

RINASCITA UND UOMO UNIVERSALE

Dass sich Italien im 14. und 15. Jahrhundert (Trecento und Quattrocento) so eminent vom Rest Europas unterschied, hat auch geografische Gründe. Das Land ist durch natürliche Grenzen deutlich abgesondert, im Norden durch die Alpen und auf den übrigen Seiten durch das Meer. Hinzu kommen optimale klimatische Bedingungen, fruchtbarer Boden und nützliche Vegetation. Vor allem die zahlreichen schiffbaren Flüsse schufen die seelischen Voraussetzungen, den Geist der Leute beweglich und frei zu halten. Das beflügelte vor allem die Formenvielfalt der Kunst, auch wenn zum Beispiel Florenz oder Rom gar nicht am Meer angrenzen. Die Kontextbedingungen Italiens waren so gut, dass ihre Hauptstadt sogar zweimal zum Zentrum der Welt wurde, zuerst im Heiligen Römischen Reich, danach im Christentum.

Die Rede ist oft von einer englischen, einer spanischen, einer deutschen und französischen Renaissance usw. Jedoch ist es wichtig zu verstehen, dass es sich hierbei nicht um Renaissancen im genuinen Sinn handelt, weil die Stile, mit denen das außeritalienische Europa das Mittelalter verließ, die italienische Renaissance zum Vorbild hatten oder durch sie inspiriert wurden. Genau genommen gab es also nur eine italienische Renaissance, der Rest ist lediglich ein mattes Abbild. Es ist daher keineswegs übertrieben oder bloße Rhetorik, Städte wie Florenz, Venedig oder Rom als die Wiege der neuzeitlichen abendländischen Kultur zu bezeichnen.

Die Idee der *rinascita*, das ist die Wiedergeburt des Menschen zur Gottähnlichkeit. Vasari hat diesen Begriff eingeführt, er gilt daher als Vater der Renaissance. Mit seinem 1550 erschienenen Buch, in dem er die wichtigsten Künstler seiner Zeit porträtiert, schuf er das erste kunstgeschichtliche Werk überhaupt. Vasari war selbst ausübender Künstler, wobei seine künstlerischen Werk jedoch weit weniger hervorstachen als seine Kritiken. Der Begriff der *Renaissance* dagegen taucht erst 1750 bei Voltaire und bei den Enzyklopädisten auf. Wobei das, was unter Renaissance zu verstehen ist, vielleicht am besten von Pico della Mirandola (1463–1494) in seiner *Rede über die Würde des Menschen* beschrieben wird. Dort lässt er den Sohn Adams sagen:

Ich habe dich mitten in die Welt gesetzt, damit du um so leichter zu erblicken vermögest, was darin ist. Weder zum himmlischen noch zum irdischen, weder zum sterblichen noch zum unsterblichen Wesen habe ich dich geschaffen, so daß du als dein eigener Bildhauer dir selber deine Züge meißeln kannst. Du kannst zum Tier entarten; aber du kannst dich auch aus dem freien Willen deines Geistes zum gottähnlichen Wesen wiedergebären.

Eine derartige Sicht auf den Menschen war dem Mittelalter fremd, wie zum Beispiel Dante (1265–1321) zeigt. Wir haben es daher mit einem radikalen Bruch in der Selbstwahrnehmung des Menschen zu tun, die das Mittelalter in Italien verabschiedet und die Epoche der Renaissance einleitet. Bereits im Trecento (14. Jahrhundert) ist dieses Menschenbild in Italien präsent. Noch bevor Maler, Bildhauer und Architekten sich vollends von der Gotik und der Hieratik entfernt hatten, waren bei den Humanisten die philosophischen Grundlagen der Renaissance geschaffen. Die neue Art, wahrzunehmen, führt in Italien dann zu einer neuen Art, zu malen, zu bilden und bauen. Das Spektrum dargestellter Gefühle und Schicksale wurde breiter und zugleich tiefer.

Das Ideal der Renaissance war der *uomo universale*. Humanisten waren Philologen,

Historiker, Theologen, Rechtsgelehrte, Astronomen und Ärzte zugleich. Künstler waren gleichzeitig Maler, Bildhauer, Architekten, Dichter, Musiker und Diplomaten. Das neue Individuum war nicht spezialisiert auf wenige Teilbereiche, weil es nicht dem Irrglauben anhing, dass es sich zur Erlangung von Virtuosität spezialisieren müsse. Dabei bezog sich der freie, kreative Richtungswechsel nicht nur auf wenige Genies, sondern war fest in der Gesellschaft verankert. Von allem etwas zu verstehen, jedem Gebiet geöffnet zu sein, der *uomo universale* war im Italien der Renaissance ein selbstverständlicher Lebensmodus. Anders als in den Epochen davor und danach wurde die Lebenswirklichkeit der Menschen nicht in Fächer zerhackt, sondern befruchtete alle Gebiete gleichermaßen. Im Vordergrund stand die Entfaltung der eigenen Talente; Etiketten, die das eigene Wirken in vorgefertigte Bahnen lenkten, hafteten den Leuten nicht an. Das ermöglichte eine Vollendung der Form in allen Bereichen, wie sie nie wieder in der Geschichte der Menschheit erreicht worden ist. Ein Gelehrter, der nur von einer Sache etwas versteht, war in Florenz, Mailand, Venedig oder Rom der Renaissance undenkbar. Das Vorbild hierfür war das antike Athen. Spezialisten wurden auch von den Griechen verachtet. Virtuosität bedeutete, schlechterdings in *allem* virtuos zu sein, alle Gebiete zu beherrschen. Eine Kultur der Spezialisten war letztlich eine kranke Kultur. Da die akademische Ausbildung in Griechenland deutlich schlechter war als in Italien und dort zudem eine Invasion durch die Türken drohte, flüchteten griechische Gelehrte in die italienischen Städte, von denen sie nicht nur bereitwillig aufgenommen wurden, sondern die die Gelehrten teils sogar anwarben. So gelangten im 15. Jahrhundert (Quattrocento) zahlreiche antike Schriften nach Italien.

Im Jahr 1440 veranlasst der einflussreiche Humanist Georgios Gemisthos Plethon unter der Herrschaft Cosimos de' Medici die Gründung der florentinischen Akademie, die zu einem wichtigen Ort für Humanisten, Platoniker und Neuplatoniker wurde. Kulturell orientierte sich das Italien der Renaissance jedoch weniger am Altertum der Griechen, als es selbst glaubte. Die Rückkehr zum Altertum war eher ein Schlagwort, tatsächlich war das, was es hervorbrachte, etwas schlechthin Neues, eine Lebensform, die mit der antiken nur wenig gemeinsam hat. Die Selbstverherrlichung war viel größer als die Verherrlichung der Antike; das alte Athen war mehr eine Projektionsfläche, die gerade von den Humanisten den eigenen Ideen gemäß umgedeutet wurde. Besonders an Florenz wird dieser Eigensinn deutlich: auch wenn die Antike verehrt wurde, so hatten die eigenen Ideen stets den Vorrang und äußere Vorgaben wurden entweder verweigert (wie in der Politik) oder aber dem eigenen Formwillen gemäß um- und zurechtgedeutet (wie in der Kunst und der Philosophie). Die Renaissance war genau genommen eine Scheinrenaissance, denn es ging nicht darum, sich an vergangene Formen zu binden oder überhaupt sich abhängig zu machen – weder politisch noch weltanschaulich. Überliefertes wurde tatsächlich nur marginal übernommen.

Seit dem Ende des Quattrocento (15. Jahrhunderts) verbreiten sich die höfischen Umgangsformen auch unter den Humanisten, dadurch sie sich geistig und sozial dem Geburtsadel annäherten. Sie übernahmen immer häufiger Funktionen der Hofmänner: wurden Teil der höfischen Unterhaltung und Feste, gestalten Fürstenhäuser und erfüllten für den Hof diplomatische Aufgaben. Durch die Universalität seiner Gaben wird der Hofmann zum Urbild des *uomo universale*. »Das Buch vom Hofmann« (*Il Libro del*

Cortegiano) von Graf Balthasar Castiglione, das zwischen 1508 und 1518 entstanden ist, wird zum Knigge der Renaissance. Seine Beschreibung des Hofmanns gibt das Menschenbild seiner Zeit vollständig wider. Im Jahr 1524 entschloss sich Castiglione, das Werk offiziell zu veröffentlichen, nachdem bereits zahlreiche handschriftliche Kopien im Umlauf waren. Die Rezeption des Buches war so stark, dass es bereits 1534 ins Spanische und wenig später auch ins Deutsche übersetzt wurde. Das überschwengliche Lob auf dieses Werk ist ein deutlicher Hinweis darauf, wie sehr Castiglione den Geist und das Ideal seiner Zeit getroffen hat.

Im *Cortegiano* finden wir aber noch mehr als das Menschenbild der Renaissance: er veranschaulicht durch die Weise der Gesprächsführung, die Art zu scherzen, zu vergleichen, Tadel oder Lob auszuteilen, sich zu zieren, wie sinnlich die Sprache und wie wichtig es den Sprechern war, die Sitten, über die verhandelt wurde, bereits im Gespräch anzuwenden. Am Rhythmus von Rede und Gegenrede und an der lustvollen Weise, in der Themen eingeführt, koloriert und ausgeführt wurden, lässt sich ablesen, wie sehr die Sprecher den Prozess der Formgebung und die Einbindung des Gesagten in eine gemeinsame Gesprächsatmosphäre genossen haben – ohne dabei der Geschwätzigkeit zu verfallen. Nicht die Selbstbehauptung der Sprecher oder das Ergebnis des Gesprächs stand im Vordergrund, sondern die Einbettung von Rede und Gegenrede in eine fühlbare Harmonie – aus deren Wechselspiel man seinen vitalen Antrieb schöpfte –, die Realisation von Inhalt durch die Form und *durch* die Darstellung, kurz: *die Schaffung von Sinn durch Sinnlichkeit*. Man appelierte weniger an die Vernunft als an die Sinne und die Leidenschaften, nicht nur in der Kunst, sondern ebenso durch affekt- und bildreich gestaltete Rede. Die Rede war keine nüchterne Operation, sondern ein Ereignis, dessen Wirksamkeit vom Auftritt abhing, nicht von der Vernunft. Daher waren Situationsangemessenheit, Zweckgerichtetheit, Wohlgeformtheit und Verständlichkeit ungleich wichtiger als Wahrheit, Sicherheit, Logik oder Präzision. Denn was sich dem Denken kundtat, das hing ab von der Art und der Menge der mobilisierten Affekte.

In der Antike wie im Renaissance-Humanismus war die Fähigkeit, sich angenehm zu machen und dadurch ein Gefühl von Stimmigkeit zu erzeugen noch wichtiger als der Inhalt des Gesagten, da durch ihr das Gesagte allererst gesellschaftlich relevant und damit für andere überzeugend werden konnte. Dagegen galt der Inhalt grundsätzlich als unabschließbar. Zugespitzt gesagt, war der Code, nach dem etwas als wahr oder wahrscheinlich erlebt und eingestuft wurde, ein empfindungsbezogener – daher die Schaffung von Wahrheit durch menschliche Schönheit. Nicht abgesondert war der Geist, sondern verkörpert in äußerer Schönheit, wechselseitig aufgeladen mit jenen belebenden, alle Sinne zugleich ansprechenden Energien, die das Macht- und das Selbstwertgefühl und die enorme künstlerische Produktivität der Renaissance wie der Antike möglich gemacht haben.

So wie es dem von Freude Ergriffenen mühelos gelingt, mit lachenden Augen zu blicken, sich leicht und beschwingt zu bewegen, aus sich herauszugehen und mit heller Stimme zu sprechen, so gelingt es den Menschen der Antike und der Renaissance ebenso mühelos Kunstwerke in einer Weise zu verkörpern, wie dies in der Geschichte selten vorkam, einfach, weil die Verkörperung weniger eine Antwort der Reflexion und mehr des Leibes war, der die erlebte Umgebung einfasste. Dagegen gelingt dem

introspektiven, vom spürbaren Leib losgelösten Geist die Verkörperung nur mit Anstrengung, wodurch sie häufig auch eher gekünstelt wirkt. So wie jemand, der das Leid des anderen empfindet, als wäre es das eigene, genau weiß, was er zu tun hat, um es angemessen auszudrücken, so sehr wird derjenige, der nicht aus leiblicher Betroffenheit, sondern aus der Reflexion heraus versucht, Mitleid auszudrücken, mit dieser Aufgabe überfordert, weil er nicht weiß, wie er es passend dosieren soll. Sein Ausdruck wirkt auf andere dann eher unstimmig, kraftlos, wenig natürlich und manchmal sogar unglaubwürdig.

Im Cotegiano werden daher die Regeln der »Harmonie«, »Anmut«, des »Gleichmaßes« oder der »Ausgewogenheit«, nicht mehr nur auf Kunstwerke angewandt, wie dies hundert Jahre zuvor noch bei Leon Battista Alberti der Fall war, sondern schlechterdings auf das ganze Leben. Lebensform und Kunstwerk fallen in eins; für beide gelten unveränderliche Gesetze. Wer sie übertritt, dem droht die *affettazione* – die Affektiertheit. Die Künste werden zum Mittel, Künstelei zu verhindern, ehrlicher und unbefangener zu werden, wodurch sie zu einem notwendigen Teil rechtgelebten Lebens werden. Musik wirkt durch das geordnete Zusammenspiel von Konsonanz und Dissonanz harmonisierend auf das Gemüt, dagegen die Malerei Anmut erzeugt und so das gute Handeln befördert. So waren den zur Gänze verkörperten und dadurch authentischen Umgangsformen der höfischen Welt die Trennung von Kunst und Leben fremd. Anders als im Manierismus, den das Cinquecento einleitet und der jede Regel verwirft, werden im Quattrocento Kunst und Natur nicht einander gegenübergestellt, vielmehr ist die Kunst ein Mittel, der Natur näher zu kommen.

Diese Erlebnisweise wurde durch den Buchdruck, die Erfindung des Subjekts und dessen Verkapselung in eine privaten Innenwelt, die das Denken vom Sein trennte, beendet. Duktus, Mimik, Gestik und Charisma des Redners, das Donnern, Grollen oder Schmeicheln der Stimme wurden zweitrangig, die Information rückte nach vorn. Die Sinne – vor allem das synästhetische Zusammenspiel der Sinne – zogen sich auf sich selbst zurück und die Welt wurde »lesbar«. Diese Entfremdung, in der der Gedanke nicht mehr körperlich gegenwärtig ist, hält bis heute an – sie wurde durch die Einführung der digitalen Medien sogar noch verstärkt –, es ist daher nicht leicht, die Kraft, das Blut und die Vitalität, das räumlich-körperlich-sinnliche Erleben, kurz: die Ordnungsformen des Mündlichen und des Sozialen, die damals üblich waren, zu verstehen.

So wenig Goethe den Typus des Deutschen oder Shakespeare den Typus des Engländers verkörperte, so wenig lässt sich bestreiten, dass die vielen verschiedenen Genies der italienischen Renaissance typische Italiener waren, die weniger aus sich als aus ihrer Zeit heraus schöpften, dem sozialen Gewebe, dem, was jeder still empfand, aber wenn er es nicht artikulierte. Niemand wird von Leonardo da Vinci, Donatello, Brunelleschi oder Raffael behaupten, es seien in Italien unerklärliche Ausnahmen oder glückliche Zufälle gewesen. Sie wirken mehr wie der gesteigerte Ausdruck des ganzen Volkes, die sich selbst in ihrer Umgebung fanden, eine Chance für das Unsichtbare, sich zu manifestieren.

Im Italien der Renaissance war die Individualität freilich sehr entwickelt: die Fülle an Porträts, Statuen, Medaillen, Biografien und Briefen hatte nirgendwo in Europa ein vergleichbares Maß erreicht. Jedoch unterschied sich diese Individualität deutlich von der,

die im 16. Jahrhundert eingeführt wurde und bis heute anhält. Die Individualität von Florenz etwa war alles andere als weltlos, sondern erlebnismäßig ausgeweitet auf ihr soziales Beziehungsgeflecht; das Bewusstsein war nicht etwas, was permanent sich selbst und immer nur sich selbst erfuhr, einfach, weil eine Innenwelt-Außenwelt-Scheidung nicht existierte.

Wenn einem etwas nahe ging, dann spürte man das am eigenen Leibe etwa durch ein Empfinden von Enge oder Weite, Druck oder Erhebung, Starrheit oder Befreiung. Die Situation, in der man sich befand, war gekoppelt mit einem Hintergrundgefühl, das man leiblich wahrnahm, zum Beispiel indem es eine warme oder eisige Atmosphäre vermittelte, das Herz öffnete und so Entzücken hervorrief oder zusammenzog und so in Verzweiflung versetzte. Es ist wichtig zu verstehen, dass diese Leibesgrößen, die nicht an den äußeren Grenzen der Haut aufhörten, sondern sich durch den Raum bewegten, unmittelbar betroffen machten und den Geist deligierten – sie waren die Architekten des Geistes. Es war – anders gesagt – nicht *hier* der Geist und *dort* der Körper, sondern Körper und Geist bildeten eine Einheit im Leib.

Wenn ein Redner sich auf eine Rede vorbereitete, zum Beispiel, indem er etwas aufschrieb, so war das, was galt das, was er schrieb, keineswegs schon als Rede, sondern als Rede galt immer nur die Rede selbst. Denn damit eine Rede eine Rede war, mussten Produktion des Redners und Rezeption des oder der Zuhörenden zeitlich und räumlich synchron auftreten. Mit anderen Worten: Das soziale Spiel – Stimme, Mimik, Gestik – produzierte sich im Dazwischen, in der Beziehung – redend-zuhörend. Das Bewusstsein des Redenden galt nicht als alleiniger Akteur, weil eine Rede war nicht war, was man tat, sondern ein sinnliches Ereignis zwischen Hörer und Sprecher, in der Information, Mitteilung und Verstehen eine untrennbare Einheit bildeten. Daher ließ sich das, was eine Rede ausmachte, nicht verschriftlichen.

Wie wichtig und vorrangig die räumlich-leibliche Kommunikation in der Antike wie in der Renaissance gewesen ist, zeigen nicht nur die Weisen der Konversation, Musik und Bildenden Künste, sondern vor allem die Bauten. Die befreiende Wirkung und die Weitung der Brust beim Betreten eines romanischen Saals, das windgleich ergreifende Machtgefühl auf dem Hof des Palazzo Pitti, die aufrichtenden Bewegungssuggestionen, die von der Fassade des Palazzo Vecchio ausgehen oder auch die Hilflosigkeit und Kleinheit beim Durchschreiten einer Säulenhalle, eines Portals oder der Santa Maria del Fiore machen klar, dass viele der romanischen und auch der antiken Bauten nicht in erster Linie auf Unterbringung oder Schutz, sondern auf sinnliche Wirkung, leibliche Kommunikation hin angelegt waren, da der Geist, der sich über Architektur kommuniziert und verbildlicht, jene die diesem Bild habhaft werden, entsprechende Erlebnisweise eröffnet. Die Art der Umbauung des Raums, in dem ich bin, beeinflusst die Art, wie ich bin, zeichnet mein Verhalten, geben mir unwillkürliche Impulse ein und lassen mich meine Umgebung leiblich spüren. So ist denn auch die Architektur von Florenz letztlich: gerronnener Geist. Die Bauten, die uns umgeben, sind nicht nur ein Teil der Geschichte und Gegenwart, sie sind ein Teil von uns. Eine kunsthistorische Deutung ist gar nicht nötig, da die symbolische Bedeutung dem Leib unmittelbar präsent ist. Mehr noch vermag die Reflexion die Wirkung sogar zu neutralisieren, wenn das Durchschauen dazu führt, zum Erleben auf Distanz zu treten.



IMPRESSUM

Herausgeber:
Forschungscluster Selbstverwandlung
Minerva-Forscherkolleg zu Berlin

Redaktion:
Ticco Goto (verantwortlich)
Coco-Marie Hefner
Isabel Kaufmann

Kontakt:
Forschungscluster Selbstverwandlung
Minerva-Forscherkolleg zu Berlin
E-Mail: office@minerva-forscherkolleg-berlin.de
Tel.: 0049-(0)30-8940-2178
www.forschungscluster-selbstverwandlung.de

Sprecher/innen:
Ticco Goto, Coco-Marie Hefner & Isabel Kaufmann

Postanschrift:
Minerva-Forscherkolleg zu Berlin
Postfach 58 01 02, 10411 Berlin