

Georg Fertig/Thomas Sokoll

Renaissancen – Reformationen – Revolutionen in Alteuropa

Kurseinheit 3:
Frühe Neuzeit

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhaltsverzeichnis

6. Die Erfindung des Prototyps als ein historisches Missverständnis: Jacob Burckhardt entfaltet die ‚Cultur der Renaissance in Italien‘ (Thomas Sokoll)	3
6.1 Burckhardt und seine <i>Kultur der Renaissance</i>	3
6.2 Kulturgeschichte als Außenseiterprojekt	7
6.3 Spätere Anschlüsse	8
6.4 Nachtrag: Der Begriff Rinascere / Wiedererwachsung im 16. Jahrhundert (Sabine Hynek)	10
Quellen- und Literaturhinweise	19
7. Der Buchdruck als Medienrevolution. Zur historischen Korrektur eines Klischees (Thomas Sokoll)	20
7.1 Probleme der historischen Deutung	20
7.2 Soziale Ausstrahlung	22
7.3 Intellektuelle Transformation	26
7.4 Die Medienrevolution vor dem Buchdruck: arbeitsteilige Massenproduktion von Handschriften im Mittelalter	30
Literaturhinweise	34
8. Der Bauernkrieg als Revolution des ‚gemeinen Mannes‘ (Georg Fertig)	37
8.1 Epochenbrüche	37
8.2 Probleme des Begriffs	39
8.3 Die ländliche Welt des frühen 16. Jahrhundert – aus der bäuerlichen Perspektive der ‚12 Artikel‘ von 1525	44
8.4 Revolution als Epochenbruch?	62
Quellen- und Literaturhinweise	68

6 Die Erfindung des Prototyps als historisches Missverständnis: Jacob Burckhardts *Cultur der Renaissance in Italien* (1860)

Thomas Sokoll

Burckhardts berühmte Abhandlung über die italienische Renaissance wird bis heute gerne als kulturhistorischer Klassiker gelesen, der durch seine Erzählung von der Geburt des ‚modernen Menschen‘ die Renaissance zum kanonischen Epochenbegriff für den Abschied vom finsternen Mittelalter und den Beginn der Neuzeit gemacht habe. Doch diese fortschrittsoptimistische Deutung ist irreführend. Tatsächlich nämlich erwächst bei Burckhardt die Morgenröte der Moderne aus einer zutiefst pessimistischen Diagnose der eigenen Gegenwart, in der er – früher als die meisten seiner Zeitgenossen – die ersten Symptome einer verhängnisvollen Krise der Moderne ausmacht. Vor diesem Hintergrund beschwört Burckhardt die Anfänge kreativer kultureller Individualität im politischen Kontext der italienischen Stadtrepubliken des 15. und 16. Jahrhunderts als unwiederbringlich verlorene, heroische Episode bürgerlicher Selbstentfaltung und setzt sich damit zugleich gegen die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert abzeichnende Entwicklung der ‚Massengesellschaft‘ ab.

Um diese alternative Deutung von Burckhardts *Kultur der Renaissance* plausibel zu machen, wollen wir uns im Folgenden zunächst mit dem Text selbst befassen und anschließend den Zusammenhang von Krisenbewusstsein und historischer Imagination aufzeigen. Danach skizzieren wir die Rezeptionsgeschichte des Buches und fragen danach, welche Rolle es für die Herausbildung der Kulturgeschichte gespielt hat. Den Abschluss bildet ein kurzer Ausblick auf die neuere sozialhistorische Forschung zur Renaissance, um zu sehen, wo die Grenzen des Burckhardtschen Renaissancebegriffs liegen.

6.1 Burckhardt und seine *Kultur der Renaissance*

Jacob Burckhardt wurde 1818 als Sohn eines Pfarrers der reformierten Kirche in Basel geboren. Bereits auf dem Gymnasium seiner Heimatstadt, wo er eine gründliche humanistische Ausbildung erhielt, zeigten sich seine außerordentliche Sprachbegabung und seine vielfältigen künstlerischen Neigungen, u.a. in der Musik. Anschließend studierte er in Basel zunächst Theologie, dann aber 1839-43 in Berlin vor allem Geschichte und Kunstgeschichte, u.a. bei Leopold von Ranke, Johann Gustav Droysen, August Böckh und Franz Kugler, der ihm zum väterlichen Freund wurde. Nach einem weiteren Semester in Bonn promovierte er 1843 in Basel, wo er sich 1844 auch habilitierte. Nach publizistischer Tätigkeit, u.a. wiederum in Berlin, und Reisen nach Italien wurde er 1855 Professor für Kunstgeschichte am Polytechnikum Zürich (der späteren ETH Zürich) und war 1858-93 Professor für Geschichte und Kunstgeschichte in Basel, wobei er aber ab 1886 nur noch kunstgeschichtliche Vorlesungen

hielt. Daneben hielt er öffentliche Vorträge, die sich beim bildungsbürgerlichen Publikum großer Beliebtheit erfreuten. Er selbst lebte zurückgezogen, pflegte seine Freundschaften vor allem in Briefen, wahrte gegenüber den Kollegen an der Universität wie auch zum vornehmen Patriziat seiner Vaterstadt eine gepflegte Distanz und starb dort 1897 als kinderloser Junggeselle.

Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien* erschien 1860, also in der Anfangszeit seiner Basler Professur. Zuvor hatte er größere Arbeiten zur Geschichte der Spätantike (*Die Zeit Constantins des Großen*, 1853) und zur Kunstgeschichte Italiens (*Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, 1855) publiziert. Demgegenüber ist in der *Kultur der Renaissance* – anders, als man es vielleicht erwarten sollte – gerade die kunstgeschichtliche Seite weitgehend ausgeblendet. Tatsächlich hatte Burckhardt als Ergänzung ursprünglich eine eigene Darstellung der *Kunst der Renaissance* geplant, wurde damit aber niemals wirklich fertig und veröffentlichte 1867 nur einen Torso unter dem (irreführenden) Titel *Geschichte der Renaissance* als Bd. 1 der *Geschichte der neueren Baukunst* (von Burckhardt und Wilhelm Lübke) im Rahmen der von Franz Kugler begründeten *Geschichte der Baukunst* (Einzelheiten im Apparat der Ausgabe von Horst Günther: Burckhardt 1860/1989). Umso stärker widmet sich die *Kultur der Renaissance* der italienischen Literatur des 13. bis 16. Jahrhunderts. Man kann sogar sagen, dass Burckhardt im Grunde genommen ausschließlich aus den literarischen Quellen geschöpft hat – was allerdings weniger als Tadel denn als Lob verstanden werden muss, denn er verfügte über eine souveräne Kenntnis nicht nur der schönen Literatur im engeren Sinne, sondern auch der philosophischen, theologischen, historiographischen und politischen Werke dieser Zeit, denen er außerdem im vergleichenden Rückblick auch noch mittelalterliche Autoren zur Seite stellte (wobei er meist direkt die Druckausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts benutzte). So zählen nicht nur die großen Dichter wie Dante, Petrarca und Boccaccio, sondern auch Philosophen und Theologen wie Pico della Mirandola und Enea Silvio (Pius II.), Geschichtsschreiber und politische Schriftsteller wie Biondo, Guicciardini und Machiavelli oder die populären Ratgeber Alberti und Castiglione zu den immer wieder genannten Autoritäten.

Das Buch ist in sechs Abschnitte (Teile) gegliedert: ‚Der Staat als Kunstwerk‘ (I), ‚Entwicklung des Individuums‘ (II), ‚Die Wiederentdeckung des Altertums‘ (III), ‚Die Entdeckung der Welt und des Menschen (IV), ‚Die Geselligkeit und die Feste‘, ‚Sitte und Religion‘ (VI). Von der Gliederung her steht Burckhardts *Renaissance* somit ziemlich quer zu ihrer späteren Rezeption und Wertschätzung (alle folgenden Zitate nach Burckhardt 1860/1960, Seitenzahl in Klammern). Die so häufig und gern zitierten Sätze über die bewusste Selbstbefreiung des „modernen Menschen“ vom dunklen „Schleier“ des Mittelalters, „gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn“, der ihm die klare Sicht auf die Welt wie auf sich selbst vernebelt habe (161), tauchen erst relativ spät auf (Teil II). Die ‚Wiedergeburt‘ der Antike, also die eigentliche Renaissance, worin erst deren „hohe weltgeschichtliche Notwendigkeit“ (201) begründet liege, wird noch später behandelt (Teil III). Die ‚Entdeckungen‘ der Welt und des Menschen (Teil IV) führen nicht etwa nach Übersee, sondern zum neu erwachenden Gefühl für die Schönheit der Landschaft, in das Reich der Poesie, zur Ent-

wicklung der Biographie und zur psychologischen Feinzeichnung literarischer Charaktere. Bei der ‚Geselligkeit‘ (Teil V) geht es um die kulturelle Verfeinerung im Rahmen des gehobenen Hauswesens (Hof, Villa, Salon), auch um Mode, gepflegte Sprache und Musik oder das bunte Treiben beim Karneval. Doch den sozialen Ausgangspunkt all dessen bilde die ‚Verschmelzung der Stände‘, insbesondere durch die Angleichung adeliger und bürgerlichen Lebensformen, zu einem ‚gebildeten Stand im modernen Sinne‘, einer Leistungselite, die sich nicht mehr durch ‚Geburt und Herkunft‘ auszeichne, sondern durch ‚höhere Bildung‘. Es gelte nämlich ‚keine andere Nobilität‘ mehr als ‚die des persönlichen Verdienstes‘ (353-355).

Die beiden rahmenden Teile zum Staat (I) und zur Religion (VI) schließlich sind (mit jeweils rund 130 S.) nicht nur am umfangreichsten (zum Vergleich: III umfasst 100 S., IV und V jeweils 70 S., dagegen II nur 40 S.), sondern auch sperriger als die anderen Teile, weil sie mit derselben leidenschaftlichen Detailfreude die brutale und hässliche Kehrseite der Renaissance beleuchten. Dies gilt vor allem für den großartigen Auftakt über den ‚Staat als Kunstwerk‘ (I) – ein denkbar unglücklicher Titel, der immer wieder missverstanden worden ist. Der mittelalterliche Kampf zwischen Papsttum und Kaisertum (den keine der beiden Gewalten für sich entscheiden konnte) habe in Italien zu einem Machtvakuum geführt, in dem sich der ‚moderne europäische Staatsgeist‘ (28) habe herausbilden können, und zwar nicht nur in den Stadtrepubliken, sondern namentlich in den Tyrannenstaaten, die den neuen Typus der politischen Herrschaft zunächst am vollständigsten entwickelt hätten. Die nackte Gewalt der Tyrannis, ausgezeichnet durch ‚fessellose Selbstsucht in ihren furchtbarsten Zügen, jedes Recht verhöhrend‘, erscheint als historisch notwendiges Durchgangsstadium zum modernen Staat, denn erst aus deren Überwindung sei ‚ein neues Lebendiges‘ hervorgegangen: ‚der Staat als berechnete, bewusste Schöpfung, als Kunstwerk‘ (28-29). ‚Kunstwerk‘ bedeutet gerade *nicht*, dass der Staat besonders ‚schön‘ wäre. Vielmehr sei der moderne Staat ein rein *künstliches*, vom Menschen geschaffenes Gebilde, in dem es nur noch um die politische Macht als solche gehe und dem jede transzendente Begründung oder ethische Bindung fehle.

Im Einzelnen handelt die ungemein lebendige Schilderung der politischen Zustände im 14. und 15. Jahrhundert zunächst von den gewaltsamen Kämpfen in Mailand, Neapel und kleineren Städten wie Perugia und Ferrara und kommt erst dann zu den Stadtrepubliken Venedig und Florenz (die tatsächlich weniger republikanisch ausgerichtet als durch starre oligarchische Strukturen bestimmt waren). Am wichtigsten erscheint Florenz. Ausgezeichnet durch ‚höchste politische Bewußtheit‘, bilde es das Musterbeispiel ‚des ersten modernen Staates der Welt‘ (102). Burckhardt fügt hier statistische Angaben zum Staatshaushalt und zur Bevölkerung ein, gefolgt von einer instruktiven Skizze der ‚ökonomischen Folgen des schwarzen Todes‘ ein, in der er (modern gesprochen) die Verwerfungen des Arbeitsmarktes nach 1350 anspricht (steigende Löhne und sinkende Preisen durch verringertes Angebot an Arbeitskräften) (105-107). Er beendet die Darstellung von Florenz mit Machiavelli, den er für sein psychologisches Gespür bei der Analyse des politischen Prozesses ebenso lobt wie für seine kühne Vision, den Staat als rationales Machtgebilde zu konstruieren (113-116).

Der letzte Teil über ‚Sitte und Religion‘ (VI) ist nicht weniger anschaulich als der Rest des Buches und wiederum gespickt mit sprechenden Details und überraschenden Beobachtungen, die stets aus den zeitgenössischen Quellen selbst geschöpft sind und von daher wie direkt aus dem prallen Leben gegriffen erschienen. Bei der ‚Moralität‘ kommt das „moderne Ehrgefühl“ ebenso zur Sprache wie der „bezahlte Mord“. Die ‚Religion‘ wird als Teil des Alltagslebens gewürdigt. Behandelt werden zunächst die populäre Haltung zum Klerus, dessen soziale Stellung und Wirkung, die Rolle der Bettelmönche (u.a. das Wirken Savonarolas), Reliquienverehrung, Marienkult u.a.m. Anschließend wird die Kehrseite beleuchtet: Superstition, Magie und Zauberei, Dämonenglaube und Hexenwahn. Doch diese Verwirrungen und der Abscheu über die Verfehlungen der „verhaßten Kirche“ sei dann umgeschlagen in den religiösen Zweifel – genau an diesem Punkt endet die *Kultur der Renaissance*.

So schließt sich der Kreis. Für Burckhardt erwächst aus der „Erschütterung des Glaubens an die Unsterblichkeit“, vermittelt wird durch die Lektüre der antiken (und arabischen) Autoren, „ein allgemeiner Geist des Zweifels und der Frage“ (591). Die Wiederentdeckung des Altertums findet daher in der „notwendigen Weltlichkeit der Renaissance“ ihren logischen Abschluss. Der antike „Heidenhimmel“ (594) habe den Weg zum modernen „Theismus“ (596) eröffnet, der keinen Glauben an einen persönlichen Gott mehr brauche, weil er davon ausgehe, dass das äußere Universum selbst die Prinzipien seiner inneren Ordnung enthalte. Dadurch sei es dem modernen Menschen möglich geworden, „die Welt als einen großen moralischen und physischen Kosmos zu betrachten“ (599). Er müsse nicht, wie der mittelalterliche Mensch, auf die Erlösung im Jenseits hoffen, sondern könne sich ganz der „Seligkeit auf Erden“ hingeben (599).

Dass Burckhardt seine *Kultur der Renaissance* mit einer religiösen Pointe enden lässt, darf man aber nicht missverstehen. Es bedeutet nicht etwa, dass er Glaubensfragen eine besondere kulturelle Bedeutung beigemessen hätte. Im Gegenteil, er sieht die Religion – ebenso wie den Staat – ausdrücklich als Gegenpol zur Kultur. Den expliziten Schlüssel zum Verständnis dieser drei Leitbegriffe lieferte er allerdings erst später, in einer Vorlesung zur Einführung in das Studium der Geschichte, die er ab 1868 mehrfach hielt, jedoch selbst nie veröffentlichte – aus dem Nachlass wurde der Text 1905 von Jacob Oeri (seinem ihm geistig eng verbundenen Lieblingsneffen) unter dem Titel *Weltgeschichtliche Betrachtungen* herausgegeben und hat seinen Nachruhm als genialer historischer Querdenker nachhaltig bekräftigt. Der zweite Teil dieser Vorlesung handelt von den „drei Potenzen“, die in der Geschichte wirksam sind: Staat, Religion und Kultur (Burckhardt 1905/1991: 41-110). Staat und Religion sind für Burckhardt konstante Größen, die universale Geltung beanspruchen, gleichsam starre Käfige, die den Menschen durch äußere Gewalt (politische Macht) und inneren Zwang (metaphysische Notdurft) gefangen halten. Dagegen ist die Kultur das dynamische Element, in dem der Mensch seine kreativen Möglichkeiten entfaltet: „Kultur nennen wir die ganze Summe derjenigen Entwicklungen des Geistes, welche spontan geschehen und keine universale oder Zwangsgeltung in Anspruch nehmen“ (ebd.: 80). Sie umfasst daher nicht nur Sprache, Künste und Wissenschaften (das, was wir bis heute als ‚Kultur‘ im engeren Sinne bezeichnen), sondern auch Handel und Ge-

selligkeit (wir würden sagen: Wirtschaft und Gesellschaft). Zudem sind „alle Elemente der Kultur, vom höchsten geistigen bis zum geringsten technischen Treiben“ eng miteinander verknüpft, „so daß sie eine große, tausendfach durcheinander-geschlungene Kette bilden“ (ebd.: 90).

Damit erschließt sich rückblickend der tiefere Sinn im Aufbau der *Kultur der Renaissance* umso klarer. Hatte Burckhardt dort noch davon gesprochen, er habe nur den „blossenen Versuch“ unternommen, die „geistigen Umrissse einer Kulturepoche“ zu geben, und die „Kulturgeschichte“ ganz allgemein bloß als „grosses geistiges Kontinuum“ bezeichnet (Burckhardt 1860/1960: 27), so können wir nun genauer sagen, wie er sich die kulturelle Einheit der Renaissance als historischer Epoche eigentlich denkt. Eingezwängt in die kalte Machtlogik des modernen Staates auf der einen (Teil I) und die religiöse Gewalt der Kirche auf der anderen Seite (Teil VI), setzt sich der moderne Mensch gegen diese Kräfte zur Wehr, indem er sich zum allseitig gebildeten schöpferischen Individuum aufschwingt (Teil II), aus der Aneignung des antiken Erbes die äußere und innere Welt neu entdeckt, künstlerische Werke von ewigem Wert schafft und neue Formen der geselligen Umgangs pflegt (Teile III-V).

Auch die spezifische Arbeitsweise Burckhardts wird nun noch besser verständlich. Die literarischen Quellen, aus denen er schöpft, sind eben selbst Zeugnisse dieser produktiven Aufbruchsstimmung – weshalb der später aus fachhistorischen Kreisen gern erhobene Vorwurf, er habe sich nur auf die gedruckte Literatur der Zeit verlassen, statt zum ordentlichen Aktenstudium in die Archive zu gehen, ins Leere trifft. Er verkennt den Sinn der ganzen Übung. Sie besteht darin, „nur das zu benutzen, was jedermann zugänglich ist. Geschichte der Politik und Diplomatie, die mit verdeckten Karten spielt, bedarf der Archive, des unveröffentlichten und bislang ‚geheimen‘ Materials. Die Kultur dagegen liegt offen zutage, man muss sie nur zu finden wissen“ (Günther 1997: 110; zur Arbeitstechnik Burckhardts, der umfangreiche Exzerptheft anlegte, daraus gigantische Zettelkästen zusammenstellte und schließlich an den thematisch immer wieder neu sortierten Zetteln entlang schrieb: ebd.: 107-117).

6.2 Kulturgeschichte als Außenseiterprojekt

Es lag aber nicht nur an der Quellenfrage, dass Burckhardt in der Geschichtswissenschaft seiner Zeit ein kauziger Einzelgänger blieb. Einer Historikerkunft, die den Staat als Verkörperung der höheren Sittlichkeit verstand und die politische Geschichte als Geschichte großer Männer und ihrer Taten zum vornehmsten Gegenstand der eigenen Arbeit erklärte, musste Burckhardt schon wegen seines ‚kalten‘, streng analytisch gedachten und jeder ethischen Überhöhung entkleideten Staatsbegriffs skeptisch erscheinen. Als anstößig, wenn nicht sogar politisch verwerflich, empfand man aber vor allem seine Auffassung, dass der Ursprung des Staates in der nackten Gewalt und der „Knechtung der Unterworfenen“ liege (Burckhardt 1905/1991: 48) und von daher „*die Macht an sich böse ist*“ (ebd.: 52).

Daraus erklärt sich zugleich, weshalb selbst sein Kulturbegriff auf vehemente Ab-

lehnung stieß oder allenfalls mitleidiges Kopfschütteln erntete. Als Inbegriff der sozialen und geistigen Kräfte *unterhalb* des Staates und der hohen Politik war ‚Kultur‘ ein verdächtiges Reizwort. Die zunächst von Burckhardt, später von Karl Lamprecht, Eberhard Gothein u.a. angestellten Versuche, ‚Kulturgeschichte‘ als umfassende Sozialgeschichte (im heutigen Sinne) zu begründen und damit eine programmatische Alternative zur etablierten Politikgeschichte zu entfalten, zerbrachen am geballten Widerstand der Zunft, die solche Ansätze als ‚kollektivistisch‘ zurückwies – im sog. Lamprecht-Streit der 1890er Jahre entlud sich der panische Unwille, aber auch die beinahe pathologische Unfähigkeit des orthodoxen Fachwissenschaft, inhaltliche und methodische Neuansätze der historischen Forschung außerhalb des historistischen Paradigmas überhaupt nur in Erwägung zu ziehen (Jaeger/Rüsen 1991: 141-146).

Aus heutiger Sicht markiert diese Auseinandersetzung daher die erste Krise des Historismus, die wiederum mit der Modernisierungskrise des ausgehenden 19. Jahrhunderts eng zusammenhängt – und auch hier ist Burckhardt eine Schlüsselfigur (Jaeger/Rüsen 1991: 125-129). Als einer der ersten hat er mit dem optimistischen Fortschrittsglauben des 19. Jahrhunderts gebrochen und ein tiefst pessimistisches Bild der ‚Moderne‘ gezeichnet, das später von Friedrich Nietzsche, Max Weber und anderen übernommen wurde. Es ist das Bild einer verhängnisvollen und unentrinnbaren Entwicklung zur modernen ‚Massengesellschaft‘, die alle schöpferischen Kräfte des Individuums durch ihren überbordenden materiellen Reichtum und die überwältigende Macht bürokratischer Apparate erdrückt. Wenn in der *Kultur der Renaissance* der Begriff der ‚Moderne‘ (meist als Adjektiv: ‚moderner Mensch‘, ‚modernes Individuum‘ etc.) das vielleicht wichtigste Schlüsselwort ist, so muss man hier sehr genau zwischen den Zeilen lesen. Vordergründig formuliert Burckhardt an solchen Stellen zwar stets einen historischen Kurzschluss zwischen der Renaissance und seiner eigenen Zeit – gerade so, als seien die kreativen Kulturträger des 14. bis 16. Jahrhunderts, die begnadeten Künstler und Architekten, Dichter und Denker der italienischen Renaissance zugleich die Bannerträger des modernen Fortschritts, der dann im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreicht. Doch das stillschweigende Argument zielt genau in die entgegengesetzte Richtung. Burckhardts Loblied auf die *Kultur der Renaissance in Italien* ist ein bitterer Schwanengesang auf eine vergangene Epoche der heroischen Selbstentfaltung des Menschen, aus der zwar die Neuzeit insgesamt hervorgegangen ist (das Wort selbst kommt bei ihm kaum vor), die aber selbst wiederum dieses schöpferische Erbe schon längst verspielt hat. Der Historiker vermag nur noch zur Wiedererinnerung an den Sonnenaufgang der Moderne beizutragen – deren Wiederbelebung oder Wiedergeburt dagegen kann es gar nicht mehr geben.

6.3 Spätere Anschlüsse

Ähnlich wie Max Weber, der diese kulturpessimistische Sicht der Moderne geteilt hat, ist auch Jacob Burckhardt erst viel später als Pionier der modernen kulturwissenschaftlichen Forschung wiederentdeckt worden – wobei diese Wiederbegegnung mit einem lange verkanteten Klassiker dann so tiefgreifend und nachhaltig gewirkt hat,

dass man hier tatsächlich von einer ‚Wiedergeburt‘ sprechen kann. Man muss nämlich Burckhardts kulturpessimistische Haltung nicht teilen – es reicht allemal, sich vor allem in methodischer Hinsicht von seiner *Kultur der Renaissance* inspirieren zu lassen. Genau dies ist in der jüngeren Geschichtswissenschaft passiert, vor allem ab den 1970er Jahren mit dem endgültigen Übergang vom Historismus zur Sozialgeschichte, und dann erneut mit deren Erweiterung zur Neuen Kulturgeschichte seit den ausgehenden 1980er Jahren (auch in anderen Disziplinen wie der Kunst- oder Literaturgeschichte hat eine solche Wiederentdeckung Burckhardts stattgefunden, aber davon können wir hier absehen).

Natürlich war und ist diese Rezeptionsgeschichte der *Kultur der Renaissance* ein ziemlich komplexer Vorgang. Spezialisten für die Geschichte der Renaissance und des Humanismus waren davon anders berührt als historische Generalisten, Mediävisten anders als Historiker der Frühen Neuzeit oder der Moderne, Sozialhistoriker anders als Mentalitätshistoriker. Hinzu kommt die internationale Auffächerung der Forschung mit den üblichen Sonderwegen und Rückkopplungseffekten. So ist Burckhardt (wiederum ganz ähnlich wie Max Weber) in der angloamerikanischen Forschung (nicht zuletzt durch die Vermittlung jüdischer Emigranten aus Deutschland und Österreich: Baron 1992; Gilbert 1991) schon in den 1930er und 40er rezipiert worden und von dort aus in den deutschen Sprachraum zurückgekehrt. All das können wir hier nicht im Einzelnen nachzeichnen. Wir beschränken uns daher auf wenige Schlaglichter und wollen uns dabei von der Frage leiten lassen, inwiefern Burckhardts *Kultur der Renaissance* noch heute als paradigmatisches Beispiel gelten kann.

Seinen ‚integralen‘ Kulturbegriff haben wir bereits genannt. Die Geschichte einer Epoche in ihrer ganzen Breite darstellen zu wollen, hat die historische Forschung in der Tat nachhaltig beeinflusst. Burckhardt selbst hat diesem Anspruch noch kaum gerecht werden können. Dafür war seine Quellenbasis dann doch zu dünn und zu ‚kopflastig‘. Ein Beispiel sind seine Ausführungen zum Leben der einfachen Leute auf dem Lande am Ende des Teils III, unter der verheißungsvollen Überschrift „Wirkliche Stellung der Bauern“ (1860/1960: 383-386). Tatsächlich geht es um die bukolische Dichtung. Die meisten Werke hätten nicht mehr als abgedroschene Klischees über das Landleben zu bieten, die bereits bei Hesiod und Vergil zu finden seien. Allein Lorenzo Medici, Luigi Pulci und Angelo Poliziano hätten wirklich neue literarische Wege beschritten – den weitesten letzterer, dessen Beschreibung eines Kelterfestes in der Toskana als „Perle aller neulateinischen Poesie“ gelten dürfe (ebd.: 386). Das ist alles. Über die wirkliche Lage der Bauern erfahren wir nichts.

Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass Burckhardt die Bauern überhaupt im Sinn hatte und den Begriff der Renaissance nicht mehr als einen rein kunst- und literaturgeschichtlichen Stilbegriff verwendet, sondern als umfassenden Epochenbegriff, der auf die kulturelle Totalität der untersuchten Gesellschaft zielt, wozu eben auch (wie wir gesehen haben) Politik und Wirtschaft zählen. Die historische Forschung dagegen hat lange noch einem viel engeren Renaissancebegriff angehangen. So wurde von Otto Brunner in seinem Beitrag ‚Humanismus und Renaissance‘ zur *Historia Mundi*, einem der ersten großen Handbücher zur Weltgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg, die italienische Stadtrepublik als sozialer Ort der Renaissance nur ganz

kurz gesteuert (1958: 561-562), während die überaus umsichtige Darstellung ansonsten auf die geistesgeschichtlichen Grundlinien beschränkt blieb.

Wenn wir uns dagegen heute die Kultur der Renaissance tatsächlich in einem umfassenden, alle Bereiche der Gesellschaft in ausgewogener Weise einschließenden Bild vor Augen stellen können, wo ist dies vor allem das Verdienst des englischen Kulturhistorikers Peter Burke, der sich auch selbst (wie viele andere Historiker) stark durch Burckhardt beeinflusst sieht. Burke hat in zwei großen Arbeiten die Geschichte der italienischen Renaissance zunächst als konsequente Sozialgeschichte dargestellt (1984) und anschließend im Sinne einer ‚historischen Anthropologie‘ weiterentwickelt, in der auch das Fremdartige in der ‚eigenen Kultur‘ deutlich wird (1996). In seinem letzten großen Buch ist er dann weit über den italienischen Tellerrand hinausgegangen und hat ein meisterhaftes Portrait der Renaissance als gesamteuropäischer Epoche vorgelegt, die so als kulturelle Bewegung greifbar wird, die zwar im 14. Jahrhundert in Italien begann, sich aber von dort aus im 15. und 16. Jahrhundert bis nach England, Ungarn und ins Baltikum ausbreitete (1998).

Burckhardt hatte noch gemeint, seine *Kultur der Renaissance* allein auf Italien beschränken zu können, weil allein das italienische ‚Volk‘ zur wahren Wiedergeburt der Antike fähig sei – so, als würde in seinen Adern noch immer römisches Blut fließen. Damit hat er eindeutig falsch gelegen, und an diesem Punkte hat ihn die spätere Forschung gründlich korrigiert. Die ‚Wiedergeburt‘ einer Kultur ist (sofern wir diesen Begriff überhaupt für historisch angemessen halten) keine Frage des Blutes, sondern der kulturellen Anverwandlung, der Erneuerung aus dem Geiste ‚erfundener Traditionen‘ (Hobsbawm). Was schließlich das ‚Volk‘ betrifft, so zeigt gerade Burke (1998), dass die Renaissance als *europäische* Bewegung eine Angelegenheit der politischen, künstlerischen und intellektuellen Führungselite war, einer kleinen sozialen Schicht von gebildeten Männern (und einigen Frauen), die meist auf Lateinisch miteinander kommunizierten. Für eine wirklich umfassende Sozialgeschichte der Renaissance bleibt also nach wie vor viel noch zu tun (für die Wirtschaftsgeschichte von Florenz gibt es jetzt immerhin ein herausragendes Beispiel: Goldthwaite 2009).

Nachtrag: Der Begriff *rinascere* / Wiedererwachsung im 16. Jahrhundert

Sabine Hynek

Nachdem es im vorangegangenen Teil darum ging, Burckhardts kulturgeschichtliche Deutung der italienischen Renaissance vor dem Hintergrund seiner eigenen Zeit, der sich abzeichnenden Krise der Moderne, zu lesen, soll an dieser Stelle der Frage nachgegangen werden, wie Burckhardts Epochenbegriff ‚Renaissance‘ zur Selbstwahrnehmung ihrer Hauptakteure steht. Haben schon die Zeitgenossen des 15. und 16. Jahrhunderts ihre Gegenwart in dieser Deutlichkeit als eine Periode der Wiedergeburt wahrgenommen und so bezeichnet? Und wenn ja, worin bestand und worauf bezog sich bei ihnen selbst diese Idee? Hat Burckhardts französischer Titelbegriff

„Renaissance“, der in dieser Form selbstverständlich *keine* Schöpfung seiner Quellen ist, ein Äquivalent in der Sprache der damaligen Zeit? Hierzu wäre nach Belegen für Begriffe wie *rinascere*, *rinascimento*, *rinascità* zu suchen.

Das lateinische Verb *rinasci* begegnet 1430 bei dem französischen Petrarca-Schüler Nicolas de Clamanges, der es auf die Rhetorik bezieht. Um 1450 benutzen Lorenzo Ghiberti, der Schöpfer der Paradiestür am Baptisterium der Kathedrale von Florenz, und Antonio Filarete das italienische Verb *rinascere* in Bezug auf die Bildhauerkunst respektive die Architektur (Zimmermann 1974: 397; Walther 2010). Doch durchgängig werden *rinascere* und verwandte Begriffe erstmals im 16. Jahrhundert von Giorgio Vasari (1511-1574) verwendet, und zwar in seinen damals vielgelesenen Künstlerbiographien, den 133 (in der späteren Ausgabe: 162) „Lebensläufen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten von Cimabue bis in unsere Zeit“ (*Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1568). Mit ihnen stellt Vasari sich selbst und die Kunst seiner Zeit in eine lange Traditionslinie seit Cimabue (†1302) und Giotto (†1337). Bei Vasari bezieht sich *rinascere* zunächst also auf die bildende Kunst Italiens seit dem späten 13. Jahrhundert. Die von ihm portraitierten Künstler stehen für eine neue Richtung, die den Stil des Mittelalters überwinden will und sich hierzu an Vorbildern aus der griechisch-römischen Antike orientiert. Anders als im heutigen Verständnis meint Vasari mit *rinascimento* oder *rinascità* aber nicht die Kunstrichtung oder die historische Bewegung als Ganzes, sondern nur das Einsetzen derselben, also den Vorgang der Geburt einer neuen Stilauffassung. *Rinascità* bezeichnet also zunächst nur einen Moment, nicht eine Zeit, einen Stil oder gar eine Epoche.

Giorgio Vasari wirkte als Maler und Architekt in Florenz. Er war Schüler Michelangelos und stand in enger Verbindung zur mächtigen Familie der Medici. Als sein Hauptwerk gelten die Uffizien; Spuren seiner Tätigkeit finden sich auch im Hof des Palazzo Vecchio und in anderen bedeutenden Bauwerken in Florenz. Interessant ist, wie Vasari in der Vorrede seiner Lebensbeschreibungen das Aufblühen, den späteren Niedergang der Kunst und der Architektur sowie deren Wiedererwachen beschreibt. Der Anfang aller Kunst liegt für ihn bei Gott, dem Schöpfer der Welt und damit aller Dinge. Gott ist somit die Quelle der vollkommenen Inspiration, die Vasari mit dem Wort *disegno* bezeichnet. Gott habe den Menschen aus einem Erdklumpen geschaffen, um als „der göttliche Architekt der Zeit und der Natur [...], als Allvollkommener in der Unvollkommenheit der Materie das Verfahren des Wegnehmens und Hinzufügens [zu] veranschaulichen, genauso wie gute Bildhauer und Maler es mit ihren Modellen zu tun pflegen“ (Vasari 1568/2004: 47). Gott wird damit zum Vorbild aller Künstler, der Schöpfungsakt zum Sinnbild des künstlerischen Schaffens. Allerdings wurden ausgerechnet durch die Christen selbst und mit Berufung auf ihren (zunächst bildlosen) Gott die vorbildhaften Kunstwerke der paganen Antike zerstört:

„Was aber mehr als alle genannten Einflüsse [der Sturz des Römischen Reiches und die Zerstörungen durch die ‚barbarischen‘ Nationen, S.H.] unendlich zum Verlust und Schaden der erwähnten Metiers beitrug, war der glü-

hende Eifer der christlichen Religion, die nach langem und blutigem Kampf endlich mit der Fülle an Wundern und der Lauterkeit ihrer Handlungen den alten heidnischen Glauben niedergeschlagen und vernichtet hatte und nun mit größter Inbrunst und Sorgfalt die kleinste Gelegenheit für Fehlverhalten zu unterdrücken und auszumerzen versuchte. Dadurch beschädigten oder zerstörten sie nicht nur all die wunderschönen Statuen und Skulpturen, Malereien, Mosaiken und Verzierungen der falschen heidnischen Gottheiten, sondern auch das Gedenken und die Ehrungen unzähliger vortrefflicher Personen, denen das verdienstreiche Altertum (*la virtuosissima antichità*) für ihre herausragenden Leistungen Statuen und andere Denkmale öffentlich hatte aufstellen lassen. Außerdem zerstörten sie für den Bau ihrer Kirchen nach christlichem Brauch nicht nur die angesehensten Götzentempel, sondern beraubten, unzufrieden mit den ursprünglichen Verzierungen, zur Veredelung und Verschönerung von Sankt Peter das heute als Engelsburg bekannte Hadriansmausoleum seiner steinernen Säulen und viele andere [Gebäude], die wir heute beschädigt sehen. Und obwohl die christliche Religion dies nicht aus Hass gegen verdienstreiche Werke, sondern als Schmähung und Schlag gegen die heidnischen Götter tat, hatte dieser heftig glühende Eifer dennoch eine solch verheerende Wirkung auf diese ehrwürdigen Metiers, dass jegliche Form davon verlorenging“ (Vasari 1568/2004: 61-62).

Diese zweigeteilte Wahrnehmung ist interessant. Denn der allvollkommene Gott (der Christen) begabt die Menschen – auch die, die nichts von ihm wissen – mit der Schöpfergabe des *disegno*, verhindert aber nicht, dass der glühende Glaubenseifer der Christen die Kunstwerke zerstört, die durch seinen Schöpfergeist gefördert, entstanden sind.

Vasari führt im Folgenden aus, wo überall der Ursprung der Kunst vermutet wurde, kommt aber schließlich wieder zu dem Schluss, dass er in der Natur selbst und im Vorbild des wunderschönen Weltgebäudes liegt und Gott den Menschen in ihrer Ausführung schulte. Damit machte Gott den Menschen den Tieren überlegen und sich selbst ähnlich (Vasari 1568/2004: 53).

Zur Zeit Homers seien Bildhauerei und Malerei bei den Griechen bereits vollkommen gewesen. In Rom hätte man erst spät die Künste übernommen und obwohl sie bis zum Ende der Kaiserzeit bestanden hätten, seien in dieser Zeit ihr Niedergang und das Verschwinden des *disegno* immer sichtbarer geworden. Besonders deutlich sei dies an den Werken zu sehen, die zur Zeit Konstantins entstanden seien. Wenn überhaupt noch eine gewisse Qualität sichtbar gewesen sei, dann in der Architektur. Die Bildhauerei habe angefangen an Qualität zu verlieren. Dies zeigt er am Beispiel des Baptisteriums im Lateran (Abb. 1). Der Bau sei insgesamt gut komponiert, aber der Stuck, das Mosaik und die Verkleidungen an den Außenseiten seien nicht so gut ausgeführt wie bei früheren heidnischen Tempeln, aus denen man Teile am Taufbecken wiederverwendet hatte (Vasari 1568/2004: 56-57).