

Ulrich Pfisterer

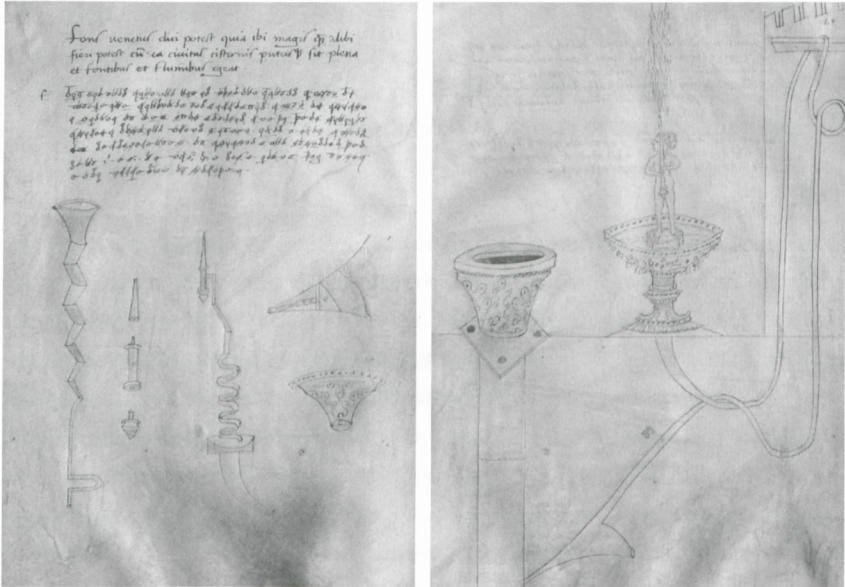
Die Erfindung des Nullpunktes

Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650

Selbst an einem Ort wie Venedig, der sich nur knapp über das »Normalnull« des Meeres erhebt, sollte Wasser aus immer neuen Brunnen im Überfluss und meterhoch in die Luft sprudeln – so versprach es jedenfalls um das Jahr 1418 der Naturwissenschaftler und Erfinder Giovanni di Michele, genannt Fontana. Dass in seinem *Bellicorum Instrumentorum Liber* mit Entwürfen von Kriegsmaschinen und anderen, teils phantastischen Gerätschaften ausgerechnet den Brunnen so herausgehobene Beachtung zuteil wird, dürfte dabei aber nicht nur an der vitalen Bedeutung von Trinkwasser liegen. Jeden seiner neuen Brunnen – *fons / fonte / fontana* – scheint Giovanni Fontana zugleich als *argumentum a nomine* und Sinnbild seiner eigenen »hervorsprudelnden Erfindungskraft« verstanden zu haben. So heißt es neben einer nackten männlichen Brunnenfigur, die ein Wasserrohr gleich einem Phallus vor sich hält (Abb. 1): »Ich, Giovanni Fontana, habe neue Brunnen ge-/erfunden, teils aus den Grundlagen der antiken [Autoren] zusammengesammelt, teils aus meiner eigenen Erfindungskraft.« Auf einem anderen Blatt ist neben der Zeichnung vermerkt: »Es wurde vielleicht kein anderer so kunstvoller und beständiger Brunnen erfunden wie dieser. Er entstammt meiner eigenen Phantasie, denn ich, Giovanni Fontana, habe immer gerne diese [Brunnen und ihre Technik] studiert.«¹ Der hier evozierte Bedeutungshorizont musste den Zeitgenossen unmittelbar einleuchten: Das Sprudeln von Wasser aus einer – natürlichen oder künstlichen – Quelle diente über Jahrhunderte als eine Leitmetapher für Ursprünge, für die Entstehung von Neuem und für ursprünglich-neuartiges Denken, für »origin and originality« in allen Künsten.² Und auch noch in anderer Hinsicht trug Giovanni Fontana zur Konzeptualisierung des Neuen bei: Notierte er doch als einer der ersten explizit, insbesondere die Malkunst und ihre Meister würden sich aufgrund der Möglichkeiten, alles nur Denk-

1 Fontana – BSB München, fol. 22v-23r und 62v-63r: »Ego, Iohannes Fontana, novos adinveni fontes, partim ex antiquorum fundamentis collectos, partim ex proprio ingenio.« – »De fontibus forsitan non est inventus artificialior durabiliorque. Est quoque proprie fantaxie, quia ego, Iohannes Fontana, semper in hiis studere placuit.« Publiziert in: Battisti/Battisti 1984, S. 69 und 96. – Zu Fontanas Brunnen vgl. Prager 1971 und Bass 2010. – Noch Veranzio [1615/16] zeigt gleich an zweiter Stelle seiner Erfindungen die »Fontes Venetiarum«.

2 Dazu Quint 1983.



1 Giovanni Fontana: Brunnenentwurf, um 1418, in: *Bellicorum Instrumentorum Liber*, BSB München, cod. icon 242, fol. 22v-23r.

bare darzustellen, angeblich dem Schöpfergott selbst und damit dem absoluten Anfang und Ursprung von allem angleichen (»dicitur creatori assimilari«).³

Das Beispiel Fontanas kann auf kürzestem Weg zu den zentralen Fragen, Problemen und Thesen dieses Bandes führen. Es dient im Folgenden als Ariadne-Faden im Labyrinth der vielfältigen Aspekte, Funktionsstellen und Fiktionen des Neuen und Alten in der Frühen Neuzeit, der sich herausbildenden pluralen, teils konfluierenden, teils konkurrierenden Vorstellungen und Typologien. Dabei mag gleich die erste Überraschung darin bestehen, mit Fontana zu beginnen und dennoch eigentlich Neuheitskonzepte der Jahrzehnte »um 1600« untersuchen und diesen einen besonderen Stellenwert zuweisen zu wollen. Ist die viel zentralere Zäsur des »Neuen« nicht eindeutig im

3 Giovanni Fontanas *Liber de omnibus rebus naturalibus* (um 1450/54) wurde als Plagiat in Auszügen gedruckt von Azaluo Placentinus 1544, fol. 110v-111v (lib. V, cap. ix: »De variis artibus & operationibus hominum«): »Et ideo artem pictoriam tamen non extollimus, quae apud veteres atque principes in tanta reverentia tenebatur ut Vitruvius memorat, quod non nisi a dignis & insignibus viris tractabatur, quoties Alexander Rex depinxerit artis claritate delectatus genera nescit numerare. Ipsa quidem in hoc dicitur creatori assimilari ut omnia facere videatur & caelum & stellas & elementa cunctorum que sub caelo sunt, imagines format & quae numquam fuere, nec quidquam est in natura, quod ars ipsa effigiem non demonstrat: [...]« Eine deutsche Übersetzung der Passage in Pfisterer 2002b, S. 201. – Zur Geschichte von creatio-Vorstellungen vgl. Anm. 127.

14., 15. oder frühen 16. Jahrhundert, mit ›Humanismus‹, ›Renaissance‹, der Entdeckung der ›Neuen Welt‹ oder einem wie auch immer gewählten Auftakt der Frühen Neuzeit insgesamt festzumachen?⁴ Dafür scheinen *prima vista* ja nicht nur das einleitende Beispiel der neuen Brunnen des Giovanni Fontana zu sprechen, sondern das gesamte Epochen-, Renaissance- und Fortschrittsbewusstsein seit Petrarca, das doch erstmals selbst zumindest ansatzweise eine historische Zäsur konstatierte und in letzter Konsequenz dazu beitrug, die bisher zyklisch oder providentiell geschlossene und geordnete Welt in die Vorstellung von einer prinzipiell offenen Zukunft zu überführen.⁵

Dagegen lautet die zentrale These hier: Erst in den Jahrzehnten um 1600 wird die Vorstellung und Fiktion eines radikalen Traditionsbruchs und eines ›voraussetzungslosen‹, das Vorausgehende negierenden Neuanfangs weithin denkbar, konsequent als Wert an sich postuliert und vor allem auch im Kunstdiskurs von entscheidender Relevanz. Wobei es insbesondere die Vorstellung von Neuheit als ›Wert an sich‹ zu betonen gilt: Eine Neuerung muss nun nicht erst im Laufe der Zeit noch perfektioniert werden, sondern erscheint allein schon durch ihr Neu-Sein als positiv und (zumindest teils) perfekt. Erst in den Jahrzehnten um 1600 lässt sich so der Sache nach wirklich von einer ›Erfindung des Nullpunktes‹ sprechen – wenngleich der Begriff ›Nullpunkt‹ in dieser Bedeutung wohl erst von Goethe angedeutet und dann regelmäßig von den Avantgardisten um 1900 beschworen werden sollte.⁶

Nun ist zwar die Vorstellung einer Epochenzäsur um 1600 ebenfalls alles andere als neu: Man denke nur an Michel Foucaults Postulat eines epistemischen Umbruchs vom ›Ähnlichkeits-‹ zum ›Repräsentations-Denken‹ oder an Sydney J. Freedbergs Analyse der ›Stil-Revolution‹ mit der Malerei der Carracci und Caravaggios (vgl. dazu auch den Beitrag von Giovanna Perini in diesem Band).⁷ Und für die (Natur-)Philosophen und

4 Eine konzise Zusammenfassung von Aspekten, Forschungsstand und möglichen Epochenpezifika gibt Schulze 2005; aus kulturwissenschaftlich-soziologischer Perspektive Dücker 2008; v.a. für Philosophie und Rhetorik/Literatur vgl. Rath 1984 und Nate 2003; für die Kunstgeschichte etwa Tönnemann 2004 und Schlie 2008. – Zwei Beispiele, bei denen zwar vielfach ›tatsächliche Neuerungen‹ der Renaissancekunst und des Humanismus konstatiert, aber nie die Konzepte des Neuen thematisiert werden: Klotz 1997; Maissen/Walther 2006.

5 Hölscher 1999, v.a. S. 34–46 zur ›eigentümlichen Schwebek‹ der Vorstellung noch im 17./18. Jahrhundert; vgl. auch die Diskussion von Durand und Baron 1943.

6 Goethe 1982–2008, Bd. 9 (1998), S. 269 spricht in etwas anders gelagerter Bedeutung von der deutschsprachigen Literatur in den zwei Jahrhunderten vor ihm als der ›nullen Epoche‹; vgl. Barner 1987; zu den Avantgarden und der (Post-)Moderne etwa Rosenberg 1959; Krauss 2000; Shiff 2003; Groys/Hansen-Löve 2005; Schmidt-Burckhardt 2005; Wyss 2007.

7 Foucault 1984; zur Renaissance weiterentwickelt etwa von Hempfer 1993; mit Blick auf Modernitätsvorstellungen vgl. Reiss 1982. – Freedberg 1986; vgl. mit umfassendem Anspruch Pelegrín 2000 und Pelegrín 2004. – Vor allem aus literaturhistorischer Perspektive Battistini 2000, S. 51–57 ›Novità e meraviglia‹.

(Wissenschafts-)Historiker schon seit dem späten 17. Jahrhundert begann das kritisch-analytische Denken und eine auf Empirie, Experiment und »objektivierbare Fakten« gestützte Wissensproduktion ebenfalls erst im späten 16. Jahrhundert.⁸ Die Bedeutung der Idee und Fiktion »absoluter Neuheit« (in ihren unterschiedlichen sprachlichen und anschaulichen Fassungen) um 1600 wurde bislang jedoch noch nicht konsequent untersucht – schon gar nicht für die Bildkünste. Dabei erfährt das Spektrum der zu allen Zeiten virulenten Neuheitsvorstellungen und -postulate erst mit dieser Vorstellung eine wirklich neuartige Erweiterung und Veränderung, die Rückwirkungen auch auf alle anderen, tradierten Neuheitskonzepte hat. Womit im Übrigen gar nicht bestritten sei, dass diese älteren Theorien im neuen Nebeneinander der Konzepte um 1600 zunächst durchaus mit größerer Anhängerschaft und größerem Erfolg fortbestanden.

Anders gesagt: Erst mit den Jahrzehnten um 1600 sind die fünf prinzipiellen Optionen, »Neuerung« und »Neuheit« zu konzeptualisieren, gleichermaßen präsent und »denkbar«: 1.) Innovation lässt sich im Rahmen tradierter Wissensbestände verstehen als ein (merkliches) Akkumulieren, Konzentrieren, Beschleunigen des bisher (quantitativ und/oder qualitativ) Vorhandenen. 2.) Innovation entsteht durch eine Refiguration oder Reform des Bestehenden (einer Richtungsänderung oder Um-Akzentuierung innerhalb des Bestehenden). 3.) Innovation wird als Renaissance oder Restitution des schon einmal so oder ähnlich Erreichten (insbesondere der Antike), zwischenzeitlich aber Verlorenen, bezeichnet. 4.) Innovation geriert sich als Revolution, als das Dagewesene radikal verändernde Erfindung oder Entdeckung und zugleich als bedingungsloser Bruch mit den vorausgehenden Traditionen, als Doppel-Figur der »Löschung«, aus der erst die Möglichkeit zur Neusetzung resultiert. 5.) Eine letzte Steigerung dieser Schöpferpotenz stellt die lange Zeit allein Gott zuerkannte Fähigkeit zur *creatio ex nihilo* dar, also ein auf keinerlei materiellen, chronologischen usw. Bedingungen und Gesetzen basierendes, absolutes Setzen und Erschaffen von Neuem. Dieses Vermögen scheint im hier untersuchten Zeitraum zumindest ansatzweise ebenfalls auf menschliches Erfinden und Produzieren (insbesondere in den Künsten) übertragen worden zu sein.

Dabei wird sich im Folgenden zeigen, dass diese fünf konzeptuellen Kategorien in zahllosen Mischformen, mit unterschiedlichen Wertzuweisungen und Referenzhorizonten auftreten konnten (so ändert sich etwa der Referenzhorizont des »Neuen«, wenn man die Frage nach dem göttlichen Allwissen oder nach der möglichen »Existenz und Bekanntheit einer Sache oder Idee an einem anderen Ort oder zu anderen Zeiten ausklammert). Und es wird deutlich, dass dabei immer auch nach den Antriebskräften für

8 Cohen 1994; vgl. zur weiteren Geschichte des Experiments etwa Rheinberger 1992.

das Neue zu fragen ist, die ihrerseits zu Überlagerungen und Hybridisierungen führen konnten. Denn warum überhaupt und wie Neues entstehen konnte, ließ sich im hier untersuchten Zeitraum auf verschiedenste Faktoren zurückführen: auf Formen göttlichen Eingreifens und Eingebens (*revelatio, furor divinus* usw.), auf anderweitig erzeugte Formen der Inspiration (Liebe, Wein usw.), auf individuelle Begabungen, auf besondere Kunstfertigkeiten, auf (kollektive) Anstrengungen, auf irgendwie geartete ›positive‹ Zeit- und Ortsumstände, auf den Zufall usw. Bei alledem gilt es sich schließlich auch nochmals bewusst zu machen, dass in diesem Band weder die aus dem Rückblick des modernen (Kunst-)Historikers ›tatsächlichen‹ Schübe des Neuen, der Verdichtung und Beschleunigung⁹ von Innovationen in den (Bild-)Künsten im Zentrum der Diskussion stehen, noch eine reine Begriffsgeschichte des ›Neuen‹ in der frühneuzeitlichen Kunstliteratur unternommen werden soll. Es geht um den mit dem Neuen verbundenen, für dessen Wahrnehmung, Bewertung und Wirkung entscheidenden, auf Bildern, Texten und der Erfahrung der Wirklichkeit basierenden Diskurs und die mit diesem in Wechselbeziehung stehenden je individuellen Denkraumen – und speziell: um die Frage, inwiefern diese unterschiedlichen und teils neuen Vorstellungen von *novità* sich in der Gestaltung und Wahrnehmung von Bildwerken niederschlugen.

Ein solcher Wandel lässt sich freilich nur im vergleichenden Blick auf längere Zeiträume und unterschiedliche Traditionslinien konstatieren (auch dies sollte das einführende Beispiel Giovanni Fontanas verdeutlichen): Denn eine der Widersprüchlichkeiten des ›Neuen‹ – die diese Vorstellung auch für (post-)moderne Theoretiker verschiedenster Disziplinen so interessant macht¹⁰ – besteht ja darin, dass es graduell zu jedem Zeitpunkt festzustellen ist und andererseits als ›absolutes Neues‹ gar nicht wirklich (schon gar nicht für die Bildkünste im hier behandelten Zeitraum), sondern nur als mythisch-fiktives Postulat und in relativer Wertung (als ›Serialität des Neuen‹) existieren kann. Eine Einsicht im Übrigen, die ansatzweise bereits Descartes (*Meditationes de prima philosophia* 19.23–20.3) am Beispiel der Maler erläuterte. Es muss also darum gehen, anhand von Veränderungen, Akzentverschiebungen, selektiven Wahrnehmungen¹¹ und Um-Semantisierungen das qualitativ und quantitativ Spezifische in den Neuheitskonzeptionen und -mythen der Jahrzehnte um 1600 zu bestimmen. So wird etwa 1586/90 angesichts von Domenico Fontanas spektakulärer Versetzung des Vatikanischen Obeliskens

9 Zu diesem Begriff Koselleck 1989, etwa S. 34, und relativierend dazu Seifert 1983.

10 Vgl. nur Latour 1998; Groys 1992; auch in Baudrillard 1982 spielt das ›Neue‹ eine entscheidende, wenngleich weniger explizite Rolle. Bereits Barthes 1959 versuchte den semantischen ›Nullpunkt‹ von Sprache zu ergründen.

11 Zu frühneuzeitlicher Innovation durch selektive Hervorhebung bestimmter Elemente der Tradition vgl. Brückner 1978.

ebenfalls explizit die ›Neuheit‹ des Unternehmens herausgestellt – dies aber keineswegs so häufig, wie aus moderner Sicht zu erwarten, und dabei in ähnlich ambivalenten Formulierungen, wie bereits der ältere Namensvetter Giovanni Fontana seine technischen Erfindungen beschrieben hatte, nämlich als (Neu-)Erfindung und zugleich Wiedererreichen/Wiederbeleben der antiken Ingenieurskunst.¹² Ähnlichen Ambivalenzen sieht sich mutatis mutandis auch jeder Deutungsversuch der Äußerungen über die ›neue Kunst‹ eines Caravaggio, Annibale Carracci oder Gianlorenzo Bernini gegenüber. In jedem Fall (und anders als häufig in den bisherigen Forschungsbeiträgen zum ›Neuen‹ in der Frühen Neuzeit geschehen) ist das Spektrum unterschiedlicher, nebeneinander existierender Neuheitskonzepte einzubeziehen. Im Folgenden sollen daher möglichst umfassend die Innovationsdiskussionen um 1600 und ihre Vorläufer seit ca. 1350 skizziert werden – auch wenn dies absehbar unvollständig und widersprüchlich bleiben wird. Umso interessanter erscheinen daher verschiedene konvergierende Tendenzen der Jahrzehnte um 1600, die zumindest mit Blick auf die Kunst und den Kunstdiskurs für die These einer ›Erfindung des Nullpunktes‹ und einer entscheidenden Erweiterung der Neuheitskonzeptionen um 1600 in ganz Europa zu sprechen scheinen.

I. Zunächst ist der Begriff des ›Neuen‹, den Giovanni Fontana für seine Brunnen verwendet und der hier vor allem für die Künste untersucht werden soll, überhaupt nicht neu und zu allen Zeiten präsent. Einigermaßen überraschend erscheint aus moderner Perspektive aber doch, dass der griechische Dichter Choirilos bereits gegen Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. bildreich klagte, die »Wiese der Musen« sei schon abgemäht, die Künste »an ihre Grenzen gelangt«, nirgends lade ein »frisch angeschirrter Wagen« zu einer Fahrt hin zu neuen Zielen ein. Auch wurden zu dieser Zeit schon zwei der im Weiteren wirkmächtigen Alternativen des literarischen Neuen diskutiert: die Erfindung eines neuen Stoffes oder aber die formale Neufassung eines schon bekannten Sujets (dass offenbar den Ägypter Chacheperreseneb noch viel früher, im 2. Jahrtausend v. Chr., schon ähnliche Sorgen plagten, muss hier übergangen werden).¹³ Mögen diese Autoren der Frühen Neuzeit auch weitgehend unbekannt geblieben sein: In einer gut überlieferten Abhandlung und auf weiten Strecken bereits am Beispiel der Malerei (einem Gemälde des Zeuxis) diskutierte dann Lukian, dass das übermäßige Lob allein des ungewohnt ›Neuen‹ zugleich Vernachlässigung des etablierten Kanons, der Beherrschung der Regeln und Gesetze des Schönen, der subtilen intellektuellen Durchdrin-

¹² Fontana 1590, v.a. fol. 4v-5v.

¹³ Zu den griechischen Autoren, ihrem Kontext und der Forschungsgeschichte Hose 2000, S. 1–24; Ambühl 2004; zu Ägypten Assmann 1993.

gung usw. bedeuten könne.¹⁴ Die römischen Neoteriker/*poetae novi* unterstrichen ihren (avantgardistischen) Neuheitsanspruch auch bereits durch sozialen Regelverstoß und gesellschaftliches Außenseitertum (im Unterschied zu den spätantiken *poetae novelli*).¹⁵ Für die antiken (Bild-)Künste findet sich der Begriff des Neuen ansonsten zwar eher selten verwendet. Plinius etwa markiert mit ihm in der *Naturalis historia* aber gezielt entscheidende Umbrüche, so die »neue« Malerschule des Eupompus, die »neue« Methode des Lysippus, die menschlichen Proportionen darzustellen, oder die malerischen Neuerungen des Apelles.¹⁶

Vor allem seit dem 12. Jahrhundert, dem Ernst Robert Curtius attestierte, es habe wie kein anderes des Mittelalters »den Gegensatz zwischen »moderner« Gegenwart und heidnisch-christlichem Altertum« empfunden,¹⁷ werden entsprechende Vorstellungen und Begriffe wieder aktuell: Alain de Lille wird um 1180 im *Anticlaudianus* (491) positiv von den »nova picturae miracula« sprechen. Für die Baukunst werden in diesem Jahrhundert besonders häufig Begriffe wie »aedificationis genere novo« oder »modernae novitatis artificio« verwendet – wobei allerdings *modernus* auch als negativer Gegenbegriff zur Antike verwendet werden konnte.¹⁸ »Neue Entdeckungen« und »eigene Erfindungen« spielen ebenfalls bereits in der mittelalterlichen Kunstliteratur eine Rolle.¹⁹ Ähnlich werden in der »Literaturtheorie« Bonaventuras vier Formen von Schriftstellern unterschieden nach dem Grad, in dem sie »Eigenes« und also implizit »Neues« mit dem aus anderen Schriften Übernommenen zusammenbringen: Die höchste Stufe stellt der

14 Lukian: *Zeuxis* 3; in diesem Zusammenhang ist auch von *tolma*, der griechischen Entsprechung zu *audacia*, die Rede, vgl. Pollitt 1974, S. 269f. – Die tiefere Faszination durch altertümliche Bilder als durch die auf den ersten Blick schöner und abwechslungsreicher glänzenden Farben bei »*picturis novis*« betont dagegen Cicero: *De oratore*, 3, 98.

15 Dazu Schwindt 2000.

16 Plinius, *nat. hist.* 35, 75; 34, 65; 35, 97. – Die »Neuheiten« des Lysippus vermerkte bereits der erst jüngst entdeckte Poseidippos von Pella 2001, AB 62. – Zur Spätantike etwa Hansen 2003, und zum spätantiken Neologismus *modernus*, vor allem mit Blick auf die Architektur, Meier 2007.

17 Curtius 1954, im Kontext einer Zusammenfassung der widersprüchlichen Diskussionen über »alt« und »neu« seit der Antike.

18 Eine Analyse der Passage des *Anticlaudianus* bei De Bruyne 1946, Bd. 2, S. 298; zu den beiden anderen Zitaten zur Architektur von William of Malmesbury und Giraldus Cambrensis und mit weiteren Belegen van de Grinten 1969, v.a. S. 38–55 (die Zitate aus A66 und A77); zur Wahrnehmung von Stilunterschieden zwischen »alt« und »neu« Klein 1999; zu *modernus* zuletzt Meier 2007. – Zum größeren Kontext auch Spörl 1930, zur Baukunst besonders S. 333f.; Dohrn-van Rossum 2005, S. 44f.; Balard/Scot 2009.

19 Anonymus Bernensis 1874, Bd. 1, S. 390–393: »Omnis etiam laetatur terranae actionis artifex audita alicuius novitate ingenii, quia ardentur cupit ad artis perfectionem attingere«; [Theophilus Presbyter] Brepohl 1999, Bd. 1, S. 49 zur »*meditatio delectabilis novitatum*«. – Relativierend zur Wertschätzung technischer Innovationen vor 1300 allerdings Dohrn-van Rossum 2005, S. 27–49.

»auctor« dar, bei dem das Eigene das Fremde und bereits Bekannte überwiegt.²⁰ Galfrid von Vinsauf buhlte um 1210 mit einer *Poetria nova*, Buoncompagni 1236 mit einer *Rhetorica novissima* um eine an Ciceros *Rhetorica vetus* (alias *De inventione*) geschulte Leserschaft – wie in der gesamten Rhetorik-Tradition seit der Antike das Neuheitspostulat ein probates Mittel des *attentum parare* sein sollte. Dante dichtet nicht nur im *Dolce stil nuovo* (und lebt eine *Vita nova*), sondern verwendet »Neuheit« auch als Auszeichnungskriterium der Bildwerke Gottes im Purgatorium (10, 94–96: »Colui che mai non vide cosa nuova / produsse esto visibile parlare, / novella a noi perche qui non so trova.«) wie der Geliebten («La novità che per tua forma luce».²¹ Ähnlich betont Francesco da Barberino die »neue Form« seiner Bilderfindung eines Amors auf einem Pferd (in der Beischrift spricht der Liebesgott selbst: »Io son amor in nova forma [...]«) – und auch die Zeitgenossen vermerken bereits diese ikonographische »novità«. ²² Ähnlich werden für die Musik 1319 Jean de Muris eine *Ars novae musicae* und um 1320 Philippe de Vitry eine *Ars nova notandi* postulieren.²³ Nur am Rande vermerkt sei, dass auch politische (Cola di Rienzo) und religiöse Bewegungen verstärkt im 13. und 14. Jahrhundert ihre Neuheit und den Neubeginn zu betonen scheinen.²⁴ Allerdings sind zu dieser Zeit weder die Bedeutung noch die positive oder negative Bewertung von Begriffen wie *novus*, *antiquus* oder *modernus* eindeutig und widerspruchsfrei festgelegt (insbesondere nicht im Streit der *antiqui* und *moderni*, dazu unten). Für den »modernen« Boccaccio etwa scheinen die »antiken« Ruinen und die »neuen« Bäder von Baiae gleichermaßen staunenswert und angenehm: »le quali cose, antichissime e nuove, a' moderni animi sono non piccola cagione di diporto a andarle mirando.«²⁵ In der Schilderung des Galvano Fiamma »blüht« die

20 Bonaventura 1882–1889, Bd. 1, S. 14f. (*Comm. in IV libros Sententiarum*, I, Proem., 4): »[...] quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo; et iste compiler dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidenciam; et iste dicitur commentator, non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici auctor.«

21 Zur Verwendung von *nuovo* bei Dante vgl. die *Enciclopedia Dantesca* 1970–1978, Bd. 4, S. 98–101 (Antonietta Bufano); zum *dolce stil nuovo* vermerkt Friedrich 1964, S. 53, dass *nuovo* hier »eine unsinnliche, edle, die Seele frühlinghaft verjüngende Liebe, in Analogie zur geistlich-österlichen Erneuerung durch die göttliche Gnade« bedeute; auch Peloso 1992. – Vgl. etwa auch Petrarca's *Canzoniere* CXXXV zu Liebe als »nuova cosa«.

22 Vgl. BAV Barb. Lat. 4076, fol. 99v sowie Barb. Lat. 4077, fol. 88v und eine anonyme, annähernd zeitgenössische Chronik; zu beidem Jacobsen 1986, v.a. S. 88f. und 98.

23 Vgl. etwa Leech-Wilkinson 1995; für die Übertragung des Begriffs »Ars Nova« auf die altniederländische Malerei durch Erwin Panofsky vgl. Schlie 2008, S. 250–252.

24 Dazu etwa Fois 1962; Musto 2003.

25 Boccaccio 1994, S. 98f. (V, 16). – Zu den Begriffen *antiquus*, *vetus*, *novus*, *modernus* Freund 1957; Gerschmann 1967; Gumbrecht 1978, S. 93–151; Donato 2003; Meier 2007.

Stadt Mailand durch »viele Neuheiten«. ²⁶ Zur programmatischen Forderung scheint dann um 1400 die Mailänder Dombauhütte das Neue zu erheben: »la nostra chiesa non richiede cose vecchie ma nuove«. ²⁷ Die Neuheit des eigenen Textes konstatieren um die gleiche Zeit selbstbewusst Christine de Pizan im Prolog ihrer *Epistre Othéa* (»moult en est la matiere nouvelle«) und Leon Battista Alberti in *De pictura* (1435): »artem novissime recenseamus«. ²⁸ Noch weiter gehen in der Verbindung von Neuheit und individueller künstlerischer Erfindungskraft wenig spätere Autoren wie Filarete, der den Rang eines Architekten unter anderem nach dessen »nuove fantasie« und »virtù invistigare« bemisst, und Dürer, der konstatiert: »Dan ein guter maler ist inwendig voller vigur, vnd obs müglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnneren jdeen, do van Plato scheidt, albeg ettwas news durch dy werck aws zu gissen«. ²⁹ Aretino überschlägt sich dann an vielen Stellen geradezu im Lob neuer literarischer Inventionen und kalkulierter Regelbrüche: »Cosa nuova, cosa fantastica, cosa incredenda«. ³⁰ Insbesondere die vielfältige Verwendung des Wortfeldes *nuovo / novità* in Vasaris *Viten* mit ihrer Vermischung von (zirkulären) Wiederbelebungs- und (linearen) Vervollkommnungssideen erinnert aber auch wieder daran, dass sehr detailliert nach den je spezifischen Semantiken und Verwendungszusammenhängen der Vokabeln des »Neuen« zu fragen ist: So beginnt etwa die »neue Art zu Zeichnen und zu Malen« mit Cimabue und dennoch erscheint Giotto als der Heros des ersten Zeitalters. ³¹

Immer schwingt bei diesen historischen Verweisen auf das Neue die anthropologische Erkenntnis mit, dass der Mensch offenbar von Natur aus das Neue/Unbekannte

26 Fiamma 1938, S. 17: »Quod civitas mediolanensis multis novitatibus floruit«.

27 Dazu Ackerman 1949, besonders S. 98 (Beschluss vom 25. Mai 1401) und Freigang 2008.

28 Pizan 2008, zur Selbstreflexion über »Neuheit« auch S. 23–26; dazu Wisman 1994. – Alberti 2000, S. 238f.; vgl. bereits ebd., S. 230f. zur möglicherweise schweren Verständlichkeit seines Textes »ob materie novitatem«; zu Albertis ambivalentem Umgang mit dem Neuheitsbegriff zwischen »Erneuerung« der antiken Tradition und Neuerfindung s.u. und Schlie 2008.

29 Filarete 1972, Bd. 2, S. 431 (lib. XV, fol. 114r-v); vgl. für eine »traditions-rückgebundene Neuheit« Alberti 1966, 2 Bde., hier I, 9; VII, 9; VIII, 2–3; IX, 1. – Zu Dürers Entwurf 1512 des Vorworts zur »Speis der Malerknaben« vgl. Dürer 1956–1969, hier Bd. 2, S. 113; vgl. auch Bd. 3, S. 296, Z. 460: »newe creatur«. Dazu Panofsky 1924, S. 68–71 mit Verweis auf Ficinos *Liber de vita triplici* I, 6, wo bereits »Neues« auf göttlichen Einfluss zurückgeführt wird (s.u.). – Vgl. allerdings auch schon Schuttermayer [um 1486], Bl. 1r: »Und hab ich solchs auß mir selber nit erfunden. sunder viel andern grossen berumbte[n] maisteren. Als [...] Niclas von vilaspurgk [Nicolaus Gerhaerdt?]. Der dan am maisten die new art an das licht gepracht mitsamt vil andern genomen.«

30 Aretino 1957–1960, Bd. 2, S. 333 (1550); vgl. etwa aus dem gleichen Jahr auch Bd. 2, S. 311: »il procedere, l'arguzia, la eleganzia, la novità e la dottrina di tale epistola«.

31 *Premio delle Vite* (Vasari 1966–1997, Testo – Bd. 2, S. 32): »[...] Giovanni Cimabue, il quale, sì come dette principio al nuovo modo di disegnare e di dipignere, così è giusto e conveniente che e' lo dia ancora alle Vite, [...]« – Ingesamt Summers 1981, S. 164–170; Le Mollé 1997, v.a. S. 153–208; vgl. zur Reflexion des Problems für die Kunst etwa Bubner 2000, S. 217–234.

interessant und anziehend findet. Es ist die – bereits von Aristoteles mit an den Anfang aller menschlichen Geistestätigkeit gestellte – *curiositas*, die Neu-Gierde des Menschen, die seine Aufmerksamkeit fesselt, sein Erkenntnisstreben vorantreibt und seine Phantasie beflügelt. Dass dann freilich vor allem in einem christlichen Horizont eine solche von Weltlichem absorbierte Neugierde – zumal in Begleitung von Staunen und Bewunderung – für lange Zeit negativ oder doch mit sehr vorsichtiger Reserve angesehen wurde, liegt nahe. Der langsame Wandel in der Wertschätzung dieser Begriffe und Verhaltensweisen am Übergang von Mittelalter zu Früher Neuzeit ist gut untersucht.³² Nach Bemerkungen etwa bei Restoro d'Arezzo wird dann vor allem Petrarca das Neue wieder programmatisch und unter Verweis auf Cicero zur Erholung des Geistes zulassen.³³ Leon Battista Alberti verbindet es mit Ciceros Dictum »*variatio delectat*« (Della pittura II, §40): »*Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza [in der lateinischen Fassung: »nova et exuberantia«] tanto piace quanto sia differente dalle cose antique e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà.*« Alberti variiert auch die Wendung des Horaz vom »*non alio dictum prius ore*«, wenn er von den neuen Künsten der Frührenaissance als »*arti mai vedute & udite*« spricht (allerdings hatte etwa auch schon 1306 der Dominikanerprediger Giordano da Pisa bei einer Fastenpredigt in S. Maria Novella betont, dass jeden Tag eine »*arte novella*« gefunden würde, wobei er insbesondere die Erfindung der Brille als »*neue Kunst, die niemals zuvor existierte*«, lobte).³⁴ Ähnlich sollte dann Polizian die Neuheit seiner Textinterpretationen präsentieren.³⁵ Die ausführlichste Renaissance-Theorie der intellektuellen Lust am Neuen liefert aber wohl 1531 Juan Luis Vives: »Die

32 Dazu Blumenberg 1982, etwa S. 361; die Beiträge in Krüger 2002; zusammenfassend Logemann 2003.

33 Restoro d'Arezzo 1976, S. 240 (II, 8, 22): »E da che la potenza e la nobiltà e la scienza de l'artefice non se pò conosciare per altro che per la scienza e per l'operazione variata, fo mestieri che tutta l'operazione che se facesse per la nobiltà de l'artefice fosse variata; e per questa cascione ogne omo ha en sé natura de volere novità.« – Petrarca, Fam. I, 1, 32f. nach Cicero, Ad Quintum fratrem, I, 1, 37: »*familiaria et res novas ac varios illius saeculi rumores*«; dazu etwa Zwierlein 2006, S. 214–227 und Enenkel 2008, S. 75f.

34 Horaz, ep. I, 19, 32; Alberti 2002, S. 62–65; Giordano da Pisa 1974, S. 75; dazu Dohrn-van Rossum 2005, S. 34f. (der die Jahresangabe *stile fiorentino* nicht beachtet); vgl. weiterhin Dante, De vulgari eloquentia, Kap. I, 1, 1: »*Cum neminem ante nos de vulgari eloquentie doctrina quicquam inveniamus tractasse, atque talem scilicet eloquentiam penitus omnibus necessariam videamus, cum ad eam non tantum viri, sed etiam mulieres et parvuli nitantur, in quantum natura permittit.*« Ähnlich noch Aldrovandi 1602, Bd. 1, S. 60: »*Referam enim rem novam, inauditam, neque visam hactenus, neque ab ullo scriptore, quod sciam, memoriae proditam.*« – Vgl. dazu auch Summers 1981, S. 166 und mit anderer, malpraktischer Perspektive Ceconi 2008, S. 11–22.

35 Poliziano 1553, Bd. 1, S. 481 (Ad Laurentium Medicem praefatio): »*novita[s] ipsa rerum, & varia[s] non illepida lectionis*«; Poliziano 1978, S. 86: »*Dixi [...] quidpiam novum indictumque antea ore alio*«; dazu Maurer 2002, S. 173–184.

Bewunderung dieser so bedeutsamen Tätigkeit [der Suche und des Verlangens nach der Wahrheit] hat jene außerordentlichen Männer zum Studium und zur Erforschung der Ursachen angetrieben. Wenn sie dann glaubten, dass sie etwas Neues und für andere Unerhörtes gefunden hätten, dann stellte sich eine unglaubliche Freude ein [...]. Diese Lust hielt sie bei der Beschäftigung und Arbeit, eine Lust, welche jene dem Reichtum, der Ehrenstellen und allen anderen Vorteilen des Lebens voranstellen.«³⁶

So werden die Konzepte einer positiven Sicht von *curiositas*, *stupor* und *admiratio* alle lange vor 1600 erstmals erprobt. Dennoch markiert der Aufstieg der *Meraviglia*-Ästhetik im Gefolge der Diskussionen um die Poetik des Aristoteles, die sich ab ca. 1570 deutlich intensivieren, doch quantitativ und qualitativ eine Veränderung der Kunsttheorie, die bald sogar zu einer (partiellen) Auflösung und Überwindung der aristotelischen Vorgaben führen wird.³⁷ Wichtige Stationen sind mit den Namen Torquato Tasso, Francesco Patrizi und Giambattista Marino verbunden.³⁸ Auf erkenntnistheoretischem Gebiet geht mit dieser Entwicklung der Wiederaufstieg des Skeptizismus im Laufe des 16. Jahrhunderts einher, der in die wissenschaftlichen und philosophischen »Revolutionen« eines Bacon, Galilei und Descartes und das damit verbundene Postulat »münden wird, eine Art staunend-voraussetzungsloses Fragen und Schlussfolgern sei Ausgangspunkt ihrer Neubegründungen des Denkens und Forschens. Der scheinbar eindeutige technische Fortschritt trug ein Übriges zu dieser Tendenz bei: Wenn etwa Kopernikus und Osiander in ihren Vorreden zu den 1543 publizierten *De revolutionibus orbium coelestium* die »neuen Hypothesen« noch vorsichtig neben die alten stellen, wird Galileo 1610 aufgrund seiner neuen optischen Instrumente für sich in Anspruch nehmen, »als Erster« die Himmelskörper so nahe und deutlich gesehen zu haben.³⁹

Den radikalen Traditionsbruch aber wird dann bedingungslos und wortgewaltig Francis Bacon einfordern (wobei dieses betonte »Pathos des Neuen« nicht verdecken

36 Vives 1990, S. 136f.: »Admiratio hujus operis ingentes illos animos ad studium et inquisitionem causarum compulit; hinc si quid se putarent novum et aliis inauditum invenisse, incredibilis sequebatur delectatio, [...] ea delectatio detinebat eos in cura et labore, quam illi delectationem opibus, dignitatibus, et aliis omnibus vitae commodis praeponabant.« – Vgl. auch Klecker 2000.

37 Etwa Piccolomini 1575, S. 325: »[...] la maraviglia di quella novità e il diletto, che se ne suol prendere, essendo l'assuefazione e l'uso nemici della maraviglia e consequentemente del diletto«; vgl. zu diesen Begriffen Grassi/Pepe 1994, S. 519 und 952; Summers 1981, S. 171–177; Aguzzi-Barbagli 1973.

38 Verwiesen sei nur auf Schröder 1985, etwa S. 74–89; Barck 2005; Maspoli Genetelli 2006.

39 Dazu nur Popkin 1964 und Albanese 1996, S. 51–55; kritisch zur Vorstellung dieser wissenschaftlichen Revolution als Ursprungsmythos der Moderne Shapin 1998. – Galilei 1929–1939 [1968], Bd. 10, S. 277; dazu, aber auch zu Galileos anderweitigem, vorsichtigem Umgang mit der Thematisierung des Neuen vgl. Bredekamp 2007, S. 101f. und 244f. – Vgl. dann Descartes' Architektur-Metaphorik des Einstürzens, Abreisens und Neubauens, aber auch die Einsicht, dass dies – ebenso wie die Erneuerung des Wissens – nur sukzessive durchzuführen sei, im *Discours de la méthode* von 1637, vgl. Descartes 1996, S. 18–27 (II, 1–4).

darf, dass es bei Bacon in vielfältiger Auseinandersetzung und Vermischung mit dem Alten und teils wenig präzise und widersprüchlich entwickelt wurde).⁴⁰ Bereits in seiner 1608/09 verfassten *Redargutio Philosophiarum* nennt er jedenfalls alle entscheidenden Stichworte: Es bedürfe eines (gewaltsamen) »Auslöschens« oder »Ausreißen« der Tradition, um das Eigene von Grund auf denken und implementieren zu können. Den »Autoritäten« sei zwar im Rückblick Anerkennung zu zollen, sie dürften aber das auf Gegenwart und Zukunft gerichtete eigene Beobachten und Schlussfolgern nicht behindern – Descartes' Postulat des *Cogito* wird dies wenig später in anderer Akzentuierung ausbauen. Bacon beobachtet auch scharfsichtig, dass in den »mechanischen Künsten« stetige Verbesserung und »Fortschritt« stattfinde, wogegen die Philosophie und das Denken in den Wissenschaften die Tendenz hätten, gleich Statuen zu verharren und ehrerbietige Bewunderung einzufordern. Schließlich formulierte Bacon auch schon die zentrale Einsicht, dass die Begründung und Vermittlung des Neuen und der neuen Denkinhalte überhaupt nicht im Rahmen der alten Argumentationsstrukturen und Kategorien möglich sei (und daher häufig auf anfängliches Unverständnis stoße).⁴¹

Allein der Begriff »Revolution«, der spätestens mit Thomas Kuhns wissenschaftsgeschichtlichem Bestseller zur Entstehung neuer Erkenntnis und dem Paradigmenwechsel in den Wissenschaften (*The Structure of Scientific Revolution*, 1962) zu einem der heute wohl meist verwendeten, neuerdings heftig kritisierten Schlagworte für radikal Neues im menschlichen Denken geworden ist, scheint nach bisheriger Meinung erst um 1700 auf wissenschaftliche und kulturelle Umbrüche bezogen worden zu sein.⁴² Als »Vorläufer« wird immerhin auf einen Brief des römischen Priesters und Naturforschers Raffaello Magiotti von 1637 hingewiesen, in dem es von der Entdeckung des Blutkreislaufs (durch Harvey 1628) heißt, sie genüge, alle medizinische Erkenntnis ins Gegenteil zu verkehren (»bastante a rivolger«), gerade so wie die Erfindung des Teleskops die Astronomie auf den Kopf gestellt habe, oder wie der Kompass den Handel und die Artillerie [das Schießpulver] die gesamte Militärkunst.⁴³ Tatsächlich aber formierte sich auch die

40 Gute Analysen bei Whitney 1989 und Zittel 2002; vgl. weiterhin Margolin 1998 und die Beiträge in Zittel u.a. 2008.

41 Bacon 1876; vgl. vor Bacon etwa schon das »Vorwort an den Leser« von Gilbert 1600 und die eindringliche Beschreibung von Palissy 1996, Bd. 2, S. 295f. (*Discours admirables*, Paris 1580, S. 275f.), unter welchen Anstrengungen er seine neuen Techniken (»broyer nouvelles matieres & construire nouveaux fourneaux«) und damit seine neuen Werke (»compositions nouvelles«) erfand; vgl. Bd. 1, S. 35f., 122f.

42 Kuhn 1988; vgl. auch Kuhn 1978; zur Kritik etwa Shapin 1998; ein Beispiel des 18. Jh. ist Méhégan 1755; zur Geschichte des Konzepts Cohen 1976; Cohen 1985, v.a. S. 84–90; für den weiteren Kontext Lasky 1989.

43 Galilei 1968, Bd. 17, S. 64f. (Brief vom 25. April): »Questa è la circolazione che fa il sangue in noi, osservata alli tempi nostri, e bastante a rivolger tutta la medicina, sì come l'inventione del telescopio ha

Vorstellung von grundstürzenden »Revolutionen« in den Wissenschaften und Künsten bereits in den Jahrzehnten vor 1600. Guy Lefèvre de la Boderie scheint den Begriff als erster in diesem Sinne programmatisch im Titel seines patriotischen Lobgedichts auf Frankreich: *La Galliade ou de la Revolution des Arts et des Sciences*, Paris 1578, verwendet zu haben, gefolgt von Étienne Pasquier in den *Recherches de la France* (ab der erweiterten Auflage 1596), der konstatiert: »Les Arts & Sciences ont leur revolutions & entre-suites ansi comme toutes autres choses, & voyagent de païs à autres.«⁴⁴ Bacon spricht dann mehrfach von den »doctrinarum revolutiones«.⁴⁵

II. Konzepte des Neuen lassen sich – das ist längst klar geworden – nur im großen Zusammenhang der epistemischen Rahmenbedingungen und historischen Leitvorstellungen zu menschlichen Erkenntnismöglichkeiten und -formen, zu Wissensordnungen und Zeit verstehen. Relevant sind Ideen zu Anfängen, Ursprüngen und Traditionen, zu Fortschritt und Niedergang, zu Revolutionen, Umbrüchen und Krisen, zum Verlauf und zur Bewertung historischer Zeiten insgesamt (zyklisch, heilsgeschichtlich, auf Verfall oder Vervollkommnung ausgerichtet, mit unterschiedlichem Innovationstempo, auf eine offene Zukunft hin usw.),⁴⁶ aber eben auch zu den Möglichkeiten des Erfindens, Entdeckens, Ideen- und Wissen-Produzierens sowie zu den Formen des Kritisierens, Widerlegens und Korrigierens.

In besonders engem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis standen dabei die Wahrnehmung von Innovationen und der (positive) Fortschritts Glaube – wobei Veränderungen und Neuerungen offenbar in den Bereichen der Sprache, (Kleider- und Haar-) Mode und einiger Künste und Techniken am deutlichsten konstatiert wurden.⁴⁷ Gäbe es

rivolta tutta l'astronomia, la bossola l'economia, e l'artiglieria tutta l'arte militare.« Vgl. auch schon 1611 Donne 1969 zu Machiavelli, Paracelsus und Kopernikus; insgesamt Cohen 1985, S. 85f.

44 Lefèvre de la Boderie 1993; Pasquier 1611, S. 720 (VI, iii) im Zusammenhang mit der Geschichte der französischen Dichtung. Vgl. etwa auch die Vokabeln der Veränderung bei Duret 1595, hier S. 486–488 zu den Künsten und dem aktuellen Höhepunkt (»si grande splendeur & lumiere d'esprits & entendements en l'Europe nostre«). – Dazu Schlobach 1980, S. 255–257; vgl. zum Kontext auch Atkinson 1935 und Laroque/Lessay 2002.

45 Bacon 1990, I, 78: »Tres enim tantum doctrinarum revolutiones et periodi recte numerari possunt.« Vgl. etwa auch Rampalle 1641, S. 294f. und 328 zu den »revolutions de la Nature« und dem daraus folgenden Gesetz von »alteration« und »nouveaueté« für alle menschlichen Hervorbringungen.

46 Schlobach 1980; Koselleck 2006, S. 203–217; ein anderes Zeitmodell der Renaissance versuchen zu rekonstruieren Nagel/Wood 2010.

47 Die Entwicklung der »idea of progress« seit der Antike ist mehrfach ausführlich dargestellt worden: Bury 1987; Gombrich 1978; zum gesamten »Bewegungs«-Spektrum der Geschichtsvorstellungen Demandt 1978, S. 166–270; Hazan 1998; Fuchs 1999; Koselleck 2006, S. 159–181, der den modernen Fortschrittsbegriff erst mit dem 18. Jahrhundert verwirklicht sieht, aber als Vorläufer die »Progressisten seit dem 17. Jahrhundert«, etwa Francis Bacon, benennt.

jedenfalls keine Wandlungen im Sprachstil, so 1405 Coluccio Salutati, würde noch heute »jene altertümliche Rohheit« praktiziert.⁴⁸ Architektur, Bild- und Ingenieurskünste erschienen ebenfalls als Argumente und als leicht nachprüfbar, allgemein wahrnehmbare Indikatoren für den kulturellen und technischen Fortschritt: »Wie sähe die Zukunft aus, wenn wir beim Bauen von Häusern, bei der Schifffahrt, beim Anfertigen von Bildern mit der Kunst der Alten zufrieden gewesen wären? Wohnten wir dann nicht noch in Höhlen und unter umgehauenen Bäumen? Versuchten wir dann nicht noch auf [einfachen] Flößen und Kähnen zu segeln? Und sähen die Bilder dann nicht ganz lächerlich aus?«⁴⁹ Um die gleiche Zeit (ca. 1446) charakterisierte etwa Michele Savonarola in seiner Lobschrift auf die Stadt Padua ganz in diesem Sinne die Leistung Giotto's dadurch, dass dieser »als erster die alten Mosaiken in die modernen Figuren umfiguriert« habe.⁵⁰ Die weiteren Überlegungen führten zu einer Diversifizierung des Problems: Findet Fortschritt, das Erfinden und Einführen von Neuem in allen Disziplinen und insbesondere auch in den Bildkünsten gleichmäßig und gleichzeitig statt oder kann es unterschiedliche »Innovationstemp« geben? Welches sind die Leitdisziplinen (wie verhalten sich etwa Malerei und Skulptur zueinander)? Und wann müssen die entscheidenden Umbrüche angesetzt, wie müssen bestimmte Leistungen bewertet werden?⁵¹ Überraschend schnell wird in diesem Zusammenhang im Übrigen auch die Einsicht in die historische Relativität ästhetischer Produktion und des jeweiligen Neuen erlangt: Dies deutet sich etwa bei Angelo Poliziano oder Benedetto Accolti im späten Quattrocento an, Vasari wendet dieses historisch differenzierende Bewertungsverfahren konsequent auf ältere Kunstwerke an.

- 48 Salutati 1891–1911, Bd. 4/1, S. 126–145 (Brief an Poggio Bracciolini, 17. Dez. 1405), hier S. 142 im Zusammenhang eines Lobes von Petrarca: »Si nulla mutatio ab Ennianis temporibus facta fuisse [...] adhuc vetus illa ruditas permaneret.« – Antike Belege für die Wahrnehmung von »Neuem« in der Sprache etwa bei Cicero: *De finibus*, 4, 7: »nova verba fingunt«, oder Horaz: *Ars poetica* 52: »nova fictaque nuper verba«; eine Renaissance-Randglosse zu *Decameron* 98 vermerkt: »Dante fingesse una nuova lingua« (zit. nach Lecoq 1975, S. 227f.); vgl. auch Arduini 1986.
- 49 Guarino Guarini: *Vita Platonis*, BNCF, Cod. Magl. XXXIV, 86, fol. 134: »Quod futurum fuisset si in aedificandis domiciliis, navigationibus subeundis, picturis factandis antiquorum arte contenti fuissimus? Nonne antris adhuc stabularem, arboribusque cavatis? Nonne ratibus aut lintribus vellificatio teneretur? Nonne ridicule viserentur imagines?« Zit. nach Stever Gravelle 1981, S. 198f. (Gravelles Übersetzung des letzten Satzes korrigiert).
- 50 Savonarola 1902, S. 44: »Et primum in sede locabo Zotum [Giotto] Florentinum qui primus ex antiquis musaicis figuras modernas mirum in modum configuravit.« – Vgl. ähnlich bereits Cennino Cennini *Libro dell'arte* cap. I, 18. Decembrio 2002, S. 433 spricht von einem »novum litterariae polittiae genus«.
- 51 Dazu ausführlich Pfisterer 2002a, S. 48–55 und 84–90.

Prominentester Ausdruck dieser Diskussionen um die früheren und aktuellen Leistungen und Entdeckungen der Menschheit war der Streit von *antiqui* und *moderni*.⁵² Auf die Künste bezogen war die moderateste Form am Übergang zur Frühen Neuzeit der lobende Vergleich der zeitgenössischen Maler, Bildhauer und Architekten mit den antiken Großmeistern, denen jene angeblich entweder gleich kamen oder sie sogar übertrafen.⁵³ Petrarca hatte bereits Unterscheidungskriterien entwickelt für den Übergang »a veteribus ad nova, ab externis ad nostra«, wobei er die zeitgenössischen Maler (insbesondere Giotto, »cuius inter modernos fama ingens est«) gegenüber ihren Bildhauer-Kollegen bevorzugte.⁵⁴ Über Giovanni Bellini heißt es dann etwa, Zeuxis und Parrhasios sollten das »neue Zeitalter« nicht beneiden, in dem dieser die Malerei wiederbelebte.⁵⁵ Nicht gesagt war damit, ob der Wettstreit mit der Antike nur dann zu gewinnen war, wenn man die antiken Vorbilder möglichst getreu nachahmte – oder aber ob gerade Abweichungen den Schlüssel zum Erfolg darstellten. Für Pietro Bembo stand außer Frage, dass die »neuen Werke« von Künstlern dann umso besser werden, je mehr sie sich den antiken Vorbildern annähern.⁵⁶ Im 1605 publizierten Vergleich zwischen antiker und moderner Malerei und Skulptur des Spaniers Pablo de Cespedes, der als junger Mann in Rom Michelangelo noch persönlich kennen gelernt hatte, überstrahlte dagegen das *ingenium* des Divino als »neue Sonne, neues Licht, neuer Glanz« alles Antike.⁵⁷ Ein Anspruch, der sich auch schon bei Cellinis Selbsteinschätzung abgezeichnet hatte, und mit dem dann etwa 1637 Guillaume Colletet Martin Freminet und Rubens vor alle antiken Maler stellte: »Quelle perfection qu'ayent eu les antiques peintures, Freminet et Rubens en ont peut-être conçue de plus parfaites. L'imagination de l'homme est infinie, les siècles produisent tous les jours de nouveaux miracles. On a trouvé l'Art de l'Imprimerie et l'usage du Canon, on a veu luire de nouvelles étoiles, on a découvert

52 Zimmermann 1974; Savarese 1985; Trinkaus 1987 und die weiteren Beiträge in diesem Themenheft.

53 Leonardi 1502 zu Mantegna: »non solum modernis, sed antiquis praeferendum esse censo« (zit. nach Garin 1951, S. 191f.). Vgl. auch Romano 1981.

54 Petrarca: *Fam.* 5, 17 (um 1342/43); allerdings relativiert Petrarca in *De remediis* 1, 41 den Anspruch der Moderne als »inventrix« oder »consummatrix« der Malerei wieder entscheidend; dazu Donato 2003, v.a. S. 439–443.

55 Girolamo Bologini: »Zeusi[m?] Parrhasium nova haec Apellem / aetas desinat invidere prae / Joannes cui contigit Bellinus / picturae decus unicum renatae.« Zit. nach Sciolla 1993.

56 Bembo 2001, S. 109f. (III, 1): »quando a fare essi alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli essempli, et di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto piu se dovere essere della loro fatica lodati si credono; quanto essi piu alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove: perchioche sanno e veggono che quelle antiche piu alla perfetion dell'arte s'accostano; che le fatte da indi innanzi.«

57 Céspedes 1998, S. 287 (*Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura, 1605*): »Fue [Michelangelo] últimamente un nuevo sol, nueva luz, nuevo resplandor en estas artes, que las ilustró i crió sobre lo bueno de lo antiguo [...]« Vgl. für Cellini Funke 1983.

de nouvelles Mers et de nouveaux Peuples, depuis que le Sage a dit qu'il n'y avoit plus rien de nouveau sous le soleil.«⁵⁸

Als ein Unterproblem des *antiqui-moderni*-Streites bzw. der späteren *Querelle des Anciens et des Modernes* lässt sich in der Frühen Neuzeit schließlich das Interesse an Heu-remata-Katalogen und der Literatur zu den *inventores rerum* – den Erfindern der Künste und nützlichen Dinge – verstehen, bei denen immer auch mitverhandelt wurde, ob die Antike oder die »Moderne« mehr und Wichtigeres zu den Künsten, Techniken und Entdeckungen der Menschheit beigetragen habe. Auch in diesem Fall besteht eine beachtliche antike und mittelalterliche Tradition, die freilich vom Verkaufserfolg der erstmals 1499 gedruckten *De rerum inventoribus* des Polydorus Vergilius mit zahllosen Auflagen während der nächsten einhundert Jahre und schnellen Übersetzungen in alle wichtigen europäischen Sprachen in den Schatten gestellt wird.⁵⁹ Doch auch in diesem Fall gewinnt die Diskussion in den Dezennien um 1600 nochmals eine neue Intensität: So erscheint in den 1580er Jahren eine berühmte Bilderfolge des Giovanni Stradano (Jan van de Straet) unter dem Titel *Nova Reperta*; 1599/1602 legt Guido Panciroli zwei in etwa gleich umfangreiche Bände vor, in denen antike und moderne Inventionen getrennt aufgelistet sind; und insbesondere Alessandro Tassoni liefert 1620 einen ebenfalls mehrfach nachgedruckten Text zu den *Ingegni Antichi e Moderni* mit ausführlichen Passagen zu den Bildkünsten.⁶⁰ Texte wie Secondo Lancellottis *L'Oggidi, ovvero il mondo non peggiore nè più calamitoso del passato* (1623) oder auch schon Pierre Belons *De admirabili operum antiquorum et rerum suspiciendarum praestantia* (1553), Charles Fontaines *Les Nouvelles et Antiques Merveilles* (1554) und Henri Estiennes *Introduction au Traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes* (1566) dürfen trotz etwas abweichender Titel und Inhalte ebenfalls in diese Kategorie gerechnet werden. Als weiteres Indiz für das gesteigerte Interesse an diesen Fragen lassen sich schließlich einige wenige Bildprogramme anführen, insbesondere die 1588/89 ausgeführte Bildnis-Reihe der Erfinder der Alphabete in der neuen Vatikanischen Bibliothek Sixtus' V., aber etwa auch Arcimboldos ein Jahr frühere Entwürfe für Wandmalereien zur Erfindung der Seidenweberei.⁶¹

58 Colletet 1637; dazu Fumaroli 1994a, S. 651f.; Duro 2009, S. 369.

59 Kleingüther 1993; Zedelmaier 2003; Dohrn-van Rossum 2005; Atkinson 2007.

60 Bernsmeier 1986; Margolin 2001, S. 17–19 zur Ölmalerei; Herrmann-Fiore 1996. – Vgl. für weitere Schriften etwa *Croix du Maine* 1584, S. 543 zu seinen in Planung befindlichen Schriften: »Paradoxe, ou sentence debatue contre la commune opinion, auquel l'essaye de prouver qu'il n'y a rien auiourd'huy de nouveau au monde, & que toutes les choses qui ont maintenant cours, ont esté en usage au paravant, & cogneuës des Anciens.« Zu Pablo de Céspedes vgl. Anm. 96. – Eingehendere Analysen etwa bei Salvatore 1978; Fumaroli 2001; Schütze 2007.

61 van Thiel 1964; Böck 1993; DaCosta Kaufmann 1993. – Vgl. auch eine Giulio Bonasone zugeschriebene Kupferstichserie mit Personifikationen der Sieben Freien Künste und Angaben ihrer Erfinder.

III. Neben dieser affirmierenden ›Fortschrittsgeschichte‹ des Neuen behauptete sich freilich immer auch eine ablehnende Sicht des Neuen. Diese basierte nicht allein auf der Furcht, sich im Wandel, in den Kontingenzen und Zufällen der Welt zu verfangen und so das eigentlich Wahre, Göttliche, Unveränderliche aus dem Blick zu verlieren (Vorformen der modernen Krise des Fortschrittsglaubens und der Ängste vor Traditionsverlust und Orientierungslosigkeit durch ›Überreizung‹).⁶² Bestritten wurde rundweg die Möglichkeit des Neuen überhaupt. Wobei sich für beide Positionen antik-heidnische Autoritäten ins Feld führen ließen: In der Tradition der platonischen Ideenlehre und der Konzeption des menschlichen Denkens als einer ›Wieder-Erinnerung‹ war Neues prinzipiell ausgeschlossen, wogegen die Aristoteliker die Vorstellung des menschlichen Bewusstseins und Denkens als *tabula rasa* und den auf Neues gerichteten Wissenserwerb verteidigten.⁶³ Bei Humanisten wie Leon Battista Alberti scheinen diese Alternativen das gesamte Denken zu durchziehen – so wenn Alberti einerseits die »*arti mai vedute & udite*« seiner Zeit rühmte und sich dann mit der genau gegenteiligen, mehrfach angeführten Wendung vom »*Nihil dictum quin prius dictum*« auf Terenz bezieht, um der Frustration des Gelehrten bei der Suche nach eigenen Ideen und Themen Ausdruck zu geben (sein wenig älterer Kollege Coluccio Salutati spricht in diesem Zusammenhang vom »Zusammenschneiden antiker Fetzen« zu einem nur scheinbar neuen Gewand).⁶⁴ In Albertis *Momus* wird dieses Lamento erweitert zum wesentlich grundlegenderen Widerstreit zwischen der politischen *Maxime*, zur Sicherung und Stabilität eines Herrschaftssystems keine Neuerungen einzuführen, und der erzwungenen Einsicht des Weltenschöpfers Jupiter, eine ganz »neue Lebensform« (oder besser: gleich mehrere) erfinden und eine »recht andere Welt« errichten zu müssen – ein altbekanntes und weit verbreitetes Thema, das dann Bernard de Fontenelle 1686 unter der Überschrift *Entretiens sur la Pluralité des Mondes* radikalisiert wird.⁶⁵

62 Vgl. nur Williamson 1935 und Schmidt 2005.

63 Die Positionen zusammengefasst etwa bei Porzio 1551, S. 35 zur Lehre nach Sokrates/Plato, gegen die sich die Aristoteliker richteten: »*Intellectus [...] erit [...] non ut tabella agrapha, sed potius ut scripta, ac universalibus depicta. Adhuc nulla erit novarum scientiarum acquisitio, sed praeteritum solum reminiscencia, [...]*«

64 Alberti 2002, S. 62–65; Terenz: *Eunuchus*, Prolog: »*Nullum est iam dictum quod non dictum sit prius*«; dazu Nagel 1980; Trenti 1986; bereits griechische Vorläufer dieses Gedankens benennt Hose 2000. – Salutati 1891–1911, Bd. 2, S. 145 (Ep. IV, 4): »*Crede michi, nihil novum fingimus, sed quasi sarcinatores de ditissimis vetustatis fragmentis vestes, quas ut novas edimus, resarcimus.*«

65 Alberti 1993, vgl. S. 411 mit S. 213: »*Novam vivendi rationem adinvenimus: alius erit nobis adeo coaedificandus mundus.*« Dazu Herrmann 2006; für die weitere Entwicklung Guthke 1983. – Zur Forderung, »neue Veränderungen« im Bereich des Politischen wie des Religiösen zu vermeiden, etwa schon Otto von Freising (*Gesta II*, 28) zum Reformier Arnold von Brescia: »*singularitatis amator, novitatis cupidus*«; oder Chartier 1923, S. 12: »*Qu'est devenue la constance et loyauté du peuple français, qui si longtemps a eu renom de perseverer loial, ferme et entier, vers son naturel seigneur*

Die Frage, inwiefern Neues in und neben der bestehenden Vielfalt und Ordnung dieser Welt überhaupt möglich und vertretbar sei, stellte eine zentrale Herausforderung vor allem auch für die Theologen und Bibel-Exegeten dar (sprichwörtlich Eccl. 1, 10: »Nihil novi sub sole«).⁶⁶ Wie ist Neuheit angesichts der göttlichen Allmacht, der vollkommenen Schöpfung und des christlichen Heilsplans (mit seinen typologischen Vorhersagen und Entsprechungen) möglich? Und hatte nicht Gott weiterhin nach seinem eigenen »zweiten Neuanfang« für die Erde, der Sintflut, versprochen, dass eine solche Auslöschung nicht mehr vorkommen würde – im Gegenteil sollte sein Sohn als zweiter Adam und »neuer Mensch« die anfängliche Sünde wieder aufheben und das »neue Gottesvolk« begründen? Auch in diesen Zusammenhängen wurden bereits im Laufe des 13. Jahrhunderts Alternativen entwickelt: Das scholastische Standardmodell lieferte Thomas von Aquin, wonach der in der Genesis beschriebene Schöpfungsakt alle Formen des Geschaffenen *ad infinitum* festlegt und etwa die *species* nur in der konkreten Realisierung ihrer jeweiligen *individua* »neu« erscheinen können, also etwa die individuell unterschiedlichen Menschen (wobei Thomas mit Blick auf den Menschen allerdings durchaus den schrittweisen Fortschritt von Wissen und Kultur vertrat und er selbst und sein Denken von seinen wenig späteren Biographen als »neu« gerühmt wurden – wie im Übrigen auch die prinzipielle Möglichkeit der Kritik an Autoritäten in dieser Zeit aufkommt).⁶⁷ Bereits 1277 sollte die radikale Auslegung dieses Gedankens (*»quod Deus non potest esse causa novi facti, nec potest aliquid de novo producere«*) verurteilt werden.⁶⁸ Radikal wandte sich dann die von Ockham begründete nominalistische Gottesvorstellung davon ab, indem Gott nun die Freiheit zuerkannt wurde, allezeit »neue Welten« zu schaffen (womit auch der Weg zu Albertis *Momus* eingeschlagen war).⁶⁹ Dass das Tridentinum und die gegenreformatorischen Diskussionen diese Argumente intensiv aufgriffen und auch dadurch einen Bruch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts markieren, lässt sich auf vielen Ebenen aufzeigen – möglicherweise liegt in diesem umfassenden

sans querir nouvelles mutacions?« Weitere Beispiele bei Spörl 1930, etwa S. 301–306, Meier 1994 und Schulze 2005.

66 Kartschoke 1985; Krolzik 1993, Haug 2002.

67 Senger 1979; zu den Biographen des Thomas, Wilhelm von Tocco und Heinrich der Poet, und zu dem größeren Kontext vgl. Spörl 1930, S. 324f. und Bianchi 2005; außerdem Bianchi 1994.

68 Flasch 1989, S. 147 (These 48).

69 Thomas von Aquin: *Summa contra gentiles*, lib. II, cap. 84, n. 5f.: »universi enim perfectio attenditur quantum ad species, non autem quantum ad individua, [...] und non repugnat perfectioni universi si animae de novo creentur.« – Bei Alberti 1993, S. 273 macht Juno dem Schöpfer Jupiter den Vorschlag, doch gleich »mehrere, unterschiedlich gestaltete Welten zu erschaffen und sich so einen reichen Vorrat anzulegen«.

Versuch der Traditionssicherung überhaupt einer der Gründe dafür, dass im Gegenzug um 1600 das radikale Neuheitspostulat so erfolgreich werden konnte.⁷⁰

Bemerkenswerterweise ließ sich aber der thomistischen Doktrin auch ein positiver Ansatz für das Neue in den Künsten abgewinnen. Zumindest stellte Hans Vredeman de Vries seinem 1565 publizierten Buch zur Dorischen und Ionischen Säulenordnung ein Gedicht voran, in dem er zwar den göttlichen Universalanspruch bestätigt, dafür aber die Relativität aller menschlichen Kunstprodukte betont: »allein Gottes Wort soll man in allen Manieren folgen«, dagegen sei kein Mensch »perfekt in seinen eigenen Erfindungen« – eine Lizenz für die eigenständige, neuartige Abweichung gegenüber allen vermeintlichen »Autoritäten« von Vitruv bis Michelangelo (vgl. zu den niederländischen Positionen die Beiträge von Nils Büttner und Eckhard Leuschner in diesem Band).⁷¹ Denn einerseits hatte sich mit der Publikation und dem unmittelbaren, europaweiten Erfolg von Vasaris Künstlerviten (1550, ²1568), die Michelangelo als »Künstler-Gott« und Norm der Disegno-Künste festschrieben, die Herausforderung für alle nachfolgenden Maler, Bildhauer und Architekten enorm verkompliziert, ihr eigenes, *per definitionem* eigentlich immer unzureichendes Tun zwischen Nachahmung und eigener, überbietender Erfindung zu rechtfertigen: Die Kunst des Manierismus lässt sich in vieler Hinsicht als Auseinandersetzung mit dieser Hypothek und als Versuch, durch überraschende Kombinatorik doch noch etwas Neues, Eigenes zu schaffen, verstehen.⁷² Andererseits gab es genügend Autoritäten, die Unveränderlichkeit als Wert postulierten. So hatte etwa bereits Vitruv vehement den neuen Stil der Wandmalerei seiner Zeit verdammt: »Also hat so eine neue Haltung [gemeint ist ein neuer Geschmack in Verbindung mit einer neuen Moral] dazu geführt, dass Kritiker mit schlechter Urteilskraft die Tugenden der Künste verurteilen.«⁷³

Insgesamt manifestiert sich eine Unzufriedenheit mit den Zeitumständen und eine Kritik an der »Beschleunigung« der Welt seit dem 14./15. Jahrhundert häufig in der Forderung nach konservativer Bewahrung oder getreuer Restituierung des Alten und in einer Ablehnung alles Neuen und aller Veränderungen. Dies gilt zum einen für alle Erneuerungsbewegungen innerhalb der Kirche, sei es für den »homo novus« Franziskus

70 Dazu nur Küpper 1990, etwa S. 22–25 und 243–283.

71 Vredeman de Vries 1565, Einleitungsgedicht (zit. nach Weissert 2008, S. 176): »maer Godts woort salmen alleen volghen in alle manieren« – »perfect in zijns selfs inuentien«; vgl. für den Gedanken, keine Kunst sei vollkommen oder fehlerlos, etwa auch Vives 1990, S. 140–143.

72 Vgl. etwa Hofmann 1976 und Smyth 1992.

73 Vitruv, 7, 5, 4: »Ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes; [...]« Allerdings scheint diese Kritik des Neuen widersprüchlich wahrgenommen worden zu sein; Alberti 1966, S. 442f. (VI, 1) verweist darauf (vgl. aber auch VII, 9); dagegen Barbaro 1556, S. 187, Z. 67f. übersetzt das Wort nicht einmal.

oder selbst noch für die Reformation – natürlich in unterschiedlicher Auslegung und Anwendung (»Nihil innovetur nisi quod traditum est« lautet der von Papst Stephan I. geprägte altkirchliche Grundsatz; kritisch überliefert von Cyprian: *Epistula LXXIV c. 2*).⁷⁴ Zum anderen scheint dies auch eine mögliche Geisteshaltung von Humanisten (wobei diese Haltung durchaus nur in bestimmten Diskussionskontexten vertreten werden konnte und keine durchgängige Abwehrhaltung einer Person bezeichnen muss): Poggio Bracciolini rühmt die zurückgezogen lebende Muse des Landlebens ohne die Aufregungen, Nachrichten und Neuigkeiten der Stadt.⁷⁵ 1443 hieß es in einem Bericht nach Florenz, dass die neuen Gebäude in Rom hässlich seien, die alten dagegen zu Ruinen verfielen.⁷⁶ Selbst literarische Anspielungen auf den vermeintlichen Sittenverfall im 15. und 16. Jahrhundert mit seinen sodomitischen Praktiken bedienten sich offenbar besonders gerne des negativ konnotierten Adjektivs »nuovo«.⁷⁷ Einen Höhepunkt erreicht diese Denkhaltung, wenn sie das »Alte« schlichtweg zum eigentlich »Neuen« erklärt (und dies nicht nur aufgrund der einigermäßen paradoxen Überlegung, dass die Welt und Menschheitsgeschichte in der Antike ja noch »jünger« gewesen sei und in der Gegenwart langsam »altere«).⁷⁸ Wohl am prominentesten vertritt diese Position Erasmus von Rotterdam, für den alle Kraft auf die Wiederherstellung des überragenden Antiken zu verwenden ist und das »gute Neue« allein in der Restauration des bewährten Alten besteht: »Nos vetera instauramus, nova non prodimus«. Dagegen betrieben die Verfechter des Neuen angeblich nur Etikettenschwindel: »Nova vocant, quae sunt vetustissima, vetera vocant, quae sunt nova.«⁷⁹

Die Schnelllebigkeit des Neuen, wie sie etwa Sebastian Brant im Kapitel »Von nuwen funden« des *Narrenschiffs* (1494) oder wiederum Erasmus und Philip Melancthon (*Contra affectationem novitatis in vestitu*, 1527) am Wandel der (Kleider- und Haar-)Moden kritisierten, wurde dabei noch durch den neuen Buchdruck unterstützt, der insbesondere auch die literarischen Produkte scheinbar frühreifer »Newcomer« unumkehrbar in die Welt entlässt, die sich dann schnell als »Eintagsfliegen« entpuppen – so die Wahrnehmung des frühen 16. Jahrhunderts: »E se pur qualche volta, che di rado accade, tra uomini letterati compariscono, hanno certi loro proemi e argomenti fatti a stampa, de' quali tutti in un giorno si fanno

74 Ladner 1959; Fois 1962; Kinzig 1994; Schmidt 1999. – Zur Reformation Hofacker 1978; Wiedenhofer 1988.

75 Poggio Bracciolini, Brief an den Kardinal von Aquila 1449 (in: Bracciolini 1964–1969, Bd. 3, S. 259 [X, 2]): »Hoc alii, qui rebus novis delectantur, aegre ferrent; ego vero id beneficii loco duco ibi vivere, ubi ocium meum nulli rumores, nulli nuntii, nulla nova perturbent.«

76 Alberto degli Alberti in einem Brief 1443 an Giovanni de' Medici; zit. nach Burckhardt 1985, S. 126.

77 Toscan 1981, Bd. 1, S. 224–229.

78 Dazu Leyden 1958 und Müller 1991; zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellung, in einer »alternden« bzw. »gealterten« Welt zu leben, mit weiteren Beispielen Spörl 1930, S. 316f. und Schlobach 1980, etwa S. 53f., 65f. und 311–316; Demandt 1978, S. 36–45; speziell für die Künste vgl. Anm. 202.

79 Vgl. Domański 1974.

belli, poi nell'altro spariscono per non aver più di nuovo che dimostrare [...].⁸⁰ Ein englischer Einblattdruck der Jahre um 1590/1600 sollte dann in Gedichtform auf einer ganzen Seite über die »Ingeniorum pestis novitas« lamentieren, über das wahnhaftes Verlangen nach Neuem als ansteckender und zerstörender Krankheit des menschlichen Denkens.⁸¹ Die radikalste Schlussfolgerung in diesem Zusammenhang lautete daher, die einfachen, »unverdorbenen« Anfänge – etwa das Goldene Zeitalter der Menschheit (wenn nicht gleich der Zustand des Tierreichs) – seien überhaupt besser gewesen als jede spätere Zeit in der Geschichte, sei es die Antike oder die Gegenwart.⁸²

IV. Die Alterität des Neuen lässt sich dabei nicht nur durch zeitliche Distanz verstärken, sondern auch durch räumliche. Anders gesagt: Das an einem Ort Bekannte kann durch Überführung in andere lokale Kontexte vollkommen neu erscheinen. Dabei verlagern sich die Orte »maximaler Fremdheit« im Laufe der Zeit von Afrika – für Plinius hatte noch gegolten: »Africa bringt allwegen egtwas news«⁸³ – über Asien in die »Neue Welt« Amerika. Die Entdeckung Amerikas wurde in den letzten Jahren als Musterbeispiel dafür untersucht, wie sich das frühneuzeitliche Europa der Herausforderung des Neuen stellte – dies lässt sich hier nur andeuten: Zunächst konnte und wollte man offenbar »wenig Neues in der Neuen Welt« wahrnehmen, nicht nur deshalb, da die Kategorien des »Vorwissens« nur bestimmte Wahrnehmungen erlaubten, sondern auch, da die kolonialen Hoffnungen und Bestrebungen bestimmte Perspektiven verabsolutierten.⁸⁴ Und bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts – in der Zwischenzeit kursierten größere Mengen von Objekten und Darstellungen aus Amerika in Europa⁸⁵ – konnte die »Neue Welt« dann bereits wieder als »alt« beschrieben werden.⁸⁶ Bemerkenswert scheint dabei auch, wie sich »Neue Welt« und Antike in dieser Denktradition als offenbar zwei »junge«, d.h. frühe Stadien der Weltgeschichte in der Wahrnehmung zunehmend einander annähern konnten – ein schlagendes Beispiel dafür ist die um die heidnischen Idole der »Indianer« erweiterte Ausgabe 1615 von Vincenzo Cartaris mythologischem Handbuch zu den

80 Calmeta 1959, S. 38 (aus Della ostentazione). – Zu diesem Vorstellungskreis auch Brendecke 2006. – Zu mittelalterlichen Belegen für die Wahrnehmung »neuer« Moden vgl. Spörl 1930, S. 306; zur Modekritik des Erasmus Domański 1974; Melanchthon 1834.

81 *Malus imperij custos metus; Ingeniorum pestis novitas*, s.a., s.l.; Cambridge University Library.

82 Zu solchen Phantasien über die »Goldene Zeit« etwa Panofsky 1937/38; Schlobach 1980; Enenkel 1995; zum Tier-Vergleich Boas 1933.

83 Plinius: *nat. hist.* 8, 16; vgl. Aristoteles: *Historia animalium* 8, 28, 606b 19f. und 2, 7, 746b 7f.; Übersetzung nach Münster 1588, S. 1413; dazu Bexte 2006. – Bereits in der Antike auf die neuen Moden der Musik bezogen bei Anaxilas: *Hyakinthos*, Frag. 27 (Kock: *Comicorum Atticorum Fragmenta* II, S. 272).

84 Gumbrecht 1987; Grafton 1992; Hofmann 2001; Küpper 2002; Schäffner 2006.

85 Zu den Objekten und Darstellungen (mit weiterer Literatur) Frübis 1995 und Bujok 2004.

86 Burghartz 2004.

antiken Göttern (zuerst 1565). Sollten alle diese unerforschten Landstriche letztlich doch noch zu nahe und zu bekannt erscheinen, dann bot sich immer noch Utopia als Ort des Neuen und Unbekannten an.⁸⁷

Das Schaffen von Neuem durch räumliche Distanz funktionierte auch innerhalb der Grenzen Europas: In diesem Zusammenhang schien freilich für Italien sein überragendes antikes Erbe, das es immer wie im Gepäck mit sich führte, eher hinderlich. Dagegen konnte etwa Conrad Celtis die Translatio der antik-humanistischen Kultur in die germanischen Gebiete nördlich der Alpen bedeutungsträchtig als Setzung eines radikalen Neuanfangs um das Jahr 1500 inszenieren.⁸⁸ Wobei nationale Stereotype den ›Deutschen‹ – so etwa ein Jahrhundert später Henry Peacham – überhaupt eine besondere Gabe im ›Erfinden‹ zusprachen.⁸⁹ Auch an Übersetzungen in die Volkssprache lässt sich die ›Erfahrung eines Bruchs, der alles Frühere von der Gegenwart trennt‹, bei aller diffusen und widersprüchlichen Zeiterfahrung nachweisen – so vermerkt ein Beispiel von 1537: ›Wer wolt daran zweifeln / das die alten so vor grosser verwunderung ab der gegenwertigen zeyt vnd welt / entsetzen / vnd mit grosser begird vnnnd dancksagung von neüwem lernen würden?‹⁹⁰ Ähnlich erhöhte das Überführen von antiken Kunstobjekten aus dem ›heimischen‹, also in der Regel italienischen Kontext in einen fremden die Sensibilität für formale Differenzen und Neuerungen (oder zumindest stieg das Bedürfnis, der Beobachtung von Differenzen Ausdruck zu verleihen). So sollte nicht nur Pieter Coecke van Aelst 1539 in seinem Büchlein zur ›Erfindung der Säulen[ordnungen]‹ die ›Neuheit‹ (*nieuwichheit*) der in den Niederlanden gerade eingeführten antiken Modelle betonen, sondern etwa auch angesichts der Fuggerkappelle in Augsburg konstatierten die Zeitgenossen die ›welsche art, der zeit gar new erfunden‹.⁹¹ Um die eigene Kunst allerdings nicht immer in Abhängigkeit von der italienischen ›Leitkultur‹ definieren zu müssen, schien es bald angebracht, die wirklich antike und die aktuelle italie-

87 Vgl. nur Knapp 1992, etwa S. 51 die Reaktion des Erasmus auf Morus' Utopia, und Albanese 1996, S. 92–120.

88 Wuttke 1980; Robert 2002; vgl. auch Burkart 2002.

89 Semler 2004.

90 Aus dem Vorwort der dritten Auflage des Hugu Schappler, einer Neubearbeitung der in den 1430er Jahren erschienenen Übersetzung der *chanson de geste Hugus Capet* aus dem 14. Jahrhundert; dazu ausführlich Müller 1991, die Zitate S. 124f.

91 Coecke van Aelst 1539, fol. A3v: ›Ende want dan dese maniere der Grieken die wij Antijcs noemen [...] nu by ons die ouerhant neempt, by auontueren duer nieuwichheit, oft datse ons beter behaecht, oft naer mijn duncken om haerder volmaecter sekerheit eñ redenen der Simmetrien, die so menich hondert iaer onuerandert gebleuē is.« Zit. nach Rolf 1978. – Clemens Jäger im *Gehaim Eernbuch* des Hauses Fugger 1546 zur Fugger-Kapelle in Augsburg: ›die Begrebis aller Fugger von der Lilieb, zu Sanct Anna mit aller kostlichkait auf das zierlichste mit gold, silber und gutem holtz, auch auf welsche art, der zeit gar new erfunden [...]« Zit. nach Eser 2000, S. 338.

nische, antikisierende Kunst auseinander zu dividieren – nachweisbar etwa bei Lucas de Heere 1565 (»antijcx« versus »Roommachtig«).⁹²

V. Giovanni Fontana überrascht den heutigen Leser in den Kommentaren zu seinen Brunnenentwürfen wohl am meisten durch den scheinbaren Widerspruch zwischen Neuerfindung und Bezug auf antikes Wissen: »novos adinveni fontes, partim ex antiquorum fundamentis collectos, partim ex proprio ingenio.« Dies erinnert nochmals daran, dass nicht allgemein nach dem ›Neuen‹ gefragt werden kann, sondern sehr genau zwischen unterschiedlichen Neuheitskonzeptionen und -kontexten unterschieden werden muss.

Für Fontana besteht die Neuheit seiner Brunnenentwürfe primär in ihrer ingenieurstechnischen Erfindung.⁹³ Ganz allgemein scheint auch in den Bildkünsten ein besonders häufig zum Ausdruck gebrachtes Bewusstsein für das Neue zunächst nicht etwa mit formal-ästhetischen oder ikonographischen Neuerungen, sondern mit technischen Aspekten verbunden gewesen zu sein: So wurde im Quattrocento mit dem Vokabular der Neuheit kontrovers diskutiert, ob wirklich Brunelleschi die zentralperspektivische Darstellung erfunden habe (»invention del secul nostro nova«) oder nicht doch schon die Antike.⁹⁴ Brunelleschis Domkuppel präsentierte sich in erster Linie ebenfalls als technische Neuheit.⁹⁵ Luca della Robbia wird die Erfindung der glasierten Terracotta zugesprochen.⁹⁶ Der Ruhm des Jan van Eyck seit Vasari, Lampsonius, van Mander und dem Kupferstich zu van Eycks ›Werkstatt‹ in den *Nova Reperta* des Jan van der Straet (1570er Jahre) basiert auf seiner angeblichen Entdeckung der Ölmalerei (allerdings von anderen Autoren des 16. Jahrhunderts ebenso bestritten und der Antike zugesprochen wie die Malerei in *buon fresco*).⁹⁷ In Pancirolis Vergleich antiker und moderner Erfindungen (1599/1602) werden lobend Federbilder aus der Neuen Welt erwähnt – aber wohl erneut primär unter dem Aspekt ihrer ungewöhnlichen Machart; zeigten die in Europa bekannt gewordenen Federbilder doch häufig ganz konventionelle europäische Ikono-

92 de Heere 1565, S. 87; dazu Weissert 2008, S. 174; vgl. auch Eser 2000.

93 Vgl. die neuen Überblicke bei Molà 2004; Popplow 2004; Dohrn-van Rossum 2005 und Guerzoni 2007.

94 Das Zitat von Santi 1985, Bd. 2, S. 672 (lib. XXII, cap. xci, v. 333); zusammenfassend Sorci 2008; vgl. auch Schlie 2008.

95 Smith 1992, S. 19–39.

96 Gauricus 1969, S. 250f.: »Lucas Rubius Florentinus ex Aurifice Plastes, cuius inventum, fictile opus encausto pingi.«

97 Vgl. Emmens 1961; Percival-Prescott 1999; Stanneck 2003, S. 14–30. – Die römischen Diskussionen des späten 16. Jhs zu *buon fresco* und Ölmalerei referiert Pacheco 1956, Bd. 2, S. 48 nach der handschriftlichen Mitteilung des Malers Pablo de Céspedes, vgl. Céspedes 1998, S. 405–411.

graphien und Stilformen.⁹⁸ Allerdings lassen sich technische und formal-ästhetische Neuerungen zumeist nicht ganz trennen – wie fließend der Übergang war, kann nicht nur das bereits zitierte Beispiel der Mailänder Dombauhütte um 1400 zeigen, wo im Zusammenhang mit unterschiedlichen neuen Wölbungstechniken zugleich die (ästhetische Frage der) Proportionierung diskutiert wurde, sondern auch ein Manuskript geliebener Traktat des Spaniers Luis de Zapata (1532–1598) mit einem Abschnitt: »De invenciones nuevas« und Bemerkungen zu den modernen Druckgraphiken.⁹⁹

Besonders deutlich wird das Bewusstsein von technischen Innovationen daran, dass seit der Mitte des 15. Jahrhunderts Patente auf technische Erfindungen ausgestellt werden konnten, für deren Genehmigung das Postulat der »Neuheit« entscheidend war. Angeführt sei nur das Gesuch und die Begründung des Ugo da Carpi um ein Privileg für den Chiaroscuro-Holzschnitt an die Signoria von Venedig (1516): »havendo io trovato modo nuovo di stampare chiaro e scuro, cosa nuova e mai più non fatta.«¹⁰⁰ Die Signaturen (*invenit – sculpsit / fecit*) und Privilegien etwa der Druckgraphik, die nun auch die künstlerische Ausarbeitung als »geistiges Eigentum« und »neue Erfindung« schützen sollten, scheinen auch in dieser Hinsicht vieles eben den technischen Privilegien zu verdanken.¹⁰¹ Das grundlegende Problem hatte – laut Mariano Taccola in *De ingenieis* (um 1433) – bereits Brunelleschi benannt: »Du darfst deine Erfindungen nicht allen verkünden, sondern nur jenen wenigen, die in den Wissenschaften bewandert sind und sie lieben; denn derjenige, der seine eigenen Schöpfungen zur Schau stellt und erläutert, wirft sie nur in den Wind. Denn es sind deren viele, die nur ein Interesse an diesen zeigen, um die Erfinder tadeln zu können [...]. Jedoch nach einigen Monaten oder Jahren werden sie in Reden, Schriften oder Zeichnungen die gleichen Dinge sagen und zeigen wie sie und frech behaupten, sie selber seien die Erfinder jener Dinge, über die sie eben vorher noch schlecht gesprochen haben, und so werden sie für sich den Ruhm gewinnen, der in Wirklichkeit anderen zusteht.«¹⁰²

98 Zit. nach Panciroli 1660, Bd. 2, S. 62; für ein Beispiel vgl. Vandamme 2003 [2006].

99 Zu Mailand vgl. Anm. 26; Luis de Zapata: »De invenciones nuevas // [...] Cuanto a la Pintura dejen los antiguos de blasonar de sus milagros, que yo pienso que como cosas nuevas y ellos también nuevos las admiraron y creo que aquellos ta celebrados Apeles y Protógenes y otros a las estampas de agora de Miguel Angel, de Alberto Durero, de Rafael de Urbino y de otros famosos modernos de agora non pueden ighalarse.« Zit. nach Sánchez Cantón 1941, Bd. 5, S. 362f.

100 Pon 2004, S. 75–77.

101 Zu diesen vor allem in den letzten Jahren gut untersuchten Zusammenhängen etwa Mandich 1936; Long 1991; Breveglieri 1995; Popplow 1998; Witcomber 2004; Lamberini 2005.

102 Überliefert im Cod. Lat. Monac. 197 der Bayerischen Staatsbibliothek; vgl. Taccola 1984, die Transkription Bd. 1, S. 134–137 (fol. 107v–108v): »Noli cum multis participare inventiones tuas secum paucis intelligentibus et amatoribus scientiarum, quia nimis ostendere et dicere suas inventiones et facta sua est unum derogare sua ingenia. Multi sunt libentius audiunt causa inventores vituperandi

Auf beiden Ebenen – der Technik wie der künstlerischen Invention bzw. dem spezifischen Stil – ist unmittelbar einsichtig, dass die Sicherung der Rechte, aber auch bereits der Antriebe zur technischen Innovation mit finanziellen Vorteilen zusammenhängen. Neuheit in den Künsten der Frühen Neuzeit (und darüber hinaus) erweist sich so als eine auch in hohem Maße ökonomisch und durch Konkurrenzen konditionierte Neuheit, die angesichts veränderter Absatzmärkte, Auftraggeber, Käufer und Sammler auch ganz neue Mechanismen in Gang setzte, Neues anzubieten, zu propagieren und nachzufragen (dazu ausführlich Philip Sohm und Gabriele Wimböck in diesem Band).¹⁰³ In diesem Zusammenhang sind auch die Veränderungen bei frühneuzeitlichen Künstler-Konkurrenzen und Wettbewerben ebenso wie das gesteigerte Bestreben, einen »eigenen, wiedererkennbaren Stil« auszubilden und durch eigene Inventionen zu brillieren – Anforderungen also, mit denen sich etwa Hofkünstler nun konfrontiert sahen – für die Veränderung der Neuheits-Konzepte entscheidend.¹⁰⁴

VI. Was genau meint Fontana, wenn er von »ad inventio« »inventus« und den »proprie fantaxie« spricht? Zunächst erinnern alle diese Begriffe daran, dass Neuheitsvorstellungen auf der Ebene der Produktion aufs Engste verbunden sind mit Theorien der Imitation und Invention, mit den für das Erfinden zuständigen Geistesvermögen von *ingenium*, *iudicium* und *phantasia*, schließlich mit dem die Grenzen dieses Erfindens und »Phantasierens« regulierenden, jeweiligen Stellenwert von künstlerischer Freiheit und Wagemut auf der einen Seite, Gesetzen und Idealen der Kunst auf der anderen.¹⁰⁵ Alle diese Überlegungen und Theorien werden zumindest seit Petrarca kontrovers diskutiert. Außer Frage steht dabei, dass auch Nachahmung immer eigenes Anverwandeln und Umformen erfordert (selbst wenn nicht explizit von *aemulatio* und *superatio* die Rede ist) und also ebenfalls Neues mit einschließt – auch wenn dies nicht alle schon mit der Deutlichkeit betonen wie dann 1562 Francesco Patrizi da Cherso, der deshalb die Reichweite der Imitatio-Lehre überhaupt begrenzt sehen will, da ansonsten eben keine Veränderung möglich wäre.¹⁰⁶ Außer Frage steht im Gegenzug auch, dass *inventio* im

opponendi suis factis et dictis causa ne in aliquo honorato loco audiantur. Et postea per aliquot menses aut annum dicunt eadem verba oretenus aut in scripturis aut in designis. Et dicunt audatere fuisse inventores earum rerum de quibus ante fuit male locutus, et gloriam alterius sibi tribuit« – Übersetzung nach Pizzigoni 1991, S. 136f.

103 Vgl. auch *Markets and Novelty* 1998; Boers-Goossens 2000; ein gutes Fallbeispiel von Ajmar 2003.

104 Dazu nur Warnke 1985 und Goffen 2002.

105 Allerdings kann gerade auch das *ad artem redigere* ein Kennzeichen der neu gefundenen Künste sein, dazu ausführlich Verin 2008.

106 Patrizi 1562. Zu Imitatio-Lehre und -Anwendung etwa Greene 1982; McLaughlin 1995 und Reckermann 1993.

frühneuzeitlichen Kontext topisch-kombinatorischer Ordnungen und Techniken der Wissensproduktion eher ein ›Auffinden‹ denn ein voraussetzungsloses ›Neuerfinden‹ bezeichnet (so wie Narziss in Albertis Malereitratat die Malerei auch nicht erfindet, sondern auffindet/entdeckt).¹⁰⁷

In Parenthese sei hier gleich noch der Umstand erwähnt, dass Inspirationszenarien (etwa durch himmlische Wesen wie Gott oder Engel, Apoll oder die Musen, durch Wein usw.) und eine Reihe der mit ihnen verbundenen Metaphern und Bilder im spezifischen Zusammenhang der Neuheitsdiskussionen und für die Bildkünste eine erstaunlich marginale Rolle gespielt zu haben scheinen.¹⁰⁸ Dabei hätten sich bei Horaz und anderen durchaus Ansatzpunkte dafür finden lassen, etwa Wein-Genuss und das Auffinden »neuer Wege« in der Dichtung in Verbindung zu bringen. Zumindest für Boccaccio resultieren im dichtungstheoretischen Anhang seiner *Genealogie deorum gentilium* aus dem geistigen Höhenflug der Inspiration tatsächlich »ungewöhnliche und bislang nicht gehörte Erfindungen«. ¹⁰⁹ In diese Richtung argumentiert dann etwa auch Marsilio Ficino, wenn er »Neues und Ungewöhnliches« auf »göttliche Einflüsse« zurückführt.¹¹⁰ Aber diese Idee scheint sich nicht dominant durchgesetzt zu haben – möglicherweise war das Konzept der Inspiration bereits zu vielfältig und anderweitig (etwa im Hinblick auf die ›Leichtigkeit‹ des Schaffens) ›besetzt‹.¹¹¹ Agostino Mascardi sollte 1621 (vorausweisend auf die Theorien des späteren 17. Jahrhunderts) explizit gegen die platonische Inspirationslehre und die »arroganza dell'ingegno« Stellung beziehen: Seinen Impuls erhalte der Mensch allein aus seinem »umor melenconico« und die Ideen müssten dann erst noch durch »giudizio« zur Kunstform diszipliniert werden.¹¹²

Zentral für unser Argument erweist sich nun, dass alle diese Konzepte und Theorien zumindest bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf weiten Strecken stets zirkulären und graduellen Neuheitsvorstellungen verpflichtet blieben. Ob durch *imitatio* oder *inventio*: Es geht letztlich darum, das Wissen der Antike wiederzuerlangen. Selbst wenn eine der Antike unbekannte Erfindung verhandelt wird, bleibt doch der umfassende

107 Bättschmann 1997; vgl. auch Bättschmanns Einleitung in Alberti 2000. – Vgl. auch die Inventionslehre von Erizzo 1554.

108 Vgl. nur Clements 1960, S. 47–59; Ohly 1993; Ruvoldt 2004; Moffitt 2005.

109 Giovanni Boccaccio: *Genealogie deorum* 14, 7: »Huius enim fervoris sint sublimis effectus, ut – putamentem [...] peregrinas et inauditas inventiones excogitare«; zit. nach Hege 1997. – Vgl. auch Davis 2004.

110 Marsilio Ficino: *De vita triplici* I, 6, in: Ficino 1576, Bd. 1, S. 498: »Unde divinis influxibus oraculisque ex alto repletus nova quaedam inusitataque semper excogitat et futura praedicat.«

111 Vgl. auch die Diskussion zu *furor* im 16. Jahrhundert; dazu Summers 1981, S. 60–70; Cole 2002, S. 144–148.

112 Mascardi 1635; dazu Bellini 2002, S. 48–58; zu Frankreich Schröder 1985, etwa S. 166.

Denk- und Wahrnehmungsrahmen an dieses Paradigma rückgebunden, zumindest wird kein radikaler Traditionsbruch für alle Bereiche postuliert. Auf den Punkt bringt dies die Wendung, mit der Pietro Aretino 1542 die Kunst Giulio Romanos lobt: »anticamente moderna e modernamente antica«. ¹¹³ Nicht unähnlich ruft Benvenuto Cellini für sein lebenslanges Bemühen und seinen Anspruch, besser als alle anderen zu sein, stets Kategorien des Wettstreits und damit des Vergleichs mit der Antike oder mit den zeitgenössischen Meistern auf. ¹¹⁴ Bei Leon Battista Alberti oder Giorgio Vasari lässt sich Vergleichbares konstatieren. ¹¹⁵ Für die Niederlande wird Lambert Lombard 1557 eine entsprechende Rolle des »patron et réformateur des Sciences en ces pays« zugesprochen. ¹¹⁶ Und in Frankreich beschreibt Loys Le Roy 1575 anschaulich die »(Er-)Neuerung« als Resultat dieses ambiguen Prozesses des (Wieder-)Findens und »Wiederbelebens« von Vergessenem und Verlorenem: »Or puisque les arts et sciences commencent, croissent, muent, sont conservées par soin, diligence, souvenance, méditation, et perdues par nonchalance, paresse, oubliance, ignorance, estant très requis que vérité demeure entre les hommes, nécessairement il faut que les premières abolies, autres se mettent en leurs places, et les vieils livres perdus où elles sont contenues, s'en facent de nouveaux, comme les autres choses sujettes à mutation ont besoin de continuelle génération pour se renouveler et maintenir chacune en son espèce.« ¹¹⁷ Louis Savot erhebt dann in besonders paradoxer Formulierung dieses Prinzip des »Antik-Neuen« noch 1609 zum Titel eines Farbentraktats. ¹¹⁸

Diese Rückbindung an die Tradition gilt auch für die Anhänger der »Perfektionstheorie«, wie sie in der zweiten Hälfte des Cinquecento an Bedeutung gewann: Diese sahen die Erneuerung und Vollendung der Malerei darin begründet, dass man versuchte, die besten Elemente der Hochrenaissance-Meister synthetisierend zu verbinden. Etwas überraschend propagierte diese Idee bereits Lodovico Dolce für Tizian: »E certo in questa tavola [der Assunta der Frari] si contiene la grandezza e terribilità di Michel'An-

¹¹³ Dazu Wilcox Schlitt 2003.

¹¹⁴ Funke 1983.

¹¹⁵ Etwa Vasari 1966–1997, Testo – Bd. 2, S. 297 zu Beginn der Vita di Lippo: »Sempre fu tenuta e sarà la invenzione madre verissima dell'architettura, della pittura e della poesia, anzi pure di tutte le migliori arti e di tutte le cose maravigliose che dagli'uomini si fanno, perciò che ella gradisce gl'artefici molto e di loro mostra i ghiribizzi e i capricci de' fantastichi cervelli che trovano la varietà delle cose; le novità delle quali esaltano sempre con maravigliosa lode tutti quelli che, in cose onorate adoperandosi, con straordinaria bellezza danno forma sotto coperta e velata ombra delle cose che fanno.« – Vgl. auch Ossola 1971, S. 51f.

¹¹⁶ Goltzius 1557, Vorwort; auch zit. bei Hühn 1970, S. 15.

¹¹⁷ Le Roy 1988, S. 437; dazu und zur Wahrnehmung tatsächlicher »ruptures« gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Frankreich Mandosio 2002, zum Zitat S. 25.

¹¹⁸ Savot 1609; dazu Parkhurst 1973.

gelo, la piacevolezza e venustà di Raffaello, & il colorito proprio della Natura. [...] Dipoi raffreddandosi la invidia, & aprendo loro a poco la verità gliocchi, cominciarono le genti a stupir della nuova maniera trovata in Vinegia da Titiano: e tutti i Pittori d'indi in poi si affaticarono d'imitarla; ma per esser fuori della strada loro, rimanevano smarriti. E certo si puo attribuire a miracolo, che Titiano senza haver veduto allora le anticaglie di Roma, che furono lume a tutti i Pittori eccellenti, solamente con quella poca favilluccia, ch'egli haveva scoperta nelle cose di Giorgione, vide e conobbe la Idea del dipingere perfettamente.«¹¹⁹ Die »Neuheit« von Tizians (spättem) Stil sollte im Übrigen dann ein Teil des Publikums (in Neapel) aufgrund des genauen Gegenteils, der »ungeschönten Naturnachahmung«, kritisieren.¹²⁰

Insbesondere mit Blick auf Michelangelo scheint sich in der Kunstliteratur dann aber ab der Mitte des Cinquecento auch eine mögliche Wahrnehmung und Argumentation in Richtung »voraussetzungslose Neuheit« abzuzeichnen – eine *novità*, die zwar von der Antike und Naturbeobachtung ausgegangen war, aber letztlich über diese hinausgehen sollte. Mehrere Stellen bei Vasari ließen sich anführen, besonders deutlich heißt es etwa zum Palastentwurf für Julius III.: »non s'è mai voluto obligare a legge o antica o moderna di cose d'architettura, come quegli che ha auto l'ingegno atto a trovare sempre cose nuove e varie e non punto men belle.«¹²¹ Und Aretino hatte bereits 1537 geschrieben: »Perciò ne le man vostre vive occulta l'idea d'una nuova natura, onde la difficultà de le linee estreme (somma scienza ne la sottilità de la pittura) vi è sì facile [...]. Chi vede voi non si cura non aver visto Fidia, Apelle e Vitruvio, i cui spiriti fūr l'ombra del vostro spirito.«¹²² Allerdings konnten auch an Michelangelo weiterhin einige Autoren seine vermeintliche »Restituierung« des antiken Kunstideals loben, andere den Divino just dafür kritisieren, die »regola de gli antichi« nicht zu beachten.¹²³

119 Roskill 1968, S. 186–189. – Zum Kontext Kemp 1987; Williams 1997, v.a. S. 123–186; Stoichita 1995; zur Vorgeschichte dieser von den antiken Vorstellungen zum *orator perfectus* abgeleiteten Idee Pfisterer 2002a, S. 476–486. – Vgl. Sansovino 1543, S. 52f.: »[...] Titiano ha con nuova maniera, leggiadramente & vivamente piu che nessuno altro mai colorito.«

120 Ferrante Carafa und Scipione Ammirato verurteilen um 1600 die »novità« einer Darstellungsweise »naturale, senz'altra vaghezza«, wie sie Tizians Verkündigung in Neapel vorführt (Leone de Castris 2005, S. 118f.); vgl. auch Capaccio 1589 [1607], fol. 201, 228 und 250.

121 Vasari 1962, Bd. 1, S. 93; dazu etwa Summers 1981, S. 164–170; Sohm 2001, S. 90–97; Brothers 2008, S. 1–43.

122 Aretino 1957–1960, Bd. 1, S. 64 (1537).

123 Doni 1552, S. 388f.: »Immortal Michel Angelo & divino / Quanto lo stil vi debbe, & la scultura / Per voi restituiti al pregio antico: [...]« – Dagegen 1574 Sansovino 2009: »Si dilettò dell'architettura nella quale valse assai, ma però non osserva la regola de gli antichi, alterando gli ordini posti da Vitruvio con inventioni pur troppo vaghe.« Dazu auch Davis 1975.

Noch in anderer Hinsicht scheint ›Neuheit‹ für Michelangelo wichtig. So intensiv sich der alternde Künstler um seinen Nachruhm und das Abfassen seiner Biographien gekümmert zu haben scheint, so seltsam scheint es auf den ersten Blick, dass über die Ausbildung Michelangelos als Bildhauer nur Andeutungen überliefert sind. Vermuten lässt sich, der Meister habe bewusst darauf hingearbeitet, als ›naturbegabt‹ und ›ohne Lehrer‹ zu erscheinen. Diese Vorstellung hätte sich bereits auf den antiken Maler Eupompos und den Bildhauer Lysippus berufen können, die – laut Plinius – allein die Natur als ihre Lehrmeister ansahen.¹²⁴ Nachdem etwa schon Alberti die Leistung des Brunelleschi bei der Domkuppel dadurch hervorgehoben hatte, daß sie ohne Vorbilder und Lehrer erzielt worden sei, griff im 16. Jahrhundert prominent Pietro Aretino dieses Argument auf, um seine angeborene Ausnahme-Begabung als Dichter-Literat zu begründen: »Si che imparate ciò ch'io favello da quel savio dipintore, il quale, nel mostrare, a colui che il dimandò che egli imitava, una brigata d'uomini col dito, vòlse inserire che dal vivo e dal vero toglieva gli essempli come gli tolgo io, parlando e scrivendo.«¹²⁵ So inkonsistent Aretinos ›Theorien‹ manchmal auch sein mögen, die Idee, dass Traditionsbruch und ›voraussetzungslose Neuheit‹ eben dadurch erzielt werden können, dass man sich einer Ausbildung in der Tradition entzieht und allein die Natur zum empirischen Vorbild nimmt, entfaltete weithin Überzeugungskraft. Die naturphilosophisch-medizinischen Theorien des späteren Cinquecento definierten nun die unterschiedlichen menschlichen Begabungen, die man seit Hesiod, Aristoteles, Galen und (Pseudo-)Boethius in drei Hauptklassen einteilte, dergestalt, dass die ›Geister der höchsten Stufe‹ – Genies in unserer Terminologie – ohne alle Lehrer und Vorbilder, einzig am *exemplum* der Natur orientiert, zu Perfektion gelangen könnten.¹²⁶ So heißt es 1575 in Juan Huartes *Examen de ingenios para las ciencias*, 1582 in italienischer und noch 1752 in deutscher Übersetzung (durch den jungen Lessing) erschienen: »Einige ihrer Fähigkeiten erstrecken sich nicht

¹²⁴ Plinius: *nat. hist.* 34, 61; dazu Kris/Kurz 1980, S. 38–43; Pfisterer 2003, S. 263–302. Vgl. auch Lovejoy 1955 und Close 1969.

¹²⁵ Aretino 1913, S. 185–188 (Nr. 157); Brief an Nicolo Franco 1537; insbesondere zu diesem Franco-Brief Larivaille 1980, S. 371–396: »una gran confusione regna nel pensiero e nelle teorie di Aretino«; zu einseitig in diesem Fall die Deutung von Waddington 2004, S. 54f., der hierin vor allem eine Form des ›ars est celare artem‹-Topos sehen will (dass dieser auch eine Rolle spielt, sei nicht bestritten). – Relevant in diesem Kontext für Aretino auch die Vorstellung, dass dichterische Begabung angeboren ist: »poeta nascitur, non fit« (ausgehend von Cicero und Erasmus' Adagium *Ab incunabilis*); vgl. für den Maler Dolce 1968, S. 158f.: »bisogna, che'l pittore, cosi bene, come il Poeta, nasca, e sia figliuolo della Natura«; Pino 1960, S. 122; Accolti 1625, S. 144.

¹²⁶ Hesiod: *Werke und Tage*, 293–297; Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, 1095b; (Pseudo-)Boethius 1976, 4, 34–35; die Dreiteilung dann etwa aufgegriffen in der kurzen Abhandlung Villa von Alberti 1960–1973, Bd. 1, S. 361; Palmieri 1982, I, 179; Machiavelli 1997, S. 182 f. und Kommentar S. 886; eine Zusammenfassung der Diskussion im Jahr 1576 liefert Persio 1999, S. 30–33.

weiter als auf die deutlichsten und leichtesten Theile der Wissenschaft die sie erlernen; sobald sie auf etwas Dunkles und Verwirrtes darinne kommen, so bald ist alle Mühe des Lehrers, ihnen durch ausgesuchte Beyspiele einen Begriff davon zu machen und alle ihre eigene Anstrengung der Einbildungskraft vergebens angewandt. [...] Andre Genies stehen einen Grad höher, weil sie alles geschwind und ohne Mühe fassen können [...]. Die Lehre aber selbst, die Zweifel, die Antwort auf die Zweifel, die Unterscheidungen, alles dieses muss für sie schon erfunden seyn. [...] Der dritte Grad endlich ist der, da die Natur gewisse Genies so vollkommen macht, dass sie gar keinen Lehrmeister brauchen der ihnen wie sie philosophiren sollten sagen müsste. Aus einer Betrachtung die ihnen der lehrer vorträgt ziehen sie hundert andre; und wenn er ihnen auch nichts vortrüge, so würde ihr Mund doch immer voller Weisheit und Wissenschaft seyn.¹²⁷

Bemerkenswerterweise war die vollständige Lösung vom Naturvorbild und das Schaffen ganz aus sich heraus auch bereits bei Nikolaus von Kues zum eigentlichen Signum gottähnlicher Kreativität erhoben worden: Sein berühmtes Beispiel für diesen Vorrang des (aus sich selbst schöpfenden) poetischen versus mimetischen Bildens ist der Löffelschnitzer. Allerdings wurde diese Argumentation im hier interessierenden Zeitraum offenbar nur selten und innerhalb theologischer, nicht im weiteren Sinne kunsttheoretischer Diskussionen aufgerufen.¹²⁸

Nur am Rande spielten in diesen Kontexten die (noch heute strittigen) Beobachtungen und Überlegungen zu den tatsächlichen psychologischen Vorgängen eine Rolle, die zu Erfindung und ›kreativer‹ Produktion etwa von neuen Bildern führen: Von Andeutungen bei Petrarca und Alberti abgesehen, sollte vor allem die Anweisung Leonardo da Vincis Bedeutung gewinnen, wonach man durch das kontemplierende Betrachten von zufälligen Flecken an der Wand zu neuen Ideen und Formfindungen angeregt werde. Lodovico Dolce entwickelte diese Idee weiter im Hinblick auf eine ›suchende Formfindung‹ durch Skizzen. Allerdings wandte er sich zugleich gegen unkontrollierte Phantasien, die er im Gefolge von Horaz in Mischwesen und sehr wahrscheinlich Grottesken

127 Huarte 1968, S. 86f.; vgl. Huarte 1582, S. 73f. – Hierzu weniger systematisch dann Imperiali 1639–40, II, S. 78 (cap. ii ›Ingeniorum differentia ex Phantasiae operibus ennumerantur): ›Ex parte phantasiae duo summa sunt ingeniorum genera: nonnulla, quae aliorum inventa rectissime percipiunt, alia, quae sua virtute inveniunt, & imaginantur inexcogitata, & nova.‹ – Zur späteren Geschichte des Gedankens etwa Bilstein 1998.

128 Kues 2002, Bd. 2, hier dritte Schrift, S. 14–17; die Unterscheidung von poetischer und mimetischer Kunst geht auf Plato: *Politeia* 10, 595f. zurück; aufgegriffen ist das Beispiel (mit Holzschnitt-Illustration) etwa in Pinder 1510, fol. LXI.; dazu Lassnig 2008, S. 89f. – Zum Kontext vgl. Blumenberg 1957; Tigerstedt 1968; Kemp 1977; Cramer 1986; Bouwsma 1993; Barasch 1998; Haug 2002; nur einen Diskursstrang verfolgt Wels 2005; Ebert-Schifferer 2008.

exemplifiziert sah.¹²⁹ Bestens bekannt und untersucht ist, dass das von der Ratio kaum oder nicht kontrollierte, freie Spiel der Phantasie seit der Renaissance zu einem besonderen Interesse an Grotesken, Grilli, Capricci und Monströsem – kurz: neuartigen Rekombinationen und bislang unbekanntem Erfindungen – führte. Festzuhalten ist jedoch wiederum, wie selten für die Beschreibung und Analyse dieser Erscheinungen zwischen spätem 15. und frühem 17. Jahrhundert explizit der Begriff des Neuen bemüht wurde.¹³⁰ Verweisen ließe sich schließlich für die empirische Beobachtung kreativer Prozesse auf Bernard Palissy, der ausführlich vermerkt, wie er auf der Suche nach Ideen für seine ideale Stadtbefestigung sowohl gestochene Stadtansichten wie Bücher durchsieht, ihm die Lösung dann aber durch »innere Vision« und den Blick auf die »Natur« zuteil wird – und der die empirische Erfahrung überhaupt zur »maistresse des ars« erhebt.¹³¹

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts war dann jedenfalls die Diskussion über *novità* als ästhetische Kategorie in vollem Gange. Neben den extremen Vertretern des Traditionsbruchs einerseits, der klassischen *Imitatio*-Lehre andererseits gewannen offenbar insbesondere Theorien im »Zwischenbereich« Popularität – wobei alle diese Zwischenpositionen indirekt durch ihre Absetzungsversuche verdeutlichen, dass nun eben der Gedanke »absoluter Neuheit«, der radikale Bruch mit der Tradition und das Ende der Vorstellungen vom zirkulären Wieder-Finden, tatsächlich weithin vorstellbar geworden waren (vgl. die Beiträge von Fabian Jonietz und Michael Thimann in diesem Band). Es ist dieses Postulat, der Mythos von der Möglichkeit des absolut Neuen, der im Gegenzug die Relativität aller anderen Neuheitskonzepte erst bewusst macht und dadurch deren Stellenwert verändert. So definierte etwa Torquato Tasso im Rahmen der Auseinandersetzungen um sein Verhältnis zu Ariost (und Aristoteles), bei denen es ebenfalls zentral um Originalitäts- und Neuheitsfragen ging, *novità* als ungewohnte, geistreiche Wiederverwendung des Alten in neuen narrativen Kontexten, Stilen und Formen: »[...] la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita, ma consiste nelle novità del nodo e dello scioglimento

¹²⁹ Zu Leonardo vgl. Kemp 1977 und Pedretti 2004; Dolce 1968, S. 128–131.

¹³⁰ Allerdings Bronzino 1988, S. 351: »nuovo capriccio mio«; Armenini 1988, S. 220f. lobt die Grotesken des Giovanni da Udine; vgl. dagegen die Zusammenstellung zu Grotesken bei Barocchi 1977, Bd. 3, S. 2617–2701, bei denen zunächst die »novi mores« im Sinne Vitruvs negativ kommentiert werden; ähnlich Guevara 1948, S. 161: »En nuestro tiempos han resuscitado este género de Pintura las reliquias de las grutas de Roma antiguas, habiéndose en ellas hallando algunos exemplos, los cuales la novedad ha extrañamente acariciado y acreditado, [...]« – Insgesamt Morel 1997 und zusammenfassend nochmals Morel 2001, ohne die Differenz von künstlerischen Neuerungen und expliziter zeitgenössischer Konzeptualisierung und Benennung von »Neuheit« zu thematisieren; weiterhin Kanz 2002.

¹³¹ Palissy 1996, Bd. 1, S. 207f. (*La Recepte veritable*, La Rochelle 1563); hier auch Verweise auf eine andere Stelle, wo Palissy »Erfahrung in der Natur« zur Ideenfindung verhilft; Bd. 2, S. 253: »l'experience, qui de tout temps est maistresse des ars, m'a fait connoistre que [...]«

della favola. Fu l'argomento di Tieste, di Medea, di Edippo da varii antichi trattato, ma, variamente tessendolo, di commune proprio e di vecchio novo si facevano; [...].¹³² Für Gabriello Chiabrera – der in seiner Autobiographie den Wahlspruch präsentierte: entweder er finde eine »neue Welt« wie sein Landsmann Kolumbus oder aber er gehe unter – begründeten dann 1611 vor allem Redefiguren und eine ungewohnte Wortwahl das Neue: »Nasce la novità da' traslati, dalle figure, dalle frasi pellegrine.«¹³³ Sein Dichterkollege Giulio Strozzi dagegen beruft sich auf die »nuovi invenzioni« seiner Personifikationen.¹³⁴ An der Briefausgabe des Antonio Colluraffi rühmt der Editor 1628 den neuen, nicht aus Büchern übernommenen individuellen Stil: »Lo stile, come sai, è nuovo, e proprio della sua penna, e che piace più ne' nostri tempi. I concetti, e le vivezze sono del suo ingegno, non copiate da' libri.«¹³⁵ Und in höchster Steigerung wird Giambattista Marino seine neuartigen literarischen Produktionen nicht als außerhalb der Tradition beschreiben, sondern den dauernden, kontrollierten »Regelbruch« (»contro le regole«), d.h. die spielerische Dekonstruktion der Tradition v.a. durch Gattungs- und Stilmischungen, als einzig »wahre Regel« propagieren.¹³⁶

Es überrascht nicht, dass solche Diskussionen die Vorbehalte der schwer angeschlagenen katholischen Kirche gegen die unkontrollierbaren Veränderungen des Neuen wieder schüren mussten. Nicht nur Michelangelos *novità* wurde umgehend zu einem Negativargument für seine Kunst.¹³⁷ Im Gefolge der kurzen Richtlinien der 25. Sitzung

132 Tasso 1964, S. 5; vgl. zum *poema eroico* S. 92. – Seltsam versteckt und zusammenhanglos die Bemerkung bei Scaliger 1561, lib. I, cap. ix, S. 16: »Summa enim laus in Poetica, novitas.« – Vgl. etwa auch Lipsius 1605, S. 10–15 (»De consilio et forma nostri operise«), nicht der Gegenstand, sondern sein überraschender Stil rechtfertige, alles und zugleich nichts an diesem Buch als sein geistiges Eigentum zu bezeichnen.

133 Chiabrera 1611 (eine Verteidigung seiner Kritik Petrarcas von 1609: *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*...); Chiabrera 1974, S. 521: »diceva che egli seguiva Cristoforo Colombo suo cittadino, ch'egli voleva trovar nuovo mondo o affogar«; dazu Ley 1991.

134 Dazu Rossi 1995.

135 Colluraffi 1627–1628, Bd. 2, »Il Sazina al Lettore«.

136 Marino 1911–12, Bd. 2, S. 55; dazu Schulz-Buschhaus 1985. – Vgl. auch die Marino in den Mund gelegte Feststellung 1598 bei Pellegrino 1908, S. 354: »se noi altri del secol presente pare che facciamo alcuna cosa di nostro Ingegno, che sia nuova, egli non è così, perciocchè le nostre invenzioni ne vanno troppo lunge delle cose già dette mille anni fa, ed i nostri concetti e parole sono i medesimi detti dagli antichi e non diversifichiamo nella sostanza, ma solamente negli accidenti, come a dire nella collocazion delle voci o per avventura diversa frase.«

137 Gilio 1961, S. 95f: »E ciò che Michelagnolo ha fatto in quel'atto, per ornamento del mistero ha fatto e per introdurre con nuova foggia nova usanza, e dimostrare parte de la maniera di questa mistura che voi dite che ivi si provi la pena di quel santo. Se voi lo mirate in quella posatura, voi considerate in quello sforzo l'angustia d'un uomo rivoltcol capo a l'ingiu, il che si può negli occhi conoscere, ne la piegatura del petto, che par che afflitto pruovi i dolori de la morte: presupponendo che questa novità dovesse recare diletto agli occhi d' i riguardanti e vaghezza a l'opera, più tosto che l'atrocità di chiodi, di funi o di catene.«

des Trienter Konzils, die vor Bildern mit »neuen oder ungewöhnlichen Sujets« warnen, diskutierten daher ausgerechnet die Traktate zur katholischen Bilderfrage erstmals in eigenständigen Kapiteln das Problem des Neuen in den Bildkünsten: Den Auftakt macht 1570 der Traktat des Johannes Molanus mit einem Kapitel (II, 47) »Novitas omnis diligentior est in picturis examinanda antequam approbetur.«¹³⁸ Für unsere Überlegungen am interessantesten erweist sich aber das ausführliche Kapitel im zweiten Buch von Gabriele Paleottis *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* von 1582, dessen Definitionen, methodische Vorbehalte und Stichworte durchaus die Gliederung für diese Einleitung hätten vorgeben können: »Cap. 32: Delle pittura che apportana novità e sono insolite. // Volendo noi trattare il presente soggetto, seria forse stato conveniente dichiarare prima che cosa s'intenda per questa voce »novo«, attesa la molta varietà che si trova fra gli autori delle origine delle cose nuove secondo le loro professioni. Imperoché, quanto alle cose naturali, volsero molti che le specie tutte fossero eterne e consequentemente nessuna di esse si potesse dire nuova quanto alla prima origine, ma solo quanto ad alcuno particolare secolo, nel quale doppo una longa oblivione fossero un'altra volta venuta a notizia. Quanto alle artificiali, dissero che non solamente si poteano creare nove forme, ma ancora trovare nuove arti, avendo lasciato scritto Aristotele [Rhet. I, 2; Top. I, 1], quod nondum compertae erant omnes artes. [...] Ma noi non entriamo ora in queste dispute e differenze troppo sottili, anzi seguitiamo, per dire così, il senso popolare, che chiama le cose nuove non rispetto al loro nascimento, ma solo quanto al tempo che elle sono venute in luce e lasciatesi vedere e conoscere in quel luogo; [...]. Onde e noi chiamiamo quella pittura nova, che scopre una invenzione che più non e stata da quel popolo riguardata. [...]«¹³⁹

VII. Kein Zufall ist, dass bereits die Zeitgenossen diese Diskussionen über radikalen Traditionsbruch und voraussetzungslose Neuigkeit/Neuerfindung just mit den drei Künstlern verbanden, die auch aus moderner Sicht die Hauptverantwortlichen für den Innovationsschub der Jahre um 1600 waren: mit Annibale Carracci, Caravaggio und Gianlorenzo Bernini (womit nicht gesagt sein soll, dass nicht auch noch andere Künstler, etwa am Prager Hof Rudolfs II., mit »Neuheit« assoziiert wurden; dazu der Beitrag von Joaneath Spicer in diesem Band).¹⁴⁰

¹³⁸ Molanus 1996, Bd. 1, S. 261f. und Bd. 2, S. 164f.

¹³⁹ Paleotti 1961, das Kapitel hier S. 398–407; dazu Steinemann 2006, S. 355–360. – Eine Kurzzusammenfassung Paleottis liefern Ottonelli/Berrettini 1973, S. 240–244 (»Quesito vigesimoterzo. Delle cose ò nuove, ò insolite, ò ridicole, che sogliono dipingersi da' Professori«).

¹⁴⁰ Comanini etwa lobt an Arcimboldos Porträt Rudolfs II. die »arte nova«; vgl. DaCosta Kaufmann 2009, S. 103f.; insgesamt Spicer 2005.

Im Frühjahr 1580 entdeckte Annibale Carracci in Parma die Fresken und Gemälde Correggios. Seine Nachzeichnungen und der Wandel seines Stils, dessen provokative Naturbeobachtung nun durch eine an Correggio orientierte Malweise und Farbverwendung zurückgenommen wurde, belegen die unmittelbare Begeisterung des jungen Malers für den großen Vorgänger.¹⁴¹ Dies ist als Indiz wichtig, würde es doch teilweise bestätigen, was Annibale angeblich selbst in zwei Briefen an seinen Cousin Ludovico aus Parma berichtete – wobei diese beiden Briefe nur indirekt in Malvasias Vita des Malers von 1678 überliefert sind und also über den Grad ihrer Authentizität oder Fiktionalität keine letzte Sicherheit zu gewinnen ist. Es heißt dort zum Unterschied zwischen Parmigianino und Correggio, dass sich allein dieser auf seine eigenen Ideen und Erfindungen verlassen habe: »[...] il Parmigianino non habbia che far col Coreggio, perché quelle [pittura] del Coreggio sono stati suoi pensieri, suoi concetti, che si vede si è cavato lui di sua testa et inventato da sé, assicurandosi solo con l'originale. Gli altri sono tutti appoggiati a qualche cosa non sua, chi al modelo, chi alle statue, chi alle carte, tutte le opere de gli altri sono rappresentate come possono esser, queste di quest'homo come veramente sono.«¹⁴² In den Kategorien Huartes hätte Annibale Carracci den bewunderten Correggio mit Sicherheit der ersten Klasse von Gehirnen zugeordnet. Entsprechend lässt sich Annibales eigenes Frühwerk als Versuch verstehen, diesen Vorbildern entsprechend einen Neubeginn der Malerei »aus sich selbst heraus« und außerhalb der Traditionen zu begründen: durch forcierte, vermeintlich unmittelbar auf die Leinwand übertragende Naturnachahmung und das Leugnen von Lehrern und damit einer Ausbildung in der tradierten Malerei (vgl. den Beitrag von Sybille Ebert-Schifferer in diesem Band).¹⁴³

Über Caravaggio kolportiert 1642 Giovanni Baglione – dem ehemaligen Feind auch über dreißig Jahre nach dessen Tod immer noch alles andere als wohlgesonnen –, dass Caravaggio sich negativ zu allen anderen Malern der Vergangenheit und Gegenwart geäußert habe, sich selbst dagegen für den besten Maler aller Zeiten hielt. In Wirklichkeit habe er jedoch mit seinen Werken, so viele Kritiker, die Malerei zerstört. Baglione scheint den hier aufscheinenden, eigentlichen Anspruch Caravaggios, der keineswegs

141 Vgl. nur Boesten-Stengel 1999; Robertson 2008, S. 45–52.

142 Überliefert von Malvasia 1678, Bd. 1, S. 366f.; auch in Perini 1990, S. 153; vgl. dort als weiteres Indiz, dass der Brief wohl tatsächlich Annibales Vorstellung wiedergibt, sich nur an der Natur, nicht an anderen Bildvorlagen zu orientieren, S. 161 zur Carracci-Marginale in ihrem Exemplar von Vasaris Vite, S. 806, Z. 11ff. (Vita des Tizian): »[...] gl'antichi buoni maestri hanno cavate le cose loro dal vivo, et vuol [Vasari] più tosto che sia buono ritrar dalle seconde cose che son l'antiche, che da le prime e principalissime che sono le vive [...]«

143 Dazu ausführlich Pfisterer 2003 und Pfisterer 2010.

damit endet, sich selbst für besser als alle anderen zu halten, sondern vielmehr impliziert, durch gewalttätiges Ausbrechen und ›Zerstören‹ der Traditionen einen absoluten Neuanfang zu begründen, nicht wirklich erkannt zu haben, ansonsten hätte er dies kaum überliefert: »Michelangelo Amerigi fu homo Satirico, & altiero; ed usciva tal' hora a dir male di tutti li pittori passati, e presenti per insigni, che si fussero; poiche a lui pareva d'haver solo con le sue opere avanzati tutti gli altri della sua professione. Anzi presso alcuni si stima, haver' esso rovinata la pittura; [...].«¹⁴⁴ Ein ähnliches Missverständnis scheint auch Poussin unterlaufen zu sein, der konstatierte – so sein berühmtes, allerdings erst posthum durch Félibien überliefertes Dictum –, Caravaggio sei auf die Welt gekommen »pour détruire la peinture.«¹⁴⁵ Der Anspruch auf absolute Neuheit lässt sich aber wohl am deutlichsten in Malvasias Bericht über die angebliche Reaktion Annibale Carraccis auf ein Gemälde Caravaggios (»una ruina manifesta del buon disegno«) erkennen, bei dem die Verdoppelung von ›neu‹ die eigentliche Intention der kritisierten Gegenseite besonders deutlich werden lässt: »Parvi egli questo un nuovo effetto della novità? Io vi dico, che tutti quei che con non più veduta, e da essi loro inventata maniera usciran fuore, incontreranno sempre la stessa sorte, e non minore la loda.«¹⁴⁶ Erst vor dem Hintergrund von Caravaggios Anspruch auf absolute Neuheit wird schließlich auch die Intention von Federico Zuccaris Bemerkung deutlich, der angesichts von Caravaggios Gemälden in der Contarelli-Kapelle gesagt haben soll, er sehe »nichts anderes als die Gedanken Giorgiones.«¹⁴⁷ Zunächst wird Caravaggio damit der ›un-intellektuellen‹, nicht-idealisierenden Tradition venezianischer Farbmalerie zugeordnet. Vor allem aber will Zuccari mit dieser ›kunsthistorischen Einordnung‹ offenbar ebenfalls in Abrede stellen, dass es dem Rivalen tatsächlich gelungen wäre, mit seiner Malerei der unmittelbaren Naturnachahmung einen Traditionsbruch und eine Revolution hin zu einer neuen Malerei einzuleiten (vgl. den Beitrag von Valeska von Rosen in diesem Band). Bei alledem scheint bislang auch nicht erkannt zu sein, dass sich Michelangelo da Caravaggio mit diesem Konzept der Traditionszerstörung zu Beginn des 17. Jahrhunderts zudem sehr wahrscheinlich auf seinen großen Vorläufer Michelangelo berufen

¹⁴⁴ Baglione 1642, S. 138; dazu auch Pfisterer 2008; vgl. weiterhin Capitelli 1995 und Lemoine 2003.

¹⁴⁵ Félibiens 6. Entrétiens wurde 1679 erstmals publiziert, hier zit. nach Félibien 1725, Bd. 3, S. 194f., der dann Poussin jedoch relativiert: »M. Poussin, lui repartis-je, ne pouvoit rien souffrir du Caravage, & disoit qu'il étoit venu au monde pour détruire la Peinture. Mais il ne faut pas s'étonner de l'aversion qu'il avoit pour lui. Car si le Poussin cherchoit la noblesse dans ses sujets, le Caravage se laissoit emporter à la vérité du naturel tel qu'il le voyoit : ainsi ils étoient bien opposez l'un à l'autre.« Von diesem Dictum ausgehend die Analysen bei Marin 1977; vgl. auch Suthor 2010, S. 170f.

¹⁴⁶ Malvasia 1678, Bd. 2, S. 10.

¹⁴⁷ Baglione 1642, S. 137; zur Deutung Spezzaferro 1975, S. 56–60; Cropper 2005, S. 124–127.

konnte, von dem es entsprechend zu diesem Zeitpunkt hieß, er habe die Architektur »ruiniert«. ¹⁴⁸

Wahrscheinlich im Herbst 1633 entstand die Manuskriptfassung eines kurzen Dialogs zwischen dem römischen Literaten Lelio Guidiccioni und Gianlorenzo Bernini – wobei sich beide schon seit mindestens 1621 kannten und der Sieneser Literat Guidiccioni zum engsten Umfeld zunächst des Borghese-, dann des Barberini-Pontifikats zählte. ¹⁴⁹ Bernini vertritt darin zunächst die Meinung, ein Künstler müsse eine »neue Straße« beschreiten, also bislang Unbekanntes, Neues schaffen. Guidiccioni belehrt ihn daraufhin, die »gute Straße« der Tradition nicht zu verlassen, damit daraus keine »destruttione, et imbrattamento d'arte« würde. Bernini fragt nach: »Also kann man nichts erneuern, nichts Eigenes finden, noch etwas zu dem dazu tun, was von den anderen erfunden worden ist« – wo doch die Erfahrung lehre, dass noch stets neue Länder, Sterne oder Maschinen entdeckt worden seien? Worauf Guidiccioni eine Theorie skizziert, die darauf abzielt, dass idealerweise »die alte Straße mit neuer Kraft« besritten werden solle. Denn – und hier rekurriert Guidiccioni explizit auf die oben dargelegte thomistische Lehre – der Mensch kann eigentlich nichts Neues, keine »neue Straße« eröffnen, sondern was Bernini meine, seien nur neue Unterformen in den bereits vorgezeichneten Bereichen. Es müssen hier Andeutungen zu diesem Text genügen, in dem eine thomistisch-gegenreformatorische Tradition, die sich gegen absolute Neuheit wendet, mit der Forderung nach einer an Giambattista Marino erinnernden Ingeniosität verbunden wird, die innerhalb des Rahmens der Tradition doch noch überraschend neue Wendungen und Lösungen findet. ¹⁵⁰ Für unsere Argumentation gilt es festzuhalten: Zentrales Thema eines kunsttheoretischen Dialogs ist erstmals wieder seit Lukian explizit die Kategorie der *novità*!

148 So Lodovico Cigoli 1612 in einem Brief an Galilei: »[...] Michelagnoliò cominciò a architettare fuori dell'ordine degli altri fino ai suoi tempi, dove tutti unitamente, facendo testa, dicevano che Michelagnoliò avea rovinato la architettura con tante sue licenze fuori di Vitruvio«; zit. nach Galilei 1929–1939 [1968], Bd. 11, S. 361.

149 D'Onofrio 1966; zuletzt Schütze 2007 mit weiteren Schriften Guidiccionis, die die Verbindung zu Bernini konturieren, und Sekundärliteratur.

150 Am ausführlichsten bislang Delbecke 2002, S. 33–39 und Chandler Kirwin 1997, S. 212–218. Allerdings erkennt Kindler Charwin S. 217 und Anm. 88 den entscheidenden Unterschied des Guidiccioni-Dialogs zu vorausgehenden Forderungen nach Regelabweichungen ebenso wie zum Kontext des durch Bernini 1713, S. 33 überlieferten Dictums von Bernini, bei dem ein paradoxes »gelegentliches Regel-Abweichen« ohne gewaltsames Verletzen der Regeln insinuiert wird, jedenfalls keine wirkliche »neue Straße«: »Alla qual perfezzione giunse [Bernini] per mezzo di un'infessato studio, e con uscir tal volta dalla Regola, senza però giammai violare, essendo suo detto antico, che Chi non esce tal volta di Regola, non la passa mai. Mà il far ciò, non è impresa da tutti.« Vgl. auch Bellini 2006, S. 300f.

Auch wenn eine Reihe der hier angeführten Quellen die kunsttheoretischen Diskussionen der Jahre um 1600 erst retrospektiv beschreibt, lässt sich ihre prinzipielle Verlässlichkeit kaum bezweifeln. Nicht nur finden sich auch im übrigen Europa Anzeichen für diese Diskussionen – so, wenn um 1600 José de Sigüenza die Erfindung einer neuen komischen Dichtungsgattung durch Teofilo Folengo mit den Gemälden des Hieronymus Bosch vergleicht.¹⁵¹ Spätestens mit den 1620er Jahren häufen sich die Belege für Auseinandersetzungen über die richtigen Formen des Neuen in den Künsten. Elizabeth Cropper etwa hat jüngst detailliert den Verlauf und die Kontexte der Auseinandersetzung zwischen Lanfranco und Domenichino im Rom des Jahres 1628 rekonstruiert, bei der es um den Vorwurf des Plagiats und um Fragen der eigenen Erfindungen und des Neuen ging – insbesondere um Domenichinos bereits zehn Jahre früher entstandene *Kommunion des Hl. Hieronymus* als vermeintliche »Kopie« nach Agostino Carracci (weitere Beispiele analysieren Elisabeth Oy-Marra und Estelle Lingo in diesem Band).¹⁵² In diese Jahre datieren offenbar auch entscheidende Elemente von Poussins Überlegungen zum Neuen in der Malerei zurück, die er dann freilich erst um die Mitte des Jahrhunderts in einen geordneten Text zu überführen versuchte und dessen Fragmente als *Osservazioni sopra la pittura* von Bellori publiziert wurden (dazu auch Jonathan Unglaub in diesem Band). Die für uns zentrale Stelle, die nun wiederum gegen »absolute Neuheit« argumentiert, adaptiert geschickt die entsprechende Passage aus Tassos *Discorsi dell'arte poetica*: »La novità nella pittura non consiste principalmente nel soggetto non più veduto, mal nella buona e nuova disposizione ed espressione, e così il soggetto dall'essere comune e vecchio diviene singolare e nuovo. Qui conviene il dire della Communion di San Girolamo del Domenichino, nella quale diversi sono gli affetti e li moti dall'altra invenzione di Agostino Carracci.«¹⁵³

Nicht minder geschickt benutzt dann 1639 der Historiker Virgilio Malvezzi die Entdeckung der Neuen Welt durch Spanien, um für sich als Historiker dieser Monarchie eine neue Form der Geschichtsschreibung rechtfertigen zu dürfen, die nicht mehr »Imitation« und »Kopie« der Antike, sondern ein »Original« zu sein behauptet – so wie es auch Caravaggio und Guido Reni in der Malerei getan hätten: »Non t'apporti

151 Sigüenza 2000, Bd. 2, S. 676 zu Teofilo Folengo im Vergleich mit Hieronymus Bosch: »Entro los poetas Latinos, se halla de uno [...] que pareciendole no podia ygualar en lo heroyco con Viriglio, ni en lo comico ó tragico llegar a Terencio ó Seneca, ni en lo lyrico a Oracio, y aunque mas excelente fuesse, y su espíritu le prometiesse mucho, avian de ser estos los primeros, acordó hazer camino nuevo; inventó una poesia ridicula, que llamó Macarronica; [...].«

152 Cropper 2005; vgl. auch die kritische Diskussion neuer Forschungspositionen bei Rossi 2002.

153 Bellori 1976, S. 481; dazu Blunt 1937–38; Perini 1996; Colantuono 2000 und Unglaub 2006 (mit weiterer Lit.).

maraviglia, ò lettore, nella lettione di questa Historia il modo, e stile nuovo. Leggila, perch'è d'una Monarchia, che ha trovato nuovi Mondi; ed è scritta in tempi, ne'quali si sono vedute nuove stelle [...] Guido da Bologna, e Michele Angelo Caravaggio, quando la nostra ignoranza publicava già stracca la natura, riuscirono alla luce del mondo con un modo nell'eseguire nuovo avvantaggiandosi à gl'Antichi, l'uno con la forza del dipingere, l'altro con la nobiltà dell'aria; perché non può ancora manifestarsi un Historico che superi gl'altri? Chi volontariamente si soggetta all'imitazione è nimico del suo secolo, l'avvilisce, l'abbate, rendendolo inferiore a' passati, quanto è differente la copia dall'originale.¹⁵⁴ Während Annibale Carracci in seinem Correggio-Brief noch die Natur als einziges »Original« bezeichnet hatte, sollte Gabriello Chiabrera für sich immerhin schon in Anspruch nehmen, der Sprache neue Gedichte zu geben, die die (innovativen) Anfangszeiten des Parnass wieder heraufbeschworen und ihn zum »originatore« wenn nicht in jeder Hinsicht, so doch eines Großteils der Worte, Sätze und Kompositionen machten.¹⁵⁵ Aber erst Malvezzi formuliert in dieser uneingeschränkten Radikalität den Bruch mit der etablierten Imitatio-Lehre und erklärt sich und sein Werk gleich zum Original.

VIII. Die Versuchung ist groß, das steigende Interesse am »Neuen« um 1600 allein schon an der statistischen Zunahme von Buchtiteln ablesen zu wollen, die im Verlauf des 16. und frühen 17. Jahrhunderts entweder das Wort selbst aufgreifen oder aber betonen, dass sie einen bislang in dieser Form »nicht bekannten«, »noch nicht gehörten« Inhalt präsentieren. Lynn Thorndike hat diese These bereits 1951 für »scientific and pseudo-scientific works« durchgespielt – Francesco Patrizis *Nuova geometria* (1587) und *Nova de universis philosophia* (1581), Johannes Keplers *Astronomia Nova* (1609), Francis Bacons *Novum Organum* (1620) und *Nova Atlantis* (1627) oder Galileos *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno à due nuove scienze* (1638) sind für ihn nur einige der Musterbeispiele dafür.¹⁵⁶ Als besonders interessante Fälle ließen sich noch ergänzen: der frühe Beleg der *Nuova Scientia cioè invenzione nuovamente trovata* des Nicolo Tartaglia (1537), deren Verbindung von »theoretischer Darlegung, geometrischer Argumentation und experimentellem Nachweis« für ballistische Flugbahnen von Geschossen eine wichtige Vorstufe

154 Virgilio Malvezzi: *Principali successi della Monarcia di Spagna nell'anno 1639*; zit. nach Raimondi 1988, S. 86f.; auch Schütze 2007, S. 354.

155 Gabriello Chiabrera in einem Brief an P.G. Giustiniani: »io ebbi in animo di dare alla lingua poemi ch'ella non avesse, chiamando la gioventù all'antico Parnaso; e farmi originatore, se non in tutto in gran parte, di versi, di parole, di testare«; zit. nach Ley 1991, S. 866f.

156 Thorndike 1951; vgl. Arendt 1958, S. 226 zum »pathos of novelty« der Naturphilosophie des 17. Jahrhunderts.

zu Galileo darstellt und die Mechanik als Wissenschaft legitimiert, deren Frontispiz dagegen mit seinen zwei unterschiedlich exklusiven Bereichen für die zunehmend in die Wissenschaft Eingeweihten eher ältere Vorstellungen (etwa der *Tabula Cebeitis*) aufgreift,¹⁵⁷ und die *Nueva filosofia de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcançada de los grandes filosofos antiguos* der Oliva Sabuco de Nantes (1587), wo die ›Neuheit‹ und der Bruch mit der Tradition durch das in diesem Zusammenhang ›neuartig Geschlecht‹ der Autorin unterstrichen werden (eine noch offensichtlichere Strategie der Provokation, sollte zutreffen, dass der Vater der Oliva, Miguel Sabuco, der wahre Autor ist, wie er in seinem Testament reklamiert).¹⁵⁸

Nimmt man freilich die Publikationen anderer Disziplinen und die modernen bibliographischen Recherchemöglichkeiten hinzu, verkompliziert sich die Situation deutlich: Allein die Verzeichnisse deutscher Drucke des 16. und des 17. Jahrhunderts liefern zu den Eingaben ›neu‹, ›new‹ und ›neuw‹ zusammen für VD 16 über 2750 Treffer, für VD 17 knapp 3600 Treffer (allerdings sind auch Titel wie das *Neue Testament* eingeschlossen). In diesem Sprachbereich überschwemmten offenbar Neue Zeitungen und Chroniken (bei denen ›neu‹ für ›aktuell‹ steht), Neue Kräuter- oder Arzneybücher, Neue Rechen- oder Schreibbücher geradezu den Markt. Ein ganz anderes Bild zeigt sich für Italien und Frankreich (das italienische EDIT 16 etwa gibt gut 150 Treffer für ›nuovo‹ und ›novo‹, von denen sich die große Mehrzahl auf ›di nuovo stampato‹ oder das *Nuovo Testamento* beziehen). Eine Ausnahme stellen hier vor allem die Musikdrucke dar, bei denen ›neu‹ als beliebtes Epithet bereits seit dem frühen 16. Jahrhundert fungiert – einige Belege dafür: Andrea Alciato, *Canzoni Nove* (1510); *Madrigali novi de diversi excellentissimi autori* (1530); Antonio Manciola, *Opera nova* (1531); Adrian Willaert, *Musica Nova* (1559) bis hin zu Giulio Caccinis *Le nuove musiche* (1602) und *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614). Bezeichnend scheint auch die erste Veröffentlichung des später so um Vorstellungen von Neuheit und unerschöpflicher Prokreativität bemühten Pietro Aretino, der sich zu diesem frühen Zeitpunkt noch als ›Maler‹ tituliert: *Opera Nova del fecundissimo giovane Pietro Pictore Aretino, zoe Strambotti Sonetti Capitoli Epistole Barzellete et una Desperata* (1512). Es folgen noch andere Beispiele, die mit ihrer ›Neuheit‹ und Aktualität um Auf-

157 Zu Inhalt und Bedeutung von Tartaglias Traktat vgl. Bacher 2000, S. 528–532. Die Lesart der Frontispiz-Inschrift mit ihrem angeblichen Hinweis auf den ›Ursprung‹ der mathematischen Wissenschaften ist allerdings falsch; der lateinische Text lautet vielmehr: »Aurum probatur igni, ingenium mathematicis / »[Die Reinheit von] Gold wird durch Feuer geprüft, und [die Schärfe des menschlichen] Geistes durch die mathematischen Disziplinen.« Vgl. weiterhin Lazardzig 2007, S. 12–15. – Zur Bildtradition Schleier 1973; vgl. dann eine Christoph Murer zugeschriebene Darstellung der »Arx Palladis« wohl aus den 1580er Jahren; dazu Mensger 2009, S. 140–142 (Kat. 74).

158 Sabuco de Nantes y Barrera 1981, S. 62 (Prolog): »Tan extraño, y nuevo es el libro, cuando es el autor.« Vgl. auch die englische Übersetzung Sabuco de Nantes y Barrera 2007 und Cruz-Sotomayor 2007.

merksamkeit heischen: so etwa Antonio Filermo Fregosos *Opera Nova* (1528), Achille Marozzos Fechtbuch *Opera nova* (1536), Cristoforo Messisburgos *Libro nuovo... a fornir palazzi* (1610) oder dann Fausto Veranzios *Machinae novae* (1615/16). In Frankreich werben dagegen insbesondere Unterhaltungsliteratur und Erzählungen mit dieser Eigenschaft: Noël Du Fail, *Baliverneries ou contes nouveaux d'Eutrapel* (1574); Bonaventure Des Périers, *Nouvelles Récréations* (1574); Rommannet de Cros, *Nouveauté récits ou comptes moralisez* (1574); Philippe d'Alcipre, *La nouvelle fabrique des excellens traicts de verité* (1579).¹⁵⁹ Für Spanien sei nur auf Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) verwiesen.

Blickt man nun auf die Kunstliteratur, so rühmt sich im Kontext der Architektur- und Ingenieur-Bücher wohl erstmals 1561 Philibert de l'Orme im Titel mit neuen Erfindungen (*Nouvelles Inventions pour bien bastir...*). Es folgen etwa: Girolamo Cattaneo, *Libro nuovo di fortificare, offendere, et difendere* (1567), Giovanni Battista Belluzzi, *Nuova inventione di fabricar fortezze di varie forme* (1598), Vittorio Zonca, *Novo teatro di machine et edifici* (1607) oder Honorat de Meynier, *Les Nouvelles inventions de fortifier les places* (1626). In den Bildkünsten werben vor allem und leicht zu erklären Vorlagenbücher, Mustersammlungen, Modelbücher (für Stickereien), aber auch ikonographische Handbücher mit ihrer ›Neuheit‹ (teils in zahlreichen Auflagen): Peter Quentel, *Eyn new kunstlich boich* (1527); von anonymem Verfasser, dafür mit ›selbstexplizierendem Titel‹ *Ain New Formbuechlein bin ich genandt / Allen Künstlern noch unbekannt / Sih mich lieber Kauffer recht an...* (1534); Johannes und Lucas van Doetecum nach Cornelis Floris (herausgegeben von Hieronymus Coecke), *Veelderleij niewe inventien van antijckschen sepulturen* (1557); Ein new Kunstbuechlein Von mancherley Schoenen Trinckgeschirren (1561); Antonfrancesco Doni, *Pittura: nelle quali si mostra di nuova inventione* (1564); Clemens Perret, *Exercitatio alphabetica nova et utilissima* (1569); Tobias Stimmer, *Neue künstliche Figuren biblischer Historien* (1576); Jost Amman, *Künstliche wolgerissene New Figuren* (1582); die von Johann Sibmacher verlegten *Schön neues Modelbuch* (1597) und das *Newes Modelbuch In Kupffer gemacht* (1601), Michel'Angelo Vaccaris *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architeta di MichelAngelo Buonaroti* (vor 1614) oder schließlich, von Vinzenz Steinmeyer verlegt, die *Newe Künstliche Wohlgerissene vnnnd in Holtz geschnittene Figuren dergleichen niemahlen gesehen worden* (1620). Cesare Ripas Bestseller heißt seit der Auflage Padua 1618 *Nova Iconologia*, seit 1624/25 *Novissima*, und 1630 gar *Più che novissima*. Dagegen betont Ulisse Aldrovandi für seinen neuartigen Führer zu den antiken Statuen Roms, dass noch kein Autor vor ihm ein solches Werk unternommen habe: *Di tutte le statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi,*

¹⁵⁹ Dazu kurz die Einleitung in Alcipre 1983, S. XI.

e case particolari si veggono ..., opera non fatta più mai da scrittore alcuno (1556; bei Bernardo Gamuccis *Libri quattro dell'Antichità della città di Roma* von 1565 wird immerhin vermerkt: »in nuovo ordine fedelmente descritte«). Aber erst und allein Pietro Martire Felini nennt 1610 seine *Roma-Guida* einen *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*.

Insgesamt wird man festhalten dürfen, dass ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine deutliche Zunahme von Buchtiteln zu verzeichnen ist, die die ›Neuheit‹ ihrer Materie oder Präsentationsform ankündigen. In wieweit dies aus einem gewandelten Verständnis des ›Neuen‹ abzuleiten ist oder nicht auch und vielleicht sogar vorrangig aus den Mechanismen eines immer größer und härter umkämpften Buchmarktes, dürfte ohne eingehendere Untersuchung kaum zu entscheiden sein.¹⁶⁰ Komplexität und Umfang dieses Problems lässt – am Beispiel politischer Zusammenhänge – Cornel Zwielerleins Analyse der neuartigen literarischen Gattung des ›Discorso‹ im Gefolge Machiavellis und der ›Entstehung neuer Denkrahmen im 16. Jahrhundert‹ zumindest erahnen.¹⁶¹ Thorndike hat jedoch insofern wohl die wichtigste Untergruppe von Büchern hervorgehoben, als gerade bei den philosophischen und naturwissenschaftlichen Arbeiten der Wende zum 17. Jahrhundert am ehesten zu vermuten ist, dass bei ihnen das Epithet ›neu‹ über alle Werbeeffekte hinaus wirkliche Gegenmodelle zur bisherigen Denk- und Wissenstradition anzeigen soll.¹⁶²

IX. Bei der Definition und Vermittlung von Neuheitsvorstellungen spielen Metaphern und anschaulich-modellhafte Vergleiche eine zentrale Rolle. Anders gesagt: Innovation, Fortschritt und bislang Unbekanntes, wie auch schon anverwandelte Nachahmung und ein sich Berufen auf Traditionen, scheinen besonders eng und notwendig mit (Denk- und Sprach-)Bildern verbunden, die das Wesen des ›Neuen‹ und der ›Verwandlung‹ in Kategorien des Bekannten anschaulich fassbar machen sollen. Bacons

160 In diesem Sinne etwa bereits Burton 1621, S. 5f.: »Howsoever, it is a kind of policy in these days, to prefix a fantastical title to a book which is to be sold; for, as larks come down to a day-net, many vain readers will tarry and stand gazing like silly passengers at an antic picture in a painter's shop, that will not look at a judicious piece. And, indeed, as Scaliger observes [Anm.: Scaliger, Ep. ad Patisonem. Nihil magis lectorem invitat quam in opinatum argilinentum, neque vendibilior merx est quam petulans liber.], »nothing more invites a reader than an argument unlooked for, unthought of, and sells better than a scurrile pamphlet«, tum maxime cum novitas excitat palatum [Lib. xx. c. 11].« – Vgl. zusammenfassend Zedelmaier 1992 und Brendeke 2006.

161 Zwielerlein 2006, hier etwa S. 35 die statistische Entwicklung von italienischen Drucken, die ›Discorso‹ oder eine Abwandlung im Titel führen. Zwielerleins Untersuchung verfolgt die ›Entstehung des neuzeitlichen Gegenwarthorizontes‹ zwar bis ins 14. Jahrhundert zurück, volle Wirkung scheinen die von ihm beschriebenen Denkrahmen aber erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu entfalten.

162 Vgl. zur Auswirkung auf die Dichtung Hope Nicolson 1960.

Schriften etwa oder das Kapitel »Che si deve non torre l'altrui, ma trovar cose nuove del suo« in Daniello Bartolis *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato* (1645) basieren auf weiten Strecken auf den (Denk- und Assoziations-)Gerüsten solcher Metaphern. Im Folgenden soll ein erster Versuch unternommen werden, das insbesondere auch mit Blick auf die Bildkünste interessante Spektrum dieser Veranschaulichungen des Neuen zusammenzustellen (vgl. auch meinen weiteren Beitrag in diesem Band).¹⁶³ Dabei verlangt es die wesenhafte Unschärfe dieser Metaphern und Bildfelder eigentlich, jeden einzelnen Verwendungskontext genau zu analysieren – es kann also keine Hoffnung auf eine eindeutige Systematik bestehen, vielmehr ist jede Metapher permanent in Veränderung und kann teils sogar mit gegensätzlichen Intentionen verwendet werden.

Vielleicht der geläufigste Verweis auf den Ursprung, den Neubeginn, aber auch – und eigentlich im Widerspruch dazu – auf die »Erneuerung« und »Wiederkehr« einer Sache, ist die Quelle oder der Brunnen, wie ihn Giovanni Fontana besonders glücklich für seine Erfindungen in Anspruch nehmen konnte.¹⁶⁴ Die ununterbrochene Verwendung dieses Bildes seit der Antike führte in der Renaissance zu zahlreichen Umsetzungen auch in den Bildkünsten, so wenn auf einer von Pisanello gefertigten Medaille des Guarino da Verona aus den 1430er Jahren der große Humanist als Tugendheld auf einem Brunnen steht, der eine Blumenwiese bewässert – will sagen: der die intellektuellen, literarischen Gefilde Italiens mit seiner Gelehrsamkeit und seinen Schülern tränkt; ein Gedanke, der im 14. Jahrhundert bereits auf Dante und dann Giotto Anwendung gefunden hatte.¹⁶⁵ Eng damit zusammen hängt die Vorstellung, die barbarischen Landstriche (»incolta terra«) müssten durch eine Form von *translatio studii* bewässert und fruchtbar gemacht werden.¹⁶⁶ Dort ließen sich dann auch »neue Früchte« anbauen.¹⁶⁷ Mythischer Archetyp aller dieser *fontes* ist jedenfalls die Quelle (oder: sind die Quellen, hippokrenische und kastilische) des Parnass und/oder Helikon. Aus diesen soll etwa Homer – »le

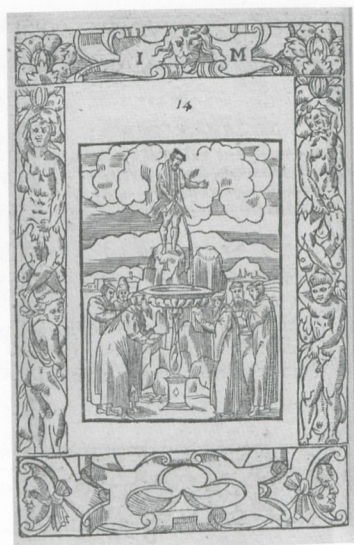
163 Zu zwei Bildern der Frühen Neuzeit jüngst schon Bexte 2008; zu Neuheits-Metaphern insgesamt Zill 2008; vgl. zur Rolle von Metaphern in der Wissenschaft des frühen 17. Jh.s die Beiträge von Jarmo Pulkkinen, Andrés Vaccari und Claus Zittel in Zittel u.a. 2008, Bd. 2, S. 253–373; vgl. auch Demandt 1978, Schlobach 1980 und Schierbaum 2010. – In Konersmann 2007 kommen tatsächliche Verbildlichungen nicht in den Blick.

164 Quint 1983; zur Quelle als Erneuerungs-Metapher vgl. Schlobach 1980, S. 154f.; vgl. auch Zimmermann 1997 zur seit dem späten 18. Jh. verfolgten Metapher der Wasserquelle/Lichtquelle/Lebensquelle für den Historiker.

165 Villani 1997, S.155: »Ab hoc viro [Giotto] laudabili, velud a fonte abundantissimo et sincero picture, rivuli nitidissimi defluxerunt, qui novatam emulatricem nature picturam pretiosam placidamque conficerent.« – Zu möglichen theologischen Implikationen Schaller 1964.

166 Worstbrock 1957.

167 Solche »neuen Früchte« und weitere, die in der Nachfolge der »nova via breve et espedita« des Äsop angepflanzt werden, verspricht etwa zu Beginn des Cinquecento Collenuccio 1998, S. 50–52.



- 2 Homer, umringt und bekrönt von den Musen, trinkt aus der Quelle des Parnaß, aus: Étienne Dolet: *Commentariorum linguae Latinae*, Lyon 1536, Bd. 1, Titelblatt.
- 3 Der pissende Homer als Quelle der Inspiration, aus: Guillaume de la Perrière: *La Morosophie*, Lyon 1553, Emblem 14.

premier et le dernier des poètes« – direkt seine Inspiration getrunken haben, wie es auf Titelblättern von Drucken des 16. Jahrhunderts zu sehen ist (Abb. 2).¹⁶⁸

Gegen die Quellen-Metaphorik jedenfalls, die einem überragenden Vorbild das Setzen eines Anfangs zugesteht, alle Nachgeborenen dagegen zu »Bewässerten« macht, wandte sich bereits 1553 die Bild-Satire des 14. Emblems in Guillaume de la Perrières *Morosophie*: Homer pisst dort in eine Brunnenschale, aus der dann alle anderen, späteren Dichter trinken, wie die begleitenden Texte ironisch vermerken (Abb. 3).¹⁶⁹ Statt einer neuen Metapher werden hier etablierte Konzepte und Bilder satirisch gebrochen und damit eine Umsemantisierung erreicht, die Freiheit von Überlieferung und Autoritäten und damit implizit Neues einfordert (hier wohl insbesondere auch die Freiheit

168 S. etwa das Titelblatt von Dolet 1536 (abgebildet bei Fumaroli 1994b, S. 71); das Zitat aus Montaigne 1992, Bd. 2, S. 753; insgesamt zur Bewertung Homers vgl. Ford 1995. – Vgl. für Italien etwa Bartoli 1645, II, 2: »Omero, primo Poeta eroico, e primo Eroee de' Poeti; e doppiamente grande, per non avere avuto né prima di né chi imitare, né dopo sé chi l'abbia imitato.«

169 de la Perrière 1553, s.p.; der lateinisch-französische Begleittext lautet: »Tetrastichon. / In labra meientem Galato cur pinxit Homeru[m], / Et siccam Vates hinc satiare sitim? / An quia quicquid habet divini Musa furoris, / Debeat hoc illi, Graia sit aut Latia. // Quatrain. / Homere pisse, & maint homme souhaite / Saouller sa soif, boyuant de son urine: / Pour te montrer, que iamais bon Poëte / Tu ne seras sans goustier sa doctrine.«

der eigenen französischen Kultur und Sprache gegenüber dem italienisch-antiken Vorbild). Wobei das Spiel mit Brechungen der Tradition im Übrigen noch viel weiter geht: Denn de la Perrières Emblem ist seinerseits nicht neu erfunden, sondern greift ein von Aelian (*var. hist.* 13, 22) überliefertes Gemälde des griechischen Malers Galaton auf, das dargestellt haben soll, wie sich die anderen Dichter am Erbrochenen Homers labten (die Philologia bei Martianus Capella wird vor ihrer Hochzeit mit Merkur ebenfalls einen Schwall unverdauter Bücher zur ›Reinigung‹ von sich geben).¹⁷⁰ Aus dem ›sich erbrechenden Homer‹ des Griechen Aelian wird dann in der vielgelesenen lateinischen Enzyklopädie des Raffaele Maffei Volterrano (1506, u.ö.) ein »pissender Homer«.¹⁷¹ Wie und warum diese Verfälschung zustande kam (allein durch Unachtsamkeit?), muss offen bleiben – sie war aber mit Sicherheit schon darin angelegt, dass Homer bereits bei Plinius als »fons ingeniorum« angesprochen wurde und bei Ovid und Manilius als »ewige Quelle«, von der sich die anderen Flüslein späterer Poeten speisten.¹⁷² Zumindest für die griechischkundigen Humanisten, die sich des Lapsus bei Volterrano bewusst gewesen sein dürften, hätte das Emblem also nicht nur das Verhältnis von Erfinder und Nachahmer thematisiert, sondern anhand seiner eigenen Geschichte die Verschlechterung der Tradition durch Nachahmung illustriert (sozusagen die Metamorphose des ursprünglichen Wassers der Musen-Quelle zu Urin). Insgesamt wird man das Aufkommen von Parnass-Parodien und -Travestien im 16. Jahrhundert auch als Reaktion gegen solche übermächtigen Traditionen und als Versuch der Schaffung neuer, kreativer Freiräume verstehen dürfen.¹⁷³

Eine ähnliche, wenngleich nicht satirische Umwertung, zeigt sich auch bei einem anderen berühmten Simile: Im 12. Jahrhundert – angeblich von Bernhard von Chartres erfunden – entsteht die Vorstellung von den ›Zwergen auf den Schultern von Riesen‹, um das Verhältnis der Gegenwart und der *moderni / juniores* zur überwältigenden Überlieferung des Wissens der *antiqui / veteres* zu beschreiben (wobei diese ›Selbstverkleinerung‹ aber doch zumindest die Möglichkeit einschließt, selbst als Zwerg, aber eben auf den Schultern stehend, doch weiter als die Riesen sehen zu können). Bezeichnenderweise scheinen damit im naturwissenschaftlichen Bereich neuartige Einsichten

170 Capella 2005, S. 77; zur Tradition des positiven ›Einverleibens‹ von Büchern, wie es bereits Johannes in *Off.* 10, 9ff. vorführt, sowie des ›reinigenden Ausspeiens‹ vgl. Wenzel 1997 und Körte 2007.

171 Maffei Volterrano 1506 [1549], lib. XVII, fol. 202v: »Homerum vero Troiani belli scriptorem Galato pictor mingentem fexit, iuxtaque alios poetas urinam eius legentes. [...] autor Aelianus de varia historia.« – Rhodiginus 1516 [1666], Sp 1211 (lib. XXI, cap. xlv), überliefert die Episode zwar korrekt mit »speiend«, nennt aber den verderbten Malernamen »Palaton«.

172 Plinius: *nat. hist.* 17, 5; Ovid: *Amores* 3, 8; Manilius: *Astronomica* 2, 8–11; alle antiken Quellen bereits zusammengestellt in Junius 1694, Bd. 2, S. 91.

173 Dazu etwa Verwey/Witting 1993, S. 1–27 und Bosold-DasGupta 2005.

rechtfertigbar – wogegen für die *artes liberales* weiterhin gilt, dass sich trotz des »weiteren Blicks« keine Möglichkeit zu »umfassenden, epochalen Innovationsakten« auftut, denn: »sumus relatores et expositores veterum, non inventores novorum.«¹⁷⁴ Erst Juan Luis Vives – der im Übrigen auch erstmals den Gedanken formulierte, die »Quelle« von Erfindungen könne von Anfang an »mit Schlamm und Schmutz verseucht« sein – liefert dann 1531 eine erste grundlegende Kritik dieses Bildes, indem er sich und seine Zeitgenossen nicht mehr als Zwerge, sondern als »gleich groß« mit den Geistern der Antike beschreibt.¹⁷⁵

Gut untersucht ist, dass nicht nur für den (konkurrierenden) Vergleich mit der Tradition, sondern auch für die aneignende Übernahme des bereits Vorhandenen und für verschiedene Formen der *imitatio* zahllose anschauliche Vergleiche entwickelt wurden (oder bereits in der Antike geprägt worden waren). Nach Petrarca und Alberti lieferte etwa auch Montaigne eine reiche Zusammenstellung solcher Sinnbilder: Blütenlesen und Kränzflechten, Sammeln von Pollen durch die Bienen und Umwandeln zu Honig (allerdings erwähnt bereits Petrarca, *Ep.fam.* 1, 8, 4 und 16 auch die Seidenraupe als Simile für die seltenen Dichterbegabungen, die ganz »aus sich spinnen«; für Montaigne ist dann auch der Honig ganz eigenes Werk der Biene); das Erstellen eines Mosaiks, das Kochen eines »Frikassees«, das Verdauen, der Zusammenklang von Einzelstimmen zu einer neuen Harmonie, das »Umschmelzen im eigenen Ofen« usw.¹⁷⁶

Petrarca führt zudem das Bild der kulturellen »Dunkelheit« ein, die durch seine Zeit nun langsam wieder mit »Licht« erfüllt werde.¹⁷⁷ Die Erfolgsgeschichte der Idee, dass das in der »Dunkelheit« verlorene, versteckte oder gar verstorbene Wissen und die Künste nun wieder ans Licht geführt, aufgefunden und auferweckt würden, lässt sich hier nicht detailliert nachverfolgen. Festzuhalten ist, dass die Metapher vorrangig für Renaissance-Vorstellungen und dann auch für ein langsam fortschreitendes »ans Licht Bringen« der Wahrheit (»*Veritas filia Temporis*«) instrumentalisiert wurde und kaum für die Idee des absoluten Neuanfangs.¹⁷⁸ Verwiesen sei nur auf eine frühe, die Malerei

174 Zusammenfassend – und vor allem auch die früheren Deutungen des Bildes im Sinne eines kumulativen Fortschrittsbewusstseins relativierend – Haug 1987, das Zitat S. 171; zur Verwendung des Bildes in der medizinischen Literatur des 12. Jahrhunderts Steudel 1953; zum 17. Jahrhundert Schlobach 1980, S. 308–311; vgl. auch King Merton 1980.

175 Vives 1990, S. 142f. zur Quelle, S. 186f. zu den Zwergen. – Dazu auch Buck 1958, S. 536. – 1579 verwandelt Paré 1840, Bd. 1, S. 8B die Zwerge in »Kinder« und gesteht der Gegenwart damit in anderer Wendung Wachstumspotential zu.

176 Seneca: *Ep. moralis* 84; Quintilian, 10, 1, 19 zu Verdauung; Stackelberg 1956; Kapitzka 1974. – Zu Michel de Montaignes *Essais*, III, 12 und seinen »Diebstählen« vgl. Westerwelle 2000, bes. S. 114f.

177 Zu Petrarcas »*tenebrae*« (*Africa*, 9, 451ff. u.ö.) Mommsen 1942. Vgl. dann etwa zu Vasari *Le Mollé* 1976.

178 Saxl 1936; Schlobach 1980, S. 76–87; Kintzinger 1995, S. 167–177.



4 Umkreis des Marc Antonio Raimondi:
Groteskenentwurf, um 1530.

betreffende Formulierung von Leon Battista Alberti, da hier besonders eindrücklich die Metaphern für unterschiedliche Neuheitskonzepte gegenübergestellt werden: Sollte es eine Theorie der Malkunst bereits in der Antike gegeben haben, dann nehme er – Alberti – für sich in Anspruch, das verlorene Wissen »aus der Unterwelt hervorgeholt und wieder ans Licht gebracht« zu haben; wäre sein Malerei-Traktat jedoch ohne antike Vorläufer, dann hätte er diese Idee sogar »vom Himmel herabgeführt«. ¹⁷⁹ Schön illustriert diesen Vorstellungskomplex auch ein Grotesken-Stich des »Meisters mit dem Würfel« aus dem Jahr 1532, auf dem die Entdeckung antiker Malereien in den »Grotten« Roms als »Erleuchtung« für die Kunst gedeutet wird (Abb. 4): »Il poeta e'l pittor vanno di pare / Et tira il lor ardire tutto ad un segno / Si come espresso in queste carte appare / Fregiate d'opre e d'artificio degno / Di questo Roma ci puo essempio dare / Roma ricetto d'ogni chiaro ingegno / Da le cui grotte ove mai non soggiorna / Hor tanta luce a si bella arte torna.« ¹⁸⁰ Eine andere Wendung erfährt der Gedanke auf einem Titelblattentwurf Carlo Marattas (1673/74), wo die personifizierte Wahrheit Annibale Carracci als »erneuerten Raffael« aus dem Dunkel manieristischer Ignoranz ins Licht des Tempels Apolls

179 Alberti 2000, S. 289.

180 Berliner 1925–1926, S. 19f., Tf. 47; vgl. weiterhin etwa Armenini 1988, S. 220f. zu Giovanni da Udine, der die »novità« und Schönheit der antiken Grotesken wieder »aufgedeckt« und restituiert habe.



5 Carlo Maratta: Annibale Carracci führt die Malerei wieder ans Licht, in: *Galeriae Farnesianae Icones ... a Petro Aquila delineatae incisae*, Rom 1674.

führt (Abb. 5).¹⁸¹ Erst wenn Francis Bacon 1608/09 sein neues wissenschaftliches Vorgehen als »Anzünden einer Kerze« beschreibt, mit der dann andere Lichter angesteckt würden und so weithin Licht ins Dunkel gebracht würde, dann zielt dies tatsächlich auf radikal Neues. Und ähnlich ist vor dem Hintergrund des bisher Gesagten Bacons Aphorismus zu verstehen, wonach Erfindungen im »Licht der Natur« und eben nicht in den »Dunkelheiten der Antike« zu suchen seien.¹⁸² Die zahllosen und altgedienten Schleier-Metaphern, wonach das Neue, Verständliche, Wahre durch ein »Aufdecken« des zuvor hinter einer Hülle Verborgenen nun klar und gut sichtbar hervortritt, gehören ebenfalls in diesen Kontext.¹⁸³ Die Holzschnitte in Vasaris erster Vitenausgabe von 1550 scheinen

181 Ausgeführt für die *Galeriae Farnesianae Icones ... a Petro Aquila delineatae incisae*, Rom 1674; vgl. Stella Rudolph in: *L'Idée del Bello* 2000, Bd. 2, S. 465f. (Kat. 17.9) und Joyce 2002. – Zur Licht-Metaphorik kurz vor und um 1600 bei Federico Zuccari und im Kontext der Gründung der Accademia di San Luca in Rom vgl. Horký 2009.

182 Bacon 1990, S. 254f. (Aphorismus 122): »Rerum enim inventio a naturae luce petenda, non ab antiquitatis tenebris repetenda est.«

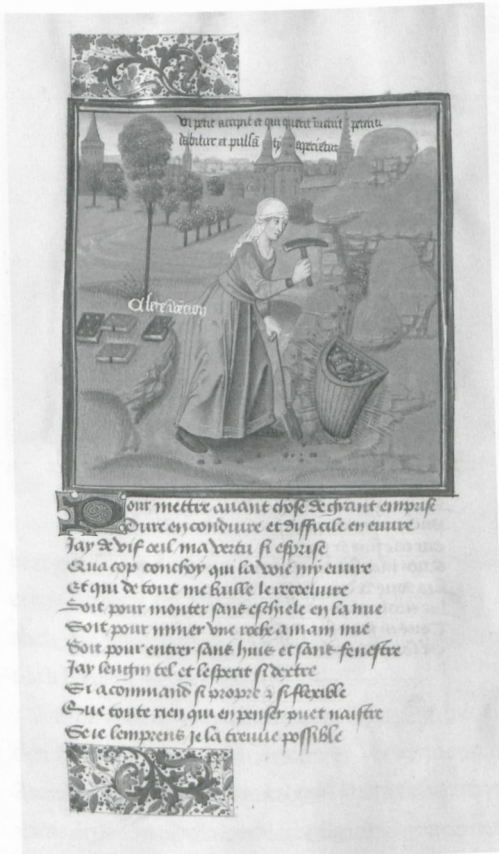
183 1630/31 beschreibt etwa Francesco Angeloni in seinem Manuskript gebliebenen Traktat *Dello Studio dell'opere più belle della Natura e dell'Arte* (Venedig, Bibl. Marciana, ms. it. Cl. XI, 282 [7116], fol. 1–60, hier fol. 24) die Entdeckungen Galileos als »Entschleierung des menschlichen Blicks:« [Galileo]

dann erstmals für die Bildkünste die Idee der ›Wieder-Erweckung‹ von den Toten zu ewigem Ruhm zu illustrieren.¹⁸⁴ Weniger bekannt scheint, dass die umgekehrte Idee, nämlich den künstlerischen Gegner visuell ins ›Grab des Vergessens‹ zu verbannen – also das visuelle Auslöschen, wie es im Rahmen der antiken *damnatio memoriae* ebenfalls praktiziert wurde – bereits zuvor von Marcantonio Raimondo und vor allem Ludovico Arringhi und Ugo da Carpi umgesetzt wurde: Als sich Arringhi und Ugo da Carpi über der Publikation des Schreib-Manuals *La operina* zerstritten, ließ Arringhi im Kolophon die Erwähnung Ugo da Carpis nachträglich mit einem schwarzen Signet und der Aufschrift »CUM GRATIA & PRIVILEGIO« überdrucken. Ugo intervenierte daraufhin beim Papst, bekam das Privileg nun seinerseits zugesprochen und veränderte in der zweiten Auflage den Kolophon-Text durch Zufügung eines »No« und einer weiteren Zeile anstelle des Signets zu: »Stampata in Roma per inventione No di Ludovico Vicentino. RESVRREXIT VGODACARPI«; das Signet wurde nach unten verrückt und trägt nun die bezeichnende Aufschrift: »SEPVLCRVM«.¹⁸⁵

Die Idee, das Neue/Unbekannte aus verborgenen Tiefen zu heben, hatte aber auch noch andere Vergleiche hervorgebracht, insbesondere das Sinnbild vom Steinbruch oder Bergwerk der Tradition, aus dem es die besten Stücke herauszuarbeiten und zu heben galt: Einen ersten Ansatz für diesen Gedanken lieferte Demokrit (B117), der »die Wahrheit in einem Abgrund« lokalisiert hatte. Besonders schön führt dann ein französischer ›Brieftraktat‹ von 1463, *Les Douze Dames de la Rhetorique*, die voll entwickelte Idee vor Augen: Eine illuminierte Abschrift der Zeit um 1500 zeigt die personifizierte »Clere Invention« dabei, wie sie mit Hammer oder Pickel die besten Edelsteine aus dem Steinbruch der Tradition löst (Abb. 6); dagegen führt die »Vielle Acquisition« das ›Blütenlesen‹ als Sammeln und Synthetisieren der Tradition vor Augen.¹⁸⁶ Vives schreibt 1531 ähnlich: »Wenn ich sehe, daß Aristoteles so vieles ans Licht gebracht hat, einiges

è stato necessario di pensare a formare nuove propositioni, e nuovi insegnamenti della sfera, et una nuova astronomia e filosofia celeste; [...] levando un velo da gli occhi del genere humano, [...]« Zit. nach Carpi 2009. – Allgemein zur Schleier-Metapher Bexte 2008.

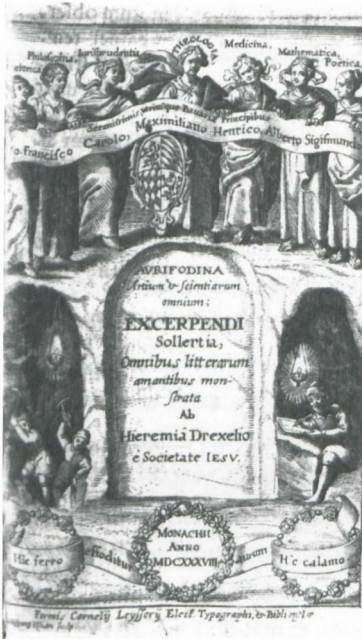
- 184 Etwa Garin 1976; noch radikaler scheint die Idee von Filarete, folgt man der Lesart von Spencer 1967, der gleich den Betrachter der neuen Kunst wiedererweckt sieht: Filarete 1972, Bd. 1, S. 381 (XIII, fol. 100r): »mi pare rinascere a vedere questi così degni hedificij« (es spricht das *alter ego* Lodovico Gonzagas). Allerdings lässt sich die Passage wohl auch anders lesen: »mir scheinen diese so würdigen [antiken] Gebäude wiedergeboren beim Sehen [der nun von Filarete neu entworfenen].«
- 185 Zu diesen Vorgängen, aber auch Marcantonio Raimondis ›Auslöschung‹ von Dürer-Signaturen, Pon 2004, S. 76f.
- 186 Chastelain/Robertet/de Montferrant 2002, hier auch Abbildungen nach der Dedikationshandschrift Cambridge, University Library, ms. Nn. III, 2, fol. 30v (Vielle Acquisition), fol. 34v (Clere Invention), fol. 36v (Deduction loable). – Vgl. zum Steinbruch als Sinnbild für die Mühe/Arbeit, die es mit *ingenium* zu kombinieren gilt, etwa auch Joris Hoefnagels Strich nach Pieter Bruegel d.Ä., Landschaft mit Merkur und Psyche, um 1590, dazu Serebrennikov 1996.



6 George Chastelain, Jean Robortet und Jean de Montferrant:
 Les Douze Dames de Rhétorique, BSB München, cod. gall. 15, fol. 36v.

allerdings zu wenig vervollkommnet und gesäubert, so bewundere ich ihn gradeso wie einen sorgfältigen Ausgräber von Gold und Silber, der ungeheure Mengen mit großer Kraft seiner Arme aus dem Innern der Erde ausgegraben hat.¹⁸⁷ Vor allem aber Francis Bacon wird in *The two bookes of the proficiencie and advancement of learning* (1605; erweiterte lateinische Ausgabe unter dem Titel *De dignitate et augmentis scientiarum* 1623) die Leitmetapher des Grabens nach den tiefsten Schätzen der Wahrheit im Schoß von Mutter

187 Vives 1990, S. 180f.; Zum Vorgang des »Reinigens« der Tradition mit anderem Akzent auch Blaise de Vigenère in seiner Übersetzung der *Decades de Tite-Live* von 1583, S. 463–465 (zit. nach Vigenère 1999, S. 228): »tout ce qui pouvait non seulement faire à propos pour nettoyer (par manière de dire) et découvrir ces médailles antiques, partie mangées de la rouille, partie enduites d'une grosse croûte audessus, qui empêche de discerner la figure y empreinte [...]«



7 Jeremias Drexel : Aurifodina artium et scientiarum omnium, München 1638, Titelblatt.

Natur entwickeln und dabei ebenfalls zwischen den Bergleuten als den »Entdeckern« und den Schmieden als den »Verfeinerern« des Gefundenen unterscheiden: »If then it bee true that Democritus sayde, That the truth of Nature lyeth hydde in certaine deep Mynes and Cauves; And if it bee true likewise, that the Alchymists doe so much inculcated, that Vulcan is a second Nature, and imitateth that dexterouslie and compendiouslie, which Nature worketh by ambages, & length of time, It were good to deuide Naturall Phylosophie into the Myne and the Fornace, and to make two professions of occupations of Naturall Philosophers, some to be Pioneers, and some Smythes, some to digge, and some to refine and Hammer.«¹⁸⁸ Eine ganz anders, nämlich religiös ausgerichtete Publikation des Jesuiten Jeremias Drexel (München 1638 u.ö.), die *Aurifodina artium et scientiarum omnium excerpenti solertia*, visualisiert auf ihrem Titelblatt ebenfalls diese Parallelisierung von Gelehrtenarbeit und der Suche nach Gold im Bergwerk (Abb. 7). Die Metapher der »ricca miniera« findet sich dann in der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts vielfach – etwa zu Beginn einer der beiden Viten des Gianlorenzo Bernini auf dessen *ingegno*

188 Bacon 2000, S. 80; dazu Klein 2007, S. 117–137; allerdings übersieht die Autorin vollkommen die Tradition der Steinbruch-Metapher.



8 Jean Pucelle: Monatsbild Dezember (Ausschnitt), aus: *Breviaire de Belleville*, BNF Paris, ms. latin 10483-10484.

bezogen.¹⁸⁹ Und auch die Vorstellung vom Reinigen der Metalle und »Umwandeln« zu etwas Neuem im Schmelzofen wird aufgegriffen und sorgt dafür, dass insbesondere auch das Vorgehen der Alchemie zum Exemplum und quasi Sinnbild für das Suchen nach Neuem werden kann.¹⁹⁰

Eine andere Vorstellung vom Umgang mit dem »Material der Tradition« evoziert den Neubau eines Gebäudes unter Verwendung (oder eben radikaler Zurückweisung/Zerstörung) von Werkstücken des alten. Die Kalenderminiaturen des *Breviaire de Belleville* von 1323/26 (und einige Nachfolge-Manuskripte des 14. und 15. Jahrhunderts) zeigen, wie die Propheten des Alten Testaments die ruinösen Steine der Synagoge den Aposteln reichen, damit diese damit die neue Ecclesia erbauen (Abb. 8).¹⁹¹ Als Botschaft soll evident werden, dass das im Alten angelegte Neue nun erst richtig realisiert wird und zu neuer Sichtbarkeit gelangt (Augustinus: *Confessiones* I, 5; vgl. auch Calvin: *Inst. chrét.* II, 2, 12 zum Menschen nach dem Sündenfall als »entstellter Ruine«). Dagegen bedeutet es eine grundlegende Akzentverschiebung, wenn dann von Giambattista Marino 1616 (und noch radikaler von Descartes) behauptet wird, Ziel seines Dichtens sei es, die alten

189 Bernini 1713, S. 4 zu Berninis bereits in der Kindheit erkennbarer »miniera d'ingegno così vivace, e feconda, che di qualunque materia gli avesse discorso«; vgl. auch Boschini 1664.

190 Bacon 1876, S. 571f.; Bartoli 1645, II, 2: »Oh quanti, cercando cose non prima trovate, trovarono cose non prima cercate! Solo il desiderio di tramutar qualche metallo più vile in oro, non ha egli aguzzati i pensieri e assottigliato l'ingegno tanto, che si sono trovati que' be' miracoli di natura, che l'Arte chimica sa lavorare?«

191 Paris, BNF, ms. lat. 1052; dazu Freeman Sandler 1984. – Der Vergleich zwischen dem Bauen eines Hauses und dem Schreiben eines Werkes dient etwa auch in der *Poetria nova* des Geoffrey de Vinsauf als zentrale poetologische Metapher; dazu etwa Carruthers 1993.

Konstruktionen bis auf die Fundamente abzureißen und darauf etwas Neues zu errichten: Wenngleich auch noch bei Marino die Tradition als Fundament aufscheint, so sind doch die Möglichkeiten der Realisierung ›über der Erde‹ prinzipiell offen.¹⁹²

Wenn derselbe Marino im Übrigen an anderer Stelle das Bild eines (Angel-)Hakens evoziert, mit dem es im ›Meer der Tradition‹ die besten und teils unbekanntesten Teile herauszufischen und zu ›rauben‹ gelte (vgl. den Beitrag von Jörg Robert in diesem Band), dann aktualisiert er damit auch das Prinzip und Sinnbild des mittelalterlichen *raparium*, einer persönlichen, aus Lesefrüchten zusammengestellten und also aus anderen Werken ›geangelten‹ Sammlung von Sinnsprüchen (im Dienst der Meditation hatte diese Sammlungen besonders die *Devotio moderna* geschätzt).¹⁹³

Vom materiellen zum immateriellen Zeichen der Tradition wechselt man mit dem Verweis darauf, dass es die ›Spuren‹ der Vorgänger zu bewahren, oder aber zu verlassen und noch nicht erschlossenes Land zu betreten gelte, wie es bereits Horaz für sich in Anspruch genommen hatte.¹⁹⁴ Filippo Villani beschreibt Giotto als denjenigen, der die ›neuen Straßen‹ der Malerei nach Cimabue eröffnet habe.¹⁹⁵ Das Bild und die Diskussion um die richtige, tradierte oder neue Spur, Straße oder den Weg auf dem Meer (im Zeitalter der Entdeckungen) findet sich dann vielfach – neben den schon erwähnten Beiträgen etwa von Sigüenza und Guidiccioni sei hier nur als besonders explizites Beispiel noch das Vorwort des Blaise de Vigenère zu seiner französischen Übersetzung von Philostrats *Images ou Tableaux de Platte-Peinture* (1578) angeführt: »En premier lieu il [Philostrat] traite ce qui est le principal point en la peinture, et le plus recommandé et exquis, à savoir l'invention, avec l'ordonnance et dispositive, [...], dont dépend tout le savoir, la grâce et accomplissement de cet art. Pource qu'autre chose est se traînant pas

192 Marino 1616, proem.: »Cosi ultimamente [l'ha fatto] il Cavalier Marino, à cui non piauque mai murare (come si dice) sopra il vecchio, ma formare modelli nuovi à suo capriccio«; im Folgenden wird das ›Neue‹ von Marinos Dichtung noch weiter expliziert: »Il modo del discorrere è nuovo, percioche se gli altri, che fin qui hanno ragionato, scrivendo hanno dato a' loro ragionamenti unità di forma, egli hà data à suoi unità di forma, e di materia, obligandosi alla perpetua continuatione d'una metafora sola, il quale obligo è stato difficilissimo à sostenere, essendogli convenuto rifiutare tutti i concetti nobili, & belli, che fussero di diversa allegoria, & lontani dal filo della sua materia.« – Vgl. dann die ausführliche Metaphorik bei Descartes in Anm. 39; dagegen noch die Beispiele bei Doglio 1999.

193 Mertens 1988; zur Tradition von Jagd- und Angel-Metaphern bei früheren Humanisten auch Stein 2006.

194 Horaz: ep. 1, 19, 21f.: »Libera per vacuum posui vestigia princeps, / non aliena meo pressi pede.« – Vgl. Quintilian 10, 2, 10: »[...] nam qui hoc agit, ut prior sit, forsitan, etiam si non transierit, acquabit. cum vero nemo potest equare, cuius vestigiis sibi utique insistendum putat: necesse est enim semper sit posterior qui sequitur.«

195 Villani 1997, S. 153f.: »Post hunc [Cimabue], strata iam in nivibus [novis; vgl. die spätere Text-Fassung S. 411] via, Gioctus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed forte arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit.«

à pas sur les erres d'autrui, imiter les traits et colorements d'un sujet que l'on a pour exemplaire et patron devant soi, et autre de l'avoir su ingénieusement avec de profondes cogitations et recherches tirer tel de son esprit, qu'il puisse contenter un chacun, autre chose est de savoir tenir une route déjà fréquentée et connue et autre de s'oser le premier enhardir à faire chemain en une spacieuse et encore non ouverte marine.¹⁹⁶

Das Verlassen der Spuren der Vorgänger und das Suchen des eigenen besten Weges fungiert erneut bei Francis Bacon nur als eine von mehreren Metaphern, die so konsequent wie bei wenigen anderen Autoren den radikalen, gewaltsamen Traditionsbruch und das absolut Neue anschaulich zu fassen versuchen: Die Rede ist vom »Auslöschen« oder »Auswischen« einer Tafel, damit auf ihr wieder geschrieben werden könne – Bacon forciert hier die Vorstellung der *tabula rasa*, für die sich im frühen 17. Jahrhundert auch vermehrt Bildbelege finden lassen, im Zusammenhang mit Neuheit und Nullpunkt.¹⁹⁷ Oder aber Bacon spricht vom »Ausreißen einer Pflanze einschließlich der Wurzeln«, damit sie nicht wieder nachwachsen könne – der Unterschied zu den vorausgehenden vegetativen Vorstellungen eines »Wiedererwachsens« der Kultur oder aber ihrer »Riformatio« (das Bild zu diesem Stichwort in Ripas *Iconologia* zeigt das Beschneiden der Baumtriebe zur Kontrolle des Wachstums), ja selbst zur Vorstellung von kreativer *Imitatio* als eines Umsetzens von Pflanzen in die »eigene Erde« könnte nicht deutlicher sein.¹⁹⁸ Das Denken und dann Etablieren des Neuen wird außerdem aufwendig mit

196 Zit. nach Vigenère 1999, S. 167. – Vgl. bereits Ronsard 1993, Bd. 1, S. 994: »Si les hommes tant des siecles passés que de nostre, ont mérité quelque louange pour avoir piqué diligemment après les traces de ceus qui courant par la carriere de leurs inventions, ont de bien loin franchi la borne: combien davantage doit on vanter le coureur, qui galopant librement par les campagnes Attiques, et Romaines osa tracer un sentier inconnu pour aller à l'immortalité.« – Persio 1999, S. 22: »sappiendo voi come nel philosophare noi calpestriamo una strada molto diversa da quella del più de gli huomini di questo temporale, siate entro in disiderio di voler sapere che parere ne sia il nostro, massime di cosa, di cui vedevate o niente o poco havere trattato così gli antichi huomini come i moderni; et que' pochi, che n'hanno scritto, disordinatamente haver scritto, o se pure se ne fosse stato scritto da' vecchi scrittori bastevolmente, non esser trapassato fino alla memoria nostra per ingiuria del tempo, o d'altro accidente [...]«. – Ähnlich Armenini 1988, S. 16: »buona strada«; Lomazzo 1587, S. 92: »Egli [Raffaello] de la pittura il ver camino / Volse con l'opre sue d'ogni hor mostrare.« – Vgl. auch Rossi 2001.

197 Bacon 1876, S. 558: »in tabellis non alia inscripseris, nisi priora deleveris«. – Zur Bildtradition Wagner 2004 und Ebert-Schifferer 2008; die früheste mir bekannte Darstellung der Aristotelischen Idee von der Seele als *tabula rasa* findet sich allerdings bereits 1510 als Titelholzschnitt in Ulrich Pinders in Nürnberg gedrucktem *Speculum felicitatis*; dazu Lassnig 2008, S. 89f.

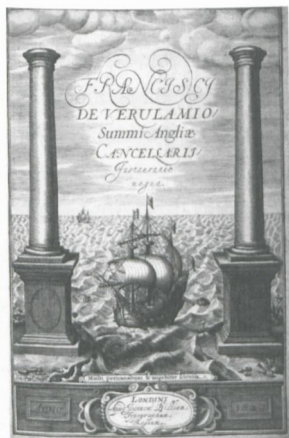
198 Bacon 1876, S. 578: »Certe si ista doctrina plane instar plantae a stirpibus suis revulase non esset, sed gremio et utero naturae adhaeret, atque ab eadem aleretur; id minime eventurum fuisset, quod per annos bis mille jam fieri videmus, ut scientiae in eodem fere statu mancant et haerent, neque augmentum aliquod memorabile sumpserint.« – Zu den Vorstellungen von »Wiederwuchs« und »Reform« vgl. Ladner 1961; Schlobach 1980, S. 72–75, 89–102 und S. 321f. zu Bacons anderen Vegetationsmetaphern. Die vor allem von Jost Trier vertretene These, der Renaissance-Begriff sei über-

einem athletischen, teils sogar gewaltsamen Kraftakt verglichen: Wenn es zutrifft, dass ein Relief Hans Dauchers aus dem Jahr 1522 den allegorischen Zweikampf Dürers mit Apelles zeigt, dann wäre bereits hier ein Bildzeugnis für diese Vorstellung gegeben (das allerdings wiederum zeigt, dass auch Konzepte der wettstreitenden ›Wiederbelebung‹ mit Kampfbildern operieren konnten).¹⁹⁹ Dagegen war die Vorstellung vom Abstreifen der Zügel der Regeln, vom Sprengen der Ketten von Autoritäten, vom Ausbrechen aus der Sklaverei der Tradition schon im Laufe des 16. Jahrhunderts in verschiedensten Akzentuierungen anwendbar.²⁰⁰ Bacon differenziert zudem sehr genau zwischen dem ›Fluss‹ der *translatio studium*, der das Wissen aus Griechenland bis in seine Gegenwart transportiert hat, und der ursprünglichen ›Quelle‹ oder aber dem ›Ozean‹ des Neuen. Außerdem formt Bacon alte Metaphern um – wodurch eine gewisse Ambivalenz entsteht, die auch nochmals daran erinnert, dass eine umfassende Untersuchung von Bacons Neuheitsvorstellungen in allen ihren Schattierungen und verwendeten Metaphern noch aussteht. Jedenfalls versteht sich der Lord Verulam selbst weder als ›Empiriker‹, die er mit Ameisen vergleicht, die einzig alle Splitter des Wissens zu einem (unverbundenen) Haufen zusammentragen, noch als ›Rationalist‹, der allein aus sich heraus sein Wissensgespinnst entwickelt wie eine Spinne ihr Netz. Bacon bevorzugt dagegen die seit alters bemühte Biene, die einerseits Blütenstaub – d.h. das Material der Erkenntnis aus Naturgeschichte und Experiment – einsammelt, es dann aber zu etwas Neuem,

haupt aus einem römischen Fachwort für den Niederwaldbetrieb abgeleitet, wurde jedoch zu Recht stark relativiert von Stackelberg 1960. – Das ›Verpflanzen‹ beschreibt etwa Michel de Montaigne in den *Essais* II, 10: ›Ez raisons et inventions que je transplante en mon solage et confons aux mienes‹.

199 Eser 1996, S. 124–132 (Kat. 8); ablehnend etwa Thomas Schauerer, in: Müller u.a. 2010, S. 294 (Kat. 2.3.11). – Zum Aufkommen von Kampf- und Kriegsmetaphern in der Kunstliteratur des späten 16. Jh.s vgl. Rossi 1999.

200 Persio 1999, S. 33: ›seguire la maniera del nostro philosophare, [...] cioè non essere tanto obligato, et incatenato all'autorità de' scrittori antichi o moderni‹, ein Vorgehen, wofür sich Persio bezeichnenderweise wieder auf antike Autoritäten beruft! Vgl. gleichzeitig in Frankreich besonders bildreich etwa Loys le Roy 1988, fol. 249v–250v: Angesichts aller Neuheiten ›premierment cogneuës en ce temps. Je dy: nouvelles terres, nouvelles mers, nouvelles formes d'hommes, mœurs, loix, coutumes : nouvelles herbes, [...], nouvelles maladies et nouveaux remèdes, nouveaux chemins du ciel et de l'océan, non essayez paravant, nouvelles estoilles veuës. [...] Quand cesserons-nous de prendre l'herbe pour le bled, la fleur pour le fruit, l'escore pour le bois? Ne faisons que traduire, corriger, commenter, annoter ou abreger les livres des Anciens? [...] Les imitateurs perpetuels [...] sont vrayement esclaves [...]‹ – In den 1612/13 erstmals veröffentlichten *Ragguagli di Parnasso* (Boccalini 1948, Bd. 1, S. 87) heißt es: ›Apollo disse [...] che sempre avea voluto che fosse assoluta libertà di scrivere e d'inventare; perché i vivaci ingegni dei suoi letterati, sciolti da ogni legame di regola e liberi dalle catene dei precetti, [...] ogni giorno si vedevano arricchir le scuole e le biblioteche di bellissime composizioni tessute con nuove e sopramodo curiose invenzioni, [...] i quali allora che senza freno e con la solita libertà maneggiavano la penna, pubblicavano scritti tali, che con la novità e molta eleganza loro anco a lui e alle sue dilettissime muse erano di ammorazione, [...]‹.



9 Francis Bacon, *Instauratio Magna*, London 1620, Titelblatt.

Eigenem, Höherem – dem Honig der theoretischen Durchdringung – umformt.²⁰¹ Erst vor diesem Hintergrund lässt sich Bacons bekannteste Metapher: die Schiffe, die über die Säulen des Herkules hinaus zu neuen Gestaden aufbrechen (oder auch von diesen zurückkehren) wirklich verstehen, eine Metapher, die erstmals auf dem Frontispiz seiner *Instauratio Magna* von 1620 und dann bei einer ganzen Reihe von Werkausgaben in einer emblemartigen Bildform umgesetzt wurde (Abb. 9): Dabei fließen ganz unterschiedliche Vorstellungen allusiv zusammen, vom kleinen Jungen, dessen »angeborener« Entdeckertrieb ihn jedes Holzstück am Ufer zu einem Boot umfunktionieren lässt, bis hin zum aufgehenden Licht am Horizont.²⁰²

Schließlich spielt insbesondere auch für Bacon die Vorstellung von der eigenen Zeit als der »Geburtsstunde« eines neuen Denkens, der (männlichen) »Geburt« des neuen Wissens, eine zentrale Rolle²⁰³ – wobei wiederum erst der Blick auf die größeren Zusammenhänge die Veränderungen im längst etablierten Metaphernfeld des Körpers, der biologischen Prokreation und der Wachstumsprozesse, das schon bei den Vergleichen mit Licht und »Wiedererweckung« kurz angesprochen wurde, erkennen lässt. Vorstellungen von der Kindheit, dem Reifen und Altern waren bereits in der Antike auch auf die Bildkünste übertragen worden – Alberti etwa verwirft die Idee einer alten, ausge-

²⁰¹ Bacon 1876, S. 583; zu späteren Gegenüberstellungen von Spinne und Biene vgl. Kapitzka 1974.

²⁰² Vgl. Bacon 1990, Aphorismus 48 zum Streben des menschlichen Geistes über die bekannten Grenzen der Welt hinaus; Bacon 1876, S. 570, 575, 583f. – Deutungsvorschläge der Titelillustration bei Chatelet 1996; Pohle 2000, S. 91f.; Bexte 2009.

²⁰³ Zu Bacon 1990, I, 78 und der Schrift *Temporis partus masculus* etwa Reiss 1982, S. 210–215 und Gimelli Martin 2005.

laugten Natur, die keine großen Geister mehr hervorbringen könne, angesichts der neuen Künste seiner Zeit; spätestens mit Vasari werden diese Lebensstufen zu geläufigen Modellen für die Entwicklung von Malerei, Skulptur und Architektur.²⁰⁴ Und wenn Horaz von der Dichtung als »ausgeblutet«/»blutleer« (*exsangue*), die *Rhetorica ad Herennium* (4, 16) von einem »aridum et exsangue genus orationis« gesprochen hatten, dann sollte dies Filippo Villani positiv auf Giotto und seine Kollegen übertragen, die die »blutleere und beinahe ausgelöschte Malerei wiedererweckt« hätten.²⁰⁵ Umgekehrt beschreibt Karel van Mander, dass nicht nur die antiken Künstler über die »nieuw maniere« der niederländischen Ölmalerei gestaunt hätten, sondern auch Italien seine *Pictura* nach Flandern schicken müsse, um an »neuen Brüsten« zu saugen« (*om in Vlander nieuw borsten te suyghen*).²⁰⁶ Selbst die Anatomie konnte zum Sinnbild für die Suche nach Erkenntnis werden: So ist auf dem Frontispiz von Olof Rudbecks *Atlantica* (1679) das »Aufdecken der Wahrheit« als Sezieren der Erdkugel dargestellt, unter deren oberer »Hautschicht« Schweden als das Land der Götter (*Svecia deorum insula*) zum Vorschein kommt und damit als das von Platon beschriebene Atlantis, das hier vor den versammelten Weisen der Antike durch den Autor (wieder-)entdeckt wird.²⁰⁷ Auch in diesen Kontexten gilt freilich: Die »Wiederbelebung«, »Wiedererwachsung« oder »Wiedergeburt« der (beinahe) Toten, ja selbst das (gewaltsame/zerstörerische) Aufschneiden und Freilegen tieferer Schichten meint keinen radikalen Neuanfang – selbst angesichts von

204 Bereits antike Autoren beschreiben biologische Entwicklungsstadien in den Künsten, wenn etwa von der »Kindheit der Malerei« die Rede ist (Aelian: *Varia Historia* 10, 10 *De vetustis pictoribus*). Ein Beispiel des 14. Jh.s bei Gilbert 1977, wo die Rede ist von der: »senescencia humane et propediem in decrepitem«. Zu Alberti vgl. Gombrich 1957; Vasari 1966–1997, Testo – Bd. 3, S. 5f., 14 und 19 im *Proemio della seconda parte* zu den drei età: *fanciullezza, gioventù und perfetta età*; S. 18 zur »nuova maniera di colorito, di scorci, d'attitudini naturali [...]«; vgl. auch das *Proemio delle Vite* (Vasari 1966–1997, Testo – Bd. 2, S. 31): »per conseguente, la natura di questa arte, simile a quella dell'altre che, come i corpi umani, hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire« Während noch 1632 John Johnston mit Verweis auf Malerei und Skulptur von einer »alternden Natur« spricht (Ellenius 1960, S. 471), bestreitet Hakewill 1627, dass die Natur im Niedergang sei, vielmehr gleichen die Modernen der Antike in der Dichtung und überträfen sie in fast allen anderen Künsten. – Insgesamt Schlobach 1980, etwa S. 39ff., S. 109f. und 200–203.

205 Villani 1997, S. 153–155.

206 Mander 1906, Bd. 1, S. 22f.; Miedema 1981, S. 113f. – In Guy Lefèvre de la Boderies erstem Sonett am Ende seiner Übersetzung von Ficino 1581 werden die »hommes doctes & studieux« als die Geburtshelfer der neuen Kultur und »nourissons des neuf seurs [i.e. der Musen], qui aux morts donnez vie« beschrieben.

207 Dazu Ellenius 1991. – Vgl. bereits die einleitende Formulierung bei Palissy 1996, Bd. 2, S. 101 (*Discours admirables*, Paris 1580, S. 83) über seine Erkenntnisse zu Metallen und Alchemie: »suyvant ce que j'en croy je m'en vay mettre la main à la plume, pour poursuyvre ce que j'en pense, ou pour mieux dire, ce que j'en apris avec un bien grand labeur, & non pas en peu de jours, ny en la lecture de divers livres: Ains en anatomizant la matrice de la terra, comme l'on pourra voir par mon discours cy apres.«

Formulierungen, die einen ›neuartigen‹ Auferstehungs-Körper zugestehen: »Ont fait en nouveaux corps revivre les vieux Bardes.«²⁰⁸

In diesem weiten Feld hatte offenbar vor allem die zumindest bis auf Platon zurückgehende Vorstellung von der Geburt – trotz ihrer früheren Indienstnahme durch die Wiedergeburt-Idee – das Potential, auch einen absoluten Neubeginn (des je einzelnen Lebewesens) zu markieren. Eine Bemerkung Paolo Cortesi über Neologismen vom Beginn des 16. Jahrhunderts verdeutlicht dabei die Ambivalenz dieser Metapher zwischen Neu- und Wieder-Geburt: »Sie [die neuen Worte] können als aufgefunden oder aber als erneuert eingeschätzt werden, da sie entweder – nach zeitweisem Vergessen durch die Menschen – wieder ins Bewusstsein gerufen werden, oder aber durch ›intellektuelle Geburt‹ [erstmal] ans Licht zu treten pflegen, [...].«²⁰⁹ Insgesamt darf die Vorstellung vom ›Zeugen und Gebären von Werken‹ als eine der Leitmetaphern für die künstlerische und wissenschaftliche Produktion der Frühen Neuzeit gelten.²¹⁰ Dass diese ›Kunstgeburten‹ nicht nur im Horizont einer *rinascita*, sondern auch der Entstehung des weitgehend voraussetzungslosen Neuen zu begreifen sind, lassen bereits vor Bacon Formulierungen etwa Pietro Aretinos oder Michel de Montaignes erahnen, in denen jener seine literarischen Produkte als ›Frühgeburten‹ anspricht, dieser dagegen behauptet, er häufe mit seinen *Essais* nur ›Köpfe‹ an, aus denen ingeniose Geister dann unendlich viele ›ganze Körper‹ ergänzen könnten.²¹¹ Geboren werden aus solchen kreativen Exzessen des künstlerischen Wagemuts und der Phantasie ›Monster‹, die entweder im Sinne des Horaz verdammt oder aber gerade als Signum herausragender künstlerischer Fähigkeiten interpretiert werden konnten.²¹² Auf Tizians Bären-Imprese wäre in diesem Gedankenhorizont ein mäßiger Ausgleich dargestellt, nämlich wie das durch die Natur neu Produzierte (die als Fleischklumpen imaginierten Bären-Babys) vermit-

208 So die letzte Zeile des Epos von Lefèvre de la Boderie 1993; vgl. für Italien etwa Ciriaco d'Ancona, dazu Chiarlo 1984; Celio Calcagnini beschrieb in einem Brief an Jakob Ziegler 1519/20 Raffael in Anlehnung an Christus als vom Himmel gesandte Gottheit, die Rom wieder in altem Ruhm erstein lässt (Shearman 2003, Bd. 1, S. 546–550); vgl. zu Filarete und Vasari Anm. 183.

209 Paolo Cortesi: *De cardinalatu*, Kap. »De sermone«: »Reperta autem aut novata ea [verba] iudicari possunt, quae vel hominum oblivione intermissa revocantur, vel partu solent cogitato gigni, [...].« Zitiert nach Dionisotti 2003, S. 60; die traditionelle Vorstellung vom ›Wachsen‹ und ›Vergehen‹ der Worte in Anlehnung an Horaz: *Ars poetica* 60–71 weithin rezipiert, vgl. Schlobach 1980, S. 98f.

210 Dazu Ruvoldt 2004 und Pfisterer 2005.

211 Aretino 1957–1960, Bd. 1, S. 106–108 (Nr. 66, angeblich vom 18. Dezember 1537); Michel de Montaigne: *Essais* II, 40.

212 Ein gutes Beispiel liefert 1563 die *Remonstrance sur la diversité des Poëtes de nostre temps, dont les uns s'adonnent à la verité, les autres à vanité*, die das *Dictum Horatii* zitiert und dann fortfährt: »Le peintre saura bien sur un tableau moysi / Estendre un beau pourtrait dans son cerveau choisi, / D'une chose pourrie en faire une nouvelle, / D'une defigurée en former une belle. / [...].« Zit. nach Smith 1975, S. 77. – Zusammenfassend Summers 1981, S. 129–137 und Pfisterer 1996.

tels der Kunst der Mutter in endgültige Form gelect würde.²¹³ Das Ideal stellt für viele Autoren und Künstler aber die platonische Vorstellung der »Kopfgeburt« dar, bei der ohne äußeres Zutun allein ein überragender Geist Neues aus sich hervorbringt.²¹⁴

Klar scheint bei alledem, dass diese biologischen wie alle anderen Metaphern nicht nur in »Reinform« vorkommen, sondern ihrerseits zunehmend in mehr oder weniger ingenüösen »Mischungen« und Ambivalenzen: So kann der Disegno nicht nur als Vater und damit Ursprung aller Künste bezeichnet werden, sondern auch als deren »Quelle«. ²¹⁵ Für Erasmus »gebären« die Bienen den Honig.²¹⁶ Und Marino wie dann Daniello Bartoli beschreiben unter dem Mythos der Geburt der Venus ihren literarischen Erfindungs- (und Idealisierungs-) Prozess als Verschmelzung und »Liebesakt« des männlich-intellektuellen Spermias mit dem unerschöpflich-vielgestaltigen Meer der Materie.²¹⁷ Das letzte Beispiel demonstriert zudem den fließenden Übergang zwischen Metapher und Mythos. Während die Gestalt des Prometheus dabei immer auch für den heroischen Wagemut (und das potentielle Scheitern) des Menschen steht, Unbekanntes und Neues zu erkunden, spielen die anderen Ursprungsmythen der Bildkünste für die Neuheitsdiskussionen offenbar keine entscheidende Rolle.²¹⁸

Abschließend seien einige weitere Denkbilder zumindest noch kurz erwähnt – ohne dass auch damit Vollständigkeit erzielt wäre: So überliefert Guglielmo della Porta, Bramante habe behauptet, wer zum Studium der Künste nach Rom komme, müsse sich gleich einer Schlange häuten, nämlich alles bis dato Gelernte vergessen und abstreifen, die antiken Überreste zeichnen und wenn er so »jeden Tag etwas Neues lernen würde, dann öffne sich auch die Straße zur antiken, guten und geordneten Architektur«. ²¹⁹ Das

213 Garrard 2004; Bexte 2008.

214 Dazu Pfisterer 2003, S. 61–63.

215 Bereits Francesco Petrarca: *De remediis utriusque fortunae*, Kap. »De statu dial. xli« behauptet: »unus [...] fons artium graphidem dico«; dann etwa de Hollanda 1899, S. 112–115: »debuxo [...] é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitetura e de todo outro genero de pintar e a raiz de todas as sciencias«; vgl. auch bereits S. 60–63.

216 Dazu Stackelberg 1956, S. 287.

217 Bartoli 1645, II, 3: »Non è rubare, sapere, quasi con un po' di leggiere schiuma di mare, mescolar il seme celeste del suo ingegno, sì che quella, ch' era e vile materia, divenga non meno d'una Venere, formandosene componimento di più che ordinaria bellezza.« – Zur Deutung von Marinos beiden Auftaktgedichten seiner Galleria in diesem Sinne vgl. Pfisterer 2011.

218 Steiner 1991; Kruse 2003; zu Narziss auch Anm. 106.

219 Guglielmo della Porta an Bartolomeo Ammanati (wohl Frühjahr 1569), zit. nach Gramberg 1964, Bd. 1, S. 123 (Nr. 228): »Bramante Architetto affermava ch'a tutti coloro che vengono ma[c]stri a Roma in questa professione, era necessario spogliarsi à guisa de i serpi di tutto ciò c'havevano altrove imparato et ciò provava egli con l'esempio di sè medesimo, dicendo che prima ch'egli vedesse questa città si dava à credere d'essere pittore et Architetto eccellente, ma che dopo haverla praticato molti anni s'avvide del'error suo, il che fu cagione, che datosi a dissegnare una gran parte de gl'edifitij antichi di

alte Bild des ›neuen Adam‹ ließ sich aktualisieren, ebenso vielfältige Assoziationen zu Propheten, Visionären und Lenkern hin zu neuen Gefilden.²²⁰ Und das jüngst erfundene Teleskop konnte zum wirklich neuen Sinnbild für die neue intellektuelle Schärfe im Auffinden des ›Neuen‹ werden, am prominentesten im Titel und Frontispiz von Emmauele Tesauros *Cannocchiale Aristotelico* (1654).²²¹ Für Bernini wird dagegen von Sforza Pallavicino das alte Bild des »fenice de gl' ingegni« evoziert, das zunächst zur Charakterisierung des Literaten selbst verwendet worden war: Wie der Phönix aus der Asche, so habe Bernini die Skulptur/Kunst erneuert – wobei die langen Intervalle zwischen dem Auftauchen solcher Phönixe nicht eigentlich die zirkuläre Vorstellung einer Wiedergeburt evozieren, sondern eher die lose Reihung singulärer Neuansätze überragender Geister (also etwa Donatello – Michelangelo – Bernini).²²² Es ist diese überraschend neue, die normale Natur und alles Bekannte radikal außer Gültigkeit setzende Begabung herausragender Künstler und Literaten, die ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit dazu führte, dass etwa Michelangelo, Caravaggio oder Artemisia Gentileschi als richtiggehende ›Monster‹ der Kunst, des Ingeniums oder der (voraussetzungslosen) ›Natürlichkeit‹ bezeichnet werden konnten.²²³

X. Die Monster des absolut Neuen errangen in diesem Nebeneinander der Neuheitskonzepte und ästhetischen Positionen freilich keinen klaren Sieg – im Gegenteil. Auf

Roma, di Tivoli, di Preneste et d'altri assai luoghi studiando, notando et imparando qualche cosa di nuovo ogni giorno, aperse la strada à l'antica buona e regolata Architettura.«

²²⁰ Maiorino 1987.

²²¹ Blumenberg 1986, S. 68ff.; Hänslı 2008. – Vgl. schon Bartoli 1645, cap. II ›Che si dee non torre l'altrui, ma trovar cose nuove del suo‹, wo Galileos Erfindung des Teleskops mit der Scharfsicht des Geistes parallelisiert wird; zu Milton vgl. Albanese 1996, S. 121–147.

²²² Delbeke 2005; schon vor dem Lob auf Bernini bezeichnete allerdings Marino in der *Galleria Luca Cambiaso* in einem Gedicht auf dessen Selbstbildnis als »nova Fenice« und ebenso wird Artemisia Gentileschi gerühmt, vgl. Toesca 1971, S. 92; zum Phönix als »Ausdruck sprunghafter zwischenzeitlicher Erneuerung« auch Schlobach 1980, S. 151f.

²²³ Zu Michelangelo als »monstro de perfeição« de Hollanda 1899, S. 32; »mostro di quest'arte« bei Accolti 1625, S. 145; zu Artemisia Gentileschi als »nobil« bzw. »altero mostro« vgl. Toesca 1971, S. 92 bzw. Fontanella 1994, S. 157; zu Caravaggio bezeichnend die letztlich kritisch gemeinte Bemerkung bei Carducho 1979, S. 270f.: »Quien pintó jamas y llegó a hazer tan bien como este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitava con tanta admiracion?«. Die positive »mostrosuität« seiner einzigartigen Erfindungen betont ebenfalls bereits Palissy 1996, Bd. 1, S. 6 und 27 (*Architecture et ordonnance de la grotte rustique*, La Rochelle 1563); vgl. Pfisterer 2003; weitere Beispiele des frühen 17. Jh.s bei Heidenreich 1970, S. 190. – Noch in den 1540er Jahren verwendet den Begriff ›künstlerisches Monster‹ negativ etwa Speroni 1740, Bd. 3, S. 365 (*Discorso dell'arte, della natura, e di Dio*): »E questo tale subietto alcuna volta è così male disposto alla operation dell'artefice, o l'artefice ha la mano sì mal disposta, che l'arte sua non vi ha luogo, o ricetta: [...]. Di qui nascono quasi mostri di dipintore, e scultore, e di lettere, che in mala carta compariscono, [...].«

der Ebene der ›künstlerischen Wirklichkeit‹ veränderten zunächst Annibale Carracci in Rom, dann drei Jahrzehnte später Guercino ihren Stil in Richtung klassische Normen.²²⁴ Und spätestens ab der Mitte der 1620er Jahre verlor der Caravaggismus zumindest am Ort seiner Entstehung langsam an Anhängerschaft. Tendenzen eines Neo-Renaissance-Stils mit zahlreichen forcierten Anspielungen und Entlehnungen aus der Bildtradition wurden sichtbar (zur spezifischen Situation in Venedig und mit Blick auf den Paragone von Malerei und Skulptur im 17. Jahrhundert vgl. den Beitrag von Maria Loh in diesem Band).²²⁵ Auf der Ebene der ›Fiktion‹, in der Literatur- und mehr noch der Kunsttheorie, setzte sich die große Linie Tasso – Marino – Guidiccioni – Poussin durch, die ›Neuheit als intellektuellen Wettstreit um die möglichst unerwartete Wendung und Kombination des Tradierten verstanden. Ohne seinen Begriff von *novità* genauer zu definieren, scheint auch Matteo Pellegrini mit seiner 1639 erstmals publizierte Abhandlung *Delle acutezze* dieser Auffassung zu folgen, wobei er ausführlich die Wirkungen des Neuen – von Bewunderung und Schönheit bis zu überraschtem Lachen – differenzierte.²²⁶ Mit Emmanuele Tesauro *Cannocchiale Aristotelico* von 1654/1670 glaubt man dann geradezu eine Zusammenfassung aller dieser Stimmen vor sich zu haben: »für jede argute Hervorbringung [des Geistes] ist die Neuheit entscheidend, ohne die sich das Staunen verflüchtigt, und mit dem Staunen die Grazie und der Applaus. Daher nenne ich ›Nachahmung‹ eine bestimmte Form intellektueller Schärfe, mit deren Hilfe man – nimmt man sich eine Metapher oder eine andere Blume menschlicher Geisteskraft vor – sorgfältig deren Wurzeln analysiert, um sie dann in andere Kategorien wie gleichsam in aufnahmebereite und fruchtbare Erde zu versetzen, woraufhin man dann Blumen zwar immer noch der gleichen Spezies, nicht aber mehr die gleichen individuellen Ausprägungen erhält.«²²⁷

Bereits 1646 (im Vorwort zu Annibale Carraccis *Arti di Bologna*) war endlich – wenn gleich posthum und nur in Auszügen – Giovan Battista Agucchi's Kunsttraktat im Druck erschienen. Damit war Agucchi's starke Gegenposition zu den Verfechtern abso-

224 Mahon 1948; Dempsey 2000.

225 Dazu jetzt Loh 2004; Loh 2007.

226 Pellegrini 1997, v.a. S. 43, 59 und 105: »Or l'atto partorito nell'animo dalla novità dell'oggetto si è l'ammirazione. [...] Ma quello che qui fa l'eccesso del diletto si è che nell'acutezza quella novità o rarità che si ammira è rarità e novità di perfezione in acconcezza, cioè a dire in bellezza. [...] A questo segue che la novità, e quella bellezza che non inamora, ma solo si ammira, e quell'utilità che importa interesse non molto grande, o da lontano, possano facilmente esser oggetto di riso.«

227 Tesauro 1978, S. 34f.: »Oltre ché, ad ogni parto arguto è necessaria la novità, senza cui la meraviglia dilegua, e con la meraviglia la grazia e l'applauso. Chiamo io dunque imitazione una sagacità con cui, propostoti una metafora o altro fiore dell'umano ingegno, tu attentamente consideri le sue radici e, trapiantandole in differenti categorie come in suolo sativo e fecondo, ne propaghi altri fiori della medesima specie, ma non gli medesimi individui.«

luter Neuheit nun nicht nur allgemein verfügbar, sondern präsentierte sich auch vermeintlich als die kunsttheoretische Position Annibales. Insgesamt scheint in den 1640er Jahren um die Figur Annibale Carraccis ein neuer Mythos konstruiert worden zu sein, dem etwa auch das Vorwort zu Francesco Angelonis *Historia Augusta* (1640) zuarbeitete, das allein den Carracci den »rechten Weg der Malerei« attestierte.²²⁸ Diesen Ansatz – verbunden mit der Vorstellung, jede novità störe das einmal gefundene antike Ideal – sollte Giovan Pietro Bellori mit seiner *Idea del Bello* 1664 und den *Vite* 1672 endgültig als die Leitdoktrin festschreiben.²²⁹ Bei Malvasia lässt sich – möglicherweise aufgrund von Belloris Einfluss – Ähnliches nachvollziehen. Seine handschriftlichen Notizen zur *Vita Guido Renis* hatten noch mit einem Hymnus auf die Neuheit begonnen: »Gran forza della novità! Ella è quel condimento che appaga ogni gusto, quel lume che abbaglia ogni vista, quella cometa che ruba ogni nostro sguardo alle stelle. [...] Sarà dunque, come fu sempre la novità la più sicura meta, che gloriosamente toccar possa l'umana industria e'l più fortunato lido al quale felicemente approdino le merci straniere di più ingegnosi ripieghi.« In der 1678 gedruckten Fassung schrumpfte dieser euphorische Auftakt zu einem banalen Satz zusammen: »Così angusto e ristretto non è il campo della gloria, ch'ogni dì nuovo sito non iscuopra e non trovi, che per mieterne immortal frutto al suo nome, [...]«²³⁰

Es überrascht nicht, dass sich dann auch das neue Kunstzentrum der Zukunft, Paris, das Poussin zur Norm erhoben sowie Kunstdiskurs und Kunstbetrieb seit 1648 durch die Académie Royale de Peinture et de Sculpture institutionalisiert hatte, ganz dieser Linie verschreiben sollte.²³¹ Das »absolut Neue« hatte spätestens zu diesem Zeitpunkt und zumindest für die nächsten einhundert Jahre seine Attraktivität wieder gegenüber dem »neuartigen Alten« verloren.²³²

228 Zur Verbindung Angelonis mit Agucchi und zum Vorschlag, das Vorwort der *Historia Augusta* sogar auf Agucchi zurückzuführen, vgl. Ginzburg Carignani 1996; zum neuen Mythos um Annibale insgesamt Cropper 1984, S. 57f.

229 Etwa Bellori 1976, S. 23. – Zur Einschränkung des Wagemuts des Architekten in Bellori in der *Idea* (Bellori 1976, S. 24): »Ciascuno però si finge da se stesso in capo una nuova idea e larva di architettura a suo modo, esponendola in piazza e su le facciate: uomini certamente vuoti di ogni scienza che si appartiene all'architetto, di cui vanamente tengono il nome.« Dazu Burioni 2009. – Allerdings reklamiert die Besprechung von Belloris *Vite* für diese wiederum einen »neuen Zugang«, dazu Hansmann 2002.

230 Malvasia 1983, S. 199; Malvasia 1678, Bd. 2, S. 3; vgl. allerdings auch S. 9 zu Renis novità; zur Entstehungsgeschichte und der Datierung der Notizen sehr wahrscheinlich vor 1672 vgl. Summerscale 2000, S. 9–29.

231 Vgl. etwa Duro 1997; zum Wandel der Literaturtheorie etwa Schröder 1985.

232 Vgl. dann etwa das erste Kapitel »Novelty« in Burke 1756, oder das Beispiel Addisons bei Black 2001.

Quellen

- Accolti, Pietro: *Lo Inganno de gl' occhi, prospettiva pratica*, Florenz 1625.
- Alberti, Leon Battista: *Opere volgari*, hg. von Cecil Grayson, 3 Bde., Bari 1960–1973.
- Alberti, Leon Battista: *L'architettura (De re aedificatoria)*, hg. von Giovanni Orlandi, 2 Bde., Mailand 1966.
- Alberti, Leon Battista: *Momus oder Vom Fürsten*, hg., übers. und komm. von Michaela Boenke, München 1993.
- Alberti, Leon Battista: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.
- Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- Alcricpe, Philippe d': *La nouvelle fabrique des excellens traicts de verité*, hg. von Françoise Joukovsky, Paris/Genf 1983.
- Aldrovandi, Ulisse: *De animalibus insectis*, 2 Bde., Bologna 1602.
- Anonymus Bernensis, hg. von Hermann Hagen, in: Ilg, Albert (Hg.): *Theophilus Presbyter: Schedula diversarum artium*, Wien 1874, S. 375–400.
- Aretino, Pietro: *Il primo libro delle lettere*, hg. von Fausto Nicolini, Bari 1913.
- Aretino, Pietro: *Lettere sull'arte*, hg. von Ettore Camesasca, 4 Bde., Mailand 1957–1960.
- Armenini, Giovan Battista: *De' veri precetti della pittura*, hg. von Marino Gorreri, Turin 1988.
- Azalus Placentinus, Pompilius: *Liber de omnibus rebus naturalibus ...*, Venedig 1544.
- Bacon, Francis: »Redargutio philosopharum«, in: ders.: *The Works*, hg. von James Spedding u.a., 14 Bde., London 1861–1879, Bd. 3 (1876), S. 557–585.
- Bacon, Francis: *Neues Organon*, hg. von Wolfgang Krohn, 2 Bde., Hamburg 1990.
- Bacon, Francis: *The Advancement of Learning*, hg. von Michael Kiernan, New York 2000.
- Baglione, Giovanni: *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal ponteficato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rom 1642.
- Barbaro, Daniele: *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Vendig 1556.
- Barocchi, Paola (Hg.): *Scritti d'Arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel 1977.
- Bartoli, Daniello: *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato*, Rom 1645.
- Bellori, Giovan Pietro: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.
- Bembo, Pietro: *Prose della volgar lingua*, hg. von Claudio Vela, Bologna 2001.
- Bernini, Domenico: *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini*, Rom 1713.
- Boccaccio, Giovanni: *Elegia di Madonna Fiametta*, hg. von Carlo Delcorno, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, hg. von Vittore Branca, Bd. 5, Verona 1994.
- Boccalini, Traiano: *Ragguagli di Parnasso e scritti minori*, hg. von Luigi Firpo, 3 Bde., Bari 1948.
- (Pseudo-)Boethius: *De disciplina scolarium*, hg. von Olga Weijers, Leiden 1976.
- Bonaventura: *Opera Omnia*, Bd. 1–4: *Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, Quaracchi 1882–1889.
- Boschini, Marco: *Le minere della pittura*, Venedig 1664.
- Bracciolini, Poggio: *Opera omnia*, hg. von Riccardo Fubini, 4 Bde., Turin 1964–1969.
- Bronzino, Agnolo: *Rime in burla*, hg. von Franca Petrucci Nardelli, Rom 1988.
- Burke, Edmund: *Philosophical Inquiry into Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1756.
- Burton, Robert: *The Anatomy of Melancholy*, London 1621.
- Calmeta, Vincenzo: *Prose e lettere edite e inedite*, hg. von Cecil Grayson, Bologna 1959.
- Capaccio, Giulio Cesare: *Il Secretario*, Rom 1589 [zit. Venedig 1607].
- Capella, Martianus: *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur. De nuptiis Philologiae et Mercurii*, übers. von Hans G. Zekl, Würzburg 2005.
- Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias (1633)*, hg. von Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979.

- Céspedes, Pablo de: *Escritos. Edición crítica*, hg. von Jesús Rubio Lapaz und Fernando Moreno Cuadro, Córdoba 1998.
- Chartier, Alain: *Le quadrilogue invectif*, hg. von Edouard Droz, Paris 1923.
- Chastelain, George, Jean Robortet und Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique*, hg. von David Cowling, Genf 2002.
- Chiabrera, Gabriello: *Avvertimenti di Crescenzo Pepe*, Modena 1611.
- Chiabrera, Gabriello: »Vita scritta da lui medesimo«, in: ders.: *Opere ..., e lirici del classicismo barocco*, hg. von Marcello Turchi, Turin ¹1974 [zuerst 1970].
- Coecke van Aelst, Pieter: *Die Inventie de Colommen*, Antwerpen 1539 [zit. Reprint als Rolf, Rudi (Hg.): Pieter Coecke van Aelst en zijn Architectuuruitgaves van 1539, Amsterdam 1978].
- Collenuccio, Pandolfo: *Apologhi in volgare*, hg. von Giorgio Masi, Rom 1998.
- Colletet, Guillaume: *Contre la traduction*, [Paris] 1637.
- Colluraffi, Antonio: *Delle lettere*, 2 Bde., Venedig 1627–1628.
- Croix du Maine, François de la: *Le premier volume de la Bibliothèque du sieur de la Croix du Maine*, Paris 1584.
- Decembrio, Angelo Camillo: *De politia litteraria*, hg. von Norbert Witten, Münster 2002.
- de Heere, Lucas: *Den Hof en Boomgaard der Poesien*, Gent 1565.
- de Hollanda, Francisco: *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*, hg. von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899.
- de la Perrière, Guillaume: *La Morosophie*, Lyon 1553.
- Descartes, René: *Philosophische Schriften*, hg. von Rainer Specht, Hamburg 1996.
- [Dolce, Lodovico] Roskill, Mark W.: *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968.
- Dolet, Étienne: *Commentaires de la langue latine*, Lyon 1536.
- Doni, Anton Francesco: *Tre libri di lettere*, Venedig 1552.
- Donne, John: *Ignatius His Conclave*, hg. von Timothy S. Healy, Oxford 1969.
- Dürer, Albrecht: *Schriftlicher Nachlaß*, hg. von Bernard Rupprich, 3 Bde., Berlin 1956–1969.
- Duret, Claude: *Discours sur la verité des causes et effets des decadences, mutations, changements, conversions, et ruines des Monarchies, Empires, Royaumes, & Republicques selon l'opinion & doctrine des anciens & modernes*, Lyon 1595.
- Erizzo, Sebastiano: *Trattato dell'istrumento et via inventrice degli antichi*, Venedig 1554.
- Félibien, André: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes [...]*, 8 Bde., Trevoux 1725.
- Fiamma, Galvano: *Opusculum de rebus gestis ab Azzone, Luchino et Johanne vicecomitibus*, hg. von Carlo Castiglioni, Bologna 1938.
- Ficino, Marsilio: *Opera Omnia*, 2 Bde., Basel 1576.
- Ficino, Marsilio: *Les trois livres de la vie*, übers. von Guy Lefèvre de la Boderie, Paris 1581.
- Il Filarete, Averlino, Antonio detto: *Trattato di architettura*, hg. von Anna M. Finoli und Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972.
- Fontana, Domenico: *Del modo tenuto nel trasportare l'obelisco vaticano ...*, Rom 1590.
- [Fontana – BSB München] Giovanni Fontana: *Bellicorum Instrumentorum Liber*, BSB München, Cod. Icon. 242.
- Galilei, Galileo: *Le Opere*, hg. von Antonio Favaro, 20 Bde., Florenz 1929–1939 [zit. Reprint 1968].
- Gauricus, Pomponius: *De Sculptura (1504)*, hg. von André Chastel und Robert Klein, Genf 1969.
- Gilbert, William: *De magnete magnetisque corporibus*, London 1600.
- Gilio, Giovanni Andrea: »Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'historic«, in: Barocchi, Paola (Hg.): *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 2, Bari 1961, S. 1–115.
- Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino 1305–06*, hg. von Carlo Delcorno, Florenz 1974.
- Goethe, Johann W.: *Werke [Hamburger Ausgabe in 14 Bänden]*, hg. von Erich Trunz, München 1982–2008.
- Goltzius, Hubert: *Les Images de presque tous les Empereurs ...*, Antwerpen 1557.
- Guevara, Felipe de: *Comentarios de la Pintura*, hg. von Rafael Benet, Barcelona 1948.

- Hakewill, George: *An Apologie or Declaration of the Power and Providence of God in the Government of the World*, Oxford 1630.
- Huarte, Juan: *Essame de gl'Ingegni de gli Huomini*, Venedig 1582 [zuerst span. 1575].
- Huarte, Juan: *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*, übersetzt von Gotthold E. Lessing, Nachdruck der Ausgabe Zerbst 1752, hg. von Martin Franzbach, München 1968.
- Imperiali, Giovanni: *Musaeum Historicum et Physicum*, 2 Bde., Venedig 1639–1640. Junius, Franciscus: *De pictura veterum libri tres. Accedit catalogus, adhuc ineditus, architectorum, mechanicorum, sed praecipue pictorum, statuariorum (...)*, Rotterdam 1694.
- Kues, Nikolaus von: »Idiota de mente«, in: ders.: *Philosophisch-theologische Werke*, hg. von Karl Bormann, Hamburg 2002, Bd. 2.
- Lefèvre de la Boderie, Guy: *La Galliade ou de la Revolution des Arts et des Sciences (1582)*, hg. von François Roudaut, Paris 1993 [zuerst 1578].
- Le Roy, Loys: *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers (1575)*, hg. von Philippe Desan, Paris 1988.
- Leonardi, Camillo: *Speculum lapidum*, Venedig 1502 [zit. nach Garin, Eugenio: »Giudizi artistici di Camillo Lunardia«, in: *Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento* 2 (1951), S. 191f.].
- Lipsius, Justus: *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*, Antwerpen 1605 [zuerst 1589].
- Lomazzo, Giovanni Paolo: *Rime*, Mailand 1587.
- Machiavelli, Niccolò: *Opere*, hg. von Corrado Vivanti, Turin 1997.
- Maffei Volterrano, Raffaele: *Commentariorum urbanorum octo et triginta libri*, Rom 1506 [zit. Ausg. 1549].
- Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, 2 Bde., Bologna 1678.
- Malvasia, Carlo Cesare: *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, hg. von Lea Marzocchi, Bologna 1983.
- Mander, Carel van: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, hg. von Hanns Floerke, 2 Bde., München u.a. 1906.
- Marino, Giambattista: *Della Lira parte terza*, Venedig 1616.
- Marino, Giambattista: *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, hg. von Angelo Borzelli und Fausto Nicolini, Bari 1911–1912.
- Mascardi, Agostino: »Intorno al furor poetico«, in: ders.: *Prose vulgari*, Venedig 1635, S. 149–183.
- Méhégan, Guillaume-Alexandre de: *Considerations sur les révolutions des arts*, Paris 1755.
- Melanchthon, Philipp: »Contra affectationem novitatis in vestitu«, in: ders.: *Opera quae supersunt omnia (Corpus Reformatorum 11)*, Halle 1843, S. 139–149.
- Molanus: *Traité des saintes images (Louvain 1570, Ingolstadt 1594)*, hg. von François Boespflug, Olivier Christin u. Benoît Tassel, Paris 1996 [Reprint der Ausg. Antwerpen 1617].
- Montaigne, Michel de: *Les Essais*, hg. von Pierre Villey, Paris 1992.
- Münster, Sebastian: *Cosmographie, oder Beschreibung aller Länder, Herrschafftenn und Fürnemesten Stetten des gantzen Erdbodens (...)*, Basel 1588.
- Ottoneilli, Giovanni D. und Berrettini, Pietro: *Trattato della pittura e scultura uso et abuso loro (1652)*, hg. von Vittorio Casale, Treviso 1973.
- Pacheco, Francisco: *Arte de la Pintura*, hg. von F.J. Sánchez Cantón, Madrid 1956.
- Paleotti, Gabriele: »Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)«, in: Paola Barocchi (Hg.): *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 2, Bari 1961, S. 398–407.
- Palissy, Bernard: *Œuvres complètes*, hg. von Marie-Madeleine Fragonard u.a., 2 Bde., Mont-de-Marsan 1996.
- Palmieri, Matteo: *Della vita civile*, hg. von Gino Belloni, Florenz 1982.
- Panciroli, Guido: *Rerum memorabilium sive deperditarum pars prior / pars posterior*, Frankfurt a.M. 1660, Bd. 2.
- Paré, Ambroise: *Œuvres complètes*, hg. von Joseph Malgaigne, 3 Bde., Paris 1840–1841.
- Pasquier, Étienne: *Des Recherches de la France*, Paris 1611 [erweiterte Ausg., zuerst 1560].
- Patrizi da Cherso, Francesco: »Cornaro Nono, ovvero della Retorica perfetta«, in: ders.: *Della Retorica Dieci Dialogi*, Venedig 1562, S. 48v–57r.
- Pellegrini, Matteo: *Delle acutezze*, hg. von Ermini Ardissino, Turin 1997.

- Pellegrino, Camillo: »Del concetto poetico (1598)«, in: Angelo Borzelli: *Il cavalier Giovan Battista Marino* [1569–1625], Neapel 1908, S. 325–359.
- Perini, Giovanna (Hg.): *Gli Scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna 1990.
- Persio, Antonio: *Trattato dell'ingegno dell'uomo*, hg. von Luciano Artese, Pisa/Rom 1999.
- Piccolomini, Alessandro: *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venedig 1575.
- Pinder, Ulrich: *Speculum intellectuale felicitatis*, Nürnberg 1510.
- Pino, Paolo: »Dialogo di pittura«, in: Barocchi, Paola (Hg.): *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, Bari 1960, S. 93–139.
- Pizan, Christine de: *Epistres Othea*, hg. von Gabriella Parussa, Genf 2008.
- Poliziano, Angelo: »Miscellaneorum centuria prima«, in: ders.: *Opera omnia*, Basel 1553 [zit. Reprint hg. von Ida Maier, 3 Bde., Turin 1971].
- Poliziano, Angelo: *Miscellaneorum centuria secunda*, hg. von Vittore Branca/Manlio Pastore Stocchi, Florenz 1978.
- Porzio, Simone: *De humana mente disputatio*, Florenz 1551.
- Poseidippos von Pella: *Epigrammi*, hg. von Guida Bastianini und Claudio Gallazzi, Mailand 2001.
- Rampalle, Sr. de: *L'Erreur combatuë. Discours académique où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis*, Paris 1641.
- Restoro d'Arezzo: *La Compositione del Mondo*, hg. von Alberto Morino, Florenz 1976.
- Rhodiginus, Lodovicus Caelius: *Lectionum Antiquarum libri XXX*, Zürich 1516 [zit. Ausg. Frankfurt a.M./Leipzig 1666].
- Ronsard, Pierre de: *Œuvres complètes*, hg. von Jean Céard, 2 Bde., Paris 1993–1994.
- Sabuco de Nantes y Barrera, Oliva: *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre y otros escritos*, hg. von Atilano Martínez Tomé, Madrid 1981.
- Sabuco de Nantes y Barrera, Oliva: *New Philosophy of Human Nature*, hg. von Mary Ellen Waithe u.a., Urbana/Chicago 2007.
- Salutati, Coluccio: *Epistolario*, hg. von Francesco Novati, 6 Bde., Rom 1891–1911.
- Sánchez Cantón, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Bd. 5, Madrid 1941.
- Sansovino, Francesco: *Le lettere sopra le diece giornate del Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, Venedig 1543.
- Sansovino, Francesco: *Della Cronica Universale del Mondo* (Venedig 1574), hg. von Charles Davis, 2009 (FON- TES 43) [<http://archivonub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/841>].
- Santi, Giovanni: *La vita e le gesta di Federico Montefeltro duca d'Urbino. Poema in terza rima* (Codice Vat. Ottob. lat 1305), hg. von Luigi Michelini Tocci, 2 Bde., Città del Vaticano 1985.
- Scaliger, Julius Caesar: *Poetices libri septem*, Genf/Lyon 1561.
- Savonarola, Michele: *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, hg. von Arnaldo Segarizzi, (*Rerum Italicarum Scriptores XXIV/15*), Città di Castello 1902.
- Savot, Louis: *Nova, seu verius Nova-antiqua de causis colorum sententia*, Paris 1609.
- Schuttermayer, Hans: *Fialenbüchlein*, Nürnberg [um 1486].
- Sigüenza, José de: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, hg. von Francisco J. Campos und Fernández de Sevilla, 2 Bde., Salamanca 2000.
- Speroni, Sperone: *Opere*, 5 Bde., Venedig 1740.
- Taccola, Mariano: *De ingenis...*, hg. von Giustina Scaglia u.a., 2 Bde., Wiesbaden 1984.
- Tasso, Torquato: *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, hg. von Luigi Poma, Bari 1964.
- Tesauro, Emmanuele: *Il Cannocchiale Aristotelico*, hg. von Ezio Raimondi, Turin 1978.
- [Theophilus Presbyter] Brepohl, Erhard: *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*, 2 Bde., Köln/Weimar 1999.
- Vasari, Giorgio: *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 und 1568*, hg. von Paola Barocchi, 5 Bde., Mailand/Neapel 1962.
- Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966–1997.
- Veranzio, Fausto: *Machinae novae*, Venedig [1615/16].

- Vigenère, Blaise de: *La Renaissance du regard. Textes sur l'art*, hg. von Richard Crescenzo, Paris 1999.
- Villani, Filippo: *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hg. von Giuliano Tanturli, Padua 1997.
- Vives, Juan L.: *Über die Gründe des Verfalls der Künste. De causis corruptarum artium*, hg. von Emilio Hidalgo-Serna, München 1990.
- Vredeman de Vries, Hans: *Den ersten boeck ghemaect op de twee Colommen Dorica en Ioncia*, Antwerpen 1565.

Literatur

- Ackerman, James: »Ars sine scientia nihil est. Gothic theory of architecture at the Cathedral of Milan«, in: *Art Bulletin* 31 (1949), S. 84–112.
- Aguzzi-Barbagli, Daniele: »Ingegno, acutezza and meraviglia in the Sixteenth-Century Great Commentaries to Aristoteles«, in: Molinaro, John (Hg.): *From Petrarch to Pirandello*, Toronto 1973, S. 73–94.
- Ajmar, Marta: »Talking Pots: Strategies for Producing Novelty and the Consumption of Painted Pottery in Renaissance Italy«, in: Fantoni, Marcello u.a. (Hg.): *The Art Market in Italy 15th-17th Centuries*, Modena 2003, S. 55–64.
- Albanese, Denise: *New Science, New World*, Durham/London 1996.
- Ambühl, Annemarie: »Literarische Innovation als Verjüngung der Tradition. Kallimachos und die alexandrinische Dichtung«, in: Müller/Ungern-Sternberg 2004, S. 25–40.
- Arduini, Maria L.: »Rerum mutabilitas. Mondo, tempo, imagine dell'uomo e Corpus Ecclesiae-Christianitatis in Onorio di Ratisbona (Augustodunensis)«, in: Wenin, Christian u.a. (Hg.): *L'homme et son univers au Moyen Age*, Louvain-la-Neuve 1986, Bd. 1, S. 365–373.
- Arendt, Hannah: *The Human Condition*, Garden City 1958.
- Assmann, Aleida: »Die bessere Muse. Zur Ästhetik des Inneren bei Sir Philip Sidney«, in: Haug, Walter (Hg.): *Innovation und Originalität*, Tübingen 1993, S. 175–195.
- Atkinson, Catherine: *Inventing Inventors in Renaissance Europe: Polydore Vergil's »De inventoribus rerum«*, Tübingen 2007.
- Atkinson, Geoffroy: *Les nouveaux horizons de la Renaissance française*, Genf 1935.
- Bacher, Jutta: »Ingenium vires superat«. Die Emanzipation der Mechanik und ihr Verhältnis zu Ars, Scientia und Philosophia«, in: Holländer, Hans (Hg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaft und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 519–555.
- Bätschmann, Oskar: »Leon Battista Alberti über inventum und inventio«, in: Schröder, Gerhart u.a. (Hg.): *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, München 1997, S. 231–248.
- Balard, Michel/Scot, Michel (Hg.): *Au Moyen Âge, entre tradition antique et innovation*, Paris 2009.
- Barasch, Moshe: »Creatio ex nihilo: Renaissance Concepts of Artistic Creation; a Minor Mistranslation«, in: Rudolph, Enno (Hg.): *Die Renaissance und ihr Bild der Geschichte (Die Renaissance als erste Aufklärung 3)*, Tübingen 1998, S. 37–58.
- Barck, Karlheinz: »Wunderbar«, in: ders. u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005, S. 730–773.
- Barner, Wilfried: »Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland«, in: Herzog, Reinhart und Koselleck, Reinhart (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik 12)*, München 1987, S. 3–51.
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur: zwei Essays*, Hamburg 1959 [zuerst frz. 1953].
- Bass, Marisa: »Source as Signature: The Fantastical Fountains of Jacopo Bellini«, in: Bredekamp, Horst u.a. (Hg.): *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, München 2010, S. 149–160.
- Battisti, Eugenio und Saccaro Battisti, Giuseppa: *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Mailand 1984.
- Battistini, Andrea: *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Rom 2000.
- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982 [zuerst frz. 1976].
- Bellini, Eraldo: *Agostino Mascardi tra »ars poetica« e »ars historica«*, Mailand 2002.

- Bellini, Eraldo: »From Mascardi to Pallavicino: the Biographies of Bernini in Seventeenth-Century Rome«, in: Delbeke, Maarten, Levy, Evonne/Ostrow, Steven F. (Hg.): *Bernini's Biographies. Critical Essays*, University Park (PE) 2006, S. 275–313.
- Berliner, Rudolf: *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts*, 3 Bde., Leipzig 1925–1926.
- Bernsmeier, Uta: *Die Nova Reperta des Jan van der Straet. Ein Beitrag zur Problemgeschichte der Entdeckungen und Erfindungen im 16. Jahrhundert*, Diss. Hamburg 1986.
- Beute, Peter: »Die Welt ist wie Africa. Harsdörffers Entwurf einer Entwicklungsgeschichte«, in: Gerstl, Doris (Hg.): *Georg Philipp Harsdörfer und die Künste*, Nürnberg 2006, S. 38–48.
- Beute, Peter: »Schiffe, Schleier, Bärenklumpen. Schwierigkeiten mit dem Neuen in der Frühen Neuzeit«, in: Sohst, Wolfgang (Hg.): *Die Figur des Neuen*, Berlin 2008, S. 199–219.
- Bianchi, Luca: »Prophanae novitates et doctrinae peregrinae. La méfiance à l'égard des innovations théoriques aux XIII^e et XIV^e siècle«, in: Schmidt, Hans-Joachim (Hg.): *Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewusstsein im Mittelalter*, Berlin 2005, S. 211–229.
- Bianchi, Luca: »Aristotele fu un uomo e poté errare. Sulle origini medievali della critica al »principio di autorità«, in: ders. (Hg.): *Filosofia e teologia nel Trecento*, Louvain-la-Neuve 1994, S. 509–533.
- Bilstein, Johannes: »Nichts den Lehrern schulden. Über Künstler als Prototypen der Selbstkonstitution«, in: *Neue Sammlung* 38 (1998), S. 19–39.
- Black, Scott: »Addison's Aesthetics of novelty«, in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* (30) 2001, S. 269–288.
- Blumenberg, Hans: »Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee vom schöpferischen Menschen«, in: *Studium Generale* 10 (1957), S. 266–283.
- Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1982.
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1986.
- Blunt, Anthony: »Poussin's Notes on Painting«, in: *Journal of the Warburg Institute* 1 (1937–38), S. 344–351.
- Boas, George: *The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century*, Baltimore 1933.
- Böck, Angela: »La Biblioteca Vaticana«, in: Madonna, Maria L. (Hg.): *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S. 77–90.
- Boers-Goosens, Marion: »Een nieuwe markt voor kunst: de expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (2000), S. 195–219.
- Boesten-Stengel, Albert: »Nach Correggio. Unveröffentlichte Zeichnungen der Carracci in den Uffizien«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43 (1999), S. 558–596.
- Bosold-DasGupta, Bettina: *Traiano Boccalini und der Anti-Parnass. Frühjournalistische Kommunikation als Metadiskurs*, Amsterdam/New York 2005.
- Bouwisma, William J.: »The Renaissance Discovery of Human Creativity«, in: O'Malley, John W. u.a. (Hg.): *Humanity and Divinity in Renaissance and Reformation. Essays in Honor of Charles Trinkaus*, Leiden/New York/Köln 1993, S. 18–34.
- Bredenkamp, Horst: *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2007.
- Brendecke, Arndt: »Papierfluten. Anwachsende Schriftlichkeit als Pluralisierungsfaktor in der Frühen Neuzeit«, in: *Sonderforschungsbereich 573: Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit 15.–17. Jahrhundert. Mitteilungen* 1 (2006), S. 21–30.
- Breviglieri, Roberto: *Inventori stranieri a Venezia (1474–1788)*, Venedig 1995.
- Brothers, Cammy: *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*, New Haven/London 2008.
- Brückner, Wolfgang: »Erneuerung als selektive Tradition. Kontinuitätsfragen im 16. und 17. Jahrhundert aus dem Bereich der konfessionellen Kultur«, in: *Der Übergang zur Neuzeit und die Wirkung von Traditionen (Veröffentlichungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg, 32)*, Göttingen 1978, S. 55–78.
- Bubner, Rüdiger: »Wie alt ist das Neue in der Kunst?«, in: Liessman, Konrad P. (Hg.): *Die Furie des Verschwindens. Über das Schicksal des Alten im Zeitalter des Neuen*, Wien 2000, S. 217–234.
- Buck, August: »Aus der Vorgeschichte der Querelle des anciens et des modernes in Mittelalter und Renaissance«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 20 (1958), S. 527–541.
- Bujok, Elke: *Neue Welten in europäischen Sammlungen: Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Berlin 2004.

- Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Neudruck der Urausg. hg. von Konrad Hofmann, Stuttgart 1985.
- Burghartz, Susanna: »Alt, neu oder jung? Zur Neuheit der ›Neuen Welt‹«, in: Müller/Ungern-Sternberg 2004, S. 182–200.
- Burioni, Matteo: »Biographie als Theorie. Der Wagemut des Architekten bei Vasari, Bellori und Félibien«, in: Oechslin, Werner (Hg.): *Architekt und/versus Baumeister. Die Frage nach dem Metier*, Zürich 2009, S. 30–39.
- Burkart, Lukas: »Paradoxe Innovation: Funktionen des ›Alten‹ und des ›Neuen‹ am Hof Kaiser Maximilians I.«, in: Paravicini, Werner/Wettlaufer, Jörg (Hg.): *Erziehung und Bildung am Hofe*, Stuttgart 2002, S. 215–234.
- Bury, John B.: *The Idea of Progress. An inquiry into its origin and growth*, New York 1987 [zuerst 1932].
- Capitelli, Giovanna: »Caravaggesco: o naturalista? Breve itinerario all'interno di una categoria storiografico-critica«, in: ders./Volpi, Caterina (Hg.): *Caravaggio e il Caravaggismo*, Rom 1995, S. 73–85.
- Carpita, Veronica: »Tra Tasso e Galileo: l'idea bifronte del museo di Francesco Angeloni«, in: *Storia dell'arte* 122/123 (2009), S. 93–118.
- Carruthers, Mary: »The Poet as Master Builder. Composition and Locational Memory in the Middle Ages«, in: *New Literary History* 24 (1993), S. 881–904.
- Cecconi, Alessia: »Innovazioni e segreti. Il valore della copia per i trovatori di arti ›non udite e mai vedute‹«, in: *Commentari d'arte* 14/39–40 (2008), S. 11–22.
- Chandler Kirwin, William: *Powers Matchless. The Pontificate of Urban VIII, the Baldachin, and Gian Lorenzo Bernini*, New York u.a. 1997.
- Chatelain, Jean-Marc: »Du Parnasse à l'Amérique. L'imaginaire de l'encyclopédie à la Renaissance et à l'Âge Classique«, in: Schaer, Roland (Hg.): *Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques de Sumer au XXIe siècle*, Ausst.kat. Paris 1996, S. 156–163.
- Chiarlo, Carlo R.: »Gli frammenti dilla sancta antiquitate: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna«, in: Settis, Salvatore (Hg.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Bd. 1, Turin 1984, S. 269–297.
- Clements, Robert J.: *Picta Poesis. Literary and humanistic theory in Renaissance emblem books*, Rom 1960.
- Close, A.J.: »Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance«, in: *Journal of the History of Ideas* 30 (1969), S. 467–486.
- Cohen, H. Floris: *The Scientific Revolution. A Historiographical Inquiry*, Chicago u.a. 1994.
- Cohen, I. Bernard: »The Eighteenth-Century Origins of the Concept of Scientific Revolution«, in: *Journal of the History of Ideas* 37 (1976), S. 257–288.
- Cohen, I. Bernard: *Revolution in Science*, Cambridge u.a. 1985.
- Colantuono, Anthony: »Poussin's Osservazioni sopra la pittura: Notes or Aphorisms?«, in: *Studi Secenteschi* 41 (2000), S. 285–309.
- Cole, Michael W.: *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge u.a. 2002.
- Cramer, Thomas: »Solus creator est Deus.« Der Autor auf dem Weg zum Schöpfertum«, in: Scholz-Williams, Gerhild/Tatlock, Lynne (Hg.): *Literatur und Kosmos. Innen- und Außenwelten in der deutschen Literatur des 15. bis 17. Jahrhunderts* (Daphnis 15), Amsterdam 1986, S. 261–276.
- Cropper, Elizabeth: *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984.
- Cropper, Elizabeth: *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven/London 2005.
- Cruz-Sotomayor, Beatriz: »Gender and Scientific Authority: Huarte de San Juan's Examen de ingenios and Oliva Sabuco's Nueva filosofía«, in: French, Sara L./Etheridge, Kay (Hg.): *Origins of Scientific Learning. Essays on Culture and Knowledge in Early Modern Europe*, Lewiston u.a. 2007, S. 139–151.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954.
- D'Onofrio, Cesare: »Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni«, in: *Palatino* 10 (1966), S. 127–134.
- DaCosta Kaufmann, Thomas: »Ancients and Moderns in Prague. Arcimboldo's Drawings for Silk Manufacture«, in: ders.: *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton 1993, S. 151–173.

- DaCosta Kaufmann, Thomas: *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, Chicago/London 2009.
- Davis, Charles: »Cosimo Bartoli on Michelangelo's nuovo ordine«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 19 (1975), S. 275–276.
- Davis, Lucy J.: »A Gift from Nature. Rubens' Bacchus and Artistic Creativity«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 55 (2004), S. 227–243.
- De Bruyne, Edgar: *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 Bde., Brügge 1946.
- Delbeke, Maarten: *La fenice degl'ingegni. Een alternatief perspectief op Gianlorenzo Bernini en zijn werk in de geschriften van Sforza Pallavicino*, Ghent 2002.
- Delbeke, Maarten: »Gianlorenzo Bernini as »la fenice degl'ingegni, or the History of an Epithet«, in: *Märburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32 (2005), S. 245–253.
- Demandt, Alexander: *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Diskurs*, München 1978.
- Dempsey, Charles: *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Fiesole 2000 [erweiterte Ausg., zuerst 1977].
- Dionisotti, Carlo: *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Mailand 2003.
- Doglio, Maria L.: »Tasso »architetto« dell'epica poesia« nel Dialogo di Camillo Pellegrino«, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 116 (1999), S. 481–502.
- Dohrn-van Rossum, Gerhard: »Novitates – Inventores. Die »Erfindung der Erfinder« im Spätmittelalter«, in: Schmidt, Hans-Joachim (Hg.): *Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewusstsein im Mittelalter*, Berlin/New York 2005, S. 27–49.
- Domański, Juliusz: »Nova« und »vetera« bei Erasmus von Rotterdam. Ein Beitrag zur Begriffs- und Bewertungsanalyse«, in: Zimmermann 1974, S. 515–528.
- Donato, Maria M.: »Veteres et novi, externi et nostri. Gli artisti di Petrarca: per una rilettura«, in: Quintavalle, Arturo C. (Hg.): *Medioevo: immagine e racconto*, Mailand 2003, S. 433–455.
- Dücker, Burckhard: »Alle Jahre wieder« – »Was gib't's Neues?«. Das Neue und das Rituelle als Kategorien der Kulturwissenschaft«, in: Ders./Schwedler, Gerald (Hg.): *Das Ursprüngliche und das Neue. Zur Dynamik ritueller Prozesse in Geschichte und Gegenwart*, Berlin u.a. 2008, S. 15–69.
- Durand, Dana B. und Baron, Hans: »Tradition and Innovation in Fifteenth-Century Italy«, in: *Journal of the History of Ideas* 4 (1943), S. 1–49.
- Duro, Paul: »The surest measure of perfection: approaches to imitation in seventeenth-century French art and theory«, in: *Word & Image* 25 (2009), S. 363–383.
- Duro, Paul: *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge u.a. 1997.
- Ebert-Schifferer, Sybille: »Zwischen Tabula rasa und Normerwartung – Kreativität in der Kunst am historischen Beispiel der Malerei«, in: Graevenitz, Gerhard von/Mittelstraß, Jürgen (Hg.): *Kreativität ohne Fesseln. Über das Neue in Wissenschaft, Wirtschaft und Kultur*, Konstanz 2008, S. 105–149.
- Ellenius, Allan: »Wiedergeburt, Erneuerung und die nordische Renaissance«, in: Kauffmann, Georg (Hg.): *Die Renaissance im Blick der Nationen Europas*, Wiesbaden 1991, S. 261–277.
- Ellenius, Allan: *De arte pingendi. Latin art literature in seventeenth-century Sweden and its international background*, Uppsala u.a. 1960.
- Emmens, Jan A.: »De uitvinding van de olieverf. Een kunsthistorisch probleem in de zestiende eeuw«, in: *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* 31 (1961), S. 231–245.
- Enciclopedia Dantesca*, hg. von Umberto Bosco, 6 Bde., Rom 1970–1978.
- Enenkel, Karl A.: *Kulturoptimismus und Kulturpessimismus in der Renaissance: Studie zu Jacobus Canter's Dyalogus de solitudine*, Frankfurt a.M. u.a. 1995.
- Enenkel, Karl A.E.: *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin 2008.
- Eser, Thomas: »Künstlich auf welsch und deutschen sitten. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550«, in: Guthmüller, Bodo (Hg.): *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, Wiesbaden 2000, S. 319–361.
- Eser, Thomas: *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*, München/Berlin 1996.

- Fabricius Hansen, Maria: »Novelty in the Old and Age in the New: Spolia, Time and Transformation in Early Christian Architecture«, in: Roesler-Friedenthal, Antoinette/Nathan, Johannes (Hg.): *The Enduring Instant: Time and the Spectator in the Visual Arts*, Berlin 2003, S. 165–175.
- Flasch, Kurt: *Aufklärung im Mittelalter? Die Verurteilung von 1277*, Mainz 1989.
- Fois, Mario: »L'Osservanza come espressione della «Ecclesia sempre rinnovanda»«, in: *Problemi di storia della chiesa nei secoli XV–XVII*, Neapel 1979, S. 13–107.
- Ford, Philip: »Jean Dorat and the Reception of Homer in Renaissance France«, in: *International Journal of the Classical Tradition* 2 (1995), S. 265–274.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1984 [zuerst frz. 1966].
- Freedberg, Sydney J.: *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge u.a. 1986.
- Freeman Sandler, Lucy: »Jean Pucelle and the Lost Miniatures of the Belleville Breviary«, in: *Art Bulletin* 66 (1984), S. 73–96.
- Freigang, Christian: »Was geschah in Mailand? Die Expertisen zum Mailänder Dombau um 1400 und die Vorgeschichte der neuzeitlichen Architekturtheorie«, in: Jaro ova, Markéta u.a. (Hg.): *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437*, Prag 2008, S. 427–442.
- Freund, Walter: *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Köln/Graz 1957.
- Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964.
- Frübis, Hildegard: *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*, Berlin 1995.
- Fuchs, Michael: *In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr.*, Mainz 1999.
- Fumaroli, Marc: *L'Âge de l'Éloquence*, Paris 1994a [zuerst 1980].
- Fumaroli, Marc: *L'École du Silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris 1994b.
- Fumaroli, Marc: »Les abeilles et les araignées«, in: Lecoq, Anne-Marie (Hg.): *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris 2001, S. 7–220.
- Funke, Hans-Gunter: »Superare gli antichi e i moderni – das Thema des Wettstreits in der Vita Benvenuto Cellinis«, in: Hempfer, Klaus W./Straub, E. (Hg.): *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance. Festschrift Erich Loos*, Wiesbaden 1983, S. 17–37.
- Garin, Eugenio: »Giorgio Vasari e il tema della «Rinascita»«, in: *Il Vasari, storiografo e artista: atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Florenz 1976, S. 259–266.
- Garrard, Mary D.: »Art more Powerful than Nature?: Titian's Motto Reconsidered«, in: Meilman, Patricia (Hg.): *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge u.a. 2004, S. 241–261.
- Gerschmann, Karl-Heinz: »antiqui – novi – moderni in den «Epistolae obscurorum virorum»«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), S. 23–36.
- Gilbert, W.: »A letter of Giovanni Dondi dall'Orologio to Fra' Guglielmo Centueri: A fourteenth-century episode in the quarrel of the ancients and moderns«, in: *Viator* 8 (1977), S. 299–346.
- Gimelli Martin, Catherine: »The Feminine Birth of the Mind: Regendering the Empirical Subject in Bacon and His Followers«, in: Robin Solomon, Julie/Gimelli Martin, Catherine (Hg.): *Francis Bacon and the Refiguring of Early Modern Thought. Essays to Commemorate The Advancement of Learning (1605–2005)*, Aldershot u.a. 2005, S. 69–88.
- Ginzburg Carignani, Silvia: »Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia«, in: Bonfait, Olivier/ Frommel, Christoph Luitpold (Hg.): *Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana 16–18 novembre 1994*, Paris 1996, S. 273–291.
- Goffen, Rona: *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/London 2002.
- Gombrich, Ernst H.: »A classical topos in the introduction to Alberti's «Della Pittura»«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957), S. 173.
- Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978.
- Grafton, Anthony: *New Worlds, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge (MA) u.a. 1992.
- Gramberg, Werner: *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, 2 Bde., Berlin 1964.
- Grassi, Luigi und Pepe, Mario: *Dizionario dei termini artistici*, Turin 1994.

- Greene, Thomas M.: *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London 1982.
- Groys, Boris/Hansen-Löve, Aage (Hg.): *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a.M. 2005.
- Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Wien/München 1992.
- Guerzoni, Guido: »Novità, innovazione e imitazione: i sintomi della modernità«, in: Braunstein, Philippe/Molà, Luca (Hg.): *Il Rinascimento italiano e l'Europa*. Bd. 3: *Produzione e tecniche*, Treviso-Costabissara 2007, S. 59–87.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »Modern, Modernität, Moderne«, in: Brunner, Otto u.a. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 93–151.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »Wenig Neues in der Neuen Welt. Über Typen der Erfahrungsbildung in spanischen Kolonialchroniken des XVI. Jahrhunderts«, in: Stempel, Wolf-Dieter/Stierle, Karlheinz (Hg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München 1987, S. 227–249.
- Guthke, Karl S.: *Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science Fiction*, Bern/München 1983.
- Hänsli, Thomas: »Omnis in unum – Inganno, Argutezza und Ingegno als kunsttheoretische Kategorien bei Emanuele Tesauro und Andrea Pozzo«, in: Oechslin, Werner (Hg.): *Wissensformen*, Zürich 2008, S. 166–179.
- Hansmann, Martina: »Con modo nuovo li describe. Bellori's Descriptive Method«, in: Bell, Janis/Willette, Thomas (Hg.): *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge u.a. 2002, S. 224–238.
- Haug, Walter: »Die Zwerge auf den Schultern der Riesen. Epochales und typologisches Geschichtsdenken und das Problem der Interferenzen«, in: Herzog, Reinhart/Koselleck, Reinhart (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987, S. 167–194.
- Haug, Walter: »Nicolaus Cusanus zwischen Meister Eckhard und Cristoforo Landino. Der Mensch als Schöpfer und der Weg zu Gott«, in: Thurner, Martin (Hg.): *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien*, Berlin 2002, S. 577–600.
- Hazan, Olga: *Le mythe du progrès artistique: étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal u.a. 1998.
- Hege, Brigitte: *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den Genealogie deorum gentilium. Buch XIV; Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung*, Tübingen 1997.
- Heidenreich, Helmut: »Hieronymus Bosch in Some Literary Contexts«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970), S. 171–199.
- Hempfer, Klaus W.: »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische Wende«, in: ders. (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, Stuttgart 1993, S. 9–45.
- Herrmann, Hans-Christian von: »Neue Welt. Fiktion und Kontingenz in Leon Battista Albertis Roman Momus«, in: Weidner, Daniel (Hg.): *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006, S. 179–194.
- Herrmann-Fiore, Kristina: »Die Freien Künste im Altertum und in der Neuzeit. Ein Wettstreit, dargestellt von Alessandro Tassoni im Jahr 1620«, in: Flemming, Victoria von/Schütze, Sebastian (Hg.): *Arts Naturam Adiuvars. Festschrift für Matthias Winner*, Mainz 1996, S. 381–400.
- Hofacker, Hans-Georg: »Vom alten und neuen Gott, Glauben und Letz«. Untersuchungen zum Geschichtsverständnis und Epochenbewusstsein einer anonymen reformatorischen Flugschrift«, in: Nolte, Josef, Tompert, Hella/ Windhorst, Christof (Hg.): *Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart 1978, S. 145–177.
- Hofmann, Heinz: »Über die Langsamkeit des Wandels von Weltbildern. Die Verarbeitung der Entdeckungen in der neulateinischen Literatur und die Vorgaben der Antike«, in: Suntrup, Rudolf/ Veenstra, Jan R. (Hg.): *Tradition and Innovation in an Era of Change / Tradition und Innovation im Übergang zur Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 19–50.
- Hofmann, Werner: »Ars combinatoria«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 21 (1976), S. 7–30.
- Hölscher, Lucian, *Die Entdeckung der Zukunft*, Frankfurt a.M. 1999.

- Hope Nicolson, Marjorie: *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the »New Science« upon Seventeenth-Century Poetry*, 2. erw. Aufl. New York 1960.
- Horký, Mila: »Per mezzo della potenza motiva. Zur Ikonographie der Gründungsphase der Accademia di San Luca in Rom«, in: Marx, Barbara/Mayer, Christoph O. (Hg.): *Akademie und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a. 2009, S. 1–36.
- Hose, Martin: »Der alte Streit zwischen Innovation und Tradition. Über das Problem der Originalität in der griechischen Literatur«, in: Schwindt 2000, S. 1–24.
- Hühn, Ellen: *Lambert Lombart als Zeichner*, Diss. Münster 1970.
- Jacobsen, Eric: »Francesco da Barberino, Man of Law and Servant of Love«, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 15 (1986), S. 87–118.
- Joyce, Hetty E.: »From Darkness to Light. Annibale Carracci, Bellori, and Ancient Painting«, in: Bell, Janis/Willette, Thomas (Hg.): *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge u.a. 2002, S. 170–188.
- Kanz, Roland: *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München/Berlin 2002.
- Kapitza, Peter: »Dichtung als Bienenwerk. Traditionelle Bildlichkeit in der Imitatio-Lehre«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 9 (1974), S. 79–101.
- Kartschoke, Dieter: »Nihil sub sole novum? Zur Auslegungsgeschichte von Eccl. 1, 10«, in: Gerhardt, Christoph u.a. (Hg.): *Geschichtsbewusstsein in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1985, S. 175–188.
- Kemp, Martin: »Equal Excellences: Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts«, in: *Renaissance Studies* 1 (1987), S. 1–26.
- Kemp, Martin: »From Mimesis to »Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts«, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398.
- Kintzinger, Marion: *Chronos und Historia. Studien zu den Titelblattikonographien historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1995.
- Kinzig, Wolfram: *Novitas Christiana. Die Idee des Fortschritts in der Alten Kirche bis Eusebius*, Göttingen 1994.
- Klecker, Elisabeth: »Admiratio initialis. Der Stuporhymnus des Giorgio Anselmi«, in: *Studi umanistici piceni* 20 (2000), S. 204–220.
- Klein, Bruno: »Convenientia et cohaerentia antiqui et novi opus: ancien et nouveau aux débuts de l'architecture gothique«, in: Joubert, Fabienne/Sandron, Dany (Hg.): *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur de Anne Prache*, Paris 1999, S. 19–32.
- Klein, Lauren: »To Mine for Truth: The Metaphor of Mining in Francis Bacon's The Great Instauration«, in: French, Sara L./Etheridge, Kay (Hg.): *Origins of Scientific Learning. Essays on Culture and Knowledge in Early Modern Europe*, Lewiston u.a. 2007, S. 117–137.
- Kleingüther, Adolf: *Protos eureses. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*, Leipzig 1993.
- Klotz, Heinrich: *Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance*, Stuttgart 1997.
- Knapp, Jeffrey: *An Empire Nowhere: England, America, and Literature from Utopia to The Tempest*. Berkeley 1992.
- Konersmann, Ralph (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, 2. unveränd. Aufl. Darmstadt 2008.
- Körte, Mona: »Bücheresser und »Papiersäuerer. Kulturelle Bedeutungen der Einverleibung von Schrift«, in: dies./Ortlieb, Cornelia (Hg.): *Verbergen. Überschreiben. Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, Berlin 2007, S. 271–292.
- Koselleck, Reinhart: »Fortschritt« und »Niedergang« – Nachtrag zur Geschichte zweier Begriffe«, in: ders.: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a.M. 2006, S. 159–181 [zuerst in: ders./Widmer, Paul (Hg.): *Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema*, Stuttgart 1980, S. 214–230].
- Koselleck, Reinhart: »Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von »Krise«, in: ders.: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a.M. 2006, S. 203–217 [zuerst in: Michalski, Krzysztof (Hg.): *Über die Krise*, Stuttgart 1986, S. 51–70].
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989.
- Krauss, Rosalind E.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam u.a. 2000 [zuerst engl. 1985].

- Kris, Ernst und Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt a.M. 1980 [zuerst 1934].
- Krolzik, Udo: »Zur theologischen Legitimierung von Innovationen vom 12. bis 16. Jahrhundert«, in: Haug, Walter/Wachinger, Burghart (Hg.): *Innovation und Originalität*, Tübingen 1993, S. 35–52.
- Krüger, Klaus (Hg.): *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2002.
- Kruse, Christiane: *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.
- Kuhn, Thomas: *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, hg. von Lorenz Krüger und Hermann Vetter, Frankfurt a.M. 1978.
- Kuhn, Thomas: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt a.M. 1988 [zuerst engl. 1962].
- Küpper, Joachim: »Tradierter Kosmos und Neue Welt. Die Entdeckung und der Beginn der Geschichtlichkeit«, in: Moog-Grünewald 2002, S. 185–207.
- Küpper, Joachim: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderon*, Tübingen 1990.
- L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del medioevo*, Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale, Todi 1962.
- Ladner, Gerhard B.: *The Idea of Reform. Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, Cambridge (MA) 1959.
- Ladner, Gerhard B.: »Vegetation Symbolism and the Concept of the Renaissance«, in: Meiss, Millard (Hg.): *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, Bd. 1, S. 303–322.
- Lamberini, Daniela: »Inventori di Macchine e privilegi cinque-seicenteschi dall'Archivio fiorentino delle Riformagioni«, in: *Journal de la Renaissance* 3 (2005), S. 177–192.
- Larivaille, Paul: *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Rom 1980.
- Laroque, François/Lessay, Franck (Hg.): *Innovation et tradition de la Renaissance aux lumières*, Paris 2002.
- Lasky, Melvin J.: *Utopie und Revolution: über die Ursprünge einer Metapher oder eine Geschichte des politischen Temperaments*, Hamburg 1989 [zuerst engl. 1976].
- Lassnig, Ewald: »Dürers »Melencolia-I« und die Erkenntnistheorie bei Ulrich Pinder«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 57 (2008), S. 51–95.
- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1998 [zuerst frz. 1991].
- Lazardzig, Jan: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2007.
- Le Mollé, Roland: »Significato di luce e di lume nelle Vite del Vasari«, in: *Il Vasari storiografo e artista: Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Florenz 1976, S. 163–177.
- Le Mollé, Roland: *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans le »Vite«*, Grenoble 1997 [zuerst 1988].
- Leech-Wilkinson, Daniel: »The Emergence of Ars Nova«, in: *The Journal of Musicology* 13 (1995), S. 285–317.
- Lemoine, Annick: »La pittura al naturale dans la Rome des années 1610–1620, entre tradition et innovation«, in: Bertrand, Pascal-François (Hg.): *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, Toulouse 2003, S. 45–63.
- Leone de Castris, Pierluigi: »Giulio Cesare Capaccio e l'arte a Napoli fra Cinque e Seicento«, in: *Lettura & Arte* 3 (2005), S. 117–124.
- Ley, Klaus: »Marinismus – Antimarinismus. Zur Diskussion des Stilproblems im italienischen Barock und zu ihrer Rezeption in der deutschen Dichtung«, in: Garber, Klaus (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*, Wiesbaden 1991, Bd. 2, S. 857–878.
- Leyden, W. von: »Antiquity and Authority: A Paradox in the Renaissance Theory of History«, in: *Journal of the History of Ideas* 19 (1958), S. 473–492.
- L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 2 Bde., Rom 2000.
- Logemann, Cornelia: »Neugierde und Staunen«, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart/Leipzig 2003, S. 248–252.
- Loh, Maria H.: »New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory«, in: *Art Bulletin* 86 (2004), S. 477–504.
- Loh, Maria H.: *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles 2007.
- Long, Pamela O.: »Invention, Authorship, Intellectual Property, and the Origin of Patents: Notes toward a Conceptual History«, in: *Technology and Culture* 32/4 (1991), S. 847–884.

- Lovejoy, Arthur O.: »Nature as Aesthetic Norm«, in: ders.: *Essays in the History of Ideas*, New York 1955, S. 69–77.
- Mahon, Denis: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1948.
- Maiorino, Giancarlo: *Adam, »New Born and Perfect«. The Renaissance Promise of Eternity*, Bloomington/Indianapolis 1987.
- Maissen, Thomas/Walther, Gerrit (Hg.): *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, Göttingen 2006.
- Mandich, Giulio: »Le privative industriali veneziane (1450–1550)«, in: *Rivista del Diritto Commerciale* 34 (1936), S. 511–547.
- Mandosio, Jean-Marc: »Méthodes et fonctions de la classification des sciences et des arts (XV^e–XVII^e siècles)«, in: *Nouvelle Revue du XVI^e siècle* 20/1 (2002), S. 19–30.
- Margolin, Jean-Claude: »À propos des Nova Reperta de Stradan«, in: Laroque, François/Lessay, Franck (Hg.): *Esthétique de la nouveauté à la Renaissance*, Paris 2001, S. 1–28.
- Margolin, Jean-Claude: »L'idée de nouveauté et ses points d'application dans le *Novum Organum* de Bacon«, in: ders.: *Philosophies de la Renaissance*, Orleans 1998, S. 29–54 [zuerst 1985].
- Marin, Louis: *Détruire la peinture*, Paris 1977.
- Markets and Novelty* [Special Issue: *The Journal of Medieval and Early Modern Studies* 28 (1998)].
- Maspoli Genetelli, Silvia: *Il filosofo e le grottesche. La pluralità dell'esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*, Rome/Padua 2006.
- Maurer, Karl: »*Quidpiam novum inductumque antea ore alio*. Der Neuheitsanspruch in den Philologien – von Dante bis zum Dekonstruktivismus«, in: Moog-Grünwald 2002, S. 173–184.
- McLaughlin, Martin L.: *Literary imitation in the Italian Renaissance. The theory and practice of literary imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford 1995.
- Meier, Hans-Rudolf: »*Summus in arte modernus*. Begriff und Anschaulichkeit des »Modernen« in der mittelalterlichen Kunst«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34 (2007), S. 7–18.
- Meier, Ulrich: »*Molte rivoluzioni, molte novità*«, in: Miethke, Jürgen/Schreiner, Klaus (Hg.), *Sozialer Wandel im Mittelalter*, Sigmaringen 1994, S. 119–176.
- Mensger, Ariane: *Leuchtende Beispiele. Zeichnungen für Glasgemälde aus Renaissance und Manierismus*, Ausst. kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Tübingen u.a. 2009.
- Mertens, Thom: »*Rapiarium*«, in: *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, begr. von Marcel Viller, Paris 1988, Bd. 13, S. 187–200.
- Merton, Robert King: *Auf den Schultern von Riesen. Ein Leitfaden durch das Labyrinth der Gelehrsamkeit*, Frankfurt a.M. 1980 [zuerst engl. 1965].
- Miedema, Hessel: *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander*, Alphen aan den Rijn 1981.
- Moffitt, John F.: *Inspiration. Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth*, Leiden/Boston 2005.
- Molà, Luca: *Il mercato delle innovazioni nell'Italia del Rinascimento*, in: Mathieu, Arnoux/ Monnet, Pierre (Hg.): *Le Technicien dans la cité en Europe occidentale, 1250–1600*, Rom 2004, S. 214–250.
- Mommsen, Theodor E.: »*Petrarch's Conception of the Dark Ages*«, in: *Speculum* 17 (1942), S. 226–242.
- Moog-Grünwald, Maria (Hg.): *Das Neue: eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg 2002.
- Morel, Philippe: »*La nouveauté des grotesques dans la culture italienne du XVI^e siècle*«, in: Laroque/Lessay 2001, S. 29–39.
- Morel, Philippe: *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 1997.
- Müller, Achatz von/Ungern-Sternberg, Jürgen von (Hg.): *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance*, München/Leipzig 2004.
- Müller, Jan-Dirk: »*Alt und Neu in der Epochen Erfahrung um 1500. Ansätze zur kulturgeschichtlichen Periodisierung in frühneuhochdeutschen Texten*«, in: Haug, Walter/Wachinger, Burghart (Hg.): *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, Tübingen 1991, S. 121–144.
- Müller, Matthias u.a. (Hg.): *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, Berlin 2010.
- Musto, Ronald G.: *Apocalypse in Rome. Cola di Rienzo and the politics of the New Age*, Berkeley u.a. 2003.
- Nagel, Alan F.: »*Rhetoric, Value, and Action in Alberti*«, in: *Modern Language Notes* 95 (1980), S. 39–65.
- Nagel, Alexander/Wood, Christopher S.: *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

- Nate, Richard: »Neue, das«, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 217–223.
- Ohly, Friedrich: »Metaphern für die Inspiration«, in: *Zeitschrift für Literaturgeschichte* 87 (1993), S. 119–171.
- Ossola, Carlo: *Autunno del Rinascimento. Idea del Tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florenz 1971.
- Panofsky, Erwin: »The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo«, in: *Journal of the Warburg Institute* 1 (1937/38), S. 12–30.
- Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin/Leipzig 1924.
- Parkhurst, Charles: »Louis Savot's ›Nova-antiqua: Color Theory, 1609«, in: Bruyn, Josua u.a. (Hg.): *Album Amicorum J.G. van Gelder, Den Haag 1973*, S. 242–247.
- Pedretti, Carlo: *Le macchie di Leonardo. »perché dalle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni (Libro di pittura, f. 35 v, cap. 66). XLIV Lettura Vinciana, Vinci/Florenz/Mailand 2004.*
- Pelegrín, Benito: *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris 2000.
- Pelegrín, Benito: »Le Baroque e l'infini. Architectures de l'esprit, édifications de l'âme«, in: Schütze, Sebastian (Hg.): *Estetica barocca*, Rom 2004, S. 48–59.
- Peloso, Pietro: »La novità che per tua forma luce: esegesi della canzone petrosa di Dante Alighieri ›Amor, tu vedi ben che questa donna«, Neapel 1992.
- Percival-Prescott, Westby: »The Apelles' Invention: Classical Origins of Oil Painting in the Renaissance«, in: Hermanes, Theo-Antoine (Hg.): *L'amour de l'art: hommage à Paolo Cadorn*, Mailand 1999, S. 302–309.
- Perini, Giovanna: »Il Poussin di Bellori«, in: Bonfait, Olivier u.a. (Hg.): *Poussin et Rome*, Paris 1996, S. 293–308.
- Pfisterer, Ulrich: »Künstlerische potestas audendi und licentia im Quattrocento – Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 31 (1996), S. 107–148.
- Pfisterer, Ulrich: *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002a.
- Pfisterer, Ulrich: *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002b.
- Pfisterer, Ulrich: »Erste Werke und Autopoiesis: der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert«, in: ders./Seidel, Max (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München u.a. 2003, S. 263–302.
- Pfisterer, Ulrich: »Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance«, in: ders./ Zimmermann, Anja (Hg.): *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 41–72.
- Pfisterer, Ulrich: »Kampf der Malerschulen – Guido Renis *Lotta dei Putti* und die ›Caravaggisten«, in: *Mitteilungen des Sonderforschungsberichts 573 ›Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit*, 4 (2008), S. 16–26.
- Pfisterer, Ulrich: »Mythen von künstlerischer Innovation und Tradition. Annibale Carraccis *Almosenspende des Hl. Rochus* und die Erneuerung der christlichen Malerei um 1600«, in: Steiger, Johann A., Richter, Sandra und Föcking, Marc (Hg.): *Innovation durch Wissenstransfer in der Frühen Neuzeit. Kultur- und geistesgeschichtliche Studien zu Austauschprozessen in Mitteleuropa*, Amsterdam/New York 2010, S. 343–384.
- Pfisterer, Ulrich: »Iconologia Mariniana: Marinos Selbst- und Fremdbilder«, in: Kruse, Christiane/ Stillers, Rainer (Hg.): *Giambattista Marinis Galleria*, Wiesbaden 2011 [im Erscheinen].
- Pizzigoni, Attilio: *Filippo Brunelleschi*, Zürich/München 1991.
- Pohle, Frank: »Universalwissenschaft«, in: Holländer, Hans (Hg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaft und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 73–119.
- Pollitt, James J.: *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven/London 1974.
- Pon, Lisa: *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven/London 2004.
- Popkin, Richard H.: *The History of Scepticism from Erasmus to Descartes*, Assen 1964.
- Popplow, Marcus: »Neu, nützlich und erfindungsreich. Die Ingenieure der Renaissance als Schrittmacher der modernen Deutung von Technik«, in: *Zeitsprünge* 8/3–4 (2004), S. 336–355.
- Popplow, Marcus: »Protection and Promotion. Privileges for Inventions and Books of Machines in Early Modern Period«, in: *History of Technology* 20 (1998), S. 103–124.

- Prager, Frank D.: »Fontana on fountains: Venetian hydraulics of 1418«, in: *Physis* 13 (1971), S. 341–360.
- Quint, David: *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven/London 1983.
- Raimondi, Ezio: »La letteratura a Bologna nell'età del Reni«, in: Ebert-Schiffner, Sybille (Hg.): *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, Frankfurt a.M. 1988, S. 71–88.
- Rath, N.: »Neu, das Neue«, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Basel 1984, Sp. 725–731.
- Reckermann, Alfons: »Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie«, in: Haug/Wachinger 1993, S. 98–132.
- Reiss, Timothy J.: *The Discourse of Modernism*, Ithaca/London 1982.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg a.d.L. 1992.
- Robert, Jörg: »Carmina Pieridum nulli celebrata priorum. Zur Inszenierung von Epochenwende im Werk des Conrad Celtis«, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 124 (2002), S. 92–121.
- Robertson, Clare: *The Invention of Annibale Carracci*, Mailand 2008.
- Romano, Giovanni: »Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello«, in: Federico Zeri (Hg.): *Storia dell'Arte Italiana. II. Dal Medioevo al Novecento: 2/1 Cinquecento e Seicento*, Turin 1981, S. 3–85.
- Rosenberg, Harold: *The Tradition of the New*, New York 1959.
- Rossi, Massimiliano: »La peinture guerrière: artists et paladins à Venise au XVII^e siècle«, in: Careri, Giovanni (Hg.): *La Jérusalem délivrée du Tasse: poésie, peinture, musique, ballet*, Paris 1999, S. 67–108.
- Rossi, Massimiliano: »Ad imitazione de gli antichi e secondo la strada ch'insegna Aristotile: Danese Cataneo e la scoltura colossale alla metà del Cinquecento«, in: Finocchi Gersi, Lorenzo (Hg.): *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, Udine 2001, S. 97–117.
- Rossi, Massimiliano: »Ultimi ragguagli di Parnaso. Un percorso tra gli studi secenteschi sui rapporti penna-pennello«, in: *Studiolo* 1 (2002), S. 221–241.
- Ruvoldt, Maria: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of sex, sleep, and dreams*, Cambridge u.a. 2004.
- Salvatore, Filippo: *Antichi e Moderni in Italia nel Seicento*, Montreal 1978.
- Savarese, Gennaro: »Antico e moderno in umanisti romani del primo Cinquecento«, in: Fagiolo, Marcello (Hg.): *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Rom 1985, S. 23–31.
- Saxl, Fritz: »Veritas filia temporis«, in: Klibansky, Raymond/ Paton, Herbert J. (Hg.): *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford 1936, S. 197–222.
- Schäffner, Wolfgang: »Das Ei des Brunelleschi. Projekte, Fiktionen und die Erfindung Europas«, in: Weidner, Daniel (Hg.): *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006, S. 43–58.
- Schaller, Dieter: »Zur geistlichen Metaphorik des Bewässerns und des Regens«, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 1 (1964), S. 59–64.
- Schierbaum, Martin: »Metaphern als Integrationsmeiden für heterogenes Wissen in den Enzyklopädien der Frühen Neuzeit – Mylaeus, Zwinger, Zara ...«, in: Müller, Jan-Dirk u.a. (Hg.): *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*, Berlin/New York 2010, S. 203–234.
- Schleier, Reinhard: *Tabula Cebetis. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973.
- Schlie, Heike: »The Invention of Innovation. »Zentralperspektive« und »Ars Nova« als Positionierungen des Neuen«, in: Dücker, Burkhard/ Schwedler, Gerald (Hg.): *Das Ursprüngliche und das Neue. Zur Dynamik ritueller Prozesse in Geschichte und Gegenwart*, Berlin u.a. 2008, S. 227–256.
- Schlobach, Jochen: *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung*, München 1980.
- Schmidt, Hans-Joachim: »Legitimität von Innovation. Geschichte, Kirche und neue Orden im 13. Jahrhundert«, in: Felten, Franz J. u.a. (Hg.): *Vita religiosa im Mittelalter. Festschrift für Kaspar Elm*, Berlin 1999, S. 371–391.
- Schmidt, Hans-Joachim: »Einleitung: Ist das Neue das Bessere? Überlegungen zu Denkfiguren und Denkblockaden im Mittelalter«, in: ders. (Hg.): *Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewußtsein im Mittelalter*, Berlin/New York 2005, S. 7–24.

- Schmidt-Burckhardt, Astrit: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005.
- Schröder, Gerhart: *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein/Ts. 1985.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: »Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsniuellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs Barock«, in Gumbrecht, Hans-Ulrich/Link-Heer, Ursula (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt a.M. 1985, S. 213–233.
- Schulze, Wilfried: »Wahrnehmungsmodi von Veränderung in der Frühen Neuzeit«, in: *Mitteilungen Sonderforschungsbereich 573: Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit, 15.–17. Jahrhundert 1* (2005), S. 16–25.
- Schütze, Sebastian: »Liberar questo secolo dall'invidiare gli antichi. Bernini und die Querelle des Anciens et des Modernes«, in: Myssok, Johannes/ Wiener, Jürgen (Hg.): *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster 2007, S. 345–358.
- Schwindt, Jürgen P.: »Römische Avantgarden. Von den hellenistischen Anfängen bis zum ›archaischen‹ Ausklang. Eine Forschungsskizze«, in: Schwindt 2000, S. 25–42.
- Schwindt, Jürgen P. (Hg.): *Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*, München/Leipzig 2000.
- Sciolla, Gianni C.: »Due epigrammi inediti di Girolamo Bologni da Treviso per Giovanni Bellini«, in: *Arte Veneta* 44 (1993), 62–64.
- Seifert, Arno: »Verzeitlichung. Zur Kritik einer neueren Frühneuzeittheorie«, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 10 (1983), S. 447–477.
- Semler, L.E.: »Breaking the Ice to Invention: Henry Peacham's *The Art of Drawing* (1606)«, in: *Sixteenth-Century Journal* 35 (2004), S. 735–750.
- Senger, Hans G.: »Novitas alicuius entis. Welterschöpfung und Erschaffung von Neuem in der Welt nach Thomas von Aquin«, in: *Atti del Congresso Internazionale Tommaso d'Aquino nel Suo Settimo Centenario*, Bd. 9: *Il Cosmo e la Scienza*, Neapel 1979, S. 455–470.
- Serebrennikov, Nina E.: »Imitating Nature/Imitating Bruegel«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 47 (1996), S. 223–246.
- Shapin, Steven: *Die wissenschaftliche Revolution*, Frankfurt a.M. 1998.
- Shearman, John: *Raphael in Early Modern Sources*, 2 Bde., New Haven/London 2003.
- Shiff, Richard: »Originality«, in: Nelson, Robert S./Shiff, Richard (Hg.): *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003, S. 145–159 [zuerst 1996].
- Smith, Christine: *Architecture in the Age of Humanism*, New York/Oxford 1992.
- Smith, Malcolm C.: »A ›Lost‹ Protestant Pamphlet against Ronsard«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 37 (1975), S. 73–86.
- Smyth, Craig H.: *Mannerism and Maniera*, hg. von Elizabeth Cropper, Wien 1992 [zuerst 1963].
- Sohm, Philip: *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001.
- Sorci, Alessandra: »L'invention del secul nostro nova: la prospettiva rinascimentale«, in: *Il Rinascimento Italiano e l'Europa*. Bd. 5: *Le scienze*, hg. von Antonio Clericuzio und Germana Ernst, Vicenza 2008, S. 607–625.
- Spencer, John R.: »Rinascere a vedere«, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin 1967, S. 234–236.
- Spezzaferro, Luigi: »Una testimonianza per gli inizi del caravaggismo«, in: *Storia dell'arte* 23 (1975), S. 53–60.
- Spicer, Joaneath: »The Role of ›Invention‹ in Art and Science at the Court of Rudolf II«, in: *Studia Rudolphina* 5 (2005), S. 7–16.
- Spörl, Johannes: »Das Alte und das Neue im Mittelalter. Studien zum Problem des mittelalterlichen Fortschrittsbewußtseins«, in: *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 50 (1930), S. 299–341 und 498–524.
- Stackelberg, Jürgen von: »Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitation«, in: *Romanische Forschungen* 68 (1956), S. 271–293.
- Stackelberg, Jürgen von: »Renaissance, Wiedergeburt oder Wiederwuchs?«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 22 (1960), S. 406–420.

- Stanneck, Achim: *Ganz ohne Pinsel gemalt. Studien zur Darstellung der Produktionsstrukturen niederländischer Malerei im Schilder-Boeck von Karel van Mander (1604)*, Frankfurt a.M. 2003.
- Stein, Elisabeth: »Auf der Suche nach der verlorenen Antike. Humanisten als Philologen«, in: Maissen/Walther 2006, S. 76–102.
- Steinemann, Holger: *Eine Bildertheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis »Discurso intorno alle imagini sacre e profane« (1582)*, Hildesheim u.a. 2006.
- Steiner, Reinhard: *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst*, München 1991.
- Stuedel, Johannes: »Zwerg auf den Schultern des Riesen«, in: *Sudhoffs Archiv* 37 (1953), S. 394–399.
- Stever Gravelle, Sarah: »Humanist Attitudes to Convention and Innovation in the Fifteenth Century«, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 11 (1981), S. 193–209.
- Stoichita, Victor I.: »Ars ultima: Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus«, in: Bonnet, Anne-Marie/Kopp-Schmidt, Gabriele (Hg.): *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, S. 154–162.
- Summers, David: *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
- Summerscale, Anne: *Malvasia's Life of the Carracci*, University Park (PE) 2000.
- Suthor, Nicola: *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010.
- Thorndike, Lynn: »Newness and Craving for Novelty in Seventeenth-Century Science and Medicine«, in: *Journal of the History of Ideas* 12/4 (1951), S. 584–598.
- Tigerstedt, Eugène N.: »The Poet as Creator. Origins of a metaphor«, in: *Comparative Literature Studies* 5 (1968), S. 455–488.
- Tönnemann, Andreas: »Das Neue im Alten: Innovation in Kunsttheorie und Kunstpraxis der Renaissance«, in: Müller/Ungern-Sternberg 2004, S. 167–181.
- Toesca, Ilaria: »Versi in lode di Artemisia Gentileschi«, in: *Paragone – Arte* 22/251 (1971), S. 89–92.
- Toscan, Jean: *Le carnaval de langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino (XV^e-XVII^e siècle)*, 4 Bde., Lille 1981.
- Trenti, Luigi: »Nihil dictum quin prius dictum. La fenomenologia sentenziosa di Leon Battista Alberti«, in: *Quaderni di Retorica e Poetica* 2 (1986), S. 51–62.
- Trinkaus, Charles: »Antiquitas versus Modernitas: A Humanist Polemic and its Resonance«, in: *Journal of the History of Ideas* 48 (1987), S. 11–21.
- Unglaub, Jonathan: *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge u.a. 2006.
- Van de Grinten, E.F.: *Elements of Art Historiography in Medieval Texts. An Analytic Study*, Den Haag 1969.
- van Thiel, P.J.J.: »Litterarum inventores. Een uniek thema in de Sala Sistina van het Vaticaan«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 15 (1964), S. 105–131.
- Vandamme, Idalie: »A particular adoration: the 16th-century feather triptych depicting The adoration of the Magi in the Museo de America in Madrid«, in: *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* 2003 [2006], S. 92–135.
- Verin, Hélène: »Rédiger et réduire en art: un projet de rationalisation des pratiques«, in: Dubourg Glatigny, Pascal/Verin, Hélène (Hg.): *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Dijon-Quetigny 2008, S. 17–58.
- Verweyen, Theodor/Witting, Gunther: »Der Cento. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie«, in: *Euphorion* 87 (1993), S. 1–27.
- Waddington, Raymond B.: *Aretino's Satyr. Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art*, Toronto u.a. 2004.
- Wagner, Monika: »Die tabula rasa als Denk-Bild. Zur Vorgeschichte bildloser Bilder«, in: Naumann, Barbara/Pankow, Edgar (Hg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 67–86.
- Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- Weissert, Caecile: »Nova Roma. Aspekte der Antikenrezeption in den Niederlanden im 16. Jahrhundert«, in: *Artibus & Historiae* 29/58 (2008), S. 173–200.
- Wels, Volkhard: »Zur Vorgeschichte des Begriffs der »kreativen Phantasie«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 50 (2005), S. 199–226.

- Wenzel, Horst: »Die fließende Rede und der gefrorene Text. Metaphern der Medialität«, in: Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 481–503.
- Westerwelle, Karin: »Beauté et force als Kriterien, die Alten und die Modernen zu verstehen. Aspekte der Querelle in Michel de Montaignes Essais«, in: Schwindt 2000, S. 109–134.
- Whitney, Charles: *Francis Bacon. Die Begründung der Moderne*, Frankfurt a.M. 1989 [zuerst engl. 1986].
- Wiedenhofer, Siegfried: »Das Alte und das Neue. Tradition zwischen Humanismus und Reformation«, in: Rhein, Stefan (Hg.): *Melanchthonpreis: Beiträge zur ersten Verleihung 1988*, Sigmaringen 1988, S. 29–45.
- Wilcox Schlitt, Melinda: »Anticamente moderna e modernamente antica: Imitation and the Ideal in 16th-Century Italian Painting«, in: *International Journal of the Classical Tradition* 10 (2003), S. 377–406.
- Williams, Robert: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From techne to metatechne*, Cambridge u.a. 1997.
- Williamson, Georg: »Mutability, Decay and Seventeenth Century Melancholy«, in: *Journal of English Literature*, 2 (1935), S. 121–150.
- Wisman, Josette A.: »Jacques Legrand, Christine de Pizan, et la question de la «nouvelleté»«, in: *Medium aevum* 63 (1994), S. 75–83.
- Witcomber, Christopher L.C.E.: *Copyright in the Renaissance. Prints and the «privilegio» in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden u.a. 2004.
- Worstbrock, Franz J.: »Translatio artium. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie«, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 47/1 (1957), S. 1–22.
- Wuttke, Dieter: »Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. Jahrhundertfeier als symbolische Form«, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 10 (1980), S. 73–129.
- Wyss, Beat: *Die Wiederkehr des Neuen*, Hamburg 2007.
- Yates, Francis A.: *The French Academies of the Sixteenth Century*, London 1947.
- Zedelmaier, Helmut: »Karriere eines Buches. Polydorus Vergilius »De inventoribus««, in: Büttner, Frank, Friedrich, Markus und Zedelmaier, Helmut (Hg.): *Sammeln – Ordnen – Veranschaulichen. Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003, S. 175–203.
- Zedelmaier, Helmut: *Bibliotheca universalis und bibliotheca selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit*, Köln u.a. 1992.
- Zill, Rüdiger: »Metapher als Modell. Die Figur des Neuen in der Genese wissenschaftlicher und philosophischer Texte«, in: Sohst, Wolfgang (Hg.): *Die Figur des Neuen*, Berlin 2008, S. 17–78.
- Zimmermann, Albert (Hg.): *Antiqui und Moderni. Traditionsbewußtsein und Fortschrittsbewußtsein im späten Mittelalter*, Berlin/New York 1974.
- Zimmermann, Michael: »Quelle als Metapher. Überlegungen zur Historisierung einer historiographischen Selbstverständlichkeit«, in: *Historische Anthropologie* 5 (1997), S. 268–287.
- Zittel, Claus: »Truth is the daughter of time. Zum Verhältnis von Theorie der Wissenskultur, Wissensideal, Methode und Wissensordnung bei Bacon«, in: Wolfgang Detel/Zittel, Claus (Hg.): *Wissensideale und Wissenskulturen in der frühen Neuzeit*, Berlin 2002, S. 213–238.
- Zittel, Claus u.a. (Hg.): *Philosophies of Technology. Francis Bacon and his Contemporaries*, 2 Bde., Leiden 2008.
- Zwierlein, Cornel: *Discorso und Lex Dei. Die Entstehung neuer Denkrahmen im 16. Jahrhundert und die Wahrnehmung der französischen Religionskriege in Italien und Deutschland*, Göttingen 2006.