

an den Bestand und Wert der Renaissance selbst. Auf mehreren Kongressen und Veranstaltungen ist im Vorjahre dieses Problem der „Renaissance-Dämmerung“ — wie es Panofsky bezeichnet hat — Gegenstand grundsätzlicher Betrachtung gewesen: so in New York, in Florenz und auf dem internationalen Kunsthistorikerkongreß in Amsterdam. Dabei hat sich die auffällige Tatsache ergeben, daß gerade von der Kunstgeschichte bisher unverhältnismäßig wenig geschehen ist, zu dieser Disputation Stellung zu nehmen und dazu beizutragen, diesen Zeit- und Stilbegriff, der im Grunde von ihr zuerst geprägt worden ist, zu klären.

Aus diesen Erwägungen heraus hat das Zentralinstitut für Kunstgeschichte, das es als eine seiner wichtigsten Aufgaben ansieht, bedeutende Fragen der Wissenschaft zur Diskussion zu stellen, es für angemessen gehalten, eine kleine Gruppe von sachkundigen Fachvertretern einzuladen, um das Problem der Renaissance aufzugreifen und gemeinsam zu erörtern. Dabei scheinen sich vornehmlich drei Fragenkreise abzugrenzen:

1. Untersuchungen über die humanistischen Ideen und Begriffe, die für Wesensbestimmung des Renaissance-Denkens Gültigkeit besitzen;
2. die Behandlung von Einzelthemen der Kunst, die als Aufgabensetzung oder Leistungen für die Renaissance charakteristisch sind, und
3. das Eingehen auf die entwicklungsgeschichtlich höchst bedeutsamen Wechselbeziehungen, wie sie in dieser Epoche zwischen der bildenden Kunst und den Naturwissenschaften, insbesondere den beschreibenden Naturwissenschaften, aufkommen.

Nach diesen drei Fragekreisen sind die Vorträge und Diskussionen unserer Tagung geordnet. Ich darf zunächst allen Kollegen, die sich ihr als Mitwirkende zur Verfügung gestellt haben, meinen Dank für ihr Kommen aussprechen.

Mein Dank gilt ferner dem Direktor des Französischen Instituts in München und dem Bundesministerium des Innern, die uns bei der Einladung unserer auswärtigen Gäste großzügig Hilfe geleistet haben.

#### VORTRAG VON WALTER PAATZ (Heidelberg):

#### „DIE BEDEUTUNG DES HUMANISMUS FÜR DIE TOSKANISCHE KUNST DES TRECENTO. — EIN VERSUCH“

Schlosser vertrat die Meinung, im Trecento hätte den humanistischen Kunsttheoretikern eine eigene Einsicht in das Wesen der bildenden Künste gefehlt. Konfrontiert man die kunsttheoretischen Meinungen der Humanisten mit Aussagen aus der Kunstpraxis, so ergibt sich ein ganz anderes Bild. — 1. Ristoro d'Arezzo (*Libro della composizione del mondo*, vollendet 1282, Bezugsstelle im Jb. d. Allerh. Kaiserh. Wien, XXIV, 1903, 152/53, Anm. 2) schildert die Wirkung eines damals in Arezzo gemachten Fundes antiker Vasenscherben auf die Zeitgenossen. Dabei werden „Kenner“ und Nichtkenner unterschieden — wohl einer der ältesten Fälle dieser seit dem Humanismus immer wichtiger werdenden Unterscheidung. Unter den „conoscenti“ werden „sculptori“ und „desegnatori“ hervorgehoben. Diese hätten sich an der künstlerischen Schönheit der (als antik erkannten) Funde begeistert, „en la forma de quelle vasa, en

li colori, . . . en l' altro artificio“, und zwar so sehr, daß sie die Funde „en modo di cose santuarie“ gehalten hätten, „maravigliandosi che l' umana natura potesse montare tanto alto in suttilità . . . e diceano: quelli artifici fuoro divini, o quelle vasa descesaro de cielo . . .“ In diesen Äußerungen spiegeln sich zweifellos mittelalterliche Vorstellungen („suttilità“). Auffallend Wendungen wie: „l' umana natura“ . . . „artifici divini“ . . . „naturali“; die beiden letzteren charakterisieren die Schöpfer der Vasen und die Darstellungen auf den Vasen. Frage: Bezeugen solche Wendungen das Werden humanistischer Vorstellungen bei den Aretiner Künstlern des späten Dugento? — 2. Dante, Purgatorio XI, 94–95. Die bekannte Stelle über Cimabue und Giotto, die die mittelalterliche Abwertung alles Irdischen auf die Vergänglichkeit des Künstler Ruhms angewendet, setzt das Vorhandensein einer auffallenden Ruhmsucht bei den Florentiner Malern um 1300 voraus — also eine Erscheinung, die dann für die Humanisten bezeichnend werden sollte. — 3. Giovanni Pisano (?), Versinschrift an der Pisaner Domkanzel (voll. 1311); (Texte bei Har. Keller, Giovanni Pisano, 1942, S. 68/69); gedichtet mindestens von einem Vertrauten des Bildhauers, vielleicht sogar von diesem selbst (seine Aussagen stehen zum Teil in Ich-Form). Wie bei Dante ist die Rede von einem Wettfeiern um Künstlerruhm. Ebenso wiederholt sich hier die schon von Ristoro d'Arezzo gemachte Unterscheidung zwischen Kennern und Nichtkennern, sogar zugespitzt zu einem Tadel des unverständigen Publikums und einer Selbstrechtfertigung des Bildhauers. Dabei rühmt ein Vers diesen als „diademate dignum“, d. h. das vornehmste Attribut des Herrschers wird für den Künstler in Anspruch genommen; aus dieser Annäherung zwischen den Sphären der Herrscher und der Künstler läßt sich für die Dante-Zeit die Möglichkeit von Künstlerbildnissen und Künstler selbstbildnissen neuzeitlicher Art ableiten (gegen Harald Keller im Röm. Jb. f. Kg. III, 1939, 301); Filippo Villanis Zeugnis, auf dem (verlorenen) Giotto-Retabel der Kapelle im Bargello sei ein Dante-Bildnis gewesen, wird m. E. zu Unrecht bezweifelt; ein Selbstbildnis von Giovanni Pisano ist noch erhalten. Aufschlußreich die Verse: „ . . . Johannes iste dotatus // Artis sculpture / pre cunctis ordine pure // Sculpere nescisset / vel turpia / si voluisset.“ Sie rühmen eine besondere Begabung des Giovanni Pisano; er sei mit dem „Ordo“ der „reinen“ Kunst der Skulptur begabt und könne deshalb nichts Häßliches schaffen. Der „Ordo“-Begriff ist mittelalterlich, das Wort „rein“ (auf die Kunst der Bildhauerei angewandt) läßt sich wohl eher mit Erscheinungen im kommenden Zeitalter des Humanismus zusammenordnen; für den Begriff der künstlerischen Begabung „dotatus“ gebrauchte der Humanist Boccaccio bald darauf das Wort „ingegno“. Die Eingangs- und Schlußformeln der Verse mit ihrer Anrufung Gottes und Christi sind rein mittelalterlich. — 4. Urkunde über Giotto vom 12./13. IV. 1334 (vgl. W. Paatz in der Festschrift f. C. G. Heise, 1950, 85–102, sowie W. Braunfels, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, 1953, 216–230). Darin wird Giotto als der berühmteste Maler „in universo orbe“ und als „magnus magister“ gepriesen und von seinem Schaffen ein „decus non modicum“ erwartet. Der Künstlerruhm wird hier in monumentaler Form bekundet, desgleichen der Begriff der Schönheit, dieser freilich nicht so klar wie bei Ristoro d'Arezzo und

in der Pisaner Kanzelinschrift. Die Formulierung stammt offensichtlich von einem Notar, benutzt aber die — von anderen — in den vorausgegangenen Ratsversammlungen vorgebrachten Begriffe. — 5. Giovanni Villani, Cronica, Buch XI, Kap. 12 (geschrieben um 1340). Im Bericht über die Grundsteinlegung für den Campanile des Florentiner Domes am 18. VII. 1334 heißt es von Giotto: „il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atto al naturale“; dann wird berichtet, Giotto sei im Florentiner Dom begraben worden „per lo comune . . . con grande onore.“ Der Begriff „il più sovrano maestro“ dürfte aus der staatsrechtlichen Terminologie stammen, etwa aus der Sphäre des territorialen Fürstentums. Verwandte Erscheinungen: das „diademate dignum“ in der Pisaner Kanzelinschrift und die 1317 am Neapolitaner Königshof erfolgte Erhebung des sienesischen Malers Simone Martini in den Ritterstand, das älteste bekannte Beispiel der Standeserhöhung eines Malers; solche Geschehnisse wurden im Zeitalter des Humanismus, seit dem 15. Jahrhundert, häufiger (Mantegna, Crivelli, Guido Mazzoni usw.). Dazu paßt das für Giotto bezeugte „Staatsbegräbnis“. — 6. Boccaccio, Decamerone, VI. Tag, 5. Novelle (über Giotto und messer Forese da Rabatta; geschrieben um 1348/52). Die Aussagen des humanistischen Novellisten über Giotto sind — trotz Schlosser — kein „Humanistengeschwätz“. Von literarischen (meist antiken) Vorbildern bestimmt ist nur die Aussageweise, nicht dagegen der sachliche Gehalt. Die Aussage über den Künstlerruhm hat ihre Vorstufen nicht allein bei Dante, sondern auch in der Pisaner Kanzelinschrift, in der Giotto-Urkunde von 1334 und bei Giovanni Villani. Die Aussagen über Giottos Meisterschaft werden durch die Urkunde von 1334 und durch Giovanni Villani direkt bestätigt. Der Begriff der künstlerischen Begabung ist von der Pisaner Kanzelinschrift her bekannt; er war also auch den „Praktikern“ geläufig; Boccaccio, der humanistische „Theoretiker“, formuliert ihn nur wirksamer („ingegno“). Der Schönheitsbegriff war ebenfalls an der Kanzelinschrift vorgebildet. Bereits die „sculptori“ und „designatori“ des Ristoro d'Arezzo und dann der Chronist Giovanni Villani hatten ihn mit dem „naturale“ weitgehend gleichgesetzt. Boccaccios Aufgliederung der Weltkunst in drei Zeitalter (die älteste Spur des neuzeitlichen Schemas Antike—Mittelalter—Neuzeit) und die damit verbundene These, Giotto habe das dritte Zeitalter heraufgeführt, hat Schlosser als Anwendung der Danteschen These von der literaturgeschichtlichen Rolle des „dolce stil nuovo“ auf die Kunstgeschichte aufgefaßt und damit als eine Geschichtsklitterung zu diskreditieren versucht; meines Erachtens zu Unrecht; Boccaccio argumentiert in diesem Zusammenhang mit optischen Phänomenen; diese kommen nicht im „dolce stil nuovo“ vor, noch sonstwo in der Dichtung; sie sind auf die Malerei beschränkt; Boccaccio war mit deren Entwicklung also in eigener Person wohl vertraut. —

Zusammenfassung: In den siebzig Jahren zwischen Boccaccio und Ristoro d'Arezzo, zwischen 1348/52 und 1282, läßt sich eine communis opinio über Kunst und Künstler feststellen, und zwar sowohl bei den „Theoretikern“ als auch in der Welt der „Praxis“; Humanisten wie Boccaccio stehen da auf derselben Basis wie Historiker, Bildhauer, Maler und Regierungskreise in Arezzo, dann in Pisa, schließlich in Florenz.

## DISKUSSION ZUM VORTRAG PAATZ

*Kauffmann* eröffnet die Diskussion unter Hinweis auf die Schwierigkeit des Problems, das die Zuständigkeit des Kunsthistorikers zum Teil übersteigt und für das wohl in erster Linie ein erfahrener Romanist zuständig sei. Es handelt sich um Beziehungen, die nicht auf den Bereich der Kunstgeschichte beschränkt sind, und es wäre daher zu untersuchen, wie in anderen Bereichen künstlerischen Schaffens Urteile über Kunst aussehen. Vor allem aber wäre zu fragen, auf welcher Tradition die von Paatz angeführten Quellen beruhen.

*Gall* weist auf die Quellen über Künstlerlob und Künstlerruhm in der französischen Gotik hin (Inschriften, Denkmäler), die beweisen, daß diese Tradition der Künstlerverehrung älter ist als 1300. *Keller* fügt dem noch die Labyrinth hinzu, betont aber, daß es sich in Italien um 1300 um etwas Neues handelt, das sich nicht als eine Fortsetzung der gotischen Entwicklung erklären läßt.

*Heydenreich* hebt hervor, daß es ja aus dem bisher Gesagten hervorgehe, daß die Äußerungen, die Paatz als Vorprägungen von Renaissance-Eigenschaften um 1300 feststellt, sich noch weiter zurückverfolgen lassen, daß es also nicht eigentlich die Begriffe sind, die sich ändern, sondern daß es die Verwendung und Wandlung dieses gleichbleibenden Vokabulars ist, die man zu verfolgen hat. Das Problem ist, wie sich das um 1330 vorhandene Zeitgefühl zu dem klaren Zeitbewußtsein um 1430 wandelt, da natürlich ein tiefgehender Unterschied zwischen dem Renaissance-Begriff von Alberti und dem von Petrarca besteht. Auch bei Ristoro ist noch kein eigentlicher Humanismus zu finden, wie aus dem Vortrag von Chastel (s. u. S. 119 f.) hervorgeht.

*Siebenhüner* weist darauf hin, daß bei Ristoro zum erstenmal Künstlern ein Urteil über Kunstwerke konzediert wird. Bei Magister Gregorius (um 1240) ist das Urteil noch den Literati, den Gebildeten, überlassen, z. B. ein Urteil über die Flußgötter am Monte Cavallo. Er verweist ferner in diesem Zusammenhang auf die Antikenerwerbungen des Bischofs von Winchester.

Nachdem das Problem dieser Antikenerwerbungen des Bischofs von Winchester gestreift worden ist, stellt *Kauffmann* das Problem der von Paatz angeführten Quellen in ihrem Verhältnis zur Renaissance erneut in den Mittelpunkt der Diskussion. Das Problem ist dies, ob zwischen diesen Vorstellungen und dem, was wir an Kunstlehren des 15. Jahrhunderts besitzen, irgendein kontinuierlicher Zusammenhang besteht. Wie ist das Verhältnis zu der Stufe von Alberti? *Paatz* betont, daß er bei seinen Ausführungen den Begriff Renaissance nicht gebraucht habe, sondern nur von Trecento und Humanismus gesprochen habe.

*Chastel* weist zunächst darauf hin, daß alle von Paatz angeführten Texte nur das Ziel haben, die Würde des Künstlers darzutun, also weder ein historisches noch ein theoretisches Problem behandeln. Was die Ausdrücke und Wendungen selbst betrifft, so werden diese durch die Scholastik einerseits, den Humanismus andererseits geliefert. Vielleicht liegt ein wesentlicher Unterschied darin, daß es im Mittelalter mehr das

Kunstwerk ist, dem die Bewunderung gilt, während es in der Renaissance der Künstler selbst ist. Im übrigen sind die von Paatz angeführten Texte in sich uneinheitlich und sind nicht auf eine Ebene zu bringen. Der erste Text, der des Ristoro, gehört in eine große Abhandlung über die vier Elemente, wobei bei dem Begriff der Terra die Rede auf die aus ihr gefertigten Vasen kommt. Für Ristoro sind die Vasen letzten Endes nur wichtig, weil sie aus Arezzo und, wie er meint, etruskisch sind und so das Alter Arezzos beweisen. Er will also sein Land feiern, und auch die Ausdrücke selbst erklären sich aus diesem provinziellen Patriotismus. Es handelt sich aber keineswegs um Kunstkritik. Bei der zweiten Quelle handelt es sich ebenfalls nicht um einen humanistischen Text. Es geht um die Illustrierung des menschlichen Ruhmes, also um ein moralisches Problem, wobei aber dem eigentlich Künstlerischen keinerlei Wert beigemessen wird. Die dritte angeführte Quelle ist in der Tat ein sehr schwieriger Text, der aber auch nicht als humanistisch zu bezeichnen ist. Die Anspielungen sind übrigens Litaneien entnommen. Eine andere Kategorie stellt der Boccaccio-Text dar. Doch auch das Verhältnis dieser Kreise zur Kunst ist nicht das, aus dem sich die eigentlichen Renaissance-Begriffe entwickeln. Zum Vergleich sei auf den Brief Petrarca an Colonna hingewiesen: unter dem Einfluß eines Stimmungserlebnisses auf dem Palatin will er eine Abhandlung über die Künste schreiben, „De Artibus“, aber er schreibt sie nicht, weil die Stimmung, die ihn auf dem Monte Palatino erfüllte, verloren ist. Es handelt sich also nicht um einen kunsttheoretischen Traktat, nicht um die Ausarbeitung eines theoretischen Systems, sondern um das Produkt einer Stimmung, die auch mit der Stimmung selbst aufgegeben wird. Darin liegt der wesentliche Unterschied dieser ganzen trecentistischen Äußerungen gegenüber denen des 15. Jahrhunderts: der Schreiber drückt ein allgemeines Volksgefühl aus, keine auf theoretischem Wege gewonnene Doktrin oder Kunsttheorie.

Paatz erkennt den Nutzen derartiger Präzisierungen wie der von Chastel an. Die scholastischen Elemente seien ihm wohlbekannt, es wären nur die Termini genauer zu definieren; auch wäre zu fragen, wie man im Mittelalter das Kunstwerk beurteilt hat. Ihm schiene in der Formulierung „en la forma . . . en li colori en l'artificia“ jedoch etwas Neues zu liegen, was über den aretinischen Lokalpatriotismus hinausgeht. Gibt es derartige Texte auch im Mittelalter? *Heydenreich* weist darauf hin, daß der Gedanke, daß das, was nur gemalt war, für die Wirklichkeit gehalten wurde, sich schon als „ars nova“ bei Anticlaudian findet, daß es aber gerade auf die Wandlung der Begriffe ankommt. *Lehmann-Brockhaus* führt aus, daß es in den mittelalterlichen Texten sowohl ein starkes Sich-Rühmen des Künstlers als auch eine Behandlung des Kunstwerkes als Kunstwerk gibt. Was die Trecento-Texte angeht, so wäre daher nur zu fragen, ob es innerhalb der Topoi einzelne Stellen gibt, die im 12. und 13. Jahrhundert unmöglich seien.

Paatz stimmte Chastel zu, daß die Dante-Stelle moralisch gemeint sei. Die Frage ist nur, ob nicht ein neuer Ton hineingekommen sei. *Chastel* sieht das Neue eventuell in einer gewissen Sentimentalität und Affektivität, wobei allerdings hier der italienische Nationalcharakter sicherlich mitspielt. *Lehmann-Brockhaus* möchte ebenfalls

glauben, daß die Einbeziehung des Betrachters durchaus mittelalterlich, daß aber die Aufforderung an ihn, zu weinen, kaum im Mittelalter vorstellbar sei.

Das Problem des Bildnisses, das durch das Paatz'sche Referat angeschnitten wurde, wird auf allgemeinen Beschluß bis zum nächsten Tag zurückgestellt, da es sich zum Teil mit dem Thema des Keller'schen Vortrages überschneidet.

ANDRE CHASTEL (Paris):

„DIE HUMANISTISCHEN FORMELN ALS RAHMENBEGRIFFE  
DER KUNSTGESCHICHTE UND KUNSTTHEORIE DES QUATTROCENTO“

Die Kunstliteratur der Renaissance findet ihre großen Gliederungen im Quattrocento: dürftig vom historischen, uneinheitlich vom theoretischen Standpunkt aus, wird sie in ihren Anfängen weitgehend durch den humanistischen Einschub bestimmt, der 1. die Reihe der Künstlernamen als Struktur der Kunstgeschichte und 2. den Typ der Aufgaben des theoretischen Denkens festlegt.

I. *Kunstgeschichte*

- a) Wie R. Krautheimer (1929) dargelegt hat, sind die ersten Künstlerlisten mit den Verzeichnissen der „uomini famosi“ verbunden, wie sie unter dem Blickwinkel des „Elogium“ einer Stadt entstehen; z. B. F. Villani (um 1400).
- b) Die Kenntnis der grundlegenden antiken Texte (Plinius, Vitruv) dient dazu, entweder Reihen von geeigneten *exempla* aufzustellen, um die zeitgenössischen neuen Ausdrücke zu beherrschen (Alberti) oder ein ausgeschmücktes und phantastisches Geschichtsbild ohne konkreten Wert zu konstruieren (Ghiberti).
- c) Der Kreis, von dem die Erneuerung ausgeht, ist der der Akademie von Careggi (1468—1494): er kämpft für den Ruhm der „Helden“ der neuen Kunst, Alberti und Brunelleschi; Landino gibt einen den neuen Ideen entsprechenden Abriss der Kunstgeschichte (1481); Polizian prägt die Formeln ruhmvollen Gedenkens; Braccesi, Verino u. a. verfaßten Epigramme, wobei mit systematischer Analogie jeweils ein Repräsentant der Antike einem Modernen entspricht.
- d) Die im Quattrocento ziemlich allgemeine Vorstellung, daß die neue Kultur ein „Erinnern“ an die Antike sei, hat eigentümliche Folgerungen, sobald man sie auf die Kunst anwendet: sind die „Entdeckungen“ der Modernen vollständig in den bekannten oder verlorenen Traktaten der Alten enthalten? (Alberti ist ungewiß, B. Facius bejaht es); die Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts wäre so nur die Rückgewinnung einer utopischen Antike.

II. *Kunsttheorie*

- a) Da die künstlerische Tätigkeit keinen Platz in dem traditionellen Schema der Artes Liberales hatte, wird sie mit der Eloquentia verbunden und so ihre Berechtigung erwiesen (Aeneas Sylvius, um 1450). Daher das Bestreben, den Künstler in den Mittelpunkt eines enzyklopädischen Programms zu stellen, wie den „Orator“ des Cicero oder den Architekten des Vitruv (Ghiberti), oder wenn man dieses Pro-