

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-

gramm einschränkt, die „arti del disegno“ als eine höhere Übung mathematischer Ordnung zu definieren (Alberti, Piero, Leonardo); wie auch von den Neuplatonikern wie Ficino die mathematischen Fächer als vorzüglichstes „Organum“ angesehen werden.

- b) Albertis Traktat „De pictura“ (1436) ist auf den Typus der Rhetorik-Traktate zugeschnitten (ed. L. Mollé, 1950); die Aufgaben der Kunst werden definiert, indem man sie den seit Aristoteles überlieferten Aufgaben der Literatur anpaßt, daher finden sich in einem entsprechenden Schema (Rudimenta, Pictura, Pictor: Poiësis, Poiëma, Poiètès) die identischen Begriffe „Nachahmung der Natur“ und „dramatische Darstellung“ mit Einheit der Handlung. Zahlreiche Formeln leiten sich aus dieser Anfangsverbindung ab.
- c) Sie wird überwunden — viel mehr als widerlegt — durch die neuen Anschauungen, die von der Akademie von Careggi in Mode gebracht werden: die Tätigkeit des Künstlers hat eine zentrale Bedeutung in der metaphysischen Anthropologie des Neuplatonismus: über den Fähigkeiten der Rhetorik steht die Inspiration — der „furor“ —, über den Erscheinungen der Natur die Symbole der Seele und die Arcana der Poesie. Diese von den Humanisten im letzten Drittel des Jahrhunderts geprägten Begriffe gelten zunächst für die Dichtung, aber sie werden in fortschreitendem Maße auf die bildenden Künste übertragen, wie man es in den Traktaten von Gafurio über die Musik (1492), von Pacioli über die Proportionen (verfaßt 1498, veröffentlicht 1508), von Pomponius Gauricus über die Skulptur (1502) sieht.

Zusammenfassung

Die Einwirkung der humanistischen Elemente bezeugt sich durch die Ausarbeitung von Rahmenbegriffen „a priori“ für die Kunstgeschichte wie die Kunsttheorie. Diese setzen den Parallelismus von Literatur- und Poesiegeschichte voraus, und man überträgt die im literarischen Bereich gewonnenen Prinzipien auf den der bildenden Kunst; dabei vollzieht sich ein Übergang vom (aristotelischen) Ideal des Redners zu dem (platonischen) des Dichters.

Die somit mehr oder weniger vollkommen ausgearbeiteten abstrakten Gerüste sind weit davon entfernt, der konkreten Geschichte und den gelebten Erfahrungen der Künstler zu entsprechen: viel mehr als die Gegenwart zum Ausdruck zu bringen, scheinen sie die Zukunft vorwegnehmen zu wollen und alles auf normative Typen zurückzuführen; aber (mehr oder weniger klare) Formeln und (nur literarisch bekannte) Vorbilder haben die „invenzione“ anregen können oder sogar anregen müssen — dieses Phänomen würde allein eine ganze Untersuchung rechtfertigen.

DISKUSSION ZUM VORTRAG CHASTEL

Nachdem die Ergebnisse des Chastel'schen Vortrages von Kauffmann nochmals zusammengefaßt worden sind, wendet sich die Diskussion dem Begriff Ars und Artes zu, wobei Ars als der neue Renaissance-Begriff gegenüber dem mittelalterlichen Artes herausgestellt wird.

Paatz fragt, ob nicht in dem von ihm erwähnten Boccaccio-Text schon etwas wie der moderne Ars-Begriff anfängt? *Chastel* lehnt das ab, da auch hier die künstlerische Leistung des einzelnen, nicht aber der Begriff der Kunst gemeint sei. *Kauffmann* schließt sich *Chastel* an, der in seinem Vortrag von *pictura, sculptura* gesprochen habe als von Künsten, die ihre Ordnung haben. Man habe aber nicht von Ars gesprochen, die auch ihre Ordnung hat und die etwas ganz anderes sei als die Ars Giotto's. Dort würde man sagen: Kunstvermögen, aber nicht Kunst im allgemeinen Sinne. *Lehmann-Brockhaus* weist auf die Vielgestaltigkeit des mittelalterlichen Ars-Begriffes hin, als *scientia*, Gelehrsamkeit, Bildung, Handwerk usw. *Chastel* bestätigt, daß der Begriff Ars alle möglichen Bedeutungen gehabt habe, ausgenommen den der Kunst im modernen Sinne. *Schulte Nordholt* fügt hinzu, daß dieser mittelalterliche Begriff, dem der Ordo-Gedanke zugrunde liegt, sich noch bei Ghiberti spiegelt, auch in Manetti's Brunelleschi-Vita.

Die Diskussion wendet sich dann der mittelalterlichen Unterscheidung zwischen *artes liberales* und *artes mechanicae* zu, und *Kauffmann* stellt die Frage, wie es mit dem Begriff des „doctus“, der Kunst auf Grundlage der Mathematik, bestellt sei. Er führt als Beispiel Leonardo an, der sich selbst einen „uomo senza lettere“ nennt, aber doch über ein ausgedehntes Quellenwissen verfügte. Ebenso ist es die Meinung Vasari's, daß die Künstler nicht durch Bildung groß geworden sind, sondern auf dem Lande, „naturaliter“! Diese Spannung zwischen dem gelehrten Apparat, der gedanklichen Grundlegung des Künstlerischen und dem Elementaren, Einfachen, dem Erfahrungsbereich des Menschen Zugänglichen ist wichtig zum Verständnis des 15. Jahrhunderts. So gibt es im 15. Jahrhundert die großen gedanklichen Programme nicht mehr, wie etwa das der spanischen Kapelle. Das 15. Jahrhundert malt z. B. Heiligenlegenden, mythologische oder historische Themen; die schwierigen Dinge sind die Ausnahmen. Im 16. Jahrhundert ist dies dann nicht mehr so.

Paatz glaubt den Gegensatz *naturaliter*—*literaliter* schon im 14. Jahrhundert zu finden. *Artelt* erklärt, daß der Gegensatz des Gebildeten und Ungebildeten doch schon alt sei, und führt aus dem 10. Jahrhundert eine Stelle bei Richer von Reims an, während *Lehmann-Brockhaus* in der Bezeichnung einfach die Kennzeichnung dessen sieht, der einen bestimmten Bildungsgang, etwa die Universität, durchlaufen hat. *Usener* weist auf die mittelalterliche Unterscheidung zwischen *auctor* und *factor* hin.

Schulte Nordholt meint, daß es der Naturalismus der Platonischen Akademie ist, in der man das Wesen hinter den Dingen ergründen wollte und sich deshalb zur Mathematik wendet, d. h. fort von den natürlichen Dingen. *Kauffmann* wendet ein, daß ja die Theorie sozusagen stets nur der künstlerische Kern, der nicht an die Außenwelt träte, gewesen sei, gleichsam eine Wirklichkeit, die durchwirkt, die aber doch nicht entscheidend zu sein braucht für den einfachen Menschen.

Paatz schließt sich *Schulte-Nordholt* an und verweist auf die z. T. sehr komplizierten Programme des 15. Jahrhunderts, wie den Taufbrunnen von Siena, und *Keller* fügt dem noch die Hofkunst des 15. Jahrhunderts an.

Chastel führt aus, daß diese beiden Seiten des 15. Jahrhunderts aus zwei verschiedenen Eigenschaften zu erklären seien: 1. einem Bedürfnis zu abstrahieren und zu theoretisieren, wobei die halb verstandene und halb mißverständene Antike eine bedeutende Rolle spiele, und 2. einem ebenso starken realistisch-naturalistischen Streben zum Konkreten, das eine Kunst schaffen wollte, die alle Menschen ansprach, überzeugte. Die Entwicklung verläuft so, daß sich aus dem Streben nach einer konkreten, allgemein verständlichen Form eine Entwicklung zum Esoterischen vollzieht, die sich dann im 16. Jahrhundert durchsetzt. Selbstverständlich finden sich auch im 15. Jahrhundert derartige Züge, aber immer vereinzelt, neben dem anderen. Zum Beispiel verfaßt Polizian, der selbst einem äußerst esoterischen Zirkel angehört, einen Gedächtnisspruch auf Giotto, in dem er ihn preist, daß er Bilder für jedermann gemalt habe. Die beiden Strömungen existieren also nebeneinander: das ist das typische 15. Jahrhundert!

Heydenreich verweist auf den ungemein erweiterten Aufgabenbereich der Kunst im 15. Jahrhundert durch den aus den Gebieten der Wissenschaft entnommenen Stoff. Dementsprechend werden die mittelalterlichen Begriffe vor allem im „Paragone“ von rationaler Seite her mit neuem Inhalt erfüllt, z. B. enthält Leonardos Malereitraktat eine Menge alter Topoi in moderner Verwendung. Darin liegt die eigentliche Wendung, wie die Ficino-Stelle Chastels „Quam necessaria sit artibus mathematica“ beweist.

VORTRAG VON H. SCHULTE NORDHOLT (Groningen): „DIE „SINGOLARI VIRTU“ DER RENAISSANCE“

In dem langen Kampf um die begriffliche Bestimmung der Renaissance wurde immer deutlicher, daß eine Differenzierung des Begriffs Individualismus unbedingt notwendig war. Die Worte „Entwicklung des Individuums“ decken bei Jacob Burckhardt sehr viele Gesichtspunkte, die sich sogar nicht einmal als Momente derselben geistigen Entwicklung durchdenken lassen. Nachdem schon, im Jahre 1921, Paul Joachimsen in einem Aufsatz in der Historischen Vierteljahresschrift auf diese Notwendigkeit hingewiesen hatte, wurde 1933 von Norman Nelson im 'Journal of English and Germanic philology' diese Differenzierung deutlicher ausgearbeitet.

Seitdem ist es möglich und notwendig geworden, an den Quellen die Bedeutung eines näher umschriebenen Moments in dem Begriff „Individualismus“ zu untersuchen. Nun gibt es, schon bei Burckhardt, eine Schattierung des Begriffs, der eine besondere Bedeutung zu haben scheint. Das ist, namentlich in der frühen Renaissance, die Neigung zur Ausbildung von einer oder einigen merkwürdigen, besonderen Eigenschaften, der Wille zum selbständigen Ausarbeiten eines selbstgewählten Lebensideals. Auch schon bei Burckhardt findet man die Beispiele, wie dann in der Hochrenaissance allmählich eine gewisse klassische Dämpfung sich geltend macht: ein Streben nach Universalität, eine Resignation hinsichtlich der superben Eigenschaften des genialen Einzelnen, eine höhere Würdigung der harmonischen Persönlichkeit. Diese Vorstellung beherrscht auch offenbar Wölfflins Deutung des klassischen Stils.