letzte Ruhestätte auserwählte, wurde 1874 anlässlich der 500. Wiederkehr seines Todesstages in einen Platz umgestaltet, der 1965 mit Trachytplatten belegt wurde. Petrarcas Sarkophag besteht aus Veroneser Marmor.

Nach Petrarca ist ein bedeutender Literatur-Preis benannt. Der von Hubert Burda gestiftete Petrarca-Preis wurde von 1975 bis 1995 und wieder 2010 an zeitgenössische Dichter und Übersetzer vergeben und soll an die Geschichte der Poesie erinnern. Eine Marmorherme von Petrarca befindet sich neben solchen von Dante, Tasso und Ariost im Dichterhain vor der Westseite des Schlosses Charlottenhof, auch „Siam“ genannt. Die Hermen wurden von Gustav Blaeser geschaffen.

---

89 Föcking, M.: Petrarcas Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in „Canzoniere“ Nr. XXIII. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 50, 2000, S. 271–297, hier S. 277

90 Wien, M.: Über den Fürsten, Morderstedt 2005, S. 16

In Arezzo wurde 1928 in unmittelbarer Nähe zum Duomo, im Park Paseggio del Prato, ein Denkmal für den Sohn der Stadt errichtet.<sup>91</sup>

Der Petrarkismus ist eine Stilrichtung vornehmlich der Lyrik des 15.-17. Jahrhunderts, die in den Bereich der Nachahmungsliteratur einzuordnen ist, d.h. die Autoren konzentrieren sich auf ein ästhetisches Vorbild und versuchen dieses entweder nachzuahmen (*imitatio*), mit ihm in den Wettstreit zu treten (*aemulatio*) oder es zu überbieten (*superatio*).<sup>92</sup> Eine genauere Definition gestaltet sich auf Grund der Heterogenität des Petrarkismus als sehr schwierig, allgemein handelt es sich aber um ein vorwiegend literarisches Darstellungsrepertoire, welches im Kern auf das Liebeskonzept Petrarcas zurückzuführen ist.

Die Trionfi sind eine Terzinendichtung, welche Petrarca nie vollendet hat. Das Werk besitzt keine Handlung im eigentlichen Sinne, sondern die Darstellung wechselnder Visionen über das Schicksal der Liebenden Petrarca und Laura. Keuschheit, Tod, Ruhm, Zeit, Ewigkeit und Weisheit zeigen als allegorische Figuren in Visionen den Liebenden ihr mögliches Schicksal auf. Das Werk ist vor allem als Wiederaufnahme antiker Traditionen zu sehen und will beweisen, dass die Volkssprache (Italienisch) mit dem Latein wetteifern kann. Insbesondere bei den Humanisten erfreuten sich die Trionfi größter Beliebtheit.

Der Canzoniere ist ein Gedichtszyklus mit insgesamt 366 Gedichten, davon 317 Sonette, 29 Kanzonen, 9 Sestinen, 7 Balladen und 4 Madrigale. Der erste Teil ist „In vita di Madonna Laura“, der zweite „In morte di Madonna Laura“ gewidmet. Petrarca selbst bewertete seine volkssprachige Dichtung als minderwertige und jugendliche Spielereien, gleichzeitig überarbeitete er Anordnung und Formulierung bis ins hohe Alter hinein. Mit dem ersten Druck von 1470 wird der Canzoniere schließlich berühmt und verdrängt in kurzer Zeit das Interesse für

---

<sup>91</sup> Kamp, K.: Petrarcas philosophisches Programm. Über Prämissen, Antiaristotelismus und „Neues Wissen“ von „De sui ipsius et multorum ignorantia“, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 125f

<sup>92</sup> Kamp, K.: Petrarcas philosophisches Programm. Über Prämissen, Antiaristotelismus und „Neues Wissen“ von „De sui ipsius et multorum ignorantia“, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 76

Petrarcas lateinische Dichtung. Der Canzoniere wird zur wichtigsten Grundlage der petrarkistischen Nachahmungsbestrebungen.<sup>93</sup>

Es existieren verschiedene Forschungsansätze zur Einordnung des Petrarkismus.<sup>94</sup> In dieser Definition wird dies als Kunst- oder Literaturproduktion verstanden, welche unter direktem oder indirektem Einfluss des Werkes von Petrarca steht. Problematisch bei diesem Ansatz ist, dass Petrarkisten späterer Jahrhunderte und anderer Länder, selten tatsächlich Bezug auf Petrarca nehmen konnten. Ihnen standen oft nur spätere italienische Petrarkisten als Grundlage der Nachahmung zur Verfügung. Diese führten ihrerseits jedoch schon Elemente ein, welche sich nicht bei Petrarca finden lassen bzw. erfassten nicht die gesamte Vielfalt Petrarcas Schaffens. Zum Beispiel finden Oxymora, Parallelismen und Chiasmen sehr breite Verwendung durch die Petrarkisten, obwohl diese Stilmittel bei Petrarca eine untergeordnete Rolle spielen. Zudem ist das imitatio-Prinzip insbesondere während des Humanismus ein weit verbreitetes Konzept und keinesfalls ein Alleinstellungsmerkmal des Petrarkismus.

Um den weitreichenden Begriff des Petrarkismus genauer fassen zu können, wurde versucht, ein petrarkistisches System deutlich zu machen.<sup>95</sup> Das Problem ist dabei, wie ein solches System zu fassen ist, da schon in Italien im 16.Jahrhundert mehrere solcher Systeme nebeneinander existieren und diese sich schwer voneinander trennen lassen oder deutlich rekonstruierbar sind. Ein petrarkistisches System birgt die Gefahr, Vorannahmen zu treffen, welche außergewöhnliche petrarkistische Texte ausschließen und somit eine vorgetäuschte Geschlossenheit des Systems zur Folge haben. Oft werden für den Petrarkismus die Aufzählung bestimmter Stilmittel, sowie die Herausarbeitung der Liebeskonzeption, der Unerreichbarkeit der Dame als Grundbausteine genutzt. Es muss dabei bewusst sein, dass der Petrarkismus als System lediglich ein idealtypisches Modell darstellt. Beachtet werden muss außerdem bei einer Betrachtung des Petrarkismus als System, dass inner-

---

93 Föcking, M.: Petrarcas Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in „Canzoniere“ Nr. XXIII. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 50, 2000, S. 271–297, hier S. 291

94 Heitmann, K.: Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit, Köln u. a. 1958, S. 92ff

95 Grote, H.: Petrarca lesen, Stuttgart-Bad Cannstatt 2006, S. 58

halb dieses Systems einzelne Stilmittel jeweils an einen konkreten Inhalt geknüpft sein können, also beispielsweise die Antithetik an die antinomische Liebeskonzeption. Dies ist wiederum hilfreich bei der Herausarbeitung des Systems als solchem. Stilmittel können sich somit an ihrer Inhaltszuschreibung petrarkistisch einordnen lassen und gleichzeitig von parallel vorkommenden Systemen abgrenzen<sup>96</sup>.

Auch wenn deutlich geworden ist, dass der Petrarkismus schwer als einheitlicher Begriff zu fassen ist, so gibt es dennoch zahlreiche charakteristische Elemente petrarkistischer Lyrik. Grundlegende Übereinstimmung bei allen petrarkistischen Dichtungen besteht im antinomischen Liebeskonzept. Dabei wird ein Widerspruch aufgebaut zwischen der göttlichen Schönheit der Geliebten einerseits und ihrer Abweisung des Liebenden andererseits. Die Geliebte führt einen ständigen (Liebes-)Krieg gegen ihren Verehrer.<sup>97</sup>

Demgegenüber verharrt der Liebende in einem qualvollen Sklavendasein und versucht das Mitleid der Dame zu erwecken. Dabei kann er darauf hinweisen, dass ihre Schönheit vergänglich sei und nur durch seine Verse Unsterblichkeit erlangen könne. Vortragsort ist oft die idyllische, zuhörende Natur, wo dem Dichter Nymphen, Tiere und Bäume lauschen. Ergebnis der Zurückweisung können die Schmerzliebe (dolendi voluptas), der Selbstverlust oder auch Verderben und Tod des Liebenden sein. Das Sonett ist die vorherrschende Gedichtform des Petrarkismus. Bereits in Petrarcas *Canzoniere* sind 317 der 366 Gedichte Sonette.<sup>98</sup> Durch Martin Opitz wird im deutschen Petrarkismus der Alexandriner vorherrschendes Versmaß. Die Beschreibung der Dame erfolgt üblicherweise von oben nach unten, besonderes Augenmerk erhält dabei die Beschreibung von Kopf und Gesicht. Das Schönheitsideal ist geprägt von der tradierten Christusvorstellung (blond, schwarzäugig, engelhaft). Charakteristisch insbesondere für den deutschen Petrarkismus ist die Konzentration auf einen Körperteil der Geliebten.

---

<sup>96</sup> Grote, H.: Petrarca lesen, Stuttgart-Bad Cannstatt 2006, S. 89

<sup>97</sup> Geyer, P./Thorwarth, K. (Hrsg.): Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts, Göttingen 2009, S. 78

<sup>98</sup> Föcking, M.: Petrarcas Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in „Canzoniere“ Nr. XXIII. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 50, 2000, S. 271–297, hier S. 294

Es kann hier nur eine grobe Aufzählung der Stilmittel vorgenommen werden, die besonders prominent für den Petrarkismus sind. Die häufige Verwendung von Antithesen und Oxymora stellen eines der charakteristischsten Merkmale des Petrarkismus dar. Die Motive sind:<sup>99</sup>

- Abweisung des Verehrers: Die Dame ist kalt wie Eis; hartherzig.
- Spiegelmotivik: Die Dame schaut in den Spiegel und weist damit den Verehrer zurück.
- Fetisch-Motivik: Die Ehrerbietung von Objekten der Geliebten kann Ausweg oder Ersatz für den Liebenden sein, ihn vor dem Liebestod retten, was mitunter zu fetischisierenden Ansätzen führt.
- Antike Motive: Der Liebesgott Amor/Eros/Cupido verschießt Liebespfeile; die Geliebte wird mit der Schönheitsgöttin Venus verglichen.
- Namenssymbolik: Petrarca spielt in seinem Canzoniere mit der Verwendung des Namens seiner angebeteten Laura in verschiedenen Wortfiguren.
- Liebeskrankheit: Dieses Motiv wurde übernommen aus der ovidischen Tradition der Liebesklage, verbunden mit arabischer Lyrik, sowie dem provenzalischen Minnesang und nach Petrarca schließlich zu einem weiteren Kennzeichnen des Petrarkismus.

Die häufig vorkommenden Metaphern sind Liebeskriegtopos, Schiffahrtsmetapher und die Lichtmetaphorik: Hitze/Kälte, Flamme und Eis, Sterne. Der Körper der Geliebten wird gewöhnlich mit einem Katalog von Naturmetaphern beschrieben. Diese gehen auf die mittelalterliche Dichtung zurück.

Es ist naheliegend, dass Petrarca seine ersten Nachahmer in Italien findet.<sup>100</sup> Erste Zentren des Petrarkismus sind Florenz und Padua. Einen wirklichen Durchbruch hat der Petrarkismus aber erst im 15.Jahrhundert mit dem petrarchismo cortigiano, welcher durch eine besondere Betonung der Sinnlichkeit sowie der höfischen Situation gekennzeichnet ist. Die verwendeten Metaphern werden schon hier durch umfangreiche Naturmotive gekennzeichnet. Der Petrarkismus

---

99 Foscolo, U.: Essays über Petrarca, Tübingen 2006, S. 73ff

100 Grote, H.: Petrarca lesen, Stuttgart-Bad Cannstatt 2006, S. 92

geht schließlich in den Marinismo, eine italienische Form des Barock, über.

Die neapolitanischen Quattrocentisten Serafino, Cariteo und Teraldeo nehmen gegen Ende des 15. Jahrhunderts als erstes Petrarca auf. Der Petrarkismus wird besonders rhetorisch und in scherhafter Weise genutzt. Petrarcas Liebeskonzept wird lediglich als Rahmen übernommen, während die formalen und inhaltlichen Elemente in Anlehnung an die antike Liebesdichtung erweitert werden.<sup>101</sup>

Pietro Bembo kodifiziert in Ablehnung der Quattrocentisten zu Beginn des 16.Jh. Petrarca und ahmt ihn nach, was den Petrarkismus schließlich weit verbreitet.<sup>102</sup> Bembo veröffentlicht wichtige kommentierte Auflagen von Petrarcas Werken und verfasst theoretische und systematische Abhandlungen zum Thema (Regn). Er schafft eine ernste, platonische Liebeskonzeption. Der Bembismus stellt von den 1530er bis '70er Jahren den Höhepunkt des italienischen Petrarkismus dar. Um 1550 werden in Süditalien die Regeln Bembos mit dem erotischen Diskurs des ersten Petrarkismus verbunden. Neben Constanzo, Tansillo und Rote tritt schließlich Marino in Erscheinung, welcher seine besonders expliziten erotischen Bilder in petrarkistische Sprache kleidet.

Ab 1504 gehören Sizilien und Neapel zu Spanien, ein Übergreifen des italienischen Petrarkismus nach Spanien ist unter diesen Umständen naheliegend. Die erste Generation des spanischen Petrarkismus bildet nach einigen Vorläufern Juan Boscán Almogáver. Wichtigste Vertreter der zweiten Generation(1534-1580) sind Herrera sowie Fray Luis de León. Daran schließt die dritte Generation mit Lope de Vega, Góngora und Quevedo an. Sie lösen sich schließlich von der bembistischen Mode und nähern sich dem präbarocken Quattrocentismus an.

Der französische Petrarkismus hatte gute Voraussetzungen durch die Troubadour-Tradition und einen regen Künstler-Austausch mit Italien. Auch hier unterscheidet man drei Phasen: Lyoneser Dichterschule: um 1550, Vertreter: Maurice Scève, Louise Labé, Pernette du Guillet. Charakteristisch ist hier die Übernahme platonischer Züge.

---

<sup>101</sup> Geyer, P./Thorwarth, K. (Hrsg.): Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts, Göttingen 2009, S. 92

<sup>102</sup> Enenkel, K. A. E.: Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius, Berlin u. a. 2008, S. 87

In England griff Geoffrey Chaucer als erster englischer Dichter Petrarca auf, als er einige von dessen Versen in seinem Werk *Troilus and Criseyde* einbrachte. 120 Jahre später schufen schließlich Thomas Wyatt und Henry Frederick Howard, Earl of Surrey, die Grundlagen für den englischen Petrarkismus.<sup>103</sup> Wyatt übertrug einige von Petrarcas Sonetten, sowie auch italienische Gedichtformen. Während die Hochphase des Petrarkismus in Italien, Frankreich und Spanien parallel abläuft und ähnliche Merkmale aufweist, hinkt England etwas hinterher. Erst gegen Ende des 16.Jahrhundert, während der Regierungszeit Elizabeth I., beginnt hier eine größere Verbreitung. Hauptvertreter sind Thomas Watson (*Hecatopatia* 1582), Philip Sydney (*Astropel and Stella*, 1591), Edmund Spenser (*Amoretti*, 1591) und William Shakespeare (*Sonnets*, 1598).

Dieser kurze Blick über den deutschen Horizont hinaus zeigt vor allem eins: bevor der Petrarkismus in Deutschland größere Berühmtheit erlangt, ebbt er in anderen Teilen Westeuropas bereits wieder ab.<sup>104</sup>

Liebeslyrik wurde in Deutschland freilich nicht erst durch den Petrarkismus erfunden. Bei den Troubadours, bzw. in der Minnelyrik sind hinsichtlich Thema und Motivik (Unerreichbarkeitstopos usw.) Vorläufer zu erkennen.<sup>105</sup> Bereits vor 1430 erscheint die erste Übersetzung von Petrarcas *De remediis utriusque fortunae* (Von den Heilmitteln gegen Glück und Unglück) in Deutschland, sie bleibt jedoch ohne umfangreiche Rezeption. Über 100 Jahre später gelangen über die neulateinische Dichtung (z.B. Julius Caesar Scaliger) petrarkistische Motive zuerst ins Deutsche. Melissus vermittelt in den 1570ern durch seine Beziehungen mit den Humanisten in Frankreich und Italien den Petrarkismus in deutschen Landen. Auch Weckherlin war durch seine Reisen nach Frankreich und Italien vom Petrarkismus beeinflusst und verarbeitete ihn zum Beispiel in seinem *Buhlereyen* Zyklus.

---

<sup>103</sup> Foscolo, U.: Essays über Petrarca, Tübingen 2006, S. 79

<sup>104</sup> Enenkel, K. A.E./Papy, J. (Hrsg.): *Petrarch and His Readers in the Renaissance*, Leiden u. a. 2006, S. 109

<sup>105</sup> Aurnhammer, A. (Hrsg.): *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen 2006, S. 33

Auch wenn Martin Opitz (1597-1639) nicht der erste deutsche Petrarkist ist, so kann man dennoch sagen, dass er den Petrarkismus in Deutschland zum Durchbruch bringt. Im Buch von der deutschen Poeterey heißt es „Petrarquiser, das ist/wie Petrarcha buhlerische reden brauchen“. Er zitiert dabei den französischen Petrarkisten Ronsard.<sup>106</sup> Opitz übersetzt lediglich zwei Sonette Petrarcas. Um die Ebenbürtigkeit der deutschen Sprache zu verdeutlichen, entfernt sich Opitz von der Vorlage und vermengt den Petrarkismus mit neulateinischer Motivik und bürgerlich-moralischen Auffassungen. Zudem wendet Opitz seine Versreform auf die petrarkistischen Gedichte an und macht so aus ihnen moderne Sonette. Dabei muss beachtet werden, dass Opitz zwar Petrarca als muttersprachlichen Dichter schätzte und lobte, die Motivik des Petrarkismus jedoch von Petrarcas Nachfolgern in Italien, den Niederländern und den Neulateinern ableitete.<sup>107</sup>

Offenbar waren Opitz Ernst Schwabe von der Heydes Petrarca-übersetzungen geläufig, da er diesen bereits 1617 in seinem „Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae“ zitiert. Doch nicht nur von der Heide, auch die niederländische Dichtung vor allem Heinsius' beeinflusst ihn.<sup>108</sup> Opitz' Petrarcaübersetzung ruft in der Folge eine umfangreiche Nachahmung, aber auch Parodien hervor, als erstes wird er nachgeahmt von Tscherning und Titz.

Martin Opitz hat einen großen Einfluss auf die deutsche Lyrikproduktion, so auch auf Paul Fleming (1609-1640).<sup>109</sup> Zunächst beschränkt sich Fleming auf eine strikte Nachahmung der Vorgaben Opitz', später löst er sich jedoch davon und findet seinen eigenen, einfachen, liedhaften Stil. Neben Opitz waren aber auch Heinsius, Guarini, Grotius und Scaliger Vorbilder Flemings. Er kombiniert verschiedene Formen und bildet aus diesen seine eigene Ausdrucksweise. Charakteristisch für Flemings petrarkistische Lyrik sind seine Übertreibungen und Renaturalisierungen von Metaphern. Fleming mischt pe-

<sup>106</sup> Grote, H.: Petrarca lesen, Stuttgart-Bad Cannstatt 2006, S. 96

<sup>107</sup> Aurnhammer, A. (Hrsg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, Tübingen 2006, S. 36

<sup>108</sup> Enenkel, K. A.E./Papy, J. (Hrsg.): Petrarch and His Readers in the Renaissance, Leiden u. a. 2006, S. 114

<sup>109</sup> Aurnhammer, A. (Hrsg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, Tübingen 2006, S. 59

trarkistische und antipetrarkistische Züge, teilweise sogar innerhalb eines Gedichtes. Das mythische Liebeskonzept wird dabei oft aufgebrochen durch die Darstellung der erfüllten Liebe, die Dame bleibt für die Akteure in Flemings Lyrik nicht unerreichbar. Anstelle von Qual tritt der Liebesgenuss, eine feste Bindung. Der Selbstverlust wird durch gegenseitige Treue aufgehoben. Sogar das Herz, welches gewöhnlich im Petrarkismus mit Unbeständigkeit verbunden wird, erhält bei Fleming eine gegenteilige Bedeutungszuschreibung. Charakteristisch für Fleming ist der Einfluss des frühneuzeitlichen Stoizismus. Dies erscheint insofern paradox, da der Stoizismus mit seiner Abkehr von affektgesteuerten, unsteten Menschenbild dem Petrarkismus entgegenstand. Gleichzeitig ist eine Zuwendung zum Stoizismus schon für Petrarca selbst nachweisbar (z.B. in den „*De remediis utriusque fortunae*“); oft tritt der affektiven Betroffenheit die Vernunft gegenüber. Fleming lässt sich damit in einer Traditionsserie mit den französischen Petrarkisten du Bellay und Ronsard einordnen. Durch die Schlichtheit seines Ausdrucks bewegt sich Flemings Stil allerdings näher an Petrarca als zum Beispiel die galante Lyrik. Später schließt sich Fleming allerdings der volkstümlichen Tradition an und löst sich so vom Petrarkismus.<sup>110</sup>

Ein weiterer Vertreter war Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616-1679).<sup>111</sup> Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus Dichtung, überliefert in der Anthologie Benjamin Neukirchs „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte“ aus dem Jahre 1695, gilt als Grundstein für deutsche galante Lyrik. Die galante Lyrik fand ihren Ursprung in Frankreich zwischen 1650 und 1670, Hoffmannswaldaus Lyrik setzte dieser eine deutsche Variante entgegen, welche aber durch die Neukirchsammlung erst im 18. Jahrhundert in großem Rahmen von den Literaten aufgegriffen wurde. Im Gegensatz zur höfisch geprägten französischen Galanterie tritt die deutsche schäferlich und säkular auf.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Grote, H.: Petrarca lesen, Stuttgart-Bad Cannstatt 2006, S. 101

<sup>111</sup> Enenkel, K. A.E./Papy, J. (Hrsg.): Petrarch and His Readers in the Renaissance, Leiden u. a. 2006, S. 121

<sup>112</sup> Aurnhammer, A. (Hrsg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, Tübingen 2006, S. 78ff

Hoffmannswaldau kam während seiner schulischen Ausbildung in Breslau und Danzig in Kontakt mit Martin Opitz' sprachlichen Reformbestrebungen. Seine Freundschaft zu Andreas Gryphius wirkte sich ebenfalls auf seinen Stil aus. Während einer Bildungsreise lernte er nicht nur die preziös-galante Dichtung Frankreichs, sondern auch die spielerisch kunstvolle Schreibart des Italieners und Petrarkisten Marino kennen. Hoffmannswaldaus Lyrik ist geprägt von einem affekt-freundlichen, neuplatonischen Charakter, greift also antike Formen wieder auf. Stilistisch orientiert er sich an Giambattista Marino, einem Petrarkisten des 15.Jahrhunderts aus Neapel.

Hoffmannswaldau gilt als Gründer der „Zweiten Schlesischen Schule“, welche in sprachlichem und stilistischem Kontrast zur „Ersten Schlesischen Schule“ um Martin Opitz stand.<sup>113</sup> Den galanten Petrarkismus zeichnet seine sexuelle Anstößigkeit und Explizitheit aus. Sexualität wird als naturgegeben begriffen, womit man sich gegen die zölibatäre Überzeugung des Katholizismus wandte. Dieser wird denn auch wiederholt satirisch vorgeführt. Interessanterweise treten Bezüge auf die Ehe trotz explizit benannter Sexualität sehr in den Hintergrund. Die Rolle der Frau erfährt in der galanten Lyrik eine Veränderung. Während sie bislang noch als unerreichbar und nahezu göttlich beschrieben wurde, wird sie nun stärker in die Handlung einbezogen. Die idealisierte Frauenliebe wird aufgebrochen und damit auch die klassischen petrarkistischen Geschlechterkonstellationen.

Das Grundkonzept ist die Werbung eines Liebenden um die Gunst seiner Geliebten. Er soll ihr Herz erweichen, aber gleichzeitig den Tag genießen. Die typische barocke Metaphorik spart auch Hoffmannswaldau nicht aus, die Verarbeitung des Dreißigjährigen Krieges und eigener Erlebnisse lässt er jedoch im Gegensatz zu Barockdichtern wie Gryphius außen vor. Memento Mori, Carpe Diem, Vanitas und die Behandlung der „Welt“ treten deutlich in den Gedichten hervor.<sup>114</sup> Hoffmannswaldaus Lyrik sticht besonders durch ihre ausgeklügelten Wortspiele, umfangreichen Wortschatz, eine insgesamt ausladende bis paradoxe Metaphorik und besonders pompöse und durch Epitheta ausgeschmückte Sprache hervor. Die Schönheit der Frau soll genutzt wer-

<sup>113</sup> Ebd., S. 81

<sup>114</sup> Enenkel, K. A.E./Papy, J. (Hrsg.): Petrarch and His Readers in the Renaissance, Leiden u. a. 2006, S. 125

den, sie soll sich nicht zieren, da jeder Tag der letzte sein könnte. Auch wird die religiös christliche Seefahrtmetaphorik gern genutzt, um erotische Inhalte zu verschleiern.<sup>115</sup>

Stark von Petrarca beeinflusst war der etwas jüngere Giovanni Boccaccio.<sup>116</sup> Auch er entdeckte Handschriften bedeutender antiker Werke. Seine humanistische Grundhaltung zeigte sich insbesondere in seiner Verteidigung der Dichtkunst. Der Dichtung gebührt nach seiner Überzeugung nicht nur unter literarischem Gesichtspunkt höchster Rang, sondern auch eine Vorzugsstellung unter den Wissenschaften, da sie bei der Erlangung von Weisheit und Tugend eine maßgebliche Rolle spielt. In ihr vereinen sich (im Idealfall) Sprachkunst und Philosophie und erreichen ihre Vollendung.

---

<sup>115</sup> Aurnhammer, A. (Hrsg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, Tübingen 2006, S. 82

<sup>116</sup> Geyer, P./Thorwarth, K. (Hrsg.): Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts, Göttingen 2009, S. 95

## 4 Dante Alighieri

Unter den Gelehrten und Dichtern aller Zeiten gibt es nur wenige, die sowohl für die Wissenschaft als auch Kunst Werke von herausragender Bedeutung verfasst haben. Zu ihnen zählt der Florentiner Dante Alighieri. Seine Göttliche Komödie ist das unübertroffene Zeugnis der Menschheitsgeschichte für die mögliche Verbindung von (phantasie-verpflichteter) Kunst und (per definitionem ganz faktenorientierter, nicht willkürlicher) Wissenschaft. Im theologischen Lehrgebäude der mittelalterlichen Scholastik finden wissenschaftliche Forschung und kirchliche Ansprüche, Vernunft und Offenbarung zu einem harmonischen Ganzen zusammen und lassen ein klar gegliedertes weltanschauliches System entstehen. Es dichterisch zu veranschaulichen, es im gefälligen Kleid einprägsamer Fiktion einer breiten Leserschaft nahezubringen, ist die Aufgabe, die der Dichter der Divina Commedia sich stellt.<sup>117</sup>

Die erkenntnistheoretischen Grundlagen basieren auf der Fähigkeit der Sinne, des Verstandes und der Vernunft, zu wahren Erkenntnissen zu gelangen. So spielt die evidente Beteiligung der Sinne, vor allem des Gesichtssinnes, bei der Jenseitserfahrung des Wanderers Dante eine zentrale Rolle, wobei der Zusammenhang zwischen der äußeren Erscheinung in der jenseitigen Visionswelt und der inneren Erfahrung des Wanderers insbesondere durch die Sinneswahrnehmungen Sehen (visus), Hören (auditus), Riechen (olfactus) und Fühlen (tactus) angedeutet wird. Unter diesen Sinnen nimmt das Sehen eine klare dominante Stellung ein, das ein Akt der Offenbarung für den Jenseitswanderer darstellt.<sup>118</sup> So führt der Weg des Erkenntnisprozesses dem Menschen von der Betrachtung der Körperlichen bzw. Irdischen zur

---

<sup>117</sup> Jeremias, R.: Vernunft und Charisma. Die Begründung der Politischen Theorie bei Dante und Machiavelli – im Blick Max Webers. Hartung-Gorre, Konstanz 2005, S. 53

<sup>118</sup> Wehle, W.: Rückkehr nach Eden. Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der „Commedia“. In: Deutsches Dante-Jahrbuch. Bd. 78 (2003), S. 13–66, hier S. 25

Schau des Geistigen bzw. Göttlichen, indem neben den „äußeren“ Sinnen auch die „inneren“ Sinne, die das Wahrnehmungsmaterial dem höheren Erkenntnisvermögen des Menschen zuführen, genutzt werden. Nichts anderes als diesem Erkenntnisprozeß will der Dichter der Göttlichen Komödie am Beispiel seines Jenseitswanderers veranschaulichen, besonders eindringlich durch dessen sich wandelnde Beziehung zu Beatrice - von der ersten Begegnung mit dem jungen Mädchen in Florenz (...), bis hin zu ihrer Wiederbegegnung nach Durchquerung des Purgatorio, wo die Begegnung mit ihrer Lichtgestalt allegorisch für die Begegnung mit dem lumen divinum steht.“<sup>119</sup> Der Weg dahin und zu ihr nimmt seinen Anfang notwendig auf der Erde, bei der ersten sinnlichen Wahrnehmung.

Wie kein anderer Dichter vor ihm stellt er die eigene Person als Liebender und Leidender, als Irrender und Lernender in den Mittelpunkt seiner Werke. Er spricht sich dabei nicht einfach selbst bekennshaft aus und macht sich nicht schlicht zum Chronisten seiner persönlichen Entwicklung, sondern stilisiert das Ich seiner Werke – deren lyrisches, erzählendes oder lehrhaftes Ich und die Erfahrung, die es zur Sprache bringt – nach Maßgabe genauer Wirkungsabsichten im Rahmen einer von Werk zu Werk fortentwickelten „Autofiktion“.<sup>120</sup>

Auf welche Weise und an welchen Ausbildungsstätten Dante seine ungewöhnliche Bildung und Gelehrsamkeit erwarb, ist nicht sicher bekannt.<sup>121</sup> Aus seinen Gedichten und der *Vita nova* ergibt sich, dass er früh in literarischem Verkehr mit ihrerseits hochkultivierten volkssprachlichen Dichtern wie Guido Cavalcanti und Cino da Pistoia stand. Im *Inferno* präsentiert er Brunetto Latini als eine Art Lehrer, was in der späteren Forschung zu manchen Ausschmückungen geführt hat, aber zumindest insofern einen tatsächlichen Hintergrund haben mag, als Dante von den Werken Brunetto Latinis und von dessen allgemeinem

---

<sup>119</sup> Leonhard, K.: Dante. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Monographien, Bd. 167, Reinbek 1998, S. 17

<sup>120</sup> Stierle, K.: Dante Alighieri: Dichter im Exil, Dichter der Welt, München 2014, Wehle, W.: Dichtung über Dichtung. Dantes 'Vita Nuova': Die Aufhebung des Minnesangs im Epos, München 1986, S. 89

<sup>121</sup> Cheneval, F.: Die Rezeption der 'Monarchia' Dantes bis zur Editio princeps im Jahre 1559 - Metamorphosen eines philosophischen Werkes. München 1995, S. 16

Bemühen um eine Popularisierung lateinischer Gelehrsamkeit in den Volkssprachen wichtige Anregungen empfing.

Im *Convivio* erwähnt Dante, dass er zeitweise „die Schulen der Mönche und die Disputationen der Philosophen“ besucht habe.<sup>122</sup> Geimeint sein dürfte ein Studium generale an den Lehrstätten der Dominikaner und Franziskaner in Florenz, wo zu seiner Zeit bedeutende Lehrer wie Remigius Girolami und Petrus Johannis Olivi wirkten.<sup>123</sup> Seine Kommentatoren haben überdies Studienaufenthalte an den Universitäten von Bologna und (seit Boccaccio) Paris angenommen, was als möglich anzusehen, aber nicht durch historisch belastbare Anhaltspunkte abgesichert ist. Dass Dante eine Universität besucht hat, ist jedenfalls aufgrund des Stils und der Machart seiner lateinischen Werke und auch des *Convivio* sehr wahrscheinlich, auch wenn man ihm besondere autodidaktische Fähigkeiten zutrauen kann.

Dantes Leben war durch die seinerzeit aktuellen politischen Auseinandersetzungen gekennzeichnet. Er beteiligte sich am Kampf der guelfischen Bürgerwehr an der Schlacht von Campaldino (1289–1290), bei der die Florentiner Guelfen den in den beiden vorausgegangenen Jahren in Arezzo und in Pisa an die Macht gekommenen Ghibellinen eine schwere Niederlage zufügten. Seine eigentliche aktive Beteiligung an den politischen Konflikten seiner Vaterstadt ist jedoch erst einige Jahre später dokumentiert. 1295 schreibt Dante sich in der Zunft der Apotheker und Ärzte ein und schafft dadurch eine formale Voraussetzung dafür, ein politisches Amt übernehmen zu können.<sup>124</sup>

Vom 1. November 1295 bis zum 30. April 1296 ist er Mitglied im Rat des Capitano del Popolo (in etwa „Stadthauptmann“), von Mai bis September 1296 ist er Mitglied im Rat der Hundert, 1297 Mitglied in einem weiteren, diesmal nicht genau bestimmten Rat. Im Mai 1300 ist er in diplomatischer Mission in San Gimignano, und vom 15. Juni bis 15. August 1300 amtiert er als eines von sechs Mitgliedern des

<sup>122</sup> Jeremias, R.: Vernunft und Charisma. Die Begründung der Politischen Theorie bei Dante und Machiavelli – im Blick Max Webers. Hartung-Gorre, Konstanz 2005, S. 27

<sup>123</sup> Wittschier, H.-W.: Dantes „Convivio“. Einführung und Handbuch. Erschriebene Immanenz, Frankfurt a. M. 2009, S. 34

<sup>124</sup> Leonhard, K.: Dante. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlts Monographien, Bd. 167, Reinbek 1998, S. 27

Priorats, des höchsten Gremiums der Stadt. Vom 1. April bis 30. September 1301 ist er wieder Mitglied im Rat der Hundert, und im Oktober/November 1301 befindet er sich vermutlich als Mitglied einer Gesandtschaft zu Verhandlungen mit Papst Bonifatius VIII. in Rom.<sup>125</sup>

Italien war in dieser Zeit zerrissen von den gewalttäglichen politischen Kämpfen zwischen Ghibellinen und Guelfen, von denen die Ersteren, sehr vereinfacht gesagt, die Ansprüche des Kaisers und die Letzteren die des Papstes vertraten und sich auch noch einmal in eine „Weiße“ (in Florenz angeführt von den Cerchi, sie setzten sich für eine Autonomie der Stadt gegenüber dem Papst ein) und eine „Schwarze“ (in Florenz angeführt von den Donati) Fraktion unterteilt. Während der Zeit von Dantes politischen Ämtern hatten die Ereignisse in Florenz eine turbulente Entwicklung genommen, und es war in der ohnehin aus heutiger Sicht kaum noch überschaubaren Gemengelage zwischen den Parteiungen zu neuen Verschiebungen und Spaltungen gekommen.

Aus Anlass eines Besuches des päpstlichen Legaten Matteo d'Acquasparta kam es im Sommer 1300 zu Unruhen, und Dante und seine Mitregenten im Priorat verbannten daraufhin, entgegen dem ausdrücklichen Willen des Legaten, nicht nur Vertreter der Weißen, darunter Dantes Freund Guido Cavalcanti, sondern auch Vertreter der Schwarzen, darunter deren Anführer Corso Donati. Florenz wurde daraufhin mit dem Kirchenbann belegt, und der Papst rief Karl von Valois als „Friedensstifter“ nach Italien, um mithilfe der Schwarzen die päpstliche Hoheit über Florenz herzustellen und die Toskana ein für alle Mal dem Kirchenstaat einzuverleiben. Am 1. November 1301 zog Karl in Florenz ein, und die mit ihm eindringenden Schwarzen nahmen Rache an ihren Gegnern in der Stadt, wobei auch Dantes Haus zerstört worden sein soll.

Am 27. Januar 1302 wurde Dante in Abwesenheit zu einer Geldstrafe und zum Ausschluss von allen öffentlichen Ämtern verurteilt.<sup>126</sup> Da er sich von Florenz fernhielt und die Strafe nicht bezahlte, unterlag sein in der Stadt verbliebener Besitz der Konfiskation. Im März 1302 wurde er dann gemeinsam mit 14 anderen Weißen für den Fall seiner

---

<sup>125</sup> Prill, U.: *Dante. Sammlung Metzler*, Bd. 318, Stuttgart 1999, S. 22

<sup>126</sup> Leonhard, K.: *Dante. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rowohlt's Monographien, Bd. 167, Reinbek 1998, S. 39

Rückkehr in die Stadt oder für den Fall seiner anderweitigen Verhaftung zum Tod durch Verbrennung verurteilt. Seine Gattin folgte ihm nicht ins Exil, während die Söhne mit dem 13. Lebensjahr Florenz verlassen mussten. 1315 lehnte Dante ein Angebot zur Rückkehr nach Florenz ab, da es mit einer Geldstrafe und einer öffentlichen Buße belegt war. Daraufhin wurde das Todesurteil von 1302 erneuert.<sup>127</sup>

Für die Jahre des Exils fehlen externe Dokumente nahezu vollständig, andererseits ist Dantes Werk so überreich an Anspielungen auf Orte, Personen und zeitgenössische Vorgänge, dass sich der biografisch orientierten Forschung ein unerschöpfliches Feld für mehr oder minder plausible Vermutungen über den weiteren Lebensweg Dantes aufgetan hat, abgesehen davon, dass kaum eine Stadt oder Kleinstadt Italiens auf die Ehre verzichten möchte, von Dante womöglich einmal besucht worden zu sein. Wahrscheinlich ist, dass er sich ab 1302 überwiegend in Ober- und Mittelitalien aufhielt und zeitweise in Verona bei Bartolomeo della Scala (1303/1304), in Treviso bei Gerardo da Camina (1304–1306) und in der Lunigiana (einem Gebiet in Massa-Carrara im Norden der Toskana) bei den Grafen Malaspina (1306 u. ö.) Aufnahme und Unterstützung fand.

Der im Januar 1309 in Aachen zum römisch-deutschen König gekrönte und von Dante als Retter Italiens und des Weltkaisertums enthusiastisch begrüßte Luxemburger Heinrich VII. begab sich im Oktober 1310 nach Italien. In mehreren oberitalienischen Städten versuchte er, die verfeindeten Parteien zu befrieden und die Rechte des römisch-deutschen Reiches wiederherzustellen. Dante selbst war dem zukünftigen Kaiser vielleicht auch persönlich begegnet, zumindest richtete er seinen 7. Brief an ihn. Heinrich wurde am 29. Juni 1312 in Rom zum Kaiser gekrönt, doch war der Konflikt zwischen ihm und dem Papsttum sowie dem König von Neapel, Robert von Anjou, bereits entbrannt. Heinrichs Ressourcen waren begrenzt, und eine Belagerung von Florenz scheiterte im Herbst desselben Jahres.<sup>128</sup>

Nach dem Tod Heinrichs (am 24. August 1313), den er in seiner *Göttlichen Komödie* zum *alto Arrigo* stilisierte, zerschlugen sich die po-

---

<sup>127</sup> Cheneval, F.: Die Rezeption der 'Monarchia' Dantes bis zur *Editio princeps* im Jahre 1559 - Metamorphosen eines philosophischen Werkes. München 1995, S. 24

<sup>128</sup> John, R.L.: Dante, Wien 1946, S. 28

litischen Hoffnungen Dantes. Ein als schmählich empfundenes Angebot seiner Vaterstadt, bei Zahlung einer Geldbuße und Leistung einer öffentlichen Abbitte nach Florenz zurückkehren zu dürfen, lehnte Dante ab, woraufhin seine Verurteilung noch einmal erneuert wurde (15. Oktober 1315). In der Folgezeit scheint er sich zeitweise wieder in Verona am Hof der Scala und ab 1318 in Ravenna bei Guido Novello da Polenta aufgehalten zu haben. Während einer Mission im Auftrag Guidos in Venedig erkrankte er und starb nach seiner Rückkehr in der Nacht vom 13. auf den 14. September 1321 in Ravenna; dort liegt er bis heute begraben. Die Stadt Florenz versuchte im Laufe der Jahrhunderte mehrmals, Dante in der Stadt beizusetzen, was zu heftigem Streit zwischen Ravenna und Florenz führte. Florenz errichtete in der Basilika Santa Croce ein monumentales Kenotaph in Form eines Grabes, das aber nach wie vor leer ist.

Dantes Werk schöpft souverän aus der Theologie, der Philosophie und den übrigen Wissenschaften (*Artes liberales*) seiner Zeit.<sup>129</sup> Es bezieht sich kunstvoll auf Vorbilder in der italienischen, provenzalischen, altfranzösischen und lateinischen Dichtung. Dante verbindet dabei Gelehrsamkeit und literarische Bildung mit einem hohen Maß an Eigenständigkeit in der gedanklichen Aneignung und im sprachlichen und poetischen Ausdruck.

Er verbindet dieses Vorgehen mit dem hohen ethischen Anspruch, dem Leser, der politischen Gesellschaft und selbst der Kirche seiner Zeit einen Spiegel zur Selbsterkenntnis und ein Leitbild auf dem Weg zur Besserung zu bieten. Für ihn liegt das Ziel dieses Wegs im Persönlichen (ebenso wie im Politischen und Kirchenpolitischen) in der Übereinstimmung mit der göttlichen Weltordnung, wie sie nach seiner Überzeugung in der Bibel und ihrer inspirierten Auslegung durch die frühen Kirchenlehrer offenbart und zum Teil auch schon in den Werken der antiken Dichter (Vergil) und Philosophen (Aristoteles) vorgezeichnet ist.

Als *Rime* („Reime“) werden die seit etwa 1283 entstandenen lyrischen Gedichte Dantes bezeichnet. Es handelt sich um rund 90 Gedichte zu verschiedenen Themen, in der Mehrzahl Gedichte zur Lie-

---

<sup>129</sup> Wehle, W.: Rückkehr nach Eden. Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der „Commedia“. In: Deutsches Dante-Jahrbuch. Bd. 78 (2003), S. 13–66, hier S. 43

besthematik, hinzukommen 30 weitere (*Rime dubbie*), bei denen Dantes Autorschaft zweifelhaft ist. Dante hat einzelne Gedichte oder Gruppen in die *Vita nova* und das *Convivio* übernommen und dort erläutert, aber ansonsten, soweit bekannt, selbst keine größere Sammlung seiner Gedichte zusammengestellt. Als Gattungen begegnen hauptsächlich Sonett und Kanzone, außerdem Ballade und Sestine.<sup>130</sup>

Dantes frühe Lyrik knüpft an die okzitanische Trobadordichtung und deren italienische Nachahmer in der Scuola Siciliana an und ist unter den Zeitgenossen vor allem Guittone d'Arezzo verpflichtet. Gemeinsam mit jüngeren Dichterkollegen wie Guido Cavalcanti, Dino Frescobaldi und Cino da Pistoia entwickelt Dante eine Stilrichtung, die mit einem von ihm selbst geprägten Begriff als Dolce Stil Novo bezeichnet wird und in der die Liebesthematik – die göttliche Macht Amors und der Dame, die den Liebenden zum Göttlichen hinführt – philosophisch überhöht und mit gesuchten Mitteln sprachlicher und rhetorischer Verrätselung für eine kleine Elite von kundigen Gleichgesinnten vorgetragen wird.<sup>131</sup> Inhaltlich eine Sonderstellung haben, aufgrund ihrer Abweichung vom Ideal der „hohen Minne“, die derb obszöne *Tenzone mit Forese Donati* (*Rime* 73–78) und die sogenannten *Rime petrose* (*Rime* 100–103), Letzteres eine Gruppe von vier Gedichten, die das unerfüllte Verlangen nach einer wegen ihrer Unerreichlichkeit als „steinern“ apostrophierten *donna Petra* besingen und sich zu einer Phantasie gewaltssamer sexueller Befriedigung steigern.<sup>132</sup>

Das im Text selbst durch eine eingebettete lateinische Phrase als *vita nova* betitelte (*Incipit vita nova*: „Es beginnt das neue Leben“), in der Forschung meist italienisch als *Vita nuova* zitierte Werk entstand zwischen 1292 und 1295 und gibt sich als autobiografische, aus dem „Buch der Erinnerung“ gleichsam abgeschriebene Erzählung von den inneren Wandlungen, die der Erzähler in der Folge seiner ersten kindlichen Begegnung mit der von ihm seither über den Tod hinaus ver-

---

<sup>130</sup> Wittschier, H.-W.: Dantes „Convivio“. Einführung und Handbuch. Erschriebene Immanenz, Frankfurt a. M. 2009, S. 26

<sup>131</sup> Jeremias, R.: Vernunft und Charisma. Die Begründung der Politischen Theorie bei Dante und Machiavelli – im Blick Max Webers. Hartung-Gorre, Konstanz 2005, S. 76

<sup>132</sup> Prill, U.: Dante. Sammlung Metzler, Bd. 318, Stuttgart 1999, S. 75

ehrten Beatrice durchlebt hat.<sup>133</sup> Die Stilisierung der eigenen Passion mit Traumgesichten, Ohnmachten und Bekehrungserlebnissen, besonders aber die Verklärung Beatrices zu einer Erlösergestalt mit christusähnlichen Attributen wendet dabei Stilmuster der geistlichen und hagiografischen Tradition in höchst ungewöhnlicher Weise auf die eigene Biografie an. Gewidmet ist das Werk dem *primo amico* Guido Cavalcanti, als Publikum sind in erster Linie die „Getreuen Amors“ (*fedeli d'Amore*) im Sinne des *dolce stil novo* intendiert, darunter ausdrücklich auch die Frauen, sofern sie mit dem nötigen (Seelen-)Adel und Verständnis für die Liebe (*intendimento d'Amore*) ausgestattet sind und nicht „nur einfach bloß Frauen sind“.<sup>134</sup>

Formal handelt es sich um ein Prosimetrum, d.h. eine im Wechsel von Prosa und Verstexten arrangierte Komposition, die ein formales Vorbild besonders in der *Consolatio philosophiae* von Boëthius besitzt, aber auch von den Liederhandschriften der okzitanischen Troubadors angeregt wurde, in denen die Lieder der Troubadors nachträglich mit anekdotisch ausgeschmückten Erzählungen (*razos*) von deren Lebensumständen und Liebesgeschichten erläutert wurden. Die *Vita nova* nimmt 31 lyrische Gedichte Dantes auf (25 Sonette oder Doppelsonette, 5 Kanzonen oder Kanzonestanzen, eine Ballade) und versieht sie in den Prosateilen mit *divisioni* (erklärenden Gliederungen der inhaltlichen Aussage) und *ragioni* (narrativen Erzählungen der Entstehungsbedingungen). Die heute übliche Einteilung des gesamten Werks in 42 oder 43 Kapitel ist nicht authentisch, d.h. nicht durch die Handschriften verbürgt, sondern geht auf den Erstdruck von 1576 und die Ausgabe von Alessandro Torri (1842) zurück.<sup>135</sup>

*De Monarchia libri tres* (Drei Bücher über die Monarchie), Dantes philosophisches Hauptwerk, in 21 Handschriften (eine davon seit 1950 nicht mehr auffindbar) und einem frühen Druck von 1559 erhalten, ist eine politische Abhandlung, die die göttliche Bestimmung des römi-

---

<sup>133</sup> Wittschier, H.-W.: Dantes „Convivio“. Einführung und Handbuch. Erschriebene Immanenz, Frankfurt a. M. 2009, S. 73

<sup>134</sup> Leonhard, K.: Dante. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt's Monographien, Bd. 167, Reinbek 1998, S. 62

<sup>135</sup> Stierle, K.: Dante Alighieri: Dichter im Exil, Dichter der Welt, München 2014, Wehle, W.: Dichtung über Dichtung. Dantes 'Vita Nuova': Die Aufhebung des Minnesangs im Epos, München 1986, S. 48

schen Kaisertums zur Weltherrschaft und dessen Unabhängigkeit in weltlichen Dingen von der auf Geistliches zu beschränkenden Herrschaft des Papstes beweisen will.<sup>136</sup> Die Datierung des Werks ist umstritten: Die Entstehung wird teils mit dem Konflikt zwischen Heinrich VII. und Clemens V. in Verbindung gebracht und dann 1308/09 (Bruno Nardi) oder 1310/12 (Gustavo Vinay) angesetzt, oder man geht, unter anderem weil das erste Buch sich bereits auf das *Paradiso* bezieht, von einem späteren Datum wie 1317 aus und ordnet es dann der beginnenden Auseinandersetzung zwischen Johannes XXII. und Ludwig dem Bayern zu.<sup>137</sup>

Als *Eclogae* bezeichnet man eine Korrespondenz in vier lateinischen hexametrischen Gedichten, die 1319/20 zwischen Giovanni del Virgilio und Dante ausgetauscht wurden über die Frage, ob Dante, wie Giovanni del Virgilio ihm vorwirft, sein Talent in volkssprachlichen Gedichten an das gemeine Volk Italiens lediglich verschwende, anstatt sich mit lateinischen Gedichten Ruhm bei den Gelehrten aller Länder und Zeiten zu erwerben. Die beiden Antwortgedichte Dantes sind als Rollengedichte in Dialogform im bukolischen Stil der Eklogen Vergils verfasst und demonstrieren trotz ihrer inhaltlich ablehnenden Haltung Dantes Könnerschaft durch eine Kunstübung, die auf die erst im Entstehen begriffene humanistische Dichtung der folgenden beiden Jahrhunderte vorausweist. Der Gedichtwechsel ist deshalb zuweilen verdächtigt worden, eine spätere Fälschung Giovanni Boccaccios zu sein, mit der dieser eine Art humanistische Ehrenrettung Dantes bezweckt habe.

Die *Quaestio de situ et forma aquae et terrae* (Untersuchung über Lage und Form des Wassers und der Erde) ist ein Vortrag, den Dante am 20. Januar 1320 in der Kapelle der Heiligen Helena in Verona über ein zuvor in Mantua aufgekommenes Streithema hielt. In dieser Untersuchung, die sich als naturwissenschaftlich ausgerichtetes (*non est extra materiam naturalem*) Werk der Philosophie versteht, geht es um

---

<sup>136</sup> Wittschier, H.-W.: Dantes „Divina Commedia“. Einführung und Handbuch. Erzählte Transzendenz, Frankfurt a. M. 2004, S. 92

<sup>137</sup> Jeremias, R.: Vernunft und Charisma. Die Begründung der Politischen Theorie bei Dante und Machiavelli – im Blick Max Webers. Hartung-Gorre, Konstanz 2005, S. 55

die Frage, warum die Erde als niederstes der vier Elemente nicht vollständig von Wasser bedeckt ist.

Dantes bekanntestes Werk ist die um 1307 bis 1320 verfasste Göttliche Komödie.<sup>138</sup> Ursprünglich schlicht *Commedia* betitelt, was auf den glücklichen Ausgang der Erzählung, die italienische Sprache und den wechselhaften Stil des Werkes Bezug nahm, wurde der Titel nach Dantes Tod durch dessen Bewunderer Giovanni Boccaccio zu *Divina Commedia* erweitert, wobei das Beiwort „göttlich“ lediglich das Werk belobigen soll und nicht mit dem Inhalt zusammenhängt.<sup>139</sup>

Das Werk schildert seine Reise durch die Hölle (*Inferno*), zum Läuterungsberg (Purgatorio), bis hin ins Paradies (*Paradiso*).<sup>140</sup> Die Hölle und das Paradies sind jeweils in Schichten (in jeweils neun konzentrischen Kreisen) unterteilt. Je näher man den engeren Kreisen kommt, umso sündiger bzw. heiliger sind die gestorbenen Seelen. Die göttliche Komödie wird heute auch als dichterisches Hauptsymbol der Scholastik gesehen. Dante war dadurch so berühmt geworden, dass in einer der Hauptkirchen von Florenz im 15. Jahrhundert ein Fresko zu seinen Ehren geschaffen wurde.<sup>141</sup>

Dante wurden im Verlauf der Jahrhunderte eine Reihe von lateinischen und in einigen Fällen auch volkssprachliche Briefen zugeschrieben, von denen heute zwölf lateinische *Epistolae* als authentisch eingeschätzt werden. Bei einem als dreizehnter gezählten Brief, dem sogenannten Widmungsbrief an Cangrande, in dem der Autor dem Cangrande della Scala das *Paradiso* dediziert und eine kommentierende Einführung in das Werk bietet, ist die Verfasserschaft Dantes umstritten. Man hat das Schreiben teils vollständig und teils auch nur in dem Widmungsteil als Erzeugnis Dantes akzeptieren oder es auch vollständig als Fälschung ablehnen wollen. Für die Ablehnung waren neben überlieferungsgeschichtlichen und stilistischen Gründen vor allem inhaltliche Einwände gegen die im Kommentarteil des Briefes angespro-

---

<sup>138</sup> Cheneval, F.: Die Rezeption der 'Monarchia' Dantes bis zur Editio princeps im Jahre 1559 - Metamorphosen eines philosophischen Werkes. München 1995, S. 46ff

<sup>139</sup> John, R.L.: Dante, Wien 1946, S. 70

<sup>140</sup> Wehle, W.: Rückkehr nach Eden. Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der „Commedia“. In: Deutsches Dante-Jahrbuch. Bd. 78 (2003), S. 13–66, hier S. 24ff

<sup>141</sup> Wittschier, H.-W.: Dantes „Divina Commedia“. Einführung und Handbuch. Erzählte Transzendenz, Frankfurt a. M. 2004, S. 34

chene Methode mehrfacher allegorischer Textauslegung ausschlaggebend.

*Il Fiore* („Die Blume“) ist eine erzählende allegorische Dichtung in 232 Sonetten, die auf den beiden Teilen des altfranzösischen Rosenromans (abgeschlossen um 1280) beruht und in einer einzigen, dem Autograph nahestehenden toskanischen Abschrift in der Handschrift H 438 der Universitätsbibliothek von Montpellier erhalten ist. Der Verfasser nennt sich an zwei Stellen (*ser*) *Durante*, das heißt mit einem in der Romania verbreiteten Namen, als dessen synkopierte Koseform auch schon in Dantes eigener Zeit der Name *Dante* galt. Ob Dante Urheber ist oder vielleicht einzelne Verse des *Fiore* in die *Vita Nuova* oder in die *Commedia* entlehnt hat, ist Gegenstand der Forschungsdiskussion.<sup>142</sup>

Das Werk zeigt sprachlich eine für die italienische Literatur der Dantazeit nicht ungewöhnliche, aber in Dantes Werken in diesem Grad sonst nicht anzutreffende Prägung durch das Altfranzösische und kann aufgrund zeitgeschichtlicher Bezüge in die Zeit von etwa 1285–1290 datiert werden.<sup>143</sup> Die Zuschreibung des Werkes an den jungen Dante, die unter anderem von Michele Barbi abgelehnt und seither besonders von Gianfranco Contini vertreten wurde, gehört zu den besonders strittigen Problemen der Danteforschung.<sup>144</sup> Neue Perspektiven für die Untersuchung dieser Frage haben sich in jüngerer Zeit durch die These von Maurizio Palma di Cesnola ergeben, dass als Verfasser der aus Südfrankreich stammende, besonders als Verfasser lateinischer Sammelwerke zur Dekretalistik und Liturgie bekannte Jurist Guillaume Durand anzusehen sei, der in Modena als Professor wirkte, seit 1263 an der römischen Kurie verschiedene Ämter bekleidete, 1284–1285 auch als oberster päpstlicher Provinzbeamter (*Rector*) der Romagna regierte 1296 als Bischof von Mende (seit 1286) in Rom verstarb. Hingegen schließt Domenico De Robertis aus den sprachlichen Merkmalen heraus nicht zwingend auf einen Nicht-Italiener.

---

<sup>142</sup> Leonhard, K.: Dante. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt's Monographien, Bd. 167, Reinbek 1998, S. 88f

<sup>143</sup> Stierle, K.: Dante Alighieri: Dichter im Exil, Dichter der Welt, München 2014, Wehle, W.: Dichtung über Dichtung. Dantes 'Vita Nuova': Die Aufhebung des Minnesangs im Epos, München 1986, S. 38

<sup>144</sup> Prill, U.: Dante. Sammlung Metzler, Bd. 318, Stuttgart 1999, S. 48

Der *Detto d'Amore* („Gedicht über die Liebe“ bzw. über Amor) ist ein Lehrgedicht in 480 paargereimten Siebensilblern, das in vier aus der gleichen Handschrift stammenden Blättern in der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz erhalten ist. Da angenommen wird, dass beide Werke vom gleichen Verfasser stammen, steht auch für den *Detto* die Verfasserschaft des jungen Dante zur Diskussion.

Kein anderer Dichter vor und nach Dante wurde so oft, so umfangreich und mit einem solchen Aufwand an Gelehrsamkeit kommentiert, eine Entwicklung, die bereits kurz nach seinem Tod mit der Glossierung und öffentlichen Kommentierung der *Commedia* einsetzte.<sup>145</sup> Auch seine eigenen Söhne und seit der Mitte des 14. Jahrhunderts Giovanni Boccaccio haben daran mitgewirkt. Der zu dieser Zeit in Italien entstehende Humanismus und die Renaissance haben Dantes Werk zum Teil mit kritischer Ablehnung, aber auch mit Bewunderung für seine oft nur vermeintliche Vorwegnahme ihrer eigenen Leitvorstellungen rezipiert.

In neuerer Zeit stand Dantes Wiederentdeckung zunächst unter dem Vorzeichen eines romantischen Interesses am Mittelalter und der Vereinnahmung seines Werks für die Herausbildung eines neuen politischen und kulturellen Selbstverständnisses der im Risorgimento entstehenden italienischen Nation.<sup>146</sup> Progressive ebenso wie konservative oder reaktionäre, katholische ebenso wie protestantische, aber auch esoterische oder antikirchliche Milieus haben Dante für ihre Zwecke beansprucht und dem Verständnis seines Werkes manche Verzerrung hinzugefügt.

Zur wissenschaftlichen Konstituierung der Dantephilologie und Danteforschung haben seit dem 19. Jahrhundert deutsche, englische und in jüngerer Zeit auch amerikanische Forscher wesentliche Anstöße geliefert.<sup>147</sup> Die Forschung hat viele Missverständnisse aufklären können, hat aber manche Befangenheit des vor- und außerwissenschaftlichen Betriebs auch bis in die Gegenwart tradiert. Es empfiehlt

---

145 John, R.L.: Dante, Wien 1946, S. 16

146 Jeremias, R.: Vernunft und Charisma. Die Begründung der Politischen Theorie bei Dante und Machiavelli – im Blick Max Webers. Hartung-Gorre, Konstanz 2005, S. 109f

147 Prill, U.: Dante. Sammlung Metzler, Bd. 318, Stuttgart 1999, S. 126

sich deshalb, bei der Konsultation von Sekundärliteratur zu Dante eine gewisse kritische Vorsicht walten zu lassen.



## 5 Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci (1452- 1519) gilt als einer der berühmtesten Universalgelehrten aller Zeiten.<sup>148</sup> Leonardo malte und zeichnete äußerst plastisch wirkende Kompositionen. Seine Frühwerke zeigen eine völlig neue Zusammenstellung: Im Vordergrund die Hauptfiguren, im Hintergrund imaginäre Ruinen und Schlachtenszenen in Linearperspektive. Im Letzten Abendmahl finden sich weitere stilistische Neuerungen: Er malte keine Einzelfiguren, sondern ordnete sie in dynamischen Gruppen an. Manche stellen ein Zentrum der Ruhe dar, andere sind erregt, wie man in der Gebärdensprache erkennt. Leonardo da Vinci bezog als einer der ersten Künstler seine Hintergrundlandschaften erstmals in die Luftperspektive ein.

Leonardo da Vinci hat fast alle Teile für ein Auto konstruiert: Den Kolben, den Antrieb, den Kilometer-Zähler, die Lenkung, den Hinterradantrieb, den Lüfter, die Kurbelwelle, die Übersetzung und das Kugellager. Die ersten wirklichen Automobile wurden etwa vierhundert Jahre später gebaut. Auch das Fahrrad und die Fahrradkette, wie wir sie heute noch kennen, konstruierte er, genauso wie "Kampfwagen", die Vorläufer von Panzern, und Bomben, die beim Aufprall explodieren. Für die Textilindustrie erfand er Maschinen, wie z.B. die automatische Spindel und eine Tuchschermaschine. Unter seinen Skizzen finden sich Entwürfe für "Maschinen für das Wasser", wie z.B. ein Tauchgerät, ein Vorgänger des modernen Schnorchels, oder auch ein Taucheranzug.

Um seinen Traum vom Fliegen zu verwirklichen, versuchte Leonardo da Vinci nach eingehenden Studien des Vogelflugs eine Flugmaschine zu fertigen. Er experimentierte mit verschiedenen Materialien und Techniken. Jahrhunderte später unternahm 1891 der deutsche Flugpionier Otto Lilienthal einen Versuch in der Nähe von Berlin mit

<sup>148</sup> Chotjewitz, P.O.: Alles über Leonardo aus Vinci. Leipzig 2004, S. 15ff

einer Maschine, die auffallend dem Entwurf Leonardo da Vincis ähnelt.

In Hunderten von Zeichnungen legte Leonardo da Vinci die Ergebnisse seiner Forschungen nieder, zum Teil in einer von ihm erfundenen Methode der „durchsichtigen“ Darstellung, wobei Muskelschichten, Gewebe und Organe gleichzeitig veranschaulicht werden. Er hat den Knochenbau und das Muskelsystem, Venen an Arm, Brust und Bauch plastisch dargestellt. Es finden sich in seinen Zeichnungen der Herzklappenfunktion bereits Andeutungen auf den erst später entdeckten Blutkreislauf. Er analysierte die Proportionen des Kopfes und studierte die Sprechorgane.

Um das Geheimnis des Lebens zu ergründen, sezirierte er als erster den Mutterleib und fertigte die Zeichnung eines Embryos. Er widmete viel Zeit den Beobachtungen über das Wachsen und die Entwicklung des menschlichen Körpers. Ständig war Leonardo da Vinci auf der Suche, die „Lebenskraft“ oder Seele zu finden, die dem Körper Leben gibt. Dafür führte er auch Versuche an Tierkörpern durch und verglich den Aufbau mit dem des Menschen. Aber dieses Problem vermochte er nicht zu lösen.

Bis heute gelten Leonardo da Vincis anatomische Darstellungen als musterhaft. Seine Zeichnungen, die sehr klar und genau sind, werden zum Teile heute noch verwendet, um anatomische Texte zu illustrieren.

Leonardo da Vinci konstruierte die ersten vorgefertigten Häuser und entwickelte Projekte für den Städtebau. Er entwarf Häuser mit freischwebenden Doppeltreppen, eine doppelte Wendeltreppe, wie sie erst in der Gegenwart als Betonkonstruktion in Mode kam. Er plante neue Heizungsmöglichkeiten, Kamine und Küchen. Er skizzierte Klosettanlagen mit drehbarem Fenster, automatische Türen, Schornsteinaufsätze.

Er entwickelte Ideen für den Bau von Kanälen, Staudämmen und Schleusen, um Flüsse schiffbar zu machen. Er beschäftigte sich mit der Entwässerung von Sumpfland, um neue Felder zu schaffen und erfand dafür einen Bagger, der den Morast ausheben sollte.

Leonardo da Vinci gehörte zu den Begründern der Hydraulik und erfand wahrscheinlich das Hygrometer. Er machte Entdeckungen auf den Gebieten der Meteorologie und Geologie, erkannte die Wirkungen des Mondkreislaufes auf die Gezeiten, ahnte später durch die Wissen-

schaft bestätigte Erkenntnisse über die Formung der Kontinente voraus.

Leonardo beabsichtigte vermutlich, eine Enzyklopädie zu verfassen, die das Wissen seiner Zeit zusammenführen sollte. Skizzen und Entwürfe, Ideen und Gedanken notierte er in seinen Notizbüchern (Codices) meist völlig ungeordnet, scheinbar sprunghaft, gerade da, wo er Platz fand. Ein Zeitzeuge berichtet, dass Leonardo ein kleines Notizbuch stets an seinem Gürtel trug. Texte und Kommentare verfasste Leonardo in Spiegelschrift. Die Erklärung dafür ist umstritten. Eine Vermutung ist, dass dies ein Ausdruck seiner ausgeprägten Linkshändigkeit war. Eine andere Annahme besagt, er habe die Spiegelschrift benutzt, um seine Ideen nicht sofort allgemein zugänglich zu machen.

Verrocchio war einer der bedeutendsten Bildhauer im damaligen Florenz, der auch als Maler und Goldschmied tätig war. In seinem Atelier lernte und arbeitete Leonardo, etwa von 1470 bis 1477, in Gesellschaft von weiteren Schülern wie Perugino (um 1445/1448–1523), Domenico Ghirlandaio (1449–1494) und Lorenzo di Credi (um 1459–1537).

In den Künstlerwerkstätten des 15. und 16. Jahrhunderts war es üblich, dass der Meister die Anfertigung eines Werkes nicht allein vornahm, sondern Teile der Ausführung seinen Gesellen und Schülern übertrugen. Das vermutlich früheste erhaltene Zeugnis eines Gemäldes aus der Werkstatt Verrocchios unter Beteiligung Leonardo da Vincis ist *Tobias und der Engel* (datiert um 1470–1475). Kunsthistoriker nehmen an, dass Leonardo den Fisch in der linken Hand des Tobias, den Hund zu Füßen des Engels, aber auch den Haarschopf des Tobias gemalt haben könnte.<sup>149</sup>

Nach dem Abschluss seiner Lehrzeit im Alter von etwa 20 Jahren, arbeitete Leonardo weiter in Verrocchios Werkstatt. Er soll, so berichtet der Maler, Architekt und Künstlerbiograph Giorgio Vasari (1511–1574), auf dem Bild *Die Taufe Christi*, das Verrocchio für die Mönche von Vallombrosa malte, den auf der linken Seite knienden Engel in das Bild seines Lehrers eingefügt haben.<sup>150</sup> Das Gemälde befindet sich

---

<sup>149</sup> Nicholl, C.: Leonardo da Vinci. Die Biographie. Frankfurt/M. 2009, S. 41

<sup>150</sup> Ost, H.: Das Leonardo-Porträt in der Kgl. Bibliothek Turin – und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi, Berlin 1980, S. 36

heute in der Sammlung der Uffizien in Florenz. Das ursprünglich in Tempera gemalte Bild wurde später zum Teil in Öl übermalt, so dass ein fundiertes Urteil über die Urheberanteile schwierig ist. Leonardos Beitrag wird nicht nur im Gesicht des Engels, sondern auch in Teilen der Bekleidung und des landschaftlichen Hintergrunds vermutet. Im linken Teil des Landschaftshintergrundes ist bereits Leonardos Sfumato-Technik zu erkennen, seine charakteristische Weichzeichnung von Motiven. Das Bild wird um das Jahr 1475 datiert, in dem auch das Bild *Verkündigung an Maria* und Leonardos Studien für Faltenwürfe von Gewändern und das Profil eines Kriegers entstanden.

Seit 1472 findet sich Leonardos Name in den Listen der Sankt Lukas-Gilde (*Compagnia di San Luca*), der Malergilde von Florenz. In Florenz lebte und arbeitete er weitere zehn Jahre und arbeitete gemeinsam unter anderen mit den Malern Sandro Botticelli und Perugino. Im Gegensatz zum später geborenen Michelangelo (1475–1564) wurde Leonardo als offen und freundlich geschildert.

Als sensibler Künstler begann er früh, seine Gedanken und Gefühle in Notizbüchern (Codici) zu notieren.<sup>151</sup> Aus seinen Notizen ist zu schließen, dass er nicht, wie andere Künstler, die Pracht der antiken Kunst durch Imitation von Modellen wiederbeleben wollte, sondern sich als Schüler der Natur berufen fühlte, die Schönheiten der Natur selbst und diese im Zusammenspiel mit Menschen darzustellen. Merkwürdige Formen von Hügeln und Felsen, seltene Pflanzen und Tiere, Bewegungen des Wassers, ungewöhnliche Gesichter und Figuren von Menschen waren die Dinge, die er in seiner Malerei und in seinen Naturstudien aufgriff. Die früheste datierte Zeichnung ist die *Arnolandschaft* vom 5. August 1473 (heute in den Uffizien in Florenz). Seine Porträtmalände malte er meist vor einer Hintergrundlandschaft und in seinen Notizbüchern hielt er eine Vielzahl von Pflanzen- und Tierstudien fest.

Um 1477 scheint er die Gunst von Lorenzo I. de' Medici (1449–1492), dem Stadtherrn von Florenz, gefunden zu haben und arbeitete als freier Künstler unter dessen Patronage. Es entstanden erste Porträts und Marienbilder, die *Madonna Benois* (1475–1478) und ein Porträt

---

<sup>151</sup> Eissler, K. R.: Leonardo da Vinci – Psychoanalytische Studien zu einem Rätsel, Basel/ Frankfurt am Main 1992, S. 23

*Ginevra de' Bencis*, einer Tochter von Amerigo de' Benci, der Leonar-dos Leidenschaft für kosmografische Studien teilte. 1481 erhielt er einen ersten größeren Auftrag vom Augustinerkloster San Donato a Scopeto nahe Florenz für ein Altarbild und er zeichnete die Skizzen für die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (heute in den Uffizien in Flo-renz). Als sich vieler seine Künstlerfreunde in Rom niederließen, um für den Heiligen Stuhl zu arbeiten, ergab sich 1481 für ihn die Chance einer Stellung am Hof der Sforza, der Herzöge von Mailand.

Die Familie Sforza regierte Mailand und die Lombardei von 1450 bis 1535. Begründer der Dynastie, die meist eng mit der florentiner Herrscherfamilie Medici verbündet war, war Francesco Sforza (1401–1466). Nach seinem Tode wurde sein ältester Sohn Galeazzo (1444–1476) Herzog. Nach dessen Ermordung im Jahr 1476 kam Ludovico Sforza (genannt *il Moro*, „der Dunkle“; 1452–1508) als Protektor seines Neffen Gian Galeazzo Sforza (1469–1494), tatsächlich aber als Usur-pator des Staates, an die Macht. Ludovico griff ein Projekt zur Errichtung eines Reitermonuments des Francesco Sforza zu Ehren des Gründers des Herrscherhauses wieder auf und suchte einen geeigneten Künstler. Von den Medici wurde der junge Leonardo empfohlen, der sich dar-aufhin am Hofe in Mailand vorstellte.

Wegen bevorstehender Kämpfe zwischen Mailand und der Republik Venedig erwähnte Leonardo in einem Empfehlungsschreiben an den Herzog ausführlich und detailliert seine Fähigkeiten und Erfin-dungen in der Militärtechnik. Erst am Schluss des Briefes betonte er sein Können als Bauingenieur und Architekt und fügte schließlich einen kurzen Hinweis auf seine Kenntnisse als Maler und Bildhauer hinzu, die die Grundlage zu einer angemessenen Ausführung des Mo-numents für Francesco Sforza bilden könnten. Nach seiner Anstellung arbeitete Leonardo mit Unterbrechungen über zwanzig Jahre für die Sforza.

In Mailand entwickelte sich Leonardo zum führenden Künstler und zum Organisator für Hofzeremonien und Festivitäten.<sup>152</sup> Anläss-lich der Hochzeit des jungen Herzogs Gian Galeazzo mit Isabella von Aragon 1487 entwarf der Künstler die Bühnenbilder und Kostüme der

---

<sup>152</sup> Eissler, K. R.: Leonardo da Vinci – Psychoanalytische Studien zu einem Rätsel, Basel/ Frankfurt am Main 1992, S. 33

Masque *Il paradieso*. Die Pestepidemie der Jahre 1484 bis 1485 in Mailand veranlasste ihn wohl, dem Fürsten Pläne vorzulegen, nach welchen die Stadt unterteilt und nach verbesserten sanitären Prinzipien wiederaufgebaut werden sollte.

In den Jahren 1485–1486 war er an der Planung der Verschönerung und Verstärkung des Castello und der Vollendung des Mailänder Doms beteiligt.<sup>153</sup> Er konnte sich allerdings nicht durchsetzen und entwarf daraufhin für die junge Herzogin einen Badepavillon von ungewöhnlicher Raffinesse und Schönheit. Parallel dazu machte er Aufzeichnungen über die Ergebnisse seiner Studien in Geometrie, Statik und Dynamik, menschlicher Anatomie sowie den Phänomenen von Licht und Schatten und setzte sich eingehend mit dem Entwurf des Sforza-Reitermonuments auseinander. Intensiv betrieb er Studien über die Bewegung und die Anatomie von Pferden und über die Kunst bzw. Wissenschaft der Bronzebearbeitung und Gießtechnik. Das Reiterstandbild sollte die größte Bronzestatue der damaligen Zeit werden.

Nach sieben Jahren bereitete er 1490 auf Drängen seines Auftraggebers sein Reiterstandbildmodell anlässlich der Heirat Ludovicos mit Beatrice d'Este zur Vorführung vor. Im letzten Moment war er jedoch mit seiner Arbeit nicht zufrieden und begann noch einmal von vorn.

Im selben Jahr verbrachte Leonardo ungestört einige Monate mit mathematischen und physikalischen Forschungen in den Bibliotheken und unter den Gelehrten von Pavia. Hierhin war er als Berater hinsichtlich einiger architektonischer Schwierigkeiten beim Bau der Kathedrale berufen worden.<sup>154</sup> In Pavia erhielt er durch das Studium eines antiken Reitermonuments neue Anregungen für seinen Francesco Sforza. Aus dem Jahr 1492 stammen die Studie über Körperproportionen nach Vitruv sowie Proportionsstudien von menschlichen Körpern und Gesichtern und anatomische Studien, denn er wollte „das Innere des Menschen“ genau kennenlernen und begann an seinem Buch *Von der menschlichen Figur* zu arbeiten. In den folgenden Jahren verschafften ihm die zunehmenden Festivitäten und der Prunk des Mailänder Hofes fortwährend Aufträge, darunter die Komposition und Rezitation

---

<sup>153</sup> Kupper, D.: Leonardo da Vinci. Rowohlt Monographie, Reinbek 2007, S. 23

<sup>154</sup> Eissler, K. R.: Leonardo da Vinci – Psychoanalytische Studien zu einem Rätsel, Basel/ Frankfurt am Main 1992, S. 28

von Sagen, Fabeln und Prophezeiungen (d.h. moralischen und sozialen, im Futurum formulierten Satiren und Allegorien).<sup>155</sup>

Zwischen 1483 und 1486 entstand die erste Fassung der *Madonna in der Felsengrotte*. Den Auftrag dazu erhielt er von der *Bruderschaft der unbefleckten Empfängnis* in der Franziskanerkirche San Francesco in Mailand. Diese Fassung wurde nie übergeben, da die Szene wohl entgegen den Wünschen der Bruderschaft in einer kalten, leblosen Höhle dargestellt ist und Jesus und Johannes der Täufer ohne Gold und Heiligscheine gezeigt werden. 1499 gelangte das Gemälde nach Frankreich. Heute befindet es sich in der Sammlung des Louvre in Paris. Eine zweite, von der Bruderschaft akzeptierte Fassung, wurde zwischen 1493 und 1508 gemalt, von Leonardo begonnen und fortgeführt von seinem Schüler Ambrogio de Predis (um 1455–nach 1508).<sup>156</sup>

In den 1480er Jahren beschäftigte sich Leonardo intensiv mit kriegstechnischen Aufgaben. Die Notizbücher dieser Zeit zeigen Skizzen von Waffen, Kriegsmaschinen, Flugmaschinen und Schiffen. Um 1490 entwarf Leonardo das Madonnenbild der *Madonna Litta*, die Ausführung wird heute seinem Schüler Giovanni Antonio Boltraffio (1467–1516) zugeschrieben, sowie das Porträt der Cecilia Gallerani, einer Mätresse Ludovico Sforzas (*Die Dame mit dem Hermelin*). Zur selben Epoche zählen das *Bildnis eines jungen Mannes* (Porträt des Musikers Franchino Gaffurio) und das *Bildnis einer unbekannten Dame*. Beide Bilder werden jedoch nicht zweifelsfrei Leonardo zugeschrieben.

Als Leonardo etwa 40 Jahre alt und davon fast zehn Jahre für den Mailänder Hof tätig gewesen war, bekam er von Ludovico Sforza den Auftrag, ein Bild für die Stirnwand des Refektoriums der Konventskirche von Santa Maria delle Grazie in Mailand zu malen.

Das bereits während der Entstehung von vielen Künstlern bewunderte Bild *Das Abendmahl* (ital.: *Cenacolo* oder *Ultima Cena*), ein Wandgemälde mit den Maßen von 8,8 × 4,6 m, entstand in den Jahren 1494 bis 1498.<sup>157</sup> Es stellt den Moment dar, in dem Jesus seinen Jüngern mitteilt, dass einer von ihnen ihn in wenigen Stunden verraten würde. Leonardo malte das Bild in Tempera auf eine getrocknete Gipswand (Seccomalerei) – kein Fresko und auch nicht in Öl, wie eine Le-

<sup>155</sup> Heydenreich, L. H.: Leonardo-Studien, München 1988, S. 28

<sup>156</sup> Grothe, H.: Leonardo da Vinci, Leipzig 2003, S. 18

<sup>157</sup> Pietro C. Marani: Leonardo – Das Werk des Malers, München 2001, S. 45ff

gende später behauptete. Die Tempera-Trägersubstanz hielt nicht lange auf dem Gipsuntergrund und dieser auch nicht auf der Wand. Durch Feuchtigkeit und Schimmelbildung kam es zu Abblätterungen und Schuppenbildung. Dieser Prozess dauerte Jahrzehntelang. Die Restaurierungsversuche im 18. Jahrhundert gründeten auf der falschen Annahme, das Werk sei in Öl ausgeführt worden. So hat man es einmal mit Öl überstrichen, in der Hoffnung, dadurch die Farben wiederherstellen zu können. Andere versuchten es mit unterschiedlichen „Geheimmitteln“, meistens schädlichen Lacken und Klebstoffen. Erst Mitte der 1970er Jahre konnte der weitere Verfall durch moderne Restaurierungstechniken aufgehalten werden. Eine weitere Restaurierung folgte um die Jahrtausendwende. Der Zustand des Werks wurde mittlerweile mit einer Auflösung von 16 Gigapixel dokumentiert Trotz der großen Beschädigungen hinterließ das schon halb aufgelöste Bild immer wieder einen tiefen Eindruck auf die unterschiedlichsten Betrachter.

Um die Personen als Charaktere darstellen zu können, suchte Leonardo seine „Typen“ sorgfältig aus und fertigte viele Gesichtsstudien an.<sup>158</sup> Die Gesichter von Jesus und Judas blieben unvollendet, der Perfectionist Leonardo fand keine befriedigende Lösung für eine malerische Darstellung. Nach dem Erfolg seines Werkes *Das letzte Abendmahl* fuhr Leonardo mit der Arbeit am Sforza-Monument – dem Cavallo – fort, dessen sieben Meter hohes Tonmodell bereits drei Jahre lang im Corte Vecchio des Castello stand und allgemein bewundert wurde. Nun sollte das Monument in Bronze gegossen werden.<sup>159</sup>

Hilfe für die schwierigen Berechnungen für den Bronzeguss bekam Leonardo von dem Mathematiker Luca Pacioli aus Borgo San Sepolcro, dessen *Summa de aritmetica, geometrica etc.* Leonardo bei ihrer Ersterscheinung in Pavia erworben hatte. Der Mathematiker bewunderte Leonards Malereien und Skulpturen und mehr noch seine mathematischen, physikalischen und anatomischen Forschungen, die er in den Manuskriptsammlungen Leonards kennenlernennte. Beide arbeiteten an Paciolis nächstem Buch *De divina proportione* („Über das göttliche Verhältnis“), das den Goldenen Schnitt behandelte. Auch die

---

<sup>158</sup> Feser, S. (Hrsg.): Giorgio Vasari: Das Leben des Leonardo da Vinci, Berlin 2006, S. 102

<sup>159</sup> Chotjewitz, P.O.: Alles über Leonardo aus Vinci. Leipzig 2004, S. 33

seit der Antike bestehende mathematische Aufgabenstellung zur Quadratur des Kreises versuchten beide zu lösen.<sup>160</sup>

Bald beteiligte sich Pacioli auch an der Fertigstellung der Innendekoration bestimmter Kammern des Castello, der *Saletta Negra* und der *Sala delle Asse*, die bereits von anderen Künstlern begonnen worden war. Bei Reparaturarbeiten Ende des 19.Jahrhunderts legte Paul Müller-Walde unter den neu verputzten und getünchten Raumdecken Spuren von Leonards Handwerk frei; so wurden in der großen Sala delle Asse viele Spuren Leonards gefunden. Ein Großteil der Dekoration war gut erhalten und deshalb restaurierbar.

Für diese und andere künstlerische Arbeiten wurde Leonardo 1498 mit einem Garten außerhalb der Porta Vercelli belohnt, zu einer Zeit, als Geld nur spärlich floss und sein Gehalt lange im Rückstand war. Aber wiederum konnte er die Aufgabe nicht beenden, genauso wie das Bronzemonument, das der Herzog aus Mangel an Bronze (die er für Waffen benötigte) schließlich einstellen ließ. Dies half ihm aber nicht, seine Vertreibung im Jahre 1499 durch den französischen König Ludwig XII. zu verhindern. Ludovico musste fliehen, Leonardo und andre Künstler verließen Mailand.<sup>161</sup>

Als Leonardo und sein Freund Luca Pacioli Mailand im Dezember 1499 verließen, war ihr Ziel Venedig. Leonardo bot dort seine Dienste als Ingenieur an und stellte seine Kriegsmaschinen vor, darunter auch einen Taucheranzug für den Unterwasserkampf. Er bekam jedoch keine Anstellung und zog weiter nach Mantua, wo er von der Herzogin Isabella Gonzaga empfangen wurde, die als kultivierteste Dame ihrer Zeit galt. Er versprach, zu einem späteren Zeitpunkt ein Porträt von ihr zu malen; zunächst fertigte er eine Kreidezeichnung an, die sich heute im Louvre befindet.<sup>162</sup>

Die Freunde zogen im April 1500 nach Florenz. Hier fand Leonardo vorübergehend Unterschlupf im Kloster Annunziata, wo er sich verpflichtete, ein Altarbild für die Basilica della Santissima Annunziata zu malen. Ein Jahr verging, ohne dass der Auftrag ausgeführt wurde. Wissenschaftliche Fragen der physikalischen Geografie und des Inge-

---

<sup>160</sup> Goldschneider, L.: Leonardo da Vinci, Leben und Werk., Köln 1960, S. 30

<sup>161</sup> Heydenreich, L. H.: Leonardo-Studien, München 1988, S. 47

<sup>162</sup> Eissler, K. R.: Leonardo da Vinci – Psychoanalytische Studien zu einem Rätsel, Basel/ Frankfurt am Main 1992, S. 18

nieurwesens fesselten Leonardo mehr als die Malerei. Er schrieb an Briefpartner, um Erkundigungen über die Gezeiten im Euxinischen und Kaspischen Meer einzuholen. Zur Information der *Mercanti* berichtete er über die gegen einen drohenden Erdrutsch auf dem Hügel von San Salvatore dell'Osservanza zu ergreifenden Maßnahmen. Er legte Zeichnungen und Modelle für die Kanalisierung und die Kontrolle des Arno vor und entwickelte einen Plan zum Transport des Florentiner Baptisteriums (Dantes *bel San Giovanni*) in einen anderen Stadtteil, wo es auf einen großen Marmorsockel gestellt werden sollte.<sup>163</sup>

Den ungeduldigen Serviten-Brüdern von Annunziata legte er schließlich im April 1501 einen Entwurf des Altarbilds auf Karton vor, der in Florenz unter großer Beteiligung von Publikum ausgestellt wurde. Das Thema war die Jungfrau, die sich auf dem Schoß der Heiligen Anna sitzend vorbeugt, um ihr Kind festzuhalten, das halb aus ihrer Umarmung entflohen ist, um mit einem Lamm auf dem Boden zu spielen. Trotz des allgemeinen Lobs für seinen Entwurf vollendete Leonardo das Altarbild nicht. Die Mönche von Annunziata mussten den Auftrag an Filippino Lippi geben, nach dessen Tod die Aufgabe von Perugino beendet wurde. Leonardo vollendete erst später das Bild (1506–1516), das als *Anna Metterca* oder *Anna selbdritt* („Anna zu dritt“) heute im Louvre zu sehen ist.<sup>164</sup>

In Florenz bemühte sich Leonardo um Aufträge. Der Gonfaloniere Piero Soderini bot ihm einen riesigen Marmorblock zur freien Verfügung an, doch Leonardo lehnte dankend ab. Drei Jahre später schlug Michelangelo seinen David aus diesem Block. Vom französischen Hof erhielt er den Auftrag für ein weiteres Madonnenbild; 1501 malte er die *Madonna mit der Spindel*. Aber eigentlich interessierte er sich viel mehr für technische und wissenschaftliche Herausforderungen und suchte diesbezüglich nach einem fürstlichen Auftraggeber.<sup>165</sup>

Im Frühjahr 1502 trat er in den Dienst Cesare Borgias, des Herzogs von Valentino. Dieser war zu diesem Zeitpunkt mit der Konsolidierung seiner jüngsten Eroberungen in der Romagna beschäftigt.

---

<sup>163</sup> Kupper, D.: Leonardo da Vinci. Rowohlt Monographie, Reinbek 2007, S. 27

<sup>164</sup> Syre, C./Schmidt, J./Stege, H. (Hrsg.): Leonardo da Vinci – Die Madonna mit der Nelke. Verlag Schirmer Mosel, München 2006, S. 32

<sup>165</sup> Bramly, S.: Leonardo da Vinci. Reinbek 1995, S. 34

Zwischen Mai 1502 und März 1503 bereiste Leonardo als oberster Ingenieur einen großen Teil Mittelitaliens.<sup>166</sup> Nach einem Besuch in Piombino an der Küste gegenüber Elba fuhr er über Siena nach Urbino, wo er kartografische Zeichnungen anfertigte. Anschließend wurde er über Pesaro und Rimini nach Cesena gerufen; zwischen Cesena und Cesenatico verbrachte er zwei Monate, in denen er Kanal- und Hafenarbeiten plante und leitete und mit der Planung zur Restaurierung des Palasts von Friedrichs II. beauftragt wurde.

Danach begleitete er seinen Arbeitgeber, der in Imola von Feinden belagert wurde. Hier lernte Leonardo auch Niccolò Machiavelli kennen, der als Abgesandter von Florenz mit Cesare Verhandlungen führte. Er folgte ihm nach Sinigallia, Perugia und schließlich über Chiusi und Acquapendente nach Orvieto und Rom, wo Cesare im Februar 1503 ankam. In dieser Zeit verließ Leonardo den Herzog und kehrte zurück nach Florenz.<sup>167</sup>

In Florenz bekam Leonardo auf Initiative von Machiavelli und Piero Soderini den Auftrag, ein großes Schlachtengemälde für eine der Wände des neuen Ratssaals im Palazzo della Signoria zu schaffen. Er wählte als Thema eine Episode des Sieges der Florentiner über die Mailänder nahe einer Brücke bei Anghiari im oberen Tibertal. Der jüngere Michelangelo, der gerade seinen David vollendet hatte, wurde mit einem weiteren Schlachtengemälde auf einer anderen Wand des gleichen Saals betraut und entschied sich für die Schlacht bei Cascina.

Eigentlich wollte Leonardo keine Gewaltverherrlichungen malen, denn er hasste den Krieg, andererseits fühlte er sich gegenüber seinem Rivalen Michelangelo herausgefordert.<sup>168</sup> Zur Vorbereitung seines Kartons wurde Leonardo die Sala del Papa in Santa Maria Novella zugewiesen. Er arbeitete – ähnlich wie an seinem *Cenacolo* – stetig und unermüdlich an seiner neuen Aufgabe. Aus seinen Berichten an die Signoria wird sein kontinuierlicher Fortschritt deutlich. In weniger als zwei Jahren (1504–1505) war der Entwurf fertig.<sup>169</sup> Als dieser zusammen mit dem des Michelangelo ausgestellt wurde, wurden beide Ent-

---

<sup>166</sup> Zöllner, F.: Leonardo da Vinci. Taschen Verlag, Köln 2006, S. 112

<sup>167</sup> Grothe, H.: Leonardo da Vinci, Leipzig 2003, S. 21

<sup>168</sup> Zöllner, F.: Leonardo da Vinci 1452–1519, Köln 1999, S. 39

<sup>169</sup> Feser, S. (Hrsg.): Giorgio Vasari: Das Leben des Leonardo da Vinci, Berlin 2006, S. 75

würfe als großartige Kunstwerke bewundert und dienten den damaligen Studenten als Modell und Beispiel, so wie die Fresken von Masaccio in Santa Maria del Carmine den Schülern zwei Generationen zuvor geholfen hatten. Auch der junge Raffael lernte in dieser Zeit von Leonardo, ebenso Fra Bartolommeo.

Leonardo übertrug seinen Entwurf auf die Maueroberfläche. Dazu hatte er eine neue technische Methode erfunden, die er nach einem vorläufigen Versuch in der Sala del Papa für erfolgversprechend hielt. Die Farben – ob Tempera oder andere, ist unklar – mussten auf einen speziell präparierten Untergrund aufgetragen werden, worauf jene – Farben und Untergrund – mittels Wärme verbunden wurden. Nach Beendigung der zentralen Gruppe wurde Hitze angewendet, die aber ungleichmäßig wirkte: Die Farben im oberen Teil verliefen oder schuppten von der Wand ab, das Bild verfiel und wurde später (wahrscheinlich) übermalt.<sup>170</sup>

In den Jahren 1503–1506 arbeitete Leonardo auch intensiv am Porträt der *Mona Lisa*.<sup>171</sup> Einige Quellen belegen, dass die neapolitanische Hausfrau Monna Lisa del Giocondo (geb. Gherardini), Gattin des Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo, für dieses Bild das Modell saß. In Lisa Gherardini soll er ein Modell gefunden haben, dessen Antlitz und Lächeln einen einzigartigen, rätselhaften Charme besaß. Er arbeitete an diesem Porträt während eines Teils von vier aufeinander folgenden Jahren und ließ während der Sitzungen Musik aufspielen. Zeit seines Lebens konnte sich Leonardo nicht von dem Bild (Maße 77 × 53 cm) trennen. Neuere Forschungen weisen darauf hin, dass der Auftraggeber Giuliano II. de' Medici gewesen sei und das Bild eine idealisierte Mutter darstelle. Andere Quellen sollen belegen, dass es sich bei Mona Lisa um den heimlichen Geliebten Salaj handelt, der für das Bild Modell war. Demnach handele es sich bei dem Gemälde eigentlich um die Darstellung eines Mannes. Der Name *Mona Lisa* sei ein Anagramm zu *Mon Salai* (dt.: „Mein Salai“).<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> Reti, L.: Leonardo, Künstler, Forscher, Magier. Frankfurt 1974, S. 66

<sup>171</sup> Mohan, J.-P./Menu, M./Mottin, B. u. a. (Hrsg.): Im Herzen der *Mona Lisa* – Dekodierung eines Meisterwerks, München 2006, S. 22

<sup>172</sup> Vasari, G./Kanz, R.: Das Leben von Leonardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti, Ditzingen 1996, S. 79f

Nach seinem Tod blieb das Werk im Nachlass, wurde mit anderen Gemälden von seinem Schüler Salaj verwaltet und später von Franz I. von Frankreich für viertausend Goldflorin erworben. Seit 1804 ist es im Louvre ausgestellt. Vorübergehend gelangte es in den Besitz von Napoleon, der es in seinem Schlafzimmer platzierte und von dem rätselhaften Lächeln fasziniert war.

Heute ist das Gemälde ein ausgesprochener Publikumsmagnet, das Original ist jedoch nach einem Anschlag im Jahr 1956 nur noch durch Panzerglas zu betrachten.<sup>173</sup> Der Reichtum der Farben hat sich im Lauf der Jahrhunderte verflüchtigt, teils durch Beschädigungen, teils weil der Maler bei seinen Bemühungen um Effekte daran gewöhnt war, seine Figuren auf einem Hintergrund zu modellieren, der im Laufe der Zeit dunkler wurde. Doch selbst in nachgedunkeltem Zustand bleiben die Raffinesse des Ausdrucks und die Präzision und Feinheit der Zeichnung erkennbar.<sup>174</sup>

Mit der Signoria in Florenz gab es Streit, vermutlich wegen eines unfertigen Wandgemäldes (*Die Schlacht von Anghiari*) im Saal der Fünfhundert des Palazzo Vecchio.<sup>175</sup> Leonardo nahm ein Angebot des französischen Hofes an und wurde Hofmaler und leitender Ingenieur in Mailand. Dort hatte Ludwig XII. Charles d'Amboise, Marschall von Chaumont, Leutnant des französischen Königs in der Lombardei, als Vizekönig eingesetzt. Beide bewunderten Leonardo sehr, schätzten besonders sein Organisationstalent, wenn es um die Ausrichtung von königlichen Festivitäten ging, und ließen ihm andererseits freie Hand, vor allem für seine wissenschaftlichen Forschungen und anatomische Studien, die er zusammen mit dem damals berühmten Professor von Pavia, Marcantonio della Torre, betrieb. Auch als Ingenieur war er gefordert, einerseits mit Planungen für einen neuen Palast in der Nähe der Porta Venezia, andererseits mit großen hydraulischen Projekten bzw. Bewässerungsarbeiten (Talsperren, Kanäle) in der Lombardei. Er konstruierte den ersten Wasserzähler und beschäftigte sich in einer Studie intensiv „mit dem Wissen des Wassers“.

Mit Unterstützung von Charles d'Amboise konnte Leonardo auch den alten Streit um sein Altarbild Felsgrottenmadonna regeln. Er fer-

---

<sup>173</sup> Goldschneider, L.: Leonardo da Vinci, Leben und Werk., Köln 1960, S. 62

<sup>174</sup> Kühne, H.: Leonardo da Vinci, München 1999, S. 72

<sup>175</sup> Kupper, D.: Leonardo da Vinci. Rowohlt Monographie, Reinbek 2007, S. 39

tigte mit Hilfe von Ambrogio da Predi eine Kopie an. Etwa zur gleichen Zeit arbeitete er weiter an seinen Bildern *Anna Metterca* und *Mona Lisa*. Er malte *Leda mit dem Schwan* (das Originalgemälde gilt als verschollen) sowie die ersten Entwürfe für *Johannes der Täufer*. Sein neuer Freund und Schüler wurde Francesco Melzi. In der Villa der Melzi-Familie in Vaprio, wo Leonardo regelmäßig verkehrte, wurde eine Madonna auf einer der Wände traditionell ihm zugeschrieben, zumindest wurde es unter seiner Anleitung gemalt.<sup>176</sup>

Einen interessanten Auftrag bekam Leonardo von Gian Giacomo Trivulzio, der als französischer Kommandant Mailand erobert hatte und sich nach seinem Tod eine würdige Grabstätte wünschte. In Anlehnung an die alten Arbeiten des Sforza-Reiterstandbildes entwarf Leonardo das Trivulzio-Monument (aufbüäumendes Pferd mit Reiter). Aber auch dieses Projekt konnte schließlich nicht realisiert werden, genauso wie seine Pläne, das Wissen der Zeit mit Hilfe seiner inzwischen zahlreichen Notizbücher als Enzyklopädie zusammenzutragen. Als sein Mäzen Charles d'Amboise 1511 plötzlich verstarb und sich zudem die politischen Verhältnisse in Norditalien abermals veränderten, verließ er Mailand und zog vorübergehend zu seinem jungen Freund in den Palazzo Trezzo der Melzi nach Vaprio d'Adda. Dort malte er wahrscheinlich die Rötelzeichnung mit dem *Kopf eines bärtigen Mannes*, sein vermeintliches Selbstporträt.<sup>177</sup>

Inzwischen hatte Papst Julius II. Rom zum Zentrum der italienischen Kunst gemacht. Als ihm 1513 Giovanni de Medici als Leo X. nachfolgte, wurde Leonardo vom jüngeren Bruder des Papstes, Giuliano II. de' Medici, als Künstler nach Rom berufen. Er wurde im Belvedere des Vatikans untergebracht und sah viele alte Freunde wie den Baumeister Donato Bramante oder den Maler Sodoma wieder. Er bekam ein eigenes Atelier mit einem deutschen Mitarbeiter, der jedoch den Auftrag hatte, den Papst, der keine Sympathien für Leonardo hegte, stets über dessen Aktivitäten zu unterrichten.<sup>178</sup>

Die Bedingungen in Rom stellten sich als ungünstig für Leonardo heraus. Vom Papst wurde er nur halbherzig geduldet, ganz anders die

---

<sup>176</sup> Chastel, A.: Leonardo Da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, Mosel 1990, S. 36

<sup>177</sup> Arasse, D.: Leonardo da Vinci, Köln 2002, S. 55

<sup>178</sup> von Brauchitsch, B.: Leonardo da Vinci, Berlin 2010, S. 69

jüngeren Künstler Raffael und Michelangelo, die sich durch ihre Arbeiten in den Stanzen und der Sixtinischen Kapelle große Anerkennung erwarben und vom Papst gefördert wurden. Ihre rivalisierenden Anhänger hassten sich gegenseitig und wandten sich erbittert gegen den altgedienten, inzwischen ergrauten Günstling der Medici. Der junge Raffael allerdings bewunderte sein altes Vorbild und hatte ihn Jahre zuvor in seinem großen Fresko *Die Schule von Athen* als den im Zentrum stehenden Platon verewigt.<sup>179</sup>

Leonardo litt in seinen römischen Jahren nicht nur an Krankheiten, sondern auch an der Hektik und den Intrigen im Vatikan.<sup>180</sup> Insgesamt blieb Leonardo knapp zwei Jahre in Rom und arbeitete kaum als Maler (bis auf den lächelnden Johannes den Täufer), sondern mehr als Ingenieur. Unter anderem arbeitete er an einem Projekt zur Energiegewinnung aus Sonnenlicht. Mit Hilfe eines deutschen Spiegelmachers und eines Metallschmiedes baute er verschiedene Hohlspiegel (Sonnenreflektoren), um mit diesen die Sonnenenergie in Wärme zu verwandeln und kochendes Wasser für eine Färberei zu gewinnen.

Die einzigen aus Leonards Zeit in Rom bekannten Ingenieurtätigkeiten waren die Arbeiten am Hafen und an den Verteidigungsanlagen von Civitavecchia sowie Aktivitäten zur Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe. Durch weitere umfangreiche anatomische Studien entdeckte Leonardo damals auch die Arteriosklerose bei alten Menschen. Doch seine Aufzeichnungen hierüber wurden nie publiziert und blieben jahrhundertelang verschollen, ebenso seine apokalyptischen Visionen, die später im Codex Atlanticus gefunden wurden.

Inzwischen war sein französischer Gönner Ludwig XII. in den letzten Tagen des Jahres 1514 gestorben. Sein junger und brillanter Nachfolger Franz I. von Frankreich überraschte Europa: Er stieß an der Spitze einer Armee über die Alpen vor, um seine Rechte in Italien geltend zu machen und in der Schlacht von Marignano das Herzogtum Mailand zurückzuerobern. Nach einigem Zögern befahl Leo X. im Sommer 1515 Giuliano de Medici, die päpstlichen Truppen in die Emilia zu führen und die Bewegungen der Invasoren zu beobachten. Leonardo begleitete seinen Mäzen bis nach Florenz, wo Giuliano er-

<sup>179</sup> Brown, D. A.: Leonardo da Vinci: Origins of a Genius, New Haven, 1998, S. 57

<sup>180</sup> Bramly, S.: Leonardo da Vinci. Reinbek 1995, S. 77

krankte und am 17. März 1516 verstarb. In seiner alten Heimatstadt wurde Leonardo dem neuen französischen König vorgestellt. Der junge Souverän und der alte Künstler und Wissenschaftler verstanden sich gut, und so nahm der Altmeister – nach anfänglichem Zögern – die Einladung des Königs an, seine letzten Jahre in Frankreich zu verbringen, wo ihm ein neues Heim, Ehre und Achtung zugesichert wurden.<sup>181</sup>

Die letzten zwei Jahre seines Lebens verbrachte Leonardo da Vinci im Schloss Clos Lucé in Amboise, das ihm zusammen mit einer großzügigen Pension überlassen wurde. Der Hof kam oft nach Amboise, und der König erfreute sich regelmäßig der Gesellschaft seines Schützlings. Er erklärte, da Vincis Wissen in der Philosophie und den schönen Künsten stehe jenseits dessen, was alle Sterblichen wüssten.<sup>182</sup>

Im Frühjahr 1518 hatte Leonardo Gelegenheit, seine alten Talente als Organisator von Festen einzusetzen, als gleichzeitig der Dauphin getauft und eine Medici-Bourbonische Hochzeit gefeiert wurde. Bereits in Rom hatte er einen mechanischen Löwen konstruiert, der sich zum Erstaunen aller Gäste einige Schritte alleine fortbewegen konnte. Unter den Gästen war auch der Kardinal Louis d’Aragon, dessen Sekretär einen Bericht hinterlassen hat, aus dem hervorgeht, dass Leonardo anscheinend an einer Behinderung litt, die die Bewegung seiner Hand beeinträchtigte. Er zeigte dem Kardinal drei seiner Bilder: *Mona Lisa*, *Anna selbdritt* und einen jugendlichen *Johannes den Täufer*. Dieses wahrscheinlich letzte Bild von seiner Hand hat er möglicherweise erst in Frankreich vollendet. Es zeigt das abgedunkelte Bild eines Johannes, der, ein von innen kommendes Lächeln auf den Lippen, prophetisch mit einem Finger aufwärts zeigt. Besonders deutlich wird hier Leonar-dos Chiaroscuro-Technik.

Bis wenige Wochen vor seinem Tod war Leonardo aktiv, sei es als Planer für einen neuen Palast in Amboise, als Projektgenieur für einen großen Kanal (Canal du Centre) zwischen Loire und Saône oder als Zeichner anatomischer Studien oder Architekturstudien in seinen Büchern.<sup>183</sup> Gegen Ende seines Lebens sah der weise Uomo universale

---

<sup>181</sup> Kupper, D.: Leonardo da Vinci. Rowohlt Monographie, Reinbek 2007, S. 52

<sup>182</sup> Zöllner, F.: Leonardo da Vinci 1452–1519, Köln 1999, S. 67

<sup>183</sup> Heydenreich, L. H.: Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vincis. Untersuchungen zum Thema: Leonardo da Vinci als Architekt, München 1971, S. 51

das Ende der Menschheit voraus und malte verschiedene Wasserstudien der Sintflut, die man in seinen Heften fand.

Am Osterabend 1519 machte Leonardo sein Testament. Er bestimmte, dass in drei verschiedenen Kirchen in Amboise Messen gelesen und Kerzen angezündet werden sollten. Er wollte auf dem Friedhof in St. Florentin mit einer Zeremonie, an der sechzig arme Männer als Fackelträger teilnehmen sollten, bestattet werden.

Vasari berichtet von einer Bekehrung und Reue Leonardos auf dem Totenbett. Obwohl viele seiner Meisterwerke christliche Motive zeigen, kann über seine Haltung zur Kirche und zur Religion keine Aussage gemacht werden. Von der Kirche wurde er oft verdächtigt, er betreibe magische Künste. Leonardo war jedoch Wissenschaftler und lehnte – im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen – magische Praktiken ab. Grundlage seiner Arbeiten war die Erfahrung. Die Erforschung der Naturgesetze interessierte ihn mehr als religiöse Dogmen; aber wenn er diese erwähnte, tat er es mit Respekt. Nachdem er die Sakramente der Kirche empfangen hatte, starb er am 2. Mai 1519. Nach einer vorläufigen Bestattung an einem anderen Ort wurden die Gebeine entsprechend seinem Willen am 12. August zum Kloster von St. Florentin gebracht. Im 19. Jahrhundert gingen bei Restaurierungsarbeiten die sterblichen Überreste jedoch verloren, so dass der Verbleib von Leonardos Leichnam bis heute unbekannt ist.<sup>184</sup> Leonardo sah sich vornehmlich als Moral- und Naturphilosoph und benutzte zum Ausdruck seiner Intentionen sowohl die Schrift (Prosa und Dichtung) wie auch das Bild (Gemälde und Skizzen).<sup>185</sup>

Leonardo schuf nicht nur zahlreiche Kunstwerke, sondern außerdem eine große Anzahl von Entwürfen für Gebäude, Maschinen, Kunstgegenstände, Gemälde und Skulpturen, die zu verwirklichen er nie die Zeit fand. Von sich selber sagte er, dass er die Idee mehr liebe als deren Ausführung, und dass er am Anfang einer Tätigkeit bereits ans Ende dächte. Tun und Erkennen waren für ihn gleichermaßen wichtig. Teilweise wurde seine Tatkraft von seinem großen Forschungsdrang gelähmt. Zunächst wollte er lernen, Meisterwerke der Kunst zu schaffen. Mehr und mehr interessierte er sich dann aber für

---

<sup>184</sup> Arasse, D.: Leonardo da Vinci, Köln 2002, S. 87

<sup>185</sup> Chotjewitz, P.O.: Alles über Leonardo aus Vinci. Leipzig 2004, S. 49

das Wissen über die Natur und war fasziniert von deren Vielfalt und Schönheit und schrieb: „Für die Ehrgeizigen, die sich weder mit dem Geschenk des Lebens noch mit der Schönheit der Welt zufriedengeben, liegt eine Strafe darin, dass sie sich selbst dieses Leben verbittern und die Vorteile und die Schönheit der Welt nicht besitzen.“<sup>186</sup>

Leonardo verband die Vergilsche Sehnsucht *rerum cognoscere causas* (die Ursachen der Dinge zu erkennen) mit dem Willen zum sichtbaren Schaffen. Seine Notizbücher, Zeichnungen und Skizzen bestehen aus ca. 6000 Blättern. Zu seinen Lebzeiten wurde insbesondere von seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten nichts veröffentlicht. Erst im 19. und 20. Jahrhundert fanden sich die Manuskripte in Bibliotheken und privaten Sammlungen und wurden somit erst spät gewürdigt.<sup>187</sup>

Er schuf im Laufe seines Lebens eine große Zahl von künstlerisch wertvollen Illustrationen zu verschiedenen Themen wie Biologie, Anatomie, Technik, Waffentechnik, Wasserwirtschaft und Architektur<sup>188</sup> und hinterließ Bauwerke, technische Anlagen und Beobachtungen des Kosmos. Besonders bedeutsam sind seine sehr genauen anatomischen und naturwissenschaftlichen Zeichnungen. Bereits gegen Ende seiner Lebenszeit wurde er als Uomo Universale verehrt und wird auch von heutigen Historikern als eines der außergewöhnlichsten Genies aller Zeiten bezeichnet.<sup>189</sup>

In Florenz, Mailand und Rom betrieb Leonardo umfangreiche anatomische Studien. Er soll mehr als 30 Leichen seziert haben. Dabei kooperierte er meist mit angesehenen Ärzten der Zeit. Als Naturwissenschaftler interessierte er sich aber besonders für das Innere des Menschen und entdeckte dabei u.a. die Verkalkung von Gefäßen bei alten Menschen.

Auch Leonardos bekannteste Körperstudie „Der vitruvianische Mensch“, ist eine Art Anatomiestudie.<sup>190</sup> Die Idee dieses Proportionschemas der menschlichen Gestalt stammt von Vitruv, einem römi-

---

<sup>186</sup> Goldschneider, L.: Leonardo da Vinci, Leben und Werk., Köln 1960, S. 120

<sup>187</sup> Brown, D. A.: Leonardo da Vinci: Origins of a Genius, New Haven, 1998, S. 123

<sup>188</sup> Heydenreich, L. H.: Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vincis. Untersuchungen zum Thema: Leonardo da Vinci als Architekt, München 1971.

<sup>189</sup> Gibbs-Smith, C. H.: Die Erfindungen von Leonardo da Vinci. 5., unveränderte Auflage, Stuttgart/ Zürich 1988, S. 17

<sup>190</sup> Bramly, S.: Leonardo da Vinci. Reinbek 1995, S. 112

schen Architekten, Ingenieur und Schriftsteller des 1.Jahrhunderts v.Chr. (daher der Name „Der Vitruvische Mensch“). Allerdings hat Leonardo nur den Mittelpunkt des Kreises in den Nabel gelegt, den des Quadrates jedoch in den Genitalbereich. Im fortgeschrittenen Alter beschäftigte sich Leonardo neben der Anatomie besonders eingehend mit Botanik, Geometrie, Mathematik und Geologie. Vor allem faszierte ihn das Wasser.

Er versuchte zu ergründen, warum es Wolken gibt, warum es regnet, warum Wasser fließt, warum es Wellen, Ebbe und Flut gibt und warum man auf Bergen Muscheln findet. Er konstruierte Boote und das erste U-Boot, baute hydraulische Anlagen zur Bewässerung und Kanalisation. Er experimentierte mit Pflanzen und Wasser, um die Bedingungen für das Pflanzenwachstum zu ergründen. In vielen Zeichnungen versuchte er die Bewegung des Wassers festzuhalten. Interessanterweise sind fast alle Hintergründe seiner Bilder Landschaften mit Wasser. Als erster erkannte er die Kugelgestalt eines Wassertropfens und somit die Oberflächenspannung des Wassers und hielt seine Erkenntnisse im „Codex Leicester“ fest.<sup>191</sup>

Von Beginn an zeichnete Leonardo Landschaften und hat unter anderen einen Satz von sechs groß angelegten genauen Karten hinterlassen, die fast das ganze Territorium der Maremma, der Toskana und Umbriens zwischen dem Apennin und der Tyrrhenischen See abdecken.<sup>192</sup> Darüber hinaus hat er Pläne zur Umleitung des Flusses Arno ausgearbeitet, die jedoch nicht ausgeführt wurden. Besonders bekannt ist sein Stadtplan von Imola. Die meisten von Leonardos kartografischen Werken befinden sich in der Sammlung der britischen Königin auf Schloss Windsor sowie im Codex Atlanticus in der Ambrosiana in Mailand.

Als Ingenieur war Leonardo ein Pionier und seiner Zeit weit voraus. Seine Intention war, Maschinen (und Waffen) zur Entlastung des Menschen bei ihrer Arbeit und Kriegsführung zu schaffen. Im Laufe der Zeit nahmen seine wissenschaftlichen Forschungen und sein durch Studium angeeignetes Wissen über Naturkräfte, die er zum Nutzen der Menschheit einsetzen wollte, immer mehr an Bedeutung zu.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Zöllner, F.: Leonardo da Vinci 1452–1519, Köln 1999, S. 89

<sup>192</sup> Grothe, H.: Leonardo da Vinci, Leipzig 2003, S. 82

<sup>193</sup> Cianchi, M.: Die Maschinen Leonardo da Vincis, Florenz 1984, S. 77ff

Für die malerische Teildisziplin Farbenlehre gilt Leonardo als frühester Wegbereiter.<sup>194</sup> Er beschrieb in seinen *Notizen über Kunst und Malerei* farbharmonische Phänomene wie den Simultankontrast und die Komplementärfarben.<sup>195</sup> Im Regenbogen sah er eine Offenbarung der Harmoniegesetze durch die Natur. Auch die später von Goethe entwickelte Farbpsychologie nahm Leonardo insofern schon vorweg, als er Farbdisharmonien als *unholde Gesellschaft* beschrieb. Er vereinte sein Wissen über Licht und Schatten mit den alten Florentiner Stärken der linearen Zeichnung und des psychologischen Ausdrucks und schuf auf dieser Grundlage seine Meisterwerke. Er entwickelt die Sfumato-Technik zu seinem Markenzeichen, wobei er Ölfarben kreierte und diese mit äußerster Geduld schichtweise und in Abstufungen auftrug. Wie es ihm gelang, sein Verständnis von Licht und Schatten in die Malerei einzubringen, ist bis in die heutige Zeit in der Kunst ein wichtiges Thema. Eindrucksvolle Beispiele hierfür sind seine Gewänderfaltenstudien und sein letztes Bild *Johannes der Täufer*, der in einem magischen Licht erscheint. Einzigartig sind Leonards Skizzen von Gesichtern, die meist als Vorstudien für Gemälde entstanden sind.<sup>196</sup>

Leonards Notizbücher, die nach dem Tod des Künstlers in den Besitz der Adelsfamilie Melzi gelangten, gingen als Gesamtwerk verloren. Bücher und einzelne Blätter wurden verkauft oder verschenkt und sind heute weltweit verstreut.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Chastel, A.: Leonardo Da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, Mosel 1990, S. 76

<sup>195</sup> Klein, S.: Da Vincis Vermächtnis oder Wie Leonardo die Welt neu erfand, Frankfurt a. M. 2008, S. 89

<sup>196</sup> Arasse, D.: Leonardo da Vinci, Köln 2002, S. 112

<sup>197</sup> Brown, D. A.: Leonardo da Vinci: Origins of a Genius, New Haven, 1998, S. 134

## 6 Machiavelli

Niccolò di Bernardo dei Machiavelli (1469-1527) ist vielleicht der umstrittenste, zweifelsohne aber einer der wichtigsten politischen Theoretiker des Humanismus. Seine wichtigsten Werke „Il Principe“ und „Discorsi spora la prima deca de Tito Livio“ kurzgenannt „Discorsi“, in denen Machiavelli seine Ideen zur Herrschaftslehre und zum Staatsaufbau niederschrieb, spalten noch heute die Geister. Während er einerseits oftmals als klassischer Vertreter der republikanischen Denkweise betrachtet wird, wird der Name Machiavelli andererseits als Synonym für skrupellose Machtpolitik und Macht usurpation um jeden Preis benutzt.<sup>198</sup> Der Florentiner war beseelt vom Wunsche nach nationaler Einheit und Größe seines zerissenen Landes, möglichst unter der Führung von Florenz, und empfand Hass gegenüber dem Papsttum, das dieser Entwicklung im Wege stand. Machiavelli entwarf in seinen Schriften, besonders im Buch *Il Principe* (dt. *Der Fürst*) eine politische Theorie, die in der Selbsterhaltung und Machtsteigerung des Staates das ausschließliche Prinzip politischen Handelns sah. Diesem Zweck zu dienen, seien alle Mittel recht, moralische und unmoralische.<sup>199</sup> In seinem monarchisch ausgerichteten Werk idealisiert Machiavelli nationale Selbständigkeit und Macht eines Staates und schätzt diese Größen als so wichtig ein, dass ein Staatsmann durch die entsprechenden Mittel und um jeden Preis danach streben müsse, „unbekümmert um private Moralität und bürgerliche Freiheit“. Das Gemeinwohl („bonum commune“) sei am besten durch einen allein herrschenden, starken Fürsten vertreten.

„Il Principe“ war den regierenden Medicis gewidmet, was Machiavelli stets den Vorwurf eintrug, zu seinem eigenen Vorteil ein nur den Herrschenden genehmes Modell zuungunsten der Moral entworfen zu

---

<sup>198</sup> Schmid, C. Macchiavelli. Auswahl und Einleitung, Frankfurt 1956, S. 21

<sup>199</sup> Reinhardt, V.: Machiavelli oder die Kunst der Macht. Eine Biographie, München 2012, S. 16

haben. Ob der „Principe“ aber tatsächlich nur eine Rechtfertigungsschrift für grausame Methoden der Herrschenden vom Schlag zum Beispiel eines Gewaltmenschen wie Cesare Borgia ist, ist umstritten.

Die Erfahrung seiner historischen Studien lehrte ihn, dass es oft die letzteren Mittel seien: Täuschung, List, Verrat, Meineid, Bestechung, Vertragsbruch und Gewalttat, die den Erfolg verbürgen.<sup>200</sup> Von Staat zu Staat galt nicht Moral und Recht, sondern nur der bloße Machtkampf, mit politischen oder militärischen Mitteln. In der Rezeption ist gegenüber dem Buch *Il Principe* sein politisches und literarisches Werk *Discorsi* darüber in den Hintergrund getreten.

Machiavellis politisches Vermächtnis findet sich in seinen vier Hauptwerken.<sup>201</sup> Dazu gehören neben seinem bekanntesten Buch *Il Principe (Der Fürst)* von 1513, das erstmals 1532 posthum erschien, die *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (*Abhandlungen über die ersten zehn Bücher des Titus Livius*), die er von 1513 bis 1517 schrieb und die 1532 veröffentlicht wurden, sowie seine 1521 verfasste *Istorie fiorentine* (*Geschichte von Florenz*) und sein im selben Jahr entstandenes Werk *Dell'Arte della guerra* (*Von der Kriegskunst*).

Es gibt große Widersprüche zwischen den einzelnen Schriften Machiavellis.<sup>202</sup> So handeln die *Discorsi* eher vom Aufbau und den Vorteilen einer republikanischen Verfassung, während *Il Principe* sich mit Alleinherrschaft und den damit verbundenen machtpolitischen Überlegungen beschäftigt. Diese Widersprüche lassen sich jedoch auflösen, wenn man alle seine Werke betrachtet; so schreibt sein Biograph Dirk Hoeges: „Das Mißverständnis, dem er von Beginn an ausgesetzt ist, resultiert aus seiner Reduzierung auf den Politiker und auf den Autor des «Principe»; erforderlich aber ist der Blick auf sein Gesamtwerk und die Einsicht in den untrennbaren Zusammenhang aller seiner Teile zum Verständnis jedes einzelnen.“

Machiavelli widmete sich nach seinem Sturz einer umfassenderen schriftstellerischen Tätigkeit und seiner politischen Rehabilitierung. In dieser Zeit entstanden seine beiden Hauptwerke *Il Principe*, welches er unmittelbar nach seinen schweren Folterungen mit „verkrüppelten

---

<sup>200</sup> Höffe, O. (Hrsg.): Niccolò Machiavelli: Der Fürst, Berlin 2012, S. 14

<sup>201</sup> Taureck, B.H.F.: Machiavelli-ABC, Leipzig 2002, S. 14

<sup>202</sup> Schmid, C. Macchiavelli. Auswahl und Einleitung, Frankfurt 1956, S. 20

Händen“ niederschrieb, und die *Discorsi*.<sup>203</sup> Gedruckt wurden beide Bücher 1531 und 1532. Er bricht mit der Tradition normativer Fürstenspiegel bereits damit, dass sein Fürst kein Erbfürst ist, sondern sich den Thron im politischen Spiel selbst errungen hat.<sup>204</sup>

Machiavelli formuliert in diesem Werk als erster überhaupt die Grundsätze der Staatsräson, dass nämlich ein Herrscher, um die elementaren Notwendigkeiten des Staates zu erfüllen, „die Gesetze der traditionellen Moral verletzen“ müsse, sonst gehe er mit dem Staat zusammen unter.<sup>205</sup> Für einen Herrscher sei es demnach gleichgültig, ob er als gut oder als böse gilt, wichtig sei nur der Erfolg, der voraussetzt, vom Volk nicht gehasst zu werden. Der Fürst muss die traditionelle Moral vorgeblich wahren können, aber er darf auch – im Interesse der Staatsräson – vor Gewalt und Terror nicht zurückschrecken.<sup>206</sup>

Machiavelli untersucht verschiedene erfolgreiche Fürsten der Geschichte.<sup>207</sup> Francesco I. Sforza kommt in seinem Urteil dem Ideal recht nahe, aber nur Cesare Borgia könnte ein perfekter Fürst sein, weil er den Mut hatte, seine Feinde in Senigallia zu ermorden, und weil er seine Macht in den eroberten Gebieten geschickt erhielt. Er beging jedoch einen Fehler, als er, nachdem sein Vater gestorben war, dem neuen Papst vertraute, der ihn entmachtete. Einen perfekten Fürsten kennt die Geschichte in Machiavellis Augen also nicht, er verspricht jedoch, dass die Anleitung des *Principe* es ermögliche, zum perfekten Fürsten zu werden.<sup>208</sup> Machiavelli widmete das Buch Lorenzo II. de' Medici. In der Schlusspassage gab Machiavelli Lorenzo die Aufgabe, Italien von den „Barbaren“ zu befreien und zu einen.

*Il Principe* ist Lorenzo II. de' Medici gewidmet, nachdem er es zuerst Giuliano II. de' Medici hatte widmen wollen.<sup>209</sup> Diese Widmungen Machiavellis enthalten ungeachtet des Themas klare und scharfe, mit den Mitteln humanistischer Rhetorik ausgestaltete Kritik an den Medici des Cinquecento, für die er nur Verachtung übrig hat. Als der wich-

---

<sup>203</sup> Höffe, O. (Hrsg.): Niccolò Machiavelli: Der Fürst, Berlin 2012, S. 25

<sup>204</sup> Münkler, H.: Machiavelli. Frankfurt 2004, S. 37

<sup>205</sup> Reinhardt, V.: Machiavelli oder die Kunst der Macht. Eine Biographie, München 2012, S. 20

<sup>206</sup> Schröder, P.: Niccoló Machiavelli., Frankfurt 2004, S. 21

<sup>207</sup> Schmid, C. Macchiavelli. Auswahl und Einleitung, Frankfurt 1956, S. 24

<sup>208</sup> Ebd.

<sup>209</sup> Taureck, B.H.F.: Machiavelli-ABC, Leipzig 2002, S. 95

tigste Berater von Lorenzo II. de' Medici, Francesco Vettori, diesen auf das Werk hinwies, zeigte Lorenzo II. de' Medici kein Interesse daran.<sup>210</sup>

In seinem berühmtesten Werk beschreibt Machiavelli, wie ein Herrscher politische Macht gewinnen und bewahren kann, wobei das politische Ziel die Errichtung einer Republik sein sollte.<sup>211</sup> Das Werk wird oft als Verteidigung des Despotismus und der Tyrannie solcher mächtbewussten Herrscher wie Cesare Borgia verstanden, Borgia ist unglaublich, aber nach Machiavelli muss ein Fürst glaubwürdig sein. Machiavelli konstruiert einen Idealfürsten, der aber von keiner lebenden Person je erreicht werden kann. Moses kommt, so sieht es Jérémias „mehr als jeder andere“ dem Idealfürsten nahe.<sup>212</sup>

Machiavelli bricht in dem Fürstenbuch mit zwei Traditionen.<sup>213</sup> Ein guter Fürst sollte nach den alten Traditionen nicht wild und brutal wie ein Löwe sein und nicht so listig und täuschend wie ein Fuchs, sondern er sollte tugendhaft herrschen. Als zweites bricht Machiavelli mit der Tradition, dass ein Fürst generös sein muss, indem er Freunde beschenkt und auch selber im Luxus zu leben hat.<sup>214</sup> Ein Fürst, der dies befolgt, schmeichelt aber nur ein paar Mitläufern und ruiniert mit dem Luxusleben sein Fürstentum. Machiavelli lehrt aber nicht, dass der Zweck die Mittel heilige, sondern dass der Fürst nicht fürchten muss, brutal und geizig zu sein, und er das Notwendige machen muss, um das Ziel zu erreichen.

In dem Werk *Discorsi*, welches vermutlich parallel zum Fürstenbuch entstand, entwickelt Machiavelli das vor dem Hintergrund des *Il Principe* erstaunliche Ideal einer Republik ohne Fürsten. So soll „Macht und persönlicher Status stets getrennt“ und der „Staatsschatz stets wohlgefüllt, der Bürger hingegen arm“ sein.<sup>215</sup> Die Discorsi sind ein Kommentar zum Geschichtswerk des Titus Livius, der die Ge-

---

<sup>210</sup> Lehmkuhl, J.: Erasmus – Machiavelli, Zweiseinig gegen die Dummheit, Würzburg 2008, S. 28

<sup>211</sup> Reinhardt, V.: Machiavelli oder die Kunst der Macht. Eine Biographie, München 2012, S. 20

<sup>212</sup> Jérémias, R.: Vernunft und Charisma. Die Begründung der Politischen Theorie bei Dante und Machiavelli - im Blick Max Webers, Konstanz 2005, S. 77

<sup>213</sup> Schmid, C. Macchiavelli. Auswahl und Einleitung, Frankfurt 1956, S. 47

<sup>214</sup> Höffe, O. (Hrsg.): Niccolò Machiavelli: Der Fürst, Berlin 2012, S. 62

<sup>215</sup> Stockhammer, N.: Das Prinzip Macht. Die Rationalität politischer Macht bei Thukydides, Machiavelli und Michel Foucault, Baden-Baden 2009, S. 44

schichte der römischen Republik beschreibt. Machiavelli zieht die römische Geschichte heran, um aus ihr seine Überzeugungen zu gewinnen und zu festigen.<sup>216</sup>

Im August 1521 wurde *Über die Kunst des Krieges (Dell'Arte della Guerra)* gedruckt.<sup>217</sup> Geschrieben hat Machiavelli dieses Werk auch für seine Freunde der Orti Oricellari Gruppe. Mit ihnen verkehrte Machiavelli in dieser für ihn unbefriedigenden Zeit, was ihm half seinem Leben einen Sinn zu verleihen. Gewidmet ist es Lorenzo di Filippo Strozzi, der ihn während der dunklen Jahre gelegentlich beschenkte und ihn bei Kardinal Giulio de' Medici eingeführt hatte.

Für Machiavelli ist die Praxis der Kriegskunst der Abschluss und die Grundlage des zivilen Lebens. Machiavelli ist sich bewusst, dass Krieg verheerende Folgen hat, aber eine Republik oder ein Fürstentum muss sich verteidigen können. Ein Herrscher muss den Frieden lieben und wissen, wann er Krieg führen muss.<sup>218</sup>

Das Werk wurde von bedeutenden Zeitgenossen wie Kardinal Giovanni Salviati angepriesen. Im 16. Jahrhundert wurde *Über die Kunst des Krieges* sieben Mal nachgedruckt und in verschiedene Sprachen übersetzt.<sup>219</sup>

Im Auftrag des Kardinals Giulio de Medici verfasste Machiavelli von 1521 bis 1525 seine Abhandlung über die Geschichte von Florenz, die den Zeitraum von der Gründung der Stadt bis zum Tode Lorenzos des Prächtigen abdeckt. Diese Geschichte der Florentiner Innenpolitik und Parteikämpfe ist keine zuverlässige Historiographie, sondern folgt mit historischen Lehrstücken in rhetorischer Sprache (*Historia magistra vitae*) humanistischen Traditionen und exemplifiziert – besonders durch den Einbau fiktiver Reflexionen und Reden der beschriebenen Akteure – Machiavellis politische Ideen.<sup>220</sup>

Machiavelli sieht die Geschichte „keineswegs in einem kontinuierlichen Fortschritt ‚zum Besseren‘, wie Kant und Hegel später behaupten.“<sup>221</sup>

---

<sup>216</sup> Skinner, Q.: Machiavelli zur Einführung. 5. Auflage, Hamburg 2008, S. 37

<sup>217</sup> Lehmkuhl, J.: Erasmus – Machiavelli, Zweiseinig gegen die Dummheit, Würzburg 2008, S. 35

<sup>218</sup> Reinhardt, V.: Machiavelli oder die Kunst der Macht. Eine Biographie, München 2012, S. 33

<sup>219</sup> de Grazia, S.: Machiavelli in Hell, Vintage 1989, S. 54

<sup>220</sup> Kersting, W.: Niccoló Machiavelli. 3. Auflage, München 2006, S. 26

ten werden, noch ist sie als Heilsgeschichte zu lesen.<sup>221</sup> Die Menschheit bewegt sich vielmehr unendlich in einem Kreis. Machiavelli übernimmt durch Polybios Platons Theorie des Verfassungskreislaufes. Deswegen ist das Minimalziel für Machiavelli nur, „die unausweichliche Dekadenz der Republik möglichst zu verlangsamen“.<sup>222</sup> Deswegen muss die Verfassung der Republik eine Mischform sein.

Die Geschichtsschreibung Machiavellis ist hervorgegangen aus einer Kritik an der bisherigen Geschichtsschreibung, die die inneren Angelegenheiten der Stadt Florenz verdrängt und die äußeren hervorgehoben habe; diese sah er als eine parteiische Geschichtsschreibung an, in der die Konflikte innerhalb der Stadt ausgeblendet würden. Die absichtliche Eliminierung der inneren Geschichte durch Leonardo Bruni und Poggio Bracciolini, Sympathisanten der Medici, bewirkt eine Änderung seiner eigenen Konzeption, die Geschichte der Stadt zu schreiben. Hoeges zufolge entdeckte Machiavelli dadurch das „elementare Movens ihrer Geschichte (...), das in Destruktion und Zwietracht, in Disharmonie und konkurrierenden zerstörerischen Gegensätzen lag.“<sup>223</sup> Das Fehlen dieser Elemente habe verhindert, dass Florenz so groß wurde wie Rom oder Athen.<sup>224</sup>

Virtù (Tugend/Tüchtigkeit) ist der Kernbegriff in Machiavellis Theorie und politischer Lehre.<sup>225</sup> Unter dem Begriff *virtù* versteht Machiavelli die politische Energie bzw. den Tatendrang, etwas zu tun.<sup>226</sup> Seine an der politischen Realität orientierten Ratschläge sind nicht auf ein wünschbares (Tugend)-Ideal ausgerichtet, sondern auf ihre Tauglichkeit für die Praxis. Sowohl einzelne Menschen als auch ganze Völker können Träger dieser Kraft sein. Diese *virtù* ist nie gleich verteilt. Wo sie allerdings war, führte sie zu großen Reichen. So hatte das Römische Reich eine so große Macht erreicht, weil seine Anführer und sein Volk von viel *virtù* beseelt waren. Folglich kann man diese meta-

---

<sup>221</sup> Huber, J.: Guicciardinis Kritik an Machiavelli, Wiesbaden 2004, S. 38

<sup>222</sup> Stockhammer, N.: Das Prinzip Macht. Die Rationalität politischer Macht bei Thukydides, Machiavelli und Michel Foucault, Baden-Baden 2009, S. 65

<sup>223</sup> Taureck, B.H.F.: Machiavelli-ABC, Leipzig 2002, S. 76

<sup>224</sup> Lehmkuhl, J.: Erasmus – Machiavelli, Zweiseinig gegen die Dummheit, Würzburg 2008, S. 42

<sup>225</sup> Deppe, F.: Niccolo Machiavelli. Zur Kritik der reinen Politik, Köln 1987.,S. 38

<sup>226</sup> Hoeges, D. Niccolò Machiavelli. Die Macht und der Schein, 2. Auflage, Frankfurt/M. 2014, S. 38

physische Kraft nicht erzwingen, aber man kann günstige Voraussetzungen für sie schaffen, z.B. in der Struktur der Verfassung. Die Bürger müssen zur *virtù* erzogen werden.

Gegenspieler der *virtù* ist die *fortuna* in Anlehnung an die Glücks- und Schicksalsgöttin der römischen Mythologie.<sup>227</sup> Sie steht für das Schicksal, den Zufall, aber auch für die Gelegenheit. Sie ist der unberechenbare Faktor in der politischen Rechnung. Machiavelli sieht den Herrscher immer in einem Kampf gegen *fortuna*. Allerdings macht diese nur etwa die Hälfte des Erfolges aus; die andere Hälfte ist bestimmt durch Willenskraft (*virtù*) und praktische Vorbereitung. Für letzteres stellt ein großer Teil von Machiavellis Werk einen praktischen Ratgeber für soziales Handeln dar.<sup>228</sup>

Weitere wichtige Begriffe sind *ambizione* (Ehrgeiz), *necessità* (Notwendigkeit) und *occasione* (Gelegenheit).<sup>229</sup> Ambizione stellt für Machiavelli die entscheidende Triebfeder menschlichen Handelns dar. Wenn ein politisches Gemeinwesen durch innere oder äußere Bedrohungen gefährdet ist, bilden moralische Bedenken eine untergeordnete Rolle; man wird gezwungen, amoralisch zu handeln. Zum Zwecke der Selbstbehauptung sind dann alle Mittel erlaubt.<sup>230</sup>

Neben politischen und philosophischen Schriften verfasste Machiavelli drei Komödien.<sup>231</sup> *Andria* ist eine Übersetzung der gleichnamigen Terenz-Komödie. Die *Mandragola* ist eine eigenständige Komödie, die bis heute aufgeführt wird. Sie handelt von einem Jüngling, der sich in die Frau eines einflussreichen Florentiner Arztes verliebt und diese mit Raffinesse und Intrige erobert. Diese Komödie wurde vielfach als politische Allegorie gelesen. Ihr folgt die 1525 uraufgeführte Komödie *Clizia*, eine Auftragsarbeit, die das Niveau der *Mandragola* nicht ganz erreicht. *Clizia* ist stofflich an die *Casina* von Plautus angelehnt; Handlungsort und -zeit wurden vom antiken Griechenland ins zeitgenössische Florenz verlegt.<sup>232</sup>

<sup>227</sup> de Grazia, S.: Machiavelli in Hell, Vintage 1989, S. 19

<sup>228</sup> Jeremias, R.: Vernunft und Charisma. Die Begründung der Politischen Theorie bei Dante und Machiavelli - im Blick Max Webers, Konstanz 2005, S. 55

<sup>229</sup> Schröder, P.: Niccoló Machiavelli., Frankfurt 2004, S. 39

<sup>230</sup> Kersting, W.: Niccoló Machiavelli. 3. Auflage, München 2006, S. 33

<sup>231</sup> Buck, A.: Machiavelli, Darmstadt 1985, S. 29

<sup>232</sup> Taureck, B.H.F.: Machiavelli-ABC, Leipzig 2002, S. 126

Machiavellis dramatisches Schaffen umfasste sechs Werke, von denen nur die drei oben erwähnten erhalten sind.<sup>233</sup> Während des Rinascimento und der Besinnung auf die alten Meister der Antike begannen um 1500 verstärkt Übersetzungstätigkeiten, die eng mit dem Prinzip der „imitatio“ verbunden waren. Durch das die *imitatio* ergänzende Prinzip der *aemulatio* entstehen aus Machiavellis Feder das verloren gegangene Stück *Le Maschere* nach Aristophanes.<sup>234</sup>

Die Auseinandersetzungen um Machiavelli begleiten die gesamte moderne politische Theorie und Ideengeschichte bis hin zur Faschismustheorie und dem Begriff des Totalitarismus.<sup>235</sup> Schon früh bildete sich die gegen die Machiavellianischen Anschauungen gerichtete Strömung des Antimachiavellismus, der zur Hauptsache Kleriker, Adelige, humanistische Philosophen, Freigeister, Aufklärer und Ethiker anhingen. Ihre berühmteste Schrift ist wohl der *Antimachiavell* Friedrichs des Großen, ein scharfer Angriff auf die im *Fürsten* vorgeschlagenen Wege, wenngleich Friedrich selbst diese Mittel einzusetzen verstand.<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> Skinner, Q.: Machiavelli zur Einführung. 5. Auflage, Hamburg 2008, S. 103

<sup>234</sup> Hoeges, D. Niccolò Machiavelli. Die Macht und der Schein, 2. Auflage, Frankfurt/M. 2014, S. 27

<sup>235</sup> Huber, J.: Guicciardinis Kritik an Machiavelli, Wiesbaden 2004, S. 99

<sup>236</sup> Stockhammer, N.: Das Prinzip Macht. Die Rationalität politischer Macht bei Thukydides, Machiavelli und Michel Foucault, Baden-Baden 2009, S. 87ff

## 7 Giovanni Pico della Mirandola

Giovanni Pico (Conte) della Mirandola (1463-1494) war ein italienischer Philosoph des Humanismus. Er war Mitglied der Platonischen Akademie in Florenz und zeichnete sich durch eine Synthese von Platonismus, Aristotelesmus, orphische und kabbalistische Elementen aus.<sup>237</sup> Pico della Mirandola veröffentlichte 900 Thesen zu philosophischen und theologischen Fragen, zu deren Diskussion er 1486 alle Gelehrten Europas nach Rom einlud. Er wandte sich in seinem Werk „Disputationes adversus astrologiam divinatricem“ gegen die Astrologie. Bekannt ist er heute vor allem durch seine Rede *Über die Würde des Menschen* (De dignitate hominis). Es wurde 1486 in Italien verfasst, anlässlich der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit und des damit verbundenen veränderten Selbstverständnisses des Wesens des Menschen und seiner Stellung in der Welt. Die Schrift erschien jedoch erst nach Picos Tod im Jahre 1494.<sup>238</sup>

Ursprünglich wurde die Schrift als Eröffnungsrede der Diskussion zu seinen „900 Thesen“ geschrieben, die allerdings nie gehalten wurde. Die Schrift liegt in zwei Fassungen vor, die im ersten Teil weitgehend übereinstimmen. Im zweiten Teil der Schrift ist diese in der zweiten und definitiven Fassung erheblich erweitert worden. Geändert hat sich auch der Stil, der in der zweiten Fassung über mehr rhetorischen Schwung verfügt. Die erste Fassung, die von Eugenio Garin entdeckt und veröffentlicht wurde, war nur als Manuskript erhalten. Die zweite Fassung erschien unter dem Titel „Oratio quaedam elegantissima“, die in der Ausgabe der „Opera“ im Jahre 1496 veröffentlicht wurde. Der heutige Titel „De dignitate hominis“ (Über die Würde des Menschen)

---

<sup>237</sup> Thumfart, A.: Die Perspektive und die Zeichen. Hermetische Verschlüsselungen bei Giovanni Pico della Mirandola, München 1996, S. 27

<sup>238</sup> Reinhardt, H.: Freiheit zu Gott. Der Grundgedanke des Systematikers Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), Weinheim 1989, S. 24

besteht seit der Baseler Ausgabe von 1557, obwohl der Name nur für den ersten Teil der Schrift zutreffend ist.

Als Quelle dienten Pico wohl vor allem das Werk „Theologia Platonica“ (Die Theologie des Platons) von seinem Zeitgenossen Marsilio Ficino, dessen 3.Kapitel des 13.Buches das Thema der Wesenswürde des Menschen kurz anriß. Doch da Picos „De dignitate hominis“ die Quintessenz all seiner Grundgedanken enthielt, die er bereits in seinen anderen Werken ausgeführt hatte, können die Quellen zu seiner „De dignitate hominis“ im Wesentlichen auch als die Quellen seiner übrigen Werke verstanden werden. Denn hierdurch vertritt er gleichsam seine Überzeugung, die auch in seiner Lehre des Synkretismus ihren Anklang findet, dass nämlich „die Wahrheit das Ergebnis einer alle philosophischen und theologischen Lehren umfassenden Tradition“ sei.

Nach Jacob Burckhardt gilt die Schrift „De dignitate hominis“ als „eines der edelsten Vermächtnisse der Renaissance.“ Zugleich ist es eine der bekanntesten und bedeutendsten Schriften über die Menschenwürde, die innerhalb der erfassbaren Literatur der Renaissance eine eigene Gattung bildet. Da Pico eben in dieser Schrift in vollendetster Form das Menschenbild des Humanismus und der Renaissance entwarf, gilt diese zugleich als Zentraldokument der Epoche.<sup>239</sup> Mit seiner außergewöhnlichen Bildung und seiner Beredsamkeit beeindruckte Pico seine Zeitgenossen stark.

1486 begann er mit dem Studium der Kabbalah und beauftragte den jüdischen Konvertiten Raimundo Moncada (Flavius Mithridates), kabbalistische Literatur ins Lateinische zu übersetzen. Er war der erste christliche Gelehrte, der sich, ohne selbst jüdischer Abstammung zu sein, intensiv mit der Kabbalah befasste.<sup>240</sup> Zugleich bereitete er eine Reise nach Rom vor, wo er 900 philosophische und theologische Thesen, die er verfasst hatte, öffentlich vor allen interessierten Gelehrten der Welt verteidigen wollte. Zu diesem Zweck beschloss er zu einem großen europäischen Kongress einzuladen, der in Anwesenheit des

---

<sup>239</sup> Reschika, R.: Von der Würde des Chamäleons - Giovanni Pico della Mirandolas Freiheitslehre: In: Richard Reschika: Philosophische Abenteurer. Elf Profile von der Renaissance bis zur Gegenwart, Tübingen 2001, S. 13–40, hier S. 13

<sup>240</sup> Thumfart, A.: Die Perspektive und die Zeichen. Hermetische Verschlüsselungen bei Giovanni Pico della Mirandola, München 1996, S. 16

Papstes und des Kardinalskollegiums stattfinden sollte; die Reisekosten der teilnehmenden Gelehrten wollte er selbst tragen. Sein Ziel war, eine fundamentale Übereinstimmung aller philosophischen und religiösen Lehren aufzuzeigen, die letztlich alle im Christentum enthalten seien, und damit zu einer weltweiten Verständigung und zum Frieden beizutragen.

Auf dem Weg nach Rom verliebte er sich in eine verheiratete Frau, die er auf ihren Wunsch entführte. Der Ehemann ließ die Flüchtigen verfolgen und aufspüren; die Frau wurde zurückgebracht, Pico erlitt eine Verletzung und musste sich monatelang verstecken. Lorenzo de' Medici schützte ihn vor der Verhaftung. Nach dieser Verzögerung traf er erst im November 1486 in Rom ein. Dort veröffentlichte er die Thesen am 7. Dezember 1486. Die für Januar 1487 geplante öffentliche Disputation fand jedoch nicht statt, denn Papst Innozenz VIII. setzte eine sechzehnköpfige Kommission ein, welche die Rechtgläubigkeit der in den Thesen vertretenen Auffassungen prüfen sollte. Pico war nicht bereit, vor der Kommission zu erscheinen. Nach heftiger Debatte kam die Kommission zu dem Ergebnis, dreizehn der Thesen seien häretisch und sollten daher verurteilt werden. Dies hatte zunächst keine Maßnahmen gegen Pico zur Folge. Als er sich aber in einer Rechtfertigungsschrift, der *Apologia*, verteidigte, ohne eine Äußerung des Papstes abzuwarten, wurde ihm dies an der Kurie verübelt.

In einer Bulle mit dem Datum des 4. August 1487 verurteilte der Papst die Thesen gesamthaft und ordnete die Verbrennung sämtlicher Exemplare an, doch zögerte er die Veröffentlichung der Bulle hinaus. Als er aber erfuhr, dass Pico die *Apologia* hatte drucken lassen, fasste er deren Verbreitung als offene Rebellion auf, die er Pico nie verzieh. In dieser bedrohlichen Lage reiste Pico im November aus Rom ab, was von seinen Kritikern als Flucht gedeutet wurde, denn er stand nun unter Häresieverdacht. Da der Papst seine Festnahme forderte, wurde er auf dem Weg nach Paris in der Nähe von Lyon verhaftet.<sup>241</sup>

Er erlangte jedoch die Gunst König Karls VIII., der ihn freiließ und schützte. Daher konnte er 1488 in Freiheit nach Florenz zurückkehren, wo er unter dem Schutz Lorenzos stand. Dort sowie in Fiesole

---

<sup>241</sup> Thumfart, A.: Die Perspektive und die Zeichen. Hermetische Verschlüsselungen bei Giovanni Pico della Mirandola, München 1996, S. 49

und Corbole in der Nähe von Ferrara verbrachte er den Rest seines Lebens mit philosophischen und religiösen Studien. Dabei traten religiöse Themen immer mehr in den Vordergrund. In der letzten Phase seines Lebens bekannte er sich zu den Ansichten des radikalen Predigers Girolamo Savonarola, in dessen Dominikanerkloster San Marco er dann 1494 bestattet wurde. Am 18. Juni 1493 hatte Papst Alexander VI. alle von seinem Vorgänger Innozenz VIII. gegen Pico verhängten Maßnahmen rückgängig gemacht. Pico starb an einem Fieber; der überraschende Tod des vielversprechenden Gelehrten rief große Bestürzung hervor, und es verbreitete sich bald das Gerücht, er sei von seinem Sekretär vergiftet worden.<sup>242</sup>

Der früh verstorbene Pico hat kein umfangreiches Werk hinterlassen. Von seinen Schriften hat er nur drei veröffentlicht: die 900 Thesen (*Conclusiones nongentae*), die Apologie und den 1489 verfassten *Heptaplus*, eine allegorische Auslegung des Anfangs des biblischen Buches Genesis, in der er auf die mittelalterliche exegetische Tradition zurückgreift und kabbalistisches Gedankengut einbaut. In Heptaplus hebt Pico hervor, dass der Mensch als Mikrokosmos nicht nur teilhat an allem, sondern alles beherrscht. Zwei Jahre nach seinem Tod veröffentlichte sein Neffe Gianfrancesco Pico della Mirandola einen Teil der hinterlassenen Schriften, doch erst die Gesamtausgaben von Basel (1557, 1572-73 und 1601) enthielten den ganzen heute bekannten Bestand (einige Werke sind verloren).

Zu den postum erschienenen Werken gehören die 1490 verfasste Abhandlung „Über das Seiende und das Eine“ (*De ente et uno*), der 1485/1486 entstandene „Kommentar zu einem Lied der Liebe“, worin er die *Canzona d'amore* seines Freundes Girolamo Benivieni kommentiert, eine Auslegung des Vaterunser (*Expositio in orationem dominicam*), eine Kampfschrift gegen die Astrologie in zwölf Büchern (*Disputationes adversus astrologiam divinatricem*), zahlreiche Briefe sowie 19 lateinische und 46 italienische Gedichte. "Über das Seiende und das Eine" war ein Teil eines großen geplanten, aber nicht vollendeten Werks, in dem Pico eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Platon und Aristoteles aufzeigen wollte. Dabei ging er von einer aristoteli-

---

242 Reinhardt, H.: Freiheit zu Gott. Der Grundgedanke des Systematikers Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494), Weinheim 1989, S. 103

telischen Deutung Platons aus, die sich gegen die neuplatonische Auffassung Plotins und Ficinos richtete.<sup>243</sup>

Auch die Schrift gegen die Astrologie gehörte in den Zusammenhang eines unvollendet gebliebenen größeren Projekts, einer Verteidigung des christlichen Glaubens gegen sieben Feinde (Atheismus, Polytheismus, Judentum, Islam, Aberglauben, Astrologie und magische Künste, Häresie und Gleichgültigkeit der Christen). Dieses Spätwerk, dessen Vollendung Picos Tod verhinderte, lässt mit seiner apologetischen Abgrenzung des spezifisch Christlichen den Einfluss Savonarolas erkennen. Es bildet somit einen Gegenpol zu den Bestrebungen der Frühzeit Picos, als er die prinzipielle Vereinbarkeit aller philosophischen Traditionen nachzuweisen versuchte.<sup>244</sup>

Wegen seines starken Interesses an Metaphysik und Theologie war Pico ebenso wie Ficino kein typischer Humanist, denn gewöhnlich standen die Humanisten den für die Scholastik typischen metaphysischen Spekulationen sehr distanziert gegenüber, ihr philosophisches Interesse pflegte sich auf die Moralphilosophie zu beschränken. Pico verteidigte sogar – völlig untypisch für einen Humanisten – die scholastischen Philosophen gegen die Kritik von Ermolao Barbaro mit dem Argument, der Inhalt philosophischer Texte sei wichtiger als die ästhetische Qualität ihres Stils (die bei den Scholastikern aus humanistischer Sicht höchst mangelhaft war). Der an Ermolao gerichtete Brief *De genere dicendi philosophorum*, in dem er diese Position vertrat, erregte Aufsehen.<sup>245</sup>

Picos Verhältnis zu Ficino war keine einseitige Lehrer-Schüler-Beziehung.<sup>246</sup> Pico gehörte zwar zu dem von Ficino inspirierten Kreis von mehr oder weniger neuplatonisch orientierten Humanisten, betrachtete sich aber nicht als Platoniker; er wollte sich nicht auf Anhän-

<sup>243</sup> Reschika, R.: Von der Würde des Chamäleons - Giovanni Pico della Mirandolas Freiheitslehre: In: Richard Reschika: Philosophische Abenteurer. Elf Profile von der Renaissance bis zur Gegenwart, Tübingen 2001, S. 13–40, hier S. 16

<sup>244</sup> Euler, W.A.: "Pia philosophia" et "docta religio". Theologie und Religion bei Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola, München 1998, S. 29

<sup>245</sup> Reinhardt, H.: Freiheit zu Gott. Der Grundgedanke des Systematikers Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494), Weinheim 1989, S. 35

<sup>246</sup> Reschika, R.: Von der Würde des Chamäleons - Giovanni Pico della Mirandolas Freiheitslehre: In: Richard Reschika: Philosophische Abenteurer. Elf Profile von der Renaissance bis zur Gegenwart, Tübingen 2001, S. 13–40, hier S. 37

gerschaft zu einer bestimmten philosophischen Schulrichtung begrenzen. Seine Eigenständigkeit betonte er, indem er sich gelegentlich nachdrücklich von Auffassungen Ficinos distanzierte. Ein Hauptunterschied bestand im Verständnis von Einheit und Seiendheit; während Ficino das göttliche Eine als überseiend betrachtete, meinte Pico, dass Einheit und Sein nicht zu trennen seien und auch Gott (das Eine im Sinne des Neuplatonismus) zum Seienden gehöre.

Das als „Rede über die Würde des Menschen“ bekannte Werk gehört zu den berühmtesten Texten des Humanismus, da es als Programmschrift gilt, welche die Prinzipien einer neuzeitlichen humanistischen Anthropologie verkündet. In diesem Sinne wurde die Rede von Jacob Burckhardt gedeutet, der sie als „eines der edelsten Vermächtnisse der Kulturepoche“ bezeichnete. Es handelt sich um die Einleitungsrede zu der geplanten, am Einspruch des Papstes gescheiterten römischen Disputation. Picos Neffe Gianfrancesco Pico della Mirandola veröffentlichte die Rede 1496. Ursprünglich hatte sie keinen Titel; *De hominis dignitate* („Über die Würde des Menschen“) war zunächst nur eine Randnotiz gewesen, die jedoch so treffend schien, dass sie in der Ausgabe von 1557 zum Titel gemacht wurde.

Den Ausgangspunkt bildet ein Zitat aus einem antiken hermetischen Werk, dem zu Unrecht Apuleius zugeschriebenen Traktat *Asclepius*.<sup>247</sup> Den Menschen hat Gott zuletzt geschaffen, nachdem er den niederen Lebewesen (Tieren und Pflanzen) und den höheren (Engeln und himmlischen Geistern) ihre jeweiligen unveränderlichen Bestimmungen und Orte zugeteilt hatte. Dem Menschen als einzigm Wesen hat der Schöpfer die Eigenschaft verliehen, nicht festgelegt zu sein. Darauf ist der Mensch „ein Werk von unbestimmter Gestalt“. Da also alle Menschen teilhaben an der Erhabenheit und Würde, sollte jedem Menschen Achtung (reverentia) erwiesen werden. Alle übrigen Geschöpfe sind von Natur aus mit Eigenschaften ausgestattet, die ihr mögliches Verhalten auf einen bestimmten Rahmen begrenzen, und demgemäß sind ihnen feste Wohnsitze zugewiesen. Der Mensch hingegen ist frei in die Mitte der Welt gestellt, damit er sich dort um-

---

<sup>247</sup> Euler, W.A.: "Pia philosophia" et "docta religio". Theologie und Religion bei Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola, München 1998, S. 34

schauen, alles Vorhandene erkunden und dann seine Wahl treffen kann.

Damit wird er zu seinem eigenen Gestalter, der nach seinem freien Willen selbst entscheidet, wie und wo er sein will. Hierin liegen das Wunderbare seiner Natur und seine besondere Würde, und insofern ist er Abbild Gottes. Er ist weder himmlisch noch irdisch. Daher kann er gemäß seiner Entscheidung zum Tier entarten oder pflanzenartig vegetieren oder auch seine Vernunftanlage so entwickeln, dass er engelartig wird. Schließlich kann er sich sogar, „mit keiner Rolle der Geschöpfe zufrieden, in den Mittelpunkt seiner Einheit zurückziehen“, wo er sich „in der abgeschiedenen Finsternis des Vaters“ mit der Gottheit vereinigt.<sup>248</sup> Wegen dieser vielfältigen Möglichkeiten und der ständig wechselnden und sich selbst verwandelnden Natur des Menschen vergleicht ihn Pico mit einem Chamäleon. Überschwänglich preist er die Sonderstellung des Menschen in der Schöpfung.<sup>249</sup>

Den Aufstieg zu Gott fasst Pico in Anlehnung an Pseudo-Dionysius Areopagita als dreistufigen Prozess auf. Auf die Reinigung (*purgatio*) folgt die Erleuchtung (*illuminatio*) und dann die Vollendung (*perfectio*). Die Reinigung geschieht durch Wissenschaften: durch die Moralphilosophie, die zur Bändigung der Leidenschaften befähigt, und die Logik, die zu rechtem Gebrauch der Verstandeskräfte anleitet. Zur Erleuchtung dient die Naturphilosophie, welche die Wunder der Natur erforscht und es ermöglicht, im Geschaffenen die Macht des Schöpfers zu erkennen.

Zur Vollendung führt die Theologie als diejenige Disziplin, deren Gegenstand die unmittelbare Erkenntnis des Göttlichen ist. Zusammen bilden die drei Stufen bzw. Wissensgebiete eine dreigeteilte Philosophie (*philosophia tripartita*). Deren Inhalte sind nach Picos Überzeugung nicht nur den verschiedenen Richtungen der christlichen Philosophie gemeinsam, sondern auch den Lehren vorchristlicher und islamischer Philosophen (Platon, Aristoteles, Avicenna, Averroes).<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> Reinhardt, H.: Freiheit zu Gott. Der Grundgedanke des Systematikers Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494), Weinheim 1989, S. 77

<sup>249</sup> Euler, W.A.: "Pia philosophia" et "docta religio". Theologie und Religion bei Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola, München 1998, S. 38

<sup>250</sup> Thumfart, A.: Die Perspektive und die Zeichen. Hermetische Verschlüsselungen bei Giovanni Pico della Mirandola, München 1996, S. 97



## 8 Giotto

Giotto di Bondone (1267/1276-1337) gilt als der entscheidende Wegbereiter des italienischen Humanismus.<sup>251</sup> Giottos gesamtes Werk behandelt religiöse Themen. Er gilt als der eigentliche Begründer der italienischen Malerei, speziell der toskanischen Freskomalerei.<sup>252</sup> Als bedeutendste Aspekte seines Schaffens gelten jedoch die hohe Natürlichkeit und Lebhaftigkeit seiner Figuren, ebenso wie die Vorbereitung der Perspektive.

Giottos private Andachtsbilder im Auftrag des Enrico Srovegni, darunter vor allem das an der Nordwand befindliche Fresko „Die Beeweinung Christi“, weisen eine für ihre Entstehungszeit um 1304-1306 revolutionär neue Bildlösung auf, und legen mit einem beginnenden naturalistischen Darstellungsmodus den Grundstein für die Renaissance und alle sich daraus entwickelnde Bildlichkeit.

Die Beeweinung Christi selbst ist in der biblischen Geschichte nicht enthalten: nach der Kreuzabnahme wird der tote Körper unmittelbar beigesetzt. Erst seit dem 11. Jahrhundert entstand sie in der byzantinischen Kunst als eigene bildnerische Einheit, vermutlich, um dem Betrachter das Geschehen näher zu bringen, und sein Mitgefühl zu wecken. Erwähnt wird in der Bibel lediglich: „Es standen aber alle seine Bekannten von ferne und die Weiber, die ihm aus Galiläa waren nachgefolgt, und sahen das alles“, was als Grundlage für die später in der Ikonografie fest verankerten Klagefrauen und zumeist 5 Personen aus dem engeren Handlungsumfeld von Jesus dienen konnte.

Sein Leben bezeugen die um 1450 geschriebenen *Commentarii* (Künstlergeschichten) Lorenzo Ghibertis, die von Giorgio Vasari Mitte des 16. Jahrhunderts bearbeitet wurden und so allgemeine Bekanntheit erlangten. Dort wird berichtet, Giotto sei als armer Junge in Vespigna-

---

<sup>251</sup> Schwarz, M.V.: Giotto. München 2009, S. 14

<sup>252</sup> Büttner, F.: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2013, S. 26

no im Mugello (in der Nähe von Florenz) aufgewachsen und sei von dem Maler Cimabue beim Zeichnen seiner Schafe auf einem Stein entdeckt worden, während er sie hütete. Dabei habe er so naturgetreu gezeichnet, dass darüber selbst erfahrene Künstler staunten. Diesen Berichten liegt die Idee der Renaissance zugrunde, wonach künstlerische Genies bereits als solche geboren werden.<sup>253</sup>

Wahrscheinlich trat Giotto als Lehrling in Cimabues Werkstatt ein. Bald erhielt er Aufträge nicht nur aus Florenz. Papst Benedikt XII. holte ihn nach Rom, wo er zehn Jahre lang tätig war; auch König Robert von Neapel nahm ihn in seine Dienste. Er wurde schließlich als Architekt und Bildhauer berühmt, war als Schöngest und Dichter bekannt. Der Schriftsteller Cennino Cennini bewunderte ihn als Überwinder der „maniera greca/byzantina“ und pries seine technischen Fertigkeiten. Die Anerkennung seiner Zeitgenossen drückte sich auch in materiellem Erfolg aus: Giotto zählte zu den Honoratioren, er besaß Immobilien in Florenz und in Rom.<sup>254</sup>

Nach 1320 kehrte er nach Florenz zurück, wo er in der Folge eine wirtschaftlich blühende Werkstatt unterhielt. 1334 wurde er leitender Baumeister am Dom von Florenz. Dessen Campanile trägt seinen Namen, obwohl seine Nachfolger (die Fertigstellung erlebte er selbst nicht mehr) von seinen Plänen erheblich abwichen. Giotto starb 1337 während der Arbeiten an einem Jüngsten Gericht in der Bargello-Kapelle in Florenz.

Giotto wird auch von Boccaccio im *Decamerone* (6. Tag, 5. Geschichte) und von Dante Alighieri in der "Göttlichen Komödie" erwähnt; mit beiden war er befreundet. Der Dichter Petrarca besaß eine *Jungfrau mit Kind* Giottos und drückte seine Überzeugung aus, jeder Kunstskenner müsse von ihr hingerissen sein. Auch Michelangelo hat sich von Giottos „Himmelfahrt des heiligen Johannes“ in Santa Croce in Florenz anregen lassen, wie eine Studie von seiner Hand zeigt.<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> Edgerton, S. Y.: Giotto und die Erfindung der dritten Dimension, München 2003, S. 36

<sup>254</sup> Büttner, F.: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2013, S. 18

<sup>255</sup> Imdahl, M.: Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München 1980, S. 74

Eine Künstleranekdote besagt über Giotto, dass dieser eines Tages auf ein Kunstwerk seines Meisters Cimabue eine kleine Fliege malte, die so täuschend echt aussah, dass Cimabue mehrmals versuchte, sie fortzuscheuchen, ehe er die Illusion erkannte. Cimabue soll daraufhin der Ansicht gewesen sein, dass Giotto ihn übertroffen habe. Die Fliege wurde zu einem Symbol künstlerischen Fortschritts.

Er überwand die ikonographischen Normen der byzantinischen Malerei, die seit Generationen die Maler des Abendlandes beeinflusst hatte. Er leitete die Entwicklung ein, die schließlich zu dem für die nachgotische Kunst in Italien (*Rinascimento*) typischen Realismus führte.

Während für die herkömmliche Malerei zweidimensionale Figuren charakteristisch waren, die als Symbole vor einem mit Symbolen dekorierten flächigen Hintergrund angeordnet waren, stellte Giotto plastisch modellierte Individuen in einen perspektivischen Raum, die zueinander Beziehungen unterhielten. Indem er seine Figuren mit Breite und Faltenwurf ausstattete (wie es die Plastiker bereits im Bamberger, Magdeburger und im Naumburger Dom getan hatten), verlieh er ihnen natürlich wirkendes Volumen und Gewicht. Dies lässt bereits die *Kreuzigung* in der Santa Maria Novella in Florenz - eine seiner frühen Arbeiten - deutlich erkennen. Laut Vasari war seine Darstellung des Hl. Franziskus in Basilika San Francesco Assisi einigen Kritikern sogar zu natürlich (und damit zu weltlich) geraten.<sup>256</sup>

Giottos Hauptwerk (und am besten erhalten) ist wohl der große Freskenzyklus in der Cappella degli Scrovegni all' Arena (Scrovegni-Kapelle) in Padua, der aus mehr als 100 Szenen aus dem Leben Mariä und dem Leben Jesu, insbesondere der Passionsgeschichte besteht, und von 1304 bis 1306 geschaffen wurde. Es gab und gibt in der Kunstgeschichte einen langen Streit über die wahre Zuschreibung dieser Fresken. Besonders in Teilen der deutschen Forschung wird die Autorenschaft Giottos an den Franziskus-Fresken bestritten.<sup>257</sup> Die italienische Kunstgeschichte war hier aber lange Zeit weitgehend eindeutig für Giotto. In neuester Zeit hat der italienische Restaurator Bruno Zanardi seine Zweifel an der Autorenschaft Giottos geäußert. Er hält den römi-

---

<sup>256</sup> Schwarz, M.V.: Giotto. München 2009, S. 39

<sup>257</sup> Schwarz, M.V.: Giotto. München 2009, S. 47

schen Maler Pietro Cavallini (um 1250 - 1330) für den Schöpfer der Francesco-Fresken.

In der Oberkirche sollte Giotto Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus darstellen, und zwar nach der „Legenda Maior“ des Bonaventura.<sup>258</sup> Diese Lebensbeschreibung hatte zum Ziel, Franziskus als Evangelisten und Apostel der Endzeit darzustellen, sein Leben als gelebtes Evangelium zu glorifizieren und ihn in einer fortschreitenden Ähnlichkeit zu Christus zu sehen. Entsprechend dieser Funktion der Fresken, eine enge Beziehung zwischen Franziskus und Christus herzustellen, sind die lebensgroßen Bilder der Sockelzone, die Franziskus gewidmet sind, von Giotto auf entsprechende Szenen in der Fensterzone darüber bezogen, wo in zwei weiteren übereinander liegenden Bildstreifen Szenen aus dem Alten Testament und solche aus dem Leben Jesu dargestellt sind. Die Bildstreifen bilden eine thematische Einheit. Franziskus und Christus werden im gesamten Raum aufeinander bezogen, ja quasi gleichgesetzt. Dies entspricht der Interpretation, die in der Amtskirche der damaligen Zeit erwünscht war.

An jeder Seite des Langhauses befinden sich 14 Freskenszenen. 14 ist die Symbolzahl des heiligen Franziskus, und zwar als Verdoppelung der Sieben, der Symbolzahl für Christus. Die Verdoppelung der Sieben zur 14 als der Symbolzahl des heiligen Franziskus weist also auf seine Christusähnlichkeit hin.

Als zweiter Aspekt kommt hinzu, dass die Figuren in diesen Bildern *Vorlagen für die Gestaltung einer Theaterrolle* sind. Die zu Ende des 13. und dann im 14. Jahrhundert mächtig werdende *neue Volksfrömmigkeit* liebte Mysterienspiele, die des Lesens unkundigen Menschen verstanden Bilder leichter als Texte. Giotto hat es verstanden, den Raum in aufeinander folgenden Akten eines Mysterienspiels zu schmücken, so dass den Menschen eine Identifikation mit dem Vorbild des Franziskus ermöglicht wurde. Es werden hier an den Innenwänden von S. Francesco also nicht nur Entsprechungen zwischen dem Leben Franz von Assisis zum Leben Jesu betont, sondern auch solche zwischen dem privaten Leben eines jeden Gläubigen zum Leben der Heiligen ermöglicht und über diese Brücke hinweg eine Verbin-

---

<sup>258</sup> Ebd., S. 48

dung zu Christus selber gefunden. Das ist der *persönliche Zugang zum Heilsgeschehen*, der im 14. Jahrhundert eine neue Bedeutung erlebte.<sup>259</sup>

Über dem Eingang zur Oberkirche ist eine Fensterrose zu sehen, die vier Figuren umgeben. Diese sind die Symbole für die vier Evangelisten (der *geflügelte Mensch* (nicht Engel) ist Symbol für den Evangelisten Matthäus, der *Adler* ist Symbol für den Evangelisten Johannes, der *Löwe* ist Symbol für den Evangelisten Markus, und der *Stier* ist Symbol für den Evangelisten Lukas).

Im einschiffigen Raum der Oberkirche sind neben den Fresken von Giotto mit Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus auch 32 *Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament* ausgeführt von der Cimabue - Schule und im Querschiff, in der Vierung und in der Apsis Cimabue - Fresken, die bis 1277 zurückreichen. Werke anderer Meister wie die von Pietro Cavallini und Jacopo Torriti und reichen auch bis ins Jahr 1277 zurück. Die Bilder wurden durch das Erdbeben von 1997 schwer beschädigt.

Giotto malte dabei auch Elemente der Architektur, die dem Betrachter Nischen vortäuschen (*Trompe-l'œil*), in denen allegorische Figuren zu stehen scheinen.<sup>260</sup> Masaccio und Michelangelo wurden direkt davon beeinflusst. Eine berühmte Szene aus diesem Zyklus ist die Anbetung der Heiligen Drei Könige, in der ein kometenähnlicher Stern am Himmel schwebt (wahrscheinlich, neben dem Teppich von Bayeux, eine der frühesten Darstellungen des Halleyschen Kometen, der wenige Jahre vorher mit bloßem Auge zu sehen war). Die „*Ognissanti-Madonna*“ in den Uffizien stammt gleichfalls aus dieser Periode und ist das einzige größere Tafelbild Giottos, das erhalten ist.<sup>261</sup>

Bemerkenswert ist auch, dass vor der Zeit von Giottos Freskenzyklus in der Cappella degli Scrovegni in Padua Himmel nur sehr selten *blau* gemalt wurde und die Farbe Blau überhaupt nur äußerst spärlich zum Einsatz kam. Dies ist zumindest zum Teil auf einen Mangel an erschwinglichen blauen Pigmenten zurückzuführen; gemahnelnes Lapis-

<sup>259</sup> Edgerton, S. Y.: Giotto und die Erfindung der dritten Dimension, München 2003, S. 39

<sup>260</sup> Büttner, F.: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2013, S. 27

<sup>261</sup> Edgerton, S. Y.: Giotto und die Erfindung der dritten Dimension, München 2003, S. 28

lazuli, welches Giotto für seinen Freskenzyklus einsetzte, war unglaublich teuer und kam von „jenseits der See“.<sup>262</sup>

Die Ognissanti-Madonna ist ebenfalls ein Meisterwerk von Giotto. Die Ognissanti-Madonna ist eine großformatige Tafel mit einer dachartigen Rahmenform. Die in der Mitte thronende, von Heiligen und Engeln umstandene Madonna ist in der Bedeutungsperspektive dargestellt, d. h., sie ist zur Unterstreichung ihres gleichsam göttlichen Ranges größer dargestellt als die sie umgebenden Figuren.<sup>263</sup> Ein Hintergrund im heutigen Sinne fehlt. Der Thron und die Figuren sind im oberen Drittel von Goldgrund umgeben, der nach dem damaligen Verständnis das göttliche Licht darstellte. Dieses göttliche Licht setzt sich als Heiligschein bis in den unteren Bereich fort. Der Körper der Madonna ist plastisch wiedergegeben, die Sitzhaltung durch die Farbwahl deutlich hervorgehoben. Bei naher Betrachtung ist erkennbar, dass bei der sanft lächelnden Madonna sogar Zähne erkennbar sind. Sie entspricht zwar mit ihrer Kopf- und Körperhaltung noch der byzantinischen Gesichts- und Gebärdenformel. Giotto hat seiner Madonna aber individuelle Züge verliehen. Stufen führen von der Unterkante des Rahmens schrittweise zu einem baldachinartigen Gehäuse, die Madonna ist durch den Bogen des Baldachins überkrönt.

Es gibt eine Reihe vergleichbarer Madonnen-Darstellungen, darunter beispielsweise die rund 35 Jahre früher entstandene Thronende Madonna von Cimabue. Das Gemälde von Cimabue entspricht noch deutlich stärker der byzantinischen Gesichts- und Gebärdenformel. Das Tafelgemälde von Giotto wird heute als ein Werk eingeordnet, das am Beginn der Entwicklung hin zur Renaissance steht.

An seinem Zeitgenossen Duccio di Buoninsegna in Siena röhmt man das teilnehmend Menschliche, den individuellen Ausdruck. Giotto dagegen vermittelte den Betrachtern seiner Werke das Gefühl der Tastbarkeit und der Tiefe im Raum. Er war es folgerichtig auch, der sich mit der Zeit von dem traditionellen Gold-Hintergrund abwandte und den Himmel über der Landschaft blau malte. Er machte auch die

---

<sup>262</sup> Imdahl, M.: Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München 1980, S. 39

<sup>263</sup> Büttner, F.: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2013, S. 52f

ersten ernsthaften Versuche, perspektivische Verkürzung in Landschaften und Gebäudedarstellungen zu nutzen.<sup>264</sup>

Die Leistung Giottos ist in seiner Zeit einzigartig; erst zwei Generationen später konnten Künstler der Frührenaissance wie Andrea Orcagna, Altichiero da Zevio oder Masaccio an die von ihm angestoßene Entwicklung anknüpfen.

Bei manchen Werken ist es immer noch umstritten, ob sie Giotto zugeschrieben werden können; dies gilt zum Beispiel für die *Franziskuslegende* in Assisi. Einige Werke werden mittlerweile überwiegend als Arbeiten aus der Werkstatt Giottos angesehen. Nach einer der vielen Legenden, die sich um Giotto ranken, hat er einem Abgesandten des Papstes, der eine Arbeitsprobe haben wollte, nichts anderes gezeigt als einen aus der freien Hand gezeichneten Kreis, den man mit dem Zirkel nicht besser hätte anfertigen können.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Schwarz, M.V.: Giotto. München 2009, S. 66

<sup>265</sup> Büttner, F.: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2013, S. 47



## 9 Marsilio Ficino

Der Florentiner Marsilio Ficino (1433-1499) gehört zu den bekanntesten Persönlichkeiten des Humanismus.<sup>266</sup> 1469 schrieb er seinen berühmten Kommentar zum "Symposion", im Anschluß daran sein philosophisches Hauptwerk "Theologia Platonica de immortalitate animorum". Es wurde 1474 abgeschlossen und 1482 erstmals gedruckt. Der Titel dieser 18 Bücher umfassenden Schrift deutet in mehrfacher Hinsicht auf Ficinos philosophisches Programm. Die platonische Überlieferung besitzt zwar ihre eigene Tradition und Autorität, steht aber in keiner Weise im Widerspruch zur christlichen Lehre, sondern liefert für diese die vernünftige Begründung.<sup>267</sup>

Die platonische Philosophie ist deshalb selbst eine „Theologie“, Religion und Philosophie kommen in ihr zur Übereinstimmung. Die christliche Lehre ist mit ihr verwandt. Dazu beruft sich Ficino wiederholt auf Numenios und Augustinus, den er auch im 5. Buch seines Hauptwerkes ausgiebig zitiert. Pythagoras, Sokrates und Platon sind in den Augen Ficinos „fromme“ Philosophen und haben mit ihren Lehren dem Christentum geradezu den Weg bereitet.<sup>268</sup> Die Erneuerung der platonischen Philosophie durch ihn hat daher eine zentrale Aufgabe. Sie soll die christliche Lehre mit den Argumenten der Vernunft als wahre Religion untermauern. Er ist davon überzeugt, dass alle gebildeten Menschen, die allein der ratio folgen, nur über den Weg der Vernunft den Zugang zur Religion und damit zum ewigen Heil finden. Die Erneuerung der platonischen Philosophie ist einmal in der allgemeinen Wiedergeburt der menschlichen Künste und Einrichtungen enthalten, und diese Philosophie erhält auf der anderen Seite die Bestimmung, im Bunde mit der christlichen Religion die Menschen zur

---

<sup>266</sup> Albertini, T.: Marsilio Ficino. Das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphysik der Einfachheit, München 1997, S. 24

<sup>267</sup> Bär, K.: Philosophie der Frühen Neuzeit, Köln 2008, S. 62

<sup>268</sup> Dietrich, B.: Darstellung von Einfachheit. Die Idee des Schönen in Marsilio Ficinos Grundlegung einer Metaphysik des Geistes, München 2000, S. 33

Seligkeit zu führen und so als notwendiges Werkzeug dem ewigen Plan der göttlichen Vorsehung zu dienen.

Der Untertitel seines Hauptwerkes „De immortalitate animorum“ weist auf einen zentralen philosophischen Topos bei Ficino hin: die Unsterblichkeit der Seele. In der fünffachen Stufenordnung des Seins "Gott - Engel - Seele - Qualität - Körper" nimmt sie die mittlere Position ein und stellt somit das Bindeglied zwischen der intelligiblen und körperlichen Welt dar. Als einzige hat die vernunftbegabte Seele des Menschen Anteil an beiden Bereichen der Wirklichkeit. Ihre Natur ist eine doppelte: Sie neigt sich hinab zur Materie und steigt gleichzeitig hinauf zu Gott, wobei sie sich vom Entgegengesetzten nicht entfernt. Da die Seele das ausgezeichnete Wesensmerkmal des Menschen ist, identifiziert Ficino sie gleichsam mit ihm, dem daher eine zentrale Stellung und Würde im Kosmos zukommt. Er steht an der Grenzscheide zwischen Materie und Immaterialität.

In der Kontemplation zieht sich die Seele in sich selbst zurück, wird sich ihrer Göttlichkeit bewusst und steigt schon im irdischen Leben, wenigstens ansatzweise, zu Gott hinauf, bei dem sie alle Dynamik überwindet und vollendete Ruhe genießt. Da sie ein natürliches Streben zu Gott hin hat, dieses aber im irdischen Leben keine Vollendung finden, es aber auch nicht grundsätzlich unvollendet bleiben kann, so muß die Erfüllung nach dem Tode eintreten und die Seele daher unsterblich sein. Darin liegt neben allen weiteren Entfaltungen in der „Theologia Platonica“ Ficinos Hauptargument für die Unsterblichkeit der Seele.<sup>269</sup>

Gleichzeitig wendet sich die Seele zum Körper hin, hängt aber nicht von diesem ab, sondern lenkt ihn. Das Streben zum Körper ist ihr so eigentümlich, daß ihre Vollendung nach dem Tode erst wieder durch die Vereinigung mit dem verklärten Auferstehungsleib gegeben ist. An diesem zentralen christlichen Dogma hält Ficino durch seine philosophische Überlegung unverbrüchlich fest, obschon er damit Platon faktisch widerspricht.

---

<sup>269</sup> Lohner, A.: Die Begründung der Menschenwürde bei Marsilio Ficino und die Bedeutung seiner Reflexionen für Grundfragen der heutigen Ethik. In: Gröschner, R./Kirste, S./ Lembcke, O.W. (Hrsg.): Des Menschen Würde – entdeckt und erfunden im Humanismus der italienischen Renaissance, Tübingen 2008, S. 93–112, hier S. 108

Letztlich dient seine gesamte „Theologia Platonica“ dazu, die Unsterblichkeit der vernünftigen menschlichen Seele zu erweisen. Ohne dieses Postulat ist nach Ficinos Ansicht keine Vollendung der Schöpfung denkbar. Denn ihr natürliches Streben zu Gott würde keine Erfüllung finden, die von Gott eingerichtete Welt wäre absurd, was aber nicht denkbar ist. Es ist allerdings zu Recht darauf hinzuweisen, daß es Ficino in seinem Hauptwerk nicht allein um eine Theologie auf platonischer Grundlage geht und um religiöse Überlegungen zur Unsterblichkeit der Seele, sondern v.a. auch um den Entwurf eines Weltbildes. Dabei blickt Ficino auf die Welt aus der Perspektive des unzerstörbaren menschlichen Geistes (*mens*).

Mit seinen Übersetzungen und Kommentaren trug er maßgeblich zur Kenntnis Platons und des Platonismus in seiner Epoche bei und machte dem lateinischsprachigen Publikum Schriften antiker griechischsprachiger Autoren zugänglich. Sein vom Neuplatonismus Plotins geprägtes Platon-Verständnis wurde für die Frühe Neuzeit wegweisend. Die ihm von der Nachwelt zugeschriebene Rolle des Leiters einer „Platonischen Akademie“ in Florenz hat er allerdings nicht gespielt. Es gab damals keine Einrichtung dieses Namens, sondern nur einen informellen Kreis seiner Schüler, die er „Akademiker“ nannte, ohne institutionellen Rahmen.

Nach der Studienzeit verbrachte Ficino den Rest seines Lebens in der Heimat, wo ihn Cosimo großzügig unterstützte und ihm die materielle Basis für ein ganz der Philosophie und Theologie gewidmetes Leben verschaffte. Nach seinen eigenen Worten war ihm der Mediceer ein zweiter Vater.<sup>270</sup> Cosimo schenkte ihm 1462 ein Haus in Florenz und überdies am 18. April 1463 ein bescheidenes Landhaus in Careggi, einem Ort in der Nähe von Florenz, der heute zu dieser Stadt gehört. Dort besaß Cosimo eine prächtige Villa.

Ficino war weitgehend bedürfnislos und führte stets ein sehr bescheidenes Leben. Er konzentrierte sich auf sein Ziel, die Erschließung der Hauptquellen zum antiken Platonismus, die in Westeuropa zugänglich geworden waren, als während und nach dem Untergang des Byzantinischen Reichs zahlreiche griechische Handschriften antiker

---

<sup>270</sup> Bloch, M./Mojsisch, B.: (Hrsg.): *Potentiale des menschlichen Geistes: Freiheit und Kreativität. Praktische Aspekte der Philosophie Marsilio Ficinos (1433–1499)*. Stuttgart 2003, S. 234

Texte nach Italien gelangten.<sup>271</sup> Nach Cosimos Tod (1464) erfreute sich Ficino weiterhin der Gunst der führenden Angehörigen des Geschlechts der Medici. Erst übernahm Cosimos Sohn Piero il Gottoso als neues Familienoberhaupt die Förderung von Ficinos Arbeit; ab 1469 war Pieros Sohn und Nachfolger Lorenzo il Magnifico der neue Mäzen des Humanisten. Zu allen drei Wohltätern hatte Ficino ein enges, vertrauensvolles Verhältnis.<sup>272</sup>

Zunächst war Ficinos Hauptaufgabe die Erstellung der von Cosimo gewünschten ersten vollständigen lateinischen Übersetzung der Dialoge Platons. Zehn Dialoge konnte er noch zu Lebzeiten des Auftraggebers vorlegen; wenige Tage vor Cosimos Tod las er ihm daraus vor. Weitere neun Dialoge widmete er Cosimos Sohn Piero. 1484 erschien die gesamte Platonübersetzung im Druck. Zu einigen Dialogen äußerte er sich in eigenen kommentierenden Schriften. Da die Liebe samt ihren Wirkungen auf die Seele ihn besonders interessierte, befasste er sich eingehend mit Platons diesem Thema gewidmetem Dialog *Symposion*.

Seinen *Symposion*-Kommentar (*Commentarium in convivium Platonis de amore*), der eines seiner berühmtesten Werke wurde, gestaltete er als Dialog mit sieben Teilnehmern, die die Reden in Platons *Symposion* erläutern. Den Anlass soll ein Bankett geboten haben, das zu Platons Geburtstag in der Villa der Medici stattfand. Dieses Werk, in dem Ficino einen Kernbestandteil seiner Weltanschauung darstellt, übersetzte er auch ins Italienische. Außerdem kommentierte er Platons Dialoge *Parmenides*, *Sophistes*, *Philebos*, *Timaios* und *Phaidros*. 1496 veröffentlichte er eine Ausgabe seiner gesammelten Platon-Kommentare.<sup>273</sup>

In dem jungen Gelehrten Giovanni Pico della Mirandola fand Ficino einen Geistesverwandten, der manche seiner Grundüberzeugungen

---

<sup>271</sup> Scheuermann-Peilicke, W.: Licht und Liebe. Lichtmetapher und Metaphysik bei Marsilio Ficino, Hildesheim 2000, S. 21f

<sup>272</sup> Lohner, A.: Die Begründung der Menschenwürde bei Marsilio Ficino und die Bedeutung seiner Reflexionen für Grundfragen der heutigen Ethik. In: Größchner, R./Kirste, S./Lembcke, O.W. (Hrsg.): Des Menschen Würde – entdeckt und erfunden im Humanismus der italienischen Renaissance, Tübingen 2008, S. 93–112, hier S. 102

<sup>273</sup> Scheuermann-Peilicke, W.: Licht und Liebe. Lichtmetapher und Metaphysik bei Marsilio Ficino, Hildesheim 2000, S. 29

teilte, ihm aber auch heftig widersprach. Pico regte ihn 1484 dazu an, die *Enneaden* des antiken Neuplatonikers Plotin zu übersetzen. Nach zwei Jahren war diese Arbeit beendet; anschließend widmete sich Ficino der Plotin-Kommentierung. Das gesamte Ergebnis dieser Bemühungen wurde 1492 gedruckt. Damit wurde die Lehre dieses Philosophen, die bisher in der lateinischsprachigen Welt nur auf indirekten Wegen nachgewirkt hatte, erstmals breiteren Kreisen zugänglich. Überdies übersetzte und kommentierte Ficino weiteres antikes Schrifttum, das großenteils der Tradition des Platonismus, Neuplatonismus und Pythagoreismus entstammte. Zu den Werken, die er den lateinischsprachigen Gelehrten zugänglich machte, gehörten auch die traditionell dem mythischen Hermes Trismegistos zugeschriebenen Schriften, die das Corpus Hermeticum bilden.

Diese Traktate, deren Übersetzung ins Lateinische er 1463 im Auftrag Cosimos abschloss, betrachtete er als eine ägyptische Variante der platonischen Weisheitslehre. Neben Plotin machte er auch spätere Neuplatoniker bekannt; er übersetzte einzelne ihrer Werke (darunter einen Traktat des Iamblichos, der unter dem Titel *Über die Mysterien der Ägypter* bekannt ist) oder veröffentlichte Auszüge in lateinischer Übersetzung (so verfuhr er mit Schriften von Porphyrios, Synesios und Proklos). Außerdem übersetzte er zwei Schriften des außerordentlich einflussreichen spätantiken christlichen Neuplatonikers Pseudo-Dionysius Areopagita, *Über die mystische Theologie* und *Über die göttlichen Namen*, ins Lateinische und Dantes staatstheoretisches Werk *De monarchia* ins Italienische.<sup>274</sup>

Ficino war nicht wie zahlreiche Humanisten in erster Linie schöngestiger Literat, Philologe und Kulturhistoriker, denn sein Interesse richtete sich weniger auf die sprachliche Form der antiken Werke als auf ihren philosophischen Gehalt. Sein Hauptanliegen war eine zeitgemäße Erneuerung der antiken Philosophie. Deren Kern bildete für ihn die Lehre Platons, die er im Sinne der von Plotin begründeten neuplatonischen Tradition deutete. Wie schon viele mittelalterliche Denker, aber auf weitaus breiterer und soliderer Quellenbasis als sie bemühte er sich um ein Verständnis des antiken Platonismus, das diesen har-

---

<sup>274</sup> Hankins, J.: Platonism (= Humanism and Platonism in the Italian Renaissance. Band 2). Rom 2004, S. 82

monisch mit den Grundüberzeugungen des Christentums verbinden sollte.<sup>275</sup>

Mit seinem Streben nach einem konsistenten metaphysischen Weltbild, in dem theologische und philosophische Aussagen zu einer unauflöslichen Einheit verschmelzen sollten, reihte er sich in die stärker christlich geprägte Strömung des Humanismus ein.<sup>276</sup> Neben seiner Übersetzer- und Kommentierungstätigkeit verfasste er auch Abhandlungen, die der systematischen Darstellung und Begründung seines (neu)platonisch-christlichen Lehrgebäudes dienen sollten. Hierzu gehörte vor allem sein philosophisch-theologisches Hauptwerk, die 1474 abgeschlossene, 1482 gedruckte *Theologia Platonica* („Platonische Theologie“). Mit diesem Titel, den er von einem Werk des spätantiken Neuplatonikers Proklos übernahm, deutete er sein Programm an, das auf eine Synthese von Philosophie und Theologie abzielte, auf eine stimmige, gleichermaßen christliche und platonische, für Humanisten plausible Weltdeutung.<sup>277</sup>

Zur Umsetzung dieses Vorhabens bemühte sich Ficino unablässig um die Verbreitung seiner Ideen. Diesem Zweck dienten in Florenz seine Vorträge über christlichen Platonismus, die er in der Kirche Santa Maria degli Angeli und später auch in der Domkirche hielt. Auf europäischer Ebene verfolgte er sein Ziel mittels seiner ausgedehnten Korrespondenz mit einer Vielzahl bedeutender Persönlichkeiten des geistigen Lebens. Diese lateinischen Briefe waren nicht nur für die jeweiligen Empfänger bestimmt, sondern auch für die Öffentlichkeit; Ficino sammelte sie, 1495 wurden sie gedruckt.

Unzutreffend ist allerdings die jahrhundertelang verbreitete Behauptung, in Careggi sei auf Veranlassung Cosimos eine von Ficino geleitete Platonische Akademie gegründet worden. Diese Annahme, die noch heute in vielen Nachschlagewerken zu finden ist, ist von der neueren Forschung als falsch erwiesen worden.<sup>278</sup> In Wirklichkeit ist

---

<sup>275</sup> Bloch, M./Mojsisch, B.: (Hrsg.): Potentiale des menschlichen Geistes: Freiheit und Kreativität. Praktische Aspekte der Philosophie Marsilio Ficinos (1433–1499). Stuttgart 2003, S. 243.

<sup>276</sup> Allen, M.J.B./Rees, V. (Hrsg.): Marsilio Ficino: His Theology, his Philosophy, his Legacy, Leiden 2002, S. 74.

<sup>277</sup> Bär, K.: Philosophie der Frühen Neuzeit, Köln 2008, S. 82.

<sup>278</sup> Albertini, T.: Marsilio Ficino. Das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphysik der Einfachheit, München 1997, S. 113.

die Bezeichnung „Platonische Akademie“ für Ficinos Freundeskreis eine Erfindung des 17. Jahrhunderts, und den Begriff „Akademiker“ verwendete er zur Bezeichnung seiner zahlreichen Schüler, ohne damit die Vorstellung eines institutionellen Rahmens zu verbinden. Von den Persönlichkeiten, die er unter seine „Akademiker“ einreichte, teilten nur relativ wenige seine Begeisterung für Platon und seine Feindseligkeit gegen den zeitgenössischen Aristotelismus.<sup>279</sup>

Nebenbei befasste sich Ficino auch mit Gesundheitsfragen. Er schrieb in italienischer Sprache einen Ratgeber gegen die Pest mit dem Titel *Consiglio contro la pestilenza* („Rat gegen die Seuche“, lateinische Übersetzung: *Epidemiarum antidotus*) und die Abhandlung *De vita libri tres* („Drei Bücher über das Leben“; der oft genannte Titel *De vita triplici* ist nicht authentisch). *De vita* ist eine Abhandlung speziell über die Gesundheit des Gelehrten, der erste für eine einzelne soziale Gruppe bestimmte Gesundheitsratgeber. Besonderes Augenmerk richtet Ficino auf das melancholische (schwarzgallige) Temperament; ein Übermaß an schwarzer Galle ist nach seiner Überzeugung ein Berufsleiden der geistig Arbeitenden, das er auf deren starke Gehirnaktivität zurückführt. Sich selbst zählt er auch zu den Melancholikern. Die Ratschläge für eine gesunde Lebensführung enthalten unter anderem genaue Diätvorschriften. Im zweiten der drei Bücher erörtert er die Frage, wie man als Gelehrter bei guter Gesundheit ein hohes Alter erreichen kann. Da dieser Traktat auch magische Praktiken und Astrologie behandelt, zog sich Ficino mit der Veröffentlichung (1489) einen Häresieverdacht zu. Das in der Renaissance außerordentlich populäre Werk wurde bis 1647 rund dreißigmal gedruckt; hinzu kamen Drucke der Übersetzungen ins Deutsche, Französische und Italienische.<sup>280</sup>

1473 empfing Ficino die Priesterweihe. Er erhielt – teils schon vor der Weihe – mehrere Pfründe. 1487 wurde er Kanoniker an der Kathedrale von Florenz. Damals versuchte sein Gönner Lorenzo de' Medici sogar vergeblich, ihn zum Bischof von Cortona erheben zu lassen. Mit der Übernahme kirchlicher Aufgaben, zu denen das Predigen gehörte, verband sich ein verstärktes Interesse Ficinos an spezifisch theologischen

---

<sup>279</sup> Hankins, J.: Platonism (= Humanism and Platonism in the Italian Renaissance. Band 2). Rom 2004, S. 91

<sup>280</sup> Scheuermann-Peilicke, W.: Licht und Liebe. Lichtmetapher und Metaphysik bei Marsilio Ficino, Hildesheim 2000, S. 32

schen Themen, wobei er aber seiner platonischen Grundausrichtung treu blieb.

1474 schrieb er *De Christiana religione* („Über die christliche Religion“), eine Rechtfertigung des Christentums gegenüber Islam und Judentum. Darin will er das Christentum als natürliche, vernünftige Religion erweisen, die man aus philosophischer Einsicht annehmen kann.<sup>281</sup> Diese Abhandlung übersetzte er selbst ins Italienische (*Della religione cristiana*). Außerdem verfasste er kleinere Schriften, in denen er seine platonische Weltsicht in christlicher theologischer Sprache formulierte, darunter *De raptu Pauli* („Über die Entrückung des Paulus“). In seinen letzten Lebensjahren begann er den Römerbrief zu kommentieren; dieses Werk blieb unabgeschlossen. Es war Teil eines nicht mehr verwirklichten Projekts, das Neue Testament, insbesondere die Briefe des Apostels Paulus, in platonischem Sinne auszulegen.

Mit dem Tod des Staatsmanns Lorenzo il Magnifico endete 1492 die Epoche, in der Florenz das bedeutendste Zentrum des humanistischen Geisteslebens in Italien war, und damit auch die lange Zeit, die für Ficinos Arbeit optimale Voraussetzungen geboten hatte.<sup>282</sup> In der Folgezeit setzten schwere politische und religiöse Wirren mit gewalttamen Auseinandersetzungen ein. Die Medicis wurden aus der Stadt vertrieben, 1494 besetzte die Invasionsarmee des französischen Königs Karl VIII. Florenz, und schließlich kam mit dem Dominikanermönch Girolamo Savonarola eine scharf antihumanistische Richtung an die Macht. Unter diesen Verhältnissen fand Ficinos Konzept eines humanistischen Christentums in neuplatonischem Geist keinen günstigen Nährboden mehr. Daher zog er sich weitgehend aus dem öffentlichen Leben zurück. Das Auftreten des Bußpredigers Savonarola, der für eine Sittenreform warb, verfolgte er so wie andere Florentiner Humanisten und Angehörige der Oberschicht zunächst wohlwollend (Pico della Mirandola wurde sogar ein Anhänger des kulturfeindlichen Dominikaners). Ficinos anfängliches Verständnis verwandelte sich jedoch in heftige Gegnerschaft, als die Gegensätzlichkeit der Haltungen und

---

<sup>281</sup> Dietrich, B.: Darstellung von Einfachheit. Die Idee des Schönen in Marsilio Ficinos Grundlegung einer Metaphysik des Geistes, München 2000, S. 51

<sup>282</sup> Bloch, M./Mojisisch, B.: (Hrsg.): Potentiale des menschlichen Geistes: Freiheit und Kreativität. Praktische Aspekte der Philosophie Marsilio Ficinos (1433–1499). Stuttgart 2003, S. 235

Ziele deutlich wurde. Nach der Hinrichtung Savonarolas im Mai 1498 verfasste Ficino eine Verteidigungsschrift gegen ihn, worin er befriedigt feststellte, die göttliche Barmherzigkeit habe die Stadt erfreulicherweise kürzlich „von dieser Seuche befreit“. Am 1. Oktober 1499 starb er in seiner Villa in Careggi. Sein Epitaph befindet sich im Dom von Florenz.

Ficinos für einen Humanisten untypisches Lebenswerk bestand hauptsächlich in der Errichtung eines philosophisch-theologischen Systems, in dem platonische (vor allem neuplatonische) Lehren die christlichen Glaubensinhalte untermauern sollten.<sup>283</sup> Mit vielen spätantiken Neuplatonikern und auch mit Giovanni Pico della Mirandola teilte er die Überzeugung, dass es in der Metaphysik, der Kosmologie und der Anthropologie universelle Wahrheiten gibt, die im Prinzip allen Weisheitssuchern zugänglich sind.

Dieser Sichtweise zufolge sind die ewigen Wahrheiten in verschiedenen Kulturen und Traditionen von den damals führenden Philosophen erkannt oder ihnen von göttlicher Seite offenbart worden, oder sie wurden den Weisheitslehrern späterer Kulturen von denen der früheren vermittelt. Demnach stimmen manche philosophische und religiöse Lehren aus verschiedenen Epochen und Weltgegenden in bestimmten objektiv zutreffenden Kernaussagen überein (natürliche Theologie).<sup>284</sup> Diese Lehren werden mit Begriffen wie „alte Weisheit“ bezeichnet, ihre nichtchristlichen Verkünder als „alte Theologen“ (*priisci theologi*). Nach dieser Deutung der Philosophiegeschichte gibt es ein Menschheitserbe an gesichertem metaphysischem Wissen. Später, im 16. Jahrhundert, wurde dafür der Begriff *Philosophia perennis* geprägt.

Ficino hielt eine bestimmte Gruppe von religiös-philosophischen Strömungen (Platonismus, Pythagoreismus, Orphik, Hermetik, christ-

---

<sup>283</sup> Albertini, T.: Marsilio Ficino. Das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphysik der Einfachheit, München 1997, S. 73

<sup>284</sup> Lohner, A.: Die Begründung der Menschenwürde bei Marsilio Ficino und die Bedeutung seiner Reflexionen für Grundfragen der heutigen Ethik. In: Gröschner, R./Kirste, S./Lembcke, O.W. (Hrsg.): Des Menschen Würde – entdeckt und erfunden im Humanismus der italienischen Renaissance, Tübingen 2008, S. 93–112, hier S. 110

licher Neuplatonismus, Zoroastrismus) für göttlich inspiriert.<sup>285</sup> Die markanten Übereinstimmungen zwischen dem christlichen Theologen (Pseudo)-Dionysius Areopagita und nichtchristlichen Neuplatonikern wie Plotin und Proklos, die ihn in dieser Auffassung bestärkten, führte er darauf zurück, dass Dionysius ein Schüler des Apostels Paulus gewesen sei und auf die nichtchristlichen Neuplatoniker der späten römischen Kaiserzeit eingewirkt habe. Obwohl es im 15. Jahrhundert bereits Zweifel an der Echtheit der Schriften des angeblichen Dionysius gab, wusste Ficino nicht, dass diese Werke in Wirklichkeit erst in der Spätantike entstanden sind und die Beeinflussung in der umgekehrten Richtung erfolgte.<sup>286</sup>

In Plotin sah er nicht nur einen legitimen Erben Platons, der dessen Lehre so authentisch wiedergebe, als ob Platon selbst durch seinen Mund redete, sondern auch einen Denker, der Platon sogar gelegentlich an Tiefe der philosophischen Einsicht übertreffe. Seine verehrungswürdigste Gestalt habe der Platonismus im Werk des Apostelschülers Dionysius erhalten. Oft berief sich Ficino auf den stark von der platonischen Gedankenwelt beeinflussten Kirchenvater Augustinus, gelegentlich auch auf Nikolaus von Kues.

Ficinos Denken kreiste um die Seele, wobei er die menschliche Vernunftseele im Sinn hatte.<sup>287</sup> Er versuchte ihr Wesen, ihre Stellung im Kosmos und ihre Bestimmung im Rahmen der Weltordnung philosophisch zu ergründen. Ein zentrales Anliegen war ihm der Nachweis ihrer individuellen Unsterblichkeit, denn mit dieser Annahme steht oder fällt sowohl die platonische Anthropologie als auch die damalige kirchliche Seelenlehre. Außerdem entsprach es dem Menschenbild seiner Epoche, der Individualität einen hohen Rang zuzuweisen und die Einzigartigkeit des individuellen menschlichen Daseins zu betonen. Die Unsterblichkeitslehre wurde zu Ficinos Lebzeiten von einem breiten Konsens der Theologen getragen, war aber noch kein verbindliches

---

<sup>285</sup> Bloch, M./Burkhard Mojsisch, B. (Hrsg.): Potentiale des menschlichen Geistes: Freiheit und Kreativität. Praktische Aspekte der Philosophie Marsilio Ficinos (1433–1499), Stuttgart 2003, S. 239

<sup>286</sup> Bär, K.: Philosophie der Frühen Neuzeit, Köln 2008, S. 110

<sup>287</sup> Kristeller, P.O.: Die Philosophie des Marsilio Ficino, Frankfurt am Main 1972, S. 26f

kirchliches Dogma; in diesen Rang wurde sie erst 1513 auf dem Laterankonzil erhoben.<sup>288</sup>

Mit seiner Verteidigung der individuellen Unsterblichkeit<sup>289</sup> wandte sich Ficino gegen die Auffassung von Aristotelikern wie Alexander von Aphrodisias, die eine vom Körper unabhängige Existenz der Seele für unmöglich erklärt hatten, und besonders gegen den Averroismus, eine im 15. Jahrhundert in Italien noch verbreitete Variante des Aristotelismus.<sup>290</sup> Gegen Aristoteles selbst richtete sich diese Kritik nicht. Die Averroisten waren der Meinung, dass die menschlichen Geistseelen nicht wirklich individuell sind, sondern nur ein einziger universeller tätiger Intellekt sich überall in den Individuen manifestiert, so dass die ohnehin nur scheinbare Individualität mit dem Tod erlischt und eine persönliche Unsterblichkeit ausgeschlossen ist. Ficinos Argumentation fußte insbesondere auf dem Gedankengang, dass die Seele Immaterielles und Ewiges (wie platonische Ideen) denkend erfassen könne; ihr Zugang zu solcher Erkenntnis setze voraus, dass sie selbst von gleicher Beschaffenheit wie diese möglichen Erkenntnisobjekte und damit unvergänglich sei. Für Ficino ist die Seele weder ausgedehnt noch zusammengesetzt noch lokalisiert; räumliche und zeitliche Bestimmungen sind nicht Eigenschaften an den Dingen, sondern seelische Kategorien.<sup>291</sup>

Hinsichtlich der Stellung der Seele im hierarchisch geordneten Kosmos betonte Ficino ihre vermittelnde Position in der Mitte zwischen der geistigen (metaphysischen) und der sinnlichen Welt. Diese Mittelposition bringt er durch eine Symmetrie zum Ausdruck, indem er oberhalb der Seele zwei Stufen annimmt, Gott und die reinen Geistwesen (Engel), und unterhalb von ihr ebenfalls zwei Ebenen, die Qua-

<sup>288</sup> Allen, M.J.B./Rees, V. (Hrsg.): *Marsilio Ficino: His Theology, his Philosophy, his Legacy*, Leiden 2002, S. 63

<sup>289</sup> Leitgeb, M.-C.: *Concordia mundi. Platons Symposium und Marsilio Ficinos Philosophie der Liebe*, Wien 2010, S. 112f

<sup>290</sup> Lohner, A.: Die Begründung der Menschenwürde bei Marsilio Ficino und die Bedeutung seiner Reflexionen für Grundfragen der heutigen Ethik. In: Gröschner, R./Kirste, S./Lembcke, O.W. (Hrsg.): *Des Menschen Würde – entdeckt und erfunden im Humanismus der italienischen Renaissance*, Tübingen 2008, S. 93–112, hier S. 97

<sup>291</sup> Dietrich, B.: Darstellung von Einfachheit. Die Idee des Schönen in Marsilio Ficinos Grundlegung einer Metaphysik des Geistes, München 2000, S. 79

lität und (zuunterst) die Materie. Damit weicht er von Plotins System ab, in dem eine Stufe Qualität nicht vorgesehen ist. Unter „Qualität“ versteht er eine Wirkkraft in den physischen Objekten, die deren physikalische Interaktion verursacht. Eine solche Kraft hält er für erforderlich, da er die bloße Masse als Ursache nicht ausreichend findet. Damit wendet er sich gegen den Atomismus Demokrits und der Epikureer.

Die vermittelnde Rolle der Seele ergibt sich für ihn daraus, dass die Seele einerseits die Abbilder (*imagines*) der göttlichen Dinge und andererseits auch die Begriffe und Urbilder (*rationes et exemplaria*) der Sinnesobjekte in sich trägt, wobei sie die letzteren gewissermaßen sogar selbst erzeugt.<sup>292</sup> Vom Oberen ist sie abhängig, nach unten ist sie ordnend und schöpferisch tätig; vom Höchsten zum Niedersten ist ihr alles zugänglich. Die Dinge kommen ihr nicht nur zu, sondern werden auch von ihr konstituiert. So ist sie die Mitte des Universums und das Band aller Dinge. Mit den Aufgaben, die ihr durch diese Stellung und Funktion zufallen, gewinnt sie eine dynamische Qualität.

Das Ziel der Seele besteht nach Ficinos Überzeugung, die er mit Plotin teilt, darin, in den geistigen, göttlichen Bereich aufzusteigen und letztlich „Gott zu werden“.<sup>293</sup> Den Intellekt und den Willen betrachtet er als die beiden Flügel, mit denen die Seele sich emporschwingt. Er meint, dieses Streben sei dem Menschen so natürlich wie den Vögeln das Bestreben zu fliegen. Allerdings könne der Mensch das Ziel nicht mit eigenen Mitteln erreichen, sondern benötige dazu göttliche Hilfe. Ein Unterschied zu Plotin liegt darin, dass Ficino dem menschlichen Intellekt mehr zutraut als der antike Grieche. Während sich für Plotin die Erfassung des Einen, das die christlichen Neuplatoniker mit dem biblischen Gott identifizieren, jenseits des Denkens abspielt, da das Eine dem Denken unzugänglich sei, meint Ficino, dass philosophisches Denken Gott zu erreichen vermöge, wenn auch nicht in vollkommener Weise. Er unterscheidet die Gotteserkenntnis nicht prinzipiell von anderen Erkenntnisakten.

---

<sup>292</sup> Hankins, J.: Platonism (= Humanism and Platonism in the Italian Renaissance. Band 2). Rom 2004, S. 78

<sup>293</sup> Bloch, M./Burkhard Mojsisch, B. (Hrsg.): Potentiale des menschlichen Geistes: Freiheit und Kreativität. Praktische Aspekte der Philosophie Marsilio Ficinos (1433–1499), Stuttgart 2003, S. 241

Voraussetzung für den Aufstieg der Seele und ihre Vergöttlichung ist ein Reinigungsprozess, in dem sie sich schrittweise von den sinnlich-materiellen Einwirkungen befreit. Die oberste Stufe dieses Reinigungs-vorgangs wird ausschließlich durch göttliche Gnade erreicht; äußere Werke und Verdienste sind dabei belanglos.

Eine weit wesentlichere Rolle als dem Denken weist Ficino der Liebe und dem Willen zu.<sup>294</sup> Die Liebe betrachtet er als einen Affekt des Willens. Er argumentiert, das Denken erfasse seinen Gegenstand auf die vorstellende Weise des Denkens, der Wille hingegen versetze sich in den Gegenstand, erfasse ihn so auf die Weise des Gegenstandes selbst und erreiche ihn somit besser. Diese voluntaristische Position, die einen Vorrang des Willens vor dem Intellekt annimmt, hat Ficino allerdings erst im Lauf seiner philosophischen Entwicklung, von einem ursprünglichen Intellektualismus ausgehend, herausgearbeitet. In einer späteren Phase änderte er seine Auffassung erneut und versuchte den Willen als Entäußerungsform und Wirkweise des Intellekts zu begreifen.

In der Liebe sieht er – auch darin der platonischen Tradition folgend – die maßgebliche Triebkraft für den Aufstieg der Seele zu Gott.<sup>295</sup> Diese Funktion der Liebe ist gemeint, wenn er von der „sokratischen“ oder (seltener) von der „platonischen“ Liebe schreibt. Auf diesen von Ficino popularisierten Begriff geht der moderne, trivialisierte Ausdruck „platonische Liebe“ zurück, der jedoch mit dem von Platon und Ficino Gemeinten nur noch entfernte Ähnlichkeit hat.<sup>296</sup> Ficino ist der Meinung, dass die Liebe der Menschen sich stets auf das Göttliche richte und daher auch Liebe zu einem Menschen auf das Göttliche in diesem Menschen und damit letztlich auf Gott abziele. Von der antiken neuplatonischen Sichtweise weicht er darin fundamental ab, dass bei ihm die Liebe nicht ausschließlich ein Streben des Niederen zum Höheren ist, sondern es auch eine Liebe des Höheren zum Niederen, Gottes zur Welt gibt. In diesem Sinne deutet Ficino die Schöpfung als

---

<sup>294</sup> Allen, M.J.B./Rees, V. (Hrsg.): *Marsilio Ficino: His Theology, his Philosophy, his Legacy*, Leiden 2002, S. 54

<sup>295</sup> Leitgeb, M.-C.: *Concordia mundi. Platons Symposium und Marsilio Ficinos Philosophie der Liebe*, Wien 2010, S. 32ff

<sup>296</sup> Kristeller, P.O.: *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt am Main 1972, S. 52

Akt des göttlichen Willens, in dem die Liebe Gottes aus sich heraustritt und sich mitteilt, wie es dem Wesen der Liebe generell entspricht.<sup>297</sup>

Diese Selbstentäußerung Gottes, die die Geschöpfe hervorbringt, führt zu einem kreisförmigen Bewegungsablauf, an dessen Ende die Geschöpfe zu ihrem göttlichen Grund zurückgeführt werden, womit dann auch die göttliche Liebe zu sich selbst zurückkehrt.<sup>298</sup> Einer traditionellen pythagoreisch-neuplatonischen Auffassung folgend verleiht Ficino der Liebe eine kosmische Dimension, indem er sie zur im ganzen Weltall herrschenden Macht erklärt. Er behauptet, kein Teil der Schöpfung könne einem anderen feindlich sein, und sogar wenn Lebewesen andere vernichten (etwa zum Zweck der eigenen Ernährung), sei das Motiv dazu nicht Feindseligkeit, sondern Eigenliebe.<sup>299</sup>

Das Schlechte hält er für nicht wirklich existierend, sondern für einen bloßen Mangel, eine Einschränkung eines bestimmten Guten und mangelhaften Anteil einer Substanz an diesem. Demnach ist alles Existierende an sich und ursprünglich gut, und nichts Vorhandenes ist überflüssig oder nichtig. Der menschliche Wille ist stets auf das Gute gerichtet, nur nicht immer auf das Beste, sondern manchmal gibt er irrigerweise untergeordneten Gütern den Vorzug.<sup>300</sup>

In sein Liebeskonzept bezieht Ficino auch ausdrücklich den Eros ein, der sich auf irdische, körperliche Schönheit richtet.<sup>301</sup> Damit knüpft er als Humanist an das antike Schönheitsstreben an. Obwohl er in der Erotik Gefahren sieht, ist ihm das prinzipielle mittelalterliche Misstrauen gegenüber der Schönheit in der Sinnenwelt als einer Ablenkung von Gott fremd. Vielmehr hält er auch die Wertschätzung sol-

---

297 Scheuermann-Pellicke, W.: *Licht und Liebe. Lichtmetapher und Metaphysik bei Marsilio Ficino*, Hildesheim 2000, S. 77

298 Albertini, T.: *Marsilio Ficino. Das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphysik der Einfachheit*, München 1997, S. 88

299 Lohner, A.: Die Begründung der Menschenwürde bei Marsilio Ficino und die Bedeutung seiner Reflexionen für Grundfragen der heutigen Ethik. In: Gröschner, R./Kirste, S./Lembcke, O.W. (Hrsg.): *Des Menschen Würde – entdeckt und erfunden im Humanismus der italienischen Renaissance*, Tübingen 2008, S. 93–112, hier S. 108

300 Scheuermann-Pellicke, W.: *Licht und Liebe. Lichtmetapher und Metaphysik bei Marsilio Ficino*, Hildesheim 2000, S. 78

301 Bloch, M./Burkhard Mojsisch, B. (Hrsg.): *Potentiale des menschlichen Geistes: Freiheit und Kreativität. Praktische Aspekte der Philosophie Marsilio Ficinos (1433–1499)*, Stuttgart 2003, S. 243

cher Schönheit für einen Weg zu Gott, denn man könne von der körperlichen Schönheit zur geistigen forschreiten, die in Tugend und Weisheit bestehe, und von dort wiederum zu höheren Stufen gelangen.<sup>302</sup>

Sein Verständnis erotischer Beziehungen ist von der provenzalischen und toskanischen Liebeslyrik beeinflusst, besonders von Guido Cavalcanti (*dolce stil nuovo*), dessen Nachkomme Giovanni Cavalcanti, der ebenfalls Dichter war, zum engsten Freundeskreis Ficinos gehörte.<sup>303</sup> Guido Cavalcantis pessimistische, naturalistische Liebestheorie ergänzt Ficino, indem er der irdischen Liebe, die der Dichter schildert und analysiert, eine im platonischen Sinne aufgefasste himmlische an die Seite stellt. Cavalcantis Deutung einer auf irdische Ziele beschränkten Erotik als Krankheit und Trübung des Verstandes stimmt er zu. Seiner Auffassung zufolge entsteht aber analog zum sinnlichen Begehen ein geistiges Liebesstreben im Willen, das „dem Geschäft des Körpers gänzlich fremd“ ist. Beide beginnen mit dem Blick („Jede Liebe hat ihren Ursprung im Anblick“), führen dann aber in unterschiedliche Richtungen.<sup>304</sup>

Nach Ficinos Theorie zeigt sich göttliche Schönheit im Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren meistens und am eindrücklichsten als Harmonie (*concinnitas*) von Einzelteilen des Zusammengesetzten, also als Wohlproportioniertheit einer menschlichen Gestalt, als harmonische Verbindung von Farben und Konturen oder als musikalischer Wohlklang durch Zusammenklang mehrerer Stimmen.<sup>305</sup>

Ein schon von Plotin vorgebrachter Einwand gegen diese Überlegung besteht darin, dass eine als Harmonie der Teile definierte Schönheit nicht im Einfachen vorhanden sein kann. Somit kann sie nicht göttlichen Ursprungs sein, da das Göttliche sich vor allem durch Einfachheit auszeichnet und Teile nur in der Vielheit bestehen können. Daher definiert Plotin Schönheit nicht als Harmonie der Teile, son-

<sup>302</sup> Kristeller, P.O.: *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt am Main 1972, S. 82

<sup>303</sup> Leitgeb, M.-C.: *Concordia mundi. Platons Symposium und Marsilio Ficinos Philosophie der Liebe*, Wien 2010, S. 55ff

<sup>304</sup> Ebd., S. 61

<sup>305</sup> Allen, M.J.B./Rees, V. (Hrsg.): *Marsilio Ficino: His Theology, his Philosophy, his Legacy*, Leiden 2002, S. 87

dern schreibt auch und sogar in erster Linie dem nicht Zusammengesetzten Schönheit zu. Ficino, der die Schönheit im Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren primär als Harmonie auffasst, sucht einen anderen Ausweg aus diesem Dilemma.<sup>306</sup>

Er hält die Schönheit grundsätzlich für etwas, was nicht den Sinnesindrücken entnommen wird, sondern was der menschliche Geist selbst erzeugt, indem er sich von der sinnlichen Wahrnehmung dazu anregen lässt, sich seiner eigenen unkörperlichen Schönheit zuzuwenden.<sup>307</sup> Durch das Zusammenwirken von Phantasie und Erinnerungsvermögen sei die Seele in der Lage, sich von einer Nachahmung der Sinnesobjekte zu emanzipieren und vollendetere Schönheit zu erschaffen als diejenige, welche sie in der Außenwelt vorfindet. Die Schönheit des Kosmos ist für Ficino der „Glanz des Guten“ (Gottes), der im Betrachter das Streben nach Vereinigung mit dem Guten auslöst.<sup>308</sup> Nach seiner Überzeugung kann man, da das Gute sich in der Schönheit zeigt, nur über das Schöne Zugang zur Erkenntnis des Guten erlangen. Dabei spielt zwar die Phantasie anfänglich eine wichtige Rolle, doch ist sie wegen ihrer Verworrenheit und ihrer Bindung an empfangene Sinnesindrücke für die höhere Erkenntnis und die Gottesschau ungeeignet.

Die Aufgabe des Schönen, die Seele zu Gott hinzuleiten, sieht Ficino besonders auch in der Kunst erfüllt. Vom Künstler verlangt er Orientierung an der platonischen Idee, die dem jeweiligen Kunstwerk zugrunde liege. Der Künstler brauche sich nicht auf eine Abbildung der sichtbaren Natur zu beschränken, sondern könne den Schöpfer nachahmen, die Werke der Natur mit seinen Erzeugnissen verbessern und vollenden und damit das Naturgegebene übertreffen. Dies geschehe durch den Rückgriff auf die Idee, die auch den Naturdingen zugrunde liege, von diesen Werken der „niederen Natur“ aber auf weniger voll-

---

<sup>306</sup> Leitgeb, M.-C.: Concordia mundi. Platons Symposion und Marsilio Ficinos Philosophie der Liebe, Wien 2010, S. 79

<sup>307</sup> Dietrich, B.: Darstellung von Einfachheit. Die Idee des Schönen in Marsilio Ficinos Grundlegung einer Metaphysik des Geistes, München 2000, S. 102

<sup>308</sup> Lohner, A.: Die Begründung der Menschenwürde bei Marsilio Ficino und die Bedeutung seiner Reflexionen für Grundfragen der heutigen Ethik. In: Gröschner, R./Kirste, S./Lembcke, O.W. (Hrsg.): Des Menschen Würde – entdeckt und erfunden im Humanismus der italienischen Renaissance, Tübingen 2008, S. 93–112, hier S. 97

commene Weise ausgedrückt werde als von einem Kunstwerk, dessen Urheber unmittelbaren geistigen Zugang zu der Idee habe.

Unter seinen humanistischen Zeitgenossen erfreute sich Ficino hohen Ansehens.<sup>309</sup> Zu seinen Bewunderern gehörten Johannes Reuchlin, der ihn in Florenz besuchte, und Jacques Lefèvre d'Étaples. Er galt als der führende Platoniker seiner Zeit, und sein nachhaltiger Einfluss bewirkte, dass auch in den folgenden Generationen das Platonbild neuplatonisch geprägt blieb. Von seinen Schülern trug besonders Francesco Cattani da Diacceto († 1522) zum Fortleben seines Gedankenguts bei. Giovanni Corsi (1472–1547), ein Schüler Diaccetos (nicht Ficinos), schrieb 1506 eine lateinische Ficino-Biographie. Ein bissiger Gegner Ficinos war jedoch der Dichter Luigi Pulci, der ihn in Sonetten zur Zielscheibe seines Spottes machte. Paracelsus spendete Ficinos Leistung als medizinischer Autor höchstes Lob, indem er ihm unter den Ärzten Italiens den ersten Rang zubilligte. Giordano Bruno entnahm Ficinos Werken zahlreiche Anregungen.<sup>310</sup>

In Frankreich wurde Ficino im Umkreis der Königin Margarete von Angoulême geschätzt, und auch bei Jean Bodin und bei der Dichtergruppe La Pléiade fand seine Philosophie Anklang.<sup>311</sup> 1561 und 1576 erschienen in Basel Gesamtausgaben seiner Werke, 1641 wurde eine weitere in Paris gedruckt; alle drei sind fehlerhaft und unvollständig. Für die „Cambrider Platoniker“ des 17. Jahrhunderts, darunter Henry More, gehörten Ficinos Ideen zu den Grundlagen ihres Weltbilds. Leibniz hingegen kritisierte die neuplatonische Tradition, namentlich Plotin und Ficino; er meinte, diese Richtung befasse sich mit wirklichkeitfremder theologischer Spekulation.

Als die wissenschaftliche Forschung zu Beginn der Moderne scharf zwischen der ursprünglichen Lehre Platons und der späteren Fortentwicklung des Platonismus zu unterscheiden begann, wurde Ficino nicht mehr als getreuer Interpret Platons wahrgenommen. Damit

<sup>309</sup> Allen, M.J.B./Rees, V. (Hrsg.): *Marsilio Ficino: His Theology, his Philosophy, his Legacy*, Leiden 2002, S. 105

<sup>310</sup> Hankins, J.: *Platonism (= Humanism and Platonism in the Italian Renaissance. Band 2)*, Rom 2004, S. 135f

<sup>311</sup> Bloch, M./Burkhard Mojsisch, B. (Hrsg.): *Potentiale des menschlichen Geistes: Freiheit und Kreativität. Praktische Aspekte der Philosophie Marsilio Ficinos (1433–1499)*, Stuttgart 2003, S. 256

rückte zunehmend seine Bedeutung als eigenständiger Denker ins Blickfeld.

## 10 Hieronymus Bosch

Hieronymus Bosch (1450-1516) hat ein bis heute faszinierendes und nachwirkendes Gesamtwerk hinterlassen, das sich in der Interpretation jeder einfachen Deutung entzieht. Es gibt einige plausible Deutungen seiner Bilder; viele Darstellungen sind jedoch rätselhaft geblieben. Bosch hatte ein gespaltenes Verhältnis zu den irdischen Dingen und zu seinen Glauben.<sup>312</sup> Einerseits heiratete er reich, so dass er unabhängig war, andererseits glaubte er an die unendliche Verdammung als Konsequenz für den Besitz von Geld und Gut, oder für die Hingabe der Lust. Diese innerliche Spaltung erklärt Bax durch die Deutung von Bosch Symbolik. Er sollte der „Gemeinschaft der Freien Geister“ angehören, einer Sekte, bereits vor dem 14. Jh. verbreitet, mit heidnischen und volksreligiösen Ansichten. Adam war für sie eine sündenlose Gestalt. Ihr Ziel war ein „irdischen Paradies“ ohne Sünden. Diejenigen, die sündigen kommen in die Hölle und werden bitter bestraft: z. B. der Wollüsternde muss mit Drachen ins Bett; der Jähzornige wird mit einem Schwert zerfleischt. Oder: Der Adept der Völlerei bekommt Kröten und Schlangen aufgetischt.<sup>313</sup>

Erhalten geblieben sind von Boschs Werken nur die Gemälde auf Holztafeln (wenngleich zu jener Zeit bereits auch textile Bildträger benutzt wurden) und einige Zeichnungen auf Papier. Bosch selbst hat keine schriftlichen Aufzeichnungen zu seinen Werken hinterlassen.<sup>314</sup>

Im späten Mittelalter stieg die Rolle der Andacht in der Ausübung der Religiosität. Der Bedarf an Heiligenbildern, die man zu diesem Zwecke brauchte, nahm daher stark zu. Zu Boschs Zeiten wurden die Heiligen auch als eine Art Ideal angesehen, das zumindest leichter als das des Jesus erreicht werden konnte. Die Geschichten der Heiligen dienten den Menschen deshalb eher als Orientierung für das eigene

---

<sup>312</sup> Silver, L.: Hieronymus Bosch, München 2006, S. 127

<sup>313</sup> Bax, D.: His Picture-Writing deciphered, Rotterdam 1979, S. 19

<sup>314</sup> Büttner, N.: Hieronymus Bosch, München 2012, S. 39

Leben als das „unnachahmliche Beispiel von Christus“. Bosch selbst hat nur wenige Heilige gemalt, die zu seiner Zeit populäre heilige Maria ist unter seinen Werken überhaupt nicht vertreten. Die Heiligen, die sich unter seinen Werken finden lassen, sind fast ausschließlich diejenigen, die uns aus der Überlieferung auch als Eremiten bekannt wurden.

Der Neuerungsbewegungen der Humanisten war Bosch nicht fremd. Den Glauben an ein Zeitalter der erblühenden Wissenschaften, der geistigen Toleranz und des ewigen Friedens hat er jedoch nicht geteilt: „O Jahrhundert, die Wissenschaften blühen, die Geister erwachen, es ist eine Lust zu leben!, schrieb Ulrich von Hutten. Bosch war weit davon entfernt, er ließ sich über die menschliche Natur nicht täuschen. Sein weltgewandter Landsmann Erasmus propagierte Christentum als Lebenskunst, Einbeziehung des Bösen als notwendige Prüfung und Stufe zur Selbstverwirklichung, zum ewigen Seelenheil. Bosch blieb ein radikaler Moralist. Dem altjüdischen Glauben nach entstammte alles, Gutes wie Böses, der Allweisheit des Höchsten. Nach gnostisch-christlicher Auffassung ist das Böse einem dem Herrn entgegengesetzte Macht. Es gab bei Bosch Fälle grotesk-komischer Askese, Abtötung des Fleisches bis an den Rand der Selbstvernichtung. Bosch suchte sich von seinen inneren Konflikten mit Hilfe seiner Malerei zu befreien.

Zur Bosch Hinterlassenschaft gehören auch die vielen Kupferstiche verlorenen Gemälde.<sup>315</sup> Man kann diese Gruppen einteilen. Die eine besteht aus Blättern, die Boschs Zeitgenosse Alart du Hameel noch zu dessen Lebzeiten stach. Die zweite zahlreichere Gruppe entstand um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Diese Werke wurden in der Werkstatt des Antwerpener Verlegers und Kupferstechers Hieronymus Cock von verschiedenen Künstlern gestochen und in seinem Laden „Aux Quatre Vents“ verkauft. Sie wurden sehr populär und waren ein gutes Geschäft. Bei einigen ist die Mitarbeit Bruegels nachgewiesen. Über diesen Umweg hat man heute Kenntnis von einigen sonst nirgendwo erwähnten Werken Boschs.

---

<sup>315</sup> Boulboullé, G.:Groteske Angst. Die Höllenphantasien des Hieronymus Bosch, in: Auffarth, C./Kerth, S. (Hrsg): Glaubensstreit und Gelächter: Reformation und Lachkultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 55–78, hier S. 65

In den Museen der gesamten Welt hängen Bilder im Stile Boschs. Zahlreich sind gerade die „Jüngsten Gerichte“ und „Versuchungen des heiligen Antonius“. Tausende von Bildern sind den Kriegen, Bränden und Bilderstürmen zum Opfer gefallen. Bosch schöpfte aus dem Leben, seine Epigonen übernahmen das Erlebte, Erlittene, Erarbeitete ohne innere Notwendigkeit. Klassische Beispiele sind die „Versuchungen des heiligen Antonius“ von Jan Mandyn. Vieles haben sie da zusammengetragen, auch Eigenes beigesteuert, und handwerklich sind die Arbeiten von großer Meisterschaft. Aber das Bildganze verbleibt im Spielerischen, Virtuosen, Pittoresken, Amüsanten.

Hieronymus und seine beiden Brüder folgten alle der Familientradition und erhielten ihre Malerausbildung zumindest zeitweise in der väterlichen Werkstatt. Außerdem arbeiteten hier noch zwei Söhne Goessens. Nach dem Tod des Vaters führte Goessen als ältester Sohn die Werkstatt weiter.<sup>316</sup>

Hieronymus benannte sich nach seiner Heimatstadt, die auch Den Bosch genannt wird. In Spanien, wo einige seiner bedeutendsten Gemälde im Museo del Prado ausgestellt sind, spricht man von *El Bosco*.<sup>317</sup>

1488 trat er der religiösen *Bruderschaft Unserer Lieben Frau* bei, erst als äußeres, dann als geschworenes Mitglied des elitären inneren Zirkels (etwa 60 Personen). Diese geschworenen Brüder kamen in der Regel aus der höchsten (aristokratischen beziehungsweise patrizischen) städtischen Schicht und waren alle Geistliche verschiedenen Weihegrads.<sup>318</sup> Fast die Hälfte davon waren (meist weltliche) Priester, die teilweise zugleich Notare waren. Ferner gab es unter ihnen Ärzte und Apotheker sowie einige wenige Künstler (Musiker, einen Architekten und nur einen Maler: Bosch). Die Bruderschaft pflegte Kontakt zu den höchsten Kreisen des Adels, der Geistlichkeit und der städtischen Eliten in den Niederlanden. Neben dieser politisch-gesellschaftlichen Seite waren sie gleichermaßen religiös ausgerichtet und wurden von den Dominikanern betreut. In den Reihen der Brüder und durch ihre Kontakte zum Hof fand Bosch seine Auftraggeber.

<sup>316</sup> Bax, D.: *His Picture-Writing deciphered*, Rotterdam 1979, S. 16

<sup>317</sup> Trnek, R./ Hutter, H.: *Das Weltgerichtstriptychon von Hieronymus Bosch*. Wien 1988, S. 19

<sup>318</sup> Silver, L.: *Hieronymus Bosch*, München 2006, S. 37

Neben der Liebfrauenbruderschaft arbeitete er für die städtische Elite und den niederländischen Hochadel. Zu seinen bedeutendsten Auftraggebern gehörten der regierende Fürst der Niederlande Erzherzog Philipp der Schöne und sein Hof. Triptychen wie *Der Heuwagen* und *Der Garten der Lüste* waren mit ihren Motiven eindeutig nicht für einen Altar gedacht, sondern zur Beeindruckung und Unterhaltung eines höfischen Publikums.

Der „Garten der Lüste“ ist heute im Museo del Prado, Madrid zu besichtigen.<sup>319</sup> Es gibt keine konkreten Hinweise auf seine Entstehungszeit; die Forschung geht davon aus, dass der „Garten der Lüste“ um 1500 gemalt wurde. In zugeklapptem Zustand erscheint auf der Frontseite (Außenflügel) das Bild einer durchsichtigen Weltkugel. Sie stellt den dritten Tag der Schöpfungsgeschichte dar: Gott hat Wasser und Erde voneinander getrennt und die ersten Pflanzen geschaffen. Die Innenansicht des Triptychons bietet den Blick auf den „Garten Eden“ (linker Innenflügel), den „Garten der Lüste“ (Mittelteil) und die „musikalische Hölle“ (rechter Innenflügel). Ausgeklappt misst der Triptychon 220 × 390 cm.<sup>320</sup>

Im unteren Bildteil des linken Flügels hat Bosch die Erschaffung Evas nach dem biblischen Schöpfungsbericht in Szene gesetzt. Die drei Figuren Adam, Gott - allerdings in Gestalt Jesu - und Eva sind durch Berührungen miteinander verbunden. Die Schlange, Inbegriff für den Sündenfall, ist entfernt am rechten mittleren Bildrand sich um einen Baum schlängelnd dargestellt.

Daneben präsentiert das Bild eine Reihe fantastischer Einfälle: Ein Berg im Hintergrund scheint Unterschlupf für zahllose Vögel zu sein, die aus ihm herausfliegen, in die Ferne schweifen und zurückkehren – der Wechsel von Geburt, Tod und Wiederkehr. In der Mitte befindet sich in einem klaren Teich ein bizarrer Brunnen, der Lebensbrunnen, in dessen Innern eine Eule sitzt. Um den Teich herum sind zahlreiche Tiere gemalt, die meisten von ihnen friedlich. Vorlage für die Darstel-

---

<sup>319</sup> Boulboullé, G.:Groteske Angst. Die Höllenphantasien des Hieronymus Bosch, in: Auffarth, C./Kerth, S. (Hrsg): Glaubensstreit und Gelächter: Reformation und Lachkultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 55–78, hier S. 55

<sup>320</sup> Barker, C.: Der Garten der himmlischen Freuden von Hieronymus Bosch im Licht der Lehre von Christian Rosenkreutz, Taisersdorf/Bodensee, 2012, S. 18

lungen waren möglicherweise Bestiarien, exotische Tiere wie Giraffe und Elefanten waren Bosch wahrscheinlich nicht aus eigener Anschauung bekannt. Auch fantastische Wesen wie das Einhorn und drachenähnliche Wesen haben Eingang in diese Kompendien gefunden und wurden ebenso ernst genommen wie reale Tiere. Eine Missgeburt von einem Hund (er hat nur zwei Beine) ist zu sehen. Unheil deutet sich schon im Paradies an: einem Pfuhl mit trübem Wasser am unteren Rand entschlüpfen hässliche Kreaturen.

Der lange Zeit anhaltenden Interpretation der Mitteltafel als Warnung gegen die Todsünde Wollust setzte erstmals der Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger eine völlig neue Sicht entgegen;<sup>321</sup> Er deutete die Darstellung als utopisches Traumbild eines Liebes-Paradieses. In der Tat zeigt Bosch auf der Mitteltafel ein fried- und freudvolles Beisammensein von Mensch und Tier. Um einen kreisförmigen Teich, in welchem Menschen baden, zieht eine Prozession von Reitern auf Pferden und Lasttieren herum; am linken Rand des Bildes sitzen zwischen den Menschen übergroße Vögel (Eisvogel, Wiedehopf, Grünspecht, Rotkehlchen und Stieglitz). Neben skurrilen Bildelementen dominiert eine unaggressive, harmonische Stimmung. Sexualität wird als von positiven Emotionen getragenes, behutsames Spiel betrachtet, sogar Dämonen, die im oberen Teil des Bildes neben dem Lebensbrunnen (sein Unterbau ist eine große Waldbeere) planschen, geben sich der positiven Stimmung hin. Überall sind überdimensionale Früchte, vornehmlich Erdbeeren, Vogel-Kirsche, Himbeeren und Brombeeren platziert, Zeichen der Lebensfülle und der Erotik.<sup>322</sup>

Am Rande des unteren Bildabschnitts steht eine kleine Gruppe von Frauen, deren Äußeres darauf schließen lässt, dass es sich um Nonnen handelt. Das Haupthaar ist am Schädel vorn wegrasiert (wie es bei Nonnen üblich war, damit es nicht unter der Kopfbedeckung herauslugt), eine von ihnen hat den Flagellationsriemen locker um die Oberschenkel gewunden. Die Darstellung der Nonnen in der Szene ist – trotz ihrer Nacktheit – nicht als Provokation gedacht, sondern von

<sup>321</sup> Boulboullé, G.:Groteske Angst. Die Höllenphantasien des Hieronymus Bosch, in: Auffarth, C./Kerth, S. (Hrsg): Glaubensstreit und Gelächter: Reformation und Lachkultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 55–78, hier S. 70f

<sup>322</sup> Bax, D.: His Picture-Writing deciphered, Rotterdam 1979, S. 27

dem Wunsch getragen, die Kirche in diese friedvolle, harmonische Welt einzubeziehen. Im rechten Bildhintergrund hebt ein beflügelter Mensch, eine Frucht über sich tragend, ab und steigt zum Himmel auf.

Fraengers Beitrag wurde als originelle Anregung oft aufgegriffen, von Seiten der Kunsthistoriker aber fast durchweg abgelehnt. Zum einen wurde auf die vielen Momente der Belächelung in Boschs Bild verwiesen, die einer ernsthaften Vorstellung von einer „heilen Welt“ entgegenstünden. Zum anderen sei Fraenger unhistorisch vorgegangen, da die Idee einer unterdrückten Sexualität, die befreit werden könne, vorwiegend aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stamme (Sigmund Freud, Wilhelm Reich, etc.) und zu Boschs Zeiten völlig fremd gewesen sei.

Der Kunsthistoriker Erwin Pokorny verweist in seiner Analyse darauf, dass zu Boschs Zeiten das „Paradies im Jenseits“ eine Glaubensrealität war wie die „Hölle im Jenseits“.<sup>323</sup> Er führt Belege dafür an, dass Bosch sich von einer auf Fantasie gegründeten Sehnsucht nach einem jenseitigen Paradies distanziert. Nichts-Tun, die naive Vermischung oder gar Gleichsetzung von menschlichen Körperteilen mit überdimensionalen Früchten, Akrobatik, soziales Schaulaufen und Langeweile würden von Bosch ironisch ausgebreitet. Nach Pokorny zeigt Bosch also, wie leicht eine Sehnsucht vor allem werden kann: ein Spiegel der Kurzsichtigkeiten der Sehnsüchtigen.

Im unteren, helleren Bildteil ist ein Schreckensszenario dargestellt.<sup>324</sup> Man sieht eine wehrlose Person in die Saiten einer Harfe eingespannt, eine andere wird von einer großen Flöte niedergedrückt, eine weitere liegt unter der Laute gefangen, auf ihr Hinterteil sind Noten geschrieben, nach der die Umstehenden unter Anleitung eines Monsters singen müssen. Neben der Szene sitzt ein vogelähnliches Wesen, es trägt einen Kessel auf dem Kopf (Symbol, sich gegen den Himmel und göttliche Einflüsse abzuschirmen) und verschlingt Menschen. Diese werden wieder ausgeschieden und fallen in eine Sickergrube, die allerlei Ekel bietet: Abgesehen davon, dass eine Person dorthinein

---

<sup>323</sup> Belting, H.: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, München, Prestel, 2002, S. 86

<sup>324</sup> Boulboullé, G.:Groteske Angst. Die Höllenphantasien des Hieronymus Bosch, in: Auffarth, C./Kerth, S. (Hrsg): Glaubensstreit und Gelächter: Reformation und Lachkultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 55–78, hier S. 59f

Goldmünzen ausscheidet, wird eine andere gezwungen, sich in diesen Pfuhl zu erbrechen. Das Chaos am umgestürzten Tisch im unteren Bereich des Bildes prangert auf den ersten Blick Spielsucht und Falschspiel an. Versteckt wird in der linken Ecke die Enthauptung eines Menschen angedeutet. In der rechten Ecke versucht ein Mensch, sich gegen ein mit der Oberbekleidung einer Nonne bedecktes Schwein zur Wehr zu setzen. Ein Schriftstück liegt ihm auf den Knien; ein Wesen, das seine Gesichtszüge hinter dem heruntergelassenen Visier eines Helmes verbirgt, reicht Tinte und Feder. Der bedrängte Mann soll anscheinend etwas unterschreiben. Rechts hiervon ist die einzige komplett bekleidete Person des Werkes abgebildet.<sup>325</sup>

In der Bildmitte zieht eine helle Figur - halb Baum, halb Mensch - den Blick auf sich.<sup>326</sup> Sie fußt auf zwei kleinen Booten, die im Eis festgefroren sind. Sein dem Betrachter zugewandtes, leicht ironisches Gesicht ist auf einem Korpus montiert, der an ein geborstenes Ei erinnert. Auf seiner Kopfbedeckung, einem Mühlstein, steht mittig ein hellroter Dudelsack, Symbol für sexuelle Begierde. Um diesen herum führen vier Wesen Menschen an ihren Händen: Der „Spottvogel“, die „Hoffart“ (Hochmut), der Bär (Symbol für „Zorn“) und eine dickliche Figur, die in eine abweisende Hülle eingebunden ist, möglicherweise ein Geldsack, der Habgier symbolisiere. In dem geborstenen Ei-Körper tummeln sich einige Personen in einer Wirtshausszene.

Oberhalb des Baummenschen ist ein Messer in zwei überdimensionale Ohren eingespannt. Die Ohren sind von einem Pfeil durchbohrt, ihre Bedeutung ist nicht eindeutig, es kann sich um einen Hinweis darauf handeln, dass den Geboten Gottes nicht gehorcht wurde. Dämonen zerren Menschen unter die Klinge und legen sie zurecht, damit diese von der Schneide erfasst werden. Im rechten Teil des Bildes – auch hier ist ein überdimensionales Messer in Szene gesetzt – werden Menschen in Ritterrüstung gequält und von Höllenhunden zerfleischt, darunter nackte Personen zu Reittieren abgerichtet.

Der obere Bildteil zeigt eine ruinenartige Stadtlandschaft. Im Dunkel der Nacht erhellen Feuerschein und andere Lichtquellen auf ge-

<sup>325</sup> Silver, L.: Hieronymus Bosch, München 2006, S. 337

<sup>326</sup> Bax, D.: His Picture-Writing deciphered, Rotterdam 1979, S. 36

spenstische Weise die Szenerie. In ihr bewegen sich einzelne schemenhafte Gestalten.<sup>327</sup>

Neuere kunsthistorische Beiträge heben den ironischen Charakter der drei Teilbilder des „Gartens der Lüste“ hervor. So sind im linken Bild „Adam und Eva im Paradies“, nicht nur Tiere einer verkehrten Welt zu sehen, wie ein großer Vogel mit drei Köpfen und ein Fisch mit gefiederten Flügeln, sondern auch ein schriller Anachronismus. Unten rechts, im Teich, steht eine Person mit einem großen Entenschnabel statt Nase und mit ihrer unteren Körperhälfte durch einen Fisch verdeckt. Sie ist bekleidet mit einer kurzärmeligen Jacke mit Kapuze. Vor sich in ihren Händen hält sie ein geöffnetes dickes Buch, in dem sie anscheinend liest.<sup>328</sup> Durch das Zeigen dieses weiteren, wenn auch nur halben, Menschen mit Kleidung und Buch beseitigt Bosch die übliche Distanz zwischen Bild und Betrachter. Mit dem Kontrast zwischen der gedachten Welt des Paradieses und der realen Welt der Bücher ermöglicht Bosch dem Betrachter eine Position des aufgeklärten Beobachters. Mit dem Mittel der Ironie wird daran erinnert, dass das Bild des Paradieses schließlich seinen Ursprung in einem Buch hat, der Genesis.

Ein vergleichbarer Anachronismus befindet sich auch im Hauptbild „Garten der Lüste“, und zwar wieder unten rechts.<sup>329</sup> Hier sieht man die einzige bekleidete Person des Hauptbildes, wie sie aus einer Höhle heraus direkt auf den Betrachter zurückblickt und dabei mit ironischem Gesichtsausdruck und ausgestrecktem Zeigefinger auf die nackte Frau vor ihm hinweist. Auch hier wird also ein Kontrast zwischen Traumwelt und Gegenwart angedeutet, und dem Betrachter die Möglichkeit eines kritischen Beobachters dieser Fantasie-Welt geboten.

Im rechten Bild, der „Hölle“, befindet sich zum dritten Mal unten rechts ein Anachronismus. Papierdokumente mit Siegelabdrücken und eine Schreibfeder sind Gegenstände der irdischen Geschäftswelt. Außerdem drängelt das Schwein mit der Schreibfeder durch Schmeichelei (Lutschen am Ohrläppchen) und nicht durch Drohung. Zum dritten

---

<sup>327</sup> Barker, C.: Der Garten der himmlischen Freuden von Hieronymus Bosch im Licht der Lehre von Christian Rosenkreutz, Taisersdorf/Bodensee, 2012, S. 35

<sup>328</sup> Büttner, N.: Hieronymus Bosch, München 2012, S. 76

<sup>329</sup> Belting, H.: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, München, Prestel, 2002, S. 49

Mal sieht also der Betrachter seine reale Gegenwart in ein Fantasiebild hineingemalt.<sup>330</sup>

Hieronymus Bosch verwendete in vielen seiner Bilder immer wieder dieselben Symbole, deren Bedeutung heute teils durch Texte überliefert ist, teils sich durch das Vergleichen seiner Werke mit anderen ergibt.<sup>331</sup> Über diese Symbolik bzw. Ikonographie gibt es eine Vielzahl von teilweise sehr umfangreichen philologischen und kunsthistorischen Untersuchungen.<sup>332</sup>

- Der Bär steht für die Todsünde „Zorn“.
- Die Kröte – sie hockt meistens auf einer Person – steht für „Verdorbenheit“. Hockt sie auf dem Geschlechtsteil, wird dies als Anspielung auf die Todsünde „Wollust“ gesehen, hockt sie auf der Brust oder im Gesicht, kann dies auch eine Anspielung auf die Todsünde „Hochmut“ (Hoffart, Dünkel) sein.
- Der Trichter, zumeist einer Person umgekehrt auf den Kopf gestülpt, steht für „Gemeinheit, betrügerische Absicht“ (der Träger des Trichters hat sich gegen den Himmel, das Auge Gottes abgeschirmt).
- Der Pfeil signalisiert ebenfalls „das Böse“, manchmal steckt er den Personen quer im Hut oder in der Mütze, manchmal durchstößt er die Körper, manchmal steckt er im Anus einer halbnackten Person (was auch eine Anspielung auf „Verdorbenheit“ ist).
- Der Krug steht häufig in Kombination mit einem Stock, manchmal ist er direkt darauf gespießt. Es ist eine sexuelle Anspielung, die auf „Wollust“ hinweist.
- Gleiches gilt für das Fass mit dem Spund, auch häufig in Kombination mit einem Stock vorzufinden.
- Der Dudelsack ist eine Anspielung auf die Todsünde „Wollust“.
- Die Eule kann in christlichen Bildern nicht im antik-mythologischen Sinn als Symbol der Weisheit interpretiert werden. Bosch hat die Eule in vielen Bildern untergebracht, er setzt sie dabei manchmal in den Kontext zu Personen, die sich heimtückisch verhalten

<sup>330</sup> Bax, D.: His Picture-Writing deciphered, Rotterdam 1979, S. 65

<sup>331</sup> Trnek, R./ Hutter, H.: Das Weltgerichtstriptychon von Hieronymus Bosch. Wien 1988, S. 91

<sup>332</sup> Clement, W. A.: Hieronymus Bosch - Eine Einführung in seine geheime Logik, Berlin 1957, S. 44f

oder einer Todsünde verfallen sind. Deshalb wird vielfach angenommen, dass sie als Nachttier und Raubvogel für das Böse steht und Torheit, geistige Blindheit und die Unbarmherzigkeit alles Irdischen versinnbildlicht.

- Die Deutung von Symbolen hängt sehr von ihrem jeweiligen Bildkontext ab, so dass ein positives Symbol wie der Schwan, der im Zusammenhang mit Maria Reinheit und Keuschheit bedeutet, in anderen Bildkontexten das Gegenteil bedeuten kann. So zierte er auf einer Fahne ein Haus, das durch andere Symbole eindeutig als Bordell ausgewiesen ist.

Faszinierend und erschreckend zugleich sind bei vielen Bildern Boschs die eingearbeiteten dämonischen Figuren und Fabelwesen.<sup>333</sup> Immer wieder sind menschliche Wesen mit Tierköpfen von Fischen, Vögeln, Schweinen oder Raubtieren ausgestattet, hässliche Gnome und Monster bevölkern die Bilder. Ihnen gemein ist, dass sie zu denen gehören, die wehrlose Menschen quälen oder sie der Verdammnis zuführen.

Die Abbildung von Fabelwesen war im Mittelalter nichts Ungewöhnliches, sie kam in den sogenannten Bestiarien vor.<sup>334</sup> Das Bestiarium entwickelte sich aus dem Physiologus, einem aus Alexandria (Ägypten) stammenden mythologischen „Tierkundebuch“, das im frühen Mittelalter seinen Weg nach Europa fand und übersetzt wurde. Bestiarien sind allegorische Tierbücher, die wirkliche und fantastische Tiere beschreiben und ihre tatsächlichen oder vermeintlichen Eigenheiten typologisch herauszustellen suchen. Sie dienten als didaktische Medien für Belehrungen in Moral und Religion und waren sehr beliebt, da die Menschen exotische Tiere von anderen Kontinenten nur über diese Bücher kennenlernen konnten. Aber es fanden auch mythische Tiere wie das Einhorn oder der Drache Eingang in solche Werke.

Dass Bosch Bestiarien kannte und schätzte, spiegeln einige seiner Bilder wider. Immer wieder tauchen dort reale, in Europa bekannte oder aus exotischen Lebensräumen stammende Tiere auf. Die Weiterentwicklung von Fabelwesen zu furchterregenden Kreaturen geht aber

---

<sup>333</sup> Fischer, S.: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Köln 2013, S. 43

<sup>334</sup> Fischer, S.: Hieronymus Bosch: Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk; 6; Köln 2009 , S. 54

im Wesentlichen auf Bosch zurück. Er wollte das Böse in den Menschen sichtbar machen.<sup>335</sup>

Er griff dabei die Traditionen der Marginalien aus der Buchmalerei seiner Zeit auf, die Fabelwesen, aber auch andere Themen wie das Topos der „verkehrten Welt“ oder reine Ornamentik kannten.<sup>336</sup>

Auf den Massenbildern, wie dem *Garten der Lüste*, sind die Gesichtszüge stark vereinfacht oder karikaturenhaltig.<sup>337</sup> Es gibt jedoch auch äußerst präzise, naturalistische Gesichtsabbildungen, wie sie kennzeichnend sind für einen Maler des damaligen Zeitalters. Ein Beispiel hierfür ist die *Dornenkrönung Christi* in London. Auch die beiden Gesichter der Wanderer gehören dazu. Interessanterweise taucht in manchen Bildern und Triptychen immer wieder ein Gesicht auf, das für Bosch offenbar eine Bedeutung hatte: Es ist auf der oktogonalen Tafel in Rotterdam *Der Wanderer* (auch *Der Landstreicher* genannt) sowie *Der verlorene Sohn/Der Pilger* auf dem Außenflügel des *Heuwagen-Triptychons* in Madrid zu sehen. Ähnlichkeiten werden zwischen diesem und dem Gesicht des „Baummenschen“ ausgemacht. Die Abbildung spiegelt eine ebenmäßige Gesichtsform mit einer langen Nase wider. Der Blick scheint nachdenklich, abgeklärt. Auf dem linken Flügel des Triptychons *Die Versuchung des Heiligen Antonius* hilft (neben zwei Mönchen) eine weltlich gekleidete Person Antonius über eine Brücke – es ist dasselbe Gesicht, nur etwas älter. Und schließlich: Auf dem Bild *Johannes auf Patmos* sitzt neben dem Heiligen ein echsenähnliches Tier, und dieses trägt, ebenso wie ein kleiner geflügelter Dämon am unteren Rand des Bildes *Tod eines Geizhalses*, die beschriebenen Gesichtszüge.<sup>338</sup>

Ungeklärt ist, um wen es sich dabei handelt. Manche vermuten darin eine Selbstdarstellung Hieronymus Boschs, andere einen Auftraggeber. Clement sieht hier und in zahlreichen ähnlichen wiederkehrenden Porträt-Köpfen auf Bildern von Bosch den 1496 konvertierten Ju-

<sup>335</sup> Büttner, N.: Hieronymus Bosch, München 2012, S. 89

<sup>336</sup> Boulboullé, G.: Groteske Angst. Die Höllenphantasien des Hieronymus Bosch, in: Auffarth, C./Kerth, S. (Hrsg): Glaubensstreit und Gelächter: Reformation und Lachkultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 55–78, hier S. 61

<sup>337</sup> Fischer, S.: Hieronymus Bosch: Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk; 6; Köln 2009 , S. 136

<sup>338</sup> Fischer, S.: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Köln 2013, S. 78

den Jacop van Almaengin dargestellt, der so etwas wie Mäzen und Großmeister von Boschs Loge in s'Hertogenbosch gewesen sei, geistiges Vorbild und Auftraggeber des Malers. Letztere Vermutung erscheint allerdings wegen der negativen Anmutung durch die Kombination des Gesichts mit monsterähnlichen Körperteilen, beispielsweise bei *Johannes auf Patmos*, als unwahrscheinlich. Ansonsten gibt es von Hieronymus Bosch nur ein einziges, oft kopiertes, "Porträt", eine postume Zeichnung von ca. 1550 mit ungeklärter Herkunft und Authentizität. Seine dort ausgewiesenen Gesichtszüge entsprechen nicht der von ihm so oft gemalten Person.<sup>339</sup>

Da die überlieferten Abbildungen des Malers nicht als authentisch gesichert gelten, ließe sich darüber spekulieren, ob es vielleicht doch er selbst ist, der sich in seinen Bildern verewigt hat. Möglicherweise handelt es sich auch um sein „zweites Ich“, so, wie er sich innerlich sieht, nachdenklich und abgeklärt. Es könnte sich auch um einen Freund handeln, der ihm bei der Abfassung seiner Bilder und Triptychen beratend zur Seite gestanden hat.

Die Maler des nördlichen Manierismus Jan Wellens de Cock (um 1475/80–1527/28), Jan Mandyn (um 1500–1560), Herri met de Bles (um 1500/10–1555/60) und Pieter Huys (um 1519/20–1581/84) werden einer Gruppe von niederländischen/flämischen Malern zugeordnet, die die Tradition von Hieronymus Bosch und seiner fantastischen Malerei, besonders seiner Antoniusversuchungen, fortführten.<sup>340</sup>

Der Einfluss Boschs auf den modernen Surrealismus wurde von Salvador Dalí zurückgewiesen. Laut Dalí sind „Boschs Monster (...) Produkt des nebelverhangenen Nordens und der schrecklichen Verdauungsstörungen des Mittelalters. Das Ergebnis sind symbolische Charaktere, und die Satire hat ihren Vorteil aus dieser gigantischen Diarrhoe gezogen. An diesem Universum bin ich nicht interessiert. Wir haben hier das genaue Gegenteil von Monstern, die auf andere Weise

---

339 Clement, W. A.: Hieronymus Bosch - Eine Einführung in seine geheime Logik, Berlin 1957, S. 86

340 Barker, C.: Der Garten der himmlischen Freuden von Hieronymus Bosch im Licht der Lehre von Christian Rosenkreutz, Band I, II und III, Achamoth Verlag, Taisersdorf/Bodensee, 2013 , S. 79

geboren werden und die im Gegensatz dazu von einem Überschuss an mediterranem Licht leben.“<sup>341</sup>

Nelly Sachs schrieb ein Gedicht mit dem Titel *Hieronymus Bosch*. Es findet sich im Band *Fahrt ins Staublose* (1961) im Zyklus *Dornengekrönt*. In Arno Schmidts Dialogroman *Abend mit Goldrand* (1975) ist *Der Garten der Lüste* das vielfach und vieldeutig referenzierte Hauptkunstwerk. Der Komponist Horst Lohse schrieb ein Triptychon zur *Madridner Tafel: Die sieben Todsünden* (1989) – *Die vier letzten Dinge* (1996/97) – *Cave cave Dominus videt* (2011/12).

---

<sup>341</sup> Belting, H.: *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*; München 2002, S. 106



## 11 Martin Luther und die Reformation

Die zentrale Aussage der Theologie Luthers ist die Erfahrung der Rechtfertigung des Sünder allein durch den Glauben, die nur durch Jesus Christus vermittelt wird, der Gott und Mensch zugleich war. Luthers Verständnis Rechtfertigung stützt sich zwar auf die theologische Tradition (Paulus, Augustinus), radikalisiert diese jedoch soweit, dass die Kirche mit ihren Einrichtungen als Vermittlungsinstanz aufgehoben wird. Indem Luther die Bibel als „Wort Gottes“ über die Autorität des kirchlichen Lehramtes stellte, steigerte er den Gegensatz zur katholischen Kirche zum Normenkonflikt. Von den sieben Sakramenten der Kirche behält Luther nur Taufe und Abendmahl bei, da er nur diese in der Schrift begründet sieht.

Der Glaube bewährt sich nach Luther in der tätigen Liebe zum Mitmenschen, welche sich in der Erfüllung der Pflicht jedem Menschen in seinem jeweiligen Stand erweist. In engem Zusammenhang mit Luthers Auffassung steht seine Zweireichslehre vom geistlichen und weltlichen Regiment Gottes. Die Confessio Augustana (CA) war grundlegendes Bekenntnis der lutherischen Reichsstände zu ihrem Glauben. Sie wurde am 25. Juni 1530 auf dem Reichstag zu Augsburg Kaiser Karl V. von den Reichsständen der lutherischen Reformation dargelegt. Sie war Basistext der Religionsgespräche, Grundlage des Schmalkaldischen Bundes, Toleranzgrundlage des Augsburger Religionsfriedens und gehört noch heute zu den verbindlichen Bekenntnisschriften der lutherischen Kirchen, in der Fassung von 1540 (Variata) auch der reformierten Kirchen.

Mit seiner „Volkssprache“ und der „Lutherbibel“ machte Luther biblische Inhalte dem einfachen Volk zugänglich.<sup>342</sup> Zwar gab es vorher schon 14 hochdeutsche und vier niederdeutsche gedruckte Bibelausgaben, jedoch waren diese Übersetzungen durch ihr „gestelztes“

---

<sup>342</sup> Schulze, M.: Luther, Martin, in: (BBKL). Band 5, Bautz, Herzberg 1993, Sp. 447–482. hier Sp. 457

Deutsch für das einfache Volk schwer verständlich. Vor allem fußten sie auf der Vulgata, der die griechische Septuaginta zugrunde lag: Sie hatten also zuvor mindestens zwei Übersetzungsschritte hinter sich. Luther dagegen bemühte sich wie die Humanisten um eine möglichst direkte Übersetzung der hebräischen und griechischen Urtexte.

Er übersetzte weniger wörtlich, sondern versuchte, biblische Aussagen nach ihrem Wortsinn (*sensus literalis*) ins Deutsche zu übertragen. Dabei legte er die Bibel gemäß seiner Auffassung von dem, „was Christum treibet“ – Gottes Gnade in Christus als Ziel und Mitte der ganzen Schrift – aus. Er wollte „dem Volk aufs Maul schauen“ und verwendete daher eine kräftige, bilderreiche, volkstümliche und allgemein verständliche Ausdrucksweise. Sie wirkte stil- und sprachbildend für Jahrhunderte. So ersann er Ausdrücke wie Feuertaufe, Bluthund, Selbstverleugnung, Machtwort, Schandfleck, Lückenbüßer, Gewissensbisse, Lästermaul und Lockvogel. Metaphorische Redewendungen wie „Perlen vor die Säue werfen“, „ein Buch mit sieben Siegeln“, „die Zähne zusammenbeißen“, „etwas ausposaunen“, „im Dunkeln tappen“, „ein Herz und eine Seele“, „auf Sand bauen“, „Wolf im Schafspelz“ und „der große Unbekannte“ gehen auf ihn zurück.<sup>343</sup>

Seine Sprachform war das Ostmitteldeutsche seiner Heimat, in dem nord- und süddeutsche Dialekte schon verschmolzen waren. Aber erst durch Luthers Bibelübersetzung entwickelte sich dieser Dialekt zum gemeinsamen Hochdeutsch. Sie gilt daneben dichterisch als große Leistung, da sie bis in den Silbenrhythmus hinein durchdacht war.<sup>344</sup>

Im Oktober 1512 wurde Luther zum „Doctor Theologiae“ promoviert.<sup>345</sup> Er übernahm als Nachfolger von Staupitz den Lehrstuhl der „Lectura in Biblia“ (Bibelauslegung) an der Wittenberger Universität und behielt ihn bis zu seinem Lebensende.

In den folgenden Jahren hielt Luther Vorlesungen über die Psalmen und Paulusbriefe. Davon sind einige Originalmanuskripte und wörtliche Nachschriften erhalten. Sie erlauben es, Luthers Entwicklung bis zum Bruch mit den römisch-katholischen Lehren im Detail nachzuvollziehen. Er folgte anfangs noch dem Schema des „vierfachen

---

343 Feldmann, C.: Martin Luther, Reinbek 2009, S. 44

344 Zahrnt, H.: Martin Luther: Reformator wider Willen, Leipzig 2000, S. 38

345 Leppin, V.: Martin Luther. Vom Bauernsohn zum Reformer, Darmstadt 2013, S. 39

Schriftsinns“ und deutete das Alte Testament allegorisch auf Christus.<sup>346</sup> Dabei hielt er sich an die überlieferte Bibeldeutung des Ockhamismus, Neuplatonismus, der Mystik oder der „*Devotio moderna*“, formte sie jedoch bereits ganz auf den Glauben des Einzelnen hin um. Dessen auswegloser Verlorenheit stellte er schon die unmittelbare Gnade Gottes gegenüber, noch ohne über deren Vermittlung durch Kirche und Sakramente, das Papsttum und kirchliche Dogmen nachzudenken.

In der Lutherforschung ist umstritten, wann Luther das Prinzip der Gerechtigkeit Gottes *sola gratia* (allein aus Gnade) zuerst entdeckte und formulierte. In einer späteren Eigenaussage beschrieb Luther diesen Wendepunkt als unerwartete Erleuchtung, die ihm in seinem Arbeitszimmer im Südturm des Wittenberger Augustinerklosters widerfahren sei. Manche datieren dieses *Turmerlebnis* auf die Jahre 1511 bis 1513, andere um 1515 oder um 1518, wieder andere nehmen eine allmähliche Entwicklung der reformatorischen Wende an. Datierung und nähere inhaltliche Bestimmung dieser Entdeckung hängen wechselseitig voneinander ab.<sup>347</sup>

Dieser Bibelvers führte schließlich zu seinem neuen Schriftverständnis: Gottes ewige Gerechtigkeit sei ein reines Gnadengeschenk, das dem Menschen nur durch den Glauben an Jesus Christus gegeben werde. Keinerlei Eigenleistung könne dieses Geschenk erzwingen. Auch der Glaube, das Annehmen der zugeeigneten Gnade, sei kein menschenmögliches Werk. Damit war für Luther die gesamte mittelalterliche Theologie mit ihrer kunstvollen Balance zwischen menschlichen Fähigkeiten und göttlicher Offenbarung (Synergismus) zerbrochen. Von nun an nahm er die Kirche, die sich in all ihren Formen und Inhalten als Vermittlungsanstalt der Gnade Gottes an den Menschen sah, zunehmend kritisch in den Blick.<sup>348</sup>

In der Römerbrief-Vorlesung von 1515 lag Luthers neues Verständnis der Rechtfertigung allein aus Gnade Gottes bereits ausformuliert vor, wenngleich noch vermischt mit Denkschemata Augustins

---

<sup>346</sup> Dömer, C.: Mit Martin Luther unterwegs: Ein biografischer Reiseführer, Holzgerlingen 2008, S. 24

<sup>347</sup> Lexutt, A.: Luther, Stuttgart 2008, S. 38

<sup>348</sup> Rosemarie Knape (Hrsg.): Martin Luther und Eisleben. Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Leipzig 2007, S. 31

und der Mystik von Johannes Tauler. 1516 veröffentlichte er zudem die *Theologia deutsch*, das Werk eines unbekannten Mystikers (genannt der „Frankfurter“), das ihn in seiner wachsenden Ablehnung äußerlicher kirchlicher Riten bestärkte.<sup>349</sup>

*Ablassbriefe* sollten den Gläubigen einen dem Geldbetrag entsprechenden Erlass zeitlicher Sündenstrafen im Fegefeuer für sie oder für bereits gestorbene Angehörige bescheinigen. Genau ein Jahr vor dem Thesenanschlag in Wittenberg predigte Luther erstmals öffentlich gegen die Ablasspraxis. Im Sommer 1517 las er die vom Mainzer Erzbischof Albrecht verfasste *Instructio Summarium*, eine Anweisung für die im Land umherreisenden Ablassprediger. Mit einem Teil dieser Einnahmen wollte der Erzbischof seine Schulden bei den Fuggern bezahlen. Diese hatten ihm sein Kurfürstenamt finanziert. Dazu sandte er den Ablassprediger Johann Tetzel nach Sachsen.<sup>350</sup>

Am 4. September 1517 stellte Luther zunächst 97 Thesen vor, um einen Disput über die scholastische Theologie unter seinen Mitdozenten anzuregen. Im Oktober verfasste er weitere 95 Thesen, die direkt auf den Ablass Bezug nahmen, schickte sie in einem Brief an Albrecht und verbreitete sie unter Anhängern. Philipp Melanchthon zufolge soll er diese Thesen am 31. Oktober am Hauptportal der Schlosskirche in Wittenberg angeschlagen haben. Der Thesenanschlag wurde lange Zeit als Legende ohne historisches Fundament betrachtet, gilt jedoch nach der Entdeckung einer handschriftlichen Notiz von Georg Rörer, Luthers langjährigem Sekretär, im Jahr 2006 wieder als wahrscheinlicher. Fest steht allerdings, dass die Ablassthesen schon vor ihrem möglichen Anschlag an der Kirchentür bekannt waren und kursierten und von den Gelehrten diskutiert wurden, sodass der Aushang nicht erst als Anlass der ablasstheologischen Diskussion angesehen werden kann, sondern allenfalls bereits auf deren Höhepunkt stattfand.

Die Thesen fanden großen öffentlichen Widerhall, der die Reformation auslöste.<sup>351</sup> Luther protestierte darin weniger gegen die Finanzpraktiken der römischen Kirche, die auch vielen Fürsten und Bürgern

---

349 Neumann, H.-J.: Luthers Leiden: Die Krankheitsgeschichte des Reformators. Wichern, Berlin 1995, S. 28

350 Dömer, C.: Mit Martin Luther unterwegs: Ein biografischer Reiseführer, Holzgerlingen 2008, S. 37

351 Lexutt, A.: Luther, Stuttgart 2008, S. 49

missfielen, als gegen die im Ablasslösen zum Ausdruck kommende verkehrte Bußgesinnung. Der Ablasshandel war für ihn nur der Anlass, um der allgemeinen Forderung einer grundlegenden Reform der ganzen Kirche „an Haupt und Gliedern“ Ausdruck zu verleihen. Dabei griff er den Papst noch nicht direkt an, sondern wähnte ihn – zumindest rhetorisch – noch auf seiner Seite. Allerdings sah er die Funktion des Petrusnachfolgers beim Nachlass der Sündenstrafen nur in der Fürbitte für die Gläubigen und sprach ihm damit die verbindliche Schlüsselgewalt ab, die den Gläubigen nach der schultheologischen Ablasslehre letzte Gewissheit über die Aufhebung jenseitiger Sündenstrafen verschaffen sollte. Verständlich waren die Abblasthesen nur dem gelehrten Fachpublikum, das die Feinheiten der theologischen Debatten um die Wirkweise des Ablasses kannte. Für die breitere Bevölkerung verfasste Luther 1518 den in einfacher und verständlicher Weise abgefassten *Sermon von dem Ablass und Gnade*.<sup>352</sup>

Albrecht von Mainz, inzwischen zum Kardinal kreiert, zeigte Luther daraufhin in Rom an. Tetzel reagierte mit Gegenthesen auf die Disputationsreihe vom September, bei der ihn der Ingolstädter Theologe Johannes Eck unterstützte. Im April 1518 durfte Luther im Auftrag von Staupitz vor der Augustinerkongregation in der Heidelberger Disputation seine Theologie erläutern. Hier grenzte er die exklusive Relation von Gnade zum Glauben scharf gegen Aristoteles und die menschliche Willensfreiheit ab. Er gewann eine Reihe von Anhängern, die später zu Reformatoren wurden, darunter Martin Bucer, Erhard Schnepf, Johannes Brenz, Sebastian Franck. Im August berief die Universität Wittenberg außerdem Philipp Melanchthon, der bald Luthers engster Freund und Schüler wurde.

Im Juni 1518 hatte die Kurie Luther nach Rom vorgeladen, um die Gefahr der Häresie in einem Verfahren zu untersuchen.<sup>353</sup> Noch vor dem Termin wurde die Anklage auf notorische Häresie geändert: Spitzel in Luthers Wittenberger Vorlesungen hatten ihn mit gefälschten Thesen denunziert. Er ersuchte aus gesundheitlichen Gründen um eine Anhörung auf deutschem Gebiet, wobei er sich auf die Gravamina

---

<sup>352</sup> Feldmann, C.: Martin Luther, Reinbek 2009, S. 21

<sup>353</sup> Rosemarie Knape (Hrsg.): Martin Luther und Eisleben. Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Leipzig 2007, S. 44

deutscher Nation berief. Der sächsische Kurfürst Friedrich der Weise, der ihn ausliefern sollte, unterstützte ihn dabei.

Damit wurde Luthers Prozess in politische Interessen verwickelt: Papst Leo X. brauchte den Kurfürsten für die anstehende Kaiserwahl und gab seinem Einwand im August 1518 daher statt. Kardinal Thomas Cajetan sollte Luther beim Reichstag zu Augsburg verhören. Vom 12. bis 14. Oktober 1518 sprach Luther dort vor. Er weigerte sich zu widerrufen, wenn er nicht aus der Bibel heraus widerlegt würde. Für Cajetan war er damit als Häretiker überführt und hätte ausgeliefert werden müssen. Doch Friedrich lehnte dies weiterhin ab. Luther entzog sich der drohenden Verhaftung in der Nacht vom 20. zum 21. Oktober 1518 durch Flucht aus Augsburg.

Im Januar 1519 starb Kaiser Maximilian I. er hatte seinen Enkel, den spanischen König Karl I., als Nachfolger vorgesehen.<sup>354</sup> Der Papst wollte dies verhindern, da er wegen Karls Besitztümern in Italien eine Umklammerung des Kirchenstaates fürchtete. Deshalb ließ er Luthers Prozess zunächst ruhen und beauftragte Karl von Miltitz, den Kurfürsten für eine friedliche Lösung zu gewinnen. Der römische Gesandte erreichte, dass Luther sich zum Schweigen verpflichtete.

Während der Verfahrenspause stellte Eck Thesen für ein Streitgespräch mit Luthers Wittenberger Dozentenkollegen Andreas Bodenstein (genannt Karlstadt) auf. Sie richteten sich so klar gegen Luther, dass dieser sein Schweigen brach und vom 4. bis 14. Juli 1519 persönlich an der Leipziger Disputation teilnahm. Dort spitzte Eck den Konflikt auf die Frage der Papstautorität zu; Luther wagte die These, der Papst sei erst seit 400 Jahren – dem Decretum Gratiani, das päpstliches mit kanonischem Recht gleichstellte – Führer der Christenheit.<sup>355</sup>

Eck versuchte Luther als Anhänger des 100 Jahre zuvor als Häretiker verbrannten Jan Hus zu überführen; Luther warf Rom im Gegenzug die Abspaltung der Ostkirche vor.<sup>356</sup> Er ordnete das Konzil von Konstanz der Autorität der Heiligen Schrift unter. Dieses hatte das Nebeneinander von drei Päpsten zwar beendet, dabei jedoch die Autori-

---

354 Leppin, V.: Martin Luther. Vom Bauernsohn zum Reformator, Darmstadt 2013, S. 112

355 Kaufmann, T.: Martin Luther. 2., durchgesehene Auflage, München 2010, S. 26

356 Schulze, M.: Luther, Martin, in: (BBKL). Band 5, Bautz, Herzberg 1993, Sp. 447–482., hier Sp. 450

tätsfrage – Konzil oder Papst – nicht geklärt. In diesem Kontext fiel Luthers Satz: „Auch Konzile können irren.“ Damit stellte er die individuelle Gewissensfreiheit im Hören auf die Bibel über autoritative Konsensescheidungen der Bischöfe. Dies war faktisch der Bruch mit der katholischen Kirche.

Nachdem Karl am 28. Juni 1519 zum Kaiser gewählt worden war, nahm die Kurie Luthers Prozess wieder auf. Nach einem weiteren ergebnislosen Verhör vor Cajetan erließ der Papst am 15. Juni 1520 die Bannbulle *Exsurge Domine*. Sie verdammt 41 aus dem Zusammenhang gerissene und teilweise verdrehte Sätze Luthers ohne Begründung und Widerlegung, setzte ihm eine Frist von 60 Tagen zur Unterwerfung und drohte ihm den Kirchenbann (Ausschluss) an.

Dennoch widmete Luther im Oktober 1520 Papst Leo seine Schrift *Von der Freiheit eines Christenmenschen* und appellierte an ein neues Konzil.<sup>357</sup> Am 10. Dezember aber vollzog er den endgültigen Bruch, indem er auf Verbrennungen seiner Bücher mit der Verbrennung der Bulle sowie einiger Schriften der Scholastik und des kanonischen Rechts vor dem Wittenberger Elstertor antwortete. Daraufhin wurde er am 3. Januar 1521 mit der Bannbulle *Decet Romanum Pontificem excommunicavit*.<sup>358</sup>

Dies und seine reformatorischen Hauptschriften machten Luther im ganzen Reich bekannt.<sup>359</sup> Der Buchdruck, die allgemeine soziale Unzufriedenheit und politische Reformbereitschaft verhalfen ihm zu einem außergewöhnlichen publizistischen Erfolg: Bis zum Jahresende waren bereits 81 Einzelschriften und Schriftsammlungen von ihm erschienen, vielfach in andere Sprachen übersetzt, in insgesamt 653 Auflagen. In vielen Ländern regten sich ähnliche Reformbestrebungen, die sehr stark von den politischen Spannungen zwischen Fürstentümern und Zentralmächten bestimmt wurden. Kurfürst Friedrich der Weise erreichte durch zähes Verhandeln, dass Luther seine Position vor dem nächsten Reichstag nochmals erläutern und verteidigen durfte. Das

---

<sup>357</sup> Schulze, M.: Luther, Martin, in: (BBKL). Band 5, Bautz, Herzberg 1993, Sp. 447–482. hier Sp. 451

<sup>358</sup> Kaufmann, T.: Martin Luther. 2., durchgesehene Auflage, München 2010, S. 38

<sup>359</sup> Schilling, H.: Martin Luther: Rebell in einer Zeit des Umbruchs. Eine Biographie. München 2012, S. 71

zeigt den Niedergang der mittelalterlichen Macht von Papst und Kaiser: Karl V. war der letzte Kaiser, den ein Papst krönte.<sup>360</sup>

Der Reichstag zu Worms war eine von Karl V. 1521 als Reichstag einberufene Zusammenkunft des Kurfürstenrats, des Reichsfürstenrats und des Städterats.<sup>361</sup> Hauptthemen waren die Einsetzung eines Reichsregiments zur Verwaltung des Reichs und die für die Verteidigung wichtige Reichsmatrikelordnung, insbesondere angesichts der türkischen Bedrohung. Gleichzeitig vereinbarten Karl V. und sein Bruder Ferdinand eine Abgrenzung ihrer jeweiligen Besitzungen und legten damit den Grundstein zur Teilung des Hauses Habsburg in eine spanische und eine österreichische Linie. Im Rahmen des Reichstags - wenn auch nicht vor diesem selbst - erschien auch Martin Luther, der anschließend geächtet wurde.<sup>362</sup>

Der Reichstag wurde am 27. Januar eröffnet. Er endete mit dem Reichsabschied vom 26. Mai 1521. Kaiser Karl V. hielt sich seit dem 28. November 1520 in der Stadt auf. Die Einquartierungen der Teilnehmer am Reichstag und ihres Gefolges waren mit Belastungen der Bürger verbunden. In der Stadt war „alles wüst und wild“, oft hätten drei oder vier Menschen am Tag ihr Leben eingebüßt, berichtet der Zeitzeuge Dietrich Butzbach am 7. März.<sup>363</sup> Die Fastenzeit wurde ignoriert, Prostitution gab es, es wurde Stechen gepflegt und manche tranken sich am starken Wein zu Tode. Der päpstliche Nuntius, Hieronymus Aleander, war am Tage seines Lebens nicht mehr sicher, nachdem er am 13. Februar Maßnahmen gegen Martin Luther gefordert hatte. Ein gewaltsames Eingreifen des Reichsritters Franz von Sickingen schien möglich. Die Stimmung in der Wormser Bevölkerung war pro-lutherisch. Eine von Lutheranern errichtete Druckerei brachte kirchenfeindliche Werke, Schriften Ulrich von Huttens und Pamphlete unter das Volk.

Ein *Reichsregiment* unter Vorsitz Ferdinands (1503–1564), des Bruders Karls V., das den Kaiser während seiner Abwesenheit vertrete-

---

<sup>360</sup> Rosemarie Knape (Hrsg.): Martin Luther und Eisleben. Schriften der Stiftung Lutherdenkstätten in Sachsen-Anhalt, Leipzig 2007, S. 52

<sup>361</sup> Michels, K.: Martin Luther: Die Lektionen der Straße. Wie die Welt das Denken des Reformators veränderte, Hamburg 2010, S. 10

<sup>362</sup> Zahrnt, H.: Martin Luther: Reformator wider Willen, Leipzig 2000, S. 22

<sup>363</sup> Lexutt, A.: Luther, Stuttgart 2008, S. 84

ten sollte, wurde eingesetzt. Dieses wurde auf Grund der Forderung deutscher Fürsten einerseits eingesetzt als Bedingung für seine Wahl zum Römischen König, und so musste er die erneute Einberufung des Gremiums in seiner Wahlkapitulation zugestehen. Andererseits musste der Kaiser ein solches einsetzen, weil er auch spanischer König war und zudem über ein Reich gebot, in dem die „Sonne nie unterging“. Daher war abzusehen, dass er häufig abwesend sein würde.

Gleichzeitig wurde zwischen Karl und Ferdinand zum ersten Mal eine Teilung der beiden Länder Spanien für Karl und Österreich für Ferdinand beschlossen (*Wormser Vertrag* vom 28. April 1521).<sup>364</sup> Der Hausvertrag umfasste die Erbfolge in Niederösterreich und Innerösterreich zugunsten Ferdinands, in einer (vorerst geheimgehaltenen) Abmachung im Jahr darauf (Brüssel 1522) wurde das auch auf Tirol, Württemberg und die Vorlande erweitert, womit sich die habsburgische Herrschaft *Österreich* in seiner weiteren Gestalt konsolidierte. Diese Abmachung gilt auch als mögliches Datum für die Trennung der österreichischen Habsburgerlinie von den spanischen Habsburgern. Die spätere Übernahme der Kaiserwürde durch die Österreicher, die (mit einer kurzen Unterbrechung) bis zum Ende des Reichs 1806 anhielt, war die Folge dieser Regelung.<sup>365</sup>

Am 17. April 1521 stand Luther vor dem Reichstag zu Worms, wurde vor den versammelten Fürsten und Reichsständen verhört und letztmals zum Widerruf aufgefordert. Nach einem Tag Bedenkzeit und im Wissen, dass dies seinen Tod bedeuten könne, lehnte er ab.<sup>366</sup>

Darauf verhängte der Reichstag am 26. Mai 1521 das auf den 8. Mai rückdatierte, vom Kaiser gezeichnete *Wormser Edikt* über ihn: Es verbot unter Berufung auf die Bannbulle des Papstes im gesamten Reich, Luther zu unterstützen oder zu beherbergen, seine Schriften zu lesen oder zu drucken, und gebot, ihn festzusetzen und dem Kaiser zu überstellen. Die Reichsacht wurde den Ständen jedoch erst nach dem offiziellen Reichstag mitgeteilt, so dass ihre Rechtsgültigkeit vielfach bestritten wurde. Auch so hätte jeder Luther töten können, ohne dafür

<sup>364</sup> Schulze, M.: Luther, Martin, in: (BBKL). Band 5, Bautz, Herzberg 1993, Sp. 447–482. hier Sp. 451

<sup>365</sup> Rosemarie Knape (Hrsg.): Martin Luther und Eisleben. Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Leipzig 2007, S. 55

<sup>366</sup> Feldmann, C.: Martin Luther, Reinbek 2009, S. 34

belangt zu werden: Er war nunmehr „vogelfrei“. Gemäß der Zusage an seinen Kurfürsten erhielt er freies Geleit. Später bereute Karl V. diese Zusage, weil die folgende Reformation die Einheit seines Reiches zerstörte.<sup>367</sup>

Der Geächtete wurde am Abend des 4. Mai 1521 auf dem Heimweg nahe Schloss Altenstein in Bad Liebenstein von Friedrichs Soldaten heimlich entführt und auf der Eisenacher Wartburg festgesetzt, um ihn der Gefahr zu entziehen.<sup>368</sup>

Auf der Wartburg blieb Luther bis zum 1. März 1522 *inkognito* als „Junker Jörg“. Auf Anraten Melanchthons übersetzte er im Herbst 1521 das Neue Testament in nur elf Wochen ins Deutsche. Als Vorlage diente ihm ein Exemplar der griechischen Bibel des Erasmus von Rotterdam, zusammen mit dessen eigener lateinischen Übersetzung sowie der Vulgata. Eine erste Auflage des Neuen Testaments erschien im September 1522 („Septembertestament“).<sup>369</sup> 1523 erschien Luthers erste Teilübersetzung des Alten Testaments; beide zusammen erlebten bis 1525 bereits 22 autorisierte Auflagen und 110 Nachdrucke, so dass rund ein Drittel aller lesekundigen Deutschen dieses Buch besaß. 1534 übersetzte Luther das übrige Alte Testament aus damals wiederentdeckten Handschriften der Masoreten; beide Testamente zusammen – einschließlich der Apokryphen – bilden die berühmte Lutherbibel.<sup>370</sup>

Protestanten verwenden die Lutherbibel nach mehreren revidierten Neuauflagen bis heute; die bislang letzte Revision stammt von 1984. Sie ist eine wichtige Basis der Kirchenmusik: Viele Kompositionen verwenden Luthers Textfassung für Choräle, Kantaten, Motetten und so weiter.

In Wittenberg predigte Karlstadt inzwischen für weitreichende Gottesdienstreformen: gegen die Klöster, Opfergebete, Bilder in Kirchen und für das Abendmahl mit dem Laienkelch.<sup>371</sup> Ab 1522 setzte

---

<sup>367</sup> Leppin, V.: Martin Luther, Darmstadt 2006, S. 23

<sup>368</sup> Michels, K.: Martin Luther: Die Lektionen der Straße. Wie die Welt das Denken des Reformators veränderte, Hamburg 2010, S. 24

<sup>369</sup> Herrmann, H.: Martin Luther: Ketzer und Reformator, Mönch und Ehemann, München 1999, S. 75

<sup>370</sup> Graf von Krockow, C.: Porträts berühmter deutscher Männer: Von Martin Luther bis zur Gegenwart, München 2001, S. 11–56, hier S. 19

<sup>371</sup> Fausel, H.: D. Martin Luther: Leben und Werk. 2 Bände, Neuhausen-Stuttgart 1996, S. 37

der Stadtrat die Neuerungen um und beschloss Maßnahmen gegen Armut und Unzucht, wie sie Luther in seinen Schriften von 1520 vorgeschlagen hatte. Doch die Tumulte ebbten nicht ab: Viele Nonnen und Mönche verließen in Sachsen die Klöster. Die Zwickauer Propheten, die unter dem Visionär Nikolaus Storch und dem Lutherschüler Thomas Müntzer gegen die Kindertaufe vorgingen und deshalb aus Zwickau ausgewiesen worden waren, verschärften die Unruhe.

Daraufhin folgte Luther dem Hilferuf der Stadtväter und kehrte im März nach Wittenberg zurück. Mit den acht Invokavitpredigten überzeugte er die Bürger binnen einer Woche von maßvolleren Reformen.<sup>372</sup> Die Liebe, nicht äußere Dinge seien entscheidend; Bilderbesiegung sei unnötig, da Bilder nicht schadeten. Bis auf die Opfergebete ließ er die römische Messordnung unverändert, führte daneben jedoch das evangelische Abendmahl ein. Sogar die im Vorjahr vom Rat verbotene Fronleichnamsprozession ließ er 1522 zunächst wieder wie früher stattfinden. Nachdem der alte Stadtpfarrer Simon Heins Anfang September 1523 gestorben war, wurde Johannes Bugenhagen auf Luthers Empfehlung um den 25. Oktober 1523 vom Rat der Stadt und den Vertretern der Gemeinde Wittenberg als Stadtpfarrer an der Stadtkirche gewählt. Damit kehrte Ruhe ein, und Karlstadt verließ die Stadt. Am 9. Oktober 1524 gab Luther seine Lebensform als Mönch auf.<sup>373</sup>

Mit Luthers Abgrenzung von den „Schwärmern“ fiel eine Vorentscheidung für den Verlauf der Reformation: Der radikale Bruch mit katholischen Gottesdienstformen blieb ebenso aus wie gleichzeitige tiefgreifende Sozialreformen. Dafür erfuhr Luther nun Unterstützung der Böhmisches Brüder und der Utraquisten (gemäßigt Hussiten). Diese bewahrten unter seinem Einfluss ihre hussitische Tradition. Am 29. Oktober 1525 hielt er die erste deutsche Messe ab. Ab Weihnachten wurde sie in Wittenberg üblich. Im folgenden Jahr veröffentlichte Luther eine Gottesdienstordnung.<sup>374</sup>

Nach dem Massaker an etwa 5000 aufständischen Bauern bei Frankenhausen (1525) verlor die Reformation ihren Charakter als Volksbewegung und wurde zur Angelegenheit der Landesfürsten, die

<sup>372</sup> Leppin, V.: Martin Luther, Darmstadt 2006, S. 33

<sup>373</sup> Dömer, C.: Mit Martin Luther unterwegs: Ein biografischer Reiseführer, Holzgerlingen 2008, S. 32

<sup>374</sup> Zahrnt, H.: Martin Luther: Reformator wider Willen, Leipzig 2000, S. 30

aus der Niederlage der Bauern gestärkt hervorgingen. Konsequenz der Zwei-Reiche-Lehre wäre ein völliger Neuaufbau der Kirche auf alleiniger Basis der reformatorischen Theologie gewesen. Luther hielt jedoch wie die meisten Zeitgenossen eine konfessionelle Vielfalt innerhalb eines Territoriums für undurchführbar und empfahl Andersgläubigen auszuwandern.<sup>375</sup> Da sich in deutschsprachigen Gebieten zunächst kein katholischer Bischof der Reformation anschloss und eine willkürliche Ausgrenzung Andersgläubiger für Luther von Gott verbotene Amtsanmaßung war, bat er 1525 den sächsischen Kurfürsten darum, als herausragendes Mitglied der Kirche deren Visitation, also die Überprüfung des Klerus auf Glaubenstreue und Amtsführung im Sinne des Evangeliums, anzurufen. Dieses pragmatische und situationsbedingte Notkonzept wurde in evangelischen Gebieten bald zur Regel und begünstigte dort die Entwicklung zu konfessionellen Landeskirchen, die von den Landesfürsten geschützt, aber auch gelenkt und abhängig waren.<sup>376</sup>

Als die katholischen Reichsstände 1529 auf dem zweiten Reichstag zu Speyer die Aufhebung der bisherigen partiellen Duldung der Evangelischen durchsetzten, legten die evangelischen Stände (fünf Fürstentümer und 14 Städte aus Oberdeutschland) die Protestation zu Speyer ein. Seitdem nennt man die evangelischen Christen auch Protestant. Beim folgenden Reichstag zu Augsburg 1530 wollten Luthers Anhänger den protestantischen Glauben reichsrechtlich anerkennen lassen. Dazu verfasste Melanchthon das protestantische Glaubensbekenntnis, die „Confessio Augustana“, die Kaiser Karl auf dem Augsburger Reichstag überreicht und schließlich von ihm geduldet wurde. Luther konnte als Geächteter nicht daran teilnehmen und unterstützte seine Anhänger von der Veste Coburg aus, kritisierte aber auch einige der Kompromissformeln Melanchthons als zu entgegenkommend.

Nach dem Augsburger Reichstag trat Luther nur noch als Seelsorger und Publizist hervor.<sup>377</sup> Er hielt bis 1545 Vorlesungen in Wittenberg, ab 1535 fast ausschließlich über die Schöpfungsgeschichte. Mit

---

<sup>375</sup> Kaufmann, T.: Martin Luther. 2., durchgesehene Auflage, München 2010, S. 58

<sup>376</sup> Michels, K.: Martin Luther: Die Lektionen der Straße. Wie die Welt das Denken des Reformators veränderte, Hamburg 2010, S. 38

<sup>377</sup> Fausel, H.: D. Martin Luther: Leben und Werk. 2 Bände, Neuhausen-Stuttgart 1996, S. 47

verschiedenen Stellungnahmen zu theologischen und politischen Einzelfragen versuchte er zudem weiterhin, den Fortgang der Reformation zu beeinflussen, jedoch mit weit weniger direkter Wirkung.<sup>378</sup>

In den Türkenkriegen (1521–1543) benutzte Luther die Gefahr der osmanischen Expansion zunächst für seine kirchenpolitischen Zwecke. Er erklärte, dass es zunächst gelte, den „inneren Türken“, also den Papst zu besiegen, bevor man sich daran machen könne, gegen den Großtürken von Istanbul loszuschlagen, die er beide für Inkarnationen des Antichristen hielt. Als die Gefahr mit der Belagerung Wiens durch die Truppen Sultan Süleymans 1529 auch Mitteleuropa betraf, differenzierte er seine Haltung.<sup>379</sup>

In seiner Schrift *Vom Kriege wider die Türken* erläuterte er, dass der Papst den Türkenkrieg bisher nur als Vorwand zum Kassieren von Ablassgeldern benutzt habe.<sup>380</sup> Die Misserfolge in der Abwehr der osmanischen Expansion erklärte er mit seiner Zwei-Reiche-Lehre: Es sei nun einmal nicht Aufgabe der Kirche, zu Kriegen aufzurufen oder sie selbst zu leiten – dies eine deutliche Anspielung auf den ungarischen Bischof Pál Tomori, der als einer der Kommandanten für die verheerende Niederlage von Mohacs verantwortlich war. Für die Verteidigung gegen die Türken sei allein die weltliche Obrigkeit zuständig, der jeder Mensch Gehorsam schulde, die mit dem Glauben jedoch nichts zu tun habe. Mit dieser Argumentation war jede Vorstellung von einem Kreuzzug gegen die Osmanen unvereinbar. Den Krieg gegen die Türken selbst rechtfertigte Luther als Verteidigungskrieg und mahnte zu gemeinsamem Handeln.<sup>381</sup>

Diese rigide Trennung von geistlichen und weltlichen Zuständigkeiten hob Luther wenige Monate später wieder auf, als er im Herbst 1529 in seiner *Heerpredigt wider die Türken* als Feinde Christi und eschatologische Vorzeichen des bevorstehenden Jüngsten Gerichts hinstellt und es zur Aufgabe gerade der Christen erklärt, „getrost dreinschlagen“. Mit diesen entschiedenen Tönen wollte er Vorwürfen den

---

<sup>378</sup> Herrmann, H.: Martin Luther: Ketzer und Reformator, Mönch und Ehemann, München 1999, S. 38

<sup>379</sup> Leppin, V.: Martin Luther, Darmstadt 2006, S. 77

<sup>380</sup> Neumann, H.-J.: Luthers Leiden: Die Krankheitsgeschichte des Reformators. Wichern, Berlin 1995, S. 67

<sup>381</sup> Feldmann, C.: Martin Luther, Reinbek 2009, S. 97

Boden entziehen, er habe sich durch Untergraben der Einheit des Christentums zum Handlanger der Türken gemacht.

So befürwortete er gegen seinen Grundsatz „Ketzer verbrennen ist wider den Willen des Heiligen Geistes“ (1519) die Verfolgung der Täuferbewegung. 1535 beendeten katholische und evangelische Fürsten gemeinsam das Täuferreich von Münster. 1543 erschien *Von den Jüden und jren Lügen*, 1545 *Wider das Papsttum zu Rom, vom Teufel gestiftet*.

Trotz eines schon längeren währenden Herzleidens reiste Luther im Januar 1546 über Halle nach Eisleben, um einen Streit der Grafen von Mansfeld zu schlichten. Er starb am Zielort am 18. Februar 1546. Das heutige Haus Andreaskirchplatz 7 wird als sein Sterbehaus bezeichnet, gilt aber nach letzten Forschungen nicht mehr als der historische Ort, an dem Luther verstarb – das wirkliche Sterbehaus war vermutlich das Stadtschloss (Markt 56), in dem sich heute das Hotel „Graf von Mansfeld“ befindet.<sup>382</sup> Sein Leichnam wurde nach Wittenberg überführt und am 22. Februar in der Schlosskirche beigesetzt. Vormund seiner Kinder wurde sein treuer Anhänger und Freund, der Arzt Matthäus Ratzenberger<sup>383</sup>.

Luthers komplexe Theologie wird systematisch oft mit dem vierfachen *Sola/Solus* zusammengefasst:<sup>384</sup>

- solus Christus: „Allein Jesus Christus“, der wahre Mensch und wahre Gott, schaffe durch seine stellvertretende Hingabe am Kreuz ein für alle Mal des Glaubenden Rechtfertigung und Heiligung, die ihm im mündlichen Evangelium und im Sakrament des Abendmahls zugeeignet werde. Dies ist der tragende Grund der übrigen drei Prinzipien:
- sola gratia: „Allein durch Gnade“ ohne jedes eigene Zutun werde der Mensch von Gott gerechtfertigt.
- sola fide: „Allein durch den Glauben“, die geschenkte (nicht geleistete) Annahme Jesu Christi, komme unser Heil zustande.
- sola scriptura: „Allein die Heilige Schrift“ sei die Quelle diesen Glaubens an und Wissens von Gott und daher der kritische Maß-

---

<sup>382</sup> Neumann, H.-J.: Luthers Leiden: Die Krankheitsgeschichte des Reformators. Wichern, Berlin 1995, S. 98

<sup>383</sup> Beutel, A. (Hrsg.): Luther Handbuch 2. Auflage, Tübingen 2010, S. 26

<sup>384</sup> Manns, P.: Martin Luther: Der unbekannte Reformator, Freiburg 1982, S. 77

stab allen christlichen Redens und Handelns. Sie sei aber von ihrer „Mitte“ Jesus Christus her kritisch zu beurteilen.

Schon in seinen *Randbemerkungen* zu Augustin und Petrus Lombardus (1509/10) betont Luther gegen die Scholastik, aber noch mit dem Ockhamismus den Gegensatz zwischen Glauben und Wissen und die Autorität der Bibel gegenüber der kirchlichen Tradition. Er grenzt Glauben von einem menschlichen *habitus* ab und betont seine Identität mit Hoffnung und Liebe, so dass er nicht neben unrechtem Handeln (Sünde) bestehen könne.

Indem Luther die menschliche Antwort auf Gottes Wort radikaliert, wird ihm Gottes Gerechtigkeit selbst zum Problem.<sup>385</sup> Obwohl er alle damaligen theologischen Denkschulen genau kennt, legt er die Bibel in seiner ersten Psalmenvorlesung (1512/13) fast ohne scholastische Begriffe aus und grenzt ihren Wortlaut gegen die überkommenen, besonders die aristotelischen Deutungsmuster ab. Dabei fasst er den Wortsinn des Bibeltextes unmittelbar als Hinweis auf Christus auf: Christus selbst ist für ihn der Ausleger der Psalmen, der Geist in allen Buchstaben, der Grundtext, der sich selbst mitteilt und Glauben an ihn schafft.<sup>386</sup>

Der Mensch könne sein Dasein nur entweder aus dem Gesetz oder dem Glauben, dem Sichtbaren oder dem Unsichtbaren, der sinnlichen Wahrnehmung oder dem Von-Gott-erkannt-Sein heraus verstehen.<sup>387</sup> Das, was Menschen aus dieser wahrnehmbaren Welt heraus für das höchste, göttliche Wesen halten, könne im Angesicht Jesu Christi nur der Gipfel ihrer Selbstgerechtigkeit und Heuchelei sein. Eine Vermittlung ist undenkbar.<sup>388</sup> Die *theologia crucis* (Gottes aktuelles Urteil im Gekreuzigten) und die *theologia gloriae* (der zum Eigenruhm menschlichen Erkenntnisvermögens geschaffenen Gottesbegriff der aristotelischen Metaphysik) schließen einander unbedingt aus (Römerbriefvorlesung 1515; Heidelberger Disputation 1518).

<sup>385</sup> Schilling, H.: Martin Luther: Rebell in einer Zeit des Umbruchs. Eine Biographie. München 2012, S. 39

<sup>386</sup> Kaufmann, T.: Martin Luther. 2., durchgesehene Auflage, München 2010, S. 83

<sup>387</sup> Schneider-Ludorff, G./Leppin, V.(Hrsg.): Das Luther-Lexikon, Regensburg 2014, S. 113

<sup>388</sup> Michels, K.: Martin Luther: Die Lektionen der Straße. Wie die Welt das Denken des Reformators veränderte, Hamburg 2010, S. 47

Mit der Schrift *An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung* (deutsch) rief Luther die Fürsten auf, die Reformation praktisch durchzuführen, weil die Bischöfe darin versagt hätten.<sup>389</sup> Denn die „Romanisten“ stellten die kirchliche Obrigkeit über die weltliche und behaupteten, nur der Papst dürfe die Bibel auslegen und ein Konzil einberufen. Bildung solle allen zugänglich sein, nicht nur dem Klerus. Zölibat und Kirchenstaat sollten abgeschafft, das Zinsnehmen eingeschränkt und das Betteln zugunsten einer geregelten Armenfürsorge verboten werden.<sup>390</sup>

Der Mensch könne sein Dasein nur entweder aus dem Gesetz oder dem Glauben, dem Sichtbaren oder dem Unsichtbaren, der sinnlichen Wahrnehmung oder dem Von-Gott-erkannt-Sein heraus verstehen.<sup>391</sup> Das, was Menschen aus dieser wahrnehmbaren Welt heraus für das höchste, göttliche Wesen halten, könne im Angesicht Jesu Christi nur der Gipfel ihrer Selbstgerechtigkeit und Heuchelei sein. Eine Vermittlung ist undenkbar.<sup>392</sup>

Die Schrift *Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche* (lateinisch) reduziert die sieben katholischen Sakramente auf jene drei, die Jesus im NT selbst eingesetzt habe: Taufe, Abendmahl und Buße (Beichte).<sup>393</sup> Bahnbrechend war vor allem die theologische Begründung: Jesu eigenes, gepredigtes Wort vermittelt das Heil. Die Sakramente veranschaulichen seine Zusage und dienen ihrer Vergewisserung, fügen ihr aber nichts hinzu.

Luthers Schrift *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (1520) fasst die „evangelische Freiheit“ eines Christen in Anlehnung an Paulus von Tarsus in zwei Sätzen dialektisch zusammen: „Ein Christ ist ein freier Herr über alle Dinge und niemandem untertan – durch den

---

389 Manns, P.: Martin Luther: Der unbekannte Reformator, Freiburg 1982, S. 38

390 Dünnhaupt, G. (Hrsg.): The Martin Luther Quincentennial, Detroit 1985, S. 12

391 Schneider-Ludorff, G./Leppin, V.(Hrsg.): Das Luther-Lexikon, Regensburg 2014, S. 113

392 Michels, K.: Martin Luther: Die Lektionen der Straße. Wie die Welt das Denken des Reformators veränderte, Hamburg 2010, S. 47

393 Leppin, V.: Martin Luther. Vom Bauernsohn zum Reformator, Darmstadt 2013, S. 87

Glauben. – Ein Christ ist ein dienstbarer Knecht aller und jedermann untertan – durch die Liebe.“<sup>394</sup>

Das Werk Luthers gehört zu seinen bedeutendsten Schriften zur Reformationszeit. Die Denkschrift widmete Luther seinem Freund Hieronymus Mehlpfordt (Hermann Mühlpfordt), dem Bürgermeister der Stadt Zwickau in Sachsen.

Anlass für die Schrift war die gegen Martin Luther gerichtete päpstliche Bannbulle. Der Kammerherr Karl von Miltitz aus Sachsen versuchte im Streit zwischen Luther und dem Papsttum zu vermitteln, indem er einen Sendbrief an Papst Leo X. schrieb und ihm die ins Lateinische übersetzte Denkschrift hinzufügte. Im Mittelalter galt das Christentum als *heilige Ordnung*, welche jedem Menschen einen festen, von Gott vorbestimmten Platz zuordnete.<sup>395</sup> Die Kirche als Ganzes hatte zwar laut dem Evangelium die Freiheit, diese Ordnung im Wesentlichen nach eigenem Gutdünken festzulegen (im Gegensatz zur Bindung an ein detailliertes göttliches Gesetz, wie es das Judentum kannte). Der einzelne Mensch aber hatte sich in diese Ordnung einzufügen. Nur durch die Einfügung in die Ordnung und die Erfüllung vielfältiger, von der Kirche definierter formaler Pflichten hatte der Christ gemäß der bis dahin verbindlichen Rechtfertigungslehre Teil am Heil Christi – für Luther allerdings eine Sinnverfehlung der Religion: „Wenn du nun aus lauter guten Werken beständest bis auf die Ferse, so wärst du trotzdem nicht rechtschaffen und gäbest Gott darum noch keine Ehre und erfülltest also das allererste Gebot nicht“.<sup>396</sup> Damit wirke Religion der individuellen irdischen Freiheit direkt entgegen und verweise lediglich auf ein jenseitig besseres, gerechtfertigtes Leben bei Gott.

Martin Luther setzte dieser Sichtweise radikal die den Schriften des Paulus entnommene Auffassung entgegen, dass der Christenmensch gerade im Hier und Jetzt frei sein müsse.<sup>397</sup> Luther begründet

<sup>394</sup> Zitelmann, A.: „Widerrufen kann ich nicht“. Die Lebensgeschichte des Martin Luther, Weinheim 1999, S. 19ff

<sup>395</sup> Zahrnt, H.: Martin Luther: Reformator wider Willen, Leipzig 2000, S. 39

<sup>396</sup> Spehr, C.: Luther und das Konzil. Zur Entwicklung eines zentralen Themas in der Reformationszeit, Tübingen 2010, S. 29

<sup>397</sup> Schneider-Ludorff, G./Leppin, V.(Hrsg.): Das Luther-Lexikon, Regensburg 2014, S. 138

dies damit, dass der Mensch nicht durch Taten, sondern allein durch den Glauben gerechtfertigt sei. Allerdings hatte auch Paulus christlichen Sklaven dazu geraten, sich nicht gegen (christliche) Herren zur Wehr zu setzen (I Kor. 7, 21-24), da wahre Freiheit nur im Glauben an Jesus Christus zu finden sei. (vgl. Joh 8, 32, 8,34 und 8,36).

*Von der Freyheit eines Christenmenschen* markiert eine geistesgeschichtliche Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit.<sup>398</sup> In den Thesen postulierte er die Summe der christlichen Freiheiten. Diese stehen nicht unabhängig nebeneinander, sondern stellen nach heutigem Verständnis eher eine Argumentationsreihenfolge dar. Der zentrale Gedanke besteht in einer Umkehrung der bis dahin geltenden Grundauf-fassung der Beziehung zwischen Religion und Freiheit.

Luthers Schrift *De servo arbitrio* (lateinisch 1525) handelt von der heute so genannten Prädestinationslehre.<sup>399</sup> Dabei geht es in der Auseinandersetzung mit dem großen humanistischen Gelehrten *Erasmus von Rotterdam* um die Lehre von der Vorherbestimmung zum Heil und um den Willen zum Guten. Die häufig gebrauchte Übersetzung des Titels, „Vom verknechteten Willen“ lässt die Schrift seit Jahrhunderten wenig attraktiv erscheinen.<sup>400</sup> So missverständlich der Titel sein mag, Luther selbst misst der Schrift höchste Bedeutung zu. Mit dem Thema habe *Erasmus von Rotterdam* die "cardo rerum", den Dreh- und Angelpunkt der Theologie getroffen.<sup>401</sup> Wie der ausgewiesene Luthera-ner Klaus Schwarzwäller hervorhebt, können die Rechtfertigung solus Christus und sola gratia, Grundlinien der Theologie, nicht gedacht werden, ohne den unfreien Willen des Menschen zur Seligkeit.<sup>402</sup>

Die katholische Kirche versteht die Eucharistie als Opfer, in dem das Opfer Christi vergegenwärtigt und Gnade für die Sünden der Menschen erwirkt wird. Luther sah im Messopfer jedoch ein erneutes Opfer, welches neben den einmaligen Kreuzestod Christi trät.<sup>403</sup> Seit

---

<sup>398</sup> Herrmann, H.: Martin Luther: Ketzer und Reformator, Mönch und Ehemann, München 1999, S. 38

<sup>399</sup> Zitelmann, A.: „Widerrufen kann ich nicht“. Die Lebensgeschichte des Martin Luther, Weinheim 1999, S. 25

<sup>400</sup> Dünnhaupt, G. (Hrsg.): The Martin Luther Quincentennial, Detroit 1985, S. 18

<sup>401</sup> Ebd., S. 26

<sup>402</sup> Spehr, C.: Luther und das Konzil. Zur Entwicklung eines zentralen Themas in der Reformationszeit, Tübingen 2010, S. 58

<sup>403</sup> Manns, P.: Martin Luther: Der unbekannte Reformator, Freiburg 1982, S. 89

dem Hochmittelalter war es üblich geworden, den Gläubigen nur die Hostie, nicht aber den Kelch zu reichen. Weil schon das Sehen der Konsekration als segensvoll galt, nahmen die mittelalterlichen Messbesucher teilweise nicht an der Eucharistie teil.

Luther galt die römische Messe als „das größte und schrecklichste Greuel“ von allen „päpstlichen Abgöttereiien“.<sup>404</sup> Für ihn war Christi Opfer am Kreuz ein für alle Mal gültig, so dass der Pfarrer den Gläubigen im Abendmahl die durch Christus erwirkte Gnade nur austeilt. Luther führte den „Laienkelch“ ein. Er wies in seinen Katechismen die Auffassung zurück, dass das Sakrament auch ohne den Glauben der Empfänger Heil bewirke (ex opere operato). Entscheidend war für ihn der Glaube an die Realpräsenz (wirkliche Gegenwart) von Christi Leib und Blut in den Elementen von Brot und Wein aufgrund der Zusage Christi („Das ist mein Leib – Das ist mein Blut“). Wer als Teilnehmer am Abendmahl daran nicht glaube, empfange mit Brot und Wein nicht die Vergebung der Sünden, Leben und Seligkeit, sondern das ewige Gericht. So setze das Abendmahl den Glauben voraus, wecke ihn aber auch.<sup>405</sup>

Weil es Luther auf den individuellen Empfang des Heils ankam, machte er das Abendmahl neben Predigt und Lesung des Evangeliums in deutscher Sprache zum festen Bestandteil jedes Gottesdienstes (*Deutsche Messe*).<sup>406</sup> Er verwarf die römische Transsubstantiationslehre nicht, betrachtete sie aber nicht als verbindliches Dogma, sondern kritisierte ihre Dogmatisierung beim VI. Laterankonzil (1215) als unbiblische und für den Glauben unnötige „Sophisterei“.<sup>407</sup> Für ihn war das Sakrament eine besondere, sichtbare Gestalt des Wortes Gottes (*verbum visibile*).

Luther führte sein Verständnis der Realpräsenz Christi in Brot und Wein seit 1523 auch gegenüber anderen evangelischen Christen aus: Wer das IST in Jesu Zusage „Das ist mein Leib/mein Blut“ nicht wört-

<sup>404</sup> Schneider-Ludorff, G./Leppin, V.(Hrsg.): Das Luther-Lexikon, Regensburg 2014, S. 115f

<sup>405</sup> Graf von Krockow, C.: Porträts berühmter deutscher Männer: Von Martin Luther bis zur Gegenwart, München 2001, S. 11–56, hier S. 34

<sup>406</sup> Barth, H.-M.: Die Theologie Martin Luthers. Eine kritische Würdigung, Gütersloh 2009, S. 39

<sup>407</sup> Horst Herrmann: Martin Luther: Eine Biographie. Aufbau-Taschenbuch-Verlag, Berlin 2003, S. 48

lich verstehet, der entferne sich vom rechtfertigenden Glauben selbst.<sup>408</sup> Dagegen vertraten Andreas Karlstadt und Ulrich Zwingli ab 1523 eine signitative Auffassung: Brot und Wein seien nur Zeichen der leibhaften Anwesenheit Christi im Abendmahl. Dieses sei ein reines Erinnerungsmahl an den einmaligen Opfertod Christi am Kreuz und nur deshalb geistlich wirksam. Von da an entfaltete sich der innerevangelische Abendmahlsstreit bis zur direkten Begegnung Luthers und Zwinglis im Marburger Religionsgespräch (1. bis 4. Oktober 1529). Dabei konnten sich beide über 14 von 15 Punkten einigen. Zentrale Differenz blieb die Auslegung von Joh 6,53-63 und damit die Ubiquitätslehre.

Luther verfasste 1523 eine erste lateinische Messordnung, die *Formula Missae et Communionis pro ecclesia Wittenbergensi*, eine gereinigte Form der Messe.<sup>409</sup> Erst 1526 erschien auf Drängen von Nikolaus Hausmann die *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts*. Das in dieser Schrift enthaltene Gottesdienstformular war vor allem als Sonntagsgottesdienst für die Laien gedacht, die kein Latein verstanden. Am 29. Oktober 1525 hielt Luther in Wittenberg die erste Messe in deutscher Sprache. Daneben war aber auch die lateinische Messe, vor allem an Festtagen, weiterhin vorgesehen, damit die Jugend auch diese erlerne.<sup>410</sup>

Daneben nennt Luther eine dritte Form für eine ganz bestimmte Gruppe von Menschen, „die ienigen, so mit ernst Christen wollen seyn und das Euangelion mit hand und munde bekennen“.<sup>411</sup> Dabei hat Luther wohl eine Art „Kerngemeinde“ vor Augen, die sich in privaten Häusern trifft und Gottesdienst hält und wo die Mitglieder sich gegenseitig ermahnen, wenn sie untereinander Sünden begehen, ganz nach dem Befehl Christi.<sup>412</sup> Luthers Vorhaben mit dieser dritten Weise des Gottesdienstes ging in die Richtung einer Integration derjenigen, die ernsthaft nach neutestamentlichen Vorgaben leben mochten. Auch sie

---

408 Spehr, C.: Luther und das Konzil. Zur Entwicklung eines zentralen Themas in der Reformationszeit, Tübingen 2010, S. 100

409 Dünnhaupt, G. (Hrsg.): The Martin Luther Quincentennial, Detroit 1985, S. 29

410 Schilling, H.: Martin Luther: Rebell in einer Zeit des Umbruchs. Eine Biographie. München 2012, S. 63

411 Manns, P.: Martin Luther: Der unbekannte Reformator, Freiburg 1982, S. 100

412 Zitelmann, A.: „Widerrufen kann ich nicht“. Die Lebensgeschichte des Martin Luther, Weinheim 1999, S. 112

sollten neben den anderen einen Platz in der Gemeinde haben, indem ihre Bedürfnisse befriedigt wurden. Luther war wichtig, dass seine Messordnungen nicht als allgemein verbindlich angesehen werden sollten. Vielmehr sah er sie als Beispiele eines evangeliumsgemäßen Gottesdienstes.<sup>413</sup>

Luther maß der Musik wie der Theologie höchste Bedeutung für das Seelenheil des Menschen zu, weil sie „den Teufeln zuwider und unerträglich sei“ und „solches vermag, was nur die Theologie sonst verschafft, nämlich die Ruhe und ein fröhliches Gemüte.“ Er war selbst ein geübter Sänger, Lautenspieler und Liedkomponist und kannte Werke von Komponisten wie Ludwig Senfl, Pierre de la Rue, Heinrich Finck und Josquin Desprez. Luther sah Musik als notwendigen Teil der schulischen und universitären Ausbildung. Jeder Schulmeister müsse singen können und auch der angehende Pfarrer solle theoretische und praktische Fertigkeiten in der Musik mitbringen.<sup>414</sup> Luther wandte sich gegen Tendenzen in der Reformationsbewegung, für ein rein innerlich-geistiges Glaubensverständnis auf Kunst und Musik zu verzichten.

Um die Gemeinde stärker aktiv zu beteiligen, plädierte Luther für deutsche Lieder an bestimmten Stellen des Gottesdienstes.<sup>415</sup> Nach seiner Schrift *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts* von 1526 sollten deutschsprachige Gemeindelieder, sogenannte Ordinariumslieder, lateinische Teile der Messe ersetzen oder ergänzen. Dabei wollte er nicht nur den lateinischen Text übersetzen, sondern auch die Melodik den Erfordernissen der deutschen Sprache anpassen: „Es muß beide, Text und Noten, Accent, Weise und Geberbe aus rechter Muttersprache und Stimme kommen; sonst ist Alles ein Nachahmen wie die Affen thun.“<sup>416</sup>

Von Luther sind 36 Lieder überliefert. Wahrscheinlich verfasste er insgesamt 45 Lieder und Gesänge und komponierte bei mindestens 20 davon auch die Melodien selbst. Bei einigen unterstützten ihn der kur-

---

<sup>413</sup> Beutel, A. (Hrsg.): *Luther Handbuch* 2. Auflage, Tübingen 2010, S. 28

<sup>414</sup> Barth, H.-M.: *Die Theologie Martin Luthers. Eine kritische Würdigung*, Gütersloh 2009, S. 24

<sup>415</sup> Zitelmann, A.: „Widerrufen kann ich nicht“. Die Lebensgeschichte des Martin Luther, Weinheim 1999, S. 28

<sup>416</sup> Horst Herrmann: *Martin Luther: Eine Biographie*. Aufbau-Taschenbuch-Verlag, Berlin 2003, S. 49

fürstliche Sangmeister Konrad Rupff und der Kantor Johann Walter. Dabei verwendete Luther viele Formen der Übersetzung, Erweiterung und Kontrafaktur und schuf auch freie neue Lieder und Texte. Er übersetzte traditionelle lateinische gregorianische Hymnen und veränderte bei Bedarf die Melodie, um sie dem Duktus der deutschen Sprache anzupassen. Seine eigenen dichterischen Fähigkeiten sah er dabei mit Äußerungen wie „garstige und schnöde Poeterey“ durchaus kritisch.

Daneben verwandte er Melodien von Volks- oder Weihnachtsliedern sowie Studenten- oder Kirchenliedern und wandelte sie teilweise geringfügig ab.<sup>417</sup> Durch neue Texte wollte er damals populäre weltliche Lieder allmählich dem geistlichen Gebrauch widmen: „Gassenhauer, Reiter- und Bergliedlein christlich, moraliter und sittlich verändert, damit die bösen ärgerlichen Weisen, unnützen und schandbaren Liedlein auf der Gassen, Feldern, Häusern und anderswo zu singen, mit der Zeit abgehen möchten, wenn man christliche, gute, nützliche Texte und Worte darunter haben könnte.“

Die Schrift „Von den Juden und ihren Lügen“ (Januar 1543) reichte sich ein in antijudaistische Denkmuster seiner Zeit, lieferte aber gleichwohl neue „Argumente“ für Judenverfolgungen und Ermordungen im 16. Jahrhundert.

Als Anlass dieser Schrift nannte Luther eine gegen seine Sabbatherschrift gerichtete Dialogschrift, in der ein Jude den Glauben eines „abwesenden“ Christen durch Umdeuten von Bibelstellen zu widerlegen versucht habe. Gemeint war eventuell Sebastian Münsters Schrift *Messias Christianorum et Judaeorum Hebreiae & Latine* (1539), die die rabbinische Messiasvorstellung, talmudische und kabbalistische Exege se entfaltet und ihr nur christlich gedeutete AT-Stellen gegenüberstellt. Luther erklärte zu Beginn, er wolle die Juden nicht mehr bekehren, weil das unmöglich sei. Disputationen und das Erlernen ihrer Bibelexegese bestärkten sie erfahrungsgemäß nur in ihrem Glauben und darin, Christen „an sich zu locken“. Er wolle nur noch „unseren Glauben stärken und die schwachen Christen vor den Juden warnen“ und ihnen die „unsinnige Narrheit“ des jüdischen Messiasglaubens beweisen.<sup>418</sup> Dazu genüge das NT. Das „verdammte Glossieren“ (fälschende Ausle-

---

<sup>417</sup> Schneider-Ludorff, G./Leppin, V.(Hrsg.): Das Luther-Lexikon, Regensburg 2014, S. 38

<sup>418</sup> Kaufmann, T.: Geschichte der Reformation, Frankfurt am Main 2009, S. 75ff

gen) der Rabbiner sei abzuweisen. Eine rein philologische Bibellexegese verfehle die eigentliche Aufgabe, das Christuszeugnis des AT darzustellen. Das führte Luther im ersten Teil im Kontrast zu Münsters Diologschrift aus. Er beschrieb zunächst den „Hochmut“ der gegenwärtigen Juden: Sie hielten sich aufgrund Abstammung, Beschneidung, Tora, Land- und Tempelbesitz für Gottes Volk, obwohl sie doch wie alle Menschen als Sünder unter Gottes Zorn stünden.

Mit fünf AT-Stellen versuchte er dann ähnlich wie 1523, Jesu Messianität zu beweisen, beschrieb jüdische Polemik gegen ihn und die Christen und folgerte daraus praktische Maßnahmen. Schon in die Anfangsteile ließ er laufend damalige Stereotype einfließen: Juden seien blutdürstig, rachsüchtig, das geldgierigste Volk, leibhaftige Teufel, verstockt. Ihre „verdammten Rabbiner“ verführten die christliche Jugend wider besseres Wissen, sich vom wahren Glauben abzuwenden. Mehrmals unterstellte Luther den Juden die Bereitschaft, Brunnen zu vergiften, Kinder wie Simon von Trient zu rauben und zu zerstückeln. Diese Legenden, die er 20 Jahre zuvor als „Narrenwerk“ zurückgewiesen hatte, untermauerte er nun mit einem NT-Zitat (Mt 12,34). Gutes taten sie aus Eigennutz, nicht Liebe, weil sie bei den Christen wohnen müssten, mit dem Ergebnis: „Jawohl, sie halten uns in unserem eigenen Land gefangen, sie lassen uns arbeiten in Nasenschweiß, Geld und Gut gewinnen, sitzen dieweil hinter dem Ofen, faulenzen, pompen und braten Birnen, fressen, sauffen, leben sanft und wohl von unserm erarbeiteten Gut, haben uns und unsere Güter gefangen durch ihren verfluchten Wucher, spotten dazu und speien uns an, das wir arbeiten und sie faule Juncker lassen sein (...) sind also unsere Herren, wir ihre Knechte.“<sup>419</sup>

Damit appellierte Luther an den Sozialneid der Bevölkerung und verkehrte demagogisch die reale Lage der damaligen „Kammerknechte“, um deren Duldung für Schutzgeldzahlungen an die Fürsten zu beenden. Aber wiewohl er Juden gern eigenhändig erwürgen würde, sei es Christen verboten, sie zu verfluchen und persönlich anzugreifen. Die Obrigkeit, die Gott zur Abwehr des Bösen eingesetzt habe, müsse die Christen vor den „teuflischen“ Juden schützen. Falls die Fürsten seine Ratschläge ablehnten, müssten sie den Juden wenigstens ihre re-

<sup>419</sup> Ebd., S. 78

ligiösen Stätten, Gottesdienste, Bücher und ihre Gotteslästerung verbieten. Falls sich auch dieses nicht durchführen lasse, so bleibe nur, die Juden aus den evangelischen Ländern „wie die tollen Hunde“ zu verjagen. Mit diesem brutalen Gewaltaufruf sprach Luther den Juden die Menschenwürde ab, die er ihnen 1523 zugebilligt hatte.

Luther behauptete hier auch, er habe bisher nicht gewusst, dass die Juden in ihren Schulen und Synagogen „Christum und uns belügen, lästern, fluchen, anspeien und schänden.“<sup>420</sup> Das bezog sich auf den „Gebetsfrevel“, den der jüdische Konvertit Antonius Margarita 1530 als angebliches Hauptmerkmal jüdischer Religionsausübung dargestellt hatte. Dessen einflussreiche Schrift „Der gantz jüdisch Glaub“ gab sich als Kompendium des Judentums, um die Christen vor angeblichen christenfeindlichen Praktiken der Juden zu warnen und zu überzeugen, dass jegliche Schutzrechte für sie eine gefährliche Illusion seien. Jede Duldung stärke nur ihr anmaßendes Erwählungsbewusstsein und führe zur Knechtung der Christen und ihrer Regenten. Nur Zwangarbeit könne die Juden zur Erkenntnis des auf ihnen liegenden Zornes Gottes und Jesu Christi bringen. Dies geschehe aus „Barmherzigkeit“, damit am Elend der Juden ihre göttliche Verwerfung auch für die Christen aller Völker bis zum Ende der Welt anschaulich bleibe. Luther übernahm diese Argumentation bis in die Wortwahl hinein. Er wies die evangelischen Pfarrherrn und Prediger an, seine Ratschläge unabhängig vom Verhalten der Obrigkeit zu befolgen, ihre Gemeinden vor jedem Kontakt mit Juden und jeder Nachbarschaftshilfe für sie zu warnen, ihre Regierungen ständig an ihre „Gott geschuldete“ Aufgabe erinnern, die Juden zur Arbeit zu zwingen, ihnen das Zinsnehmen zu verbieten und sie an aller Christentumskritik zu hindern. So verlangte er selbst die Weitergabe und ständige Aktualisierung seiner antijüdischen Schriften.<sup>421</sup>

Dahinter stand der Misserfolg seiner bisherigen exegetischen Argumentation und ein „Migrationsdruck“: Kurfürst Friedrich hatte das Durchreiseverbot für Juden 1539 vorübergehend aufgehoben. 1541 waren sie aus Böhmen in die Nachbarregionen vertrieben worden. Zudem bestärkten Margarithas und Münsters Schriften Luther, die Juden

---

<sup>420</sup> Ebd.

<sup>421</sup> Spehr, C.: Luther und das Konzil. Zur Entwicklung eines zentralen Themas in der Reformationszeit, Tübingen 2010, S. 54

als aktive Feinde des Christentums zu betrachten. Daraufhin wollte er alle evangelischen Fürsten mit allen rhetorischen Mitteln zur Vertreibung der Juden und Zerstörung ihrer ökonomischen und religiösen Existenzgrundlagen bewegen, um sie so zur Konversion zu zwingen. Das sollte Gott zeigen, dass die Christen die angeblichen Lügen und Gotteslästerungen der Juden, von denen er überzeugt war, nicht wissentlich duldeten und daran nicht mitschuldig seien. So wollte Luther Gottes befürchtete Strafe abwenden und seine Reformation retten, die er damals von allen Seiten bedroht sah.

Die weitere Entwicklung der Reformation in Deutschland bietet kein stringentes Bild. Es bildeten sich Gruppen von radikalen Reformern heraus, die nicht einheitlich war. Zwar war allen (wie übrigens auch anderen Reformatoren) eine apokalyptische Welt- und Zeitsicht eigen, jedoch waren die Konsequenzen, die sie daraus zogen, durchaus unterschiedlich.

Zum einen gehörten zu diesem linken Flügel die radikalen Reformatoren, für die hier stellvertretend Thomas Müntzer, der große Gegenspieler Martin Luthers, genannt werden soll. Ihre zentralen Anliegen waren die radikale Reform der Kirche und im Falle Thomas Müntzers auch die (biblisch begründete) revolutionäre Umwälzung der politischen und sozialen Verhältnisse. Hier lagen auch die Wurzeln des Deutschen Bauernkrieges 1524–1526. Dabei kam es auch in Thüringen zur Gründung des Ewigen Rates, der die politischen und sozialen Forderungen der Bauern durchsetzen sollte.<sup>422</sup>

Die kurz nach dem Bauernkrieg im Umfeld der Schweizer Reformation entstandene Täuferbewegung verfolgte die Wiederherstellung der neutestamentlichen Gemeinde Jesu.<sup>423</sup> Die von ihnen ausschließlich praktizierte Gläubigentaufe, die von ihren Gegnern als Wiedertaufe bezeichnet wurde, war nur ein Teil und – genau genommen – Folge ihrer Ekklesiologie. Kirche war für sie die Gemeinde der Gläubigen, in der die sozialen Schranken gefallen waren. Sie praktizierten das Priestertum aller Gläubigen und wählten ihre Ältesten und Diakone auf „demokratische“ Weise.

---

<sup>422</sup> Manns, P.: Martin Luther: Der unbekannte Reformator, Freiburg 1982, S. 112

<sup>423</sup> Barth, H.-M.: Die Theologie Martin Luthers. Eine kritische Würdigung, Gütersloh 2009, S. 24

Sie traten für die radikale Trennung von Kirche und Staat ein, forderten Religionsfreiheit nicht nur für sich und verweigerten in weiten Teilen ihrer Bewegung den Eid. Vor allem das machte sie der Obrigkeit verdächtig, die weniger ihre abweichenden theologischen Ansichten als ihre Kritik an der weltlichen Obrigkeit nicht akzeptieren konnte und deshalb zu scharfen Gegenmaßnahmen und Verfolgungen griff. Zu ihnen gehören heute die Mennoriten, die Hutterer und die Amischen.

Ganz anders positionierten sich die Münsterschen Täufer, deren Wegbereiter – wenn auch ungewollt – Melchion Hofmann geworden war. Die Münsteraner Täufer zeichneten sich durch einen enthusiastischen und auch gewaltbereiten Chiliasmus aus, der durch die erlittenen Verfolgungen entfacht worden war. Nachdem die reformatorisch-täuferische Partei 1534 die politische Mehrheit im Münsteraner Rat erlangt hatte, wurde die Stadt unter Bischof Franz von Waldeck mit einem Belagerungsring größtenteils eingekesselt. In Folge radikaliserten sich die Münsteraner Täufer zunehmend, die Entwicklung gipfelte in der Etablierung eines „Königreichs von Münster“ und schließlich der Stürmung der Stadt im Sommer 1535. Ihre Führer sahen sich als die entscheidenden Werkzeuge und Wegebahner eines hereinbrechenden Reiches Gottes.

Eine vierte Gruppe innerhalb des „linken Flügels der Reformation“ bildeten die Spiritualisten, die von ihren Gegnern als Schwärmer bezeichnet wurden. Sie waren mit der Täuferbewegung eng verwandt und gingen zum Teil aus ihr hervor. Sie vertraten einen stark verinnerlichten Glauben. Ihr Ziel war es nicht in erster Linie, eine sichtbare und verfasste Kirche zu bilden. Sie legten auch auf die äußeren Zeichen bzw. Sakramente wie Abendmahl und Taufe keinen großen Wert. Sie verstanden sich als eine Art *unio mystica*. Zu ihren bedeutenden Vertretern gehörten Sebastian Franck und Kaspar Schwenckfeld.

Eine weitere Gruppe der radikalen Reformation waren die reformatorischen Antirinitarier, für die stellvertretend Michael Servet genannt werden kann. Auch hier gab es teilweise Überschneidungen mit der Täuferbewegung wie im Falle Adam Pastors und der Polnischen Brüder in Polen-Litauen. In Siebenbürgen besteht bis heute die aus der Reformation hervorgegangene Unitarische.

Sowohl die katholischen als auch die lutherischen und reformierten Obrigkeitene verfolgten die genannten Gruppen mit großer Härte – ohne Ansehen ihrer unterschiedlichen Zielsetzungen und Lehren. In vielen Ländern mussten die Täufer unter Zurücklassung ihrer Habe das Land verlassen, in anderen Fürstentümern wurden sie wegen ihrer Überzeugungen gefangen gesetzt und gefoltert und im Extremfall sogar als Ketzer verbrannt oder ertränkt.

Auf dem Reichstag zu Speyer 1526 war das Wormser Edikt teilweise revidiert worden, indem die Ausführung den Reichsständen überlassen wurde.<sup>424</sup> Demnach konnte es jeder Fürst mit der Religion so halten, wie er es vor Kaiser und Gott verantworten könne. Kaiser Karl V. hob diesen Beschluss auf und wollte auf dem folgenden Reichstag in Speyer einen neuen Beschluss in seinem Sinne herbeiführen. Auf dem Reichstag zu Speyer am 19. April 1529 traten sechs Fürsten und vierzehn Freie Reichsstädte als Vertreter der protestantischen Minderheit gegen die Verhängung der Reichsacht gegen Luther sowie die Ächtung seiner Schriften und Lehre ein und forderten die ungehinderte Ausbreitung des evangelischen Glaubens. Diese Protestation der Fürsten und Städte gilt als Geburtsstunde des Protestantismus<sup>425</sup>.

Mit dem Augsburger Reichstag 1530 und dem dort dem Kaiser überreichten Augsburger Bekenntnis trat die Reformation in eine neue Phase ein.<sup>426</sup> Die beiden Lager innerhalb des Protestantismus – Luthe-raner einerseits und der Schweizer Flügel andererseits hatten sich spätestens seit dem Marburger Religionsgespräch 1529 positioniert – begannen nun, sich bekenntmäßig und kirchenrechtlich als Kirchen zu verstehen und zu organisieren: Neben den schon erwähnten Gottesdienstordnungen und Bekenntnisschriften (letztere spielten bis zum Ende des Jahrhunderts eine wichtige Rolle und fanden auf lutherischer Seite 1580 ihren Abschluss im Konkordienbuch) wurden nun neue Kirchenordnungen mithilfe oder sogar auf Anweisung der Landesfürs-

---

<sup>424</sup> Barth, H.-M.: Die Theologie Martin Luthers. Eine kritische Würdigung, Gütersloh 2009, S. 39

<sup>425</sup> Leppin, V.: Martin Luther. Vom Bauernsohn zum Reformator, Darmstadt 2013, S. 99

<sup>426</sup> Spehr, C.: Luther und das Konzil. Zur Entwicklung eines zentralen Themas in der Reformationszeit, Tübingen 2010, S. 29

ten und Stadträte verfasst und in Kraft gesetzt.<sup>427</sup> Sie lösen für die protestantischen Kirchen das jahrhundertealte kanonische Recht der mittelalterlichen Kirche ab und sind zugleich sichtbarer Ausdruck des landesherrlichen Kirchenregiments, das in Deutschland im Prinzip bis 1918 in Kraft blieb.

Zum theologischen Ringen um die richtige Auslegung der Bibel traten auch bald politische Aspekte hinzu.<sup>428</sup> Die neuen Gedanken geben den Reichsfürsten eine theologische Begründung, die von Rom auferlegte Abgabenlast reduzieren zu können. Das Entstehen der protestantischen Landeskirchen stärkte ebenfalls die Autonomie der Fürstentümer. Bedeutende protestantische Territorien im Deutschen Reich waren die Landgrafschaft Hessen, die Kurpfalz, das Kurfürstentum Sachsen und das Herzogtum Württemberg.

Die Einladung zum Reichstag zu Augsburg war versöhnlich gehalten, und die Lutheraner hatten die Hoffnung, eine gütliche Einigung zu erzielen. Auf dem vorangegangenen Reichstag zu Speyer im Jahre 1529 war das Wormser Edikt bestätigt worden, und so stand die Reformation auf rechtlich unsicherem Boden. Aus diesem Grunde beauftragte Kurfürst Johann von Sachsen Philipp Melanchthon, eine Verteidigungsschrift der Reformation zu verfassen.<sup>429</sup>

Nach Bekanntwerden der von Johannes Eck verfassten „404 Artikel“ war Melanchthons kurzgefasste Apologie indes nicht mehr ausreichend, und so begann Melanchthon unter Mitarbeit von Johannes Brenz, seine Schrift umzuformulieren: Ergebnis war die „Confessio Augustana“. Als Grundlage der „Confessio Augustana“ dienten die von Luther verfassten Schwabacher Artikel, ein Bekenntnis der lutherischen Reformation gegen Ulrich Zwingli, und die Torgauer Artikel. Die Schrift ist zeitgleich sowohl auf Latein als auch auf Deutsch verfasst worden, wobei es Unterschiede in den beiden Fassungen gibt. Melanchthon arbeitete an der lateinischen Fassung stilistisch bis zur

---

<sup>427</sup> Fausel, H.: D. Martin Luther: Leben und Werk. 2 Bände, Neuhausen-Stuttgart 1996, S. 39

<sup>428</sup> Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 39

<sup>429</sup> Pfñr, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 18

letzten Minute und passte den 10. Artikel über das Abendmahl in seinem Sinne an.

Die deutsche Version der „Confessio Augustana“ wurde am 25. Juni 1530 Kaiser Karl V. und den Kurfürsten des Reiches vom sächsischen Kanzler und Rechtsgelehrten Christian Beyer in der Kapitelstube des bischöflichen Palastes vorgetragen und dem Kaiser anschließend durch Kanzler Gregor Brück in der lateinischen Ausfertigung übergeben.<sup>430</sup>

Aufgrund von Meinungsverschiedenheiten zum Abendmahl waren die vier oberdeutschen Städte Straßburg, Konstanz, Memmingen und Lindau, die zum Teil Zwinglis Lehre anhingen, nicht an der „Confessio Augustana“ beteiligt: Sie schrieben ihr eigenes Bekenntnis, die *Confessio Tetrapolitana* (das „Vierstädtebekenntnis“), die jedoch nicht öffentlich verlesen wurde.<sup>431</sup> Aus diesem Grunde waren später lediglich die Anhänger der „Confessio Augustana“ reichsrechtlich geschützt und wurden durch die Bestimmungen des Augsburger Religionsfriedens 1555 als gleichberechtigt neben den Katholiken geduldet.

Martin Luther, der seit 1521 exkommuniziert und mit der Reichsacht belegt war, hielt sich während des Reichstags in Coburg auf, stand mit Melanchthon aber in ständigem Briefkontakt. Mit der auf lateinisch und deutsch verfassten Schrift sollte eine Verständigung mit den Katholiken erreicht werden. Die katholischen Theologen Eck und Faber schrieben auf Karls Anweisungen die *Confutatio*, womit die „Confessio Augustana“ aus Sicht der Katholiken und des Kaisers widerlegt war. Die „Apologie der Confessio Augustana“ wurde nicht mehr angenommen, und Kaiser Karl V. bestätigte das Wormser Edikt in seiner Wirksamkeit. Die lutherischen Reichsstände schlossen sich deshalb 1531 zum Schmalkaldischen Bund zusammen.

1540 edierte Melanchthon, der die „Confessio Augustana“ zeitlebens auch als sein privates Werk betrachtete, an dem Änderungen vorzunehmen er sich jederzeit berechtigt fühlte, eine deutlich veränderte Fassung der „Confessio Augustana“: die „Confessio Augustana Va-

---

<sup>430</sup> Wenz, G.: Theologie der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche Berlin/New York 1996, S. 15

<sup>431</sup> Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 87f

riata“.<sup>432</sup> Schon in die Druckausgaben nach 1533 hatte er sukzessive Erweiterungen eingefügt, so beispielsweise Textpassagen aus der „Apologie“ in den Text der „Confessio“ übernommen. Nach der Neuauflage seiner „Loci theologici“ im Jahre 1535, der ersten evangelischen Dogmatik, der Wittenberger Konkordie von 1536, der Gründung des Schmalkaldischen Bundes und den Schmalkaldischen Artikeln 1537 sowie den anstehenden Religionsgesprächen der Jahre 1540/41 ergaben sich zahlreiche Gründe für die „Fortschreibung bzw. Anpassung der ‚Confessio Augustana‘ als grundlegende Glaubensurkunde des Bundes“. Deswegen kann die „Confessio Augustana Variata“ nicht nur als Privatarbeit Melanchthons, sondern zumindest für die Zeit zwischen 1540 und 1561 als offizielle, amtlich verwendete Neuauflage im Auftrag des Bundes gelten. 1541 unterschrieb auch Calvin diese Fassung der „Confessio Augustana“.

Zu Streitigkeiten innerhalb des lutherischen Lagers kam es über die Veränderungen erst nach dem Tode Luthers (1546) im Zuge des sich anbahnenden Konfliktes zwischen den verschiedenen Melanchthon-Schülern und den Gnesio-Lutheranern.<sup>433</sup> Auf dem Naumburger Fürstentag im Jahre 1561 beschloss man deshalb, auf der unveränderten Fassung, der „Confessio Augustana invariata“, zu bestehen. Diese wurde 1580 in das Konkordienbuch aufgenommen und ist bis heute verbindliches Bekenntnis lutherischer Kirchen und Gemeinden.<sup>434</sup> Die „Confessio Augustana variata“ hingegen ist in einigen unierten Kirchen Bekenntnisgrundlage.<sup>435</sup>

Zuerst wurde in der CA festgehalten, dass sich die Unterzeichner des Augsburgischen Bekenntnisses auf den Beschluss des ökumenischen Bekenntnisses von Nicäa-Constantinopel aus dem Jahr 325/381 stellen. Nach diesem bekennt sich die lutherische Reformation zum „einig göttlich Wesen (...), welches genannt wird und wahrhaftiglich ist Gott, und seind doch drei Personen in demselben einigen göttlichen

---

432 Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 18

433 Kaufmann, T.: Geschichte der Reformation, Frankfurt am Main 2009, S. 28

434 Spehr, C.: Luther und das Konzil. Zur Entwicklung eines zentralen Themas in der Reformationszeit, Tübingen 2010, S. 39

435 Pfñür, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 16

Wesen.“<sup>436</sup> Alle Häresien, die gegen diesen 1. Artikel und das Bekenntnis zu Nicäa-Konstantinopel stehen, werden mit dem Anathema (Verdammung) belegt: Hierunter fallen die altkirchlichen Manichäer, Valentianer, Arianer, Eunomianer, der Islam (als Leugner der Trinität), die Anhänger von Paul Samosata, antitrinitarische Spiritualisten.

Christus ist als Gottes Sohn Mensch geworden, geboren aus der reinen Jungfrau Maria, und vereinigt eine göttliche und menschliche Natur untrennbar in einer Person.<sup>437</sup> Er ist wirklich geboren, hat gelitten, ist gekreuzigt, gestorben und begraben worden. Durch das Opfer am Kreuz hat Jesus für die Erbsünde und alle anderen Sünden bezahlt und Gottes Zorn versöhnt. Weiter am apostolischen Glaubensbekenntnis entlang bekennen die Confessoren sich zur Höllenfahrt Christi, zu seiner Auferstehung von den Toten, zur Himmelfahrt und seiner Regentschaft über die Erde und zu seiner Wiederkunft, um die Lebendigen und die Toten zu richten. Eine Verdammung anderer religiöser Gruppen erfolgt dort nicht.<sup>438</sup>

Vergebung der Sünden und Gerechtigkeit vor Gott verdient der Mensch nicht durch gute Werke, Führung eines „anständigen“ Lebens und Genugtuung. Vielmehr werden die Vergebung der Sünde und die Gerechtigkeit vor Gott aus Gnade auf Grund des Opfers Christi durch den Glauben erlangt. Der rechtfertigende Glaube wird definiert als Glaube an das Versöhnungsopter Christi, der hierdurch ewiges Leben schenkt. Dieser Glaube wird der Gerechtigkeit zugerechnet.

Gott hat das Predigtamt eingesetzt und das Evangelium (d.h. die Bibel) und die Sakramente gegeben. Nur dadurch kann der rechtfertigende Glaube vermittelt werden.

Die CA legt ein Bekenntnis zur *einen* heiligen christlichen Kirche, welche immer bleiben wird, ab.<sup>439</sup> Näher bestimmt wird die Kirche als Versammlung der Heiligen, in der rein gelehrt wird und die Sakramente der Einsetzung Christi gemäß verwaltet werden. Reine Lehre

<sup>436</sup> Pfnür, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 22

<sup>437</sup> Wenz, G.: Theologie der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche Berlin/New York 1996, S. 33

<sup>438</sup> Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 41

<sup>439</sup> Kaufmann, T.: Geschichte der Reformation, Frankfurt am Main 2009, S. 54

und einsetzungsgemäße Verwaltung der Sakramente sind Kennzeichen der Kirche. Dieses sind dann auch die Kriterien zur wahren Einheit der Kirche. Es ist genug, dass Einigkeit in Lehre und Sakramentsverwaltung erzielt wird. Traditionen, Riten oder Zeremonien, die von Menschen eingeführt sind, müssen hingegen nicht notwendig einheitlich sein.

Die Kirche ist die Versammlung der Heiligen und wahrhaft Glaubenden. Dennoch ist die Kirche ein *corpus permixtum*, ein „durchmischter Körper“, da sich in ihr auch Heuchler und Schlechte finden. Die Sakramente bleiben aber dennoch wirksam, auch wenn die Priester nicht fromm sind. Es hängt nicht am Glauben der Priester, sondern an den Worten Christi. Darum werden auch die altkirchlichen Donatisten als Ketzer verdammt, die die Wirksamkeit der Sakramente vom Glauben der Priester abhängig machen. Die Taufe ist notwendig zum Heil, da auch durch die Taufe die Gnade Gottes dargeboten wird. Folglich müssen auch bereits die Kinder getauft werden, weil sie in die Gnade Gottes durch die Taufe aufgenommen werden. Die Täufer, die die Kindertaufe ablehnen, werden hier verworfen.<sup>440</sup>

Die CA spricht sich für die Realpräsenz im Heiligen Abendmahl aus: Wahrer Leib und wahres Blut Christi sind wahrhaft und wirklich in Brot und Wein gegenwärtig und werden von den Abendmahlsgästen empfangen. Eine vergeistigte Auffassung wird abgelehnt. Die nach der Taufe gesündigt haben, empfangen Vergebung der Sünden, wenn sie zur Buße gekommen sind. Die Absolution ist ihnen dann von der Kirche nicht zu verweigern. Wahre, rechte Buße wird definiert als Reue, Leid und Schrecken über die Sünde. Gleichzeitig ist aber auch an das Evangelium und die Absolution zu glauben, dass die Sünde durch die Gnade Christi vergeben werde. Nach der Absolution soll auch Beserung folgen, indem von Sünden abgelassen werde.

Verworfen wird die Meinung, dass Christen nicht in der Lage sind zu sündigen.<sup>441</sup> Verdammt werden auch die altkirchlichen Novatianer, die Christen die Absolution generell verweigerten. Mit dem Anathema

---

440 Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 55

441 Wenz, G.: Theologie der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche Berlin/New York 1996, S. 38

(Verdammung) wird auch die römisch-katholische Position belegt, dass durch Genugtuung Sündenvergebung erlangt werde.

Die deutsche Version der „Confessio Augustana“ wurde am 25. Juni 1530 Kaiser Karl V. und den Kurfürsten des Reiches vom sächsischen Kanzler und Rechtsgelehrten Christian Beyer in der Kapitelstube des bischöflichen Palastes vorgetragen und dem Kaiser anschließend durch Kanzler Gregor Brück in der lateinischen Ausfertigung übergeben.<sup>442</sup> Aufgrund von Meinungsverschiedenheiten zum Abendmahl waren die vier oberdeutschen Städte Straßburg, Konstanz, Memmingen und Lindau, die zum Teil Zwinglis Lehre anhingen, nicht an der „Confessio Augustana“ beteiligt: Sie schrieben ihr eigenes Bekenntnis, die *Confessio Tetrapolitana* (das „Vierstädtebekenntnis“), die jedoch nicht öffentlich verlesen wurde.<sup>443</sup> Aus diesem Grunde waren später lediglich die Anhänger der „Confessio Augustana“ reichsrechtlich geschützt und wurden durch die Bestimmungen des Augsburger Religionsfriedens 1555 als gleichberechtigt neben den Katholiken geduldet.

Martin Luther, der seit 1521 exkommuniziert und mit der Reichsacht belegt war, hielt sich während des Reichstags in Coburg auf, stand mit Melanchthon aber in ständigem Briefkontakt. Mit der Schrift sollte eine Verständigung mit den Katholiken erreicht werden. Die katholischen Theologen Eck und Faber schrieben auf Karls Anweisungen die *Confutatio*, womit die „Confessio Augustana“ aus Sicht der Katholiken und des Kaisers widerlegt war. Die „Apologie der Confessio Augustana“ wurde nicht mehr angenommen, und Kaiser Karl V. bestätigte das Wormser Edikt in seiner Wirksamkeit. Die lutherischen Reichsstände schlossen sich deshalb 1531 zum Schmalkaldischen Bund zusammen.

1540 edierte Melanchthon, der die „Confessio Augustana“ zeitlebens auch als sein privates Werk betrachtete, an dem Änderungen vorzunehmen er sich jederzeit berechtigt fühlte, eine deutlich veränderte Fassung der „Confessio Augustana“: die „Confessio Augustana Va-

---

<sup>442</sup> Wenz, G.: Theologie der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche Berlin/New York 1996, S. 15

<sup>443</sup> Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 87f

riata“.<sup>444</sup> Schon in die Druckausgaben nach 1533 hatte er sukzessive Erweiterungen eingefügt, so beispielsweise Textpassagen aus der „Apologie“ in den Text der „Confessio“ übernommen. Nach der Neuauflage seiner „Loci theologici“ im Jahre 1535, der ersten evangelischen Dogmatik, der Wittenberger Konkordie von 1536, der Gründung des Schmalkaldischen Bundes und den Schmalkaldischen Artikeln 1537 sowie den anstehenden Religionsgesprächen der Jahre 1540/41 ergaben sich zahlreiche Gründe für die „Fortschreibung bzw. Anpassung der ‚Confessio Augustana‘ als grundlegende Glaubensurkunde des Bundes“. Deswegen kann die „Confessio Augustana Variata“ nicht nur als Privatarbeit Melanchthons, sondern zumindest für die Zeit zwischen 1540 und 1561 als offizielle, amtlich verwendete Neuauflage im Auftrag des Bundes gelten. 1541 unterschrieb auch Calvin diese Fassung der „Confessio Augustana“.

Zu Streitigkeiten innerhalb des lutherischen Lagers kam es über die Veränderungen erst nach dem Tode Luthers (1546) im Zuge des sich anbahnenden Konfliktes zwischen den verschiedenen Melanchthon-Schülern und den Gnesio-Lutheranern.<sup>445</sup> Auf dem Naumburger Fürstentag im Jahre 1561 beschloss man deshalb, auf der unveränderten Fassung, der „Confessio Augustana invariata“, zu bestehen. Diese wurde 1580 in das Konkordienbuch aufgenommen und ist bis heute verbindliches Bekenntnis lutherischer Kirchen und Gemeinden.<sup>446</sup> Die „Confessio Augustana variata“ hingegen ist in einigen unierten Kirchen Bekenntnisgrundlage.<sup>447</sup>

Zuerst wurde in der CA festgehalten, dass sich die Unterzeichner des Augsburgischen Bekenntnisses auf den Beschluss des ökumenischen Bekenntnisses von Nicäa-Constantinopel aus dem Jahr 325/381 stellen. Nach diesem bekennt sich die lutherische Reformation zum „einig göttlich Wesen (...), welches genannt wird und wahrhaftiglich ist Gott, und seind doch drei Personen in demselben einigen göttlichen

---

<sup>444</sup> Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 18

<sup>445</sup> Kaufmann, T.: Geschichte der Reformation, Frankfurt am Main 2009, S. 28

<sup>446</sup> Spehr, C.: Luther und das Konzil. Zur Entwicklung eines zentralen Themas in der Reformationszeit, Tübingen 2010, S. 39

<sup>447</sup> Pfñür, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 16

Wesen.“<sup>448</sup> Alle Häresien, die gegen diesen 1. Artikel und das Bekenntnis zu Nicäa-Konstantinopel stehen, werden mit dem Anathema (Verdammung) belegt: Hierunter fallen die altkirchlichen Manichäer, Valentianer, Arianer, Eunomianer, der Islam (als Leugner der Trinität), die Anhänger von Paul Samosata, antitrinitarische Spiritualisten.

Christus ist als Gottes Sohn Mensch geworden, geboren aus der reinen Jungfrau Maria, und vereinigt eine göttliche und menschliche Natur untrennbar in einer Person.<sup>449</sup> Er ist wirklich geboren, hat gelitten, ist gekreuzigt, gestorben und begraben worden. Durch das Opfer am Kreuz hat Jesus für die Erbsünde und alle anderen Sünden bezahlt und Gottes Zorn versöhnt. Weiter am apostolischen Glaubensbekenntnis entlang bekennen die Confessoren sich zur Höllenfahrt Christi, zu seiner Auferstehung von den Toten, zur Himmelfahrt und seiner Regentschaft über die Erde und zu seiner Wiederkunft, um die Lebendigen und die Toten zu richten. Eine Verdammung anderer religiöser Gruppen erfolgt dort nicht.<sup>450</sup>

Vergebung der Sünden und Gerechtigkeit vor Gott verdient der Mensch nicht durch gute Werke, Führung eines „anständigen“ Lebens und Genugtuung. Vielmehr wird die Vergebung der Sünde und die Gerechtigkeit vor Gott aus Gnade auf Grund des Opfers Christi durch den Glauben erlangt. Der rechtfertigende Glaube wird definiert als Glaube an das Versöhnungsopfer Christi, der hierdurch ewiges Leben schenkt. Dieser Glaube wird der Gerechtigkeit zugerechnet. Verdammten werden die Wiedertäufer, die davon ausgehen, dass in ihnen selbst der Heilige Geist spricht ohne die oben genannte Vermittlung. Der Glaube soll gute Werke hervorbringen. Jedoch kann der Mensch nie nur durch eigene Werke vor Gott als gerecht gelten, sondern Gott macht den Menschen durch die Erlösungstat Jesu Christi gerecht.

Die CA legt ein Bekenntnis zur *einen* heiligen christlichen Kirche, welche immer bleiben wird, ab.<sup>451</sup> Näher bestimmt wird die Kirche als

<sup>448</sup> Pfñür, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 22

<sup>449</sup> Wenz, G.: Theologie der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche Berlin/New York 1996, S. 33

<sup>450</sup> Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 41

<sup>451</sup> Kaufmann, T.: Geschichte der Reformation, Frankfurt am Main 2009, S. 54

Versammlung der Heiligen, in der rein gelehrt wird und die Sakramente der Einsetzung Christi gemäß verwaltet werden. Reine Lehre und einsetzungsgemäße Verwaltung der Sakramente sind Kennzeichen der Kirche. Dieses sind dann auch die Kriterien zur wahren Einheit der Kirche. Es ist genug, dass Einigkeit in Lehre und Sakramentsverwaltung erzielt wird. Traditionen, Riten oder Zeremonien, die von Menschen eingeführt sind, müssen hingegen nicht notwendig einheitlich sein.

Die Kirche ist die Versammlung der Heiligen und wahrhaft Glaubenden. Dennoch ist die Kirche ein *corpus permixtum*, ein „durchmischter Körper“, da sich in ihr auch Heuchler und Schlechte finden. Die Sakramente bleiben aber dennoch wirksam, auch wenn die Priester nicht fromm sind. Es hängt nicht am Glauben der Priester, sondern an den Worten Christi. Darum werden auch die altkirchlichen Donatisten als Ketzer verdammt, die die Wirksamkeit der Sakramente vom Glauben der Priester abhängig machen. Die Taufe ist notwendig zum Heil, da auch durch die Taufe die Gnade Gottes dargeboten wird. Folglich müssen auch bereits die Kinder getauft werden, weil sie in die Gnade Gottes durch die Taufe aufgenommen werden. Die Täufer, die die Kindertaufe ablehnen, werden hier verworfen.<sup>452</sup>

Die CA spricht sich für die Realpräsenz im Heiligen Abendmahl aus: Wahrer Leib und wahres Blut Christi sind wahrhaft und wirklich in Brot und Wein gegenwärtig und werden von den Abendmahlsgästen empfangen. Eine vergeistigte Auffassung wird abgelehnt. Die nach der Taufe gesündigt haben, empfangen Vergebung der Sünden, wenn sie zur Buße gekommen sind. Die Absolution ist ihnen dann von der Kirche nicht zu verweigern. Wahre, rechte Buße wird definiert als Reue, Leid und Schrecken über die Sünde. Verworfen wird die Meinung, dass Christen nicht in der Lage sind zu sündigen.<sup>453</sup> Verdammt werden auch die altkirchlichen Novatianer, die Christen die Absolution generell verweigerten. Mit dem Anathema (Verdammung) wird auch die römisch-katholische Position belegt, dass durch Genugtuung Sündenvergebung erlangt werde.

---

452 Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 55

453 Wenz, G.: Theologie der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche Berlin/New York 1996, S. 38

Laut der CA kommt Jesus Christus wieder und alle Menschen werden auferstehen, damit er sie richten kann.<sup>454</sup> Die Gläubigen erhalten das ewige Leben, die Gottlosen in der Hölle die ewige Pein. Die Allversöhnung wird als Irrlehre der Täufer verdammt, ebenso die Vorstellung eines irdischen Reiches der Gläubigen *vor* der Wiederkunft Christi.

Der Mensch hat keinen absolut freien Willen. Er ist zwar in der Lage, sich in weltlichen Dingen frei zu entscheiden und ein vor Menschen ehrbares Leben zu führen (*iustitia civilis*), jedoch ist er nicht in der Lage, Gottes Gebote zu erfüllen und vor ihm gerecht zu werden (*iustitia spiritualis*). Gerecht wird der Mensch nicht durch seinen eigenen Willen, sondern durch den Heiligen Geist. Damit wird formal im Einklang mit der kirchlichen Tradition der Pelagianismus abgelehnt.<sup>455</sup>

Abgelehnt wird auch die Vorstellung, dass ein Christ durch Glaube *und* Werke, jedoch nicht durch den Glauben allein gerechtfertigt werde. Gemäß der CA genügt der Glaube allein, weil eine Rechtfertigung durch die Werke die Versöhnungstat Gottes verunglimpfen und die Sündhaftigkeit des Menschen herunterspielen würde. Der Glaube erschöpft sich nicht im bloßen Bekennen, was selbst dem Teufel und den Gottlosen möglich ist, sondern er entfaltet sich erst in einer persönlichen Zuversicht (*fiducia*), dass Gott dem Gläubigen die Sünde tatsächlich vergeben hat. Die guten Werke, die der Gläubige tun soll, vollbringt er nicht aus seinen eigenen Kräften, sondern nur durch Christus, der in ihm wirkt.

Bischöfe als Leiter der Kirche sollen sich um geistliche Dinge kümmern, Aufgabe der staatlichen Gewalt ist dagegen die öffentliche Ordnung.<sup>456</sup> Die Bischöfe haben die Aufgaben, das Wort zu verkündigen, zu lehren, die Sakramente zu verwalten und die rechte Wortverkündigung sicherzustellen. Die Kirche soll sich nicht in den Bereich der Politik einmischen, indem sie selber die den weltlichen Bereich betreffenden Gesetze aufstellt oder versucht, das öffentliche Leben zu reglemen-

---

<sup>454</sup> Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 68

<sup>455</sup> Pfñür, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 75

<sup>456</sup> Kaufmann, T.: Geschichte der Reformation, Frankfurt am Main 2009, S. 66

tieren. Die Bischöfe sind mit der Gewalt ausgestattet, den Bann auszusprechen – dies aber nur mit Worten Äußerer Zwang, also weltliche Macht, darf der Bischof in keiner Weise ausüben. Er darf auch nicht in die Befugnisse der weltlichen Ämter eingreifen. Außerdem dürfen sie nicht gegen das Evangelium predigen. So dürfen sie keine Gesetze aufstellen, die „gewissensbindend“ oder als „heilsrelevant“ dargestellt werden (z.B. Fasten, Halten von Feiertagen). Jedoch dürfen sie Vorschriften „um der guten Ordnung in der Gemeinde willen“ aufstellen.

Die Confessio Augustana ist mit anderen Bekenntnissen gültige Bekenntnisgrundlage der lutherischen Landeskirchen in Deutschland.<sup>457</sup> Die altkonfessionelle Selbständige Evangelisch-Lutherische Kirche bekennt sich zum ungeänderten Augsburger Bekenntnis. Auch der Lutherische Weltbund sieht in der „unveränderten Augsburgischen Konfession“ eine „zutreffende Auslegung des Wortes Gottes“. Die lutherischen Landeskirchen in Deutschland hingegen haben mit der Unterzeichnung der europaweiten Leuenberger Konkordie im Jahr 1973 die in der Confessio enthaltenen Verwerfungen gegenüber den reformierten Kirchen in Hinblick auf Abendmahl, Christologie und Prädestination zurückgenommen.

Die Selbständige Evangelisch-Lutherische Kirche hat die Leuenberger Konkordie nicht unterzeichnet, da an der lutherischen Lehre vom Heiligen Abendmahl, der Christologie und der Prädestination nicht festgehalten werde. Die Evangelische Kirche in Österreich, die sich aus einer lutherischen und reformierten Kirche zusammensetzt, betont, dass sich die Verwerfungen der Confessio nicht gegen den persönlichen Glauben bestimmter Menschen wendeten. Die lutherische Kirche Österreichs ist auch nach dem Augsburger Bekenntnis benannt.<sup>458</sup>

---

<sup>457</sup> Pfñür, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 93

<sup>458</sup> Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996, S. 130

## 12 Jean Calvin und die französische Reformation

Jean Calvin gab der französischen Reformation ihr theologisches System. Nach dem Studium der Rechtswissenschaften in Paris wurde Calvin ungefähr im Jahre 1533 ein leidenschaftlicher Anhänger der Reformation.<sup>459</sup> Im Haus seines Wohnungsgebers, des reichen Tuchhändlers Étienne de la Forge, der Martin Luthers Gedanken verbreitete, traf sich heimlich ein Kreis „evangelischer“ Christen. Dazu gehörte auch Gérard Roussel, Prediger am Hof des Königs. Roussel floh in der Folgezeit aus Frankreich, wo er der Häresie angeklagt wurde, und verbrachte einige Jahre in Straßburg bei Wolfgang Capito. 1535 kehrte er auf Einladung des französischen König Franz I. zurück und wurde Bischof von Oléron (1536), wo er den Schutz Margarete von Angoulême genoss. Als Bischof hielt er zahlreiche Predigten und betonte das Studium der Bibel und die Abendmahlfeier, wofür er von der Sorbonne verdammt wurde. Roussel starb in Mauléon an seinen Verletzungen, die ihm ein katholischer Fanatiker beim Angriff auf die Kanzel, von der er predigte, mit einer Axt zugefügt hatte. Calvin, der an diesen Versammlungen teilnahm, beschäftigte sich mit der reformatorischen Lehre. Im April 1532 veröffentlichte er als erste Frucht seiner humanistischen Studien einen Kommentar zu Senecas De clementia („Über die Milde“), der Kritik an dem großen Humanisten Erasmus von Rotterdam übte, naturgemäß aber nur für ein kleines Publikum bestimmt war.

---

<sup>459</sup> Seine bewusste Hinwendung zum protestantischen Glauben beschrieb Calvin folgendermaßen: „Durch die Neuheit abgestoßen, leih ich jenen Lehren nur ungern mein Ohr; mit leidenschaftlichem Eifer widerstand ich ihnen; vor allem eins machte meinen Sinn abgeneigt: die Ehrfurcht vor der Kirche. (...) Wie durch einen plötzlichen Lichtstrahl getroffen erkannte ich, in welchem Abgrund von Irrtümern, in welchem Schmutz ich mich befunden hatte. So tat ich, o Herr, was meine Pflicht war, und begab mich, erschreckt und mit Tränen für mein früheres Leben verdammend, auf deinen Weg.“ Zitiert aus: Gloede, G.: Zucht und Weite. Calvins Weg und Werk, 4. Auflage, Zürich 1959

Als in Paris der Verfolgungsdruck des Katholizismus zu stark wurde, siedelte er im Jahre 1535 nach Basel über. Mit Louis du Tillet reist Calvin Ende März 1536 über die Alpen in die Lombardei, um mit Renate von Frankreich, der Schwester Franz I. eine persönliche Bekanntschaft anzuknüpfen. Ihr Hof in Ferrara war ein Sammelpunkt für Künstler und Gelehrte, aber auch der Zufluchtsort für verfolgte Protestanten. Dort begegneten sie unter anderem dem bekannten Dichter Clément Marot, der im Herbst 1534 aus Paris nach Ferrara geflohen war. Auf einer Reise zu seinen Geschwistern kommt er durch Genf und wird vom dortigen Reformator Farel aufgehalten und eindringlich gebeten, beim Aufbau der Reformation in Genf mitzuhelfen. Nach einigem Zögern willigt Calvin ein.

Guillaume Farel ist neben Calvin ein weiterer wichtiger Theoretiker der Reformation in Frankreich.<sup>460</sup> Er wandte sich während seiner Studienzeit an der Sorbonne in Paris dem Evangelium zu, wie auch sein Professor Jacques Lefèvre d'Étaples (Jacobus Faber Stapulensis) wahrscheinlich 1519. Faber und Farel verkündigten in Paris mehrere Monate lang ungehindert das Evangelium. Faber verließ Paris aufgrund des großen Widerstandes gegen seine Lehre im November 1519. Die Abschriften der Leipziger Disputation zwischen Martin Luther und Johannes Eck wurden auch in Paris verbreitet. Das dortige Establishment verwarf die Lehrsätze von Luther. Seine Schriften wurden im April 1521 in den Straßen verbrannt. So ging Farel 1521 nach Meaux, vom Bischof Guillaume Briçonnet, einem Freund gemäßigter Reform, berufen.

Von da 1523 vertrieben, begab er sich nach Straßburg, Zürich, Bern und Basel. Seine öffentliche Disputation in Basel über die Unterscheidungslehren der römischen und evangelischen Kirche (1524) war sehr erfolgreich. Dennoch erzwangen seine Gegner bald darauf seine Entfernung. Farel reformierte seitdem in Montbéliard (1525), Aigle (1526), in der ganzen südwestlichen Schweiz, vorzugsweise in Neuenburg, wo 1530 die neue Lehre eingeführt wurde sowie als Folge davon in verschiedenen Neuenburger Landgemeinden.

Am 23. Oktober 1530 wurden nach einer Predigt von Farel materiell wertvolle Bilder, Altäre, Figuren und Kruzifixe in der Kathedrale

---

<sup>460</sup> See, H.: *Histoire économique de la France*, Band I., 2. Auflage, Paris 1948, S. 150ff

unter Beteiligung der Priester von der Volksmenge zerstört. Die Forderung des Gouverneurs, man solle damit aufhören, wurde nicht befolgt. Das Volk wollte das Evangelium von Jesus Christus hören und hatte genug von lateinischer Messe und Litanei. Zur Erinnerung an dieses Ereignis wurde eine Platte aus Messing angefertigt. In Genf konnte Farel erst 1533 festen Fuß fassen und verteidigte bei dem Religionsgespräch im Januar 1534 dem Rat gegenüber die reformierte Lehre so erfolgreich, dass der Genfer Rat im August 1535 die Reformation annahm. Von hoher Bedeutung für die Reformation in Genf war, dass Farel 1536 den durchreisenden Calvin zum Bleiben zu bewegen vermochte.

Als 1538 der Rigorismus beider Reformatoren ihre Ausweisung aus Genf bewirkte hatte, wählte Farel Neuenburg zum Hauptort seiner Tätigkeit; aber auch hier veranlasste sein rücksichtsloser Eifer Unruhen. Farel versuchte als Seelsorger, den zum Tode verurteilten Michael Servet zu einer Meinungsänderung zu veranlassen. Nach neuen Missionsreisen in Frankreich starb Farel.

Calvins Tätigkeit war zunächst die Bibelauslegung, dann auch die Predigt und die Mithilfe bei der Organisation der Genfer Kirche.<sup>461</sup> 1537 macht Calvin einige Reformvorschläge, die dem Rat der Stadt aber zu weit gingen. Er führten den Psalmengesang und den katechetischen Unterricht ein und schrieb einen (an Luthers Kleinen Katechismus angelehnten) ersten Genfer Katechismus. Aber er forderte auch alle Einwohner Genfs auf, sich per Unterschrift zur Reformation zu bekennen.

In Genf wachsen vor allem deshalb die Spannungen zwischen den Altkläubigen und den reformatorisch Gesonnenen.<sup>462</sup> Bei Wahlen 1538 siegen die Reformgegner. Der Widerstand gegen Calvin wächst, und nach einem Hin und Her werden Calvin und Farel Ostern 1538 ihres Amtes entthoben und aus Genf verwiesen, weil sie Ostern gepredigt hatten, obwohl ihnen das der Rat der Stadt verboten hatte. Im Jahr 1541 erließ der Rat der Stadt Genf eine von Calvin verfasste Kir-

<sup>461</sup> Pfnür, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 100

<sup>462</sup> Opitz, P. Ulrich Zwingli. Prophet, Ketzer, Pionier des Protestantismus, Zürich 2015, S. 92

chenordnung (Ordonnances ecclesiastiques), die von nun an das religiöse, sittliche und soziale Leben der Bürger Genfs regelten.

In seinem Hauptwerk „Institutio religionis christiana“<sup>463</sup>, das im Jahre 1541 in französischer Sprache erschien, formte Calvin aus den umlaufenden Lehren ein einheitliches theoretisches Konstrukt, das sich zur geistigen Grundlage des Calvinismus in Frankreich entwickelte. Dabei war Calvin von der Verfolgung seiner Glaubensgenossen in Frankreich bewegt und wollte darlegen, dass sie mitnichten Ketzer und Aufwiegler seien, sondern seriöse Erneuerer des biblischen Glaubens und der wahren Kirche. Er widmete die Institutio dem französischen König Franz I.. Calvin vollendete die Institutio, die zunächst sechs Kapitel umfasste, am 23. August 1535. Im März 1536 wurde sie dann beim Basler Buchdrucker Thomas Platter gedruckt und veröffentlicht.

Bis 1559 wurde die Institutio fortlaufend erweitert, wuchs zu einem als bedeutend geltenden Lehrwerk des christlichen Glaubens im reformatorischen Sinne heran und wurde zunächst ins Französische, dann später in viele andere Sprachen übersetzt. Anschließend übersetzte Calvin die im Jahre 1539 auf 17 Kapitel erweiterte lateinische Ausgabe erstmals ins Französische und veröffentlichte diese Ausgabe im Jahr 1541. Eine weitere überarbeitete lateinische Ausgabe erschien 1543 mit 21 Kapiteln, die französische Übersetzung wurde im Jahr 1545 veröffentlicht. Bei der vorletzten Überarbeitung aus dem Jahr 1550 (französische Übersetzung: 1551) wurden die Kapitel zusätzlich wegen des großen Umfangs in Paragraphen unterteilt. Die letzte deutlich erweiterte Ausgabe der Institutio in Latein ließ Calvin durch den Genfer Buchdrucker Robert Estienne im Jahr 1559 publizieren, die französische Übersetzung erschien im Jahr 1560.<sup>464</sup>

In der „Christiana Religio Institutio“ erläutert Calvin den für seine Lehre zentralen Begriff der Erwählung oder Prädestination: „Gott hat in seinem ewigen und unwandelbaren Ratschluss einmal festgestellt, welche er einst zum Heil annehmen und welche er andererseits dem Verderben anheim geben will. Dieser Ratschluss ist, das be-

---

<sup>463</sup> Die deutsche Übersetzung dieses Werkes bietet Weber, O. (Hrsg.): Unterricht in der christlichen Religion, 2. Auflage, Berlin 1955

<sup>464</sup> Pfñr, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 102

haupten wir, hinsichtlich der Erwählten auf Gottes unverdientes Erbarmen begründet, ohne jede Rücksicht auf menschliche Würdigkeit. Den Menschen aber, die er der Verdammnis überantwortet, denen schließt er nach seinem zwar gerechten und unwiderruflichen, aber unbegreiflichen Gericht den Zugang zum Leben zu! ... Wie aber der Herr seine Auserwählten durch die Berufung und Rechtfertigung kenntlich macht, so gibt er den Verworfenen durch ihren Ausschluss von der Erkenntnis seines Namens und der Heiligung seines Geistes wie durch Zeichen bekannt, was für ein Gericht ihrer wartet.<sup>465</sup>

Calvin verfasste Kommentare zu fast allen Büchern des Alten und Neuen Testamentes und theologische Traktate, in denen er die Reformation verteidigte oder seine eigene Position darlegte. Er entwickelte in seinen Schriften den Gedanken der Prädestination, die aus dem Glauben an die absolute Souveränität Gottes resultierende Erwählung oder Verwerfung des Menschen, die ausschließlich dem persönlichen Willen Gottes entsprang und vom menschlichen Handeln unabhängig war.<sup>466</sup> Wie die anderen Reformatoren ließ Calvin als Sakamente nur die Taufe und das Abendmahl gelten. Dieses ist ein wirksames Zeichen. In ihm ist Christus durch den Heiligen Geist gegenwärtig und wirksam. Die Predigt hat sakramentalen Charakter, denn sie macht den Glaubenden der Gemeinschaft mit Gott teilhaftig. Calvin konnte sich mit dem Vorschlag, das Abendmahl jeden Sonntag zu feiern, nicht durchsetzen. Daraufhin wurde es in Genf viermal im Jahr gefeiert. Das Innere der Kirchen war betont schlicht gehalten, um die Menschen nicht vom Wesentlichen – Schriftlesung, Predigt, Gebet, gemeinsames Singen – abzulenken. Calvin forderte das Kirchenlied, hauptsächlich Psalmen, die in Strophen- und Versform gebracht und vertont wurden. So gab er 1539 erstmals den Genfer Psalter heraus.

Die erste Konsequenz aus der Lehre Calvins war die außerordentlich starke Aufwertung der Laien in der Kirche durch Calvins Vierämterlehre.<sup>467</sup> Die Vierämterlehre ist eine theologische Lehre, die be-

<sup>465</sup> Zitiert aus Pettegree, A.: Calvinism in Europe, 1540–1620, Cambridge 1994, S. 56

<sup>466</sup> van Ess, J.: Zwischen Hadith und Theologie. Studien zum Entstehen prädestinianer Überlieferung, Berlin 1975, S. 25 f

<sup>467</sup> Bildheim, S.: Calvinistische Staatstheorien. Historische Fallstudien zur Präsenz monarchomachischer Denkstrukturen im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main u. a. 2001, S. 23

sagt, dass für die richtige Ordnung der Kirche vier Ämter notwendig seien. Sie geht auf den Straßburger Reformator Martin Bucer zurück und wurde vom Genfer Reformator Calvin zuerst in der Genfer Kirchenordnung von 1541 (revidiert 1561) in eine organisatorische Form gebracht. Calvin nennt unter Berufung auf das Neue Testament vier Ämter, die es in jeder Kirchengemeinde geben müsse: Pastoren oder Hirten (*pasteurs*), Lehrer (*docteurs*), Älteste (*anciens*) und Diakone (*diacres*). In diesen Ämtern differenzieren sich die verschiedenen Dienste, die in und von der Gemeinde wahrzunehmen sind. Sie sind einander nicht hierarchisch zugeordnet, sondern funktional definiert.

Aufgabe der Pastoren ist die Verkündigung von Gottes Wort und die Verwaltung der Sakramente sowie Ermahnung und Trost. Die Lehrer sorgen für die Unterweisung der Gemeinde im christlichen Glauben und für die Ausbildung des theologischen Nachwuchses. Die Ältesten (in Genf zugleich gewählte Mitglieder des weltlichen Rates der Stadt) leiten gemeinsam mit Pastoren und Lehrern die Gemeinde; insbesondere wirken sie bei der Kirchenzucht mit. Calvin legte damit eine Neuinterpretation des neutestamentlichen Presbyteramtes vor. Auftrag der Diakone schließlich ist es, die Armenfürsorge zu organisieren.

In seiner *Institutio Christianae Religionis* gab Calvin weitere theologische Begründungen für seine neue Ordnung.<sup>468</sup> Eigentlich sind nach der *Institutio* die Ämter von Pastoren und Lehrern nicht unterschieden, so dass in zahlreichen Kirchenordnungen faktisch eine Dreiamterlehre verwirklicht ist. Die Aufgaben von Ältesten und Diakonen wurden von Calvin ebenfalls dort beschrieben.

Die Vierämterlehre Calvins wurde prägend für die Kirchenordnungen der reformierten Kirchen. Bei den Hugenotten, die sich als verfolgte Minderheitskirche auf keine staatlichen Institutionen stützen konnten, wurden die Ältesten von den erwachsenen männlichen Gemeindegliedern gewählt. Auch die Mitglieder der Nationalsynode und der Regionalsynoden wurden durch Wahl bestimmt. Dadurch wurde die Stellung der Laien in der Kirche und ihrer Leitung außerordentlich gestärkt. Durch die Vermittlung niederländisch-reformierter Christen wurde dies aber jenseits der Grenzen reformierter Kirchentümer in Teilen rezipiert (Weseler Konvent). Sie wurde eine Voraussetzung für

---

<sup>468</sup> Pettegree, A.: *Calvinism in Europe, 1540–1620*, Cambridge 1994, S. 53

die Verfassungsprinzipien des Presbyterianismus und des Kongregationalismus.

Die erwachsenen männlichen Gemeindeglieder wählten aus ihrer Mitte auf Zeit Älteste (Presbyter, Kirchengemeinderat), die zusammen mit den Geistlichen die Kirchengemeinden leiteten. In Genf waren die Ältesten zugleich gewählte Mitglieder des Rats der Stadt.<sup>469</sup> Die Hugenotten, die sich als verfolgte Minderheitskirche nicht auf weltliche Instanzen stützen konnten, ergänzten dieses Presbyterialsystem auf regionaler und nationaler Ebene durch gewählte Synoden, in denen die Laien und die Geistlichen ebenfalls gleichberechtigte Mitglieder waren.

Die anderen reformierten Kirchen übernahmen diese Kirchenordnung, teils mit einigen kleineren Veränderungen. Quäker, Baptisten und Methodisten sind in ähnlicher Weise organisiert. Somit praktizierten die von Calvin geprägten oder beeinflussten reformatorischen Christen eine kirchliche Selbstregierung, die eine repräsentative Demokratie darstellte.

Die Kirche ist für Calvin die „Mutter“ der Glaubenden.<sup>470</sup> Denn in der Kirche begegnen ihnen die Predigt des Wortes Gottes und die Sakramente. Calvin war es wichtig, dass die Kirche von den weltlichen Obrigkeitssachen unabhängig ist. In seiner Kirchenordnung von 1541 führte er nach dem Vorbild der urchristlichen Gemeinden das Amt der Ältesten (*anciens*) ein. Diese Ältesten waren zugleich Mitglieder des weltlichen Rates der Stadt Genf. Zusammen mit den Pfarrern (*pasteurs. ministres*), die für das gottesdienstliche Leben zuständig waren, bildeten sie das Konsistorium (*consistoire*), also eine Synode, d.h. eine selbständige Kirchenleitung. Weitere Ämter hatten die Lehrer (*docteurs*) inne, die für den kirchlichen Unterricht sorgten, und die Diakone (*diacres*), die die Armenpflege ausübten.<sup>471</sup>

Nach dem gewaltsamen Tod William Tyndales gewann Calvin mehr und mehr Einfluss auf die Reformation in England.<sup>472</sup> Er corre-

<sup>469</sup> Pfnür, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 105

<sup>470</sup> Erbstößer, M.: Strukturen der Waldenser in Deutschland im 14. Jahrhundert, in: Tanz, S. (Hrsg.): Mentalität und Gesellschaft im Mittelalter. Beiträge zur Mentalitätsgeschichte 2, Frankfurt am Main 1993, S. 95–106, hier S. 98

<sup>471</sup> Ebd., S. 100

<sup>472</sup> Sarnowsky, J.: England im Mittelalter, Darmstadt 2002, S. 92

spondierte mit Eduard VI. und englischen Theologen. Nach der Gründung englischer Kolonien (ab 1609) in Nordamerika wurden die reformatorischen Kirchen dort zur beherrschenden Macht, insbesondere Kongregationalisten, Baptisten, Presbyterianer, Anglikaner (Episkoplisten), Quäker und Methodisten. Kleinere Gruppen bildeten Lutheraner und Mennoniten.

In Schottland zwang der puritanische Adel 1567 die katholische Königin Maria Stuart, zugunsten ihres protestantischen Sohns Jakobs VI. abzudanken. Das machte den Weg frei für die Reformation im Land. Er war von 1603 bis 1625 in Personalunion als Jakob I. auch König von England. Unter ihm und seinem Nachfolger Karl I. wurden die Dissenters, größtenteils puritanische oder separatistische Kongregationalisten (Independenten) hart verfolgt.

Im englischen Bürgerkrieg übernahmen sie unter Oliver Cromwell die Macht im Land und inaugurierten zeitweise ein autoritäres Regime. Wegen seiner absolutistischen Machtansprüche und der Begünstigung der Katholiken wurde Karl I. 1649 hingerichtet und das Land zu einer Republik (Commonwealth of England) erklärt. Aus denselben Gründen setzte das Parlament in der Glorious Revolution 1688 Jakob II. ab und übertrug die Königswürde – allerdings mit eingeschränkten Vollmachten – seiner Tochter Maria und ihrem Gemahl Wilhelm III. von Oranien. Beide waren Protestanten.

Damit waren die Grundzüge der englischen bzw. britischen Demokratie geschaffen. 1776 machten sich die amerikanischen Kolonien von Großbritannien unter Georg III. unabhängig. In allen diesen Revolutionen, die Meilensteine auf dem Weg zur neuzeitlichen Demokratie waren, spielte Calvins Staats- und Widerstandstheorie eine herausragende Rolle; jedes Mal handelten die Revolutionäre mit der Unterstützung der großen Mehrheit der jeweiligen Bevölkerung.

Calvinistisches Glauben und Denken trugen auch zum Entstehen der amerikanischen Demokratie – und der Menschenrechte – bei, und zwar durch die reformierte Bundestheologie (Föderaltheologie).<sup>473</sup> Durch seine Erwählung schließt Gott einen Bund oder Vertrag mit den Glaubenden, die dadurch zugleich miteinander zu einer Gemein-

---

473 Bildheim, S.: Calvinistische Staatstheorien. Historische Fallstudien zur Präsenz monarchischer Denkstrukturen im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main u. a. 2001, S. 25

de zusammengeführt werden. Bei den Kongregationalisten verdichteten sich diese theokratischen Gedanken zur politischen Form der Demokratie, die aber in England nicht zu verwirklichen war. Die dort verfolgten separatistischen bzw. puritanischen Kongregationalisten, die ab 1620 in das spätere Massachusetts auswanderten, waren überzeugt, dass die Demokratie die „gottgemäße Staatsform“ ist (Pilgerväter, Mayflower-Vertrag)

In einigen nordamerikanischen Kolonien verbanden sich die demokratische Regierungsform und ihre bürgerlichen Freiheitsrechte mit dem zentralen Menschenrecht der Religionsfreiheit. Luther hatte das mittelalterliche Inquisitionsverfahren und die staatliche Verfolgung von Andersgläubigen verworfen. Der Glaube, so Luther, könne nicht erzwungen werden. Er sei ein Werk des Heiligen Geistes. Dieselbe Auffassung vertrat der Theologe Roger Williams, der 1636 die Kolonie Rhode Island schuf, die nach demokratischen Grundsätzen regiert wurde und uneingeschränkte Religionsfreiheit gewährte. Williams war zunächst Kongregationalist, später schloss er sich den Baptisten an. Auch die Kolonie Connecticut unter der Führung von Thomas Hooker, einem ebenfalls kongregationalistischen Theologen, verlangte von ihren Bürgern keine Glaubensprüfung. Zusammen mit Pennsylvania, einer Gründung des Quäkers William Penn (1682), wurden diese Kolonien Zufluchtsstätten für in Europa verfolgte religiöse Minderheiten, einschließlich Juden.

Anfang des 17. Jahrhunderts waren aus dem englischen Täuferstum die baptistischen Kirchen entstanden. Baptisten wie John Smyth und Thomas Helwys forderten in Streitschriften vehement Glaubens- und Gewissensfreiheit.

Die amerikanische Revolution nährte sich auch aus Traditionen die auf Calvin zurückgingen. Daneben sind insbesondere die Ideen der Freimaurer oder der Aufklärung wiederzufinden.<sup>474</sup>

Calvin übte eine strenge Kirchenzucht aus, die von dem Betroffenen nicht als Strafe, sondern als Hilfe verstanden werden sollte.<sup>475</sup> Die Maßnahmen reichten je nach Schwere des Falles von Ermahnung bis

---

<sup>474</sup> Pfñür, V.: Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535, Wiesbaden 1970, S. 108

<sup>475</sup> Pettegree, A.: Calvinism in Europe, 1540–1620, Cambridge 1994, S. 27

zu Verbannung und Hinrichtung. Ihre Härte mag teilweise durch die großen Flüchtlingsströme motiviert gewesen sein. Zu den rund 10.000 Einwohnern von Genf kamen innerhalb von 30 Jahren etwa 15.000 Flüchtlinge hinzu, zumeist Hugenotten. Die Probleme, die dieser hohe Anstieg der Bevölkerung mit sich brachte, begünstigten die Entscheidung zum Einsatz besonderer und harter Maßnahmen, die der Stadtrat und das Konsistorium je für sich durchsetzten. Calvin war in tiefer Sorge wegen der harten Verfolgung seiner hugenottischen Landsleute und der Waldenser in Südfrankreich, die sich der Reformation angeschlossen hatten.

## 13 Die altniederländische Kunst

Das Zentrum der Kunst der Niederlande lag im 15. Jahrhundert im Städtedreieck Brügge, Gent und Brüssel. Auch in den nördlichen Niederlanden existierten städtische Kunstmärkte, in denen sich künstlerisches Leben entwickelte. Haarlem, Utrecht und Leiden nahmen hier eine besondere Stellung ein. In den reichen flandrischen Städten entwickelte sich die Tafelmalerei zum wichtigsten Genre in der Kunst.

Hauptmeister der niederländischen Kunst im 15. Jahrhundert waren Jan van Eyck und Rogier van der Weyden.<sup>476</sup> Unter ihrer Führung etablierte sich das Tafelbild als eigenständiges künstlerisches Objekt. Ihr Ideenreichtum kannte scheinbar keine Grenzen. Sie verfeinerten die Maltechnik, fanden neuartige Bildformulierungen und kreierten neue ästhetische und stilistische Formen, die über Jahrhunderte hinweg verbindlich blieben. Mit dem Porträt wurde erstmals ein weltliches, individualisiertes Thema zu einem Hauptmotiv der Malerei. Das Genrebild und das Stillleben kamen dagegen erst im niederländischen Barock des 17. Jahrhunderts zum Durchbruch.

Jan van Eycks Hauptwerk ist der Genter Altar, ein vielflügeliges Altargemälde, das der reiche Bürger Jodocus Vijd und seine Ehefrau Elisabeth Boorluut um 1420 für die Johanniskirche in Gent stifteten. In ihm sind erstmals alle Kennzeichen der „ars nova“ vereinigt, dessen Ziel die vollständige Aneignung der äußeren Wirklichkeit in der damaligen Kunst war.<sup>477</sup>

Jan van Eycks Ansehen wurde nur von Rogier van der Weyden erreicht. Dieser arbeitete fast 30 Jahre lang als Stadtmaler in Brüssel und war Mitglied der Bruderschaft zum Rosenkreuz, zu der die Spitzen der Gesellschaft gehörten. In seiner Kunst war ein Meister der Kompositi-

---

<sup>476</sup> Belting, H./ Kruse, C.: Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994, S. 22

<sup>477</sup> Pächt, O.: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München 1994, S. 29

on. Seine emotionale Annäherung an die christliche Ikonographie und die perfekte Charakterdarstellung der Figuren bei weitgehender Ausschaltung des Landschafts- und Tiefenraumes war stabilisierend. Sein Hauptwerk ist eine Kreuzabnahme, die er für den Altar der Löwener Armbrustschützen schuf. Dieses wird heute im Prado in Madrid aufbewahrt.

Das unverwechselbar Neue in der altniederländischen Malerei war zum einen die detailbesessene stoffliche Oberflächencharakterisierung und zum anderen eine Plastizität durch genau beobachtete und wirkungsvoll eingesetzte Lichteffekte. Dem neuen Stil lag zunächst einmal eine neue Technik zugrunde: die Ölmalerei.<sup>478</sup>

Da die Vereinigten Provinzen der Niederlande aus dem Widerstand gegen religiöse Unterdrückung entstanden waren, gewährten sie ihren Bürgern von Anfang an Religionsfreiheit.<sup>479</sup> Die Kunde dieser Toleranz verbreitete sich schnell und hatte zur Folge, dass Protestanten, Juden, Hugenotten und andere religiös Verfolgte aus Spanien, Portugal und anderen Nationen –vor allem aus den spanisch besetzten Südprovinzen– ins Land strömten. Der Calvinismus wurde zum vorherrschenden Glauben, jedoch wurde das Land zu Anfang des Jahrhunderts durch den Streit über die Prädestinationslehre zwischen Remonstranten, den Anhängern des Arminius, und Contraremonstranten, die den Lehren des Franciscus Gomarus folgten, gespalten.<sup>480</sup>

Auch der Humanismus mit seinem einflussreichsten Vertreter Erasmus Desiderius hatte sich etabliert und war für den kulturellen und sozialen Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit ebenso verantwortlich wie für die Bildungsbewegung und teilweise für das Klima der Toleranz. Diese Toleranz gegenüber Katholiken aufrechtzuerhalten, war nicht einfach, nachdem die Religion im Unabhängigkeitskrieg eine wichtige Rolle gespielt hatte. Feindliche Neigungen pflegte man dennoch möglichst mit Geld zu überbrücken. Deshalb konnten sich Ka-

---

478 Pächt, O.: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München 1994, S. 23

479 Sander, J./ Kemperdick, S.: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: Die Geburt der neuzeitlichen Malerei: Eine Ausstellung des Städels Museums, Frankfurt am Main und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern 2008, S. 13

480 Belting, H./ Kruse, C.: Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994, S. 28

tholiken die Privilegien zur Abhaltung von Feierlichkeiten beispielsweise erkaufen, öffentliche Ämter blieben ihnen indes versagt. Gleichermaßen galt für die niederländischen Mennoniten (Täufer) und Juden. Das Niveau der religiösen Toleranz war jedenfalls ausreichend hoch, um Religionsflüchtlinge aus anderen Ländern anzuziehen, wobei besonders jüdische Händler aus Portugal viel Wohlstand mitbrachten.<sup>481</sup> Jeder konnte für acht Gulden – was freilich immerhin der Jahresheuer eines niederländischen Seemanns entsprach und so zusätzlich die Staatskassen füllte – in die Provinzen einwandern, in denen sich bald viele der klügsten Köpfe Europas sammelten.<sup>482</sup>

Die wirtschaftliche Stärke des Landes kam auf breiter Basis der sozialen und kulturellen Lebensqualität seiner Bürger zugute. Durch den Aufstieg des Bürgertums in die Oberschicht wurde die Kunst ebenfalls bürgerlich. Ein ganz trivialer Grund der kulturellen Blütezeit und des einsetzenden Bilderüberusses war der vorhandene enorme Überhang an Kapital, erwirtschaftet aus spekulativen oder riskanten Geldgeschäften anlässlich Seefahrts- und Kolonialabenteuern, das nutzbringend angelegt werden sollte. Einrichtungs- und Dekorationsgegenstände, besonders Bilder, wurden zu einer beliebten Geldanlage, an der sich auch kleine Leute beteiligen konnten.<sup>483</sup>

Gleichzeitig befand sich ganz Europa mitten in einem geistigen Umbruch, der als eine um 1450 begonnene „Renaissance der Naturwissenschaften“ bezeichnet und mit einem tiefgreifenden Wandel der Perspektive verbunden wird, die das Entstehen moderner wissenschaftlicher Denkweisen ermöglichte.<sup>484</sup> Hatten sich die Gelehrten um 1450 noch darauf konzentriert, die Entdeckungen der Antike zu sichern und zu begreifen, lagen bis 1630 die grundlegenden wissenschaftlichen Schriften in verschiedenen volkssprachlichen Übersetzungen vor, ebenso die Werke zeitgenössischer Wissenschaftler, die sich mit jenen Inhalten auseinandergesetzt und sie weiterentwickelt hatten. Der

<sup>481</sup> Pächt, O.: Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989, S. 24

<sup>482</sup> Panofsky, E.: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Übersetzt und hrsg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick. Köln 2001, S. 25

<sup>483</sup> Belting, H./ Kruse, C.: Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994, S. 38

<sup>484</sup> Pächt, O.: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München 1994, S. 15

Buchdruck erleichterte diese Verbreitung des Wissens: Antikes Gedankengut und seine Weiterentwicklungen wurden –gedruckt und jedem verständlich– nicht nur Gelehrten, sondern auch weniger Gebildeten zugänglich.

Bürgerlichkeit, Individualismus und Freiheiten auf gesellschaftlicher Ebene hoben sich ab von den alten Werten, die sich auch in der Art der Kunst niederschlugen.

Seit dem 14. Jahrhundert hatte sich ein kultursoziologischer Wandel vollzogen: Weltliche Mäzene lösten die Kirche als wichtigsten Auftraggeber für Kunstwerke ab. Die höfische Kunstproduktion der Spätgotik, deren Zentrum Frankreich gewesen war, wurde bereits teilweise von Niederländern dominiert.

Die Niederlande waren durch das Haus Burgund auch herrschaftlich mit Frankreich verbunden, so dass es für flämische, wallonische und holländische Künstler leicht war, an den dortigen Höfen von Anjou, Orléans, Berry oder dem des französischen Königs Fuß zu fassen.<sup>485</sup> Herausragende Meister dieser oft auch internationalen Gotik genannten und über Burgund, Böhmen, Frankreich und Norditalien verbreiteten Kunst waren z. B. die Brüder von Limburg aus Geldern. In der niederländischen Ursprungsheimat blieben meist nur zweitrangige Kräfte zurück, wenn man von Ausnahmen wie Melchior Broederlam absieht.<sup>486</sup>

Nach der Schlacht von Azincourt (1415) und dem Tod des Herzogs von Berry zog sich der burgundische Herzog Philipp der Gute nach Flandern zurück. Die Übersiedlung des burgundischen Hofes nach Flandern ermöglichte den einheimischen Meistern beste Arbeitsbedingungen in ihrer eigenen Heimat. Die Abwanderung an die französischen Kulturzentren erübrigte sich nun. Es konnten sich regionale Malerschulen herausbilden. Vorher war die Meisterschaft von Ausnahmefällen wie etwa Jan Bondol, Johan Maelwael oder den Brüdern von Limburg vom „Internationalen Stil“ aufgesogen worden. Nun wurden aus franko-flämischen Künstlern Niederländer. Erwin Panofsky hat gar von der „Repatriierung des flämischen Genies“ gespro-

---

<sup>485</sup> Pächt, O.: Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989, S. 67

<sup>486</sup> Pächt, O.: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München 1994, S. 36

chen.<sup>487</sup> Die neue niederländische Künstlergeneration bediente sich aber nicht mehr der universellen, gotischen Formsprache. Sie ist daher als spezifisch niederländische Schule zu bezeichnen.

Der Reichtum der Handelsmetropolen förderte diese Entwicklung noch zusätzlich, die bürgerlichen Auftraggeber konnten sich nun auf kurzem Wege von den führenden Werkstätten beliefern lassen. Eine Blütezeit der flämischen und brabantischen Städte (Brügge, Antwerpen, Gent, Brüssel, Ypern, Mechelen, Löwen) hatte die Patrizier zu ebenbürtigen Konkurrenten der Fürsten werden lassen, die diesen an Reichtum und Macht nicht nachstanden. Diese neben den Höfen und den Kirchen dritte Auftraggeber- und Mäzenatengruppe wirkte maßgeblich auf die Themenwahl der Künstler ein.<sup>488</sup>

Auch religiöse Kunstwerke, wie Altarbilder, wurden häufig nicht mehr direkt von der Kirche in Auftrag gegeben, sondern wurden beispielsweise auch von Kaufmannsgilden gestiftet. Aufträge für den repräsentativen Gebrauch von Gemälden im eigenen Haus brachten eine völlig neue Kunstgattung hervor, die Porträtmalerei, und diese beförderete wiederum ein individualisierendes Element in der Kunst, das den ohnehin wirksamen Tendenzen ganz und gar entsprach.<sup>489</sup>

Um die Höfe der Herzöge von Burgund in Dijon und Brügge und die Stadt Tournai entwickelte sich im 15. Jahrhundert eine eigene Mal schule zwischen der Gotik und der Renaissance. Einige Kunsthistoriker vermuten die Wurzeln in der französisch-flämischen Buchmalerei, etwa bei Jean Pucelle oder den Brüdern von Limburg.

Die Werke unterscheiden sich durch ihren oft nahezu fotografischen Realismus deutlich von ihren gotischen Vorgängern. Die Anregungen der italienischen Früh- und Hochrenaissance entwickelten sich in Verbindung mit den einheimischen Traditionen zu einer eigenständigen, völlig neuen Bildsprache. Ein wesentlicher Zug der niederländischen Naturbeobachtung ist die Darstellung der Landschaft. Zunächst wurden die mittelalterlichen Goldgründe durch realistische Land-

---

<sup>487</sup> Panofsky, E.: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Übersetzt und hrsg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick. Köln 2001, S. 83

<sup>488</sup> Franke, B./ Welzel, B. (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin 1997, S. 56

<sup>489</sup> Belting, H./ Kruse, C.: Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994, S. 67

schaften als Bildhintergrund ersetzt, bevor die Landschaftsmalerei eine eigenständige künstlerische Gattung wurde.<sup>490</sup>

Die genaue Naturbeobachtung erstreckte sich auch auf die Darstellung des menschlichen Körpers. Die Aktdarstellung von Adam und Eva auf dem Genter Altar von Jan van Eyck weisen eine seit der Antike nicht mehr erreichte Natürlichkeit auf.<sup>491</sup> Sie unterscheidet sich wesentlich von den gleichzeitig in der italienischen Renaissance einsetzenden Aktdarstellungen, die viel mehr von wissenschaftlich-anatomischer Konstruktion geprägt waren, während Jan van Eyck die Oberfläche und die Bewegung des Körpers genau beobachtete und bis ins kleinste Detail darstellte.

Die niederländische und flämische Malerei orientierte sich vor van Eyck und Robert Campin an der internationalen Gotik, die meist als „schöner“ oder „weicher Stil“ bezeichnet wird. Auch die großen Meister konnten sich noch länger nicht ganz von diesem Einfluss lösen, die lang gestreckten Gestalten und der reiche Faltenwurf der Gewänder verweisen deutlich auf die älteren Traditionen. Allgemein wird der altniederländischen Malerei vor dem 15. Jahrhundert heute wenig Beachtung zuteil. Die Werke gelten meist als provinziell und zweitrangig, in vielen kunstgeschichtlichen Publikationen wird die altniederländische Malerei erst ab dem Meister von Flémalle behandelt.

Am Anfang der altniederländischen Malerei im engeren Sinne steht Jan van Eyck, der 1432 sein Hauptwerk, den *Genter Altar*, vollendete.<sup>492</sup> Schon die Zeitgenossen betrachteten die Kunstwerke Jan van Eycks und der anderen flämischen Meister als *Ars nova*, als etwas vollkommen Neues. Zeitlich entwickelte sich die altniederländische Malerei etwa gleichzeitig mit der Renaissance in Italien.

---

490 Brinkmann, B.: Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdner Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit. Turnhout 1997, S. 22

491 Pächt, O.: Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989, S. 38

492 Kermer, W.: Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei: von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Katalog. Düsseldorf 1967, S. 21

Allerdings weist die altniederländische Malerei durch ihre „Verbürgerlichung“ schon in die Neuzeit.<sup>493</sup> Als Auftraggeber traten die reichen Patrizier und Handelsherren immer mehr neben den Adel und den Klerus. Die Gestalten wurden nicht mehr idealisiert dargestellt. Dem Betrachter treten echte Menschen mit ihren körperlichen Unzulänglichkeiten entgegen. Falten, Tränensäcke, alles wurde schonungslos naturalistisch wiedergegeben. Die Heiligen hatten ihren Platz nicht mehr nur in den Gotteshäusern, sie hielten ihren Einzug auch in die Wohnstuben der Bürger.

Als einer der frühesten Vertreter der neuen Kunstauffassung gilt neben Jan van Eyck der Meister von Flémalle, der heute meist mit Robert Campin identifiziert wird. Sein Hauptwerk ist das *Mérode-Triptychon* (um 1425), das heute im Metropolitan Museum in New York zu sehen ist.<sup>494</sup>

Die tatsächliche Existenz von Jan van Eycks angeblichem Bruder *Hubert* ist seit langem umstritten.<sup>495</sup> Neuere Forschungen kommen zum Ergebnis, dass der – nur in wenigen Quellen erwähnte – *Hubert* nur ein unbedeutender Genter Maler gewesen sein soll, der in keinerlei verwandtschaftlicher oder sonstiger Beziehung zu *Jan* stand.

Als Schüler Campins ist Rogier van der Weyden anzusehen, dessen Mitarbeit am *Mérode-Triptychon* wahrscheinlich ist. Dieser beeinflusste wiederum Dieric Bouts und Hans Memling. Zeitgenosse Memlings war Hugo van der Goes, der erstmals 1465 urkundlich wurde.

Mit Hieronymus Bosch tritt uns der rätselhafteste Künstler dieser Gruppe entgegen, dessen Werk bis heute Anlass für zahlreiche Spekulationen ist.<sup>496</sup> Neben den Großmeistern der altniederländischen Malerei sind noch Petrus Christus, Colijn de Coter, Aelbert Bouts, Gerard

<sup>493</sup> Pächt, O.: Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989, S. 25

<sup>494</sup> Kermér, W.: Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei: von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Katalog. Düsseldorf 1967, S. 23

<sup>495</sup> Borchert, T.-H. (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530. Ausstellungskatalog Brügge, Darmstadt 2002, S. 9

<sup>496</sup> Kermér, W.: Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei: von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Katalog. Düsseldorf 1967, S. 83

David, Goossen van der Weyden und Quentin Massys sowie deren Werkstätten anzuführen.<sup>497</sup>

Heute ist nur noch ein Bruchteil der Werke der altniederländischen Künstler erhalten. Zahllose Gemälde und Zeichnungen fielen den Bilderstürmen in den Wirren der Reformation und den vielen Kriegen zum Opfer. Viele altniederländische Gemälde weisen zudem starke Schäden auf und müssen aufwändig restauriert werden. Einige Hauptwerke sind nur durch – handwerklich und künstlerisch häufig hochwertige – Kopien überliefert, die Mehrzahl allerdings ist für immer verloren.

Die Werke der frühen Niederländer und Flamen werden heute in den großen internationalen Kunstmuseen ausgestellt.<sup>498</sup> Einige Altäre und Gemälde befinden sich jedoch auch noch an ihren alten Standorten in Kirchen, Kathedralen und Schlössern wie der berühmte *Genter Altar* in der St.-Bavo-Kathedrale in Gent. Aus Sicherheitsgründen ist er allerdings heute nur durch dicke Panzerglasscheiben zu studieren.

Besonders das Werk Jan van Eycks erregte in Italien, dem Ursprungsland der Humanismus, größtes Aufsehen.<sup>499</sup> Der Humanist Bartolomeo Facio rühmte den Meister einige Jahre nach dessen Tod gar als „Malerfürsten unseres Jahrhunderts“.<sup>500</sup>

Während sich die italienischen Maler komplizierter mathematischer und geometrischer Hilfsmittel (Fluchtliniensysteme u.a) bedienten, gelang es dem Flamen scheinbar mühelos, die „Wirklichkeit“ korrekt wiederzugeben. Das Bildgeschehen spielte sich nicht mehr nach gotischer Art gleichsam auf einer Bühne ab. Die Räume sind perspektivisch richtig wiedergegeben, die Landschaften nicht mehrkulissen-

---

497 Sander, J./ Kemperdick, S.: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: Die Geburt der neuzeitlichen Malerei: Eine Ausstellung des Städels Museums, Frankfurt am Main und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern 2008, S. 6

498 Pächt, O.: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München 1994, S. 65

499 Borchert, T.-H. (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530. Ausstellungskatalog Brügge, Darmstadt 2002, S. 7

500 Sander, J./ Kemperdick, S.: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: Die Geburt der neuzeitlichen Malerei: Eine Ausstellung des Städels Museums, Frankfurt am Main und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern 2008, S. 24

haft schematisiert. Weite, äußerst detailliert ausgeführte Hintergründe lenken den Blick in die Unendlichkeit. Auch Gewänder, Möbel und Ausstattungsstücke wurden oft nahezu fotorealistisch dargestellt.<sup>501</sup>

Die *maniera Fiamminga* übte einen ungeheuren Einfluss auf die Kunst des italienischen Quattrocento aus. Antonello da Messina galt deshalb lange sogar als direkter Schüler Jan van Eycks. Italienische Sammler bestellten zahlreiche Bilder bei den nördlichen Meistern, Mäzene ermöglichten jungen Künstlern die Ausbildung in flämischen Werkstätten.

Van Eyck galt lange als der „Erfinder“ der Ölmalerei.<sup>502</sup> Tatsächlich sind seine Gemälde jedoch in einer Mischtechnik ausgeführt, die traditionelle Temperamalerei wurde durch Elemente der Öltechnik ergänzt. Der Meister verwendete teilweise Terpentinöle (Weißlack) als Bindemittel. Die Farbe trocknet so wesentlich schneller und behält ihre intensive Leuchtkraft. Diese Neuerungen wurden rasch von anderen Künstlern in ganz Europa aufgegriffen. Neben der ungewöhnlichen Leuchtkraft der Farben beeindruckte die Italiener besonders die „innige Frömmigkeit“ der Flamen. Die eigene Malerei war eher vom Humanismus geprägt, der nördlichen Kunst gelang die Verbindung des Naturalismus mit einer tiefen Religiosität.

Auch das benachbarte Deutschland wurde selbstverständlich von der neuen Kunstauffassung beherrscht, die neben den italienischen Schulen die abendländische Kunst für nahezu zwei Jahrhunderte prägen sollte. Giorgio Vasari zählte sogar Albrecht Dürer und dessen Vorgänger Martin Schongauer zu den Flamen. In der Tat wäre das Werk dieser beiden Künstler ohne diese Anregungen undenkbar.

Dürer war bei Michael Wohlgemut in die Lehre gegangen, der als Schüler Hans Pleydenwurffs stark von der niederländischen Malweise geprägt war. 1520/21 hatte der große Nürnberger während seiner „nie-

<sup>501</sup> Brinkmann, B.: Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdner Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit. Turnhout 1997., S. 36

<sup>502</sup> Borchert, T.-H. (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530. Ausstellungskatalog Brügge, Darmstadt 2002, S. 6

derländischen Reise“ Gelegenheit, die flämische Kunst in ihrem Ursprungsland zu studieren.<sup>503</sup>

Als eines der frühesten deutschen Gemälde „flämischer“ Art gilt der Kalvarienberg der Familie Wasservass.<sup>504</sup> Noch deutlicher wird der burgundisch-flämische Einfluss bei Stephan Lochner. Durch die räumliche Nähe wurden Köln und der Niederrhein natürlich in besonderem Maße von der niederländischen Kunst geprägt. Der Kölner Patrizier Goddert von dem Wasservass bestellte um 1455 bei Rogier van der Weyden den *Columba- oder Dreikönigsaltar* für seine Familienkapelle.

Die ersten Einflüsse der nördlichen Malweise in Spanien werden im Königreich Aragon sichtbar, zu dem auch Valencia, Katalonien und die Balearen gehörten.<sup>505</sup> König Alfonso V. sandte seinen Hofmaler Lluís Dalmau bereits 1431 nach Flandern. 1439 verlegte der Brügger Maler Luís Alimbrot (Lodewijk Allynckbrood) seine Werkstatt nach Valencia. Jan van Eyck dürfte die Stadt bereits 1427 als Angehöriger einer burgundischen Delegation besucht haben.

Valencia, damals eines der wichtigsten Zentren der mediterranen Welt, zog Künstler aus allen Teilen Europas an. Neben die traditionellen Malschulen des „internationalen Stils“ traten flämisch beeinflusste Werkstätten und italienische Anregungen. Es entwickelte sich eine „hispano-flämische“ Kunstrichtung, als deren Hauptmeister Bartolomé Bermejo, Jaume Huguet und Rodrigo de Osona gelten.

Auch im Königreich Kastilien werden die nördlichen Einflüsse bereits früh deutlich.<sup>506</sup> Die einheimischen Meister verwendeten jedoch statt der üblichen Eichenbretter Pinienholz als Maluntergrund und bevorzugten weiterhin die Tempera als Malmaterial. Auffällig ist die „verschwenderische“ Verwendung von Blattgold und Goldpulver in der Malerei Kastiliens und Aragons. Weitere Besonderheiten sind die

---

503 Pächt, O.: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München 1994, S. 78

504 Brinkmann, B.: Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdner Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit. Turnhout 1997., S. 66

505 Franke, B./ Welzel, B. (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin 1997, S. 46

506 Franke, B./ Welzel, B. (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin 1997, S. 47

reiche Ornamentik und die oft riesigen Ausmaße spanischer Flügelaltäre.

Die kastilischen Könige besaßen einige bedeutende Werke Rogier van der Weydens, Hans Memlings und Jan van Eycks.<sup>507</sup>

Das „goldene manuelinische Zeitalter“ im frühen 16. Jahrhunderts wurde hauptsächlich von der flämisch-niederländischen Kunst geprägt. Der Flamme Francisco Henriques wirkte in Lissabon und Évora. Ebenfalls aus dem Norden stammte Frei Carlos, ein Hieronymitenmönch aus einem Kloster in der Nähe von Évora. Als ein bedeutendes Beispiel der durch die altniederländische Malerei beeinflussten portugiesischen Malerei gilt der Meister von Lourinhã.<sup>508</sup>

Die Niederlande durchliefen im Goldenen Zeitalter eine kulturelle Entwicklung, die sich von der ihrer Nachbarstaaten deutlich unterschied und allgemein als Höhepunkt der holländisch-niederländischen Zivilisation angesehen wird.<sup>509</sup> Während in anderen Ländern reiche Aristokraten Schirmherren und Gönner der Künste waren, spielten in den Niederlanden wohlhabende Händler und andere Patrizier diese Rolle. Hier bildete die aufstrebende, ungewöhnlich breite Mittelschicht zusammen mit den reichen Bauern das entscheidende Potential für die ökonomische wie auch für die gesellschaftliche und kulturelle Entwicklung des Landes.

Sie alle stellten einen riesigen Markt für den Absatz gewerblicher und künstlerischer Erzeugnisse dar.<sup>510</sup> Durch ihr wachsendes gesellschaftliches Ansehen entstand bei Händlern, Handwerkern, kleinen Beamten oder Offizieren das Bedürfnis, ihren Status zur Schau zu stellen, und zwar auf eine vergleichbare Weise, wie es im Hochadel und Klerus gang und gäbe war. Dank ihrer Kaufkraft konnten sie sich diese Wünsche erfüllen.

<sup>507</sup> Borchert, T.-H. (Hrsg.): *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530*. Ausstellungskatalog Brügge, Darmstadt 2002, S. 10

<sup>508</sup> Pächt, O.: *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*. München 1994, S. 138

<sup>509</sup> Sander, J./ Kemperdick, S.: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: Die Geburt der neuzeitlichen Malerei: Eine Ausstellung des Städels Museums, Frankfurt am Main und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern* 2008, S. 6

<sup>510</sup> Pächt, O.: *Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei*. München 1989, S. 120

Durch das allgemein gesteigerte Interesse an der Beschreibung der sichtbaren Welt wurde der Wunsch nach Kunstbesitz geradezu unersättlich, und die Nachfrage nach weltlicher Malerei blühte auf wie nie zuvor und nirgendwo sonst. Porträts beispielsweise sollten den gesellschaftlichen Rang der eigenen Person darstellen, wenn nicht erhöhen.<sup>511</sup> Das über die unbedingt erforderlichen Einrichtungsgegenstände hinausgehende Mobiliar wurde als Statussymbol betrachtet, was sich im Besitz prächtiger Eichentruhen, achteckiger Tische und teurer Betten bei den Bauern und in kostbaren Uhren, Spiegeln, Porzellan oder Besteck der Bürgerschaft ausdrückte. Der teilweise ins Unerhörte wachsende Reichtum der Niederländer garantierte somit die Lebensgrundlage der Künstler des 17. Jahrhunderts und hatte zur Folge, dass es eine ungleich bessere „Kunstversorgung“ der Bevölkerung gab als irgendwo sonst in Europa.

Kunst und Kultur, dabei besonders die Malerei, entwickelten sich zusammen mit ihren neuen „Kunden“ zu einem bedeutenden Wirtschaftsfaktor.<sup>512</sup> Den schon damals gültigen Gesetzen der freien Marktwirtschaft folgend, wurde das „Dienstleistungsgewerbe Kunst“ immer differenzierter, es bildeten sich zum Beispiel Fachbetriebe für bestimmte Gattungen der Malerei aus und gleichzeitig entstanden Bildgattungen, deren Motive für die Malerei Neuland waren, wie beispielsweise die Landschaftsmalerei und das Genre der Sittengemälde. Auch stilistisch wurde die Kunstslandschaft immer vielfältiger, so dass die Auftraggeber sogar Malweisen, sei es der flämisch-italienischen oder der holländischen Schule selbst bestimmen konnten.<sup>513</sup>

So bestimmten bürgerliche Auftraggeber die Kunstproduktion, die auf dem Selbstverständnis einer frühkapitalistischen Republik fußte, was zu einem höheren Realismus und zur Bevorzugung bestimmter Kunstmäßigkeiten wie Porträtmalerei (Einzel- und Gruppenbildnis), Genrebilder oder Stilllebenmalerei führte. Die *schutterij*, die Schützen mit ihrer Schützengilde und die *rederijkers*, die Dichter, organisiert in

---

<sup>511</sup> Pächt, O.: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München 1994, S. 97

<sup>512</sup> Pächt, O.: Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989, S. 121

<sup>513</sup> Pächt, O.: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München 1994, S. 100

der *rederijkerskamer*, der Dichtergilde (seinerzeit „Redekammer“ genannt), waren gleichzeitig kulturelle Zentren und Förderer der Künste. Die Schützen hatten sich zu einer Art städtischen Bürgerwehr organisiert und sorgten nachts für Ruhe und Ordnung in den Städten. Alle männlichen Einwohner waren ihr zu Dienst verpflichtet.

Die Dichtergilden stellten Vereinigungen auf Stadtebene dar, die literarische Aktivitäten begünstigten und unterstützten. Die Städte waren ebenso stolz auf diese Gilden wie die Bürger auf ihre Mitgliedschaft, die sie sich viel kosten ließen. Große niederländische Dichter, wie zum Beispiel Pieter C. Hooft und Joost van den Vondel, waren Mitglieder einer Rederijkerskamer. Die einzelnen Gilden und Gildenmitglieder ließen sich gerne und oft bei der Ausübung ihrer Ehrenaufgabe porträtieren. Ein Beispiel dafür ist das Bild der Nachtwache von Rembrandt van Rijn.<sup>514</sup>

Im 17. Jahrhundert erreichte die Malerei in den Niederlanden eine derartige Blüte, dass sie gelegentlich alleine mit dem Begriff des *Goldenen Zeitalters* verbunden wird.<sup>515</sup> Schon im 16. Jahrhundert war die Kunstproduktion hoch gewesen. Allein in Antwerpen sollen 1560 mehr als 300 Meister mit Malerei und Graphik beschäftigt gewesen sein, hingegen nur 169 Bäcker und 78 Fleischer. Nun entstanden in dem dicht besiedelten Land in kurzer Zeit und auf engstem Raum viele Zentren der Malerei – neben Amsterdam etwa Haarlem, Delft, Utrecht, Leiden, Den Haag und Deventer. Bald waren Malerei und Druckgraphik geradezu allgegenwärtig, die Niederlande wurden zu einer riesigen „Kunstfabrik“.<sup>516</sup> Jährlich kamen 70.000 Bilder auf den Markt, wobei 650 bis 700 niederländische Maler durchschnittlich jeweils 94 Bilder im Jahr malten, berühmte und weniger berühmte Maler gemeinsam mit ihren Schülern nahezu fließbandartig produzierten.

Die traditionellen kirchlichen Bildthemen wurden seit der Reformation indessen als „katholisch“ abgelehnt, die protestantischen Bür-

<sup>514</sup> Pächt, O.: Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989, S. 120

<sup>515</sup> Sander, J./ Kemperdick, S.: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: Die Geburt der neuzeitlichen Malerei: Eine Ausstellung des Städels Museums, Frankfurt am Main und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern 2008, S. 6

<sup>516</sup> Pächt, O.: Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989, S. 121

ger wollten ihre Religiosität, ihre Lebensführung und ihre ureigenen Themen und Probleme – in erster Linie also sich selbst in ihrem beruflichen und privaten Umfeld, und in möglichst vorteilhafter Weise – verewigt sehen. Dies führte zur Ausprägung neuer Bildgattungen (z.B. Tronjes) und zur Erfindung neuer Bildthemen.<sup>517</sup> Es entstanden geradezu massenweise Einzelporträts und Gruppenbildnisse, auf denen die Familie, die Verwandtschaft, die Gildemitglieder, das Ratskollegium oder Festivitäten und Feierlichkeiten festgehalten waren.

Eine nie da gewesene Spezialisierung innerhalb der Malerei setzte ein.<sup>518</sup> Willem Claesz. Heda und Willem Kalf malten nur Stillleben. Ihre „Ontbijtjes“, ihre „Frühstücks“-Stillleben, hatten sie sogar auf wenige Gegenstände reduziert, die sie mit geringen kompositorischen Änderungen wieder und wieder variierten. Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael und Meindert Hobbema standen für die Landschaftsmalerei, Jan Steen, Adriaen van Ostade und Adriaen Brouwer für die Bauernsatire, Gerard ter Borch und Pieter de Hooch für das Gesellschaftsstück (einer Variation des Genrebildes, das bäuerliche Festlichkeiten thematisiert), Pieter Jansz Saenredam und Emanuel de Witte für die Architekturmalerie, Thomas de Keyser und Frans Hals für Porträts.<sup>519</sup>

Gerard ter Borch gilt als einer der Hauptmeister des holländischen Genrebildes. Seine erste Ausbildung als Zeichner erhielt er von seinem Vater Gerard ter Borch d.Ä. Erste Werke, die der Vater sorgfältig aufbewahrte, stammen aus dem Jahr 1625 und sind noch heute erhalten. Diese zeigen Genreszenen und vor allem Landschaften aus der Umgebung von Zwolle.

Zwischen 1644 und 1645 war er in Amsterdam als vielbeschäftiger Porträtiest tätig und erlangte dadurch eine große Popularität.<sup>520</sup> Dort ist es Ter Borch gelungen sich in den vornehmsten Amsterdamer

---

<sup>517</sup> Sander, J./ Kemperdick, S.: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: Die Geburt der neuzeitlichen Malerei: Eine Ausstellung des Städels Museums, Frankfurt am Main und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern 2008, S. 6

<sup>518</sup> Pächt, O.: Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989, S. 122

<sup>519</sup> Pächt, O.: Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989, S. 127

<sup>520</sup> Pächt, O.: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München 1994, S. 80

Regentenkreisen Einzug zu verschaffen. Neben Portraits der Familien Six, De Graeff, Pancras, De Vicq hatte er auch Bildnisse von angesehenen Gelehrten wie Caspar van Baerle angefertigt. Diesem Bekanntheitsgrad verdankte er es, dass ihn 1646 der holländische Gesandte Adriaan Pauw bat, ihn zu den Friedensverhandlungen zwischen den Niederlanden und Spanien nach Münster zu begleiten. Dort durfte er viele der anwesenden Diplomaten porträtieren, wodurch er die Aufmerksamkeit des spanischen Gesandten, dem Grafen von Peñeranda, erregte. Dieser nahm Gerard ter Borch in seine Dienste, so dass dieser Augenzeuge des am 15. Mai 1648 geschlossenen Separatfriedens zwischen den Niederlanden und Spanien wurde.

Das Ereignis hielt er in seinem berühmten Gemälde *Der Friedenschluß zu Münster* fest, das heute im Rijksmuseum in Amsterdam gezeigt wird.<sup>521</sup> Noch im gleichen Jahr kehrte er nach Holland zurück, wo er in den nächsten Jahren in den verschiedensten Städten tätig war. Abwechselnd lebte er in Amsterdam, Den Haag, Haarlem, Kampen und Zwolle. Sein Hauptbetätigungsgebiet war nun die Genremalerei, wo er in kurzer Zeit zu einer Meisterschaft heranreifte, so dass er heute als einen der bedeutendsten Vertreter dieser Gattung gilt. Nach seiner Heirat am 14. Februar 1654 ließ sich Gerard ter Borch endgültig in Deventer nieder. Ab 1660 wandte er sich wieder vermehrt der Porträtmalerei zu, so dass nur noch wenige Genrebilder entstanden.

Trotz seines ausgedehnten Wanderlebens blieb Gerard ter Borch zeitlebens der holländischen Schule treu. Schon in seinen frühen Werken, die deutlich von den Amsterdamer Genremalern Pieter Codde und Willem Duyster beeinflusst sind, zeigt sich sein Interesse für die Wiedergabe menschlicher Figuren, die vorrangig von einer Seite beleuchtet werden und sich in Räumen mit spärlicher Einrichtung befinden. In diesem Genre der Malerei waren seine Werke den größten Entwicklungen unterworfen. Malte er anfangs vor allem Szenen aus dem Volks- und Soldatenleben, spezialisierte er sich ab 1648 auf Interieurszenen mit einigen wenigen Figuren, die galante Paare und meist Damen beim Lesen, Schreiben, Musizieren oder der Toilette zeigen.<sup>522</sup>

---

<sup>521</sup> Pächt, O.: Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München 1994, S. 102

<sup>522</sup> Sander, J./ Kemperdick, S.: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: Die Geburt der neuzeitlichen Malerei: Eine Ausstellung des Städel Museums,

In der Art der Anordnung und Darstellung der Figuren beschritt Gerard ter Borch völlig neue Wege und wurde damit zum Wegbereiter für jüngere Meister, die sich an ihn orientierten. Beispielhaft seien hier nur Gabriel Metsu, Pieter de Hooch und Jan Vermeer genannt. Seinen Porträtstil entwickelte Garard ter Borch unter dem Einfluss des Haarlemmer Malers Hendrick Pot. Bereits in den 1640er Jahren war dieser voll ausgereift und kaum Wandlungen unterworfen. Seine Modelle sind meist schwarz gekleidet und vor neutralen grauen Hintergründen abgebildet.

Mit der Frührenaissance sind endgültig die Goldgründe mittelalterlicher Heiligenbilder durch Landschaften ersetzt, zunächst noch, wie bei Giotto, alskulissenartige Zusammenstellung einzelner Motive, später als einheitlicher Hintergrund.<sup>523</sup>

Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts entstand nördlich der Alpen ein neues, vorher unbekanntes Naturempfinden. Die Natur erhielt in Bildern der Donauschule einen eigenständigen Rang; Naturstudien ohne Menschendarstellungen sind keine Seltenheit. Das erste reine Landschaftsgemälde ohne jegliche Figuren ist das Bild *Donaulandschaft mit Schloss Wörth*, entstanden um 1522 von einem Maler der Donauschule, Albrecht Altdorfer.<sup>524</sup> Frühe Beispiele aus dem nördlichen Europa für die Wiedergabe einer konkreten Landschaft - des Genfer Sees – sind *Der wunderbare Fischzug* des Konrad Witz - oder einer realistischen Darstellung von bewegtem Wasser auf dem um 1435 entstandenen *Christophorus* des gleichen Malers.<sup>525</sup>

Sowohl in Venedig als auch in Florenz fanden die Anregungen aus dem Norden und die Entdeckungen der Perspektive in Italien auf unterschiedliche Weise ihren Niederschlag. In Piero della Francescas Montefeltro-Diptychon schaut der Betrachter aus der Vogelperspektive auf eine sich weit ausbreitende, lichte Landschaft, wobei sich Porträt und Landschaft auf unterschiedlichen und unverbundenen Bildebenen

---

Frankfurt am Main und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern 2008, S. 16

523 Büttner, N.: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006, S. 17

524 Büttner, N.: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, S. 23

525 Eclercy, B. (Hrsg.): Nah und Fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth, Köln 2011, S. 52

befinden. Leonardo da Vinci († 1519), von dem auch die erste reine Landschaftszeichnung stammt, stellte als Hintergründe einiger seiner Gemälde, wie der *Felsgrottenmadonna*, der *Mona Lisa* oder der *Anna Selbdritt*, alle im Louvre in Paris, keine Abbilder einer realen Natur dar. Diese Landschaften sind vielmehr eine Art Überblick über die elementaren Erscheinungsformen der Natur: Erde, Wasser, Fels und Luft, Nähe und Ferne, Wärme und Kälte.

Als ein Vermittler niederländischer Malkunst in Venedig gilt Antonello da Messina († 1479), der sich um 1475 in Venedig aufhielt.<sup>526</sup> Ebenso folgenreich für die Landschaftsdarstellungen venezianischer Maler waren Dürers Holzschnitte, während seine Landschaftsaquarelle aus der Italienreise nicht publiziert waren und schon wegen ihrer Funktion als Arbeitsskizzen keine öffentliche Wirkung hatten.<sup>527</sup> Bei den Venezianern Bellini, Giorgione und Tizian entfaltete sich die für die venezianische Malerei charakteristische Verschmelzung von Figuren und Landschaft, Licht und Farbe zu einer stimmungsvollen Bild-einheit von poetischer und lyrischer Qualität. Giorgione malte mit seinem *Gewitter* um 1515 das erste Bild, in dem die Figuren an den Rand gerückt sind und Landschaft zum Bildthema wird.<sup>528</sup>

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts kam es in den Niederlanden zu einer ersten Blüte der Landschaftsmalerei, die mit den Namen Joachim Patinir, Gerard David, Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel verknüpft ist.<sup>529</sup> Von Joachim Patinier († 1524) stammen die überecksartigen Weltlandschaften, in denen biblische oder mythologische Figurengruppen fast nur den Rang von Staffagefiguren einnehmen. Auch auf Breughels Bild *Sturz des Ikarus* von 1558 ist das eigentliche – mythologische – Thema an den äußersten Rand gerückt zu Gunsten der Darstellung einer weiten Landschaft im Licht der Morgensonne, zu deren harmonischem Einklang auch der tätige Mensch gehört.<sup>530</sup>

<sup>526</sup> Feldges, U.: Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena, Bern 1980, S. 28

<sup>527</sup> Eschenburg, B.: Landschaft in der deutschen Malerei - vom späten Mittelalter bis heute, München, 1987, S. 89

<sup>528</sup> Landschaft, in: Barck, K. u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. 3. Auflage, Stuttgart 2001, S. 617–695, hier S. 627

<sup>529</sup> Büttner, N.: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006, S. 36

<sup>530</sup> Eschenburg, B.: Landschaft in der deutschen Malerei - vom späten Mittelalter bis heute, München, 1987, S. 53

Die Hauptperson ist ein pflügender Bauer, hinter ihm steht ein Hirte, und am rechten unteren Bildrand sitzt ein Angler. Der Blick öffnet sich auf eine bis zum Horizont reichende Bucht mit der Sonnenscheibe am Horizont. Am Meer kreuzen Schiffe, und in der rechten oberen Ecke ragt ein weißes Felsengebirge auf. Schräg über dem pflügenden Bauern liegt eine befestigte Felseninsel (offenbar eine Anspielung auf das Labyrinth aus dem Mythos) und dahinter eine Hafenstadt. Links unten im Vordergrund ist ein Geldbeutel zu erkennen, in dem ein Schwert steckt, daneben liegt ein voller Getreidesack. Hinter dem Pferd, im Gebüsch, ist ein Gesicht im Halbschatten zu sehen, ein Toter, der von dem pflügenden Bauern, ebenso wie der im Hintergrund herabstürzende Ikarus unbeachtet bleibt. Der verunglückte Ikarus ist nur klein, gewissermaßen nur als Bilddetail am Rand in der unteren rechten Bildhälfte über dem Angler zu erkennen.<sup>531</sup>

Der Hirte befindet sich annähernd im Mittelpunkt des Bildes.<sup>532</sup> Sein aufwärtsgewandtes Gesicht liegt im Schnittpunkt der Haupt- und Nebendiagonalen. Der Standpunkt des Betrachters liegt auf einer Anhöhe. Der Bauer ist von schräg oben dargestellt, der Hirte etwas mehr von der Seite und das Segelschiff darüber frontal. Durch diese Winkelverschiebung verstärkt der Maler den Eindruck weiter Entfernung. Die Farbtöne gelb, grün und braun dominieren, auffallend ist jedoch das rote Hemd des Bauern.

Ikarus ist aus der griechischen Mythologie bekannt: Sein Vater Dädalus hatte Flügel konstruiert, mit denen er und sein Sohn aus der Gefangenschaft auf Kreta flohen. Als Ikarus jedoch übermütiig der Sonne zu nah kam, schmolz das Wachs, das die Federn zusammenhielt, und er stürzte in den Tod.<sup>533</sup> Der Dichter Ovid beschreibt dies in seinen *Metamorphosen* (VIII, 183–235) und der *Ars amatoria* (II, 21–96).

Vor seiner Verbannung nach Kreta warf Dädalus aus Missgunst seinen zwölfjährigen Schüler Perdix von der Akropolis, da dieser trotz seiner Jugend Säge und Zirkel erfunden hatte. Athene fing den Buben

---

<sup>531</sup> Alpers, S.: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998, S. 68ff

<sup>532</sup> Büttner, N.: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, S. 132

<sup>533</sup> Eclercy, B. (Hrsg.): Nah und Fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth, Köln 2011, S. 66

jedoch auf und verwandelte ihn in ein Rebhuhn, das nahe dem Boden fliegt und seine Nester in Hecken baut, denn es „fürchtet die Höhe, des einstigen Sturzes gedenkend“. Der Vogel sitzt in dem Gemälde links vom Angler auf einem Ast. Im Mythos fliegt er zur Beerdigung Ikarus' herbei.

Bezeichnend ist, dass der Maler den verunglückten Ikarus nur nebensächlich darstellt: Rechts unten sieht man ihn ins Wasser stürzen, mit seinen nackten, strampelnden Beinen macht er dabei eine eher lächerliche Figur. Über ihm sind noch einige fliegende Federn zu erkennen. Dädalus, immerhin eine der Hauptpersonen, fehlt sogar im Bild. Bedeutung gibt das Gemälde dagegen Nebenpersonen wie Bauer, Hirte und Fischer.<sup>534</sup>

Der Angler sitzt jedoch unten am Wasser, der Hirte ist in der Mitte platziert, der Bauer bestellt seinen Acker und allen gemeinsam ist, dass sie dem Sturz des Ikarus kein Interesse entgegenbringen. So bedeuten das Schwert im Geldbeutel und der Getreidesack im Vordergrund die flämischen Sprichwörter: „Geld und Schwert brauchen gute Hände“ und „Auf Felsen Gesätes wächst nicht“. Es sind Anspielungen auf die Nutzlosigkeit von Ikarus' Handeln. Der Aphorismus zu der halb versteckten Leiche im Unterholz heißt: „Kein Pflug hält wegen eines Sterbenden an“.<sup>535</sup> Bauer, Hirte und Fischer gehorchen stoisch den Gesetzen der Natur und des Kosmos. Selbst das Rebhuhn *Perdix*, das sich im Mythos über Ikarus' Tod freut, ignoriert den Verunglückten und das (bei Ovid nicht erwähnte) Schiff entfernt sich mit geblähten Segeln von der Unfallstelle.

Bruegel hat die Sage von Ikarus ganz in seine Zeit gesetzt, dafür sprechen die Landschaft und die für das 16. Jahrhundert typischen Mittelmeer-Karacken. Diese Schiffe wurden damals in niederländischen Werften gebaut und der Maler hält sie mit großer Genauigkeit fest. Entgegen der Sage, in der Ikarus der Sonne zu nah kam, stürzt er in diesem Bild an fast entgegengesetzter Stelle ab, die Sonne hingegen geht entweder auf oder unter.

---

<sup>534</sup> Büttner, N.: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, S. 133

<sup>535</sup> von Buttlar, A.: Der Landschaftsgarten, Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln 1989, S. 134

Nach Jacques van Lennep ist folgende Deutung möglich: Der Bauer im Vordergrund wäre eine Anspielung auf die alchemistische Kunst. Alchemisten verglichen ihr Handwerk mit dem Ackerbau und hielten Metalle für Organismen, die wachsen und sich vermehren können. Der auf dem Stab gestützte Schäfer stellt den Gott Hermes dar, der in seiner Jugend mit seinem Bruder Apollo die Herden des Admetos hüttete. Das Schiff soll auf einen Kompostbehälter anspielen und das Meer auf Quecksilber. Dies deshalb, weil eine lange gefährliche Prozedur nötig ist, bis Quecksilber eine chemische Verbindung eingeht und man dies mit den Gefahren einer Schiffsreise verglich. Die aufgehende Sonne kann auch die Erneuerung der Welt durch Alchemie bedeuten, demnach wäre Ikarus ein gescheiterter Alchemist.<sup>536</sup>

In der als Kupferstich verbreiteten Zeichnung *Kriegsschiff mit dem Fall des Icarus* hält sich Bruegel scheinbar enger an das Thema: So steht dort die Sonne hoch am Himmel und der Vater fliegt unter dem stürzenden Sohn. Dennoch interessiert sich der Künstler wesentlich mehr für das detailgetreu dargestellte Schiff.<sup>537</sup>

Das Interesse an Landschaftsbildern ging einher mit einer grundsätzlichen Tendenz zum Beobachten und Erforschen der Natur, dem Aufblühen der Kartografie, für die durch das Wachsen des holländischen Überseehandels ein starker Bedarf bestand, der sicheren Beherrschung perspektivischer Darstellung und mit Fortschritten in Naturwissenschaften und Technik, durch die neue Hilfsmittel bereitstanden.<sup>538</sup> Im Bereich der Kartografie und Landesvermessung arbeiteten Mathematiker und Geodäten (Landvermesser), Kartografen, Maler und Kupferstecher Hand in Hand. So sind Landkarten der Zeit häufig am Rand mit Veduten eingefasst, berühmtes Beispiel Jan Vermeers *Allegorie der Malerei*.<sup>539</sup> Land- und Seekarten wurden von den gleichen Druckern publiziert wie Reproduktionen von Landschaftsgemälden in Kupferstichen oder Radierungen. Der Handel mit Reproduktionen war

---

536 Büttner, N.: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006, S. 127

537 Eclercy, B. (Hrsg.): Nah und Fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth, Köln 2011, S. 54

538 Feldges, U.: Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena, Bern 1980, S. 37

539 Alpers, S.: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998, S. 93

entscheidend für die rasche Verbreitung niederländischer Landschaftsmalerei in ganz Europa.<sup>540</sup>

Das Genre fächerte sich bald eine Reihe von Themen auf, auf die sich die einzelnen Maler konzentrierten. Es gab Spezialisten für Phantasielandschaften, italienisierende Landschaften, Gebirgs-, Wald-, Küsten- und Flusslandschaften, Seestücke, topografische Landschaften, Winterszenen usw.<sup>541</sup> Die thematisch oft wenig spektakulären Bilder zeichnen sind durch eine reiche Skala von Farbabstufungen, eine feine Luftperspektive und differenzierte Lichteffekte aus, die die Grundstimmung des Bildes bestimmen. Eine den Stillleben der Zeit vergleichbare Aufladung mit allegorischen Bedeutungen ist in den Landschaften schwieriger nachzuweisen, kann aber nicht ausgeschlossen werden.

Anfänge einer Landschaftsmalerei als unabhängiges Genre kann man in Flandern mit den *Weltlandschaften* Patiniers datieren, in denen Landschaft das Hauptthema ist und nicht die Figuren.<sup>542</sup> Pieter Brueghel fertigte neben Gemälden wie den *Jahreszeiten* oder dem *Fall des Ikarus* auch Zeichnungen nach der Natur, sowohl während seiner Italienreise als auch von der Stadt Brabant. Neben dem von Flandern ausgehende Impuls wurden Einflüsse aus Italien wirksam über die Reproduktion der Bilder Adam Elsheimers durch den Utrechter Kupferstecher Hendrick Goudt.

Mit Esaias van de Velde, Pieter Moleyn, Jan van Goyen und Salomon van Ruisdael verstärkte sich eine naturalistische Bildauffassung zusammen mit einer Vorliebe für einfachere Motive, einheitliche Komposition und einer verstärkten Aufmerksamkeit für das Erscheinungsbild des Wolkenhimmels und die wechselnden Beleuchtungen auf dem Land. In der Farbwahl gab es zwischen 1625 und 1650 eine Vorliebe für monochrome Bilder in Blau-, Grün- und Erdtönen.

Die großen Landschaftsmaler des späten 17. Jahrhunderts, Jacob van Ruisdael und Aelbert Cuyp lassen italienische Einflüsse sowohl in

---

<sup>540</sup> Büttner, N.: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006, S. 43

<sup>541</sup> Eschenburg, B.: Landschaft in der deutschen Malerei - vom späten Mittelalter bis heute, München, 1987, S. 76

<sup>542</sup> Schneider, N.: Geschichte der Landschaftsmalerei - vom Spätmittelalter bis zur Romantik. 2. Auflage, Darmstadt 2009, S. 115

der Komposition als auch in der Lichtführung der Bilder erkennen<sup>543</sup>. Ruisdaels oft düstere und schwermüsig wirkende Landschaften mit ihren dramatischen Wolkenformationen, absterbenden Bäumen und sich herabstürzenden Wasserfällen werden zu Ausdrucksträgern subjektiver Empfindung, ein Grund für die hohe Wertschätzung seiner Bildern durch die Romantiker. Cuyps idealisierte Bilder dagegen sind erfüllt von einer heiteren, pastoralen Stimmung, einer Fülle von warmem Licht. Sie zeigen oft kleine ländliche Szenen. Schüler Ruisdaels war Meindert Hobbema, der auf Waldszenen und Wassermühlen spezialisiert war. Eins der berühmtesten und oft reproduzierten Bilder niederländischer Landschaftsmalerei ist seine *Allee von Middelharnis* von 1689.<sup>544</sup>

Maler in den südlichen Niederlanden wie Rubens und Rembrandt malten Landschaften in warmen und lebhaften Farben. Rembrandt widmete sich seit 1640 intensiv in seinen Radierungen der Landschaftsdarstellung, und Rubens schuf in seinen letzten Lebensjahren eine Reihe brillanter Landschaften.<sup>545</sup>

Mit dem 18. Jahrhundert ließ zwar das Interesse an der Landschaftsmalerei bei Sammlern und Liebhabern nach, es wuchs aber die Nachfrage nach topografisch genauen Darstellungen bestimmter Orte. Guardi pflegte als Landschaftsmaler das Genre des Capriccios, Landschaften, die aus erfundenen und realen Partien zu einer Idealkomposition zusammengesetzt sind. Charakteristisch für die französische Malerei der Zeit sind die zarten und luftigen Landschaftshintergründe in den Bildern Watteaus und Fragonards.<sup>546</sup> Romantische Landschaften zielen auf die Auslösung emotionaler Prozesse, auf eine Bildmagie, die einen inneren Dialog zwischen Betrachter und Bild bewirken soll.<sup>547</sup> Zur gleichen Zeit malten Künstler wie Koch, Reinhart, Hackert oder Wolf, die einem Klassizismus verpflichtet waren. Sie orientierten

---

543 Erich Steingräber: Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 224

544 Alpers, S.: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998, S. 115

545 Büttner, N.: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006, S. 76

546 Bätschmann, O.: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989, S. 116

547 Landschaft, in: Barck, K. u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. 3. Auflage, Stuttgart 2001, S. 617-695, hier S. 668

sich an den alten Vorbildern Poussin und Claude Lorrain, da aus der Antike selbst keine Landschaftsbilder bekannt waren.<sup>548</sup> Diese Maler sahen in ihren Bildern die Aufgabe, einen idealen Weltentwurf sichtbar zu machen im Sinne einer Wiederbelebung des antiken Geistes.

Jacob van Ruisdael war der einzige Sohn des Landschaftsmalers und Rahmenbauers Isaack van Ruisdael, bei dem er wahrscheinlich auch seine Ausbildung machte, sowie der Neffe von Salomon van Ruysdael und der Vetter von Jacob Salomonsz. van Ruysdael.<sup>549</sup> Die Landschaftsmalerei hatte sich um 1600 unter anderem durch Adam Elsheimer und Paul Bril als eigenständige Gattung der niederländischen Malerei etabliert und wurde im wohlhabenden Haarlem besonders gepflegt.<sup>550</sup>

Zunächst noch abhängig von der Manier seines Onkels und dessen Haarlemer Altersgenossen, z.B. Cornelis Vroom oder Pieter de Molijn, findet Ruisdael schnell zu einem eigenen Stil. Ihn kennzeichnen dramatische Akzente durch kontrastreiche Lichtführung, kraftvolle Bildmotive und die differenzierte Wiedergabe von Naturformen.<sup>551</sup> Genaue Naturbeobachtungen in der Wald- und Dünenlandschaft rund um Haarlem spiegeln sich in den erhaltenen Handzeichnungen, die, vor dem Motiv ausgeführt, zur Grundlage der malerischen Ausführung im Atelier dienten. 1648 trat er in die Malergilde seiner Heimatstadt ein. Mit seinem Haarlemer Freund Nicolaes Berchem unternahm er um 1650 eine Reise nach Bentheim, dessen Schloss in der Folgezeit auf zwölf seiner Landschaften auftaucht. Seit den Reisen dieser Jahre, die ihn auch durch die Niederlande und an den Mittelrhein führten, wird der Bildaufbau in den Landschaften Ruisdaels nochmals kraftvoller: majestätische Baumpartien und imposante Wolkengebilde werden zu erhabenen Kompositionen gefügt. Um 1655 ging Ruisdael nach Amsterdam, wo er 1657 Mitglied der reformierten Kirche wurde. Am

<sup>548</sup> Erich Steingräber: Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 238

<sup>549</sup> Stampfle, F.: An early Drawing by Jacob van Ruisdael. In: Art Quarterly XXII, 1959, S. 161 ff.

<sup>550</sup> Slive, S.: Jacob van Ruisdael. A complete catalogue of his paintings, drawings, etchings. New Haven/London 2001, S. 29

<sup>551</sup> Kunsthalle Hannover (Hrsg.): Jacob van Ruisdael - Die Revolution der Landschaft. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 7

15. Januar 1659 erwarb er das Bürgerrecht von Amsterdam, das *poorterrecht*.<sup>552</sup>

In den 1650er und mehr noch 1660er Jahren zeigt er sich stark beeinflusst von den Wasserfall-Motiven, die Allart van Everdingen (auch er ging in den 1650er Jahren von Haarlem nach Amsterdam) aus Norwegen mitgebracht und in seinen dramatischen, oft hochformatigen Landschaften verarbeitet hatte.<sup>553</sup> Andere Bilder der späten Jahre bieten weite Sichten ins flache Land, wobei starke Lichtkontraste und aufgetürmte Wolken eine Stadtansicht inszenieren und die Vorstellung eines schönen, in die Natur eingebetteten, aber arbeitsamen Gemeinwesens (in den verschiedenen Ansichten der *Bleichwiesen vor Haarlem*) hervorrufen können. Mehrere Fassungen eines düsteren *Waldsumpfs* oder des *Judenfriedhofs* zeigen auch einen melancholischeren Aspekt in der reichen Skala der Ausdrucksmöglichkeiten des Malers.<sup>554</sup>

Der Bedeutungsgehalt seiner Motive geht immer wieder über das Gegenständliche hinaus, doch sind die möglichen Erklärungen (z.B. Wege als Lebenspfade, Mühlenflügel als Kreuzsymbole, patriotische Konnotation der kultivierten Landschaft), die etwa aus der zeitgenössischen Emblematik erschlossen werden können, wie häufig in der niederländischen Malerei, eher variable Optionen als eindeutig determinierte Festlegungen.<sup>555</sup>

Einer seiner Auftraggeber war der Amsterdamer Regent Cornelis de Graeff, welchen Ruisdael beim Einzug auf sein Landgut Soestdijk zeigt. Am 8. Juli 1660 gab Ruisdael an, der Maler Meindert Hobbema sei einige Jahre sein Lehrling gewesen, 1668 war er dessen Trauzeuge.<sup>556</sup> Ruisdaels Werk wurde zunächst in Kupferstichen reproduziert und verbreitet; einige Blätter hat Ruisdael selbst radiert, auch sie dürften zum Nachruhm des Malers beigetragen haben, dessen Motive und

---

552 Michalsky, T. Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, München 2011, S. 86

553 North, M.: Das Goldene Zeitalter – Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 2001, S. 103

554 Slive, S.: Jacob van Ruisdael. A complete catalogue of his paintings, drawings, etchings. New Haven/London 2001, S. 37

555 Kunsthalle Hannover (Hrsg.): Jacob van Ruisdael - Die Revolution der Landschaft. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 6

556 Slive, S.: Jacob van Ruisdael. A complete catalogue of his paintings, drawings, etchings. New Haven/London 2001, S. 8

Kompositionen die Landschaftsmalerei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts einzigartig beeinflusst haben.<sup>557</sup>

Meindert Hobbema (1638-1709) war neben Jacob van Ruisdael der bedeutendste niederländische Landschaftsmaler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.<sup>558</sup>

Zunächst stand das Werk Hobbemas unter dem Einfluss von Cornelis Vroom und Anthonie van Borssom. Um 1656 nahm er ersten Kunstuunterricht bei Jacob van Ruisdael, der gerade von Haarlem nach Amsterdam gezogen war. Hobbemas Lehrzeit bei Ruisdael scheint nicht sehr lang gedauert zu haben, da seine erste signierte Arbeit aus dem Jahr 1657 zeigt, dass er sich bis dahin als unabhängiger Meister etabliert hatte. Hobbema blieb auch nach seiner Lehrzeit mit Ruisdael freundschaftlich verbunden. Zusammen reisten sie durch die niederländischen Provinzen bis in die Region von Twente und über die Grenze nach Bentheim. Vermutungen, Hobbema hätte nach seiner Bestellung zum Eichmeister die Malerei nur als Liebhaberei fortgesetzt, gilt angesichts des umfangreichen Werkes als unwahrscheinlich. Zudem ist sein als Hauptwerk geltendes Gemälde *Die Allee von Middleharnis* erst 1689 entstanden.<sup>559</sup> Das stark von Ruisdael beeinflusste Werk ist thematisch beschränkt auf Waldszenen, Flussläufe und vereinzelt Ansichten holländischer Städte.<sup>560</sup> Häufig ist in seinen Bildern eine ansprechende helle Farbgebung vorherrschend, wobei funkeln des Tageslicht seine Landschaften durchdringt und der Himmel im intensiven Weiß und Blau leuchtet. Die Farbpalette der Landschaften geht von einem olivgrünen Ton bis hin zum Grau und Rotgelb. Variantenreich und meisterlich in der Ausführung sind die Darstellungen des Laubwerks. Mit erstaunlicher Feinheit durchdringt das Licht die Wolken und belichtet den Boden, oder aber es scheint durch die Blätter auf andere Teile des Blattwerkes und vervielfacht so die Lichtdurchlässigkeit des Bildes. In einigen Bildern werden diese Effekte noch durch

<sup>557</sup> Michalsky, T. Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, München 2011, S. 90

<sup>558</sup> Pochat, G.: Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin 1973, S. 156

<sup>559</sup> Mai, E.: Holland nach Rembrandt – zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006, S. 128

<sup>560</sup> Pochat, G.: Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin 1973, S. 156

Lichtspiegelungen auf Flussläufen oder Teichen verstärkt. Vorausgegangen ist der Malerei eine intensive Naturbeobachtung in der Umgebung von Amsterdam und auf Reisen bis an die westfälische Grenze.<sup>561</sup> Die wiederkehrenden Motive wurden facettenreich bei verschiedenen Lichtverhältnissen, mit verschiedenen Farbtönen und zu allen Jahreszeiten variiert. Das Werkverzeichnis von Georges Broulhiet aus dem Jahr 1938 weist über 500 Werke des Künstlers auf.<sup>562</sup>

Diese Überzahl von Künstlern innerhalb einer regelrechten Bilderverindustrie führte zur Entwicklung eines Kunstproletariats.<sup>563</sup> Viele, heute hochgeschätzte Maler mussten ihren Lebensunterhalt anderweitig finanzieren, die wenigsten konnten allein von der Malerei leben. Jan Steen betrieb ein Wirtshaus, Jakob Ruisdael war Arzt, Jan van Goyen handelte mit Tulpen, Meindert Hobbema war Steuereintreiber, die Malerfamilie van de Velde betrieb ein Leinwandhaus. Viele Künstler nahmen auch Tätigkeiten als sogenannte Grobmaler an, wenn die Aufträge als Feinmaler ausblieben.<sup>564</sup>

Singuläre Spitzenkräfte wie Rembrandt oder Vermeer waren keineswegs zeittypisch und wurden in ihrer Genialität damals von nur wenigen erkannt. Im Gegensatz zu ihren hoch spezialisierten Kollegen machten sie sich verschiedene Genres zu Eigen und hinterließen ein vielseitiges Œuvre. Das große Geld hingegen verdienten andere, wie zum Beispiel Gerard Dou und Gerrit van Honthorst: Maler, die für die Hofhaltung des Statthalters arbeiteten oder –wie Rubens– sich gleich im feudal und klerikal gebliebenen Flandern niederließen beziehungsweise Hofmaler in Italien, Frankreich oder Spanien wurden.<sup>565</sup>

Mit dem breiten Interesse am Gemälde und dem Beginn der Kommerzialisierung der Kunst entwickelte sich ein anderes Verhältnis zwischen Maler und Auftraggeber; der Beruf des Kunsthändlers bezie-

---

561 Warnke, M.: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München 1992, S. 186

562 Huizinga, J.: Holländische Kultur im 17. Jahrhundert, München 2007, S. 93

563 Warnke, M.: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München 1992, S. 176

564 Pochat, G.: Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin 1973, S. 150

565 De Vries, J./ van der Woude, A.: The First Modern Economy: Success, failure, and perseverance of the Dutch economy, 1500–1815. Cambridge 1997, S. 217

hungsweise Bildermaklers entstand.<sup>566</sup> Gehandelt wurden ausschließlich Staffeleibilder mit vorwiegend profanen Themen, eine Nachfrage nach Altarbildern oder anderen großformatigen religiösen Gemälden bestand wegen des protestantischen Bekennntnisses nicht. Da die meist kleinformatigen und dementsprechend mobilen Bilder oft nicht auf Bestellung, sondern für den freien Markt und einen sich beständig erweiternden Kreis an bürgerlichen Sammlern geschaffen wurden, entwickelte sich sowohl ein reger Kunsthandel als auch das Ausstellungs- wesen.

---

566 Haak, B.: Das goldene Zeitalter der Holländischen Malerei, Ostfildern, 1996, S. 76



## 14 Leon Battista Alberti

Leon Battista Alberti war ein humanistisches Universalgenie: Er war Schriftsteller, Mathematiker, Kunst- und Architekturtheoretiker sowie Architekt und Medailleur des Humanismus.<sup>567</sup> Als junger Mann studierte in Rom die dortige Architektur und interessierte sich als begeisterter Humanist besonders für die Baukunst der Antike. Alberti orientiert sich zunächst stark an dem einzigen aus der Antike überlieferten Werk über Architektur, Vitruvs *De architectura libri decem* aus der Zeit um 30 – 20 v. Chr.<sup>568</sup>

Er gehörte zu den erstaunlichsten Personen der italienischen humanistischen Kultur. Mitte des 15. Jahrhunderts verfasste er das Traktat „Über die Baukunst“ in Anlehnung an das Architekturwerk Vitruvs. Begabt mit außergewöhnlich vielen Talenten trat er als Autor von diversen Fachbüchern, kunsttheoretischen Traktaten, mathematischen Abhandlungen sowie von Büchern über gesellschaftliche Themen wie „Della famiglia“ oder von großangelegten Satiren wie „Momus“ hervor. Darüber hinaus beherrschte er alle sieben „artes liberales“. Einzigartig in seiner Zeit aber wurde er als Theoretiker der Malerei, Skulptur und Architektur.<sup>569</sup>

Als Verkörperung der humanistischen Idee des Universalmenschen galt dann Alberti, der neben seinen wissenschaftlichen Arbeiten auch als Architekt, Bildhauer und Dichter Spuren hinterließ. Seine Bauwerke zeigen deutliche klassizistische Züge, besonders der Fassaden mit ihren Säulen, Halbsäulen, Kapitellen, Giebelfeldern und Arkaden, die an die Triumphbögen Roms und die griechisch-römischen Tempel erinnern.

---

<sup>567</sup> Mühlmann, H.: Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti, Bochum 2005, S. 20

<sup>568</sup> Vasari, G.: Das Leben des Brunelleschi und des Alberti, Wagenbach-Verlag, Berlin 2012, S. 76

<sup>569</sup> von Brauchitsch, B.: Das Ei des Brunelleschi. Die kurze aber wahre Geschichte der Erfindung des Leon Battista Alberti. München 1999, S. 35

Albertis Begeisterung für den antiken Tempelbau schlug sich in den von ihm gestalteten Kirchenfassaden nieder. Auch die von ihm geschaffenen Profanbauten bezeugen seine Kenntnis der römischen Antike. Ein von ihm entworfener Bau ist das Wohnhaus des Florentiner Kaufmanns Giovanni de Paolo Rucellai. 1446 begannen die Arbeiten am Palazzo, an dessen Fassade sich Albertis Verwendung der antiken Säulenordnungen studieren lässt. Die Gliederung der Fassade durch die Fensterformen und Pilaster unterstreicht den Eindruck von Symmetrie und Wohlproportionaliertheit. Insgesamt acht kleinere Gebäude wurden zu einem repräsentativen Palast mit zunächst fünf, später sieben Achsen zusammengefasst.

Als Kleriker und langjähriger Angestellter der päpstlichen Kanzlei entwickelte er sich darüber hinaus durch sein theoretisches und praktisches Studium der römischen Antike und durch seinen Zugang zu den führenden Humanistenkreisen des 15. Jahrhunderts zum größten Fachmann seiner Zeit für die antike Baukunst.

In seinem umfangreichen Werk *Über die Familie* schreibt er über die Ökonomie des familiären Haushalts, über die Ehe, die Kindererziehung und über die Freundschaft.<sup>570</sup> Seine Methode zur Verschlüsselung von Texten wurde über mehrere Jahrhunderte nicht verbessert, und sein Orgelspiel im Dom von Florenz wurde allgemein gelobt. Allein in der Kunst der Malerei soll er, wie Giorgio Vasari bemängelt, kein Meister gewesen sein.

1434 begleitete er Papst Eugen IV. ins Exil nach Florenz. Er begründete oder erneuerte seine Freundschaft mit den Florentiner Künstlern Brunelleschi, Donatello, Ghiberti und anderen und verfasste bald darauf seine berühmten kunsttheoretischen Traktate "De Statua" und "De pictura". In dieser Zeit malte er auch selbst und legte sich seinen zweiten Vornamen Leo oder Leone zu. 1438 nahm er als Mitglied der päpstlichen Delegation am Konzil von Ferrara teil. In Ferrara lernte er Leonello d'Este kennen und bemühte sich dort um eine Anstellung als Höfling. Außerdem beriet er ihn in künstlerischen Angelegenheiten. 1443 kehrte er zusammen mit Papst Eugen IV. nach Rom zurück und begann seine Studien der baulichen Überreste der Antike. In

---

<sup>570</sup> Schöndube, M.: Leon Battista Alberti, "Della tranquillità dell'animo" - Eine Interpretation auf dem Hintergrund der antiken Quellen, Berlin/Boston 2011, S. 71

dieser Zeit verfasste er eine kartographische Aufnahme Roms, "Descriptio urbis Romae". 1447 erhielt er von Kardinal Prospero Colonna den Auftrag, zwei römische Schiffe vom Grund des Nemisees zu bergen, der Versuch blieb jedoch erfolglos.<sup>571</sup>

1447 bestieg mit Tommaso Parentucelli ein führender Humanist als Nikolaus V. den päpstlichen Thron. Nikolaus begann neben dem Aufbau der vatikanischen Bibliothek sofort mit einer umfangreichen Bautätigkeit. Eine Mitarbeit Albertis an den päpstlichen Maßnahmen zur Verschönerung und Erneuerung Roms ist jedoch nicht nachgewiesen, obwohl er dem Papst 1452 sein inzwischen weitgehend fertig gestelltes Werk über das Bauwesen "De re aedificatoria" präsentierte.<sup>572</sup> Belegt ist hingegen in dieser Zeit (ab ca. 1452) sein Entwurf für die neue Fassade von San Francesco in Rimini, den so genannten "Tempio Malatesta". Zwischen 1455 und 1458 fertigte er Entwürfe für die Fassade von Santa Maria Novella in Florenz und für den Palazzo Rucellai, beides im Auftrag des Kaufmanns Giovanni Rucellai. 1459 hielt er sich in Begleitung von Papst Pius II. in Mantua auf und machte die Bekanntschaft des Markgrafen Luigi Gonzaga. Dieser beauftragte ihn 1460 mit dem Entwurf für die Kirche San Sebastiano, die zu seinen Lebzeiten ein Torso blieb und später vielfach umgebaut wurde.

1470 wurde er mit der Planung der Kirche Sant'Andrea betraut, deren Grundsteinlegung am 12. Juni 1472 er nicht mehr miterlebte. Alberti starb am 25. April 1472 in Rom, in seinen letzten Jahren gesuchter Gesprächspartner der Herrscher und Fürsten Oberitaliens, hoch angesehen bei den jungen Humanisten der platonischen Akademie in Florenz und weithin geschätzt und gefragt als Mathematiker, Ingenieur und Fachmann für Architektur.

In seinen kunsttheoretischen Schriften strebt Alberti danach, die von ihm beobachtete, in seiner Zeit übliche künstlerische Praxis zu verändern, nämlich die Unwissenheit (*ignorantia*) der Künstler zu besiegen und Vernunft und Erkenntnis zu notwendigen Grundlagen der Kunst zu erklären. Sein Verdienst liegt auch darin, dem Diskurs

---

<sup>571</sup> Bätschmann, O.: Einleitung zu: Leon Battista Alberti, Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000, S. 54

<sup>572</sup> Paoli, M.: Leon Battista Alberti 1404-1472. Paris 2004, S. 55

über Kunst eine Sprache und eine rationale und literarische Grundlage gegeben zu haben.<sup>573</sup>

Ziel des Traktats über die Malkunst ist weder eine Geschichte der Malerei noch eine handwerkliche Anleitung in der Art des Cennino Cennini, vielmehr soll die Malerei auf eine wissenschaftliche Basis gestellt werden. Im ersten Buch geht es um die Geometrie des Euklid, die Optik und deren Anwendung in der perspektivischen Malerei. Die Beweglichkeit des Sehens ist nur schwer mit der starren Sehpyramide, dem in seiner Zeit üblichen optischen Modell für den Sehvorgang, in Einklang zu bringen. Das führt ihn zu einer Neudefinition des Bildes als einer der möglichen Schnittebenen durch die Sehpyramide und deren Projektion, die er *Fenster* nennt. Mit seinen Ausführungen beschreibt er die theoretischen Grundlagen perspektivischer Darstellung. Praktische Hilfsmittel für den Maler sind das Fadengitter oder *velum* und der Guckkasten, die *camera ottica*. In der Übertragung der Dreidimensionalität der Welt in die Zweidimensionalität der Bildfläche sah er eine Demonstration der Macht des menschlichen Geistes. Eine genaue mathematische Beschreibung perspektivischer Darstellung liefert allerdings erst Piero della Francesca in seinem Buch *De Prospettiva Pingendi* um 1470.

Im zweiten und dritten Buch geht es um die handwerklichen und geistigen Fähigkeiten des Malers.<sup>574</sup> Mit *ingenium* bezeichnet Alberti die schöpferischen und geistigen Fähigkeiten der Erfindung (*inventio*), der Urteilskraft und des Auswahlvermögens (*iudicium*) sowie die Angemessenheit in Bezug auf den ausgewählten Gegenstand (*aptum*): Diese Begriffe sind aus der antiken Rhetorik entlehnt und werden hier als kunsttheoretische Begriffe eingeführt. Das auszuführende Werk, das die bildliche Darstellung von handelnden und leidenden Personen umfasst, die *historia*, ist durch sorgfältige Studien vorzubereiten. Der Begriff *historia* ist bei ihm allgemeiner gefasst, erst später wurde die Bedeutung auf die Historienmalerei eingeschränkt.

Oberstes Ziel der Malkunst ist die Wirkung des Gemäldes auf den Betrachter. Die anschauliche Darstellung von Affekten soll im Betrach-

---

573 Bätschmann, O.: Einleitung zu: Leon Battista Alberti, Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000. S. 23

574 Fischer, G.: Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie, Darmstadt 2012, S. 34

ter bestimmte Gemütsbewegungen, Stimmungen, sinnliche Empfindungen und geistige Erkenntnisse anregen bzw. auslösen. Unerschöpfliche Quelle und Vorbild für den Künstler ist die Natur. Zum Studium der Natur müssen aber notwendigerweise Tugenden, (*virtus*), wie Fleiß, Geschicklichkeit sowie Willenskraft und Ausdauer des Künstlers kommen, um ein vollkommenes Werk zu schaffen.

*De Statua* ist keine – wie man dem Titel nach annehmen könnte – „Abhandlung über die Skulptur oder die Plastik, sondern ein Vorschlag zur Lösung einiger Probleme wie der Messung von Längen und Durchmessern von Körpern und Statuen, der proportionalen Vergrößerung bzw. Verkleinerung eines Modells und der idealen Proportionen des menschlichen Körpers.<sup>575</sup> Alberti unterscheidet dabei die drei Bereiche: Bildner (*fictores*), die aus Lehm oder Ton Figuren aufbauen oder Material hinzufügen, Bildhauer (*sculptores*), die Material entfernen, um die Figur zu erzeugen, und schließlich z.B. Gold- oder Silberschmiede (*argentarii*), die Hohlformen aus geschmiedetem Metall erzeugen. Für die Zwecke der Vermessung entwickelt Alberti drei Instrumente: die *Hexempeda*, eine proportionale Messlatte, die *Normae* zur Ermittlung von Durchmessern, und das *Finitorium*, ein kompliziertes Gerät mit einer runden, in Grade eingeteilten Scheibe plus beweglichem Zeiger, die auf dem Kopf der auszumessenden Figur befestigt wurde. Mit diesem Gerät konnte er die Koordinaten eines jeden Punktes im Raum oder an der Figur bestimmen und in einer Tabelle festhalten. Die Proportionstabelle des menschlichen Körpers am Ende von „*De Statua*“ (*Tabulae dimensionum hominis*) berücksichtigt neben Länge und Breite des Körpers und seiner Teile auch deren dritte Dimension.

Albertis groß angelegtes Lehrbuch über das Bauwesen entstand wahrscheinlich zwischen 1443 und 1452 in Rom, eventuell auf Anregung des Fürsten von Ferrara, Leonello d’Este.<sup>576</sup> In klassischem Latein geschrieben, richtete es sich nicht an Architekten, sondern vorrangig an gebildete Bauherren und an die akademische Welt der Humanisten. Im Mittelpunkt des Werkes steht die Architektur der römischen Antike, die Alberti als Vorbild und Anregung für seine Gegenwart ansah. Da-

<sup>575</sup> Paoli, M.: Leon Battista Alberti 1404-1472. Paris 2004, S. 38

<sup>576</sup> Wulfram, H.: Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis De re aedificatoria (Beiträge zur Altertumskunde 1555). München/Leipzig 2001, S. 28

bei ist sein archäologisch-denkmalpflegerischer Ansatz, der eine untergegangene Epoche rekonstruieren und vor dem gänzlichen Verfall retten wollte, von seinem idealistischen Ansatz, der diese in sich abgeschlossene Periode der römischen Antike mit neuem Leben füllen und für seine Gegenwart fruchtbar machen wollte, zu unterscheiden.

Alberti orientiert sich zunächst stark an dem einzigen aus der Antike überlieferten Werk über Architektur, Vitruvs *De architectura libri decem* aus der Zeit um 30 – 20 v. Chr.<sup>577</sup> Er übernimmt nicht nur die Anzahl der Bücher (zehn), sondern auch Teile des Stoffes aus den Bereichen Baustoffkunde, Baukonstruktion, Gebäudetypologie und aus dem ganzen Komplex der Tempelformen und Säulenordnungen. Außerdem legt er der Großgliederung seines Traktats (genauer: den Büchern II-IX) die berühmten Vitruvischen Kategorien *firmitas* (Festigkeit), *utilitas* (Nützlichkeit) und *venustas* (Schönheit) zugrunde. Folgerichtig behandeln die Bücher II und III die Themen Baustoffkunde (*De materia* und Baukonstruktion (*De opere*)), die Bücher IV und V die typologischen Beschreibungen sowohl der öffentlichen Anlagen (*De universorum opere*) wie auch der einzelnen sakralen, öffentlichen und privaten Gebäude (*De singulorum opere*), während es in den Büchern VI-IX um den Schmuck im Allgemeinen (*De ornamento*) wie auch um den Schmuck der Tempel und Basiliken, der sonstigen öffentlichen Gebäude und der Privathäuser geht. Das Buch I handelt von der Planung allgemein (*De lineamentis*), das Buch X von der Instandsetzung der Gebäude (*Qui operum instauratio inscribitur*).<sup>578</sup>

Während Alberti jedoch in den Fragen der antiken Baupraxis weitgehend von Vitruv und anderen Autoren abhängig bleibt, löst er sich auf dem Gebiet der Architekturtheorie fast vollständig von seinem antiken Vorgänger.<sup>579</sup> Zum Beispiel verändert er die erforderliche Qualifikation des Architekten, die sich bei Vitruv noch gleichrangig aus handwerklicher Praxis (*fabrica*) und theoretischen Kenntnissen (*ratiocinatio*) zusammensetzte, zu Gunsten des reinen Planers, der sich für die Arbeit vor Ort eines Bauleiters bedient. Auch die sechs zentralen

---

<sup>577</sup> Vasari, G.: *Das Leben des Brunelleschi und des Alberti*, Wagenbach-Verlag, Berlin 2012, S. 76

<sup>578</sup> Paoli, M.: *Leon Battista Alberti 1404-1472*. Paris 2004, S. 53

<sup>579</sup> Wulfram, H.: *Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis De re aedificatoria* (Beiträge zur Altertumskunde 1555). München/Leipzig 2001, S. 76

Vitruvschen Grundbegriffe *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* und *distributio* ersetzt er vollständig durch seine eigenen sechs Kategorien *regio*, *area*, *partitio*, *paries*, *tectum*, *apertio* (Gegend, Grundstück, Einteilung, Wand, Dach und Öffnung).<sup>580</sup>

Vor allem aber beschreitet er auf dem Gebiet der ästhetischen Theorie Neuland, indem er weit über Vitruvs Ausgangsthese vom „Wegnehmen“ und „Hinzufügen“, das bewirkt, das ein Gebäude „gehörig gestaltet zu sein scheint und beim Anblick nichts vermisst wird“<sup>581</sup>, hinausgeht und zu einer umfassenden Definition der Schönheit voranschreitet. Die Schönheit sei eine Art Übereinstimmung (*consensus*) und Einklang (*conspiratio*) der zugehörigen Teile in Bezug auf eine bestimmte Anzahl (*numerus*), Beziehung (*finitio*) und Anordnung (*collocatio*), so wie es die Harmonie (*concinnitas*), das vollkommene und ursprüngliche Naturgesetz, verlange.<sup>582</sup>

Auffallend an der Architekturtheorie Albertis ist vor allem ihre erstaunliche Modernität.<sup>583</sup> Ob es um die neue Rolle des Architekten als reiner Planer mit eigenem, nicht mehr handwerklich geprägtem Ausbildungsgang geht oder um das neue Bild der Stadt mit seiner Gleichrangigkeit von öffentlichem Raum und Gebäuden; ob es die originelle Skelettbautheorie und das Konzept von Knochen und Haut, Skelett und Hülle ist oder die Relativierung des Schönheitsbegriffs und das Einbeziehen der subjektiven Wahrnehmung in die ästhetische Diskussion – immer weisen die Konzepte weit in die Zukunft, im mindesten Fall dreihundert Jahre bis über den Absolutismus hinaus in das Zeitalter der Aufklärung, im weitesten Fall bis ins 19. und 20. Jahrhundert hinein. Damit ist "De re aedificatoria" nicht nur die erste Abhandlung der Neuzeit über das Bauwesen, sondern bleibt auch über einen langen Zeitraum hinweg die bedeutendste Schrift zur Architekturtheorie.<sup>584</sup>

<sup>580</sup> Mühlmann, H.: Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti, Bochum 2005, S. 64

<sup>581</sup> Fischer, G.: Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie, Darmstadt 2012, S. 62

<sup>582</sup> Paoli, M. (Hrsg.): Les "Livres de la famille" d'Alberti - Sources, sens et influence, Paris 2013, S. 96

<sup>583</sup> Mazzini, D./Martini, S.: Villa Medici, Fiesole. Leon Battista Alberti and the prototype of the Renaissance Villa, Florence 2004, S. 23

<sup>584</sup> Borsi, F.: Leon Battista Alberti. Das Gesamtwerk. Stuttgart 1982, S. 82

Für den reichen Florentiner Kaufmann Giovanni Rucellai entwarf Alberti die Fassade der Gebäude an der Via della Vigna, die mehrheitlich im Besitz der Familie waren. Die Rucellai, die durch großen Reichtum und die Heirat mit einer Medici in die höchste Florentiner Gesellschaft aufgestiegen waren, sollten angemessen repräsentiert werden. Zu dem städtebaulichen Komplex gehören der Palast, die Loggia und die Piazza.<sup>585</sup>

Laut Vasari entwarf Alberti die Fassade und wendete bei ihrer Gliederung zum ersten Mal in der neueren Architekturgeschichte die Fassadeneinteilung des römischen Theaters mittels übereinander gestellter Säulenordnungen an. Die Fassade aus feiner Rustika wird durch flache Pilaster und Gebälkstreifen gegliedert, die Kapitelle der Pilaster orientieren sich im Erdgeschoß an der dorischen, im ersten Obergeschoß an der ionischen, im zweiten Obergeschoß an der korinthischen Ordnung. Bauleiter war vielleicht Bernardo Rossellino, der auch als Architekt des Innenausbau vermutet wird.

Die einzige Quelle dafür, dass der Entwurf von Alberti stammt, ist die Aussage von Vasari.<sup>586</sup> Das am Heiligen Grab in Jerusalem orientierte Grabmal ist mit Marmorfeldern verkleidet und wird durch korinthische Pilaster gegliedert. Zwei Pilaster fassen jeweils drei Quadrate aus weißem Marmor ein, in die jeweils ein kreisförmiges Ornament eingelassen ist. Neben variierten Sternformen enthalten diese Tondi die Embleme der Medici und der Rucellai.

Alberti hatte bei seinem Entwurf die Gliederung des Erdgeschoßes, das große Rundfenster im ersten Obergeschoß der Basilika sowie die Pultdächer der Seitenschiffe zu berücksichtigen. Unter Respektierung der vorhandenen Teile entwickelte er die alte Konzeption in seinem Sinne weiter. Die neuen Partien wurden regelmäßiger und großzügiger angelegt, die geometrischen Linien klarer herausgearbeitet. Dreiviertelsäulen als Rahmung des Portals und der Gebäudecken sowie kolossale Pilaster an den Seiten der Fassade geben dem Erdgeschoß eine geschlossene Form. Darüber hinaus wird das Erdgeschoß durch eine hohe Attikazone über dem Gebälk zusammengefasst. Der

---

585 Bätschmann, O.: Einleitung zu: Leon Battista Alberti, Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000. S. 67

586 Vasari, G.: Das Leben des Brunelleschi und des Alberti, Wagenbach-Verlag, Berlin 2012, S. 89

durch flache Pilaster gegliederte Aufsatz im Obergeschoss fasst den Okulus ein und wird durch einen klassischen Tempelgiebel bekrönt. Die für Santa Maria Novella gefundene Lösung, die Pultdächer der Seitenschiffe durch zwei Voluten abzudecken, wurde in der Folge von vielen Architekten, vor allem im Barock, nachgeahmt.

Von Sigismondo Malatesta erhielt Alberti den Auftrag einer externen Umgestaltung von S. Francesco (seit dem 19. Jh. Dom) von Rimini zu einer angemessenen Grabstätte für ihn und seine dritte Frau Isotta degli Atti. San Francesco war seit 1312 die Grablege der Malatesta. 1452 entwarf Alberti für die Kirche eine neue Fassadenverkleidung aus Marmor, die den Bau an drei Seiten umschließt. Die Frontfassade zeigt eine freie Interpretation des römischen Triumphbogenmotivs, wahrscheinlich inspiriert vom nahegelegenen Augustusbogen in Rimini.<sup>587</sup>

Die Seiten wurden als Arkaden ausgebildet, deren Bogenöffnungen Sarkophage enthielten. Alberti lieferte für den Bau nur Pläne und ein Modell und gab schriftliche Anweisungen von Rom aus. Ausgeführt wurde das Projekt von den Baumeistern Matteo de' Pasti und Agostino di Duccio. Die Fassade blieb unvollendet, ihr geplantes Aussehen lässt sich nur skizzenhaft an einer Medaille erkennen, die zum Anlass des Baubeginns geprägt wurde.

Von besonderer Bedeutung für die Architekturgeschichte sind die für Ludovico Gonzaga in Mantua erbauten Kirchen *San Sebastiano* und *Sant'Andrea*, die den Kirchenbau revolutionierten. Es sind die einzigen Bauten, die Alberti vollständig entworfen hat. Sie wurden beide zu seinen Lebzeiten nicht vollendet, Sant'Andrea erst kurz nach seinem Tode begonnen. Bei beiden Bauten geht Alberti frei und schöpferisch mit den antiken Vorgaben um.<sup>588</sup>

*San Sebastiano* ist ein Zentralbau auf dem Grundriss eines griechischen Kreuzes. Der Bau besitzt einen ungewöhnlich hohen Sockel (eventuell wegen Gründungs- und Feuchtigkeitsproblemen), die Fassade wird durch Pilaster gegliedert und mit einem Tempelgiebel abgeschlossen. Der Bau wurde in der Folge mehrfach verändert, so dass das ursprüngliche Konzept Albertis nicht mehr genau zu ermitteln ist.

---

<sup>587</sup> Katz, M.B.: *Leon Battista Alberti and the humanist theory of arts*, Washington, D.C. 1978, S. 55

<sup>588</sup> von Brauchitsch, B.: *Das Ei des Brunelleschi. Die kurze aber wahre Geschichte der Erfindung des Leon Battista Alberti*. München 1999, S. 59

In Sant'Andrea ersetzt Alberti die Seitenschiffe des normalen Basilikagrundrisses durch eine Reihe von Kapellen, eine für den Kirchenbau der Spätrenaissance und des Barock folgenreiche Erneuerung. In der Fassade kombiniert er die antike Tempelfront mit einem Triumphbogenmotiv mit flachen Pilastern anstelle der sonst üblichen Säulen oder Halbsäulen.<sup>589</sup>

Alberti orientierte sich offenbar auch an einem biblischen Text, wo im ersten Buch Könige ( 6,7 ) der Salomonische Tempelbau beschrieben wird, dessen Proportionen von Länge, Breite und Höhe er aufnimmt.<sup>590</sup> Die endgültige Fertigstellung von Sant' Andrea währte rund 300 Jahre, mit starken Veränderungen im Entwurf und Konzept. Bei Alberti war die Kirche noch auf das Hauptschiff und die Seitenkapellen begrenzt. Später wurden eine Vierung, die mit einer Kuppel gekrönt wird, ferner ein Chor und zwei Konchen angehängt.

Alberti schuf die architektonischen Voraussetzungen für die Weiterentwicklung in Italien.<sup>591</sup> Im 15. Jahrhundert wurden die verschiedenen Höfe in Italien zu Zentren, die für die Ausbreitung der Renaissance-Philosophie, Kunst und Architektur sorgten. In Mantua entwarf Alberti zwei bedeutende Kirchenbauten für die Familie Gonzaga: Sant Andrea und San Sebastiano. Urbino war ein Machtzentrum, weithin sichtbar mit dem neuen Herzogspalast. In Ferrara, unter der Familie Este, entstanden mehrere neue Paläste wie der Palazzo die Diamati und der Palazzo Schifanoia für Borso d'Este. In Mailand schufen die Visconti die Certosa di Pavia, ehe sie von den Sforzas vertrieben wurden, die das Castello Sforzesco errichten ließen.

In Venedig erhielt San Zaccaria seine Renaissancefassade unter der Leitung von Antonio Gambello und Mauro Codussi, begonnen um 1480. Giovanni Maria Falconetto, der Veroneser Architekt und Bildhauer, führte die Renaissance-Architektur in Padua mit der Loggia Cornaro im Garten von Alvis Cornaro ein. In Südalien rief Alfons V. von Aragon, nachdem er das Königreich Neapel eroberte, Renaissancebaumeister zu sich. Die bedeutendsten Beispiele der Renaissance-

---

589 Borsi, F.: Leon Battista Alberti. Das Gesamtwerk. Stuttgart 1982, S. 67

590 Schöndube, M.: Leon Battista Alberti, "Della tranquillità dell'animo" - Eine Interpretation auf dem Hintergrund der antiken Quellen, Berlin/Boston 2011, S. 48

591 Paoli, M. (Hrsg.): Les "Livres de la famille" d'Alberti - Sources, sens et influence, Paris 2013, S. 104

Architektur sind die Cappella Caracciolo, Bramante gewidmet, und der Palazzo Orsini di Gravina, erbaut von Gabriele d'Angelo zwischen 1513 und 1549.<sup>592</sup>

Im ausgehenden 15. und dem frühen 16. Jahrhundert zeigen Architekten wie Bramante, Antonio da Sangallo der Jüngere und andere ihre Meisterschaft darin, den neuen Stil für Kirchen und Stadtpaläste anzuwenden, die sich von ähnlichen Bauwerken der altrömischen Zeit deutlich unterschieden. Der Stil wurde dekorativer, mit aufwändigen Ornamenten versehen, Kuppeln wurden bedeutsam. Diese Phase, fiel mit dem Wirken so bedeutender Künstler wie Leonardo, Michelangelo und Raphael zusammen.<sup>593</sup>

Bramantes bedeutendstes Werk in Mailand ist der Anbau der Vierung, des Chors und des Querhauses für die Abteikirche Santa Maria delle Grazie. Der Backsteinbau folgt ganz der Tradition Norditaliens und wurde 1465 als gotischer Bau begonnen. Bramante beendete ihn 1492 im Renaissancestil. Die Bauteile, die Bramante zugeschrieben werden können (in der Literatur teilweise strittig), sind die Kuppel mit seinem Durchmesser von gut 20 Metern, das Eingangsportal und der Chorraum. Die Kuppel erscheint von außen als Kreis und von innen als oktagonales Gewölbe.

---

<sup>592</sup> Mazzini, D./Martini, S.: Villa Medici, Fiesole. Leon Battista Alberti and the prototype of the Renaissance Villa, Florence 2004, S. 87

<sup>593</sup> Katz, M.B.: Leon Battista Alberti and the humanist theory of arts, Washington, D.C. 1978, S. 106



## 15 Dürer

Der Künstler und Mathematiker Albrecht Dürer schwang sich zu einem der Vordenker des deutschen Humanismus auf.<sup>594</sup> Wie den Holzschnitt, so perfektionierte und revolutionierte Dürer auch die Techniken des Kupferstichs. Durch Blätter wie *Ritter, Tod und Teufel* und *Melencolia I* wurde er in ganz Europa bekannt.

Rund hundert Jahre nach ihren Anfängen in der Toskana gelangte die Kunst der italienischen Hochzeit über die Alpen in den Norden. Unter den Künstlern, die sich auf den Weg nach Italien machten, war Albrecht Dürer. Durch ihn und andere interessierte Künstler gelangten die Errungenschaften nach Deutschland. Auch über die Druckgraphik verbreitete sich neues Gedankengut in Europa. Durch Holzschnitte und Kupferstiche wurden Bilderfindungen italienischer Künstler im Norden bekannt, umgekehrt Werke aus dem Norden in Italien verbreitet. Nicht nur die Reproduktion von Gemälden war der Holzschnitt im 16. Jahrhundert ein gerne genutztes Medium, er erwies sich auch bei der Erprobung neuer Kompositionen oder Motive als nützlich, wenn man den Aufwand für Ölfarben scheute.<sup>595</sup> Künstlerischer Austausch bereicherte insgesamt die Entwicklung der Kunst in den einzelnen Ländern.

Der Nürnberger Dürer schuf ganze Serien von Holzschnitten und Kupferstichen, setzte sich theoretisch mit den Themen Proportion und Perspektive auseinander und war schon in jungen Jahren ein gefragter Maler. Neben Historiendarstellungen, Portraits und Landschaftsaquarellen schuf er auch mehrere Selbstbildnisse. Sie zeugen von seinem Selbstverständnis als Künstler als Künstler und Bürger der freien Reichsstadt Nürnberg. Das Selbstporträt aus dem Jahre 1500 ist mit einer lateinischen Inschrift in der rechten Bildhälfte versehen: „Ich der Nürnberger

---

594 Eberlein, J. K.: Albrecht Dürer, Reinbek 2003, S. 21

595 Timken-Zinkann, R. F.: Ein Mensch namens Dürer. Des Künstlers Leben, Ideen, Umwelt, Berlin 1972, S. 26

Albrecht Dürer, habe im Alter von 28 Jahren mein Bildnis in den mich kennzeichnenden Farben geschaffen.“<sup>596</sup> Diese Zeilen erklären die Christusähnlichkeit, die Dürer sich in diesem Werk verliehen hat, als Ausdruck seiner christlich-humanistischen Überzeugung, dass der schöpferische Mensch sich dem göttlichen Schöpfer annähern kann. Nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland wurde den Künstlern eine größere Wertschätzung entgegengebracht als früheren Artisten.

Neben seinem künstlerischen Schaffen schrieb Dürer Werke über das Perspektivproblem in der Malerei, darunter *Underweisung der Messung*, und betätigte sich mit der Befestigung von Städten. Ein wichtiger Ratgeber war ihm dabei der römische Architekt und Architekturtheoretiker Vitruv mit seinen zehn Büchern *De architectura*.<sup>597</sup>

Dürer machte sich 1497 selbstständig, und wohl ab 1503 konnte er in der Nürnberger Altstadt eine Werkstatt mit Hans Schäuflein, Hans von Kulmbach und Hans Baldung Grien als Mitarbeiter betreiben. Er arbeitete sehr intensiv an seinen Werken. In diese erste Periode seines Künstlerlebens fallen vorwiegend Porträts und einige Selbstporträts: das Bildnis seines Vaters (1497) in London, sein Selbstporträt (1498) im Prado in Madrid, das des Lindauer Kaufmanns Oswald Krell (beschriftet „Oswolt Krel. 1499“) in München (Bayerische Staatsgemälde-sammlung), sein Selbstporträt (1500) ebenfalls in München, Bildnis Friedrichs des Weisen (1494/97) in Berlin (Staatliche Museen Preußi-scher Kulturbesitz). Von 1500 stammt auch der kleine Christus am Kreuz in der Dresdner Galerie, ein Bildchen von unvergleichlicher Feinheit der Ausführung, und aus derselben Zeit ein Altarwerk eben-falls in Dresden („Die sieben Schmerzen Mariä“ und Maria das Kind anbetend, Mitteltafel in München), der „Dresdner Altar“<sup>598</sup>

Hauptsächlich widmete er sich jedoch dem Kupferstich und dem Vorlagenzeichnen für den Holzschnitt.<sup>599</sup> Besonders den Kupferstich erprobte er schon sehr früh; das erste datierte Blatt ist von 1497, dem aber gewiss schon verschiedene andere vorangegangen waren. Aus die-

---

596 Sander, J. (Hrsg.): Dürer. Kunst – Künstler – Kontext, München 2013, S. 48ff

597 Eberlein, J. K.: Albrecht Dürer, Reinbek 2003, S. 71

598 Timken-Zinkann, R. F.: Ein Mensch namens Dürer. Des Künstlers Leben, Ideen, Umwelt, Berlin 1972, S. 15

599 Sander, J. (Hrsg.): Dürer. Kunst – Künstler – Kontext, München 2013, S. 92

ser Zeit stammen ferner: *Die Offenbarung des Johannes* (1498)<sup>600</sup>, eine Folge von 16 Holzschnitten, *Adam und Eva* (1504), ein Kupferstich und *Der verlorene Sohn bei den Schweinen*, dessen Tierdarstellung maßgeblich für die Rückzüchtung des so genannten Albrecht-Dürer-Schweins wurde.

Dürers Verbindung zum Humanismus kommt u.a. in den Illustrationen zu Conrad Celtis' Schrift *Quatuor libri Amorum* (1502) zum Ausdruck, der seinerseits Dürer zuvor bereits als zweiten Apelles gepriesen hatte.

Im Jahr 1505 unternahm er eine belegbare Reise nach Venedig, wo damals die größten Renaissancemaler der venezianischen Schule, Tizian, Giorgione, Palma il Vecchio, tätig waren.<sup>601</sup> Vor allen aber beeindruckte ihn Giovanni Bellini, den er in einem Brief als den „pest in geomell“ (Bester in der Malerei) pries. Wenn ihn sein ernstes Studium, sein Fleiß und seine Einsicht schon früher in der Heimat den Wert der Korrektheit der Zeichnung und eine wahre Naturauffassung schätzen lehrten, so sah er hier eine ungeahnte Kraft und Tiefe des Kolorits, die nachhaltig auf ihn einwirkten.

Die deutschen Kaufleute (deren Oberältester Herr Fugger aus Augsburg war) zu Venedig bestellten für die Bartholomäuskirche ein großes Bild, das *Rosenkranzfest*, welches Kaiser Rudolf II. später für eine große Summe erwarb und von vier Männern nach Prag tragen ließ, wo es sich jetzt in der Národní Galerie (Nationalgalerie) befindet (zuvor im dortigen Kloster Strahow). Es stellt eine Krönung der Madonna durch zwei Engel dar. Die Jungfrau reicht dem Kaiser, das Christuskind dem Papst Rosenkränze, ebenso der heilige Dominik und mehrere Engel den Umstehenden. In dem durch Übermalung sehr verdorbenen Bild ist der venezianische Einfluss deutlich zu erkennen. In Venedig malte Dürer auch ein paar Portraits, wie zum Beispiel 1506 Burkhard von Speyer. Obgleich Dürer in Venedig hohe Anerkennung fand und der Rat von Venedig ihm ein Jahresgehalt von 200 Dukaten anbot, wenn er sich in der Stadt dauerhaft niederlassen würde, trat er doch die Rückreise in seine Vaterstadt an.<sup>602</sup>

<sup>600</sup> Vgl. dazu ausführlich Körte, W.: Albrecht Dürer – Die Apokalypse des Johannes, Stuttgart 1957

<sup>601</sup> Mai, K.-R.: Dürer : das Universalgenie der Deutschen, Berlin 2015, S. 52ff

<sup>602</sup> Eberlein, J. K.: Albrecht Dürer, Reinbek 2003, S. 29

Ab 1509 war Dürer Gesandter des Größeren Rats in Nürnberg, und so kann man davon ausgehen, dass er maßgeblich an der Planung künstlerischer Projekte der Stadt beteiligt war.

Während dieser Jahre veröffentlichte Dürer außer vielen kleineren Arbeiten in Kupferstich und Holzschnitt drei beeindruckende Holzschnittfolgen; in diesen Werkkomplexen zeigt sich Dürers Meisterschaft auf dem Gebiet der Grafik ganz besonders. Damals machte Dürer auch Versuche, mit der kalten Nadel auf Kupfer zu ritzen; so entstanden *Die heilige Veronika von 1510*, *Der Leidensheiland und der büßende Hieronymus*, beide von 1512.<sup>603</sup> Von dieser Zeit an überwiegen die Arbeiten Dürers in Holzschnitt und Kupferstich, und man begegnet seltener Gemälden von seiner Hand.

Von den Gemälden kennt man aus dem Jahr 1512 das Tafelbild Maria mit der Birnenschritte. In dasselbe Jahr fällt zum großen Teil eine Reihe kleiner Kupferstiche, die eine dritte Darstellung der Passion umfassen. Auch erhielt Dürer einen Freibrief von seinem Gönner Kaiser Maximilian zum Schutz vor der Nachbildung seiner Holzschnitte und Kupferstiche. Als hervorragende Werke aus dem Jahr 1512 sind noch zu erwähnen die Stiche: *Maria auf der Rasenbank*, *Christus der Dulder*, beides Nadelarbeiten, der heilige Hieronymus in der Felsen schlucht vor dem Betpult, sowie die *Auferstehung*, weiterhin 1513 *Das Schweifstuch der Veronika, von zwei Engeln gehalten* (ein sehr ähnliches Motiv entstand 1516 als Eisenradierung) und 1514 der *Dudelsackpfeifer*.<sup>604</sup>

Dürer hat mehrfach im Auftrag des Kaisers Maximilian I. gearbeitet. Seit spätestens 1510/11 gab es Verbindungen, die eventuell Willibald Pirckheimer vermittelt hatte. Alle Werke dienten zumindest mittelbar der Ehre und dem Ruhm des Kaisers – neben Dürer waren in diesem Sinne z.B. die Künstler Hans Burgkmair, Hans Schäufelin und Beck oder auch Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach und Jörg Breu tätig.<sup>605</sup>

---

<sup>603</sup> Sander, J. (Hrsg.): Dürer. Kunst – Künstler – Kontext, München 2013, S. 47

<sup>604</sup> Wolf, N.: Albrecht Dürer 1471–1528. Das Genie der deutschen Renaissance, Köln 2006, S. 37

<sup>605</sup> Schiener, A.: Albrecht Dürer. Genie zwischen Mittelalter und Neuzeit, Regensburg 2011, S. 44

Weitere Werke sind: Illustrationen zu den *Hieroglyphen* des Horapollo in der Übersetzung von Willibald Pirckheimer; *Der Triumph* (Ehrenpforte Maximilians I. und Großer Triumphwagen), für den Dürer und dessen Werkstatt-Mitarbeiter Hans Springinklee und Wolf Traut den größten und bedeutendsten Teil zu liefern hatten; das möglicherweise für den St. Georgs-Orden bestimmte Gebetbuch Maximilians I.

Zu dieser Zeit entstanden parallel seine berühmten Stiche: Ritter, Tod und Teufel (1513), Der heilige Hieronymus im Gehäus (1514), Melencolia I (1514) sowie vielleicht das ursprünglich für die Nürnberger Katharinen-Kirche bestimmte, jetzt in der Münchener Pinakothek befindliche Altarblatt der Geburt Christi mit den beiden Stifterbrüdern Paumgartner, bekannt als Paumgartner-Altar.<sup>606</sup> Im gleichen Jahr hat er auch ein einzelnes tanzendes Bauernpaar gestochen und die vierschrötigen Tänzer recht lebendig geschildert. Zwei Monate vor deren Tod 1514 fertigt er eine Kohlezeichnung seiner Mutter an; das erste Porträt eines sterbenskranken Menschen. Seit 1515 sind auch Eisenradierungen von Dürer überliefert.

Im Jahr 1515 entstand der Holzschnitt *Rhinocerus*, eines der bekanntesten Werke Dürers. Von 1518 bis 1520 widmete er sich intensiv den theoretischen Arbeiten wie beispielsweise der Proportionslehre.

Im Sommer 1518 war er als Vertreter der Stadt Nürnberg auf dem Reichstag in Augsburg, wo er Jakob Fugger und andere bedeutende Persönlichkeiten im Werk verewigte.<sup>607</sup> Vom 12. Juli 1520 ab begab sich Dürer mit seiner Frau über Bamberg (dem Bischof Georg III. übergab er eine gemalte Madonna, ein Marienleben, eine Apokalypse und für einen Gulden Kupferstiche), Frankfurt, Mainz, Köln nach Antwerpen und in andere niederländische Städte; von dort kam er erst im Herbst des folgenden Jahres zurück.

Die Reise in die Niederlande war ein wahrer Triumph, überall wurde der Meister auf das Glänzendste gefeiert; der Antwerpener Magistrat bot ihm vergeblich ein Jahresgehalt von 300 Philippsgulden, Steuerfreiheit, ein schönes Haus zum Geschenk, freien Unterhalt und außerdem Bezahlung aller seiner öffentlichen Arbeiten an, um ihn

---

<sup>606</sup> Körte, W.: Albrecht Dürer – Die Apokalypse des Johannes, Stuttgart 1957, S. 74

<sup>607</sup> Piel, F.: Albrecht Dürer. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1983, S. 33

zum ständigen Verbleiben in Antwerpen zu bewegen. Fürsten, fremde Botschafter, Gelehrte, wie Erasmus von Rotterdam, und Künstler ehrten ihn und machten ihn zum Mitglied ihrer Gesellschaft. Am 20. Oktober 1520 traf Dürer zur Krönung von Karl V. in Aachen ein.<sup>608</sup>

Der neu gewählte Kaiser Karl V. bestätigte ihm die früher gewährten Privilegien und bezeugte ihm außerdem seine besondere Gunst. Von hoher Bedeutung für ihn waren der Anblick der niederländischen Kunstschatze und die Bekanntschaft mit den hervorragenden dortigen Künstlern. Sein während dieser Reise geführtes Tagebuch ist im von Rupprich herausgegebenen *Schriftlichen Nachlaß* enthalten. Auch eine große Anzahl Bildnisse von Geistlichen, fürstlichen Personen, Künstlern usw. sind ein Ergebnis seiner niederländischen Reise. Am 2. Juli 1521 trat er die Rückreise an.

Nach seiner Heimkehr in die Vaterstadt widmete sich Dürer wieder der künstlerischen Tätigkeit.<sup>609</sup> In den Jahren 1520/21 leitete er die heute verlorene Ausschmückung des Nürnberger Rathauses, die in Nachzeichnungen von 1530 in Wien, Albertina, überliefert ist. Das Programm für die Fassadenmalereien hatte Pirckheimer entworfen.

Aus dem Jahr 1526 besitzt die Alte Pinakothek in München zwei monumentale Tafeln, die zu den bedeutendsten Werken des Künstlers gehören: die lebensgroßen Figuren der vier Apostel Paulus und Petrus und der Evangelisten Markus und Johannes (Seitenstücke), zugleich die vier Temperamente verbildlichend (siehe Temperamentenlehre). Diese Tafeln hatte Dürer ursprünglich der Stadt Nürnberg geschenkt, sie waren im dortigen Rathaus ausgestellt. Aus dem Jahr 1526 stammt auch das Ölbild des Hieronymus Holzschuher in Berlin, das beste aller Bildnisse von der Hand Dürers, und ferner das Bildnis *Jakob Muffels*. Besonders erwähnenswert – nicht zuletzt auch wegen des ungewöhnlichen Darstellungstypus – ist das *Bildnis Johann Kleeberger*, welches sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Es stammt aus dem Jahr 1526 und soll das letzte Gemälde sein, das Albrecht Dürer gemalt hat.<sup>610</sup>

---

<sup>608</sup> Eberlein, J. K.: Albrecht Dürer, Reinbek 2003, S. 47ff

<sup>609</sup> Schmid, W.: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500. (Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte 1), Trier 2003, S. 28f

<sup>610</sup> Krüger, M.: Albrecht Dürer, Stuttgart 2009; S. 94

In den letzten Jahren widmete sich Dürer vermehrt der Kunsttheorie; dabei kommt er zu Einsichten, die durchaus denen der Italiener widersprechen.<sup>611</sup> Dürer starb überraschend am 6. April 1528, kurz vor seinem siebenundfünfzigsten Geburtstag, wohl an den Folgen eines Fiebers. Vielfach wurde gemutmaßt, Dürer habe seit dem Aufenthalt in den Niederlanden Ende 1520 an Malaria gelitten. Das könnte ein Symptom einer Malaria-Erkrankung andeuten, die sogenannte Splenomegalie, allerdings ist die Zeichnung vermutlich bereits vor dem Aufenthalt in den Niederlanden entstanden. Sowohl die klimatischen Bedingungen während seiner winterlichen Reise als auch seine Krankheitsgeschichte (Dürer hatte bereits seit 1507 immer wieder Fiebererkrankungen) und die Entwicklung nach 1520 passen insgesamt nicht zum typischen Verlauf einer Plasmodium vivax-Infektion.

Bis zu seinem Tod war er produktiv tätig, wobei er wohl zuletzt an der Vorbereitung zum Druck einer theoretischen Hauptschrift zur Proportionslehre arbeitete.<sup>612</sup>

Nicht weit entfernt von dem Grab seines Freundes Willibald Pirckheimer ruhten die irdischen Reste Dürers auf dem St. Johannisfriedhof zu Nürnberg lange unter einer einfachen Metallplatte, die sein Schwiegervater Frey für sich und seine Familie errichten ließ, bis 1681 Joachim von Sandrart das verfallene Grab neu errichtete.

Dürer hat für die Entwicklung des Holzschnittes und des Kupferstiches Bedeutendes geleistet.<sup>613</sup> Den Holzschnitt hat er aus dem „Dienst der Buchillustration“ befreit und ihm den Rang eines eigenständigen Kunstwerks verliehen, das dem gemalten Bild an die Seite gestellt werden konnte. Dürer schuf durch Verfeinerung der Linien und eine Erweiterung des künstlerischen Vokabulars eine reichere Tonigkeit bzw. feinere Farbabstufungen und führte den Holzschnitt so formal in die Nähe des Kupferstichs.

Dürer hat genau wie Tizian, Michelangelo und Raffael die Bedeutung der Druckgrafik darin gesehen, den eigenen künstlerischen Ruf

<sup>611</sup> Timken-Zinkann, R. F.: Ein Mensch namens Dürer. Des Künstlers Leben, Ideen, Umwelt, Berlin 1972, S. 75

<sup>612</sup> Schiener, A.: Albrecht Dürer. Genie zwischen Mittelalter und Neuzeit, Regensburg 2011, S. 88

<sup>613</sup> Piel, F.: Albrecht Dürer. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1983, S. 64

zu verbreiten und durch den Vertrieb zu Einnahmen zu kommen.<sup>614</sup> Benutzten die Italiener die Grafik zur Verbreitung ihrer Gemälde, so erhebt Dürer den Holzschnitt selbst zum Kunstwerk. In diesem Zusammenhang spricht man von Reproduktionsgrafik und Originalgrafik. Dürer hat seine druckgrafischen Zyklen im eigenen Verlag verlegt und über den Buchhandel vertrieben. Der Vertrieb druckgrafischer Blätter hatte zur Folge, dass neue künstlerische Entwicklungen schnell und gleichmäßig in ganz Europa Verbreitung fanden.

Das gesteigerte Selbstbewusstsein und die vielschichtige Selbsterflexion deuten sich in Dürers zahlreichen Selbstporträts an.<sup>615</sup> In ihnen thematisiert der Künstler seinen eigenen gesellschaftlichen Stand und darüber hinaus die hohe Wertigkeit der bildenden Kunst als intellektuelle Disziplin in einer Zeit, als diese noch zum gemeinen Handwerk gezählt wurde.

In der Geschichte der Mathematik zeichnet sich der Humanismus als ein Zeitraum aus, in der wesentliche mathematische Fortschritte gehäuft von Praktikern kamen, so von dem Ingenieur Simon Stevin, dem Uhrmacher Jost Bürgi, dem Juristen François Viète, dem Kartografen Gerhard Mercator oder dem Künstler Piero della Francesca.

Der „mathematischste Kopf“ unter den Künstlern seiner Zeit war jedoch Albrecht Dürer.<sup>616</sup> So erwarb er 1507 ein Exemplar der ersten Ausgabe der von Zamberti in das Lateinische übersetzten Elemente des Euklid von 1505, des ersten Buchdrucks dieses Werks überhaupt, und wirkte 1515 im Auftrag von Kaiser Maximilian I. an einer von dem Hofastronomen Johannes Stöberer entworfenen Karte der Erdhalbkugel mit („Stabius-Dürer-Karte“). Sein Kupferstich *Melencolia I* enthält einige mathematische Andeutungen: Zum einen ist ein magisches Quadrat abgebildet, dessen Zeilen, Spalten, Diagonale, die Zahlen in den 4 Quadranten, die 4 Zahlen im Zentrum und die 4 Zahlen in der Ecke stets dieselbe Summe 34 ergeben und das in seinen beiden mittleren unteren Feldern das Entstehungsjahr 1514 angibt – in den

---

<sup>614</sup> Schmid, W.: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500. (Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte 1), Trier 2003, S. 52

<sup>615</sup> Krüger, M.: Albrecht Dürer, Stuttgart 2009; S. 82

<sup>616</sup> Wolf, N.: Albrecht Dürer 1471–1528. Das Genie der deutschen Renaissance, Köln 2006, S. 67

Feldern links und rechts daneben zeigen zudem die Ziffern 4 und 1 die Initialen Dürers im Alphabet an (4 entspricht dem vierten Buchstaben des Alphabets, also dem D wie Dürer, die 1 dem ersten Buchstaben, also dem A wie Albrecht); zum anderen wird ein Polyeder gezeigt, der durch Streckung zweier diametral gegenüberliegender Ecken eines Würfels zu einem Rhomboeder und durch anschließendes Abschneiden der beiden Spitzen senkrecht zu dieser Achse entsteht, so dass er wieder eine Umkugel wie der ursprüngliche Würfel besitzt.

Wissenschaftshistorisch bemerkenswert jedoch ist seine *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt in Linien ebnen unnd gantzen corporen*, das erste Mathematikbuch deutscher Sprache mit bedeutenden neuen Erkenntnissen.<sup>617</sup> Im Titel ist das Wort „Messung“ im Zusammenhang mit der damals vorherrschenden Übersetzung „Messkunst“ für das griechische Wort Geometrie zu verstehen und bedeutet im heutigen Wortsinn eher „Konstruktion“. In der *Underweysung* definiert Dürer spezielle Kurven, insbesondere erstmals die *Muschellinie* und die *Pascalsche Schnecke*, gibt eine neue Konstruktion einer Ellipse an, erkennt Ellipse, Parabel und Hyperbel als Kegelschnitte, zeigt ein neuartiges und sehr genaues Verfahren zur Winkeldreiteilung und stellt die Tangens-Funktion grafisch dar.<sup>618</sup>

---

<sup>617</sup> Schiener, A.: Albrecht Dürer. Genie zwischen Mittelalter und Neuzeit, Regensburg 2011, S. 103

<sup>618</sup> Mai, K.-R.: Dürer : das Universalgenie der Deutschen, Berlin 2015, S. 95



## 16 Nikolaus von Kues

Nikolaus von Kues (lateinisiert Cusanus) gehörte zu den ersten deutschen Humanisten in der Epoche des Übergangs zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit.<sup>619</sup>

Berühmt wird Cusanus durch sein Werk *Die gelehrte Unwissenheit* (*De docta ignorantia*). Darin vertritt er die Auffassung, dass man Gott nicht mit dem Verstand erkennen kann. Gott ist so umfassend, dass in ihm alles, was es gibt, eingefaltet ist. In der Schöpfung der Welt entfaltet sich das alles. Da Gott so unendlich groß ist, vereint er in sich auch alles, was der logisch erfassbaren Welt widersprüchlich erscheint, z. B. Weisheit und Unwissenheit. Dem menschlichen Verstand bleibt Gott also verborgen. Gott kann jedoch auf eine andere Art erfahren werden: nämlich in der Offenbarung Gottes (des Unendlichen) in Jesus Christus (dem Endlichen) bzw. in einem Erleben Gottes, das verstandesmäßig nicht greifbar ist.

Cusanus ist außerdem der Meinung, dass Gott von denjenigen, die sich um Gotteserkenntnis bemühen immer gefunden werden kann. Einfach gesagt: alle, die Gott erkennen wollen, schaffen es. Auch das gehört zu den Widersprüchen, die Gott in sich vereint: Einerseits ist er nicht erkennbar und andererseits doch. Cusanus nennt das „das paradoxe Offenbarsein Gottes für den Menschen“.<sup>620</sup>

Mit seinem Werk stellt Nikolaus die vorher gängige Art und Weise, wie in der Theologie über Gott gedacht wurde, in Frage. Damals gab es nämlich ganze Regelwerke, die festlegten, wie Gott ist und wie man über ihn zu denken hat. Mit Hilfe der Logik bemühte man sich, Gott zu begreifen. Die Zeit, in der so gedacht wurde, nennt man Scholastik. Cusanus stellte die scholastische Sichtweise als überholt dar. Mit seinen

---

<sup>619</sup> Meuthen, E.: Nikolaus von Kues 1401–1464. Skizze einer Biographie. 7. Auflage, Münster 1992, S. 17

<sup>620</sup> Müller, T.: Der junge Cusanus. Ein Aufbruch in das 15. Jahrhundert, Münster 2013, S. 39

Ansichten über das unbegreifliche Wesen Gottes steht Cusanus an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit. Seine Schriften beeinflussten viele berühmte Denker nach ihm.

Als erster lehrte er die Unendlichkeit des Kosmos und leitete damit zur mathematischen Wissenschaft der Neuzeit über; die Erde verlor damit ihre Stellung als Mittelpunkt des Weltalls, denn in der Unendlichkeit gibt es kein fixes Zentrum. 1440 erschien seine wohl bedeutendste Schrift „*De Docta Ignorantia*“ (Über das belehrte Nichtwissen): das unendliche Universum sei nicht wissenschaftlich einzufangen, sondern anbetungswürdig und Gegenstand der Mystik. Er erneuerte das Paradox des Sokrates, dass die wahre Weisheit in der Erkenntnis der eigenen Begrenztheit liege. Cusanus sah die Welt als Ausfaltung (*explicatio*) des Wesens Gottes, in das alle Dinge eingefaltet sind (*complacatio*), er beeinflusste damit u. a. Giordano Bruno.<sup>621</sup>

Die Einheit unter den Religionsgemeinschaften (lateinisch *sectae*), die Nikolaus analog zu seinem Bemühen um Einheit innerhalb der Christenheit erstrebt, läuft jedoch nicht auf ein Nebeneinander aller ihrer Lehren in Gleichberechtigung hinaus. Vielmehr tritt er dafür ein, den Nichtchristen christliche Glaubensinhalte wie Trinität, Menschwerdung Gottes und Sakamente so zu erläutern, dass die Andersgläubigen die richtig verstandene Verehrung Christi als die eigentliche Grundlage ihres eigenen Glaubens erkennen. Somit sollen die Anhänger anderer Religionen faktisch Christen werden, auch wenn sie an ihren Riten und Gebräuchen wie etwa der Beschneidung festhalten, was Nikolaus ihnen zugestehst.

In der Kirchenpolitik spielte Nikolaus eine bedeutende Rolle, insbesondere in den Auseinandersetzungen um die Kirchenreform. Auf dem Konzil von Basel stand er anfangs auf der Seite der Mehrheit der Konzilsteilnehmer, die eine Beschränkung der Befugnisse des Papstes forderte. Später wechselte er aber ins päpstliche Lager, das letztlich die Oberhand gewann. Er setzte sich tatkräftig für die päpstlichen Interessen ein, zeigte diplomatisches Geschick und machte eine glanzvolle Karriere als Kardinal (ab 1448), päpstlicher Legat, Fürstbischof von Brixen und Generalvikar im Kirchenstaat.<sup>622</sup>

---

621 Leinkauf, T.: Nicolaus Cusanus. Eine Einführung, Münster 2006, S. 86

622 Müller, T.: Der junge Cusanus. Ein Aufbruch in das 15. Jahrhundert, Münster 2013, S. 44

Als Philosoph stand Nikolaus in der Tradition des Neuplatonismus, dessen Gedankengut er sowohl aus antikem als auch aus mittelalterlichem Schrifttum aufnahm. Sein Denken kreiste um das Konzept des Zusammenfalls der Gegensätze zu einer Einheit, in der sich die Widersprüche zwischen scheinbar Unvereinbarem auflösen. Metaphysisch und theologisch sah er in Gott den Ort dieser Einheit. Auch in der Staatstheorie und Politik bekannte er sich zu einem Einheitsideal. Das Ziel, eine möglichst umfassende Eintracht zu verwirklichen, hatte für ihn höchsten Wert, sachliche Meinungsverschiedenheiten hielt er demgegenüber für zweitrangig. Im Sinne dieser Denkweise entwickelte er eine für seine Zeit ungewöhnliche Vorstellung von religiöser Toleranz. Dem Islam, mit dem er sich intensiv auseinandersetzte, billigte er einen gewissen Wahrheitsgehalt und eine Existenzberechtigung zu.

In Heidelberg immatrikulierte er sich 1416 in der Artistenfakultät der dortigen Universität, in der damals der Nominalismus die vorherrschende philosophische Richtung war. Im folgenden Jahr verließ er Heidelberg. Wahrscheinlich schon damals, spätestens 1420 ging er nach Padua zum Studium des Kirchenrechts, das er im Frühjahr oder Frühsommer 1423 mit der Promotion zum *doctor decretorum* („Doktor der Dekrete“) abschloss. In Padua knüpfte er Kontakte zu Persönlichkeiten, die in der Folgezeit prominente Kirchenmänner wurden, den späteren Kardinälen Giuliano Cesarini und Domenico Capranica.<sup>623</sup>

Im Frühjahr 1425 ließ sich Nikolaus an der Universität Köln als Doktor des Kirchenrechts immatrikulieren.<sup>624</sup> Er schloss Freundschaft mit dem sechs Jahre älteren Professor Heymericus de Campo, der in Köln zunächst an der Fakultät der Artes tätig war und ab 1428 Theologie unterrichtete. Heymericus, der zur Traditionslinie des scholastischen Philosophen und Theologen Albertus Magnus gehörte, beeinflusste Nikolaus stark; er brachte ihm den Neuplatonismus nahe und machte ihn mit den Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita vertraut, die dem Mittelalter spätantikes neuplatonisches Gedankengut

---

<sup>623</sup> Flasch, K.: Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung, 3. Auflage, Frankfurt a. M. 2008, S. 29

<sup>624</sup> Lübke, A.: Nikolaus von Kues. Kirchenfürst zwischen Mittelalter und Neuzeit, München 1968, S. 25

vermittelt hatten. Zwei Rufe nach Löwen, wo ihm die Universität eine Kirchenrechtsprofessur anbot, schlug er 1428 und 1435 aus.

Als Humanist leistete Nikolaus Bedeutendes in der historisch-philologischen Forschung, sowohl durch Auffindung von Handschriften teils verschollener antiker Werke und Entdeckung unbekannter mittelalterlicher Quellen als auch durch seine kritische Auseinandersetzung mit den Quellentexten.

Er gehörte zu den Pionieren der rechtshistorischen Forschung, die damals wegen der Auseinandersetzungen um die Kirchenreform einen besonderen Aktualitätswert hatte. Wegweisend war seine Leistung, nicht nur die gängigen Rechtssammlungen heranzuziehen, sondern auch verschollene Handschriften und Urkunden ausfindig zu machen und für aktuelle Konflikte auszuwerten.<sup>625</sup> Er studierte die alten germanischen Volksrechte und verglich ihre Bestimmungen mit der Rechtspraxis seiner Zeit. In der Kölner Dombibliothek entdeckte er eine Handschrift mit Papstbriefen an die frühmittelalterlichen fränkischen Könige („Codex Carolinus“). 1433 zeigte er erstmals mit philologischen Argumenten, dass die Konstantinische Schenkung, eine angebliche Urkunde Kaiser Konstantins des Großen, auf die sich die Kurie seit dem 11. Jahrhundert zur Begründung ihrer territorialen Ansprüche stützte, eine Fälschung ist. Wenige Jahre später erbrachte Lorenzo Valla einen Beweis der Fälschung, der ebenfalls auf sprachlichen Beobachtungen basierte. Auch die Unechtheit von angeblichen Texten antiker Päpste, die in den pseudo-isidorischen Dekretalen enthalten waren, konnte Nikolaus nachweisen.<sup>626</sup>

In seiner Schrift über die Kalenderreform (*De correctione kalendarii*) ging Nikolaus auf die Fehlerhaftigkeit des Julianischen Kalenders und der Osterrechnung ein und war damit ein wichtiger Vertreter der Bemühungen um eine Kalenderreform. Sein Anliegen wurde jedoch erst 1582 durch die Gregorianische Kalenderreform verwirklicht.<sup>627</sup>

---

<sup>625</sup> Müller, T.: Der junge Cusanus. Ein Aufbruch in das 15. Jahrhundert, Münster 2013, S. 75

<sup>626</sup> Meier-Oeser, S.: Die Präsenz des Vergessenen. Zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, Münster 1989, S. 54ff

<sup>627</sup> Meuthen, E.: Nikolaus von Kues 1401–1464. Skizze einer Biographie. 7. Auflage, Münster 1992, S. 121

Anfang 1430 starb Nikolaus' Förderer Otto von Ziegenhain, der Erzbischof von Trier. Im Streit um die Nachfolge („Trierer Bischofsstreit“) stellte sich Nikolaus auf die Seite des Kandidaten Ulrich von Manderscheid, hinter dem eine starke Adelspartei stand.<sup>628</sup> Ulrichs Rivalen waren Jakob I. von Sierck, den die Mehrheit des Domkapitels gewählt hatte, und Raban von Helmstatt, der Kandidat von Papst Martin V. Ulrich setzte sich mit Gewalt durch und wurde exkommuniziert. Nach dem Tod Papst Martins wandte sich Ulrich Anfang 1432 an das Konzil von Basel, wo er sich gegen den neuen Papst Eugen IV. durchzusetzen hoffte. Er schickte Nikolaus, der sein Sekretär und Kanzler war und ihn bereits auf dem Nürnberger Reichstag 1431 vertreten hatte, nach Basel. Nikolaus erhob die örtliche Auseinandersetzung um das Trierer Erzbistum zu einer Grundsatzfrage, indem er für die Rechte der Laienschaft eintrat, der kein Bischof vom Papst aufgezwungen werden dürfe. Er teilte die Auffassung der Konzilsmehrheit, wonach das, was alle betrifft, auch von allen gebilligt werden muss, und vertrat den Vorrang des göttlichen Rechts und des Naturrechts vor dem positiven Recht. Daran habe sich sogar der Papst zu halten; er müsse daher einen Konsens mit den von seinen Entscheidungen Betroffenen anstreben.<sup>629</sup>

Zwar unterlag Ulrich vor dem Konzil, doch konnte Nikolaus dort zunehmend Ansehen und Einfluss gewinnen; sein diplomatisches Geschick und seine Fähigung zur Vermittlung in Konflikten fanden Wertschätzung. Zu den Aufgaben, die ihm übertragen wurden und die er lösen konnte, gehörten die Erzielung eines Kompromisses mit den rebellischen Hussiten, die sich nach anfänglicher Ablehnung auf seine Ideen einließen, und die Klärung der Rolle der päpstlichen Legaten auf dem Konzil. Anfangs stand er schon wegen seiner Rolle als Interessenvertreter Ulrichs auf der Seite der Konziliaristen, die für den Vorrang des Konzils gegenüber dem Papst eintraten und unter den Konzilsteilnehmern in der Mehrheit waren. Als Anhänger Ulrichs war er aus der Sicht der Kurie sogar exkommuniziert. 1436 vollzog er jedoch einen Parteiwechsel und stellte sich auf die Seite der Minderheit, die den

---

<sup>628</sup> Flasch, K.: Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung, 3. Auflage, Frankfurt a. M. 2008, S. 34f

<sup>629</sup> Meuthen, E.: Nikolaus von Kues 1401–1464. Skizze einer Biographie. 7. Auflage, Münster 1992, S. 33

Papst unterstützte. Ausschlaggebend war dabei für ihn das Ziel, eine Wiedervereinigung der katholischen Kirche mit der orthodoxen byzantinischen Kirche zu erreichen; diese Absicht glaubte er eher mit dem Papst als mit den Konziliaristen verwirklichen zu können.

Am 17. Mai 1437 verließ Nikolaus Basel und begab sich im Auftrag der päpstlichen Partei zu Verhandlungen über die Kircheneinheit nach Konstantinopel.<sup>630</sup> Dort setzte er sich gegen eine Gesandtschaft der Konzilsmehrheit durch. Am 27. November 1437 brachen der byzantinische Kaiser Johannes VIII. Palaiologos, der Patriarch von Konstantinopel und zahlreiche Bischöfe der Ostkirche mit den päpstlichen Gesandten, darunter Nikolaus, nach Westen auf. Ihr Ziel war, die Einheit auf einem Unionskonzil zu verwirklichen und so auch militärische Unterstützung für das Byzantinische Reich zu gewinnen, das im Kampf gegen die Türken vom Untergang bedroht war. Zu den Teilnehmern der langen Schiffsreise gehörte der griechische Erzbischof und spätere Kardinal Bessarion, der mit Nikolaus Freundschaft schloss. Am 8. Februar 1438 landeten sie in Venedig. Damit hatte sich Nikolaus erfolgreich auf europäischer Ebene in der Politik profiliert.<sup>631</sup>

Im März 1438 erklärten die deutschen Kurfürsten und der neue König Albrecht II. ihre Neutralität im Konflikt zwischen Papst Eugen IV. und dem Konzil von Basel. Unter den prominenten päpstlichen Gesandten, welche diese Neutralität aufbrechen und die Deutschen für den Papst gewinnen sollten, war Nikolaus der einzige Deutsche. Zunächst hatte er formal nur einen niederen Rang unter den päpstlichen Beauftragten inne, doch am 22. Juli 1446 wurde er zum Legaten ernannt und übernahm damit eine Schlüsselposition. Seine zentrale Rolle würdigte Enea Silvio de' Piccolomini, der spätere Papst Pius II., indem er ihn den „Herkules der Eugenianer“ nannte; die Gegenseite griff ihn als Verräter an. In dem langwierigen, zehn Jahre dauernden Kampf trat er auf einer Reihe von Reichstagen und Fürstenversammlungen auf, darunter dem Reichstag von Nürnberg 1438, dem Reichstag von Mainz 1441 und dem Fürstentag von Aschaffenburg 1447, auf dem sich die deutschen Fürsten endgültig für den Papst entschieden. 1448

---

<sup>630</sup> Flasch, K.: Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung, 3. Auflage, Frankfurt a. M. 2008, S. 40

<sup>631</sup> Müller, T.: Der junge Cusanus. Ein Aufbruch in das 15. Jahrhundert, Münster 2013, S. 89

war er maßgeblich am Abschluss des Wiener Konkordats beteiligt, das die kirchlichen Verhältnisse im Reich und die Beziehungen zwischen Reich und Kurie abschließend regelte.<sup>632</sup>

Am 23. März 1450 wurde er vom Papst zum Bischof des Fürstbisdoms Brixen im heutigen Südtirol ernannt und am 26. April geweiht.<sup>633</sup> Dort musste er sich gegen das Domkapitel durchsetzen, das bereits den dortigen Kanoniker Leonhard Wismair zum Bischof gewählt hatte. Hinter Leonhard stand Herzog Sigmund „der Münzreiche“ von Österreich, der in Tirol regierte. Im März 1451 kam es in Salzburg zu einer Einigung, Nikolaus erreichte den Rücktritt des Geenkandidaten und wurde vom Herzog anerkannt.

Am 24. Dezember 1450 wurde Nikolaus zum päpstlichen Legaten ernannt und mit außerordentlichen Vollmachten zur Kirchen- und Klosterreform in Deutschland, Österreich und den Niederlanden ausgestattet.<sup>634</sup> Anschließend begab er sich auf die Legationsreise, die bis zum Frühjahr 1452 dauerte. Wiederum bildete die Streitschlichtung einen wesentlichen Teil seiner Aufgaben; zu den Konflikten, mit denen er sich zu befassen hatte, gehörte insbesondere die langwierige Soester Fehde, an deren Beilegung er maßgeblich beteiligt war. Ein wichtiger Auftrag, den er auszuführen hatte, war die Verkündigung des Ablasses, der anlässlich des Jubeljahres 1450 den Gläubigen gewährt wurde.

Bei der Durchführung der Reform trat Nikolaus, der früher durch seine diplomatische, vermittelnde Art erfolgreich gewesen war, nun auf die Autorität seines Amtes gestützt oft hart und kompromisslos auf. Besonders bei den Bettelorden stieß er auf heftigen Widerstand. Auch die von ihm geforderten rigorosen Maßnahmen gegen die Juden riefen bei Bischöfen, beim Rat der Stadt Nürnberg und beim Markgrafen von Brandenburg Protest hervor und fanden auch beim König und beim Papst keine Zustimmung. Er warf den Juden Habgier und Wu-

---

<sup>632</sup> Jacobi, K. (Hrsg.): Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken, Freiburg und München 1979, S. 44

<sup>633</sup> Leinkauf, T.: Nicolaus Cusanus. Eine Einführung, Münster 2006, S. 57

<sup>634</sup> Flasch, K.: Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung, 3. Auflage, Frankfurt a. M. 2008, S. 43

cher vor und forderte ihre Kennzeichnung durch sichtbare Zeichen an der Kleidung.<sup>635</sup>

Als Nikolaus 1456 seinem Neffen Simon von Wehlen eine Pfründe im Domkapitel verschaffte und Domherren, die sich dieser Entscheidung widersetzen, exkommunizierte, erregte sein entschiedenes Auftreten Anstoß. Seine Gegner konnten die Unterstützung von Herzog Sigmund gewinnen, dem Nikolaus' energische Machtausübung generell missfiel. Nikolaus wurde mit Morddrohungen eingeschüchtert. Er zog sich, um sein Leben fürchtend, im Juli 1457 auf die seinem Bistum gehörende Burg Buchenstein (Andraz) zurück, wo er bis September 1458 blieb. Über den gesamten Herrschaftsbereich des Herzogs verhängte er das Interdikt (Verbot gottesdienstlicher Handlungen).

Im Mai 1458 trat der konziliaristisch gesinnte Staatsmann Gregor Heimburg in den Dienst Sigmunds. Gregor war ein konsequenter Gegner der päpstlichen Politik und war schon auf den Reichstagen gegen Nikolaus aufgetreten. Schließlich holte Pius II., der im August 1458 den Papstthron bestiegen hatte, Nikolaus nach Rom, wo der Kardinal am 30. September 1458 eintraf.<sup>636</sup> Am 11. Januar 1459 wurde Nikolaus vom Papst zum Legaten und Generalvikar im Kirchenstaat ernannt. Er übernahm die Leitung des Kirchenstaats, während sich Pius zum Fürstenkongress von Mantua begab.

Der Papst wünschte eine Versöhnung zwischen Nikolaus und Sigmund, doch scheiterten seine intensiven Vermittlungsversuche. Der Einfluss Gregor Heimbrights trug erheblich zur Verhärtung der Position des Herzogs bei. Insbesondere über das Recht zur Ausbeutung eines Silberbergwerks bei Garnstein konnte keine Einigung erzielt werden. Im Februar 1460 kehrte Nikolaus nach Brixen zurück und nahm den Kampf um sein Bistum auf. Angesichts der Kräfteverhältnisse gab die Stadt den Kampf schnell auf, Nikolaus zog sich in die Burg zurück. Dort wurde er am 17. April zur Kapitulation gezwungen. Er musste sich zu einer Kriegsschädigung von 10.000 Rheinischen Gulden verpflichten, auf die Silbergruben verzichten und auch in anderen Streitpunkten nachgeben. Nach seiner Freilassung widerrief er aber alle Zugeständnisse. Am 27. April verließ er Bruneck. Da er in seinem

---

635 Lübke, A.: Nikolaus von Kues. Kirchenfürst zwischen Mittelalter und Neuzeit, München 1968, S. 45

636 Leinkauf, T.: Nicolaus Cusanus. Eine Einführung, Münster 2006, S. 48

Bistum kaum noch handlungsfähig war, begab er sich zum Papst nach Siena. In Italien fand Nikolaus viel Verständnis für seine Position, im deutschen Sprachraum lagen die Sympathien eher auf der Seite Sigismunds. Im August 1460 griff der Papst mit Bann und Interdikt zugunsten des Kardinals ein. Erst im Juni 1464 wurde der Streit beigelegt; Nikolaus blieb Bischof, musste aber die Amtsausübung einem Vertreter überlassen.<sup>637</sup>

Im Sommer 1464 wurde Nikolaus im Rahmen des von Pius II. betriebenen Kreuzzugsprojekts gegen die Türken beauftragt, sich um eine Schar von 5000 mittellosen und zum Teil erkrankten Kreuzfahrern zu kümmern, die zwischen Rom und Ancona, von wo die Flotte in See stechen sollte, umherirrten. Unterwegs starb er am 11. August in Todi. Sein Leichnam wurde sogleich nach Rom überführt und in seiner Titelkirche San Pietro in Vincoli beigesetzt; sein Herz jedoch wurde auf seinen Wunsch in der Kapelle des von ihm und seinen Geschwistern 1458 gestifteten St. Nikolaus-Hospitals (Cusanusstift) in Kues bestattet.<sup>638</sup> Dem Hospital vermachte er auch den Hauptteil seiner Bibliothek, der sich noch heute dort befindet. Sie gilt mit ihrer Sammlung von Hunderten mittelalterlicher Handschriften und Inkunabeln (Wiegendrucken) aus Theologie, Philosophie, Wissenschaft und Mathematik als die bedeutendste Privatbibliothek, die aus dem Mittelalter erhalten geblieben ist.

Nikolaus verfasste mehr als 50 Schriften, davon etwa ein Viertel in Dialogform, die übrigen in der Regel als Abhandlungen, ferner rund 300 Predigten sowie eine Fülle von Akten und Briefen. Seine Werke lassen sich nach dem Inhalt in drei Hauptgruppen gliedern: Philosophie und Theologie, Kirchen- und Staatstheorie, Mathematik und Naturwissenschaft. Eine Sonderstellung nimmt seine kurze Autobiographie ein, die er 1449 schrieb. Er veranlasste selbst eine (allerdings unvollständige) Sammlung seiner Schriften, die in zwei Handschriften seiner Bibliothek in Kues vorliegt.<sup>639</sup>

---

<sup>637</sup> Meuthen, E.: Nikolaus von Kues 1401–1464. Skizze einer Biographie. 7. Auflage, Münster 1992, S. 90

<sup>638</sup> Meuthen, E.: Die letzten Jahre des Nikolaus von Kues. Biographische Untersuchungen nach neuen Quellen, Köln und Opladen 1958, S. 136

<sup>639</sup> Leinkauf, T.: Nicolaus Cusanus. Eine Einführung, Münster 2006, S. 21

Zu den bekanntesten Werken des Kusaners gehört die 1433/34 in Basel entstandene Schrift *De concordantia catholica* („Über die allumfassende Eintracht“) in drei Büchern. Vom Grundgedanken der Eintracht ausgehend entwickelt Nikolaus im ersten Buch eine allgemeine Kirchenlehre, erläutert im zweiten Buch seine Konzilstheorie und seine Ideen zur Reform von Kirche und Konzilien und legt im dritten Buch seine Staatstheorie und seine Vorstellungen zur Reichsreform dar. In den Zusammenhang der auf dem Konzil von Basel ausgetragenen Konflikte gehören auch weitere Schriften, darunter *De maioritate auctoritatis sacrorum conciliorum supra auctoritatem papae* („Über den Vorrang der Autorität der heiligen Konzilien über die Autorität des Papstes“, 1433). Seine Auffassungen über eine allgemeine Kirchenreform legt er 1459 in der Schrift *Reformatio generalis* („Allgemeine Reform“) dar.

In diesem Teil von Nikolaus' Werk geht es primär um Fragen der Metaphysik und Ontologie und um die theologischen Konsequenzen, die sich aus deren Beantwortung ergeben. Kennzeichnend ist dabei, dass philosophische Aussagen für die Beantwortung theologischer Fragen nutzbar gemacht werden.<sup>640</sup>

Von der Suche nach dem verborgenen Gott, die im Dunkel der Unwissenheit beginnt, und der Erkennbarkeit Gottes handelt ein großer Teil seiner Schriften. Hierzu gehören der *Dialogus de deo abscondito* („Dialog über den verborgenen Gott“, 1444/45), *De quaerendo deum* („Von der Suche nach Gott“, 1445), *De filiatione dei* („Von der Gotteskindschaft“, 1445), *De dato patris luminum* („Über die Gabe des Vaters der Lichter“, 1445/46), der Dialog *Idiota de sapientia* („Der Laie über die Weisheit“, zwei Bücher, 1450), *De theologicis complementis* („Über theologische Ergänzungen“, 1453), *De visione dei* („Von der Gotteschau“, 1453), *De berylo* („Über den Beryll“, 1458) und *De principio* („Über den Anfang“, auch *Tu quis es*, 1459).<sup>641</sup>

In der Abhandlung *De conjecturis* („Über Mutmaßungen“, um 1442) setzt sich Nikolaus mit dem bereits in *De docta ignorantia* thematisierten Problem der Annäherung an das nicht Wissbare auseinan-

---

<sup>640</sup> Jacobi, K. (Hrsg.): Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken, Freiburg und München 1979, S. 83f

<sup>641</sup> Flasch, K.: Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung, 3. Auflage, Frankfurt a. M. 2008, S. 20

der. Sie erfolgt über Mutmaßungen, mit denen sich der Mensch von einer Stufe zur anderen fortschreitend der Göttlichkeit annähert. Im *Dialogus de genesi* („Dialog über das Werden“, 1447) wird die Frage nach der Entstehung des Alls und dem Ursprung des Seins alles Seienden erörtert. Mit der Intellekt- und Erkenntnistheorie befasst sich der Dialog *Idiota de mente* („Der Laie über den Geist“, 1450). Der „Trialog“ (Dreiergespräch) „Über das Können-Ist“ (*Trialogus de possest*, 1460) behandelt den Gottesnamen „Possest“, der Gott bezeichnet als „alles das, was sein kann“ (*omne id quod esse potest*), das realisierte Alles-Können als einzige Wirklichkeit, Zusammenfall von Möglichkeit und Wirklichkeit.<sup>642</sup>

Die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der verschiedenen religiösen Lehren und nach der Toleranz zwischen den Religionen untersucht Nikolaus in *De pace fidei* („Über den Glaubensfrieden“), einer Schrift, die 1453 unter dem Eindruck der Eroberung Konstantinopels durch die Türken entstand. Speziell unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses zwischen Christentum und Islam erörtert er diese Thematik 1460/61 erneut in der *Cibratio Alkorani* („Sichtung des Korans“, drei Bücher). Eine relativ geringe Rolle spielt in Nikolaus' Werk die Exegese und biblische Theologie; sie bietet ihm gewöhnlich nur Ausgangspunkte für philosophische Erörterungen.

Das mathematische und naturwissenschaftliche Werk des Cusanus ist vor allem von seinem Interesse an Wissenschaftstheorie und von seinen metaphysisch-theologischen Fragestellungen geprägt; er will von mathematischen zu metaphysischen Einsichten hinführen. Mit Analogien zwischen mathematischem und metaphysischem Denken befasst er sich in Schriften wie *De mathematica perfectione* („Über die mathematische Vollendung“, 1458) und *Aurea propositio in mathematicis* („Der Goldene Satz in der Mathematik“, 1459). Als sein mathematisches Hauptwerk gilt *De mathematicis complementis* („Über mathematische Ergänzungen“, 1453).<sup>643</sup>

Einen immensen Einfluss übte der spätantike Neuplatoniker Proklos auf Cusanus aus. Proklisches Gedankengut taucht erstmals um

---

<sup>642</sup> Meuthen, E.: Die letzten Jahre des Nikolaus von Kues. Biographische Untersuchungen nach neuen Quellen, Köln und Opladen 1958, S. 55

<sup>643</sup> Jacobi, K.: Die Methode der cusanischen Philosophie, Freiburg und München 1969, S. 48

1442 in der Schrift *De coniecturis* auf. Namentlich erwähnt und direkt zitiert wird Proklos erstmals 1458 in der Schrift *De berylo*. In den Werken aus den letzten Lebensjahren des Kusaners kommt Proklos eine zentrale Bedeutung zu; benutzt werden sein Kommentar zu Platons *Parmenides* sowie ab 1462 auch seine *Theologia Platonis*, vereinzelt auch die *Elementatio theologica*.<sup>644</sup>

Nikolaus selbst kennzeichnet den Gedanken der Koinzidenz (*coincidentia oppositorum*), des Zusammenfalls der Gegensätze zu einer Einheit, als Kernelement seiner Betrachtungsweise oder Methode (womit er nicht eine Lehre oder ein System meint). Mit diesem Konzept tritt er als Urheber einer neuen Theorie auf, die der bisherigen Philosophie gefehlt habe. Er meint, alle geistige Anstrengung müsse sich darauf richten, die „einfache Einheit“ zu erreichen, in der alle Arten von Entgegengesetztem (*opposita*) zusammenfallen, somit paradoxe Weise auch die kontradiktiorischen (widersprüchlichen) Gegensätze, die einander nach dem aristotelischen Satz vom Widerspruch ausschließen.<sup>645</sup> Die Einbeziehung auch dieser Gegensätze in die allumfassende Einheit ist das Neue gegenüber den früheren Ansätzen. Im Sinne der neuplatonischen Tradition betrachtet Nikolaus als letztes Ziel aller Erkenntnisbemühungen den einen schöpferischen Urgrund des Werdens, der zugleich Ausgangspunkt und Bestimmung alles Werdens sei.

Seiner Terminologie zufolge ist der menschliche Verstand (*ratio*) die Kraft, welche die Sinneseindrücke ordnet und unter vereinheitlichende Begriffe bringt. Dies geschieht durch Unterscheidung zwischen ihnen, indem der Verstand einschließt und ausschließt und damit auch negiert, wozu die Sinne nicht imstande sind. Der Verstand kann dies, indem er das Unendliche aus seiner Betrachtung fernhält. Alles verstandesmäßige Wissen beruht auf Vergleichen und ist somit auf Relatives bezogen. Daher kann der menschliche Verstand etwas Absolutes wie das Maximum oder das Unendliche nicht erfassen, für ihn besteht zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen keine Proportion. Der Mensch verfügt jedoch noch über eine weitere Fähigkeit, die Vernunft (*intellectus*), die weit über dem Verstand steht.

---

644 Watanabe, M.: *Nicholas of Cusa – A Companion to his Life and his Times*, Farnham 2011, S. 35

645 Meuthen, E.: *Die letzten Jahre des Nikolaus von Kues. Biographische Untersuchungen nach neuen Quellen*, Köln und Opladen 1958, S. 69

Die Vernunft ist zwar endlich und kann daher nach *De docta ignorantia* ebenso wie der Verstand die Widersprüche nicht übersteigen und die Koinzidenz nicht erreichen; da sie aber zugleich „etwas Göttliches“ ist, kann sie die göttliche Wahrheit gleichsam „sehen“ und „berühren“.<sup>646</sup>

Später, in *De coniecturis* (um 1442) und den im Zeitraum 1445–1447 verfassten kleinen Schriften, gelangt Nikolaus zu einer optimistischeren Einschätzung der Möglichkeiten der Vernunft. Nun traut er ihr zu, gegen den Widerstand des Verstandes die Widersprüche zu überwinden und damit paradoxe Einsichten zu erlangen, etwa das Größte mit dem Kleinsten gleichzusetzen. Darüber hinaus nimmt er nun die Möglichkeit eines „göttlichen“ Denkens des Menschen an, das nicht mehr im Sinne der negativen Theologie die Verneinung als wahre Ansicht der Bejahung vorziehe.<sup>647</sup> Auch der Gegensatz von Affirmation und Negation wird im Sinne der Koinzidenzidee transzendiert. Nikolaus behauptet, dieses göttliche Denken lasse auch die Vernunft und deren Verständnis der widersprüchlichen Gegensätze hinter sich, um sich der absoluten Einheit und Unendlichkeit zuzuwenden. Gott sei nicht die Koinzidenz der Gegensätze, sondern das Koinzidenzdenken sei nur die der menschlichen Vernunft angemessene Art, sich ihm zu nähern. Daher bezeichnet Nikolaus 1453 in *De visione dei* die Koinzidenz als „Mauer“ zwischen dem Gottsuchenden und Gott. Diese Mauer hält er aber nicht für prinzipiell unüberwindlich.

In seinem letzten Werk, *De apice theoriae*, schreibt Nikolaus, er habe sich zu immer größerer Erkenntniszuversicht durchgearbeitet.<sup>648</sup> Sein Optimismus hinsichtlich der Gotteserkenntnis hängt mit seiner Überzeugung von der Gottähnlichkeit des Menschengeistes zusammen. In *De coniecturis* bezeichnet er den Menschen sogar als geschaffenen „zweiten Gott“ – eine für damalige Verhältnisse kühne Formulierung.

---

<sup>646</sup> Lübke, A.: Nikolaus von Kues. Kirchenfürst zwischen Mittelalter und Neuzeit, München 1968, S. 77

<sup>647</sup> Meier-Oeser, S.: Die Präsenz des Vergessenen. Zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, Münster 1989, S. 85ff

<sup>648</sup> Watanabe, M.: Nicholas of Cusa – A Companion to his Life and his Times, Farnham 2011, S. 71f

So wie der göttliche Intellekt die reale Welt schaffe, schaffe der menschliche Intellekt die Welt der Begriffe.<sup>649</sup>

1450 wendet sich Nikolaus im Dialog *Idiota de sapientia* erneut dem Thema der Vernunfttätigkeit zu, diesmal in schroffer Abgrenzung von der scholastischen, aristotelisch geprägten Universitätsphilosophie des Spätmittelalters. Ein „Laie“, d.h. ein universitätsfremder, scheinbar ungebildeter Mensch, unterhält sich mit einem „Redner“, einem rhetorisch ausgebildeten Gelehrten, der sein Wissen nur aus Büchern bezieht, über die Weisheit. Der Laie übernimmt die Rolle, die Sokrates in den Dialogen Platons spielt. Er erklärt dem Redner, dass dessen Anstrengungen, durch Buchwissen Erkenntnis zu erlangen, vergeblich und auch freudlos seien; die aristotelische Schulwissenschaft mit ihren Autoritäten täusche, das Denken eines darin Befangenen sei „gefesselt“ und ermögliche keinen Zugang zur Wahrheit. Der Laie wendet sich nicht nur gegen die von den Humanisten verachtete spätmittelalterliche Scholastik, sondern ebenso gegen den humanistischen Kult der Rhetorik, die dem Bedürfnis nach überflüssiger Ausschmückung Kürze und Klarheit opfere. Schulwissenschaft sei umständlich und mühselig, Weisheit hingegen leicht und direkt zu finden und voller Freuden. Sie sei dem menschlichen Intellekt von Natur aus als dessen Nahrung zugeordnet. <sup>650</sup>

Die Möglichkeit zu ihrer Auffindung sei in ihm angelegt, und dies sei der Grund dafür, dass er sich auf die Suche mache und, wenn er das Gesuchte gefunden habe, auch wisse, dass es das Gesuchte sei. In der Weisheit sei der Intellekt lebendig, aus sich heraus tätig und damit glückselig. Seine Befriedigung erlange er in seiner Bewegung auf sein Urbild hin; dieses sei Gott als der Begriff der Begriffe oder der absolute Begriff (*conceptus absolutus*). Voraussetzung dafür sei das Üben des Koinzidenzdenkens, das auch zur Fassbarkeit des Unfassbaren führe. Den damit gemeinten Prozess beschreibt der Laie als unendliche An-

---

649 Meuthen, E.: Die letzten Jahre des Nikolaus von Kues. Biographische Untersuchungen nach neuen Quellen, Köln und Opladen 1958, S. 78

650 Jacobi, K.: Die Methode der cusanischen Philosophie, Freiburg und München 1969, S. 79

näherung durch ständiges Fortschreiten ins Unendliche, unablässiges Aufsteigen (*continue ascendere*).<sup>651</sup>

Eine zentrale Rolle spielt in Nikolaus' staats- und kirchenpolitischem Denken die Frage, wie zwischen verschiedenen Gruppen und Individuen trotz der Unterschiedlichkeit ihrer Ansichten und Ziele ein einträgliches Zusammenwirken ermöglicht werden kann. Dafür ist erforderlich, dass sie freiwillig ihr Handeln gegenseitig als legitim anerkennen. Für eine solche Konkordanz müssen rechtlich-institutionelle Voraussetzungen geschaffen werden, wobei das Konsensprinzip als Grundlage der Legitimität in den Regelungen zur Geltung kommen soll.

In seiner konziliaristischen Phase war Nikolaus von Marsilius von Padua beeinflusst. Dessen staatstheoretisches Werk *Defensor pacis* zitiert er in *De concordantia catholica* ausgiebig, meist ohne die Quelle zu nennen.

Den Gedanken der Konkordanz als Legitimationsprinzip für Herrschaftsausübung vertritt der Kusaner in dieser Schrift sowohl für den weltlichen als auch für den geistlichen Bereich. Nach seiner Ansicht bedürfen Gesetze der Zustimmung der von ihnen Betroffenen, und auch die Obrigkeit ist an sie gebunden. Bei der philosophischen Grundlegung des Rechts beruft er sich auf Cicero und dessen Konzept vom Naturrecht.<sup>652</sup> Das Erstreben des Zuträglichen und Meiden des Schädlichen komme jedem Wesen von Natur aus zu; den Individuen sei ein Sinn gegeben, mit dem sie erkennen können, was für sie nötig ist, und dieser Sinn sei in der Mehrheit der Fälle verlässlich. Diese Denkweise veranlasst Nikolaus zur Befürwortung der Wahlmonarchie, da diese Staatsform dem Naturrecht am meisten entspreche.<sup>653</sup>

Er tritt für eine starke Zentralgewalt mit einem stehenden Reichsheer und für ein einheitliches Reichsgesetzbuch und eine Reichssteuer ein.<sup>654</sup> Stellenweise tadeln er die Willkür des Adels, den er als Bürgerli-

---

<sup>651</sup> Jacobi, K. (Hrsg.): Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken, Freiburg und München 1979, S. 77

<sup>652</sup> Meier-Oeser, S.: Die Präsenz des Vergessenen. Zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, Münster 1989, S. 91

<sup>653</sup> Jacobi, K.: Die Methode der cusanischen Philosophie, Freiburg und München 1969, S. 120

<sup>654</sup> Watanabe, M.: Nicholas of Cusa – A Companion to his Life and his Times, Farnham 2011, S. 95

cher generell kritisch betrachtet. Nach seinem Geschichtsverständnis haben sich die Teilgewalten im Reich verselbständigt, auf Kosten des Ganzen die Macht an sich gerissen und das Kaisertum um seine Autorität gebracht. Nun soll das „alte Recht“ wiederhergestellt werden. Der Verwirklichung der Konkordanz soll eine jährlich zusammentretende Ständeversammlung als ständige Einrichtung dienen. Auf den jährlichen Reichsversammlungen sind alle Reichsangelegenheiten zu behandeln. Das Reich soll in zwölf Gerichtsbezirke aufgeteilt werden, deren Gerichte direkt der kaiserlichen Gewalt unterstellt sind und über den landesherrlichen Gerichten stehen. Ferner fordert Nikolaus einen allgemeinen Landfrieden und ein Verbot der Fehde.

Bei der Beurteilung und Lösung von Konflikten erhebt Nikolaus sein Einheitsideal zum obersten Wert; sachliche Meinungsverschiedenheiten betrachtet er als zweitrangig, sie dürfen der Einheit nicht im Wege stehen. So fordert er von den Hussiten Unterwerfung unter die aktuellen Gebräuche der römischen Kirche und verwirft ihre Berufung auf eine biblische Tradition, von der die Kirche später abgewichen sei; die Kirche habe ein Recht, Riten zu ändern und die Bibel nach Zeitumständen auszulegen. Er meint, das Urchristentum sei keine Norm und die kirchliche Auslegung eines Bibeltextes stehe über dessen Wortlaut. Es gebe keine anderen Gebote Christi als diejenigen, welche die römische Kirche als solche anerkennt.<sup>655</sup>

Das Ideal der Eintracht strebt Nikolaus nicht nur in Kirche und Staat an, sondern er möchte es auch im Verhältnis zwischen Anhängern verschiedener Glaubensrichtungen verwirklicht sehen.<sup>656</sup> Den Weg dazu sieht er im Dialog über die Glaubensinhalte. Daher setzt er sich wiederholt intensiv mit der Frage nach dem Wahrheitsgehalt der verschiedenen Religionen bzw. Konfessionen auseinander: Judentum, antikes „Heidentum“, Islam, katholisches Christentum, Lehren der „Böhmen“ (Hussiten), der Perser (Zoroastrismus), Chaldäer usw. Er meint, jede Religion habe ein berechtigtes Anliegen und einen bestimmten Zugang zur Wahrheit und sei insofern besser, als ihre Gegner wahrhaben wollen, doch nur im Christentum seien alle diese An-

---

655 Meier-Oeser, S.: Die Präsenz des Vergessenen. Zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, Münster 1989, S. 99

656 Jacobi, K. (Hrsg.): Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken, Freiburg und München 1979, S. 81

liegen verwirklicht und Teilerkenntnisse vereint. So habe das Judentum mit Recht Gott als absolut, von allem sinnlich Wahrnehmbaren abgelöst erkannt und verehrt.<sup>657</sup>

Die Heiden hingegen hätten Gottes Wirken in seinen verschiedenen sichtbaren Werken wahrgenommen und ihm daher gemäß deren Verschiedenheit je verschiedene Namen gegeben; das sei nur scheinbar Polytheismus. Im Christentum sei beides zu finden, einerseits die Transzendenz Gottes, andererseits aber auch ein göttlicher Aspekt des sinnlich Wahrnehmbaren, denn der Mensch und Gott Christus habe beides in sich vereint. Daher verleugne ein Jude, der Christus ablehnt, damit den wahren Kern seiner eigenen Religion.<sup>658</sup> Im Unterschied zur traditionellen christlichen Auffassung stellt Nikolaus die Juden nicht über die Heiden, sondern billigt beiden Religionen gleichermaßen eine gewisse Berechtigung zu, die jedoch dann hinfällig werde, wenn ihre Vertreter sich weigern, die richtig verstandene Verehrung Christi als die eigentliche Verwirklichung des von ihnen Angestrebten zu erkennen.<sup>659</sup>

In *De pace fidei* („Über den Glaubensfrieden“) bedient sich Nikolaus zur Darlegung seiner Auffassung einer literarischen Fiktion. Geschildert wird eine Vision eines Mannes – gemeint ist der Autor selbst –, der eine Versammlung im Himmel miterlebt. Unter der Leitung Gottes beraten die Engel und die Seligen über das Elend auf der Erde, das durch gewaltsame religiöse Konflikte verursacht wird. Die weisensten Vertreter der einzelnen Völker werden – wie in Ekstase entrückt – herangezogen. Vor dem Wort Gottes sowie den Aposteln Petrus und Paulus legen sie ihre Standpunkte dar und werden von ihnen über die göttliche Wahrheit belehrt. Die Belehrung erfolgt nicht autoritativ, sondern mittels philosophischer Argumentation; die Weisen treten als Philosophen auf.<sup>660</sup>

---

<sup>657</sup> Leinkauf, T.: Nicolaus Cusanus. Eine Einführung, Münster 2006, S. 121

<sup>658</sup> Flasch, K.: Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung, 3. Auflage, Frankfurt a. M. 2008, S. 131

<sup>659</sup> Jacobi, K.: Die Methode der cusanischen Philosophie, Freiburg und München 1969, S. 89

<sup>660</sup> Watanabe, M.: Nicholas of Cusa – A Companion to his Life and his Times, Farnham 2011, S. 103

In dieser Einkleidung präsentiert Nikolaus seine Meinung über die religiösen Streitigkeiten und deren mögliche Beendigung. Danach hat Gott den einzelnen Völkern zu verschiedenen Zeiten Könige und Propheten geschickt, die das rohe, ungebildete Volk unterwiesen und religiöse Vorschriften und kultische Riten einführten. Die Menschen haben dann jedoch diese „Gewohnheiten“ mit der absoluten Wahrheit verwechselt. Auch weiterhin sind sie der irrgigen Überzeugung, ihre religiösen Sitten seien die Umsetzung direkter, wörtlicher Anweisungen Gottes. Daher meinen sie, sie müssten ihren besonderen Glauben, den sie aus Gewohnheit für allein wahr halten, auch mit Waffengewalt gegen die anderen durchsetzen bzw. verteidigen. Damit glauben sie den göttlichen Willen zu erfüllen. In Wahrheit sind aber aus Nikolaus' Sicht die Verehrungsformen der verschiedenen Religionen und die unterschiedlichen christlichen Riten nur besondere Ausprägungen einer einzigen schlechthin wahren Universalreligion. In dieser kommt Christus die zentrale Funktion des Vermittlers zwischen Gott und den Menschen zu, weil in ihm die göttliche und die menschliche Natur auf die beste überhaupt mögliche Weise vereint sind. Nikolaus versucht zu zeigen, dass die Existenz eines solchen vollkommenen Vermittlers eine notwendige Konsequenz aus Gottes Vollkommenheit sei.<sup>661</sup>

Nikolaus ist der Meinung, das Universum könne nicht als begrenzt vorgestellt werden, da es keine auffindbaren Grenzen habe, doch folgt für ihn aus dieser Unbegrenztheit nicht eine Unendlichkeit in einem absoluten Sinn.<sup>662</sup> Er stellt fest, die Erde sei nicht im Mittelpunkt der Welt, und es sei offenkundig, dass sie sich nicht in Ruhe befindet, wie der Augenschein vortäusche, sondern sich bewege. Sie sei ein „edler Stern“ und als solcher nicht von geringerem Rang als die Sterne am Himmel. Ihre Form sei nur annähernd die einer Kugel, und die Bahnen der Himmelskörper seien keine genauen Kreisbahnen. Er verwirft den Gedanken eines hierarchischen Aufbaus der Welt mit der Erde als Unterstem und dem Fixsternhimmel als Oberstem sowie die Vorstellung von unbeweglichen Himmelspolen. Das geozentrische Weltbild ersetzt er nicht durch ein heliozentrisches, vielmehr hat für ihn die

---

<sup>661</sup> Lübke, A.: Nikolaus von Kues. Kirchenfürst zwischen Mittelalter und Neuzeit, München 1968, S. 108

<sup>662</sup> Meuthen, E.: Nikolaus von Kues 1401–1464. Skizze einer Biographie. 7. Auflage, Münster 1992, S. 124

Welt weder einen Mittelpunkt noch einen Umfang. In einer solchen Welt kann es keine absolute Bewegung geben, da es kein ruhendes Bezugssystem gibt; alle Bewegung ist relativ. Nikolaus argumentiert nicht empirisch und astronomisch, sondern metaphysisch; insofern ist er kein Vorläufer des Kopernikus. So ist seine Überzeugung, nichts in der Natur befindet sich in vollkommener Ruhe, eine Konsequenz seiner Koinzidenzlehre: Gegensätze wie Ruhe und Bewegung können in der Natur nie in reiner Form vorkommen, denn Absolutes ist nur im schlechthin Unendlichen, in dem die Gegensätze zusammenfallen, gegeben.<sup>663</sup>

Nikolaus fasst die Welt nicht als Ansammlung von selbständigen Substanzen auf, sondern geht von einer in jedem Einzelding auf jeweils spezifische Weise anwesenden Allnatur aus. In seinem Naturkonzept bilden Einheit und Vielheit keinen ausschließenden Gegensatz, sondern ein sich wechselseitig durchdringendes Gegensatzpaar; daher sind in jedem Einzelding auch die Einheit und damit die gesamte Wirklichkeit gegeben.<sup>664</sup> Hinsichtlich der Naturerkenntnis betont Nikolaus den Aspekt des Quantifizierens, der mathematischen Messbarkeit. Durch Erfassung von Unterschieden im spezifischen Gewicht seien Erkenntnisse über materielle Substanzen zu gewinnen.

---

<sup>663</sup> Meier-Oeser, S.: Die Präsenz des Vergessenen. Zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, Münster 1989, S. 107

<sup>664</sup> Watanabe, M.: Nicholas of Cusa – A Companion to his Life and his Times, Farnham 2011, S. 123



## 17 Erasmus von Rotterdam

Im frühen 16. Jahrhundert war der Niederländer Erasmus von Rotterdam (1466/67/69-1536) der angesehenste und einflussreichste Humanist.<sup>665</sup>

Erasmus' Philosophieren besteht darin, praktisch wertvolle Einsichten in den Lauf der Dinge, die Wirksamkeit der unaufhörlich produktiven Natur, aus eigener Beobachtung und literarischen Quellen zu sammeln, sie aber dem Gegenstand gemäß nicht festzuschreiben, sondern immer im Blick auf das prozessuale Ganze zu relativieren und für weitere Relativierungen nicht zuletzt in „vertraulichen Gesprächen“ offen zu halten.<sup>666</sup> Im Fokus des Erasmischen Philosophierens steht nicht das theoretische Wissen mit seinen Grundlagen, Wegen und Grenzen, sondern die Frage der Erkennbarkeit der wahren Güter des Lebens. Allgemein hat wohl die Furcht, den „ganzen“ Erasmus aus den Augen zu verlieren, eine Isolation des profanen Teils der „Laus Stultiae“ („Moriae Encomium id est Stultitiae Lavs“), entsprechender „Colloquien“ bzw. von Teilen derselben und anderer Texte verhindert. Nur dieses Verfahren aber bringt Erasmus' metaphysisch zurückhaltende und theologisch neutrale, dem naturalen Leben integrierte Philosophie in den Blick.

Erasmus von Rotterdam legte die Grundlage für eine Friedensethik, er begründete die Idee des Humanismus, er war das Idealbild eines Christen und er war seiner Zeit voraus. Die Reformation wurde von ihm maßgeblich beeinflusst, doch war es nie seine Absicht, die Kirche zu spalten. Er wollte eine Reform der geistlichen und weltlichen

---

<sup>665</sup> Knoll, F.-L.: Erasmus von Rotterdam. Humanismus und Theologie im Zeitalter der Reformation, in: Altricher, H. (Hg.): Persönlichkeit und Geschichte, Erlangen 1997, S. 57–68, hier S. 57

<sup>666</sup> Knoll, F.-L.: Erasmus von Rotterdam. Humanismus und Theologie im Zeitalter der Reformation, in: Altricher, H. (Hg.): Persönlichkeit und Geschichte, Erlangen 1997, S. 57–68, hier S. 59

Herrschaft, damit die Christenheit in einer friedfertigen Welt leben kann.

Erasmus von Rotterdam verfasste dazu viele Schriften, die die Gelehrten und Herrscher beeinflussen sollten. Seine bekanntesten Werke sind „Vom Freien Willen“ (1524), „Das Lob der Torheit“ (1509), „Das neue Testament“ (1516) und schließlich „Die Klage des Friedens“ (1517). In dieser Schrift trägt die Friedensgöttin Pax ihre Klage über den Krieg in Reform vor, und appelliert an die geistlichen und weltlichen Herrscher sowie jeden einzelnen Christen, dem Krieg abzuschwören und den Weg des Friedens einzuschlagen. Dazu zieht die Friedensgöttin Vergleiche mit der Tierwelt sowie auch vorbildliche Reiche und Herrscher als positive Beispiele heran.

Die Friedensschriften des Erasmus entstanden auch ihrerseits aus der unruhigen Lage heraus, in der sich der europäische Kontinent zur Zeit des Erasmus befand: die großen Herrscherhäuser, Valois und Habsburg, setzten alles daran, die Hegemonie in Europa zu erlangen. Und so bekriegte man sich gnadenlos und schmiedete Bündnisse, nur um sie gleich wieder zu brechen. Selbst die „heidnischen Barbaren“, die Türken, waren in diesem System machtpolitischer Interessen ein gern gesehener Bündnispartner, auch wenn die christlichen Oberhäupter die seit Mitte des 15. Jahrhunderts immer bedrohlicher werdende Türkengefahr offiziell aufs vehementeste bekämpften. Nur im Kontext dieser historischen Situation lässt sich die Entstehung der Friedensschriften des Erasmus erklären.

Von großer Tragweite war seine Bemühung, eine reine, unverfälschte Fassung des Neuen Testaments durch Rückgriff auf dessen griechischen Text zu gewinnen. Einen außerordentlich starken Widerhall fanden – auch außerhalb von Gelehrtenkreisen – seine Schriften auf dem Gebiet der Lebensberatung.

1487 wurde Erasmus Regularkanoniker im Kloster der Augustinerchorherren in Steyn bei Gouda. Als Chorherr wurde er im April 1492 zum Priester geweiht und verließ im folgenden Jahr im Dienst des Bischofs von Cambrai das Kloster, das er später nie mehr betrat. Von 1495 bis 1499 studierte er an der Sorbonne und unterrichtete zugleich die Brüder Heinrich und Christian Northoff aus Lübeck. Von dort aus gelangte er mit seinem Schüler Lord Mountjoy nach England, wo er unter anderen Thomas Morus und John Colet kennenlernte,

später auch William Warham, John Fischer und den jungen Prinzen Heinrich, den späteren König Heinrich VIII.. Er lernte in England auch das höfische Leben kennen (und schätzen) und entwickelte sich vom Kanoniker zum weltgewandten Gelehrten.<sup>667</sup>

Von 1500 bis 1506 hielt er sich abwechselnd in den Niederlanden, in Paris und in England auf. In den Jahren 1506 bis 1509 bereiste er Italien, wo er intensive Schriftstudien betrieb und in Turin zum Doktor der Theologie promovierte, damit verbunden erhielt er den Rang eines Reichsbarons. In Venedig lernte er den Verleger Aldus Manutius kennen und ließ bei ihm einige seiner Werke drucken.

Anschließend reiste er wieder nach England, wo er in Cambridge Griechisch lehrte und 1511 auch die Pfarrei von Aldington erhielt. Er pendelte danach jahrelang zwischen England, Burgund und Basel. Ab 1515 wirkte Erasmus einige Jahre am Hofe von Burgund in Löwen, unter anderem als Erzieher (Rat) des Prinzen Karl, des späteren Kaisers Karl V.

Von 1514 bis 1529 lebte und wirkte Erasmus in Basel, um seine Schriften in der Werkstatt seines späteren Freundes Johann Froben drucken zu lassen. Er begegnete 1524 erstmals Johannes a Lasco, dem späteren Reformator Frieslands, der zu einem seiner Lieblingsschüler wurde. Als sich die von Johannes Oekolampad betriebene, an Zwingli angelehnte Reformation in Basel durchsetzte, ging er 1529 nach Freiburg. Dort wohnte er zuerst im Haus Zum Walfisch und kaufte sich 1531 – inzwischen wohlhabend – das Haus *Zum Kindlein Jesu*.

Im Jahre 1535 kehrte er nach Basel zurück und verstarb dort am 12. Juli 1536. Sein hohes Ansehen zeigt sich auch darin, dass er als katholischer Priester in der Zeit heftigster konfessioneller Auseinandersetzungen im protestantischen Basler Münster beigesetzt wurde. Teile seines Nachlasses sind im Historischen Museum Basel ausgestellt.

Erasmus sprach meistens lateinisch und schrieb ausschließlich auf Latein oder Griechisch.<sup>668</sup> Er war ein Vielschreiber und hat nach heu-

<sup>667</sup> Kisch, G.: Erasmus und die Jurisprudenz seiner Zeit. Studium zum humanistischen Rechtsdenken. Basler Studien zur Rechtswissenschaft 56, Basel 1960, S. 69–89, hier S. 71

<sup>668</sup> Knoll, F.-L.: Erasmus von Rotterdam. Humanismus und Theologie im Zeitalter der Reformation, in: Altricher, H. (Hg.): Persönlichkeit und Geschichte, Erlangen 1997, S. 57–68, hier S. 60

tiger Erkenntnis etwa 150 Bücher geschrieben. Darüber hinaus sind über 2000 Briefe von ihm erhalten. Wegen seiner feinen Ausdrucksweise genossen seine Briefe in Europa große Aufmerksamkeit. Man schätzt, dass er täglich etwa 1000 Wörter zu Papier gebracht hat. Seine gesammelten Werke sind 1703 in zehn Bänden herausgegeben worden.

Er sah sich als ein Vermittler von Bildung: „Menschen werden nicht als Menschen geboren, sondern als solche erzogen!“<sup>669</sup> Als Textkritiker, Herausgeber und Grammatiker begründete er die neuzeitliche Philologie. Auf ihn geht die heute in westlichen Ländern übliche Aussprache, insbesondere die Betonung des Altgriechischen zurück. Die korrekte Aussprache ist heute umstritten und wohl nicht mehr zweifelsfrei klarbar, obwohl es eine in der Wissenschaft weitgehend akzeptierte Rekonstruktion gibt.

Sein heute bekanntestes Werk ist die Satire *Lob der Torheit* (*Laus stultitiae*) aus dem Jahr 1509, die er seinem Freund Thomas Morus widmete. In dieser „Stilübung“, wie er sie nannte, trat er mit Spott und Ernst tief verwurzelten Irrtümern entgegen und setzte sich für vernünftige Anschauungen ein. Dafür fand er die ironischen Worte: „Die christliche Religion steht einer gewissen Torheit recht nahe; hingegen mit der Weisheit verträgt sie sich schlecht!“

Auch in der Satire *Julius vor der verschlossenen Himmelstür* (1513), die er nach dem Tode des „Soldatenpapstes“ Julius II. schrieb, zeigte sich Erasmus als begnadeter Formulierer, der die Ironie liebte.<sup>670</sup>

1516 veröffentlichte Erasmus eine kritische Edition des griechischen Neuen Testaments, *diligenter ab Erasmo Rot. Recognitum et Emendatum*, mit einer neuen, von ihm selbst durch Überarbeitung der Vulgate erstellten lateinischen Übersetzung und Kommentar. Erasmus' Neues Testament war der erste erhältliche vollständige gedruckte griechische Text des Neuen Testaments (ein anderes, schon früher begonnenes Projekt zum Druck des Textes war ins Stocken geraten und kam letztlich erst später auf den Markt). Offenbar sah Erasmus den griechischen Text zuerst nur als Beiwerk zu seiner neuen lateinischen Fassung an, um seine Änderungen gegenüber der Vulgata begründen zu können. Er widmete die Ausgabe Papst Leo X und nutzte dabei wiederent-

---

<sup>669</sup> Christ-von Wedel, C./Leu, U. (Hgg.): Erasmus in Zürich. Eine verschwiegene Autorität, Zürich 2007, S. 28

<sup>670</sup> Huizinga, J.: Erasmus. Eine Biographie, 3. Auflage, Reinbek 1993, S. 39

deckte Manuskripte, die mit griechischen Flüchtlingen aus Konstantinopel in den Westen gelangt waren.<sup>671</sup>

Nach dem Erfolg der Erstausgabe nannte er das Werk von der zweiten Auflage (1519) an schlicht Novum Testamentum. Es wurde von den Übersetzern der King-James-Bibel benutzt und diente auch Luther als Ausgangstext für seine deutsche Bibelübersetzung. Erasmus besorgte drei weitere, jeweils überarbeitete Auflagen 1522, 1527 und 1535.

In den Jahren 1522 bis 1534 setzte sich Erasmus in verschiedenen Schriften mit den Lehren und Schriften Luthers auseinander.<sup>672</sup> Zwei Jahre vor seinem Tod versuchte er mit der Schrift *De sarcendas ecclesiae concordia* noch einmal, die zerstrittenen Glaubensparteien zu befrieden. In den grundlegenden Glaubensfragen wäre man einig, war Erasmus überzeugt, weniger Wichtiges, die Adiaphora, könne man den einzelnen Gläubigen und ihren Gemeinden freistellen. In den von Kaiser und Fürsten initiierten Religionsgesprächen versuchten bedeutende Theologen bis ins 17. Jahrhundert hinein, die Konfessionen auf der erasmischen Grundlage wieder zusammenzuführen. Sie blieben erfolglos.

1536 schrieb Erasmus sein letztes Werk, *De puritate ecclesiae christiana*, eine Auslegung von Psalm 14, die er einem einfachen Leser, einem Zöllner, mit dem er sich auf einer seiner vielen Reisen angefreundet hatte, widmete. Sein Einfluss war bis in das Zeitalter der Aufklärung in Europa von überragender Bedeutung.<sup>673</sup>

Erasmus hat sich besonders um die Bibellexegese verdient gemacht, in der er die Grundlagen für die reformatorische Theologie legte.<sup>674</sup> Sein schlechter Ruf, er habe vor allem auf die ethische Seite der Religion Wert gelegt, beruht auf einem kleinen Frühwerk von 1503, dem

<sup>671</sup> Lehmkuhl, J.: Erasmus – Niccolo Machiavelli. Zweieinig gegen die Dummheit, Würzburg 2008, S. 82

<sup>672</sup> Knoll, F.-L.: Erasmus von Rotterdam. Humanismus und Theologie im Zeitalter der Reformation, in: Altricher, H. (Hg.): Persönlichkeit und Geschichte, Erlangen 1997, S. 57–68, hier S. 64

<sup>673</sup> Knoll, F.-L.: Erasmus von Rotterdam. Humanismus und Theologie im Zeitalter der Reformation, in: Altricher, H. (Hg.): Persönlichkeit und Geschichte, Erlangen 1997, S. 57–68, hier S. 68

<sup>674</sup> Lehmkuhl, J.: Erasmus – Niccolo Machiavelli. Zweieinig gegen die Dummheit, Würzburg 2008, S. 27

Handbuch des christlichen Streiters, das zu seiner Zeit sehr beliebt war und in der Forschung lange als ein Hauptwerk von Erasmus galt. Zunächst der Reformation gegenüber offen, wandte sich der Humanist von ihr ab, als er Martin Luther in einem unüberbrückbaren Gegensatz zur katholischen Kirche sah. Sie war auch die Ursache für seinen Streit mit Ulrich von Hutten.

1516 schrieb er *Die Erziehung des christlichen Fürsten*, die er als neuernannter Rat des Fürsten dem späteren Karl V. widmete. Das Werk sieht in christlich-moralischen Lebensgrundsätzen des Regierungsoberhauptes die wichtigste Voraussetzung für eine friedliche, segensreiche Politik. Dieser Fürstenspiegel war bei den zeitgenössischen Fürsten sehr beliebt. Ferdinand I. soll es auswendig gelernt haben.

1517 erschien *Die Klage des Friedens*, in der Erasmus während des erbarmungslosen Machtkampfes um die Oberherrschaft in Italien dem Friedenswillen eine Stimme verlieh. Er hat damit eine dezidierte pacifistische vertreten und lehnte Kriege mit einer Ausnahme ab: Nur wenn das gesamte Volk sich für einen Krieg ausspreche, sei er legitim. In seinem 1528 herausgegebenen *Dialogus Ciceronianus* trat Erasmus für eine individuell gestaltete Lebensweise ein, die sich nicht nur an antiken Vorbildern orientieren sollte.<sup>675</sup>

In den letzten Lebensjahren vervollständigte Erasmus eines seiner umfangreichsten Hauptwerke, die *Adagia*. Es ist eine Sammlung von antiken Weisheiten und Sprichwörtern (als Fortsetzung seines Erstwerkes *Antibarbari*, vor 1500 begonnen), die er schrittweise von etwa 800 auf über 4250 Zitate ausbaute. Es wurde sein erfolgreichstes Werk und bis in die Zeit der Aufklärung gelesen (auch Goethe hatte es stets zur Hand). Ein ähnliches Werk, eine Sammlung von fast 3000 Anekdoten und Zitaten berühmter Männer und Frauen aus der Antike, sind die *Apophthegmata*, die er 1534 für den Herzog Wilhelm von Cleve veröffentlichte.<sup>676</sup>

Seine *Colloquien* (1518) und sein Buch *De civilitate* (1530) wurden in den Schulen gelesen. Erasmus wandte sich gegen kirchliche Miss-

---

<sup>675</sup> Knoll, F.-L.: Erasmus von Rotterdam. Humanismus und Theologie im Zeitalter der Reformation, in: Altricher, H. (Hg.): Persönlichkeit und Geschichte, Erlangen 1997, S. 57–68, hier S. 60

<sup>676</sup> Christ-von Wedel, C.: Erasmus von Rotterdam: Anwalt eines neuzeitlichen Christentums, Münster 2003, S. 119

stände, die Veräußerlichung der Religion und den Dogmenzwang. Er beklagte: „Wenn man sich die Durchschnitts-Christen ansieht, besteht nicht all ihr Tun und Lassen in Zeremonien?“<sup>677</sup> Auch Täufer und Spiritualisten beriefen sich auf ihn.

Erasmus und Luther haben sich persönlich nicht kennengelernt, korrespondierten jedoch mehr oder weniger öffentlich ab 1519 miteinander. Während Luther eine „harte Linie“ gegen das aus seiner Sicht dekadente Papsttum der römisch-katholischen Kirche vertrat, setzte sich Erasmus für „innere Reformen“ ein und bat Luther um Mäßigung.<sup>678</sup> Auch in religiösen Fragen zeigten sich bald Unterschiede. Während Erasmus die These aufstellte, Gott habe dem Menschen einen freien Willen gegeben, zwischen dem Guten und dem Bösen zu wählen, der freilich nur mit Gottes Gnade wirksam werden könne, argumentierte Luther mit der Erbsünde und der Allmacht Gottes, durch die jede Tat des Menschen vorausbestimmt sei. Luther verglich den menschlichen Willen mit einem Pferd, „das der Teufel reitet“ oder das Gott lenkt.<sup>679</sup> Es sei unmöglich, einen der beiden Reiter loszuwerden, denn jedes menschliche Schicksal sei vorbestimmt und endet entweder in der Hölle oder im Himmel. Gottes Liebe und Hass seien ewig und unverrückbar, schrieb Luther in seiner Erwiderung an Erasmus, sie seien schon gewesen, „ehe der Welt Grund gelegt ward“, noch ehe es einen Willen oder Werke des Willens gab.<sup>680</sup>

1521 erschien Luthers *assertio omnium articulorum M. Lutheri per Bullam Leonis X novissiman damnatorum*, zugleich als deutsche Schrift unter dem Titel *Grund und Ursache aller Artikel D. Martin Luthers, so durch römische Bulle unrechtlich verdammt sind*. 1524 veröffentlichte Erasmus seine Entgegnung: *De libero arbitrio* (Vom freien Willen), ein Werk, mit dem der Bruch mit Luther endgültig besiegelt wurde. Seine letzte kritische Auseinandersetzung mit dem Titel *Hyperaspistes* kommentierte Luther mit dem bekannten Ausspruch: „Wer den Erasmus

---

<sup>677</sup> Kisch, G.: Erasmus und die Jurisprudenz seiner Zeit. Studium zum humanistischen Rechtsdenken. Basler Studien zur Rechtswissenschaft 56, Basel 1960, S. 69–89, hier S. 84

<sup>678</sup> Faludy, G.: Erasmus von Rotterdam, Frankfurt 1970, S. 68

<sup>679</sup> Kisch, G.: Erasmus' Stellung zu Juden und Judentum, Tübingen 1969, S. 30

<sup>680</sup> Halkin, L. E.: Erasmus von Rotterdam. Eine Biographie, Zürich 1989, S. 113

zerdrückt, der würget eine Wanze, und diese stinkt noch tot mehr als lebendig.“<sup>681</sup>

Einerseits sparte Erasmus nicht mit beißender Kritik an frömmelnden Christen, heuchlerischen Mönchen, korrupten Päpsten, katholischen Riten und dem Ablasshandel. Andererseits verteidigte er das Papsttum, distanzierte sich von jeder Veränderung durch Gewalt und versagte den Reformatoren seine Unterstützung.<sup>682</sup>

Auch manche Historiker – insbesondere aus dem protestantischen Lager – teilten später diese Einschätzung und kritisierten die als unentschlossen empfundene Haltung des Erasmus. Auch die Tatsache, dass er sich in der Reuchlin-Affäre, die viele humanistische Gemüter in Wallung brachte, zu einigen antijudaistischen Bemerkungen gegen Pfefferkorn hinreißen ließ, hat ihm Kritik eingebracht.<sup>683</sup> Für Erasmus, der das Neue Testament gegenüber dem Alten als übergeordnet ansah und Talmud wie auch Kabbala ablehnend gegenüberstand, spielten Juden auch eine negative Rolle in den Konflikten mit den Täufern und im Bauernkrieg. Eine potentielle Gefahr sah er ebenso in jüdischen Konvertiten, die seiner Ansicht nach trotz Taufe an ihren jüdischen Traditionen festhielten und das Christentum angeblich von innen zerstzten. Im Gegensatz dazu hat Erasmus aber bei anderen Gelegenheiten gegen Antijudaismus protestiert.<sup>684</sup>

Als einer der bedeutendsten und einflussreichsten Repräsentanten des europäischen Humanismus wurde der Theologe durch seine kirchenkritische Haltung und seinen der historisch-kritische Exegese verpflichteten theologischen Schriften zum Vorreiter der Reformation. Durch sein Eintreten für relative Religionsfreiheit nahm er eine humanistische Position jenseits des katholischen wie auch des lutherischen Dogmatismus ein. Ihn als Verteidiger „religiöser Toleranz“ zu bezeichnen, ist insofern missverständlich, weil er selbst stattdessen die Begriffe Frieden und Konkordanz verwendet (*tolerantia* nur für die Wahl des Geringeren von zwei Übeln, was bei Konflikten religiöser Doktrinen

---

681 Kisch, G.: Erasmus und die Jurisprudenz seiner Zeit. Studium zum humanistischen Rechtsdenken. Basler Studien zur Rechtswissenschaft 56, Basel 1960, S. 71

682 Lehmkuhl, J.: Erasmus – Niccolo Machiavelli. Zweieinig gegen die Dummheit, Würzburg 2008, S. 39

683 Kisch, G.: Erasmus' Stellung zu Juden und Judentum, Tübingen 1969, S. 5ff

684 Halkin, L. E.: Erasmus von Rotterdam. Eine Biographie, Zürich 1989, S. 73

nicht vorliegt).<sup>685</sup> Ernsthaftige Irrlehrnen, zu denen er letztlich auch die Reformation zählte, sollten auch seiner Meinung nach unterdrückt werden, ggf. auch durch Anwendung der Todesstrafe.

Erasmus zählte zu den geachtetsten Gelehrten seiner Zeit, man nannte ihn „den Fürsten der Humanisten“.<sup>686</sup> Er korrespondierte mit fast allen Herrschern und Päpsten seiner Epoche und wurde allseits für seine offenen Worte und den brillanten Stil bewundert und geachtet, beispielsweise vom englischen König Heinrich VIII, dem er im September 1517 unter anderem schrieb: „Könige werden weise durch den Verkehr mit weisen Männern, zumal unter den vielen Reichsgeschäften, ja, ‚Welthändeln‘, mit denen Du zu tun hast, kaum ein Tag vorübergeht, an dem Du nicht etwas Zeit auf Bücherlesen verwendest und gerne mit jenen alten Weisen ins Gespräch kommst, die am allerwenigsten Dir nach dem Munde reden (...) Wie ein verständiger und frommer Fürst an alle denkt, für alle wacht, für alle insgemein sorgt, da er ein öffentliches Amt hat, kein privates, so ziemp es sich, dass jeder an seinem Teil nach Kräften diese Sorgen und Mühen zu unterstützen sucht. Da ich für meinen Teil nur durch meine kleinen wissenschaftlichen Studien den Königen diese Pflicht leisten kann, habe ich vorlängst die Schrift des Plutarch ‚Über Art und Weise, einen Schmeichler von einem Freund zu unterscheiden‘ aus dem Griechischen ins Lateinische übertragen und Deiner Majestät gewidmet (...).“<sup>687</sup>

Der Priester und Mönch Erasmus übte scharfe Kritik an Missständen in der Kirche und trat für eine innere Reform der katholischen Kirche ein und gilt daher auch als Kirchenreformer.<sup>688</sup> Er galt als einer der ersten „Europäer“ und hoffte auf die „Vernunft“ der Herrschenden, auch ohne Krieg zu einem dauerhaften Frieden zu kommen.<sup>689</sup> Er legte Wert auf Neutralität und Toleranz und sah die Gefahren der Religionskriege voraus. Seine eigene Lebensleistung schätzt er in einem

<sup>685</sup> Christ-von Wedel, C./Leu, U. (Hgg.): Erasmus in Zürich. Eine verschwiegene Autorität, Zürich 2007, S. 55

<sup>686</sup> Huizinga, J.: Erasmus. Eine Biographie, 3. Auflage, Reinbek 1993, S. 58

<sup>687</sup> Faludy, G.: Erasmus von Rotterdam, Frankfurt 1970, S. 89

<sup>688</sup> Knoll, F.-L.: Erasmus von Rotterdam. Humanismus und Theologie im Zeitalter der Reformation, in: Altricher, H. (Hg.): Persönlichkeit und Geschichte, Erlangen 1997, S. 57–68, hier S. 58

<sup>689</sup> Christ-von Wedel, C.: Erasmus von Rotterdam: Anwalt eines neuzeitlichen Christentums, Münster 2003, S. 79

Brief an Willibald Pirckheimer wie folgt ein: „Meine Lebensleistung bestand darin, dass ich eine begrabene und vergessene Literatur zu neuem Leben erweckt und dass ich die Theologen von ihren philosophischen Haarspaltereien zur Kenntnis des Neuen Testaments zurückgeführt habe.“<sup>690</sup>

Wegen seiner kritischen Haltung zur römisch-katholischen Kirche wurden seine Werke auf dem Konzil von Trient auf den Index gesetzt. Der holländische Kultur-Historiker und Erasmus-Biograph Johan Huizinga charakterisiert Erasmus trefflich als einen geistigen Typus der ziemlich seltenen Gruppe, die zugleich unbedingte Idealisten und durchaus Gemäßigte sind, „sie können die Unvollkommenheit der Welt nicht ertragen, sie müssen sich widersetzen; aber sie fühlen sich bei den Extremen nicht zu Hause, sie schrecken vor der Tat zurück, weil sie wissen, dass diese immer ebenso viel zerbricht als aufbaut; und so ziehen sie sich zurück und rufen weiter, alles müsse anders werden; aber wenn die Entscheidung kommt, wählen sie zaudernd die Partei der Tradition und des Bestehenden. Auch hier liegt ein Stück von der Tragik im Leben des Erasmus: Er war der Mann, der das Neue und Kommende besser sah als irgend jemand; der sich mit dem Alten überwerfen musste und doch das Neue nicht ergreifen konnte.“<sup>691</sup>

Als kritischer Denker seiner Zeit zählte Erasmus zu den Wegbereitern der europäischen Aufklärung und wurde gleichermaßen von späteren Geistesgrößen wie Spinoza, Rousseau, Voltaire, Kant, Goethe, Schopenhauer, und Nietzsche geachtet.

---

690 Kisch, G.: Erasmus und die Jurisprudenz seiner Zeit. Studium zum humanistischen Rechtsdenken. Basler Studien zur Rechtswissenschaft 56, Basel 1960, S. 69–89, hier S. 81

691 Huizinga, J.: Erasmus. Eine Biographie, 3. Auflage, Reinbek 1993, S. 92

## 18 Thomas Morus

Thomas Morus<sup>c</sup> (1478-1535) bekanntestes Werk ist Utopia, in dem er ein erfundenes Inselreich mit einer ganz anderen Gesellschaftsstruktur beschreibt, als sie zu seiner Zeit in England herrscht.<sup>692</sup> Wo Utopia liegt, bleibt ungeklärt. Aus Morus' Vorrede erfährt man nur, dass die Insel in der Nähe von Amerika liegen soll. Die Hauptstadt Amaurotum heißt übersetzt „Nebelstadt“ und ist damit eine Anspielung auf London. In den Sozialwissenschaften wird das Werk als Kritik an den damaligen Verhältnissen und als Gegenentwurf zum zeitgenössischen England gesehen, andere sehen darin eine boshaft Satire desselben Englands.

Der Begründer der Insel hieß Utopos, vorher hieß sie Abraxa. Die Insel hat 54 Städte, alle groß und prächtig, die in Sprache, Sitten, Einrichtungen und Gesetzen vollständig übereinstimmen. Das Glück des Lebens liegt dort in der Freiheit und Pflege des Geistes, alle Bürger sollten damit möglichst viel Zeit verbringen und nicht mit körperlicher Arbeit. Der Geist wird angeregt durch das Zusammenspiel von Religion und Philosophie, das auf Vernunft aufbaut. Der Ruhm, der im Kriege erworben werden kann, verachten die Utopier. Es gibt nur Übung im Kriegshandwerk von Männern und Frauen, um zur Verteidigung ausgebildet zu sein und die Grenzen zu schützen. Die Utopia ist aus der Bestrebung entstanden, die herrschenden Zustände anzuprangern und zu verbessern. Ein Idealbild der Gesellschaft nach dem Muster Platons wurde gezeichnet. In dem Stadtstaat dieser Insel herrscht eine Art Kommunismus: die Interessen des Einzelnen sind denen der Gemeinschaft untergeordnet. Wie in einem (idealen) Kloster hat jeder zu arbeiten; jedermann bekommt Bildung und genießt religiöse Toleranz. Anders als in der Realität des Humanismus sind Grund und Boden gemeinsamer Besitz. Das Ende von Utopia wird bewusst offen gelassen: Die Aufgabe des Nachdenkens und der Bewer-

---

<sup>692</sup> Herz, D.: Thomas Morus zur Einführung, Hamburg 1999, S. 45f

tung wird dem Leser übertragen wie in Platons Dialogen. Nach dem Erscheinen in Löwen wurde es bald in mehrere Sprachen übersetzt und wurde der Vorläufer der Romanutopie.

Die utopische Literatur ist die Bezeichnung für eine Gattung von literarischen Werken, die sich mit einer idealen Gesellschaft befasst, deren Realisierung für die Zukunft als denkbar möglich vorgestellt wird. Der tatsächlichen, aktuellen politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit gegenübergestellt, übernimmt die Utopie eine Vorbildfunktion. Diese beinhaltet sowohl Ideengespinste der abstrakten als auch real mögliche konkrete Utopien. Im Gegensatz hierzu dient die Anti-Utopie, auch Dystopie genannt, der Abschreckung.

Sir Thomas Morus (1478-1535) war ein englischer Staatsmann und humanistischer Autor. Er ist ein Heiliger und Märtyrer der römisch-katholischen Kirche (Gedenktag 22. Juni).<sup>693</sup> Morus war Sohn eines Richters, besuchte eine Lateinschule, besaß ein Stipendium für die Universität in Oxford, wo Morus Latein und Griechisch studierte. Ab 1496 durchlief er eine juristische Ausbildung in der Rechtsschule Lincoln's Inn, 1504 wurde er Parlamentsmitglied. 1516 verfasste Morus das erste Buch der Utopia und redigierte das ganze Werk, das im Dezember erschien. Er pflegte eine enge Beziehung mit dem Humanisten Erasmus von Rotterdam.<sup>1517</sup> Mit 39 Jahren trat er ganz in den Dienst des Königs von England, der ihn bald zum Mitglied des Geheimen Rates machte. Morus wurde 1529 zum Lordkanzler ernannt, eine Position, die etwa der des heutigen Premierministers entspricht. In seiner Funktion als Lordkanzler ließ er Anhänger der Reformation verfolgen und verbrennen, er war ein entschiedener Gegner Luthers.<sup>694</sup>

Im Jahre 1534 erließ König Heinrich VIII die „Suprematsakte“, durch die der Krone Englands sämtliche Vollmachten über die englische Kirche, auch die Entscheidung in Glaubensfragen, übertragen wurden. Morus weigerte sich, die Suprematsakte anzuerkennen, deshalb wurde er 1535 hingerichtet.

---

693 Füssel, S. (Hrsg.): Thomas Morus 1477/78-1535. Humanist – Staatsmann – Märtyrer, München 1987, S. 35

694 Mertz, T.: Thomas Morus begegnen, Sankt Ulrich 2011, S. 27

In der Utopia geht es um die Erzählungen eines Seemannes (Rafael Hythlodeus), der eine Zeit lang bei den Utopiern gelebt haben will.<sup>695</sup> Raphael Hythlodaeus ist eine frei erfundene Person, die als weiser Philosoph beschrieben wird. Die Handlung ist Antwerpen, die wichtigste Handelsmetropole Europas im frühen 16. Jahrhundert. Inhaltlich setzt die Erzählung mit der Begegnung dreier Figuren ein: Nach einem Gottesdienstbesuch trifft der Ich-Erzähler Thomas Morus den befreundeten Humanisten Peter Gilles, den er in ein Gespräch mit dem fiktiven Weltenbummler Raphael Hythlodaeus verwickelt sieht. Gegen Ende der Schilderung hält Raphael ein flammendes Plädoyer für die Institutionen der Utopier, doch Morus gibt sich skeptisch, was die Möglichkeit der Umsetzung auch in Europa betrifft.<sup>696</sup>

Der zweite Teil des Werkes, die „Rede über die beste Staatsverfassung“ im Jahre 1515 wurde während Morus’ Aufenthalt in Flandern in engem Austausch mit Erasmus konzipiert. Das erste Buch mit der Staats- und Gesellschaftskritik und der bereits von Cicero erörterten Frage, ob ein Philosoph Staatsgeschäfte übernehmen sollte, wurde erst nachträglich im Jahre 1517 eingebaut.<sup>697</sup>

Das Kernproblem des ersten Buches ist die Frage, ob der weise Philosoph in den aktiven Dienst des Fürsten treten soll oder nicht.<sup>698</sup> Das Privateigentum wird als Hindernis gerechter Politik gesehen: Der Besitz sollte gleichmäßig und gerecht verteilt werden und das Privateigentum aufgehoben werden. Solange es besteht, wird der größte Teil der Menschheit immer in Armut leben. Der erste Teil des Werks hat eine Rahmenhandlung zum Inhalt, in der eine ausführliche Kritik an den damaligen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen Europas, insbesondere Englands, geübt wird. Heftig angeprangert wird beispielsweise die Praxis der Todesstrafe, die in England selbst Dieben droht, da es durch die harte Bestrafung für den Dieb keinen Unterschied mache zu stehlen oder zu morden.

<sup>695</sup> Heinrich, H.P.: Thomas Morus. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 50

<sup>696</sup> Arnswald, U./ Schütt, H.-P. (Hrsg.): Thomas Morus’ Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie, Karlsruhe 2011, S. 59

<sup>697</sup> Herz, D.: Thomas Morus zur Einführung, Hamburg 1999, S. 50

<sup>698</sup> Füssel, S. (Hrsg.): Thomas Morus 1477/78-1535. Humanist – Staatsmann – Märtyrer, München 1987, S. 46

Im zweiten Buch werden immer wieder Bezüge zur Situation in Europa hergestellt und zwar in einem negativen Sinne: die hohe Wert-schätzung für Geld, Prunk und Ruhm, zu harte Gesetze, auf vertrags-brüchige Fürsten oder die kirchlichen Missstände.

Wo Utopia liegt, bleibt ungeklärt. Aus Morus' Vorrede erfährt man nur, dass die Insel in der Nähe von Amerika liegen soll. Die Hauptstadt Amaurotum heißt übersetzt „Nebelstadt“ und ist damit eine Anspie-lung auf London. Der Begründer der Insel hieß Utopos, vorher hieß sie Abraxa. Die Insel hat 54 Städte, alle groß und prächtig, die in Spra-che, Sitten, Einrichtungen und Gesetzen vollständig übereinstimmen. Die Vernunft ist das Fundament der Konstruktion von Utopia. Die Utopier halten sich an ein utilitaristisches Vernunftsprinzip, das den Gesamtnutzen der Gemeinschaft maximiert.

Der Staat der Utopier ist eine Republik.<sup>699</sup> Das politische System der Utopier basiert auf einer föderalen Struktur. Das Volk wählt ein Oberhaupt, das lebenslang herrscht, wenn er tyrannische Züge zeigt, kann er abgesetzt werden. Es wird auch eine „Rat der gesamten Insel“ gewählt, über dessen Funktionen aber kaum etwas gesagt wird. Das politische Führungspersonal rekrutiert sich aus den fünfhundert von der Arbeit freigestellten Wissenschaftlern. Die Regierungsform ist eine Mischung aus Gelehrtenaristokratie und Demokratie. Die Idee der plato-nischen Philosophenherrschaft war hier Vorbild. Jede Stadt wird von einem Senat regiert, der sich aus Wahlbeamten auf Zeit zusam-mensetzt. Das jeweilige Stadtoberhaupt ist auf Lebenszeit gewählt; ent-wickelt er tyrannische Züge, so kann er abgesetzt werden. Nirgendwo anders soll es ein besseres Volk und ein glücklicheres Staatswesen ge-ben.<sup>700</sup>

Die Utopier leben in den Städten in Familienverbänden. Es herrscht allgemein eine patriarchalische Hierarchie, und die Älteren bestimmen über die Jüngeren. Überfamiliär ist die Gemeinschaft klos-terähnlich organisiert mit Gemeinschaftsküche und gemeinsamen Speisungen. Ein jährlich gewählter Vorsteher hat die Aufsicht über einen Familienverband von 30 Familien. Erwachsene Geschlechtsper-sonen gehen eine monogame Ehe ein. Die Utopier praktizieren ein li-

---

699 Arnswald, U./ Schütt, H.-P. (Hrsg.): Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie, Karlsruhe 2011, S. 37

700 Herz, D.: Thomas Morus zur Einführung, Hamburg 1999, S. 59

berales Eherecht, das dem christlichen entgegensteht. Scheidung und Wiederverheiratung sind erlaubt.

Geldverkehr kennen die Utopier nicht.<sup>701</sup> Sie sollen aber durch eine Überproduktion an Gütern vieles davon anhäufen, und verwenden es, um Söldnerheere oder Handel zu betreiben. Die Utopier selbst schätzen Gold nicht. Sie üben Kritik an den bestehenden Staaten wegen fehlender Gleichheit und einer Verschwörung der Reichen, die im Namen des Staates ihren Vorteil suchen. Sie profitieren von der Armut und der Arbeit der Armen. Armut würde beseitigt werden, wenn das Geld abgeschafft werde. Nächstenliebe wird gepredigt. Morus führt aus, mit der Abschaffung des Geldes werde die Geldgier verschwinden und damit Betrug, Raub, Mord und Furcht. Die Städte dürfen nur eine bestimmte Größe erreichen. Überbevölkerung wird durch Migration bzw. Bildung einer Kolonie im Ausland ausgeglichen.<sup>702</sup> Umgekehrt findet bei Einwohnermangel ein Rückfluss aus den Kolonien oder überbevölkerten Städten statt.

Das Glück des Lebens liegt in der Freiheit und Pflege des Geistes, alle Bürger sollten damit möglichst viel Zeit verbringen und nicht mit körperlicher Arbeit. Der Geist wird angeregt durch das Zusammenspiel von Religion und Philosophie, das auf Vernunft aufbaut. Es sind geistige Dinge, aus denen die Utopier ihre Freude ziehen. Falsche Bedürfnisse sind die Gier und die Jagd. Ein humanes Verhalten gegenüber behinderten Menschen wird ebenfalls praktiziert. Müßiggang wird bestraft; es gibt keine Kneipe, kein Freudenhaus, ein puritanisches Leben wird von Morus favorisiert.<sup>703</sup>

Es gibt auch Sklaven bei den Utopiern: entweder solche, die wegen eines Verbrechens zu Sklaven gemacht werden oder fleißige Tagelöhner aus anderen Staaten, die es vorziehen, freiwillig als Sklaven zu dienen. Geschlechtsverkehr vor der Ehe ist verboten. Ehebrecher werden zu Sklaven gemacht. Es gibt nur bei schlimmen Verbrechen die Todesstrafe, weil Zwangsarbeit der Täter dem Staat mehr nützt.<sup>704</sup>

---

<sup>701</sup> Heinrich, H.P.: Thomas Morus. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 52

<sup>702</sup> Mertz, T.: Thomas Morus begegnen, Sankt Ulrich 2011, S. 78

<sup>703</sup> Herz, D.: Thomas Morus zur Einführung, Hamburg 1999, S. 63

<sup>704</sup> Heinrich, H.P.: Thomas Morus. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 53

Zweck des utopischen Erziehungswesens ist die Vorbereitung für die Übernahme von religiösen und politischen Ämtern sowie die Schulung für eine Integration in das kollektive Leben der Utopier. Es gibt eine Gleichbehandlung der Geschlechter: Jungen und Mädchen werden in gleicher Weise unterrichtet. Es werden alle Kinder in den Wissenschaften durch Priester unterrichtet, in ihrer Freizeit sollen die arbeitenden Menschen sich mit Wissenschaft beschäftigen. Die Kinder werden ab dem dritten Lebensjahr in Sprache unterrichtet. Später findet auch Unterweisung in praktischer Arbeit (Ackerbau und Viehzucht) statt.

Die religiösen Anschauungen sind nicht nur auf der Insel, sondern auch in den einzelnen Städten verschieden. Trotz Glaubensunterschiede gibt es den Konsens, dass alle an die Existenz eines höchsten Wesens glauben, der die Welt erschaffen hat. Dieses Wesen nennen sie Mythras. Es existiert religiöse Toleranz, einige der Utopier sind zum Christentum konvertiert. Priester können auch Frauen werden, männliche Priester können auch heiraten. Kein Amt besitzt bei den Utopiern höhere Ehre. Es gibt einen religiösen Pluralismus, aber weder Atheisten noch Materialisten gehören zu den Staatsbürgern Utopias. Trotz mancher Parallelen mit christlichen Glaubenspraktiken ist die Religion der Utopier keine offenbarte, sondern eine vernunftbegründete. Die Utopier sind somit im theologischen Verständnis keine Christen, sondern Heiden.<sup>705</sup>

Krieg wird dort verabscheut. Der Ruhm, der im Kriege erworben werden kann, verachten die Utopier. Es gibt nur Übung im Kriegshandwerk von Männern und Frauen, um zur Verteidigung ausgebildet zu sein und die Grenzen zu schützen. Die Utopier werben lieber Söldner für den Krieg an als ihre eigenen Leute zu opfern. Die Reihe der Gründe, die sie dennoch bewegen könnten, zu den Waffen zu greifen, reicht von der Verteidigung des eigenen Staatsgebietes über die Befreiung und Unterstützung der Bundesgenossen. Dies sei der Begriff eines „gerechten Krieges“.

Rationale Gesetzgebung und statische, prinzipiengeleitete Organisation der Lebensgemeinschaft werden zu Garanten des Glücks erhö-

---

<sup>705</sup> Füssel, S. (Hrsg.): Thomas Morus 1477/78-1535. Humanist – Staatsmann – Märtyrer, München 1987, S. 72

ben.<sup>706</sup> Hauptsorte der vorindustriellen Gesellschaft war die Verteilungsgerechtigkeit für eine optimale Versorgung der Bürger mit den knappen Gütern und die Bewahrung des inneren und äußeren Friedens. Obwohl das damalige Zeitalter Entdeckung des Individuums gilt, wurde der Egoismus in seinen Formen der Sündhaftigkeit und triebhaften Unmoral als Antipode des Gemeinschaftssinns und damit als Störelement des gerechten Ausgleichs der Lebensverhältnisse und der Gemeinschaftsinteressen beschrieben.

Am Ende des Werkes wird ein Lob der utopischen Staatsverfassung erhoben, da dort die Belange der Allgemeinheit vertreten werden. Es gibt keine Armen und keine Bettler. Gegen Ende der Schilderung hält Raphael ein flammendes Plädoyer für die Institutionen der Utopier, doch Morus gibt sich skeptisch, was die Möglichkeit der Umsetzung auch in Europa betrifft.<sup>707</sup>

Das Ende von Utopia wird bewusst offen gelassen: Die Aufgabe des Nachdenkens und der Bewertung wird dem Leser übertragen wie in Platons Dialogen.<sup>708</sup> Im Werk gibt es einige Merkmale, die nicht ganz zusammenpassen: Die Institution der Sklaverei widerspricht dem geforderten Prinzip der Gleichheit in einem klassenlosen Staat.

Nach dem Erscheinen in Löwen wurde die in lateinischer Schrift erschienene „Utopia“ bald in mehrere Sprachen übersetzt und wurde der Vorläufer der Romanutopie. Die Utopia von Thomas Morus gilt es eine der besten Staatsromane des Humanismus. Er enthält Elemente der Literatur des „utopischen Sozialismus“ der späteren Zeit (Robert Owens „New moral world“ oder Fouriers „Neue industrielle und soziale Welt“).

Antike Wurzeln der Utopia sind der Mythos vom Goldenen Zeitalter, die griechische Atlantis-Sage oder der biblische Garten Eden.<sup>709</sup> Die Darstellung von einem Goldenen Zeitalter als dem Anfang aller Geschichte taucht erstmals bei Hesiod 700. v. Chr. auf. Platons Politeia

---

<sup>706</sup> Herz, D.: Thomas Morus zur Einführung, Hamburg 1999, S. 65

<sup>707</sup> Heinrich, H.P.: Thomas Morus. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 57

<sup>708</sup> Gerschmann, K.-H.: Nicht-platonische Quellen zur Utopia des Thomas Morus, in: Der Staat. Zeitschrift für Staatslehre und Verfassungsgeschichte, deutsches und europäisches öffentliches Recht 7, 1968, 471-486, hier S. 471

<sup>709</sup> Herz, D.: Thomas Morus zur Einführung, Hamburg 1999, S. 70

war Vorbild für Morus bei der Abfassung seiner Schrift. Die ständische Gliederung der Politeia wird von Morus nicht übernommen. Die Entdeckung Amerikas durch Kolumbus ist eine zentrale Voraussetzung für das utopische Denken der frühen Neuzeit.<sup>710</sup> Es gab eine Erweiterung des abendländischen Erfahrungshorizontes und die damit verbundene Wunschvorstellung einer besseren Welt.

Morus' Utopia enthält nicht weder den Willen noch den Aufruf zur Realisierung. Das Werk ist konzipiert als fiktives Gegenbild, als gedankliches Experiment, es versucht, in kritisch-satirischer Absicht den herrschenden Missständen den Spiegel vorzuhalten. Die Utopia ist aus der Bestrebung entstanden, die herrschenden Zustände anzuprangern und zu verbessern. Ein Idealbild der Gesellschaft nach dem Muster Platons wurde gezeichnet.<sup>711</sup>

Das Kernproblem der Deutungsversuche ist folgendes: Morus starb für die Einheit der katholischen Kirche am Galgen, ausgerechnet dieser Mann ist Urheber eines utopischen Entwurfes, der einen heidnischen, rationalen und sozialistischen Staat beschreibt und keinen genuin christlichen. In seinen Schriften „Dialogue Concerning Heresies“ (1529) und der „Confutation of Tyndale's Answer“ (1532/33) sprach sich Morus gegen die Reformation aus.<sup>712</sup>

In der christlich-konservativen Interpretation ist Utopia als mahnendes Gegenbild gedacht, um die korrupte Christenheit zur Bessinnung zu rufen. Erst Erasmus von Rotterdam, der Humanist, habe den heidnischen Charakter, die kommunistische Lebensform und die religiöse Toleranz nachträglich in die Utopia eingefügt.<sup>713</sup>

Die Utopia enthält keine praktischen Anweisungen für einen Übergang zur Wirklichkeit. Dies spricht gegen die Behauptung, Morus habe mit der Utopia ein politisches Handlungsprogramm entworfen. Als Lordkanzler versuchte Morus niemals, den utopischen Staat in die praktische Politik zu übersetzen.

---

<sup>710</sup> Arnswald, U./ Schütt, H.-P. (Hrsg.): Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie, Karlsruhe 2011, S. 82

<sup>711</sup> Ebd., S. 84

<sup>712</sup> Gerschmann, K.-H.: Nicht-platonische Quellen zur Utopia des Thomas Morus, in: Der Staat. Zeitschrift für Staatslehre und Verfassungsgeschichte, deutsches und europäisches öffentliches Recht 7, 1968, 471-486, hier S. 475

<sup>713</sup> Füssel, S. (Hrsg.): Thomas Morus 1477/78-1535. Humanist – Staatsmann – Märtyrer, München 1987, S. 93

Nach dem Vorbild Morus' erschienen in den Folgezeit weitere Werke in utopischer Richtung.<sup>714</sup> Tommaso Campanella (1568 in Kalabrien-1639 in Paris; eigentlich Giovanni Domenico) war ein italienischer Philosoph, Dominikaner, Dichter und Politiker, der den „Sonnenstaat“ entwarf. Im Pariser Exil widmete sich Campanella vorrangig der Veröffentlichung seiner Werke. Weiterhin unterstützte er die französische Politik und setzte sich für die Konversion der Hugenotten ein. *La città del Sole* oder auch *Civitas solis* (deutsch „Sonnenstaat“) ist ein 1602 in einem Kerker von Campanella verfasstes und 1623 publiziertes Werk, das den wirtschaftlichen und politischen Aufbau des idealen Staates darstellt. Er führt alle sozialen Übel auf das Privateigentum zurück. Dieses will er mit seiner voll kollektivistischen Gesellschaftsordnung, welche sämtliche Lebensbereiche umfasst, beseitigen. Genau ermittelte Bedarfspläne bestimmen nach ihm die Produktion. Die Institution der Familie, welche das materielle Denken fördert und deshalb das Privateigentum stützt, soll aufgelöst werden. An ihrer Stelle soll ein Weiber- und Kinderkommunismus verwirklicht werden. Im „Sonnenstaat“ bedeutet die Gattung alles, das Individuum nichts. Politisch träumt Campanella von einer päpstlichen Universalmonarchie; im „Sonnenstaat“ liegt daher die Macht absolutistisch in den Händen der priesterlichen Hierarchie.

Der lutherische Pfarrer Andreae schrieb das Werk „Christianopolis“ 1619 nach dem Vorbild Campanellas.<sup>715</sup> Durch einen Schiffbruch wird der Ich-Erzähler an das Ufer der Insel „Capharsalama“ getrieben und dort von einem Wächter aufgenommen, der ihn in die Stadt „Christianopolis“ bringt. Nicht den Glauben der Europäer lehnen die Bewohner ab, sondern deren Sitten, weil die Europäer wegen des christlichen Glaubens Krieg führen. Damit kritisiert die Schrift die Missstände der Zeit. Dem Bildungs- und Erziehungsgedanken kommt höchste Priorität zu. Der Staat übernimmt die Erziehung der Kinder, die im Alter von sechs Jahren von ihren Eltern getrennt werden. Es wird die Abschaffung des Privateigentums gefordert. Andreae entwirft damit das Ideal eines christlichen Staates.

---

<sup>714</sup> Herz, D.: Thomas Morus zur Einführung, Hamburg 1999, S. 125

<sup>715</sup> Füssel, S. (Hrsg.): Thomas Morus 1477/78-1535. Humanist – Staatsmann – Märtyrer, München 1987, S. 109

Francis Bacon (1561-1626) war ein englischer Philosoph und Staatsmann sowie Wegbereiter des Empirismus. Er machte als Jurist und Politiker in England Karriere. 1618 wurde er zum Lordkanzler befördert. Bacon verfasste zahlreiche philosophische, literarische und juristische Schriften. Etwa im Jahr 1614 schrieb er mit „Nova Atlantis“ eine Utopie, in der er die Gründung wissenschaftlicher Akademien nach seinen Vorstellungen anregte. Ziel der Wissenschaft sei Naturbe- herrschung im Interesse des Fortschritts, Wissenschaft muss einen praktischen Nutzen haben.

„Nova Atlantis“ erschien 1627 – ein Jahr nach dem Tod des Verfassers – in neulateinischer Sprache.<sup>716</sup> Es ist der Versuch einer Darstellung eines vollkommenen Staatswesens, dessen Bestand und Zukunft durch die experimentellen Methoden der Wissenschaft und die wachsende Fülle ihrer Ergebnisse gesichert sein sollte. „Nova Atlantis“ ist die erste neuzeitliche Utopie, die sich sowohl im Titel als auch im Text explizit auf Platons Atlantis beruft. Bacon erhebt Atlantis dabei zum historischen Fakt, um der eigenen Geschichte mehr Glaubwürdigkeit zu geben. Dieses „alte Atlantis“ sei einst in der von Platon beschriebenen Katastrophe untergegangen, jedoch hätten sich einige Bewohner auf das „neue Atlantis“, die (fiktive) Südseeinsel Bensalem retten können. Rein äußerlich handelt es sich um einen romanhaften Reisebericht, der sich an der „Utopia“ von Morus zum Teil anlehnt. Bensalem ist eine Insel im Stillen Ozean, die Bewohner sind Christen voller Frömmigkeit und Menschenliebe. An materiellen Werten wie Gold oder Silber sind sie nicht interessiert. Bensalem ist wenigen Menschen bekannt, die Bewohner der Insel kennen jedoch die meisten Staaten der Welt ganz gut. Auf Bensalem siedelten sich Phönizier, Karthager, Ägypter, Palästinenser, Araber und Chinesen an.

Johann Gottfried Schnabels Werk „Insel Felsenburg“ hat sowohl utopischen Charakter<sup>717</sup> als auch bedeutende Schnittmengen mit der Robinsonade.<sup>718</sup> Bei der Darstellung einer unbekannten Welt geht es vor allem um die Schilderung persönlicher Einzelschicksale; die Figu-

---

<sup>716</sup> Herz, D.: Thomas Morus zur Einführung, Hamburg 1999, S. 129

<sup>717</sup> Waschkuhn, A.: Politische Utopien, München 2003, S. 14

<sup>718</sup> Die Robinsonade wird als eine Sonderform des Abenteuerromans gesehen. Der Terminus Robinsonade wird abgeleitet von Defoes Roman „Robinson Crusoe“ aus dem Jahre 1719. Das grundlegende Motiv ist ein exilartiger Aufenthalt in in-

ren treten als individualisierte Charaktere auf. Der Zeitpunkt des Erscheinens von Schnabels Werk ist nicht festlegbar; zwischen 1731 und 1743 erschien es unter dem Titel „Wunderliche Fata einiger See-Fahrer, absonderlich Alberti Julii, eines gebornen Sachsen“. Anstatt dieses langen Titels setzte sich im Laufe der Zeit die Bezeichnung „Insel Felsenburg“ durch. Dieser Roman entwickelte sich zu einem der beliebtesten Schriften des 18. Jahrhunderts. Schnabel wollte mit seinem Roman seine eigene bedrängte und als mangelhaft empfundene Gegenwart überschreiten und erdachte sich deshalb ein besseres Dasein wie so viele Utopisten wie Thomas Morus, Tommaso Campanella oder Francis Bacon vor ihm.

Schnabels Insel Felsenburg ist ein Prototyp der Utopie mit den Merkmalen: die Verwendung der Inselmetapher, die Berufung auf die Vernunft, die Identifizierung von Geld und Privateigentum als Wurzel allen Übels, die Geringschätzung von Gold und Silber, die geometrischen Ordnungsmuster sowie der Verzicht auf die Produktion unnützer Güter.<sup>719</sup> Die Organisation des staatlichen Gemeinwesens auf Felsenburg widersprach mit ihrer Mischverfassung der staatsabsolutistischen Praxis in den Staaten Westeuropas im 18. Jahrhunderts; dies war auch eine versteckte Kritik am Absolutismus und seinen Vertretern. Schnabels Utopie ging nicht nur auf die ideale politische und soziale Ordnung auf Felsenburg ein, er schilderte auch persönliche Einzelschicksale.<sup>720</sup> Bei allen Vergesellschaftungstendenzen auf Felsenburg wurde das Individuum diesen nicht streng untergeordnet, es blieb weiterhin ein wichtiger Faktor des gesellschaftlichen Lebens.

Morus Utopia prägte auch die Ideen der Frühsozialisten.<sup>721</sup> Der Begriff Frühsozialismus bezieht sich auf die Tatsache, dass die genannten Theorien und Ideen vor den Revolutionen von 1848/1849, vor den ersten eigentlich sozialistischen Vereinigungen und vor allem vor den

---

selhafter Abgeschiedenheit. Seit dem 19. Jahrhundert nimmt die Robinsonade drei Ausprägungsformen an: als utopischer Staatsroman, als Abenteuerroman sowie als pädagogischer Roman für Jugendliche und junge Erwachsene. Vgl. dazu Stach, R.: *Robinsonaden*, Baltmannsweiler 1996, S. 11f

<sup>719</sup> Weber, A.: *Kleine Literaturgeschichte*, Berlin 1992, S. 287

<sup>720</sup> Mayer, Von Lessing bis Thomas Mann – Wendungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland, a.a.O., S. 47

<sup>721</sup> Heinrich, H.P.: *Thomas Morus. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 103

Schriften von Karl Marx veröffentlicht wurden. Neben dem Wirken von Marx und dem Entstehen der Sozialdemokratie spielten auch Persönlichkeiten des erstarkenden Anarchismus wie Pierre-Joseph Proudhon und Michail Bakunin eine Rolle bei der Ablösung frühsozialistischer Ideen. Diese frühen oder utopischen Sozialisten lebten alle etwa um dieselbe Zeit, nämlich 1770 bis 1825. Diese sozialistischen Autoren seien aber keine Utopisten etwa im Sinne von Thomas Morus gewesen, denn sie hätten daran geglaubt, dass ihre ideal vorgestellten Gesellschaften in naher Zukunft zu realisieren gewesen seien.

Morus' Schüler Thomas Elyot veröffentlichte 1531 die staatstheoretische und moralphilosophische Schrift *The boke Named the Gover-nour*. Darin legte er humanistische Erziehungsgrundsätze dar, die im 16. Jahrhundert maßgeblich zur Ausbildung des Gentleman-Ideals beitrugen.<sup>722</sup>

---

722 Arnswald, U./ Schütt, H.-P. (Hrsg.): Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie, Karlsruhe 2011, S. 117

## 19 Michelangelo

Michelangelo (1475-1564) sah sich in erster Linie als Bildhauer, nicht als Maler, Architekt oder Dichter, obwohl er auf allen diesen Gebieten Bedeutendes und Wegweisendes leistete.<sup>723</sup> Mit zahlreichen Werken, vor allem mit der Kuppel des Petersdoms und dem detailreichen Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle in Rom, ging Michelangelo als einer der berühmtesten Künstler aller Zeiten und als bedeutendster Repräsentant der Frühen Neuzeit in die Geschichte ein. Seine künstlerischen Arbeiten für die Päpste in Rom waren nicht frei von Konflikten. Doch sie prägte das Werk des Florentiners, der bis heute als einer der größten Künstler Italiens gilt.<sup>724</sup>

Die Form der menschlichen Figur beschäftigte Michelangelo während der gesamten, gut sieben Jahrzehnte seines künstlerischen Schaffens. In der Vorstellungswelt des Humanismus war der Mensch das Maß aller Dinge - und auch für Michelangelo schien dies so zu sein. Er widmete all seine Kunst der Darstellung des menschlichen Körpers und vor allem des männlichen Aktes. Zudem wurde er stark von den damaligen Funden antiker Statuen beeinflusst. Seine fundierten Kenntnisse der menschlichen Muskeln und Sehnen setzte er in all seinen Fresken, Relieffen, und Statue um. Zu seinen Werken fertigte er umfangreiche Entwurfsskizzen an, die er immer wieder umarbeitete. Und er betonte gern den Widerspruch zwischen poliert bearbeiteten Flächen und dem unbearbeiteten oder roh behauenen Marmor der Umgebung. So wirkten seine Figuren wirklich wie aus dem Stein befreit. Die Wucht und Wirksamkeit der Figuren beruht auf der isolierten Geschlossenheit jeder einzelnen Gestalt, jede Figur allein ist für sich vollkommen und erscheint als Verkörperung des göttlichen Geistes.

---

<sup>723</sup> Poeschke, J.: Die Skulptur der Renaissance in Italien; Band 2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992, S. 18

<sup>724</sup> King, R.: Michelangelo und die Fresken des Papstes, München 2003., S. 55ff

Der Kontrast, der Gegensatz ist allgegenwärtig in Michelangelos Arbeiten. Das Spiel mit den Kontrasten zwischen Formen, Linien und Farben ist ein typisches Merkmal des Stils Michelangelos. Manche seiner Skulpturen sind bis ins kleinste Detail ausgefeilt, alle Oberflächen geglättet, andere sind unvollendet und die Oberfläche des Steins ist teilweise rau belassen. Dichte und Schlichtheit, Bewegung und Ruhe, Hell und Dunkel sind auch in seiner Architektur spannende Kontrapunkte. Die Spannung ist grundlegendes Element all seiner architektonischen, bildhauerischen Arbeiten sowie seiner Gemälde. Die Botschaft seiner Kunst ist zeitlos, sie überdauerte die Epochen und überwindet die Grenzen zwischen den Kulturen.<sup>725</sup> Michelangelo hat das Drama des menschlichen Lebens in all seinen Facetten in plastischen Formen verewigt.

Die Instrumentalisierung seines Werks und seiner Person kulminierten in der Überführung des Leichnams nach Florenz und in den mit großem Pomp und spektakulär ins Werk gesetzten Exequien in San Lorenzo. Vasaris Beschreibung der Beisetzungsfeierlichkeiten und der Apparate, in denen die jüngeren Florentiner Künstler Michelangelo Leben und Schaffen visualisierten, markierten den Beginn eines Kultes, der in Florenz die Jahrhunderte überdauerte. Das künstlerische Bekenntnis zu Michelangelo war dagegen von begrenzter Dauer. War er vor allem für die Malerei zunächst richtungweisend geblieben, versiegte seine Vorbildfunktion weitgehend für die Generation der nach 1580 geborenen Künstler akademischer Prägung. Normativ blieb lediglich der Kanon, den er in der Sixtinischen Decke mit den Aktposen seiner ignudi geschaffen hatte. Erst im späten 18. Jahrhundert wurde Michelangelo durch die Künstler des „Sturm und Drang“ und der englischen Romantik zum Genie verkürzt und seine künstlerische Größe „wiederentdeckt“. Der im 19. Jahrhundert einsetzende Mythos um Werk, Dichtung und Person rief auch seine wichtigsten Hinterlassenschaften innerhalb der Kunstgeschichte wieder in Erinnerung.

Im Jahre 1505 rief Julius II. den 30jährigen Michelangelo nach Rom.<sup>726</sup> Er beauftragte ihn mit dem Entwurf des päpstlichen Grabmals. Über drei Stockwerke sollte es sich erstrecken und mit über 40

---

<sup>725</sup> Copplestone, T.: Michelangelo, London 2005, S. 56

<sup>726</sup> Guazzoni, V./Nova, A./Vecchi, P. L.: Michelangelo – Der Bildhauer, Der Architekt, Der Maler, Stuttgart / Zürich 1984 , S. 17f

lebensgroßen Skulpturen geschmückt sein. Michelangelo verbrachte Monate in den Steinbrüchen, musste dann jedoch feststellen, dass sich der Papst inzwischen anderen Aufgaben zugewandt hatte und seine Mittel auf den Neubau des Petersdoms konzentrierte. In stark veränderter und kleinerer Form wurde das Grabmahl dann Jahrzehnte später in der römischen Kirche San Pietro in Vincoli aufgestellt. Einige der für den früheren Entwurf vorgesehenen monumentalen Skulpturen sind jedoch noch erhalten.<sup>727</sup>

Zwei andere päpstliche Aufträge sollten Michelangelo über Jahre an die Malerei binden. 1508 erhielt er vom Papst den Auftrag, die Decken der Sixtinischen Kapelle im Vatikan auszumalen.<sup>728</sup> Die Wände der nach ihrem Bauherrn Papst Sixtus IV benannten Palastkapelle waren bereits mit Fresken geschmückt. Das Deckengewölbe malte Michelangelo innerhalb von vier Jahren mit Szenen aus der Genesis, Hunderten von Propheten und Sibyllen, Heiligen und statuengleichen Figuren aus, die in gewagter Verkürzung aus der illusionistisch gemalten Architektur hervortreten. Die Hauptfelder der Längsachse zeigen in je drei Szenen die Erschaffung der Welz, die Erschaffung von Adam und Eva und ihre Vertreibung aus dem Paradies sowie die Geschichte Noahs. Als Bildhauer, Architekt und Verfasser zahlreicher Sonette entspricht Michelangelo in weiten Teilen der Vorstellung vom Universalgenie.<sup>729</sup>

Die Skulptur stellte er über alle anderen Kunstformen, was viele seiner Briefe belegen, die noch dazu meist mit „Michelagniolo, scultore“ unterzeichnet sind. Seinen platonischen Auffassungen entsprechend basierte Michelangelos künstlerisches Schaffen auf der Vorstellung, dass der Geist als höchstes Prinzip die Idee enthält, die allem sinnlichen Erfahren übergeordnet ist. So sah er schon im rohen Marmorblock das Kunstwerk vorgeformt, es schlummerte als Idee bereits im Stein und musste nur noch aus ihm „befreit“ werden.<sup>730</sup>

---

<sup>727</sup> Wallace, W. E.: Michelangelo – the artist, the man, and his times, Cambridge, 2010, S. 110

<sup>728</sup> King, R.: Michelangelo und die Fresken des Papstes, München 2003., S. 24f

<sup>729</sup> Mackowsky, H. Michelangelo, Stuttgart, 1947, S. 17

<sup>730</sup> Zöllner, F./ Thoenes/Pöpper, T.: Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 45

Er betrachtete den Stein zudem als etwas, dem Seele zu verleihen war. Die Auseinandersetzung mit Beschaffenheit und Form des Materials war für ihn dabei von großer Bedeutung. Die Wahl des Blocks stellte für Michelangelo bereits einen wichtigen Aspekt seiner künstlerischen Arbeit dar, verbrachte er doch immer wieder etliche Wochen, teilweise gar Monate, in den Steinbrüchen.<sup>731</sup>

Die Grundidee entstand mit Hilfe von ausschließlich nach dem Modell entstandenen Zeichnungen. Machte er sich dann an den Block, bearbeitete er in der Regel alle Partien der Figur gleichzeitig, um die Gesamtheit im Auge zu behalten. Seitenansichten wurden nicht getrennt entwickelt, sie ergaben sich aus dem Fortschreiten des Werkes. Lediglich der Rückenansicht und dem Gesicht widmete er sich oftmals als letztes. Er ging bei der Bearbeitung der Oberflächen stufenweise vor. So standen bei seinen zahlreichen unvollendeten Arbeiten, die uns Einblick in seine Vorgehensweise gewähren, perfekt ausgearbeitete und polierte neben halb und grob gehauenen Partien. Ein besonderer Aspekt in Michelangelos Schaffen und gleichzeitig ein Ausdruck seines Respekts vor dem Material zeigt seine Gestaltung und Behandlung der Sockel seiner Skulpturen. In frühen Werken, wie dem Bacchus, der Pietá der Peterskirche, dem David oder dem Christus ist noch eine gewisse realistische Nachahmung der Natur erkennbar.

Später, etwa bei Moses, Rachel, Lea, Sieger und den Sklaven des Louvre ist die Form der Sockel einem geometrischen Prinzip unterworfen, das sich allerdings durch ein Fehlen von konsequenter Strenge auszeichnet.<sup>732</sup> Diese Sockel sind von zahlreichen, subtilen Unregelmäßigkeiten und Asymmetrien belebt und erlangen so eine künstlerische Aussage. Sie stehen gleichwertig neben der eigentlichen Darstellung, wobei eine größere Harmonie durch Betonung der Ganzheit erreicht wird.

Michelangelo entwickelte im Laufe seines Lebens eine große Anzahl an Plänen zu Werken und Projekten von teilweise gigantischen Ausmaßen. Nur ein Bruchteil dessen, was sein Geist hervorbrachte, wurde letztlich ausgeführt. Die Gründe dafür werden sehr konträr diskutiert. Von einfachen Erklärungen, wie Zeitmangel oder Interessever-

---

731 Forcellino, A.: Michelangelo. Eine Biographie. München 2006, S. 37

732 Franzen, G.: Sigmund Freud und der Moses des Michelangelo, Frankfurt/M. 1992, S. 52

lust, bis zu philosophischen und psychologischen Interpretationen sind in der Literatur zu dieser Problematik mannigfaltige Ansätze zu finden.<sup>733</sup>

Das markanteste Beispiel für die rudimentäre Realisierung eines großangelegten Projekts ist die geistige und künstlerische Arbeit am Grabmal des Papstes Julius II.<sup>734</sup> Über 40 Jahre beschäftigte sich Michelangelo mit diesem seinem ehrgeizigsten Vorhaben, das er selbst als „seine Tragödie“ bezeichnete. Vom ursprünglichen Entwurf eines freistehenden Monuments mit mehr als 40 Figuren blieben nach vielerlei Beschniedungen und Revisionen, bedingt durch zahlreiche äußere Einflüsse, die vergleichsweise bescheidene Lösung eines Wandgrabs mit lediglich drei selbstausgeföhrten Figuren (Moses, Rahel und Lea) sowie einige einzelne Skulpturen, die keine Verwendung im Ensemble finden (sechs Sklaven, Sieger).

Das Unvollendete reflektiert sich in einem großen Teil von Michelangelos bildhauerischer Arbeit.<sup>735</sup> Immerhin wird im Allgemeinen davon ausgegangen, dass das „non-finito“ bei Michelangelo kein von vornherein feststehendes Prinzip war, wie etwa fast 400 Jahre später bei Rodin, der sich zweifellos von der Vorstellung des Unvollendeten in Michelangelos Skulpturen inspirieren ließ und diesen Effekt kalkulierte in sein eigenes Werk integrierte, um besonders ausgearbeiteten Partien mehr Nachdruck zu verleihen. Es wird allerdings die Ansicht vertreten, dass das Nichtzuendeführen mancher Figuren das Ergebnis wohlerwogener ästhetischer Entscheidungen während des Arbeitsprozesses gewesen sei.

Einige Autoren sind der Meinung, dass der „Perfektionist“ Michelangelo mit der Realisierung seiner „Idee“ in Form einer gänzlich ausgearbeiteten Figur immer unzufrieden gewesen wäre und lieber die Unzulänglichkeit einer gewissen Offenheit in Kauf nahm, als das Risiko einzugehen, durch völlige Festlegung den Kern nicht in absoluter Weise zu treffen. Ähnliche Mutmaßungen schreiben Michelangelo etwa diese Haltung zu: „Ganz perfekt geht es sowieso nicht, also ist eine

---

<sup>733</sup> Penck, S.: Michelangelo, München 2005, S. 46

<sup>734</sup> Guazzoni, V./Nova, A./Vecchi, P. L.: Michelangelo – Der Bildhauer, Der Architekt, Der Maler, Stuttgart / Zürich 1984, S. 60

<sup>735</sup> King, R.: Michelangelo und die Fresken des Papstes, München 2003, S. 72

Weiterführung nicht sinnvoll.“<sup>736</sup> Insgesamt ist es schwer zu entscheiden, bei welchen der unvollendeten Skulpturen solche Überlegungen eine Rolle gespielt haben mögen.

Betrachtet man die in unterschiedlichen Stadien belassenen Köpfe der Abendröte und des Tages in der Gesamtheit der anderen, weitestgehend ausgefeilten Figuren der Medici-Gräber, stellt sich die Frage, ob hier wirklich ein bewusster Abbruch der Arbeit aus künstlerischen Überlegungen heraus stattfand, oder ob die geplante Vollendung wegen äußerer Umstände unterblieb. An der Pietà Rondanini arbeitete Michelangelo bis zu seinem Tod und konnte sie nicht fertigstellen. Hier ist ersichtlich, dass der Künstler während des Schaffens eine völlige Umgestaltung vornahm und sogar Teile der Skulptur wieder zerstörte. Ob dies geschah, um eine ursprüngliche Idee durch eine neue zu ersetzen, oder ob der Meister sich schlicht „verhauen“ hat, bleibt offen.<sup>737</sup> Genauso unerklärt und Spekulationen unterworfen ist die Frage, ob die vier unvollendeten Sklaven nicht perfekter hätten gestaltet werden können oder ob sie einfach liegenblieben, weil sie nicht mehr in das beschnittene Programm des letztlich ausgeführten Julius-Grabmals passten.

Michelangelo hat einmal geäußert, unter Bildhauerei verstehe er nur diejenige Skulptur, die durch Wegnehmen des Materials – „per forza di levare“ – entstehe. Was „per via di porre“ gearbeitet werde, also modellierte Bildwerke, zähle er zur Malerei. In mehreren Sonetten Michelangelos kehrt der Gedanke wieder, die Aufgabe des Bildners sei, die im Steine verborgene Gestalt durch Wegnahme der Materie zum Leben zu befreien.<sup>738</sup>

In diesem Verständnis von Gestaltung spiegelt sich ganz offensichtlich eine Geisteshaltung Michelangelos wider, die den von ihm erdachten und ausgeführten Figuren in ihrer Erscheinungsweise eine enorme Eigenwertigkeit zugesteht. Sie impliziert, dass seine Skulpturen weniger als Darstellungen durch etwas denn als Verkörperungen von etwas im Sinne des Wortes aufgefasst werden müssen.<sup>739</sup>

---

<sup>736</sup> Zöllner, F./ Thoenes/Pöpper, T.: Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 89

<sup>737</sup> Reinhardt, V.: Der Göttliche. Das Leben des Michelangelo, München 2010, S. 99

<sup>738</sup> Kupper, D.: Michelangelo. Reinbek 2004 , S. 89

<sup>739</sup> Mackowsky, H. Michelangelo, Stuttgart, 1947, S. 64

Seit den frühesten Tagen seiner künstlerischen Laufbahn waren Michelangelo die Werke der klassischen griechisch-römischen Antike, wie er sie in den Sammlungen der Familie Medici vorfand, eine wesentliche Quelle der Inspiration für sein eigenes Schaffen.<sup>740</sup> Das Studium versetzt ihn allerdings in die Lage, das Vorgefundene nicht lediglich erfolgreich zu kopieren, sondern er erkennt und versteht die der antiken Skulptur innewohnenden Gesetzmäßigkeiten.

Aus dieser Quelle kam ihm auch die Erkenntnis der „Ponderation“, jenes von den Griechen erfundenen Mittels, eine stehende Gestalt zugleich in sich bewegt darzustellen. Erst im David wird die in Rom erlebte Antike unmißverständlich angeeignet, aber nun sogleich in jener heftigen Zuspitzung, die für die Zukunft klassisch ponderierte Statuen aus seinem Werke fast ganz ausschließen und die zum eigentlichen „Kontrapost“ führen wird, jener logischen Verbindung der Haltungen und Gesten, womit die Italiener in jener Epoche die europäische Kunst beschenkt haben.<sup>741</sup>

Nach Michelangelos Tod im Jahr 1564 fand man in seiner Florentiner Werkstatt fünf Marmorarbeiten. Bei vier dieser Skulpturen handelte es sich um die sogenannten Boboli-Sklaven, welche für einen späten Entwurf des Juliusgrabmals geplant waren, dort aber nie eingesetzt wurden und schlussendlich in den Besitz von Cosimo I gelangten. Die fünfte Statue der Via Mozza ist noch heute in mehreren Belangen rätselhaft und wird in der deutschen Literatur weitläufig als der „Sieger“ beziehungsweise als der Sieg bezeichnet. Die Meinungen der Kunsthistoriker über den Sieger, seinen geplanten Aufstellungsort, sowie sein Entstehungsdatum gehen sehr weit auseinander.<sup>742</sup>

Meist wird der Sieger in der kunstgeschichtlichen Literatur der letzten beiden Jahrhunderte - wie die Boboli-Sklaven - dem Juliusgrabmal in Rom zugeordnet. Einige Kunsthistoriker gehen jedoch davon aus, dass der Sieger als Einzelskulptur geschaffen wurde und nichts mit diesem Monument zu tun hatte. Die Deutungen des Siegers reichen vom homoerotischen Privatmonument Michelangelos bis zu einer neuartigen Interpretation antiker Siegesallegorien. Seine Datierung variiert in der Kunsthistorik über einen Zeitraum von 28 Jahren, also fast

<sup>740</sup> Copplestone, T.: Michelangelo, London 2005, S. 64

<sup>741</sup> Penck, S.: Michelangelo, München 2005, S. 66

<sup>742</sup> Buck, S.: Michelangelo's Dream, London 2010, S. 8

die Hälfte von Michelangelos Leben als Bildhauer. Kaum ein Werk Michelangelos ist demnach so umstritten wie der Sieger.<sup>743</sup>

Michelangelos Figurengruppe der Sieger steht seit Dezember 1565 im Salone dei Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz. Zunächst wurde die Figurengruppe an der Ostwand des Gran Sala aufgestellt. 1868 gelangte sie in den Bargello und wurde 1920 wieder im Salone dei Cinquecento, diesmal an der Südwand des Saales, in einer eigens für sie geschaffenen Nische, aufgestellt. Seit 1980 steht der Sieger wieder an seinem ursprünglichen Platz an der Ostwand des Saales zwischen Kampfesgruppen, die die Siege des Herkules darstellen. Michelangelos Marmorskulptur hat eine Höhe von 2,61 mit Sockel. Die Figurengruppe zeigt einen jungen, muskulösen Mann, der mit seinem linken Knie einen älteren, bärtigen Mann scheinbar mühelos auf den Boden gedrückt hält. Der Bärtige ist weit nach vorne übergebeugt und stützt sich auf sein linkes Knie. An Gegenwehr ist für ihn nicht mehr zu denken, da seine Hände auf dem Rücken gefesselt sind.

Der junge Mann in Michelangelos Figurengruppe verkörpert den errungenen Sieg.<sup>744</sup> Aber er tut dies nicht in triumphierender Haltung, wie man vielleicht von einem Sieger erwarten könnte. Vielmehr scheinen seine Gedanken schon wieder auf andere Ziele gerichtet zu sein. Sein Kopf ist nach rechts abgewendet. Sein Blick geht in die Ferne und konzentriert sich nicht auf seinen Gegner, von dem schließlich auch nichts mehr zu befürchten ist. Sein rechtes Standbein steht sicher und fest. Mit seinem linken Bein drückt er unter wenig Kraftaufwendung den Besiegten nieder. Sein Oberkörper ist nach links gedreht, wobei die dem Betrachter zugewendete Schulter durch ihre muskulöse Ausarbeitung Kraft ausstrahlt.

Mit seiner rechten Hand greift der Sieger einen Riemen, um einen über dem Rücken liegenden Umhang über seine rechte Schulter nach oben zu ziehen. Selbst bei genauerer Betrachtung der Figur, fällt eine eindeutige Bestimmung von Riemen, Umhang und Handlungsmotiv des Siegers schwer.<sup>745</sup> Eine Möglichkeit wäre, den Riemen, der am

<sup>743</sup> Wallace, W. E.: Michelangelo – the artist, the man, and his times, Cambridge, 2010, S. 78

<sup>744</sup> Buck, S.: Michelangelo's Dream, London 2010, S. 10

<sup>745</sup> Luchinat, C. A.: Michelangelo. Der Bildhauer mit Fotografien von Aurelio Amendola, München 2010, S. 56

rechten Bein des Siegers nach unten verläuft, als Fesselung des Besiegten zu deuten, denn dieser scheint an einigen Stellen mit genau diesem Riemen gebunden zu sein. Allerdings kann diese Beobachtung nicht mehr als ein Deutungsversuch sein, denn der Besiegte blieb unvollendet, so dass der Verlauf von Riemen und Fesselung an ihm noch schwerer nachzuvollziehen ist.

Der David von Michelangelo, zwischen 1501 und 1504 in Florenz entstanden, ist die erste Monumentalstatue der Frühen Neuzeit und gilt als die bekannteste Skulptur der Kunstgeschichte.<sup>746</sup> Das aus einem einzigen Marmorblock gehauene Original befindet sich seit 1873 in der Galleria dell'Accademia in Florenz.

Die Skulptur stellt den biblischen David in dem Augenblick dar, in dem er, die Steinschleuder bereits auf der Schulter angelegt, den Kampf gegen den Riesen Goliath aufnimmt. Davids Körper erscheint in entspannter Kontrapost-Stellung, nachlässig trägt er die Schleuder über der linken Schulter. Die kampfbereite Spannung wird in den hervorstehenden Adern der rechten Hand erkennbar, die den unsichtbaren Stein als Wurfgeschoß umschließt, vor allem aber in der Nacken- und Gesichtspartie: in den straffen Halssehnen, den angespannten Lippen und Nasenflügeln, der gerunzelten Stirn. Davids Blick ist auf einen Punkt in der Ferne gerichtet.<sup>747</sup>

Michelangelos Darstellung unterscheidet sich nicht nur in der Größe – die 5,17 Meter hohe Figur wiegt schätzungsweise fast sechs Tonnen –, sondern grundsätzlich von früheren Versionen aus der Florentiner Renaissance; bei ihm ist David vor dem eigentlichen Kampf gegen den Riesen zu sehen.<sup>748</sup> Sowohl die Bildhauer Donatello und Verrocchio als auch der Maler Andrea del Castagno zeigen den jugendlichen Helden mit dem abgeschlagenen Kopf von Goliath.

Die Wahl des ungewöhnlichen Zeitpunktes lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters daher nicht mehr auf den zu Ende gegangenen Kampf, sondern auf den unmittelbar bevorstehenden Sieg.

---

<sup>746</sup> Rohlmann, M./Thielemann, A. (Hrsg.): Michelangelo – Neue Beiträge, München, Berlin 2000, S. 43

<sup>747</sup> Luchinat, C. A.: Michelangelo. Der Bildhauer mit Fotografien von Aurelio Amendola, München 2010, S. 87

<sup>748</sup> Guazzoni, V./Nova, A./Vecchi, P. L.: Michelangelo – Der Bildhauer, Der Architekt, Der Maler, Stuttgart / Zürich 1984, S. 112

1501 erhielt Michelangelo von der einflussreichen *Arte Della Lana*, der Wollweberzunft, in Florenz den Auftrag für eine kolossale Davidstatue.<sup>749</sup> Ihm stand ein riesiger Carrara-Marmorblock, genauer ein Statuarioblock, zur Verfügung, der seit 1468 im Domgarten lagerte. Bereits 1464 war Agostino di Duccio beauftragt worden, aus dem Block eine David-Figur zu schaffen, sowie 1476 desgleichen Antonio Rossellino; beide Bildhauer hatten die Arbeit aufgegeben und den wuchtigen Block in grob behauenem Zustand hinterlassen.

Michelangelo sollte nunmehr den fast vierzig Jahre zuvor von der *Domopera* gefassten Plan vollenden, das Figurenprogramm der äußeren Strebepfeiler von Santa Maria del Fiore durch einen *David* zu ergänzen. Die auf den ersten Blick mangelhaft erscheinenden Proportionen der Figur waren der starken Untersicht des vorgesehenen Standorts in großer Höhe außen am Domchor angepasst. Unter Kunsthistorikern besteht die sehr umstrittene und nicht zu beweisende These, dass die Haltung der von Michelangelo geschaffenen Statue mit dem nach oben gewinkelten linken Arm, der die Steinschleuder hält, durch die nur teilweise von den Vorgängern grob herausgearbeiteten Proportionen bedingt sei. Das für den linken Unterarm fehlende Marmorvolumen an dieser Stelle hätte die Bildhauer zur Aufgabe gezwungen, wohingegen Michelangelo die formale Lösung über die Armanwinkelung erkannt hatte und verwirklichte, die diesen Volumenanteil nicht benötigte.<sup>750</sup>

Im Frühjahr des Jahres 1504 entschied sich eine von der *Signoria* der Stadt eigens eingesetzte Kommission, der neben anderen auch die Künstler Piero di Cosimo, Sandro Botticelli und Leonardo da Vinci angehörten, jedoch für einen anderen Standort für den fast fertiggestellten *David*.<sup>751</sup> Obwohl die Meinungen bezüglich seiner Aufstellung auseinandergingen, wählte die Kommission mehrheitlich den Platz vor dem Palazzo Vecchio, dem Sitz der *Signoria*. Am 8. September wurde die Skulptur dort feierlich enthüllt. Auf dem Weg vom Dom zur Piazza della Signoria sei, so wird berichtet, das Gerüst der Figur von jungen

<sup>749</sup> Heusinger, L.: Michelangelo. Leben und Werk in chronologischer Reihenfolge, Bayreuth 1976, S. 35

<sup>750</sup> Dusler, L.: Michelangelo-Bibliographie 1927–1970, Wiesbaden 1974, S. 78

<sup>751</sup> Bredekamp, H.: Michelangelo – Fünf Essays, Berlin 2009, S. 33

Leuten mit Steinen beworfen worden und die Signoria habe zu ihrem Schutz eine Wache bereitgestellt.<sup>752</sup>

Der *David* wurde nur für eine kurze Zeit zum Wahrzeichen der freien Bürger der Stadt Florenz.<sup>753</sup> 1512 erzwangen die Medici, die 1494 aus der Stadt verbannt worden waren, ihre Rückkehr nach Florenz, in deren Zug es zu handfesten Auseinandersetzungen kam. Eine Bank flog aus einem Fenster des Palazzo Vecchio und zertrümmerte den linken Arm der Statue. Der junge Giorgio Vasari sammelte die Bruchstücke ein und bewahrte sie auf. Nachdem die Herrschaft der Medici endgültig gesichert war, übergab er sie 1543 Cosimo I., der die Figur restaurieren ließ.

Im 19. Jahrhundert wies die Oberfläche der Marmorskulptur infolge der Witterung und des jahrhundertelangen Befalls von Vogelexkrementen so deutliche Schäden auf, dass man ihr nunmehr einen geschlossenen Ort geben wollte. Nach langen Verhandlungen – die Rede ist von dreißig Jahren – bekam sie 1873 in der Florentiner *Accademia* einen eigens für sie erbauten Kuppelraum, die von dem italienischen Architekten Emilio de Fabris entworfene *Tribuna*, wo sie heute, von allen Spuren ihrer Geschichte gereinigt, zur Touristenattraktion geworden ist. 1910 wurde an ihrem ursprünglichen Platz vor dem Palazzo Vecchio eine Marmorkopie aufgestellt. Ein Bronzeabguss bildet den Mittelpunkt eines Ensembles auf der um 1900 angelegten *Piazzale Michelangelo*, das von – ebenfalls in Bronze abgegossenen – weiteren Florentiner Skulpturen Michelangelos flankiert ist.

---

<sup>752</sup> Heusinger, L.: Michelangelo. Leben und Werk in chronologischer Reihenfolge, Bayreuth 1976, S. 64

<sup>753</sup> Mackowsky, H. Michelangelo, Stuttgart, 1947, S. 67



## 20 Raffael

Raffael (1483-1520) wurde bald wegen seines außergewöhnlichen Talentes und seines ausgeglichenen Wesens zu einem gefragten Maler in ganz Italien. Die natürliche Ausgewogenheit seiner menschlichen Qualitäten spiegelt sich auch in seinen Werken mit ihren klaren Formen und der Harmonie von idealer Schönheit und Realität wider.

In vielen seiner Porträts gelang es Raffael, die individuellen Züge der Person mit dem Ideal von Schönheit und Harmonie zu vermählen, ebenso wie das Chiaroscuro (Helldunkel) mit den verschiedenen Farbtönen. In seinem Werk *La Velata* fallen der warme, goldene Grundton und das weiche, gebrochene Weiß mit den ockerfarbenen Schattierungen auf.<sup>754</sup>

Nach dem Niedergang vieler italienischer Höfe zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde Rom zu einem bedeutenden Zentrum für Künstler aus ganz Italien und anderen europäischen Ländern. Der größte Kunstmäzen war der Papst, gefolgt von den reichen Kardinälen und den wohlhabenden Fürstenfamilien. Die Kirchen wurden reich mit Kunstwerken ausgestattet, mehr denn je verstand der Klerus seine Beauftragung auch als machtpolitische und damit verbunden als repräsentative Aufgabe.

Raffael arbeitete am Hof von Papst Julius II. und malte in dessen Auftrag die Fresken in den Stanzen (Wohn- und Geschäftsräume) der Vatikans. Die Fresken Raffaels sind als Ausdruck des Glaubens an den Triumph des Christentums und als ein Willensbekenntnis des politischen Anspruchs auf die Suprematie des Papsttums gegenüber weltlicher Herrschaft zu lesen.

Raffaels Bilder wurden besonders wegen seiner Aufteilung des zur Verfügung stehenden Platzes, die so genannte Bildkomposition, berühmt. Auch seine Madonnenbilder bezauberten die Menschen damals. Er verwendete die für die damals in Italien typischen Stilmittel

---

754 Ullmann, E.: Raffael, Leipzig 1997, S. 21

wie die der Perspektive: Durch Farbwahl und geometrische Konstruktion wird ein räumlicher Eindruck erzielt, was besonders in dem Kolossalgemälde „Die Schule von Athen“ deutlich zu sehen ist.

Er wirkte aber auch als Architekt: Neben anderen Aufträgen, die ihm am päpstlichen Hof verkehrende Persönlichkeiten erteilten, wurde Raffael nach Bramantes Tod 1514 als Bauleiter für Sankt Peter eingesetzt.<sup>755</sup> Als Architekt schuf er den Grundriss der Kathedrale auf Basis eines lateinischen Kreuzes, während sein Vorgänger noch ein griechisches Kreuz vorgesehen hatte. Erhalten blieben zahlreiche weitere Entwürfe und Architekturzeichnungen Raffaels aus dieser Zeit. Außerdem wurde er zum Aufseher der antiken Gebäude und Leiter der Ausgrabungen bestellt, zudem beauftragte der Papst ihn mit Entwürfen für die zehn prächtigen Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle, die dann in Brüssel gewebt wurden. Obwohl Raffael ein gewaltiges Arbeitspensum bewältigte, ließ dieser umfangreiche Aufgabenbereich ihm kaum noch Zeit, die Werke der Malerei selbst auszuführen, sodass er es mehr und mehr den fünfzig Schülern seiner gut organisierten Werkstatt, allen voran Giulio Romano, überließ, die Aufträge auszuführen.

Um 1500, vielleicht aber schon 1494, ging der junge Raffael nach Perugia und trat als Schüler in die Werkstatt von Pietro Vanucci ein. Dort gelang es ihm, sich so weit an den Stil Peruginos anzunähern, dass eine Unterscheidung der Werke oft nur mit Mühe gelingt. Sein malerisches Können war schon in jungen Jahren so ausgeprägt, dass Raffael bereits 1500, also im Alter von 17 Jahren, in dem ältesten seiner uns überlieferten Verträge, einer Abmachung zwecks eines Altarwerkes in Citta di Castello, *magister* (Meister) genannt wurde.<sup>756</sup>

Um 1502/03 vollendete Raffael sein erstes großes eigenständiges Gemälde: die Londoner *Kreuzigung*. Auf diesem Bild betrauern Maria, der hl. Hieronymus, Johannes und Maria Magdalena den von zwei Engeln flankierten Gekreuzigten. Etwa zur gleichen Zeit malte der Künstler für die Kirche San Francesco in Perugia *Die Krönung Mariä*. Beide Kompositionen lehnen sich eng an Bilder von Raffaels Lehrer Perugino an, sind in eine irdische und eine himmlische Zone gegliedert und werden von geometrischen Grundformen beherrscht.

---

<sup>755</sup> Vgl. dazu Frommel, C. L./Ray, S./Tafuri, M.: Raffael, das architektonische Werk, Stuttgart 1987

<sup>756</sup> Oberhuber, K.: Raffael. Das malerische Werk, München 1999, S. 25

1504 vollendete Raffael für die Kirche San Francesco in Città di Castello sein frühes Meisterwerk *Die Versöhnung der Maria*. Mit diesem Gemälde, das nicht mehr durch ein Übereinander von Zonen, sondern durch eine deutliche perspektivische Tiefenstaffelung gekennzeichnet ist, übertraf er seinen Lehrer Perugino, der zur selben Zeit ebenfalls eine Vermählung Mariä malte.

Noch im selben Jahr ging der junge Meister mit einem Empfehlungsschreiben des urbinischen Hofes nach Florenz, wo bereits Michelangelo und Leonardo da Vinci Berühmtheit erlangt hatten. Ihre Meisterwerke, wie auch die Bilder von Masaccio und Fra Bartholommeo, übten einen bedeutenden Einfluss auf Raffaels weitere künstlerische Entwicklung aus.<sup>757</sup> Dort erhielt der Maler zahlreiche Aufträge von Florentinern. Besonders seine Madonnenbilder waren hoch geschätzt. 1505 kehrte er nach Perugia zurück.<sup>758</sup>

Da eine weitere Vervollkommenung in der Malkunst, nach der er strebte, in Perugia nicht möglich war, zog es ihn 1506 zum zweiten Mal nach Florenz, um seine Studien der älteren Meister fortzusetzen. Hier malte er weitere Madonnenbilder, etwa die Wiener *Madonna im Grünen* (1506), aber auch einige Porträts.<sup>759</sup> Insbesondere an Fra Bartholommeo orientierte er sich beim Aufbau seiner Gruppengemälde. Von ihm lernte er auch jene Bewegtheit bei aller strengen Symmetrie, wie sie sich zum Beispiel in seinen Madonnenbildern ausdrückt. Vorübergehend besuchte er von Florenz aus Bologna und Urbino.

Ab 1508 hielt er sich in Rom auf. Papst Julius II. hatte als Förderer der Künste den Baumeister Bramante, den Bildhauer Michelangelo und den Maler Raffael in Rom zusammengeführt. Vasari berichtet, Raffael sei auf Empfehlung Bramantes dorthin gerufen worden. Dieser war damals unter Julius II. mit dem Neubau von Sankt Peter beauftragt worden. In Rom traten bald die berühmtesten Männer, unter ihnen Graf Castiglione und Pietro Bembo, mit ihm in vertraute Verbindung, und die Päpste Julius II. und Leo X. ehrten ihn mit Auszeichnungen. Etliche berühmte Persönlichkeiten ließen sich vom Meister

<sup>757</sup> Krämer, T.: Leonardo-Michelangelo-Raphael: Ihre Begegnung 1504 und die „Schule der Welt“, Stuttgart 2004, S. 63

<sup>758</sup> Frommel, C. L./Ray, S./Tafuri, M.: Raffael, das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 18

<sup>759</sup> Meyer zur Capellen, J.: Raffael in Florenz, Stuttgart 1996, S. 64ff

porträtierten, darunter Tommaso Inghirami, Graf Castiglione, Kardinal Baernardo Dovizi da Bibbiena, Papst Julius und Papst Leo. Sein Ruhm verbreitete sich in ganz Italien und zog zahlreiche Schüler herbei.

Raffael erhielt den Auftrag, in der Vatikanstadt die päpstlichen Gemächer (Stanzen) mit Wandgemälden auszuschmücken.<sup>760</sup> Es entstanden zwischen 1509 und 1517 seine berühmtesten Werke: in der Stanza della Segnatura etwa der *Parnass*, die *Dispita del Sacramento* und die *Schule von Athen*, die die Künste, die Religion und die Philosophie preisen und als absolute Meisterwerke angesehen werden, sowie in der Stanza di Eliodoro *Die Messe von Bolsena*, *Die Vertreibung des Heliodor* und *Die Befreiung Petri*, in denen religiöse Themen mit den politischen Ereignissen der Zeit in Verbindung gebracht werden.<sup>761</sup>

Etwa zur gleichen Zeit schuf Raffael auch sein berühmtestes Madonnenbild, die *Sixtinische Madonna* (1512) für den Hochaltar der Klosterkirche San Sisto in Piacenza. Nach dem Tode von Papst Julius 1513 arbeitete der Maler mit seinen Schülern für Leo X. in den Stanzen und Loggien des Vatikans weiter.

Nach dem Ableben Bramantes wurde Raffael 1514 dessen Nachfolger und zum Architekten und Bauleiter der neuen Peterskirche ernannt.<sup>762</sup> Unter Raffaels Leitung wurde nur der Unterbau begonnen. Er vollendete jedoch den von Bramante begonnenen Hof von San Damaso im Vatikan. Auch fertigte er mehrere Pläne zu Privatgebäuden an, darunter auch zu seinem eigenen Haus in Borgo Nuovo. Daneben führte er Aufträge für Agostino Chigi aus: Den Triumph der Galatea und die Dekorationen in der Loggia der Psyche sowie den – heute verschwundenen – Marstall in der Villa della Farnesina und die Capella Chigi in der Kirche Santa Maria del Popolo. Raffaels Aufgaben als Bauleiter des Petersdoms und als Aufseher über die Antiken ließen ihm kaum Zeit, seine späten Malwerke selbst anzufertigen, so dass er seine Aufträge überwiegend von seinen Mitarbeitern, im Falle der Villa Far-

---

760 Krämer, T.: Leonardo-Michelangelo-Raphael: Ihre Begegnung 1504 und die „Schule der Welt“, Stuttgart 2004, S. 74

761 Mántele, M. F.: Die Gesten im malerischen und zeichnerischen Werk Raffaels, München 2010, S. 55

762 Frommel, C. L./Ray, S./Tafuri, M.: Raffael, das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 23

nesina vor allem Raffaellino del Colle und Giulio Romano, ausführen ließ.

Raffael starb am 6. April 1520, also bereits mit 37 Jahren, womöglich an einem Aderlass zur Kurierung einer Geschlechtskrankheit, die er sich bei seinen zahlreichen Affären mit Frauen zugezogen haben soll. Anderen Quellen zufolge starb er nach einem archäologischen Aufenthalt in Sumpfgebieten um Rom an Malaria.<sup>763</sup> Eine dramatische Todesursache wie z.B. die Pest wird von Historikern auch in Betracht gezogen, denn die damals üblichen Beerdigungsrituale wurden stark abgekürzt, um den Leichnam Raffaels schnellstens in Rom beizusetzen: Möglicherweise sollte so eine Ansteckung verhindert werden.

Diese Gerüchte, vor allem das von Vasari verbreitete, sein unsittlicher Lebenswandel sei die Ursache seines frühen Todes gewesen, sind erst später aufgekommen. Zeitgenossen sprechen vielmehr mit hoher Achtung von seinem sittlichen Charakter. Dass er sich durch seine rastlose geistige und körperliche Tätigkeit im Übermaß überanstrengt hatte, scheint allerdings eher fraglich zu sein.

Raffael wurde auf eigenen Wunsch im Pantheon, heute Santa Maria ad Martyres, in einem antiken Sarkophag bestattet. Die auf dem Altar über dem Grabgewölbe stehende Marmorstatue der heiligen Jungfrau, die von Lorenzetto ausgeführt wurde, wird vom Volk unter dem Namen Madonna del Sasso als wundertätig verehrt. Erst 1833 wurde das Grab unter Papst Gregor XVI. geöffnet, um die Existenz des Leichnams zu überprüfen. Der Graböffnung wurde 1836 mit einem Gemälde von Francesco Diocleti gedacht.

Raffaels Werk galt ganz dem Ideal der Schönheit. Für ihn besitzt die Kunst, vor allem anderen, ästhetischen Wert, Schönheit findet sich in der Natur nur unvollkommen und verstreut wieder. Nur die Kunst ist imstande die Schönheit „ganz zu offenbaren und sie aufgrund einer intellektuellen Synthese von Erfahrungen, durch die ‚certa idea‘ des Künstlers, zu verwirklichen“. Das damals neu formulierte Kunstdideal, „das Schönheit und Wahrheit mit der Autorität der klassisch-antiken Tradition und wissenschaftlichen Grundlagen verband, wurde zur

---

<sup>763</sup> Krämer, T.: Leonardo-Michelangelo-Raphael: Ihre Begegnung 1504 und die „Schule der Welt“, Stuttgart 2004, S. 104

Norm und sollte über die gesamte Stilentwicklung der Neuzeit bis in die jüngeren Jahrzehnte unerschüttert bleiben“.<sup>764</sup>

In seiner ersten künstlerischen Schaffensperiode in Florenz von 1504 bis 1507 setzte Raffael sich mit allen zeitgenössischen Einflüssen auseinander vor allem mit Leonardo, Fra Bartolomeo und Michelangelo auseinander.<sup>765</sup> Die Bemühungen um eine eigene Formensprache zeigen sich in den Madonnenbildern und religiösen „Zustandsbildern“ dieser Jahre. Gegen Ende seines Lebens vertiefte Raffael die Formprobleme noch weiter, zu sehen in der Ausmalung der Loggien des Vatikans und in den von ihm entworfenen Fresken der Farnesina, die mit höchster antikischer Heiterkeit ausgeführt sind. Raffael hat in seinem Leben eine Fülle naturhaft gewachsener Meisterwerke geschaffen. Die ländliche Umgebung Urbinos hat sein Jugendwerk mit innigem Ausdruck geprägt.

Raffael hinterließ eine große Schar von Schülern und Mitarbeitern, wobei Raffaellino del Colle, Giulio Romano und Francesco Penni (1488–1528), genannt Il Fattore, die schöpferischsten Größen waren.<sup>766</sup> Andere Schüler, namentlich diejenigen, die mit Raffael erst in Verbindung traten, als sie schon ihre erste künstlerische Bildung erworben hatten, waren Benvenuto Carosalo, Gaudenzio Ferrari und Timoteo Viti. Da nach dem Tod von Leo X. im Jahre 1521 die Künstler keine Beschäftigung mehr fanden, erlosch Raffaels Schule. Durch die 1527 erfolgte Plünderung Roms zerstreuten sich die noch zurückgebliebenen Schüler vollends.

Die Stanzen des Raffael sind Gemächer im Apostolischen Palast, die von Raffael und seiner Schule ausgemalt wurden. Ursprünglich von Julius II. (1503–1513) ab 1508 für seine Gemächer im zweiten Stock des Vatikanpalast in Auftrag gegeben, wurden die Fresken von Raffael und seinen Mitarbeitern unter dem Patronat des Papst Leo X. (1513–1521) bis 1524 weitergeführt. Die vier Räume werden heute nach ihren Hauptthemen bezeichnet: die *Sala di Costantino*, die *Stanza di Eliodoro*, die *Stanza della Segnatura* und die *Stanza dell'Incendio di Borgo*.

---

764 Meyer zur Capellen, J.: Raffael in Florenz, Stuttgart 1996, S. 110

765 Mántele, M. F.: Die Gesten im malerischen und zeichnerischen Werk Raffaels, München 2010 , S. 93

766 Ullmann, E.: Raffael, Leipzig 1997, S. 109

Der Glanz der vollendeten Fresken dauerte nicht lange.<sup>767</sup> Schon 1527, beim Sacco di Roma, wurden sie von protestantischen Landsknechten schwer beschädigt: Gesichter ausgekratzt, die die Söldner für die von Päpsten hielten, Inschriften in die bemalten Wände geritzt, so der Name Luthers oder "V K imper" ("Vivat Karolus imperator" - es lebe der Kaiser Karl). Diese Details traten bei der letzten Restaurierung 1999–2001 zutage, die nicht nur Schmutz und Übermalungen beseitigte, sondern auch Schäden, die von alten Restaurierungen herrührten. Die Stanzen waren bald nach dem Sacco di Roma von Malern, die für die Päpste arbeiteten (darunter Sebastiano del Piombo), notdürftig restauriert worden. Weil sich Teile des Stucks von den Wänden zu lösen begannen, erfolgte 1754 eine größere Restaurierung, weitere in den Jahren ab 1856 und 1937. Die Restaurierung von 1937 verursachte durch Anwendung ungeeigneter Substanzen wie Salzsäure Schäden an den Farbschichten. Die aktuelle Restaurierung durch Maurizio De Luca, Chefrestaurator der Vatikanischen Museen, unter kunsthistorischer Leitung durch Arnold Nesselrath, Direktor der byzantinischen, mittelalterlichen und modernen Abteilung der Vatikanischen Museen, hat auch die Zuschreibungen einzelner Bildteile verändert.<sup>768</sup>

Der größte und für die offiziellen Empfänge gedachte Raum ist die *Sala di Costantino*, in der vier Szenen aus dem Leben des Kaisers Konstantin (306–337) gemalt wurden: Bestimmende Themen sind hier wie auch in den anderen Räumen der Sieg der Christenheit über das Heidentum und der Triumph des „wahren“ Glaubens, die in der *Erscheinung des Kreuzes*, der *Schlacht an der Milvischen Brücke*, der *Taufe Konstantins* und der *Schenkung Roms* dargestellt wurden.<sup>769</sup> Papstfiguren und Tugend-Allegorien dekorieren den Raum und das Sockelgeschoss. Bei der *Erscheinung des Kreuzes* handelt es sich um die Erscheinung eines Vorzeichens in Form eines Kreuzes, das Kaiser Konstantin den Sieg gegen seinen Konkurrenten Maxentius voraussagte, wenn er den römischen Adler durch ein christliches Kreuz ersetzte. Damit war der Grundstein für die Anerkennung der christlichen Religion und

---

<sup>767</sup> Meyer zur Capellen, J.: Raffael in Florenz, Stuttgart 1996, S. 112

<sup>768</sup> Frommel, C. L./Ray, S./Tafuri, M.: Raffael, das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 87

<sup>769</sup> Mántele, M. F.: Die Gesten im malerischen und zeichnerischen Werk Raffaels, München 2010, S. 96

dann der Erhebung zur Staatsreligion gesetzt; hierdurch war das Christentum zum ersten Mal als Grund und Legitimation eines Kreuzzuges aufgetreten.

In der *Schlacht an der Milvischen Brücke* hat Raffael die Kampfhandlung im Norden Roms (312) gemalt, in der der nun unter dem Zeichen des Kreuzes kämpfende Kaiser Konstantin seinem Widersacher Maxentius die entscheidende Niederlage beibringt und dieser im Tiber ertrinkt; ausgeführt wurde diese Arbeit wie auch die anderen in dem Raum von Raffaels Schülern, darunter Giulio Romano, dessen Handschrift hier identifiziert wurde.<sup>770</sup> Das dritte Fresko zeigt die *Taufe Konstantins*, der nach dem erfüllten Versprechen nun selbst zum christlichen Glauben übertritt.<sup>771</sup> Er empfängt das Taufskrament durch Papst Sylvester I., der hier die Züge von Papst Clemens VII. (1523–1534) trägt, unter dessen Pontifikat die Arbeiten an den Fresken wieder aufgenommen wurden; ausgeführt wurden diese Fresken wahrscheinlich von Raffaels Schüler Giovanni Francesco Penni.<sup>772</sup>

Nachdem Raffael die Taufe des Kaisers und damit die Unterwerfung der weltlichen Macht unter Gott gemalt hatte, wandte er sich auf dem vierten Fresko dem nächsten Schritt für die Festigung der päpstlichen Autorität (im Hochmittelalter und der Neuzeit), der Konstantinischen Schenkung zu, welche die Grundlage für das Patrimonium Petri und die Unabhängigkeit der Päpste gegenüber weltlichen Herrschern bilden sollte. Auch hier trägt der Papst Sylvester die Gesichtszüge von Clemens VII., dem Neffen seines Vorgängers Leo X., der sich ebenfalls in den Figuren seiner namensgebenden Vorgänger in den anderen Räumen darstellen ließ. Die Holzdecke Leos X. wurde unter Gregor XII. durch ein freskiertes (Tommaso Laureti, *Triumph der christlichen Religion*) Gewölbe ersetzt.

Der zweite Raum, der unter Julius II. als Saal für Privataudienzen gedient hatte, wird mit *Stanza di Eliodoro* bezeichnet. Die Fresken haben ebenfalls eine politische Ausrichtung und zielen auf den gottgegebenen Reichtum und die Unabhängigkeit des Papsttums ab, die vor dem Hintergrund der Italienfeldzüge Frankreichs in Gefahr waren. Sie

---

<sup>770</sup> Mántele, M. F.: Die Gesten im malerischen und zeichnerischen Werk Raffaels, München 2010, S. 97

<sup>771</sup> Oberhuber, K.: Raffael. Das malerische Werk, München 1999, S. 87

<sup>772</sup> Oberhuber, K.: Raffael. Das malerische Werk, München 1999, S. 120

sind Ausdruck des Willens Julius II., nach dem Großen Abendländischen Schisma und der „babylonischen Gefangenschaft“ der Päpste in Avignon im 14. und 15. Jahrhundert und dem politischen und moralischen Verfall des Papsttums diesem eine neue Führungsrolle in der abendländischen Christenheit politisch und moralisch zu geben. Ausgemalt wurden die vier Wände des Raums und das Deckengewölbe, nachdem Raffael die Stanza della Segnatura beendet hatte. Teile der Deckenfresken gehen auf Raffaels Vorgänger in der Dekoration der Stanzen Luca Signorelli, Bramantino, Lorenzo Lotto und Cesare da Sesto zurück, deren Arbeiten im Auftrag Julius II. durch die Malereien Raffaels ersetzt wurden.<sup>773</sup>

Dargestellt wird die Verjagung des syrischen Feldherrn Heliodor aus dem jüdischen Tempel, der im Auftrag des syrischen Königs die Schätze des Tempels von Jerusalem plündern sollte, und von einem gottgesandten Reiter mit zwei Jünglingen in die Flucht geschlagen wurde. Papst Julius II. ist als Augenzeuge auf der *Sedia gestatoria* sitzend gemalt, die von den beiden Künstlern Raffael und Marcantonio Raimondi getragen wird.

Die *Messe von Bolsena* stellt ein Ereignis aus dem Jahr 1263 dar, bei dem während einer Messe das Blut Christi aus der Hostie tropfte und das Korporale befleckte. Infolge dieses Wunders wurde das Fronleichnamsfest begründet und mit dem Bau der Kathedrale von Orvieto begonnen. Mögliche Zweifel an der theologischen Lehrmeinung über die Transsubstantiation, die Verwandlung des Weines und Brotes in das Blut und den Leib Christi, sollten in diesem Bild beseitigt werden. Die Gläubigen sollten in ihrem Glauben in der Kommunion gestärkt werden. Julius II. ist mit seinen Verwandten, den Kardinälen Leonardo Grossi della Rovere, Raffaello Riario, Tommaso Riario und Agostino Spinola, kniend zur Rechten dargestellt.<sup>774</sup>

Die Befreiung des Apostels Petrus aus dem Gefängnis zeigt die der Apostelgeschichte (12, 5–12) entnommene Schilderung der „wundersamen“ Befreiung des ersten Bischofs von Rom durch einen Engel; es nimmt in der Themenwahl Bezug auf die Besetzung des Kirchenstaats

---

<sup>773</sup> Meyer zur Capellen, J.: Raffael, München 2010, S. 59

<sup>774</sup> Oberhuber, K.: Raffael. Das malerische Werk, München 1999, S. 121

durch die Franzosen und seine Befreiung durch Julius II., der Kardinal von San Pietro in Vincoli war.

Nach dem Tod Julius II. wurde das letzte Fresko dieses Raumes fertiggestellt, das in der Begegnung Leos des Großen mit Attila (452) die Verteidigung des Kirchenstaates durch Leo I. gegen den Einfall der Hunnen zeigt.<sup>775</sup> Dem namensgebenden Vorgänger des Papstes Leo X., der zweimal als Kardinal und als Papst Leo I. hier gezeichnet wurde, erschienen in den Verhandlungen mit Attila die schwerterschwingenden Apostel Petrus und Paulus, die dem Papst als Apostelfürsten der *ecclesia militans* den Rücken stärkten und den Hunnen von einer Abkehr von Italien bewegt haben sollen. Auch hier ist ein deutliches Signal sowohl an die Franzosen als auch an die Habsburger zu erkennen, die schließlich 1527 im Sacco di Roma barbarisch die Stadt Rom verwüsteten.

Die *Stanza della Segnatura*, der erste 1508–1511 von Raffael ausgemalte Saal der vier Räume, beherbergt die berühmtesten Fresken Raffaels, die einen Markstein in der Malerei der Hochrenaissance darstellen. Der Name des ursprünglich als Studierzimmer genutzten Raumes röhrt von seiner Funktion unter Julius II., der dort die höchste päpstliche Gerichtsbarkeit, die *Segnatura Gratiae et Iustitiae*, unter seinem Vorsitz versammelte.<sup>776</sup>

Die bestimmenden Themen des Raumes sind die „drei höchsten Prinzipien des menschlichen Geistes“: das Wahre, das Gute und das Schöne.<sup>777</sup> Diese sind dargestellt in den vier Wand- und den Gewölbe-Fresken, die die *Disputa del Sacramento*, die *Schule von Athen*, die *Kardinals- und Gottestugenden und das Gesetz* sowie den *Parnaß* zum Bildthema haben. Die theologische Wahrheit findet ihren Ausdruck in der *Disputa* des allerheiligsten Sakraments, die sich ebenso wie das Fresko in der *Stanza di Constantin* auf den Triumph der christlichen Religion bezieht: Der ganze katholische Glaubenskosmos bestehend aus der Heiligen Dreifaltigkeit samt der Mutter Gottes, den Heiligen, den Patriarchen, den Propheten, den Aposteln, den Kirchenvätern etc. – einige der Personen tragen Gesichtszüge historischer Figuren –, wie er beim fünften Laterankonzil 1512–1517 erneut definiert wurde.

---

<sup>775</sup> Oberhuber, K.: Raffael. Das malerische Werk, München 1999, S. 122

<sup>776</sup> Meyer zur Capellen, J.: Raffael, München 2010, S. 62

<sup>777</sup> Dussler, L.: Raffael, München 1966, S. 100

In der *Schule von Athen* hat Raffael die natürliche Wahrheit, die philosophische Vernunft, in Form von antiken Philosophen – Platon, Aristoteles, Pythagoras, Diogenes, Heraklit, Euklid, Zarathustra, Ptolemäus, z.T. wieder mit Gesichtszügen historischer Personen (u.a. Michelangelo und Raffael selbst) – vor einer Renaissance-Architektur (Bramantes Entwurf für Neu-St. Peter) gemalt.<sup>778</sup>

Das Gute zeigt Raffael in den *Kardinal- und Gottestugenden und das Gesetz* als Allegorien auf die Kardinaltugenden Tapferkeit, Klugheit und Mäßigung und die christlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe, die in den Lünetten der Wand gemalt wurden; Kaiser Justinian („der Gerechte“) übergibt die Pandekten (röm. Rechtsdekrete) dem Papst Gregor IX. als Zeichen der Kontinuität des römischen Imperiums (gemalt von Lorenzo Lotto). Der Papst trägt die Züge des Auftraggebers Julius II. Die Kardinäle zu seiner Seite sind Giovanni de Medici und Alessandro Farnese, die zukünftigen Päpste Leo X. und Paul III. (1534–1549). Im *Parnass* ergänzen die Apoll untergebenen Musen, und die antiken und moderne Dichter – Homer, Vergil, Dante und Sappho – den Geisteskosmos dieses Raums. Das Gewölbe zeigt zusammenfassend in allegorischer Form die Fähigkeiten des Menschen zur Philosophie, Theologie, Poesie und Gerechtigkeit.<sup>779</sup>

1514–1517 malte Raffael seinen zweiten Raum aus, die *Stanza dell'incendio di Borgo*, die unter Julius II. ebenfalls als Gerichtsraum und unter Leo X. als Speisezimmer diente. Peruginos Ausmalung des Deckengewölbes von 1508 nimmt Bezug auf die Gerichtsfunktion des Saals. Raffael verdeutlicht in seinen Fresken den politischen Willen zur kirchlichen Vorherrschaft Leos X., wie er es in der *Stanza di Eliodoro* bereits für Julius II. umgesetzt hatte. Die Suprematie des Papstes gegenüber den weltlichen Mächten, die Einheit der Christenheit und der Kampf gegen die Ungläubigen sind die bestimmenden Bildaussagen.<sup>780</sup>

Diese finden in der Krönung Karls des Großen durch den Papst Leo III. ihre erste Formulierung eines erwünschten und angestrebten Verhältnisses von Papsttum und Kaisertum. Konkret Bezug genommen wird auf Leo X. und den französischen König Franz I., dessen Erüberungen in Norditalien im Konkordat von Bologna durch den Papst

<sup>778</sup> Ullmann, E.: Raffael, Leipzig 1997, S. 86

<sup>779</sup> Oberhuber, K.: Raffael. Das malerische Werk, München 1999, S. 124

<sup>780</sup> Meyer zur Capellen, J.: Raffael, München 2010, S. 67f

anerkannt worden war. Die Gründung des Heiligen Römischen Reiches als Fortführung des fünften, römischen Weltimperiums, und die *translatio imperii* waren die ideologischen Grundlage für die Autorität des Papstes in der westlichen Welt.

Im folgenden Fresko der *Rechtfertigung Leos III.* zeigt Raffael die Episode nach der Krönung des Frankenkönigs, in der der Papst gegenüber den Neffen seines Vorgängers Hadrian VI. Rechtfertigungen mit dem Hinweis zurückweist, Gott allein für sein Handeln verantwortlich zu sein. Auch wird der politische Anspruch des Papstes an seine weltlichen und kirchlichen Gegner deutlich, allein Gott zu unterstehen und keinem weltlichen Herrscher.<sup>781</sup>

Das Bild des *Borgobrandes* zeigt Papst Leo IV. (847–855), der durch seinen Segen den Brand im Nachbarviertel des Vatikans, dem Borgo, löscht und damit Stadt und Kirche rettet. Anspielungen auf die seit Jahrzehnten in Südosteuropa tobenden und nach dem Fall von Konstantinopel nun in Ungarn wütenden Türkenkriege sind hier nicht zu übersehen. Das Thema des Kreuzzugs bzw. des Kampfes gegen die „Ungläubigen“ und des Schutzes der Gläubigen steht auch im Mittelpunkt des Bildes der *Seeschlacht von Ostia*, in der die Truppen Leos IV. die feindlichen Sarazenen vernichtend schlagen. Alle in diesem Raum gezeigten Szenen nehmen Bezug auf die wichtigsten Taten der Namensvorgänger Leos X., der sich mit seinen Gesichtszügen in ihren Figuren darstellen lässt und damit eine ideelle Vereinigung seiner Vorgänger mit seinem Pontifikat verbildlicht.<sup>782</sup>

---

781 Ullmann, E.: Raffael, Leipzig 1997, S. 54

782 Düssler, L.: Raffael, München 1966, S. 104

## 21 Botticelli

Der Maler Sandro Botticelli (1445-1510) wurde maßgeblich beeinflusst von Filippo Lippi, Masaccio und Antonio Pollaiuolo und schuf religiöse Bilder, Altarbilder sowie Bilder aus dem Themenbereich der griechischen Mythologie und Allegorien mit Gegenwartsbezug.<sup>783</sup> Botticelli gehörte zur Florentiner Schule unter der Schirmherrschaft von Lorenzo di Medici, eine Bewegung die der Kunsthistoriker Giorgio Vasari weniger als hundert Jahre später in seiner Vita von Botticelli als „goldenes Zeitalter“ charakterisieren sollte.

Die heutige Berühmtheit Botticellis ist nicht selbstverständlich. Nach seinem Tod zunächst vergessen, wurde er erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckt.<sup>784</sup> Manchen Zeitgenossen galt seine Kunst als Inbegriff der Dekadenz: keine wahren Bilder, sondern als bloße Oberflächlichkeit. Als eine Art religiöser Mentor übernahm damals der Mönch Savonarola für einige Jahre die Macht in Florenz, und jede Art von Schmuck und Schminke kam auf den Scheiterhaufen. Viele Bilder, die Botticelli malte, über groß und angefüllt mit antiken Göttern, wurden misstrauisch beäugt. Auch die Schönheit seiner christlichen Motive stand bei Savonarola unter dem Verdacht, dass hier „die Menschen nicht mehr an Gott denken, sondern nur noch an die Kunst in den Bildern“. Die englische Künstlerbewegung der Präraffaeliten und ihre Bewunderung für Botticelli war ein maßgeblicher Faktor für den Beginn dieser faszinierenden Renaissance, die immer mehr Kunstschauffende und ein stetig wachsendes Publikum in ihren Bann zog. Heute gilt seine Malerei als das Sinnbild der Schönheit der Frauen mit ihren zarten Figuren, feinen Gesichtszügen und offenen wehenden Haaren, wie es von zeitgenössischen Fotografen und Modeschöpfern bevorzugt wird.

---

783 Rehm, U. Botticelli. Der Maler und die Medici, Stuttgart 2009, S. 17

784 Schumacher, A. (Hrsg.): Botticelli. Bildnis – Mythos – Andacht, Frankfurt am Main 2009, S. 20

Von herausragender Bedeutung ist seine Porträtkunst, die nachhaltig das Image der Medici und ihrer Parteigänger geprägt hat. Sein Spätwerk trägt emotional expressive Züge mit Rückbezug auf die Gotik. In den vierzig Jahren als Leiter einer der bedeutendsten Werkstätten Italiens hat Sandro Botticelli die Malerei in weiten Bereichen entscheidend weiterentwickelt. Er war Mitbegründer der großformatigen Allegorie, revolutionierte das Portrait, entwickelte neue Konzepte für das Altar- und Andachtsbild und schuf eine eigene Dramatik der Bilderzählung.

Die gebildeten humanistischen Literaten ließen Ende des 15. Jahrhunderts in der Poesie die antiken Mythen wiedererstehen, die zeitgenössischen Maler behandelten die Geschichten aus der Mythologie in den Bildern, die die prächtigen städtischen Profanbauten der damaligen Zeit schmückten. Das Werk „Der Frühling“ von Botticelli ist die bekannteste der mythologischen Allegorien, die er für Lorenzo de Medici 1477/78 in der Villa der Medici in Castello schuf. Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts illustrierte Botticelli die "Göttliche Komödie" des italienischen Dichters Dante Alighieri. Dazu lieferte er rund 100 Zeichnungen ab wie zum Beispiel der Titel „Beatrice und Dante im Paradies“.

Eine der ersten Quellen über das Leben Botticellis stammt aus der Biographiensammlung Giorgio Vasaris von 1550, die indessen in ihrem Wahrheitsgehalt angezweifelt wird. Ab 1464 wurde er für drei Jahre Schüler der in Prato gelegenen Werkstatt des damals berühmtesten Malers der Stadt Fra Filippo Lippi (1406–1469). Florenz blieb zeit seines Lebens seine geistige Heimat, wo er durch den in Florentiner Adelskreisen besonders geförderten Humanismus starke künstlerische Anregungen empfing.

Zwischen 1465 und 1470 fertigte Botticelli eine Reihe von Madonnenbildern an, darunter die *Madonna mit Kind und zwei Engeln*, gefertigt zwischen 1468 und 1469. In diesen Frühwerken zeigen sich deutlich die Einflüsse seines Lehrmeisters Lippi, aber auch der robustere Stil der beiden damals führenden Maler in Florenz, Antonio Pollaiuolo und Andrea del Verrocchio, in dessen Schule Botticelli wahrscheinlich war.

1470 eröffnete Botticelli seine eigene Werkstatt. Im selben Jahr erhielt er von Tommaso Soderini den Auftrag, ein Bild der Tapferkeit

(*Fortitudo*) zu malen, um damit die Reihe der Tugenden zu komplettieren.<sup>785</sup> Diese Reihe wurde für das Gericht im Palazzo dei Mercanti gefertigt. Wiederholte Kontakte mit den Medici und die besondere Förderung durch Lorenzo de' Medici gewährten ihm politischen Schutz, sicherten ihm kontinuierliche öffentliche Aufträge für die nächsten 20 Jahre und boten ideale Voraussetzungen für die Schaffung zahlreicher Meisterwerke. Botticelli war als Porträtmaler in seiner Vaterstadt bekannt und beliebt. Im Nachgang zur Pazzi-Verschwörung hielt Botticelli die gehenkten Attentäter in einem öffentlichen Schandgemälde fest. Das Porträt des bei dem Attentat ermordeten Giuliano de' Medici wurde in mehreren, seriell produzierten Versionen für Florentiner Auftraggeber gefertigt, die damit ihre Treue zur Medici-Familie bezeugen konnten. Ab den 1470er-Jahren arbeitete auch Filippino Lippi in seiner Werkstatt.

Den engen Zusammenhang mit dem humanistischen Gedankengut der Zeit und die schöpferische Phantasie des Künstlers zeigen seine reiferen Meisterwerke nach 1475, insbesondere seine allegorischen Darstellungen *Der Frühling*, auf dem das Erwachen der Natur durch blumenbekränzte Mädchen in einer paradiesischen Landschaft verkörpert wird, und *Die Geburt der Venus*, auf dem die aus dem Meeresschaum geborene Liebesgöttin in einer Muschel zur Küste treibt.<sup>786</sup> Letztere stellte den ersten fast lebensgroß gemalten Frauenakt seit der Antike dar. Nur im privaten Rahmen war solch ein erotisch unverblümtes, mythologisch aufgeladenes Bildprogramm möglich und mit seinem literarisch inspirierten Antikebezug auch nur einem elitären Kreis von Kennern vermittelbar gewesen.

Wie diese Werke, so verbinden auch die religiösen Bilder des Malers aus dieser Zeit (unter anderem *Die Anbetung der Heiligen drei Könige* und *Die Krönung Mariä*) dieses zeitgenössische Gedankengut mit älteren, der Gotik nachempfundenen Bildvorstellungen. Die überschlanken Figuren und Glieder seiner Frauengestalten, deren blasser, schwermütige Gesichter von reichem Goldhaar umflossen werden, zeigen in nervöser Zartheit diese Nachklänge der Gotik, auch in der Ausgewogenheit des Bildaufbaus. Diesen für Botticelli typischen wieder-

---

<sup>785</sup> Keim, F.: Sandro Botticelli : Die astronomischen Werke, Hamburg 2015, S. 39

<sup>786</sup> Bredekamp, H.: Sandro Botticelli. La Primavera. Florenz als Garten der Venus, Frankfurt am Main 1990; S. 20f

kehrenden weiblichen Gesichtsausdruck auf Madonnen-, Porträt- und allegorischen Darstellungen, wie er im „Weiblichen Idealbildnis“ realisiert ist, haben einige Kunsthistoriker wiederholt mit den Zügen der 1476 jung verstorbenen Simonetta Vespucci in Verbindung gebracht.<sup>787</sup>

Zwischen 1481 und 1482 wurde Botticelli von Papst Sixtus IV. nach Rom berufen. In einem Team u. a. mit Perugino, Ghirlandaio und Signorelli stattete er die neu errichtete Sixtinische Kapelle mit großen Wandgemälden, welche Ereignisse aus dem Leben Jesu und des Moses darstellen, und mit Porträts früherer Päpste aus.

Der Tod von Lorenzo de' Medici im Jahr 1492 bedeutete vorerst das Ende der glänzenden Epoche florentinischer Kunst und den Beginn von sozialen und religiösen Unruhen, besonders nach der Vertreibung der Medici 1494, als Savonarola bis zu seiner Hinrichtung 1498 seinen Gottesstaat in Florenz errichtete.<sup>788</sup> Unter seinem Einfluss, so erzählt es Vasari in seinen *vite*, habe sich Botticelli nur noch religiösen Themen gewidmet und das Malen gänzlich vernachlässigt. Dass Botticelli wie sein Bruder Simone zu den Anhängern Savonarolas gezählt habe, ist, wie es die neue Botticelli-Forschung herausgearbeitet hat, allerdings sehr zweifelhaft. Weder hat Botticelli die Petition an den Papst wegen einer Begnadigung des Dominikanermönchs unterzeichnet, noch hat die Botticelli-Werkstatt die Arbeit eingestellt.<sup>789</sup> Berühmt wurden seine in dieser Zeit entstandenen 94 Federzeichnungen zur *Göttlichen Komödie* des Dante Alighieri.<sup>790</sup>

Nach 1500 konnte Botticelli, möglicherweise wegen einer Behinderung, nicht mehr selbst malen, während seine Werkstatt weiterarbeitete. Vasari beschreibt den Künstler im Alter als einen verarmten Mann, der auf Krücken durch die Stadt humpelte. Nach seinem Tod am 17. Mai 1510 wurde Botticelli auf dem Friedhof der Kirche Ognissanti in jenem Florentiner Viertel beerdigt, in dem er den Großteil seines Lebens verbracht hatte.

---

<sup>787</sup> Schulze-Altcappenberg , H.-T.(Hrsg.): Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie, Ostfildern 2000, S. 72

<sup>788</sup> Rehm, U. Botticelli. Der Maler und die Medici, Stuttgart 2009, S. 132

<sup>789</sup> Keim, F.: Sandro Botticelli : Die astronomischen Werke, Hamburg 2015, S. 87

<sup>790</sup> Schulze-Altcappenberg , H.-T.(Hrsg.): Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie, Ostfildern 2000, S. 23

Sein Bild Primavera (Frühling) gehört zu den bekanntesten und am häufigsten reproduzierten Werken der abendländischen Kunst.<sup>791</sup> Die Bedeutung des Bildes, seine Funktion in der dynastischen und Kulturpolitik der Medici, hat im Laufe der Zeit unterschiedliche Interpretationen erfahren und gilt bisher in der Kunsthistorik als nicht überzeugend geklärt.<sup>792</sup> Botticelli behandelte gerne allegorische Themen, die bei der intellektuellen Elite des Hofes der Medici sehr beliebt waren, die aber eine heutige Deutung erschweren.

Der italienische Kunsthistoriker Giorgio Vasari erwähnt in seinen *Viten* von 1550 ein Gemälde Botticellis im Landhaus Castello des toskanischen Großherzogs Cosimo de' Medici mit einer „Venus, die von den Grazien mit Frühlingsblumen bekränzt wird.“<sup>793</sup> Die darauf basierende Annahme, das Bild gehöre zur Ausstattung seines Landhauses, wurde erst durch die 1975 veröffentlichten Quellen verworfen, die das Bild übereinstimmend als zugehörig zu einem Stadtpalast einer älteren Generation der Medici in Florenz nachwiesen. Es war Teil der Ausstattung eines Zimmers neben der „camera terrena“ des Lorenzo il Popolano. Das Zimmer mit einem Sofa war wohl das Schlafzimmer von Lorenzos Ehefrau, Semiramide Appiani. Es war mit einer Reihe von Bildern ausgestattet, die die unterschiedlichen Rollen und Tugenden von Mann und Frau zum Thema hatten.

Als erster wies Aby Warburg, der Begründer der Ikonologie, also der Wissenschaft von der Deutung von *Bildinhalten*, antike Autoren als literarische Quellen zu dem Bild nach.<sup>794</sup> Zu Stellen aus den Fasti des Ovid und aus den Oden des Horaz kamen Belege aus zeitgenössischen Autoren, wie Alberti und Poliziano. Weitere Textstellen, die für die Entschlüsselung des Bildes hilfreich sind, finden sich in der Aeneis des Vergil und in „De rerum natura“ des Lukrez.

Warburg hat folgende Theorie zur Bedeutung des Bildes aufgestellt: Thema ist die „Herrschaft der Venus“. Zephyr, der Gott des

---

<sup>791</sup> Leitgeb, M.-C.: Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici, Berlin 2006, S. 24ff

<sup>792</sup> Schumacher, A. (Hrsg.): Botticelli. Bildnis – Mythos – Andacht, Frankfurt am Main 2009, S. 25ff

<sup>793</sup> Bredekamp, H.: Sandro Botticelli. La Primavera. Florenz als Garten der Venus, Frankfurt am Main 1990; S. 90

<sup>794</sup> Zöllner, F.: Botticelli. Toskanischer Frühling, München 2005, S. 41ff

Westwindes ganz rechts im Bild, verfolgt Flora, die römische Göttin der Pflanzen. Alles, was sie berührt, wird zu Pflanzen, so auch links neben ihr die Göttin des Frühlings, die gerade dabei ist, Blumen auszustreuen. Im Mittelpunkt steht die Venus, die Göttin der Liebe, die den Betrachter mit der Geste ihrer Hand und mit ihrem Blick in ihr Reich einlädt. Darüber schwebt Amor, der gerade den Bogen spannt in Richtung auf die drei Grazien, die in einem Frühlingsreigen verbunden sind. Ganz links steht Merkur, der in einer symbolischen Geste die angedeuteten Wolken beiseite schiebt. Nach dieser Deutung Aby Warburgs wäre das Bild also eine Glorifizierung der erotischen Liebe.<sup>795</sup>

Das großformatige Bild zeigt vor einem Orangenhain eine nebeneinander aufgereihte Gruppe von acht Personen mit einem blinden Amor über der mittleren Figur, der dabei ist, einen Pfeil abzuschießen. Amor ist der ständige Begleiter der Liebesgöttin Venus. Diese, in dem Bild in zentraler Position, ist aus der Reihe ein wenig zurückgetreten. Sie trägt ein leichtes weißes Kleid und einen roten Mantel, den sie sich über die rechte Schulter und den erhobenen Arm geworfen hat. Zu ihrer Linken schreitet Flora über die Wiese und streut Rosen. Neben ihr stürzt sich ein bläulicher Mann mit wehenden Tüchern auf eine junge Frau, die sich ihm zwar zuwendet, aber gleichzeitig vor dem Heranstürmenden flieht. Aus ihrem Mund kommen Rosenblüten. Der Mann ist an seinen aufgeblasenen Wangen als ein Windgott Zephyr zu erkennen, der im Begriff ist, die Nymphe Chloris zu ergreifen.<sup>796</sup>

In Ovids Gedicht hat Zephyr die Nymphe mit Gewalt erobert, sie dann zu seiner Gattin gemacht. Erst durch die Vereinigung der beiden ist das üppige Blühen und Früchtetragen der Feldflur, Mitgift der Nymphe, gesichert. In einem mit Blüten übersäten Kleid und mit Blumen bekränzt schreitet die in die Frühlingsgöttin Flora verwandelte Nymphe und streut Rosen aus ihrem geschürzten Gewand in die Blumenwiese.

Auf der rechten Seite der Venus tanzen drei in leichte Schleier gehüllte Frauen einen Reigen – es sind die drei Grazien, Sinnbild für weibliche Anmut und Schönheit, die vor allem in Bildern der Renaiss-

---

795 Schumacher, A. (Hrsg.): Botticelli. Bildnis – Mythos – Andacht, Frankfurt am Main 2009, S. 28

796 Leitgeb, M.-C.: Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici, Berlin 2006, S. 29

sance häufig als Begleiterinnen der Venus auftreten. Am linken äußeren Rand des Bildes stochert Merkur, der Gott der Kaufleute, aber auch der Schutzherr von Haus und Hof, mit seinem Stab, dem Caduceus, in den aufziehenden dunklen Wolken. Offenbar verhindert er, dass in dem heiteren, paradiesischen Garten dunkle Schatten aufziehen.

Das Bild hat Anlass zu unterschiedlichen und widersprüchlichen Deutungen gegeben, deren Begründungen nicht immer stichhaltig oder auch nur befriedigend sind und in der Folge nur lückenhaft skizziert werden.<sup>797</sup>

Kunsthistoriker sehen in dem Bild einen Niederschlag neuplatonischer Philosophie, wie sie am Hof Cosimos unter anderem durch Marsilio Ficino gelehrt wurde.<sup>798</sup> Bei Ficino ist die Liebe durchaus eine elementare Triebkraft des Menschen; sie ist aber auch die Kraft, die die materielle Welt in eine geistige Welt der Ideen verwandeln kann. Sie weckt die sinnlichen Leidenschaften, die sie jedoch zu Humanität und universeller Harmonie sublimieren kann. In diesem Kontext ist die eher seltene Darstellung einer bekleideten Venus zu sehen. Die drei Grazien werden hier zur Verkörperung der selbstlosen Liebe – im Sinne Senecas als *liberalitas* – als Geben, Empfangen und Erwidern von Wohltaten.

Charles Dempsey sieht in dem Bild eine Symbolisierung des Frühlings, wobei Zephyr, Chloris und Flora den stürmischen Frühlingsmonat März personifizieren, Venus, Amor und die Grazien den April und Merkur den Mai. Maia war die Mutter des Gottes, und laut Ovid ist der Name dieses Monats von Maia abgeleitet.<sup>799</sup>

Andere Interpreten deuten das Bild als christliche Allegorie, wobei die drei Grazien als die christlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe interpretiert werden oder als bildliche Übersetzung des Gesangs 28-31, Purgatorium, aus Dantes göttlicher Komödie.<sup>800</sup> Die zentrale Figur stellt nach dieser Auffassung Dantes Beatrice dar, die Frau im Blütenkleid Eva, Zephyr den Satan und Merkur den Adam, der nach

<sup>797</sup> Rehm, U. Botticelli. Der Maler und die Medici, Stuttgart 2009, S. 76

<sup>798</sup> Zöllner, F.: Botticelli. Toskanischer Frühling, München 2005, S. 38

<sup>799</sup> Leitgeb, M.-C.: Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici, Berlin 2006, S. 31

<sup>800</sup> Ebd., S. 83

den verbotenen Früchten des Paradieses greift. Außerdem gibt es eine Reihe von astrologischen Interpretationen, die auf komplizierten astronomischen Berechnung über den Stand der Gestirne zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes beruhen und sich dabei auf die Vorliebe für astrologische Spekulationen am Hof der Medici und in der Renaissance überhaupt berufen.

Nach einer anderen Interpretation gehört das Bild zum Genre der Hochzeitsbilder, die an den Höfen der Renaissance häufig aus derartigen Anlässen in Auftrag gegeben wurden. Lorenzo il Popolano war 1483 an die minderjährige und verwaiste Semiramide Appiani, Tochter des Jacopo III. von Piombino, verheiratet worden.

Für diese These als Schlüssel zur Primavera sprechen im Bild eine Reihe von Indizien:<sup>801</sup> Die bekleidete Venus verkörpert hier nicht sinnliche Leidenschaft, sondern in der Ehe gebändigte und im Fortbestand der Familie erfüllte Sexualität. Die Myrtenzweige, die in dem nimbusartigen Halsausschnitt um den Kopf der Venus deutlich zu erkennen sind, sind sowohl Symbole für Jungfräulichkeit als auch für die Ehe. Die unfreiwillig zustande gekommene Ehe zwischen Zephyr und Chloris endete, nach Ovid, zur Zufriedenheit aller Beteiligten. Über dem Paar breitet sich ein Lorbeer – *laurus nobilis* – aus, eine dem zeitgenössischen Betrachter vertraute Anspielung auf den Namen Lorenzo, ebenso wie man die Orangen damals unschwer als Imprese der Medici lesen konnte. Auf Botticellis Bild beginnen die Orangenbäume, die reichlich Blüten und Früchte tragen, erst nach der Szene der gewaltamen Eroberung der Nymphe durch Zephyr, Hinweis und Wunsch auf reiche Nachkommenschaft bei dem Hochzeitspaar. Die Grazien, in dieser Interpretation Symbole für weibliche Schönheit und Tugend, weisen auf das von der Braut erwartete tugendhafte Leben hin und Merkur, der die Wolken vertreibt, wacht über das Wohlbefinden des Hauses, das heißt des Hauses Medici.<sup>802</sup>

Nach neueren Studien könnte es sich allerdings auch um den Zyklus der Jahreszeiten mit den Monaten ab Februar rechts in Gestalt des

---

801 Schumacher, A. (Hrsg.): Botticelli. Bildnis – Mythos – Andacht, Frankfurt am Main 2009, S. 65

802 Leitgeb, M.-C.: Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici, Berlin 2006, S. 78

Zephyr bis September links als Merkur handeln.<sup>803</sup> Der Literaturwissenschaftler Dietrich Schwanitz schließt sich im Großen und Ganzen der Deutung der Warburg-Schule an. In seinem Buch *Bildung. Alles, was man wissen muss* von 1999 schreibt er: „Das folgende ist die Andeutung einer Deutung: Von rechts naht sich Zephir, der Wind, und verströmt den göttlichen Atem; dabei umarmt er die Nymphe Chloris und erfüllt sie mit Geist im Bild einer Begattungsvorstellung. Chloris verwandelt sich durch die Umarmung und wird zur nächsten Figur: Flora. Diese verweist auf die zentrale Figur, die dem Bild den Namen gegeben hat: Primavera. Das alles ist auch ein Bild der Liebe. Mit Leidenschaft wendet sich der Himmel der Erde zu und verwandelt sie durch den Frühling. Dem gegenüber steht auf der linken Seite des Bildes Merkur, der Mittler zwischen Himmel und Erde, und wendet sich wieder dem Himmel zu. Er repräsentiert den Wiederaufstieg des Geistes. Zwischen ihm und der zentralen Figur der Primavera stehen die drei Grazien, die als Venus, Juno und Athene die Schönheit, Eintracht und Weisheit darstellen. Sie haben ihre Hände so verschränkt, dass sie mal oben über den Köpfen schweben und mal unten auf Schenkelhöhe. Vermittelt werden sie von den mittleren, die genau auf Augenhöhe sind. Zusammen symbolisieren sie damit noch einmal den Weg des Geistes. Das ist der platonische Kreislauf der Ausgießung des Geistes und seiner Rückkehr zum Himmel in Form einer kosmologischen Erotik. Und man sieht, dass die Bilder der Renaissance nur zu verstehen sind, wenn man die griechische Mythologie, die Philosophie und selbstverständlich das Personal der Liebe kennt.“<sup>804</sup>

In die Figur des Blumen streuenden Frühlings rechts von der Venus hat Botticelli nach älterer und jüngst wieder vertretener Auffassung möglicherweise die Gestalt der früh verstorbenen Simonetta Vespucci gekleidet.<sup>805</sup> Sie trägt den für Botticelli typischen zart-blassen, melancholischen Ausdruck, der in zahlreichen allegorischen Darstellungen und Porträts wiederkehrt. Simonetta, die Verehrte von Giuliano, des Bruders Lorenzo des Prächtigen, und die einzige Frau, die jemals in Zusammenhang mit Botticelli genannt wurde, kam bezeich-

---

<sup>803</sup> Bredekamp, H.: Sandro Botticelli. La Primavera. Florenz als Garten der Venus, Frankfurt am Main 1990, S. 89

<sup>804</sup> Schwanitz, D.: Bildung. Alles, was man wissen muss, München 1999, S. 25

<sup>805</sup> Rehm, U. Botticelli. Der Maler und die Medici, Stuttgart 2009, S. 121

nenderweise in der Stadt Porto Venere zur Welt, wörtlich übersetzt im „Hafen der Venus“, wo nach altem Glauben die Göttin der Schönheit erstmals italienischen Boden betrat.<sup>806</sup>

---

806 Leitgeb, M.-C.: Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici, Berlin 2006, S. 163

## 22 Tizian

Tizian (1488/1490-1576) gilt als der führende Vertreter der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Tizians Werk, besonders sein Umgang mit Farbe, war richtungsweisend für die Kunst bis ins 20.Jahrhundert. Aber auch seine Zeitgenossen blieben nicht unbeeinflusst von seinen Werken. Sein Ruhm muss fast so groß wie der Michelangelos gewesen sein, wobei sich sein Können besonders im Umgang mit der Farbe ausdrückte, während Michelangelo besonders für seine Zeichenkunst und seine bildhauerischen Arbeiten geschätzt wurde.

Berühmt wurde Tizian auch durch seine Porträts, die ihm materiellen Erfolg und ein hohes Ansehen bescherten. Der Tod Giorgiones (1510) und Giovanni Bellinis (1516) ließ Tizian ohne ernstzunehmende Rivalen in der venezianischen Schule zurück. Für die nächsten sechzig Jahre sollte Tizian der umstrittene Hauptmeister der venezianischen Malerei sein.<sup>807</sup> Sein Schaffen fiel in das Goldene Zeitalter der venezianischen Malerei, als die Serenissima ihre wirtschaftliche und kulturelle Blütezeit erlebte.<sup>808</sup> 1533 ernannte Kaiser Karl V. Tizian zum Hofmaler und er hob ihn in den Adelsstand. Von seinen Zeitgenossen als „Die Sonne unter den Sternen“ bezeichnet, war Tizian einer der vielseitigsten und mit insgesamt 646 Werken auch produktivsten italienischen Maler seiner Epoche.<sup>809</sup>

Als Nachfolger Giorgiones führte Tizian dessen Experimente mit Farben, Licht und Atmosphäre weiter. Als Meister der mythologischen Motive und als Maler von Kaisern und Königen entfaltete Tizian sein Talent als Meister der Farbe auch in der Sakralmalerei, wie zum Beispiel in seinem Werk „Die Himmelfahrt Mariens“ (1516-1518). Seinem Ruhm hatte er es zu verdanken, dass bestimmte Auftraggeber ihm

---

<sup>807</sup> von Rosen, V.: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten / Berlin 2001, S. 16

<sup>808</sup> Ost, H.: Tizian-Studien, Köln 1992, S. 22

<sup>809</sup> Kaminski, M.: Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Köln 1998, S. 17

die Wahl des Bildthemas überließen, ein zu dieser Zeit neuer Vorgang. Zu diesem neuen Selbstbewusstsein des Künstlers Tizian, der in den hohen Gesellschaftsschichten verkehrte, passt auch eine Anekdote, die Tizians Biograph Ridolfi beschreibt: Angeblich habe Kaiser Karl V. Tizian den Pinsel aufgehoben, als ihm dieser beim Porträtieren heruntergefallen sei.<sup>810</sup>

Giorgione und Tizian führten die breitstrichige Ölmalerei in Venedig ein. Diese Maltechnik war nicht mehr auf glatte Holztafeln angewiesen. Die venezianischen Maler bevorzugten deshalb die unkomplizierte und billigere Leinwand. Außerdem konnten Ölbilder in der Größe von Wandbildern gemalt werden.

Schon als neunjähriges Kind kam Tizian nach Venedig und wurde von den Brüdern Gentile und Giovanni Bellini ausgebildet. 1513 eröffnete er in San Samuele seine eigene Werkstatt und entwickelte sich zu einem europaweit gefeierten Künstler. 1533 wurde er von Kaiser Karl V. in den Adelsstand erhoben und zu dessen Hofmaler ernannt. 1545 reiste Tizian auf Einladung von Papst Paul III. nach Rom, 1548 und 1550 begleitete er Karl V. sowie dessen Sohn Philipp II. auf die Reichstage zu Augsburg. Als Tizian in hohem Alter 1576 an der Pest starb, war er der wohl erfolgreichste Maler der venezianischen Geschichte.<sup>811</sup>

Er malte sowohl Porträts als auch Landschaften, mythologische und religiöse Themen. Zu seinen bekanntesten Arbeiten zählen *Himmlische und irdische Liebe*, *Mariä Verkündigung*, *Madonna der Familie Pesaro*, *Venus von Urbino* und *Toilette der Venus*. Charakteristisch für seine Werke ist sein ausgeprägter Kolorismus, den er sein Leben lang beibehielt.<sup>812</sup>

Bereits zu Lebzeiten waren Tizians Werke in allen wichtigen Sammlungen vertreten, wie etwa in den Vatikanischen Museen. Auch die Herrscherfamilien der Hocharistokratie, unter anderem die d'Este, Gonzaga, Farnese und die Habsburger, kauften zahlreiche Werke für

---

810 von Rosen, V.: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten / Berlin 2001, S. 29f

811 von Rosen, V.: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten / Berlin 2001, S. 17

812 Wethey, H. E.: The Paintings of Tizian. The Complete Edition. 3 Bände, London 1969–1975, 1. Band, S. 25

ihre Sammlungen auf. Tizians Werke wurden, ebenso noch zu Lebzeiten, durch etliche Stiche und Kopien rezipiert. Namhafte Maler des 16. Jahrhunderts wie Lambert Sustris oder Jacopo Tintoretto wurden stark von Tizian beeinflusst. Seine Malweise und besonders seine Farbgebung sollten aber nicht nur auf seine Zeitgenossen, sondern auch auf zukünftige Generationen von Malern einen starken Einfluss haben.

Sein Geburtsdatum ist bis heute umstritten, da weder Urkunden noch andere schriftliche Zeugnisse von der Geburt existieren.<sup>813</sup> Die Dolomiten bei Pieve hatten zeitlebens einen starken Einfluss auf Tizian. Anders als bei den meisten bedeutenden venezianischen Künstlern macht sich bei ihm daher ein starker sogenannter „kontinentaler“ Einfluss bemerkbar, welcher zu einem für venezianische Verhältnisse sehr plastischen Stil führte.

Zuccato, möglicherweise ein Freund der Familie, ermöglichte es Tizian, in der Werkstatt der damals renommiertesten Maler Venedigs, wie Gentile und Giovanni Bellini, aufgenommen zu werden. Dort kam er mit einer Gruppe von jungen und talentierten Malern wie Sebastiano del Piombo, Lorenzo Lotto, Palma da Serinalta und Giorgione in Kontakt.<sup>814</sup>

1507 erhielt der zu diesem Zeitpunkt schon recht bekannte Giorgione von der Stadt Venedig den Auftrag, die Außenfresken am 1505 unter der Leitung von Antonio Abbondi wiedererrichteten Fondaco dei Tedeschi auszuführen. Von den bis 1509 gemalten Fresken sind aufgrund von Witterungsschäden nur noch Fragmente erhalten, die in der Galleria Franchetti im Ca' d'Oro aufbewahrt werden. Außer diesen nur in schlechtem Zustand erhaltenen Exponaten sind nur noch einige Radierungen von Zanetti aus dem Jahr 1760 erhalten. Während Giorgione mit der Ausführung der Fassade beauftragt wurde, malten die jüngeren Tizian und Morta da Feltre an den weniger prestigeträchtigen Seiten. Doch nicht nur für Giorgione, sondern besonders auch für Tizian stellten die von Zeitgenossen hochgelobten Fresken den beruflichen Durchbruch dar.<sup>815</sup>

---

<sup>813</sup> Vasari, G.: Das Leben des Tizian. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch. Berlin 2005, S. 19f

<sup>814</sup> Kaminski, M.: Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Köln 1998, S. 25

<sup>815</sup> Schlink, W.: Tizian. Leben und Werk, München 2008, S. 39

In weiterer Folge wurden Giorgione und Tizian jedoch zu Rivalen, obschon sie weiter zusammenarbeiteten. Dadurch ist auch heute noch die Zuschreibung vieler der in dieser Zeit entstandenen Werke umstritten. In der neueren Forschung werden jetzt viele ehemals Giorgione zugeschriebenen Werke Tizian zugekannt; umgekehrt fand das bisher kaum statt. Zu Lebzeiten wurden die beiden Maler als Begründer und Anführer einer neuen „Arte Moderna“ angesehen. Beide entwickelten sich daher recht schnell zu gefragten Künstlern.

Nach dem plötzlichen Tod Giorgiones im Jahr 1510 blieb Tizian dessen Stil noch für einige Zeit treu. 1511 malte Tizian die Fresken in der Scuola del Santo in Padua, ein Jahr darauf kehrte er wieder nach Venedig zurück. Häufig wird dieser kurzzeitige Weggang nach Padua mit dem größeren Zustrom von Malern aus der Terra Ferma in die Stadt Venedig erklärt, demnach kam es zu einem allgemeinen Preisverfall für Kunstdüter, der auch viele bedeutende Maler wie Sebastiano del Piombo dazu nötigte, die Stadt zu verlassen.

Nachdem er die Einladung des Humanisten Pietro Bembo in den Dienst des Heiligen Stuhls zu treten abgelehnt hatte, erhielt Tizian 1513 das unter Künstlern begehrte Maklerpatent *La Senseria* am Fondaco dei Tedeschi. Im gleichen Jahr eröffnete er eine Werkstatt am Canal Grande bei San Samuele. Erst 1517 erhielt Tizian dann die Privilegien einer Sinekure der Stadt Venedig, um die er sich schon Jahre zuvor beworben hatte: Er wurde Superintendent der Regierung. Als solcher musste er vor allem Bellinis Gemälde im Großen Ratssaal fertigstellen. Außerdem sollte er noch die beschädigte Schlachtendarstellung im Sala del Collegio aus dem 14. Jahrhundert durch ein Ölgemälde ersetzen.

In den Jahren 1516 bis 1530 gab Tizian den giorgionesken Stil auf und wandte sich einem monumentaleren Stil zu.<sup>816</sup> In diesen Jahren nahm er Beziehungen zu Alfonso d’Este (1516 reiste er erstmals nach Ferrara) auf, für den er das *Venusfest* (1518–1519), das *Bacchanal* (1518–1519) und *Ariadne auf Naxos* malte. In Ferrara schloss er Freundschaft mit dem Dichter Ludovico Ariosto, den er mehrfach porträtierte. Ebenfalls kam er mit dem Herzog von Mantua Federico II.

---

<sup>816</sup> Vasari, G.: Das Leben des Tizian. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch. Berlin 2005, S. 47

Gonzaga in Kontakt, der später sein bedeutendster Mäzen wurde. Zur gleichen Zeit führte Tizian seine Reihe von kleinformativen Frauen- und Madonnenbildern fort. Diese, wohl meist nach dem Bild venezianischer Kurtisanen erstellten Frauendarstellungen gehören zu den frühen Höhepunkten seines Schaffens. Von Bedeutung sind hierbei: *Madonna mit dem Kind (La Zingarella)*, *Salome*, *Flora*, *Junge Frau bei der Toilette*. Wichtigstes Werk dieser Zeit ist jedoch *Himmelsche und irdische Liebe*.<sup>817</sup>

Von 1516 bis 1518 entstand das wohl bedeutendste Bild seiner Karriere, die *Himmelfahrt Mariä* (so genannte *Assunta*) für die Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venedig. Im 19. Jahrhundert war das Gemälde jahrzehntelang in der Accademia in Venedig ausgestellt, kehrte dann aber wieder an seinen ursprünglichen Platz zurück. Die *Assunta* war zur damaligen Zeit eine Sensation. Sogar die Signoria nahm das Gemälde zur Kenntnis und stellte fest, dass Tizian ihr zu Gunsten seine Verpflichtungen im Großen Ratssaal vernachlässigte. In den folgenden Jahren führte Tizian den Stil der *Assunta* fort. Seinen Höhepunkt erreichte dies mit der *Madonna des Hauses Pesaro* (Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedig). Zu dieser Zeit befand sich Tizian auf dem Höhepunkt seines Ruhms.<sup>818</sup>

Im Jahr 1527 schloss er zudem Bekanntschaft und recht rasch eine enge Freundschaft mit Pietro Aretino, dessen Porträt er für Federico Gonzaga malte. Im gleichen Jahr lernte er Jacopo Sansovino kennen, der als Flüchtling vor dem Sacco di Roma nach Venedig kam. Im August 1527 starb seine Frau während der Geburt ihrer Tochter Lavinia. Mit seinen drei Kindern zog er um und überzeugte Orsa davon, nach Venedig zu kommen um den Haushalt zu übernehmen. Das neue Haus befand sich im Bin Grande, einem damals sehr vornehmen Stadtteil Venedigs, der, am Meer liegend, für seinen Blick auf Murano und die Alpen und auch für seine „üppigen“ Gärten bekannt war.<sup>819</sup>

1530 schuf er den außergewöhnlichen, bereits zur Epoche des Barock hinführenden *Tod des Petrus Martyr* für die Kirche Santi Giovan-

<sup>817</sup> Ost, H.: *Tizian-Studien*, Köln 1992, S. 58

<sup>818</sup> von Rosen, V.: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten / Berlin 2001, S. 55

<sup>819</sup> Vasari, G.: *Das Leben des Tizian*. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch. Berlin 2005, S. 56

ni e Paolo (1867 durch Feuer einer österreichischen Granate zerstört). Einzig verbleibende Zeugnisse des Gemäldes sind Kopien und Stiche. Ausgehend hiervon entwickelte er einen neuen, differenzierteren Stil, sodass in der Zeit von 1530 bis 1550 seine kreative Schaffenskraft nochmals zu einem Höhepunkt kam.<sup>820</sup>

1532 begab sich Tizian im Auftrag von Federico Gonzaga nach Bologna, wo gerade Kaiser Karl V. weilte. Tizian porträtierte den Habsburger zweimal, wobei er den extrem vorstehenden Unterkiefer des Kaisers im Gegensatz zu seinem Konkurrenten Jakob Seisenegger stark schönte (Porträt *Karl V. mit Ulmer Dogge*, 1532). Daraufhin wurde er am 10. Mai 1533 zum kaiserlichen Hofmaler und zum Ritter vom Goldenen Sporn ernannt.<sup>821</sup> Auch seine Kinder wurden geadelt, was für einen Maler eine außergewöhnliche Ehre war. Die aufgrund der Vernachlässigung der Arbeiten im Dogenpalast unzufriedene venezianische Regierung entzog ihm 1537 sein Malerpatent zu Gunsten von Giovanni Antonio da Pordenone, der zu dieser Zeit einzige Rivale Tiziens. Jedoch verstarb dieser Ende des Jahres 1539, sodass Tizian das Patent zurückhielt. In der Zwischenzeit wandte er sich pflichtbewusst seinen Arbeiten im Dogenpalast zu. Außerdem hatte er die dem Rat schon lange versprochene, heute nur noch in Fontanas Stich erhaltenen Schlacht bei Cadore (im großen Ratssaal) in Freskotechnik gemalt.

In Bezug auf materiellen Reichtum und beruflichen Erfolg kann seine zu diesem Zeitpunkt erreichte Stellung nur noch mit der von Raffael, Michelangelo und zum späteren Zeitpunkt von Peter Paul Rubens verglichen werden.<sup>822</sup> 1540 erhielt Tizian eine Pension der D'Avilos, dem Marquis del Vasto und darüber hinaus eine jährliche Zahlung Karls V. aus dem Staatsschatz von Mailand in Höhe von 200 Kronen. Eine weitere Einnahmequelle war ein im Jahr 1542 abgeschlossener Vertrag zur Getreideversorgung von Pieve. Er besuchte seinen Geburtsort fast jedes Jahr und war dort ebenso einflussreich wie großzügig. Dort hielt sich Tizian meist in einer Villa am benachbarten Manza-Hügel auf. Von hier aus beobachtete er die Form und Beschaffenheit

---

820 Kaminski, M.: *Tiziano Vecellio, genannt Tizian*, Köln 1998, S. 44

821 Wethey, H. E.: *The Paintings of Tizian. The Complete Edition*. 3 Bände, London 1969–1975, 1. Band, S. 110

822 von Rosen, V.: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tiziens. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten / Berlin 2001, S. 21

der Landschaft, wobei sich die hierbei gewonnenen Erkenntnisse sich in seinen Landschaftsdarstellungen zeigen.

Seit 1542 bemühte sich Papst Paul III., Tizian nach Rom zu holen, wobei der Künstler erst vier Jahre später dem Ruf folgte. Sein Ziel war ein päpstliches Lehen für seinen Sohn Pomponio, womit dessen Lebensunterhalt gesichert gewesen wäre. Dieses Lehen wurde dem Künstler jedoch verweigert. Trotzdem wurde ihm ein gebührender Empfang bereitet, er wurde zum Ehrenbürger der Stadt ernannt und trat in dieser Würde gleichsam die Nachfolge des großen Michelangelo an. Außerdem hätte er Sebastiano del Piombos einträglichen Posten übernehmen können. Dieses Projekt scheiterte jedoch, als ihn Karl V. 1546 nach Augsburg beorderte.

Auf der Rückreise von Rom Richtung Norden besuchte Tizian Florenz und traf 1548 in Augsburg ein, wo er den Kaiser mehrmals porträtierte. Das Porträt Karls V. in der Münchener Pinakothek, das lange für ein Tizian-Werk gehalten wurde, stammt nicht von Tizian, sondern von Lambert Sustris. Tizian kehrte zwar bald wieder nach Venedig zurück, wurde aber von Philipp II. 1550 wiederum nach Augsburg gerufen. Dieser war auch nach seiner Rückkehr nach Venedig noch einer seiner Hauptauftraggeber.

Während der letzten 25 Jahre seines Lebens (1550–1576) arbeitete Tizian hauptsächlich für Philipp II. und als Porträtiest.<sup>823</sup> Er begann sich daher aus dem Geschehen in Venedig mehr und mehr zurückzuziehen. Durch den Umstand, dass er viele der durch seine Schüler angefertigten Kopien selbst vollendete, gibt es auch bei seinem Spätwerk große Schwierigkeiten bei Zuschreibung und Datierung. 1555 war Tizian auf dem Konzil von Trient. 1556 sprach er Paolo Veronese bei der Bewertung von Gemälden für Sansovinos Bibliothek den ersten Preis zu. 1566 wurde er in die florentinische Akademie aufgenommen und erhielt vom Rat der Zehn die Kontrolle über die Drucke, die nach seinen Werken angefertigt wurden. Auch gegen Ende seines Lebens nahm er weitere Aufträge an. Zu dieser Zeit war sein Hauptauftraggeber nach wie vor Philipp II., für den er die berühmte Reihe der *Mythologischen Bilder der Poesie* malte.<sup>824</sup>

---

<sup>823</sup> Schlink, W.: Tizian. Leben und Werk, München 2008, S. 80

<sup>824</sup> Ost, H.: Tizian-Studien, Köln 1992, S. 63

Als Begräbnisort hatte Tizian ursprünglich die Kreuzkapelle in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari gewählt. Im Gegenzug dafür bot er den Franziskanern, denen die Kapelle gehörte, ein Bild der Pietà an. Auf diesem sind er selbst und Orazio vor dem Heiland stehend abgebildet. Das Werk wurde fast vollendet, jedoch kam es zu Streitigkeiten über das Bild. Schließlich legte Tizian seinen Geburtsort Pieve di Cadore als Begräbnisstätte fest. Tizian starb in hohem Alter am 27. August 1576 in Venedig an der Pest, wobei er das einzige kirchlich beigesetzte Opfer der Epidemie war. Er wurde schließlich doch in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari beigesetzt, das Gemälde der Pietà wurde von Palma il Giovane fertiggestellt. Tizians großzügige Villa wurde während der Pest von Dieben geplündert. Als König von Lombardo-Venetien erteilte schließlich Ferdinand von Österreich den Auftrag, ein großes Monument für Tizians Grab, das zuvor nicht einmal eine Gedenkinschrift trug, zu schaffen. Der Auftrag wurde von zwei Schülern des Antonio Canova zwischen 1838 und 1852 ausgeführt.

Tizian war neben Raffael einer der ersten Künstler, die den Wert ihrer Gemälde durch das Beifügen einer Signatur erhöhten. Während seines gesamten Schaffens signierte Tizian mit TICIANUS F. Diese arbeitete er oft, besonders zu Beginn seines Schaffens, in die entsprechenden Gewänder der dargestellten Personen ein. Oft kann aus der Form der verwendeten Signatur auf die Beziehung Tizians zu der dargestellten Person geschlossen werden.

Von seiner Kunstauffassung her war Tizian weniger klassisch/idealisch als etwa Raffael oder Michelangelo. Er kam vor seiner Romreise 1546 wohl nur sehr selten in Kontakt mit antiken Kulturgütern. Nie studierte er diese derart intensiv und nachahmend wie das etwa bei den römischen Malern der Fall war. In Tizians Werk vereint sich eine elementarstarke Physis mit den Traditionen der venezianischen Kunst. Seine Personen sind nicht durchgeistigt oder stilisiert wie die der großen römischen Meister, sondern lebendig und omnipräsent, was auch häufig als Malkraft bezeichnet wird.<sup>825</sup>

Im Gegensatz zu Michelangelo war diese physisstarke Darstellung weniger Mittel zur Hervorbringung von künstlerischem Ausdruck, sondern Selbstzweck. Die Macht wirkt in seinen Bildern elementar, in-

---

825 Schlink, W.: Tizian. Leben und Werk, München 2008, S. 74

dem sich menschliche Handlungen mit der Umwelt (wie etwa dem Wüten eines Sturmes oder das Herunterstürzen eines Felsblocks) vereinigen. Weiterhin ist Tizian wohl der größte Kolorist des italienischen Humanismus, so geht die Bezeichnung tizianrot auf ihn zurück.<sup>826</sup> Oft wird er auch auf seine neuartige Farbgebung beschränkt und die Wirkung seiner Gemälde damit erklärt. Durch die Kolorierung seiner Bilder zeigte er jedoch auch einen gewissen sehnsgütigen Drang, der seinen Bildern ihre große Sensibilität gibt. Seine Sehnsucht und Gottesfurcht ist nicht abstrakt, sie ist aber auch nicht wie bei Raffael oder Michelangelo ausdrücklich gestaltet. In den Darstellungen der Heiligen ist Tizian weder der Heilige noch der Sublime. Seine Sehnsucht verwirklicht sich in der von ihm dargestellten Natur.

Ungewöhnlich ist der lange Zeitraum den Tizians Œuvre umfasst. Es erstreckt sich über mehr als sieben Jahrzehnte und ist nahezu deckungsgleich mit der Hochblüte der venezianischen Malerei.<sup>827</sup> Dieser lange Entwicklungsprozess wird auch in der Tizians Werken eigenen Erhabenheit deutlich. Er umspannt somit die gesamte Geschichte des wechselvollen 16. Jahrhunderts und von Teilen des Manierismus. Eine Besonderheit, die auch in Tizians langer Schaffenszeit begründet sein könnte, sind die in seinem Werk klar ausgeprägten und voneinander unterscheidbaren Schaffensperioden. Zu Beginn seines Schaffens zeigt sich noch seine langwierige Suche nach neuen, modernen Konventionen, die jene des 15. Jahrhunderts ablösen konnten. Daraufhin folgte seine Hauptschaffensperiode, die sich ebenfalls noch genauer unterteilen lässt.

Als erster italienischer Künstler mit wahrhaft internationaler Klientel hatte Tizian dies zu einem großen Teil seinen Porträts zu verdanken.<sup>828</sup> Die Porträtmalerei machte es möglich, Kontakte zu neuen Auftraggebern zu knüpfen und alte Beziehungen zu pflegen. Da Tizian nur ungern reiste, mussten sich die Auftraggeber selbst zum Meister nach Venedig begeben, um von ihm porträtiert zu werden. Das Privileg, dass Tizian den Darzustellenden aufsuchte, war lediglich Kaiser Karl V.

---

<sup>826</sup> Wethey, H. E.: *The Paintings of Tizian. The Complete Edition.* 3 Bände, London 1969–1975, 1. Band, S. 76

<sup>827</sup> Kaminski, M.: *Tiziano Vecellio, genannt Tizian*, Köln 1998, S. 16

<sup>828</sup> von Rosen, V.: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten / Berlin 2001, S. 54

oder Papst Paul III. vorbehalten. Seine künstlerischen Ziele lagen genau im Trend der Zeit, die Bildnisse mehr und mehr dazu verwendete ein selbstbewusstes öffentliches Bild zu formen. Tizian zeichnet sich hierbei dadurch aus, dass er Persönlichkeit und Stimmung der Porträtierten sehr präzise beschreibt und dieses psychologische Profil mit der Anspielung auf den gesellschaftlichen Rang des Dargestellten verknüpft. Das ermöglicht ihm „unter dem Deckmantel der Wahrheit zu schmeicheln“. Gerade deshalb wurden seine Porträts so oft als lebensrecht gepriesen und waren geradezu bahnbrechend für die damalige Zeit.

Die Frühphase Tizians ist durch eine starke Ähnlichkeit mit dem Werk Giorgiones geprägt.<sup>829</sup> Der Hauptunterschied zwischen den beiden aufstrebenden Künstlern der Serenissima besteht in der Personenendarstellung. Während Giorgiones Werke entrückt, sachlich und durchgeistigt sind, zeichnet sich Tizians Werk schon in dieser Zeit durch eine vergleichsweise starke physische Präsenz und Interaktion der dargestellten Personen aus. Doch bleibt die Zuschreibung vieler Werke dieser „Frühzeit“ weiterhin umstritten, was nicht überraschend ist, da beide Künstler in der gleichen Werkstatt zusammenarbeiteten. Bis heute ist nicht geklärt, ob nicht Tizian zeitweise sogar Giorgiones Lehrling war.

Auffällig ist auch der lange Lernprozess, der sich in Tizians Bildern zeigt. Während Giorgiones Bilder nichts von jugendlicher Unbeholfenheit oder Unerfahrenheit erkennen lassen, sondern vor allem durch ihre Frische bestechen, sind Tizians Frühwerke noch relativ unsicher und stilistisch unausgegoren.<sup>830</sup> Sie lassen zwar sein Talent erahnen, nicht aber sein Können. Es handelt sich also bei seinen ersten Arbeiten vor allem um einen sehr langen und harten Lernprozess, an dessen Ende der führende Maler nördlich von Rom stehen sollte. Tizians Leben lässt sich daher klar in verschiedene Phasen einteilen, wobei die Frühphase als sehr lang und prägnant hervortritt.

Schon bei Tizians erstem kunsthistorisch bedeutsamen Werk, den Außenfresken am Fondaco dei Tedeschi, werden die Hauptcharakteristika des Frühwerks deutlich. Der Vergleich der *Judith* Tizians mit dem

---

829 Schlink, W.: Tizian. Leben und Werk, München 2008, S. 33

830 Bohde, D.: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten / Berlin 2002, S. 31

ebenfalls als Fragment erhaltenen Akt Giorgiones werden die wichtigsten Unterschiede zwischen beiden Künstlern deutlich. Während Tizian mit einer kraftvollen, dynamischen Handschrift malt, sind Giorgiones Figuren ruhiger, lyrischer und vergleichsweise stilisiert. Doch auch hier sind Giorgiones Fresken künstlerisch noch deutlich reifer. Die Fresken standen stilistisch gesehen unter dem Eindruck der sog. Malerei des „Westens“. Vor allem der Einfluss Albrecht Dürers der sich zwischen 1505 und 1506 in der Lagunenstadt aufhielt, ist greifbar.<sup>831</sup>

Auch in kleinformatigen Werken und mythologischen Darstellungen ist Giorgiones Einfluss auf Tizian sichtbar. Das bedeutendste Werk seiner Frühphase ist das *Ländliche Konzert* im Pariser Musée du Louvre. Heutzutage wird es aufgrund der detaillierten Körpersprache nicht mehr Giorgione, sondern Tizian zugeschrieben. Nicht nur die endgültige Zuschreibung, sondern auch die Bedeutung des Bildes ist umstritten. Der Lautenspieler scheint dem Schäfer das Spiel beibringen zu wollen und ist im Begriff, eine Saite anzuschlagen. Der Schäfer wendet sich sofort dem Lautenspieler zu und missachtet dabei die Nymphe mit ihrer Flöte. Die Laute ist möglicherweise symbolisch der höfischen Gesellschaft zuzuordnen, während die einfach zu spielende Flöte die Wildnis darstellt. Seitlich schüttet eine Nymphe Wasser aus einem Krug zurück in den Brunnen, was auf ihre mögliche Angst vor der Einführung höfischer Werte hindeuten könnte. Demnach wäre die Darstellung so zu interpretieren, dass hier der Konflikt zwischen der unbeholfenen Wildnis und der sie zerstörenden Zivilisation gezeigt wird.

Die einzigen genau dokumentierten Werke aus der Frühzeit sind *Das Wunder des eifersüchtigen Ehemanns*, *Das Wunder des sprechenden Neugeborenen*, sowie *Das Wunder des geheilten Jünglings*.<sup>832</sup> Hierbei handelt es sich um Fresken in der Scuola del Santo in Padua, die Tizian 1511 malte. Auch bei diesem Werk handelt es sich um einen Lernschritt Tizians, in dem er sich neuen Problemen stellt, seine gefundenen Lösungen aber im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Werken, wie die Stanzen des Raffael und die Fresken in der Sixtinischen Kapelle, jedoch deutlich abfallen. Angeregt wurde die Thematik, in der es vor

<sup>831</sup> von Rosen, V.: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten / Berlin 2001, S. 47

<sup>832</sup> Kaminski, M.: Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Köln 1998, S. 37

allem um Vergebung und Versöhnung geht, wohl auch durch die rasche geschlossene Rückkehr der Terra Ferma zur Republik Venedig während der Kriege gegen die Liga von Cambrai.

Das früheste bekannte Porträt von Tizian ist das *Bildnis eines Mannes* (1508).<sup>833</sup> Bei diesem handelt es sich wahrscheinlich um ein Selbstporträt Tizians; lange Zeit wurde es jedoch für eine Darstellung *Ariostos* gehalten. Es diente unter anderem Rembrandt als Vorlage für seine berühmten Selbstporträts. In diesem Gemälde ist die Verbundenheit zu Giorgione noch greifbar, Tizian zielt jedoch auf eine weitere Steigerung des Realismus von Giorgione ab, wie dies beispielsweise durch den aufgebauschten Ärmel erkennbar ist. Das Porträt ist förmlich geprägt durch Tizians starken Naturalismus. Das selbstbewusste Auftreten des Mannes und die realistische Darstellung der Kleidung sollten auch weiterhin Konstanten im Werk Tizians bleiben.

Nach Giorgiones Tod 1510 und Sebastiano del Piombos Abgang nach Rom war Tizian in Venedig abgesehen vom alternden Bellini nahezu konkurrenzlos. Das durch diese Umstände erlangte Selbstbewusstsein zeigt sich auch in seinen Werken. Noch immer in der Lernphase, wendet er sich nun anderen, neuen Aufgaben zu und so entsteht eine bedeutende Reihe an Madonnen- und Frauenbildern. Besonders deutlich wird sein neues Selbstbewusstsein bei seiner *Madonna mit Kind und den Hl. Antonius von Padua und Rochus*, die sich in der Kirche Santa Maria della Salute befindet und sich thematisch auf die in den Jahren 1509/10 wütende Pest bezieht. Tizians Figuren sind hier in der für ihn typischen, neuen demonstrativen Direktheit gestaltet. Der Raum bleibt dabei begrenzt, wodurch die physische Präsenz der Figuren noch verstärkt wird. Auch die starke Farbgebung spielt bei der Ausgestaltung des Raums zweifellos eine wichtige Rolle.

Das älteste und bekannteste aus der Reihe der Frauen- und Madonnenbildern ist die wegen ihres „zigeunerähnlichen Aussehens“ (dunkler Teint und braune Augen) so genannte *Zingarella*.<sup>834</sup> Bei dieser Madonna zeigt sich der Gegensatz zwischen Tizian und seinem Lehrer Bellini, gleichsam der Unterschied zwischen dem 16. und 15. Jahrhundert, sehr deutlich. An Stelle der kühlen, distanzierten Madon-

---

<sup>833</sup> Cavalcaselle, G.B./ Crowe, J.-A.: Tizian, Leben und Werke. 2 Bände, Leipzig 1878, hier Band 1, S. 97

<sup>834</sup> Hetzer, T.: Tizian. Geschichte seiner Farbe, Frankfurt am Main 1935, S. 39

nen Bellinis tritt nun eine warme, körperlich präsente Madonna. Trotz dieses markanten Unterschieds geht der Grundtypus auf Bellini zurück. Tizian führte demnach Giorgiones Praktik, nach Beginn des Werks noch einschneidende Veränderungen durchzuführen, fort. Andere wichtige Madonnenbilder sind die *Hl. Familie mit einem anbetenden Hirten*, in der sich immer noch Tizians Unerfahrenheit zeigt und die *Madonna mit Kind und den Hl. Dorothea und Georg*, in der das Motiv der *Sacra Conversazione* noch um einen häuslichen Aspekt erweitert wird.

Venedig zu Tizians Zeiten hatte den Charakter einer Kapitale des Vergnügens. Es war eine reiche, prächtige Stadt – von der Ausstrahlung oft verglichen mit dem Paris der Belle Époque, und einer der größten Drehpunkte der Welt. Die Anzahl der unterschiedlichsten Kurtisanen war groß, dementsprechend war auch eine große Nachfrage nach Frauenbildnissen vorhanden. Tizians Serie von Frauenbildern gehört zu den großen Glanzleistungen seiner Karriere. Die lebensechte, kraft- und charaktervolle, detaillierte Darstellungsweise macht es wahrscheinlich, dass es sich um idealisierte Porträts lebendiger Vorbilder handelte.<sup>835</sup>

Das wichtigste Bild dieser Reihe ist die *Flora* in den Uffizien in Florenz. Zu dem Bild existieren unterschiedliche Deutungen: Die dargestellte weibliche Person wird als Allegorie der Ehe, als gefeierte Kurtisane der Antike (Flora) oder als Göttin des Frühlings angesehen. Die Komposition nimmt Stellung zu der Behauptung, dass die Malerei die Skulptur übertreffen würde, da sie neben einer allseitigen, plastischen, körperlichen Darstellung noch die Farbigkeit zu bieten habe. In ihrer skulptuarischen Schönheit gleicht die Flora einer mit Farbe durchdrungenen Marmorbüste. Das Gemälde steht damit stellvertretend für die Art und Weise in der Tizian die Antike in sich aufnahm.<sup>836</sup>

In ähnlichen Zusammenhang steht die 1514 entstandene *himmlische und irdische Liebe*.<sup>837</sup> Der neuplatonische Titel ist wohl nicht zu-

---

<sup>835</sup> Bohde, D.: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten / Berlin 2002, S. 85f

<sup>836</sup> von Rosen, V.: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten / Berlin 2001, S. 62ff

<sup>837</sup> Wethey, H. E.: The Paintings of Tizian. The Complete Edition. 3 Bände, London 1969–1975, 2. Band, S. 69f

treffend, in der kunsthistorischen Diskussion kommt es oft zur Deutung als Allegorie des ehelichen Lebens. Bei der bekleideten Frau handelt es sich im Unterschied zu den Frauenbildern nicht um ein Porträt, sondern um ein Studiomodell. Sie weist traditionelle Attribute einer Braut auf. Die Gefährtin verkörpert die eheliche Liebe, sie soll die scheue, jungfräuliche Braut in die Ehe führen. Die Landschaft, welche die Figuren umgibt ist nun perfektioniert. Die im warmen Sonnenlicht sitzende Braut wird durch die Bäume beschirmt, während die rechte Seite als Symbol für die größere Freiheit der verheirateten Frau, offener gestaltet und das Licht gleißender ist.

Nach diesen beiden Anfangsphasen seines Werks folgt nun eine Periode, die von der Kunstkritik oft als die „klassische Periode“ seines Schaffens eingestuft wird. Sie ist vor allem geprägt durch große Meisterwerke abendländischer Kultur, die in dieser Phase in Reihe entstehen. In diesem Jahrzehnt tritt ein ambitionierter, selbstsicherer Tizian in Erscheinung, der mit seinem unerschöpflichen Drängen nach Steigerung seinen weltgeschichtlichen Ruhm begründet. In dieser Schaffensphase überwand Tizian endgültig das Quattrocento, schuf die neue, große Form des Altarbilds und gab mythologischen Darstellungen eine neue Form. Tizian wird in dieser Zeit zum führenden Maler Italiens.<sup>838</sup>

Seine in Venedig erworbene künstlerische Vorrangstellung machte er durch das erste einer Reihe von großen Altarbildern deutlich und beweist seine Inspiration als universeller Maler. Die *Mariä Himmelfahrt (Assunta)* ist das bedeutendste Werk der venezianischen Geschichte.<sup>839</sup> Die mächtigen Apostelfiguren sind ein Widerhall an Michelangelo und es sind klare Bezüge zur Farbigkeit Raffaels vorhanden. Deutlich sichtbar wird Tizians Bestreben, beide zu übertrumpfen und mit der venezianischen Tradition endgültig zu brechen. Tizian, obgleich er noch nie in Rom gewesen war, muss doch über reisende Künstler und Laien, Zeichnungen, Drucke und Statuetten klar im Bild über die Entwicklungen in Rom gewesen sein. Besonders deutlich wird dies bei der *Madonna mit dem Kind, den Hl. Franziskus und Blasius und dem Stifter Alvise Gozzi* in Ancona. Das Kompositionsschema die-

---

838 Cavalcaselle, G.B./ Crowe, J.-A.: Tizian, Leben und Werke. 2 Bände, Leipzig 1878, hier Band 1, S. 109

839 Schlink, W.: Tizian. Leben und Werk, München 2008, S. 51

ses Gemälde ist eindeutig inspiriert von Raffaels *Madonna von Foligno*, auch wenn die Farbgebung und der lebhafte Schwung des Bilds typisch für Tizian sind.

Ein weiteres Hauptwerk der religiösen Malerei ist die ebenfalls in der Frari-Kirche befindliche *Madonna der Familie Pesaro*.<sup>840</sup> Das Bild ist trotz seiner langen Entstehungsgeschichte von 1519 bis 1526 im Vergleich zur Assunta straffer, kühler und reifer. Es ist von aristokratischer Erhabenheit erfüllt, die Profile der versammelten Familie Pesaro halten den Betrachter auf Distanz. Die mächtigen Säulen, die kraftvoll zum Himmel streben, tragen zum erhabenen Charakter des Bilds bei. Dabei handelte es sich um einen späten Einfall Tizians, ursprünglich war ein Tonnengewölbe geplant gewesen. Im Jahr 1530 vollendete Tizian den *Tod des Petrus Martyr*, das, aus Sicht vieler Zeitgenossen, das beste jemals von ihm gemalte Gemälde war. Das Bild verbrannte tragischerweise 1867 als es restauriert werden sollte, sodass es uns nur aus Skizzen und Kopien bekannt ist. Zum ersten Mal spielt die Landschaft in der monumentalen Gestaltung des Altarbilds eine Rolle genauso wie niemals zuvor eine solche Gewalttätigkeit dargestellt worden war.

Tizians erster großer Auftrag außerhalb Venedigs war ein mythologischer Zyklus für Alfonso d'Este. Er war nicht dessen erste Wahl gewesen; erst nachdem weder Fra Bartolomeo noch Raffael den erteilten Aufträgen nachkamen, griff der Herzog auf Tizian zurück. Im Venedig der damaligen Zeit gab es kaum Nachfrage für mythologische Zyklen, sodass sich Tizian hier an ein ihm bisher völlig unbekanntes Metier heranwagte. Es entstanden drei bedeutende Gemälde: das *Venusfest*, das *Bacchanal* sowie *Bacchus und Ariadne*.<sup>841</sup> Im *Venusfest* dessen Stoff aus den „Gemälden“ von Philostrat stammt, zeigt sich Tizians Freude am kindlichen Spiel und seiner Bewegtheit. Die Kinder strömen dem Betrachter geradezu entgegen, wie ein Fluss der Wasser führt. Die anschaulich dargestellten Putti tragen die Handlung, Venus und ihre Gefährten, sind ähnlich dem Hintergrund, deutlich tonaler dargestellt. Quellen für das zweite Bild der Reihe *Bacchus und Ariadne* sind Catull und Ovid. Es zeigt Bacchus, der liebestrunken vom Wagen springt und Ariadne, die erschreckt und fasziniert zugleich innehält.

<sup>840</sup> Ost, H.: *Tizian-Studien*, Köln 1992, S. 73f

<sup>841</sup> von Rosen, V.: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten / Berlin 2001, S. 92f

Es vereint stärkste Bewegung mit vorbildhafter Ruhe. Um die das Gemälde auszeichnende farbliche Brillanz zu erreichen, musste Tizian auf die stärksten damals erhältlichen Pigmente zurückgreifen.<sup>842</sup>

Von der Komposition her steht das Gemälde Raffael sehr nahe und ist damit ein Musterbeispiel für die Einarbeitung entlehnter Ideen durch Tizian in dessen Gemälden. *Bacchanal* ist das letzte Gemälde der für den Fürsten von Ferrara angefertigten Reihe. Sie zeigt Bacchus' Ankunft auf der Insel Andros. Er wird dort von seinem Gefolge empfangen und verwandelt unter anderem das Wasser einer Quelle in Wein. Die Darstellung der Szene durch Tizian zeigt in keiner Weise eine moralische Missbilligung dieser Vorgänge, was für den Hedonismus des Erschaffers spricht.

In der „klassischen Phase“ Tizians entstanden einige sehr bekannte Porträts. Vor allem in der ersten Hälfte des dritten Jahrzehnts schuf er auch in diesem Bereich Meisterwerke der italienischen Renaissance. Ein Hauptwerk ist das *Bildnis des Vincenzo Mosti* im Palazzo Pitti in Florenz. Durch die gewählten Farbakkorde gewinnt die dargestellte Person an Kostbarkeit, die große malerische Freiheit bei Gesicht und Kleidung belebt das Bild. Typisch für Tizians Porträts, gibt es auch bei diesem einen „klassischen“ Blickfang: der weiße Kragen. Besonders bekannt ist der *Mann mit Handschuh* aus dem Pariser Louvre. Es zeigt einen vor dem Übertritt ins Mannesalter stehenden Jüngling, wobei der für Tizian charakteristische stolze Gesichtsausdruck durch eine mitreißend-melancholische Nachdenklichkeit ersetzt wurde.

Nach Tizians „klassischer“ Phase voller Höchstleistungen und Energien, folgte eine Periode des Rückschlags.<sup>843</sup> In den Jahren 1530–1540 entstanden kaum noch bedeutende Werke, es scheint als hätte sich Tizian in dieser Zeit in einer schweren Schaffenskrise befunden. Deutlich zeigt sich in Tizians Werken ein Stilwechsel, die Periode der Jugendwerke ist vorbei, mehr und mehr muss Tizian um seine Kreativität ringen.<sup>844</sup> Tizians künstlerische Natur war für manieristische

---

842 Hetzer, T.: Tizian. Geschichte seiner Farbe, Frankfurt am Main 1935, S. 44

843 Ferino-Pagden, S. (Hrsg.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Zusammenarbeit mit den Galleria dell'Accademia in Venedig, Wien 2007, S. 12

844 Wethey, H. E.: The Paintings of Tizian. The Complete Edition. 3 Bände, London 1969–1975, 1. Band, S. 126

Strömungen denkbar ungeeignet, sodass sich vom Manierismus in Tizians Werken wenig bis gar nichts von dieser neuen Kunstrichtung zeigt. Tizians jugendliche Kraft und Einheitlichkeit seiner Werke lässt nach, es ist nicht mehr ein jedes die logische, weiter entwickelte Fortsetzung des vorhergehenden. Er malt nicht mehr für die Allgemeinheit sondern für seine Auftraggeber, Sammler und Mäzene. Es beginnt die Phase, in der ihm die Gunst des Kaisers wichtiger war als die Anerkennung Venedigs. Man kann in dieser Zeit von einer Übergangsphase sprechen, die Tizian schließlich erst zu seinem charakteristischen Stil führt. Doch auch in dieser Phase gelingen Tizian, wenn auch seltener als in den Jahren zuvor, noch viele Meisterwerke.

Das wohl wichtigste repräsentative Werk dieser Zeit ist der *Templgang Mariens* für die Scuola Grande di Santa Maria della Carità.<sup>845</sup> Die Scuola ist heutzutage Teil der Galleria dell'Accademia, wo das Gemälde auch heute noch an seinem ursprünglichen Ort platziert ist. In dem Bild zeigt sich Tizians Verbundenheit zur Serenissima, dem damals wohl liberalsten Staaten- und Gemeinwesen Italiens. Als Hofmaler in Madrid oder Rom hätte er viel weniger künstlerische und geistige Freiheit genießen können als in Venedig. Doch zeigt sich auch eine gewisse Distanz zur Stadt, da er als Hintergrund und Fluchtpunkt die Berggipfel von Cadore wählt. Das Werk wird von vertikalen und horizontalen geprägt. Die Umrisse sind geschlossen, die Gesten maßvoll, die Bewegung eingeschränkt. Die Reihung der Figuren mag fast almodisch wirken und stellt einen Rückgriff auf die Zeremonienszenen des 15. Jahrhunderts von Vittore Carpaccio und Gentile Bellini dar.<sup>846</sup>

Jedoch gibt Tizian jeder dargestellten Person ein Eigengewicht, eine eigene Persönlichkeit und entwickelt damit die Darstellungsweise deutlich weiter. Ebenso greift er mit seiner Architektdarstellung Veroneses architektonischer Prachtentfaltung voraus. Insgesamt ist das Gemälde ein gutes Beispiel für Tizians Stilveränderung, die dargestellten Menschen sind jetzt in sich geschlossen und gesammelt, während vorherige Werke durch eine Form höchster, gerichtet ausstrahlende Bewegtheit geprägt sind. Das berühmteste Werk dieser Schaffensphase

<sup>845</sup> Cavalcaselle, G.B./ Crowe, J.-A.: Tizian, Leben und Werke. 2 Bände, Leipzig 1878, hier Band 1, S. 126

<sup>846</sup> Trinkaus, C.: In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bände, London 1970, S. 83

ist die *Venus von Urbino* aus den Uffizien in Florenz. Deutlich zeigt sich, dass sich Tizian ganz eng an Giorgiones *Ruhende Venus* gehalten hat. Während die *Ruhende Venus* lyrisch, süßlich schlafend und von einer schönen Landschaft umspielt dargestellt wird, handelt es sich bei der *Venus von Urbino* um eine verführerischere Fassung dieses Werks. Es fehlt alles Mythologische; die Darstellung ist materiell und unsentimental und die Dargestellte entspricht mehr einer Kurtisane denn einer Göttin.

Tizians Beschäftigung mit dem Manierismus kommt am deutlichsten in den drei Deckengemälden für die Santo Spirito in Isola zur Geltung.<sup>847</sup> Die Gemälde befinden sich heute in der Sakristei der Santa Maria della Salute. Deutlich erkennbar bei den drei Werken: *Opfer Abrahams*, *Kain erschlägt Abel* und *David und Goliath* ist der Einfluss Giulio Romanos, mit dessen Werken Tizian immer in Mantua konfrontiert wurde. Die Bilder sind in der Diagonale komponiert und so aufeinander abgestimmt, dass sich eine typische Zick-Zack-Bewegung ergibt, ein bis hin zu Tiepolo typisch venezianisches Stilmittel.

Über die Werke ist eine düstere, schwere Gewalttätigkeit ausgebreitet, die in einfacher, elementarer Form auf den Punkt gebracht wird. Auch die Figurendarstellung ist elementar und geradezu urweltlich: Kain schwingt mit wilder Kraft einen Baumstamm als Keule, Abel wird wie ein Stein in den Abgrund gestoßen, wie ein Opfertier drückt Abraham seinen Sohn nieder und mit unglaublicher Wucht fällt der riesige Goliath zu Boden.<sup>848</sup> In seiner manieristischen Phase bringt Tizian alles Dargestellte in brutaler Art und Weise auf die Spitze und tränkt die Szenen so mit Dramatik. In der *Dornenkrönung* aus dem Pariser Louvre behandelt Tizian die Misshandlung und Verspottung des Höherwertigen und Wehrlosen durch Gewalt und Rohheit. In der äußerst brutal dargestellten Szene, bohren die Peiniger die Dornenkrone mit Stöcken in die Kopfhaut. Durch die verwendete Kolorierung wird die Grausamkeit der Szene jedoch abgemildert. Die Stöcke durchschneiden das Gemälde wie Messerstiche und bilden rechts von Jesu' Kopf das Dreieck der Dreifaltigkeit. Jesus ist überaus physisch präsent dargestellt, der Betrachter scheint geradezu das pulsierende Blut des

---

847 Schlink, W.: Tizian. Leben und Werk, München 2008, S. 57f

848 Bohde, D.: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten / Berlin 2002, S. 55f

Opfers zu spüren. Deutlich spürbar ist auch der Einfluss der römischen Kunst, so sind etwa deutliche Gemeinsamkeiten zwischen der Christusfigur und der Laokoontatze erkennbar.<sup>849</sup>

Das *Ecce Homo* stellt nicht zuletzt aufgrund des vielfältigen Prominentenkompendiums eine hochpolitische Aussage Tizians dar. Das für die italienische Malerei eher ungewöhnliche Thema erklärt sich aus dem flämischen Auftraggeber Giovanni d'Anna, einem Kaufmann aus dem politischen Umfeld Karls V. Als Pilatus ist Tizians enger Freund, der Kunstkritiker Pietro Aretino dargestellt. Außerdem noch im Werk platziert sind der venezianische Doge Pietro Lando, der osmanische Sultan Süleyman II. Alfonso d'Avalos und sogar Tizians Tochter. Obwohl Christus deutlich seitlich platziert ist, stellt er aufgrund der herausragenden Bildkomposition das Zentrum des Geschehens dar. Pilatus' Unentschiedenheit zeigt sich aufgrund seiner zwiespältigen Körperhaltung, womit Tizian deutlich seine historische Meinung zeigt.

Die Enthüllung des *Wunder des hl. Markus* in der Scuola Grande di San Marco durch Jacopo Tintoretto 1548 markiert den Beginn der Abwendung Tizians von der venezianischen Gesellschaft.<sup>850</sup> Bedingt wurde das durch die zunehmende Konkurrenz zwischen Tizian und Tintoretto, die sich charakterlich und von ihrer Lebens- und Arbeits-einstellung deutlich unterschieden. Dem angespannten Verhältnis zu Tintoretto stand ein eher herzliches Verhältnis zu Veronese gegenüber.

In dieser Zeit intensivierten sich Tizians Kontakte zu Kaiser Karl V. (als König von Spanien Carlos I.) und dessen Sohn Philipp II. Besonders zu Karl V. entwickelte sich eine enge persönliche Beziehung. So nahm dieser nach seiner Abdankung fast nur Werke Tizians mit sich in das Kloster San Jerónimo de Yuste, darunter ein vom Kaiser hoch verehrtes Porträt seiner 1539 verstorbenen Frau, Isabella von Portugal. Unter diesen Bildern war Tizians *Glorie* sein Lieblingswerk. Unter der thronenden Dreifaltigkeit sieht man Maria als Mittlerin zwischen Irdischem und Überirdischem. Zur menschlichen Sphäre gehören Francisco de Vargas, der kaiserliche Gesandte in Venedig, und einige Propheten aus dem Alten Testament. Rechts erhöht ist Karl V. selbst kniend dargestellt, barhäuptig und mit abgenommener Krone. Karl ist das

<sup>849</sup> Trinkaus, C.: In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bände, London 1970, S. 71

<sup>850</sup> Ost, H.: Tizian-Studien, Köln 1992, S. 69

Zentrum der Komposition, der Fluchtpunkt ist die Taube des Heiligen Geists.

Deutlich wird die enge Beziehung Tizians zu Karl V. auch im wichtigsten Bildnis des Kaisers: Karl V. bei Mühlberg.<sup>851</sup> Der Kaiser wird in prächtiger Haltung dargestellt und lässt Spannung und Ungewissheit erkennen. Jedoch zeigt sich auch der zerbrechliche, kränkliche Körper Karls, sodass bei Tizian Karls Größe und Zerbrechlichkeit gleichzeitig dargestellt werden. Auch Tizians Ganzkörperporträt von Philipp II. verrät Interessantes. Im Gegensatz zu seinem Vater, der in einem ähnlichen Porträt zwanzig Jahre zuvor gezeigt worden war, wird er nicht als erfahrener Feldherr dargestellt; die getragene Prunkkleidung ist eher allgemeiner Ausdruck für Philipps ererbte Autorität. Dem Betrachter wird sofort klar, dass Philipp II. keine besonderen militärischen Neigungen empfand. Er erscheint kultivierter und gebildeter als sein Vater.

Philipps Verlobung mit Mary Tudor im Rahmen einer politischen Allianz und dessen ausgeprägtes Interesse für das andere Geschlecht boten die entsprechenden Rahmenbedingungen für eine Reihe mythischer Gemälde die sich als richtungsweisendste Werke Tizians erweisen sollten. Tizian nannte diese Reihe „*Poesie*“, womit er impliziert, dass sich seine Bilder auf eine literarische Quelle beziehen und er sich die Freiheit herausnimmt, die Quelle wie ein Poet frei zu interpretieren.<sup>852</sup> Das erste Bild aus dieser Reihe ist die *Danae* aus dem Madrider Prado, eine nochmals deutlich verführerischere Fassung der *Danae* aus Neapel. Das Ebenbild dazu war *Venus und Adonis*, das 1554 zu Philipps Hochzeit in London geschickt wurde.<sup>853</sup> Literarisches Vorbild war Ovid; ihm zufolge war Venus in Adonis verliebt und versuchte ihn daher vom Jagen abzuhalten. Als dieser sich widersetzte, wurde er aus Rache von einem Wildschwein tödlich verwundet. Im Vergleich zu Ovids Erzählungen kommt es bei Tizian zu einer Dramatisierung der

---

<sup>851</sup> Vasari, G.: *Das Leben des Tizian*. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch. Berlin 2005, S. 77

<sup>852</sup> Ferino-Pagden, S. (Hrsg.): *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Zusammenarbeit mit den Galleria dell'Accademia in Venedig, Wien 2007, S. 14

<sup>853</sup> Trinkaus, C.: *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 Bände, London 1970, S. 85

Ereignisse. Er zeigt die verzweifelte Venus, die versucht ihren Liebhaber aufzuhalten. Hierbei ist Venus' übertriebene Körperhaltung typisch manieristisch und wurde bedacht eingesetzt um die Kunstfertigkeit des Malers zu zeigen.<sup>854</sup>

Die wohl bekanntesten Gemälde der Reihe sind die Edinburger Gemälde *Diana und Actaeon* und *Diana und Callisto*.<sup>855</sup> Die erst 1559 fertiggestellten Werke gingen aufgrund der hervorragenden Kolorierung bei eingeschränkter Farbpalette, der vielfältigen Posen und der Sinnlichkeit der Darstellung in die europäische Kunstgeschichte ein. Sie wurden sowohl als manieristisch, als auch als barock bezeichnet. Im ersten Werk, welches seit 2009 im gemeinsamen Besitz der Nationalgalerien von England und Schottland ist, geht es um Aktaion, der als Strafe dafür, dass er die Nymphen versehentlich beim Bad gestört hatte, in einen Hirschen verwandelt und von seinen eigenen Hunden gerissen wird. Das Bild zeigt den Moment, indem Aktaion den Schock über seine versehentliche Tat und ihre grausamen Auswirkungen erst noch verkraften muss. Hierdurch erreicht Tizian eine weitere Dramatisierung der ohnehin schon dramatischen Szene.<sup>856</sup> Diana widmet Aktaion einen strafenden Blick, den dieser, der vor Überraschung seinen Bogen fallen ließ, aber noch gar nicht bemerkt hat. Selbst die Magd, welche Dianas Füße trocknet, hat Aktaion noch nicht bemerkt, nur eine Nymphe kauert hinter einer Säule und beobachtet Aktaion kritisch. Insgesamt vermittelt das Werk eine bedrohliche Stimmung, vergleichbar mit der sprichwörtlichen Ruhe vor dem Sturm. Dieses Bild wurde 2012 von den beiden Nationalgalerien mithilfe von Spenden verschiedener Stiftungen und Privatleuten erworben.

Auch das zweite Gemälde ist aus Ovids Metamorphosen abgeleitet. Dargestellt ist die keusche Göttin Diana, die die durch Jupiter verführte, schwangere Kallisto mit herrischer Geste verurteilt. Dianas Gesicht liegt im Schatten, was ein unheilvolles Zeichen in Bezug auf Kallistos Strafe ist. Diese wird verbannt, in einen Bären verwandelt und von ihrem eigenen Sohn fast getötet. Prinzipiell wird das Bild von einem

---

<sup>854</sup> Bohde, D.: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten / Berlin 2002, S. 48

<sup>855</sup> Schlink, W.: Tizian. Leben und Werk, München 2008, S. 46

<sup>856</sup> Wethey, H. E.: The Paintings of Tizian. The Complete Edition. 3 Bände, London 1969–1975, 2. Band, S. 38

warmen, spätnachmittäglichen Leuchten geprägt. Beide Werke, könnte neben der deutlichen Darstellung der Geschehnisse auch eine hochpolitische, nicht gleich offensichtliche Botschaft über die Gefahr der zu großen Nähe zu willkürlicher Macht beinhalten.

Das letzte und besterhaltene Bild der Poesie-Reihe ist der *Raub der Europa* aus dem Jahr 1562.<sup>857</sup> Die hellenistisch geprägte Körperhaltung der Europa ist noch des Humanismus verpflichtet, doch ihre rundlichen, wonnigen Formen greifen schon weit in den Barock aus. Der erhobene Arm wirft ihr den typischen unheilvollen Schatten in das Gesicht, die geöffneten Schenkel kündigen unmittelbar von ihrem wahrscheinlichen Schicksal. Doch trotz der ihr innewohnenden Angst mischt sich auch Lust in ihr Gesicht, fast könnte man es als Aufforderung an die Putti sehen, ihre Liebespfeile abzuschießen.<sup>858</sup>

Etwa ab 1560 vollzog Tizian einen durchgreifenden Stilwechsel, wohl verursacht durch die vielen persönlichen Schicksalsschläge dieser Zeit. In seinen Gemälden hältt sein persönliches Schicksal wider, sie werden dunkler, schwermütinger und sind mit kühnem Duktus gemalt.<sup>859</sup> Die zu dieser Zeit entstandenen Werke werden als sein Spätwerk charakterisiert und waren umstritten. Tiziens neuer Stil lag, auch wenn er andere Ursachen haben mag, doch im Trend der Zeit des Manierismus. Die Gegenreformation suchte Werke, die den Beobachter emotional ansprachen, in das Geschehen hineinzogen und ihm seine Anteilnahme abnötigten. Hierdurch sollte eben wieder eine stärkere Bindung der Gläubigen an die Kirche erreicht werden. Insofern traf Tizian mit seinen letzten Werken durchaus den Geschmack des spanischen Hofes.

In der *Grablegung Christi*, die den Edinburger Poesie-Bildern beigelegt wurde, wird Tiziens großzügiger, offener Duktus, mit dem das Licht eingefangen wird, deutlich. Alle Personen mit Ausnahme von Nikodemus, den Tizian zum eigenen Selbstporträt gemacht hat, neigen sich auf die linke Seite. Damit wird das erschlaffte Gewicht des toten Jesu noch einmal verdeutlicht. Besonders deutlich wird die nun einset-

---

<sup>857</sup> von Rosen, V.: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tiziens. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten / Berlin 2001, S. 77

<sup>858</sup> Trinkaus, C.: *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 Bände, London 1970, S. 90

<sup>859</sup> Hetzer, T.: *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt am Main 1935, S. 54

zende gegenreformatorische Kunst durch die *Kreuzigung Christi mit Maria und den Hl. Johannes und Domenikus* aus Ancona. Die im Vordergrund Trauernden erwecken beim Betrachter Mitgefühl und emotionale Zuwendung. Christus wird kleiner als die anderen Figuren dargestellt, wodurch Trennung und Distanz entsteht. Es handelt sich damit um den Prototyp einer gegenreformatorischen Kreuzigungsdarstellung, die die Gläubigen durch eine besonders wirklichkeitsnahe, gefühls- und lebensechte, sowie völlig un stilisierte Darstellung ansprechen sollte. Ein weiteres Schlüsselwerk Tizians einige Jahre später ist die *Verkündigung* aus S. Salvatore in Venedig. Dargestellt wird nicht die Verkündigung, sondern der Moment unmittelbar nach der Verkündigung. Maria hat bereits ihren Schleier gehoben, während der Engel in Ehrfurcht ergriffen steht. Das gesamte Bild erscheint sehr materiell, im Widerspruch zur Jenseitigkeit des dargestellten Themas. Im oberen Teil des Gemäldes verschmelzen alle Farben miteinander bis es zu der grandiosen Lichtfontäne des heiligen Geistes, welche die Himmelsscharen auseinandertreibt, kommt.

Erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens kam es zur völligen Überwindung der klassischen Phase durch Tizian.<sup>860</sup> Bisher war diese trotz manieristischer Tendenzen immer seine kulturelle Heimat gewesen. Besonders deutlich wird dieser Stilwechsel in der Münchener *Dornenkrönung*. Während in der Pariser *Dornenkrönung* Christus in einem heldenhaften Kampf gezeigt ist, der in der Komposition auf Laokoon zurückgeführt werden kann, ist die Stimmung in der Münchener *Dornenkrönung* ergeben, fast schon wie bei einem Ritual. Die *Schindung des Marsyas* gehört zu den Werken, an denen Tizian 1576 arbeitete, als eine schreckliche Pest in Venedig wütete.<sup>861</sup> Die triste, düstere Stimmung, die u.a. der Tod seines Lieblingssohns Orazio bei ihm auslöste ist auch hier zu spüren. Die aufflammenden braunroten Töne und das Dunkel, der nur vereinzelt erhellen Hauptfarben machen die Grausamkeit der dargestellten mythologischen Szene noch erschreckender.

---

<sup>860</sup> Ferino-Pagden, S. (Hrsg.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Zusammenarbeit mit den Galleria dell'Accademia in Venedig, Wien 2007, S. 15

<sup>861</sup> Trinkaus, C.: In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bände, London 1970, S. 78

Marsyas ist an den Hufen aufgehängt, einem Tierkadaver gleich, während er von seinem Peiniger Apollo und dessen Gehilfe gehäutet wird.

Mit zunehmendem Alter fertigte Tizian nur noch selten Porträts an, seine Hauptmotive waren größtenteils religiöser Art.<sup>862</sup> Ausnahmen machte er nur noch für hohe Persönlichkeiten oder ihm in Freundschaft verbundene Personen. So gelangen ihm auch noch in der Phase des Spätwerks zwei Hauptwerke seiner Porträtkunst: das *Selbstbildnis* im Prado und das Porträt von Jacopo de Strada. Das Selbstbildnis zeigt eine völlig veränderte Art der Selbstdarstellung. An Stelle von Selbstsicherheit und Kraft, die im Berliner Selbstbildnis zu sehen ist, tritt physischer Verfall und gesunkenes Selbstvertrauen. Ein letztes Meisterwerk Tizians Porträtkunst ist das Bildnis von Jacopo Strada. Die dargestellten Anspielungen auf seinen Beruf lassen sein charakteristisches Gesicht nicht in den Hintergrund treten. Besonders ungewöhnlich für den damaligen Porträtypus ist, dass Strada nicht den Betrachter direkt anblickt, sondern mit fragendem Gesichtsausdruck aus dem Bild herausschaut.

Zwischen 1517 bis 1520 fertigte er selbst einige Holzschnitte an.<sup>863</sup> Der Bekannteste aus dieser Reihe ist die *Durchquerung des Roten Meers*. Hierbei arbeitete er mit Domenico Campagnola zusammen, der weitere Drucke auf Basis seiner Gemälde und Zeichnungen schuf. Deutlich später schickte Tizian Zeichnungen von seinen Bildern an Cornelius Cort, der diese gravierte. Davon hat die moderne Forschung aufgrund von Lampsonius, dem Sekretär des Bischofs Lüttich Gerard van Groesbeeck, Kenntnis. Er lobte in einem persönlichen Brief die seiner Meinung nach ausgesprochen hohe Qualität der von Cornelius Cort gestochenen Blätter und bat Tizian inständig darum, noch mehr solche Stiche anzufertigen zu lassen. Auf Cornelius Cort folgte von 1558 bis 1568 Martino Rota. Meist ließ Tizian Werke reproduzieren, die er an den spanischen Hof geliefert hatte. Diese Aufträge für die Habsburger erhöhten zwar seine Bekanntheit, waren dem italienischen Zielpublikum jedoch unzugänglich.

---

862 Ost, H.: *Tizian-Studien*, Köln 1992, S. 78

863 Wethey, H. E.: *The Paintings of Tizian. The Complete Edition*. 3 Bände, London 1969–1975, 2. Band, S. 110

Im Jahr 1513 eröffnete Tizian sein erstes Atelier in San Samuele.<sup>864</sup> Bis zu seinem Tod 1576 bildete er dort Schüler aus, die ihm bei vielen seiner Werke zur Hand gingen oder Kopien dieser anfertigten. Besonders in den Jahren nach 1550 kamen viele Repliken von Tizians frühen Werken auf den Markt, die wohl zumindest teilweise von Tizians Schülern ausgeführt wurden. Nur wenige von Tizians Schülern erlangten unter eigenem Namen Bekanntheit, die meisten waren wohl ein Leben lang nur Gehilfen des großen Künstlers. Nur aus Paris Bordone, Bonifazio Veronese und Palma il Giovane sollten später einmal eigenständige, bekannte Maler werden. Jedoch führte diese Verhaltensweise Tizians dazu, dass nach seinem Tod eine große Lücke in der venezianischen Malerei entstand. Dies ist einer der Gründe, weshalb es während des 17. Jahrhunderts zu einem Bedeutungsschwund der venezianischen Malerei kam. Nach Tintoretos Tod sollte Venedig für mehr als eine Generation lang keinen „erstklassigen“ Maler mehr hervorbringen. Somit blieb Tizians Werk ohne einen würdigen Nachfolger.<sup>865</sup>

Der Anteil seiner Werkstatt an seinen Werken variiert und ist auch heute noch ungeklärt. Gerade aus seinen letzten Lebensjahrzehnten sind jedoch viele Gemälde erhalten geblieben, die eindeutig seiner Werkstatt zuzuordnen sind. Auch ging er in seinen letzten Lebensjahren dazu über, unfertige Gemälde seiner Schüler selbst zu vollenden. Dies führte zu großen Datierungs- und Zuschreibungsproblemen für sein gesamtes Spätwerk. Nach seinem plötzlichen Tod befanden sich in seiner Werkstatt etliche, zum Teil auch heute noch sehr bekannte Gemälde. Diese waren jedoch nur zu einem Teil schon fertiggestellt, der Rest wurde von Tizians Schülern fertiggestellt und verkauft. Daher besteht besonders bei diesen letzten Werken das Problem, dass es unmöglich ist den Werkstattanteil zu bestimmen.<sup>866</sup>

Tizian erlangte schon in der Frühzeit seines Schaffens überregionalen Ruhm. Später avancierte er zum erfolgreichsten lebenden Maler, mit Aufträgen aus ganz Europa und aus allen wichtigen Herrschafts-

---

<sup>864</sup> Schlink, W.: Tizian. Leben und Werk, München 2008, S. 20

<sup>865</sup> Vasari, G.: Das Leben des Tizian. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch. Berlin 2005, S. 103

<sup>866</sup> von Rosen, V.: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten / Berlin 2001, S. 83

häusern.<sup>867</sup> Besonders mit dem Königshof in Madrid verbanden ihn enge Beziehungen, sodass der Tod Karls V. für ihn ein harter Schicksalsschlag war. Andererseits schien auch Karl V. sehr an Tizian gelegen zu sein, denn, wie bereits erwähnt, ernannte ihn der Kaiser zum Hofmaler und adelte ihn selbst und auch seine Söhne. Er hätte Tizian am liebsten zu dauerhafter Gefolgschaft verpflichtet. Offensichtlich hatten dessen Werke für ihn auch einen persönlichen Wert, so nahm er nach seiner Abdankung in Brüssel 1556 überwiegend Gemälde Tizians mit sich. Auch Philipp II. war ein wichtiger Auftraggeber und großer Liebhaber Tizians. Andere wichtige Mäzene waren die Republik Venedig und besonders die Fürstenfamilie Gonzaga. Selbst Päpste aus Rom, wie Papst Paul III. versuchten Tizian für sich als Hofmaler zu gewinnen. Seine Werke waren demzufolge zuerst in ganz Italien und dann auch im restlichen Westeuropa sehr begehrt.

Schon zu seinen Lebzeiten verglich man Tizian mit den Hauptmeistern Raffael und Michelangelo.<sup>868</sup> Tizians Ansehen als einer der bedeutendsten Künstler der europäischen Kunstgeschichte sollte bis heute keinen Abbruch nehmen. Tizians, trotz der starken physischen Präsenz der darstellenden Figuren, doch eher venezianisch, lyrisch geprägter Stil stellte einen wichtigen Streitpunkt über sein Werk dar. Insbesondere die zeitgenössische Kunsttheorie der Renaissance beschäftigte sich daher ausführlich mit ihm: So kritisierte Vasari in der zweiten Ausgabe seiner *Lebensbeschreibungen* 1568 alle venezianischen Maler bezüglich ihrer Vernachlässigung der Skizzen und anderer zeichnerischer Vorarbeiten; er implizierte hierbei den Vorwurf der geistigen Inkonsistenz. In eben dieser Ausgabe wird Tizian jedoch erstmals ausführlich erwähnt und dadurch auf eine Ebene mit anderen großen italienischen Meistern gestellt. Auch später noch sollte Vasari seine kritische Einstellung gegenüber Tizian beibehalten. 1548 empfahl Pino erstmals die Kombination von Tizians Kolorit und Michelangelos Zeichenkunst für den „idealen“ Künstler.<sup>869</sup> Dolce wiederum definierte die Malerei als die Verknüpfung von Zeichenkunst, Erfindungsgabe

---

867 Trinkaus, C.: *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 Bände, London 1970, S. 36

868 Kaminski, M.: *Tiziano Vecellio, genannt Tizian*, Köln 1998, S. 18

869 Wethey, H. E.: *The Paintings of Tizian. The Complete Edition*. 3 Bände, London 1969–1975, 3. Band, S. 132

und Kolorit. Er hielt Tizian in den ersten beiden Kategorien für ebenbürtig, in Letzterer sogar für überlegen. Daraus leitete er ab, Tizian habe mehr mit Raffael als mit Michelangelo gemein.

Insgesamt wurden typische Eigenschaften von Tiziens Malerei, wie die große Bewegtheit oder die psychische Sensibilität, bereits von seinen Zeitgenossen meist auf den Begriff des Kolorits reduziert. Zwar hat die Farbgebung in seinem Gesamtwerk eine sehr wichtige Stellung, jedoch zeichnet es sich auch durch die physische Kraft der dargestellten Personen und meist durch eine ausgeklügelte Komposition aus. Posthum wurde sein Werk jedoch deutlich positiver betrachtet.

Im 19. Jahrhundert begannen dann die Kunsthistoriker sich parallel zur allgemeinen Entwicklung der kunstgeschichtlichen Forschung verstärkt Tizian zu widmen.<sup>870</sup> Die Meinungen zum Spätwerk Tiziens waren schon zu dessen Lebzeiten gegensätzlich. Manche Zeitgenossen hielten seinen fast impressionistisch anmutenden Kunststil für eine Folge von Vergreisung, schwindenden Sehvermögens und seiner insgesamt nachlassender Kräfte. Andere wiederum betrachteten die neue Form der elementaren Verknappung und der gebrochenen Farben und Pinselstriche als die Vollendung Tiziens Schaffens.<sup>871</sup>

Der durch die flandrischen Schulen beeinflusste koloristische Realismus der Venezianer gelangte durch Tizian zu seinem Höhepunkt. Als unbestrittener Hauptmeister der venezianischen Renaissance nimmt er eine bedeutende Stellung in der Kunstgeschichte ein. Nur wenige Maler hatten einen größeren Einfluss auf nachfolgende Künstlergenerationen. Mit der *Mariä Himmelfahrt* aus der Frari-Kirche, schuf Tizian den ersten „modernen“ Hochaltar. Dieser Typus sollte die religiöse Malerei in Europa für zwei Jahrhunderte lang prägen. Doch auch im Bereich der mythologischen Themen war Tiziens Einfluss auf nachfolgende Künstlergenerationen gewaltig. Er brachte dieses Sujet erstmals zur Perfektion und schuf die wichtigsten mythologischen Darstellungen des Humanismus.<sup>872</sup>

Zusätzlich beachtet werden muss die wichtige Rolle Tiziens in der Geschichte der europäischen Porträtmalerei. Tizian kann nahtlos zusammen mit Raffael und Michelangelo als die wichtigsten Künstler der

---

<sup>870</sup> Schlink, W.: Tizian. Leben und Werk, München 2008, S. 114ff

<sup>871</sup> Hetzer, T.: Tizian. Geschichte seiner Farbe, Frankfurt am Main 1935, S. 107

<sup>872</sup> Ost, H.: Tizian-Studien, Köln 1992, S. 87

italienischen Hochphase eingeordnet werden. Dementsprechend groß war auch seine Rezeption. Er dominierte dabei mindestens zwei Generationen venezianischer Malerei von Giorgione und Sebastiano del Piombo bis hin zu Tintoretto und Veronese.

Anders als bei Michelangelo entwickelte sich bei Tizian keine eigene Schule.<sup>873</sup> Seine Farbgebung blieb und bleibt bewundert, doch jeder Künstler, der Tizians Werk studierte, nahm es anders auf, sodass sich nie eine einheitliche Form der Nachahmung durchsetzen konnte. So mit war Tizians posthumer Einfluss auf den europäischen Barock groß. Schon sehr bald gehörte Tizian zum „Ausbildungsbestandteil“ für ambitionierte Maler aller Art. Besonders Rubens bediente sich oft Tizians Werken als Anregung oder versuchte sie nachahmend zu übertreffen. Prinzipiell kann von einem sehr engen künstlerischen Verhältnis zwischen Rubens und Tizian gesprochen werden. Rubens Dialog mit Tizian begann mit einem Porträt der Isabella d'Este in Mantua und erreichte mit der Kopie des *Venusfests* und des *Bacchanals der Andrier* seinen Höhepunkt. Kein anderer Maler hat Rubens wohl so beeinflusst wie Tizian es tat. Auch Rubens Schüler Anthony van Dyck bediente sich mit großem Erfolg Tizians als Vorbild.

Doch hatte Tizian nicht nur großen Einfluss auf den flämischen Barock, sondern auch auf das goldene Zeitalter niederländischer Kunst. Der wohl wichtigste Künstler dieser Epoche, Rembrandt, wurde stark durch Tizian beeinflusst.<sup>874</sup> Besonders sein Frühwerk *Bildnis eines jungen Mannes* war eine wichtige Inspiration für Rembrandts berühmte Selbstporträts. Noch unmittelbarer wird Tizians Einfluss bei *Saskia als Flora*.<sup>875</sup> Tizians *Flora* regte hierbei Rembrandt erst dazu an, ein solches Gemälde, indem er seine Frau Saskia als Flora zeigt, zu malen. Insgesamt ist die Rezeption Tizians in Rembrandts Werken allgegenwärtig. Sogar der französische Barock bzw. Klassizismus wurde von Tizian nicht unwesentlich geprägt.<sup>876</sup> Einige Beispiele dafür sind Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Antoine Watteau. Besonders die ers-

---

873 Kaminski, M.: *Tiziano Vecellio, genannt Tizian*, Köln 1998, S. 97ff

874 Trinkaus, C.: *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 Bände, London 1970, S. 170

875 von Rosen, V.: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten / Berlin 2001, S. 122

876 Ost, H.: *Tizian-Studien*, Köln 1992, S. 99

ten beiden wurden stark von ihm beeinflusst. Beide verbrachten den größten Teil ihres Lebens in Italien und gerieten deshalb zwangsläufig in Berührung mit Tizian. Poussins erste Werke, so z.B. die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* aus dem Jahr 1627, zeugt deutlich von Poussins Bewunderung für das quirlige, lebendige Leben im *Venusfest* Tizians. Auch die Landschaftsmalerei der beiden französischen Barockmaler wurde deutlich von Tizian beeinflusst.<sup>877</sup>

Nicht nur die großen Meister bis zum 18. Jahrhundert wie Rubens, Poussin und Watteau gehörten zu seinen Verehrern, sondern auch Hauptmeister des 19. Jahrhunderts wie Eugène Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres und besonders die Impressionisten, wie z.B. Édouard Manet erhielten durch Tizian wichtige Anregungen.<sup>878</sup> Bei Ingres Hauptwerk, dem *Türkischen Bad*, handelt es sich um eine logische Fortentwicklung der Edinburger Poesie-Reihe. Doch weit bedeutender sind die tizianischen Auffassungen der Impressionisten, und hier vor allem die Manets. Die verführerische *Venus von Urbino* provozierte Manet und veranlasste ihn zu einer polemischen Nachahmung in Form der *Olympia*. Hierbei wollte er bewusst polarisieren; aus Kritik an dem für das 19. Jahrhundert typischen Voyeurismus, stellt er die nackte Frau in aufreizender Pose und mit den typischen Stellungsmerkmalen einer Dirne da. Somit handelt es sich bei der *Olympia* um die ganz persönliche Reaktion Manets auf die *Venus von Urbino*.

Hugo von Hofmannsthal schrieb im Alter von 18 Jahren ein kurzes Drama über das Ableben des Malers – „Der Tod des Tizian“ (1892). Hierbei handelt es sich um eine Projektion der Situation bei Tizians Tod in Themen und Problemen des Fin de siècle.

---

<sup>877</sup> Ferino-Pagden, S. (Hrsg.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Zusammenarbeit mit den Galleria dell'Accademia in Venedig, Wien 2007, S. 20

<sup>878</sup> Hetzer, T.: Tizian. Geschichte seiner Farbe, Frankfurt am Main 1935, S. 97



## 23 Literatur

- Albertini, T.: Marsilio Ficino. Das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphysik der Einfachheit, München 1997
- Allen, M.J.B./Rees, V. (Hrsg.): Marsilio Ficino: His Theology, his Philosophy, his Legacy, Leiden 2002
- Alpers, S.: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998,
- Arasse, D.: Leonardo da Vinci, Köln 2002
- Arnswald, U./ Schütt, H.-P. (Hrsg.): Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie, Karlsruhe 2011
- Asmuth, B.: Der Humanismus in den Niederlanden, besonders bei Erasmus und Lipsius. In: Humanismus in Europa. Heidelberg 1998., S. 111–157
- Augustijn, C.: Humanismus, Göttingen 2003,
- Aurnhammer, A. (Hrsg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, Tübingen 2006
- Bär, K.: Philosophie der Frühen Neuzeit, Köln 2008
- Bätschmann, O.: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989,
- Bätschmann, O.: Einleitung zu: Leon Battista Alberti, Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000
- Barker, C.: Der Garten der himmlischen Freuden von Hieronymus Bosch im Licht der Lehre von Christian Rosenkreutz, Taisersdorf/Bodensee, 2012
- Landschaft, in: Barck, K. u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. 3. Auflage, Stuttgart 2001, S. 617–695
- Barth, H.-M.: Die Theologie Martin Luthers. Eine kritische Würdigung, Gütersloh 2009
- Bax, D.: His Picture-Writing deciphered, Rotterdam 1979
- Belting, H.: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, München, Prestel, 2002
- Belting, H./ Kruse, C.: Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994
- Beutel, A. (Hrsg.): Luther Handbuch 2. Auflage, Tübingen 2010
- Bildheim, S.: Calvinistische Staatstheorien. Historische Fallstudien zur Präsenz monarchomachischer Denkstrukturen im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main u. a. 2001

- Bloch, M./Burkhard Mojsisch, B. (Hrsg.): Potentiale des menschlichen Geistes: Freiheit und Kreativität. Praktische Aspekte der Philosophie Marsilio Ficinos (1433–1499), Stuttgart 2003
- Blondé, B./Vlieghe, H.: The social Statue of Hieronymus Bosch, in: Burlington Magazin 131, 1989, Heft 2, S. 699–700.
- Boehde, D.: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten / Berlin 2002
- Böhme, G.: Bildungsgeschichte des europäischen Humanismus, Darmstadt 1986
- Böhme, G.: Wirkungsgeschichte des Humanismus im Zeitalter des Rationalismus, Darmstadt 1988,
- Borchert, T.-H. (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530. Ausstellungskatalog Brügge, Darmstadt 2002,
- Borsi, F.: Leon Battista Alberti. Das Gesamtwerk. Stuttgart 1982
- Boulboullé, G.: Groteske Angst. Die Höllenphantasien des Hieronymus Bosch, in: Auffarth, C./Kerth, S. (Hrsg.): Glaubensstreit und Gelächter: Reformation und Lachkultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 55–78
- Bramly, S.: Leonardo da Vinci. Reinbek 1995
- Bredenkamp, H.: Michelangelo – Fünf Essays, Berlin 2009
- Bredenkamp, H.: Sandro Botticelli. La Primavera. Florenz als Garten der Venus, Frankfurt am Main 1990;
- Brinkmann, B.: Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdner Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit. Turnhout 1997.
- Brown, D: A.: Leonardo da Vinci: Origins of a Genius, New Haven, 1998
- Buck, A.: Machiavelli, Darmstadt 1985
- Buck, A.: Petrarca, Darmstadt 1976
- Buck, A. (Hrsg.): Über seine und viele anderer Unwissenheit, Hamburg 1995
- Buck, A.: Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. Freiburg 1987
- Buck, S.: Michelangelo's Dream, London 2010
- Büttner, F.: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2013
- Büttner, N.: Hieronymus Bosch, München 2012
- Büttner, N.: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006
- Caspari, F.: Humanismus und Gesellschaftsordnung im England der Tudors, Bern 1988,
- Cavalcaselle, G.B./ Crowe, J.-A.: Tizian, Leben und Werke. 2 Bände, Leipzig 1878
- Cheneval, F.: Die Rezeption der 'Monarchia' Dantes bis zur Editio princeps im Jahre 1559 - Metamorphosen eines philosophischen Werkes. München 1995

- Chastel, A.: Leonardo Da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, Mosel 1990
- Chotjewitz, P.O.: Alles über Leonardo aus Vinci. Leipzig 2004
- Christ-von Wedel, C./Leu, U. (Hgg.): Erasmus in Zürich. Eine verschwiegene Autorität, Zürich 2007
- Christ-von Wedel, C.: Erasmus von Rotterdam: Anwalt eines neuzeitlichen Christentums, Münster 2003,
- Cianchi, M.: Die Maschinen Leonardo da Vincis, Florenz 1984
- Clement, W. A.: Hieronymus Bosch - Eine Einführung in seine geheime Logik, Berlin 1957
- Copplestone, T.: Michelangelo, London 2005
- de Grazia, S.: Machiavelli in Hell, Vintage 1989
- de Lajarte, P.: L'humanisme en France au XVI<sup>e</sup> siècle, Paris 2009,
- De Vries, J./ van der Woude, A.: The First Modern Economy: Success, failure, and perseverance of the Dutch economy, 1500–1815. Cambridge 1997
- Deppe, F.: Niccolo Machiavelli. Zur Kritik der reinen Politik, Köln 1987
- Desan, P. (Hrsg.): Humanism in Crisis. The Decline of the French Renaissance, Ann Arbor 1991,
- Di Camillo, O.: Humanism in Spain, in: Rabil, A. (Hrsg.): Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy. Band 2, Philadelphia 1988, , S. 55–108
- Dietrich, B.: Darstellung von Einfachheit. Die Idee des Schönen in Marsilio Ficinos Grundlegung einer Metaphysik des Geistes, München 2000
- Dömer, C.: Mit Martin Luther unterwegs: Ein biografischer Reiseführer, Holzgerlingen 2008
- Dresden, S.: The Profile of the Reception of the Italian Renaissance in France, in: Oberman, H.A. (Hrsg.): Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of Its European Transformations, Leiden 1975, S. 119–189
- Dünnhaupt, G. (Hrsg.): The Martin Luther Quincentennial, Detroit 1985
- Dusler, L.: Michelangelo-Bibliographie 1927–1970, Wiesbaden 1974
- Dussler, L.: Raffael, München 1966
- Eberlein, J. K.: Albrecht Dürer, Reinbek 2003
- Eclercy, B. (Hrsg.): Nah und Fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth, Köln 2011
- Edgerton, S. Y.: Giotto und die Erfindung der dritten Dimension, München 2003
- Eissler, K. R.: Leonardo da Vinci – Psychoanalytische Studien zu einem Rätsel, Basel/ Frankfurt am Main 1992
- Enenkel, K. A.E./Papy, J. (Hrsg.): Petrarch and His Readers in the Renaissance, Leiden u. a. 2006
- Enenkel, K. A. E.: Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius, Berlin u. a. 2008,

- Erbstößer, M.: Strukturen der Waldenser in Deutschland im 14. Jahrhundert, in: Tanz, S. (Hrsg.): Mentalität und Gesellschaft im Mittelalter. Beiträge zur Mentalitätsgeschichte 2, Frankfurt am Main 1993, S. 95–106,
- Eschenburg, B.: Landschaft in der deutschen Malerei - vom späten Mittelalter bis heute, München, 1987
- Euler, W.A.: "Pia philosophia" et "docta religio". Theologie und Religion bei Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola, München 1998
- Faludy, G.: Erasmus von Rotterdam, Frankfurt 1970
- Fausel, H.: D. Martin Luther: Leben und Werk. 2 Bände, Neuhausen-Stuttgart 1996
- Feldges, U.: Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena, Bern 1980
- Feldmann, C.: Martin Luther, Reinbek 2009
- Ferino-Pagden, S. (Hrsg.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Zusammenarbeit mit den Gallerie dell'Accademia in Venedig, Wien 2007
- Feser, S. (Hrsg.): Giorgio Vasari: Das Leben des Leonardo da Vinci, Berlin 2006
- Fischer, S.: Hieronymus Bosch: Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk; 6; Köln 2009
- Fischer, S.: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Köln 2013
- Fischer, G.: Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie, Darmstadt 2012
- Flasch, K.: Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung, 3. Auflage, Frankfurt a. M. 2008
- Föcking, M.: Petrarcas Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in „Canzoniere“ Nr. XXIII. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 50, 2000, S. 271–297
- Forcellino, A.: Michelangelo. Eine Biographie. München 2006
- Foscolo, U.: Essays über Petrarca, Tübingen 2006
- Franke, B./ Welzel, B. (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin 1997,
- Franzen, G.: Sigmund Freud und der Moses des Michelangelo, Frankfurt/M. 1992
- Frommel, C. L./Ray, S./Tafuri, M.: Raffael, das architektonische Werk, Stuttgart 1987
- Füssel, S. (Hrsg.): Thomas Morus 1477/78-1535. Humanist – Staatsmann – Märtyrer, München 1987
- Füssel, S./Pirożyński, J. (Hrsg.): Der polnische Humanismus und die europäischen Sodalitäten. Akten des polnisch-deutschen Symposions vom 15.–19. Mai 1996 im Collegium Maius der Universität Krakau, Wiesbaden 1997,

- Gerschmann, K.-H.: Nicht-platonische Quellen zur Utopia des Thomas Morus, in: Der Staat. Zeitschrift für Staatslehre und Verfassungsgeschichte, deutsches und europäisches öffentliches Recht 7, 1968, 471-486
- Geyer, P./Thorwarth, K. (Hrsg.): Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts, Göttingen 2009
- Gibbs-Smith, C. H.: Die Erfindungen von Leonardo da Vinci. 5., unveränderte Auflage, Stuttgart/ Zürich 1988
- Gloede, G.: Zucht und Weite. Calvins Weg und Werk, 4. Auflage, Zürich 1959
- Goldschneider, L.: Leonardo da Vinci, Leben und Werk., Köln 1960
- Graf von Krockow, C.: Porträts berühmter deutscher Männer: Von Martin Luther bis zur Gegenwart, München 2001, S. 11-56
- Grafton, A./Jardine, L.: From Humanism to the Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe, Cambridge (Massachusetts) 1986,
- Grafton, A.: Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance. Berlin 2002.
- Grane, L.: Die Confessio Augustana, Einführung in die Hauptgedanken der lutherischen Reformation, Göttingen 1996
- Grote, H.: Petrarca lesen, Stuttgart-Bad Cannstatt 2006
- Grothe, H.: Leonardo da Vinci, Leipzig 2003
- Guazzoni, V./Nova, A./Vecchi, P. L.: Michelangelo – Der Bildhauer, Der Architekt, Der Maler, Stuttgart / Zürich 1984
- Gundersheimer, W. L. (Hrsg.): French Humanism 1470–1600, London 1969
- Haak, B.: Das goldene Zeitalter der Holländischen Malerei, Ostfildern, 1996,
- Halkin, L. E.: Erasmus von Rotterdam. Eine Biographie, Zürich 1989
- Hankins, J.: Platonism (= Humanism and Platonism in the Italian Renaissance. Band 2). Rom 2004
- Harder, H.-B./Rothe, H. (Hrsg.): Später Humanismus in der Krone Böhmen 1570–1620, Dresden 1998
- Harder, H.-B./Rothe, H. (Hrsg.): Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern, Köln und Wien 1988,
- Hay, D.: England and the Humanities in the Fifteenth Century, in: Oberman, H.A. (Hrsg.): Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of Its European Transformations, Leiden 1975, S. 305–367
- Heydenreich, L. H.: Leonardo-Studien, München 1988
- Heydenreich, L. H.: Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vincis. Untersuchungen zum Thema: Leonardo da Vinci als Architekt, München 1971
- Heenes, V.: Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts, Stendal 2003
- Heinrich, H.P.: Thomas Morus. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg 1991

- Heitmann, K.: *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit*, Köln u. a. 1958
- Herrmann, H.: *Martin Luther: Ketzer und Reformator, Mönch und Ehemann*, München 1999,
- Horst Herrmann: *Martin Luther: Eine Biographie*. Aufbau-Taschenbuch-Verlag, Berlin 2003
- Herz, D.: *Thomas Morus zur Einführung*, Hamburg 1999
- Hetzer, T.: *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt am Main 1935
- Heusinger, L.: *Michelangelo. Leben und Werk in chronologischer Reihenfolge*, Bayreuth 1976
- Hoeges, D. Niccolò Machiavelli. *Die Macht und der Schein*, 2. Auflage, Frankfurt/M. 2014
- Höffe, O. (Hrsg.): *Niccolò Machiavelli: Der Fürst*, Berlin 2012
- Huber, J.: *Guicciardinis Kritik an Machiavelli*, Wiesbaden 2004
- Huizinga, J.: *Erasmus. Eine Biographie*, 3. Auflage, Reinbek 1993
- Huizinga, J.: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert*, München 2007
- Imdahl, M.: *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980
- Ijsewijn, J.: *The Coming of Humanism to the Low Countries*, in: Oberman, H. A., (Hrsg.): *Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of Its European Transformations*, Leiden 1975, S. 193–301
- Jacobi, K.: *Die Methode der cusanischen Philosophie*, Freiburg und München 1969
- Jacobi, K. (Hrsg.): *Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken*, Freiburg und München 1979
- Jaumann, H.: *Manierismus und das Zeitalter der Entdeckungen*, Berlin 2003
- Jeremias, R.: *Vernunft und Charisma. Die Begründung der Politischen Theorie bei Dante und Machiavelli – im Blick Max Webers*. Hartung-Gorre, Konstanz 2005
- John, R.L.: *Dante*, Wien 1946
- Kaminski, M.: *Tiziano Vecellio, genannt Tizian*, Köln 1998
- Kamp, K.: *Petrarcas philosophisches Programm. Über Prämissen, Antiaristotelismus und „Neues Wissen“ von „De sui ipsis et multorum ignorantia“*, Frankfurt am Main u. a. 1989
- Katz, M.B.: *Leon Battista Alberti and the humanist theory of arts*, Washington, D.C. 1978
- Kaufmann, T.: *Geschichte der Reformation*, Frankfurt am Main 2009
- Kaufmann, T.: *Martin Luther. 2., durchgesehene Auflage*, München 2010
- Keim, F.: *Sandro Botticelli : Die astronomischen Werke*, Hamburg 2015
- Kermer, W.: *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei: von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts*. Mit einem Katalog. Düsseldorf 1967

- Kersting, W.: Niccoló Machiavelli. 3. Auflage, München 2006
- King, R.: Michelangelo und die Fresken des Papstes, München 2003
- Kisch, G.: Erasmus und die Jurisprudenz seiner Zeit. Studium zum humanistischen Rechtsdenken. Basler Studien zur Rechtswissenschaft 56, Basel 1960
- Kisch, G.: Erasmus' Stellung zu Juden und Judentum, Tübingen 1969
- Kisch, G.: Erasmus und die Jurisprudenz seiner Zeit. Studium zum humanistischen Rechtsdenken. Basler Studien zur Rechtswissenschaft 56, Basel 1960, S. 69–89
- Klein, S.: Da Vincis Vermächtnis oder Wie Leonardo die Welt neu erfand, Frankfurt a. M. 2008
- Krämer, T.: Leonardo-Michelangelo-Raphael: Ihre Begegnung 1504 und die „Schule der Welt“, Stuttgart 2004
- Körte, W.: Albrecht Dürer – Die Apokalypse des Johannes, Stuttgart 1957
- Rosemarie Knape (Hrsg.): Martin Luther und Eisleben. Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Leipzig 2007
- Knoll, F.-L.: Erasmus von Rotterdam. Humanismus und Theologie im Zeitalter der Reformation, in: Altricher, H. (Hg.): Persönlichkeit und Geschichte, Erlangen 1997, S. 57–68
- Krämer, T.: Leonardo-Michelangelo-Raphael: Ihre Begegnung 1504 und die „Schule der Welt“, Stuttgart 2004
- Kristeller, P.O.: Die Philosophie des Marsilio Ficino, Frankfurt am Main 1972
- Krüger, M.: Albrecht Dürer, Stuttgart 2009
- Krüger, R.: Die französische Renaissance – Literatur, Gesellschaft und Kultur des 14. bis 16. Jahrhunderts, Stuttgart 2002,
- Kühlmann, W.: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters, Tübingen 1982,
- Kühne, H.: Leonardo da Vinci, München 1999
- Kunsthalle Hannover (Hrsg.): Jacob van Ruisdael - Die Revolution der Landschaft. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002
- Kupper, D.: Michelangelo. Reinbek 2004
- Kupper, D.: Leonardo da Vinci. Rowohlt Monographie, Reinbek 2007
- Landfester, M. (Hrsg.): Renaissance-Humanismus. Lexikon zur Antikerezeption, Darmstadt 2014,
- Lehmkuhl, J.: Erasmus – Niccolò Machiavelli. Zweieinig gegen die Dummheit, Würzburg 2006
- Leinkauf, T.: Nicolaus Cusanus. Eine Einführung, Münster 2006
- Leitgeb, M.-C.: Concordia mundi. Platons Symposium und Marsilio Ficinos Philosophie der Liebe, Wien 2010

- Leitgeb, M.-C.: Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici, Berlin 2006,
- Leonhard, K.: Dante. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohls Monographien, Bd. 167, Reinbek 1998
- Leppin, V.: Martin Luther. Vom Bauernsohn zum Reformator, Darmstadt 2013
- Lexutt, A.: Luther, Stuttgart 2008
- Lösch, M.: Kultur in der Frühen Neuzeit, Bonn 1979
- Lohner, A.: Die Begründung der Menschenwürde bei Marsilio Ficino und die Bedeutung seiner Reflexionen für Grundfragen der heutigen Ethik. In: Gröschner, R./Kirste, S./ Lembcke, O.W. (Hrsg.): Des Menschen Würde – entdeckt und erfunden im Humanismus der italienischen Renaissance, Tübingen 2008, S. 93–112
- Luchinat, C. A.: Michelangelo. Der Bildhauer mit Fotografien von Aurelio Amendola, München 2010,
- Lübke, A.: Nikolaus von Kues. Kirchenfürst zwischen Mittelalter und Neuzeit, München 1968
- Mackowsky, H. Michelangelo, Stuttgart, 1947
- Mäntele, M. F.: Die Gesten im malerischen und zeichnerischen Werk Raffaels, München 2010
- Manns, P.: Martin Luther: Der unbekannte Reformator, Freiburg 1982
- Pietro C. Marani: Leonardo – Das Werk des Malers, München 2000
- Mai, K.-R.: Dürer : das Universalgenie der Deutschen, Berlin 2015
- Mai, E.: Holland nach Rembrandt – zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006
- Mazzini, D./Martini, S.: Villa Medici, Fiesole. Leon Battista Alberti and the prototype of the Renaissance Villa, Florence 2004
- Meier-Oeser, S.: Die Präsenz des Vergessenen. Zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, Münster 1989
- Meyer zur Capellen, J.: Raffael in Florenz, Stuttgart 1996
- Meyer zur Capellen, J.: Raffael, München 2010
- Mertz, T.: Thomas Morus begegnen, Sankt Ulrich 2011
- Meuthen, E.: Die letzten Jahre des Nikolaus von Kues. Biographische Untersuchungen nach neuen Quellen, Köln und Opladen 1958
- Meuthen, E.: Charakter und Tendenzen des deutschen Humanismus, in: Angermeyer H. (Hrsg.): Säkulare Aspekte der Reformationszeit, München und Wien 1983, S. 217–276
- Michalsky, T. Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, München 2011
- Michels, K.: Martin Luther: Die Lektionen der Straße. Wie die Welt das Denken des Reformators veränderte, Hamburg 2010

- Mohan, J.-P./Menu, M./Mottin, B. u. a. (Hrsg.): *Im Herzen der Mona Lisa – Dekoration eines Meisterwerks*, München 2006
- Mühlmann, H.: *Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bochum 2005
- Münkler, H.: *Machiavelli*. Frankfurt 2004
- Müller, T.: *Der junge Cusanus. Ein Aufbruch in das 15. Jahrhundert*, Münster 2013
- Müller, G.: *Bildung und Erziehung im Humanismus der italienischen Renaissance. Grundlagen – Motive – Quellen*, Wiesbaden 1969
- Müller, G.: *Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus. Vittorino da Feltre und die humanistischen Erziehungsdenker*, Baden-Baden 1984,
- Neumann, H.-J.: *Luthers Leiden: Die Krankheitsgeschichte des Reformators*. Wichern, Berlin 1995
- Newald, R.: *Probleme und Gestalten des deutschen Humanismus*, Berlin 1963
- Nicholl, C.: *Leonardo da Vinci. Die Biographie*. Frankfurt/M. 2009
- Noe, A. u. a.: *Humanismus*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 4, Tübingen 1998, Sp. 1–80
- North, M.: *Das Goldene Zeitalter – Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln 2001
- Oberhuber, K.: *Raffael. Das malerische Werk*, München 1999,
- Opitz, P. Ulrich Zwingli. Prophet, Ketzer, Pionier des Protestantismus, Zürich 2015
- Ost, H.: *Tizian-Studien*, Köln 1992
- Ost, H.: *Das Leonardo-Porträt in der Kgl. Bibliothek Turin – und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi*, Berlin 1980
- Panofsky, E.: *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*. Übersetzt und hrsg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick. Köln 2001
- Panofsky, E.: *Die Renaissancen der europäischen Kunst*. 3. Auflage, Frankfurt am Main 2001,
- Pächt, O.: *Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei*. München 1989
- Pächt, O.: *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*. München 1994,
- Paoli, M. (Hrsg.): *Les "Livres de la famille" d'Alberti - Sources, sens et influence*, Paris 2013
- Penck, S.: *Michelangelo*, München 2005
- Pettegree, A.: *Calvinism in Europe, 1540–1620*, Cambridge 1994
- Piel, F.: *Albrecht Dürer. Aquarelle und Zeichnungen*, Köln 1983
- Pfnür, V.: *Einig in der Rechtfertigungslehre? Die Rechtfertigungslehre der Confessio Augustana (1530) und die Stellungnahme der katholischen Kontroverstheologie zwischen 1530 und 1535*, Wiesbaden 1970

- Pochat, G.: *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin 1973
- Poeschke, J.: *Die Skulptur der Renaissance in Italien; Band 2: Michelangelo und seine Zeit*, München 1992
- Prill, U.: *Dante. Sammlung Metzler*, Bd. 318, Stuttgart 1999
- Rauner, E.: *Psalmi et orationes. Psalmen und Gebete. Lateinisch und deutsch*, Augsburg 2004
- Rehm, U. Botticelli. Der Maler und die Medici, Stuttgart 2009
- Reinhardt, H.: *Freiheit zu Gott. Der Grundgedanke des Systematikers Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494)*, Weinheim 1989
- Reinhardt, V.: *Machiavelli oder die Kunst der Macht. Eine Biographie*, München 2012
- Reinhardt, V.: *Der Göttliche. Das Leben des Michelangelo*, München 2010
- Reinhard, W. (Hrsg.): *Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Weinheim 1984,
- Reschika, R.: Von der Würde des Chamäleons - Giovanni Pico della Mirandolas Freiheitslehre: In: Richard Reschika: Philosophische Abenteurer. Elf Profile von der Renaissance bis zur Gegenwart, Tübingen 2001, S. 13–40
- Reti, L.: *Leonardo, Künstler, Forscher, Magier*. Frankfurt 1974
- Ritoók-Szalay, A.: Der Humanismus in Ungarn zur Zeit von Matthias Corvinus, in: Eberhard, W./Strnad, A.A. (Hrsg.): *Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation*, Köln 1996, S. 157–171
- Rohrmann, M./Thielemann, A. (Hrsg.): *Michelangelo – Neue Beiträge*, München, Berlin 2000
- Rüegg, W.: Humanistische Elitenbildung in der Eidgenossenschaft zur Zeit der Renaissance, in: Kauffmann, G. (Hrsg.): *Die Renaissance im Blick der Nationen Europas*, Wiesbaden 1991, S. 95–133
- Rummel, E. (Hrsg.): *Biblical Humanism and Scholasticism in the Age of Erasmus*, Leiden 2008,
- Saccaro, A. P.: *Französischer Humanismus des 14. und 15. Jahrhunderts*, München 1975,
- Sander, J. (Hrsg.): *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*, München 2013
- Sander, J./Kemperdick, S.: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: Die Geburt der neuzeitlichen Malerei: Eine Ausstellung des Städels Museums, Frankfurt am Main und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern* 2008
- Sarnowsky, J.: *England im Mittelalter*, Darmstadt 2002
- Scheuermann-Peilicke, W.: *Licht und Liebe. Lichtmetapher und Metaphysik bei Marsilio Ficino*, Hildesheim 2000
- Schiener, A.: *Albrecht Dürer. Genie zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Regensburg 2011

- Schilling, H.: Martin Luther: Rebell in einer Zeit des Umbruchs. Eine Biographie. München 2012
- Schirmer, W. F.: Der englische Frühhumanismus. Ein Beitrag zur englischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts, 2. Auflage, Tübingen 1963
- Silver, L.: Hieronymus Bosch, München 2006
- Schlink, W.: Tizian. Leben und Werk, München 2008
- Schöndube, M.: Leon Battista Alberti, "Della tranquillità dell'animo" - Eine Interpretation auf dem Hintergrund der antiken Quellen, Berlin/Boston 2011
- Schneider-Ludorff, G./Leppin, V.(Hrsg.): Das Luther-Lexikon, Regensburg 2014
- Schneider, N.: Geschichte der Landschaftsmalerei - vom Spätmittelalter bis zur Romantik. 2. Auflage, Darmstadt 2009
- Schmid, C. Macchiavelli. Auswahl und Einleitung, Frankfurt 1956
- Schmid, W.: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500. (Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte 1), Trier 2003,
- Schmidt, M./Wendland, M. (Hrsg.): Der wunderbare florentinische Geist. Einblick in die Kultur und Ideengeschichte des Rinascimento, Karlsruhe 2011
- Schmidt, P. G. (Hrsg.): Humanismus im deutschen Südwesten. Biographische Profile, Sigmaringen 1993,
- Schröder, P.: Niccolò Machiavelli., Frankfurt 2004
- Schröder, K. A./Sternath, M. L. (Hrsg.) Albrecht Dürer, Ostfildern 2003,
- Schulze, M.: Luther, Martin, in: (BBKL). Band 5, Bautz, Herzberg 1993, Sp. 447–482.
- Schulze-Altcappenbergs, H.-T.(Hrsg.): Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Daniels Göttlicher Komödie, Ostfildern 2000
- Schumacher, A. (Hrsg.): Botticelli. Bildnis – Mythos – Andacht, Frankfurt am Main 2009
- Schwanitz, D.: Bildung. Alles, was man wissen muss, München 1999
- Schwarz, M.V.: Giotto. München 2009
- See, H.: Histoire économique de la France, Band I., 2. Auflage, Paris 1948,
- Slive, S.: Jacob van Ruisdael. A complete catalogue of his paintings, drawings, etchings. New Haven/London 2001
- Šmahel, F.: Die Anfänge des Humanismus in Böhmen, in: Eberhard, W./Strnad, A.A. (Hrsg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation, Köln 1996, S. 189–214
- Spehr, C.: Luther und das Konzil. Zur Entwicklung eines zentralen Themas in der Reformationszeit, Tübingen 2010
- Skinner, Q.: Machiavelli zur Einführung. 5. Auflage, Hamburg 2008
- Stach, R.: Robinsonaden, Baltmannsweiler 1996
- Stockhammer, N.: Das Prinzip Macht. Die Rationalität politischer Macht bei Thukydides, Machiavelli und Michel Foucault, Baden-Baden 2009

- Stierle, K.: *Dante Alighieri: Dichter im Exil, Dichter der Welt*, München 2014,
- Wehle, W.: *Dichtung über Dichtung. Dantes 'Vita Nuova': Die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München 1986
- Strnad, A.A.: *Die Rezeption von Humanismus und Renaissance in Wien*, in: Eberhard, W./Ders. (Hrsg.): *Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation*, Köln 1996, S. 71–135
- Syre, C./Schmidt, J./Stege, H. (Hrsg.): *Leonardo da Vinci – Die Madonna mit der Nelke*. Verlag Schirmer Mosel, München 2006
- Taureck, B.H.F.: *Machiavelli-ABC*, Leipzig 2002
- Thumfart, A.: *Die Perspektive und die Zeichen. Hermetische Verschlüsselungen bei Giovanni Pico della Mirandola*, München 1996
- Timken-Zinkann, R. F.: *Ein Mensch namens Dürer. Des Künstlers Leben, Ideen, Umwelt*, Berlin 1972
- Trinkaus, C.: *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 Bände, London 1970
- Troje, H. E.: *Humanistische Jurisprudenz. Studien zur europäischen Rechtswissenschaft unter dem Einfluß des Humanismus*, Goldbach 1993
- Trnek, R./Hutter, H.: *Das Weltgerichtstriptychon von Hieronymus Bosch*. Wien 1988
- Toussaint, S.: *Humanismes, antihumanismes : de Ficin à Heidegger*, Paris 2008,
- Ullmann, E.: *Raffael*, Leipzig 1997
- Warnke, M.: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992
- Waschkuhn, A.: *Politische Utopien*, München 2003
- Watanabe, M.: *Nicholas of Cusa – A Companion to his Life and his Times*, Farnham 2011
- Weber, A.: *Kleine Literaturgeschichte*, Berlin 1992
- Weber, O. (Hrsg.): *Unterricht in der christlichen Religion*, 2. Auflage, Berlin 1955
- Wehle, W.: *Rückkehr nach Eden. Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der „Commedia“*. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch*. Bd. 78 (2003), S. 13–66
- Wenz, G.: *Theologie der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche* Berlin/New York 1996
- Wethey, H. E.: *The Paintings of Tizian. The Complete Edition*. 3 Bände, London 1969–1975, 1. Band,
- Wethey, H. E.: *The Paintings of Tizian. The Complete Edition*. 3 Bände, London 1969–1975, 2. Band
- Wien, M.: *Über den Fürsten*, Morderstedt 2005
- Witt, R. G.: *'In the Footsteps of the Ancients'. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden 2000,
- Wittkower, R.: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1990

- Wittschier, H.-W.: Dantes „Divina Commedia“. Einführung und Handbuch. Erzählte Transzendenz, Frankfurt a. M. 2006
- Wittschier, H.-W.: Dantes „Divina Commedia“. Einführung und Handbuch. Erzählte Transzendenz, Frankfurt a. M. 2004,
- Wittschier, H.-W.: Dantes „Convivio“. Einführung und Handbuch. Erschriebene Immanenz, Frankfurt a. M. 2009
- Wittschier, H. W.: Die Lyrik der Pléiade, Frankfurt am Main 1971.
- Wolf, N.: Albrecht Dürer 1471–1528. Das Genie der deutschen Renaissance, Köln 2006,
- Wallace, W. E.: Michelangelo – the artist, the man, and his times, Cambridge, 2010
- Wulfram, H.: Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis *De re aedificatoria* (Beiträge zur Altertumskunde 1555). München/Leipzig 2001
- van Ess, J.: Zwischen Hadith und Theologie. Studien zum Entstehen prädestinatiner Überlieferung, Berlin 1975
- Vasari, G./ Kanz, R.: Das Leben von Leonardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti, Ditzingen 1996
- Vasari, G.: Das Leben des Tizian. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch. Berlin 2005
- Vasari, G.: Das Leben des Brunelleschi und des Alberti, Wagenbach-Verlag, Berlin 2012
- Vinken, B.: Du Bellay und Petrarca. Das Rom der Renaissance, Tübingen 2001,
- von Brauchitsch, B.: Leonardo da Vinci, Berlin 2010
- von Buttlar, A.: Der Landschaftsgarten, Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln 1989
- von Rosen, V.: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten / Berlin 2001
- Zahrnt, H.: Martin Luther: Reformator wider Willen, Leipzig 2000
- Zitelmann, A.: „Widerrufen kann ich nicht“. Die Lebensgeschichte des Martin Luther, Weinheim 1999
- Zitzlsperger, P.: Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, Berlin 2008.
- Zöllner, F.: Leonardo da Vinci 1452–1519, Köln 1999
- Zöllner, F.: Botticelli. Toskanischer Frühling, München 2005
- Zöllner, F.: Leonardo da Vinci. Taschen Verlag, Köln 2006
- Zöllner, F./ Thoenes/Pöpper, T.: Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007

