

Kultur, die wir betrachtet haben, davon ausgehen, daß eine solche Perspektive nicht lediglich als *tour de force* aufgefaßt wurde, sondern auch als eine Art visueller Metapher, beispielsweise als Hinweis auf den seelischen Zustand der Jungfrau in den letzten Phasen der Verkündigung, wie wir sie in Fra Robertos Ausführungen gesehen haben. Sie ist also der Interpretation zugänglich, und zwar zunächst als analogisches Emblem für moralische Gewißheit (*Der moralische und geistliche Blick*) und dann als eschatologisches Aufblitzen von Glückseligkeit (*Die sinnlichen Wonnen des Himmels*).

Diese Art der Erklärung ist zu spekulativ, um im Einzelfall von großem historischen Nutzen sein zu können. Wenn hier auf die Übereinstimmung zwischen dem Stil der religiösen Meditation in jenen Büchern und dem malerischen Reiz einiger Gemälde des Quattrocento – Proportionalität, Vielfalt und Klarheit der Farben und der Formgebung – hingewiesen wird, so nicht, um einzelne Werke zu interpretieren, sondern um an die mögliche Unfaßbarkeit des kognitiven Stils im Quattrocento zu erinnern. Einige Geister des Quattrocento gingen mit einem moralischen und geistlichen Blick dieser Art auf die Gemälde zu – viele der Gemälde bieten offenbar eine Gelegenheit, ihn zu üben (Farbtafel I). Es ist angebracht, dieses Kapitel mit einem schwankenden Ton abzuschließen.

### III. Bilder und Kategorien

#### 1.

Man könnte einwenden, daß der Mensch des Quattrocento, wie ihn das letzte Kapitel sieht, ausschließlich ein Geschäftsmann ist, der regelmäßig zur Kirche geht und Gefallen am Tanz findet. Darauf gibt es eine offensive und eine defensive Erwiderung. Die eine lautet, daß es jedenfalls Geschäftsleute gab, die zur Kirche gingen und tanzten – mit inbegriffen eine so unumgängliche Persönlichkeit des Quattrocento wie Lorenzo de' Medici –, und daß sie den Menschen des Quattrocento weniger einseitig repräsentieren als einige geläufigere Typen – zum Beispiel die »bürgerlichen Humanisten«. Die vorsichtige Antwort ist etwas komplizierter.

Die gesellschaftlichen Gewohnheiten, die am unmittelbarsten mit der Wahrnehmung von Gemälden zu tun haben, sind visuelle Gewohnheiten. Aber von den visuellen Gewohnheiten einer Gesellschaft sind naturgemäß nicht alle und noch nicht einmal die meisten in den schriftlichen Berichten festgehalten. Der zur Kirche gehende, tanzende Geschäftsmann bildet *den* Aspekt des öffentlichen Blicks, der sich aus den für das zweite Kapitel zugänglichen Quellen ergab. Er wird keineswegs als Idealtyp vorgeführt, sondern er verkörpert die Elemente der Sache – Religion, Gewandtheit, Geschäfte. Niemand, der im Quattrocento Maler finanzierte, verfügte über keins dieser drei Elemente. Ein Fürst wie Leonello d'Este mag in Courtoisie höher und in Mathematik niedriger rangiert haben, aber auch von dieser verstand er einiges; tatsächlich waren einige der Fürsten, die sich als Förderer guter Malerei am meisten hervortaten – insbesondere Lodovico Gonzaga von Mantua, der Auftraggeber Mantegnas und Albertis, und Federigo da Montefeltro, Piero della Francesca Patron in Urbino –, in der Mathematik sehr gut ausgebildet. Ein Finanzier wie Giovanni Rucellai

beherrschte die Regeldetri und tanzte vielleicht gar nicht, aber sicher hatte er die Normen seiner Gesellschaft für ein schickliches gesellschaftliches Verhalten vollkommen verinnerlicht. Für beide Arten von Menschen war die Befolgung der Religion in einem Maße obligatorisch, daß die Frage des persönlichen Glaubens fast irrelevant wurde.

Viele Aspekte des kognitiven Stils des Quattrocento, die für die Malerei von größter Bedeutung sind, kamen jedoch im zweiten Kapitel noch nicht zur Sprache; daher ist es jetzt an der Zeit, einen neuen Anlauf zu nehmen. Der Leser wird sich erinnern, daß Kapitel I in einer Sackgasse endete, da es nicht möglich war, den Bericht des Mailänder Agenten über vier in Florenz arbeitende Maler zu entschlüsseln. Wenn man sich nun den Brief noch einmal vornimmt (S. 36 ff.), sieht man, daß sich einige seiner Probleme im Lichte der Materialien des zweiten Kapitels etwas aufgeklärt haben. Das *männliche* Air Botticellis ist nun eher annehmbar, da wir gelernt haben, Botticellis Gemälde als Darstellungen anzusehen, die in gewisser Weise mit der *bassa danza* verwandt sind (S. 98 ff.): Es ist in der Tat fast männliches *aere*. Auch wissen wir jetzt aus der Begegnung mit der Regeldetri (S. 119 f.), daß der Briefschreiber wahrscheinlich ein unmittelbares Verständnis für Proportionen hatte, und seine Bemerkung über Botticellis *integra proportione* bezieht sich dementsprechend wohl auf einen natürlichen Sinn für Intervalle. Filippino Lippi's *aria piu dolce*, seine lieblichere Art, ist immer noch ziemlich undurchsichtig; wenn man aber bereit ist, sich nach Hilfe umzuschauen, findet man ein Gedicht, von Francesco Lancilotti, im Jahre 1508 veröffentlicht, in dem ein Maler angespornt wird:

»Ove bisogna *aria dolce*, aria fiera,  
Variare ogni atto, ogni testa e figura,  
Come fior varia a' prati primavera.«

»Wo ein liebliches, wo ein stolzes Air erforderlich ist,  
Da variere jede Haltung, jeden Kopf und jede Figur,  
Wie der Frühling die Blumen in den Wiesen variiert.«

*Aria* bezieht sich also auf den Charakter von Bewegung, Kopf und Figur, und *dolce* steht im Gegensatz zu stolz wie auch zu männlich; wir können es vielleicht mit »mild« übersetzen. Peruginos *aria angelica* ist bereits durch Informationen über Dinge

wie religiöse Gesten etwas aufgeheitert worden (S. 82). Dem wollen wir noch die vier körperlichen Gaben der Seligen anfügen, die in vielen Predigten und Traktaten des Quattrocento erläutert werden: *claritas, impassibilitas, agilitas* und *subtilitas* – Glanz, Unverwundbarkeit, Beweglichkeit und Feinheit. Ghirlandaios *buona aria* verbleibt als eine unbestimmte Beschreibung eines Künstlers ohne besondere Eigenschaften.

Nun beruht die Dunkelheit des Briefs nach Mailand zum Teil auch auf der Unsicherheit des Verfassers im Umgang mit Wörtern: er verfügt nicht über die sprachliche Kompetenz, den malerischen Stil vollständig oder genau zu beschreiben. Dennoch sind seine Worte, wenn man erst einmal durch sie hindurch zu ihrem Sinn gelangt ist, für unsere Zwecke sehr nützlich. Jeder seiner Termini weist in zwei Richtungen: auf seine Reaktion auf die Gemälde, aber auch auf die verborgenen Quellen seiner Maßstäbe. *Männlich, Proportion* und *engelhaft* ordnen die Gemälde den Unterscheidungssystemen der gesellschaftlichen Gewandtheit, des Geschäftslebens und der Religion zu, auf die er sich bezieht. Wenn sich ein Text dieser Art erschließen läßt, dann der Text eines sprachlich begabteren Mannes wohl noch eher. Aus diesem Grunde ist es angebracht, sehr sorgfältig einen kurzen Text des besten Kunstkritikers – nicht Kunsttheoretikers des Quattrocento, Cristoforo Landino, zu lesen. Dabei handelt es sich nicht um die »unschuldige« Verlautbarung über Malerei, die wir zuvor vergeblich gesucht hatten: Einfache Menschen schreiben keine Kunstkritik. Aber Landino richtete sich, obwohl er in Sachen Malerei ungewöhnlich feinnervig und bewandert und überdies außerordentlich sprachbegabt war, an die einfachen Menschen, mit Rücksicht darauf, von ihnen verstanden zu werden. Sein Text ist Teil einer patriotischen Einführung in seinen Dante-Kommentar, der im Jahre 1481 der Regierung von Florenz dargebracht wurde und für die nächsten fünfzig Jahre die Standardausgabe Dantes blieb. Wir werden sechzehn Termini betrachten, die Landino verwendet, um vier Florentiner Maler zu beschreiben. Einige davon sind spezifisch technische Termini, die in den Werkstätten der Maler umliefen: sie werden uns Auskunft darüber erteilen, welche Kenntnisse über Kunst – die malerische *ragione*, auf die sich der Mailänder Agent bezog – bei Nicht-Malern

vorausgesetzt werden durften. Andere Termini sind von der Art wie *männlich*, *Proportion* und *engelhaft*, stammen also aus dem allgemeineren Diskurs: sie werden uns einiges sagen über die gesellschaftlichen Quellen der Beurteilungskriterien im Quattrocento. Zusammengenommen sind die sechzehn Termini ein gedrängtes Quattrocento-Rüstzeug für die Betrachtung der Quattrocento-Malerei.

2.

Zunächst aber wird es hilfreich sein, einen Blick darauf zu werfen, wie man zur damaligen Zeit die allgemeine Entwicklung der Malerei im 15. Jahrhundert einschätzte: Wer waren, vom Ende des Jahrhunderts aus gesehen, die herausragenden Maler? Das ist überraschend schwierig zu entscheiden. Während die Malerei des 14. Jahrhunderts, zumindest in Florenz, in einem sehr klaren Muster gesehen wurde – Cimabue, Giotto und die Schüler Giottos: der Prophet, der Erlöser und die Apostel der Malerei –, brachte das 15. Jahrhundert niemals ein so handliches Schema hervor. Außerdem bevorzugte natürlich jeder, der eine Liste großer Künstler aufstellte, genau die, welche in seiner eigenen Stadt gearbeitet hatten, sei es Florenz oder vielleicht Padua. Die unvoreingenommenste und kenntnisreichste Liste taucht in dem Gedicht eines Malers auf, der in Urbino arbeitete, Giovanni Santi. Er hatte den Vorteil professioneller Kenntnis und eines neutralen Standpunkts.

Giovanni Santi, der 1494 starb, war der Vater von Raffael Sanzio. Gewöhnlich wird er als unbedeutender Maler und schlechter Poet abgetan, aber das ist nicht ganz gerecht. Er war zwar kein großer Künstler, sondern ein sehr braver eklektischer Maler und arbeitete in einer ostitalienischen Schule, deren typischsten Vertreter, Melozzo da Forlì, er sehr bewunderte. Sein signiertes Altargemälde in Montefiorentino ist hier abgebildet (Abbildung 62) als Zeugnis seines Könnens und als ein konkreter Ausweis seines Geschmacks. Sein Gedicht ist eine sehr lange gereimte Chronik – eine unpretentiöse Form – in *terza rima*, die das Leben und die Feldzüge seines Auftraggebers Federico de Montefeltro, des Herzogs von Urbino, erzählt;



den Anlaß für den Exkurs über Malerei liefert ein Besuch Federigos in Mantua, wo er das Werk Andrea Mantegnas sieht, der insbesondere als Meister aller Bereiche der Malerei gepriesen wird:

»... de tucti imembri de tale arte  
Lo integro e chiaro corpo lui possede  
Più che huom de Italia o dele externe parte.«

Aber gleich darauf folgt eine gereimte Liste anderer großer Meister der Malerei:

62. Giovanni Santi,  
*Jungfrau und Kind  
mit den Heiligen  
Crescentius, Franziskus,  
Hieronymus und  
Antonius und dem  
Grafen Oliva Pianiani*  
(1489).  
Montefiorentino,  
S. Francesco.  
Tafelbild.

»Nela cui arte splendida e gentile  
 Nel secul nostro tanti chiar son stati  
 Che ciescuno altro far paren pon vile.  
 A Brugia fu fra gli altri più lodati  
 El gran Joan res: el discepul Rugiero  
 Cum tanti d'excellentia chiar dotati  
 Nela cui arte et alto magistero  
 Di colorir son stati si eccellenti  
 Che han superati molte volte el vero.  
 Ma Italia in questa età presente  
 Vi fu el degno gentil da Fabriano  
 Giovan da Fiesol al ben ardente  
 Et in medaglia e in pictura el Pisano  
 Frate Philippo et Francesco Pesselli  
 Domenico chiamato el Venetiano  
 Massaccio et Andrein Paolo Ocelli  
 Antonio e Pier si gran designatori  
 Pietro dal Borgo antico più di quelli  
 Dui giovin par dotati e par dannori  
 Leonardo da Vinci el Perusino  
 Pier dalla Pieve che un divin pictore  
 El Ghirlandaia el giovin Philippino  
 Sandro di Botticello; el Cortonese  
 Luca de ingegno: et spirto pellegrino.  
 Hor lassando de Etruria el bel paese  
 Antonel de Cicilia huom tanto chiaro  
 Giovanbellin ch[e] sue lode en distese  
 Gentil suo frate e Cosmo cum lui al paro  
 Hercule ancora e molti ch'hor trapasso  
 Non lassando Melozo a me si caro  
 Che in prospettiva ha steso tanto el passo.«

»In dieser strahlenden und edlen Kunst  
 ragten so viele in unserem Jahrhundert hervor,  
 daß jedes andere dagegen ärmlich scheint.  
 In Brügge waren am höchsten angesehen  
 der große Jan von Eyck und sein Schüler Rogier van der Weyden  
 unter vielen anderen mit großer Vortrefflichkeit Begabten.  
 In der Kunst der Malerei und der Beherrschung  
 der Farbgebung waren sie so vortrefflich,  
 daß sie selbst die Natur oft übertrafen.  
 Aber in Italien gab es in der gegenwärtigen Zeit  
 den würdigen Gentile da Fabriano,  
 Fra Giovanni Angelico von Fiesole, brennend nach dem Guten.  
 Und in der Prägekunst und Malerei den Pisanello;  
 Fra Filippo Lippi und Francesco Pesellino,  
 Domenico, genannt der Venezianer,  
 Masaccio, Andrea del Castagno, Paolo Uccello,  
 Antonio und Piero Pollaiuolo, große Zeichner,

Piero della Francesca, älter als diese;  
 Zwei junge Männer, im Ruhme und an Jahren gleich –  
 Leonardo da Vinci und Pietro Perugino  
 aus Pieve, ein göttlicher Maler;  
 Ghirlandaio und der junge Filippino Lippi,  
 Sandro Botticelli und aus Cortona  
 Luca Signorelli von seltenem Talent und Geist.  
 Dann, jenseits des schönen Landes der Toskana,  
 Antonello da Messina, ein berühmter Mann;  
 Giovanni Bellini, dessen Lob man weithin kennt,  
 Und Gentile, sein Bruder; Cosimo Tura und sein Rivale,  
 Ercole de' Roberti, und viele andere, die ich übergehe –  
 nicht aber den Melozzo da Forlì, der mir so lieb ist  
 Und so weit fortgeschritten in der Perspektive.

Wenn wir alle diese Namen in ein Schema bringen, ergibt sich  
 der Überblick auf Seite 142.

Anders als viele Florentiner wußte Santi, welch ausgezeichnete  
 Malerei in Venedig und Norditalien geschaffen wurde; auch  
 war er sich der Qualität der niederländischen Malerei genaue-  
 stens bewußt, die in Urbino bekannt war und gehandelt wurde.  
 Aber das Schwergewicht liegt ganz zu Recht auf Florenz – 13  
 von 25 italienischen Künstlern –, und in Florenz findet sich  
 auch die beste Kunstkritik. Vier der Maler aus Santis Liste  
 haben wir bereits in dem Bericht des Mailänder Agenten ange-  
 troffen: Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandaio und Perugino.  
 Wir werden uns nun Cristoforo Landinos Beschreibung von  
 vier weiteren zuwenden: Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del  
 Castagno und Fra Angelico.

### 3.

Cristoforo Landino (Abbildung 63) war Latinist und platonisti-  
 scher Philosoph, ein Verteidiger der italienischen Landesspra-  
 che – Italienisch im Lichte des Latein modernisiert – und  
 Dozent für Poetik und Rhetorik an der Universität von Flo-  
 renz; außerdem war er Sekretär für öffentliche Korrespondenz  
 der Signoria von Florenz. Kurz, sein Beruf war der genaue  
 Gebrauch der Sprache. Zwei andere Umstände befähigten ihn,  
 etwas über die Maler zu sagen: Er war ein Freund von Leon  
 Battista Alberti (1404–72), und er war der Übersetzer von  
 Plinius' *Naturalis Historia* (77 n. Chr.).



## FLORENZ

Fra Angelico  
(ca. 1387–1455)

Paolo Uccello  
(1396/7–1475)

Masaccio  
(1401–1428(?))

Pesellino  
(ca. 1422–1457)

Filippo Lippi  
(ca. 1406–1469)

Domenico Veneziano  
(gestorben 1461)

Andrea del Castagno  
(1423(?)-1457)

Ghirlandaio  
(1449–1494)

Antonio und Piero  
Pollaiuolo  
(ca. 1432–98;  
ca. 1441–96)

Botticelli  
(1455–1510)

Leonardo da Vinci  
(1452–1519)

Filippino Lippi  
(1457/8–1504)

## NIEDERLANDE

Jan van Eyck  
(gestorben 1441)

## MARKEN

Piero della  
Francesca  
(ca. 1410/20–1492)

Melozzo da Forlì  
(1438–1494)

Cosimo Tura  
(ca. 1425/30–1495)

Ercole de Roberti  
(1448/55–1496)

## UMBRIEN

Perugino  
(ca. 1445/50–1523)

Luca Signorelli  
(ca. 1450–1523)

Rogier van der Weyden  
(1399/1400–1464)

## VENEDIG → ROM

Gentile da Fabriano  
(ca. 1370–1427)

Pisanello  
(1395–1455/6)

## PADUA → MANTUA

Mantegna  
(ca. 1431–1506)

## VENEDIG

Antonello da Messina  
(ca. 1430–1479)

Gentile Bellini  
(ca. 1430–1516)

Giovanni Bellini  
(ca. 1429/30–1507)

## Landino selbst beschreibt Alberti so:

»Wo soll ich Alberti einordnen, zu welcher Art gelehrter Männer soll ich ihn zählen? Zu den Naturwissenschaftlern, will ich meinen. Gewiß war er geboren, die Geheimnisse der Natur zu erforschen. Welchen Zweig der Mathematik kannte er nicht? Er war Geometriker, Arithmetiker, Astronom, Musiker und bewunderswerter in der Perspektive als irgendeiner in vielen Jahrhunderten. Seine Brillanz in all diesen Formen der Gelehrsamkeit zeigt sich in seinen neun meisterlich geschriebenen Büchern über



63. Cristoforo Landino beim Vortrag.  
Aus: Cristoforo Landino,  
*Formulario di lettere et di orationi volgari*  
(Florenz 1492),  
Frontispiz.  
Holzschnitt.

Architektur, die voll sind von Wissen jeder Art und in der höchsten Beredsamkeit glänzen. Er schrieb über Malerei; er schrieb auch über Bildhauerei in einem Buch mit dem Titel *Statua*. Aber er schrieb nicht nur über diese Künste, sondern praktizierte sie auch mit eigener Hand, und ich selbst besitze einige seiner hochgelobten Werke, die er mit dem Pinsel, mit dem Meißel, mit dem Grabstichel und durch Gießen von Metall vollbrachte.«

Alberti hatte seine Abhandlung *Über die Malerei* im Jahre 1435 geschrieben, die erste uns erhaltene europäische Abhandlung über Malerei, und sie scheint insbesondere bei Humanisten die Runde gemacht zu haben, die an Malerei, Geometrie oder guter einfacher Prosa interessiert waren. Buch I enthält eine Geometrie der Perspektive; Buch II beschreibt die gute Malerei in drei Abschnitten – (1) »Zirkumskription« oder Skizzieren von Körpern, (2) Komposition, (3) »Rezeption von Licht« oder Schattierungen und Farbtöne; Buch III erörtert die Ausbildung und den Lebensstil des Künstlers. Der Einfluß der Abhandlung war außerhalb gelehrter Kreise nur langsam zu spüren, aber Landino war deutlich von ihr beeindruckt, und in dem Text, den wir gleich lesen werden, macht er einige ihrer zentralen Begriffe einem breiteren Publikum zugänglich.

Plinius' *Naturgeschichte* wurde im ersten Jahrhundert nach Christus geschrieben, und sie enthält in ihren Büchern 34–36 die vollständigste kritische Geschichte der klassischen Kunst, die aus der Antike erhalten ist; sie bezog sowohl ihre Fakten als auch ihre kritische Terminologie aus einer Tradition der Kunstkritik, die in heute verlorenen griechischen Büchern begründet worden war. Plinius' Methode beruhte sehr weitgehend auf einer Tradition der Metapher: Er beschreibt den Stil von Künstlern mit Worten, die ihre Bedeutung vornehmlich aus der Verwendung in nicht-bildlichen, sozialen oder literarischen Zusammenhängen herleiteten – *streng, blumig, hart, schwer, ernst, flüssig, eckig* und andere indirekte Termini dieser Art. Landinos Plinius-Übersetzung wurde 1473 gedruckt. Gegenüber Plinius' *austerus, floridus, durus, gravis, severus, liquidus* und *quadratus* verhielt er sich nicht gerade erfinderisch; er übersetzte sie mit *austero, florido, duro, grave, severo, liquido* und *quadro*. Als sich Landino nun im Jahre 1480 daran machte, die Künstler seiner eigenen Zeit zu würdigen, hätte man damit rechnen können, daß er Plinius' Terminologie verwenden

würde. Sie enthält feinsinnige, inhaltsreiche und genaue Worte für die Kunstbeschreibung; wir selbst gebrauchen die meisten von ihnen noch heute, auch wenn sie ihre metaphorische Qualität weitgehend eingebüßt haben. Es ist ihm jedoch als großes Verdienst anzurechnen, daß er dies gerade nicht tat. Landino verwendete nicht Plinius' Ausdrücke mit ihrem Bezug zu einem kulturellen Zusammenhang, der sich von dem des Florenz um 1480 grundlegend unterschied; er verwendete statt dessen deren *Methode*. Wie Plinius gebrauchte er Metaphern, solche eigener Prägung oder solche aus seiner Kultur, die Aspekte des malerischen Stils seiner Zeit dem sozialen oder literarischen Stil dieser Zeit zuordnete – zum Beispiel »lebhaft«, »andächtig« und »geschmückt«. Ebenfalls wie Plinius benutzt er Ausdrücke aus der Werkstatt des Künstlers, die nicht so technisch waren, um dem durchschnittlichen Leser Rätsel aufzugeben, aber dennoch die Autorität des Künstlers selbst in Anspruch nahmen – zum Beispiel »Zeichnung«, »Perspektive« und »Reliefwirkung«. Das sind die beiden Methoden, auf die sich Landinos Kritik stützt.

Die Beurteilung der Künstler findet sich im Vorwort zu seinem Kommentar der *Göttlichen Komödie*, mit dem er der Beschuldigung entgegentreten wollte, Dante sei Anti-Florentiner gewesen; er verteidigt Dantes Loyalität und hebt dann die Vortrefflichkeit der Stadt Florenz hervor, indem er von ihren Bürgern spricht, die sich auf vielen Gebieten ausgezeichnet haben. Der Abschnitt über Maler und Bildhauer, der dem über die Musiker folgt, besteht aus vier Teilen. Der erste beschreibt mit zehn Sätzen die Kunst des Altertums: ganz nach Plinius. Der zweite behandelt Giotto und einige Maler des 14. Jahrhunderts: in Anlehnung an einen Kritiker des 14. Jahrhunderts, Filippo Villani. Der dritte beschäftigt sich mit den Florentiner Malern des Quattrocento; das ist Landinos eigener Beitrag und die Passage, die wir lesen werden. Der vierte Teil beschreibt einige Bildhauer.

Cristoforo Landino über Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno und Fra Angelico:

»Fu Masaccio ottimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono compositore et puro senza ornato, perche solo si decte all'imitatione del vero, et al rilievo delle figure: fu certo buono et prospectivo quanto altro di

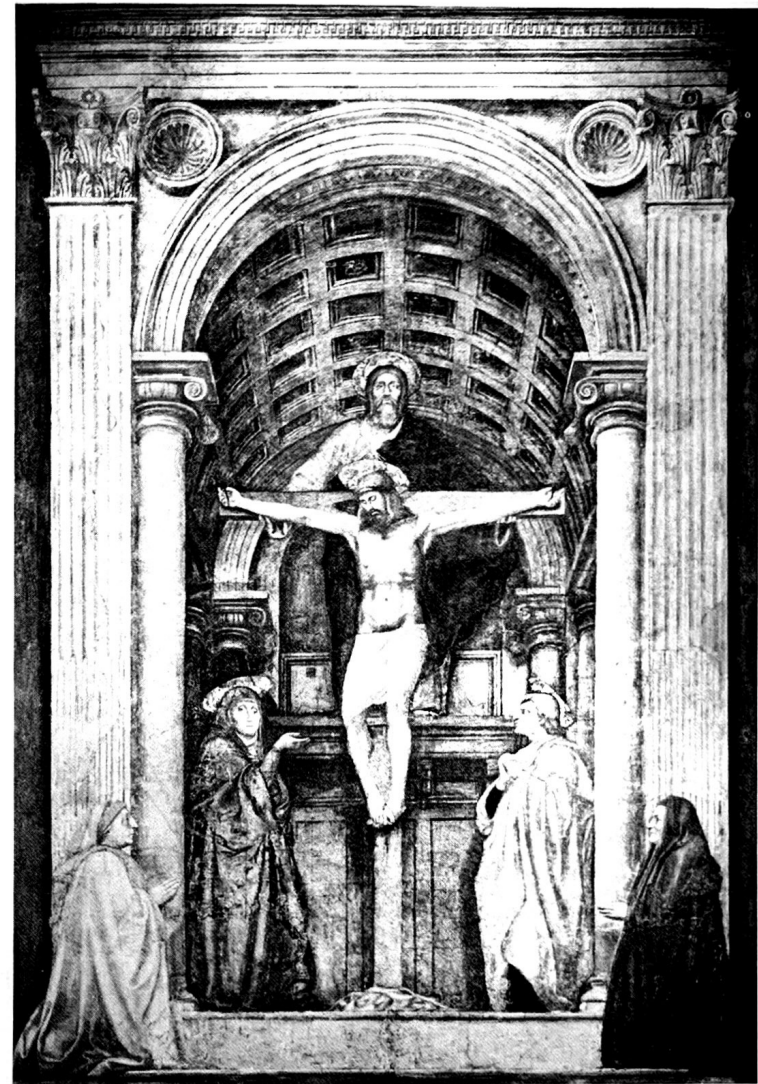
quegli tempi, et di gran facilita nel fare, essendo ben giovane, che morì d'anni ventisei. Fu fra Filippo gratioſo et ornato et artificioso sopra modo: valse molto nelle compositioni et varietà, nel colorire, nel rilievo, negli ornamenti d'ogni sorte, maxime o imitati dal vero o ficti. Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo, amatore delle difficoltà dell'arte et di scorci, vivo et prompto molto, et assai facile nel fare . . . Fra Giovanni Angelico et vezoso et divoto et ornato molto con grandissima facilità.»

»Masaccio war ein sehr guter Nachahmer der Natur mit großartigem *rilievo* im ganzen, ein guter *compositore* und *puro*, ohne *ornato*, denn er widmete sich ausschließlich der Nachahmung des Wahren und dem *rilievo* seiner Figuren. Er war sicher genauso gut und begabt in Perspektive wie jeder andere zu seiner Zeit und arbeitete mit großer *facilità*; er starb sehr jung, im Alter von 26 Jahren. Fra Filippo Lippi war *gratioso* und *ornato* und außerordentlich kunstfertig; er war sehr gut in *compositioni* und in Mannigfaltigkeit, in *colorire*, *rilievo* und in Ornamenten jeder Art, seien sie der Wirklichkeit nachgebildet oder erfunden. Andrea del Castagno war ein großartiger *disegnatore* und mit großem *rilievo*; er war ein Liebhaber der Schwierigkeiten der Kunst und der Verkürzungen, lebhaft und sehr *prompto*, und sehr *facile* beim Arbeiten . . . Fra Angelico war *vezzoso*, *divoto*, sehr *ornato* und begnadet mit der größten *facilità*.«

4.

#### MASACCIO

Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai, bekannt als Masaccio, wurde 1401 in San Giovanni Val d'Arno geboren und 1422 in die Maler-Gilde von Florenz aufgenommen. Zwischen 1423 und 1428 malte er in Florenz seine beiden erhaltenen Meisterwerke, ein Fresko von der Dreieinigkeit (Abb. 64) in S. Maria Novella (1425–26) und die verschiedenen Fresken in der Brancacci-Kapelle von S. Maria del Carmine (Farbtafel III), die 1771 durch Feuer stark beschädigt wurden. Im Laufe des Jahres 1426 malte er außerdem ein Polyptychon für eine Kapelle in S. Maria del Carmine zu Pisa; es wurde im 18. Jahrhundert aufgelöst, Teile des Gemäldes sind heute in London (die mittlere Tafel), Pisa, Neapel, Wien und Berlin. Ende des Jahres 1428 ging Masaccio nach Rom, wo er gleich darauf gestorben zu sein scheint.



64. Masaccio,  
Dreieinigkeit mit der Jungfrau  
und Johannes (1425).  
Florenz, S. Maria Novella. Fresko.

(a) *Imitatore della natura* – Nachahmer der Natur

Diese Bezeichnung und »Nachahmung des Wahren« (*imitatione del vero*) sind trotz ihrer scheinbaren Einfachheit Spielarten eines der am schwierigsten abzuwägenden Ausdrücke der Kunstkritik der Renaissance; eine stärkere Form war die Formulierung, daß der Maler »mit der Natur oder Wirklichkeit selbst wetteifert oder sie übertrifft«. Solche Formulierungen waren dem unterscheidenden Urteil in mancher Hinsicht abhold. Sie stellten das einfachste Cliché der Belobigung dar, das man verwenden konnte, und etablierten einen unspezifizierten Realismus als einheitlichen Qualitätsstandard; zur wirklichen Berücksichtigung der besonderen Stärken und Eigenschaften eines Künstlers trugen sie nichts bei. Natur und Wirklichkeit bedeuten verschiedenen Menschen Verschiedenes, und solange die Begriffe nicht definiert werden, was selten geschieht, ist man nicht viel klüger: Welche Natur und was für eine Wirklichkeit? Aber die Formulierung beschwört unleugbar einen der Hauptwerte der Renaissancekunst, und die Tatsache, daß Masaccio der einzige Maler des Quattrocento ist, dem Landino diese Tugend zuschreibt, läßt darauf schließen, daß sie für ihn eine Bedeutung hatte. Überdies sollte Leonardo da Vinci kurz darauf fast das gleiche sagen: »Tommaso von Florenz, genannt Masaccio, demonstrierte mit vollkommener Technik, daß die Maler, die so arrogant waren, sich nach anderen Vorbildern zu richten als der Natur, der Lehrmeisterin aller großen Maler, vergeblich arbeiteten.« Das heißt also, daß ein Merkmal des »Nachahmers der Natur« seine relative Unabhängigkeit von den Musterbüchern und Rezepten, den gängigen Figuren und anerkannten Arrangements ist, die einen wesentlichen Bestandteil der malerischen Tradition bildeten. Das ist die negative Bestimmung; an anderer Stelle beschreibt Leonardo positiv, wie der Maler die Natur nachahmt:

»Malen . . . zwingt den Geist des Malers, sich in den Geist der Natur zu verwandeln und zwischen Natur und Kunst zu vermitteln, indem er zusammen mit der Natur die Ursachen der Naturereignisse darstellt, die natürlichen Gesetzen folgen – wie die Gestalten der Gegenstände, die an das Auge grenzen, in wahren Bildern auf die Pupille des Auges zustreben; welcher von Gegenständen gleicher Größe dem Auge größer erscheint; welche von gleichen Farben dunkler oder heller; welcher von gleich niedrigen Gegenständen niedriger oder höher scheint; welcher der Gegen-

stände, die auf gleicher Höhe stehen, uns höher oder tiefer erscheinen wird; warum von zwei Gegenständen, die unterschiedlich weit [vom Auge] entfernt sind, der eine weniger deutlich als der andere erscheinen wird.«

Das alles trifft genau den Kernpunkt; Leonardo spricht über Perspektive sowie über Licht und Schatten, durch die wir die Formen der Gegenstände wahrnehmen, und gerade weil er diese Techniken beherrscht – *prospettiva* und *rilievo* –, wird Masaccio von Landino gelobt. Wir können also sagen, daß derjenige Maler ein Nachahmer der Natur ist, der sich von den Lehrbüchern mit ihren fertigen Formeln und Lösungen abwendet, hin zu der Erscheinung wirklicher Gegenstände; und daß er sich darauf verläßt, diese Erscheinungen besonders durch ihre Perspektive und ihr Relief studieren und abbilden zu können – eine redigierte »Realität« und ausgewählte »Natur«.

(b) *Rilievo* – Reliefwirkung

Masaccio ist der erste Vertreter des *rilievo* – *gran rilievo universale* und *rilievo delle figure*. In absteigender Rangfolge scheinen sich dann Castagno (*gran rilievo*) und Filippo Lippi (*valse molto . . . nel rilievo*) anzuschließen. Alberti, der *rilievo* als Übersetzung des lateinischen Wortes *prominentia*, »Vorsprung«, verwendet, hatte ausgeführt, daß es der Eindruck einer plastisch modellierten Form ist, hervorgerufen durch geschickte und besonnene Bearbeitung der Schattierungen auf ihrer Oberfläche: » . . . Licht und Schatten lassen uns reale Dinge im Relief (*rilevato*) erscheinen; Weiß und Schwarz erwecken bei gezeichneten Dingen denselben Eindruck . . . « Es handelte sich also um einen terminus technicus aus der Werkstatt des Künstlers, und Cennino Cennini verwendete ihn frei in seinem *Buch vom Künstler* aus dem frühen Quattrocento:

»Wie du deinen Figuren das System der Beleuchtung, Licht oder Schatten, geben solltest, indem du sie mit einem System des *rilievo* ausstattest: Wenn du in Kapellen oder an anderen schwierigen Orten Figuren zeichnest oder malst, wo du die Beleuchtung nicht nach deinen Absichten einrichten kannst, dann gib deinen Figuren oder dem Entwurf das *rilievo* in Übereinstimmung mit der Anordnung der Fenster, denn sie sorgen für die Beleuchtung in dem Raum [Abbildung 66]. Und indem du so der Beleuchtung folgst, von welcher Seite sie auch immer kommen mag, setze dein *rilievo* und den Schatten nach diesem System ein [Farbtafel III] . . . Und wenn das Licht durch ein Fenster in dem Raum stärker einfällt als durch die anderen,



dann richte dich immer nach diesem helleren Licht; und du solltest es systematisch studieren und verfolgen, denn wenn dein Werk darin fehlt, wird es kein *rilievo* haben und sich als schlichtes Ding von geringer Meisterschaft erweisen.«

Das ist eine gute Erklärung einer der wesentlichen Stärken von Masaccios *rilievo*, auch im Hinblick darauf, wie man es anzusehen hat: Die einschlägigen Kunstführer wissen zu berichten, daß es eine Tageszeit gibt, etwa 11 Uhr morgens, zu der die Beleuchtung für Masaccios Fresken in der Brancacci-Kapelle aus irgendeinem Grunde richtig ist, und wir stellen uns natürlich darauf ein. Licht und Schatten werden nur dann als Form aufgefaßt, wenn man eine feste Vorstellung hat, woher das Licht kommt; ohne diese Vorstellung, wie zum Beispiel unter Laboratoriumsbedingungen und gelegentlich auch in der normalen Erfahrung, werden selbst reale komplexe Körper als zweidimensionale Oberflächen mit hellen und dunklen Flecken gesehen – eine Täuschung, die der vom Maler erstrebten genau entgegengesetzt ist. Landinos Hervorhebung des *rilievo* in Masaccios Fresken ist eine Konstante der Kunstgeschichte geblieben, wenn auch zuweilen in Verkleidung. Bernard Berenson: »Ich sehe sie nie ohne die stärkste Anregung meines Tastsinnes.« Landino hat jedoch den Vorzug, im Sinne des Malers über die Bilder zu sprechen und nicht über sich selbst.

#### (c) *Puro* – rein

*Puro senza ornato* ist fast ein Pleonasmus, da *puro* nahezu dasselbe meint wie *senza ornato*. *Puro* ist einer von Landinos Latinismen und reproduziert den literaturkritischen Sinn des schmucklosen, lakonischen Stils: Cicero hatte von *purus* und klar gesprochen, Quintilian von *purus* und deutlich, Plinius der Jüngere von *purus* und einfach. Es wendet eine negative Vorstellung – »ohne Ausschmückung« – in eine positive – »einfach und klar« – mit einem gewissen moralischen Beiklang. Diese Umkehrung war erforderlich, da im klassischen System der Kritik wie auch in dem der Renaissance das Gegenteil von »geschmückt« sowohl etwas Lobenswertes wie »einfach« als auch etwas Tadelnswertes wie »armselig« sein konnte; es genügte nicht zu sagen, daß jemand schmucklos war. *Puro* besagt, daß

Masaccio weder schmuckvoll noch kahl malte. Es bezieht seine Bedeutung aus seinem Gegensatz zu *ornato*; und wir lassen das Problem, was Landino unter *ornato* verstand, besser unberührt, bis er diesen Terminus im Zusammenhang mit zwei anderen Malern, Filippo Lippi und Fra Angelico, positiv verwendet. Um aber eine Vorstellung von der kritischen Stufenleiter zu vermitteln, auf die Masaccio von Landino gestellt wird, folgt hier ein Auszug aus Dantes Untergliederung der Stile in seiner Abhandlung über die Volkssprache (*De vulgari eloquentia*):

- (1) *Geschmacklos*  
Beispiel: »Peter liebt sehr das Fräulein Berta.«  
Verwendung: die Ungebildeten
- (2) *Geschmackvoll aber purus*  
Beispiel: »Ich gräme mich mehr als andere wegen all derer, die, im Exil dahinschmachtend, ihr Vaterland nur in Träumen sehen.«  
Verwendung: Gelehrte und Meister mit einem strengen Stil.
- (3) *Geschmackvoll und elegant*  
Beispiel: »Die bewundernswerte Urteilskraft des Marquis d'Este und seine immerwährende Großmut erschließen ihm alle Herzen.«  
Verwendung: Menschen mit einer begrenzten Kenntnis der Rhetorik.

Auf dieselbe Weise paßt *puro* zu dem gelehrten und strengen, aber nicht geschmacklosen, noch eleganten, Masaccio.

#### (d) *Facilita* – Mühelosigkeit

Die Bedeutung liegt zwischen unseren Ausdrücken »Leichtigkeit« und »Talent«, aber ohne den mißbilligenden Beiklang des ersten. *Facilita* wurde in der Literaturkritik häufig verwendet und war, streng ausgelegt, das Produkt aus (1) Naturtalent und (2) erlernbaren Fertigkeiten, die entwickelt wurden durch (3) Übung, wurde allerdings oft freier und ungenauer verwendet. Die praktizierte Flüssigkeit der *facilita* war eine der Qualitäten, die in der Renaissance am höchsten geschätzt wurden, aber sie war und ist schwer zu bestimmen. Alberti behandelt sie unter dem Stichwort Sorgfalt-mit-Schnelligkeit (*diligenza congiunta con prestezza*) oder Schnelligkeit-mit-Sorgfalt (*prestezza di fare congiunta con diligenzia*) und findet ihren Ursprung ganz orthodox in Talent, das durch Übung entwickelt ist. Sie zeigt sich in



65. Masaccio,  
Der Zinsgroschen  
(um 1427).  
Florenz,  
S. Maria del Carmine.  
Fresko.

einem Gemälde, das vollendet, aber nicht perfektioniert erscheint: Ihre Feinde sind *pentimenti* oder Verbesserungen, ein Widerwille, von der Arbeit an einem Werk abzulassen, und jene Art Fadheit, der nur abzuhelpen ist, indem man abbricht. All das bezieht sich im Einzelnen mehr auf Fresken als auf Tafelmalerei – hier haben die unterscheidenden Kategorien des Mailänder Agenten, »gut in Fresken« und »gut auf Tafeln« (S. 36) ihre Berechtigung –, und die Tatsache, daß wir selbst noch nie gesehen haben, wie jemand schnell auf dem trocknenden Kalkbewurf arbeitet, erschwert es uns, angemessen auf den Terminus *facilita* zu reagieren. Masaccios Fresken waren sogenanntes *buon fresco* oder echte Fresken, d. h. fast ausschließlich auf frischen, feuchten Kalk gemalt, der für jeden Abschnitt des Gemäldes frisch aufgetragen wurde. Darin unterscheiden sie sich von den meisten Fresken des Quattrocento, die keineswegs echte Fresken sind, sondern *fresco secco*, also mehr auf trockenen Kalk gemalt. Masaccios *facilita* läßt sich ablesen an der erstaunlich kleinen Zahl von Fresko-Abschnitten, die ihre Spur an den Wänden der Brancacci-Kapelle hinterlassen haben: Nur 27 Fresko-Abschnitte für den *Zinsgroschen* (Abbildung 65) bedeuten eine Art *facilita*, die sowohl an den Übergängen zwischen den verschiedenen Abschnitten als auch an den breiten, vollen Pinselstrichen, die eine solche Geschwindigkeit ermöglichten, deutlich sichtbar ist. Für Vasari, der von der Mitte des 16. Jahrhunderts aus zurückblickt, war die *facilita nel fare* genau die Qualität, die der Malerei des

Quattrocento am auffallendsten gefehlt hatte. An seiner eigenen Zeit schätzte er »eine gewisse Freiheit« und »einen beherzten Geist«, im Gegensatz zu »einer gewissen Härte« und »Trockenheit«, die im Quattrocento durch »übertriebenes Studium« aufkamen und die er in der Malerei nicht vor Leonardo da Vinci sieht. Kritische Maßstäbe verschieben sich, und die Vasaris waren beeinflusst von dem neuen Kult des *buon fresco* im 16. Jahrhundert: Seine Klage über »Trockenheit« ist nur zum Teil metaphorisch.

#### (e) *Prospectivo* – Perspektiviker

Ein *prospectivo* ist ganz einfach jemand, der die Perspektive mit Verständnis anwendet. In seinem *Leben des Brunelleschi* bemerkte Antonio Manetti, ein Freund Landinos:

»Was die Maler gegenwärtig Perspektive (*prospettiva*) nennen . . ., ist derjenige Teil der Wissenschaft von der Perspektive, der in der Praxis eine gute und systematische Verkleinerung oder Vergrößerung, wie es dem menschlichen Auge erscheint, von Gegenständen bewirkt, die sei's entückt, sei's greifbar nahe sind – von Gebäuden, Ebenen, Gebirgen oder Landschaften jeder Art – und von den Figuren und anderen Dingen an jedem Punkt, bis zu der Größe, die sie aus der Entfernung zu haben scheinen, entsprechend ihrer größeren oder geringeren Entrücktheit.«

Wie Manetti sagt, steht bildliche Perspektive im Zusammenhang mit der »Wissenschaft von der Perspektive«, einem akademischen Feld, das im späten Mittelalter fleißig bearbeitet wurde und das wir Optik nennen würden. Dante hatte beobachtet: »Man sieht empfindlich und vernünftig entsprechend einer Wissenschaft, die Perspektive genannt wird, arithmetische und geometrische.« Ihre Mathematik war für einige Maler reizvoll, weil sie das Ganze zu systematisieren schien. Nochmals Dante: »Die Geometrie ist lilienweiß, unbefleckt von Irrtum und höchst gewiß, sowohl sie selbst als auch ihre Dienerin, die Perspektive genannt wird.« Wer für die Anwendung der Optik in der Malerei verantwortlich war, ist nicht sicher; Landino verweist auf Brunelleschi: »Der Architekt Brunelleschi war auch sehr begabt in Malerei und Bildhauerei; insbesondere verstand er viel von Perspektive, und einige behaupten, er sei entweder ihr Erfinder oder ihr Wiederentdecker gewesen . . .« Einer von denen, die das behaupteten, war Landinos Freund

66. Masaccio,  
*Der Zinsgroschen*  
 (Detail).  
 Florenz,  
 S. Maria del Carmine.  
 Fresko.



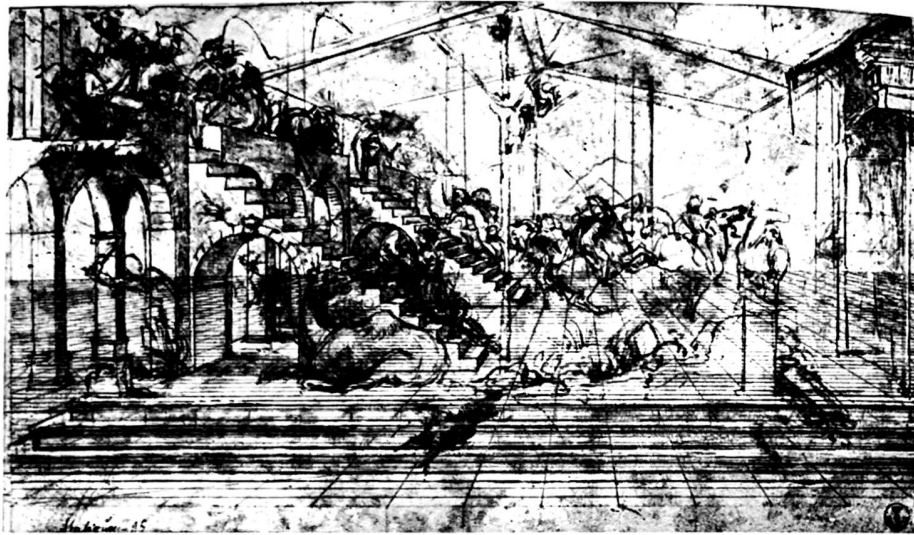
Antonio Manetti, in seinem *Leben des Brunelleschi*. Andererseits haben wir gesehen, daß Alberti nach Landinos Ansicht »bewundernswerter in der Perspektive als irgendeiner in vielen Jahrhunderten« war. In diesem Kontext hat »Perspektive« vermutlich die allgemeinere Bedeutung von »Optik«, aber vielleicht war Brunelleschi ihr Erfinder, und Alberti hat sie weiterentwickelt und ausgelegt. Die Grundprinzipien der Perspektive des Quattrocento-Malers waren, wie wir gesehen haben, ziemlich einfach. Parallele Linien, die von der Bildebene zurücktreten,



67. Paolo Uccello,  
*Rötel-Unterzeichnung*  
 für ein Fresko  
 der Geburt Christi.  
 Florenz, Soprintendenza  
 alle Gallerie.

scheinen sich in einem einzigen Punkt am Horizont, dem Fluchtpunkt, zu schneiden; Linien, die zur Bildebene parallel verlaufen, schneiden sich nicht. Wie der Maler mit diesen Prinzipien verfuhr, um einen geometrisch geordneten Bildraum zu schaffen, verrät die Unterzeichnung eines von Paolo Uccellos Fresken (Abbildung 67). Linien im rechten Winkel zur Basis der Bildebene laufen auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt am Horizont zu; auf jeder Seite befinden sich Fluchtpunkte für Linien, die in einem Winkel von 45 Grad auf die Bildebene stoßen. Die Überschneidungen dieser mit jenen bestimmen auch die fortschreitende Verkleinerung der gewählten Maßeinheit nach hinten zu. Das Ergebnis ist das, was Alberti ein »Pflaster« nannte, ein regelmäßig zurücktretendes Schachbrett von gedachten – und in vielen Bildern wirklichen – Quadraten, auf denen der Maler die Größe seiner Figuren festlegt und berechnet, wie es Leonardo in seiner Zeichnung für ein Bild von der *Anbetung der Weisen* tat (Abbildung 68). Das Prinzip war einfach; doch brachte die Praxis Schwierigkeiten im Detail mit sich, insbesondere was die richtige Darstellung von komplexen Körpern anging, und das hatte unter anderem eine große Vereinfachung des natürlichen Ambiente zur Folge, das der Künstler zu malen sich vornahm. Es gibt in den Gemälden des





68. Leonardo da Vinci,  
Perspektivische Studie  
für die Anbetung  
der Weisen.  
Florenz, Uffizien.  
Feder, Silberstift,  
Tusche.

Quattrocento viel mehr rechte Winkel, gerade Linien und regelmäßige Körper, als man in der Natur oder in der frühen Malerei finden kann. Was der junge Maler zu dieser Zeit lernen mußte, zeigt ein Vertrag von 1467, in dem sich Squarcione, ein Maler aus Padua, bereiterklärte, den Sohn eines anderen Malers aus dieser Stadt, Uguccione, zu lehren:

»das System des Bodens [d. h. »Pflaster«], gut und nach meiner Art gezeichnet; und auf besagten Boden hier und da an verschiedenen Punkten Figuren zu stellen, und Gegenstände darauf zu stellen – Stühle, Bänke und Häuser; und er soll lernen, wie man diese Dinge auf besagtem Boden ausführt; weiterhin soll er gelehrt werden, den menschlichen Kopf in Verkürzung zu malen . . .; desgleichen die Methode für eine nackte Figur, vermessen vorne und hinten; und wie man Augen, Nase, Mund und Ohren beim menschlichen Kopf einsetzt, vermessen an ihren Stellen; und ich soll ihn diese Dinge so vollkommen lehren, als mir möglich ist und der besagte Francesco die Fähigkeit hat, sie zu lernen . . .«

Systematische Perspektive bringt offensichtlich und ganz natürlich systematische Proportionen mit sich; jene ermöglicht es dem Maler erst, diese durchzuhalten. Aber es besteht die Gefahr, für uns genauso wie für Squarciones Schüler, »Perspektive« ausschließlich mit systematischen Konstruktionen der Linearperspektive gleichzusetzen, weil diese durch Regeln so schön beschrieben und gelehrt worden sind. Antonio Manettis Definition, mit der wir begonnen haben, umfaßt mehr, und

tatsächlich ist die Perspektive des Quattrocento – innerhalb oder außerhalb eines »Pflasters« – in ihrem höchsten Gelingen oft intuitiv. Masaccio folgte in seiner *Dreieinigkeit* (Abbildung 64) einer sorgfältigen und detaillierten Konstruktion, die sichtlich aber nicht ganz folgerichtig für den niedrigen Blickpunkt berechnet ist; in der Brancacci-Kapelle jedoch arbeitete er deutlich freier. Wir selbst müssen für den *Zinsgroschen* (Abbildung 65) keine Perspektive-Konstruktion zeichnen, um herauszufinden, daß der Fluchtpunkt hinter Christus' Kopf liegt, und auf diese Hervorhebung Christi zu reagieren. Sowohl dem Bild als auch unserer Reaktion würde es an *facilita* mangeln, wenn wir es tun müßten.

#### FILIPPO LIPPI

Filippo Lippi war Waise und wurde 1421, im Alter von etwa fünfzehn Jahren, Karmelitermönch im selben Kloster S. Maria del Carmine zu Florenz, wo Masaccio bald darauf die Brancacci-Kapelle malen sollte. Wir wissen von ihm als Maler erst ab 1430, und es ist nicht bekannt, wer sein Lehrer war, auch wenn oft ein Zusammenhang mit Masaccio vermutet wird. Er wurde ein Schützling der Familie Medici, die ihm in einer Reihe persönlicher Schwierigkeiten half. Eine große Zahl von Tafelgemälden Filippo Lippis sind erhalten. Seine umfangreichsten Arbeiten außerhalb von Florenz waren Freskenzyklen in den Domen zu Prato (1452–64) und Spoleto (1466–69), wo er starb. Seine Schüler waren wahrscheinlich Botticelli und mit Sicherheit sein eigener Sohn Filippino.

#### (f) *Gratioso* – anmutig

Die Charakterisierung Filippo Lippis, eines von Masaccio sehr verschiedenen Malers, beginnt mit einem Wort, das immer zwischen einer objektiveren und einer subjektiveren Bedeutung schwankte: (1) *grazia* zu besitzen und (2) ganz allgemein gefällig zu sein. Die erste war landesüblicher und genauer, aber die zweite war für Intellektuelle wie Landino reizvoll, weil das lateinische Wort *gratiosus* gewöhnlich in diesem Sinne gebraucht wurde. Es wäre töricht, eine von beiden hier auszu-



69. Desiderio da Settignano, *Tabernakel* (Detail). Florenz, S. Lorenzo. Marmorrelief.



schließen, obschon *grazia* der Begriff ist, an den wir uns halten werden. Das ist genau die Qualität, für die ihn der Humanist Poliziano in seiner Grabschrift rühmt:

»CONDITUS HIC EGO SVM PICTURE FAMA PHILIPPVS  
NVLLI IGNOTA MEE EST GRATIA MIRA MANVS«

»Hier ruhe ich, Filippo, der Ruhm der Malerei:  
Keinem ist unbekannt die wunderbare *gratia* meiner Hand«

Bei Landino selbst gibt es eine nützliche Querverweisung, von der man ausgehen kann: ein anderer Künstler, der Bildhauer Desiderio da Settignano (1428–64), wird von ihm für seine »höchste *gratia*« gepriesen. Philippos Gemälde und Desiderios Reliefs sind eine verständliche Paarung. Auf der niedrigsten

Ebene fällt ins Auge, daß beide Künstler zarte und elegante Madonnenportraits mit lieblichen Gesichtern schufen, *gratioso* in jedem Sinne des Wortes. Aber interessanter ist es, den Vergleich auf einer weniger offensichtlichen Grundlage durchzuführen; wir können zum Beispiel die Engelscharen auf Desiderios Tabernakel in S. Lorenzo zu Florenz (Abbildung 69) neben die jungen Leute in Philippos Fresko *Salome tanzt vor Herodes* stellen – nicht nur die Salome selbst, sondern auch die dienstbaren Mädchen auf jeder Seite des Saales (Abbildung 70). Diese scheinen schlechthin *gratia* zu sein, und Leonardo schrieb einige Jahr später das Rezept für solche Figuren:



70. Filippo Lippi, *Das Festmahl des Herodes* (Detail). Prato, Dom. Fresko.

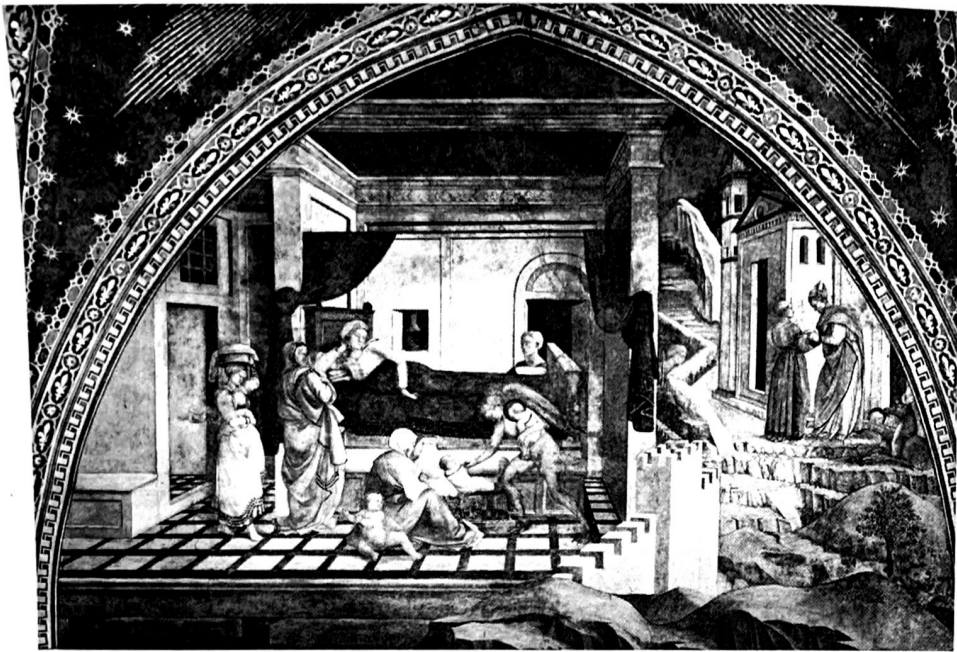
»Die Körperteile sollten mit *gratia* angeordnet werden und mit einem Blick auf die Wirkung, die du mit der Figur erzielen möchtest. Wenn sie feinen Charme (*leggiadria*) ausstrahlen soll, mußt du sie [1] zart und schlank machen, [2] ohne zu viele Muskeln zu zeigen und [2a] die wenigen Muskeln, die du absichtlich zeigst, machst du schwach, das heißt nicht sehr deutlich und die Schatten nur wenig getönt, und [3] die Glieder, insbesondere die Arme, entspannt, also [3a] kein Teil des Körpers in einer direkten Linie mit dem, der ihm am nächsten kommt.«

Hier beginnt man zu verstehen, warum Filippo Lippi, der so sehr mit *gratia* begabt war, weniger *rilievo* hat als Masaccio oder Castagno: Die beiden Qualitäten sind nicht vollständig miteinander vereinbar. Leonardos Rezept sowie Desiderios und Filippos gemeinsame Praxis erlauben wohl eine grobe Beschreibung der malerischen *gratia*, nicht aber eine Definition. Es ist sogar zu bezweifeln, ob eine solche überhaupt wünschenswert wäre: Später, im 16. Jahrhundert, bemühten sich Kunsthistoriker und Philosophen sehr ernsthaft darum, *grazia* im neuplatonischen Sinn zu definieren, besonders in ihrem Unterschied gegenüber der Schönheit; aber die Ergebnisse waren überzogen und akademisch. Eine hilfreiche Definition jedoch, die auch Landino im Jahre 1480 verwenden konnte, stammte von seinen Berufskollegen, den neoklassischen Literaturkritikern. In deren System war *gratia* das Produkt aus (1) *varietà* und (2) *ornato*. Genau diese beiden Qualitäten schreibt Landino im folgenden Filippo Lippi zu.

#### (g) *Ornato* – geschmückt

Die Hauptschwierigkeit, den Sinn des Terminus »geschmückt« in der Renaissance zu verstehen, liegt darin, daß er für uns eine Vorstellung hervorruft, die viel mit dekorativem Drum-und-Dran und aufgelegter Verzierung gemein hat; für uns sind es die Schnörkel und Quasten. In der Renaissance war dies nur ein kleiner und fragwürdiger Bestandteil des *ornato*, das weitaus mehr umfaßte. Auch hier formulierte die neoklassische Literaturkritik – und insbesondere das VIII. Buch von Quintilians *Institutio oratoria* – am klarsten, worum es sich bei *ornato* handelte. Für die Literaturkritiker waren die beiden höchsten Tugenden der Sprache Klarheit und Genauigkeit, die an sich jedoch nicht hinreichten, ein Werk auszuzeichnen, und alles,

was zu Klarheit und Genauigkeit hinzukam, war *ornaato*; Quintilian erklärte: »Das Geschmückte ist alles, was mehr ist als nur klar und genau.« Vieles von dem, was ein künstlerisches Werk begründet, ist Schmuck. Quintilian stellt die allgemeinen Qualitäten des Schmucks zusammen: Witz, Glanz, Fülle, Lebhaftigkeit, Charme und Sorgfalt (*acutum, nitidum, copiosum, hilare, iucundum, accuratum*). In der Literaturtheorie wurden alle diese Kategorien weiter untergliedert und analysiert; aber gerade der allgemeine Begriff des *ornato* war es, der sich auf andere Bereiche wie die Malerei ausdehnte. Für Landino waren Filippo Lippis und Fra Angelicos Gemälde *ornato*, während Masaccio kein *ornato* hatte, weil er anderen Werten nachging. Das heißt, Filippo Lippi und Fra Angelico hatten Witz, Glanz, Fülle, Lebhaftigkeit, Charme und Sorgfalt, während Masaccio diese Tugenden zugunsten klarer und genauer Nachahmung des Wirklichen opferte. Es ist wichtig zu erkennen, daß »ohne *ornato*« eine weitaus stärkere und interessantere Bemerkung über Masaccio ist, als »nicht geschmückt« für uns sein würde. Masaccio hat, aus der Sicht Landinos, eine ganze Menge geopfert. Das bleibt natürlich alles sehr unverbindlich, und daran ist auch nichts zu ändern: Wahres *ornato* ist ein Element, das den malerischen Stil zu sehr durchdringt, um wie *rilievo* oder Perspektive isoliert werden zu können. Bemerkenswert erscheint aber, daß, wenn das Quattrocento den Terminus im Zusammenhang mit einzelnen Motiven der Bilder gebraucht, dann sehr oft in bezug auf die Haltung oder Bewegung einer Figur. Alberti empfiehlt zum Beispiel: »Laß die Bewegungen eines Mannes (im Gegensatz zu einem Knaben oder einer jungen Frau) *ornato* sein mit mehr Entschlossenheit, mit stattlichen und kunstvollen Gebärden.« Darin war die Renaissance der klassischen Antike sehr nahe. In einer berühmten Passage zieht Quintilian den Vergleich mit einer Statue, um die Wirkung schmückender Redefiguren zu erläutern: Der starren, aufrechten Statue mit ihren gerade herunterhängenden Armen ermangelt es an *gratia* und Schmuck, wohingegen eine gebogene, lebhaft und abwechslungsreiche Pose *gratia* hat und das Gegenstück zur geschmückten Prosa ist. Und das ist vielleicht das beste Bild für unsere Zwecke: die viereckige gerade Figur (Masaccio) ist ohne *ornato* (Farbtafel III), und die



71. Filippo Lippi, *Die Geburt des hl. Stephanus*. Prato, Dom. Fresko.

gebeugte, ausbalancierte (Filippo Lippi) ist *ornato* (Abbildung 71). Landino bemerkt auch, daß Filippo Lippi gut war in »ornamenti jeder Art, seien sie der Wirklichkeit nachgebildet oder erfunden«. Im Sprachgebrauch des Quattrocento waren *ornamenti* gewöhnlich dem etwas näher, was auch wir unter Ornamenten und dekorativen Verzierungen verstehen. Passend bei Figuren oder an Gebäuden angebracht, sind sie ein Bestandteil des *ornato*, jedoch nur in gemäßigter Form; Leonardo: »Versieh deine Figuren und anderen Gegenstände in erzählenden Gemälden niemals mit so vielen *ornamenti*, daß sie die Form und Haltung der Figuren oder das Wesen (*essentia*) der Gegenstände verunkeln.«

#### (h) *Varietà* – Mannigfaltigkeit

Die für das Quattrocento beispielhafte Interpretation der Mannigfaltigkeit in der Malerei und diejenige zugleich, mit der Landino am vertrautesten war, stand in Albertis *Abhandlung*

über die *Malerei* von 1435. Alberti wollte den Begriff der Mannigfaltigkeit klären und ihn von bloßer Stoffmenge abgrenzen. Deshalb unterschied er zwischen zwei Arten des Interesses an Bildern: (1) *Fülle* (*copia*), das ist Überfluß der Elemente, und (2) *varietà*, das ist Vielgestaltigkeit der Elemente. Ein Bild ist »überevull«, wenn »darin alte Menschen, junge Menschen, Knaben, Frauen, Mädchen, kleine Kinder, Hühner, Hündchen, Vögelchen, Pferde, Schafe, Gebäude, Landstriche und so weiter zusammentreffen«; das erinnert uns an die Liste in dem Vertrag zwischen Ghirlandaio und Tornabuoni von 1485 (S. 30). Das alles mag ja hingehen, solange es der Sache dient und nicht verwirrt; aber, sagt Alberti, »ich wünschte, diese Fülle wäre *ornato* mit einer gewissen *varietà*«. Im Unterschied zu Fülle ist Mannigfaltigkeit ein absoluter Wert, und in der Auslegung Albertis beruht sie besonders auf zweierlei: erstens auf der Vielfalt und dem Kontrast von Farbtönen, wie wir bereits gesehen haben (S. 104); zweitens und vornehmlich auf der Vielfalt und dem Kontrast von Gebärden der Figuren:

»Einige werden aufrecht stehen und ihr Gesicht voll zeigen, mit erhobenen Armen und freudig ausgestreckten Händen, auf einem Fuß stehend. Andere werden das Gesicht abwenden und die Arme hängen lassen, die Füße



72. Nicolas Beatrizet, Kupferstich nach Giottos *Navicella*.



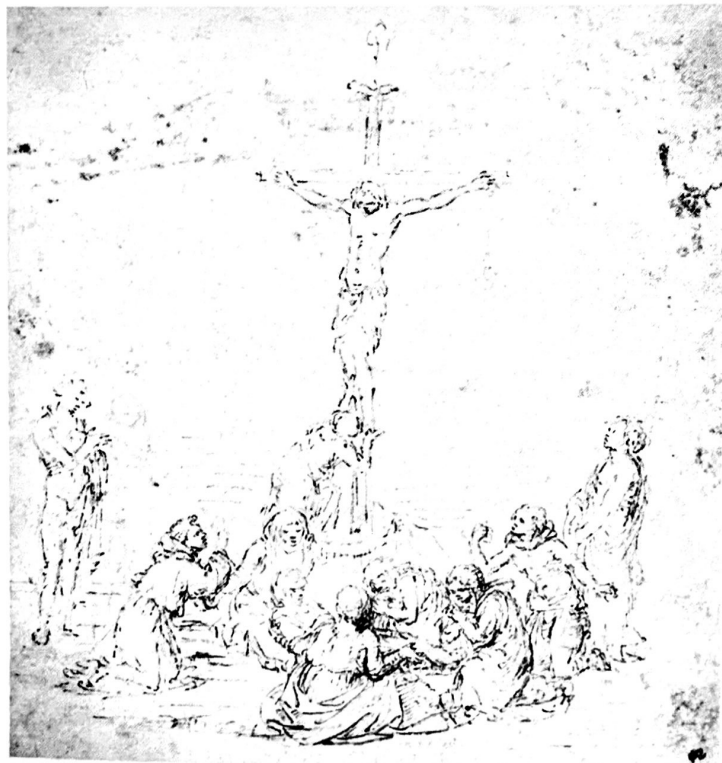
nebeneinander; und so wird jede Figur ihre eigene Haltung und Kurve der Glieder haben: einige werden sitzen, andere sich auf ein Knie stützen, und wieder andere am Boden liegen. Und wenn es angeht, lasse man eine Figur nackt sein, andere teils nackt und teils bekleidet . . .«

Ein Beispiel für Mannigfaltigkeit ist Giotto's Mosaik der *Navi-cellula* (Abbildung 72),

»in dem unser Toskanischer Maler Giotto elf Jünger darstellte, alle von Furcht bewegt, als sie einen aus ihrer Mitte auf den Wassern schreiten sehen, denn er ließ jede Figur mit ihrem Gesicht und ihrer Haltung Verstörung zeigen, und zwar so, daß jede ihre eigenen, verschiedenartigen Bewegungen und Gebärden hat.«

Es gibt Gemälde von Filippo Lippi, die sowohl reichhaltig wie vielgestaltig sind, aber die Kritiker des Quattrocento bewunderten die Bilder am meisten, die bei sparsamer Verwendung der Elemente mannigfaltig sind. Die Skizze für eine *Kreuzigung* (Abbildung 73) veranschaulicht sehr gut, was Alberti und Lan-

73. Filippo Lippi,  
Studie für eine  
Kreuzigung.  
London,  
British Museum.  
Pinselzeichnung.



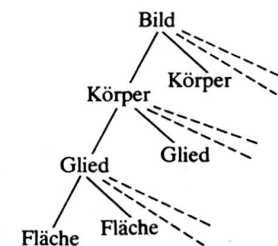
dino unter Mannigfaltigkeit der Figuren verstanden. Die Resonanzen zwischen dem malerischen Wert der Mannigfaltigkeit und anderen Bereichen der Kultur des Quattrocento – zum Beispiel der Literaturkritik oder der Erfahrung des Himmlischen, wie wir ihr begegnet sind (S. 128 ff.) – sind sehr kräftig.

#### (i) *Compositio* – Komposition

Komposition, im Sinne einer systematischen Abstimmung jedes Bildelements auf eine im ganzen erstrebte Wirkung, wurde 1435 von Alberti erfunden: Von ihm übernahm Landino den Begriff. Alberti fand sein Modell in der klassischen Literaturkritik der Humanisten, für die *compositio* die Art bedeutete, in der ein Satz gebaut war, mit einer Hierarchie von vier Stufen:



Alberti übertrug das Wort und das Modell auf die Malerei:



Bilder sind aus Körpern zusammengesetzt, diese aus Teilen und diese wiederum aus Oberflächen; Flächen werden zu Gliedern zusammengesetzt, Glieder zu Körpern und Körper zu Bildern. Mit Hilfe dieser Vorstellung konnte das Quattrocento den Aufbau eines Bildes sehr genau analysieren, sein Gestaltungsprinzip untersuchen, das Überflüssige zurückweisen und einen Zusammenhang zwischen den formalen Mitteln und den erzäh-



lerischen Zielen herstellen. Sie war auch das fiktive Gerippe, das der Künstler mit *varietà* begabte und der Kritiker seinem Urteil zugrunde legte. In der Tat sind die beiden Begriffe komplementär: weder die zentrifugale *varietà* noch die zentripetale *composizione* kann für sich allein bestehen. *Composizione* diszipliniert *varietà*; *varietà* nährt *composizione*. Das wußte Landino, denn er lobt Filippo für *compositione et varietà*, als ein Paar; und hier haben wir wieder einen Querverweis, denn er rühmt einen anderen Künstler, den Bildhauer Donatello, wegen derselben Qualitäten: Donatello ist *mirabile in compositione et in varietà*. Das ist zunächst einmal eine verwirrende Verbindung. Was können die ausdrucksvollen energischen Figuren und Figurengruppen in Donatellos Reliefs mit dem anmutigen und verhaltenen des Filippo Lippi gemein haben? Eine ganze Menge, wie sich herausstellen wird. Landinos scharfsich-

74. Filippo Lippi, Jungfrau und Kind mit Heiligen und Engeln (Barbadori-Altar, um 1440). Paris, Louvre. Tafelbild.



tige Verkoppelung regt uns dazu an, auf eine sehr reale zugrundeliegende Ähnlichkeit aufmerksam zu werden. Beide Künstler gestalteten Gruppen, in denen sich ganz unterschiedliche Figuren zu symmetrischen Mustern vereinigen, die wegen ihrer Spannung zwischen Mannigfaltigkeit und Symmetrie überzeugen (Abbildungen 74, 75). Beide konnten sie das zu erzählerischen Zwecken ausnutzen, indem sie eine Mannigfaltigkeit von »Bewegungen des Körpers und des Geistes« in einen inhaltsreichen Zusammenhang brachten (Abbildungen 73, 76), und bei beiden erstreckt sich dies manchmal auf eine sehr große Anzahl von Figuren. Beide entwarfen unheimliche, aber vollkommen ausgestaltete Welten hinter ihren Protagonisten, wobei sie den komponierten Raum tief in das Bild hineinreichen ließen, seien die Elemente nun Bäume oder Felsen, wie oft bei Filippo (Farbtafel IV), oder architektonische Phantasien, wie gewöhnlich bei Donatello (Abbildung 76). Die allgemeine Verschiedenartigkeit der beiden Künstler ist also ein günstiger Umstand für uns: Das Ordnungsprinzip, das sie gemeinsam haben – Abbildung 74 mit Abbildung 75, Abbildung 73 mit Abbildung 76 und Tafel IV mit Abbildung 76 – ist, abgesehen von zufälligen und oberflächlichen Ähnlichkeiten, reine *composizione e varietà*. Und wenn wir einmal gelernt haben, diese Qualität zu erkennen, besitzen wir einen Zugang zu einem der wichtigsten Züge im kognitiven Stil des Quattrocento.



75. Donatello, Himmelfahrt Mariä (Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci, um 1426). Neapel, S. Angelo a Nilo. Marmorrelief.

# (j) *Colorire* – Farbgebung

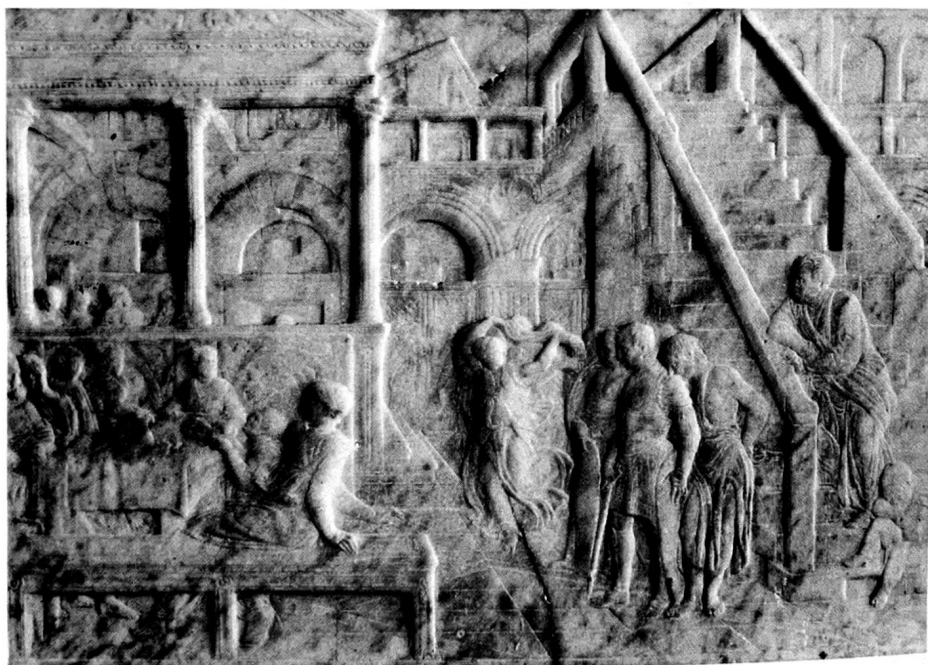
Das bedeutet nicht ›Farbgebung‹ in dem uns geläufigen Sinn, der sich hauptsächlich auf Farbtöne bezieht. Es ist tatsächlich eine wichtige Leerstelle in Landinos Kritik, daß er einen Maler niemals für seine Farbe als solche lobt, in unserem Sinn; um etwas derartiges anzutreffen, muß man sich außerhalb Florenz umsehen. Giammario Filelfo wendet sich an den Venezianer Gentile Bellini:

»Veduta ho lopra tua col suo cholore,  
La venustà col suo sguardo benegno,  
Ogni suo movimento e nobil segno,  
Che ben dimonstri il tuo gentil valore.«

»Ich habe dein Werk mit seiner Farbe gesehen,  
Mit seiner Anmut, seinem edlen Glanz,  
Wo jede Bewegung und jede feine Geste,  
Deine erhabene Vortrefflichkeit beweist.«

76. Donatello,  
Das Festmahl des  
Herodes (um 1435).  
Lille, Musée Wicar.  
Marmorrelief.

Indem er sich mit einem anmutigen Eindruck begnügt, empfindet Filelfo naiver und passiver als Landino. Unter *colorire*



versteht Landino die Anwendung der Farbpigmente. Manchmal wurde es in einem sehr allgemeinen Sinne gebraucht, fast gleichbedeutend mit ›malen‹; nach dem Biographen Vespasiano da Bisticci hat Federigo da Montefeltro, »weil er in Italien keine Meister nach seinem Geschmack finden konnte, die es verstanden hätten, auf Tafeln mit Ölfarbe zu *colorire*, nach Flandern geschickt«. Aber es gab noch eine speziellere und interessantere Bedeutung, die Landino vor Augen hatte, und ihr gab Piero della Francesca in seiner Abhandlung *Über die Perspektive des Malers* die folgende Definition: »Mit *colorare* [sic] meinen wir die Anwendung der Farben, wie sie sich in Gegenständen, Lichtern und Schatten je nach ihrer Veränderung durch die Beleuchtung darstellen.« Mit anderen Worten, *colorire* überschneidet sich teilweise mit *rilievo* und fällt unter den Abschnitt in Albertis Abhandlung, den er »Rezeption von Licht« nannte. Dem Maler stellte sich das Phänomen der Rezeption von Licht durch einen Gegenstand als die Kunst dar, Schwarz und Weiß einerseits, Rot, Blau, Grün und die übrigen Farben andererseits richtig zu behandeln: Schattierungen und Farbtöne. Aber *colorire* gewinnt seine volle Bedeutung erst im Gegensatz zu dem nächsten Wert, den Landino anspricht, nicht bei Filippo Lippi, aber bei Andrea del Castagno: *disegno*.

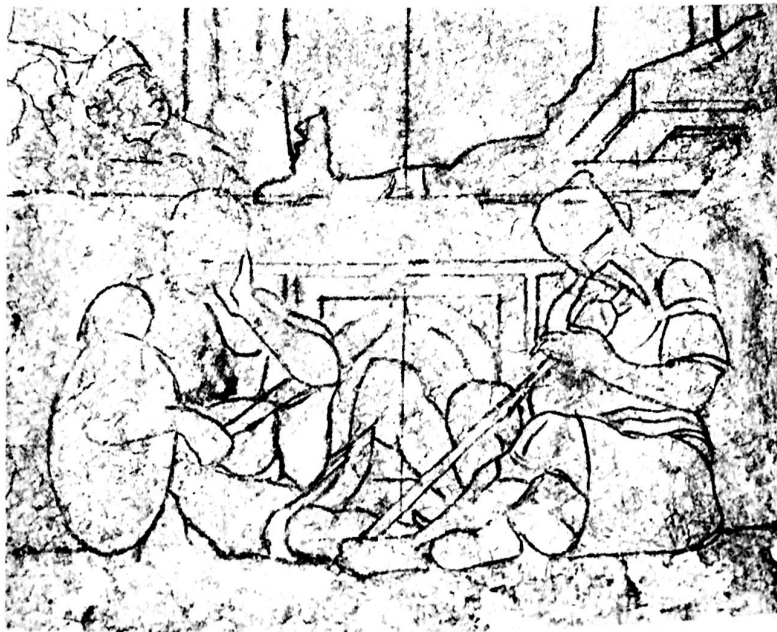
## ANDREA DEL CASTAGNO

Castagno signierte im Jahr 1442 einige Fresken in S. Zaccaria zu Venedig. Es ist weder bekannt, wer sein Lehrer war, noch wann genau er geboren wurde, aber man betrachtet heute 1423 als wahrscheinliches Datum. Etwa 1444 kehrte er nach Florenz zurück. Die Hauptlinie seines späteren Werks liegt in einer Reihe von Fresken in S. Apollonia: *Das letzte Abendmahl*, *Kreuzigung*, *Begräbnis* und *Auferstehung* (Abbildung 77) etwa 1445–50, SS. Annunziata: *St. Julianus*, *Die Dreieinigkeit mit der Jungfrau*, *St. Hieronymus und einem Heiligen* (Abbildung 79), der Villa Carducci in Soffiano, außerhalb Florenz (ein Zyklus berühmter Männer und Frauen, der jetzt nach S. Apollonia gebracht wurde), und dem Reiterportrait des Niccolò da Tolentino im Dom, 1456. Er starb im Jahre 1457.

(k) *Disegnatore* – Zeichner/Konturist

Der Terminus bezog sich auf die lineare – im Gegensatz zur tonalen – Darstellung des Gegenstandes. Francesco da Buti, ein Dante-Kommentator aus dem späten 14. Jahrhundert: »[Giotto] war ein Meister des Pinsels – das heißt, ein vollender Maler (*dipintore*) – und auch des Stifts (*stile*) – das heißt *disegnatore* mit dem Stift auf Tafeln.« Das führt uns unmittelbar zu der Unterscheidung von *disegno* und *colorire*. Cennino Cennini schreibt in seinem Handbuch: »Die Grundlagen der Kunst der Malerei und der Ausgangspunkt für all diese Werke, die mit der Hand vollbracht werden, sind *disegno* und *colorire*.« Zum *colorire* (Filippo Lippi) gehören der Pinsel, Schattierungen, die Darstellung von Oberflächen, *rilievo*; zum *disegno* (Castagno) gehören der Stift, Linien, die Darstellung von Rändern, Perspektive. Wir sind in der Lage, Castagnos *disegno* allein, von seiner Malerei gesondert zu betrachten, da die Unterzeichnung einiger seiner Fresken in Sant'Apollonia 1953 unter der bemalten Schicht des Fresko-Putzes entdeckt wurde; die beiden Soldaten im Vordergrund der *Auferstehung* (Abbil-

77. Andrea del  
Castagno,  
*Auferstehung Christi*  
(Detail).  
Florenz, S. Apollonia.  
Rötzelzeichnung.



dung 77) führen uns Castagno als *disegnatore* vor Augen – das heißt, wie er Linien zeichnet, um die Formen und ihre Stellung im Raum festzulegen, indem er genau die Umrisse markiert, die sie und ihre Teile dem Betrachter darbieten. Man erkennt, warum ihn Landino wegen dieser Qualität schätzte. Alberti – der *disegno* gewöhnlich latinistisch »Circumscriptio« nannte – bemerkte, daß »es vielleicht nützlicher ist, sich im *rilievo* als im *disegno* zu üben«, was sich schwer mit seiner Voreingenommenheit für die Perspektive von Umrissen in Einklang bringen läßt. Aber wahrscheinlich dachte er an bestimmte norditalienische Maler, die fast ausschließlich mit Umrissen arbeiteten, wobei sie darauf vertrauten, daß der Betrachter durch die subtile Ausdruckskraft ihres *disegno* und die genaue Führung der Konturen dazu angeregt wurde, in seiner Vorstellung die Plastizität der Oberflächen zu ergänzen, die der Maler selbst nur andeutete. Pisanello war ein Maler dieser Art (Abbildung 42), und er wurde von Angelo Galli in dem Gedicht, das wir oben (S. 96) zitiert haben, zu Recht für sein *disegno* (nicht *colorire*, nicht *rilievo*) gepriesen. In der ersten Hälfte des Quattrocento bildete diese kraftvolle Tradition des *disegno*, weit verbreitet und zweifellos beliebt, ein wirkliches Gegengewicht zur Florentiner Flächenmalerei, und Alberti wurde von der Vieldeutigkeit des Terminus *disegno* gestört. Piero della Francesca versuchte, der Konfusion ein Ende zu machen, indem er den Aspekt der Perspektive aus dem *disegno* herauslöste:

»Die Malerei besteht aus drei wesentlichen Teilen, die wir *disegno*, Messung und Farbgebung nennen. Unter *disegno* verstehen wir Profile und Konturen, die Gegenstände umgrenzen. Mit Messung meinen wir, daß Profile und Konturen in richtiger Proportion an ihre Stelle gesetzt werden. Mit Farbgebung meinen wir, wie sich die Farben in den Gegenständen, Lichtern und Schatten je nach ihrer Veränderung durch die Beleuchtung darstellen.«

Die Dichotomie von *disegno* und *colorire*, Linien und Schattierungen – eine tendenziöse Vereinfachung der visuellen Erfahrung – ist nun schon seit langem tief in der europäischen Sehkultur verankert; sie führt zu einer merkwürdig disjunktiven, einer Jekyll-und-Hyde-Sensibilität, die uns von jener abgrenzt, die etwa in der chinesischen Malerei und Kritik zum Ausdruck kommt. Es war die Renaissance, die dieser analytischen Gewohnheit ihre systematische Formulierung gab, indem



sie Zeichnen und Malen, Ränder und Flächen, Linien und Schattierungen zur »Grundlage der Kunst der Malerei« machte, wie sie damals gelehrt wurde und noch gesehen wird.

(1) *Amatore delle difficoltà* – Liebhaber von Schwierigkeiten

Die Ausführung schwieriger Dinge wurde an sich schon als Beweis für technisches Können und Talent geschätzt. Zu Zeiten Landinos pries Lorenzo de' Medici zum Beispiel die Form des Sonetts »ausgehend von ihrer Schwierigkeit – da edle Vollen- dung (*virtù*) nach Meinung der Philosophen im Schwierigen sich erweist«. Das galt genauso für die Malerei, und hier sind wir wieder sehr nahe an der Forderung des Klienten nach auffälliger Technik: Ein als erfolgreicher Liebhaber von Schwierigkeiten öffentlich anerkannter Maler ist einer, dessen technische Fertigkeit deutlich zutage liegt. Castagno ist auch *facile nel fare*, wie Masaccio, aber darin liegt kein Widerspruch. Die Arbeit ist *difficile*, der Ausführende *facile*: Der gute Maler bewältigt Schwierigkeiten mit Leichtigkeit. Dieses falsche Paradox begeisterte die Kritiker in der Renaissance, und ein Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, Lodovico Dolce, spielte damit, um zwischen den Stilen Michelangelos und Raffaels zu unterscheiden: »Michelangelo suchte in seinen Werken immer die *Schwierigkeit*, während Raffael *Leichtigkeit* suchte – eine *schwierige* Aufgabe.« Das ist eine sprachliche Falle, die man heute möglichst meiden würde, indem man die Arbeit etwa als schwierig oder kompliziert, den Ausführenden dagegen als gewandt oder geschickt bezeichnen würde. Aber welcher Art waren die Schwierigkeiten der Kunst, die Castagno so öffentlich und erfolgreich liebte? Landinos Freund Antonio Manetti berichtete in seiner Biographie des Brunelleschi von dem Wettbewerb des Jahres 1401 um die Türen des Baptisteriums in Florenz; Brunelleschi war einer derjenigen, die ein Proberelief der *Opferung Isaaks* (Abbildung 78) vorlegten, und die Arbeit war voller Schwierigkeiten. Alle Beurteiler

»waren überrascht über die *Schwierigkeiten*, die er sich selbst gestellt hatte – die Pose des Abraham, sein unter Isaaks Kinn gesetzter Daumen, seine lebhaft bewegte Gewand und seine Haltung; und die Zartheit des Körpers des Knaben Isaak; und das Auftreten und die Bekleidung des



Engels, seine Haltung und die Art, wie er nach Abrahams Hand greift; und die Pose und Haltung und Zartheit des Mannes, der einen Stachel aus seinem Fuß zieht, und auch des anderen, der sich nach vorne beugt, um zu trinken. Sie waren überrascht darüber, wie viele *Schwierigkeiten* in diesen Figuren liegen und wie gut sie ihre Funktionen erfüllen ...»

Brunelleschis »Schwierigkeiten« waren zweckmäßige Ausnutzungen der Technik, *tours de force*, die das erzählerische Moment hervorhoben, indem sie gängige Lösungen auffällig vermieden: Abrahams Hand an Isaaks Kehle und des Engels Hand auf Abrahams Gelenk werden zuerst als Zeugnisse der Virtuosität und dann als Akzente der erzählten Geschichte wahrgenommen. Auch Castagnos selbst-gestellte Schwierigkeiten waren keine leeren Glanzstücke der Geschicklichkeit, sondern

78. Filippo Brunelleschi, *Die Opferung Isaaks* (1401). Florenz, Bargello. Bronzerelief, teils vergoldet.



erzählerische Kunstgriffe der Hervorhebung, und für Landino liegen sie insbesondere in seinen *scorci* oder Verkürzungen.

(m) *Scorci* – Verkürzung

*Scorci* sind das Spezialgebiet von Castagnos Umgang mit Schwierigkeiten. In seinem Fresko *Die Dreieinigkeit, angebetet von der Jungfrau, St. Hieronymus und einem Heiligen* (Abbildung 79) sind die außerordentliche Verkürzung der Dreieinigkeit und die ähnlichen technischen Akzente bei den Gesichtern der drei anbetenden Figuren die wesentliche Grundlage der Darstellung. Sie ersetzen Gold-Akzente; ihre lokalisierte Verwendung, die Vorstellung, daß sich Schwierigkeit oder technische Fertigkeit sozusagen in Flecken auftragen lasse, ist ein zählebiger Rest der Empfänglichkeit für Goldakzente, die von der Empfänglichkeit für technische Akzente abgelöst wurde. Sie war für die Spätrenaissance genauso anstößig, wie es das Vergolden im Laufe des Quattrocento wurde. *Scorci* sind lokalisierte Anwendungen der Perspektive. Landino sagte von Paolo Uccello, daß er »meisterhaft in *scorci* war, weil er viel von Perspektive verstand«: Perspektive ist also die Wissenschaft oder Theorie, *scorci* ihr punktuell sichtbarwerden in der Praxis. Tatsächlich kann ein Bild im Lichte der systematischen Perspektive gemalt sein, ohne daß darin Verkürzungen vorkämen, die hervorstechend genug sind, um eine Bemerkung über *scorci* zu veranlassen; Masaccios *Zinsgroschen* (Abbildung 65) ist ein Beispiel dafür. Ein Bild kann aber auch auffällige *scorci* besitzen, ohne sich an eine sorgsame Methode der Perspektive-Konstruktion zu halten: Das Gesicht des Knappen, der sich den Sporen des jungen Weisen in der Mitte von Gentile da Fabrianos *Anbetung der Weisen* (Abbildung 21) widmet, verdankt sich einer Trickwirkung, die in der spätgotischen Malerei recht üblich war und die nicht mittels einer Methode, sondern anhand eines Musters gelernt und gelehrt wurde. In der Praxis jedoch deckt der Terminus *scorci* oft zwei verschiedene Arten von Interesse. Das erste ist, wirklich zu verkürzen – ein langer Gegenstand wird vom einen Ende her gesehen, so daß er dem Auge einen kurzen Reiz vermittelt; angenehm ist dabei die geistige Übung, vom Kurzen auf das Lange zu schlie-



79. Andrea del Castagno, *Die Dreieinigkeit, angebetet von der Jungfrau, St. Hieronymus und einem Heiligen*. Florenz, SS. Annunziata. Fresko.

Ben. Das zweite besteht in der ungewöhnlichen Ansicht. Ein menschliches Gesicht, das von der gleichen Höhe aus gesehen wird, sei es von vorne oder im Profil, ist kaum weniger »verkürzt« als Gesichter, die von oben oder unten gesehen werden; doch sind uns diese weniger vertraut und beanspruchen daher leichter unsere Aufmerksamkeit. Wir nehmen die Verkürzung der Nase, wenn sie von oben gesehen wird, stärker wahr als die des Ohrs an einem Kopf, der von vorne gezeigt wird, weil wir uns ein wenig mehr anstrengen müssen, um sie zu erkennen, und weil uns das Erfolgserlebnis befriedigt. Beide Arten des Interesses sind zum Beispiel in der Figur Christi in Castagnos *Dreieinigkeit* gegenwärtig. Und es ist wesentlich zu erkennen, daß die Schwierigkeit sowohl den Betrachter als auch den Künstler fordern soll: *Scorci* und andere Interessen dieser Art wurden als schwierig zu sehen und zu verstehen erachtet, da die künstlerische Technik des Malers Anforderungen an die Sehtchnik des Betrachters stellte. Die erforderliche Anstrengung bestimmte die Richtung der Aufmerksamkeit. Ein grundlegender Unterschied zwischen dem Quattrocento und dem 16. Jahrhundert besteht darin, daß jenes den Zusammenhang erkannte, während er diesem, mit seiner Vorliebe für das Sanfte, entging. In Lodovico Dolces *Dialogo della pittura* von 1557 liefert der naive Fabrino dem gebildeten Aretino ein Stichwort, indem er sagt: »Ich habe gehört, daß *scorci* eine der *Hauptschwierigkeiten* in der Kunst sind. So möchte ich annehmen, daß der Maler desto mehr Lob verdient, je öfter er sie zur Anwendung bringt.« Das ist eine Karikatur der Geisteshaltung des Quattrocento, und Aretino korrigiert ihn. Es ist wahr, sagt er, daß *scorci* nicht ohne große Kunstfertigkeit gelingen können, und ein Maler sollte sie gelegentlich verwenden, »um zu zeigen, daß er sie beherrscht«. Aber das sollte nur sparsam geschehen: »*Scorci* werden nur von wenigen verstanden und gefallen daher auch nur wenigen; selbst für den verständigen Betrachter sind sie manchmal eher irreführend als angenehm.« Aus eben diesem Gesichtspunkt verurteilte Vasari die *scorci* bei gewissen Malern des Quattrocento wie Castagno, wo sie zu gewollt und aufdringlich seien, »genauso peinlich anzusehen, wie *schwierig* auszuführen«.

# (n) *Prompto* – lebhaft

Leonardo da Vinci riet dem Maler: »... wenn du Menschen erfreuen willst, die keine Meister der Malerei sind, werden deine Bilder wenige *scorci*, wenig *rilievo* und wenig *pronto*-Bewegung haben.« Landino hatte bereits gesagt, daß Castagno ein Liebhaber von Schwierigkeiten war, und hatte die Aufmerksamkeit auf seine *scorci* und sein *rilievo* gelenkt; indem er ihn nun als *vivo e prompto* bezeichnet, vervollständigt er seine Charakterisierung Castagnos als eines Malers für Maler, das heißt als eines Künstlers, der von Menschen bevorzugt wurde, die sich auf die Techniken der Kunst verstanden. Landino schreibt diese Tugend noch zwei weiteren Künstlern zu. In Giotto's *Navicella* (Abbildung 72) sind die Bewegungen jedes Apostels »*vivo* und *prompto*«, und Donatello ist »*prompto*« und von großer *vivacita* sowohl in der Anordnung als auch in der Haltung der Figuren (Abbildung 76). Castagnos *David* (Abbildung 80) verkörpert die *vivo*- und *prompto*-Eigenschaften der Haltung, die er mit Giotto und Donatello teilt. Sie bedeutet eine abwechslungsreichere Gestaltung der Figur, eine stärkere Hervorhebung einzelner Bewegungen als Filippo Lippis *gratia*, aber die Termini haben etwas sehr Wichtiges gemeinsam. Sie bezeichnen beide, eher unbewußt als bewußt, ein gewisses Maß der Verschmelzung zweier Arten von Bewegung – natürlich der dargestellten Bewegung in den Figuren des Malers, aber, daraus abgeleitet, auch der Bewegung, die des Malers Hand vollführt. Leonardo spricht von *gratia* als einer Eigenschaft der gemalten Figuren; Filippo Lippis Grabschrift lobt die *gratia* seiner Hand. Landino verweist auf die *prompto*-Bewegungen von Giotto's Aposteln; Alberti beruft sich auf den Terminus, wenn er die Quellen der Leichtigkeit, »Sorgfalt-mit-Schnelligkeit«, diskutiert: »Der Geist, der durch Übung ange-regt und belebt wird, arbeitet sehr *pronto* und schnell, und die Hand folgt rasch, wo eine sichere Methode sie führt.« Darin finden wir erneut die Auffassung des Quattrocento, daß Geist und Körper in ganz unmittelbarer Beziehung zueinander stehen: so wie die Bewegung einer Figur direkt ihre Gedanken und Empfindungen ausdrückt, spiegelt die Bewegung der Hand des Künstlers direkt seinen Geist wider. Wenn Landino sagt,



80. Andrea del Castagno,  
David (um 1450).  
Washington, National  
Gallery of Art.  
Tempera auf Leder.

daß Filippo Lippi *gratioso* »ist«, oder daß Castagno *prompto* »ist«, kann man unmöglich eine von beiden Bedeutungen ausschließen. Diese Zweideutigkeit stellt kein Problem dar, solange man nicht eins daraus macht, indem man eine Unterscheidung fordert, die dem Quattrocento selbst fremd ist. Vielmehr liegt in der Verschmelzung gerade ein Schlüssel zu dem, was das Quattrocento als persönlichen Stil schätzte – *gratioso* oder *prompto*, *aria virile* oder *aria dolce*. Stil oder *aria* ist etwas, das zwischen der Bewegung der Figuren und der Bewegung des Pinsels liegt.

#### FRA ANGELICO

Fra Giovanni da Fiesole wurde 1407, im Alter von etwa 20 Jahren, Dominikanermönch in Fiesole und geriet unter den Einfluß Giovanni Domenicis, eines großen Dominikanerlehrers, zu dessen Schülern auch St. Antonino, der spätere Erzbischof von Florenz, gehörte. Er scheint sich erst sehr spät der Malerei zugewendet zu haben. Seinen ersten Auftrag, von dem wir wissen, erhielt er 1433, die *Madonna der Leinweber* (Abbildung 3), die sich heute in S. Marco zu Florenz befindet. Von 1436 an malte er viele Fresken im Kloster S. Marco (Abbildung 31). Von etwa 1446 bis zu seinem Tod in Rom 1455 verbrachte er zwei lange Lebensabschnitte damit, im Vatikan zu malen: Seine Fresken in der Kapelle Nikolaus V. sind erhalten.

#### (o) *Vezzoso* – lieblich

Dieses Wort ist unübersetzbar. John Florio bemühte sich im ersten italienisch-englischen Wörterbuch (1598 und 1611) ernstlich, Synonyme zu finden:

» *Vezzoso*, wanton, mignard, full of wantonnesse, quaint, blithe, buckesome, gamesome, flattering, nice, coy, squeamish, peart, pleasant, full of affectation.«

» *Vezzoso*, verspielt, zart, voller Übermut, zierlich, lieblich, freundlich, ausgelassen, schmeichlerisch, nett, kokett, empfindlich, reizend, lustig, voll Ziererei.«

Das gemahnt zu Recht an seine Unbestimmbarkeit. Ein *vezzo* war eine Liebkosung und, im erweiterten Sinne, eine Lust;

*vezzoso* bedeutete also lustvoll auf liebkosende Weise. Es galt nicht als männliche Eigenschaft, und in manchen Zusammenhängen wurde es nicht einmal als wünschenswerte Eigenschaft angesehen. Obwohl Boccaccio beifällig von *vezzose donne* und *vezzosi fanciulli* sprach, war ein *vezzoso* Mann etwas Überempfindliches, Kraftloses. Landino aber redet nicht über einen Mann – obwohl seine Syntax das Gegenteil zu belegen scheint – sondern wiederum über eine Qualität, die irgendwo zwischen dem Charakter von Fra Angelicos künstlerischer Technik und dem seiner gemalten menschlichen Figuren liegt. Ebenso wie bei *gratia* gibt es in Landinos Text einen Querverweis auf Desiderio da Settignano (Abbildung 69), der ebenfalls *vezzoso* ist. Vielleicht eignet sich (um eine Anregung Florios aufzugreifen) »auf liebliche Weise bezaubernd« als grobe Übersetzung. Aber auf welche formalen Eigenschaften bei Fra Angelico bezieht sich das im Einzelnen? Wenn man das ohne jeden Zweifel liebliche und bezaubernde Aussehen von Figuren wie den tanzenden Engeln in seinen Bildern außer Betracht läßt, besagt das Wort wohl insbesondere etwas über die farblichen Werte seiner Kunst. Jedenfalls hat es Alberti in einem solchen Zusammenhang verwendet. Er war darum besorgt, daß der Maler den farblichen Kontrast von Hell und Dunkel – besonders aber von Hell – nicht überbetonte, indem er seinen Farben zuviel Weiß und Schwarz beimischte:

»Sehr zu tadeln ist der Maler, der Weiß oder Schwarz nicht mit großer Mäßigung verwendet . . . Es wäre gut, wenn Weiß und Schwarz aus Perlen bestünden . . . weil dann die Maler so sparsam und maßvoll damit umgehen müßten, wie es sich geziemt, und ihre Werke wahrer, lebenswürdiger und mehr *vezzoso* wären.«

Dafür gab es eine physiologische Grundlage; in einer weit verbreiteten Abhandlung des Quattrocento hatte Girolamo di Manfredi ausgeführt:

»Warum unser Sehvermögen bei grünen Farben besser ist als bei weißen oder schwarzen: Jedes Extrem schwächt unsere Wahrnehmung, wohingegen das Maßvolle und Milde sie stärkt, da Extreme die Wahrnehmungsorgane unangemessen affizieren. So hat Weiß eine vergrößernde Wirkung, während intensives Schwarz in hohem Maße verkleinernd wirkt. Eine gemäßigte Farbe wie Grün hingegen hat eine milde Wirkung, da sie weder zu sehr vergrößert noch verkleinert; und deshalb stärkt sie unser Sehen.«

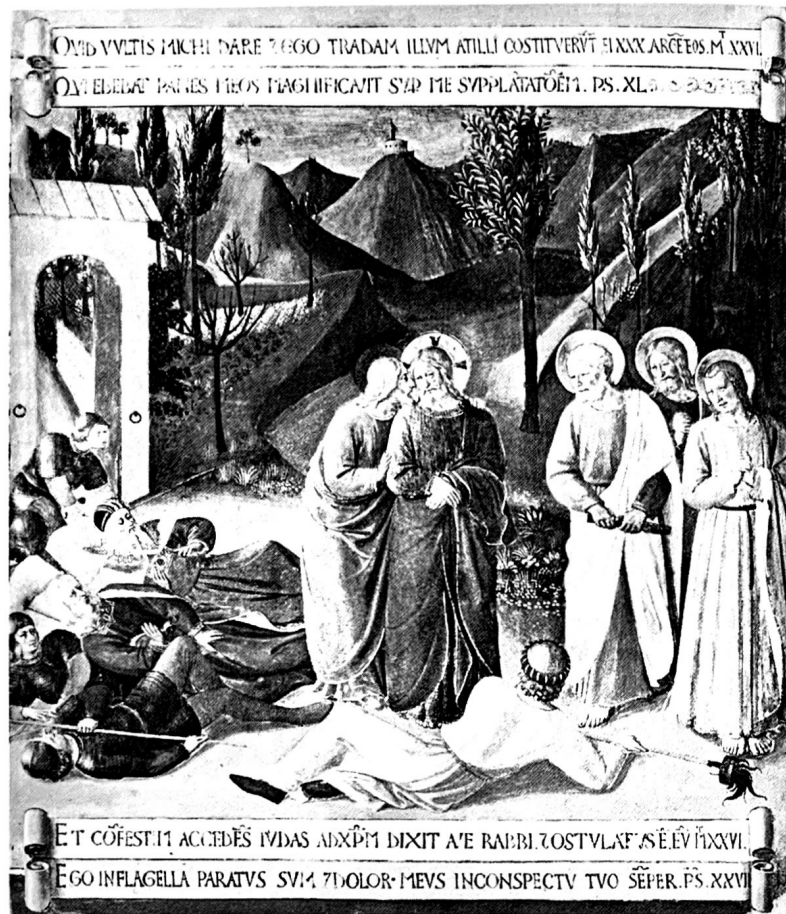
In diesem speziellen Sinn eines Stils, in dem uns keine starken farblichen Extreme überfallen, ist *vezzoso* zweifellos eine zutreffende Beschreibung von Fra Angelicos Malerei (Abbildung 24 (d)) – wie auch von Desiderios flacher und sanfter Reliefskulptur; sie meiden die starken Kontraste von *rilievo*-Malern wie Castagno. *Vezzoso* bedeutet genauso sanft wie auf liebliche Weise bezaubernd.

#### (p) *Devoto* – andächtig

Bei einem Wort wie diesem besteht das Problem darin, zwischen der Abstraktheit unserer Adjektive »andächtig«, »fromm« etc. und der Überinterpretation zu vermitteln. Was, vor allem, war Andacht? Fra Angelico hätte uns gewiß, Landino vielleicht auf die klassische Darstellung bei Thomas von Aquin verwiesen: Andacht ist die bewußte und gewollte Hinwendung des Geistes zu Gott; ihr besonderes Mittel ist die Meditation; ihre Wirkung ist zugleich Freude über die Güte Gottes und Betrübnis über die Unzulänglichkeit des Menschen. Wie aber zeigt sich dieses *devoto* in künstlerischen Werken, die bestenfalls Darstellungen religiöser Themen sind? Hier erweist sich eine Klassifizierung als hilfreich, die das späte Mittelalter und die Renaissance für Predigtstile vorgenommen haben; wir hatten bereits gesehen, daß eine enge Beziehung zwischen dem Predigen und der Malerei bestand und daß die Kategorien der Predigt sehr sachdienlich sind:

»Es gibt vier Stile des Predigens . . . Der erste Stil ist vor allem geschliffen genau (*subtilis*) und für Menschen bestimmt, die sich auf die Kunst der Theologie verstehen. Seine Funktion besteht darin, den Dingen auf den Grund zu gehen. Der zweite Stil ist leichter verständlich (*facilis*) und für Menschen gedacht, die noch am Anfang der Theologie stehen. Seine Funktion ist es, die Dinge gründlich zu behandeln. Der dritte ist eher ausgetüftelt (*curiosus*) und für diejenigen, die großen Prunk entfalten wollen. Da er nutzlos ist, sollte er gemieden werden. Der vierte Stil ist mehr andächtig (*devotus*) und gleicht den Predigten der Heiligen, die in der Kirche gelesen werden. Er ist am leichtesten zu verstehen und geeignet, die Menschen zu erbauen und zu unterweisen . . . Die Väter und heiligen Lehrer der Kirche, St. Augustinus und andere Heilige, hielten sich an diesen Stil. Sie mieden die Austüftung und berichteten uns von ihren göttlichen Eingebungen in klarer, knapper Rede . . .«





81. Fra Angelico,  
Der Kuß des Judas  
(aus dem Armadio degli  
Argenti, um 1450).  
Florenz,  
SS. Annunziata.  
Tafelbild.

Das ist der Rahmen, aus dem Landino seinen Terminus zu beziehen scheint. Wir haben also einen Stil: kontemplativ, Freude und Betrübnis verschmelzend; nicht ausgetüftelt, und intellektuell nicht anspruchsvoll; »leicht verständlich und geeignet, die Menschen zu erbauen und zu unterweisen«. Als einer Beschreibung von Fra Angelicos emotionaler Färbung ist daran schwerlich etwas auszusetzen (Abbildung 81). Aber welchen malerischen Qualitäten entspricht es im einzelnen? Positiv natürlich dem *vezzoso*, dem *ornato* und der *facilita*, die Landino dem Fra Angelico ebenfalls zuschreibt; negativ dem Fehlen von *difficulta* – betonten *scorci*, strengem *rilievo* oder sehr *prompti* Bewegungen –, die er ihm nicht zuschreibt. Was Fra Angelicos

Gemälden fehlt, erscheint als absichtlich von ihm zurückgewiesen, genauso wie Masaccio bewußt auf *ornato* verzichtete: Der Ausdruck *devoto* ist von derselben Art wie der Ausdruck *puro*, auf Masaccio bezogen, und daß der eine der Klassifizierung christlicher Predigten entstammt, der andere dem System der klassischen Rhetorik, zeigt wohl, wie kenntnisreich und sicher Landinos Kritik war.

Rein, mühelos, anmutig, geschmückt, mannigfaltig, lebhaft, lieblich, andächtig; Reliefwirkung, Perspektive, Farbgebung, Komposition, Zeichnung, Verkürzung; Nachahmer der Natur, Liebhaber der Schwierigkeiten: Damit bietet Landino das grundlegende begriffliche Rüstzeug für die malerische Eigenart des Quattrocento. Seine Begriffe haben eine Struktur: Sie sind einander entgegengesetzt, miteinander verbunden, ineinander enthalten oder überschneiden einander. Es wäre nicht schwierig, ein Schema anzulegen, das diese Beziehungen darstellte, aber das würde eine systematische Strenge mit sich bringen, wie sie die Begriffe in der Praxis nicht haben und auch nicht haben sollten. Wir können sie nur als Ergänzung und Anregung, jedoch nicht als Ersatz für unsere eigenen Begriffe verwenden; sie werden uns ein gewisses Vertrauen geben, daß wir nicht ganz aus den Augen verlieren, was sich diese Maler bei ihrer eigenen Arbeit dachten. Die Absichten des Quattrocento folgten Begriffen des Quattrocento, nicht den unseren.

Begriffe wie die von Landino verwendeten, haben den Vorteil, daß sie die enge Verbindung zwischen den Bildern und der Gesellschaft, aus der sie hervorgingen, verkörpern. Einige bringen die öffentliche Erfahrung der Bilder in Zusammenhang mit den Problemen der Künstler in den Werkstätten: »Perspektive« oder »Zeichnung«. Andere setzen die öffentliche Erfahrung der Bilder in Beziehung zu der Erfahrung anderer Lebensbereiche des Quattrocento: »Andacht« oder »Anmut«. Und wieder andere verweisen auf eine Kraft, die im Stillen das Bewußtsein der Gebildeten dieser Zeit veränderte.

Denn es gibt hier noch eine metaphorische Ebene, die für Landino von großer Bedeutung war, aber im zweiten Kapitel nicht behandelt wurde. Kategorien wie »rein«, »geschmückt« oder »Komposition« stützen sich auf das klassische System der

Literaturkritik, eine komplexe und hochentwickelte Kategorisierung des menschlichen Handelns, mit der sich humanistische Gelehrte wie Landino eingehend beschäftigten. Sie gehörte nicht in das zweite Kapitel, weil die meisten zur Kirche gehenden und tanzenden Bankiers keine humanistischen Gelehrten waren: Jenes Wissen blieb den Gebildeten vorbehalten. Aber im Laufe der Renaissance sickerte einiges von diesem Wortschatz für die Beurteilung von Kunst und Leben von Gelehrten und Schriftstellern zu anderen Menschen durch. Der Bankier fand Gefallen daran, viele dieser Wörter und Begriffe zu verwenden, ohne sich jeweils ihres klassischen Ursprungs bewußt zu sein. Dieser Prozeß war ein wichtiger Bestandteil der nachhaltigen Klassifizierung der europäischen Kultur in der Renaissance, wichtiger als einige Momente, die uns mehr ins Auge fallen: Die Erfahrung wurde neu kategorisiert – durch Wortsysteme, die sie in neuer Weise aufteilten – und somit neu organisiert. Ein Aspekt dieser Reorganisation war, daß die verschiedenen Künste durch ein einheitliches System von Begriffen und Termini zusammengeführt wurden: *Ornato* konnte in der Bedeutung, die wir festgestellt hatten, auf Malerei, Musik und Manieren genauso angewendet werden wie auf die Literatur. Die Affinität, die das den verschiedenen Künsten verlieh, war manchmal zwar trügerisch, regte aber ihre Praxis mächtig an. Landinos Verwendung von ›rein‹, ›geschmückt‹ und ›Komposition‹ gegenüber einem Leserkreis einfacher Menschen ist ein kleiner Aspekt dieser großen Entwicklung.

5.

Dieses Buch begann mit dem Hinweis darauf, daß die Formen und Stile der Malerei auf gesellschaftliche Verhältnisse reagieren; weitgehend war es bemüht, das Augenmerk auf einige der gesellschaftlichen Praktiken und Gewohnheiten zu richten, die unsere Wahrnehmung der Bilder verfeinern können. Nun ist es angebracht, auch der Symmetrie wegen, das Buch mit einer Umkehrung der Gleichung zu beschließen – die Vermutung zu riskieren, daß ihrerseits Formen und Stile der Malerei zur Verfeinerung unserer Wahrnehmung der Gesellschaft beitra-

gen können. Der halbe Zweck der Übung war es, zu zeigen, daß es sich so verhält.

Natürlich wäre es töricht, die Möglichkeiten zu überschätzen, aber sie sind real. Sie beruhen auf der Tatsache, daß die wichtigsten Materialien der Sozialgeschichte in ihrer Vermittlung sehr beschränkt sind: Sie bestehen aus einer Menge von Worten und wenigen – im Falle der Renaissance sehr wenigen – Zahlen. Einige Lebensbereiche und Erfahrungen behandeln sie immer wieder, andere vernachlässigen sie. Viele der wichtigsten Erfahrungen können, wie wir alle wissen, nicht angemessen in Worte oder Zahlen gefaßt werden, und deshalb erscheinen sie nicht in den vorliegenden Dokumenten. Zudem sind viele der in der Renaissance gebräuchlichen Wörter, auf die wir uns stützen müssen, heute fast vollständig abgenutzt: Es ist schwierig, sich mit den Wörtern Machiavellis darüber zu verständigen, was in der Renaissance wichtig war, weil so viele andere Worte – Kommentare und Neuformulierungen – seitdem in den Weg getreten sind. Noch schwieriger ist es, sich vorzustellen, was es bedeutete, an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit eine bestimmte Art von Person gewesen zu sein.

Genau hier hilft uns der malerische Stil weiter. Eine Gesellschaft entwickelt die für sie charakteristischen Fertigkeiten und Gewohnheiten, die einen visuellen Aspekt haben, da der Sehsinn das wichtigste Organ der Erfahrung ist; und diese visuellen Fertigkeiten und Gewohnheiten gehen ein in das Medium des Malers; entsprechend bietet der malerische Stil einen Zugang zu den visuellen Fertigkeiten und Gewohnheiten und über diese auch zu den charakteristischen gesellschaftlichen Erfahrungen. Ein altes Bild dokumentiert eine visuelle Handlung. Man muß lernen, es zu lesen, genauso wie man lernen muß, einen Text aus einer anderen Kultur zu lesen, selbst wenn man in gewissem Sinne die Sprache kennt: Sprache und bildliche Darstellung sind konventionsgebundene Tätigkeiten. Und es gibt viele abträgliche Verwendungen von Bildern, die es zu vermeiden gilt. Man wird den Gemälden nicht auf der philisterhaften Ebene einer illustrierten Sozialgeschichte näherkommen, indem man etwa Ausschau hält nach Abbildungen eines ›Renaissance-Händlers, der zum Markt reitet‹ etc.; auch nicht durch einfache