

heftigen Knitterung der Gewänder (23, 24) und in einer seltsamen Verschränkung der Glieder. Um der Bewegtheit willen stehen die Füße tanzend voreinander, und einmal wird auch ein wilder Tanz selbst Thema der Skulptur, der aus dem Orient stammende Mauresken- fälschlich Maruska-Tanz genannte, in Erasmus Gräffers Figuren im alten Münchener Rathause (25). Die Auflösung der Figur ist nicht weiter zu treiben, als in diesen exzentrisch geschleuderten Gliedern. Im Unterschied vom echten Barock des 17. Jh.s aber werden nicht Massen bewegt, sondern spinnenbeinhaft dünne Glieder. In diesem gotischen Barock ist noch die Entkörperlichung der gotischen Gestalt bewahrt. Er bedeutet das Ende, die letzte Möglichkeit der Gotik in den Bildkünsten.



25. Erasmus Gräfer, Mauresktänzer.
Um 1480.

DIE RENAISSANCE

Die Baukunst

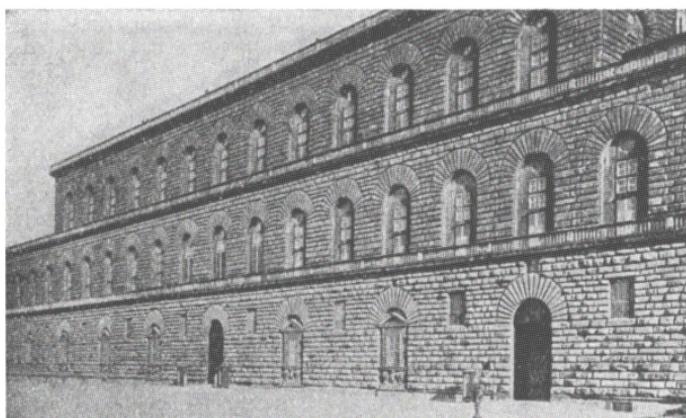
Der erste spätgotische Barock ist in den Bildkünsten eine europäische Erscheinung. Die Mauresken-Tänzer Gräffers, die dünnagliedrigen, den Boden kaum berührenden Figuren des Niederländers Dirk Bouts wie die jäh bewegten des Filippino Lippi und die in sehnföhntiger Lyrik aufgeschwungenen des Botticelli sind sämtlich Varianten der abklingenden Gotik.

In der Baukunst aber gingen der Norden und Italien während des 15. Jh.s getrennte Wege, neben der nordischen Spätgotik steht die italienische Frührenaissance. Die berühmte Studienreise, die der Baumeister Brunellesco und der Bildhauer Donatello gegen 1402 zu den Resten der Antike in Rom unternahmen, befruchtete freilich zunächst nur die Dekoration. Die antiken Kapitellformen wurden wieder aufgenommen und aus den „Grotten“, den unter dem Boden wiedergefundenen antiken Räumen, wurde die „Groteske“ entlehnt, ein Ornament, das aus Vasen in symmetrischer Ordnung Ranken und Fabelwesen steigen lässt (43). Es wurde zuerst als Pilasterfüllung, später von der Raffaelsschule in den vatikanischen Loggien als Flächenschmuck angewandt und lebt bis in den Barock weiter. Die Kirchenbaukunst der Renaissance aber begann restaurativ, mit einem Rückgriff auf die altchristliche Basilika. Die Rippe, die den Baukörper aktiviert und in Kraftbahnen auflöst, wird abgelehnt. Die Mittelschiffe von S. Lorenzo und S. Spirito in Florenz werden flach, die Seitenschiffe mit niedrigen Kuppeln gedeckt. Folgerichtig wird dann der Wegbau aufgegeben. Leon Battista Alberti gibt um 1450 die Kirche S. Francesco in Rimini, die auch eine Fassade nach dem Vorbild des dortigen Augustusbogens erhalten sollte, als Saalbau, bis endlich Bramante 1506 den Neubau von S. Peter als reinen Zentralbau, als Entfaltung des in seinem Tempietto (2) gegebenen Keimes beginnt. Hier ist das kleinteilig Feingliedrige der Frührenaissance ins Majestätische gesteigert, den neuen Idealen der gravità und grandezza (Schwere und Größe) entsprechend, hier ist die „Macht über den Raum“, die das alte Rom in Politik und Baukunst besaß, wieder gewonnen. Mächtig, titanisch wirkt zumal der Mittelraum unter Michelangelos Kuppel, aber der Bau steigert nur Erdisches ins Erhabene und Ungeheure. Von den beiden im Papsttum vereinigten Elementen, dem römischen und dem christlichen, spricht in diesem die Hochrenaissance krönenden Bau nur das römische. Im Norden hat

der Zentralbaugedanke der Renaissance nur um 1519 einen Entwurf, das Modell der „Schönen Maria“ von Hans Hueber in Regensburg gezeigt.

Besteht der Kirchenbau wie das religiöse Leben der Renaissance überhaupt aus vielen Kompromissen, so erscheint deren Formwille rein im Palazzo (von palatum, verdeutscht in Pfalz und Palast). Seine Grundform ist der einfache Kubus des mitteländischen Hauses, das zunächst für die Stadtwohnungen der Adelsgeschlechter in den Maßen gesteigert und neben dem für die vielen Geschlechterfehden ein in einer Plattform endender Turm errichtet wurde. Diese durch ganz Italien verbreiteten Stadtburgen haben sich nur in San Gimignano erhalten. Ihre Gestalt übernahm das Rathaus von Florenz, der Palazzo Vecchio (1299—1301). Bis hierher ist der Palazzo Zweckform, noch kaum Kunstform. Seit 1400 aber wird er zum Hauptträger der architektonischen Entwicklung, wird ebenso zeugungsträfig wie die Kirche und macht bis zum barocken Schlosse, das von ihm abstammt, eine Entwicklung durch, die geistesgeschichtlich dadurch bestimmt ist, daß seine Bewohner sich von kaum gebildeten Kriegern und Bürgern zu Humanisten von allseitig harmonischer geistiger Entfaltung wandeln, formgeschichtlich aber einen der Geschichte des griechischen Tempels und der mittelalterlichen Kirche entsprechenden Vorgang zeigt. Die Paläste der ersten Hälfte des 15. Jh.s (Pal. Pitti, Florenz (26)) zeigen meist Rustika, d. h. Quader mit roh behauener, um des Eindrucks der Trozigkeit willen rauher Oberfläche, sind nur in der Waagerechten durch Gurtgesimse¹⁾ gegliedert und mit einem mächtigen, schattenden Kranzgesims geschlossen. Diese Wände sind denen frühromanischer Kirchen stufengleich. L. B. Alberti glättet in seinem Palazzo Ruccelai zu Florenz (seit 1446) die Rustika und fügt zu der waagerechten eine senkrechte Gliederung durch Pilasterordnungen (27). Meist folgen der dorisch toskan-

¹⁾ Gurtgesims = unterteilender, Kranzgesims = krönender waagerechter Vorprung.

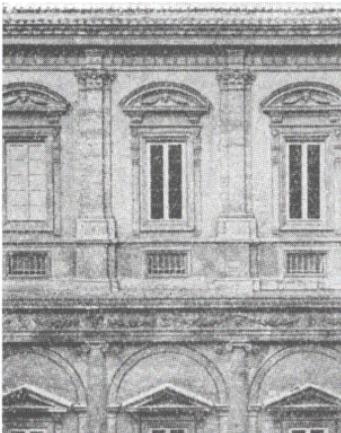


26. Palazzo Pitti in Florenz. Mitte 15. Jh.

nischen Ordnung im unteren Geschöß eine ionisierende im mittleren und eine korinthisierende im oberen. Die Lockerung und Vereicherung der Kapitelle im nach oben fortschreitenden Bauvorgang entspricht dem geschichtlichen Wege. Die auf Vitruvius Pollio, dem Baumeister des Kaisers Augustus Fußenden Architekturtheoretiker der Renaissance und des Barocks, deren wichtigstes Thema die Lehre von diesen „Ordnungen“ ist, vergleichen wie die Alten die strenge dorische dem männlichen, die schmiegsame ionische dem weiblichen Element. Die Ordnungen haben zur Folge, daß die Fassade nicht mehr verfließt, nicht mehr, wie es etwa im Palazzo Pitti geschah, beliebig verbreitert werden kann, sondern in eine Summe von Feldern unterteilt und klar begrenzt wird. Man wird an das Standfestwerden der fließenden frühromanischen Basilika durch die Lisenenfelder und die quadratischen Soche der Hochromanik erinnert, der auch die Spaltung der Wand in Schichten entspricht. Denn die Pilaster sind der Wand ebenso vorgelegt, wie die Lisenen der Romanik. Ein Unterschied liegt nur darin, daß der Pilaster im Gegensatz zur Lisenen Basis und Kapitell



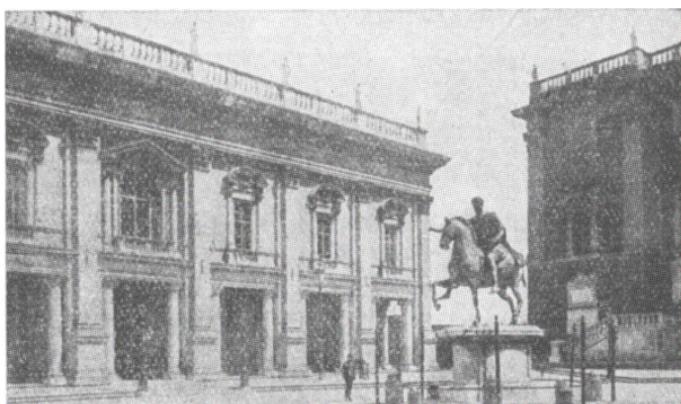
27. L. B. Alberti, Palazzo Rucellai
in Florenz. Seit 1446.



28. Michelangelo, Hofwand des Palazzo
Farnese in Rom. Um 1550.

hat, also mit eigenem Fuß und Haupt ein selbständiges Wesen ist. Daß die Lisenen nur Glied im Ganzen, nicht Individuum war, mag als Gleichnis dafür gelten, daß der Einzelne erst in der Renaissance das Recht auf ein Eigenleben erhält. Auch hier wird wieder klar, daß die Antike nicht Ursache der Stilbildung war, sondern daß ihre Formen erst aufgerufen wurden, als der autonome und dem Baukörper selbst innenwohnende Wandel sie forderte.

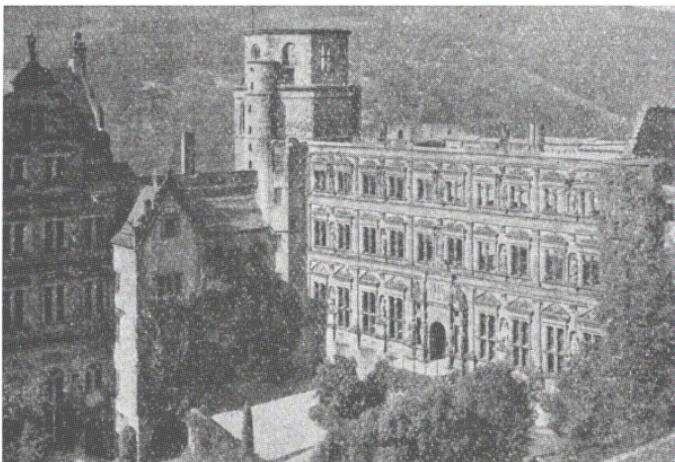
Die klassische Reife des Palazzo, den romanischen Kirchen der staufischen Klassik stufengleich, zeigt der Palazzo Farnese in Rom (das in der Hochrenaissance die Führung von Florenz übernahm), seit 1534 unter Antonio da Sangallo d. J., seit 1547 unter Michelangelo erbaut. Die Hofseiten (28) zeigen doppelschichtig gerahmte, im Hauptgeschoß mit einem zweischichtigen Rundbogenrahmen umgebene, übergiebelte Fenster statt der im 15. Jh. üblichen, der Romanik entlehnten rundbogigen Zwillingfenster (27). Die Achsen (senkrechte Verbindungen der Arkaden im unteren Geschoß mit den Fenstern der oberen)



29. Michelangelo, Senatorenpalast in Rom. 1538 entworfen.

sind in stärkerem Relief, nicht mehr mit einfachen Pilastern, sondern in den beiden unteren Geschossen mit Dreiviertelsäulen (d. h. an die Wand gelehnt, aber im Gegensatz zur Halbsäule fast völlig frei sich vorwölbenden), im oberen mit zweischichtigen, verdoppelten Pilastern betont. Die Gesimse haben an Profil, d. h. an Vortragung, gewonnen. Das ganze System ergibt ein klassisch harmonisches Spiel der tragenden und lastenden Kräfte, wie es zuerst der antike Tempel gesformt hatte, ein Sinnbild der klassisch gebildeten, geistig in sich ruhenden Bauherren dieser Paläste, die auch dann keine Beziehung auf ein außerirdisches formen lassen, wenn sie, wie der Kardinal Alexander Farnese, kirchliche Ämter bekleiden. Nun entsprechen auch die Ordnungen und Gliederungen getreu den antiken römischen Vorbildern, teils dank deren Nachmessung, teils dank den Lehren des Vitruv, dem zu Ehren 1542 in Rom eine „vitruvianische Akademie“ gegründet wurde. Nach dem zwiespältigen Vorspiel der Frührenaissance (15. Jh.) ist die Hochrenaissance (Anfang des 16. Jh.s) wirklich antifisch.

Noch Michelangelo selbst, der Vollender des Palazzo Far-



30. Friedrichsbau (links, 1601—04) und Ltheinrichsbau (rechts, um 1560)
des Heidelberger Schlosses.

nese, hat in den Bauten um den 1538 entworfenen Kapitolsplatz in Rom (Senatoren- und Konservatorenpalast, Kapitolinisches Museum (29)) den ersten Schritt von der Hochrenaissance in den Barock getan, indem er Kolossalpilaster durch die Gesimse steigen ließ und dadurch die vorher selbständigen Geschosse durch eine Vertikalbewegung verschmolz, die Summe ebenso zur Einheit verband, wie es einst die Gotik mit den Teilen der romanischen Basilika getan hatte.

In Italien war die Renaissance Setzung junger, unverbrauchter Formkörper und zugleich die Wiedererweckung des nationalen Erbes. Für den Norden entfiel dieser zweite Impuls, für ihn waren die antiken Formen ein nur den humanistisch Gelehrten verständliches fremdes Lehngut. Weil zudem der Norden viel stärker religiös gebunden war, dem Mittelalter länger verhaftet blieb als Italien, war hier nicht nur das ganze 15. Jh., das in Italien Frührenaissance heißt, noch Spätgotik, sondern diese lebte auch im 16. Jh. noch lange nach. Deshalb

ist vieles, was in der Baukunst „Deutsche Renaissance“ heißt, entweder nicht eigentlich Renaissance, oder es ist nicht deutschen Ursprungs.

Selbst die von Italienern auf deutschem Boden um die Mitte des 16. Jh.s gebauten Schlösser: Belvedere Prag (begonnen 1536), Residenz Landshut (beg. 1536), Pfäferschloß Brieg (beg. 1547), Fürstenhof Wismar (beg. 1553), Landhaus Graz (beg. 1556), Schloß Güstrow (beg. 1558), entsprechen nicht der Hochrenaissance, sondern den Deutschland räumlich und geistig nächstliegenden oberitalienischen Bauten des 15. Jh.s, die noch mehr Spätgotik in sich haben, als die florentinischen. Die Hochrenaissance sucht großformige Stille und regelhafte Klarheit. Die Spätgotik hatte Kleinteilige Bewegtheit und irrationale Verunklärung gewollt. Sie vererbte dem deutschen 16. Jh. die Freude an der Überladung mit krauser Zier und an asymmetrischer Willkür. Deshalb ist selbst das klassischste deutsche Werk, der wohl seit 1547 von Hans Engelhardt errichtete Ottheinrichsbau in dem 1689 von den Franzosen zerstörten Heidelberger Schloß (30), obwohl er vom italienischen Palazzo abstammt und aus dessen Ordnungen entwidelt ist, nicht eine „reine“, nur durch die Harmonie der Verhältnisse wirkende Architektur, sondern mit Figuren durchsetzt und mit Zier überponnen. Die Pilaster sind rustiziert oder mit Grottesken gefüllt, über den Fenstern sitzen Giebel mit Putten, die Medaillons tragen oder beiderseits geschwänzte Nereiden. Das Portal ist völlig aufgelöst in Karhatiden, Wappensfelder und Zierstücke.

Fast das ganze Zierwerk, das diesen krausen Reichtum erzeugt, ist selbst an den aus heimischem Fachwerk errichteten Bürgerhäusern dem Süden, zumal Oberitalien entlehnt: Das Manthuslaub, die Grotteske, die Masken, Putten, Medaillons, Karhatiden und Muscheln. Sie wurden durch einen neuen Kunstzweig verbreitet, den Ornamentstich, der den Baumeistern, Bildhauern, Schreinern und Goldschmieden ihre Motive vermittelte.

Die Bildkünste

Das 15. Jh. erkannte das Sein nur in seiner realen Verkörperung. Deshalb waren seine geschichtlichen Aufgaben die Entdeckung des principium individuationis und die Gewinnung der sichtbaren Welt durch ihre Nachgestaltung im Bilde. Zu Ende dieses Jahrhunderts waren beide Aufgaben weitgehend gelöst. Auf dem Gewonnenen konnte die Hochrenaissance die Verdichtung der Mannigfaltigkeit zu Idealbildern der Schönheit aufbauen. Wieder ist das Ziel ein Sinnbild, nicht ein Abbild. Raffael spricht von „einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt“, Dürer vom „versammelt heimlichen Schatz des Herzens“. Aber diese Idee ist nicht mehr wie im Mittelalter deduktiv aus der Offenbarung, sondern induktiv aus der Erfahrung gewonnen, ist die Reinigung und Erhöhung der sichtbaren Vielfalt und Zufälligkeit auf das Wesentliche. So unterscheidet sich der Idealismus der Hochrenaissance als ein naturalistischer, von der Natur gewonnener, von dem Spiritualismus des Mittelalters wie von dem Realismus des 15. Jh.s und berührt sich mit der Ideenlehre Platons wie mit der ihm entsprechenden antiken Klassik. Wie in dieser ist die Schönheit der Ausdruck der Vollkommenheit, entspricht das ästhetische Ideal einem ethischen. Die vollendete Harmonie, das Ausgewogensein nach allseitiger Entfaltung soll im Menschen wie im Bau und Bild verkörperzt werden. Diese Harmonie versucht man, da die Geistigkeit der Renaissance auf rationalem Grunde ruht und auch ihre Kunst mit der Wissenschaft verschwistert ist, mit dem rechnenden Verstände festzulegen. Was in der Baukunst möglich ist, die Festlegung der idealen Proportionen in Zahlen, soll auch für die menschliche Gestalt gelingen. Dürer ringt sein Leben lang um das Geheimnis des Schönheitsgesetzes, in dessen Besitz er die Italiener glaubt.

Wo die Schönheit wirklich gewonnen wurde, da beruhte Weigert, Stillunbe II.



31. Madonna im Mainzer Dom, um 1520.

und Würde aus sich selbst. Auch das neue Verhalten des Renaissance-Menschen zur Welt hat Deutschland unabhängig von Italien gefunden. Wie ein Gleichnis von der Erkenntnis der irdischen Gesetze wirkt Adam Krafft's Nürnberger Stadtwaage (33), auf der die Gewichte gewichtig lasten, wie die Gestalten jetzt schwer auf ihren Füßen stehen, die nicht mehr in

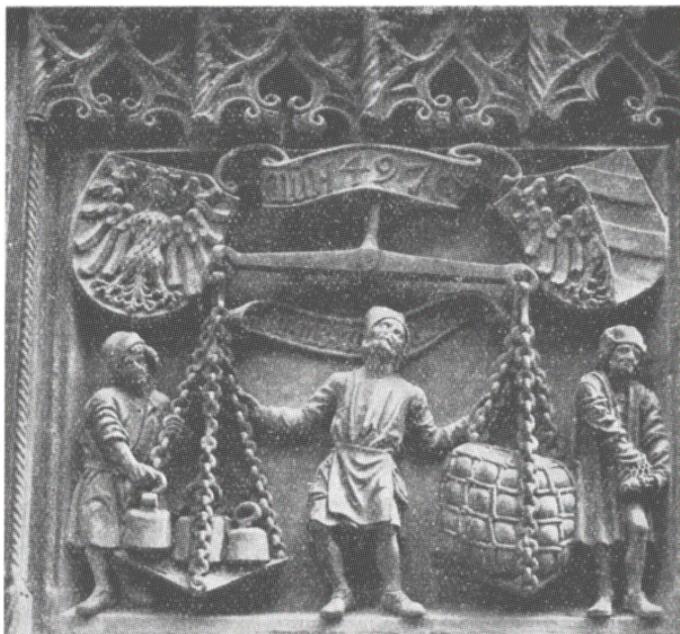
sie aber doch auf dem Gefühl, und sie wurde von den Deutschen auch unabhängig vom Süden gefunden. Während die Baukunst, wo sie sich von der Spätgotik befreite, südliche Vorbilder nachahmte, gelangen den Bildkünsten klassische Werke auch aus eigenständigem Wachstum, das den Gegensatz zu der Bewegtheit der dünn-gliedrigen Gestalten aus der Zeit um 1470 und ihrer knitterigen Gewänder suchte. Die Mainzer Madonna des Bildes 31 weiß nichts von der Sixtinischen Raffaels und hat doch viel von deren stiller Höhe, die aus der Bändigung und Klärung der im Gewand nachzitternden spätgotischen Erregungen gewonnen ist. Die Heiligen der Schwaben Zeitblom und Strigel wie die Münchener Kreuzigung Lucas Cranachs von 1503 haben ihre Größe

spitz ausgezogenen, sondern breit gerundeten Schuhen stecken (den sogenannten Kuhmäulern) — ein Beispiel für die Symbolisierung von Lebenshaltungen in Modelauinen. Und das Problem Ich und Welt, das Verhältnis des nun auf sich selbst gestellten Menschen zum Leben, ist tiefgründiger als bei allen Italienern in dem Erlanger Selbstbildnis gespiegelt, das den jungen Dürer, den Kopf grübelnd in die Hand gestützt, vor seiner ersten Italienfahrt zeigt (32), diesen universalsten deutschen Bildner, der in seiner Apokalypse die vorreformatorischen Geistesspannungen in spätgotischen Liniengesichtern ausdrückt, im Riesenstück und in den Landschaftsaquarellen den Feldzug der Frührenaissance zur Eroberung der sichtbaren Welt zu neuen Siegen führte, in den Münchner Aposteln das nur schöne Vorbild des Giovanni Bellini zu Sinnbildern des verantwortungsvoll schaffenden männlichen Geistes erhöhte.

Durchkreuzen sich schon bei Dürer die verschiedensten Geisteshaltungen und Formstile, so bildet die ihn umgebende Kunst ein verwirrend vielschichtiges Bild. Als Zeitgenossen schaffen der ältere Holbein, ein Mann der Spätgotik und der kühl objektive jüngere Holbein, Klassiker aus eigenständigem Wachstum wie Peter Vischer d. A. und seine mitunter dem italienischen Vorbild völlig erliegenden Söhne, und kaum zu beantworten ist die Frage nach der stilistischen Stellung Matthias Gothardts, den wir uns nach einem alten Frratum Grünewald zu nennen



32. Albrecht Dürer, Selbstbildnis, um 1492.



33. Adam Kraft, Die Nürnberger Stadtwaage. 1497.

gewöhnt haben und der mittelalterliche Visionen in renaissancehaft mächtigen Gestalten gibt.

DER MANIERISMUS UND DIE KUNST DER GEGENREFORMATION

Die Klassik, der man nach einem alten Schema das ganze 16. Jh. zuzurechnen pflegt, ist tatsächlich nur ein schmaler Grat und dauert kaum zwanzig Jahre. Um 1515 setzte eine Krise ein, aus der verschiedene Kunstrichtungen hervorgehen. Die konservativste ist die „Spätrenaissance“, in der die stille Größe und festliche Diesseitsfreudigkeit der Hochrenaissance bewahrt