

CHRISTINE TAUBER

## »Uomo universale« oder »Uomo virtuoso«?

### Zum Menschenbild der Renaissance

#### 1. Burckhardt und die Folgen

Unser Bild der Renaissance und des Renaissancemenschen ist maßgeblich vom 19. Jahrhundert geprägt, im Guten wie im Bösen. Das Buch, das wie kein anderes die Sicht auf die Renaissance bis heute beeinflusst hat – Jacob Burckhardts *Cultur der Renaissance in Italien* – erschien 1860. Das spezifisch Neue an Burckhardts Verwendung des Begriffs der Renaissance, der ursprünglich aus Frankreich stammt, ist seine Anwendung auf Italien, wo nach Burckhardt die Wiege des modernen Menschen zu suchen ist. »Modern« ist der Italiener des 15. Jahrhunderts, weil er eine distanzierte, wissenschaftlich-objektive Sicht auf die Welt und auf sich selbst entwickelt:

»Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewußtseins – nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst – wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgendeiner Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine *objektive* Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das *Subjektive*, der Mensch wird geistiges *Individuum* und erkennt sich als solches« (KdR, 123).

Mit dieser bereits sprichwörtlich gewordenen, auf Jules Michelet zurückgehenden These Burckhardts von der »Entdeckung der Welt und des Menschen« setzt sich die Renaissanceforschung bis heute auseinander – kritisch, differenzierend zumeist, jedoch in den Grundlinien nach wie vor zustimmend. Burckhardts Text wurde erst zögerlich, dann aber fulminant rezipiert: Er erfuhr zwischen 1860 und 1895 (innerhalb von 35 Jahren) nur fünf, zwischen 1896 und 1908 (in nur 12 Jahren) sechs Neuauflagen. Nach den enttäuschten deutschnationalen Hoffnungen nach 1848 und nach dem Rückschlag, der der Hochstimmung der Reichsgründung von 1871 gefolgt war, flüchtete sich das deutsche Bürgertum in rückwärtsgewandte Utopien, die ihre Protagonisten bevorzugt in der

bürgerlichen Kultur der Renaissance suchten. Die italienische, aber auch die deutsche Renaissance wurden als Vorbilder einer bürgerlichen Bewegung rezipiert, als eine Zeit, in der Emporkömmlinge ohne Abstammung ihre Macht durch Bildung und schöngeistige Umgebung zu legitimieren vermochten. Man identifizierte sich mit den Condottieri einerseits, die bevorzugte Helden in Renaissancedramen abgaben, mit den Humanisten andererseits. Der wohl bekannteste Verfasser von Renaissancenovellen war der Graf Gobineau, der in seinen historischen Szenen die Zeit Cesare Borgias, Julius' II., Savonarolas und Michelangelos wiederaufleben ließ.

Auf den ersten Blick scheint es dem Leser nur schwer verständlich, wie es den Renaissanceadepten der Jahrhundertwende gelingen konnte, die differenzierte *Cultur der Renaissance* für ihre legitimatorischen Zwecke auszuschlachten – betont doch Burckhardt immer wieder die Schattenseiten der von ihm als bedrohlich empfundenen Modernität in ihrem Einfluß auf Politik und Kunst. Die Auflagenzahlen der *Cultur der Renaissance* scheinen sich umgekehrt proportional zur Genauigkeit der Textlektüre gesteigert zu haben: Die Wiederentdeckung der Antike, die Entwicklung der Wissenschaften zur Zeit der Renaissance, die Pflege der lateinischen Gelehrsamkeit durch die Humanisten waren für die Renaissancisten von geringem Interesse, statt dessen legte man Wert auf das Heraufkommen großer Einzelpersonlichkeiten und berauschte sich am kraftstrotzenden, amoralischen, vitalen und antichristlichen Übermenschlichen jenseits von Gut und Böse. Nicht der *uomo universale e singolare*, der nach Burckhardt gleichzeitig immer ein *uomo piacevole* (KdR, 145) war, faszinierte den Leser der Jahrhundertwende, sondern der in der *Cultur der Renaissance* eher periphere, skrupellose, jenseits aller ethischen und moralischen Verpflichtungen rücksichtslos handelnde Tat- und Gewaltmensch, der Virtuose des Verbrechen, der pervertierte Auswuchs des Persönlichkeitskults. Burckhardts »Gewaltmensch« in der *Cultur der Renaissance* ist aber eben nicht Cesare Borgia, sondern Leon Battista Alberti, ein »wahrhaft Allseitige[r]« (KdR, 130), der seine »höchst intensive Willenskraft« (KdR, 132) zur ordnenden, künstlerischen Gestaltung nutzte und mit seiner Schrift *Trattato del governo della famiglia* »das erste Programm einer vollendet durchgebildeten Privatexistenz« (KdR, 126) lieferte, indem er das Hauswesen »als ein geordnetes, ja als ein Kunstwerk« (KdR, 374) schilderte.

»Der« allseitig gebildete Italiener der Renaissance zeichnet sich durch dieselben Strukturmerkmale aus wie der in Burckhardts Vorstellung ideale Künstlertypus, der, humanistisch gebildet und erzogen, seine neugewonnene Freiheit nicht zu Willkürakten der Beliebigkeit nutzt, sondern sich freiwillig unter die guten und wahren Kunstgesetze stellt, um

harmonisch geordnete, organische Kunstwerke hervorzubringen. In der *Cultur der Renaissance* wird der *uomo universale* folgendermaßen charakterisiert:

»Ein sehr geschärfter kulturgeschichtlicher Blick dürfte wohl imstande sein, im 15. Jahrhundert die Zunahme völlig ausgebildeter Menschen schrittweise zu verfolgen. Ob dieselben das harmonische Ausrunden ihres geistigen und äußeren Daseins als bewußtes, ausgesprochenes Ziel vor sich gehabt, ist schwer zu sagen; mehrere aber besaßen die Sache, soweit dies bei der Unvollkommenheit alles Irdischen möglich ist. [...] Wenn nun dieser Antrieb zur höchsten Ausbildung der Persönlichkeit zusammentraf mit einer wirklich mächtigen und dabei vielseitigen Natur, welche sich zugleich aller Elemente der damaligen Bildung bemeisterte, dann entstand der ›allseitige Mensch‹, l'uomo universale [...]« (KdR, 128).

Peter Burke hat treffend bemerkt, daß man diesen *uomo universale* der Renaissance als Idealtypus betrachten muß, als ein Lebensideal, dem »der« Mensch »der« Renaissance nachzueifern versuchte – im vollen Bewußtsein, daß es sich hierbei um ein selbstgeschaffenes Konstrukt von Idealität handelt. Lorenzo der Prächtige, der sich noch auf dem Totenlager ein langes Wortgefecht mit Savonarola liefert (von Thomas Mann in seinem Jugendwerk »Fiorenza« eindringlich geschildert), oder Franz I., der (wie es ein Gemälde von Ingres will) den sterbenden Leonardo da Vinci in den Armen hält: Das sind halb legendarische, halb authentische Szenen, die die ganze Spannweite und Widersprüchlichkeit solcher Selbstinszenierungen oder ihrer späteren Stilisierungen in der Rezeption der Renaissance durch das 19. Jahrhundert ausmalen.

Um nicht demselben Fehler einseitiger Verallgemeinerungen zu verfallen wie die Renaissancisten, sollen im folgenden schlaglichtartig fünf Einzelpersönlichkeiten vorgestellt werden, die einerseits als Individuen im Sinne Burckhardts auftreten, andererseits in ihrem Blick auf die Welt und den Menschen idealtypisch für fünf verschiedene Facetten »des« Renaissancemenschen stehen. In aperçuhaften und keineswegs erschöpfenden Kurzcharakteristiken soll vor allem der Aspekt der bewußten Selbstgestaltung des eigenen Lebens in den Vordergrund treten, ein basso continuo künstlerischer Lebensgestaltung, der mir konstitutiv für die Renaissancekultur scheint.

2. *Francesco Petrarca: ästhetisierte Natur*

Auf den 26. April 1336, sozusagen an der Schwelle zur Neuzeit, datiert Petrarca, den Burckhardt als einen der »frühesten völlig modernen Menschen« tituliert (KdR, 277), einen Brief, den er tatsächlich erst 17 Jahre später, 1353, verfaßt hat. Er schildert hier ein spektakuläres Ereignis: die Besteigung des Mont Ventoux in Südfrankreich. Die Forschung ist sich bis heute uneinig, ob diese Bergbesteigung tatsächlich stattgefunden hat oder von Petrarca frei erfunden wurde. Mir scheint dies eine müßige Frage, denn wäre eine fiktive Schilderung des Aufstiegs nicht ein fast noch spektakuläreres Zeugnis für den ästhetisierenden Einsatz von Landschaftsschilderung und somit für ein gewandeltes Naturempfinden als die »nur« realistische Beschreibung einer wirklichen Besteigung? Die nach allen Regeln der Kunst literarisch überformte Schilderung des Ereignisses setzt mit der Behauptung ein, zweckfreier Neugierde zu folgen:

»Den höchsten Berg dieser Gegend, den man nicht unverdientermaßen Ventosus, den Windigen nennt, habe ich am heutigen Tag bestiegen. Dabei trieb mich einzig die Begierde, die ungewöhnliche Höhe dieses Flecks Erde durch Augenschein kennenzulernen.«

Den entscheidenden Anstoß, das Unternehmen tatsächlich in Angriff zu nehmen, gibt in gut frühhumanistischer Manier die Lektüre eines antiken Textes:

»Nun aber faßte ich den Entschluß, endlich einmal auszuführen, was ich täglich hatte ausführen wollen, besonders nachdem mir tags zuvor, als ich römische Geschichte beim Livius nachlas, zufällig jene Stelle vor Augen gekommen war, wo Philipp der Macedonierkönig [...] den Berg Hämus in Thessalien besteigt. Denn er hatte der Fabel Glauben geschenkt, man könne von seinem Gipfel zwei Meere schauen: das Adriatische und das Schwarze Meer.«

Der bislang fehlende zeitliche Freiraum wird geschaffen und ein Termin für die Unternehmung festgesetzt, an dem Petrarca und sein jüngerer Bruder aufbrechen. Ihre – im Rückblick des Textes als typisch jugendlich charakterisierte – ungerichtete Neugier (»sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus«) wird noch weiter angestachelt durch die warnenden Worte eines »uralten Hirten«, der, literarischen Topoi folgend, behauptet, den Berg in seiner Jugend ebenfalls bestiegen zu haben – mit dem ernüchternden Resultat, »nichts von da heimgebracht« zu haben »als Reue und Mühe und von Felskanten und spitzem Dornestrüpp zerrissenen Leib und Rock«. Der Aufstieg selbst ist gespickt mit allegori-

schen Abkürzungspfaden, dreimaligen Anläufen und einer Meditation über die steinigten Wege des Lebens. Erst dann gelingt der direkte Aufstieg zum höchsten Gipfel, wo der Umschlag in ein genuin ästhetisches Erleben erfolgt:

»Zuerst stand ich, durch einen ungewohnten Hauch der Luft und durch einen ganz freien Rundblick bewegt, einem Betäubten gleich. Ich schaute zurück nach unten: Wolken lagerten zu meinen Füßen, und schon sind mir Athos und Olymp minder unglaublich geworden, da ich das, was ich über sie gelesen und gehört, auf einem Berge von geringerem Rufe zu sehen bekommen. Ich richte nunmehr meine Augen auf die Seite, wo Italien liegt, nach dort, wohin mein Geist sich so sehr gezogen fühlt. Die Alpen selber – eisstarrend und schneebedeckt –, über die einst der wilde Feind des Römernamens hinüberzog, der wenn wir dem Gerücht Glauben schenken wollen, die Felsen mit Essig sprengte – sie erschienen mir greifbar nahe, obwohl sie durch einen weiten Zwischenraum getrennt sind.«

Wie Ulrich Oevermann gezeigt hat, ist ästhetische Erfahrung, also Handeln, das in nichts als Wahrnehmung besteht und dessen Zielgerichtetheit sich in der Wahrnehmung von etwas erschöpft, durch die dialektische Struktur von Muße und aus dieser resultierender Krise gekennzeichnet. Durch die kurzzeitige Suspendierung des Subjekts von Entscheidungszwang und Begründungsverpflichtung, die sonstige, nicht-künstlerische Lebenspraxis prägen, wird in der Muße derjenige Freiraum geschaffen, der die autonome ästhetische Erfahrung ermöglicht. Sie wird bei Petrarca ausgelöst durch den sich weitenden Blick in die horizontale Tiefe des Raumes, der dem Blick in die vertikale Tiefe folgt, und den Karlheinz Stierle als konstitutiv für die Neuartigkeit der ästhetischen Erfahrung Petrarca herausgearbeitet hat. Gleichzeitig nutzt Petrarca den zeitlichen Freiraum und die räumliche Sondersituation, um sich halb träumerisch auf sein eigenes Inneres zu wenden und seine Vergangenheit Revue passieren zu lassen:

»Dann ergriff eine andere Überlegung Besitz von meinem Geist und brachte mich von der Betrachtung des Raumes auf die der Zeit. Ich sagte nämlich zu mir selbst: »Heute erfüllt sich das zehnte Jahr, seit du nach Abschluß der kindlichen Studien aus Bologna auszogst, und – o unsterblicher Gott! o unwandelbare Weisheit! – wie vielen und wie großen Wandel deiner Sitten hat doch die Zwischenzeit gesehen! [...] Ich freute mich über meinen Fortschritt, beweinte, was ich noch unvollendet gelassen, und bejammerte die allgemeine Wandelbarkeit des

menschlichen Tuns; und so schien ich gewissermaßen vergessen zu haben, an welchem Ort ich gekommen sei und zu welchem Zweck. Endlich aber verabschiedete ich meine Sorgen, für die ja ein anderer Ort passender sein mochte, schaute um mich und sah nun wirklich das, was zu sehen ich hergekommen war.«

Der eigentliche Moment des Umschlagens in ästhetisches Erleben wird in dieser Schilderung charakteristischerweise als nicht-kommunikabel ausgespart. Petrarca's Bruder hat an dem Akt ästhetischer Autonomieerfahrung nicht teil, denn er gönnt sich nicht die alles entscheidende Muße:

»Man mahnte mich, die Zeit dränge zum Abmarsche, denn schon neige sich die Sonne und der Bergschatten wachse in die Länge, und nun wandte ich mich, gleichsam erwacht, um und blickte zurück gen Westen. Der Grenzwall der gallischen Lande und Hispaniens, der Grat des Pyrenäengebirges, ist von dort nicht zu sehen, nicht daß meines Wissens irgendein Hindernis dazwischentrate – nein, nur infolge der Gebrechlichkeit des menschlichen Sehvermögens. Hingegen sah ich sehr klar zur Rechten die Gebirge der Provinz von Lyon, zur Linken sogar den Golf von Marseille, und den, der gegen Aigues-Mortes brandet, wo doch all dies einige Tagesreisen entfernt ist. Die Rhône lag mir geradezu vor Augen.«

Mit Oevermann zu sprechen: »Die selbstgenügsame Wahrnehmungshandlung ist nun genau ein Ort, an dem d[as] Subjekt sich gewissermaßen freiwillig in die potentiell zur Krise sich öffnende Kontemplation begibt.« Diese strukturelle Umschreibung von ästhetischer Erfahrung sagt noch nichts über die *inhaltliche* Ausprägung der nachfolgenden Krise aus. Es kann sich hierbei ebenso um die auf Verstehen oder Genuß ausgerichtete Betrachtung eines Kunstwerkes, also z. B. eines Gemäldes, wie um die Transformation von Natur in ästhetisch betrachtete Landschaft handeln. Bei Petrarca scheint die Krise durch die selbstgenügsame Kontemplation der umgebenden Landschaft ausgelöst zu sein; ihre ästhetische Umsetzung erfährt sie dann in der literarischen Beschreibung dieser Krisenerfahrung, die in der autobiographischen Konstruktion zum allegorischen Übergang von Naturerfahrung zur Gotteserfahrung stilisiert wird. Die Beschreibung des krisenhaften Umschlags beginnt mit einem »Tolle, legge« in Potenz:

»Dieweil ich dieses eins ums andere bestaunte und jetzt Irdisches genoß, dann nach dem Beispiel des Leibes auch die Seele zum Höheren erhob, schien mir gut, in das Buch der Bekenntnisse des Augustin hin-

einzusehen. [...] Zufällig aber bot sich mir das zehnte Buch dieses Werkes dar. [...] Ich rufe Gott zu Zeugen [...], daß dort, wo ich die Augen zuerst hinheftete, geschrieben stand: *Und es gehen die Menschen, zu bestaunen die Gipfel der Berge und die ungeheuren Fluten des Meeres und die weit dahinfließenden Ströme und den Saum des Ozeans und die Kreisbahnen der Gestirne, und haben nicht acht ihrer selbst.* Ich war wie betäubt, ich gestehe es, und bat meinen Bruder, der weiter zu hören begierig war, mir nicht lästig zu fallen, und schloß das Buch im Zorne mit mir selbst darüber, daß ich noch jetzt Irdisches bewunderte. Hätte ich doch schon zuvor – selbst von den Philosophen der Heiden – lernen müssen, daß nichts bewundernswert ist außer der Seele: Neben ihrer Größe ist nichts groß. Da beschied ich mich, genug von dem Berge gesehen zu haben, und wandte das innere Auge auf mich selbst, und von Stund an hat niemand mich reden hören, bis wir unten ankamen.«

Und doch: Erst der Rundblick, der die bislang als bedrohlich empfundene Natur in (Kultur-)Landschaft transformiert, macht die Selbstreflexion des betrachtenden Subjekts möglich – die Krisenerfahrung ist zugleich ästhetische Erfahrung und Subjektivitätsartikulation. Erst das ästhetische Erlebnis des Landschaftsbildes regt einerseits zum Nachdenken über Zeit und Raum, Individuum und Gott, andererseits zur Vergegenwärtigung der eigenen Motive für das Unternehmen Ventoux-Besteigung an. Zum Bindeglied zwischen Subjekt und Gott wird hierbei die Vorstellung eines geordneten Kosmos, dessen genießende Betrachtung die Seele des Menschen notwendig zur Meditation über die göttlichen Wunder zurückführt. Burckhardt hat in einem Vortrag »Über landschaftliche Schönheit« 1859 davon gesprochen, daß Petrarca »den Naturgenuß enge mit dem geistigen Genuß« verflechte und daß »das Panorama« für ihn das »Postulat eines noch unbestimmten Dranges« darstelle – eines Dranges, der ihn zuerst auf sich selbst zurückwirft, dann aber transzendiert wird, da Petrarca zwar einen Blick zum sich weitenden Horizont des neuzeitlichen Subjektverständnisses wagt, aber noch nicht über die erkenntnistheoretischen und ästhetischen Mittel verfügt, um die Grenzen des mittelalterlichen Weltbildes ganz zu überschreiten.

### 3. Niccolò Machiavelli: *Virtuosität der Macht*

Machiavelli geht von einer anthropologischen Prämisse aus, auf der sein gesamtes Politik- und Geschichtsverständnis beruht. Seine durch und durch pessimistische Anthropologie ist geprägt von der egoistischen

menschlichen »ambizione«, dem Ehrgeiz, der nur durch soziale Zwangsmechanismen gebändigt werden kann und durch reine Habitualisierung zeitweise in sozialkonformes Verhalten verwandelt wird: »Und da nun die Menschen immer schlecht sind, wenn man es nicht versteht, sie zu zwingen, gut zu sein, so wird ein Fürst, der nicht Menschenkenner ist, übel fahren«, so lautet das lakonische Fazit im *Principe* (S. 116). »Die Natur des Menschen ist aber einmal so beschaffen, daß man sich nur durch Macht vor ihr sichern kann« (S. 130), heißt es in den *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, und an anderer Stelle: »Alle Schriftsteller, die sich mit politischen Dingen beschäftigt haben, stimmen darin überein, und die Geschichte belegt es durch eine Menge Beispiele, daß, wer einer Republik Verfassung und Gesetze gibt, alle Menschen als böse voraussetzen und unterstellen muß, daß sie so oft ihre üblen Neigungen zeigen werden, wie ihnen Gelegenheit dazu geboten wird« (S. 137). Der Mensch wird betrachtet als eine Art Zwitterwesen mit halb menschlichen und halb tierischen Eigenschaften, wobei das eine so unverzichtbar für sein Überleben ist wie das andere: »Dies wollten uns die Alten unter dem Bilde des Achilles und anderer Fürsten vorstellen, von denen sie erzählen, sie seien dem Kentauren Chiron zur Erziehung übergeben worden. Dies will nichts anderes sagen, als daß, weil der Lehrer halb Tier und halb Mensch war, auch dessen Schüler beide Eigenschaften annehmen mußten, weil die eine ohne die andere nicht lange bestehen könne« (S. 96).

Burckhardt hat Machiavellis Haltung in der *Cultur der Renaissance* treffend charakterisiert:

»Seine Gefahr liegt *nie* in falscher Genialität, auch nicht im falschen Ausspinnen von Begriffen, sondern in einer starken Phantasie, die er offenbar mit Mühe bändigt. Seine politische Objektivität ist allerdings bisweilen entsetzlich in ihrer Aufrichtigkeit, aber sie ist entstanden in einer Zeit der äußersten Not und Gefahr, da die Menschen ohnehin nicht mehr leicht an das Recht glauben, noch die Billigkeit voraussetzen konnten« (KdR, 80).

Ein derartig resignatives Menschenbild läßt sich in der Tat nur verstehen vor dem Hintergrund einer tiefen Krisenerfahrung, die bei Machiavelli eine doppelte ist – Herfried Münklers Machiavelli-Deutung trägt nicht von ungefähr den Titel *Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*. Machiavelli sieht einerseits Italien und insbesondere Florenz seit dem Einmarsch der Franzosen 1494 als Spielball der europäischen Mächte; andererseits hat auch seine eigene politische Karriere mit der Rückkehr der Medici ein jähes Ende gefunden. Von 1498 bis 1512 war er Sekretär der zweiten Kammer und des Rates

der Zehn gewesen, hatte aktiv die republikanische Politik von Florenz als enger Vertrauter von Piero Soderini mitgestaltet. Am 7. November 1512 hatten ihn die Medici aller Ämter enthoben, im Frühjahr 1513 stand er sogar unter Verschwörungsverdacht, wurde inhaftiert und gefoltert, bis er sich im Frühsommer ins Exil auf sein Landgut S. Andrea bei San Casciano zurückziehen konnte. Der berühmte Brief an den florentinischen Botschafter in Rom, Francesco Vettori, vom Dezember dieses Jahres, reflektiert seine Verbitterung über die ihm verordnete *vita contemplativa*, die jedoch trotz ihres aufgezwungenen Charakters Freiraum für literarische Produktion schafft:

»Ich wohne auf dem Lande und bin nach meinem letzten Unglück, alles zusammengerechnet, nicht zwanzig Tage in Florenz gewesen. [...] Welches Leben ich seitdem führe, sollt Ihr hören. Ich stehe mit der Sonne auf und gehe in ein Gehölz, das ich aushauen lasse, dort bleibe ich zwei Stunden [...] mir mit den Holzhauern die Zeit zu vertreiben, die immer Neckereien haben, entweder untereinander oder mit den Nachbarn.«

Abgesehen von einem kurzen, geisterquickenden Intermezzo am Mittag, wenn Machiavelli sich ein wenig Lektüre gönnt – Dante, Petrarca, Tibull oder Ovid, denn die Mittagsstunde ist nur für Liebesdichtungen geeignet –, ist die *vita activa* des Nachmittags erneut von banalen Beschäftigungen geprägt:

»Nach Tische kehre ich ins Wirtshaus zurück; dort sind gewöhnlich der Wirt, ein Fleischer, ein Müller sowie zwei Ziegelbrenner. Mit ihnen vertiefe ich mich den Rest des Tages über ins Criccaspil oder Trictrac: Es entstehen tausend Streitigkeiten; der Ärger gibt tausend Schimpfreden ein. [...] In diese Gemeinheit eingehüllt, hebe ich den Kopf aus dem Staub hervor und spotte meines tückischen Geschicks, zufrieden, daß es mich auf diese Weise tritt, weil ich sehen will, ob es sich dessen nicht schämt.«

Erst der Abend bringt den ersehnten Moment der inneren Ruhe. An die Stelle der Geschäftigkeit tritt jetzt die wahre Muße der Kontemplation, des Zwiegesprächs mit den »Alten«:

»Wenn der Abend kommt, kehre ich nach Hause zurück und gehe in mein Arbeitszimmer. An der Schwelle werfe ich die Bauertracht ab, voll Schmutz und Kot, ich lege prächtige Hofgewänder an und, angemessen gekleidet, begeben mich in die Säulenhalle der großen Alten. Freundlich von ihnen aufgenommen, nähre ich mich da mit der Spei-

se, die allein die meinige ist, für die ich geboren ward. Da hält mich die Scham nicht zurück, mit ihnen zu sprechen, sie um den Grund ihrer Handlungen zu fragen, und ihre Menschlichkeit macht, daß sie mir antworten. Vier Stunden lang fühle ich keinen Kummer, vergesse alle Leiden, fürchte nicht die Armut, es schreckt mich nicht der Tod; ganz versetze ich mich in sie. Weil Dante sagt, es gebe keine Wissenschaft, ohne das Gehörte zu behalten, habe ich aufgeschrieben, was ich durch ihre Unterhaltung gelernt, und ein Werkchen *De principatibus* geschrieben, worin ich die Fragen über diesen Gegenstand ergründe, so tief ich kann [...]. Einem Fürsten, besonders einem neuen Fürsten, dürfte [es] willkommen sein« (S. 434f).

Das hier erwähnte »Werkchen« ist selbstverständlich nichts anderes als der hinlänglich bekannte Text, der später unter dem Titel *Il Principe* (»Der Fürst«, geschrieben 1513; 1515/16) erscheinen sollte. Eine historisch denkende, an den *exempla* der Alten orientierte Politikberatung für einen erhofften »principe nuovo« will dieser Text sein, die dem Adressaten möglichst viele praktische Handlungsanweisungen geben möchte, um dem »tückischen Geschick« Paroli zu bieten.

Für Machiavelli ist an die Stelle Gottes eine geschichtsimmanente Notwendigkeit getreten, die er mit dem Begriff der »Fortuna« belegt. Demgegenüber steht die individuelle »virtù« des Menschen, ein schwer übersetzbarer Begriff, den Wolfgang Kersting folgendermaßen umschrieben hat: »Virtù ist eine durch vorausgesetzte politische Ziele – seien diese der Herrschaftserrichtung und -stabilisierung zugeordnet oder durch das Ethos und die bürgerliche Lebensordnung der Republik definiert – geordnete und geleitete psychologisch-charakterliche Vortrefflichkeit, die teils auf angeborenen und nicht beeinflussbaren energetisch-pragmatischen Fähigkeiten und teils auf erlernbaren oder verbesserbaren intellektuell-pragmatischen Fähigkeiten basiert« – man könnte verkürzt sagen: halb Charisma, halb Erziehung. Und diese Erziehung möchte Machiavellis Text leisten. In einer durch und durch pragmatischen Rationalitätschancenstatistik schreibt er dementsprechend im 25. Kapitel des *Principe* »Von Fortunas Einfluß auf die Dinge der Welt und wie man ihr widerstehen kann«:

»Es ist mir nicht unbekannt, daß viele die Meinung hegten und noch hegten, die Welt werde völlig von der göttlichen Vorsehung und dem Glücke regiert, so daß menschliche Klugheit nichts dagegen ausrichten könne – woraus dann folgt, daß man sich bloß dem Spiele des Schicksals und des Zufalls überlassen muß, ohne sich um irgend etwas anderes zu bekümmern. Man hat in unseren Zeiten so große Verän-

derungen gesehen, und noch täglich geschieht so viel gegen die allgemeine Erwartung, daß dieser Glauben sich täglich mehr verbreitet; ich selbst finde mich daher, sooft ich daran denke, halb und halb geneigt, demselben Beifall zu geben. Da wir aber doch die Freiheit des Willens nicht verloren haben, so könnte man vielleicht sagen, die eine Hälfte unserer Handlungen hänge vom Schicksal (*fortuna*) ab, die andere aber oder etwas weniger sei unserem freien Willen (*virtù*) überlassen. [...] Ich bin überzeugt, daß dem das Glück geneigt ist, der sein Verhalten den Zeitumständen anpaßt« (S. 118f).

Der ideale *homo politicus* ist für Machiavelli ein »uomo virtuoso«, dessen modellhaftes Leben als Biographie zwischen *Virtù* und *Fortuna* er in *Das Leben Castruccio Castracanis aus Lucca* geschildert hatte. Dieser »uomo virtuoso« ist weniger tugendhaft als virtuos: Er verfügt über einen denkbar breiten und flexiblen Handlungsspielraum, wobei Charakterlosigkeit als habituelle Offenheit unabdingbar ist. Daher muß der *uomo virtuoso* auch lernen, *nicht* gut zu handeln, um sich zu erhalten – ein realpolitischer Rat, der dem *Principe* den Ruf eines »Fürstenzerrspiegels« eingebracht hat. Machiavellis Geschichtskonzeption ist einem wellenförmigen Ablauf verpflichtet, wie ihn die *Discorsi* zeichnen. Der *Principe* wäre dann zu lesen als eine Momentaufnahme der Machtkonzentration gewissermaßen auf dem Wellenkamm. Somit scheint es in Machiavellis Konzeption nicht nur *ein* Rad der *Fortuna* zu geben, sondern gleich mehrere, die nacheinander oder auch nebeneinander ablaufen. Der *principe nuovo* als Schicksalsbezwinger muß sich virtuos von einem Rad zum andern schwingen und dabei möglichst die jeweilige Aufstiegsphase des Rades abpassen.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß sich die Ikonographie zur Darstellung von *Fortuna* gerade in der Renaissance charakteristisch wandelt. Das gesamte Mittelalter hindurch dominiert zur Darstellung des Schicksals das Rad, wie man es zum Beispiel an der Fassade von S. Zeno in Verona findet. In prognostizierbaren festgelegten Bahnen erfolgt hier auf jeden Aufstieg notwendig der Abstieg, dem allerdings ebenso notwendig wieder ein Aufstieg folgt – und dies ist auch das Schema, das bei Machiavelli weiterhin vorherrscht, da es zugleich die Voraussetzung der Möglichkeit ist, aus der Vergangenheit überhaupt Lehren für die Zukunft zu ziehen. Im 16. Jahrhundert wird die Ikonographie des Rades überlagert von einem anderen Modell, das für größere Offenheit, damit aber auch für größere Unsicherheit steht. *Fortuna* wird als Schiff symbolisiert, das von einem unwägbar blasenden Wind, der sich jederzeit in einen Sturm oder in eine Flaute verwandeln kann, aufs offene Meer getrieben wird.

Machiavelli befindet sich mit seiner politischen Theorie am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Die noch ganz scholastisch anmutenden Distinktionen der Typen von Fürstentümern im *Principe* stehen einer säkularisierten Herrschaftskonzeption gegenüber, die in einer Politikwelt, aus der die göttliche Legitimation *per definitionem* ausgeschlossen wird, neue, rein rationale Formen der Herrschaftsbegründung zu schaffen versucht. Das verbindende Strukturmoment zwischen der alten und der neuen Welt ist der Versuch, Ordnung in eine als krisenhaft-chaotisch empfundene historische Situation zu bringen. Der von Machiavelli erdachte Staat weist ein fast mechanistisch anmutendes, von Burckhardt in diesem Sinne als »Uhrwerk« (KdR, 80) bezeichnetes Höchstmaß an Strukturiertheit und Geordnetheit auf. Der politische *uomo virtuoso* sichert jeden seiner Schritte auf der Karriereleiter der Macht durch ordnendes Neustrukturieren, durch eine wohlkalkulierte Ästhetik der Macht ab. Dies meint Burckhardt, wenn er von den italienischen Staaten der Renaissance und zuvorderst von der Republik Florenz als »Kunstwerken« spricht: von »bewußte[n], von der Reflexion abhängige[n], auf genau berechneten sichtbaren Grundlagen ruhende[n] Schöpfungen« (KdR, 83).

#### 4. Pico della Mirandola: der Mensch als Schöpfer

Von der potentiellen Offenheit zur Selbstschöpfung ist das Menschenbild in einem Text geprägt, der bereits rund dreißig Jahre vor dem *Principe* verfaßt wurde. Könnte man Machiavellis Prinzip in der Formel des menschlichen »Alles-haben-Wollens« fassen, so ist es nach Wolfgang Kersting bei Pico della Mirandola ein »Alles-sein-Können«, das den Menschen ausmacht.

Pico, Graf von Mirandola und Concordia, gehörte dem Kreis der Literatenhumanisten an, die sich in der 1459 durch Cosimo de' Medici in Florenz gegründeten platonischen Akademie versammelten – Marsilio Ficino und Angelo Poliziano wären als weitere Hauptexponenten dieser spekulativen Variante des Humanismus zu nennen. Renaissancehaftes Selbstbewußtsein manifestiert sich bei Pico bereits in dem hypertrophen Vorhaben, einen internationalen Philosophenkongreß in Rom einzuberufen, der sage und schreibe 900 Thesen, die *Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae* diskutieren sollte, die der gerade Dreiundzwanzigjährige zu Fragen der Naturgeschichte und der Metaphysik, der theologischen Dogmatik und der Magie, der Astronomie und der Philosophie aufgestellt hatte. Vom umstürzlerischen Protestpotential dieser Thesen geben schon drei Beispiele einen Begriff: eine der Thesen bestrei-

tet die Transsubstantiation, eine andere deutet das Meßopfer rein symbolisch, und eine dritte wendet sich gegen Kreuzes- und Bilderanbetung – Ansätze, die die These vom christlichen Humanismus als (nicht immer erasmisch-irenischer) Alternative zur Reformation nicht unplausibel erscheinen lassen. Doch der von Pico geplante Kongreß fand nie statt. Eine Untersuchungskommission der Kurie erklärte dreizehn Thesen für verdächtig, sieben davon sogar für ketzerisch. Pico versuchte eine Selbstverteidigung in der 1487 verfaßten *Apologia*, was jedoch nur zur Folge hatte, daß die restlichen 887 Thesen ebenfalls verworfen und ihre Publikation untersagt wurde. Die berühmte Rede *De hominis dignitate*, von Pico 1486 als Eröffnungsrede für diesen Kongreß konzipiert, wurde erst 1496, zwei Jahre nach dem Tod ihres Verfassers, von seinem Neffen Gian Francesco Pico im Rahmen der postumen Gesamtausgabe seiner Schriften publiziert.

Das Thema der menschlichen Würde hatten bereits mehrere Autoren vor ihm behandelt: Im Mittelalter war die menschliche Würde, die *dignitas hominis* in der Gottesebenbildlichkeit erkannt und stets in einem Atemzug mit der *miseria hominis* genannt worden. Gianozzo Manetti hatte dann als einer der ersten, in seinem Text *De dignitate et excellentia hominis* von 1452, die gebildete Kultur (im Gegensatz zur ungeformten Natur) als Zeichen der menschlichen Würde, den Menschen als Schöpfer der Welt der Kunst und alles Geformten gefeiert, eine Eloge, die in den Sätzen kulminierte:

»Nostra namque, hoc est humana, sunt, quoniam ab hominibus effecta, quae cernuntur, omnes domos, omnia oppida, omnes urbes, omnia denique orbis terrarum aedificia [...]. Nostrae sunt picturae, nostrae sculpturae, nostrae sunt artes [...], nostrae scientiae: Unser nämlich – und damit menschlich – sind, weil offensichtlich von Menschen hervorgebracht: alle Häuser, alle großen und kleinen Städte, überhaupt alle Gebäude des Erdkreises [...]. Unser sind die Bilder, unser die Bildwerke, unser sind die Künste [...], unser die Wissenschaften« (III, 20).

Pico geht in seiner Konzeption noch einen Schritt weiter – einen entscheidenden Schritt, der Burckhardt dazu bewogen hat, die Rede über die Menschenwürde »eines der edelsten Vermächnisse der Kultur-epoche« der Renaissance zu nennen (KdR, 330). Der Sinn und Zweck des Menschen wird hier in ihn selbst verlegt. Sein einziger Zwang »ist der Zwang zum Freisein, der Zwang, sein eigenes Geschick zu wählen, sich mit den eigenen Händen den Altar des Ruhmes zu errichten oder die Ketten der Verdammnis zu schmieden«, wie Eugenio Garin es formuliert hat. Pico hat eine Vision vom Menschen, der von Gott in die Möglich-

keiten, aber zugleich auch Gefahren der Autonomie freigesetzt wird. Gott ist hierbei zwar nach wie vor der *artifex*, der kunstvolle Schöpfergott, der als Bildhauer den Menschen nach seinem Bilde erschafft (Gen 1,26f), aber er schafft ihn gleichsam als »autonomes Kunstwerk«: als eine vollkommen zukunfts offene, nicht festgelegte Kreatur, die dann selbst wieder – in einer sehr eigenwilligen Form der *imitatio dei artificis* – zu einem Künstler werden muß, um sich auszubilden. In diesem selbstbildenden, kreativen Akt besteht für Pico die Gottesebenenbildlichkeit des Menschen; man findet hier, wie August Buck herausgestellt hat, die »höchste Steigerung des individuellen Selbstbewußtseins in der Erkenntnis der Gottesähnlichkeit der Seele, die das Universum in sich aufnimmt«. Aus diesem Menschenbild erklären sich Picos heftige Invektiven gegen die zeitgenössische Astrologie, die den Charakter des Menschen und sein Schicksal aus stellaren Konstellationen heraus für prognostizierbar und damit festlegbar hielt. In seiner Rede entwirft er eine neue Version der Genesis:

»Schon hatte der höchste Vater und Schöpfergott (*pater architectus deus*) dieses Haus der Welt, das wir hier sehen, den hocharhabenen Tempel seiner Göttlichkeit nach den Gesetzen geheimer Weisheit kunstvoll errichtet. Die Gegend oberhalb des Himmels hatte er mit Geistern ausgestattet, des Himmels Sphären mit unsterblichen Seelen belebt und die schmutzigen und unreinen Bereiche der unteren Welt mit einer Schar von Lebewesen aller Art gefüllt. Doch als das Werk vollendet war, da wünschte sein Erbauer (*artifex*), es sollte jemanden geben, die Einrichtung des großen Werkes zu beurteilen, seine Schönheit zu lieben, seine Größe zu bewundern.«

Die Motivation, den Menschen zu schaffen, besteht nach Pico also darin, daß Gott – eitel wie jeder Künstler – sich einen reflektierenden und bewundernden Betrachter seines Kunstwerks wünscht:

»Deswegen dachte er, als alles schon vollendet war [...] zuletzt daran, den Menschen zu erschaffen. Doch gab es unter den Urbildern keines, wonach er den neuen Sprößling hätte formen könne, auch fand sich in den Schatzkammern nichts, das er dem neuen Sohn als Erbgut hätte schenken können, und nirgends auf der ganzen Welt gab es noch einen Platz, auf dem dieser Betrachter des Universums sitzen konnte. Schon voll besetzt war alles und alles an die obersten, die mittleren und untersten Rangordnungen verteilt.«

Alle anderen Kreaturen – von den Tieren bis zu den Engeln – sind an eine feste, neuplatonische Stufenfolge und Rangordnung gebunden. Der

Mensch hingegen ist in Picos Schilderung des Schöpfungsaktes das genuin Neue, die *creatio ex nihilo*, die in ihrer spezifischen Form (so die ironische Pointe) hauptsächlich aus »Platzmangel« vollzogen wird:

»So traf der beste Bildner (*optimus opifex*) schließlich die Entscheidung, daß der, dem gar nichts Eigenes gegeben werden konnte, zugleich an allem Anteil habe, was jedem einzelnen Geschöpf nur für sich selbst zuteil geworden war.«

Aber kein bloßes Mischwesen ist das Resultat, sondern eine Schöpfung von ganz neuer Qualität, hierin dem Kunstwerk vergleichbar:

»Also nahm er den Menschen hin als Schöpfung eines Gebildes ohne besondere Eigenart, stellte ihn in den Mittelpunkt der Welt und redete ihn so an: ›Keinen bestimmten Platz habe ich dir zugewiesen, auch keine bestimmte äußere Erscheinung und auch nicht irgendeine besondere Gabe habe ich dir verliehen, Adam, damit du den Platz, das Aussehen und alle die Gaben, die du dir selbst wünschst, nach deinem eigenen Willen und Entschluß erhalten und besitzen kannst. Die fest umrissene Natur der übrigen Geschöpfe entfaltet sich nur innerhalb der von mir vorgeschriebenen Gesetze. Du wirst von allen Einschränkungen frei nach deinem eigenen freien Willen, dem ich dich überlassen habe, dir selbst deine Natur bestimmen. In die Mitte der Welt habe ich dich gestellt, damit du von da aus bequemer alles ringsum betrachten kannst, was es auf der Welt gibt. Weder als einen Himmlichen noch als einen Irdischen habe ich dich geschaffen und weder sterblich noch unsterblich dich gemacht, damit du wie ein Former und Bildner deiner selbst (*ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et factor*) nach eigenem Belieben und aus eigener Macht zu der Gestalt dich ausbilden kannst, die du bevorzugst. Du kannst nach unten hin ins Tierische entarten, du kannst aus eigenem Willen wiedergeboren werden nach oben in das Göttliche« (S. 7-9).

Die nicht stillstellbare Bewährungsdynamik der menschlichen Lebenspraxis (Oevermann), die im christlichen Mythos mit dem Moment des Sündenfalls einsetzt, wird hier bereits in den Schöpfungsmythos verlegt. Indem Gott den Künstler-Menschen bereits im Schöpfungsakt in die absolute Autonomie entläßt, verschärft sich das Bewährungsproblem für das moderne Subjekt drastisch. Es scheint, als wolle Pico die existentielle Zuspitzung, die er dem Schöpfungsmythos in seiner neuen Version verleiht, dadurch erträglicher machen, daß er abschließend die Rede Gottes ironisch kommentiert: »Wer wollte dieses unser Chamäleon nicht bewundern?« (S. 11).

Ernst Cassirer hat in seinem schönen Vortrag über Pico von 1938 zu Recht darauf hingewiesen, daß dieser Text nicht nur die Genesis neu erzählt, sondern auch implizit eine Kunsttheorie entwickelt, die auf die Autonomie eines Bildhauers wie Michelangelo zugeschnitten scheint, der ja die Nachahmungsästhetik in Richtung einer Geniekonzeption aufbrach, die ihre Regeln frei aus sich selbst heraus entwickelte. Auch für Burckhardt konnte gerade Michelangelo »der moderne Künstler in vorzugsweisem Sinne heißen«, weil er subjektiv, und darin »das gerade Gegenteil der Alten«, mit seiner ungezügelter Einbildungskraft neue Kunstgesetze schuf: »Seine Phantasie ist nicht gehütet und eingeschränkt durch einen altherwürdigen Mythos; seine wenigen biblischen Figuren gestaltet er rein nach künstlerischer Inspiration und seine Allegorien erfindet er mit erstaunlicher Keckheit« (*Cicerone*, 667).

Picos Freiheitsbegriff einer ununterbrochenen Kreativität, die das Individuum auf sich selbst anwendet, ermöglicht nicht nur eine neue Form von Individualität, er postuliert sie als unerläßlich und hat darin weitreichende Konsequenzen: In einer solchen Konzeption absoluter Individualität kann es keine Ketzer mehr geben. Jedem Denker als eigenständigem, nach künstlerischen Regeln ausgeformtem Mikrokosmos muß sein individuelles Recht zugestanden werden. Alle Autoritäten der Vergangenheit – seien sie christlich oder heidnisch – haben das gleiche Gewicht. Philosophie wird damit zum polyperspektivischen Blick auf die eine Wahrheit. Der Vorwurf des Synkretismus, der Pico häufig gemacht wurde, ist damit hinfällig. Ob Platon oder Aristoteles, Scholastik, Averroismus oder Neuplatonismus, die hermetischen Schriften, die Kabbala oder die Kirchenväter – der *uomo universale* muß sie alle studieren, um vielleicht irgendwann einmal in die angestrebte »*concordia philosophiae*« einmünden zu können. 900 Thesen zur dialektischen Entfaltung des göttlichen Kosmos erscheinen unter diesem Aspekt gar nicht mehr als so viele:

»Die nämlich, die sich irgendeiner philosophischen Richtung angeschlossen haben, und etwa Thomas folgen oder Scotus, die jetzt in den Händen der meisten sind, die können freilich ihre Bildung bei einer Diskussion auch nur weniger Thesen auf die Probe stellen. Ich aber nahm mir vor, mich auf niemandes Wort einschwören zu lassen, sondern auf alle Lehrer der Philosophie mich zu verlegen, alle ihre Schriften zu prüfen und alle ihre Schulen kennenzulernen. Ich mußte über alle sprechen, um nicht, wenn ich die Lehre eines einzelnen verteidigt, die übrigen aber dabei hintangesetzt hätte, den Anschein zu erwecken, von jener abhängig zu sein« (S. 51).

## 5. Baldassare Castiglione: der Höfling als Schauspieler

Bereits zu Lebzeiten wurde Federigo da Montefeltro, Herzog von Urbino, von den Zeitgenossen als *uomo universale* gepriesen. Pedro Berreguete hat ihn 1477 zusammen mit seinem Sohn Guidobaldo janusgesichtig porträtiert: Noch in Bein- und Armschienen, den Helm aber bereits abgelegt, ist Federigo – halb Feldherr, halb Hieronymus im Gehäuse – in seine Lektüre vertieft. Er verdiente als einer der erfolgreichsten italienischen Condottieri des 15. Jahrhunderts sein Geld, das er dann hauptsächlich in Kunst verwandelte. Sein Palast in Urbino zeugt bis heute von seinem exquisiten Geschmack, den der große Büchersammler und Mäzen in der Zurückgezogenheit seines *Studiolo* in kontemplativen Stunden kultivierte. Er war nicht nur für Vespasiano da Bisticci, den Autor der *Lebensbeschreibungen berühmter Männer und Frauen der Renaissance*, sondern für das gesamte 15. und 16. Jahrhundert der Prototyp des idealen Fürsten und Hofmanns.

Es erstaunt angesichts dieses vorbildlichen Urbinaten nicht, daß Baldassare Castiglione seine Salongespräche über den perfekten Hofmann in Urbino ansiedelt. Die fiktiven Gespräche spielen im Jahr 1507. Dem 1482 verstorbenen Herzog Federigo ist mittlerweile sein kränklicher Sohn Guidobaldo nachgefolgt, verheiratet mit der urbanen Elisabetta Gonzaga, die in Castigliones *Libro del Cortegiano* das Zentrum einer allabendlichen Gesprächsrunde bildet. An den vier Abenden, die Castiglione schildert, beherrscht ein Thema das geistreiche Gespräch: die Frage, »was zur Vollkommenheit der Hofmannskunst gehört« (I.12). Giuliano de' Medici, Pietro Bembo, Federico Fregoso, Cesare Gonzaga und Bernardo Bibbiena – um nur einige wenige Mitglieder dieses illustren Salons zu nennen – entfalten in ihren Gesprächen voller Witz und Geist das Idealbild eines Hofmanns und der von ihm zu verkörpernden Tugenden. Neben den Kanon der christlich angereicherten platonischen Kardinaltugenden treten hier neue Tugendvorstellungen, die der spezifischen Situation des italienischen Höflings der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angepaßt sind. Nach dem französischen Einmarsch 1494 läßt sich in Italien – wie Peter Burke herausgearbeitet hat – eine Refeudalisierung der Gesellschaft bemerken, die zu einer Aufwertung der Fürstentümer zuungunsten der freien Stadtrepubliken führt. Diese gesellschaftliche Veränderung wirkt sich auch auf die Situation der Höflinge aus. Castiglione versucht ihre soziale Stellung in seinem Text von vorneherein abzusichern:

»Ich will also, daß unser Hofmann adelig sei und aus edelbürtiger Familie stamme; denn einem Unadeligen sagt man viel weniger Schlechtes nach, wenn er in der Ausübung tugendhafter Handlungen fehlt, als

einem Adeligen, der beim Abweichen vom Wege seiner Vorfahren den Namen der Familie befleckt und nicht nur keinen Ruf erwirbt, sondern den schon erworbenen verliert [...]. Um aber zu Einzelheiten zu kommen, so halte ich dafür, daß der hauptsächliche und wahre Beruf des Hofmanns das Waffenhandwerk sein muß« (I.14; 17).

Doch hatte inzwischen der städtische Humanismus gewisse Wissensstandards gesetzt, die auch an den Höfen nicht mehr unterschritten werden konnten. Der *Cortegiano* propagiert daher das Ideal der »arma et litterae«, des gleichermaßen im Waffenhandwerk wie in der Bildung perfekten Hofmanns: »Außer der Güte aber, meine ich, sind der wahre und hauptsächliche Schmuck des Herzens bei jedem die Wissenschaften, obgleich die Franzosen nur den Adel der Waffen kennen und alles übrige für nichts achten [...]. Ich möchte, daß [der *italienische* Höfling] in den Wissenschaften mehr als mittelmäßig gebildet sei, wenigstens in jenen Studien, die man die humanistischen nennt, und daß er nicht nur von der lateinischen, sondern auch von der griechischen Sprache Kenntnis habe [...]. Er sei in den Dichtern und nicht weniger in den Rednern und Geschichtsschreibern erfahren und auch im Schreiben von Versen und Prosa geübt, vornehmlich in unserer Vulgärsprache [dem Toskanischen]« (I.42; 44). Angespielt wird hier auf das neue, stark ethisch aufgeladene Bildungsideal der *studia humanitatis*, das den mittelalterlichen universitären Bildungskanon der *septem artes liberales* mit seiner mehr formallogischen Ausrichtung zunehmend ablöst.

Auch beim Höfling ist die Allseitigkeit der Befähigungen ausschlaggebend – allerdings bei gleichzeitiger Beibehaltung der Angemessenheit, des aristotelischen Maßes der Mitte. In diesem Sinne – und nicht etwa als Mittelmäßigkeit – hat man den Begriff der »mediocrità« zu verstehen, der im *Cortegiano* mehrfach vorkommt, wenn zum Beispiel von einer »gewissen Stufe menschlichen Mittelmaßes« (II.22), von einer »gewissen Gleichmäßigkeit bescheidenen Putzes« (II.27) oder sogar von einer mittleren Körpergröße des idealen Hofmanns die Rede ist, der »weder zu klein noch zu groß« sein dürfe (I.20); im zweiten Buch heißt es zusammenfassend: »Es ist also etwas durchaus Sicheres, sich in der Art seines Lebens und Sprechens stets mit einem gewissen anständigen Mittelmaß zu beherrschen« (II.41). Ethik und Ästhetik sollen in diesem kunstvollen höfischen Leben zur Deckung kommen – die »grazia«, die Anmut des Verhaltens, steht demzufolge ganz oben auf der Liste der zu beherzigenden Verhaltensmaßregeln. Doch der neue Zentralbegriff, den der *Cortegiano* in die traditionellen Tugendkataloge einführt, ist die (sehr schwer zu übersetzende) »sprezzatura«. Sie meint eine gewisse Nonchalance, eine

unaufdringliche Art und Weise, in der der perfekte Hofmann seine durch Kunst sublimierte Natur unter Beweis stellt – Peter Burke hat treffend vorgeschlagen, den Begriff, der für ihn eine kulturelle Praktik der Renaissance bezeichnet, mit »coolness« wiederzugeben. »Sprezzatura« ist eine Haltung auch im ästhetischen Sinne, wie sie Raffaels Castiglione-Porträt spiegelt, mehr vielleicht noch das Bildnis, das Tizian von ihm gemalt hat. Im *Cortegiano* wird die »sprezzatura« als »regola generale« des Verhaltens eingeführt:

»Da ich aber schon häufig bei mir bedacht habe, woraus die Anmut (*grazia*) entsteht, bin ich immer, wenn ich diejenigen beiseite lasse, die sie von den Sternen haben, auf eine allgemeine Regel gestoßen, die mir in dieser Hinsicht bei allen menschlichen Angelegenheiten, die man tut oder sagt, mehr als irgendeine andere zu gelten scheint: nämlich so sehr man es vermag, die Künstelei als eine rauhe und gefährliche Klippe zu vermeiden und bei allem, um vielleicht ein neues Wort zu gebrauchen, eine gewisse Art von Lässigkeit (*sprezzatura*) anzuwenden, die die Kunst verbirgt und bezeigt, daß das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist. Davon rührt, glaube ich, größtenteils die Anmut her. Denn jeder weiß um die Schwierigkeit bei seltenen und wohl gelungenen Dingen, wogegen Leichtigkeit dabei größere Bewunderung erregt. [...] Man kann daher sagen, daß wahre Kunst ist, was keine Kunst zu sein scheint; und man hat seinen Fleiß in nichts anderes zu setzen, als sie zu verbergen« (I.26).

Dies könnte ebensogut die Regieanweisung für einen begabten Schauspieler wie für einen tugendhaften Hofmann sein. Der Höfling wird hier zum Virtuosen der Selbstinszenierung, er macht sein Leben zu einem Kunstwerk auf der Bühne des Hofes. Er ist durch und durch artifiziell, ohne dabei affektiert zu sein, wie der französische Höfling, der in den Gesprächen am Hof von Urbino das Gegenbild zum perfekten italienischen *Cortegiano* abgibt. Er muß virtuos seine Rollen zu wechseln verstehen, wie die Situation es erfordert: Er muß sich »gleichsam in eine andere Person verwandeln« (I.20). Ein gewisses Maß an Täuschung seiner Umgebung wird ihm zugestanden, damit er seine Rolle perfekt erfüllen kann. Burckhardt weist hier auf eine systematische Schwierigkeit hin:

»Für die Höfe, im Grunde aber noch vielmehr um seiner selbst willen bildet sich nun der Cortigiano aus, welchen Castiglione schildert. Es ist eigentlich der gesellschaftliche Idealmensch, wie ihn die Bildung jener Zeit als notwendige höchste Blüte postuliert, und der Hof ist

mehr für ihn als er für den Hof bestimmt. Alles wohl erwogen, könnte man einen solchen Menschen an keinem Hofe brauchen, weil er selber Talent und Auftreten eines vollkommenen Fürsten hat, und weil seine ruhige unaffektierte Virtuosität in allen äußern und geistigen Dingen ein zu selbständiges Wesen voraussetzt. Die innere Triebkraft, die ihn bewegt, bezieht sich, obwohl es der Autor verhehlt, nicht auf den Fürstendienst, sondern auf die eigene Vollendung« (KdR, 361f).

Damit diese Perfektion der Persönlichkeit nicht zum reinen Selbstzweck des *art pour l'art* verkommt und bei Hofe eher lästig wird, hat Castiglione im vierten, allerdings erst in einer späteren Redaktionsstufe des Textes hinzugefügten Buch den Hofmann als idealen Berater und im Idealfall – wie Aristoteles für Alexander den Großen – als Erzieher des Fürsten (*corregiano o institutor del principe*) gezeichnet. Dieser Hofmann ist das Gegenbild aller Hofschranzen und Schmeichler: »Das Ziel des vollkommenen Hofmanns nun, von dem bisher noch nicht gesprochen wurde, besteht nach meinem Dafürhalten darin, sich mit Hilfe der ihm von diesen Herren zugeschriebenen Eigenschaften derart das Wohlwollen und das Herz des Fürsten, dem er dient, zu gewinnen, daß er diesem die Wahrheit über alles, was ihm zu wissen zukommt, ohne Furcht oder Gefahr des Mißfallens sagen kann und stets sagt.« Die wahre Frucht der Hofmannskunst bestehe darin, »den Fürsten zum Guten zu führen oder ihm dabei zu helfen und ihn vom Schlechten abzuschrecken« (IV.5). Die humanistische Bildung humanisiert den Gebildeten, so daß er ethisch anleitend und erzieherisch tätig werden kann.

#### 6. Benvenuto Cellini: der romantische Künstler

Benvenuto Cellini ist das genaue Gegenteil eines ethisch vorbildlichen Menschen. Aber in ihm, dem tatsächlichen (bildenden) Künstler, schießen die vielfältigen, bisher skizzierten Charakteristika zusammen: Er ist *artifex, sculptor, uomo virtuoso* und *uomo universale* in einem. Allerdings hat an diesem Künstlerbild erneut das beginnende 19. Jahrhundert mit seinem Pathos des autonomen Künstlertums kräftigen Anteil. Betrachtet man unter sozialhistorischen Aspekten die Rolle des Künstlers in der Renaissance, so wird schnell deutlich, daß das aus den Fesseln von Auftraggeberschaft und Patronage befreite Künstlerindividuum, das genialisch-stilprägend sich über die Konventionen der Zeit frei hinwegsetzt, eher eine Seltenheit ist. Im 15. Jahrhundert, dem Zeitalter der bahnbrechenden, vor allem von Florenz ausgehenden Neuerungen in Perspektive, Proportion und Antikenrezeption ist der Begriff des »artista« in den

Quellen noch nicht zu finden. Der Künstler ist ein zünftisch gebundener Handwerker, ein *artifex* im mechanisch-ausführenden Sinne, jemand, der in den *artes mechanicae* bewandert und zumeist als Individuum kaum faßbar ist, da er in einer korporativ verfaßten Werkstatt arbeitet. Nicht einmal eine eigene Zunft haben die Künstler, sie sind wegen der für ihr Metier benötigten Farbstoffe den Ärzten und Apothekern zugeordnet, und Kunstwerke werden noch zu 90 Prozent nach ihrem Materialwert bezahlt – die Entlohnung der genuin künstlerisch-kreativen Leistung liegt zumeist bei unter 10 Prozent des Gesamtwertes.

Erst im 16. Jahrhundert gelingt es einigen wenigen dieser Handwerker-Künstler, sich aus den engen Bindungen an Werkstatt einerseits, Patronage und Auftraggeberschaft andererseits zumindest teilweise zu befreien: Michelangelo wäre hier an erster Stelle zu nennen, wobei der emanzipatorische Akt – schenkt man Vasari und seinen Schilderungen in der Michelangelo-Vita Glauben – von ständigen Reibereien mit seinem Hauptauftraggeber, dem Papst, begleitet war. Trotz aller Selbstbehauptungsakte des autonomen Künstlers hat Michelangelo sich allerdings nie gänzlich von seiner lukrativen mäzenatischen Quelle gelöst. Dies hätte ihm die materielle Basis entzogen.

Die Aufgaben, die der Hochrenaissancekünstler zu bewältigen hat, sind so vielzählig, daß er fast notgedrungen zum *uomo universale* wird: Er soll nicht nur alle drei Kunstgattungen – Architektur, Skulptur und Malerei – beherrschen, er wird auch als Festungs- und Stadtbaumeister und -verteidiger sowie als Organisator von Festzügen engagiert, soll gleichzeitig noch Kunsttheoretiker, Musiker und Erfinder sein, ein *artifex polytechnes*, wie Leonardo da Vinci ihn vielleicht in Reinform darstellte. Eugenio Garin schreibt hierzu:

»Charakteristisch für den *uomo universale* der Renaissance ist, daß für ihn zwischen den einzelnen Wissensgebieten und Bereichen menschlichen Wirkens keine klaren Grenzen mehr bestehen. So werden seine Bilder zu philosophisch-politischen Abhandlungen oder, wie im Falle Raffaels, zu einem Mittel, Diogenes Laertius und das Leben der Philosophen zu illustrieren. Sein Traktat über die Sittenlehre erhält die Form eines Gedichts; seine Abhandlung über Architektur wird zu einem Buch über den Staat, und ein Werk über Malerei nimmt einmal die Gestalt einer philosophischen Abhandlung, ein anderes Mal die einer Studie über die Grundlagen der *perspectiva* an« (*Der Mensch der Renaissance*, S. 190).

Renaissancemalerei erschöpft sich allerdings nicht in der Illustration von Traktaten; das Kunstwerk selbst wird in der Renaissance zum Ort der

theoretischen Reflexion über die Produktionsmöglichkeiten von Kunst, zum Medium der Selbstvergewisserung des Künstlers in seinem sich zunehmend autonomisierenden Rollenverständnis.

Benvenuto Cellini, der hier als Prototyp des Hochrenaissancekünstlers vorgestellt werden soll, kommt im Gegensatz zu Leonardo und Michelangelo in Vasaris Künstlerviten nur am Rande vor. Er hat sich selbst in seiner Autobiographie *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta, nella quale molte curiose particolarità si toccano appartenenti alle arti ed all'Istoria del suo tempo* ein Denkmal gesetzt. Erschienen ist diese erste große Künstlerautobiographie erst 1728. Sie hat daher bezeichnenderweise auch erst im ausgehenden 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Autobiographik par excellence, Furore gemacht, vor allem durch Goethes Übertragung ins Deutsche von 1796/97, die als Gesamtext 1803 erschien. Wie der Titel des Textes schon andeutet, wird hier die Geschichte eines Goldschmiedes (*orefice*) erzählt, der zum Bildhauer (*scultore*) aufsteigt. Von zentraler Bedeutung sowohl beim künstlerischen Schaffensakt als auch bei der Abfassung dieses autobiographischen Feuerwerks ist die realitätsschaffende Rolle, die der Phantasie, der *immaginazione* des Künstlers zukommt. So spielen in Cellinis Text – wie übrigens auch in der berühmten Autobiographie des Renaissancearztes Girolamo Cardano – Träume und Visionen eine tragende Rolle. Und Cellini ist es bis heute gelungen, Kunstwissenschaftler ins Brot zu setzen, die sich nach wie vor bemühen, die vielen in seiner Autobiographie beschriebenen (und größtenteils rein fiktiven) Kunstwerke nachzuweisen, die sich erstaunlicherweise in keinem Museum erhalten haben.

Etwas detaillierter soll hier abschließend auf eine Szene eingegangen werden, in der die Selbststilisierung Cellinis zum autonomen Künstler ihre Apotheose erfährt. Im Prinzip folgt sein erzähltes Leben dem Schema, das auch die meisten von Vasaris Künstlerviten prägt: Nach jahrelanger, mühsamer Lehrzeit werden erste Anzeichen des späteren Talents dadurch deutlich, daß der geniale Jungkünstler seinen Meister überbietet, worauf der Durchbruch in die völlige Emanzipation folgt. Cellini akzeptiert in seinem künstlerischen Aufstieg eigentlich überhaupt nur einen Lehrer und Kollegen als Vorbild, nämlich Michelangelo. Mit allen seinen Dienstherrn – Papst Paul III., König Franz I. von Frankreich und Herzog Cosimo I. de' Medici – stellt er sich auf eine Stufe und führt ständig ostentative Akte der Selbstbehauptung durch, die zumeist in Zerwürfnissen enden. Doch der Höhepunkt seiner künstlerischen Autonomiedemonstration, zugleich der Höhepunkt seiner gesamten Autobiographie, findet sich im 6. Kapitel des 4. Buches, das dem dramatischen Bronzeguß seines *Perseus* gewidmet ist. Diese Szene wird so stark wie

möglich instrumentiert: Der Herzog prophezeit, daß der technisch innovative Guß nie gelingen könne – »Benvenuto! die Figur kann dir nicht von Erz gelingen; denn die Kunst erlaubt es nicht« (S. 386). Cellini verweist – wenig bescheiden, wie es die Art dieses »Erzgießers und Erz-aufschneiders« (Norbert Miller) ist – auf den bereits gelungenen Guß des Medusenhauptes: »Dies war ein sehr schwerer Guß, wobei ich getan habe, was niemand vor mir in dieser verteufelten Kunst leistete« (S. 387). Die Werkstatt selbst ist vom Feuer bedroht, ein furchtbares Gewitter mit Sturm und peitschendem Regen setzt ein. Der gegen die Naturgewalten kämpfende Künstler wird von einer gefährlichen, fiebrigen Krankheit niedergeworfen: »Ich empfinde ein größeres Übel, als jemals in meinem Leben und gewiß in wenigen Stunden wird es mich umbringen« (S. 390). Ein Mitarbeiter stürmt ins Krankenzimmer und beklagt den mißlungenen Guß – dies freilich bringt Benvenuto augenblicklich wieder auf die Beine: »Sobald ich die Worte dieses Unglücklichen vernahm, tat ich einen solchen Schrei, daß man ihn hätte im Feuerhimmel hören mögen. Ich stand vom Bett auf, nahm meine Kleider und fing an sie anzulegen, und wer sich näherte mir zu helfen, Mägde oder Knabe, nach dem trat und schlug ich, dabei jammerte ich, und sagte: o! ihr neidischen Verräter! dieses Unheil ist mit Fleiß geschehen, und ich schwöre bei Gott, ich will es wohl heraus bringen, und ehe ich sterbe, will ich noch ein Beispiel auf der Welt lassen, daß mehr als einer darüber erstaunen soll« (S. 391). Das apokalyptische Szenario wird noch dadurch verstärkt, daß der Deckel des speziell für diesen Zweck neu errichteten Ofens wegen der zu großen Hitzeentwicklung mit einem furchtbaren Knall platzt und das unerläßliche Zinn der Legierung verbrennt. Jetzt aber kommt die Stunde des Genies, das in einem prometheischen Akt den Guß vollendet – eine Szene, die nicht von ungefähr den Höhepunkt im zweiten Finale von Hector Berlioz' Oper *Benvenuto Cellini* bildet:

»Da ich aber bemerkte, daß das Metall nicht mit der Geschwindigkeit lief als es sich gehörte, überlegte ich daß vielleicht der Zusatz durch das grimmige Feuer könnte verzehrt worden sein, und ließ sogleich meine Schüsseln und Teller von Zinn, deren etwa zweihundert waren, herbeischaffen, und brachte eine nach der andern vor die Kanäle, zum Teil ließ ich sie auch in den Ofen werfen, so daß jeder nunmehr das Erz auf das beste geschmolzen sah, und zugleich bemerken konnte, daß die Form sich füllte. [...] Dann ging ich froh und gesund zu Bette, es waren zwei Stunden vor Tag, und, als wenn ich nicht das mindeste Übel gehabt hätte, war meine Ruhe sanft und süß« (S. 393).

Das Kunsthandwerk (die Zinnteller) wird der Vollendung der wahren Kunst geopfert. Und so gelingt in der Selbstdarstellung Cellinis im Jahr 1549 der Guß der angeblich ersten vollplastischen Freiskulptur der Renaissance. Der Perseus, der der Medusa das Haupt abschlägt, wird zugleich in Cellinis *Vita* zur Metapher für den autonomen Künstler. Cellini war geradezu prädestiniert, um für das 19. Jahrhundert zum Vorläufer für das eigene Konzept vom romantischen Künstler zu werden. Hierbei tritt der professionsgeschichtliche Aspekt des Aufstiegs vom *artifex* zum *artista* in den Hintergrund, der neue Akzent liegt jetzt auf der Autonomie in rein künstlerischer Hinsicht: Bei Berlioz sind es nicht nur Teller und Schüsseln, die eingeschmolzen werden, sondern Cellini wirft alle seine vorher entstandenen Kunstwerke ins Feuer, um das absolute Meisterwerk zu schaffen. Mit Burckhardt zu sprechen: »Cellini ist ein Mensch, der alles kann, alles wagt und sein Maß in sich selber trägt. Ob wir es gerne hören oder nicht, es lebt in dieser Gestalt ein ganz kenntliches Vorbild des modernen Menschen« (KdR, 311).

### Literaturhinweise

Zu Abschnitt 1:

- Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien, Stuttgart, 10. Aufl. 1976.
- Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Stuttgart 1986.
- Der Mensch der Renaissance, hrsg. von Eugenio Garin, Frankfurt/M. 1996.
- Buck, August: Die Rangstellung des Menschen in der Renaissance: *dignitas* und *miseria hominis*, in: Archiv für Kulturgeschichte 42 (1960), 61-75.
- Burke, Peter: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984.
- Individuality and Biography in the Renaissance, in: Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung, Bd. 2, hrsg. von Enno Rudolph, Tübingen 1998, 65-78.
- Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien, München 1998.
- Tauber, Christine: Jacob Burckhardts »Cicerone«. Eine Aufgabe zum Genießen, Tübingen 2000.

## Zu Abschnitt 2:

- Petrarca, Francesco: An Francesco Dionigi von Borgo San Sepolcro in Paris, in: Ders.: Dichtungen. Briefe. Schriften, Auswahl u. Einl. von Hanns W. Eppelsheimer, Frankfurt/M. 1980, 88-98.
- Groh, Ruth / Groh, Dieter: Petrarca und der Mont Ventoux, in: Merkur 46 (1992), 290-307.
- Oevermann, Ulrich: Krise und Muße. Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht. Unveröffentl. Vortragsmanuskript, 19.6.1996  
[download: [http://www.rz.uni-frankfurt.de/~hermeneu/bib\\_oev.htm](http://www.rz.uni-frankfurt.de/~hermeneu/bib_oev.htm)].
- Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: Ders., Subjektivität. Sechs Essays, Frankfurt/M. 1974, 141-163; 172-190.
- Stierle, Karlheinz: Petrarca's Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln 29), Krefeld 1979.

## Zu Abschnitt 3:

- Niccolò Machiavelli: Politische Schriften, hrsg. von Herfried Münkler, Frankfurt/M. 1990.
- Buck, August: Machiavelli, Darmstadt 1985.
- Kersting, Wolfgang: Niccolò Machiavelli, München 1988.
- Münkler, Herfried: Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz, Frankfurt/M. 1984.

## Zu Abschnitt 4:

- Pico della Mirandola: Oratio de hominis dignitate. Rede über die Würde des Menschen. Auf der Textgrundlage der Editio princeps hrsg. u. übers. von Gerd von der Gönna, Stuttgart 1997.
- Manetti, Giannozzo: Über die Würde und Erhabenheit des Menschen, übers. von Hartmut Leppin (Philosophische Bibliothek 426), Hamburg 1990.
- Buck, August: Christlicher Humanismus in Italien, in: Ders. (Hrsg.): Renaissance – Reformation. Gegensätze und Gemeinsamkeiten (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 5), Wiesbaden 1984, 23-34.
- Cassirer, Ernst: Giovanni Pico della Mirandola. A Study in the History of Renaissance Ideas, in: Renaissance Essays, ed. by Paul Oskar Kristeller / Philip P. Wiener, Rochester, 2. Aufl. 1992, 11-60.
- Garin, Eugenio: Der italienische Humanismus, Bern 1947, 92-136.

- Oevermann, Ulrich: Ein Modell der Struktur von Religiosität, in: Monika Wohlrab-Sahr (Hrsg.): Biographie und Religion. Zwischen Ritual und Selbstsuche, Frankfurt/M. 1995, 27-102.
- Rudolph, Enno: Die Entdeckung des Individuums in der Philosophie der Renaissance. Ein Dialog mit Ernst Cassirer über Cusanus, Pico della Mirandola und Pomponatius, in: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik, hrsg. von Silvio Vietta, Stuttgart – Weimar 1994, 15-32.

Zu Abschnitt 5:

- Castiglione, Baldesar: Das Buch vom Hofmann, übersetzt u. erl. von Fritz Baumgart, München 1986.
- Vespasiano da Bisticci: Große Männer und Frauen der Renaissance. Achtunddreißig biographische Porträts, ausgewählt, übers. und eingel. von Bernd Roeck, München 1995.
- Burke, Peter: Die Geschicke des »Hofmann«: zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996.

Zu Abschnitt 6:

- Leben des Benvenuto Cellini, Florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben. Übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe, in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 7, hrsg. von Norbert Miller und John Neubauer, München 1991 [mit der Einleitung von Miller, 721-781].
- Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, hrsg. von Ludwig Schorn u. Ernst Förster, 6 Bde., Stuttgart; Tübingen 1832-1849 [Neudr., hrsg. von Julian Kliemann, Worms 1988].
- Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts (engl. 1972), Frankfurt/M. 1987.
- Hösle, Johannes: Mythisierung und Entmythisierung in den literarischen Selbstdarstellungen der Renaissance (Cellini, Cardano, Montaigne), in: Neohelicon 3 (1975), 109-127.
- Miething, Christoph: Virtù als Fortuna. Zur »Vita« des Benvenuto Cellini, in: August Buck (Hrsg.): Biographie und Autobiographie in der Renaissance, Wiesbaden 1983, 73-90.
- Misch, Georg: Geschichte der Autobiographie, Bd. IV/2, Frankfurt/M. 1969.