



Die Konstruktion der Florentiner Renaissance im 19. Jahrhundert

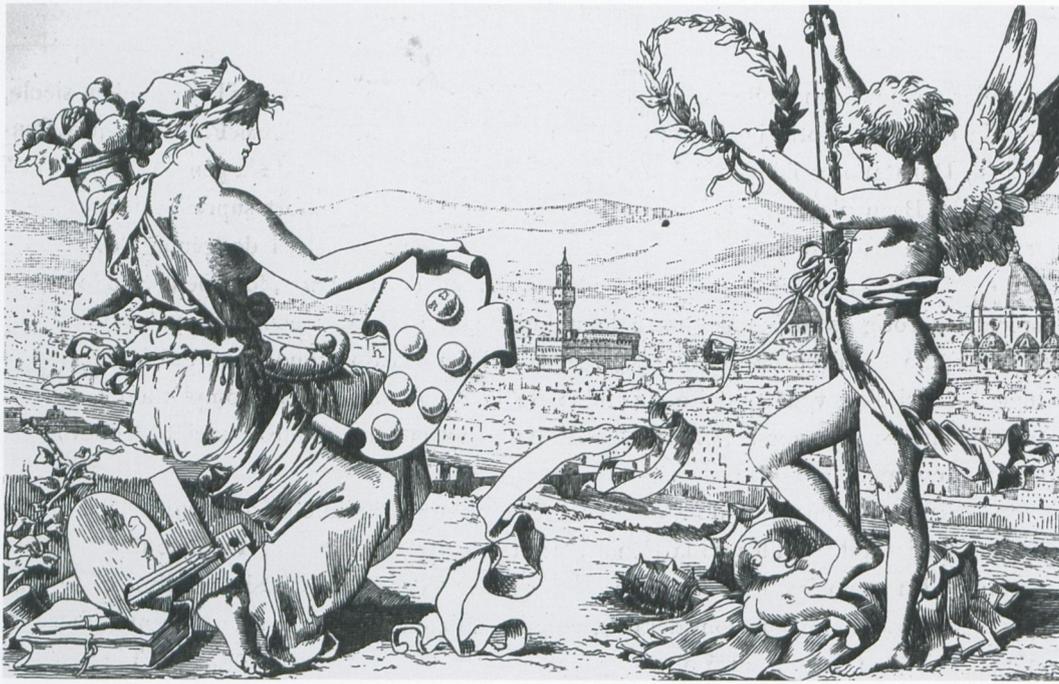
CHRISTINE TAUBER

Die Konstruktion der Florentiner Renaissance im 19. Jahrhundert begann bereits im Jahr 1550, als Vasari mit der ersten Auflage seiner berühmten Künstlerbiografien den Grundstein für das moderne Renaissance-Verständnis legte. Indem er seinen Künstlerkollegen, für die die *Vite* Vorbild sein sollten, den Entwicklungsgang der Kunst »vom kleinen Anfang bis zum höchsten Gipfel« und dann wieder »von so erhabner Stufe zum tiefsten Abgrund« vor Augen führte, seien diese besser in der Lage, dem Fortschreiten der »Wiedergeburt« der Kunst »bis zu der Höhe zu folgen, welche sie in unsern Tagen erreicht hat«, wie es in der deutschen Übersetzung von Ludwig Schorn und Ernst Förster heißt (1832–1849, Bd. I, S. 42). Das Begriffsfeld für das Phänomen Renaissance ist schon im 16. Jahrhundert denkbar weit gesteckt,¹ ein ganzes Arsenal von Verben und Substantiven zur Bezeichnung des Wiederauftauchens (*risuscitare, risorgimento*), der Erneuerung (*rinovazione*), der Wiedererrichtung und Restaurierung (*restaurazione*), Wiederaufnahme und Instandsetzung (*revisione*), der Regenerierung (*rigenerazione*), selbst der Wiederauferstehung (*resurrectio*) konkurriert mit der eigentlichen Wiedergeburt (*rinascita, rinascenza, rinascere*).

Jahrhundertelange Arbeit am Mythos Florenz

Vasaris *rinascita* folgt einem Fortschrittsschema, das in der eigenen Gegenwart sein Endziel und in dem göttlichen Michelangelo seinen Kulminationspunkt findet. An dieses teleologische Modell knüpfte das 19. Jahrhundert gern an: Florentia, als die im wahren Wortsinn »Blühende« mit ihrem Lilienwappen, wird zur Stadt der Anfänge, der Innovationen und zum Ort des Aufknospens der Kunstblüte – und zur Wiege der Moderne in Politik und Kunst. Als Grund für dieses frühe Aufkeimen des Neuen ausgerechnet in Florenz führt Jacob Burckhardt 1868 in der *Geschichte der Renaissance in Italien* (Bd. 4 der Kugler'schen *Geschichte der Baukunst*) die dortigen gesunden Luftverhältnisse an, wo »man von Jugend auf gewohnt« war, »den Genius und die Willenskraft siegen zu sehen« (S. 35). Ohne Florenz hätte es in Burckhardts Augen keine Renaissance geben können, denn »es bedurfte dazu einer ausserordentlichen Stadt und eines gewaltigen Menschen, welche das Neue thatsächlich einführten. Zu Florenz, in einer Zeit hohen Gedeihens, wird zuerst das Gefühl lebendig«, dass »etwas

Sandro Botticelli, *Die Geburt der Venus* (Ausschnitt), um 1485/86, Florenz, Galleria degli Uffizi



1 Nachstich einer Zeichnung von Claudius Popelin, *Le Génie de Florence*, in: Charles Yriarte, *Florence*, 1881, S. 1

Neues kommen müsse«. Dieser künstlerische Innovationsschub »tritt gleich auf mit dem Bewusstsein«, dass die Kunst der Florentiner Frührenaissance »mit der Tradition breche und dass ausser der Freiheit die höchste Anspannung aller Kräfte, aber auch der höchste Ruhm ihre Bestimmung sei« (S. 32 f.).

Den »genio fiorentino«, Auslöser dieser Entwicklung, hat Charles Yriarte in seinem großformatigen Prachtwerk *Florence. L'histoire, les Médicis, les humanistes, les lettres, les arts, orné de 500 gravures et planches* von 1881 (Abb. 1) als ein aufgewecktes Kerlchen dargestellt, dessen juveniles Auftreten sämtliche »dem« Florentiner zugeschriebenen Stereotypen in sich vereint: die jugendliche Neugier, Ehrgeiz und Geschick sowie die Willenskraft, seiner Stadt den Lorbeer zu verleihen, als unabdingbare Voraussetzungen für die Entstehung des Neuen. In Florenz, so schon Vasaris Stilisierung seiner Mitbürger, herrscht konzeptuelles Denken, herrscht der *conchetto* vor, in der Kunst triumphiert der *disegno*, die Zeichnung. Der *genius loci* von Florenz ist weder von der Malaria noch von der papistischen Lotterwirtschaft verseucht, hier gibt es keinen Protektionismus und keinen Nepotismus wie in Rom, in der Stadt also, die in der gesamten Geschichtsschreibung und Kunsthistoriografie des 19. Jahrhunderts zur Antipodin von Florenz aufgebaut wurde.²

In Florenz hat alles angefangen: Mit diesem Mythos ging das Bedürfnis einher, die Anfänge der Stadt chronologisch immer weiter vorzuverlegen, damit sich die Kontinuität künstlerischer Exzellenz über möglichst viele Jahrhunderte erstreckte. Burckhardt führte daher in der *Geschichte der Renaissance* das methodisch fragwürdige Konstrukt der sogenannten Protorenaissance ein, das die Romanik und vor allem deren Marmorinkrustationen an der Fassade von S. Miniato al Monte oder dem Baptisterium auf der Piazza del Duomo als Vorläufer, wenn nicht erstes Aufkeimen der Florentiner Renaissance vereinnahmte: »Das Wort »rinascita« kommt vielleicht zum ersten Mal bei Vasari vor«, doch habe man »ohne Zweifel die große Kunstbewegung seit dem XII. Jahrhundert im Allgemeinen darunter verstanden« (S. 22). Auch Vasari ließ bereits Mitte des 13. Jahrhunderts eine Art Vorfrühling der Renaissance in der Toskana aufblühen, um dann Cimabue zum ersten Renaissanceemaler aufzubauen. Die 1871 bis 1887 neu errichteten Fassaden an S. Maria del Fiore von Emilio de Fabris und an S. Croce (1887 eingeweiht) orientierten sich an Beispielen dieser »Protorenaissance«.

Begriff und Konzept der Renaissance als umfassendes kulturelles und politisches Phänomen wurden im 19. Jahrhundert maßgeblich von Jacob Burckhardt in seiner *Cultur der*

Renaissance in Italien von 1860 geprägt, der sie »eine Zivilisation« nannte, die »als nächste Mutter der unsrigen noch jetzt fortwirkt« (S. 1), die »Mutter und Heimath des modernen Menschen«³. Er knüpfte hiermit an Jules Michelet an, der 1855 im siebten Band seiner *Histoire de France* »Renaissance« als kulturhistorischen Epochenbegriff etablierte.⁴ Renaissance hatte insbesondere seit der Mitte des 19. Jahrhunderts große Konjunktur: Nach den enttäuschten nationalen Hoffnungen von 1848/49 und dem Rückschlag, der der Hochstimmung der deutschen Reichsgründung von 1871 gefolgt war, flüchtete sich so mancher Bürger in rückwärts-gewandte Utopien, die ihre Protagonisten bevorzugt in der bürgerlichen Renaissancekultur Italiens suchten. Diese wurde als eine Epoche rezipiert, in der politische Macht ohne Prestige-verlust durch Bildung legitimiert werden konnte, andererseits das Bürgertum als soziale Schicht an Dominanz gewann. Aber auch die italienische Einigungsbewegung, der Risorgimento, wurde von den Mythografen in eine Traditionslinie mit der Renaissance als poli-tisches Ideal der uneingeschränkten bürgerlichen Freiheit gestellt. Das Florenzbild, das hieraus entspringt, ist die freie Konstruktion einer als vorbildlich eingeschätzten Zeit der Vergangen-heit, auf die alle unerfüllten Sehnsüchte der Gegenwart projiziert werden. Mehr Erstgeburt als Wiedergeburt, mehr »Naissance« als »Re-naissance«, erweckte das 19. Jahrhundert eine Renaissance »wieder«, die es vorher selber in den Schlaf gesungen hatte.

Florenz als Monumentenmuseum seines vergangenen Ruhms

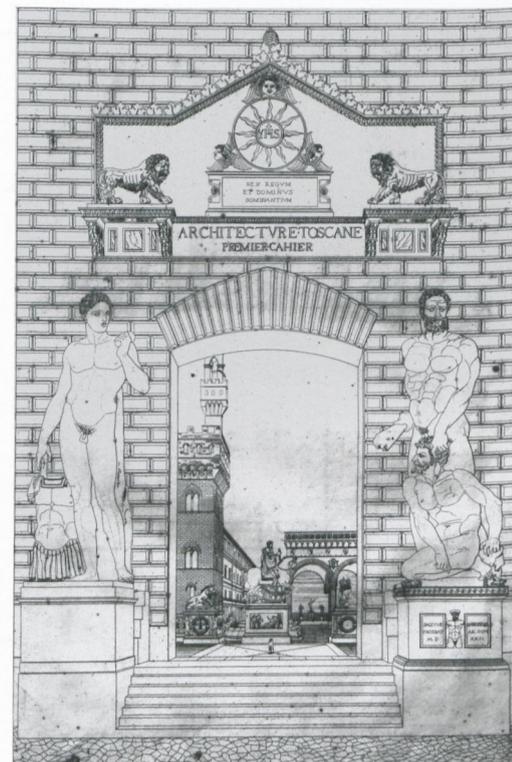
Einer der frühesten Konstrukteure am Mythos Florenz war William Roscoe, der britische Notar und glücklose Banker sowie Verfasser des *Life of Lorenzo de' Medici called the Magnificent* (2 Bde., 1795; dt. erstmals 1797) und des *Life and Pontificate of Leo the Tenth* (4 Bde., 1805, dt. 1806–1808).⁵ Roscoe begründete gleich mehrere Florenzmythen, die das gesamte 19. Jahr-hundert durchzogen und vor allem von angloamerikanischen Autoren rezipiert wurden: Das mediceische Florenz unter Lorenzo dem Prächtigen genoss in der Darstellung des Spätauf-klärers Roscoe als Republik uneingeschränkte politische Freiheit, auf die sich die florierende Kunstproduktion der Stadt gründete – eine bürgerlich-liberale Sicht der Dinge, wie sie eben-falls der Genfer Ökonom und Historiker Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi in sei-ner *Histoire des républiques italiennes du moyen âge* (1807–1818) vertrat und später John Adding-ton Symonds in *The Age of Despots* (Bd. 1 seines Werkes *The Renaissance in Italy* von 1875). Bezeichnend ist, dass Roscoe Italien selbst nie gesehen hat, dass seine Renaissance am Liver-pooler Schreibtisch erfunden wurde. Generell gilt: Je weiter die Mythenstifter von der Flo-rentiner Realität entfernt sind, desto leichter können sie ein Idealbild konstruieren, das der selbstbestätigenden Sinnstiftung in der eigenen Gegenwart dient. Roscoe etabliert in seiner Biografie von Lorenzo il Magnifico (in der bezeichnenden Begrifflichkeit von »revival«, »im-provement« sowie mit »progress of the arts« verbundener »restauration«) Florenz als die freie Stadt des aufstrebenden merkantilen Bürgertums, des Bürgerhumanismus,⁶ blühend von Wohlstand und bürgerlicher Wohlanständigkeit und gesegnet mit einer hochmodernen poli-tischen Verfassung. Die kleintyrannischen Anwendungen der Medici bleiben wohlweislich unerwähnt.⁷ In dieser »invention of tradition« beendet erst die 37-jährige Herrschaft von Herzog Cosimo I. (reg. 1537–1574) das goldene republikanische Zeitalter des Stadtstaates.

Eine veritable »Konstruktion« des Mythos Florenz fand in der ersten Hälfte des 19. Jahr-hunderts nördlich der Alpen unter dem späteren bayerischen König Ludwig I. statt, der Florenz an der Isar wiedererrichten wollte. Denn nicht allein das mediceische Florenz des Quat-trocento wurde als zweites Perikleisches Athen verherrlicht (in Lord Byrons vielgelesenem *Childe Harold's Pilgrimage* von 1812–1818 erhielt die Stadt den Ehrentitel eines »Etrurian Athens«), sondern auch München unter Kronprinz Ludwig wurde nach 1800 als neues Athen besungen. Dessen Kunstsammlung sollte möglichst viele »große Namen« der Florentiner Malerei des Quattrocento umfassen,⁸ um im neu errichteten Kunstpalazzo der Pinakothek im letzten, nach Florentiner Vorbild »Tribune« genannten Raum dem Besucher den Höhe-

punkt italienischer Kunstentwicklung vor Augen zu führen. Auch den Palazzo Pitti und die Loggia dei Lanzi ließ Ludwig durch Neubau in die nördlichste Stadt Italiens transferieren. Sein Hofarchitekt, Leo von Klenze, war von der Idee, im Königsbau der Münchner Residenz den Palazzo Pitti wiedererstehen zu lassen, wenig begeistert. In seinen *Memorabilien* gab er zu bedenken, dass »dieser florentinische Republik-Styl, so charakteristisch und schön er auch an und für sich ist, dennoch durchaus nicht für unser Klima passte«. Auch für die Mietpalazzi an der Ludwigstraße hätte er lieber den römischen Palastbau der Hochrenaissance als Modell genommen. Aber Ludwig wollte nun einmal um jeden Preis »architettura bugnata«⁹ à la Palazzo Strozzi und Pitti. Als Musterbuch für die Formenwelt der Florentiner Renaissance verwendete Klenze Auguste Grandjean de Montignys und Auguste Famins *Architecture Toscane*, ein erstmals 1806 in Paris erschienenes, aufwendiges Stichwerk, das den Mythos von den Florentiner Architekten als »êtres d'une nature supérieure à la nôtre« (»uns von Natur aus überlegene Wesen«) in die Welt setzte (ABB. 2). Jacob Burckhardt hat angesichts des Palazzo Pitti in seiner *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, dem *Cicerone* von 1855, einen ähnlichen Eindruck formuliert: »Man fragt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der mit solchen Mitteln versehen allem bloss Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte?« Der kolossale Bau vermittele das »Gefühl, als hätten beim Vertheilen dieser Massen übermenschliche Wesen die Rechnung geführt« (S. 177).

Burckhardt brach 1838 zu seiner ersten Italienreise auf, die ihn unter anderem nach Florenz, in »die schöne Stadt vor allen«, führte: »selig preis ich jeden, der wie wir, von der großen marmornen Pomona auf der höchsten Terrasse aus Florenz überschaut hat, den ungeheuern Dom, Giotto's Glockenturm, den alten Pallast und Santa Croce die Gräberkirche, wo Galilei, Alfieri, Machiavelli und Michel Angelo neben einander schlafen; – ferner Fiesole auf dem herrlichsten aller Felsen, Prato im Duft des Nachmittags verschwimmend und den heiligen Vater Apennino. – 19 Raphaels habe ich in Florenz gesehen – ferner die Mediceische Venus – ja du lieber Himmel, wenn ich in's catalogisieren verfallen sollte, wo wollte ich enden?«¹⁰ Florenz wird ihm zur Vorschule der Ästhetik, zu einem immensen Museum italienischer Kunst, das dem Betrachter die Augen für die Schönheit Italiens öffnet.¹¹ Nicht nur die »19 Raphaels« in der Galleria Palatina und in den Uffizien überwältigen den jungen Reisenden: »Übrigens haben mit diesen zwei großen Sammlungen die Kunstwerke von Florenz noch kein Ende; auf öffentlichen Plätzen und in Kirchen finden sich noch tausend schöne Sachen, und wenn man vollends die Gebäude mitbetrachtet, so ist die ganze Stadt nur eine große Kunstsammlung.«¹² Doch bei aller Begeisterung für die Schönheit von Florenz weiß Burckhardt bereits zu diesem Zeitpunkt, dass er hier noch nicht am Ziel seiner nördlichen Sehnsuchtsträume angelangt ist. Der Abschiedsblick weist bereits den Weg in die Stadt, die in Zukunft seine Florenzerfahrung überbieten und fast gänzlich überlagern wird: »Florenz kam mir auf Rom hin etwas prosaisch vor«¹³, heißt es auf der Rückreise nach dem Erlebnis der Ewigen Stadt. Wie so oft imitiert Burckhardt hier sein immerwährendes Vorbild Goethe, der in der *Italienischen Reise* die Florentiner Eindrücke von sich wies, um sich nicht vom eigentlichen Dorado aller Klassizisten, von Rom, ablenken und vom Neuen, Unbekannten in seinen ästhetischen Urteilen irritieren zu lassen.¹⁴

Der Kunstagent Ludwigs von Bayern, Johann Georg von Dillis, hat Florenz eine »Schatzkammer von klassischen Gemälden« genannt, und William Roscoe begründete in seiner Biografie Leos X. einen weiteren gängigen Florenztopos, den vom musealen Stadtraum (ABB. 2).¹⁵ Als veritables Freilichtmuseum charakterisierte der Geschichtsschreiber der Stadt Rom im Mittelalter, Ferdinand Gregorovius, die Stadt am Arno in seinem Text *Die öffentlichen Monumente von Florenz* im Jahr 1856. In der Loggia dei Lanzi trafen die Reisenden des 19. Jahrhunderts auf ein vom Florentiner Volk belebtes Skulpturenmuseum mit republikanischer, antidespotischer Botschaft (ABB. 3): »In Florenz scheint die Kunst noch ein überraschend demokratisches Wesen zu haben, sowohl was die Öffentlichkeit ihrer Werke als ihren geschichtlichen Zusammenhang mit Stadt und Volk selbst betrifft. Eine große Menge von Bildsäulen ist auf Plätzen oder in Kirchen aufgestellt, und mögen sie nun von größerem oder



2 Titelblatt zur ersten Lieferung von Auguste Grandjean de Montigny/Auguste Famin, *Architecture Toscane*, *Vue de la porte du vieux palais et de la place du Grand Duc à Florence*, 1815



3 Charles Yriarte, *Loggia dei Lanzi, place de la Seigneurie*, in: *Florence*, 1881, nach S. 240

geringerem Wert sein, ihre Beziehung auf das Volk ist lebendig, anregend und erfreulich. In der Loggia dei Lanzi lagert sich das Volk in der Morgenfrische oder in der Abendkühle unangefochten unter den Statuen, welche dort aufgestellt sind. Musik erschallt dort an den Festtagen, die Loge wird erleuchtet, Kinder tanzen ungestört um die Gruppe des Ajax und des Patroklos und unter dem Perseus des Benvenuto Cellini oder der Judith des Donatello.«¹⁶

Für Gregorovius hat die zeitliche Distanz zum Kulturerbe die Vergangenheit musealisiert, die Florentiner Bildwerke sind nur noch Denkmäler einer ruhmreichen Geschichte, wenn nicht Mahnmale ihrer selbst. Der Florentiner »Volksgest« lebt zwar noch unter ihnen, doch das Verhältnis zu seiner Stadt ist kein unmittelbares, ungebrochenes mehr – es hat sich eine historisierende Distanz zwischen ihm und die Monumente gelegt, denn die politische Freiheit von Florenz, deren Zeugnisse sie sind, ist längst vorbei, eine Fremdherrschaft über die Stadt hat die nächste abgelöst: »Die Geschicklichkeit der meisten Bildsäulen aber setzt sie in ein ererbtes und fortdauerndes Verhältnis zu den Bürgern. Der Florentiner sieht in ihnen die reiche und große Vergangenheit seiner einst freien Stadt verkörpert und hat diese gleichsam wie eine marmorne Chronik vor Augen.« Nur der geschulte Historiker, der »von den Männern und Zeiten weiß, welche in jenen Denksteinen vorgestellt sind, wird Florenz glücklich preisen und den Reichtum seines Genies bestaunen.«¹⁷

Modernistisches Zwischenspiel: Firenze Capitale

In seiner *Cultur der Renaissance in Italien* hat Burckhardt Florenz ein Denkmal gesetzt als dem »ersten modernen Staat der Welt«. Kennzeichen von Modernität sind hierbei Rationalität, Objektivität, Selbstreflexion und ständige Veränderung: »Der wunderbare florentinische Geist, scharf raisonnierend und künstlerisch schaffend zugleich, gestaltet den politischen und sozialen Zustand unaufhörlich um und beschreibt und richtet ihn eben so unaufhörlich« (S. 74). Die Florentiner verfügen über ein angeborenes Talent »für die Berechnung des ganzen äußeren Daseins« (S. 80), zugleich dafür, sich über ihr Denken und Handeln permanent Rechenschaft zu geben. Florenz ist ebenso die Heimat einer statistischen Betrachtung der Welt und der Dinge wie die der modernen Geschichtsschreibung: »die wichtigste Werkstätte des italienischen, ja des modernen europäischen Geistes überhaupt« (S. 88). Aber der berechnende Umgang der Florentiner »Staatskünstler« mit der Vergangenheit ihrer Stadt reichte nicht aus, um eine politische Verfassung von Bestand oder ein Kunstwerk von ewiger Form hervorzubringen. Erst der Schritt von Florenz nach Rom führt von der kalkulierten Schönheit der Frührenaissance in die »goldene Zeit« der Hochrenaissance. Rom ist der Ort, den keine tagespolitischen Ereignisse zu erschüttern vermögen, lehrt doch dort die Geschichte weithin sichtbar in ihren Ruinen und Monumenten, dass auf jeden Untergang ein Neubeginn folgt. Nur die Ewige Stadt, wo Geschichte und Gegenwart noch harmonieren, kann zum Fluchort für die Modernitätsmüden werden.

Das Florenz des späteren 19. Jahrhunderts, als »Stadt der beständigen Bewegung« (*Cultur der Renaissance*, S. 61), war hingegen als Residuum für Alteuropäer gänzlich ungeeignet: Spätestens 1865, als die Stadt am Arno fünf Jahre lang zur vorübergehenden Hauptstadt des geeinten Königreiches Italien wurde, machten der Bevölkerungszuwachs und die Notwendigkeit, den königlichen Hof wie den neuen Verwaltungsapparat unterbringen zu müssen, eine Modernisierung der urbanen Strukturen unabdingbar.¹⁸ Der Architekt und Stadtplaner Giuseppe Poggi legte 1863 einen Regulierungsplan, die *Pianta indicativa dell'ingrandimento*, für Florenz vor, der als ersten Schritt die Niederlegung der jahrhundertealten Stadtmauer vorsah. Von den urbanistischen Eingriffen zeugen heute noch die breiten Lungarni und der Stradone dei Colli, die Panoramastraße oltr'Arno, nebst mehreren Parkanlagen und Neureichenvillen. Das Ghetto und der Mercato Vecchio (ABB. 4) mussten dem »sventramento« weichen, der »Auswaidung« des noch weitestgehend mittelalterlich bestimmten Centro Storico nach Hausmanns Pariser Vorbild. An Stelle des dreckstarrenden Marktplatzes wurde im Zuge des

»rinordinamento« und des »risanamento« die neue Piazza Vittorio Emanuele (heute Piazza della Repubblica) mit ihrem monumentalen Triumphbogen und dem Reiterstandbild des Königs erbaut (ABB. 5). Die Inschrift auf dem *Arcone*, »L'ANTICO CENTRO DELLA CITTÀ/DA SECOLARE SQUALLORE/A VITA NUOVA RESTITUITO« (»Das alte Stadtzentrum/nach Jahrhunderten des Elends/zu neuem Leben erweckt«), verkündete eine neue Renaissance im alten Stadtkern, an der Stelle des römischen Forums. Eine Gegenbewegung gegen die urbanistischen Modernisierungskampagnen zum Schutz des Florentiner »patrimonio« formierte sich erst 1889 mit der Einrichtung des Commissariato delle Antichità e Belle arti della Toscana. 1898 wurde die Società per la difesa di Firenze antica gegründet. Guido Carocci's Publikation *Firenze scomparsa. Ricordi storico-artistici* aus dem gleichen Jahr versuchte, die zerstörte Bausubstanz wenigstens im historischen Rückblick wieder zu errichten.

Das Gastspiel, das Florenz bis 1871 als Interimshauptstadt Italiens gab, war ein kurzes. Viele der ambitionierten und kostspieligen Aus- und Umbaupläne blieben unausgeführt. Florenz wurde sich zunehmend selbst historisch, lebte nur noch im Reflex auf die eigene ruhmreiche Vergangenheit, wie schon Gregorovius konstatierte: »Ohne Zweifel hat keine andere Stadt Italiens mit einer gleich großen Liebe die geschichtlichen Erinnerungen und Monumente gepflegt wie Florenz.« Man sehe hieran überdeutlich, »daß es die Aufgabe einer großen Zeit ist, selbständige Ideen zu schaffen, die einer kleinen Zeit, Monumente zu setzen.«¹⁹ Dementsprechend vernichtend fällt auch sein Urteil über die epigonale zeitgenössische Florentiner Kunstproduktion aus: »Die heutige Bildhauerei der Florentiner hat kaum noch eine andere Aufgabe behalten als die der monumentalen Ausschmückung ihrer Stadt. Es ist nicht ungerecht, zu sagen, daß in allen ihren Werken auch die letzte Spur so von der Kühnheit des Michelangelo, wie von dem frischen und lebhaften Sinn des Donatello, des Luca della Robbia und des Verrocchio untergegangen ist.«²⁰

Im Stadtraum des 19. Jahrhunderts bildete sich die Florentiner Geschichtskultur in mehreren monumentalen Maßnahmen ab: in der Einrichtung eines »Pantheons« von Grabstätten berühmter Florentiner in S. Croce; in der bereits in Vasaris Ursprungsplan der Uffizien vorgesehenen Aufstellung von 28 Statuen von »illustri toscani« aller Zeiten, die maßgeblich zum Ruhm der Toskana beigetragen haben, im langgestreckten Gang zwischen den Gebäuden (etwa die Hälfte waren Staatsmänner und Künstler aus der Zeit der Florentiner Renaissance); in der Eröffnung der Casa Buonarroti (des Wohnhauses Michelangelos in der Via Ghibellina) als Museum im Jahr 1858; in der Feier von Donatellos 500. Geburtstag 1886 mit einer Jubiläumsausstellung im renovierten Palazzo del Bargello oder in der Ausrichtung der Feierlichkeiten zu Michelangelos 500. Geburtstag 1875; in der »Rinascimentalisierung« des öffentlichen Raumes durch die Aufstellung von Renaissanceskulpturen wie Donatellos *Marzocco* oder Bandinellis Denkmal für Giovanni delle Bande Nere; in der florierenden Industrie von Renaissance-Repliken für den touristischen Bedarf; in der Renovierung und Erweiterung der berühmtesten Renaissance-Bauten (u. a. des Palazzo Strozzi all'Antinori, Guadagni und Gondi); schließlich in den zahlreichen neu errichteten Palazzi im Neo-Renaissancestil. Ein prominentes Beispiel hierfür ist der 1871 fertiggestellte Palazzo Lvisan (heute delle Assicurazioni Generali) auf der Piazza della Signoria, eine Mischung aus Palazzo Strozzi und Palazzo Pitti, dem die spätmittelalterliche Kirche S. Cecilia und die Loggia dei Pisani geopfert wurden.

Auf Distanz zum Übermenschen: Die kunsthistorische Erforschung von Florenz

Eine vitalistische Variante des Renaissance-Kults, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts auftrat, war der sogenannte »hysterische Renaissancismus«.²¹ Das »Riesentum« virtuoser Renaissancedespoten und titanisch schaffender Künstlergenies wie Michelangelo²² sollte von der Schaltheit der eigenen, als defizitär empfundenen Gegenwart ablenken. Man wollte sich hin-

einimaginieren in eine glänzende und von Virtuosen des Verbrechens bewohnte Vergangenheit. In den erstmals 1896 auf Deutsch erschienenen historischen Renaissanceszenen des Grafen Arthur de Gobineau fand man in kitschiger Verklärung einen möglichen Ausweg aus der Mattigkeit der eigenen Zeit. Doch in Burckhardts *Cultur der Renaissance* ist der »Gewaltmensch« (S. 139) gerade kein alle Grenzen sprengender Tatmensch jenseits von Gut und Böse, der Terminus bleibt hier dem Florentiner Architekten Leon Battista Alberti vorbehalten. Das »Gewaltige« an diesem allseitig begabten Künstler ist seine überwältigende Genialität, die »bewußte, von der Reflexion abhängige, auf genau berechneten sichtbaren Grundlagen ruhende Schöpfungen« (S. 89) hervorbringt.

Die von Schweizern, Italienern, Engländern und Deutschen im 19. Jahrhundert geschriebene Kunstgeschichte von Florenz war vor allem eine Malereigeschichte des Quattrocento. Zentrale Beiträge hierzu leisteten der Wahlflorentiner Luigi Lanzi, seit 1776 Kurator in den Uffizien, mit seiner universalhistorisch angelegten und erstmals nach Schulen geordneten *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (3 Bde. 1795/96, dt. von Johann Gottlob von Quandt, 1830–1833), Franz Kugler mit seinem *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen* (1837), Anna Jameson mit ihren vielrezipierten *Memoirs of Early Italian Painters and the Progress of Painting in Italy. From Cimabue to Bassano* von 1845, der Amerikaner James Jackson Jarves mit seinen *Art Studies. The »Old Masters« of Italy. Painting* von 1861 sowie Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle mit ihrer dreibändigen *New History of Painting in Italy* (1864, dt. 1869–1876), in der die Florentinische Schule des 15. Jahrhunderts prominent behandelt und das »Wiederaufleben der Bildung und das Neuaufflammen der heiligen Gluth, die seitdem nie wieder erloschen ist« auf die Einwirkung der griechischen Antike zurückgeführt wurde. In mehreren dieser Darstellungen der Florentiner Kunstentwicklung avanciert Botticelli zum Heros der Quattrocentomalerei. Walter Pater charakterisierte ihn 1870 in seinem *Fragment on Botticelli* als »poetical« und »visionary painter«, dessen überwältigende Humanität, seelenvolle Ausdruckskraft und »meditative subtlety« in Kombination mit »passion« und »energy« ihn zu einem modernen Griechen machten, der die höchsten Hervorbringungen der griechischen Kunst zu überbieten verstand, ohne dabei je die Frische des Anfangs zu verlieren, welche ihn zum Hauptexponenten der Florentiner Frührenaissance machte.²³

Doch Botticelli war im *Fin de siècle* nicht nur bevorzugter Untersuchungsgegenstand der kunstwissenschaftlichen Forschung, sondern er wurde auch zum Kronzeugen der präraffaelistisch geprägten Ästhetizismusbewegung. Ideologische Unterstützung erhielten die viktorianischen Schöngeister von Bernard Berenson, Herbert Horne und vor allem von Pater, der den Florentiner Künstlern einen ausgeprägten Hang zum Morbiden andichtete.²⁴ Den immer stärker in *Décadence* und blutroten Schwulst ableitenden Renaissancemythos in der großen angloamerikanischen Kolonie in Florenz prägten vor allem Literaten und Dichter wie George Hillard, Nathaniel Hawthorne, Thomas Adolphus Trollope, E. M. Forster, Elisabeth Barrett und Robert Browning, George Eliot (alias Mary Ann Evans), Vernon Lee (Violet Paget), Walter Savage Landor, Henry James, Harriet Monroe und Ezra Pound.²⁵ Vor und um 1900 grassierte die renaissancistische Mode nicht nur in den düsteren Renaissancenovellen mit ihrer schwülen Erotik, sondern auch in den Innenausstattungen der von diesen amerikanischen »Culturmenschen« und den spleenigen Briten bewohnten altehrwürdigen wie neu erbauten Renaissancevillen. In den Florentiner Exilgemeinden feierte man mit Begeisterung Pseudo-Renaissancefeste, bei denen die Damen in Botticelli-Kostümen und mit Frisuren auftraten, die direkt aus Ghirlandaios Gemälden entnommen waren. Die Florentiner Postille der Ästhetizisten, der *Marzocco*, die sich Donatellos Skulptur auf der Piazza della Signoria als programmatisches Emblem gewählt hatte, brachte mit ihrem Motto auf dem Titelblatt »*Multa renascentur ...*« (»Vieles möge wiedergeboren werden«) solche lebensweltlichen Sehnsüchte prägnant zum Ausdruck.

Die einzige missvergnügte Stimme im Chor dieses weittonenden Renaissancejubels erhob John Ruskin in seinen – von Henry James in *Recent Florence* herrlichst bespöttelten – *Mornings*

in *Florence, being simple studies of Christian art, for English travellers* (1881). In unerträglich schulmeisterndem und elitärem Duktus wird dort die unverbildete, lebensnahe und zugleich von tiefstem religiösem Empfinden durchdrungene Malerei Cimabues und Giotto's als Gegenwelt nicht nur zum barbarisch modernisierten Florenz des Ottocento, sondern auch zu der in Ruskins Augen der Moderne verwandten, da dekadenten Renaissance aufgebaut. Allerhöchstens der erste Band von Vasaris Vitenwerk mit den dort behandelten Due- und Trecentisten schien ihm geeignet zur ästhetischen Schulung junger, bildungswilliger Florenzreisender. Allein Botticelli nahm er vom Verdikt der Modernität, Konventionalität, Oberflächlichkeit und Effekthascherei aus, das vor allem Ghirlandaio traf; Ruskin stilisierte ihn zu einem wahrhaft christlichen Künstler.

In der deutschsprachigen Florentiner Kolonie, die von Künstlern wie Arnold Böcklin, Hans von Marées, Karl Stauffer-Bern, Hans Thoma und Karl Hillebrandt, den Schriftstellern Paul Heyse und der unseligen Isolde Kurz sowie Kunsttheoretikern und -historikern wie Adolf von Hildebrand, Ernst Steinmann, Adolf Bayersdorfer, Konrad Fiedler, Henry Thode und Aby Warburg dominiert wurde, ging man gegen den renaissancistischen Übermenschen wie gegen die ästhetizistische Rezeption der Florentiner Frührenaissance an. Wohl am verächtlichsten hat Warburg gegen die Ruskin'sche Suche nach reiner und naiver Schönheit polemisiert: »Mit dem diskreten Lächeln innerer Überlegenheit wendet sich der moderne müde Kulturmensch auf seiner italienischen Erholungsreise von so viel banalem Realismus ab; ihn zieht Ruskins Machtgebot hinaus auf den Klosterhof, zu einem mittelmäßigen Giotto'schen Fresko, wo er in den lieben, unverdorbenen einfachen Trecentisten sein eigenes primitives Gemüt wiederzufinden hat. Ghirlandajo ist eben kein ländlich murmelnder Erfrischungsquell für Präraffaeliten, aber auch kein romantischer Wasserfall, dessen tolle Kaskaden dem anderen Reisetypus des Übermenschen in den Osterferien, mit Zarathustra in der Tasche seines Lodenmantels, neuen Lebensmut einrauschen im Kampf ums Dasein.«²⁶

Warburgs eigene Interpretationen des Kultkünstlers der Viktorianer in seiner Dissertation von 1893, *Sandro Botticelli's »Geburt der Venus« und »Frühling«: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, beschränkt da ganz andere Wege: Gegenüber der »mythischen Kunstfigur«²⁷ wollte er dem historischen Botticelli zu seinem Recht



4 Giuseppe Baccani, Piazza del Mercato Vecchio, Florenz, um 1888/90 (Kat.-Nr. 289)



5 Florenz, Piazza della Repubblica

verhelfen und ihm einen angemessenen Platz zwischen Alt und Neu im aufklärerischen Prozess fortschreitender Zivilisierung anweisen: im Goldenen Zeitalter des Quattrocento, in dem die Dämonen des Irrationalen und die dionysischen Monster nach und nach von Vernunft und Humanität bezwungen werden und endlich Ruhe, Ordnung und friedvolle seelische Ausgeglichenheit herrschen.

Den Schlusspunkt unter die Mythenbildung um die blühende Stadt der Anfänge setzte dann ganz am Ende des 19. Jahrhunderts eine Gruppe unabhängiger Kunstgelehrter, die sich am 16. November 1897 in der Privatwohnung von Heinrich Brockhaus zum Florentiner Kunsthistorischen Institut zusammenschloss. Bereits im Wintersemester 1888/89 hatte der Breslauer Ordinarius August Schmarsow sein Seminar nach Florenz verlegt. Warburg gehörte neben Max J. Friedländer, Hermann Ulmann und Max Semrau zu den teilnehmenden Studenten. Florenz schien Burckhardt für eine solche Gründungstat der Institutionalisierung besonders geeignet, weil in dieser Stadt von Anfang an der Intellekt, der Geist, der »genio« dominiert hatte. Florenz war für ihn die Stadt der Bibliotheken, der distanzierten Rationalität, der vormodernen Stille, der Kühle, des Maßes und der klaren zeichnerischen Linie. Hier hatte die Historie die Monumente im Freiluftmuseum auf wohlthuende Distanz zum Betrachter gebracht. Die nunmehr in der Stadt am Arno institutionalisierte Kunstgeschichte eröffnete um 1900 den von Warburg immer wieder ersehnten »Denkraum der Besonnenheit« für die dringend notwendige Entzauberung des »Mythos Florenz« in dessen objektivierender wissenschaftlicher Erforschung.