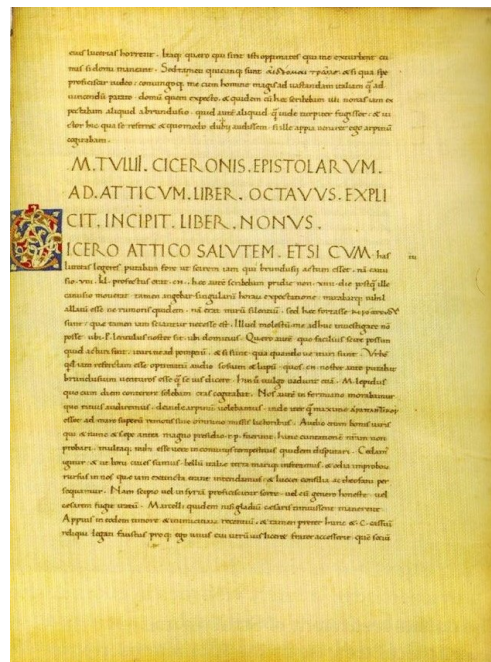


Philippa Sissis

SchriftBild – Entwurf einer humanistischen Ästhetik? Die Handschrift Hamilton 166 von Poggio Bracciolini

„Ich habe eine Manuskriptseite vor mir; etwas, das gleichzeitig an der Perzeption, der Intellektion, der Assoziation teilhat – aber auch am Gedächtnis und am Genuss – und das man Lektüre nennt, setzt sich in Gang. Diese Lektüre, wo werde ich, wo kann ich damit innehalten? Sicher, ich sehe genau, von welchem Raum mein Auge ausgeht; aber wohin? Welchem anderem Raum passt es sich an? Reicht es hinter das Papier? (aber hinter dem Papier ist der Tisch). Welches sind die Elemente, die jede Lektüre entdeckt? Wie ist die Kosmogonie beschaffen, die dieser einfache Blick postuliert? Sonderbarer Kosmonaut, der ich bin, durchquere ich viele Welten, ohne in einer einzigen innezuhalten.“[1]



Die nicht illustrierte Seite eines Manuskripts, die Abfolge der Buchstaben und Wörter – sie verleitet mehr dazu sie zu lesen, als im Betrachten innezuhalten (Abb. 1). Bereits beim Hinschauen gehen wir über das reine Sehen hinaus und beginnen zu ordnen, suchen „nach dem Sinn im Sinneseindruck“.[2] Und da Lesen nicht im einzelnen Entziffern jedes Buchstabens funktioniert, sondern Wortbilder erfasst und erkannt werden, [3] werden diese auf der Schriftseite ohne Illustrationen zu den Hauptfiguren,[4] ähnlich der Figuren einer künstlerischen Komposition. Während der Betrachter ein Kunstwerk, z.B. das 1401 entstandene Entwurf-Relief von Lorenzo Ghiberti (Abb. 2), liest, indem er die kompositionellen Beziehungen der Figuren zueinander mit seiner Kenntnis der Geschichte, in diesem Fall

Abb. 1: Berlin Mss Hamilton 166, Cicero, Epistolae ad Atticum, kopiert und signiert von Poggio Bracciolini, 1408, Pergament

der christlichen Narration um Abraham und seinen Sohn Isaak, abgleicht, verliert sich die Komposition einer Buchseite schnell hinter dem Textinhalt. Das Relief bedient den Entschlüsselungswillen visuell und lenkt dadurch den Blick nicht nur auf die handelnden Figuren, sondern auch auf die Gestaltung. So erkennt man, wie Abraham, dessen Gewand von der stürmischen Geste erhoben wird, die Hand mit dem Messer auf Isaak zubewegt, der nackt und gefesselt auf dem Opferaltar kniet. Die Spannung der Handlung zeigt sich in Abrahams ernstem Blick auf seinen Sohn, welchen er mit der einen Hand an



Abb. 2: Lorenzo Ghiberti, Die Opferung des Isaak, 1401, Bronze, teilweise vergoldet, 0,44 x 0,38 x 0,105 m, Florenz, Museo Bargello

der Schulter hält, während die andere das bedrohliche Messer zwischen ihnen hält, und an der körperlichen Spannung der Muskeln des Jünglings, welche die bronzene Oberfläche in allen Details erkennen lässt. Die bildliche Inszenierung kann durch die räumliche Komposition die verschiedenen Momente zu einem einzigen verschmelzen – die Knechte, die am Fuße des Berges warten, die Entscheidung Abrahams zur Opferung, angezeigt durch seine erhobene Hand, das Eingreifen des Engels, die verhinderte Flucht des im Strauch verhedderten Widders, welcher an Isaaks statt geopfert werden wird. Räumliche und zeitliche Ebenen werden im selben Bild dargestellt und durch die Komposition als solche deutlich gemacht, indem Ghiberti den Berg benutzt, um jeweils untergeordnete Kompositionsfelder anzudeuten. Was in seiner literarischen Form nur nacheinander geschildert werden kann und erst im Akt des Lesens zusammengefügt und in der Rezeption durch den Leser ergänzt wird,^[5] kann der Künstler visuell sofort greifbar machen. Die Gestaltung der Oberflächen gibt ihm dabei die Möglichkeit, noch weitere Informationsebenen einzubauen. So historisiert Ghiberti

seine Figuren in ihrer antiken Kleidung und gibt dem Betrachter in der Darstellung Isaaks, dem Ornament in der Front des Altars und der Eidechse, welche in einer Felsspalte unter Abraham zu erkennen ist, noch zusätzliche Lektürehinweise und Bedeutungsebenen, die der gebildete Florentiner des 15. Jahrhunderts entziffern konnte.

Das Lesen von Worten zieht den Betrachter im Gegensatz dazu sofort auf die inhaltliche Bedeutungsebene, auf die Welt „hinter“ dem Blatt, wie Roland Barthes es im vorangestellten Zitat oben beschreibt. Selbst wenn in grafischen Spielereien Schrift in ihren verschiedenen typographischen Möglichkeiten als Bild inszeniert wird (Abb. 3), muss der Betrachter feststellen, dass es die Wortbilder sind, welche die Aufmerksamkeit quasi usurpatorisch gefangen nehmen. Eine solche Darstellung kann als „inszenierende und aktivierende Typographie zugleich“^[6] funktionieren, da die Schrift in ihrem höheren Entzifferungspotential mehrere Verständnisebenen verspricht. Die Inszenierung als Bild lässt

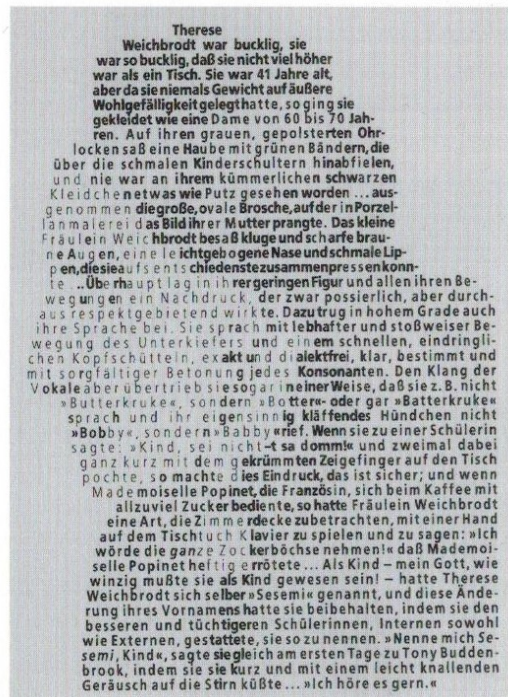
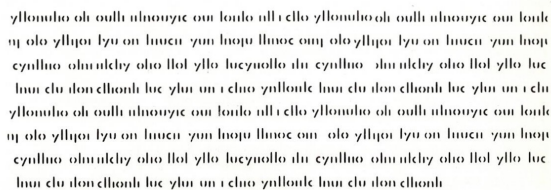


Abb. 3: Inszenierte Typographie, Thomas Manns Therese Weichbrodt in Wort und Bild

die Schrift nicht weniger präsent werden, im Gegenteil, das Bild scheint nur bei unscharfer Betrachtung in den Vordergrund zu treten. Bei gleichberechtigter Betrachtung verweilt der Blick auf dem Wort, den Wörtern, um den Sinn hinter den Schriftzeichen zu erschließen. Denn „das Schriftzeichen ist Bewohner zweier Welten: es tritt empirisch-sinnlich als raum-zeitlich situierte ‚Markierung‘ auf, doch es verwandelt sich beim Lesen bereits auf elementarer Stufe in die Vergegenwärtigung eines ‚Typus‘, der in empirisch unausschöpflicher Weise nicht ein Einzelnes, vielmehr ein Allgemeines bedeutet.“^[7] D.h. ohne in der Betrachtung zu verweilen, zieht der Akt des Lesens den Betrachter sofort in die Welten, die durch den Wortinhalt entstehen. Die Seite und ihre Gestaltung werden nur noch am Rande wahrgenommen.



γλονατο οη οαηι αηνοογρε οαη τονο αηι ελλο γλονατο οη οαηι αηνοογρε οαη τονο
 ηη ολο γληγοι λυο οη λωαο γαη λωοη λωοο οαη ολο γληγοι λυο οη λωαο γαη λωοη
 οηνοο οηνοοηοη οηο ηλο γηλο λωοηοηο ηη οηνοο οηνοοηοη οηο ηλο γηλο λωο
 ηηο εηο αηοηεηοηηο ηε γηη οηι εηοηο γηλλοηε ηηηο εηο αηοηεηοηηο ηε γηη οηι εηο
 γηλλοαηο οη οαηι αηνοογρε οαη τονο αηι ελλο γλονατο οη οαηι αηνοογρε οαη τονο
 ηη ολο γληγοι λυο οη λωαο γαη λωοη λωοο οαη ολο γληγοι λυο οη λωαο γαη λωοη
 οηνοο οηνοοηοη οηο ηλο γηλο λωοηοηο ηη οηνοο οηνοοηοη οηο ηλο γηλο λωο
 ηηο εηο αηοηεηοηηο ηε γηη οηι εηοηο γηλλοηε ηηηο εηο αηοηεηοηηο ηε γηη οηι εηοηο

Abb. 4: Copy Block, Schriftbildsimulation für Typographen

Und doch ist dem Typographen und Designer klar, dass die Gestaltung der Manuskript- oder Druckseiten nicht nebensächlich ist: Um in der praktischen Typographie den Automatismus des Lesens zu verzögern und so das Augenmerk auf das SchriftBild zu lenken, bedient man sich schriftähnlicher Füllformen ohne Möglichkeit einer sinnstiftenden Entzifferung (Abb. 4). Handelt es sich jedoch um historische Schriften, in diesem konkreten Fall um die humanistische Abschrift der Briefe von Cicero, so ist die Auseinandersetzung mit der Gestaltung ein scheinbar weniger verbreitetes Forschungsfeld. Gerade in der beginnenden Renaissance steht die Überlieferungsgeschichte eines antiken Autors bis in die Renaissance und darüber hinaus im

Vordergrund. Damit einher geht auch die inhaltliche Rezeption des Textes, die Auseinandersetzung der Humanisten mit Cicero, hier besonders seinen Briefen. Die Paläographie stellt als Schriftgeschichte die genaue Datierung, Lokalisierung und möglichst sogar persönliche Zuordnung des Schreibers des Manuskripts in den Mittelpunkt, indem sie die Veränderung der Handschriften typologisch und auch individuell detailliert nachvollzieht. Handschriften wie diese stellen also eine klare Herausforderung an die Interdisziplinarität der Forschung dar. Und doch hat sich die Kunstgeschichte bisher in diesem Diskurs stark zurückgehalten. Dies überrascht, da Überlegungen zur Schriftbildlichkeit, einhergehend mit der Ausweitung des Bildbegriffs einerseits und der Relativierung des Absolutheitsanspruchs der Sprache andererseits,^[8] den Blick auf Schrift als Bild in den letzten Jahren zunehmend geöffnet haben.^[9] Der *iconic turn*, der die Kunstwissenschaft zu einer Bildwissenschaft erweitert hat, indem er die *asthetischen*, zu den Sinnen sprechenden Eigenschaften,^[10] untersucht, macht auch die humanistischen Handschriften zu einem Objekt der Kunstgeschichte. Denn die hier in Makro- und Mikrotypographie^[11] realisierte Inszenierung des antiken Textes stellt einen Diskurs neben dem textuellen Diskurs dar, ergänzt diesen und schreibt ihn deutlich in seine Zeit, das frühe 15. Jahrhundert, ein.

Denn Schrift wird seit jeher nicht als reine Spur ihrer Funktion auf dem Blatt angeordnet.^[12] Die Darstellung der Schrift erfolgt nach Konventionen der Leseorganisation und der intendierten Leseerfahrung, indem „Form und Inhalt eine untrennbare Beziehung miteinander eingehen.“^[13] Dies ist keine neue Erkenntnis. Bereits im Mittelalter haben sich Gelehrte über die bestmögliche Textorganisation Gedanken gemacht. Vincent von Beauvais stellte im 13. Jahrhundert seinem *Speculum maius* ein ganzes Kapitel voran, welches den Leser in die Arbeit mit seinem Werk einführen sollte. An dieser Stelle führte er auch seine Gedanken zur Text- und



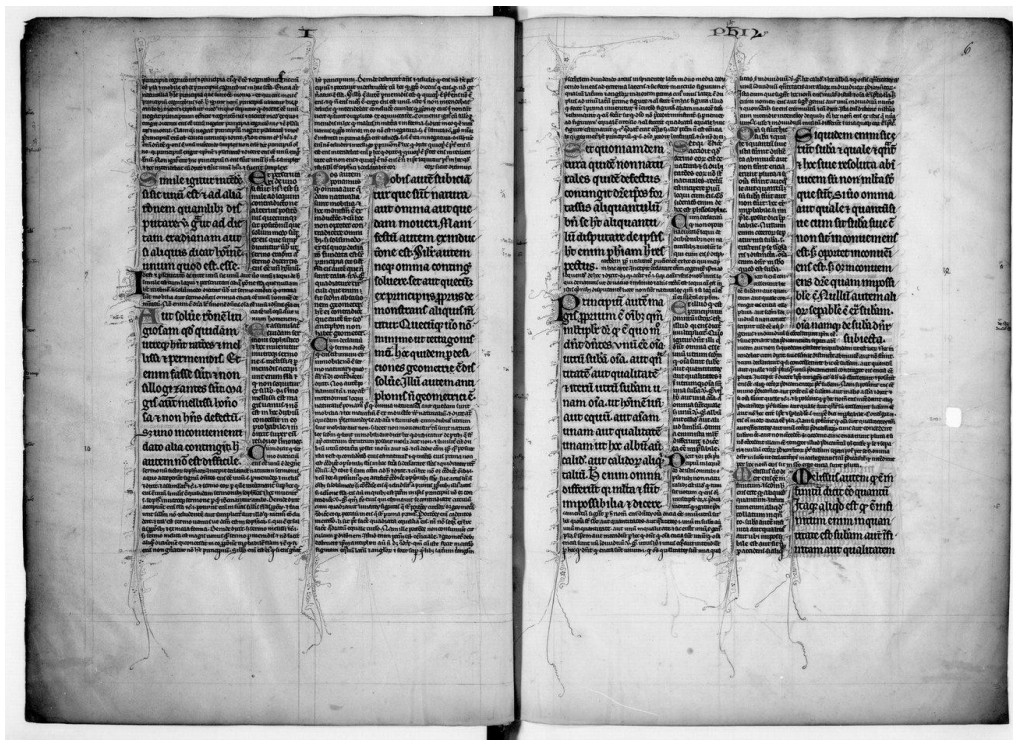
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 5: Paris Mss. Lat. 2923, Petrus Abaelard, Berengarius Pictavensis, Cassiodorus, Stephanus Tornacensis, Anfang 14. Jahrhundert, aus dem Besitz Francesco Petrarca, 179 Blatt, 230 x 160 mm, 44 Zeilen, zweispartig, fol. 42v und 43r

Seitengestaltung aus.[14] Dementsprechend finden sich in vielen mittelalterlichen Manuskripten verschiedene Hilfsmittel zur Textorganisation: Neben farblich und formal abgehobenen Überschriften, dekorierten Initialen und Spaltenaufteilung spielten dabei auch Glossierungen, Konkordanzen und Indexe eine wichtige Rolle.[15] Aufgrund der Kosten des Materials Pergament kam es zu weiteren gestalterischen Eigenheiten, wie z.B. der sehr engen Beschreibung der Seiten (Abb. 5).[16] Gerade in der Entwicklung von Lehrbüchern für die Universitäten wurden das ganze Mittelalter hindurch Buchformen entwickelt, welche wenig Kosten und ein Maximum an Informationen, d.h. neben den zu studierenden Originaltexten auch die Kommentare derselben, miteinander verbanden.[17]

In ihren besonders ausgebildeten Formen konnten dabei die kommentierenden Glossen so viel Raum einnehmen, dass sie in der Gestaltung mehr Gewicht bekamen als der Originaltext (Abb. 6). In dieser Erscheinung verlässt der eigentlich ergänzende Kommentar den freieren, aber auch vordergründig als Ort der Notiz verstandenen „Raum“ der Marginalie, er wird kanonisiert.[18] In der unterschiedlichen Schriftgröße, welche die verschiedenen Texte kennzeichnet, erscheinen die ehemals in der Glosse präsentierten Texte jedoch weiterhin untergeordnet. Sie sind kleiner geschrieben, d.h. deutlich vom Originaltext abgehoben. Andererseits fungieren sie in ihrer größeren Textdichte, die um die kurzen Abschnitte des Textes von Aristoteles herumfließen, als Rahmen – im übertragenen Sinn auch



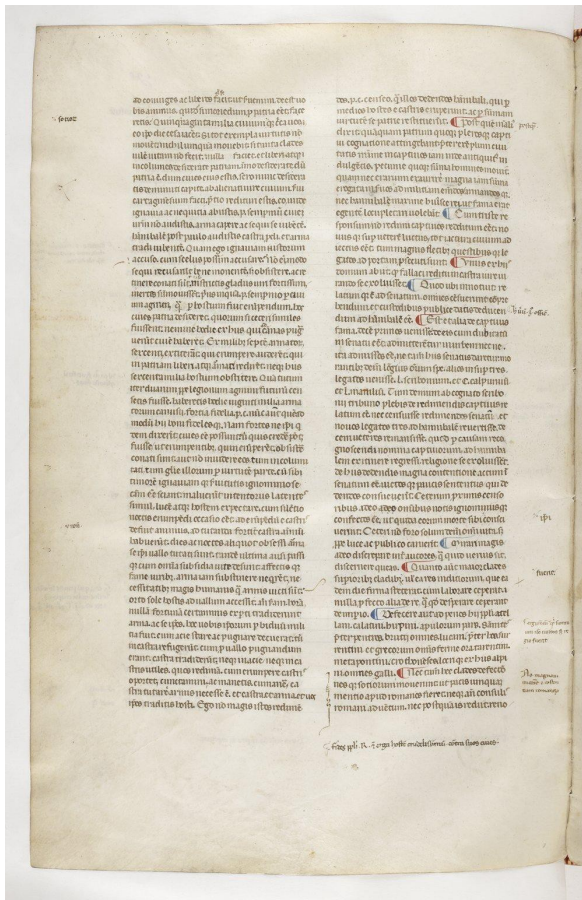
Source gallica.bnf.fr / Latin 17155

Abb. 6: Paris Mss Lat. 17155 Aristoteles, Physica, De anima, De celo et mundo, Michaelae Scoto interprete (225-344v), cum commentariis Averrois. Erstes Viertel 14. Jahrhundert. 344 Blatt, 365 x 240 mm, Pergament, 5v und 6r, Microfilm

als Verständnisrahmen des Originaltextes.

Weiterer Faktor der Gestaltung, und der durch die Paläographie am besten erforschte, ist die Schrift selbst. Die sich seit dem 12. Jahrhundert durchsetzende und bis ins 15. Jahrhundert hinein geläufige gotische Rotunda zeichnet sich dabei z.B. durch eine sehr runde Form aus, welche viele Buchstaben sehr ähnlich aussehen ließ.^[19] Diese Charakteristik macht sie weniger gut lesbar, da das leichte Entziffern beim Lesen erwiesenermaßen über eine möglichst differenzierte Wortoberfläche funktioniert.^[20] Weitere Elemente tragen dazu bei, dass diese Schrift als kalligraphische Schrift auch im Akt des Schreibens sehr künstlerisch (und künstlich) wirkt.^[21] Und obwohl Francesco Petrarca der erste Humanist ist, welcher mit der Schrift experimentierte, tat er dies noch ohne ein Konzept der grundsätzlichen Abwendung von der gotischen

Schrift.^[22] Ganz im Gegenteil erschien ihm die Ästhetik dieser Schrift noch so angemessen,^[23] dass er seine Abschrift der Bücher von Livius in gotischer Rotunda anfertigen ließ (Abb. 7).^[24] Doch am Ende desselben Jahrhunderts gaben sich Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini und Niccolò Niccoli mit dieser Kontinuität der Präsentation nicht mehr zufrieden, wenn es um die Inszenierung der von ihnen teilweise wiedergefundenen, kopierten, aber auch kritisch bearbeiteten Texte geht. Ist es wirklich nur die praktische Lesbarkeit – welche in der Tat gegeben sein wird –, die diese drei Florentiner Humanisten an der Wende zum 15. Jahrhundert eine neue Schrift entwickeln ließ? Denn „fifty years later [nach Petrarca] such things as clarity, restraint, simplicity and so forth had become positive aesthetic qualities, the distinctive features of beauty.“^[25]



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 7: Paris Mss. Lat. 5690, Titus Livius, Historiarum decades prima, tertia et quarta; Dictys Cretensis, De bello Trojano libri sex; Florus, Historiarum Romanarum epitome, 14. Jahrhundert, Blatt, 360 x 255 mm

Dabei wirkt die Inszenierung, das SchriftBild, zuerst über die Handschrift Poggio Bracciolinis. Diese entstand vor dem Druck, d.h. auch vor der Automatisierung und Typologisierung der Schrift in Drucklettern.[26] Aus diesem Grund kann seine Handschrift nicht als „individuell“ im Gegensatz zu einer formalisierten Druckschrift gelesen werden. Poggio schreibt vielmehr eine formale Buchschrift, welche in ihrem Anspruch den Drucklettern gleichzusetzen ist. Gleichzeitig ist die humanistische Minuskel eine Handschrift, die auch programmatisch verstanden werden muss, sieht man sie im Zusammenhang mit der gesamten Gestaltung der von Poggio kopierten Manuskripte.[27] Dieses Gesamtkonzept ist inspiriert von der Gestaltung der karolingischen

Handschriften des 9. bis 12. Jahrhunderts. Und es ist ein ästhetisches, wie bereits Otto Pächt, Ernst Gombrich und Albinia De la Mare es angedeutet, jedoch nicht weiter ausgeführt haben.[28]

Darüber hinaus müssen diese Kopien im Rahmen der humanistischen Tätigkeiten Poggios, Niccolis und auch Salutatis gesehen werden, denn Poggio war in erster Linie Humanist und nicht professioneller Schreiber.[29] Und das Konzept seiner Handschriften sollte der Sichtbarmachung seiner humanistischen Praxis dienen. Sowohl in ihrer Arbeit am Text als auch am Medium seiner Verbreitung, dem Manuskript, konzentrierten sich Poggio und Niccoli mehr auf die Form als auf den Inhalt:[30]

Er [Niccolò Niccoli] vernachlässigt alle anderen Aspekte von Büchern als überflüssig und konzentriert sein Interesse und seinen Scharfsinn auf die *Punkte* im Manuskript. Und was die *Linien* betrifft, wie genau, wie ausführlich, wie elegant diskutiert er sie [...]. Man würde glauben, man hört Diodorus oder Ptolemäus, wenn er mit großer Präzision erklärt, sie sollten eigentlich mit einem eisernen Stylus gezogen sein und nicht mit einem bleiernen. Und was das Papier angeht, das heißt seine *Oberfläche*, besitzt er eine nicht zu verachtende Sachkenntnis, und zeigt seine Beredsamkeit darin, sie zu loben oder zu tadeln. Was für eine belanglose Art, so viele Jahre zu verschwenden, wenn alles, was schließlich dabei herauskommt, eine Diskussion über die Form von Buchstaben, der Farbe von Papier und verschiedene Arten von Tinte ist [...].^[31]

Dabei nutzten sie die Mittel der Mikro- und Makrotypographie, welche über die viel studierte humanistische Minuskel hinaus z.B. auch im benutzten Format des Blocksatzes und der regelmäßigen Erscheinung einer einzelnen Kolumne greifbar wird. Dass diese visuelle Konzeption des Umgangs mit der humanistischen Antikenrezeption nicht losgelöst von ihrem Kontext - besonders auch den künstlerischen Entwicklungen in Florenz im frühen 15. Jahrhundert - gesehen werden kann, soll nach einem genaueren Blick in das Manuskript Hamilton 166 hier aufgezeigt werden (siehe Abb. 1).^[32]

Folio 1 recto – „Cicero bruto salute.“ Der lateinische Text fließt als gleichmäßiger Block über die Seite, nur die Übersetzung eines griechischen Wortes schreibt sich nicht in diesen Fluss ein. Helles, feines Pergament, auf dem Ciceros Briefe, nur durch eine dekorierte Initiale markiert, beginnen, kein Titelblatt, keine ausladende Illustration. Etwa in der Mitte der Seite beginnt ein zweiter Brief. „Cicero bruto sal[ute].“ Eine einfache rote, aus dem Textkörper herausgerückte Kapitale lässt den Betrachter die Textgliederung grob nachvollziehen. Fast greifbar

begrenzt – in erhöhtem oder vertieftem Relief – wird der Textkörper durch eine mit dem Griffel in das Pergament geprägte doppelte Rahmungslinie. Durch ihr quasi unsichtbares, aber fühlbares Relief verstärkt sie die räumliche Distanz zwischen dem in dunkler Tinte geschriebenen Textkörper und der Oberfläche des Pergaments: Die helle Präsenz desselben wird auf den folgenden Doppelseiten noch stärker. Denn die breiten weißen Ränder rahmen nun auf beiden Seiten die gleichmäßigen Textblöcke. Die Zeilen wechseln sich mit ebenso großen Freiräumen ab. Die Schrift ist aufrecht und beruhigt. Die geraden Linien der Ober- und Unterlängen^[33] rhythmisieren das Schriftbild, indem sie der Hell-Dunkel-Horizontalität von Schriftlinien und Zeilenabständen vertikale Momente hinzufügen. Insgesamt 20 dekorierte Initialen sind der Gestaltung hinzugefügt, zurückhaltend ebenso in ihrer Zahl auf den 163 Blättern wie in ihrer Farbigkeit.^[34] Als weiteres Element der Schriftgestaltung wurde eine Capitalis-Schrift benutzt, welche Anlehnung an antike Inschriften zeigt. In diesen werden die durch die dekorierten Initialen angezeigten Bücher begonnen. Sie bilden durch breite Zeilenabstände vor und nach diesen Titeln eine Unterbrechung und Auflockerung der strengen Regelmäßigkeit der Textblöcke. Die Benutzung dieser Capitalis und der dekorierten Initialen darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der größere Teil der Seiten des Manuskripts allein in der einfachen Zurückhaltung des Schriftkörpers im gleichmäßigen Fluss der humanistischen Minuskel gestaltet ist. Den Anfang der einzelnen Briefe markieren einzelne, aus dem Textkörper herausgerückte Majuskeln. Alleinstehend in ihrer abwechselnd blauen und roten einfachen Form geben sie dem Betrachter keinerlei Orientierung im Text.

Wurde ein solches Manuskript genutzt? Gelesen, studiert? Die Ränder der Seiten weisen keine Annotationen auf, obwohl sich das konzentrierte Studium der Texte in vielen Manuskripten der Zeit in dieser Art nachweisen lässt.^[35] Als Poggio diese Abschrift für Cosimo de' Medici anfertigt, ist dieser gerade erst 19 Jahre

alt. Er kann jedoch bereits zu diesem Zeitpunkt nicht nur die grundsätzliche Einführung in die *studia humanitatis* durch den Grammatiker Niccolò di Duccio in Arezzo aufweisen.[36] Seine engen Kontakte zu Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Leonardo Bruni und Ambrogio Traversari, in deren Kreisen er nicht nur integriert war, sondern in gewisser Hinsicht sogar einen Knotenpunkt darstellte, ermöglichten ihm sehr tiefen Einblick in die humanistischen Studien und Diskurse der Zeit.[37] Dies zeigt sich auch im Spektrum seiner privaten Bibliothek, welche bereits 1417/18 mit 63 Manuskripten als umfangreich zu bezeichnen ist.[38] Seine Sammlung umfasste dabei vor allem klassische Texte, Arbeiten von Cicero, die Werke von Petrarca, Boccaccio und Dante, aber auch patristische Literatur.[39] Auf der Schwelle zwischen humanistischer Persönlichkeit[40] und kulturellem Mäzen war sein Haus ein Zentrum sowohl humanistischer als auch künstlerischer Netzwerke. Denn Cosimo war auch Förderer der „modernen“ Künstler, wie Ghiberti, Brunelleschi, Masaccio oder Donatello.[41]

Das Manuskript, welches Poggio für Cosimo kopiert, kann nicht als privates Objekt betrachtet werden. Vielmehr wird es in der Bibliothek Cosimos als Sammlungsobjekt weit über die humanistischen Kreise hinaus sichtbar. Literaten, Künstler, aber auch Geschäftsleute, all jene Bürger, welche Cosimo frequentierten, konnten Betrachter (und Leser) des Werkes werden. Die Signatur, vor allem auch als erste, die Poggio in einem Manuskript hinterließ, [42] hebt noch einmal die Bedeutung hervor, die Poggio diesem Manuskript gab: als Manifest seiner und Niccolis Methode.

Ein Manifest für eine philologische Methode? Die Beschreibung der Veränderungen, welche Poggio Bracciolini und seine Freunde bei der Abschrift antiker Texte vornahmen, hört sich an wie eine Aufzählung nebensächlicher Kleinigkeiten: Wiedereinführung der im Laufe der mittelalterlichen Abschriften verlorengegangenen Diphthonge, Auflösung der meisten im Mittelalter geläufigen Abkürzungen, Korrekturen von Über-

lieferungsfehlern. Bereits ihre Zeitgenossen kritisierten diese „Grammatiker“ diesbezüglich:

Es sei wahr, dass einer von ihnen den Anspruch erheben könne, sehr viel von Büchern zu wissen. Darauf würde ich erwidern: 'Ja, vielleicht, ob sie gut gebunden sind und dass er einen guten Pedell oder Buchhändler abgeben würde. Denn es stellt sich heraus, dass die Höhe der Weisheit dieses berufsmäßigen Besserwissers darin besteht, dass er eine schöne antike Schrift sehen will, die er nicht als schön oder gut erkennen wird, wenn sie nicht in alten Formen und richtig mit Diphthongen geschrieben ist, und kein Buch, wie gut es auch sein mag, das nicht in antiken Lettern [*lettera antica*] geschrieben ist, findet Gefallen bei ihm, noch würde er sich herablassen, es zu lesen'.[43]

Die Diphthonge gehören also zur formalen und auch zur visuellen Inszenierung der Handschriften dazu. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass nicht nur die Rückführung der mittelalterlichen Formen von *nichil* und *michil* in *nihil* und *mihil* und die Wiedereinführung der bereits genannten Diphthonge (*Graecus* statt *Grecus*, *quaero* statt *quero* etc.)[44] Elemente sind, die visuell sofort erfassbar sind, d.h. bereits auf den ersten Blick den antikisierten Text von einem „verfälschten“, nicht überarbeiteten, unterscheiden.

Auch die Auflösung von Abkürzungen war nicht unbedingt funktional nötig, da geübten Lesern die Abkürzungen so vertraut waren, dass sie sie nicht „entziffern“ mussten.[45] Außerdem behielt Poggio einige Abkürzungen bei: Seine Änderung erfolgte vor allem, um die Eindeutigkeit des Textes wiederherzustellen.[46] Auch Eindeutigkeit enthält das visuelle Element der Erfassbarkeit auf einen einzigen Blick. Die Texte sollten also nicht unter Aufwand entziffert werden, sondern als unmittelbarer Zugang zur Kunst der Rhetorik dienen. Die Inszenierung eines eindeutigen und offensichtlich antikisierten Textes

wurde hier angelegt zum direkten visuellen Verständnis. Für ein Objekt, welches neben der Lektüre auch zur schnellen Vorführung geeignet sein sollte, scheint dieser Ansatz grundlegend.

Dabei nimmt Poggio in der zurückhaltenden Gestaltung der Seiten ein rhetorisches Prinzip auf, welches über die humanistischen Studien auch Eingang in die künstlerische Komposition erhielt: der *genus gracile* oder *genus humile*, „the unornamented style in which purity and perspicuity are the virtues.“[47] Die gleichmäßige, aber zurückhaltende Gestaltung der Manuskriptseiten wird dabei zum Ausdruck dieses *Genus*, der in seiner Betrachtung auch auf den Wert hinter dem Material hinweist. Der Leser erkennt in der Gestaltung den auf seine „ursprüngliche“ Form zurückgeführten Text und wird gleichzeitig nicht durch dekorative Details vom eigentlichen Wertobjekt abgelenkt: der Welt hinter den Worten. Damit bekommt die literarische und rhetorische Ästhetik, welche die Humanisten schätzten und zu imitieren versuchten – indem die meisten unter ihnen literarisch ihren Vorbildern nacheiferten,[48] sich in der *imitatio* übten[49] –, bei Poggio und Niccolò Niccoli eine visuelle Dimension. Diese entsteht aus den Quellen heraus, welche sie als Basis ihrer Methode heranziehen, aber auch in Zusammenhang mit den Netzwerken, die sie nicht nur mit Humanisten, sondern vor allem auch mit Künstlern verbanden.

Diese Quellen waren sehr unterschiedlicher Natur. Natürlich ist die Basis für die Textbearbeitung der Vergleich verschiedener Manuskripte desselben Textes. Poggio ergänzt in dieser Art und Weise z.B. die Briefe Ciceros für Cosimo.[50] Die Vergleichswerke findet er in erster Linie in den Bibliotheken Salutatis und Niccolò Niccolis, welche beide gern zur beinahe öffentlichen Benutzung freigaben.[51] Diese Sammlungen enthalten nicht nur Textbeispiele der verschiedensten antiken Autoren – auch solcher, die Salutati und vor allem Poggio in Zusammenarbeit mit Niccoli gerade wiederentdeckt hatten[52] –, sondern, unter dem Aspekt der Entwicklung der humanistischen Minuskel gesehen, auch wichtige Beispiele der historischen Buch-

gestaltung. So gehört der größte Teil der 111 durch Ullman der Sammlung Coluccio Salutati zugeordneten Manuskripte zu den bereits erwähnten karolingischen Manuskripten, welche Otto Pächt als Vorbilder der Gestaltung identifizieren konnte.[53] Ullman geht davon aus, dass die Sammlung Salutatis zu einem Drittel in solchen Handschriften bestanden habe, sich das Verhältnis der zugeordneten Sammlung also auf die gesamte übertragen ließe. Dies berücksichtigt jedoch nicht, dass diese Manuskripte in ihrer Zeit und den Jahrhunderten, in denen sich die Minuskel durchsetzen sollte, weiterhin modern wirkten, während die gotischen Schriften stilistisch und die nicht überarbeiteten Überlieferungen auch auf inhaltlicher Ebene veralteten.[54] Aus diesem Grund scheint es schwer, Aussagen darüber zu treffen, welche Manuskripte, über die bisher entdeckten hinaus, in den Bibliotheken zu finden waren.[55] Noch schwerer scheint es, mehr als allgemeine Aussagen darüber zu machen, welches die Negativbeispiele waren, die Salutati, Niccoli und Poggio vor Augen hatten, als sie ihr eigenes Schriftbild schufen. Dafür dass es die karolingische Minuskel war, an der sie sich als Vorbild orientierten, gab es gleich mehrere Gründe. Anders als die sich seit dem 12. Jahrhundert durchsetzende gotische Schrift war der am Hofe Karls des Großen geprägte Stil weniger gedrängt und zeigte differenziertere Einzelbuchstaben. In seiner Einfachheit – „Il ne comporte aucun trait superflu, aucun attribut à finalité esthétique ou idéologique“[56] – konnte er sich zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert als europaweit gängige Schrifttype für jede Art von Text durchsetzen, von Notizen über Geschäftspapiere bis hin zu Prachtmanuskripten.[57] Darüber hinaus stieg in dieser Epoche die Reproduktion von Abschriften klassischer Texte deutlich an.[58] Dies führt dazu, dass bis heute in vielen Fällen karolingische Manuskripte die ältesten Überlieferungen antiker Autoren darstellen. Ältere Handschriften sind nur wenige erhalten, in der Renaissance war nur eine Handvoll davon bekannt.[59] Wenn also Poggio und Niccoli diese Manuskripte zum „antiken“ Vorbild machten,

dann taten sie dies mit den ältesten Handschriften, die ihnen bekannt waren. Es muss offen bleiben, ob ihnen klar war, dass die karolingische Schrift nicht aus derselben Zeit stammen konnte wie die antike Capitalis, welche Poggio am Beispiel der Inschriften studierte. Bereits 1403 begann Poggio die antike Epigraphik als erster seiner Zeit methodisch zu studieren, um, wie er später schrieb, „passing on to men of letters epigraphical remains sought out in public and private places, inside and outside the city and bringing them together in a small book“.[60] Er nutzte die gesammelten Inschriften inhaltlich für eine quellenbasierte Geschichtsschreibung, grammatikalisch, um die mittelalterlichen Prägungen von Texten aufzuspüren, aber auch stilistisch. Denn bei der Gestaltung der Überschriften-Kapitalis orientiert er sich deutlich an den antiken Majuskeln. Den Betrachter verweist er damit auf die Inschriften, welche im Stadtbild vor allem Roms, aber auch in Florenz, eine ständige Präsenz hatten. Der Florentiner Betrachter fand also Vertrautes wieder, bekannte Überbleibsel der Antike. Die drohende Zerstörung dieser Werke in Rom durch die *calcari*, welche aus dem antiken Marmor Kalk gewinnen wollten, mobilisierte Gelehrte und Künstler nicht nur in Rom selbst, sondern auch in Florenz. Hier, wo der lokale Patriotismus bereits früher dazu beigetragen hatte, dass man sich in die Kontinuität der Antike stellte, war das Sammeln und Bewahren nicht das Interesse eines Einzelnen.[61]

Auch die Inhalte der Studien, über die Salutati, Niccoli, Poggio, aber auch ein größerer Kreis von Humanisten, z.B. andere Schüler Salutatis wie Leonardo Bruni oder Jacopo Angeli da Scarperia, diskutierten, verblieben nicht in diesen „spezialisierten“ Kreisen. Ihre Debatten wurden nicht in den Schreibstuben ausgetragen. Vielmehr waren sie in Florenz von großer Sichtbarkeit. Gino Rinuccini berichtet um 1400:

Um in den Augen der Menge gelehrt zu erscheinen, ergehen sie sich laut auf der Piazza über die Zahl der Diphthonge, die es in der Antike gegeben habe, und die Grün-

de, warum heute nur mehr zwei in Verwendung sind [...], und darüber, wie viele Versfüße die Dichter der Antike gebrauchten und warum heute nur mehr der Anapäst gebraucht wird [...], und mit solchen ausgefallenen Lappalien vergeuden sie ihre ganze Zeit [...]; aber den Sinn, die Differenzierung und die Bedeutung von Wörtern zu lernen [...], geben sie sich keine Mühe.[62]

Trotz der hier anklingenden Kritik, welche auch in verschiedenen, vor allem gegen Niccoli gerichteten, Invektiven Ausdruck fand,[63] gehörten die humanistischen Diskurse und ihr verlebendigt Antikenbild immer stärker zum Florentiner Stadtbild. Dies zeigt sich nicht nur in der Darstellung der Persönlichkeit des Niccolò Niccoli in den Viten des Vespasiano da Bisticci[64]:

[...] immer in das schönste Tuch gekleidet, das bis zum Boden reichte [...], war er der gepflegteste aller Menschen [...]; bei Tische speiste er vom feinsten antiken Essgeschirr [...], sein Trinkbecher war aus Kristall [...]; ihn bei Tische zu sehen, wie eine Gestalt aus dem Altertum, war in der Tat ein edler Anblick.[65]

Bildgewordene Präsenz bekommen die Oratoren der neubelebten Antike auch in den Marmorfiguren, die Nanni di Banco zwischen 1409–1416/17 für die Nische der Steinmetze und Zimmermänner in Orsanmichele schuf (Abb. 8).[66] Diese vier Figuren in langen Roben, klassischen Gesichtszügen und Sandalen erscheinen wie Spiegelbilder der von da Bisticci geschilderten Erscheinung Niccolis.[67] Seit 1375 und bis zu seinem Tode im Jahr 1406 hatte Coluccio Salutati überdies das Amt des Kanzlers von Florenz innegehabt und in dieser langen Periode die humanistischen Studien als Fundament der Tätigkeit dieses Postens etabliert.[68] Als Kanzler oblag es ihm, die Korrespondenz der Stadt Florenz mit ihren politischen Freunden und Gegnern aufrechtzuerhalten. Oft bediente er sich in

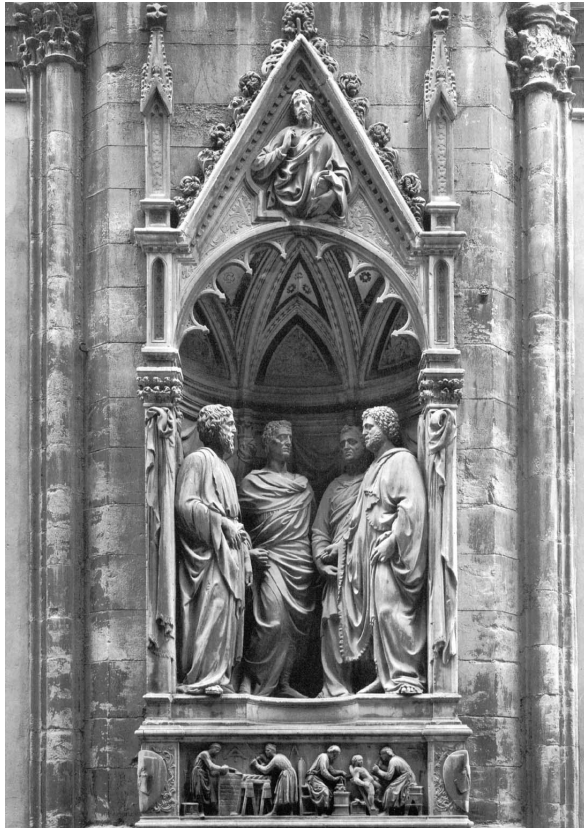


Abb. 8: Nanni di Banco, Quattuor Coronati, 1409-1416/17, Marmor, Florenz, Orsanmichele

seinen offiziellen Briefen sowohl inhaltlich als auch stilistisch seiner Studien, zeigte also in der Praxis auf, wie der Florentiner der Jahrhundertwende sich der rhetorischen Waffen der Antike bedienen konnte.^[69] Er nutzte seine offizielle Stellung außerdem dazu, mit Manuel Chrysoloras den ersten Griechisch-Lehrer in Italien seit der Antike zu verpflichten – um Florenz zur Wiege der Bildung zu machen.^[70] Chrysoloras' Unterricht führte einerseits zu der oben bereits geschilderten Debatte um die Wiedereinführung der verlorengegangenen Diphthonge. Außerdem ermöglichte seine Lehre des Griechischen, dass einige wichtige Werke griechischer Autoren, z.B. von Platon, aus dem Griechischen übersetzt werden konnten und so erstmals wieder zugänglich wurden. Leonardo Bruni arbeitete wahrscheinlich bereits seit dem Ende des 14. Jahr-

hunderts an der Übersetzung des *Phaidros*, vervollständigte sie jedoch erst 1425.^[71] Ist es ein Zufall, dass Salutati, als Lehrer Brunis, diese im Mittelalter in Europa nicht geläufige Schrift bereits 1397 in einem Brief an seinen Freund Pellegrino Zambecari erwähnte?^[72] Zu fragen wäre auch, ob es hier einen Zusammenhang mit dem Beginn der Bemühungen um die humanistische Minuskel gibt, denn Platons *Phaidros* ist eines der wenigen antiken Werke, die Überlegungen zur Natur von Schrift und ihrem Potential anstellen.^[73] Stehen die Lektüre Brunis und Salutatis Wille zur Entwicklung einer neuen, der humanistischen Idee besser entsprechenden Schrift in direkter Verbindung miteinander? Wenn dies der Fall ist, so sind es die Netzwerke, die persönlichen Gespräche, die diesen Diskurs trugen. Die schriftliche Formulierung folgte erst in einer späteren Generation – ebenso wie dies für die sich verändernden Künstlerdiskurse der Fall ist.

Kehren wir noch einmal zum Entwurf Ghibertis zurück, dem Bronzerelief für das Florentiner Baptisterium. Dieser Ort war seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zu einem Schlüssel der Florentiner Verwurzelung in der Antike geworden: „Man sieht, dass der Tempel von einzigartiger Schönheit ist und in der ältesten Bauform, entsprechend den Gewohnheiten und Methoden der Römer, ausgeführt ist.“^[74] Dies schreibt Giovanni da Prato ca. 1425 über das Baptisterium, diesen „Tempel des Mars“. Die Datierung des Bauwerks des 12. Jahrhunderts stammte von Giovanni Villani, der in seiner *Nuova Cronica* ^[75] die antiken Wurzeln des Bauwerks erwähnte und es damit zum ältesten der Stadt Florenz machte.^[76] Mit seinem Entwurf für das Nordportal des Baptisteriums präsentierte Ghiberti also nicht nur ein christliches Sujet für ein Florentiner Kirchenportal. Die scheinbar römische Vergangenheit des Bauwerks forderte einen direkten Bezug zur Rezeption der Antike auch im Bild geradezu heraus. Dieser Herausforderung wurde der junge Künstler gerecht, indem er in die Darstellung des nackten Isaak deutlich klassische Formen einfließen ließ. Der Bezug der Figur des Jünglings zu antiken Sammlerstücken,



Abb. 9: Rosso antico torso, Zentaurentorso, 1. Jahrhundert n. Chr., roter Marmor, 0,444 x 0,380 x 0,105 m, New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 10: Gemme des Dioskorides, Ende 1. Jahrhundert v. Chr. / 1. Jahrhundert n. Chr., Karneol, 40 x 34 mm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale

wie z.B. dem *Torso Gaddi* oder dem *Zentaurentorso*, der sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindet (Abb. 9), einem Fragment eines Zentauren mit gefesseltem Oberkörper,^[77] oder auch der Gemme des Dioskorides (Abb. 10), für welche Ghiberti 1428 eine Fassung schuf,^[78] zeugen vom Studium dieser oder ähnlicher Stücke durch den Künstler. Die Hinweise wurden verstanden und die 34-köpfige Jury entschied sich für Ghibertis Entwurf. Ob die Jurymitglieder auch ein weiteres Detail in Ghibertis Darstellung verstanden haben, können wir nur vermuten. In diesem zeigt sich eine direkte Schnittstelle zwischen humanistischem Diskurs und Motivik Ghibertis: Der Salamander, welchen der Künstler in seinem Entwurf in der Felsspalte unter der Figur Abrahams darstellte, ist sicher nicht nur ein allgemein zu verstehender Wink an einen humanistischen Adressaten, z.B. Coluccio Salutati.^[79] Die zugrundeliegende Kenntnis der Naturgeschichte von Plinius, in welcher die Eidechse eine codierte Signatur des Sauras darstellt, einem der Architekten von Sparta, stellt

viel eher eine direkte Verbindung zwischen Ghiberti – welcher später darüber schreibt, wie wichtig Bildung für Künstler sei^[80] – und Coluccio Salutati her. Denn als der Kanzler im Jahr 1378 nach einer Handschrift der Naturgeschichte von Plinius d. Älteren sucht, ist sie in Florenz nicht zu finden. Im Jahr 1398 allerdings kann er ein Manuskript des Textes in seiner Bibliothek verzeichnen.^[81] Die vielen Notizen im Manuskript zeugen von seiner konzentrierten Lektüre der Schrift. Ist es also nicht naheliegend, dass sich auch Ghiberti mit Salutati über den Text ausgetauscht hat? Vespasiano da Bisticci berichtet außerdem von freundschaftlichen Beziehungen zwischen Niccoli, Brunelleschi, Donatello, Luca della Robbia und insbesondere Ghiberti.^[82] Diese Information bleibt jedoch sehr vage. Die Verbindung kann jedoch auch an einem weiteren Werk Ghibertis gesehen werden: Als er 1412 die Schriftrolle gestaltet, die sein Johannes der Täufer für Orsanmichele trägt (Abb. 11), benutzt er für die Schriftzeichen eine *littera all'anti-*



Abb. 11: Lorenzo Ghiberti, Johannes der Täufer, 1416, Marmor, Florenz, Orsanmichele



Abb. 12: Dionysos Tauro, Marmor, 0,700 x 0,600 x 0,320 m, Kopf: Replik aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Nach Vorbild vom Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr., Büste im 2. Jahrhundert n. Chr. hinzugefügt, Florenz, Uffizien

ca.[83] die zu diesem Zeitpunkt noch wenig verbreitet ist. Für einen Künstler wie Ghiberti scheint also ein direkter Kontakt zu den Humanisten zu bestehen, welche ihn über das Studium von antiken Artefakten hinaus, von denen er selbst eine bedeutende Sammlung besaß,[84] mit motivischen Informationen aus ihren Studien vertraut machten.

Die Konstruktion von der Kontinuität der Vergangenheit und das Studium antiker Formen durch die Künstler ging Hand in Hand mit der Sammlung von zufälligen archäologischen Funden und immer stärker auch gezielter Suche nach Artefakten und Kunstwerken und dem Aufbau von Bibliotheken, in denen antike Autoren gelesen werden konnten.

Das Interesse für die Überbleibsel dieser Vergangenheit nahm seit der Mitte des 14. Jahrhunderts immer stärker zu und so entstanden die ersten Antikensammlungen gleichzeitig mit den ersten großen Bibliotheken – teilweise unter demselben Dach:[85] Neben Manuskripten sammelten sowohl Niccoli als auch Poggio auch antike Münzen, Kunstwerke und andere Objekte. [86] Künstler und Humanisten stellen also gleichermaßen die Vorreiter dieser Sammlungen dar.[87] Ohne genauere Informationen über Werke aus Niccolis Besitz muss man für einen kleinen Eindruck seines Sammlerinteresses wieder dem Buchhändler und Historiker Vespasiano da Bisticci Glauben schenken. Dieser berichtet, dass Niccoli durch einen Glücksfall einem Jun-

gen, welcher ihm auf der Straße begegnete, eine Gemme abkaufen konnte (siehe Abb. 10) Diese Gemme, die er für ein Werk des antiken Gemmenschneiders Polyklet hielt, verkaufte er später an Ludovico Trevisan, den Patriarch von Aquileia.[88] Es ist dieselbe Gemme, für welche Ghiberti 1428 eine Fassung anfertigte.[89]

Auch Poggio Bracciolini sammelte Antiken, besonders Skulpturen: „He wrote to his friend Niccolò Niccoli explaining how he had had his chamber ‚furnished with marble heads‘ and that though some of these were damaged, they were yet sufficient quality to ‚delight a good artist‘. In another letter he described how Donatello had just done that.”[90] (Abb. 12)

Die Sammlungen, ebenso wie die Bibliotheken der Humanisten, stellten einerseits die Basis ihrer *studia humanitatis* dar, andererseits jedoch waren sie auch der Raum des Diskurses, des Dialogs. Da das Interesse am Sammeln, Bewahren und Wiederbeleben antiker Werte und Inhalte nicht auf eine kleine Elite von Schriftgelehrten beschränkt blieb, sondern sowohl kulturell als auch politisch verstanden von einem großen Teil der bürgerlichen Schicht der Stadt Florenz mitgetragen wurde, weitete sich dieser dialogische Raum in den öffentlichen Raum aus.[91] Die Rezeption der Antike, mit der sich der Florentiner des 15. Jahrhunderts in die Nachfolge dieser Epoche einschrieb, geschah gleichermaßen künstlerisch und literarisch. Dabei überschritten sich die Interessen der Humanisten und der Künstler ständig. In Analogie zur bildlichen Verarbeitung der Aneignung antiker Formen und Motive durch Künstler wie Ghiberti oder Nanni di Banco suchten die „Grammatiker“ unter den Humanisten nach einer Inszenierung der von ihnen wiedergefundenen und rekonstruierten Texte. Die stilistische Abgrenzung zur damals geläufigen Buchform hatte dabei mehrere Gründe: Mit einer neuen Schrift, welche in Verbindung mit der Reduktion des illustrativen Dekors und der Monumentalisierung des Textkörpers auf der weißen Fläche den Text als das Wertobjekt inszenierte, fanden sie eine Form der Repräsentation, die den Inhalt über das Objekt

Buch stellte. Die visuelle Inszenierung jedes einzelnen Wortbildes und die harmonische Gleichmäßigkeit jeder Doppelseite prägen jedoch gleichzeitig eine humanistische Ästhetik des SchriftBildes, die die Grundelemente der rhetorischen Ästhetik übernimmt und für die Gestaltung des wichtigsten Mediums der Humanisten anwendbar macht.

Endnoten

1. Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, Mainz 2006, S. 155–157.
2. Vgl. Ernst Gombrich, *Zur Psychologie des Bilderlesens*, in: Ders., *Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt a. M. / New York / Paris 1994, S. 11–19, hier S. 16.
3. Vgl. Jost Hochuli, *Das Detail in der Typografie. Buchstabe, Buchstabenabstand, Wort, Wortabstand, Zeile, Zeilenabstand, Kolumne*, München / Berlin 1990, S. 25.
4. „Gleich Bildern sprechen auch Schriften ‚zu den Augen‘; ihr Metier ist nicht nur das Sagen, sondern auch das Zeigen.“ Vgl. Sybille Krämer und Rainer Totzke, *Einleitung. Was bedeutet Schriftbildlichkeit?*, in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. v. Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke, Berlin 2012, S. 13–35, hier S. 14.
5. Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Stuttgart ⁴1994, besonders ab S. 175.
6. Vgl. Albert Ernst, *Wechselwirkung. Textinhalt und typografische Gestaltung*, Würzburg 2005, S. 81f.
7. Krämer / Cancik-Kirschbaum / Totzke, *Schriftbildlichkeit* 2012, S. 19. Vgl. auch *Bild, Schrift, Zahl*, hg. v. Sybille Krämer und Horst Bredekamp, München 2003.
8. Vgl. Krämer / Cancik-Kirschbaum / Totzke, *Schriftbildlichkeit* 2012, S. 14.
9. Dies betrifft vor allem die nicht illustrierten humanistischen Handschriften. Es gibt natürlich Beispiele für eine Schrift-Bild-Auseinandersetzung mit historischen Manuskripten: *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, hg. v. Christian Kiening und Martina Stercken, Zürich 2008.
10. Vgl. Krämer / Cancik-Kirschbaum / Totzke, *Schriftbildlichkeit* 2012, S. 14.
11. Obwohl auch der Begriff des Layouts für historische Manuskripte durchaus Verwendung findet, scheinen Mikro- und Makrotypographie in diesem Fall deutlicher die verschiedenen Ebenen der Inszenierung zu thematisieren. Unter die Mikrotypographie fallen Buchstaben, Buchstabenabstand /

- Wort, Wortabstand / Zeile und Zeilenabstand / Kolonne. Unter der Makrotypographie werden allgemein Format, Größe und Platzierung der Satzkolonnen und der Abbildungen, Titelordnungen und Legenden zusammengefasst. Vgl. Hochuli 1990, Detail, S. 7.
12. Vgl. Bonnie Mak, *How the Page Matters*, Toronto 2011, S. 12.
 13. Ernst 2005, Wechselwirkung, S. 5.
 14. Vgl. Mak 2011, *How the Page*, S. 16 und Malcolm Parkes, *The Influences of the Concepts of 'Ordnatio' and 'Compilatio' on the Development of the Book*, in: *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt*, hg. v. Jonathan J. G. Alexander und Margaret T. Gibson, Oxford 1976, S. 115–141.
 15. Während Indexe und Konkordanzen zwar für die Leserorientierung grundlegend sind, haben Initialen, Spaltenaufteilungen und um den Haupttext herumgeschriebene Glossen mehr Einfluss auf die Organisation der Manuskriptseite und damit den visuellen Eindruck derselben. Gleichzeitig sind all diese Mittel natürlich Hilfsmittel und in der historischen Perspektive Hinweise auf die Benutzung der Texte und Manuskripte. Vgl. z.B. Richard H. und Mary A. Rouse, *Concordances et index*, in: *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, hg. v. Henri-Jean Martin und Jean Vezin, Paris 1990, S. 219–228.
 16. Vgl. *Mise en page* 1990.
 17. Vgl. *Mise en page* 1990, S. 173, aber auch Françoise Gasparri, *Introduction à l'histoire de l'écriture*, Brepols 1994, S. 104.
 18. diesbezüglich Guy Lobrichon, *La bible d'un maître dominicain de Paris*, in: *Mise en page* 1990, S. 181–183, hier S. 183. Zur Benutzung und Wertung des Raumes der Marginalien vgl. den Sammelband *Signs on the Edge. Space, Text and Margin in Medieval Manuscripts*, hg. v. Sarah Larratt Keefer und Rolf H. Bremmer Jr., Paris / Leuven / Dudley 2007. Der insulare Fokus der Beiträge lässt keine direkten Rückschlüsse auf die Marginalienbenutzung in der italienischen Buchproduktion zu. Die Beobachtungen sind jedoch eine wichtige Grundlage, und die europaweite Sammlung von Manuskripten, wie sie z.B. für Coluccio Salutati nachgewiesen ist, lässt den Fokus dessen, was Salutati selbst, Niccolò Niccoli und damit auch Poggio Bracciolini bekannt war, sehr viel größer werden. Für die Marginalien als Freiräume in der mittelalterlichen Buchkunst siehe auch Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, insbesondere ab S. 18.
 19. Vgl. Robert Marichal, *Les manuscrits universitaires*, in: *Mise en page* 1990, S. 211–217, hier S. 211, und Gasparri 1994, *Introduction*, S. 104.
 20. „Seit den Untersuchungen des französischen Ophthalmologen Emile Javal (1878) weiß man, dass das Auge nicht immer den ganzen Buchstaben abtasten muss, um die Einzelformen der lateinischen Kleinbuchstaben zu erkennen. Die obere Buchstabenhälfte genügt.“ Vgl. Hochuli 1989, *Detail*, S. 16.
 21. Françoise Gasparri gibt eine Beschreibung der verschiedenen Aspekte der Veränderungen der Schrift im 12. Jahrhundert: „Quant à l'écriture elle-même, elle est de plus en plus soumise au processus évolutif inauguré au siècle précédent: resserrement des lettres, allongement des formes rondes, brisure des jambages, traits d'attaque généralisés en haut des hastes montantes qui leur donne un aspect fourchu droit ou ondulé [...], traits de fuite à la fin des hastes plongeantes [...], empattements à la base des jambages [...], le e cédillé disparaît au profit du e simple; on voit apparaître deux petits traits obliques sur les doubles i puis, à la fin du siècle, un trait sur les simples i; enfin les formes courbes vont se lier entre elles par un trait commun: c'est ce que l'on appelle les ligatures de courbes [...]. C'est la généralisation de tous ces éléments, la multiplication des abréviations, le resserrement de l'écriture et la brisure systématique des traits verticaux qui font que la minuscule caroline change de visage au cours du XIIe siècle, pour prendre à la fin du siècle un aspect si particulier qu'on appellera désormais 'l'écriture gothique': écriture artificielle, calligraphie, coûteuse en temps et en argent quand il fallait rémunérer les copistes, enfin fatigante pour les yeux.“ Vgl. Gasparri 1994, *Introduction*, S. 104.
 22. Vgl. Armando Petrucci, „L'antico e le moderne carte“. *Imitatio e renovatio nella riforma grafica umanistica*, in: *Renaissance- und Humanistenhandschriften*, hg. v. Johanne Authenrieth und Ulrich Eigler, München 1988, S. 1–12, besonders ab S. 3f.
 23. Vgl. Otto Pächt, *Notes and Observations on the Origin of Humanistic Book-Decoration*, in: *Fritz Saxl. 1890–1948. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, hg. v. Douglas J. Gordon, London u.a. 1957, S. 184–194, hier S. 186f.
 24. Giuseppe Billanovich, *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Band 14, Heft 3/4, 1951, S. 137–208. Vgl. auch Albinia De la Mare, *Florentine Manuscripts of Livy in the Fifteenth Century*, in: *Livy*, hg. v. Thomas A. Dorey, London / Toronto 1971, S. 177–195.
 25. Pächt 1957, *Observations*, S. 187.
 26. Als die humanistische Minuskel entwickelt wird, ist die gängigste Schrift in Europa die gotische Rotunda. „Etwa seit der Jahrtausendwende wandelt sich die karolingische Minuskel zur gotischen

Schrift. Dies geschieht durch zwei graphische Phänomene, Brechung und Bogenverbindung; hinzu kommt eine starke Zunahme der Abkürzungen. Beide graphischen Phänomene lassen sich am besten erklären als Folge einer seitlichen Pressung der Schrift, durch die die Wortkörper enger zusammenrücken und überhaupt mehr Buchstaben, mehr Text auf demselben Raum untergebracht werden können. Weitere Platzersparnis durch Abkürzungen war also höchstwillkommen. Jedoch dienten die Abkürzungen auch dazu Leseschwierigkeiten aufgrund uneindeutiger Buchstabenform, z.B. der Schaftreihen von m, n, u und i, abzuhefen.“ Vgl. Thomas Frenz, *Abkürzungen. Die Abbreivaturen der Lateinischen Schrift von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2010, S. 82. In Italien ist es eine leichte Variante derselben, welche weiter verbreitet ist, die gotische Bastarda. Vgl. Bernhard Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*, Berlin 2009, ab S. 171. Siehe auch Gasparri 1994, Introduction, ab S. 103. Die Konkurrenz zu gedruckten Büchern entsteht in Italien erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit der Einführung der mobilen Drucklettern z.B. in Venedig (um 1470). Da die Entstehung des humanistischen Buchkonzeptes bereits mit der Kommerzialisierung desselben um 1420 grundsätzliche Veränderungen erfährt, steht das z.B. in Hamilton 166 formulierte Konzept Poggio Bracciolinis nicht im Zusammenhang mit der späteren Technik. Allerdings scheint es dieses frühere Konzept zu sein, welches im Schriftbild des gedruckten Buches wieder auftaucht. Die Nähe der Drucklettern zur humanistischen Minuskel ist dabei allgemein anerkannt. („Wir wissen heute, dass das, was seine Zeitgenossen als die Marotte und Affektion eines einzelnen ansahen, im Laufe der Zeit die ganze westliche Welt erfassen sollte. Denn es war diese *littera antica*, die die gotische Schrift verdrängte, zuerst in Italien, später – im Gefolge des Humanismus – überall dort, wo heute das lateinische Alphabet verwendet wird – und schließlich auch bei den Druckern dieses Buches.“ Ernst Gombrich, *Antike Regeln und objektive Kriterien. Von der Schrift- und Sprachreform zur Kunst der Renaissance: Niccolò Niccoli und Filippo Brunelleschi*, in: Ders., *Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance III*, Stuttgart 1987, S. 124) Inwieweit auch das gestalterische Konzept aufgenommen wurde oder vielmehr technische und funktionale Gründe dazu führten, dass Randbereiche nicht dekoriert wurden, sondern unbedruckt blieben und evtl. als Raum für Annotationen dienen konnten (vgl. z.B. Claudine Moulin, *Am Rande der Blätter. Gebrauchsspuren, Glossen und Annotationen in Handschriften und Büchern aus kulturhistorischer*

Perspektive, in: *Quarto. Autorenbibliotheken*, Band 30/31, 2010, S. 19–26), kann hier nicht weiter verfolgt werden.

27. Zur Entwicklung der Handschrift vgl. vor allem Berthold L. Ullman, *The Origin and Development of Humanistic Script*, Rom 1960; Albinia C. De la Mare, *Humanistic Script. The First Ten Years*, in: *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, hg. v. Fritz Kafft und Dieter Wuttke, Boppard 1977, S. 89–110; Dies., *The Handwriting of Italian Humanists. Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Bartolomeo Aragazzi of Montepulciano, Sozomeno of Pistoia, Giorgio Antonio Vespucci*, Paris 1973. Außerdem Petrucci 1988, *Imitatio*. In jüngerer Zeit und vor allem die Untersuchungen von Ullman und De la Mare ergänzend und erweiternd: Teresa de Robertis, *I percorsi dell'imitazione. Esperimenti di littera antiqua in codici fiorentini del primo Quattrocento*, in: *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, hg. v. Caterina Tristano, Marta Calleri und Leonardo Magionami, Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana di Paleografi e Diplomatisti (Arezzo 8–11 oct 2003), Spoleto 2006, S. 109–134.
28. „The main aim of these pioneers seems to have been to replace the gothic scripts currently in use by a clearer and more legible hand, but they also intended an aesthetic reform. They were concerned with the total appearance of the book – not only with the script used to write a text, but also with the materials on which it was written, the way in which the pages were ruled, the layout of the page, and the decoration.“ Siehe Albinia De la Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in: *Miniatura Fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*, hg. v. Annarosa Garzelli, Florenz 1985, S. 395–476, hier S. 396. Vgl. auch Pächt 1957, *Observations*, S. 187, und Ernst Gombrich 1987, *Antike Regeln*, S. 114–135, besonders S. 123: „So betrachtet, ist es nicht erstaunlich, dass zu diesem Zeitpunkt und in diesem Kreis eine literarische Bewegung, die für Wiedererneuerung auf sprachlichem und literarischem Gebiet eintrat, im gleichen Sinn auf die Wandlung eines visuellen Stils übergriff.“
29. Obwohl der Begriff Humanist erst sehr viel später geprägt wurde, soll er hier als der treffendste für Poggio, Salutati und Niccoli benutzt werden. Dies soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese drei von anderen Humanisten ihrer Zeit stark kritisiert wurden. Darin zeigt sich deutlich, dass es nicht ein festes Konzept des Humanismus an sich gab: „Weder nämlich ging der Humanismus in einem bestimmten Programm auf (etwa dem einer ‚Wiedererweckung des Altertums‘), noch war

er eine (gelehrte oder rhetorische) Methode, noch das Ethos eines einzelnen Standes (etwa der von Paul Oskar Kristeller beschworenen *humanistae*). Vielmehr beruhte die Wirkung des Humanismus gerade darauf, dass sich in ihm unterschiedliche Ideen und Bestrebungen in je spezifischen, neuartigen Kombinationen verknüpften: soziale Attitüden (wie Eleganz, Freundschaft, elitäre Abgrenzung), ästhetische Ideale (wie klassisch schöne Latinität) und gelehrte Verfahren (wie historisch-philologische Kritik). Es gab also keine fertige humanistische Doktrin, die jeweils in die Praxis ‚umgesetzt‘ worden wäre. Vielmehr realisierte sich Humanismus ausschließlich als Praxis und kann daher nur als solche beschrieben werden. Kurz: historisch betrachtet ist Humanismus die Summe seiner Funktionen.“ (Gerrit Walther, *Funktionen des Humanismus. Fragen und Thesen*, in: *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, hg. v. Thomas Maissen und Gerrit Walther, Göttingen 2006, S. 9–17, hier S. 10f.) Dabei „sind [die Humanisten] nicht ständisch oder >beruflich< fixierbar, sie bilden vielmehr eine Gesinnungs-, ja eine Gefühlsgemeinschaft, die durch thematische, ästhetische und ethische Interessen (*studia humanitatis*), Schreib-, Rede- und Denkstile, durch konformen Habitus konstituiert ist.“ (Johannes Helmrath, *Streitkultur. Die ‚Invektive‘ bei den italienischen Humanisten*, in: *Die Kunst des Streitens. Inszenierung, Formen und Funktionen öffentlichen Streits in historischer Perspektive*, hg. v. Marc Laureys und Roswitha Simons, Bonn 2010, S. 259–295, hier S. 264). Die ausführlichste Biographie Poggio Bracciolinis stellt immer noch Ernst Walsers grundlegendes und sehr quellenreiches Werk von 1914 dar (vgl. Ernst Walsers, *Poggius Florentinus. Leben und Werke*, Leipzig / Berlin 1914). Siehe außerdem gerade auch mit Fokus auf die Handschriften De la Mare 1973, *Handwriting*, ab S. 64. Susanne Saygins Studie zu den italienischen Humanisten, die in England angestellt waren, zeichnet ein facettenreiches Bild der verschiedenen Motivationen und Netzwerke italienischer Humanisten im Ausland (vgl. Susanne Saygin, *Humphrey, Duke of Gloucester (1390–1447) and the Italian Humanists*, Leiden 2001, S. 237–254). Trotz der Überlieferung einer großen Zahl von Poggios Briefen (vgl. *Gian Francesco Poggio Bracciolini. Lettere*, hg. v. Helene Harth, 3 Bde, Florenz 1984/1987, und Phyllis Walter Goodhart Gordon, *Two Renaissance Book Hunters. The Letters of Poggio Bracciolini to Nicolaus de Niccolis*, New York / London 1974), konnte Poggio selbst seine frühen Briefe nicht mehr versammeln. Besonders sein wahrscheinlich sehr umfangreicher Briefwechsel mit Niccolò Niccoli ging bereits damals

verloren, weshalb diese Jahre nicht über diese Quelle erschlossen werden können.

30. Gombrich 1987, *Antike Regeln*, S. 123.
31. Zitiert nach ebd., S. 120.
32. Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mss Hamilton 166, Cicero, *Epistolae ad Atticus*, 1408, entstanden in Italien (Florenz). Perg. I, 163 Bl, 33 x 23,5 cm, 35 Zeilen. Das Manuskript wurde 1882 mit der Hamilton-Manuskriptsammlung für Berlin angekauft. Vgl. Helmut Boese, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden 1966, S. 87f. Giuseppe Billanovich konnte 1975 nachweisen, dass sich die ersten Zeichen der humanistischen Minuskel von der Hand Poggios bereits in einem Manuskript von 1397 finden lassen (siehe: Giuseppe Billanovich, *Alle origini della scrittura umanistica. Padova 1261 e Firenze 1397*, in: *Miscellanea Augusto Campana*, hg. v. Rino Avesani, 2 Bde, Padua 1981, Bd. I, S. 125–140). Damit bewies er, dass sich die Bemühungen um diesen Stil bereits vor der Jahrhundertwende zeigten. Das erste Manuskript in einer vollständigen humanistischen Minuskel ist Strozzis 96 (vgl. Ullman 1974, *Script*, S. 21, aber auch Silvia Fiaschi, *L'idiografo del De verecundia copiato da Poggio Bracciolini* (Kat. 43), in: *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, hg. v. Teresa de Robertis, Giuliano Tanturli und Stefano Zamponi, Florenz 2008, S. 162f.) Poggio kopierte hier einen Text von Coluccio Salutati selbst, *De verecundia*. Salutati korrigierte die Abschrift noch selbst, weshalb sie auf 1403 datiert wird. Ihrem Aufsatz von 2006 fügt Teresa de Robertis die aktuellste Übersicht über die erste Generation Florentiner Handschriften in humanistischer Minuskel bei. Siehe De Robertis 2006, *Percorsi*, S. 133f.
33. Zum Beispiel die geraden Linien des ‚d‘ oder des ‚p‘ und der elegante Schwung des ‚g‘.
34. Die florale Dekoration innerhalb der kleinen Felder um die Initialen ist in Rot, Blau, Gelb und einem blassen Grün gehalten. Zu den Initialen vgl. Otto Pächt 1957, *Observations*, S. 189.
35. Vgl. Virginia Brown und Craig W. Kallendorf, *Two Humanist Annotators of Virgil. Coluccio Salutati and Giovanni Tortelli*, in: *Supplementum festivum*, hg. v. James Hankins, Binghampton / New York 1987, S. 65–148.
36. James Hankins, *Cosimo de' Medici as Patron of Humanistic Literature*, in: Ames-Lewis 1992, *Cosimo*, S. 69–94, hier S. 71.
37. Vgl. Dale Kent, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Œuvre*, New Haven ²2006, S. 23.
38. Vgl. ebd., S. 115. Die oft zitierten Sammlungen von Coluccio Salutati und Niccolò Niccoli mit ihren jeweils 800 Bänden stellten in ihrer Zeit und als private Sammlungen eher Ausnahmen dar. Vgl.

- diesbezüglich Christian Bec, *Les livres des Florentins*, Paris 1984.
39. Albinia de la Mare, *Cosimo and his Books*, in: Ames-Lewis 1992, *Cosimo*, S. 115–156, hier S. 119.
40. Vgl. Hankins 1992, S. 73–75.
41. Vgl. Kent ²2006, *Cosimo*, S. 23. Siehe auch Hankins 1992, *Cosimo*, S. 77.
42. Die Signatur lautet: „Scrispsit Poggius anno domini MCCCCVIII a mundi vero creatione VI mil. et DC-VII.“ Das Wort ‚Poggius‘ wurde teilweise ausgekratzt, ist jedoch weiterhin deutlich zu erkennen. Wann dieser Versuch des Löschens des Schreibers unternommen wurde, kann nicht bestimmt werden. Vgl. Ullman 1960, *Script*, S. 27.
43. Anonymer Autor, zitiert nach Gombrich 1987, *Antike Regeln*, S. 123f.
44. Zur Einordnung der allgemeinen Veränderungen in der Grammatik Poggios stellt Ullman detaillierte Statistiken über die Benutzung der verschiedenen Formen im jeweiligen Manuskript auf (vgl. Ullman 1960, *Script*, S. 29 für Ham. 166). Im Laufe der Zeit wird sich zeigen, dass Poggio die ursprünglichen „Rückführungen“ nicht kontinuierlich anwendet. Bereits in den frühen Manuskripten gibt es Vermischungen, die späteren Manuskripte Poggios zeigen, dass er die antikisierenden Formen immer weniger konsequent anwendet (vgl. Iiro Kajanto, *Poggio Bracciolini and Classical Epigraphy*, in: *Arctos. Acta philologica Fennica*, Band 19, 1985, S. 19–40, besonders ab S. 24).
45. Zu den in der gotischen Schrift üblichen Abkürzungen siehe: Thomas Frenz, *Abkürzungen. Die Abbreviaturen der Lateinischen Schrift von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2010, S. 82f.
46. Frenz spricht vom „[...] Wunsch nach philologischer Eindeutigkeit der Texte [beim] Vermeiden möglicherweise mehrdeutiger Kürzungen.“ Vgl. Frenz 2010, *Abkürzungen*, S. 128.
47. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350–1450*, Oxford 1971, S. 18.
48. „The origins of Italian humanism were necessarily linked, therefore, to a classicizing aesthetic driven by a serious effort to imitate ancient models.“ Ronald G. Witt, *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden 2000, S. 36.
49. Davide Canfora zeigt in seiner Untersuchung des Lateins Poggio Bracciolinis und einiger weiterer Humanisten, dass sich ihre *imitatio* nicht auf die Sprache beschränkt. Er denkt in diesem Fall an die politische *imitatio*. Siehe Davide Canfora, *Linguistic Unity and Variety of Styles. The Latin of Poggio Bracciolini*, in: *Latinitas Perennis, Vol. I. The Continuity of Latin Literature*, hg. v. Wim Verbaal, Yanick Maes und Jan Papy, Leiden / Boston 2007, S. 53–62, hier S. 53.
50. Zur detaillierten Überlieferungsgeschichte der Cicero-Briefe an Atticus siehe Peter Lebrecht Schmidt, *Die Rezeption des römischen Freundschaftsbriefes (Cicero-Plinius) im frühen Humanismus (Petarca-Salutati)*, in: Ders., *Traditio Latinitatis. Studien zur Rezeption und Überlieferung der lateinischen Literatur*, Stuttgart 2000, S. 142–165, hier S. 149 FN 32. Zur Verbesserungstechnik Poggios am Beispiel seiner Abschrift von Ciceros *De legibus*: „Poggio legt seiner Kopie in erster Linie den Codex *F* zugrunde [...]. Sekundär ist jedoch noch ein Exemplar der Familie *p* herangezogen [...]. In *F*, einer Kopie von *A*, konnte Poggio auf eine dem Archetyp noch relativ nahe und nicht tiefgreifend veränderte Textfassung der karolingischen Zeit zurückgreifen, während andererseits auch *p* in den über *v* und *w* zurückgehenden und den eigenen Änderungen manche Verbesserungen von Schreibfehlern des Archetyps akkumuliert hatte, deren sich der Bearbeiter bedienen konnte. Seine sorgsame und im allgemeinen urteilssichere Kombination der beiden so verschiedenen, aber in ihrer Art qualitätvollen Versionen zeitigt ein Ergebnis, das seinen Voraussetzungen, vor allem den damals umlaufenden *p*-Codices, bei weitem überlegen ist und einen Vergleich mit guten modernen Versionen aushält.“ Peter Lebrecht Schmidt, *Die Überlieferung von Ciceros Schrift „De Legibus“ in Mittelalter und Renaissance*, München 1974, S. 282.
51. „Niccoli and his library were at the center of humanistic activity in Florence.“ Vgl. De la Mare 1992, *Cosimos Bücher*, S. 103. Auch über *Salutati* wurde berichtet, dass er seine Bücher sehr freigütig und gern verlieh. Beide Sammlungen wurden von Berthold L. Ullman detailliert rekonstruiert. Er konnte ihnen jeweils eine beeindruckende Zahl an erhaltenen Manuskripten zuordnen. Vgl. Berthold L. Ullman, *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padua 1963, und Ders. und Philip A. Stadter, *The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco*, Padua 1972, insbesondere ab S. 59.
52. Zu den wiederentdeckten Texten siehe gerade aus jüngster Zeit: Stephen Greenblatt, *The Swerve. How the World Became Modern*, New York 2012. Wissenschaftlich detaillierter allerdings ist Philip A. Stadter, *Niccolò Niccoli. Winning back the Knowledge of the Ancients*, in: *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, hg. v. Rino Avesani, Mirella Ferrari, Tino Foffano, Giuseppe Frasso und Agostino Sottili, 2 Bde, Rom 1984, Bd. II, S. 747–764.
53. Vgl. Ullman 1963, *Salutati*, S. 264; Pächt 1957, *Observations*.

54. Albinia de la Mare geht davon aus, dass ein Teil der Sammlung Cosimo de' Medicis aus diesem Grund nicht erhalten wurde. Durch humanistische Abschriften ersetzte Manuskripte und solche, die nicht mehr ansehnlich erschienen, wurden verkauft. Vgl. De la Mare 1992, *Cosimos Books*, S. 117.
55. Da Niccoli seine Bücher nach seinem Tod einer Gruppe von Nachlassverwaltern, darunter Cosimo de' Medici, hinterließ, mit dem Ansinnen, aus diesen die erste öffentliche Bibliothek von Florenz zu machen, gibt es hier Inventare aus den 1430er Jahren, d.h. zum Höhepunkt des Bestands. Vgl. Ullman / Stadter 1972, *Public Library*, S. 76f.
56. Gasparri 1994, *Introduction*, S. 95.
57. Vgl. ebd.
58. Siehe z.B. Anita Guerreau-Jalabert, „*La Renaissance carolingienne*“. *Modèles culturels, usages linguistiques et structures sociales*, in: *Bibliothèque de l'école des chartes*, Band 139/1, 1981, S. 5–35.
59. „Für die meisten antiken Schriftsteller kann man folgende Feststellung treffen: Es ist ein seltener, sogar sehr seltener Fall (Vergil ist hier eine Ausnahme), dass eine Handschrift existiert, die älter als das 6. Jahrhundert ist. Tatsächlich kann man die Handschriften in der *capitalis rustica* an seinen zehn Fingern herzählen. Auch die unzialen und halbunzialen Handschriften sind nicht gerade häufig. Dagegen sind die Handschriften antiker Autoren aus dem 9. bis 14. Jahrhundert zahlreich.“ Vgl. Sesto Prete, *Die Leistungen der Humanisten auf dem Gebiete der lateinischen Philologie*, in: *Philologus*, Band 109, 1965, S. 259–269, hier S. 261.
60. Zitiert nach Kathleen Wren Christian, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527*, New Haven / London 2010, S. 45. Vgl. auch Kajanto 1930, *Epigraphy*, S. 19f. und William Stenhouse, *Reading Inscriptions and Writing Ancient History. Historical Scholarship in the Late Renaissance*, London 2005, S. 21f.
61. „A Florence, loin de n'être qu'un modèle à imiter précocement, l'Antiquité fut très tôt ressentie en tant qu'élément vivant avec lequel se fonde en adoptant son style et son modèle, de manière à donner à l'œuvre une intégrité et une monumentalité nouvelles.“ Vgl. Fabrizio Paolucci, *Antiquité et collectionneurs d'antiques dans la Florence de la première moitié du XVe siècle*, in: *Le printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400–1460*, hg. v. Marc Bormand und Beatrice Paolozzi Strozzi, Paris 2013, S. 39–43, hier S. 39.
62. Zitiert nach Gombrich 1987, *Antike Regeln*, S. 119f.
63. „Wir kennen nicht weniger als fünf gegen Niccoli und seinen Kreis gerichtete polemische Schriften (,Invective'), darunter äußerst scharfe Angriffe von den größten der damaligen Humanisten, wie Guarino und auch Bruni selbst. Sie beklagen sich immer über dasselbe: mangelnden Respekt vor den großen Florentiner Dichtern, unerträgliche Arroganz bei gleichzeitigem Fehlen jeder schöpferischen Leistung und eine läppische Pedanterie, die sich in übertriebener Weise an Äußerlichkeiten in Manuskripten und in der Rechtschreibung klammert, statt sich für den Sinn des Textes zu interessieren.“ Vgl. Gombrich 1987, *Antike Regeln*, S. 119.
64. Vespasiano da Bisticci schrieb ab 1482 zuerst einzelne Viten, die später als *Vite di uomini illustri del secolo XV* zu einem Buch zusammengefasst wurden. Da er viele der beschriebenen Persönlichkeiten selbst gekannt hatte oder zumindest über das Buchgeschäft mit ihnen in Verbindung stand, schafft dieses Werk ein sehr lebendiges Bild der Zeit und der Persönlichkeiten (vgl. Albinia de la Mare, *Vespasiano da Bisticci, Historian and Bookseller*, PhD University of London, London 1966.) Es ist außerdem exemplarisch dafür, wie da Bisticci, der aus einfachen Verhältnissen stammt, sich über seine Profession im Netzwerk der Humanisten eine bedeutende Position schafft und diese dann der Nachwelt kommuniziert, indem er sich zum Zeitzeugen der Leben der wichtigsten Persönlichkeiten seiner Zeit macht. Dieses selbstdarstellende Element muss gleichzeitig in der kritischen Lektüre seiner Berichte berücksichtigt werden.
65. Zitiert nach Gombrich 1987, *Antike Regeln*, S. 116.
66. „Ce sont de véritables orateurs antiques que Ghiberti et Nanni di Banco vont placer dans les tabernacles d'Orsanmichele, réintroduisant dans les rues de Florence la pratique du discours publique décrite par Cicéron et valorisée au même moment, au nom des idéaux républicains, par l'élite humaniste qui dirige la cité.“ Marc Bormand / Beatrice Paolozzi Strozzi, *A propos d'un primat*, in: *Le printemps de la Renaissance* 2013, S. 19–27, hier S. 22.
67. Dale Kent weist in seiner Untersuchung des Mäzenatentums Cosimo de' Medicis darauf hin, dass die Stadt Florenz dieser Zeit schon durch ihre Größe die Öffentlichkeit der Diskussionen und die Frequentation der Eliten unterstützen musste: „When we look at ,living people concrete situations', we see that Florence in Cosimo's day was a small and compact city, consisting of some forty thousand people clustered within city walls whose gates at their most distant points were no more than twenty minutes' walking distance from the center. [...] Artists and humanists were neither mere acquaintance, nor simply professional consultants to patrons, meeting them only at the point of a commission. They were Renaissance men,

- with an impressively wide variety of interests, and their paths crossed and recrossed, literally as well as metaphorically, in the quotidian pursuit of their common political, financial, charitable, cultural, devotional, and recreational activities. Literature, learning, buildings, and images were part of the environment of educated and intelligent Florentines, and patrons of art mixed constantly in civic, neighborhood, and domestic circles with artists and intellectuals.” Kent 2000, Cosimo, S. 22.
68. Es ist wahrscheinlich, dass der Erfolg und die Kontinuität, die Coluccio Salutati als Florentiner Kanzler (1374–1403) hatte, nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, dass der Humanismus zu einer festen Größe in Florenz werden konnte: „Salutati was the first of the great humanist chancellors of the republic. His long term in office (1375–1406) coincided with the rise of civic humanism, and seems to have gone far towards creating the Florentine feeling that the Republic’s chancellery should be managed by a distinguished man of letters.” Lauro Martines, *The Social World of the Florentine Humanists. 1390–1460*, Toronto 2011 (1. Aufl. 1963), S. 147f.
69. Nach einem vielzitierten Ausspruch hat Giangiulio Visconti die Macht der Briefe Coluccio Salutatis sehr hoch eingeschätzt. Demzufolge „one of Salutati’s letters ‚was worth a thousand horses’.” Zitiert nach Ronald G. Witt, *Hercules at the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Durham 1983, S. 159. Siehe auch: Ders., *Coluccio Salutati and his Public Letters*, Genf 1976.
70. Vgl. Mina Gregori, *Prolegomena. The Rediscovery of Greece*, in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, hg. v. Mina Gregori, Athen 2003, S. 16–24, hier S. 18.
71. Zur Platonrezeption in der Renaissance siehe James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, 2 Bde, Leiden 1990. Zu Leonardo Bruni und seinen Platonübersetzungen siehe ebd., Bd. II, ab S. 29.
72. „De fato has an especially long paraphrase of a chapter in the *Phaedro*. In *Lab. Herc.*, p. 518, 29, I suggested that a quotation from the *Cratylus* may have been furnished him by Bruni, who had the Greek text before 1405. Whether he got this information about Stesichorus and his palinode from the *Phaedrus* in a similar fashion is not clear (*Epist.*, III, p. 295).” Ullman 1963, Salutati, S. 245.
73. „Dessenungeachtet werden in Antike und Mittelalter nur selten die Dimensionen und Leistungen von Schrift ausführlicher reflektiert. Platons Überlegungen im *Phaidros*, der Moderne zum zentralen Referenzpunkt geworden, bleiben in ihrer hellsichtigen Prägnanz lange unerreicht – und dem Mittelalter sogar unbekannt. Platon hatte auf den Punkt gebracht, dass die Schrift zwar erlaubt, Erinnerun-
- gen zu bewahren, dass sie aber auch ein Moment des Scheinhaften und Äußerlichen besitzt. Sie erweckt den Eindruck von Lebendigkeit, ohne wirklich lebendig zu sein. Sie steht für ein selbst Abwesendes, ohne ursprüngliche Bedeutungen aus eigener Kraft sichern zu können. Diese Überlegungen schriftskeptischer oder -kritischer Natur gehen einher mit ambivalenten Perspektiven auf die Schrift. Diese ist als *pharmakon* für Platon zugleich Heilmittel und Rauschmittel.“ Vgl. Christian Kiening, *Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne*, in: *SchriftRäume* 2008, S. 21.
74. Zitiert nach Gombrich 1987, *Antike Regeln*, S. 128.
75. An dieser arbeitete er bis zu seinem Tod im Jahr 1348.
76. Vgl. Gerhard Straehle, *Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borghini*, München 2001, S. 13.
77. Vgl. Fabrizio Paolucci, *Torse de centaure* (cat. II.4. Rome), in: *Le printemps de la Renaissance* 2013, S. 288.
78. Zum Besitz der Gemme im 15. Jahrhundert vgl. http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/schede.php?id_scheda=333 (zuletzt abgerufen am 10.6.2014).
79. So formuliert es Ilaria Ciseti in ihrem Katalogbeitrag zur Pariser Ausstellung. Siehe Ilaria Ciseti, *Le sacrifice d’Isaac* (cat. II.2. Lorenzo Ghiberti), in: *Le printemps de la Renaissance* 2013, S. 284.
80. „Lorenzo Ghiberti proposed that ‚painters and sculptors should study grammar, geometry, arithmetic, astronomy, philosophy, history, medicine, anatomy, perspective and ‘theoretical design’.” Zitiert nach Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven / London 2000, S. 30.
81. Vgl. Ullman 1963, Coluccio Salutati, S. 246.
82. Vgl. Gombrich 1987, *Antike Regeln*, S. 127.
83. Ames-Lewis 2000, *Intellectual Life*, S. 26.
84. Vgl. Roberto Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969, S. 181f.
85. „A Florence, loin de n’être qu’un modèle à imiter précocement, l’Antiquité fut très tôt ressentie en tant qu’élément vivant avec lequel se fondre en adoptant son style et son modèle, de manière à donner à l’œuvre une intégrité et une monumentalité nouvelles.“ Vgl. Fabrizio Paolucci, *Antiquité et collectionneurs d’antiques dans la Florence de la première moitié du XVe siècle*, in: *Le printemps de la Renaissance* 2013, S. 39–43, hier S. 39. Natürlich gibt es eine kontinuierliche Rezeption antiker Motive über das gesamte Mittelalter hinweg. Vgl. diesbezüglich z.B. Salvatore Settis, *Von auctoritas zu vetustas. Die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 51, Heft 2, 1988, S. 157–179.

86. „Even more enthusiastic as collectors of antiquities were the humanists, which is scarcely surprising in view of their outlook. Among them the greatest collector was undoubtedly Niccolò Niccoli, whose anxiety to secure antiques was only matched by the enthusiasm with which he gathered manuscripts for his private library.” Vgl. Weiss 1973, *Discovery*, S. 182.
87. „The little we know about the state of antiquarianism in Florence around the turn of the century suggests that not only coins and gems, but also fragments of sculpture and architecture were of interest to merchants and intellectuals of the patron class, and such objects were valued by practicing artisans as well. Both groups imported objects from Rome, so that portrait busts whether or not they were an imported rarity would have been admired by artists and humanists alike.” Mary Bergstein, *The Sculpture of Nanni di Banco*, Princeton 2000, S. 42.
88. Weiss 1973, *Discovery*, S. 183.
89. Spätestens zum Ende des 15. Jahrhunderts befand sie sich jedoch wieder in Florenz und stellte eines der Hauptstücke der Sammlung Lorenzo de' Medici dar. Siehe auch: http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/schede.php?nome=Apollo_Marsia_e_Olympos (zuletzt aufgerufen am 20.6.2014)
90. Dora Thornton, *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven / London 1997, S. 35.
91. Vgl. dazu auch Volker Breidecker, *Florenz oder „Die Rede, die zum Auge spricht“*. *Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*, München 1990.
- Bergstein, Mary, *The Sculpture of Nanni di Banco*, Princeton 2000
- Bild, Schrift, Zahl*, hg. v. Sybille Krämer und Horst Bredekamp, München 2003
- Billanovich, Giuseppe, *Alle origini della scrittura umanistica. Padova 1261 e Firenze 1397*, in: *Miscellanea Augusto Campana*, hg. v. Rino Avesani, 2 Bde, Padua 1981, Bd. I, S. 125–140
- Bischoff, Bernhard, *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*, Berlin 42009
- Bormand, Marc und Beatrice Paolozzi Strozzi, *A propos d'un primat*, in: *Le printemps de la Renaissance* 2013, S. 19–27
- Breidecker, Volker, *Florenz oder „Die Rede, die zum Auge spricht“*. *Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*, München 1990
- Brown, Virginia und Craig W. Kallendorf, *Two Humanist Annotators of Virgil. Coluccio Salutati and Giovanni Tortelli*, in: *Supplementum festivum*, hg. v. James Hankins, Binghampton / New York 1987, S. 65–148
- Camille, Michael, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992
- Canfora, Davide, *Linguistic Unity and Variety of Styles. The Latin of Poggio Bracciolini*, in: *Latinitas Perennis, Vol. I. The Continuity of Latin Literature*, hg. v. Wim Verbaal, Yanick Maes und Jan Papy, Leiden / Boston 2007, S. 53–62
- Christian, Kathleen Wren, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527*, New Haven / London 2010
- Cisetti, Ilaria, *Le sacrifice d'Isaac* (cat. II.2. Lorenzo Ghiberti), in: *Le printemps de la Renaissance*, 2013, S. 284–285, hier 284.
- De la Mare, Albinia, *Vespasiano da Bisticci, Historian and Bookseller*, PhD University of London, London 1966
- Dies., *Florentine Manuscripts of Livy in the Fifteenth Century*, in: *Livy*, hg. v. Thomas A. Dorey, London / Toronto 1971, S. 177–195
- Dies., *The Handwriting of Italian Humanists. Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati*,
- Ames-Lewis, Francis, *Cosimo ‚il Vecchio‘ de' Medici, 1389-1464. Essays in Commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medici's Birthday*, Oxford 1992
- Ames-Lewis, Francis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven / London 2000
- Barthes, Roland, *Variations sur l'écriture*, Mainz 2006
- Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350–1450*, Oxford 1971
- Boese, Helmut, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden 1966
- Bec, Christian, *Les livres des Florentins*, Paris 1984

Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Bartolomeo Aragazzi of Montepulciano, Sozomeno of Pistoia, Giorgio Antonio Vespucci, Paris 1973

Dies., *Humanistic Script. The First Ten Years*, in: *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, hg. v. Fritz Kafft und Dieter Wuttke, Boppard 1977, S. 89–110

Dies., *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in: *Miniatura Fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*, hg. v. Annarosa Garzelli, Florenz 1985, S. 395–476

Dies., *Cosimo and his Books*, in: Ames-Lewis 1992, S. 115–156

De Robertis, Teresa, *I percorsi dell'imitazione. Esperienze di littera antiqua in codici fiorentini del primo Quattrocento*, in: *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, hg. v. Caterina Tristano, Marta Calleri und Leonardo Magionami, Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana di Paleografi e Diplomatisti (Arezzo 8–11 oct 2003), Spoleto 2006, S. 109–134

Ernst, Albert, *Wechselwirkung. Textinhalt und typografische Gestaltung*, Würzburg 2005

Fiaschi, Silvia, *L'idiografo del De verecundia copiato da Poggio Bracciolini* (Kat. 43), in: *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, hg. v. Teresa de Robertis, Giuliano Tanturli und Stefano Zamponi, Florenz 2008, S. 162–163

Frenz, Thomas, *Abkürzungen. Die Abbreviaturen der Lateinischen Schrift von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2010

Gasparri, Françoise, *Introduction à l'histoire de l'écriture*, Brepols 1994

Gombrich, Ernst, *Antike Regeln und objektive Kriterien. Von der Schrift- und Sprachreform zur Kunst der Renaissance: Niccolò Niccoli und Filippo Brunelleschi*, in: Ders., *Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance III*, Stuttgart 1987

Ders., *Zur Psychologie des Bilderlesens*, in: Ders., *Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt a. M. / New York / Paris 1994, S. 11–19

Goodhart Gordon, Phyllis Walter, *Two Renaissance Book Hunters. The Letters of Poggio Bracciolini to Nicolaus de Niccolis*, New York / London 1974

Greenblatt, Stephen, *The Swerve. How the World Became Modern*, New York 2012

Guerreau-Jalabert, Anita, *La „Renaissance carolingienne“. Modèles culturels, usages linguistiques et structures sociales*, in: *Bibliothèque de l'école des chartes*, Band 139, Heft 1, 1981, S. 5–35

Hankins, James, *Plato in the Italian Renaissance*, 2 Bde, Leiden 1990

Ders., *Cosimo de' Medici as Patron of Humanistic Literature*, in: Ames-Lewis 1992, Cosimo, S. 69–94

Helmrath, Johannes, *Streitkultur. Die ‚Invektive‘ bei den italienischen Humanisten*, in: *Die Kunst des Streiten. Inszenierung, Formen und Funktionen öffentlichen Streits in historischer Perspektive*, hg. v. Marc Laureys und Roswitha Simons, Bonn 2010, S. 259–295

Hochuli, Jost, *Das Detail in der Typografie. Buchstabe, Buchstabenabstand, Wort, Wortabstand, Zeile, Zeilenabstand, Kolumne*, München / Berlin 1990

Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Stuttgart ⁴1994

Kajanto, Iiro, *Poggio Bracciolini and Classical Epigraphy*, in: *Arctos. Acta philologica Fennica*, Band 19, 1985, S. 19–40

Kent, Dale, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Œuvre*, New Haven ²2006

Kiening, Christian, *Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne*, in: *SchriftRäume* 2008, S. 9–126

Lobrichon, Guy, *La bible d'un maître dominicain de Paris*, in: *Mise en page* 1990, S. 181–183

Mak, Bonnie, *How the Page Matters*, Toronto 2011

Marichal, Robert, *Les manuscrits universitaires*, in: *Mise en page* 1990, S. 211–217

Martines, Lauro, *The Social World of the Florentine Humanists. 1390–1460*, Toronto 2011 (1. Aufl. 1963)

Mise en page et mise en texte du livre manuscrit, hg. v. Henri-Jean Martin und Jean Vezin, Paris 1990

Moulin, Claudine, *Am Rande der Blätter. Gebrauchsspuren, Glossen und Annotationen in Handschriften und Büchern aus kulturhistorischer Perspektive*, in: *Quarto. Autorenbibliotheken*, Band 30/31, 2010, S. 19–26

- Pächt, Otto, *Notes and Observations on the Origin of Humanistic Book-Decoration*, in: Fritz Saxl. 1890–1948. *A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, hg. v. Douglas J. Gordon, London u.a. 1957, S. 184–194
- Paolucci, Fabrizio, *Antiquité et collectionneurs d'antiques dans la Florence de la première moitié du XVe siècle*, in: *Le printemps de la Renaissance* 2013, S. 39–43
- Ders., *Torse de centaure* (cat. II.4. Rome), in: *Le printemps de la Renaissance* 2013, S. 288–289
- Parkes, Malcolm, *The Influences of the Concepts of 'Ordinatio' and 'Compilatio' on the Development of the Book*, in: *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt*, hg. v. Jonathan J. G. Alexander und Margaret T. Gibson, Oxford 1976, S. 115–141
- Petrucchi, Armando, „L'antiche e le moderne carte“. *Imitatio e renovatio nella riforma grafica umanistica*, in: *Renaissance- und Humanistenhandschriften*, hg. v. Johanne Authenrieth und Ulrich Eigler (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 13), München 1988, S. 1–12
- Poggio Bracciolini, Gian Francesco, *Lettere*, hg. v. Helene Harth, 3 Bde, Florenz 1984 / 1987
- Prete, Sesto, *Die Leistungen der Humanisten auf dem Gebiete der lateinischen Philologie*, in: *Philologus*, Band 109, 1965, S. 259–269
- Le printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400–1460*, hg. v. Marc Bormand und Beatrice Paolozzi Strozzi, Paris 2013
- Rouse, Richard H. und Mary A., *Concordances et Index*, in: *Mise en page* 1990, S. 219–228
- Saygin, Susanne, *Humphrey, Duke of Gloucester (1390–1447) and the Italian Humanists* (Brill's Studies in Intellectual History, Vol. 105), Leiden 2001
- Schmidt, Peter Lebrecht, *Die Überlieferung von Ciceros Schrift „De Legibus“ in Mittelalter und Renaissance*, München 1974
- Ders., *Die Rezeption des römischen Freundschaftsbriefes (Cicero-Plinius) im frühen Humanismus (Petrarca-Salutati)*, in: Ders., *Traditio Latinitatis. Studien zur Rezeption und Überlieferung der lateinischen Literatur*, Stuttgart 2000, S. 142–165
- Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. v. Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke, Berlin 2012
- SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, hg. v. Christian Kiening und Martina Stercken (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven. Bd. 4), Zürich 2008
- Salvatore Settis, *Von auctoritas zu vetustas. Die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 51, Heft 2, 1988, S. 157–179
- Signs on the Edge. Space, Text and Margin in Medieval Manuscripts*, hg. v. Sarah Larratt Keefer und Rolf H. Bremmer Jr., Paris / Leuven / Dudley 2007
- Stadter, Philip A., *Niccolò Niccoli. Winning Back the Knowledge of the Ancients*, in: *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, hg. v. Rino Avesani, Mirella Ferrari, Tino Foffano, Giuseppe Frasso und Agostino Sottili, 2 Bde, Rom 1984, Bd. II, S. 747–764
- Straehle, Gerhard, *Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borghini*, München 2001
- Stenhouse, William, *Reading Inscriptions and Writing Ancient History. Historical Scholarship in the Late Renaissance*, London 2005
- Ullman, Berthold L., *The Origin and Development of Humanistic Script*, Rom 1960
- Ders., *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padua 1963
- Walser, Ernst, *Poggius Florentinus. Leben und Werke*, Leipzig / Berlin 1914
- Walther, Gerrit, *Funktionen des Humanismus. Fragen und Thesen*, in: *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, hg. v. Thomas Maissen und Gerrit Walther, Göttingen 2006, S. 9–17
- Weiss, Roberto, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969
- Witt, Ronald G., *Coluccio Salutati and his Public Letters*, Genf 1976
- Ders., *Hercules at the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Durham 1983

Ders., *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden 2000

Abbildungen

Abb. 1: *Renaissance Art Reconsidered*. Vol. 3. *Viewing Renaissance Art*, hg. v. Kim W. Woods, Carol M. Richardson, Angeliki Lymberopoulou, New Haven / London 2007, S. 98, Abb. 3.5.

Abb. 2: *Le Printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400–1460*, hg. v. Marc Bormand und Beatrice Paolozzi Strozzi, Paris / Mailand 2013, S. 285, Kat. II.2.

Abb. 3: Albert Ernst, *Wechselwirkung. Textinhalt und typografische Gestaltung*, Würzburg 2005, S. 82, Abb. 38.

Abb. 4: Ernst Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, S. 109, Abb. 112.

Abb. 5: Online einsehbar auf Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386206>, zuletzt eingesehen am 25.6.2014.

Abb. 6: Online einsehbar auf Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9081048n>, zuletzt eingesehen am 25.6.2014.

Abb. 7: Online einsehbar auf Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386221>, zuletzt eingesehen am 25.6.2014.

Abb. 8: *Le Printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400–1460*, hg. v. Marc Bormand und Beatrice Paolozzi Strozzi, Paris / Mailand 2013, S. 23.

Abb. 9: *Le Printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400–1460*, hg. v. Marc Bormand und Beatrice Paolozzi Strozzi, Paris / Mailand 2013, S. 289, Kat. II.4.

Abb. 10: Online einsehbar: http://www.palazzo-medicci.it/mediateca/it/schede.php?nome=Apollo_Marsia_e_Olympos, eingesehen am 25.6.2014.

Abb. 11: Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd.1 (Donatello und seine Zeit), München 1990, Taf. 12.

Abb. 12: *Le Printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400–1460*, hg. v. Marc Bormand und Beatrice Paolozzi Strozzi, Paris / Mailand 2013, S. 303, Kat. III.8.

Zusammenfassung

Ghibertis Isaak, Ciceros Briefe an Atticus und das humanistische Manuskript Hamilton 166 von 1408 – diese drei Dinge sind in der Florentiner Gesellschaft des frühen 15. Jahrhunderts eng miteinander verbunden. Denn in allen drei Medien zeigt sich die vielschichtige Rezeption der Antike in der beginnenden Renaissance: die Briefe des Atticus werden als sehr persönliche Quelle zu Cicero von den Humanisten gesucht und von Coluccio Salutati wiederentdeckt. Sein Fund wird schnell durch Abschriften verbreitet und 1408 schafft Poggio Bracciolini eine modernisierte Kopie für den jungen Cosimo de' Medici. Und inszeniert dabei den Text in einer humanistischen Ästhetik, welche sich in der antikisierten Schrift und dekorativen Reduktion der Manuskriptseiten zeigt. Auf weißem Pergament stehen nur wenige Zeilen in einem gleichmäßigen Textkörper, Akzente bilden römischen Inschriften nachempfundene Majuskeln und einige zurückhaltend dekorierte Initialen. Dieses Manuskript wurde gleichermaßen geschaffen, um es zu betrachten und zu lesen. Poggio führt hier eine visuelle Ästhetik vor, die Hand in Hand geht mit der literarischen Ästhetik, die die Humanisten so hoch schätzen. Dass Poggio nicht nur historisch und literarisch, sondern auch visuell denkt, zeigt sich in seinen Kontakten mit Künstlern. Die Netzwerke, die dabei humanistische Kreise und Florentiner Künstler verbanden, führten zu gegenseitigen Impulsen, wie sich auch im Entwurf

Ghibertis zeigt, der hier seine Kenntnis antiker Kunstwerke und Inhalte vorführte. Und dies in einer Zeit, in der genau diese Vernetzungen in Florenz dazu führten, dass sich der Humanismus und die Antikenrezeption als Grundideen einer neuen Epoche, welche vor allem durch die Abgrenzung ihrer Protagonisten von der jüngeren Vergangenheit ihren Anfang fand, durchsetzen konnten. In welche Zusammenhänge sich dabei die Entwicklung der humanistischen Minuskel – der neue Schrifttyp, welcher sich bis zum Ende des Jahrhunderts auch als Vorlage für den Druck durchsetzen sollte und uns bis heute deshalb sehr vertraut scheint – durch Poggio Bracciolini einschreibt, soll am Beispiel seines ersten signierten und datierten Manuskripts, Hamilton 166, aufgezeigt werden.

Autorin

Philippa Sissis studierte Kunstwissenschaften und Geschichte an der Technischen Universität und der Humboldt Universität Berlin und an Paris IV – La Sorbonne in Paris. Sie lebt mit ihrer Familie in Berlin. Derzeit arbeitet sie an einer kunsthistorischen Analyse der humanistischen Manuskripte von Poggio Bracciolini. 2012 publizierte sie mit Bénédicte Savoy die Anthologie *Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher*, ein Blick aus der Fremde auf die Berliner Museen und eine Museumsgeschichte von unten.

Titel

Philippa Sissis, SchriftBild – Entwurf einer humanistischen Ästhetik? Die Handschrift Hamilton 166 von Poggio Bracciolini, in: *Privater Buchbesitz in der Renaissance: Bild, Schrift und Layout*, ed. by Angela Dressen and Susanne Gramatzki. kunsttexte.de, Nr. 3, 2014 (25 Seiten), www.kunsttexte.de.