

BEGRIFF UND WESEN DER RENAISSANCEKUNST

Von Arthur Haseloff

Dieser dritte kunsthistorische Kursus¹, der eine Tradition fortsetzt, die für die gesamte Entwicklung des kunsthistorischen Studiums an den deutschen Universitäten von nicht hoch genug zu veranschlagender Bedeutung ist, soll die Kunst des Zeitalters der Renaissance zum Gegenstande haben. Es erscheint mir angebracht, ja dringend notwendig, in diesem einleitenden Vortrage das Problem aufzurollen, wie die Kunstwissenschaft zu der Bezeichnung „Renaissance“ gekommen ist, und was sie unter dieser Bezeichnung verstanden hat und versteht. Ich möchte glauben, Sie werden mit wachsendem Erstaunen und vielleicht auch Befremden vernehmen, wie verschiedenartig der Sinn ist, der dieser Bezeichnung untergelegt wurde, welche Vorsicht notwendig ist, wenn Mißverständnisse vermieden werden sollen.

Als ich vor annähernd vierzig Jahren die Universität bezog, glaubte man, sich über die Periodeneinteilung und ihre Benennung klar zu sein. Wir lernten, daß auf die Antike die altchristliche Kunst, auf die altchristliche Kunst das Zeitalter der karolingischen und ottonischen Renaissance und ihm wieder die romanische und die gotische Stilperiode gefolgt seien, daß die Gotik von der Renaissance abgelöst wurde und die Renaissance wieder vom Barock. Wir glaubten, uns auch über den Anteil der verschiedenen Länder an der Entstehung der Stilarten klar zu sein, suchten die Wurzeln der Gotik in Frankreich wie die der Renaissance und des Barock in Italien.

Für den Studierenden von heute liegen die Dinge, die uns so einfach und selbstverständlich erschienen, viel schwieriger. Wenn er über die festgefühten Zäune der Handbücher hinaussieht, muß er alsbald wahrnehmen, wie wenig feststehend die Bezeichnungen der Stilepochen sind, wie vieldeutig ihre Auslegung ist. Darf ich daran erinnern, daß nach Spengler jede Kultur ihre Gotik besitzt, und die Pyramiden zur Gotik der ägyptischen Seele gehören, daß Gotik und Barock in einen engen Zusammenhang gebracht werden, und daß schließlich die Begriffe Barock und Deutsch zu einer schier unlöslichen Verbindung zusammengeschweißt worden sind, ja daß der Barock vielleicht überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung sein soll?

Und für den Renaissancebegriff steht es nicht viel besser. Wir lernten einst, daß die erste oder Proto-Renaissance im 13. Jahrhundert einsetzte, daß ihr im Anfang des 15. Jahrhunderts die Frührenaissance folgte, die im 16. durch die Hochrenaissance abgelöst wurde, deren Grenzen sich in das Gebiet des Barock — heute würden

¹ Anmerkung der Redaktion. Mit diesem Vortrag hat Herr Prof. Haseloff den dritten Studienkursus eröffnet, der vom Kunsthistorischen Institut in der Zeit vom 7. bis 28. April 1929 „für Studierende der Kunstgeschichte an deutschen Universitäten“ veranstaltet wurde. Es ist der Redaktion eine große Freude, den Vortrag hier abdrucken zu können, zumal er in einem besonderen Sinne aus den pädagogischen Aufgaben des Institutes hervorgewachsen ist.

wir sagen des Manierismus — verliehen. Jedenfalls zweifelten wir nicht einen Augenblick daran, daß die Kunst der Renaissance ein italienisches Gewächs wäre, und daß von Renaissance in anderen Ländern nur die Rede sein könnte, soweit eine gewisse Berührung oder Überfremdung durch die Kunst der italienischen Renaissance stattgefunden hätte. Wie haben sich auch darin die Zeiten geändert; denn auch der Grundsatz, daß die Renaissance ein Erzeugnis einer in Italien beheimateten Entwicklung sei, ist angefochten worden, und schließlich hat der Name Renaissance so vieldeutige Erklärungen erfahren, daß es kaum eine Erscheinung im weiten Verlaufe der Kunstentwicklung nicht nur der europäischen Völker gibt, die nicht in irgendeiner Form zu irgendeiner Renaissance gerechnet werden könnte.

Doch zunächst eine Vorfrage. Wenn wir mit Kunst der Renaissance ursprünglich die italienische Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts meinen, warum brauchen wir dafür eine offensichtlich französische Bezeichnung? So viel sei hier vorweg genommen, die italienische Bezeichnung „rinascita“, später „rinascimento“, tritt zuerst bei Vasari auf; aber erst im 18. und 19. Jahrhundert ist in Frankreich die Bezeichnung Renaissance aufgekommen, die von dort aus ihren Weg nach Deutschland gefunden hat. In Deutschland hat sich die Bezeichnung Renaissance gegen verschiedene Versuche deutscher Benennungen wie Zeitalter des Wiederauflebens oder der Wiederbelebung durchgesetzt. Merkwürdigerweise ist fast nie beachtet worden, daß diese Versuche, einen deutschen Namen für die Renaissance zu finden, bis auf Albrecht Dürer zurückgehen, der von der „Wiedererwachsung“ der Kunst zu seiner Zeit spricht. Sie werden aus den folgenden Ausführungen entnehmen können, daß ein großer Teil der Gedankengänge, die uns aus Vasari geläufig sind, bereits Dürer bekannt gewesen sind, dessen enge Beziehungen zur italienischen Kunst und Kunstlehre ja schon so vielfach den Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung gebildet haben, ohne daß sie bisher restlos hätten aufgeklärt werden können. Da diese Dinge für uns Deutsche von besonderer Bedeutung sein müssen, und da das Dürerjahr, das ja auch seine Feier hier in Florenz gehabt hat, uns alles, was Dürer betrifft, besonders nahe gerückt hat, sei es mir vergönnt, meine Ausführungen hier mit einigen kurzen Darlegungen über Dürers Anschauung vom Wesen der Renaissance zu beginnen.

Die einschlägigen Äußerungen Dürers finden sich zum größten Teil in den Manuskripten zur Proportionslehre. Da spricht er von der Kunst der „Griechen und Römer“, von ihren großen Künstlern: Phidias, Praxiteles, Apelles, und wie sie alle heißen, und ihren theoretischen Schriften, die „leider, leider“ verloren seien. „Ich hab oft Schmerzen, daß ich der vorbestimmten Meister Kunstbücher beraubt muß sein“, heißt es an anderer Stelle. „Dann do Rom geschwächt ward, gingen diese Kunst alle mit unter.“ „Uns ist in 1000 Jahren nichts von Kunst zukommen.“ „Sie hat sich erst in anderthalbhundert Jahren wieder angesponnen. Und ich hoff, sie soll fürbaß wachsen, auf daß sie ihr Frucht gebär, und sunderlich in welschen Landen, das dann zu uns auch mag kummen.“ Und in diesem Zusammenhange

bittet Dürer die großen Meister „untertäniglich, so doch vor der itzigen Wiedererwachsung in 1000 Jahren nix erfunden ist, das uns zukommen sei, dordurch solche Kunst gar erloschen ist, sie wöllen ihre Gab, die sie von Gott empfangen haben, uns mittheilen“.

Dürer nimmt also einen Verfall der Künste am Ausgang des Altertums an, für den er an anderer Stelle die feindliche Einstellung des Christentums gegen die heidnische Kunst verantwortlich macht, und spricht von einer Wiedererwachsung, die seit 150 Jahren in welschen Landen begonnen habe und nun auch auf Deutschland zu wirken beginne.

Dieser Sinnesrichtung entspricht es, wenn Dürer die „Pracht der Römer“ rühmt, „de(re)n Trümmer wir noch sehen, dergleichen von Kunst in unseren Werken jetzt wenig erfunden wirdet“. Und es ist dann nicht verwunderlich, daß Dürer von Vitruv sagt, daß er „künstlich und meisterlich“ geschrieben habe, und daß man dem „Fitruvium als dem ältesten Römer und besten über alle andern Werkleut“ deshalb „vor Anderen zu folgen“ habe, und „sich seiner Lehr zu brauchen“ sei.

Wie schwer Dürer das Abreißen der antiken Kunstüberlieferung mit dem Einsetzen des Christentums, dessen Unduldsamkeit er, wie schon gesagt, die Schuld zuschreibt, bedauert, geht aus der rührenden Stelle hervor, in der er ausführt, mit welchen Gründen er den hl. Vätern entgegengetreten sein würde:

„O lieb'n heiligen Herren Und Väter, . . . wöllt die edlen, erfundenen Kunst, die do durch groß Mühe und Erbet zusammenbracht ist, nit so jämmerlich töten. Dann die Kunst ist groß, schwer und gut und wir mügen und wöllen sie mit grossen Ehren in das Lob Gottes wenden. Dann zu gleicher Weis, wie sie die schonsten Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Abblo, also wollen wir dieselb Moss brauchen zu Crysto dem Herren, der der schönste aller Welt ist. Und wie sie braucht haben, Fenus als das schönste Weib, also woll wir dieselb zierlich Gestalt kreuschlich darlegen der allerreinsten Jungfrau Maria, der Mutter Gottes“

Die Stellen, die ich hier zusammengetragen habe, bedürfen kaum einer Erläuterung. Für Dürer ist die große Kunst mit dem alten Rom zugrunde gegangen. Er bewundert die Ruinen ihrer Bauten, die seiner Meinung nach alle neueren Schöpfungen überragen, er blickt mit Ehrfurcht zu den schriftlichen Äußerungen der antiken Künstler auf, und für ihn schon breitet sich ein Nimbus um die Lehren des Vitruv. Geradezu mit Staunen aber hören wir, wie sich Dürer die Übertragung antiker Schönheitsideale von Jupiter, Venus, Herkules auf Christus, Maria, Simson denkt.

Seit 150 Jahren sei in welschen Landen, d. h. in Italien, die jetzige Wiedererwachsung der Kunst im Gange, und von Italien erwartet Dürer auch weiterhin eine glückliche Befruchtung der deutschen Kunst.

Wir haben Dürer damit als Herold der Renaissance kennengelernt, ja seine Anschauungen gehen fast über das Renaissancemäßige hinaus und streifen an die Auf-

fassung der klassizistischen Richtung, der Vitruv ein undiskutierbares Lehrbuch ist, von dem jede Abweichung verpönt ist, die antike Götterideale der christlichen Gottesdarstellung unterschieben will.

Dürer braucht zur Bezeichnung des neuen künstlerischen Zeitalters den Ausdruck „die itzige Wiedererwachsung“, das ist vielleicht das früheste Beispiel, daß ein Substantivum zur Bezeichnung der Renaissance-Idee vorkommt. Der Gedanke der Wiedergeburt an sich war weder neu noch ungewöhnlich; spricht doch Melancthon in seiner Wittenberger Antrittsrede von 1518 fortgesetzt von den „renascentia studia“, das heißt dem Studium der griechischen Sprache und der antiken Literatur. Das lateinische Substantiv „Renascentia“ scheint aber damals nur in der theologischen Sprache, z. B. bei Erasmus vorzukommen und auch in Italien scheint vor Vasari das Substantiv „rinascita“ nicht bekannt gewesen zu sein.

In dem knappen Rahmen dieses Vortrages ist es nicht möglich, diesen Problemen, über die Berufenere wie Burdach, Borinski und andere ausführlich gehandelt haben, im einzelnen nachzugehen. Ich möchte deshalb unmittelbar von Dürer zu Vasaris Anschauungen von der Renaissance überspringen. Sind wir doch gewöhnt, die Anwendung des Ausdrucks „rinascita“ auf Vasari zurückzuführen, und hat Vasari doch Jahrhunderte hindurch mit seinen Anschauungen eine beherrschende Stellung eingenommen.

Beginnen wir auch hier mit der Betrachtung, wie sich die geschichtliche Entwicklung der Kunst in Vasaris Augen darstellt. Wir finden zunächst völlige Übereinstimmung mit dem Ausgangspunkt bei Dürer:

„Do Rom geschwächt ward, do gingen diese Kunst alle mit unter“; bei Vasari heißt es — einige Jahrzehnte später — in der Vorrede:

„Mit Rom aber gingen auch die besten Künstler, Bildhauer, Maler und Baumeister zugrunde; und Künstler und Kunst blieben begraben und verschüttet unter den Trümmern der verwüsteten ruhmreichen Stadt.“

Wie Dürer macht Vasari den glühenden Eifer der christlichen Religion für den frühen Verfall verantwortlich, aber noch größer war der Schaden, den nach Vasaris Ansicht die barbarischen Völker angerichtet haben. Wie Dürer mit seiner Zeitrechnung von 1000 Jahren des Stagnierens der Kunst und 150 Jahren der Wiedererwachsung, macht Vasari den tiefen Einschnitt bei Konstantin; die Reliefskulpturen seines Triumphbogens scheinen ihm für den beginnenden Verfall der Kunst bezeichnend. Bis zu Konstantin rechnet er den antiken Stil, die „cose antiche“; was darauf folgt, ist vecchio, nicht antico. Wir können die Unterscheidung nicht besser ausdrücken, als wenn wir antik und mittelalterlich für antico und vecchio einsetzen. Für die Zeit des Mittelalters hat Vasari kein Wort der Anerkennung; bis zum Jahre 1250 findet er keine nennenswerte Besserung in der Baukunst; eine alleinige Ausnahme bilden gewisse toskanische Bauten, von denen noch die Rede sein wird; die Skulptur stand nach seiner Meinung auf so niedriger Stufe, daß er kaum Worte finden kann, sie genügend herabzusetzen.

Vasari nimmt an, daß die Ausübung der Kunst auf dem Gebiete der Malerei und auch der Plastik in den Händen der mittelalterlichen Griechen gelegen hätte; sie allein hätten noch ihr Handwerk ausgeübt, und man hätte sie deshalb nach Italien geholt, wo sie ihre rohe und plumpe Art die Italiener gelehrt hätten. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß Vasari unter den Denkmälern dieses Verfalls der Malerei auch die Mosaiken von S. Marco in Venedig nennt.

Wie Vasari die mittelalterlichen Griechen für den Tiefstand der Malerei und Plastik verantwortlich macht, so sind die Goten in seinen Augen an der Entstehung des gotischen Baustils schuld, den er in den berüchtigten Schlußsätzen des 3. Kapitels seiner Introduziona nach Besprechung der antiken Säulenordnungen verdammt und verhöhnt. Es ist bekannt, daß Vasari an dieser Stelle den Himmel um Schutz gegen diese Stilentartung anruft, deren Denkmäler wie ein Fluch auf Italien lasteten. „Che maledetto sia, chi la trovò“, hatte fast ein Jahrhundert früher schon Filarete geschrieben. Aber so sehr Vasari die gotischen Bauwerke verwünscht, so hat ihn das nicht abgehalten, in anderem Zusammenhange einzelne gotische Bauwerke wie die Franziskuskirche in Assisi und die gotischen Kathedralen seiner Heimat mit aller Anerkennung zu besprechen.

Wenn wir Vasaris scharfe Stellungnahme gegen die Gotik hier ins Licht setzen, dürfen wir aber nicht übersehen, daß sein gotischer Stilbegriff nur die Baukunst umfaßt, und daß es Vasari völlig ferngelegen hat, ihn auch auf die Werke der gleichzeitigen Malerei und Plastik auszudehnen. Manche Schwierigkeiten, die der neueren Kunstgeschichte erwachsen sind, wenn sie mit dem gotischen Baustil so grundverschiedene künstlerische Erscheinungen wie etwa Malerei und Plastik des 13. oder des 15. Jahrhunderts unter einer Stilbezeichnung zusammenfassen sollte, hat Vasari daher nicht gekannt.

Fassen wir noch einmal die Hauptlinien des Bildes der mittelalterlichen Kunstentwicklung, wie es Vasari zeichnet, ins Auge. Verfall der Kunst seit den Tagen Konstantins, Roheit der aus den Händen der mittelalterlichen Griechen hervorgehenden Werke einerseits und wüste Entstellung der architektonischen Schaffensprinzipien durch die Goten andererseits. Inmitten dieses dunkeln Gemäldes nur einige wenige lichte Punkte. Die kleine Apostelkirche in Florenz, die Vasari der Zeit Karls des Großen zuschreibt, wird wegen ihrer feinen Verhältnisse gerühmt; sie führt Vasari zu der Annahme, daß es damals in Toscana entweder noch in antiker Überlieferung arbeitende Baumeister gegeben habe, oder daß damals ein solcher wiedererstand sein müsse; „risorto“ sagt Vasari. Ebenso wird San Miniato gerühmt; da hätten die Künstler die gute antike Ordnung nachzuahmen gewußt, aber doch erst um 1250 hätte der Himmel ein Einsehen gehabt, und seither hätten die vielen aus Toscana gebürtigen Künstler den mittelalterlichen Stil aufgegeben und sich mit Eifer der Nachahmung der Antike zugewandt. Klar und deutlich wird an dieser Stelle der Beginn der rinascita mit der Zurückwendung zur antiken Kunst in Verbindung gebracht.

Zu dieser Darstellung paßt es, wenn Vasari im Leben des Andrea Pisano die Entstehung der neuen Plastik aus dem Studium und der Nachahmung der in Pisa befindlichen antiken Skulpturen ableitet. Vasari schrieb diese Zeilen in seiner ersten Auflage noch ohne von der Kunst des Niccolò Pisano zu wissen. Als er in seiner zweiten Auflage diese Lücke ausfüllt, ist es nunmehr Niccolò Pisano, der es durch die Nachahmung der Antiken schnell zum besten Bildhauer seiner Zeit gebracht hat.

Nun konnte es begreiflicherweise Vasari nicht entgehen, daß die Antike für die Baukunst und Bildhauerei in ganz anderer Weise vorbildlich sein konnte und mußte als für die Malerei, schon aus dem naheliegenden Grunde, weil Denkmäler der antiken Malerei nur in geringer Zahl erhalten und bekannt waren. An einer Stelle im Leben des Andrea Pisano hebt Vasari ausdrücklich hervor, daß ein Giotto dieselben Anregungen durch die Antike darum nicht hätte haben können. Infolgedessen muß sich auch das Bild der Wiedergeburt der Kunst, das Vasari zeichnet, für die Malerei wesentlich anders darstellen als für die Baukunst und Bildhauerkunst.

Cimabue ist der Erneuerer der Malerei, daran ist für Vasari kein Zweifel. Aber wenn Vasari Cimabues Verdienste herausarbeiten soll, wird er etwas kleinlaut. Cimabue wird als Schüler einiger griechischer Maler hingestellt, die die Regierung damals nach Florenz berufen hätte, und es heißt dann, daß er dank natürlicher Begabung und großen Eifers seine Lehrer in Zeichnung und Farbengebung überholt und ihrer Kunstweise viel von ihrer Ungeschicklichkeit genommen hätte, denn jene mittelalterlichen Griechen hätten ihre Kunst ohne Studium der Natur, nur in fortlaufender Überlieferung betrieben. Doch kommt Vasari schließlich zu der Feststellung, daß Cimabue gewissermaßen die Malerei wiedererweckt hätte (*resuscitata*).

Klar und unzweideutig äußert sich Vasari über die Ursachen, die die Wandlung der Malerei herbeigeführt haben, erst im Leben Giottos, den er einen so trefflichen Nachahmer der Natur selbst werden läßt, daß er die ungefüge Art der mittelalterlichen griechischen Malerei gänzlich überwinden und die moderne gute Malkunst wiedererwecken konnte. Und da Giotto, heißt es an anderer Stelle, stets darauf dachte, neuen Dingen nachzugehen und solche der Natur abzujagen, verdient er ein Schüler keines anderen als der Natur selbst zu heißen. An dieser bedeutsamen Stelle erklärt also Vasari die Wiedererweckung der Malerei aus der unmittelbaren Naturbeobachtung. In der Tat beruht ja die Kunst, wie er im Proemio delle Vite ausführt, in erster Linie auf der Nachahmung der Natur:

„io so che l'arte nostra è tutta imitazione della natura principalmente.“

Diese entscheidende Bedeutung des Naturstudiums für die Malerei hat 150 Jahre vor Vasari schon Filippo Villani in seinem Buche „De famosis civibus“ klar betont; von Cimabue heißt es da:

„picturam cepit ad nature similitudinem revocare“,
und von Giotto:

„novatam emulatione naturae picturam antiquis pictoribus comparandus in pristinam dignitatem restituit.“

Zahlreiche anekdotische Erzählungen, wie sie uns zum Beispiel bei Boccaccio erhalten sind, bestätigen den starken Eindruck, den die neu gewonnene Naturwahrheit der Malerei auf die Zeitgenossen gemacht hat. Wird doch schon einer der Schüler Giotto, Stefano, von Villani mit dem Beiwort „der Affe“, d. h. der Affe der Natur, belegt, weil er es in der Naturnachahmung so außerordentlich weit gebracht hätte. Uns Heutigen, die wir von so ganz anderen Ansprüchen an Naturwahrheit wissen, kommt das Urteil jener Tage befremdlich genug vor. Wir dürfen aber bei dieser Gelegenheit erwähnen, daß sich Vasari des relativen Wertes seiner Urteile über die Künstler durchaus bewußt war und an mehr als einer Stelle ausdrücklich hervorgehoben hat, daß bei seinen Urteilen die Leistung des Künstlers innerhalb des Rahmens seiner Zeit berücksichtigt werde.

Der Weg der Erneuerung der Malerei ist also nach Vasari der Weg der Naturnachahmung; die Antike, die für die Malerei kaum Vorbilder lieferte, spielt für sie keine nennenswerte Rolle.

So ergibt sich, daß für Vasari die Wiedergeburt der Kunst nach fast 1000jährigem Schlummer, von einigen Vorläufern abgesehen, in der Mitte des 13. Jahrhunderts eintritt, daß sich aber von Anfang an zwei Komponenten dieser neuen Kunst deutlich abheben: die Antike einerseits, die für die Baukunst von ausschlaggebender, für die Bildhauerkunst zumindest von sehr wesentlicher Bedeutung ist, während für die Malerei die Loslösung von der Wiederholung traditioneller Formeln und das unmittelbare Zurückgreifen auf das Naturvorbild entscheidend sind.

Vasari rechnet in seiner Periodeneinteilung diese Zeit der *rinascita*, die er gelegentlich auch einmal als die Periode der Kindheit (*fanciullezza*) bezeichnet, bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Dann läßt er mit Brunelleschi, Masaccio, Donatello und anderen eine neue Periode beginnen, die nicht mehr eine Periode der Kindheit, der Wiedergeburt ist, und gewissermaßen nur vergleichsweise entschlüpft der Feder Vasaris einmal das Wort, daß er die Verdienste Masaccios um die *neue* Wiedergeburt der Malerei, *la sua nuova rinascita*, ins rechte Licht stellen will, aber, wie gesagt, es liegt im Grunde außerhalb des Gedankenganges Vasaris, den Begriff des Wiedergeburtseitalters über den Zeitpunkt von rund 1400 auszu dehnen.

Das 15. Jahrhundert ist für Vasari das Zeitalter der reifenden Kunst, das dem 13. und 14. Jahrhundert durchaus überlegen ist. In der fortschrittlichen Bewegung des 15. Jahrhunderts spielt nun die Antike für Vasari in seiner zusammenfassenden Darstellung nur auf dem Gebiete der Baukunst eine bedeutsame Rolle. Hier ist die Erkenntnis des Wesens der antiken Säulenordnungen und der mit ihnen verbundenen Proportionsgesetze maßgebend; in den darstellenden Künsten stellt Vasari den Fortschritt in der Naturnachahmung in den Vordergrund, aber in dieser Naturannäherung bzw. Beschränkung auf die Naturwahrheit sieht Vasari auch eine Schwäche dieses Stils. Die wahre Entfaltung der Kunst setzt erst mit Leonardo ein, und, wenn wir Vasaris Einleitung zum dritten Teile seiner Lebensbeschreibungen

lesen, begegnen wir nunmehr der Feststellung, daß intensives Naturstudium noch nicht zur höchsten künstlerischen Leistung führe und führen könne, daß vielmehr eine Schönheit hinzutreten müsse, wie sie die Kunst des Altertums besessen habe. Und nun hebt Vasari als ein entscheidendes Moment der Entwicklung die Auffindung der berühmten Antiken, wie des Laokoon, des Apollo von Belvedere, des Hercules Farnese, und ihren hohen Wert für die Geschmacksbildung der neuen Künstlergeneration hervor. So kann er diesen letzten Abschnitt mit der stolzen Feststellung schließen, daß Michelangelo nicht nur die Natur und alle Künstler seit Beginn der Renaissance, sondern auch die großen Meister des Altertums übertroffen habe.

Ergebnis dieser Ausführungen ist also, daß Vasari den Begriff Renaissance nur zur Bezeichnung der frühesten, der Kindheitsperiode, der mit dem 13. Jahrhundert einsetzenden italienischen Kunstbewegung kennt, keineswegs aber zur Bezeichnung der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, die ihm über die jugendliche Stufe der Wiedergeburt weit hinaus entwickelt schien. Ergebnis ist ferner, daß Vasari mit seiner Wiedergeburt zwar die Heraufführung einer neuen Blütezeit wie im Altertum meint, aber keineswegs die Antike als den einzigen Faktor der neuen Kunstbelebung als einziges Vorbild ansieht.

Die Basis, die Vasari für die Entstehung der modernen kunstgeschichtlichen Periodenbezeichnung „Renaissance“ bietet, ist also außerordentlich schmal. Seine Anschauungsweise hat denn auch bis in das 19. Jahrhundert hinein das Aufkommen des weiter ausgedehnten Renaissancebegriffes eher gehemmt als gefördert. Bezeichnend ist dafür die Stellungnahme eines französischen Kunstliebhabers, der sich zu einem Bahnbrecher kunstgeschichtlicher Forschung entwickelte, ich meine Seroux d'Agincourt, der seit 1779 in Italien lebte, wo er 1814 starb, und der mit seiner „Histoire de l'Art par les Monuments“ die erste große allgemeine Kunstgeschichte mit reichem Abbildungsmaterial lieferte. D'Agincourt wendet den Begriff Renaissance auf allen Kunstgebieten konsequent nach der Weise Vasaris für den *Beginn* der neuen Stilrichtung an, d. h. für die Baukunst eines Brunelleschi und Alberti, die die Gotik verdrängte, für die Frühwerke einer antikisierenden Plastik, wie sie unter Kaiser Friedrich II. entstanden, und nur in der Malerei umfaßt der Begriff für ihn das gesamte Schaffen vom Ende des 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Überall folgt der „Renaissance“ die eigentliche Blütezeit, die als „renouveau“ bezeichnet wird.

D'Agincourts Werk begann 1809 zu erscheinen; eine italienische Übersetzung folgte erst nach dem Abschluß (1824) in Gestalt der 1826 von Ticozzi besorgten Ausgabe. Zeitlich voran geht der Kunstgeschichte d'Agincourts die große Geschichte der italienischen Malerei des Abbate Lanzi, die zuerst 1795/96 erschien, ihr folgt 1813 die Geschichte der Plastik des Grafen Cicognara. Diese Werke, beide Grundpfeiler der neueren italienischen Kunstgeschichte, vermeiden den Ausdruck Renaissance, an dessen Stelle auf dem Titelblatt in beiden Fällen der Beginn der

Darstellung mit dem „Risorgimento“ (delle belle arti) einsetzt. Es ist nun eine bezeichnende, aber, wie mir scheint, bisher übersehene Tatsache, daß in der französischen Ausgabe des Lanzi, die Madame Dieudé 1824 herausbrachte, Risorgimento mit Renaissance übersetzt wird. Der von Frankreich ausgehende Renaissancebegriff erweiterten Inhaltes durchbricht hier die italienische Gewohnheit.

Die italienische, dem französischen „Renaissance“ genau entsprechende Wortform „Rinascimento“ finden wir vereinzelt schon bei dem Abbate della Valle in dem 1785 erschienenen zweiten Bande seiner „Lettere Sanesi“, aber della Valle, der den Ausdruck „risorgimento“ entschieden bevorzugt, kennt bereits den neuen französischen Sprachgebrauch; er zitiert die bekannte Stelle aus Voltaire's „Essai sur les moeurs et l'esprit des nations“ (verfaßt 1740, aber erst 1756 veröffentlicht), wo es heißt:

„Les beaux arts qui se tiennent, comme par la main et qui d'ordinaire périssent et *renaissent* ensembles, sortaient en Italie des ruines de la barbarie.“

„(Les Toscans) firent tout renaître par leur génie . . . Florence était alors une nouvelle Athènes . . .“

„On voit par là que de n'est point aux Grecs de Constantinople qu'on a dû la *renaissance* des arts.“

Voltaire, der bei dieser „renaissance des arts“ freilich, wie Borinski betont hat, nicht nur die bildenden Künste im Sinne hat, bekämpft an dieser Stelle die in Frankreich verbreitete Ansicht, der Bayle in seinem „Dictionnaire historique et critique“ Ausdruck gegeben, und die Rousseau in seinem berühmten 1750 in Dijon gehaltenen Discours „Le Rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer les moeurs?“ zum historischen Ausgangspunkt der Neuzeit genommen hat, nämlich, daß die 1453 aus Konstantinopel vertriebenen Griechen die geistige Wiedergeburt Italiens herbeigeführt hätten. Diese Anschauung hat sich auch der Präsident de Brosses zu eigen gemacht; dieser feine Kunstkenner, der so gern den Anfängen der Kunstübung im 13. und 14. Jahrhundert besondere Aufmerksamkeit schenkt, braucht gerade an der Stelle, wo er die eben genannte Ansicht wiedergibt, die substantivische Form „renaissance des lettres“ (23. Brief vom 3. Oktober 1739), weiß aber nichts von einer Anwendung des Ausdruckes auf die kunstgeschichtliche Periodeneinteilung, wenn er auch einmal von der Zeit vor der „naissance du bon goût“ spricht (im 49. Brief), ebenso wie er den Ausdruck Barock gelegentlich braucht, ohne an eine Periodenbezeichnung dabei zu denken.

Der Ausdruck „renaissance“ kehrt dann 1755 in einem Briefe Barthélémys, des Verfassers der „Voyage du jeune Anarcharsis en Grèce“ wieder. Die Stelle, auf die Weisbach hingewiesen hat, „nous voilà à Florence . . . la capitale des arts dans leurs renaissance“ klingt lebhaft an den Voltaireschen Essai an, der aber erst 1756 erschienen ist.

Der kunstgeschichtliche Sinn, der bei Barthélémy schon deutlich hervortreten scheint, liegt klar zutage, wenn Blondel d. J. 1771 mit dem Neubau von St. Peter

die „renaissance de la belle architecture“ beginnen läßt, aber auch jetzt steht der Ausdruck noch vereinzelt und wird gleichbedeutend mit „renouvellement des arts“ angewendet.

Jedenfalls beweisen diese Beispiele, wie der Ausdruck Renaissance in Frankreich im 18. Jahrhundert, von breiterer kulturgeschichtlicher Bedeutung ausgehend, in die kunstgeschichtliche Periodenbezeichnung eindringt und auch auf die italienische Kunstgeschichtsschreibung einzuwirken anfängt.

Im Zeitalter der Restauration setzt dann in Frankreich eine ausgedehnte Beschäftigung mit den Problemen ein, die sich mit dem Begriff Renaissance in Verbindung bringen lassen. Die Kunstgeschichte tritt dabei neben Kultur- und Literaturgeschichte zunächst zurück, auch tritt die italienische Renaissance gegen die französische — denn auch in Frankreich kennt man jetzt eine Renaissanceperiode — in den Hintergrund. Die Anwendung des Wortes Renaissance ist eine ungemein vielseitige; es wird ein Schlagwort, wie die Gründung des Pariser „Théâtre de la Renaissance“ 1838 oder der belgischen Zeitschrift „La Renaissance“ 1839 beweisen. In den Streit der Meinungen, der die Gemüter in Frankreich um 1830 bewegte, läßt nichts ein so deutliches Licht fallen, wie eine Äußerung von Victor Hugo, der in seinem „Notre Dame“ vom Standpunkte des fanatischen Anhängers der Gotik aus die Architekturentwicklung des 16. Jahrhunderts in Frankreich als Verfall brandmarkt und dabei in die Worte ausbricht: „L'architecture se fait misérablement art classique, . . . pseudo-antique. C'est cette décadence qu'on appelle la renaissance!“

Wie schon gesagt, wird in dieser Zeit die Anwendung der Bezeichnung Renaissance in weiterem kulturgeschichtlichem Sinne häufig. Die Dinge, die außerhalb des kunstgeschichtlichen Gebietes liegen, können freilich hier nur kurz gestreift werden, aber ein Werk wie die 1832 erschienene „Histoire de la renaissance de la liberté en Italie“ von Simone de Sismondi darf nicht unerwähnt bleiben, ebenso wenig wie Michelets „Histoire de France“, deren siebenter, 1855 erschienener Band den Untertitel „La Renaissance“ trägt und die italienische Kunst und Kultur mit in den Bereich der Darstellung zieht. Auf die etwas früher erschienenen Werke Lacroix' und de Labordes sei hier nur hingewiesen.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war freilich auch die Anwendung der Bezeichnung Renaissance in der kunstgeschichtlichen Terminologie entschieden; die seit 1833 erscheinende „Encyclopédie des gens du monde“ verwendete den Begriff der Renaissance in Beiträgen des aus Köln stammenden, aber in Paris lebenden Architekten Hittorf und eines Mitarbeiters Déaddé. Und hier treffen wir die Umkehrung des Vasarischen Rinascitabegriffes klar ausgesprochen. Die Kunst vor 1400 läßt zwar die Renaissance vorahnen, ist sie aber noch nicht. Über diese Frage herrschte freilich noch keine Übereinstimmung. Wir sehen in den Widerstreit der Meinungen hinein in einem Aufsatz, der für die Übertragung des Renaissancebegriffes in der französischen Form nach Deutschland von größter Bedeutung ge-

wesen ist. Dieser Aufsatz, „Die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance“ betitelt, steht in Raumers Taschenbuch von 1840; sein Verfasser ist der deutsche Kunsthistoriker Eduard Kolloff, der Beamter am Cabinet des Estampes in Paris war und heute vor allem durch seinen Rembrandt-aufsatz bekannt ist. Kolloff umschreibt die Kunstepoche der Renaissance als die auf freier Nachahmung und Benutzung antiker Vorbilder und Materialien begründete neue Kunstweise; er bezeichnet es als einen Mißbrauch mit Worten, den Anfang der Renaissance ins 16. Jahrhundert verlegen zu wollen. Die neue Kunst, sagt er, lebte zu den Zeiten Cimabues, Giotto usw. auf; damals habe man sich sehr viel mit dem Studium und der Nachahmung der Antike geholfen, und auf dieser Basis der Nachahmung und des Studiums der Antike beruhten die ferneren Kunstfortschritte.

Um 1840 bürgert sich die Bezeichnung Renaissance in Deutschland ein. 1839 braucht sie Wiegmann, 1840 Kolloff, 1841 Kugler, 1842 Jacob Burckhardt in „Die Kunstwerke der belgischen Städte“. Aber wie allmählich sich erst der allgemeinere Sinn damit verbindet, dafür ist nichts bezeichnender, als daß Burckhardt in seinem 1855 erschienenen „Cicerone“ den Ausdruck noch mit größter Vorsicht anwendet. Die Ursprünge der modernen Baukunst und Dekoration, erklärt Burckhardt, heißen in der jetzigen Kunstsprache die Renaissance. Für die Plastik und Malerei wird die Bezeichnung vermieden, doch wird die Kunst des Niccolò Pisano, der die gestorbene Formschönheit wieder vom Tode erweckt, als eine verfrühte und deshalb bald wieder erloschene Renaissance bezeichnet. Bei der Plastik des 15. Jahrhunderts ist dagegen der Realismus das ausschlaggebende, und es wird ausdrücklich bemerkt, daß in dieser Skulptur, „deren dekorative Einfassung lauter antikisierende Renaissance ist,“ fast gar kein plastischer Einfluß des Altertums zu entdecken sei. Den entscheidenden Schritt für die Ausbreitung des Renaissancebegriffes tat Burckhardt erst 1860 mit seiner „Kultur der Renaissance in Italien“, der 1867 die „Geschichte der Renaissance in Italien“ folgte. Hier begegnet uns auch zuerst die Scheidung zwischen Proto-Renaissance und Renaissance. Seit Burckhardts klassischen Werken scheint die Bezeichnung Renaissance für die italienische Kunstbewegung des 15. und 16. Jahrhunderts unverrückbar festzustehen. Und wir können uns heute schwerlich vorstellen, wie man Kunstgeschichte ohne die Bezeichnung „italienische Renaissance“ schreiben könnte.

Freilich, wenn wir uns klar zu machen versuchen, welche weite Anwendung seit Burckhardts Tagen und zumal neuerdings das Wort Renaissance gefunden hat, und wenn wir uns vor Augen führen, welche vielfältiger Sinn dem Worte Renaissance untergeschoben wird, so wird man sich fragen müssen, ob nicht eine Einschränkung der Anwendung des Begriffes ein unbedingtes Erfordernis ist, wenn die Benennung Renaissance nicht als nunmehr völlig inhalts- und gegenstandslos über Bord geworfen werden soll. Diese radikale Ablehnung des Begriffes hat z. B. Henry Osborn Taylor in seinem zweibändigen Werke „Thought and Expression in the sixteenth Century“ durchgeführt.

Wenn wir die heutige, beliebte Verwendung des Renaissancebegriffes in seinen verschiedenen Spielarten überblicken, so bemerken wir, daß in der Verwendung zunächst die beiden Komponenten, die sich schon bei Vasari feststellen ließen, zu beobachten sind. Renaissance ist entweder Wiederbelebung der Kunst auf Grund des antiken Vorbildes oder auf Grund des vertieften Naturstudiums; Renaissance kann aber auch Wiederbelebung irgendeiner vorausgegangenen Kunstrichtung bedeuten, und endlich kann das Wort jeden Aufschwung der Kunst oder irgendeiner ihrer Techniken bezeichnen.

Der antike Faktor ist zunächst die Ursache für eine vielfältige Weiteranwendung des Renaissancebegriffes geworden. Verhältnismäßig selten ist der Begriff auf die späteren Zeiten, in denen die Antike eine entscheidende Rolle gespielt hat, angewendet worden. Aber wenn ein so bedeutsames Buch, wie Hautecoeur's „Rome et la renaissance de l'antiquité au 18. siècle“, die den Klassizismus heraufführende Strömung als Renaissance bezeichnet, wird deutlich, daß auch für diese Periode die Gefahr eines weiteren ausgedehnten Gebrauches des Renaissancebegriffes vorliegt, wie ja auch nach Cysarz die wahre deutsche Renaissance im 18. Jahrhundert, im klassischen Zeitalter, ersteht.

Um so häufiger sind die Beispiele der Anwendung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst.

Seit die Forschung erkannt hat, daß das Mittelalter nicht jene Periode eines einheitlichen Kunstverfalles war, wie Vasari es geglaubt hatte, hat sie innerhalb des Mittelalters eine ganze Reihe von Bewegungen festgestellt, die eine Wiederannäherung an die Antike, an die klassische Kunst bedeuten, und so hat man jeder dieser Bewegungen wieder den Namen Renaissance zu geben beliebt. Diese Renaissancebewegungen reichen bis in die Zeit des ausgehenden Altertums selbst zurück; wiederholt ist beobachtet worden, daß einzelne Skulpturwerke des 4. oder 5. Jahrhunderts auf ältere Vorbilder, zum Teil aus Augusteischer Zeit, zurückgreifen, und deshalb spricht z. B. Salomon Reinach von einer „renaissance augustéenne sans lendemain“ oder allgemeiner von einer „renaissance classique ou plutôt néoclassique“. Es handelt sich um die Zeit, in der der Renaissancegedanke auch literarisch bezeugt erscheint, in der der Dichter Rutilius Namatianus in seinem „Lob- und Dankgebet“ an die „Dea Roma“, das man eine Abschiedsrede der antiken Rhetorik genannt hat, von Rom das prophetische Wort spricht:

„Ordo renascendi est crescere posse malis.“

Von dieser spätantiken Renaissance lassen sich die Fäden hinüberspinnen zu den verwandten Erscheinungen des Mittelalters, vor allem zur karolingischen Renaissance, in der wieder ein Dichter (Naso) den Wiedergeburtsgedanken ausspricht: „Aurea Roma iterum renovata renascitur orbi.“

Es soll freilich nicht unerwähnt bleiben, daß der Renaissance-Charakter der karolingischen Kunst neuerdings angezweifelt, und der Versuch gemacht worden ist, die karolingische wie auch die omajjadische Kunst dem Begriff der „Spätantike“ unter-

zuordnen, deren Lebenszeit bis zum Einsetzen des romanischen Stils gereicht hätte. Wer aber die karolingische Kleinkunst genauer kennt, in der sich ja der Charakter der karolingischen Renaissance am deutlichsten offenbart, wird über das plötzliche Einsetzen der Wiederannäherung an die Antike immer wieder staunen müssen und wird sich der Beobachtung nicht verschließen können, daß hier wie bei verschiedenen mittelalterlichen Renaissancen die Bewegung sozusagen an ihrem Höhepunkte beginnt und sich in einem oft sehr schnellen Decrescendo verliert. Solche Beobachtungen gelten namentlich auch für den Bereich der sogenannten ottonischen Renaissance.

Eine Sonderstellung nimmt die byzantinische Kunst ein. Sie erinnern sich, daß Vasari in den mittelalterlichen Griechen die Träger einer handwerklichen Kunstüberlieferung sieht, daß Vasari sich aber nicht im geringsten bewußt ist, was diese Griechen für Erhaltung und Überlieferung des antiken Kunstgutes, namentlich in der Malerei, geleistet haben. Für Vasari ist die *Maniera greca* das Gegenteil von dem, was er unter *rinascita* versteht. Für die neuere kunstgeschichtliche Forschung dagegen ist die byzantinische Kunstentwicklung eine lange Folge von Renaissancen. „Die Ruine einer altüberlieferten politischen Weisheit, die Gewöhnung altüberlieferter Kultur, stärkte sich alle 100 oder 150 Jahre an einer Renaissance“, so schrieb Karl Neumann bereits vor 26 Jahren. In den neueren Arbeiten über byzantinische Kunstgeschichte ist es schwer, sich durch das Dickicht der vielen Renaissancen hindurchzuwinden, die je nach den Ansetzungen der einzelnen Autoren, von der spätantiken Zeit ganz abgesehen, jedenfalls seit dem Bilderstreit alle Jahrhunderte bis zum 14. erfüllen.

Faßt man die byzantinische Kunst als Trägerin und Hüterin der klassischen Überlieferung auf, so liegt es nahe, auch überall da Renaissancebewegungen zu sehen, wo der byzantinische Einfluß auf die abendländische Entwicklung bemerkbar wird, das heißt vor allen Dingen im 12. und 13. Jahrhundert. Kingsley Porter hat in seiner großzügigen Weise den Gedanken einmal wie folgt formuliert: „Den Anfang der modernen Kunst mag man mit der byzantinischen Renaissance des 10. Jahrhunderts in Zusammenhang bringen, mit dem 11. Jahrhundert hatte die Renaissancebewegung den ganzen europäischen Kontinent in Flammen gesetzt.“

Tatsächlich hat man sich aber keineswegs darauf beschränkt, Renaissancebewegungen nur dort nachzuweisen, wo ein Zusammenhang mit der Antike oder der byzantinischen Kunst fühlbar wird. Im Gegenteil ist es namentlich in der englischen und französischen Literatur Gewohnheit geworden, jeden Aufschwung der Kunst, ja jeden technischen Fortschritt als Renaissance zu bezeichnen. Kingsley Porter selbst spricht in solchem verallgemeinerten Sinne von einer großen Renaissance der Architektur unter den langobardischen Königen, besonders zur Zeit König Luitprands; er sieht eine große architektonische Renaissance in ganz Europa im frühen 11. Jahrhundert und nimmt für dieselbe Zeit eine Renaissance der Steinbildhauerei in Anspruch. Es ist bezeichnend, daß Paul Deschamps ausdrücklich

festgestellt wissen will, daß diese Renaissance der Skulptur nur das verwendete Material, d. h. das Arbeiten in Stein, beträfe. Nur mit Kopfschütteln kann man weiter in der Literatur verfolgen, wie jeder architektonische und plastische Aufschwung als Renaissance bezeichnet wird, wie z. B. von einer architektonischen und plastischen Renaissance in Burgund im 11. Jahrhundert und von einer romanischen Renaissance ebendort die Rede ist, wie im besonderen von einer Renaissance der Monumentalplastik in Cluny im 12. Jahrhundert gesprochen wird. Und das gilt nicht nur von Burgund, sondern auch an den mittelhheinischen Portalen des 12. Jahrhunderts wird eine Art Renaissance festgestellt. Es verdient hervorgehoben zu werden, wie vorsichtig ein so gewissenhafter Forscher wie Graf Lasteyrie den Ausdruck anwendet, und daß Mâle in seinem „L'art religieux du 12 siècle“ mit kluger Zurückhaltung nur von einer „naissance“, nicht von einer „renaissance de la sculpture monumentale“ spricht.

Aus den vorher genannten Beispielen der Verwendung des Renaissancebegriffes geht hervor, daß eine Neigung besteht, auch das Aufblühen der romanischen und schließlich sogar der gotischen Kunst als Renaissance zu bezeichnen, womit der Gegensatz zwischen Mittelalter und rinascita, von dem Vasari ausgeht, völlig verwischt wird. Ein besonders charakteristisches Beispiel dieser Auffassung bietet das Buch von Charles Homer Haskins „The Renaissance of the twelfth Century“, die auch kurzweg „medieval renaissance“ genannt wird, wo „the complete development of Romanesque art and the rise of Gothic“ in den Bereich dieser Renaissance einbezogen werden. Mit einer solchen Ausdehnung des Begriffes muß freilich für die Kunstgeschichte die Möglichkeit der Verbindung einer Stilvorstellung mit dem Worte aufhören. Natürlich ist es etwas ganz anderes, wenn von kunstgeschichtlichen Forschern bestimmte künstlerische Richtungen des gleichen Zeitabschnittes, in denen ein Zusammenhang mit der Kunst des Altertums nachweisbar ist, als Renaissance angesprochen worden sind. In diesem engeren Sinne hat Dehio von der „romanischen Renaissance“ in Toscana und Südfrankreich gesprochen. Im Hinblick auf die gesamteuropäischen Erscheinungsformen ähnlicher Art im 12. und 13. Jahrhundert verwendet Buschbeck den Begriff, während Weise von einer sich seit Mitte des 12. Jahrhunderts über ganz Europa ausbreitenden Renaissancebewegung spricht, die an byzantinische Vorbilder anknüpft.

Was ich hier vorgebracht habe, sind herausgegriffene Beispiele, aber ich hoffe, sie sind kennzeichnend für den heutigen Stand der Meinungen. Wenn wir aus der Vogelperspektive auf das mittelalterliche Europa herabblicken, wie es sich der kunstgeschichtlichen Forschung heute darstellt, sehen wir überall Renaissancequellen hervorsprudeln und sehen ganze Sturmfluten der Renaissance, ihre Wellen über Länder und Erdteile zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Richtungen hinwegwälzen. Daneben treten die bescheideneren, aber letzten Endes in ihrem Charakter so viel klareren und eindeutigeren Bewegungen in Italien, die die Kunstgeschichte früher, wenn sie von Vorläufern der Renaissance sprach, ausschließlich

im Sinne hatte, wie die toskanische Proto-Renaissance oder die staufische Renaissance in Süditalien ganz in den Hintergrund, und doch stehen sie dem Gebiete einer wahren Renaissance wesentlich näher als die Mehrzahl der vorgenannten Erscheinungen.

Aber der Ausdruck Renaissance, das muß ausdrücklich festgestellt werden, wird auch im Sinne der Zurückbeziehung auf vorausgegangene Kunstrichtungen gebraucht, die mit dem klassischen Altertum nichts zu tun haben oder geradezu im Gegensatze zu ihm stehen. So wird seltsamerweise schon in der Zeit, in der der Renaissancebegriff im engeren Sinne sich herauszubilden anfängt, die neugotische Bewegung als Renaissance der Gotik bezeichnet. So wenigstens im Titel der 1850 in Brügge erschienenen französischen Ausgabe der Grundzüge der gotischen Baukunst von Pugin (Pugin et King: *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel*). Steht dieses Beispiel vereinzelt, so lassen sich zahlreiche andere beibringen, in denen man in den verschiedensten Kunstgebieten der Vergangenheit Renaissanceströmungen hat feststellen wollen. So hat man von einer Renaissance der Kunst im alten Ägypten unter der 18. Dynastie gesprochen; noch bezeichnender ist, daß von einer Renaissance der ägyptischen Antike in der koptischen Kunst die Rede ist, womit ein Wiederaufleben des nationalen Stils und die Wiederbelebung altägyptischer Kunstprinzipien gemeint ist. Ja, mit der koptischen Kunst soll diese Renaissance altägyptischer Darstellungsformen bis nach Spanien gewandert sein. In ähnlichem Sinne ist die sassanidische Kunst von Le Coq als persische Renaissance bezeichnet worden. Und selbst im Bereich der altgermanischen Tierornamentik hat Salin den Ausdruck Renaissance für eine Periode gebraucht, die ältere Formen wieder aufnimmt; ja, das Rokoko ist als ostasiatische Renaissance bezeichnet worden und in der Kunst der Gegenwart hat man wohl auch eine primitive oder nigroide Renaissance sehen wollen. Kurzum, der Ausdruck Renaissance wird nicht mehr ausschließlich in bezug auf die klassische antike Kunst angewendet, sondern jede Kunstform, die irgendwo, irgendwann entstanden ist, kann ihre Renaissance erleben, und wo eine antike Richtung mit einer anders gearteten in Kampf gerät, kann jede der beiden streitenden Richtungen Träger einer Renaissance-Bewegung werden. Die Renaissance kann dann also auch den Sieg über die klassische Kunst bedeuten, wie man etwa vorgeschlagen hat, die neue germanische Romantik als „nordische Renaissance“ zu bezeichnen, um die Wiedergeburt germanischen Geistes hervorzuheben.

Wenn wir von dieser Verschiebung der Begriffe den Blick auf die Erscheinungen der italienischen Kunst und Kultur der Renaissance, die uns hier beschäftigen sollen, zurücklenken, so erscheint es nicht mehr verwunderlich, daß auch für dieses engere Gebiet die Anschauungen vielfach in das Gegenteil von dem verkehrt worden sind, was sie ursprünglich besagten. Karl Neumann hat in einem vorhin bereits erwähnten Aufsatz im Gegensatz zu den älteren Vorstellungen die „Barbarenkraft“, den „Barbarenrealismus“ und das christliche Mittelalter als die Wurzeln des

modernen Individualismus bezeichnet. Auch für das Gebiet der bildenden Kunst hat es nicht an Stimmen gefehlt, die die Renaissance aus dem Norden ableiten und der Antike und Italien nur eine untergeordnete Rolle zuweisen wollen.

Erinnern Sie sich an die Stellung Vasaris zur Gotik. Gotische Baukunst und Baukunst der Renaissance sind für ihn Dinge, die wie Feuer und Wasser keine Vermengung vertragen, dort Barbarentum hier Klassik. Nun hören wir dagegen wie sich heute für die Wissenschaft das Verhältnis von Gotik zu Renaissance darstellt. Heinrich von Geymüller, jener feine Kenner der Renaissance-Architektur, hat in einer Reihe von Schriften zu dem Problem der Renaissance Stellung genommen und kurz vor dem Abschlusse seines arbeitsreichen Lebens hat er in dem kleinen Buche über „Friedrich II. von Hohenstaufen und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien“ seine Ansichten noch einmal dahin zusammengefaßt, daß die Renaissance „unentbehrlich die Mitwirkung eines antiken und eines gotischen Elementes“ verlange. Um dem Sinn ihres Namens und der historischen Wirklichkeit zu entsprechen, müsse sie nicht bloß eine Verbindung mit einem gotischen Elemente sein, sondern eine Modifikation einer seiner Formen oder Prinzipien im Sinne antiker Richtung bilden. Sie sei eine künstlerische Handlung, die eine gotische Konzeption modifiziere, einen Teil der Gotik beseitige und durch etwas Antikes ersetze. In der Kunst der Renaissance lebten drei Seelen eng verbunden: die Seele des klassischen, griechisch-römischen Altertums, die Seele des Christentums und die Seele der nordischen Völker. Bezeichnend ist, daß Geymüller das Bestehen einer rein gotischen Baukunst in Italien so gut wie ganz abstreitet, es habe nur eine gotisierende Mode der Renaissance gegeben.

Wenn wir Burckhardts Cicerone aufschlagen, werden wir finden, daß Burckhardt schon 1855 von Geymüllers Anschauungen gar nicht weit entfernt war. Auch für Burckhardt sind die gotischen Formen in Italien nur ein übergeworfenes Gewand, nur Zierat und Redensart. Die gotische Baukunst war „scheinbar allerdings eine Störung, aber (doch auch) . . . eine unvergleichliche Schulung in mechanischer Beziehung. Während man . . . unter dem Vorwande des Spitzbogens die schwierigsten Probleme bewältigen lernte, entwickelte sich . . . das eigentümlich italienische Gefühl für Räume, Linien und Verhältnisse und dieses war die Erbschaft, welche die Renaissance übernahm. Sie wußte dieselbe gar wohl zu würdigen und Michelangelo hat nicht vergebens S. Maria Novella „seine Braut“ genannt.“

Der unüberbrückbare Gegensatz zwischen der schlechten gotischen und der guten antikischen Baukunst, wie ihn Vasari feststellen zu können meinte, die Unvereinbarkeit und Unversöhnlichkeit der Begriffe Gotik und Renaissance besteht demnach für Italien nicht. So erscheinen vielleicht auch jene Theorien weniger seltsam, die die spätesten Phasen der gotischen Entwicklung in Deutschland — die wir nach Gerstenbergs Vorgang jetzt gern als deutsche Sondergotik bezeichnen — als Renaissance zu kennzeichnen versucht haben. Aber es erübrigt sich auf diese Ansichten, die von Schmarsow, Hänel u. a. verfochten, von Dehio u. v. a. auf das schärfste be-

kämpft worden sind, näher einzugehen, weil sie von unserem engeren Thema zu weit abliegen.

Was aber hier nicht übergangen werden darf, sind die Theorien, die sich mit der zweiten von Vasari hervorgehobenen Komponente des Renaissancestils, dem Naturalismus, befassen und vom Realismus ausgehend eine völlige Umwälzung der Anschauungen über Entstehung und Verbreitung der Renaissance verlangen. Wir haben gehört, wie Vasari wenigstens die Malerei der *rinascita* ganz aus dem neuen Naturalismus ableitet, und welche überragende Bedeutung er dem Naturalismus für die Kunstentwicklung des 15. Jahrhunderts beilegt. Lassen Sie mich an dieser Stelle kurz auf die Anschauungen eingehen, die Henry Thode in seinem Buche über „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien“ geäußert hat. Thodes Buch, das durch seine glänzende Darstellung und die Tiefe seiner Untersuchungen einen überaus starken Widerhall ausgelöst hat, geht von dem Gedanken aus, daß die großen Wandlungen im religiösen Erleben und Fühlen, die die Franziskanerbewegung des 13. Jahrhunderts kennzeichnet, das entscheidende Moment gewesen sind. „Eine volkstümliche, einfach-natürliche, von inniger Liebe und Begeisterung eingegebene Auffassung der christlichen Religion, wie sie täglich von Franz und seinen Schülern zum bilderreichen Ausdruck in Predigt und Dichtung gebracht wurde, hat die neuere christliche Kunst ins Leben gerufen.“ Thode rechnet die erste Phase der Entwicklung etwa bis zum Jahre 1400 und läßt um diesen Zeitpunkt eine Wendung eintreten. Hatte man bis dahin das Evangelium und die Natur zu Führern auf dem Wege zu Wahrheit und Schönheit genommen, so gesellt sich jetzt ein drittes zu jenen beiden hinzu, die Antike.

Gegen die Betonung des Anteiles der Antike an der Renaissance, wie sie hier bei Thode und in so vielen anderen Darstellungen hervortritt, hat sich eine Richtung in der französischen Kunstgeschichte mit großer Schärfe gewandt, die das Wesen der Renaissance ganz vom Realismus ausgehend erfassen will und auf diesem Wege zu einer eigenartigen Stellungnahme gelangt. Der neue Realismus führt die Renaissance herbei, Italien hat mit dieser Entwicklung wenig oder nichts zu tun. In diesem Sinne braucht schon Viollet-le-Duc die Bezeichnung Renaissance von den Heldenstatuen in La Ferté-Milon aus der Zeit um 1400 und spricht dabei die bedeutsamen Worte aus: „C'est une véritable renaissance, mais une renaissance française, sans influence italienne.“

Die hier von Viollet-le-Duc beiläufig geäußerte Ansicht in ein großes festes System verarbeitet zu haben, ist das Verdienst von Louis Courajod. In verschiedenen Aufsätzen, vor allem aber in seinen zwischen 1887 und 1896 in der *École du Louvre* gehaltenen Vorlesungen, die seine Schüler herausgegeben haben, verlangt Courajod mit leidenschaftlichem Ungestüm eine Revision der Theorien über das Dogma von der Renaissance, in dem er die überlieferten Ansichten von der Erneuerung der Kunst unter dem Einfluß der Antike und von der Vormachtstellung Italiens in der Renaissancebewegung für Irrtümer erklärt. Er spricht von der großen

Stunde der Kunst, in der die Renaissance, d. h. die gotische Kunst, die durch den Naturalismus umgewandelt und verjüngt ist, die Physiognomie angenommen hat, die im großen und ganzen die der modernen Kunst bleiben soll. Die Heimat dieser neuen, durch den Naturalismus geläuterten Gotik oder nunmehr Renaissance liegt nach Courajod im Norden, nicht in Italien. Freilich gibt er zu, daß das glücklichere, geschicktere und besser beratene Italien schließlich dieser Kunst ihr endgültiges Gepräge gegeben hätte, aber der Anspruch, sie erfunden zu haben, gehöre dem Norden. Courajods Ansichten wurzeln in den Gedankengängen, die Taine in seiner „Philosophie de l'art“ ausgesprochen hat. Der Realismus ist für ihn eine der wesentlichsten Grundeigenschaften der niederländischen, von Courajod kurzweg flämisch genannten Kunst. Wo dieser Realismus durchbricht, blüht die Kunst auf, entsteht eine Renaissance und so scheidet man eine „Renaissance des Valois“, die sich in Frankreich im 14. Jahrhundert unter dem Einfluß flämischer Künstler entfaltet, und eine „Renaissance bourguignonne“ mit dem Mittelpunkt in Dijon, deren Haupt der Holländer Claus Sluter ist. Die ältere flandrische Bewegung, die um 1340 einsetzt, geht der italienischen Renaissance voraus, und sie geht auch in ihrem rückwärtslos durchgeführten Realismus über die italienische Kunst hinaus.

Aber lassen wir die Frage, ob es eine Berechtigung hat, für die Kunst des Nordens wegen ihrer realistischen Tendenzen den Namen der Renaissance in Anspruch zu nehmen, auf sich beruhen, ebenso wie auf die Zusammenhänge der französischniederländischen mit der italienischen Kunst in der Zeit um 1400 hier nicht eingegangen werden kann.

So viel ist klar, so stark man auch die Bedeutung des Realismus für die Entwicklung der bildenden Künste in Italien im 15. Jahrhundert in den Vordergrund schieben mag, der Realismus allein als letztes Endziel erschöpft den Inhalt nicht. Wenn Thode für das 15. Jahrhundert das antike Element hinzutreten läßt, wenn Courajod von einer „renaissance classique“ spricht, so stimmen sie darin überein, daß die Antike als Komponente des Wesens der italienischen Renaissancekunst, auch von der Baukunst ganz abgesehen, nicht entbehrt werden kann.

Fassen wir noch einmal die Schwierigkeiten kurz zusammen, denen wir begegnet sind. Vieldeutig ist der Begriff der Renaissance schon bei Vasari, wo er sowohl die antikisierende wie die naturalistische Komponente der Entwicklung deckt, vieldeutig ist er, weil die verschiedenen Künste, Baukunst und darstellende Künste in verschiedener Weise der Gegensätzlichkeit dieser Komponenten unterworfen sind; er wird um so vieldeutiger, als die neuere Kunstgeschichte ihn auf eine andere Periode, das 15. Jahrhundert, anwendet als Vasari, oder vielmehr seit zwei oder drei wesentlich verschiedene Perioden damit bezeichnet werden. Und endlich erweist sich, daß jedes Zeitalter den Begriff nach den ihm eigenen Interessen zu dehnen oder mit anderem Inhalte zu erfüllen bemüht ist. Es ist kein Zufall, daß im Zeitalter des Klassizismus oder des Naturalismus bald diese, bald jene der Komponenten in den Vordergrund gerückt worden ist.

Vielleicht darf hier noch einmal Albrecht Dürer als Kronzeuge angerufen werden. Wenn wir die große pädagogische Absicht, die seinen Schriften zugrunde liegt, auf eine kurze Formel bringen, so will er den Künstlern der heranwachsenden Generation statt des Brauches die Kunst, statt der auf Überlieferung beruhenden handwerklichen Kunstübung eine auf wissenschaftlicher Grundlage beruhende Ausbildung geben; bezeichnend ist schon, daß er verlangt, daß der Knabe wohl lesen und schreiben könne und mit dem Latein auferzogen werde, zu verstehen etlich Geschrift; d. h. der Malerknabe, der junge Künstler, soll mit der Sprache der gelehrten Bücher vertraut sein, denn ohne sie ist dem Baumeister das Studium des Vitruv, dem Maler die Anatomie und Perspektive verschlossen. Henry Thode hat die Wandlung der Kunst im 13. Jahrhundert mit einer neuen Humanität, die Wandlung im 15. Jahrhundert aber mit der neuen Humanitas in Verbindung gebracht. In der Tat, Humanismus und Kunst, Künstlerbildung und Ausübung der bildenden Künste sind im 15. Jahrhundert in ganz unlöslicher Weise miteinander verflochten. Wir treffen damit, wie ich glauben möchte, den Kernpunkt des Problems. Die Kunst der Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts, die in der Proto-Renaissance ihre Vorläufer hat, ist ohne die langsame Durchdringung des künstlerischen und geistigen Lebens mit der antiken Bildung nicht zu erklären. Das Wesentlichste aber ist, daß die Kunst der Renaissance *allmählich* erwächst, daß sie sich *fortdauernd* mit den Problemen, die ihr die Antike stellt, auseinandersetzt, daß aber die andere Komponente ihres Lebens, der Naturalismus, ihr die Möglichkeit gibt, in der Antike nicht nur das fertige, zu kopierende Vorbild zu sehen, sondern diesem Vorbild in freiem Sinne nachzustreben. Statt aller Beweise möchte ich hier ein Wort eines ihrer größten und gelehrtesten Vertreter heranziehen, das Wort, in dem Leone Battista Alberti sich die künstlerische Freiheit des Schaffens gegenüber dem Gesetz der antiken Baukunst gewahrt hat:

„non quo eorum descriptionibus transferendis nostrum in opus quasi astricti legibus haereamus, sed quo inde admoniti novis nos proferendis inventis contentamus, parem illis maioremve, si queat fructum laudis, assequi.“

Alberti will also die Freiheit dem Gesetzeszwang der Antike gegenüber gewahrt wissen. Freilich, nicht immer ist das Verhältnis zur Antike in so freier und großzügiger Weise ausgelegt worden. Auf seiner mißverstandenen Auslegung beruht ein großer Teil der Schwierigkeiten, die entstanden sind. Wenn das Bekenntnis zur Antike, das für das Italien des 15. Jahrhunderts etwas Selbstverständliches war, für die einen bedeutete, die Antike sei die Lehrmeisterin, die den Schüler auf neuen Bahnen zu nicht abzusehenden Zielen führe, so ist für die anderen die Antike das A und O, das unerreichbare, ja gewiß unübertreffliche Vorbild, und alle Kunst muß sich letzten Endes in der Sackgasse der Nachahmung totlaufen. Wenn Winckelmann die Künstler aufforderte, sich von den griechischen Regeln der Schönheit Hand und Sinne führen zu lassen, so meinte er, wäre das der Weg, der sie sicher zur Nachahmung der Natur führen würde. Wir wissen, daß sich der Weg für viele, die

seinem Rufe folgten, als Holzweg erwiesen hat, der sie nicht zur Natur, sondern nur zur Gipsklasse führte.

Für das 15. Jahrhundert, das so wenig von antiker Kunst wußte, das so wenig Denkmäler kannte, für das jedes neue antike Bruchstück eine Überraschung bedeutete, für das die Auffindung der Vitruvhandschrift ein Ereignis folgenschwerster Art wurde, lag die Gefahr fern. Erst das 16. Jahrhundert, mit seiner erweiterten Materialkenntnis, mit seinen modern anmutenden Plänen von riesenhafter Großartigkeit zur Bearbeitung und Publikation der antiken Denkmäler, wie sie die Vitruvianische Akademie wenigstens auf dem Papiere aufstellte, hat die Gefahr heraufbeschworen, aber wir wissen, daß der schöpferische Drang, der allem wahren Künstlertum eigen ist, sich jederzeit stärker erwiesen und auch die festgefügtsten Lehrgebäude eines dogmatischen Klassizismus jederzeit wieder ins Wanken zu bringen gewußt hat.