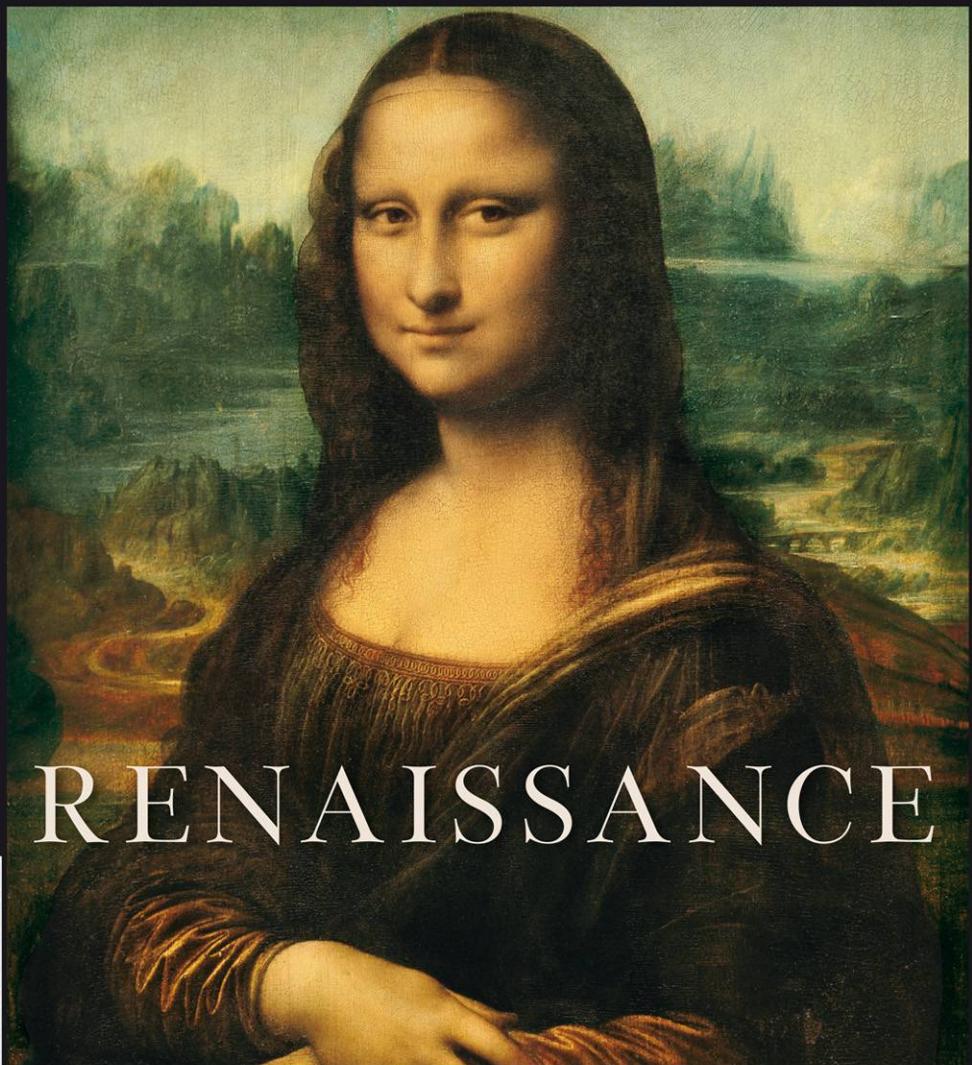


GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

GEO EPOCHE EDITION RENAISSANCE

GEO EPOCHE EDITION



RENAISSANCE

ISBN 978-3-652-00053-6
4 19 18 2 2 5 1 5 0 0 8 0 3

GENIES FEIERN DIE SCHÖNHEIT
1400–1600



Liebe Leserin, lieber Leser

Er war einer der reichsten Männer seiner Zeit und verdiente sein Geld mit Mord und Totschlag: Federico da Montefeltro, Graf von Urbino, 1422 geboren, war ein *condottiere*, ein Söldnerführer, der sich mit seinen Kämpfern von jedem anheuern ließ, der dafür genügend Dukaten aufbrachte. Kaum einer der italienischen Staaten, die zu jener Zeit fast ständig im Krieg miteinander lagen, konnte sich ein stehendes Heer leisten. Und so rief man jeweils bei Bedarf Männer wie den Grafen von Urbino, die sich mit ihren Gefolgsmännern auf diese Dienstleistung spezialisiert hatten, ließ sie ihr tödliches Handwerk ausüben – und bezahlte sie fürstlich: Auf dem Höhepunkt seines Erfolgs kassierte der Haudegen für einen einzigen Feldzug 119 000 Dukaten – eine Summe, für die er nach Abzug aller Kosten immer noch mehrere kleinere Städte hätte kaufen können.

Was macht man mit derart viel Kapital?

Federico da Montefeltro gab es vor allem für die Kunst aus.

Allein 33 Porträts sind heute noch von ihm erhalten – kein anderer Fürst jener Jahre hat sich so häufig malen lassen. Das bekannteste Bildnis, gemalt von Piero della Francesca, zu jener Zeit ein Topstar unter Italiens Künstlern, zeigt den Condottiere mit der roten Kappe des Feldherrn – und in strengem Profil. Diese Perspektive war zum einen eine Verneigung vor antiken Vorbildern, zum anderen aber sicher auch der Versuch des Malers, seinen Auftraggeber so vorteilhaft wie möglich darzustellen: Denn seit einem Turnierunfall fehlte dem Grafen das rechte Auge.

Doch der Mann aus Urbino investierte nicht nur in Porträts aller Art, sondern auch in Heiligenbilder, Bronze- und Steinreliefs, Skulpturen, Büsten, aufwendige Intarsienarbeiten, kostbare Handschriften, wissenschaftliche Forschung sowie eine der bedeutendsten Bibliotheken Italiens, die in besonders feuersicheren Räumen untergebracht war.

Allein für seine Bücher soll der Adelige 30 000 Dukaten ausgegeben haben – dafür

hätte er sich sechs Palazzi kaufen können. Etliche Maler arbeiteten regelmäßig für ihn, mehr als 30 Schreiber mussten in seinem Auftrag Codices kopieren und mit prächtigen Miniaturen versehen. Und so wurde Federico da Montefeltro zum wohl bedeutendsten Mäzen seines Jahrhunderts.

Natürlich geschah das nicht aus reiner Freude an der Kunst. Vielmehr wollte der Graf – der unter etwas dubiosen Umständen auf den Thron gelangt war – Punkte machen bei seinem Volk und den anderen Herrscherhäusern.

Die Porträts (wie auch seine übrige Sponsorentätigkeit) sollten ihn als ideale

Verkörperung eines Fürsten herauststellen, der nicht nur stark ist, mächtig und durchsetzungsfähig, sondern auch umfassend gebildet und kunstinteressiert.

Denn so wollten die Mächtigen gesehen werden in jenen zwei Jahrhunderten zwischen 1400 und 1600, als sich zunächst in Italien, später fast überall in Europa, eine Sicht auf die Welt durchsetzte, die sich auf antike Vorbilder stützte – und zugleich alles neu entdeckte.

Als „Wiedergeburt“ (ital.: *rinascita*, frz.: *renaissance*) der

klassischen Ideale empfanden die wichtigsten Vertreter dieser neuen Schule ihre Sichtweise und propagierten als Vorbild den vielseitigen *uomo universale*, der sich für die Kunst ebenso begeistert wie für die Wissenschaft, für Texte römischer Autoren ebenso wie für Technik und Städtebau. Nicht mehr allein der Glaube beherrschte nun die Köpfe der Denker und Forscher, wie noch im Mittelalter, sondern die Neugier, die alles erkunden will und alles infrage stellt.

Auch die Maler und Bildhauer wagten den Aufbruch ins Unbekannte. Hatte es zuvor überwiegend streng reglementierte, sakrale Kunst gegeben – gefesselt in jahrhundertealten Konventionen –, entwickelte sich ab etwa 1400 eine kaum gezielte Experimentierlust, angetrieben von dem Ehrgeiz, es nun selbst dem Herrn Gott als Schöpfer gleichzutun.

Der am Hof von Mantua wirkende Andrea Mantegna etwa wechselte in einem Jesusbildnis radikal die Perspek-



tive und zeigte den am Kreuz Gestorbenen nun aus einer extremen Untersicht – und so menschlich wie nie zuvor.

Porträtiisten wie Pietro Vannucci, genannt Perugino, feierten das Individuum und gaben ihren Bildnissen – die

jetzt auch von reichen Bürgern in Auftrag gegeben wurden – unverwechselbare Züge. Der Architekt Filippo Brunelleschi entdeckte die Zentralperspektive und fand so eine Möglichkeit, erstmals auch den Raum, die dritte Dimension auf einer flachen Leinwand angemessen darzustellen. Und Maler wie Botticelli lösten sich von dem mittelalterlichen Dogma christlicher Motive und verherrlichten auch heidnische Götter – etwa die nackte Venus.

Und so entwickelte sich die Renaissance in ihrer Lust am Niegesehenen zur innovativsten und deshalb bedeutendsten Epoche der Kunstgeschichte. Sie schuf das Fundament für die nachfolgenden 500 Jahre europäischer Kultur.

Federico da Montefeltro, der Feldherr und Feingeist, verwandelte seinen Fürstensitz nach und nach in eine Metropole der Gelehrsamkeit. Ganz dem Ideal des *Uomo universale* verpflichtet, baute er die provinzielle Residenzstadt Urbino zu einem Zentrum der italienischen Renaissance aus, ließ Mathematiker forschen, förderte Architekten, lud Professoren in seine Bibliothek. Er selbst ließ sich aus Werken antiker Philosophen vorlesen, korrespondierte mit Gelehrten und Königen.

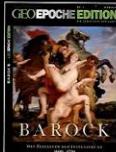
1482 erlag er auf einem Feldzug der Malaria. Sein Name aber wurde unsterblich. Dank seiner Vorliebe für die Kunst – und den Geistes einer Epoche, die ideal war für Mäzene wie ihn.

Herzlich Ihr

GEO EPOCHE EDITION 3



Feldherr und Feingeist:
der Söldnerführer
Federico da Montefeltro



Zwei Ausgaben
unseres Maga-
zins sind bereits
erschienen, jetzt
können Sie es
auch abonnieren:
unter www.geo.de/abo

DER WEG INS LICHT

Italienische Maler wie Sandro Botticelli oder Leonardo da Vinci lösen sich im 15. Jahrhundert von der Gedankenwelt des Mittelalters. Sie feiern antike Mythen – und entwickeln eine revolutionäre Bildsprache für eine neue Zeit **Seite 6**



DIE DRITTE DIMENSION

Um 1400 ersinnt Filippo Brunelleschi eine neue Methode für die Malerei, auf der Leinwand Räumlichkeit zu suggerieren: die Zentralperspektive. Sie wird zum wichtigen Merkmal der neuen Epoche **Seite 26**

DER GÖTTLICHE

Was er gestaltet, muss stets das Größte sein: gigantische Helden, Götter, die Er-schaffung Adams, das Jüngste Gericht. Und doch erscheinen Michelangelo Buonarroti seine Werke oft erbärmlich klein **Seite 86**





ALBRECHT DÜRER

1505 reist der Nürnberger Maler und Kupferstecher nach Italien. Aus dem Süden bringt er Licht, Farbe und antike Schönheit nach Deutschland – und formt daraus einen eigenen Stil **Seite 56**

IM ZENTRUM: DER MENSCH

Die Künstler verstehen den Menschen nicht mehr, wie zuvor üblich, als sündenbeladenes Wesen, sondern als ammungiges Wunder der Schöpfung, das für seine Individualität zu preisen ist **Seite 74**

AS ERBE DER ANTIKE

Die Ruinen Roms, die Weisheit der griechischen Philosophen und die klassische Mythologie werden für die Künstler zu wichtigen Quellen ihrer Inspiration. Doch sie wollen den alten Meister sogar übertreffen **Seite 42**



Italien

DER WEG INS LICHT

Maler wie Sandro Botticelli und Raffael erschaffen im 15. und 16. Jahrhundert die glänzenden Meisterwerke einer neuen Zeit **6**

Ursprünge

DIE Dritte Dimension

In Florenz entdeckt Filippo Brunelleschi die Geheimnisse der Zentralperspektive. Und löst damit die künstlerische Revolution aus **26**

Jan van Eyck

DIE ARNOLFINI-HOCHZEIT

1434 porträtiert der Niederländer ein reiches Kaufmannspaar – und malt eines der rätselhaftesten Bilder der Renaissance **38**

Rückbesinnung

DAS ERBE DER ANTIKE

Römische Ruinen, griechische Weisheit und die klassische Mythologie werden zu wichtigen Inspirationsquellen der Renaissancekünstler **42**

Deutschland

ALBRECHT DÜRER

Er sticht kunstvolle Muster in Kupfer und fertigt unverwechselbare Porträts an: Dürer ist der bedeutendste deutsche Künstler seiner Generation **56**

Hieronymus Bosch

DER GARTEN DER LÜSTE

Zornige Bären, dämonische Kröten, lästerne Eulen – die Bilder des niederländischen Malers sind voller rätselhafter Allegorien auf Sünde und Wollust **58**



Menschenbild

DIE ENDECKUNG DES INDIVIDUUMS

Der Mensch sei sündenbeladen, klagten noch die Theologen des Mittelalters. Ganz anders die Künstler der Renaissance: Sie preisen ihn als Wunder und malen ihn realistischer denn je **74**

Michelangelo Buonarroti

DER GÖTTLICHE

Das mutigste Genie der Renaissance fühlt übermenschliche Kräfte in sich – und droht doch an einem Auftrag des Papstes zu scheitern **86**

Propaganda

ZEICHEN DER MACHT

Die Herrscher der Renaissance messen sich auf dem Schlachtfeld – aber auch in der Kunst **108**



ZEICHEN DER Macht

Die Herrscher der Renaissance, wie Englands König Heinrich VIII., wollen nicht nur über Städte, Herzogtümer und Königreiche gebieten – sondern auch über ihr eigenes Bild. Deshalb sollen prächtige Porträts von ihrem Ruhm als gute Regenten künden **Seite 108**

Manierismus

ENDE EINER ÄRA

Um 1530 verdrängt ein neuer Stil die Ideale der Renaissance. Er spiegelt eine Katastrophe **124**

Zeittafel

Bildvermerke

Impressum

»Expressionismus«

126

128

129

130

Titelbild: »Mona Lisa«, Ölgemälde von Leonardo da Vinci (1452–1519)

Alle Fakten und Daten in dieser Ausgabe sind vom GEOPOCHE EDITION-Verifikationsteam auf ihre Richtigkeit überprüft worden. Zitate sind der neuen Rechtschreibung angepasst. Kürzungen in Zitaten sind nicht kenntlich gemacht.

Redaktionsschluss: 28. März 2011

Der Weg

Im 15. Jahrhundert lösen sich die italienischen Philosophen und

Künstler von der Gedankenwelt des Mittelalters, das sie als finstere

Epochen empfinden. Sie sehnen sich nach dem Glanz des alten Rom, studieren lateinische und griechische

Texte und bewundern die Statuen klassischer Bildhauer – sie wollen eine geistige Wiedergeburt der Antike, »des Zeitalters des Lichts«, wie es Poeten taufen. Maler wie Botticelli,

Leonardo und Raffael feiern die Mythen der Griechen und Römer, rücken den Menschen in den Mittelpunkt und verleihen ihren Porträts

individuelle Züge, zudem richten sie die Bildkomposition mit der neu entdeckten Zentralperspektive nun auf den Betrachter aus. Und entwickeln so eine revolutionäre

Bildsprache für eine neue Zeit

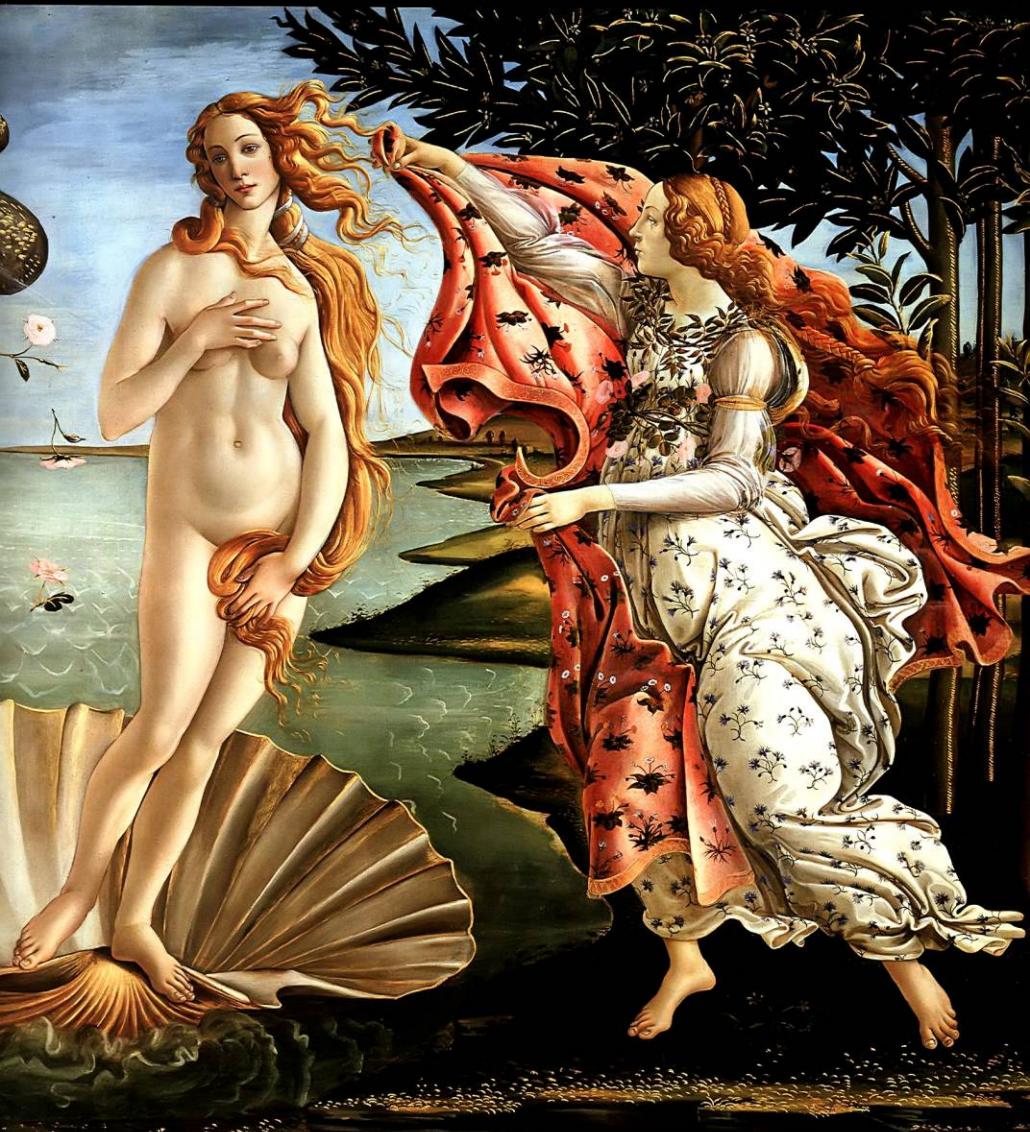
TEXTE: FRANK OTTO

»GEBURT DER VENUS«, UM 1485

Das hat seit der Antike niemand gewagt: das Abbild einer nackten Frau zu schaffen, einer anmutigen Schönheit, die nicht Eva oder eine Heilige darstellt. Noch dazu ein Porträt der Venus, die die christlichen Theologen des Mittelalters als Verkörperung des lasterhaften Lebens verdammt hatten. Der Florentiner Sandro Botticelli malt die heidnische Göttin um 1486. Und nimmt sich das Schönheitsideal der antiken Bildhauer zum Vorbild



ins Licht





MASACCIO

1401-1428



Wegbereiter der neuen Kunst

Der Toskaner, dessen sämtliche Werke in nur sechs Jahren vor seinem frühen Tod entstehen, revolutioniert die Bildsprache der italienischen Malerei. Durch Licht und Schatten formt Tommaso di Ser Giovanni di Simone Cassai, genannt Masaccio, die Figuren, die dadurch plastisch erscheinen. Und er verwendet als einer der ersten Künstler die Linearperspektive, ein wesentliches Stilmittel der Renaissance, um den Eindruck von Dreidimensionalität auf der Fläche zu erzeugen.



»DER ZINSGROSCHEN«, 1425

In diesem Fresko, einem Gründungswerk der italienischen Renaissance, verleiht Masaccio dem Bild die Illusion räumlicher Tiefe, indem er in Wirklichkeit parallel verlaufende Geraden aufeinander zustreben lässt, etwa die Treppenstufen und Kanten des roten Vordachs rechts. Eine solche Linearperspektive ist eine Vorform der Zentralperspektive, bei der sich dann alle Fluchtlinien in genau einem Punkt treffen werden. Dreimal stellt der Maler hier Petrus (im blauen Hemd) dar und erzählt so Episoden aus dessen Leben: Jesus weist ihn an, einen Fisch zu fangen (Mitte), Petrus findet eine Münze in dessen Maul (links) und bezahlt damit den Steuereinnehmer (rechts)



FRA ANGELICO

um 1399–1455

Mönch und Maler

Wenig nur ist über Fra Angelico bekannt, der um 1420 in den Dominikanerorden eintritt – weder das Jahr oder der Ort seiner Geburt noch wer seine Lehrer waren. Lange Zeit orientiert er sich an den Konventionen der traditionellen Kunst; erst spät übernimmt er die perspektivische Darstellung, wie sie der etwa gleichaltrige Masaccio demonstriert, sowie die naturgetreue Wiedergabe von Landschaften und Menschen der Renaissancemalerei. Doch etwa seit Mitte der 1430er Jahre zählen Zeitgenossen den Geistlichen zu den bedeutendsten italienischen Künstlern



»SZENEN AUS DEM LEBEN

UND DER PASSION JESU«, UM 1450

1448 erhält Fra Angelico den Auftrag, für eine Kirche in Florenz die Türen eines monumentalen Schranks für Votivsilber zu dekorieren. Der Künstler entwirft alle 35 Szenen aus dem Leben Christi selbst, wobei gleich die meisten von Gehilfen ausgeführt werden. Doch lebensrechte Porträts sowie realistische Landschaften und Bauten offenbaren das Geschick des Meisters und vereinen gleich mehrere künstlerische Neuerungen der Renaissance



OMINE DOMINI. MACTEI .XXI.
IS CARIES TRIBATIS SANGVINÉ EGBOLIXXII



PARAVERUNT PASCHAM, ESSET HORA DISCVNT TYS. 7. DUCDAM DISCVLL. LUCE XXII. C
NETIMEA QVIA TECU SVI EGO DEVS CONFORTAI TE. YSAIE XXXXI. C



QVIB VVITIS MICH DARE? EGO TRADAM ILLVM. ATILLI CÖSTITUTERIT EXOOLARGENS M. XCV.
QVI ELEBAT PANES MEOS MAGNIFICAVIT SVP ME SYPLATATI1. PS. XL.



HABET VITAM ETERNAM. IO. VI. C.
MICHEE. V. C. 23



APPARVIT AT̄ EL ANGELVS DECEP CONFORTANS EV1 LUCE. XXII. C
FACIT1 H̄M̄ N̄ AT̄ ANGELVS T̄ CONSUEV̄T̄ IME. ISAE. V. C. 20. 21. 22.



ET CÖFESTIM ACCEDES IUDAS ADXPM DIXIT AVE RABBI TOTVLATS EV IXXVI.
GO INFLAGELLA PARATVS SVIM DOLOR MEVS INCONSPCTV TOTVO SEPER PS. XXVII



EDICES SIC IN EODES PONTIFICALIO XVIII



LLUDERANT B. CEDIBITES Z. VELAVERINT FACIEM1 EIVS. M⁵ XXII. C.



¶ APPREHENDIT PILATVS YHWH FLAGELLANT F



»FRESKO IN DER CAMERA DEGLI SPOSI«, 1474

Spielerisch setzt Mantegna bei diesem Deckengemälde die Perspektive ein, um die Illusion einer Öffnung zum Himmel zu erzeugen. Und der Maler verspottet den Betrachter. Denn eine der vier Hofdamen, die den Brüstungsring säumen, hat ihre Hand schon an den Stab gelegt, der den Pflanzenkübel stützt. Nur noch eine kleine Bewegung, und der Bottich fällt herunter – zur Strafe für den ungenierten Blick des Gaffers



ANDREA MANTEGNA

1431–1506

Geehrter Diener eines Fürsten

In der Renaissance steigen zum ersten Mal in der abendländischen Geschichte Künstler in hohe gesellschaftliche Positionen auf. So auch Andrea Mantegna, Sohn eines einfachen Handwerkers, den der Markgraf von Mantua bereits als 29-Jährigen zum Hofmaler beruft. Mantegna wird von seinem Herrn bewundert, darf wie ein Adeliger ein persönliches Wappen führen und stirbt als reicher Mann



GENTILE BELLINI
um 1429–1507



Botschafter der Serenissima

Gentile Bellini lernt bei seinem Vater Jacopo, dem ersten venezianischen Renaissance-maler, und steigt zu einem der bedeutendsten Künstler seiner Zeit auf: Kaiser Friedrich III. verleiht ihm das Amt eines Hofpfalzgrafen, seine Heimatstadt Venedig nimmt ihn in den Staatsdienst und sendet ihn 1479 auf diplomatische Mission zum Herrscher des Osmanischen Reiches. Dort soll er Porträts im Auftrag des Sultans Mehmet II. anfertigen, der nach langem Krieg Frieden mit der norditalienischen Seemacht geschlossen hat



»PREDIGT DES HL. MARKUS IN ALEXANDRIA«, 1507

Während mittelalterliche Maler die wichtigen Personen oft durch besondere Größe betonen, stellen Renaissancekünstler wie Gentile Bellini alle Menschen in korrekten Proportionen dar. Um den Evangelisten Markus, den Schutzpatron seiner Heimatstadt Venedig, dennoch herauszuheben, schmückt er ihn hier mit einer Stola aus leuchtendem Blau – einer aus dem Edelstein Lapislazuli gewonnenen, besonders teuren Farbe



»FRÜHLING«, 1477

Die Konturen seiner Figuren sind Botticelli wichtiger als die Perspektive. So auch bei diesem Gemälde, das Lorenzo de' Medici wohl seinem Neffen zur Hochzeit schenkt. Der Götterbote Merkur vertreibt mit seinem Stab den winterlichen Nebel, drei Grazien tanzen einen Reigen, in der Bildmitte ist Venus zu erkennen, darüber ihr Sohn Amor. Neben ihr schreitet die Frühlingsgöttin Flora im blumengeschmückten Kleid auf die Lichtung, eine Nymphe versucht vergeblich, sich der Ummarmung eines Windgottes zu entziehen. Für das fast lebensgroße Personal dieses monumentalen Gemäldes hat sich Botticelli von antiken Dichtern inspirieren lassen



SANDRO BOTTICELLI

um 1445–1510

Auf den Spuren der Götter

Zunächst zum Goldschmied ausgebildet, wird Sandro Botticelli (eigentlich Alessandro di Mariano Filipepi) rasch zu einem der gefeierten Maler von Florenz. Lorenzo de' Medici, der Stadtregent, erteilt ihm viele Aufträge. Aus Gesprächen mit Gelehrten, die der Politiker um sich versammelt, gewinnt Botticelli die Ideen für zahlreiche Bilder. Denn die Denker sind Anhänger des Humanismus, jener kulturellen Strömung, die eine Neubelebung der antiken Geisteswelt anstrebt



PERUGINO

um 1445–1523

Der Verherrlicher des Papstes

Um die große Nachfrage nach seinen Bildern befriedigen zu können, schafft Pietro Vannucci, genannt Perugino, zahlreiche Gemälde mit der Hilfe wahrscheinlich mehrerer Werkstätten. So kann der berühmte Künstler zugleich an unterschiedlichen Orten tätig sein. Unter anderem betraut ihn Papst Sixtus IV. mit der Aufsicht über die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle; Perugino fertigt selber mit Hilfe seiner Angestellten sechs Fresken dafür an. Zudem arbeitet er in Florenz, Orvieto, Siena, Venedig und immer wieder in seiner Heimatstadt Perugia





»DIE SCHLÜSSELÜBERGABE AN PETRUS«, 1481-1482

Dieses Fresko schmückt die Sixtinische Kapelle, das private Bethaus des Papstes – und verherrlicht die weltliche Macht des Heiligen Vaters. Denn es zeigt, wie Christus einen goldenen und einen silbernen Schlüssel an Petrus übergibt, Symbole für die Herrschaft der Kirche über Himmel und Erde. In den Hintergrund seines Freskos stellt Perugino antike Bauten: einen achtteiligen Tempel, der dem Felsendom in Jerusalem ähnelt, und zweimal den römischen Triumphbogen Kaiser Konstantins. Die Maler der Renaissance sind die Ersten, die in ihren Werken Architektur wirklichkeitsgetreu nachbilden. Damit erzeugen sie den räumlichen Eindruck ihrer Gemälde



LEONARDO
DA VINCI

1452–1519



Visionär einer neuen Welt

Erfinder, Maler, Bildhauer, Ingenieur, Forscher: Wie kein anderer verkörpert der Mann aus dem Dorf Vinci bei Florenz das Renaissance-Ideal des umfassend gebildeten Menschen. Doch seine vielfältigen Interessen – etwa für technische Neuerungen, den Formenreichtum der Natur und die Anatomie des Menschen – sowie der Wille, Perfektes zu schaffen, der ihn dazu treibt, für jedes Werk zahllose Vorstudien anzufertigen, machen ihn zu einem höchst langsamem Maler: Nur acht erhaltene Gemälde sind ihm zweifelsfrei zuzuordnen



»VERKÜNDUNG«, UM 1473

Es ist Leonards erstes Gemälde im Großformat – und der junge Geselle macht noch einige Fehler: So steht das Leseputz zu nah am vorderen Bildrand und damit eigentlich zu weit von Maria entfernt, als dass sie die linke Buchseite mit der rechten Hand erreichen könnte; dafür wirkt der Arm der Madonna, der gerade ein Engel prophezett, dass sie den Sohn Gottes gebären werde, zu lang. Doch die exakte Wiedergabe der Natur, etwa die Blumenwiese im Vordergrund oder die in der Tiefe verschwimmende Landschaft, zeigen bereits den zukünftigen Meister

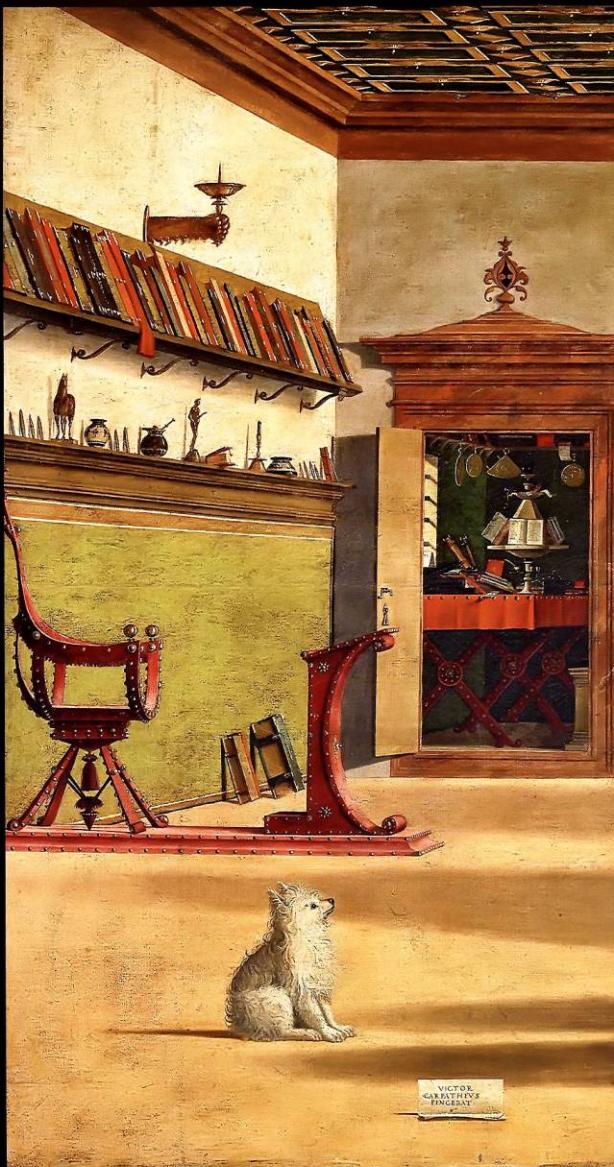


VITTORE CARPACCIO

um 1460–1525

Ein Virtuose des Lichts

Licht ist das herausragende Thema der venezianischen Künstler. Vor allem Carpaccio studiert die Wirkungen der Strahlen der Sonne sowie des Schattens auf Figuren und Gegenstände seiner Bilder. Zudem ist der Sohn eines Pelzhändlers ein akribischer und gelehrter Illustrator von Details. Präzise gibt er Gebäude und Inneneinrichtungen wieder, zeigt auf seinen Gemälden entzifferbare hebräische Inschriften und Notenblätter mit echten Melodien





»VISION DES HEILIGEN AUGUSTINUS«, UM 1502

Venedig wird in der Renaissance zum wichtigsten Zentrum des Buchdrucks in Italien – und damit zum Mittelpunkt von Literatur und Gelehrsamkeit. Auch der Stolz auf diesen Ruhm bewegt Carpaccio, zahlreiche aufgeschlagene Bücher in der Studierstube des Augustinus darzustellen. Die Bischofsmütze auf dem Altar im Hintergrund verdeutlicht dessen Amt, astronomische Instrumente und Kunstwerke betonen die universale Bildung des Kirchenvaters



»SCHULE VON ATHEN«, UM 1510

Mit diesem Fresko, das die wichtigsten griechischen Philosophen zeigt, verweist Raffael auf die Wurzel aller Renaissancekunst: die Wiederentdeckung der Antike. 56 Figuren versammelt er in diesem Bild – und jeder gibt er eigene Gesichtszüge, Gesten und Posen. Im Zentrum stehen Platon (der auf den Himmel weist) und Aristoteles, miteinander ins Gespräch vertieft. Manche der Dargestellten ähneln Zeitgenossen Raffaels: So gleicht Platon Leonardo, während der viel gerühmte Bildhauer Michelangelo als Heraklit unterhalb der Treppen auf einem Steinblock lehnt. Raffael selbst schaut den Betrachter vom Bildrand an (vorne, Zweiter von rechts)



RAFFAEL

1483-1520

Meister seiner Epoche

Als Papst Julius II. nicht mehr länger in den Räumen seines verhassten Vorgängers im Vatikanpalast residieren will, beauftragt er 1508 mehrere Künstler damit, seine neuen Gemächer zu dekorieren. Unter den Berufenen ist auch der 25-jährige Raffaello Santi. Als der Heilige Vater die erste Arbeit des jungen Mannes aus Urbino sieht, ist er begeistert und entlässt alle anderen Maler; deren bereits fertiggestellte Werke werden vernichtet. An den Wänden der päpstlichen Salons schafft Raffael Fresken, die in grandioser Pracht den Machtanspruch des Pontifex maximus über die geistliche und die politische Welt verherrlichen □

Die Dritte

Die Renaissance ist eine Revolution – und sie beginnt in Florenz. In der toskanischen Stadt entsteht eine tiefgreifende kulturelle Neubesinnung anstreben: Inspiriert von den Meisterwerken der Antike, s

Baumeister Filippo Brunelleschi ersinnt für diesen radikalen Umb



LUDOVICO GONZAGA IM KREIS
SEINER FAMILIE, UM 1470

Obwohl er im Dienst des Markgrafen von Mantua steht und dieses Fresko ein Zimmer des Herrscherpalastes ist, nimmt Mantegna Ludovico Gonzaga in die zentrale Position aus seiner Familie und den Höflingen heraus. Denn der Künstler will die Szenen in perspektivische Verjüngung der Figuren, etwa der Frau mit dem Kopftuch in der Bildmitte. So erweckt

Dimension

Handelsstadt arbeiten um das Jahr 1400 Architekten, Bildhauer und Maler, die eine die Kunst lebensnah sein, den Menschen in den Mittelpunkt stellen, die Natur nachbilden. Und der eine neue Methode der Malerei: die Zentralperspektive VON KIA VAHLAND



schmückt, hebt Andrea Mantegna den Fürsten nicht durch
realistisch wie möglich wiedergeben. Dem dient auch die
Mantegna den Eindruck räumlicher Tiefe

D

ie Renaissance beginnt mit einem Zaubertrick. Ein Mann von etwa 35 Jahren steht wohl im Jahr 1412 vor dem Eingang des Florentiner Doms und fixiert das gegenüberliegende Taufhaus, das Baptisterium, einen kleinen vieleckigen Prachtbau aus grünweißem Marmor.

In der Hand hält der Mann eine etwa armlange Schiene, auf der zwei Platten quer montiert sind. Die vordere misst knapp 30 mal 30 Zentimeter und hat ein Guckloch an einem sorgfältig festgelegten Punkt, die hintere ist kleiner. Damit stellt sich der Mann vor Passanten und lädt sie zu einem wissenschaftlichen Experiment ein.

Man könnte ihn für einen Verrückten oder für einen Trickdieb halten, handelt es sich bei ihm nicht um Filippo Brunelleschi, einen stadtbekannten Goldschmied und Bauberater. Doch was hat er nur vor mit seiner Konstruktion?

Stellen Sie sich entsprechend auf diesen einen Punkt, mit dem Rücken zum Dom, das Baptisterium vor Ihnen – so spricht er vermutlich zu den Passanten. Schließen Sie ein Auge. Keine Sorge, es ist nicht gefährlich. Sie müssen nur das Gerät vor das offene Auge halten, parallel zum Boden bitte. Jetzt schauen Sie durch das kleine Guckloch im Holz. Was sehen Sie?

„Das Baptisterium“, sagen die Passanten.

Reingefallen.

Sie sehen vielmehr ein Bild des Baptisteriums – eine Darstellung, so täuschend echt wie keine zuvor.

Und diese Täuschung ist Brunelleschi nur deshalb gelungen, weil er die Zentralperspektive genutzt hat, die den Menschen noch unbekannt ist. Nach genauen Berechnungen hat er die Fluchtpunkte seines gemalten Taufhauses nach hinten verkürzt und damit den natürlichen Seh-Eindruck nachempfunden. Nun sug-

geriert das Tafelbild trotz seiner Zweidimensionalität räumliche Tiefe.

Brunelleschis hölzerne Instrument ist in den Wirren späterer Jahre verloren gegangen. Offenbar aber hatte er das perspektivisch korrekte Abbild des Taufhauses seitensverkehrt auf die Rückseite der hölzernen Platte gemalt, durch die die Passanten schauten. Anstelle des Himmels schloss das Bildnis wahrscheinlich ein exakt eingepasster Spiegel nach oben hin ab, der die Wolken über dem Gebäude reflektierte.

Die gegenüberliegende Platte war ebenfalls verspiegelt und zeigte neben dem gemalten Baptisterium dann auch den Widerschein der wandernden Wolken, sodass ein bewegtes Bild entstand.

Die Augentäuschung war perfekt.

Denn niemand konnte mit ihr rechnen. Zwar kannten schon Maler der Antike verschiedene Techniken der perspektivischen Verkürzung, doch war das Wissen um das Suggestieren der dritten Dimension während des Mittelalters weitgehend verloren gegangen. Bis zu jenem Tag, an dem Brunelleschi das Sehen revolutioniert.

Weil er von seinem eigenen Empfinden ausgeht und dies wissenschaftlich durchdringt, kann der Mann aus Florenz Netz- und Gemälde, innere und äußere Bilder in Einklang bringen.

Und so wie Brunelleschi denken viele Zeitgenossen, Gelehrte, Künstler, gebildete Adelige. Sie wünschen, dass der Mensch zum Maß der Dinge wird, dass seine Bedürfnisse, Empfindungen und Ideen Ausdruck finden in Kunst und Gesellschaft.

Sie suchen nach einer Wissenschaft, die den Körper und die Natur unvoreingenommen erforscht und dabei praktischer Beobachtung folgt. Einer Wissenschaft, die nicht bloß – wie an den mittelalterlichen Universitäten üblich – tradierte Glaubenssätze immer wieder aufs Neue zu beweisen sucht.

Wissenschaft und Kunst sollen zum Leben passen: Darum geht es Brunelleschi, als er in seinem Experiment alltägliche Wahrnehmung, optische Gesetze und Malerei vereint. Zentralperspektivisch gemalte Bilder folgen geometrischen Gesetzen.

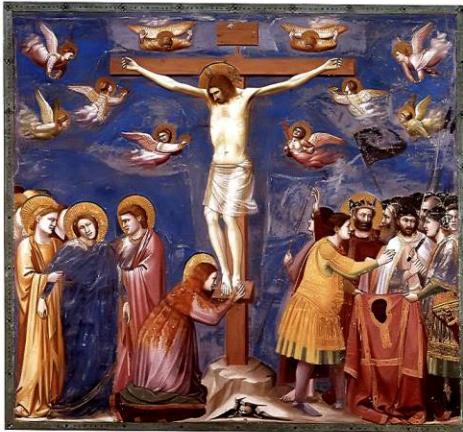
Der Maler legt einen Fluchtpunkt fest (und an exakt dieser Stelle hat Brunelleschi das Guckloch in sein Tafelbild gebohrt). In Vorzeichenzieht er von diesem Punkt aus feine Orientierungsstriche, zwischen denen er die Gegenstände platziert, die er darstellen will. Entlang den Fluchtpunkten kann er nun jedes Haus, jede Hochzeitstruhe nach hinten verjüngen, sodass ein Raumeindruck entsteht.

Gut möglich, dass Brunelleschi schon einige Jahre zuvor in Rom damit beginnt, Geometrie und Kunst zu vereinen. Bei einer Reise an den Tiber vermisst und zeichnet er die Säulen und Grundrisse antiker Bauwerke.

Und vielleicht entdeckt er in den Ruinen prächtiger Villen die Reste alter Wandbilder, die auf für ihn unerklärliche Weise räumliche Tiefe vorgaukeln. Zumal er auch die geometrischen Theorien griechischer Mathematiker studiert.

Zurück in Florenz, nutzt er bei seinem Baptisteriumsbild wohl ein Raster als Hilfsmittel. Dazu spannt er ein Fadennetz zwischen sich und sein Modell. Dann überträgt er an der Staffelei Kästchen für Kästchen seine Sehindrücke.

Die Einführung der Zentralperspektive in die Malerei macht schnell die Runde. Denn viele Künstler wünschen einen radikalen Neuanfang.



DIE KREUZIGUNG,
UM 1304

Der Florentiner Giotto di Bondone ist ein Vorläufer der italienischen Renaissance. Er gibt den Figuren in seinen Gemälden bereits eine natürliche, individuelle Körpersprache und Gestik und lässt sie dadurch lebendig erscheinen. Doch die Gesetze der Zentralperspektive kennt der mittelalterliche Meister noch nicht

Ihre Arbeit soll nun wissenschaftlichen Gesetzen gehorchen; es wird gemessen, gerechnet, experimentiert. Das Sehen soll zum Verstehen führen – die Gemälde sollen den realen Eindruck des Betrachters wiedergeben, mitsamt dem Raumgefühl.

Philosophie und Naturwissenschaften ziehen in die Ateliers ein, und die Künstler fühlen sich verantwortlich für das große Ganze: die Natur zu erkennen, nachzubilden und zu übertreffen.

Für diese Haltung finden sie im Mittelalter kaum Vorbilder, zu realitätsfern scheinen ihnen die religiös durchdrungenen Werke der Gotik und der Romanik.

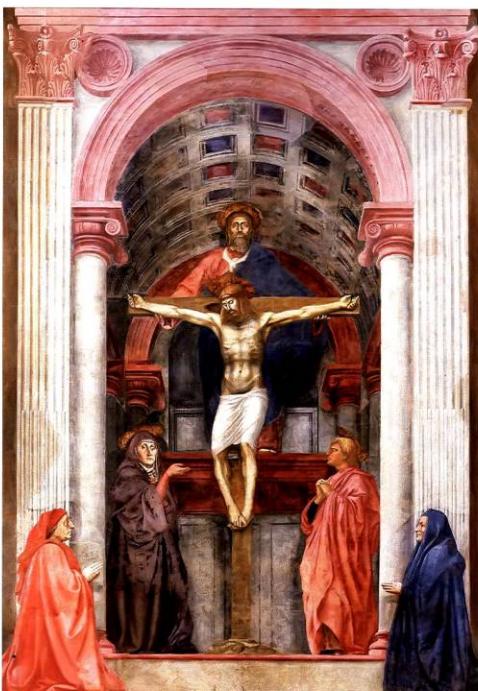
Wie anders dagegen die Antike: Philosophen wie Aristoteles und Platon liebten Kunsttheorie und Naturwissenschaft gleichermaßen; griechische und römische Bildhauer richteten ihre Kunst am menschlichen Körper aus.

Also bergen gebildete Italiener schon seit dem 14. Jahrhundert die Reste der Antike: Marmorstatuen, griechische und lateinische Manuskripte, bemalte Vasen sowie die Ruinen der alten Architektur.

Solche Dinge wollen auch sie erschaffen und doch ganz anders sein, zeitgemäß und in einem weitoffenen Sinn christlich.

Rinascita, Wiedergeburt, wird der Kunstschriftsteller Giorgio Vasari später diesen Epochentrennen. Im 19. Jahrhundert entwickelt sich daraus die Bezeichnung „Renaissance“. Der Schweizer Historiker Jacob Burckhardt übernimmt den Begriff um 1860 und verwendet ihn für jene Epoche, in der seiner Ansicht nach die Menschen ihre Individualität entdeckt haben. Kunst, Literatur und Philosophie hätten in dieser Zeit die Kraft gehabt, eine neue Harmonie zu erschaffen.

Die REALITÄT südlich der Alpen ist um 1400 wenig harmonisch. Das Land ist zerstritten, von Kriegen und Fehden ge-



DIE DREIFALTIGKEIT, 1425

Als einer der ersten Maler verwendet Tommaso di Ser Cassai, genannt Masaccio, die Gesetze der Perspektive. Indem er dieses Gemälde auf einen Fluchtpunkt unterhalb des Kreuzes hin konstruiert, auf den alle Linien des Bildes zulaufen, erzeugt er die Illusion einer tatsächlich tief in den Raum hineinreichenden Kapelle hinter dem Kruzifix

zeichnet. Zwar gehören große Teile Nord- und Mittelitaliens zum römisch-deutschen Reich. Doch ist der Kaiser in diesen Regionen längst nicht mehr Garant für Frieden und Gerechtigkeit. Auch die Kirche hat ihre Autorität eingebüßt: Kleriker leben in Luxus und Laster, und irgendwann konkurrieren drei Päpste gleichzeitig um die rechtmäßige Nachfolge Petri.

Das Machtgefüge auf der Apenninen-Halbinsel ist fragil und verworren: In vielen großen Städten befehlten sich Familienclans, die sich in ihren burgartigen Ge- schlechtertürmen verschanzten. Für Stadt-herren und Fürsten sind Hinterlist, Morde und Kriege zu selbstverständlichen Mitteln der Politik geworden, um ihre Macht zu erhalten und ihre Territorien zu vergrößern.

Doch nach und nach bestimmen vor allem fünf Großmächte die Geschicke Italiens: Da ist zum einen der allmählich wieder erstarke Kirchenstaat um Rom; dann die wohlhabende Handelsmacht Venedig sowie Florenz, das sich als Republik versteht (tatsächlich aber bald von einer einzigen Familie dominiert wird, den mächtigen Medici); schließlich das Herzogtum Mailand und das Königreich Neapel im Süden.

Es ist eine Epoche der Selbstzerfleischung, und auch deshalb klingen die Sehnsüchte der Künstler und Intellektuellen ganz anders, nämlich gut und schön: Sie sprechen vom Menschen als dem Ebenbild Gottes, gerecht, tugendhaft und wohlgeformt.

Der Schriftsteller Giannozzo Manetti jubelt um 1450, Gott habe den *Homo sapiens* so perfekt geschaffen, dass der nun selber zu kreativen Höchstleistungen fähig sei. Manetti ist, wie wohl alle Denker der Renaissance, ein Humanist: ein Anhänger jener Weltanschauung, deren Bildungsideal, ganz in der Tradition der Antike, das freie schöpferische Individuum ist.

Vergessen scheint die Demut des Mittelalters, in dem etwa das Diktum des Kirchenlehrers Augustinus galt, wonach ein Geschöpf nicht selbst schöpfen könne.

Im 15. Jahrhundert notiert der Kunsttheoretiker und Architekt Leon Battista Alberti vielmehr, die Meister der modernen Malerei würden sich „fast wie ein zweiter Gott“ fühlen.

Als Brunelleschi, der Notarsohn mit guter Schulbildung, die Gewohnheiten des Auges erforscht, hat er bereits die Kuppel des Pantheon bestiegen, um Bauen und Denken der Alten zu verstehen. Und er kennt die Werke der spätmittelalterlichen Ausnahmekünstler.

Denn schon um 1300 hat der Maler Giotto den individuellen Menschen als einer der Ersten die Bühne bereitet. Wie in einem

Theater will Giotto dem Betrachter das Leben vor Augen führen – anders als viele seiner Kollegen, die sich lieber darauf konzentrieren, die Wurzeln des Christentums zu glorifizieren. Gern wählen sie goldene Hintergrundfarbe, um Heilige und Madonnen gleichsam in eine überirdische, von menschlichen Sünden freie Sphäre zu erheben.

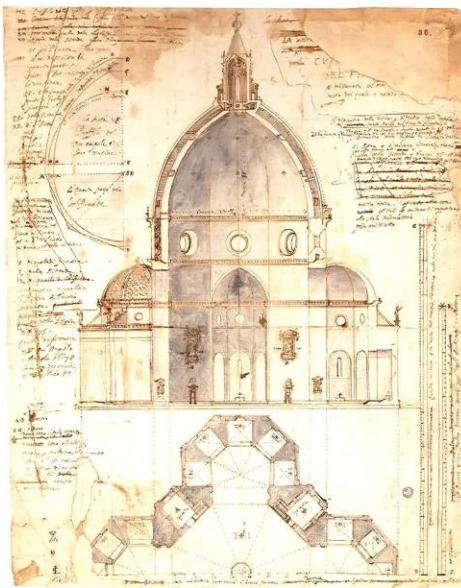
Der neue individuelle Mensch Giottos ist dagegen fest im Diesseits verwurzelt. Die Maria Magdalena etwa, die der Maler in einer Kapelle in Padua an die Wand wirft, trägt ihr Kleid zwar noch im strengen Faltenwurf der Gotik, und ihr goldener Heiligenschein erfüllt die Konvention traditioneller Heiligenmalerei – doch so, wie sie sich dem Gekreuzigten zuwendet und dessen genagelte Füße streichelt, könnte sich auch eine Zeitgenossin zärtlich zeigen.

Giotto gesteht seinen Frauen und Männern Gefühlsregungen zu, und er lässt sie in Räume treten, die sich an realen Häusern messen. Der Maler kennt zwar noch nicht die Gesetze der Zentralperspektive, aber schon er verkürzt seine Linien nach hinten und ringt so um eine erste Dreidimensionalität.

Denn einen flachen Schattenriss akzeptiert kein Betrachter als quasi menschliches Gegenüber. Damit einer einer Figur Atmen zutraut, Sprechen, Denken, Lieben, muss sie sichtbar Raum einnehmen, Tiefe haben.

Wie man ein Kunstwesen zum Leben erweckt, wissen im ausgehenden Mittelalter auch die Dichter. Der Florentiner Dante Alighieri, den Giotto möglicherweise sogar persönlich kennt, preist in seinen frühen Gedichten die schöne Beatrice – und gelobt, eines Tages werde er von ihr sagen, „was noch von keiner Frau je gesagt wurde“.

Kurz vor dem eigenen Tod löst der Dichter sein Versprechen ein: In der 1321 fertig-



ZEICHNUNG DES DOMS VON FLORENZ, 1610

Nach dem Vorbild des 125 n. Chr. vollendeten römischen Pantheon-Tempels entwirft der Architekt und Bildhauer Filippo Brunelleschi um 1420 die Kuppel des Florentiner Doms. Ihm begeistern die Ästhetik antiker Architektur und die Nachprüfbarkeit von deren Regeln. Wie die Baumeister des Altertums will er ein Werk von perfekter Harmonie schaffen

gestellten „Göttlichen Komödie“ führt die Angebetete den Ich-Erzähler durch das Paradies. Neu daran ist, dass Dante keine Heilige der Vergangenheit, sondern eine Frau seiner Zeit so zu verherrlichen wagt: In seiner Jugend hat er ein Mädchen namens Beatrice Portinari aus der Ferne gesehen, das dann aber jung starb.

Und Francesco Petrarca wird in seinen Gedichten über die unerreichbare „Laura“, die ihm einige Jahre nach Dantes Tod mit einem einzigen Blick auf Jahrzehnte hinaus das Herz zerrissen habe, noch emotionaler: Wohl nie zuvor im christlichen Abendland hat ein Schriftsteller derart persönlich von seinen Empfindungen, von Schmerz, Einsamkeit und Leidenschaft berichtet.

Petrarca versieht seinen „Canzoniere“ auf Laura mit zahlreichen Anspielungen auf die antike Mythologie, schon ihr Name erinnerte ihn an lauro, Lorbeer, womit sich einst die Cäsaren schmückten. 1341 lässt sich der Dichter auf dem römischen Kapi-

tol sogar mit Lorbeer krönen. Als wollte er sagen: Die Herrscher einer kommenden Zeit werden jene Geistesmenschen sein, die es wagen, von sich selbst und der Antike in einem Atemzug zu sprechen.

Brunelleschi hat einen Vorteil vor Giotto und den beiden wagemutigen Dichtern: Er ist nicht auf sich allein gestellt. Denn die Metropole Florenz ist ein Ort, an dem weder kirchliche noch weltliche Autoritäten den Geist gängeln.

Und so findet der Goldschmied rasch Freunde, die seine Neugier teilen – Männer wie den Bildhauer Donatello zum Beispiel. Der experimentiert wahrscheinlich ab 1416 in einem steinernen Drachentörlief mit Fluchtlinien: Der Heilige Georg sticht auf das Untier ein, die Prinzessin schaut vor eleganten, nach hinten verkürzten Arkaden zu.

Schon kurz nach der Jahrhundertwende hat Donatello seinen Freund Brunelleschi auf dessen Reise nach Rom begleitet und dort offensichtlich antike Skulpturen studiert. Denn bald darauf stellt er in Großplastiken Figuren frei in dem Raum, wie es im Mittelalter nicht üblich

war. Die Skulptur tritt aus der Nische, findet Halt nicht mehr in den Institutionen von Kirche und Regierungspalast, sondern in sich selbst.

Um 1445 feiert Donatello das neue Körperbewusstsein in einer David-Statue aus Bronze, einem unrepublikanischen Sujet: So wie der biblische Held mit mehr Verstand als Kraft den Riesen Goliath besiegte, so will auch die Republik mächtigen Feinden trotzen.

Donatello aber zeigt David nicht als Triumphator, sondern als verspielten, eitlen Jüngling. Keinen Helm trägt er, sondern einen mit Laub verzierten Hut. Spiel- und Standbein stecken in eleganten Stiefeln.

Ansonsten ist dieser Kämpfer nackt. Und zeigt sich gern so – statt schamhafter Gesten stützt er sein abgewinkeltes Handgelenk

kokett in die schmale Taille. Aus dem alttestamentarischen Helden ist ein Künsterlischer Schönheit geworden.

Der Maler Masaccio, ebenfalls ein Freund Brunelleschis, aber rund 20 Jahre jünger, malt Bilder, die in strahlenden Farben von der neuen Lebenskraft der Kunst künden, von ihrem Anspruch, der Wirklichkeit zu ähneln und doch über sie hinauszugehen – wie keiner späteren Epoche wird es der Renaissance gelingen, das Reale und das Idealschöne zusammenzudenken.

Beispielsweise in Masaccios Fresko an einer Seitenwand der Florentiner Kirche Santa Maria Novella: In ernstem Schweigen begleiten Maria, Johannes und zwei Stifterfiguren den sterbenden Christus; im Hintergrund der Szene öffnet sich statt der üblichen Landschaft eine Scheinarchitektur. Hinter dem Kreuz malt Masaccio ein genau berechnetes Tonnengewölbe, das sich im Sinne Brunelleschis nach hinten verkleinert. Die Komposition des Freskos gewinnt so dramatisch an Wucht.

Nur eine Figur nimmt der Maler von dem perspektivischen Sog aus: In übermenschlicher Größe breitet der liebe Gott seine Arme über dem Kreuz aus. Sein Sohn wirkt vor der monumentalen Architektur dagegen besonders klein und verletzlich. Ausgemergelt ist sein Leib, der Blick gesenkt – ganz wie ein gepeinigter Mensch.

Und in einem Masaccio-Zyklus mit Bibelszenen für die Florentiner Brancacci-Kapelle friert ein Täufling, schluchzt eine aus dem Paradies vertriebene Eva, krallt sich ein Kleinkind mit nacktem Po an den Hals der Mutter: Wo mittelalterliche Künstler Figuren noch auf biblische Rollen festgelegt hatten, gönnen ihnen Renaissance-Maler wie Masaccio auch in der sakralen Kunst Gefühle und Persönlichkeit.

Um 1416 wird in einer Klosterbibliothek eine vollständige Abschrift jenes einst legendären Traktats gefunden, das der römische Architekturtheoretiker Vitruv im 1. Jahrhundert v. Chr. über eine von den Proportionen des Menschen ausgehende Schönheitslehre in der Baukunst entworfen hatte. Eine Säule

beispielsweise, so hatte der Ästhet gut 1450 Jahre zuvor postuliert, sei nur dann gelungen, wenn sie das Ebenmaß des Körpers nachempfinde.

Die vollkommene Harmonie erkannte Vitruv in einer wohlproportionierten männlichen Figur mit ausgestreckten Armen und Beinen: Um solchen einen gut gebauten Mann ließen sich sowohl ein Quadrat wie auch ein Kreis ziehen (was in der Folge viele Renaissancezeichner inspirierte); am berühmtesten wurde der um 1485 entstandene „Vitruv-Mann“ Leonardo da Vinci.

Angeregt von diesem Streben nach Schönheit, formuliert der Architekt und Universalgelehrte Alberti ab 1434 die ersten umfassenden theoretischen Werke zur Kunst der Renaissance.

Er hat Brunelleschi perspektivische Experimente, Donatello neue Körperbilder und Masaccios menschenfreundliche Malerei offenbar genau verfolgt. Ihm muss klar geworden sein, wie sehr die Freunde einander inspiriert haben, und er erkennt das Gemeinsame in den unterschiedlichen Disziplinen. So gelingt es ihm, die Gesetze der Zentralperspektive und des Sehens wissenschaftlich zu erklären.

Er spricht von „Strahlen“, die pyramidenförmig von den Objekten zum Auge des Malers führen. Das perspektivisch exakte Bild entstehe, so Alberti, auf einem ebenen Schnitt durch die gedachte „Sehpyramide“.

Auch für die Architektur stellt Alberti Regeln auf. Wie Malerei und Skulptur, so sollte sich die Baukunst, ganz im Sinne Vitruvs, an den menschlichen Proportionen orientieren. Alle drei Künste müssten sich zudem an der Antike, deren Menschenbildern und Säulenordnungen schulen.

Albertis Schriften ermöglichen es schon bald Malern, Bildhauern und Baumeistern in anderen Städten und Ländern, die neue Florentiner Kunst nicht nur nachzuahmen, sondern zu verstehen.

Auch in Flandern bemühen sich die Maler ab etwa 1420 um räumlichen Realismus und psychologische Tiefe, unabhängig von den italienischen Meistern.

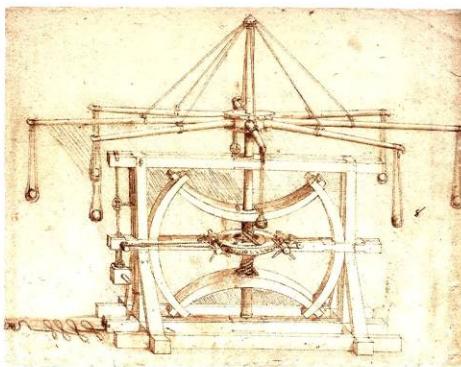
Jan van Eyck etwa malt 1434 das Doppelporträt eines jungen Paares – möglicherweise ein Auftragsbild zur Hochzeit des Kaufmanns Giovanni Arnolfini. Der Künstler demonstriert in diesem kleinen Bild sein gesamtes Können. Liebvoll lässt er den Kronleuchter glänzen, zeigt die Maserung der abgelegten Holzpannöfen und jedes Härrchen im Pelzsaum des Männchens.

Doch offensichtlich weiß er noch nichts von Brunelleschis Entdeckung der Zentralperspektive – van Eycks verblüffendes Gespür für Räumlichkeit speist sich allein aus seiner ungemein präzisen Weltbetrachtung (siehe Seite 38).

Brunelleschi, der Entdecker der Zentralperspektive, gerät derweil in einen Höhenrausch. Alles erscheint ihm jetzt möglich.

Seit mehr als 100 Jahren bauen die Florentiner an ihrem Dom, auch Giotto war einmal Bauleiter; jetzt ist der Rohbau so gut wie fertig. Doch die schwierigste Aufgabe steht noch aus: Jemand muss eine Kuppel ziehen über das Loch von fast 45 Meter Durchmesser.

Der Mann mit der Holzschiene fühlt sich berufen, auch dafür eine Lösung zu finden. Brunelleschi schaut nicht in die Lehrbücher, sondern in seine Notizen aus Rom. Die riesige Kuppel des 125 n. Chr. vollendeten Pantheon hat alle Jahrhunderte überdauert. Eines ihrer Geheimnisse liegt in ihrer Leichtigkeit, meint Brunelleschi: Kalktuff und Bimsstein wiegen nicht viel.



ZEICHNUNG EINES
STEINKATAPULTS, 1485

Das Ideal der Renaissance ist der *uomo universale*, ein vielseitig begabter Mensch. So ist Brunelleschi, der Entdecker der Zentralperspektive, auch ein berühmter Baumeister und Bildhauer. Und Leonardo da Vinci, Hofkünstler des Regenten von Mailand, entwirft für seinen Herrn unter anderem Kriegsmaschinen wie diese achtarmige Steinschleuder



DIE MADONNA DES KANZLERS NICOLAS ROLIN, UM 1437

Statt klein und gebückt am Rand des Bildes malt der Flane Jan van Eyck seinen Auftraggeber in der gleichen Größe wie die Muttergottes. Niemals hätte ein Beamter des Mittelalters es gewagt, sich auf so anmaßende Weise darstellen zu lassen wie hier der Kanzler des Fürstentums Burgund, der aus einfachen Verhältnissen zur Macht aufgestiegen ist

Mit ebenso leichten roten Ziegeln müsste es auch in Florenz gehen. Die Steine würden sich gegenseitig stützen, wenn man sie nur geschickt genug ineinander verkeilt. So wäre auch keine teure Hilfskonstruktion nötig, denn die Ziegel könnten einander in der Schwebe halten.

Mit diesem scheinbar aberwitzigen Vorschlag gewinnt Filippo Brunelleschi 1420 den Wettbewerb um die Kuppel. Die Florentiner überlassen ihre wichtigste und heikelste Bauaufgabe also einem Theoretiker, der für antike Ruinen schwärmt.

Doch ihr Mut wird belohnt. Brunelleschi bildet nicht einfach das Pantheon nach, sondern konstruiert aufgrund genauer Berechnungen eine erstaunlich stabile doppelschalige Kuppel von mehr als 35 Meter Höhe. 1436 wird sie tatsächlich vollendet und schwebt seither dunkelrot über den Dächern.

Die Reisenden erkennen nun schon von Weitem, wofür diese Stadt stehen will: Wissenschaft und Formbewusstsein.

So viel Pracht weckt natürlich den Ehrgeiz der anderen italienischen Orte. Jetzt, da die Republik Florenz in Kunst und Architektur mit Modernität glänzt, gilt es mitzuhalten. Doch die attraktive Metropole zieht von sich aus viele Kreative an, und die inspirieren sich gegenseitig. In Städtchen der Peripherie dagegen wie Urbino, Mantua und Padua müssen Fürsten, Söldnerführer und andere Kleinherrrscher renommierten Künstlern besonders gute Bedingungen bieten, um sie anzulocken und zu Höchstleistungen zu ermutigen.

Seit dem Mittelalter sind Künstler in Zünften organisiert. Weil sie ihre Pigmente und Öle in Apotheken kaufen, müssen die Florentiner Maler der Vereinigung der Ärzte, Apotheker und Krämer beitreten und deren Regeln einhalten, dürfen beispielsweise keine importierten Leder bemalen, sondern nur einheimische Büffel- und Kuhhaut.



PORTRÄT DER
GINEVRA DE' BENCI, UM 1475

Mit diesem Bild revolutioniert Leonardo da Vinci die Gattung des Porträts. Bis dahin sind junge Frauen nur im Profil gemalt worden; frontale Darstellungen galten als unzüchtig. Zudem war es üblich, sie innerhalb des Hauses ihrer Familie abzubilden. Doch Leonardo zeigt die Tochter eines Bankiers in Dreiviertelansicht in der freien Natur

Trotz der vielen Pflichten aber haben die städtischen Künstler gegenüber Malern im Dienste eines Fürsten einen Vorteil: Sie sind Unternehmer mit freier Auftragswahl, sodass sie niemand in ihrer Lust an Innovation und ästhetischen Experimenten bremsen kann. Und diesen Vorteil wissen vor allem die in Florenz lebenden Maler und Bildhauer zu nutzen – unter anderem deshalb, weil in jener Zeit viele Patrizier ihre Macht und ihr Ansehen durch neue, prächtig ausgestattete Paläste unterstreichen wollen.

Der Nachteil daran ist, dass die Künstler sich ihre Kunden selbst suchen müssen. Aus der Steuererklärung des Malers Masaccio von 1427 geht hervor, wie hoch er bei seinem Lieferanten für Goldfarbe verschuldet ist und dass sein Einkommen nicht für die Miete von Wohnung und Werkstatt reicht: Er verschwendet zu viel Zeit mit wichtigen, aber schlecht bezahlten Werken. Der eigene Ehrgeiz also führt den bedeutendsten Maler der Florentiner Frührenaissance in die Armut. Im Jahr darauf geht Masaccio nach Rom, um für den Papst zu arbeiten.

Besser wird es ein paar Jahrzehnte später Alessandro di Mariano Filipepi, genannt

Botticelli, als Favorit der Medici ergehen. Die Aufträge der mächtigen und kunstverliebten Bankiersfamilie sowie – durch deren Vermittlung – der Stadt Florenz befreien Botticelli von allen finanziellen Sorgen.

„Der Frühling“ etwa, eine Darstellung der verführerischen Göttin Flora und ihres Gefolges, entsteht wohl als Hochzeitsgeschenk des Familienoberhauptes Lorenzo de' Medici an seinen Neffen.

Und der Maler versteht es, seinen Auftraggeber zu schmeicheln: Einem der Heiligen Drei Könige, die auf einem Kirchengemälde das Christuskind anbeten, gibt er die Züge Cosimos, des Begründers der Medici-Herrschaft in Florenz. Und deren Gegner schmäht er, indem er sie als Hingerichtete am Galgen malt.

Die Gunst der Medici gestattet Botticelli die vollkommene künstlerische Selbstbestimmung. Einmal beklagt sich sein Vater, sein Sohn arbeite nur dann, wenn er sich danach fühle.

Dennoch lässt sich der Maler schließlich nach Rom locken: In der Sixtinischen Kapelle schafft er Fresken mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament.

AUCH DIE FÜRSTEN kleinerer weltlicher Herrschaften versuchen, Baumeister und Maler an ihre Höfe zu holen. Ludovico Gonzaga etwa, der Markgraf von Mantua, will seine glanzlose Residenz mitten im Sumpfgebiet der östlichen Lombardei zum Kunstzentrum erheben. Dazu will er einen Hofmaler anstellen.

Die Wahl der Gonzaga fällt auf den talentierten, aber launischen Andrea Mantegna, einen Paduaner Maler von 26 Jahren.

Der zierte sich drei Jahre lang, ehe er 1459 endlich zusagt: Das Angebot eines festen Gehalts und später sogar eines eigenen Wohnhauses habe ihm wohl klargemacht, dass es ihm bei dem Markgrafen deutlich besser gehen wird als jenen Künstlern, die nur von Auftrag zu Auftrag arbeiten.

Zudem niemand bei Hof Mantegna als Dienstboten behandelt: Er darf sich viel Zeit mit den einzelnen Werken lassen und zwischendurch auch für andere arbeiten.

Eine so herausragende Stellung hat kein Künstler des Mittelalters immer gehabt. Den Fürsten jener Zeit reichten begabte Handwerker, die ihnen auf Befehl ihre Wandteppiche webten und die Säle dekorierten. Niemand wäre auf die Idee gekommen, einen Künstler als Höfling zu betrachten: als Menschen also, der eine Meinung hat zu Philosophie, Kunst oder Lebensgestaltung.

Zwar untersteht auch Mantegna den Weisungen seines Arbeitgebers. Aber er gehört nun zur *familia domestica*, jenem kleinen Zirkel, der um das persönliche Wohl des Herrschers besorgt ist.

Und ein gebildeter Herrscher wie Ludovico Gonzaga weiß, dass er Künstlern besser ein gewisses Maß an Eigensinn zugestehen sollte. Denn sie müssen ständig neue Ideen produzieren, um Freunde und Feinde des Herrschers, Untertanen wie Konkurrenten zu überraschen.

Mantegna ist ein manischer Sammler klassischer Skulpturen, was er sich als Höfling leisten kann, und am liebsten malt er antike Ruinen, Steine und Reliefs.

Den Heiligen Sebastian etwa fesselt er auf mehreren Gemälden an einen verwiterten Tempelrest – und lässt den Sterbenden in dem Vergleich lebendiger wirken als die steinernen Zeugnisse der untergegangenen Kultur.

Die Antike ist ihm ein Zitatschatz, aus dem er sich selbstbewusst bedient, um etwas Neues, noch Besseres zu schaffen.

Seine Respektlosigkeit macht auch vor dem Familienpalast der Gonzaga nicht Halt. Im zentralen Empfangsraum malt er an die Decke eine Balkonbrüstung, die sich zum Himmel zu öffnen scheint. Auf dem Geländer balanciert ein Blumenkübel, der im nächsten Moment dem Betrachter auf den Kopf zu fallen droht. Und ein frecher nackter Putto in Untersicht streift seine Beine, als werde er gleich Besucher und Besitzer des Palastes benetzen.

So viel Selbstironie können Renaissancefürsten aufbringen, wenn es darum geht, mit ästhetischer Raffinesse zu beeindrucken. Vielleicht stimmt die Markgrafen ein



MADONNA
MIT KIND, 1510

Der Venezianer Giovanni Bellini schafft einige der feierlichsten Gemälde der Renaissance – in Ölfarben, die seine Bilder viel stärker leuchten lassen als die bis dahin üblichen Temperafarben. Bellinis brillante Werke preisen die Schöpfung, sie schmücken den Dogenpalast, alle wichtigen Kirchen der Lagunenmetropole und die Palazzi der Patrizier

Blick auf die Wände gelassen: Denn dort hat Mantegna ihre ganze Familie porträtiert. Es ist wohl das erste Mal, dass ein Künstler in einem großen Fresko keine Historien oder Allegorien malt, sondern lebende Personen. Für den Ruhm der Herrschaft zahlt sich das Hofkunsttumt also aus.

Und für den Ruhm großer Künstler nicht minder.

Der uneheliche Notarsohn Leonardo da Vinci, 1452 geboren, hat in Florenz eine klassische Ausbildung absolviert und arbeitet auch später bei seinem Meister weiter. Doch 1477 verlässt er die Werkstatt: Er will nun die Welt studieren, sie bis ins letzte Detail verstehen.

Der junge Mann gibt sich allen möglichen Beobachtungen hin, interessiert sich für Anatomie, Erdgeschichte, Ingenieurwesen. Vielleicht schon jetzt, sicher aber einige Jahre später hält er seine Erkundungen und Annahmen in Skizzenbüchern fest: wie sich Wellen in einer großen Flut überschlagen; welche Bahnen ein Schwarm Vögel zieht; wo sich die Sehnen am Hals eines Greises spannen; wie ein Fötus sich in der Gebärmutter krümmt. Eine solche Universalität hatte noch nicht einmal der Kunsttheoretiker Alberti von den Malern zu fordern gewagt.

Leonardo muss zu Ohren gekommen sein, wie gut Mantegna am Hof von Mantua lebt.

Auch er träumt davon, ohne Geldsorgen seiner Neugier folgen zu dürfen. Ließe man ihn nur machen, mag er sich denken: Er könnte die Welt erklären und neu gestalten. Maschinen würde er entwickeln, die dem Menschen alles ermöglichen.

Tatsächlich erfindet er später, zumindest auf dem Papier, ein Fahrrad, eine Art Hubschrauber, eine Schwimmweste, eine Bohrmaschine, einen Fallschirm, einen automatischen Bratenwender – und vieles mehr, was seiner Zeit um Jahrhunderte voraus ist.

Anstatt zu warten, welter Herrscher ihn beruft, sucht sich Leonardo 1482 selbst einen aus: Ludovico Sforza von Mailand, wegen seines dunklen Teints „Il Moro“ genannt, der Finstere.

Ein idealer Kandidat: Der Herzog ist mächtig und reich genug, um einen Künstler im großen Stil zu fördern; zudem regiert er eine Stadt, die viele Reisen bedarf.

Und: Il Moro hat Reputation bitter nötig. Noch sein Großvater war Söldnerführer im Dienste der einstigen Herrscher Mailands. Erst Ludovicos Vater Francesco riss 1450 die Herzogswürde an sich. Zudem ist nicht Ludovico der legitime Nachfolger Francesco, sondern sein junger Neffe, was Il Moro mit viel inszenatorischem Aufwand zu verschleiern sucht.

Vielleicht ist es Ludovico gar nicht bewusst, wie sehr er einen Künstler braucht. Sicher aber ist ihm klar, dass er als Heerführer Kanonen nötig hat – wie schon sein Großvater, der den Familiennamen, ableitete vom Schlachtruf „Sforza“, losstürmen!

Also bewirbt sich Leonardo vorsichtshalber als Militäringenieur und bietet dem Herrscher brieflich an, ihm seine „geheimen Erfindungen“ zu Füßen zu legen: Waffen, mobile Brücken, Panzerwagen. Und übrigens: Er nehme es auch in der Malerei mit jedem auf.

Il Moro stellt ihn ein und lässt ihm freie Hand. Zumindest am Zeichenblock. Denn gebaut werden all die Giftsleudern und Dampfkanonen nie – Leonardo ist für Ludovico eher von repräsentativem als von praktischem Nutzen: ein lebender Beweis für die Weltläufigkeit und Zukunftsfreude des Herzogtums.

Besser könnte es Leonardo nicht treffen. Seine Einfälle reizen ihn ohnehin mehr als deren mühsame Umsetzung – wohl auch, weil ihm bei jeder Erfinding, jedem Plan zehn weitere Projekte in den Sinn kommen.

Die höchste Kunst aber ist ihm die Malerei. Sie will er zur Leitwissenschaft seiner Epoche erheben. Der elegante Mann, der gern eine schwarze Samtmutze trägt und einen Umhang aus Atlasseide, vermag lange und geduldig zu erklären, weshalb ein Maler feiner und klüger sein müsse als ein Bildhauer im staubigen Kittel.

Und weshalb die Poesie abgedankt habe als führende Kunst: Dichter könnten lediglich einzelne Details aus der Wirklichkeit beschreiben – und vermengten sie zudem zu „Hirngespinsten“.

Ein Maler dagegen vermöge sichtbare Wesen zu erschaffen, zudem auch Gewitter, Nacht und Landschaften suggerieren.

Albertis Beobachtung, der Maler fühle sich „fast wie ein zweiter Gott“, steigert Leonardo noch weiter. Nicht weniger als *signore e dio*, Herr und Gott, sei der Maler: „Frei schaltend und waltend, schreitet er zur Erschaffung mannigfaltiger Arten.“

Und, noch besser: Gemälde hielten sich über Jahrhunderte, während Lebewesen sterblich seien. „Wie viel mehr Würde hat so das Werk des Malers als das Werk der Natur, seiner Lehrmeisterin!“ Mit einem derart auftrumpfenden Selbstbewusstsein ist wohl noch kein Künstler zuvor aufgetreten.

Gern erzählt Leonardo, wie ihm seine Kunden Gemälde schöner weiblicher Heiliger ins Atelier zurückbrachten, mit der Bitte, er möge die Heiligenscheine übermalen, damit sie die Kunstdamen ohne Gewissensbisse küssen könnten. Wer dagegen wolle die Bühner der Dichter küssen!

Überhaupt, die Frauen. Sie sind ihm in der Kunst das Größte: Sinnbilder aller Naturkräfte, physische und psychologische Wunderweisen, die es zu erforschen gilt.

Bereits in Florenz hat er mit einem Bildnis der schönen Dichterin Ginevra de‘

Benci die Gattung Porträt revolutioniert. Bis dahin waren Frauen auf Gemälden stets im Profil dargestellt worden, wohl weil der Blick eines Mannes in ihre Augen als unschicklich galt. Zudem trugen die Frauen in den ihnen gewidmeten Bildnissen viel Schmuck und teure Gewänder, um den Reichtum ihrer Familien oder Ehemänner zu demonstrieren.

Leonardo dagegen malte Ginevra als blaßes, schlicht gekleidetes Mädchen mit gedankenverlorenem Blick in Frontalsicht – und schuf mit dem kleinen Tafelbild das wohl erste Seelenporträt überhaupt.

All sein Wissen um die Natur und den Menschen will der Mann aus Vinci in seinen Gemälden ausdrücken. Es geht ihm darum, universal gültige Bilder zu schaffen, die nicht nur einen Auftraggeber zufriedenstellen, sondern den allerhöchsten Ansprüchen genügen: seinen eigenen.

Vermutlich denkt er dabei auch schon an die Wirkung, die solch ein Bild noch Jahrhunderte später haben wird.

Und dann malt er das Porträt einer sehr schönen, sehr geheimnisvollen Frau.

HEUTE WIRD DIESSES BILDNIS „Mona Lisa“ genannt, obwohl die Identität der Dargestellten keineswegs gesichert ist. Der Name geht vielmehr auf eine Anekdote des Kunstschriftstellers Giorgio Vasari zurück, der Leonardo persönlich gar nicht kannte. Mehr als 30 Jahre nach dem Tod des Malers berichtet Vasari von einem Bildnis der Florentinerin Mona Lisa. Zu den Modellsitzungen habe Leonardo einen Gaukler und Sänger bestellt, um Lisa ein Lächeln zu entlocken.

Sicher überliefert ist hingegen nur so viel: Im Jahr 1503 porträtiert Leonardo in Florenz Lisa del Giocondo, die Gattin eines Seidenhändlers – dies zumindest berichtet zeitgleich ein Werkstattbesucher. Doch der Künstler händigt dem Tuchhändler das Bild nie aus. Und das weitere Schicksal dieses Porträts ist bis heute unklar.

Doch viele Jahre später besucht ein italienischer Kardinal mit seinem Sekretär Leonardo. Der Maler führt die Gäste in sein Atelier. Dort verwahrt er das Bildnis einer halb lächelnden Frau vor offener Landschaft – es ist das Gemälde, das heute im Louvre zu sehen ist.

Er habe das Bild für den kürzlich verstorbenen Papstbruder Giuliano de‘ Medici gemalt, erklärt der Künstler.

Und so könnte es zur „Mona Lisa“ gekommen sein: Giuliano de‘ Medici hatte einen unehelichen Sohn; die Mutter, wohl eine junge Frau aus Urbino, starb kurz nach der Geburt. Und möglicherweise bat Giuliano darum Leonardo, dem Kind einen Mutterersatz zu malen: eine perfekte Frau, wie sie nur in der Kunst existieren kann.

Offensichtlich fühlt sich der Künstler frei, kein erkennbares Modell realistisch wiederzugeben. Die braunhaarige, kaum frisierte Frau trägt unauffällige dunkle Gewänder und keinen Schmuck, nicht einmal einen Ehering.

Mit ihrem tiefründigen Blick schaut sie dem Betrachter scheinbar in die Augen, aus welchem Winkel auch immer er sie beobachtet. Ihrem Teint hat Leonardo einige Körnchen Zinnober beigemischt, um die Blutzirkulation nachzuverfinden. Jeder Pinselstrich



DAS GEWITTER,
UM 1507

Der Venezianer Giorgio da Castelfranco, genannt Giorgione, ein Schüler Giovanni Bellinis, stellt die Natur außerhalb der Mauern einer Stadt als Idylle dar, mit einem Hirten und einer Frau, die ihrem Kind die Brust gibt. Häufig feiern die Künstler der Renaissance solche scheinbar harmonischen Landschaften

der vielen Farbschichten des Gemäldes ist präzise durchdacht, die Arbeit muss ihn Jahre gekostet haben.

Die Frau thront vor einer zweigeteilten Berglandschaft. Links schlängelt sich ein ausgetrocknetes Flussbett, rechts strömt dagegen ein rauschendes Gewässer.

In Leonards Vorstellung gleicht die Erde selbst einem Körper: Flüsse erinnern ihn an Adern, Berge an Knochen. Die Geschichte der Natur sei ein Werden und Vergehen, im Kleinen spiegle dies der Mensch mit seinem Zyklus von Geburt und Tod.

Und eine idealschöne Frau im gebärfähigen Alter verkörpert die Hoffnung auf Neuanfang: Der Mensch ist sterblich, aber Leben und Kunst gehen weiter. Die Frau lächelt mit ihrem linken Mundwinkel der fruchtbaren Natur entgegen.

In diesem Bild gelingt Leonardo, was Künstler seit Brunelleschi anstreben: Er vereint Forschergeist und Ästhetik, um am kleinen Menschen das große Ganze zu zeigen.

In Venedig werden Leonards Arbeiten und Ansichten begeistert aufgenommen. Die Maler der Lagunenrepublik verstehen sofort seine Sfumato-Technik, bei der Farben nicht hart gegeneinander abgegrenzt werden, sondern sanft ineinander übergehen.

Auch Venedig Maler sind große Meister der Palette. Zudem verfügen sie über die besten Materialien: In der Handelsmetropole bieten spezialisierte Händler das größte Sortiment an Pigmenten, zerstoßenes Lapislazuli für Ultramarinblau ebenso wie Kermesrot oder Goldgelb.

Die riesige Auswahl an Farben verführt die Künstler zu immer neuen Experimenten: Wie lässt sich der Schimmer von Luchsperlz perfekt nachempfinden? In welchem Rotton leuchtet das Kleid der Madonna am kräftigsten?

Viele venezianische Patrizier pflegen Handelskontakte nach Flandern, bringen von ihren Reisen Gemälde für ihre heimischen Sammlungen mit – und inspirieren damit auch die einheimischen Maler.

Denn flämische Künstler haben die Ölmalerei perfektioniert, bei der die Farbpigmente in Öl aufgelöst werden, was die Farben besonders glänzen lässt (bei der zuvor üblichen

Temperamalerei wurden die Pigmente in einer Wasser-Öl-Emulsion gebunden; so trockneten die Farben zwar schneller, waren aber matter).

Die venezianischen Kollegen spezialisieren sich schnell auf die neue Methode mit Ölfarben. Sie wissen: In der Freskotechnik mit Temperafarben können sie nicht arbeiten, denn das feuchte Klima der Lagune lässt Fresken schnell verwittern. Zudem muss ein Fresko auf feuchtem Putz aufge-

tragen werden – sobald der trocknet, lässt sich nichts mehr ändern.

Die Ölmalerei dagegen erlaubt Improvisation und das Übereinanderschichten der Farben. Der Maler darf sich korrigieren, ohne von vorn anfangen zu müssen. Und so gelingen den venezianischen Künstlern in Öl einige der feierlichsten Gemälde der

Renaissance. Etwa Giovanni Bellini: Porzellanweiß leuchtet in einem seiner Bilder ein Körper Christi bei der Taufe; eine Madonna zeigt ihr Kind unter hellblau fröhlichem Himmel. Bellinis Gemälde preisen die Farben der Schöpfung, und schon bald versorgt seine Werkstatt alle wichtigen Kirchen sowie den Dogenpalast, die Residenz von Venedigs Staatsoberhaupt. Etliche Patrizier stellen seine Madonnenbilder auf ihre Hauptsäle.

Was die Aufträge angeht, treffen es Giovanni Bellini und später dessen Schüler Tizian von allen italienischen Künstlern wohl am besten: Denn in der Prunk liebenden Lagunenstadt leiden sie, anders als viele Arbeitskollegen anderswo, nie unter Auftragsmangel. Und da in Venedig keine Fürsten herrschen, bewahren sie sich auch ihre Unabhängigkeit.

Der selbstbewusste Bellini widerersetzt sich einmal sogar offen einer Auftraggeberin, der Markgräfin und Kunstmäzenin Isabella d'Este aus Mantua, als die versucht, ihm ein Bildprogramm zu diktieren.

So etwas sei zwecklos, lässt ein Mittelsmann Bellini die Sammlerin wissen: Der Maler sei es nämlich gewohnt, „in seinen Bildern der Fantasie freien Lauf zu lassen“.

Als 1505 Albrecht Dürer nach Venedig kommt, um die dortige Farbkunst zu studieren, bewundert der Deutsche den rund 75-jährigen Bellini und erklärt, der sei noch immer der beste Maler (siehe Seite 56).

Da aber strebt schon die nächste Generation aus den Werkstätten in die Kirchen und Palazzi. Bellinis Schüler Giorgione und Tizian sowie Sebastiano del Piombo wollen es in ihrer Malerei mit der Poesie aufnehmen und malen farbintensive Sehnsuchtsbilder idyllischen Glücks: eine Venus schlafet im Veneto, Höflinge musizieren mit Schäfern, eine Mutter stillt ihr Kind vor den Toren der Stadt.

Demonstrativ wenden sich die venezianischen Maler der vermeintlichen Nüchternheit ihrer



DER HEILIGE SEBASTIAN,
UM 1459

Wie eine Statue inmitten antiker Ruinen malt Andrea Mantegna den Märtyrer: Sein von Pfeilen durchbohrter Leib wirkt athletisch, die elegante Körperhaltung steht im scharfen Kontrast zu den leidenden Gesichtszügen. Der Bezug zur Antike ist ein immer wiederkehrendes Element der Renaissancekunst

Florentiner Kollegen ab. Unversöhnlich wirken die beiden Schulen: Farbgefühl steht gegen mathematisch ausgefeilte Zeichenkunst, Sinnlichkeit gegen Verstand-destugenden.

Bis ein Künstler auftritt, der vorurteilsfrei von allen lernen will. Einer, der offenbar weiß, dass große Bilder stets Kopf und Herz gleichermaßen erreichen.

RAFFAELLO SANTI, Maler-
sohn aus Urbino, 1483 ge-
boren, muss die Kunst nicht
mehr neu erfinden. Er
braucht nur zu studieren,
was die Renaissancemeis-
ter vor ihm geleistet haben.
Also reist er 1504 nach
Florenz, in die Stadt, in der
alles begann. Dort begegnet
er Michelangelo und Leo-
nardo, die sich im Rat-
haus der Republik einen
Wettkampf um das beste
Schlachtengemälde liefern.

Raffael schaut zu und
lernt. Leonards Bilder
zeigen ihm, wie man die
Gemütsregungen einer Figur
in körperliche Bewe-
gung übersetzt. Michelan-
gelos kraftstrotzende Akte
machen ihm deutlich, wie
sich physische Präsenz suggerieren lässt.
Aus beiden Vorbildern destilliert er schlie-
ßlich seine eigene Mischung aus Anmut und
Entschiedenheit.

Und so wird Raffael, der Ideensammler,
die Renaissance zu ihrem Höhepunkt führen:
Pontifex Julius II. ruft ihn 1508 aus
Florenz nach Rom, wo er dem Papsttum
zu seinem größten Ruhm verhilft.

An den Wänden der Stanzen, der Privat-
gemächer im Vatikan, entwirft der Maler
ein Menschheitspanorama: Die Denker der
Antike und der Bibel, heidnische Götter
und christliche Autoritäten huldigen der
universalen Kraft der Kirche. Auf die Bühne
treten die Philosophen Aristoteles und
Platon, der Mathematiker Euklid, der Gott
Apoll, König David, Petrus und Paulus.

Mit diesem Bild versprechen der Papst
und sein Maler ein goldenes Zeitalter der
Wissenschaft und Kunst – und bündeln
noch einmal die Energien des vergangenen
Jahrhunderts: So schön kann Erkenntnis-
drang sein; so harmonisch ergänzen sich
Vergangenheit und Gegenwart; und so



DIE GRABLEGUNG CHRISTI, 1507

Auch in der Renaissance sind biblische Szenen noch immer das wichtigste Thema der Malerei. Im Gegensatz zu den steifen Ikonen des Mittelalters zeigen Künstler wie Raffael indes natürliche Bewe-
gungen und psychologisch einfühlbare Porträts;
zudem haben Gemälde wie dieses durch die
Perspektive und die Plastizität der Körper den An-
schein einer natürlichen Dreidimensionalität

selbstbewusst nehmen die Einzelnen ihren Raum ein. Die körperbewussten Ganzfigu-
renporträts fügen sich in zentralperspek-
tivisch gemalte Architekturen, als gäbe es
keinen Bruch zwischen Mensch und Welt.
Doch bei aller Individualität handeln Raf-
faels Menschen gemeinsam.

Der Maler hat damit verinnerlicht, was
die Künstler seit Brunelleschi wissen: Um
das Denken zu prägen, braucht es viele
Gleichgesinnte.

Sich selbst malt Raffael als listig blickenden
Jüngling am Rande der Intellektuellen
seiner „Schule von Athen“. Damit preist er
nicht nur sich selbst, sondern auch den Auf-
stieg der Künstler in den vorangegangenen
Jahrzehnten. Einst waren sie nicht mehr als
Handwerker, und ihre Namen eine Generation
später oft vergessen. Jetzt können sie es
zu umjubelten Persönlichkeiten bringen,
zu kreativen Geistesmenschen, deren Kopf
und Hand gleichermaßen gefragt sind.

Raffael, das zur rechten Zeit geborene
Talent, kann sich glücklich schätzen.

Wie kurz die Euphorie jenes goldenen
Zeitalters der Hochrenaissance währt, wird
er nicht mehr erleben. An seinem 37. Ge-
burtstag, dem 6. April 1520, stirbt Raffael

an Malaria. Knapp zweiein-
halb Monate später wird
Papst Leo X. die Kirchenkritik
Martin Luthers in einer
Bannbulle verurteilen. Noch
ist nicht vorstellbar, dass
der Protest des deutschen
Mönchs gegen Ablashandel
und Korruption schon bald
zur Spaltung der Kirche füh-
ren wird. Der Klerus steht
im Zenit seiner Macht. Und
so geht es auch den Künst-
lern: Aufreizend, farben-
prächtig, weltgewandt sind
ihre Bilder.

Nur sieben Jahre spä-
ter aber plündern deutsche
Landsknechte Rom und attac-
kieren Raffaels Stanzen;
ein Söldner kratzt gar den
Namen Luthers in eines der
Fresken.

Eine Strafe Gottes für
zu viel Sinnenfreude, sagen
nun auch manche Humanis-
ten. Bald verschärfen sich die
Gegensätze zwischen
Katholiken und protestanti-
schen Anhängern Luthers
noch – ein Zeitalter der
Glaubenskriege bricht an.

Die menschengemäße
Malerei der Früh- und Hoch-
renaissance mit ihrer unbe-
kümmerten Mischung aus
Mythos und Religion, For-

schgeist und Formgefühl hat ausgedient.
Im ausgehenden 16. Jahrhundert beschließt
die katholische Kirche strenge Regeln für
Maler: Sie müssen fortan religiöse und pro-
fane Themen strikt trennen. Das Sinnliche
wird aus den Kirchen verbannt, und etliche
Bildnisse der Renaissance werden mit Hei-
ligenscheinen und Palmwedeln übermalt.

Auch wenn nicht alle Künstler den
Regeln folgen: Die Leichtigkeit ist vorbei.

So unbeschwert und neugierig wie im
15. und frühen 16. Jahrhundert werden erst
wieder die Künstler der Moderne sein. Erst
sie werden wieder optische Experimente
im ganz großen Stil wagen, erst sie werden
noch einmal das Sehen verändern – und
schließlich sogar mit Brunelleschis Zentral-
perspektive brechen: indem sie wie Pablo
Picasso Figuren aus vielen Winkeln gleich-
zeitig zeigen. □

Jan van Eyck DIE ARNOLFINI- HOCHZEIT

Orangen, Pelze und ein glänzender Lüster: Im Jahr 1434 porträtiert der niederländische Meister Jan van Eyck ein Kaufmannspaar inmitten seines Reichtums – und erschafft damit eines der rätselhaftesten Kunstwerke der Renaissance. Hat der Maler jedes Detail so gewählt, dass es eine Geschichte voller Allegorien und Rätsel erzählt? Und wer sind die geheimnisvollen Figuren im gewölbten Spiegel?

von WALTER SALLER

DER STOLZ DES KAUFMANNS

Die rechte Hand ist wie zum Schwur erhoben, die Linke wird der Frau gereicht: Die Gestik des reichen Bürgers lässt bis heute rätseln, was auf dem Doppelporträt genau zu sehen ist – ein junges Paar, das Besucher empfängt, oder eine geheime Hochzeit »zur linken Hand«?

Ein Paar in einem Gemach, umgeben von Alltäglichem: Ausgerechnet eine auf den ersten Blick banale Szene wird zu einem der rätselhaftesten Bilder der Renaissance. Es scheint, als hätten der Mann und die Frau eben erst ihre Schuhe abgestreift. Nun reichen sie einander die Hände. Doch ihre Blicke treffen sich nicht. Ein Hündchen streicht um ihre Füße. Der Mann hebt seine Rechte. Zu einem Schwur vielleicht? Zum Gruß?

Die Sonne spielt in den bunten Butzenscheiben über dem geöffneten Fenster. Orangen leuchten vom Sims herüber und von der Truhe davor. Prächtige Möbel schmücken das Zimmer: ein Bett mit Baldachin, eine Bank mit edlem Tuch und Kissen, ein Stuhl mit hoher Lehne und reichem Schnitzwerk sowie ein sechsarmiger Deckenleuchter. Ein Teppich, vermutlich aus dem Orient, zierte den Boden, ein gewölbter Spiegel die Wand.

Manche Dinge wirken wie beiläufig: die hingeworfenen Holzschuhe im Vordergrund links, die roten Pantoffeln hinten an der

Bank, die Süßfrüchte am Fenster, eine Gebetskette und eine Kleiderbürste, die an der Rückwand hängen.

Doch vermutlich – davon jedenfalls gehen manche Kunsthistoriker aus – ist nichts zufällig in diesem Gemälde. Ist alles religiöse Deutung, Moral oder Symbol, jede Einzelheit Teil einer verborgenen Geschichte. Geschrieben in einer Bildsprache, die im 15. Jahrhundert fast jeder zu lesen vermag. Die aber heute allenfalls noch von Spezialisten entschlüsselt werden kann. Von Experten, die sich angesichts dieses Gemäldes allerdings nur in drei Punkten einig sind: dass es sich um ein Werk des Malers Jan van Eyck aus dem Jahr 1434 handelt; dass es mit Ölfarben auf Eichenholz gemalt wurde; und dass es ein reiches Bürgerpaar zeigt.

Über so gut wie alles andere wird gestritten.

SO VERMAG BEISPIELSWEISE niemand mit Sicherheit zu sagen, wen es überhaupt zeigt. Denn der Maler hat die Namen der Dargestellten auf dem Bild selbst nicht festgehalten, der ursprüngliche Rahmen aber – oder eine Rechnung an den Auftraggeber – ist nicht erhalten.



1434 ist van Eyck etwa 45 Jahre alt. Der Niederländer zählt schon lange zu den berühmtesten Künstlern seiner Heimatregion. Geistliche wie weltliche Herrscher und zunehmend auch reiche Bürger schwärmen von seinen Bildern, dem malerischen Ausdruck, der Strahlkraft der neuen, auf der Basis von Leinöl gemischten Farben sowie der verblüffend wirklichkeitstreuen Darstellung.

Und sie sind fasziniert von seinen Ideen. Ob van Eyck die Werke seiner italienischen Zeitgenossen kennt, kann heute niemand mehr sagen, doch wie sie weiß er wohl um die Gesetze der Zentralperspektive. Trotzdem liegt seinen Bildern kein geometrisch exaktes System genau berechneter Fluchtpunkte und Linien zugrunde. Ihm kommt es offenbar kaum auf mathematische Präzision an. Van Eyck geht es vielmehr um die Wirkung der von ihm geschaffenen Räume, deren berückende Klarheit und Tiefe den Betrachter einlädt, durch eine Fülle an Details zu schwärmen.

Seit Jahren schon steht van Eyck als Hofmaler in Diensten Philippe des Guten, des Herzogs von Burgund, der auch über Fürstentümer in den Niederlanden herrscht. 1432 erwirbt der Künstler ein Haus in Brügge, der wichtigsten Residenz des Herzogs. Hier lässt er sich vermutlich im Viertel der Höflinge nieder. Hier wird er zwei Jahre später das Bürgerpaar porträtieren.

Brügge ist zu dieser Zeit ein Zentrum der Tuchindustrie und bedeutender Handelsplatz. Aus Skandinavien und Russland führen Kaufleute Holz und Pelze ein. Über Genua und Venedig gelangen Gewürze, Teppiche und Seide aus dem Orient in die Stadt, die Iberische Halbinsel liefert Orangen und andere Früchte.

Brügge, das ist die Stadt der Reichen, der Großkaufleute, der Bankiers. Hier findet van Eyck seine Auftraggeber. Denn längst verlangen nicht mehr nur Fürsten und Adelige danach, ihre Heimstätten mit imposanten Kunstwerken zu schmücken. Auch die Wohlhabenden aus dem Bürgertum bestellen sich nun Maler ins Haus. Erfolgreiche Geschäftleute wie etwa die Familie Arnolfini, die aus der Stadt Lucca in der Toskana stammt.

Im Jahr 1434 leitet Giovanni di Nicolao Arnolfini, dessen Name schon 1421 in den Archiven Brügges verzeichnet ist, die niederländischen Unternehmungen seiner Familie. Mehrere Brüder und Cousins kommen später nach Brügge.

Ist dieser Giovanni der Auftraggeber des geheimnisvollen Doppelporträts? Ein Indiz gibt es dafür: 1516 erwähnt ein Inventar Margaretes von Österreich van Eycks Gemälde, gut 80 Jahre nach dessen Entstehung. Ein spanischer Adeliger hat es der Statthalterin

der Niederlande geschenkt, doch wie es in seinen Besitz gelangte, ist nicht überliefert. „Ein großes Tafelbild, das man nennt Hernoul le Fin mit seiner Frau in einem Zimmer“, heißt es in der Liste.

„Hernoul le Fin“ – das kann eine Wiedergabe der französischen Schreibweise „Arnoulin“ sein. Sollte die Zuschreibung zutreffen, zeigt das Gemälde einen Arnolfini. Aber welchen?

Giovanni Arnolfini lebt 1434 in Brügge. Er ist reich genug, sich und seine Ehefrau von Jan van Eyck malen zu lassen.

DOCH IST ER AUF DEM RÄTSELHAFTEN BILD TATSÄCHLICH ZU SEHEN? Zeigt es, wie manche Kunsthistoriker vermuten, Giovanni und dessen zweite Frau (die erste war verstorben) kurz nach der Hochzeit beim Empfang von Gästen?

Oder sehen wir möglicherweise, so eine weitere These, ein ganz anderes Mitglied der Familie Arnolfini? Einen seiner Cousins vielleicht, der sich mit einer Frau vom geringeren Stand als er selbst verbindet, im Geheimen und ohne Priester? Und die er deswegen nur „zur linken Hand“ heiratet, wie es das Bild zu zeigen scheint? In dieser Rechtsform, die große Familienvermögen vor Zersplitterung schützen soll, verzichtet eine Ehegattin, die aus niedrigerem Stand kommt, für sich und ihre Kinder auf alle Erbrechte. Sie erhält im Fall der Witwenschaft zwar eine Rente, doch das Vermögen des Gatten fällt einem von dessen Verwandten zu.

Tatsächlich ruht die rechte Hand der Frau offen in der Linken des Mannes. Es ist, als würde sie ihr Schicksal buchstäblich in seine Hand legen. Die Berührung wirkt feierlich. Van Eyck hat sie ins Zentrum des Bildes gerückt und auf diese Art aufgeladen mit Bedeutung.

Aber sind das Reichen der Hände und die mutmaßliche Geste des Schwurs wirklich deutliche Zeichen einer Eheschließung? Viele Experten glauben mittlerweile, dass die Szene eher die Verlobung des Paares zeigt – oder gar nur die ganz informelle Präsentation der Braut vor Verwandten und Freunden, die der Bräutigam mit erhobener Hand begrüßt.

Der Mann ist in einen ärmellosen Überwurf aus Samt gekleidet, verbrämmt mit Borten aus Pelz. Ein schwarzer Hut mit breiter Krempe bedeckt sein Haupt. Der erlesene Stoff und der prachtvolle Pelzbesatz bezeugen seinen Reichtum. Ebenso wie die exotischen Zitrusfrüchte am Fenster, der Teppich und der Kronleuchter aus Messing. Und der Rundspiegel an der Rückwand des Raums.

Die junge Frau trägt ein weißes, in fünf Lagen gefaltetes Rüschenstuch über ihren aufwendig frisierten Haaren. Ihr Bauch wölbt sich



Keine fünf Zentimeter misst in van Eycks Gemälde der Spiegel an der Rückwand des Zimmers. Dennoch gelingt es ihm, darin das Abbild der gesamten Szene unterzubringen – und zwei Männer, die dem Ehepaar gegenüberstehen. Einer der Besucher könnte der Maler selbst sein

als Symbol für weibliche Fruchtbarkeit. Die Figur der heiligen Margarete auf der Stuhllehne, die neben ihrem Kopf zu sehen ist, könnte in die gleiche Richtung weisen. Denn diese Heilige wird angerufen, um Frauen vom Fluch der Unfruchtbarkeit zu befreien.

Das Hündchen zu Füßen des Paares steht vielleicht für die Treue der Ehefrau. Die Perlen der Gebetskette an der Rückwand des Raums könnten als Zeichen ihrer Reinheit zu lesen sein. Und die brennende Kerze im Leuchter als das Symbol des Lichts, das durch Christus in die Welt gekommen ist. All das mag auf die innige und religiös überhöhte Verbindung der zwei dargestellten Menschen hinweisen.

Aber vollzieht das abgebildete Paar wirklich eine Zeremonie? Vor allem die Gesten – die Berührung der Hände und die Schwurhaltung – sprechen letztlich gegen eine Hochzeit gleich welcher Art, sondern allenfalls für eine Verlobung.

Und was bedeutet die Signatur, mit der van Eyck das „Bild über dem Rundspiegel kennzeichnet? „Johannes de eyck fecit“ wäre eine in jener Zeit übliche Form der Signatur: „Jan van Eyck hat es geschaffen.“ Tatsächlich aber steht dort zu lesen: „Johannes de eyck fuit hic. 1434“ – „Jan van Eyck ist hier gewesen. 1434“. Er gibt sich also als Zeuge des Geschehens aus. Und verleiht dem Bild damit noch zusätzliches Gewicht.

Denn in dem Rundspiegel unterhalb der Signatur wiederholt van Eyck nicht nur das Bildgeschehen, von hinten betrachtet und durch die Wölbung verzerrt. Er erweitert auch das Blickfeld und zeigt, was sich vor dem Paar befindet: nämlich ein weiteres Fenster – und eine geöffnete Tür, in der zwei Männer stehen. Der eine in Blau, der andere in Rot gekleidet. Die beiden verfolgen die Vorgänge im Raum.

Nun mögen einzelne Details, die zurückgeworfen werden von Spiegeln oder polierten Flächen, schon in früheren niederländischen Gemälden zu finden sein. Doch die Spiegelung einer Szene hat vor van Eyck wohl noch niemand gewagt. Sein Bild im Spiegel ist nicht einfach nur eine Wiedergabe der gemalten „Wirklichkeit“, eine optische Spielerei, sondern auch ein Symbol der Reflexion. Ein Anstoß zum Nachsinnen über die Rätsel der Erscheinungen.

Die Männer in der Tür stehen etwa an der Stelle, von der aus van Eyck den Betrachter die Szene sehen lässt. Hat sich der Künstler also selbst ins Bild gemalt? Ist er, wie die Signatur verkündet, wirklich „hier“ gewesen? Als einer der beiden Zeugen für eine Verlobung? Ist vielleicht das ganze Bild ein Zeugnis, eine Art Beurkundung?

Gen möglich aber auch, dass das Bild tatsächlich Giovanni Arnolfini und dessen zweite Frau zeigt, wie sie nach ihrer Hochzeit in ih-

rem Gemach Gäste empfangen. Dazu fassen sie sich an den Händen. Der Mann erhebt die Rechte zum Gruß der Eintretenden und präsentiert ihnen seine Angekommene.

Doch auch in diesem Fall bezeugt die Signatur des Malers vor allem eines: dass van Eyck sich selbst längst zum wohlhabenden und einflussreichen Bürgertum zählt und das auch in seinen Auftragswerken verewigt. Als Gleicher unter Gleichen.

VERMUTLICH WIRD NIE herauszufinden sein, welches Paar van Eyck tatsächlich porträtiert hat. Wohl niemals zuvor aber hat ein Künstler das Bürgertum so ins Bild gesetzt. Denn die ganzfigurige Darstellung war vor allem religiösen Szenen oder Herrscherporträts vorbehaltent; und ein bürgerliches Paar zudem in einem so intimen Interieur zu zeigen, ist einzigartig in der Malerei der Zeit – zumindest hat sich kein früheres Beispiel erhalten. Die Gesichtszüge der Frau wirken dabei noch idealisiert und erinnern an die Madonnen in anderen Bildern van Eycks – die des Mannes dagegen erwecken bereits den Eindruck von Unverwechselbarkeit, von Individualität, der typisch werden wird für die Renaissance.

Das Doppelporträt markiert auf vollendete Weise die Anfänge einer Kunst, die den Raum weitgehend perspektivisch exakt und den Menschen individuell und getreu der Wirklichkeit wiedergibt. Die „Arnolfini-Hochzeit“ wird so zum Auftakt einer neuen Epoche. Und van Eyck einer der Begründer jener Malerei, die nördlich der Alpen die Renaissance einleitet.

Bis zu seinem Tod steht er als Hofmaler in Diensten von Philipp dem Guten. Über seine letzten Lebensjahre ist nicht viel bekannt.

Jan van Eyck stirbt vermutlich Ende Juni 1441. Denn zu jener Zeit erhält der Schatzmeister einer Kirche in Brügge Geld für die Kosten seiner Beerdigung.

Der Ruhm des Malers verbreitet sich bald in ganz Europa – und dringt auch über die Alpen. Der individuelle Ausdruck seiner Gestalten, die Technik und der Detailreichtum seiner Ölgemälde beeinflussen schon bald italienische Künstler wie Vittore Carpaccio und Gentile Bellini. Und so wird die Frührenaissance mit geprägt durch einen Mann, der weitab von den Meistern in Italien arbeitete, der möglicherweise allein für sich die Zentralperspektive entdeckte – und der mit der scheinbar simplen Darstellung eines Paares eines der großen Rätselwerke der Kunstgeschichte erschuf. □



»Jan van Eyck ist hier gewesen«, so lautet die lateinische Signatur im Zentrum des Bildes. Die ungewöhnliche Formel scheint darauf hinzuweisen, dass der Künstler persönlich im dargestellten Raum anwesend ist – und sich vielleicht sogar im Spiegel gezeigt hat. Wohl selten zuvor hat sich ein Künstler derart selbstbewusst in seinem Werk präsentiert

Walter Saller, 54, Autor in Berlin, ist fasziniert davon, wie wenige gesicherte Erkenntnisse zu van Eycks Gemälde vorliegen – trotz intensivster Forschung.

Das Erbe der

Die Ruinen Roms, die Weisheit des Griechen Platon oder des Römers Cicero sowie die Magie der klassischen Mythologie werden für die Künstler und Gelehrten der Renaissance zu den wichtigsten Quellen ihrer Inspiration. Unablässig suchen sie nach verschollenen Handschriften, Werken und Ideen der Antike. Sie sollen ihnen den Zugang zu einer verborgenen Vergangenheit vermitteln und sie anregen, die Welt und den Menschen frei von überkommenen kirchlichen Dogmen zu betrachten. Doch wenden sich die Meister der Renaissance nicht gegen das Christentum, vielmehr wollen sie den Geist der Antike mit dem Glauben versöhnen

TEXTE: JAN LUDWIG, JOCHEN PIOCH,
JOACHIM TEGENBÜSCHER



ANTIKE



Als ob ein römischer Imperator seine erfolgreiche Rückkehr zelebriert, so triumphiert der Bräutigam (im blauen Umhang) beim Festessen nach seiner Vermählung. Sandro Botticelli hat »DIE HOCHZEITSFEIER DES NASTAGIO DEGLI ONESTI« nach einem Motiv aus Giovanni Boccaccios Novellen-Sammlung »Il Decamerone« um 1482 anlässlich der Verbindung zweier reicher Florentiner Familien gemalt. Vermutlich haben ihn der Konstantinsbogen in Rom und die korinthischen Säulen der Antike zur Gestaltung der prächtigen offenen Halle und der goldverzierten Pfeiler inspiriert

Die Schönheit de

Nicht mehr, wie im Mittelalter, die Demut des Glaubens und die Feuer der Hölle treiben die Maler um, nackte Menschen, und zum ersten Mal seit Jahrhunderten malen sie die Natur als Landschaft der Harmonie und wiederkehren, nicht als anbetungswürdige Größen – vielmehr



Körpers

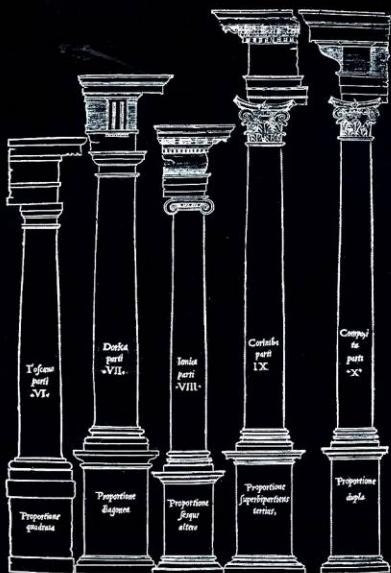
rn die Schönheit des Menschen und die der Natur: Künstler zeigen wie ihre antiken Vorbilder

mploration, nicht mehr nur als Andeutung im Bildhintergrund. In ihr dürfen auch die antiken Götter

egorie auf die Ideale der neuen Zeit wie Freiheit und Tugend

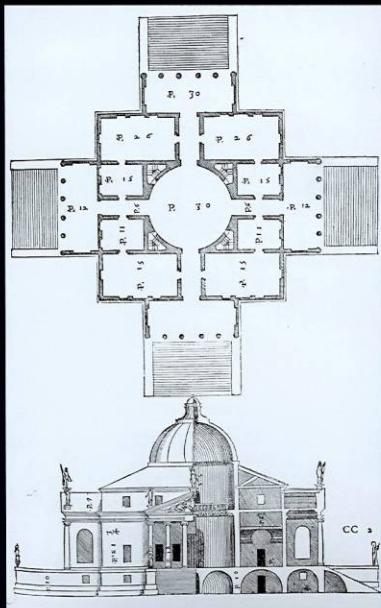


Auf zerknüllten Laken selig schlafend zeigt der Maler Giorgione (um 1477–1510) seine »**Schlummernde Venus**«, die nach Giorgiones frühem Tod dessen Schüler Tizian vollendet. Es ist der erste bedeutende Akt einer liegenden Frau in der Geschichte der Malerei. Als ob die Liebesgöttin selbst zur Natur gehörte, fügen sich die Linien ihres wohlproportionierten Körpers in die hügelige Landschaft Oberitaliens. So harmonisch ruht die Unsterbliche auf der Wiese, dass sie trotz ihrer Blöße auch auf die Zeitgenossen Giorgiones und Tizians keusch und tugendhaft wirkt



Der einflussreiche italienische Architekt Sebastiano Serlio (1475–1554) entwickelt eine auf antiken Lehren beruhende Theorie der Säulenordnungen und legt etwa die Höhe toskanischer, dorischer, ionischer, korinthischer und der Komposit-Säulen im Verhältnis zu ihrem Durchmesser fest. Seine Erkenntnisse veröffentlicht er in einer Art Bilderatlas für seine Kollegen – und für die ganze Welt: Jeder soll von nun an in der Lage sein, Architektur zu begreifen

Mit detaillierten Grundrissen und Plänen seiner wichtigsten Bauwerke (hier »LA ROTONDA«) illustriert Andrea Palladio sein Standardwerk »Die vier Bücher der Architektur«, das 1571 erscheint. Inspiriert von der Baukunst der Antike, legt er darin für jedes Detail eines Gebäudes genaue Regeln fest – von den Wänden über die Fenster bis zu den Türen. Noch Jahrhunderte später werden sie seine Zunft prägen



Ein Tempel für Sterbliche

Der sommerliche Rückzug aufs Land, zuvor nur Päpsten, Königen und hochrangigen Adeligen vergönnt, wird nun auch zum Privileg reicher Patrizier und Kaufleute. Sie bauen die Höfe ihrer Ländereien zu Villen nach römischem Vorbild aus. Der begehrteste Architekt ist Andrea di Pietro (1508–1580), der sich »Palladio« nennt. Mit »La Rotonda« baut er um 1566 das Ideal einer Renaissancevilla



Mächtig steigen die Freitreppe der Villa »LA ROTONDA« empor, in strahlendem Weiß erhebt sich ihre Fassade über die Weinberge von Vicenza. Unter den Renaissance-Architekten des 16. Jahrhunderts gilt diese Villa als ideale Verbindung von Schönheit und Nützlichkeit. Die Kuppel in der Mitte erinnert an das Pantheon, den prächtigsten antiken Tempel in Rom, der zuvor schon als Vorbild für den Entwurf des Gewölbes der Peterskirche gedient hat. Vor den vier Hausesseiten der Rotonda errichtet Andrea Palladio 1566 jeweils gleiche Tempelfronten mit sechs ionischen Säulen

Nach klassischem Vorbild

Lange Zeit waren Porträts Herrschern und Heiligen vorbehalten, deren Gesichtszüge die Künstler meist nur stilisiert dargestellt haben. Doch die Meister der Renaissance malen nun auch wohlhabende Bürger und selbstbewusste Patrizierinnen: stolz und vielfach nach antikem Muster idealisiert



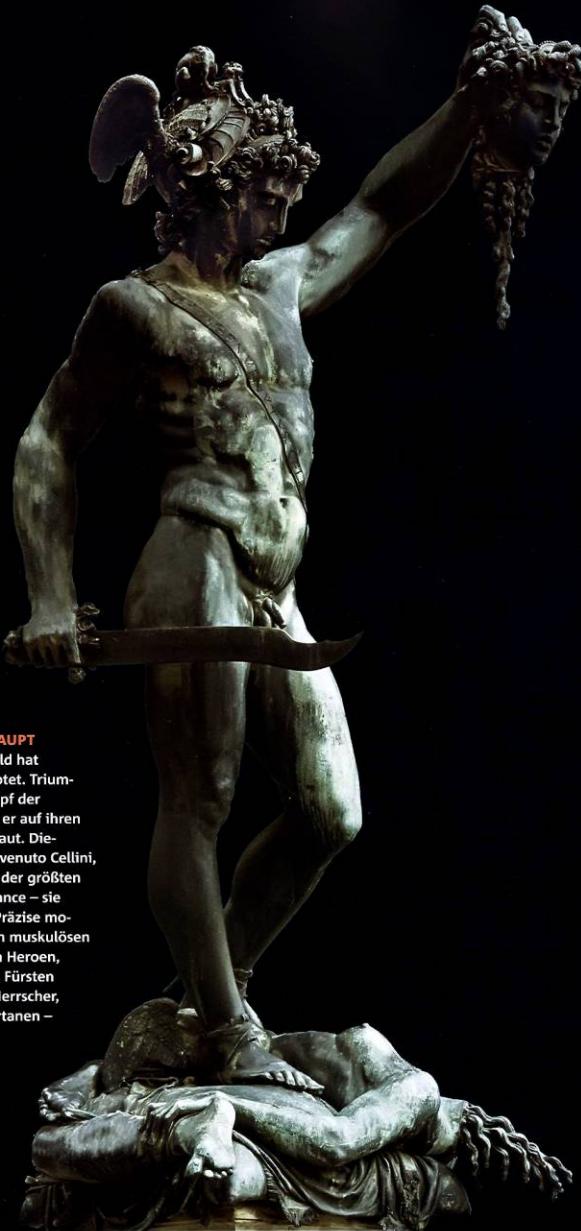
Kaum 23 Jahre alt ist Simonetta Vespucci, als sie 1476 an Lungentuberkulose stirbt, doch die schönste Frau von Florenz und Angebetete des mächtigen Giuliano de' Medici wird noch Jahre nach ihrem Tod als Symbol der Schönheit gefeiert und verkärt. Botticelli malt sie um 1480 als «WEIBLICHES IDEALBILDNIS» im Stil einer Nymphe – mit Perlenschnüren im Haar, nach antiker Art gekleidet und mit einem Amulett aus geschnitztem Edelstein um den Hals



Mit selbstbewusstem Blick schaut die Dame am Betrachter vorbei. Zwar wirkt das Bildnis lebendiger und individueller als andere Porträts dieser Zeit, doch weiß niemand, wer die »BELLE FERRONIÈRE« wirklich ist. Auch über den Schöpfer des um 1490 entstandenen Gemäldes wird bis heute gerätselt: Die präzise Darstellung und das anmutige Gesicht der Frau sprechen dafür, dass Leonardo da Vinci es während seiner Zeit als Hofmaler in Mailand schuf, ihr linkes Ohr wurde erst später grob überpinselt



Um die Stirn besonders hoch und edel wirken zu lassen, hat dieses Mädchen von wohl nicht mehr als 13 Jahren den Haarsatz gezupft – so wie es um 1470 Mode ist in Florenz. Antonio del Pollaiuolo (1432–1498) malt das Porträt vermutlich für eine Kaufmannsdynastie, die so die bevorstehende Hochzeit der jungen Frau feiert. Der blaue Hintergrund symbolisiert die Keuschheit der Braut, ihre Schönheit die Redlichkeit der Familie, das goldene durchwirkte Gewand bezeugt großen Reichtum



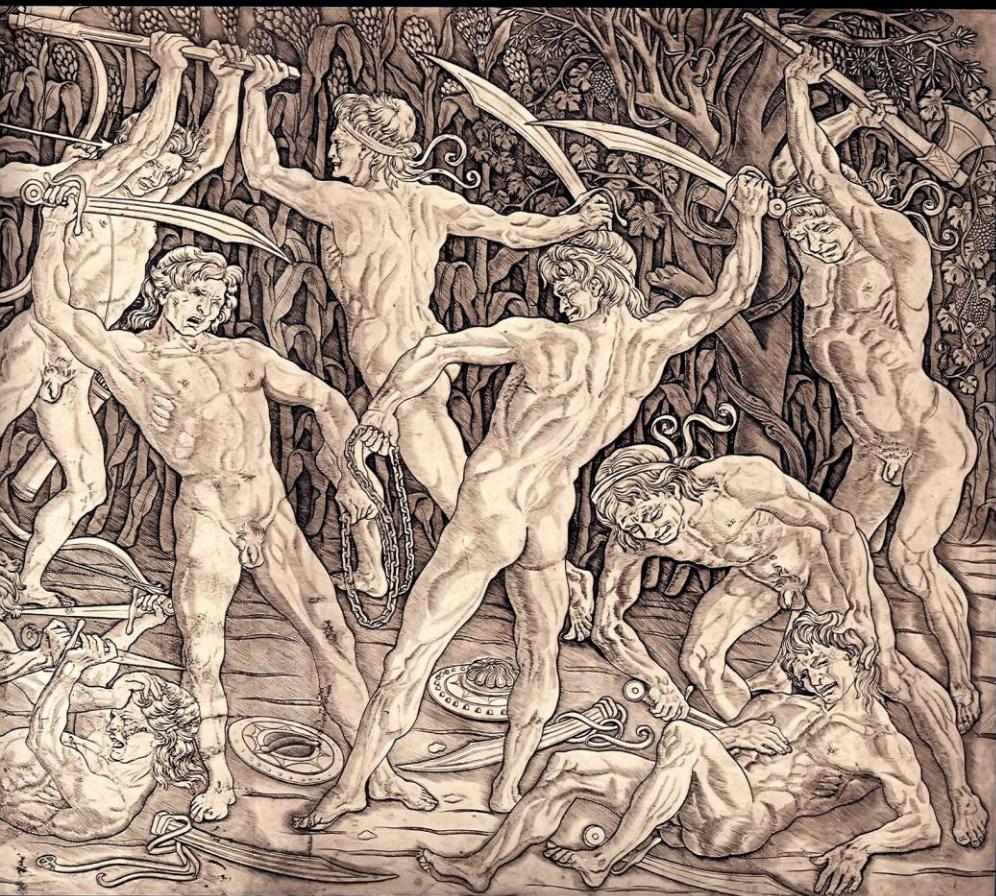
»PERSEUS MIT DEM HAUPT

DER MEDUSA«. Der Held hat das Ungeheuer enthauptet. Triumphierend hält er den Kopf der Medusa hoch, während er auf ihren leblosen Leib niederschaut. Dieser Bronzeguss von Benvenuto Cellini, vollendet 1554, ist eine der größten Skulpturen der Renaissance – sie misst über drei Meter. Präzise modelliert der Künstler den muskulösen Körper des griechischen Helden, der ein Sinnbild für den Fürsten sein soll: als gnädiger Herrscher, Beschützer seiner Untertanen – und grausamer Richter seiner Feinde



Alte Helden einer neuen Zeit

Um an die Größe antiker Helden zu gemahnen, zeigen die Maler und Bildhauer der Renaissance die Gestalten der Mythologie als ebenmäßige, dynamische Athleten. Deren tugendhaftes Heldenhumus wird zum neuen Ideal ihrer Kunst. Zugleich inszenieren sie mit ihren Werken die adeligen Auftraggeber als tatkräftige und gute Herrscher



Antonio del Pollaiuolo, »KAMPF DER NACKTEN MÄNNER« (um 1470). Mit Äxten, Krummsäbeln und Dolchen schlagen die zehn nackten Gestalten aufeinander ein, an ihren glatten Körpern erkennt man jeden Muskel. Der Kupferstich des Florentiner Künstlers ist eines der ersten Aktbilder der Renaissance, das auf eingehendes Studium der menschlichen Anatomie schließen lässt. Forscher haben die Kämpfer als Gladiatoren, römische Soldaten und als griechische Sagengestalten gedeutet – doch tatsächlich weiß niemand, wen die Nackten darstellen sollen

Die beste aller Städte

Obwohl fast nur noch Ruinen vom Glanz der Antike zeugen, sind die Menschen der Renaissance fasziniert von der verschwundenen Zivilisation. An ihr messen sie die Gegenwart und finden ihre eigenen Städte im Vergleich viel zu eng, dunkel und verwinkelt. In den Köpfen und auf den Leinwänden der Künstler entstehen deshalb symmetrisch geordnete Metropolen nach römischem Vorbild – oft nur als Träume, die nie verwirklicht werden



Eine Kirche in Gestalt eines klassischen Rundtempels inmitten eines von Brunnen und Palazzi gesäumten Platzes ist das Zentrum der »IDEALSTADT«. Doch dieser Ort existiert nur in der Fantasie eines unbekannten Künstlers, der seine Antikenbegeisterung um 1470 in der Utopie einer perfekten Siedlung zeigt. Eine der wenigen am Reißbrett geplanten Idealstädte, die tatsächlich gebaut wurden, ist Sabbioneta: Ab 1554 lässt ein reicher Adeliger einen Flecken in der Po-Ebene zur glanzvollen Residenz ausbauen – mit Schloss, Kirche, Klöstern und einer 96 Meter langen Galerie für antike Plastiken



Auf diesem »BÜHNEENTWURF« (1551) von Sebastiano Serlio reihen sich Triumphbögen an Palazzi und Tempel, und Obelisken flankieren das Stadttor: Wie der Entwurf einer idealen Stadt wirkt diese Dekoration, die der italienische Architekt in einem Lehrbuch für Baumeister als Kulisse für eine tragische Szene empfiehlt. In fast allen großen Städten werden jetzt wieder Dramen römischer Dichter aufgeführt – zur Zerstreuung von Adel und Bürgertum sowie für die Bildung der Jugend



Die Rückkehr der Götter

Fast ein Jahrtausend lang waren die alten Götter aus der Kunst nahezu völlig verschwunden, doch die Meister der Renaissance entdecken nicht nur die Schriften der Antike neu, sondern auch deren Gottheiten – und malen sie als Allegorien menschlicher Gemütsregungen: Wollust, Mäßigung und Besonnenheit. So erwecken die Künstler die Götter der Alten zu frischem Leben □



»MARS UND VENUS« (um 1483): Statt in der vollen Rüstung eines Kämpfers malt Sandro Botticelli den römischen Kriegsgott als einen fast nackten, vielleicht sogar schnarchenden Mann – und stellt damit das antike Bild von der wehrhaften Gottheit auf den Kopf. Erschöpft vom Geschlechtsakt mit der Göttin der Liebe, ruht sich Mars aus, nur ein Tuch verhüllt seine Lenden. Selbst der kindliche Satyr, der ihm mit einer Tritonmuschel ins Ohr bläst, kann ihn nicht aus seinem tiefen Schlaf wecken



Noch bevor der bärige Pferdmann zum Bogenschuss ansetzen kann, greift ihm Minerva, die tugendhafte Göttin der Weisheit, in die Locken. Die Hellebarde in ihrer linken Hand weist sie als Wächterin der Keuschheit aus, der Kentaur hingegen, ein Mischwesen aus Mensch und Pferd, gilt als Symbol für Lüsternheit. Im 15. Jahrhundert wird aus dieser Sage eine Geschichte vom sanften Sieg der Vernunft über die ungezügelten Triebe. Ein Triumph, den Sandro Botticelli 1483 in seinem Gemälde »MINERVA BÄNDIGT DEN KENTAUR« verherrlicht





Es gibt keine Technik, die dieser Mann nicht beherrscht:
Er sticht kunstvolle Muster in Kupferplatten, schnitzt himmlische
Gärten in Holzblöcke, hält den Charakter eines Menschen in
Öl fest, ergründet die Gesetze von Schönheit und Ebenmaß. Und bringt
die neue Kunst in den Norden: 1505 verlässt Albrecht Dürer das
mittelalterlich geprägte Nürnberg und reist nach Italien, wo die Renaissance
ihren Höhepunkt erreicht hat. Von dort bringt er Licht, Farbe,
antike Schönheit und üppige Bilderwelten nach Deutschland – und
formt daraus seinen eigenen Stil, vor allem in seiner
revolutionären Druckgrafik

TEXT: MARKUS WOLFF



Sorgfältig gedrehte Locken fallen auf die Schultern des Künstlers, sein Bart ist gestutzt, das Antlitz ebenmäßig: Mit 29 Jahren kopiert Dürer, ein Handwerkersohn aus Nürnberg, das Schema traditioneller Christusporträts – und stilisiert sich 1500 als gottgleicher Schöpfer

F

in Brief aus Venedig! Pos! von
Dürer! Was er schreibt? Offen-
bar kosten ihn die gewünschten Einkäufe viel Zeit. „Die Glas-
sachen“ – vielleicht meint er Perlen und Smaragde – hat
er einem Boten mitgegeben, die zwei Orientteppiche muss
er erst noch besorgen. Auch schöne Kranichfedern konnte er
noch nirgends finden. Rät dem Brieffreund, er solle sich in
der Zwischenzeit vielleicht einfach Schwanenfedern zum
Schreiben an den Hut stecken. Und schließlich war die Suche
nach passenden Ringen schwieriger als erwartet. „Gefallen
sia Euch nicht, so brecht ih-
nen den Kopf ab und werft sie
ins Scheißhaus“, schreibt er.

Ach Dürer! Selbstbewusster,
treuer, lustiger Dürer!

Als hätte sich jemand
zur unbeschwertten Einkaufs-
fahrt nach Italien begeben,
so lesen sich die zehn Briefe
mitunter, die der Nürnberger
Willibald Pirckheimer 1506
von seinem Freund Albrecht
erhält. Zeilen, die von Man-
telkäufen handeln, Tanz-
stunden sowie Fiedlern, die
so herzerweichend spielen,
„sia sie selbst weinen“.

Nichts lässt von solchen
Passagen darauf schließen,
dass ihr Verfasser keineswegs
ein nur an Spaß und exotischen
Waren interessierter
Lebemann ist. Doch tatsächlich
ist Dürer ein von ewigem
Wissensdrang Getriebener,
der eine Revolution aus Italien über die Alpen nach Deutschland
gebracht hat: die neuen Bilderwelten der Renaissance.



Feldhase, 1502

Kauernd und doch zur Flucht bereit
malt Dürer diesen Hasen – so lebens-
echt, wie es keinem Künstler je
gelungen ist. Vermutlich hat ihm ein
totes Tier als Vorlage für seine
berühmteste Naturstudie gedient

der eine Revolution aus Italien über die Alpen nach Deutschland
gebracht hat: die neuen Bilderwelten der Renaissance.

Etwa 35 Jahre alt ist er nun, bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig, und international bereits eine Berühmtheit. Ein Meister des Kupferstichs, des Holzschnitts, des Porträts. Ein Genie, das die Menschen noch Jahrhunderte nach seinem Tod nicht nur als Künstler, sondern auch als Theoretiker verehren werden. Ja sogar als Namensgeber einer ganzen Epoche – der Dürerzeit.

Apokalypse (Der starke Engel), 1498 Der Apostel kniet am Ufer des Meeres und verschlingt das Buch, das ein Engel ihm reicht. Szene stammt aus dem letzten Teil der Bibel, der Johannes-Offenbarung. Dürer nutzt den Holzschnitt, eine eher rohe und altrömische Technik, um diese finstere Vision des Weltuntergangs darzustellen, doch er treibt sie zu einer solchen Vollendung, dass er sie vom Handwerk zur Kunst erhebt. 15 Szenen fertigt Dürer an; sie sind sein Durchbruch als Künstler und verbreiten seinen Ruhm in ganz Europa.

Ein von sich überzeugter Mann ist aus dem einstigen Knaben geworden, der bereits mit 13 Jahren einen ersten Hinweis auf seine außergewöhnliche Begabung gegeben hat, mit einem Selbstporträt, ausgeführt in einer anspruchsvollen Technik. Dürer zeichnet sich mit dem Silberstift, und die präzisen bräunlichen Linien seiner Umrisse entstehen dank einer Art chemischer Reaktion zwischen der silbernen Spitze des Stiftes und speziell grundiertem Papier. Korrigieren lässt sich ein Fehler dabei nicht mehr.

Einen langhaarigen Jungen mit Kappe und ernstem Blick zeigt das vor einem Spiegel entstandene Selbstbildnis. Einige Jahre Schule liegen da bereits hinter Albrecht. Lesen und Schreiben hat er gelernt und offenbar auch etwas Latein.

Dann hat ihn der Vater in die Lehre genommen, er soll Goldschmied werden. So wie bereits der Großvater, der Goldschmied im ungarischen Gyula war. In jenem Ort, in dem dann auch der Vater das gleiche Handwerk lernte, bevor es ihn nach Deutschland zog, nach Nürnberg.

Zu jener Zeit ist die Handelsstadt eine aufstrebende Metropole. So sauber sind die Straßen, so elegant die Häuser, dass der spätere Papst Pius II. 1444 während eines Reichstags ins Schwärmen gerät: „Was für einen herrlichen Anblick bietet diese Stadt! Welcher Glanz, was für wunderbare Ansichten, welche Schönheiten, welche Kultur, was für eine bewundernswerte Regierung!“

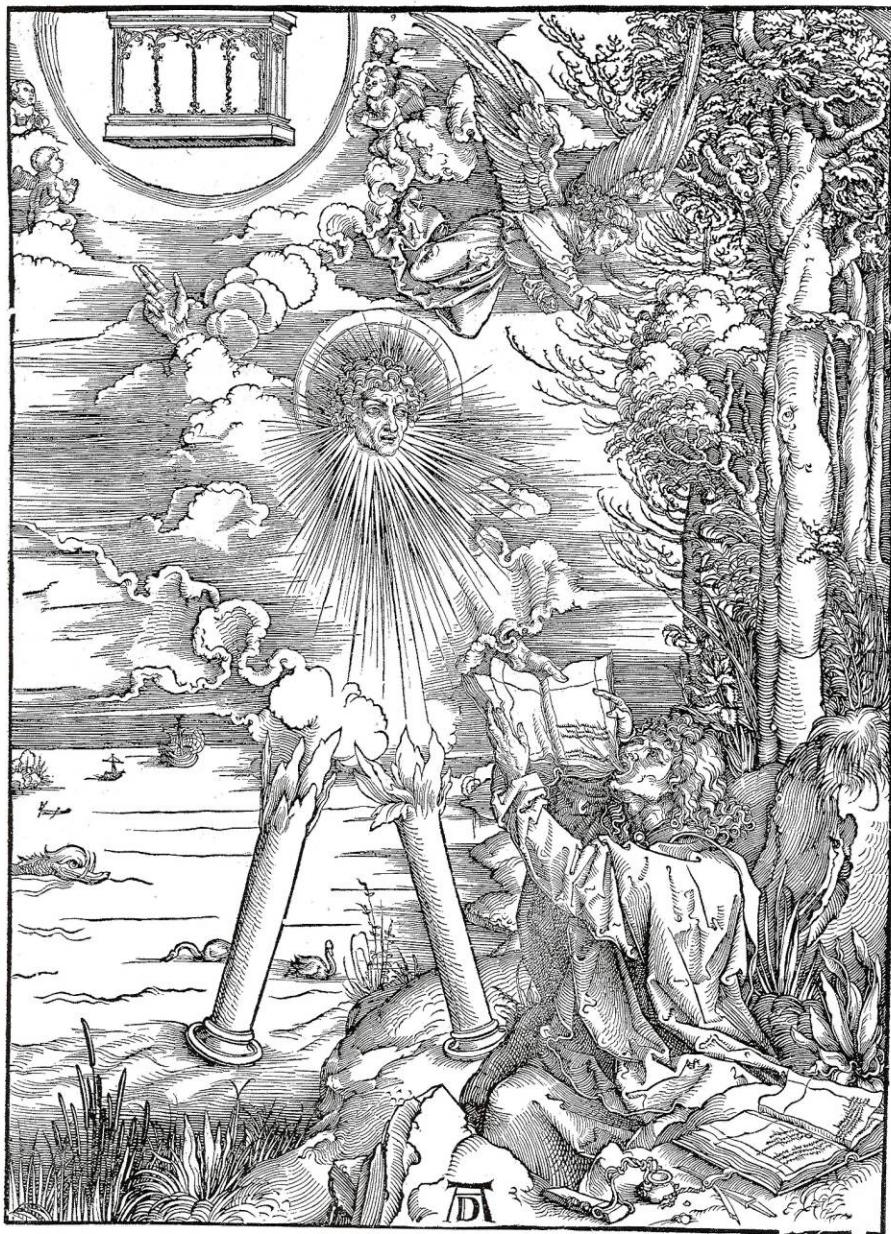
Das Metallhandwerk, vor allem aber der Fernhandel haben dem von einer alteingesessenen Patrizierkaste regierenden Nürnberg den Aufschwung beschert. Denn am Fuß einer imposanten Burg kreuzen sich die Wege der Händler, die ihr Geld mit Bernstein und Fisch aus der Ostsee verdienen, Gold und Silber aus Ungarn und Böhmen, Seide und Gewürzen aus Venedig sowie wohlen Tuchen aus den Niederlanden.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts nimmt die Einwohnerzahl von 20 000 auf etwa 30 000 zu. Das Bild bestimmen neben Kaufleuten, Handwerkern und Tagelöhnern auch viele Maler und Goldschmiede, die sich in der Stadt niederlassen.

Denn mit der Wirtschaft erblüht die Kunst – unter anderem deshalb, weil seit einem fehlgeschlagenen Aufstand im 14. Jahrhundert die Zünfte abgeschafft sind: Ein angehender Maler kann hier, ohne wie üblich den strengen Zunftregeln unterworfen zu sein, eine Werkstatt führen. Denn Besitzer profitieren obendrein von einer weiteren Besonderheit: Wohl in keiner anderen deutschen Stadt ist es so verbreitet, dass Fürsten und Könige während ihrer Aufenthalte die Werkstätten aufsuchen, begutachten – und Aufträge vergeben.

Albrecht Dürer der Ältere, der Vater, ist ein schwer arbeitender Mann mit großem Talent. Nach zwölf Jahren als Geselle bei einem angesehenen Goldschmied heiratet er im Alter von 40 dessen 15-jährige Tochter Barbara, wird Goldschmiedemeister und kauft sich ein Haus in bester Wohngegend. Die Nachbarschaft ist vornehm. Kaufleute, Verleger, Humanisten.

In dieser Umgebung wächst auch das dritte von insgesamt 18 Kindern auf, die Barbara Dürer nach und nach zur Welt bringen wird. Der im Mai 1471 Geborene heißt wie der Vater: Albrecht.





Hieronymus Holzschuher, 1526
Reiche Freunde führen Dürer in die besondere Nürnberger Gesellschaft ein und verschaffen ihm Aufträge. So malt er kurz vor seinem Tod den Bürgermeister der Stadt – und dessen misstrauischen Blick



Michael Wolgemut, 1516
Von seinem Meister Wolgemut lernt Dürer die Kunst des Holzschnitts – und der Akquise. Geschick und Geschäftssinn machen Albrecht zum gefragtesten Grafiker Europas. Und zu einem reichen Mann

Der Sohn lernt in der väterlichen Werkstatt zu gravieren, zu treiben und zu vergolden. Aber die Arbeit gefällt ihm nicht. „Meine Lust trug mich mehr zur Malerei“, wird er sich später nüchtern in seiner Familienchronik an die wohl bedeutendste Entscheidung seines Lebens erinnern.

Der Vater hat Verständnis und erlaubt ihm, die Lehre abzubrechen. 1486 bringt er den Sohn bei Michael Wolgemut unter. Der gilt als bester Maler Nürnbergs und besitzt das größte Maler-, Zeichner- und Holzschniederatelier der Stadt. Dort werden vorwiegend Werke in einem schlichten Realismus gefertigt. Porträts, Altarbilder, Holzschnitzereien.

Drei Jahre dauert Dürers zweite Lehre. Er lernt, Farben und Zeichentuschen zu mischen, Tafeln zu grundieren, Vorlagen zu kopieren und die Maßstäbe für Altar- und Glasarbeiten richtig zu berechnen. Zudem beschäftigt er sich wohl zum ersten Mal mit einer Technik, die er später wie kein anderer beherrschen wird: dem Holzschnitt.

Mit Messer, Hohl- und Flacheisen wird dabei ein Holzstock so lange bearbeitet, bis schließlich nur noch jene Grate stehen, die später gefärbt werden sollen. Für die Umsetzung seiner Entwürfe setzt Wolgemut eigene Formschneider ein. So technisch exzellent wie die, und auch im Detail präzise, arbeitet kaum jemand in Europa.

Vor allem ihre Schnitte für gedruckte Bücher werden gerühmt. Dabei liefern sie nicht nur Qualität, sondern produzieren zugleich eine hohe Anzahl von Werken. So stammen die rund 1800 Illustrationen für das am opulentesten ausgestattete Buch jener Zeit, die 1493 erscheinende „Schedelsche Weltchronik“, aus den Räumen in der Nürnberger Burgstraße.

Als das Werk auf den Markt kommt, hat Albrecht Dürer den Betrieb aber schon verlassen. Seit April 1490 ist er auf

Wanderschaft. Vier Jahre wird sie dauern und den ehrgeizigen Gesellen nach Köln, Mainz und Basel führen. Vor allem aber will Dürer Martin Schongauer kennenlernen, einen Meister des Kupferstichs im elsässischen Colmar.

Tafelmalerei und Holzschnitt beherrscht Dürer nach seiner Lehre bereits. Nun will er die Technik des Kupferstichs erlernen, die ihm als ideale Verbindung von Zeichen- und Stichelarbeit erscheint. Denn anders als beim Hochdruck, wo das Motiv als Oberfläche stehen bleibt, wird die Zeichnung bei der Tiefdrucktechnik des Kupferstichs mit einem scharfen Grabstichel in eine Metallplatte eingeritzt. So lässt sich mit feineren Linien arbeiten, wobei weitaus filigranere Werke entstehen.

Doch Dürer kommt zu spät nach Colmar – Schongauer ist tot, vermutlich an der Pest gestorben. Dessen Brüder erlauben dem Nürnberger jedoch, dass er die hinterlassenen Stiche studiert, die so meisterhaft gearbeitet sind, dass selbst Michelangelo sie kopiert. Deutlich wie wohl noch niemand zuvor erkennt Dürer in ihnen die Möglichkeiten, die der Kupferstich bietet. Denn die Technik erfüllt geradezu perfekt seinen Wunsch, die differenzierte Ausgestaltung der Fläche in der Malerei mit der plastischen Wirkung von Zeichnungen zu vereinen. Zeitlebens werden ihm die Arbeiten Schongauers als Inspiration dienen.

Wieder zurück in der Heimat, heiratet der 23-Jährige im Juli 1494 eine von seinem Vater ausgewählte Handwerkertochter. 200 Gulden bringt Agnes Frey als Mitgift, den Gegenwert eines kleinen Hauses. Den Charakter des geschäftsmäßigen Arrangements wird die Ehe immer behalten, Liebe wird aus der kinderlos bleibenden Beziehung nie.

Schon drei Monate später verlässt Dürer die Stadt erneut. Das Ziel diesmal: Italien. Möglicherweise ist ein weiterer Ausbruch der Pest der Grund für die rasche Abreise, vielleicht wird er aber auch aus Neugier so schnell wie möglich in das Land reisen, in dem ein paar Jahrzehnte zuvor der Aufbruch aus dem Mittelalter begonnen hat. Längst verliehen dortige Maler dank der Erfindung der Zentralperspektive ihren Werken räumliche Tiefe und entwerfen ein neues Menschenbild.

Was Dürer plant, hat wohl noch kaum ein Deutscher getan: nach Italien zu reisen, nicht als Händler oder Pilger, sondern als Künstler, der die Werke italienischer Meister studieren will. Die Reise – die erste von zweien nach Venedig – wird zum Urbild aller deutschen Künstlerfahrten in den Süden.

Venedig, was für eine Stadt! Leuchtende Mosaiken und mit Blattgold überzogene Paläste! In den Straßen osmanische Diplomaten, Matrosen, Pilger auf dem Weg ins Heilige Land, Araber, Griechen, schwarze Sklaven. Und wie die Frauen aussehen: Sie tragen schweres Make-up und Kleider, die ihre nackten Schultern zeigen und einen Teil ihrer Brüste!

Als hätte er Sorge, ihm könnte etwas entfallen, bannnt Dürer diesen fremden Kosmos auf Papier. Er skizziert einen Orientalen mit Turban, eine römische Rüstung, tanzende Knaben, aufwendig gekleidete Frauen – sowie auf ihn vermutlich nicht minder exotisch wirkende Taschenkrebs und

Marter der Zehntausend, um 1496 Sie werden ausgepeitscht, gepfählt, in Dornen gestürzt – und dem Bischof im Vordergrund sticht ein Knecht ein Auge aus. Mit der Folter der Zehntausend, einer Legende aus der Zeit der antiken Christenverfolgungen, beweist Dürer wie gut er menschliche Leiber darstellen kann. Er zeichnet dicke und athletische Körper, von nah und von fern, Kopfüber und verschränkt, alles in einem Hozschnitt. Die fromme Geschichte ist dabei nur Mittel zum Zweck, um seine Kunstfertigkeit zu demonstrieren.





Selbstbildnis, 1493

Während der junge Dürer nach seiner Lehre auf Wanderschaft geht, handeln die Eltern seine Hochzeit aus. Dieses Selbstbildnis fertigt er für seine Verlobte in der Ferne an – die Brautleute kennen sich kaum



Albrecht Dürer d. Ä., um 1500

Seinen Vater malt Dürer vor schlichtem Rot: Nichts soll den Betrachter vom Gesicht des Porträtierten ablenken. Kein Deutscher malt so intime Bildnisse wie Dürer, der sich an den italienischen Meistern orientiert

ständigen Kunstwerken. 40 mal 30 Zentimeter messen seine Blätter und sind damit weitaus größer als das bis dahin Übliche.

Die Nachfrage nach seinen Drucken nimmt so stark zu, dass Dürer einen Agenten für den Verkauf engagiert. Auch

Hummer. Aufmerksam widmet er sich acht Monate lang den Werken der frühen Renaissancemalerei und zeichnet Arbeiten bedeutender Künstler nach, so zwei Stiche des von ihm verehrten Andrea Mantegna, dessen Technik er dabei aber verfeinert. So ersetzt Dürer die parallelen Linien des Malers durch geschwungene und sich kreuzende Schraffuren. Durch diese Art der Hell-dunkel-Abstufung wirken seine Arbeiten weitaus plastischer.

Im Sommer 1495 kehrt Dürer nach Nürnberg zurück und wird fortan die Ideen der Renaissancekünstler in den nördlichen Ländern verbreiten. Er eröffnet eine Werkstatt, produziert vor allem Holz- und Kupferstiche.

Von Beginn an versteht er sich als Künstler, der die Themen selbst bestimmt und erst später Käufer für seine Arbeiten sucht. Meist sind es religiöse Motive und mythische Themen, die seine italienisch-antike Prägung besonders deutlich machen.

Seine Drucke, von denen bald Tausende Exemplare auf den Markt gelangen, fallen nicht nur durch Lebendigkeit und Präzision auf, sondern auch durch sein Monogramm, zwei grafisch gekonnt ineinander gestellte Buchstaben.

AD: Albrecht Dürer ist der erste Künstler, der seine Holzschnitte signiert.

Wahrlich revolutionär ist aber eine weitere Neuheit, die Dürer eine einzigartige Wirkung ermöglicht: das Format. Waren bis dahin Holzdrucke in Büchern selten mehr als ergänzende Illustrationen, erhebt Dürer sie nun zu eigen-

legt er einen Vorrat an Holzschnitten und Kupferstichen an, der es ihm ermöglicht, den Markt kontinuierlich mit seinen Werken zu versorgen. Denn im Gegensatz zu einem Gemälde, einem Unikat, wechselt die Druckform ja nie den Besitzer, und limitiert sind Dürers Arbeiten nur durch die Vergänglichkeit des Werkstoffes: Von einer gestochenen Kupferplatte kann er bis zu 200 gute und insgesamt etwa 1000 akzeptable Drucke herstellen, von den unempfindlicheren Holzformen noch weitaus mehr. So ist ihm ein halbwegs regelmäßiges und wohl auch gutes Einkommen sicher.

Dann der endgültige Durchbruch. 1498 bringt Dürer ein Holzschnittbuch auf den Markt, das er selbst verlegt. Inhalt ist die biblische „Apokalypse des Johannes“, ein zweifellos gut gewähltes Thema am Ende eines Jahrhunderts, an dem die Menschen in Furcht vor Seuchen und türkischen Invasoren besorgt in die Zukunft blicken. Zudem ist es in nie da gewesener Form illustriert. Spektakulär und in enormer Detailfülle inszeniert Dürer den Weltuntergang als ein Ereignis aus der Gegenwart, in einer von seiner fränkischen Heimat inspirierten Landschaft. Solche Visionen haben Dürers Zeitgenossen noch nicht gesehen: eindringlich, dramatisch – und durch die Nähe zu ihrer Lebenswelt umso bedrohlicher.

Unkonventionell ist auch seine Technik. So ignoriert er beim Übertragen seiner Entwürfe auf die Hartholzblöcke mitunter deren Maserung und differenziert nicht mehr zwischen Umriss- und Schattierungslinien. Auf diese Weise kann er seine Bildideen mit größtmöglicher Freiheit umsetzen. Am Ende stehen Werke von technischer Virtuosität und visionärer Ausdruckskraft, die Dürers Arbeiten von denen aller anderen Künstler vor und nach ihm unterscheiden. Mit der „Apokalypse“ hebt er den Holzschnitt endgültig auf das künstlerische Niveau der Malerei.

Er ist nicht einmal 30 Jahre alt – und schon international anerkannt, ja berühmt. Ein eleganter Vertreter der Künstlerschaft, der seine neue Stellung erkennbar genießt.

1498 malt sich Dürer selbst als einen jungen Mann in erlebener Kleidung, mit Wams, braunem Mantel und exklusiven, grauen Rehlederhandschuhen. Selbstbewusst trägt er lange, gelockte Haare und einen Vollbart, für den er nicht selten verspottet wird – dem herrschenden Schönheitsideal entsprechend Glattrasur und gestutzte Haare. Aber Bart und Haartracht, mit denen er wohl antiken Vorbildern nacheifert, werden zeitlebens Dürers Markenzeichen bleiben.

Inzwischen zählt er fast zu den intellektuellen Zirkeln der Stadt, ist gern gesehener Guest bei den geselligen Treffen einheimischer Humanisten, zu denen ihn ein Freund und Förderer regelmäßig einlädt: Willibald Pirckheimer. Der etwas ältere Nürnberger, Spross wohlhabender Patrizier, bringt Dürer die Antike näher. Denn der hochgebildete Alphilologe und Übersetzer aus dem Lateinischen und Griechischen, dem die bestausgestattete Privatbibliothek Deutschlands gehört, erschließt dem Maler theoretische Schriften antiker Autoren, vor allem aber mythologische Quellen, die Dürer vermutlich zu Arbeiten wie „Der große Herkules“ oder „Tod des Orpheus“ inspirieren.

Bildnis der Mutter, 1514 Faltig, ausgezehrt und mit leerem Blick zeichnet Dürer seine Mutter; am Bildrand notiert er das Datum und ihr Alter. Früher hat Barbara Dürer – Mutter von 18 Kindern – an Festtagen die Holzschnitte ihres Sohnes verkauft und ist in seinem

Auftrag zu Messen in Frankfurt oder Augsburg gereist, nun, im hohen Alter von 63 Jahren, pflegt Albrecht sie in seinem Hause. Kaum zwei Monate, nachdem der Künstler die Zeichnung vollendet hat, muss er mit einer Feder hinzufügen, dass seine Mutter verstorben

1514 om ondly

De sterke stervende
vrouw van voor
alt 63 leue

De sterke stervende
vrouw van voor
alt 63 leue





Selbstbildnis, zw. 1500 und 1512

Silbern schimmert der nackte Leib des Künstlers, nur die Locken sind in einem Haar- netz verborgen. Nie zuvor hat ein Maler es gewagt, den eigenen Körper so zu zeigen wie Dürer in dieser Federzeichnung. Sie ist das intimste seiner Selbstporträts

Maximilian, dem er ebenso harte wie weiche Züge verleiht, ihn als Herrscher und Menschen gleichermaßen zeigt.

1515 entwirft er für den Monarchen den wohl gewaltigsten Holzschnitt aller Zeiten: eine riesige, auf 192 Holzstöcken gedruckte Papiertapete, die eine Art Triumphbogen für den Kaiser darstellt; über fast zehn Quadratmeter erstreckt sich diese „Ehrenpforte“, die in Rathäusern und Fürstensälen überall im Reich vom Ruhm des Habsburgers künden soll.

Solche Arbeiten bringen Renommee, wenn auch zunächst kein Geld, denn der unter chronischer Geldnot leidende Monarch bezahlt Dürers Werke nur schleppend.

Immerhin bewilligt Maximilian dem Maler als Bezahlung für die Ehrenpforte und andere Werke eine jährliche Leibrente von 100 Gulden – die den Kaiser freilich nichts kostet: Er verpflichtet die Stadt Nürnberg dazu, Dürers Rente aus Steuergeldern zu zahlen.

Anfangs ist die Werkstatt von solch prestigeträchtigen Großaufträgen wie der Ehrenpforte noch weit entfernt. Doch sie wächst rasch zum Unternehmen heran, braucht mehr Personal, um Nachfrage und Arbeiten bewältigen zu können.

Der Sündenfall, 1504 Adam und Eva zeichnet Dürer wie antike Marmorstatuen und versetzt sie in einen deutschen W

Hase, Hirsch und Vogel bevölkern. Genau studiert der Künstler die Prinzipien der italienischen Renaissance, deren Regeln für Ebenen Schönheit – und überträgt sie dann in seine Welt. Den klassisch gestalteten Körpern, die an griechische Götter erinnern, verleiht er individuelle Gesichter, und statt harmonischer Würde herrscht in seinem Paradies leichtes Chaos: bis hin zur Maus, auf deren Schwanz Ad

An Aufträgen mangelt es Dürer nicht. Während er weiterhin Drucke verkauft, gelangt er – oft durch Hilfe Pirckheimers – an Altar- und Porträtabarbeiten für wohlhabende Patrizierfamilien.

Meisterhaft versteht es Dürer dabei, Gesichtern etwas Einzigartiges zu verleihen. Wie nur wenigen Malern seiner Zeit gelingt es ihm, in seinen Porträts Gemütslage und Charaktereigenschaften des Dargestellten sichtbar zu machen.

Den mächtigen sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen etwa, der zu einem wichtigen Gönner wird, stellt er als Mann mit durchdringendem Blick und eindrucksvoll autoritärer Aura dar.

Und Jakob Fugger, den wohl reichsten Mann der damaligen Zeit, malt Dürer mit ebenso strengem wie nüchternem Ausdruck und selbstsicherer Haltung.

Die Kundschaft ist exklusiv und wird es auch überwiegend bleiben. Dürer bannnt die Elite auf Leinwand: Diplomaten, den Nürnberger Bürgermeister, den kaiserlichen Reichsherold, sogar Kaiser

Maximilian, dem er ebenso harte wie weiche Züge verleiht, ihn als Herrscher und Menschen gleichermaßen zeigt.

Schon wenige Jahre später unterstützen Dürer mindestens fünf weitere Männer: sein Bruder Hans, drei Gesellen sowie ein Stipendiat, dessen zweijährige Ausbildung Friedrich der Weise finanziert.

Innen gegenüber gibt sich Dürer keineswegs als distanziert Meister. In seiner Werkstatt wird die Arbeit offenbar gerecht verteilt. Er selbst achtet vor allem auf die Einhaltung von Terminen und Qualität. Obendrein unterstützt er seine Gesellen auf ihrem Weg in die Selbstständigkeit, erlaubt ihnen, dass sie mitunter ihre eigenen Werke signieren, und verkauft auf späteren Reisen sogar die Drucke seines frühen Angestellten Hans Baldung.

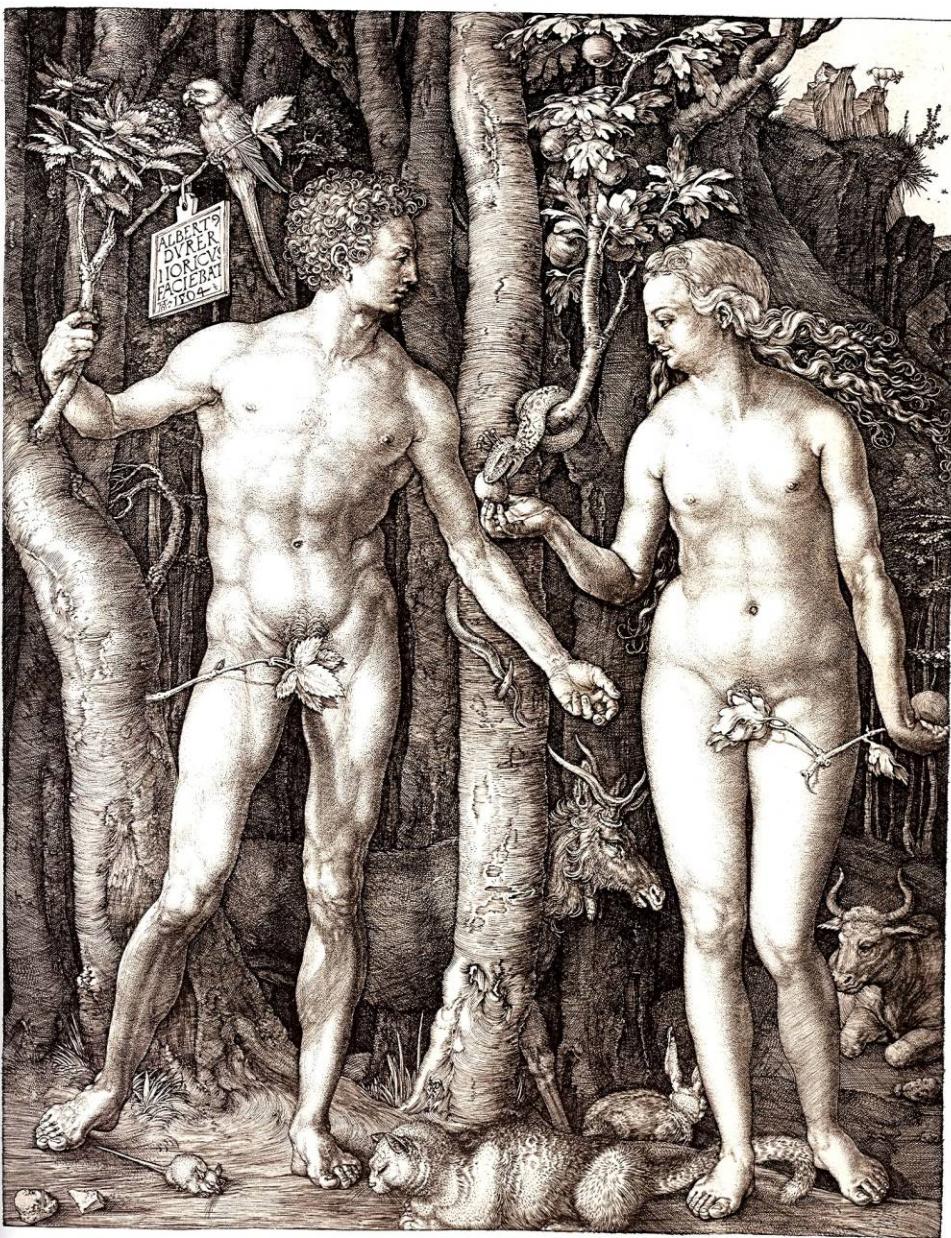
Der Erfolg nimmt Dürer nicht die Lust am Experimentieren. Er bleibt außergewöhnlich vielseitig – technisch und inhaltlich. Mal schafft er großformatige Porträts in Kohle, mal setzt er Landschaften und Natur mit Aquarell- und Deckfarben in Szene, mal fertigt er Studien von realistischer Brillanz: betende Hände, einen Feldhasen. So lebendig malt er das Tier in kauernder Haltung, dass noch Jahrhunderte später spekuliert wird, ob als Vorlage wirklich, wie üblich, ein totes Tier gedient hat.

Sein wichtigstes Zeichengerät ist lange Zeit die Feder, die er in verschiedenen Stärken besitzt, von spitz bis breit. Später benutzt er auch häufiger einen Pinsel, der aber so fein ist, dass sich sein Strich kaum von dem einer Feder unterscheiden lässt. So kunstvoll versteht Dürer den einzusetzen, dass der von ihm verehrte Maler Giovanni Bellini ihn bei seiner Rückkehr nach Italien um einen jener Pinsel bitten wird, „mit denen Sie das Haar malen“ – um festzustellen, dass es sich um solche handelt, die er selbst benutzt.

Tm Jahr 1505 beginnt diese zweite Reise nach Italien. Inzwischen werden seine Arbeiten nördlich und südlich der Alpen von so vielen Malern, Kupferstechern und Holzschniedern kopiert, dass er in einem Fall sogar eine Klage anstrengt: Nicht nur hat der Plagiator die Kopien von Dürers Holzschnitten perfekt gearbeitet, sondern es fehlt nicht einmal das Monogramm. Für den Künstler ein klarer Verstoß gegen die immer höchste Qualität garantierende Marke Dürer.

Noch intensiver als bei seiner ersten Reise spürt der Nürnberger in Venedig und Bologna der Neuentdeckung der Antike nach. In Kirchen und Palästen, auf Plätzen und in Ateliers. Er besichtigt und entdeckt, untersucht und experimentiert. Wohl schon seit seinem früheren Besuch beeindruckt ihn, dass die italienischen Künstler offenbar die zeitlosen Gesetze der Schönheit wiederentdeckt haben, die einst in der Antike geprägt wurden. Zudem will er aber auch in der Theorie dazulernen, in den Methoden. So lässt er sich in der Perspektivlehre unterrichten, stellt sein Interesse für Mathematik und Proportion und trifft sich mit Malergrößen zum Gespräch. Die sehen den Deutschen längst als ebenbürtig an.

Er bleibt fast anderthalb Jahre und arbeitet wie im Fieber. Für die Kirche der Deutschen in Venedig fertigt er im Auftrag von Kaufleuten für 110 Gulden das großformatige Altargemälde „Das Rosenkranzfest“ an, das enormen Beifall findet. Die





Madonna mit Kind, 1512

Dieses Porträt der Gottesmutter bricht mit dem traditionellen deutschen Kunstideal, das für diese Szene Goldgrund und ernste Figuren vorsieht. Dürer malt wie die venezianischen Künstler – schlicht und heiter



Jesus unter den Geliehrten, 1506
Bücher werden gewälzt, Finger zählen Argumente auf, Stirnen legen sich in Falten: Greise Schriftgelehrte diskutieren im Tempel von Jerusalem mit dem jungen Jesus, dessen Heiligenschein kaum sichtbar ist

stichen“ schließlich ein von ihm nicht mehr zu steigerndes Maß an Perfektion: Mit nie zuvor da gewesener Präzision gräbt der Künstler seinen Stichel durch das Metall, lässt die Linien durch sanften Druck auf- und abschwellen, spielt meisterhaft mit Licht und Stimmungen.

Als wären sie aus Tausenden Silberfäden gewoben, so schimmern schließlich die besten dieser Drucke. Ist der von Tod und Teufel begleitete Ritter auf „Der Reiter“ ein Beispiel für moralische Tugend, die den rechten Weg nie verlässt? Oder ist der Stich nur eine Warnung vor dem grassierenden Raubrittertum? Und drückt die düstere, rätselhafte „Melan-

Auftraggeber sind begeistert. Jeder sage, schöneren Farben habe er noch nie gesehen, schreibt Dürer seinem Freund Pirckheimer. Und prahlst selbstbewusst: „Ich teile Ihnen mit, dass es kein besseres Marienbild im ganzen Land gibt als das meine.“

Aufträge für rund 2000 Dukaten, ein kleines Vermögen, gehen danach bei Dürer ein, doch er lehnt ab: Er will zurück nach Nürnberg. Selbst eine von Venedig Stadtrat angebotene Anstellung mit festem Jahresgehalt kann ihn nicht umstimmen.

1507 reist er ab, als Künstler sei etabliert, dass er sein Ansehen in Italien nun kaum noch steigern kann. Diese Anerkennung wünscht er sich auch in der Heimat: „Hier bin ich ein Herr, daheim bin ich ein Schmarotzer“, schreibt er, etwas kokettierend, in seinem letzten Brief an Pirckheimer.

ZWEI JAHRE SPÄTER zieht Dürer mit seiner Werkstatt in das heutige Dürerhaus, einen imposanten, mehrstöckiger Fachwerkbau mit Holzgalerie und Krüppelwalmdach.

Vor allem durch das gefeierte „Rosenkranzfest“ erhält sein Atelier in Deutschland viele Aufträge für Gemälde und Altararbeiten. Weiterhin stellt der Betrieb aber auch Drucke her. In den Jahren 1513 und 1514 erreicht Dürers Stecherkunst bei drei sogenannten „Meister-

cholie“ mit der engelhaft geflügelten Gestalt im Vordergrund die demütige Erkenntnis aus, dass der forschende Mensch stets an den Grenzen seiner Möglichkeiten stößt?

Die Arbeiten festigen Dürers Ruf als einer der bedeutendsten Künstler seiner Zeit. So wie er versteht es niemand, in Stichen Ornamente und Figuren, Ernst und Spiel, Lust und Frömmigkeit zu verbinden.

Immer mehr interessiert den Meister in seiner zweiten Lebenshälfte aber die Theorie. Geradezu besessen ist er von der Suche nach messbaren Größen, auf denen die Schönheit der menschlichen Natur beruht. Schon seit Langem macht er sich Notizen zur wichtigsten Frage, die ihn beschäftigt: Gibt es die ideale Figur?

So beginnt er zu forschen, liest das zehnbändige Werk des antiken Architekturtheoretikers Vitruv, saugt auf, was der über die Symmetrie und Proportion von Tempeln schreibt, die darauf beruht, dass alle Teile ein gemeinsames Grundmaß besäßen. Diese Regel gelte auch für die Darstellung des Menschen, für den der Römer sogar genaue Verhältniszahlen angibt: Im Vergleich zum Körper macht der Kopf ein Zehntel aus, der Fuß ein Sechstel, die Brust ein Viertel.

Zeitlebens treibt Dürer seine Proportionsstudien weiter voran und fasst sein Wissen schließlich in „Vier Büchern von menschlicher Proportion“ zusammen. Zudem veröffentlicht er eine Schrift über den Bau von Verteidigungsanlagen. Angesichts der Bedrohung durch die türkischen Heere wird das Werk zum Bestseller.

1525 erscheint „Die Unterweisung der Messung“, eine Art Lehrbuch der Geometrie für bildende Künstler und Kunstdarbeiter. Darin geht es um gekrümmte Linien wie Schnecken und Spiralen, um Kurven im Raum, Pyramiden, Säulen, Sonnenuhren. Es ist die erste wissenschaftliche Veröffentlichung zur Kunsttheorie in deutscher Sprache.

Als „Die Unterweisung der Messung“ auf den Markt kommt, ist Dürer schon seit Jahren krank. Immer wieder suchen ihn Fieberschübe heim. Vermutlich hat er sich Anfang der 1520er Jahre in den Niederlanden mit Malaria angesteckt.

Dennoch arbeitet er unermüdlich weiter. Seit 1524 schreibt er an der ersten Familienchronik der Kunstgeschichte. Mehr und mehr schirmt ihn seine Frau von der Öffentlichkeit ab. Dürers Freund Pirckheimer glaubt jedoch, dass es die Gier der Gattin ist, die Dürer zum Schaffen drängt – und schließlich in den Tod treibt. Der scheint ihn dennoch überraschend zu treffen, denn ein Testament hinterlässt er nicht.

Am 6. April 1528 stirbt das Genie Albrecht Dürer im Alter von 56 Jahren, im Ruhm unter den Künstlern seiner Zeit allerdings überstrahlt von Raffael, Leonardo und Michelangelo.

Seiner Frau hinterlässt er 6874 Gulden, der Nachwelt einen weitaus umfangreicherem Schatz: 1113 Zeichnungen, 108 Kupferstiche und Radierungen, 246 Holzschnitte und 188 Gemälde.

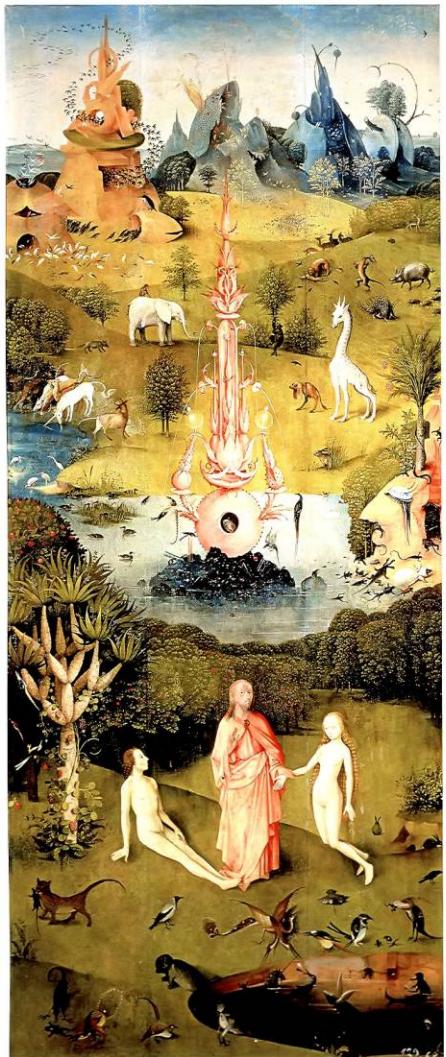
Für Markus Wolff, 40, Redakteur bei GEO Special, war das Porträt über Albrecht Dürer eine Art Wiedersehen mit einem alten Bekannten: Schon für GEOEPOCHE hatte er den Unternehmer Jakob Fugger beschrieben, der auch zu den Kunden Dürers gehörte.

Die Melancholie, 1514 Den Titel seines rätselhaftesten Bildes hat Dürer einer kreischenden Fledermaus auf die Schwingen geschrieben, das lateinische Wort für Trübsinn. Darunter hockt ein missmutiger Engel inmitten von Werkzeugen weltlicher Gelehrter – Architekten, Mathematikern, Künstlern, Männern des Wissens und der Schönheit. Deren Zirkel, Spritzen, Hobel und Nägel symbolisieren die Quellen der Schwermut, nämlich Wissensdrang und funglust. Sie treiben die Menschen irgendwann zu der traurigen Erkenntnis, dass ihre Kräfte begrenzt sind. Vermutlich plagen auch Dürer solche



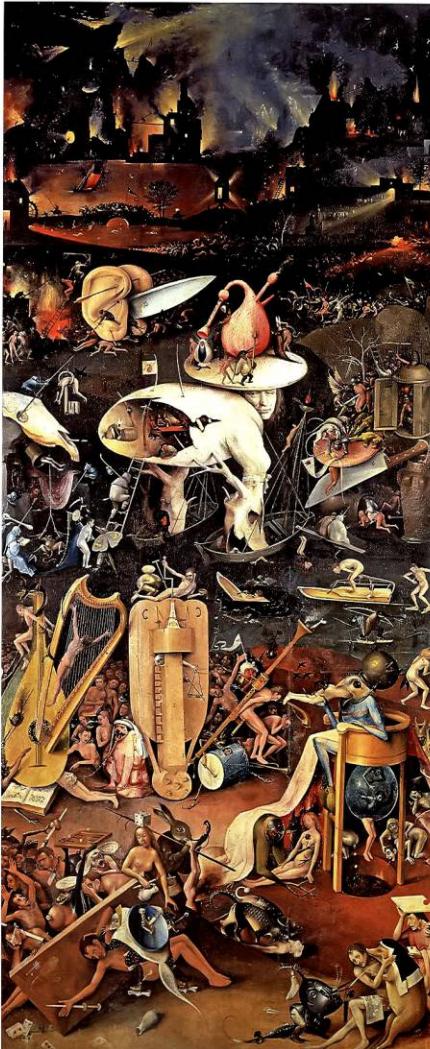
Hieronymus DER GARTEN

Er malt tötende Tiere, lüsterne Eulen und junge Frauen, die reife Äpfel auf ihren Köpfen balancieren: Der Niederländische Renaissance-Maler Hieronymus Bosch zeigt die Sexualität in versteckten Details, verschlüsselt sie durch



Bosch DER LÜSTE

„Hieronymus Bosch orientiert sich bei seinem Triptychon, das um 1505 entsteht, nicht an der Sinnlichkeit allerogenien und feiert sie in Symbolen. Die Betrachter müssen die Anspielungen auflösen“ VON MARITA SLAVULJICA



ZWISCHEN SCHÖPFUNG UND HÖLLE

Links das Paradies mit Adam und Eva, rechts die Hölle mit gequälten Sündern – doch was zeigt das mittlere Bild des zwei mal vier Meter großen Triptychons? Bosch, der das Gemälde für einen Grafen in Brüssel malt, scheint die Bibel zu variieren: Im Alten Testament mussten die ersten Menschen den Garten Eden verlassen, nachdem sie von der verbotenen Frucht gegessen hatten. Bei Bosch aber, im Mittelteil seines Triptychons, verlustigert sich die Menschheit noch immer im Paradies und läbt sich an gigantischen, keineswegs verbotenen Früchten. Den Sündenfall und die folgende Vertreibung aus dem Paradies spart Bosch einfach aus

Adam sieht nicht den dreiköpfigen Vogel, der vor seinen Füßen hungrig mit den Schnäbeln klappert. Er sieht nicht den Frosch zappeln, den ein anderer Vogel grinsend verschlingt, und nicht die Echse, die einen Schritt von ihm entfernt im Maul der Katze hängt. Adam sieht nur eines: Eva. Gebannt haftet sein Blick auf diesem neuen Wesen mit dem langen Haar, das ihm sein Schöpfer vorführt. Ganz still sitzt Adam da. Und wartet, dass Eva seinen Blick erwidernt.

In Frühlingsfarben malt Hieronymus Bosch das Paradies auf die linke der drei Tafeln seines „Gartens der Lüste“; ein Paradies, in dem tödende Tiere das Willkommenskomitee für Adam und Eva geben. Und den Schöpfer platziert Bosch zentral, sodass dessen Segen den friedlichen Menschen ebenso gilt wie den Tieren.

Noch sind Adam und Eva unschuldig. Aber was werden sie tun, wenn Gott sie sich selbst überlässt? Wenn sie wahrnehmen, was um sie herum geschieht?

Sie haben die Wahl: ihrem Instinkt zu folgen wie die Tiere, die sie umlagern – oder etwas Eigenes, Erhabenes aus ihrer Natur hervorzubringen.

Die Frage nach der Natur des Menschen beschäftigt überall in Europa die Humanisten, als Heinrich von Nassau, der in Brüssel residierende Statthalter der Niederlande, um 1505 ein Bild bestellt, das offenbar zwei gegensätzliche Möglichkeiten des Themas durchspielen soll – in aller Drastik und Konsequenz.

Der humanistische Traum vom Menschen als privilegiertem Geschöpf, das sein Leben selbst gestalten kann, scheint den Grafen umzutreiben. Aber auch der Zweifel an den neuen Ideen: Sind sich Mensch und Tier doch ähnlicher, als es den Humanisten in ihrem Optimismus erscheint? Können die Menschen sich durch Verstand und Willen wirklich weiterentwickeln, ohne ihrer göttlichen Natur untreu zu werden?

Heinrich von Nassau will nicht bloß einen gemalten Kommentar zu den philosophischen Fragen der Zeit. Das Bild soll auch ein Kunstwerk werden, wie es noch niemand besitzt: extravagant, ero-

tisch, sinnlich, schockierend. Vielleicht will er es bei seinen Festen präsentieren. Denn so wenig ihn die Staatsgeschäfte interessieren, die er oft vernachlässigt, so gern amüsiert er sich. Wenn seine Gäste zu viel getrunken haben, lässt er sie angeblich in ein Prunkbett für 50 Personen werfen, wo sie ihren Rausch ausschlafen dürfen.

Sein Auftrag geht an den Maler Hieronymus van Aken, der sich nach seinem Geburtsort Hieronymus Bosch nennt. Der etwa 50-jährige Künstler führt in der niederländischen Handelsstadt 's-Hertogenbosch eine Malerwerkstatt. Er arbeitet für den Adel, aber auch kirchliche Aufträge tragen zu seinem Ansehen bei.

Er ist ein Einzelgänger, der nicht wie andere Künstler durch Europa reist. Seine Ehe mit einer reichen Kaufmannstochter hat ihm Aufnahme in die gesellschaftliche Elite der Stadt verschafft, etwa in die wichtige Liebfrauen-Bruderschaft.

Möglichlicherweise wählt ihn der Graf aus, weil er Boschs Vorliebe für das versteckte Detail schätzt. Denn von der demontrativen Sinnlichkeit der italienischen Renaissancekunst ist der Niederländer weit entfernt. Er bevorzugt rätselhafte Allegorien der Erotik. So wissen nur Ein geweihte, dass eine Eule je nach Zusammenhang naive Neugier, Jungfräulichkeit oder sexuelle Verlockung versinnbildlicht.

Offenbar inspirieren ihn die mittelalterlichen Bestiarien – jene beliebten illustrierten Beschreibungen von Tieren, die oft nur in der Fantasie der Schriftsteller existieren. Vermutlich sieht er sich auch die religiösen Mysterienspiele und Legenden der Wandertreiter an. Und in der Büchersammlung seiner Bruderschaft scheinen ihn die Drolerien besonders zu beeindrucken: Buchmalereien des Mittelalters, die christliche Texte mit Komik und Erotik würzen, indem sie verbotene Zärtlichkeiten darstellen wie den „osculum infame“ – den Kuss auf den Hintern.

Wo auch immer Bosch Anregungen findet: Seine Gemälde illustrieren nicht einfach die Botschaften des Glaubens, die in der mittelalterlichen Malerei die Hauptsache waren. Er lebt in der Spannung zwischen den Epochen. Auch deshalb enthält sich das Bild, das



Auf einem Erpel sitzend, küssen sich ein Mann und eine dunkelhäutige Frau, während Rotkehlchen und Eisvogel vertraut bei Ihnen sitzen. Im Mittelteil des Triptychons gelten die natürlichen Größenverhältnisse nicht mehr; gibt es keine Regeln, keine Tabus – und vor allem keine Sünde. Die Blüte, in der sich ein Paar küsst, ähnelt einer Fruchtblase, dem Zeichen einer noch unschuldigen Welt

er für Heinrich malt, jeder Antwort auf die Frage, ob der Mensch das zu Großartigem fähige Wesen ist, von dem die Humanisten reden, oder nur ein elendes Geschöpf, dem die christlichen Prediger zu Recht mit der Verdammnis drohen. Es entscheidet sich nicht zwischen diesen Extremen – sondern kostet sie aus.

Das Triptychon bietet Bosch dafür die ideale Form. Auf drei Tafeln kann er Gegensätze übergangslos nebeneinanderstellen. Genau das scheint ihn immer wieder zu reizen, denn er erschafft im Verlauf seines Lebens mehr als ein Dutzend Gemälde dieser Art.

Aber keines ist so verständig wie das Werk, das die Nachwelt „Garten der Lüste“ nennen wird – nach dem Lustgarten, den die größte und zentrale Tafel darstellt. In den drei Bildern zeigt es: den göttlichen Ursprung des Menschen, die Feier seiner Freiheit – und seine Qualen in der Hölle.

ALS THEMA der linken Tafel wählt Bosch die Geschichte von der Erschaffung der Menschen. Aber anders als bei dem Stoff üblich, inszeniert er hier nicht den Sündenfall oder die Vertreibung aus dem Paradies. Vielmehr lässt er Adams und Evas Sünde aus – und verbannt die Schlange, Evas Verführerin, an den Rand des Bildes. Weit entfernt windet sie sich um eine Palme.

Nicht den Wendepunkt der Schöpfungsgeschichte malt Bosch also, sondern eine Szene, die offenlässt, was kommen wird. Es ist der Moment zwischen dem Nichts und dem Leben – jener Augenblick, in dem die Menschen Gott noch ganz gehorchen. Adam hat seine Füße auf den Fuß seines Schöpfers gelegt, um zu zeigen, dass er ihm folgen wird. Evakniert zur anderen Seite Gottes, der ihr Handgelenk umfasst. Adam berührt Gott, Gott berührt Eva: Die Kette, die den Bund von Mann und Frau heiligt, ist geschlossen.

Und nicht nur tödende Tiere zeigt Bosch. Neben Eva kauert ein Hase, Sinnbild der Fruchtbarkeit. Das Leben kann beginnen, nach den Geboten Gottes, aber ohne seinen Fluch: Die Menschen sind frei. Bosch mischt die Bibelmotive, verschiebt Schwerpunkte, erfindet und komponiert, bis die altbekannte Geschichte völlig neu erscheint.

Unter seinen Fantasiertieren fällt eines mit einem Schnabel und Armen auf, das von der Körpermitte an in einen Fischleib übergeht; es liest. Wie selbstverständlich treibt es mit einer Mönchskutte bekleidet, in dem triiben Tümpel vor Adam und Eva umher, den Kopf über seine Lektüre gebeugt, vielleicht die Stundengebete. Ein Buch in Paradies, gelesen von einem Schnabelfischmönch?

Spott über Kleriker ist in der Kunst seit dem Spätmittelalter üblich. Aber gibt der Maler hier nicht nebenbei auch der feierlichen Hochzeitsszene eine ironische Wendung?

An die Stelle der Gewissheiten, die andere Paradiesdarstellungen zeigen, setzt Bosch das Rätsel. Und auch vor dem Schöpfer selbst macht sein Verwirrspiel nicht halt. Er malt keinen gebietenden, langbärtigen Gottvater, sondern einen jungen, gütigen Mann, der an Darstellungen Jesu erinnert. Es ist der menschgewordene Gottessohn, der die Adam und Eva segnet.

Wenn Bosch so im humanistischen Sinn veranschaulichen will, dass sich Gott und Menschen ähneln: Warum sieht der Schöpfer Adam und Eva dann nicht an – sondern den Betrachter des Gemäldes? Erschaut als Einziger aus dem Bild heraus. Ist sein in die Ferne gerichteter Blick eine Mahnung? Oder eine Einladung zum Leben?

Wie auch immer Bosch es meint: Er zeigt die Schöpfungsgeschichte ganz neu – damit er zur zentralen Szene seines Triptychons kommen kann.

IMMER WIEDER haben sich Theologen gefragt, wie die Welt ohne Sündenfall ausgesehen hätte. Diese Fiktion einer Menschheit, die das Paradies nicht verloren hat, scheint Bosch in der Mitte zu inszenieren.

In seinem Lustgarten, der landschaftlich die linke Tafel fortsetzt, leben die Menschen ohne Spuren der Erbsünde und ihrer Bestrafung durch Gott: Sie sind nackt wie Adam und Eva, müssen kein Feld bestellen

und keine Kinder gebären, kennen kein Alter und keine Sorgen von Sterblichen. Zu Hunderten füllen sie das Paradies, in dem sie nichts anderes tun, als sich sinnlichen Genüssen hinzugeben. Sie bewohnen Früchte oder Blumen und ernähren sich vom Überfluss des



Mit weit ausgestreckten Armen hängt der Verdammte in den Saiten der Harfe; einem anderen Gemarterten sind Noten auf den Hintern geschrieben. Auch Laute und Drehleiter malt Bosch als Folterinstrumente in seiner grausamen Hölle. Denn weltliche Musik gilt Klerikern als Teufelswerk, weil sie der Unterhaltung dient – und nicht dem Lob Gottes

Gartens. Brombeeren und Erdbeeren, so groß, dass ein Mann sie kaum tragen könnte, liegen überall bereit.

Die Menschen küssen und berühren einander ohne Scham. Es gibt nichts Abstoßendes am Körper; selbst die Verdauung ist veredelt: In einer riesenhaften Muschel, einem Symbol der weiblichen Sexualität, scheidet ein Mann Perlen aus, während er im Liebesspiel mit einer Frau versunken ist. Bosch zeigt nur eine Hand, das Gesäß und die übereinanderliegenden Beine, die aus den leicht geöffneten Muschelschalen herausragen. Vielleicht besteht eine Übereinkunft zwischen dem Paar und dem Mann, der das Liebeslager samt seiner Bewohner auf dem Rücken umherträgt. Vielleicht ist es nur ein komisches Detail, dass er unter der Last bei nahe zusammenbricht.

Es könnte aber auch sein, dass nicht alle im Garten so glücklich sind, wie es auf den ersten Blick erscheint. Wie versehentlich in dieses Paradies geraten wirkt die ältere Frau, die mit zwei Männern unter einem Blütenkelch steht und als Einzige auf der Mitteltafel ein Kleidungsstück trägt: Ihr Kopf und ihr Rücken sind mit einem Schleier bedeckt wie bei einer Nonne. Beschwört sie die beiden, von dem Treiben abzulassen? Einer der Männer unter dem durchsichtigen Schutzschild wendet sich jedenfalls unwillig ab.

Mit doppeldeutigen Motiven spart Bosch nicht. In der Mitte des fantastischen Parks reiten Männer auf Pferden, wilden Tieren und Fabelwesen um einen Weiher, in dem sich Frauen vergnügen. Eine Gruppe am Rand des Gewässers feuert die Vorbereitenden an. Leicht vorgebeugt, ihre Hintern dem Betrachter entgegengestreckt, klatschen die Schönen in die Hände und balancieren dabei Äpfel auf ihren Köpfen. Es scheint, als lockten sie mit der Frucht, die Eva nicht geflüchtet hat.

Und einer der reitenden Männer trägt einen Fisch unter dem Arm. Er hält das Tier an sein Auge, als würde er mit einer Schusswaffe anlegen.

Auf die Spitze treibt Bosch seine delikat gemalten sexuellen Szenen und Anspielungen mit einem wuchtigen Reittier, das den Kopf in den Himmel streckt. So weit legt es sein Haupt in den Rücken,

dass sein Hals mit der senkrecht nach oben zeigenden Schnauze wie ein Phallus wirkt. Auch der Reiter lehnt Kopf und Oberkörper weit nach hinten, die Augen himmelwärts gerichtet. Nirgendwo sonst sind sich Mensch und Tier so ähnlich wie hier. In den Händen hält der Mann einen mondsichelähnlichen Rundbogen. Er huldigt wohl am helllichten Tag dem Mond, der nach dem Volksglauben die Träumer und Sinnesverwirrten auf der Erde beherrscht. Setzt Bosch hier die Lust mit dem Wahnsinn gleich? Oder will er zeigen, dass es den Fantasten vorbehalten ist, sie voll auszukosten? So oder so, im Paradies des Hieronymus Bosch ist offenbar alles erlaubt.



Ein vogelköpfiger Satan verschlingt nackte Sünder und scheidet sie sogleich wieder unverdaut aus, auch das infernale Feuer brennt in Boschs Hölle, ohne zu zerstören: Das Leid der Verdammten soll stets von Neuem beginnen und eine Ewigkeit währen

Hölle pervers strafend zurück. Warnt der Künstler vor einer Zivilisation, die sich von der göttlichen Natur entfernt?

Unter dem Harfe-Laute-Instrument ist bäuchlings ein Mann begraben. Nur die Beine liegen frei und sein Gesäß, auf das Noten geschrieben sind. Ein Höllenchor aus Menschen und Monstern

singt danach. Eines von ihnen reißt das fast zahnlose Fischmaul auf und lässt eine Gerte hervorschneinen.

Im Himmel, so glaubt man, singen die Engel. Bei Bosch wird dagegen der Höllenlärm zum Bild. In die Kakophonie stimmt eine Flöte ein, die im Hintern eines Sünder steckt. Er bläst sie mit seinen Darmwinden, während sich sein Rücken unter der Last eines gigantischen Bomharts (des Fagott-Vorläufers) krümmt. Sein Trichter hält einen Menschen gefangen, der seinen Arm herausstreckt, als könnte ihn noch jemand retten.

Bosch malt sogar Folterungen einzelner Körperteile - ohne den dazugehörigen Menschen. Auf einer Ebene hinter seinem Höllenfluss zeigt er ein gigantisches Paar blutender Menschenohren, die ein Pfeil durchbohrt. Nur befindet sich in ihrer Mitte kein Kopf. Ein Messer liegt zwischen ihren Innenseiten, dessen lange Schneide wie eine Nase aus dem schauerlichen Ensemble hervorragt. In einer Ohrmuschel ist ein Höllenknecht zu sehen, der einen der Sünder, die unter den Ohren begraben sind, an der Hand packt. Vielleicht will er ihn nach oben ziehen, um ihn weiterzuquälen, oder ihn mithilfe seines Speers davon abhalten, unter den Riesenohren herauszukommen.

Neben die Feier des Lebens setzt Bosch einen Albtraum, grausamer als alles, was er je gemalt hat. Nichts erinnert mehr an die göttgegebene Würde des Menschen, nichts mehr an seine verrückten Übermut.

Oder doch? Im Paradiesgarten reiten ja noch immer die Männer. Und ganz links sitzt noch immer der hoffnungsvolle Adam. Bosch malt in seinem Dreierbild nicht weniger als die Rätsel einer Zeittendenz: Hat Gott die Menschen erschaffen, damit sie sich frei entfalten? Ist es gar möglich, dass ein paradiesisches Dasein dem Menschen, wenn er nur ganz seiner Natur vertraut, im Diesseits gelingt? Oder endet alles, was er tut, unvermeidlich im Bösen - sodass er schon auf Erden die Hölle erleben muss?

Es ist am Betrachter, zu entscheiden, welche Erzählung des Triptychons ihm die einleuchtende Antwort liefert. Möglicherweise

hat Bosch sie für sich gefunden: in einer Haltung abseits von den Fragen und Zweifeln seiner Zeit. So, wie der monströse Mann in der Mitte der Höllentafel vom Schrecken, der ihn umgibt, unbeeindruckt scheint. Ganz ruhig wirkt sein riesiges Gesicht, das hinter dem baumartigen Körper hervorschaut, als gehörte es nicht dazu.

In gewisser Weise nicht dazugehören scheint auch der Mann in der rechten unteren Ecke der Mitteltafel, der aus einer begrassten Höhle herauschaut. Mit dem Zeigefinger deutet er oder sein halb verborgener Begleiter auf eine Frau, die vor ihnen in dem Erdloch steht. Aber am Leben um ihn herum beteiligt er sich nicht. Wird er soeben ins Paradies geführt - oder verharrt er auf dessen Schwelle? Wie der Baummensch blickt er aus dem Bild heraus. Vielleicht porträtiert Bosch in beiden Figuren sich selbst - einen Menschen, der Rätsel betrachtet und zeigt. Sie zu lösen, hat er nicht versprochen.

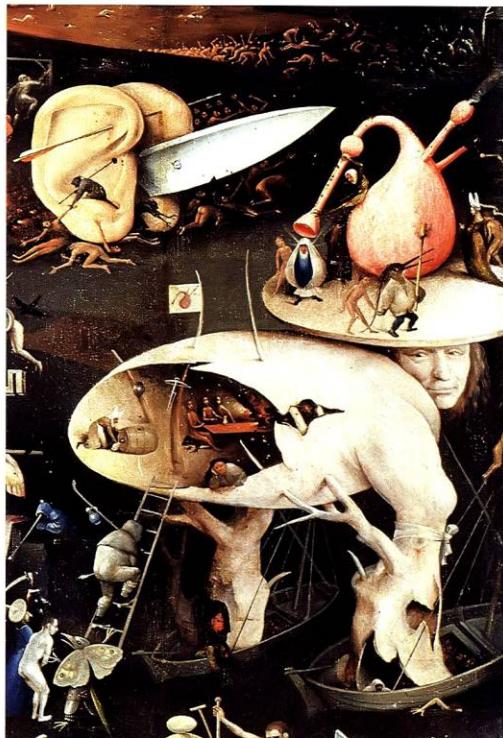
ALS BOSCH 1516 stirbt, sind Kopien seines Gemäldes wohl bereits verbreitet. Äußerungen der Gäste Heinrichs von Nassau kennt man allerdings nur wenige, und in ihnen beschreiben sie das Bild nur knapp. Vielleicht sind sie überfordert, vielleicht gefällt ihnen das Werk einfach nicht.

Später wechselt es mehrfach den Besitzer, bis Philipp II. es 1591 erwirbt und nach Spanien bringen lässt. Nun erst beginnt die Geschichte der Deutungen des „Gartens der Lüste“.

So befasst sich 1627 der spanische Dichter Francisco de Quevedo mit dem Künstler und mutmaßt, Bosch habe in seinen „Träumen“ über die Teufel „einen solchen Mischmasch zusammengesetzelt“, weil er „nie glaubte, dass es Teufel wirklich gibt“. Quevedo muss wie später Kommentatoren spekulieren. Denn was Bosch wirklich bewegt hat, bleibt im Dunkeln.

Aber der „Garten der Lüste“ inspiriert Maler und Dichter bis heute zu neuen Werken. Das hätte Bosch sicherlich gefallen: Sein mondsüchtiger Träumer reitet weiter.

Marita Slavuljica, 38, ist Dozentin an der Katholischen Universität Eichstätt. Von Bosch ist sie so fasziniert wie von Leonardo da Vinci, mit dem sie sich intensiv beschäftigt hat.



Ein Wanst wie eine Eierschale und Beine wie Holzstämme: Der Baummensch ist eine der rätselhaftesten Figuren in Boschs Werk. Niemand kann mit Sicherheit sagen, wen sein überdimensioniertes und doch lebensnahes Gesicht darstellt - vielleicht zeigt es den Maler selbst

Die Entdeckung des

Sündenbeladen sei der Mensch, sein
Körper hinfällig, klagen die Theologen des
Mittelalters; Heil könne er nur im Jenseits erhoffen.
Ganz anders die Philosophen und Dichter der
Renaissance: Sie preisen ihn als Wunder – sein Leib
sei schön, sein Verstand hebe ihn über alle
anderen Lebewesen hinaus, er beherrsche alle Kunst-
fertigkeiten, sei als Schöpfer seiner eigenen Welt
gar Gott ähnlich. Und die Künstler dieser Epoche
zeigen den Menschen und seine Umgebung
wirklichkeitsnäher als je zuvor

TEXTE: FRANK OTTO

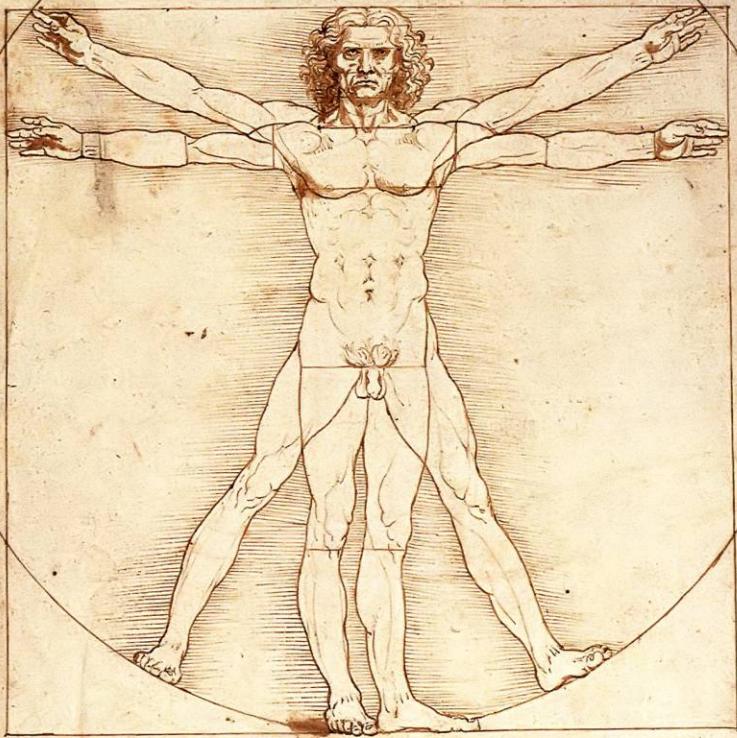
Aus großer Nähe und in perspektivi-
scher Verkürzung zeigt Andrea Mantegna
um 1480 in der »BEWEINUNG CHRISTI«
den geschundenen Leib des toten Jesus, der
auf einer Marmorbank liegt, betrauert
vom Apostel Johannes, seiner Mutter Maria
und Maria Magdalena. Detailgetreu sind
die von Nägeln durchbohrten Hände und
Füße, die Wunde unterhalb der rechten Brust
sowie das vom Leid gezeichnete Gesicht
wiedergegeben. Wohl noch nie zuvor ist der
Heiland so schonungslos als gepeinigter
Mensch dargestellt worden



INDIVIDUUMS



12

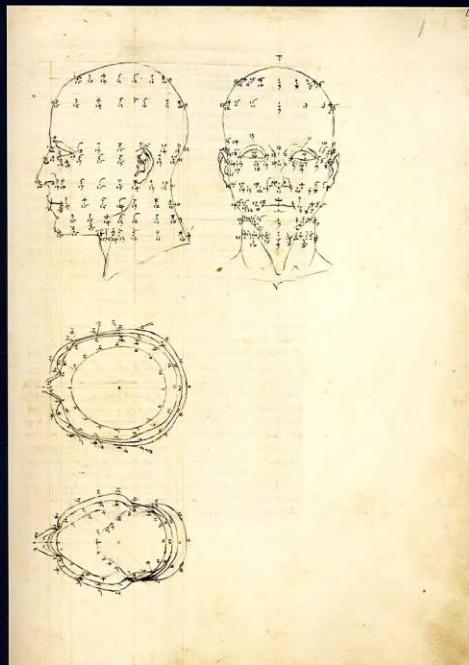


Lionardo
Vespucci

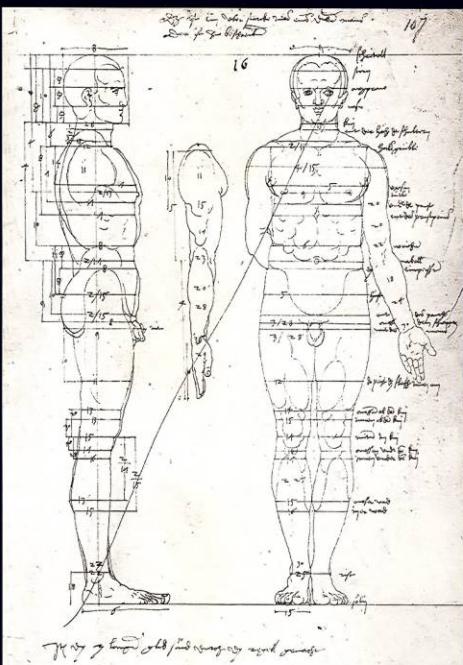
Das Maß der Anmut

Schön kann ein menschlicher Körper nur sein, wenn seine Proportionen harmonisch sind und seine Gliedmaßen in ihrem Verhältnis zueinander sowie zu Kopf und Rumpf bestimmten Gesetzmäßigkeiten entsprechen.

So haben es die Theoretiker der Antike festgelegt – und davon sind auch die Renaissancekünstler überzeugt



Piero della Francesca ist einer der berühmtesten Maler des 15. Jahrhunderts, aber auch ein bedeutender Mathematiker, der seine Bilder aufgrund exakter Berechnungen komponiert. So beruhen die Darstellungen menschlicher Körper in seinem Lehrbuch »ÜBER DIE PERSPEKTIVE BEIM MALEN« (um 1460) auf geometrischen Prinzipien



Wie ein menschlicher Körper geformt sein muss, um als vollkommen zu gelten, beschreibt Albrecht Dürer ab 1523 in seinem Werk »VIER BÜCHER – VON MENSCHLICHER PROPORTION«. Angerett durch die Einsichten des Römers Vitruv, erarbeitet er eine eigene Theorie der Proportionen

In seinem »PROPORTIONSSCHEMA« variiert Leonardo da Vinci um 1485 die Lehre des antiken Architekturtheoretikers Vitruv. Der zufolge ist der Nabel die Mitte des ideal geformten menschlichen Körpers. Leonardo erkennt, dass dies nicht immer stimmt. Er zeigt in dieser Zeichnung, wie sich ausgewogene Körpermaße durch Kreis und Quadrat definieren lassen: Der Nabel wird zum Kreismittelpunkt, von dem aus die ausgestreckten Arme und Beine gleich weit entfernt sind. Das Zentrum des Menschen aber sei der Mittelpunkt des Quadrates: die Scham

ANNO · DNI · 1541 ·

· ETATIS · SVÆ · 28 ·



Das Gesicht jedes Einzelnen

Erstmals seit dem Ende der Antike fertigen Künstler wieder Porträts, denen sie individuelle Merkmale verleihen.

Waren auf mittelalterlichen Gemälden Menschen fast ohne charakteristische Gesichtszüge zu sehen, die etwa durch Kleidung, Gestik und Mimik lediglich als Angehörige eines bestimmten Standes zu erkennen sind, so stellen die Maler der Renaissance unverwechselbare Persönlichkeiten dar. Oft lassen sich nun Bürger reicher Handelsstädte malen. Denn die Kaufleute und Ratsherren sind sich ihres Wertes und ihrer Macht bewusst



»PORTRÄT DES FRANCESCO DELLE OPERE«. Sogar manche wohlhabenden Handwerker in den oberitalienischen Städten können es sich leisten, die Dienste herausragender Maler in Anspruch zu nehmen. So lässt sich dieser Florentiner 1494 von Pietro Perugino porträtieren, der auch für den Papst Wandfresken der Sixtinischen Kapelle fertigt



Albrecht Dürer ist einer der ersten deutschen Maler, die in ihren Porträts auch den Charakter und die Gemütslage des Abgebildeten darstellen. Im »BILDNIS DES JAKOB MUFFEL« von 1526 etwa, eines Nürnberger Ratsherrn und Bürgermeisters, zeigt er einen sorgenvollen Menschen wenige Wochen vor dessen Tod

polz auf seinen gesellschaftlichen Rang und seinen Reichtum blickt dieser Kaufmann, der vermutlich aus einer deutschen Hansestadt stammt, den Betrachter an. Hans Holbein der Jüngere, der Hofkünstler König Heinrichs VIII., malt das »BILDNIS EINES KAUFMANNES« 1541 in London. In der englischen Metropole unterhält der Städtebund den »Stalhof«, eine privilegierte Handelsniederlassung

Lebenskreis der

Neben dem Menschen wird die Natur vor allem bei niederländischen Meistern zum im
kein anderer Künstler verbindet Pieter Bruegel der Ältere beides miteinander: Er zeigt Bauern, Arbeiter



Mit »DIE JÄGER IM SCHNEE«, Teil eines ursprünglich aus sechs Gemälden bestehenden Jahreszeiten-Zyklus, schafft Bruegel 1565 das erste Winterbild der europäischen Malerei. Wie alle Bilder der Serie zeigt es das alltägliche Handeln einfacher Menschen: Jäger kehren erschöpft von der Hatz zurück, liegen ein Mann und eine Frau Feuer vor einem Wirtshaus, und auf den zugefrorenen Teichen vergnügen sich Kinder und Erwachsene beim Eislaufen.

Schöpfung

derkehrenden Thema der Malerei. Und lebendig wie wohl

ndwerker, die inmitten naturgetreu gezeichneter Landschaften ihrem Tagwerk nachgehen



Nichts ist Bruegel zu banal für sein Gemälde »DER DÜSTERE TAG«. So zeigt er einen Mann, der seine Blase entleert (links unten), während neben ihm ein Geiger zum Tanz aufspielt; vorn rechts hat sich ein Junge mit Papierkrone als König verkleidet. Alle scheinen unbeeinflusst von der abziehenden Sturmflut im Hintergrund, die Schiffe zerstört und die Deiche durchbrochen hat

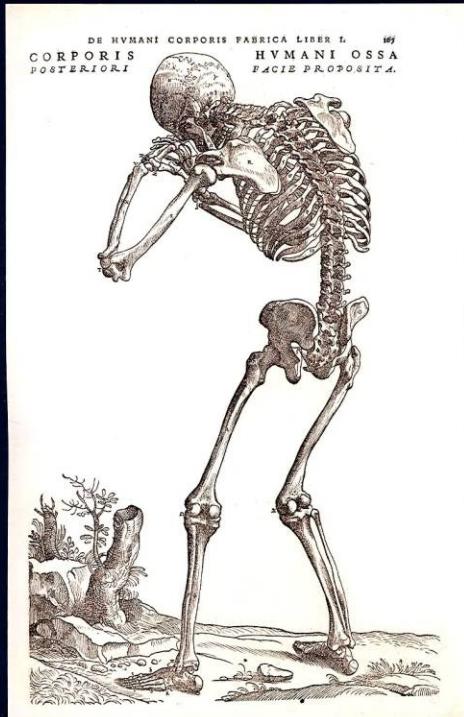


Ohne die Landschaft zu idealisieren und ohne religiöse Assoziationen, wie sie bis dahin in Ertebildern nordeuropäischer Maler üblich gewesen sind, malt Bruegel »DIE KÖRNERTE« als Teil eines Jahreszeiten-Zyklus. Realistisch stellt er einen heißen Sommertag dar, zeigt Ackernchte und Bäuerinnen, die den Weizen mähen, die Garben zusammensammeln und sich von der anstrengenden Arbeit erholen

Der transparente Körper

Jahrhundertelang beschränken sich Anatomen vor allem darauf, das Wissen antiker Ärzte zu rekapitulieren.

Doch in der Renaissance zeigen Künstler wie Leonardo da Vinci und Mediziner wie Andreas Vesal, dass das Innere des menschlichen Körpers nur durch das genaue Studieren von Leichenanatomie erkundet werden kann

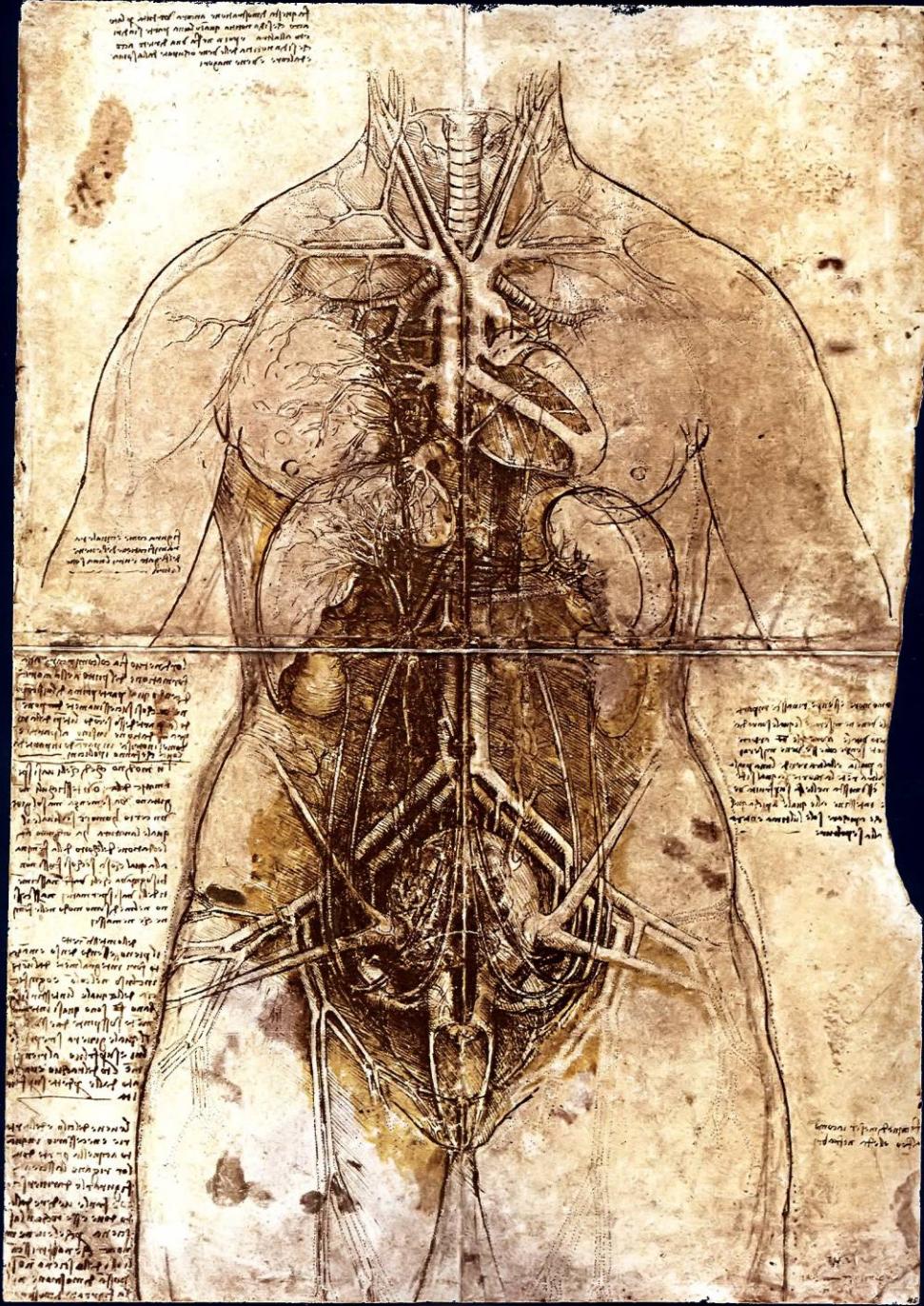


Zahlreiche Leichen obduziert der Mediziner Andreas Vesal – und zeigt mit seinem Hauptwerk »ÜBER DEN BAU DES MENSCHLICHEN KÖRPERS«, dass die Vorstellungen über die menschliche Anatomie größtenteils falsch sind. Die Holzschnitte, die etwa das Skelett zeigen, hat möglicherweise der venezianische Maler Tizian geschaffen



Nie zuvor sind die Organe des Menschen, hier die Skelettmuskulatur, so genau beschrieben und gezeichnet worden wie bei Vesal. Etliche falsche Annahmen über den Körperbau werden korrigiert. So glaubten die Mediziner lange Zeit irrtümlich, die Leber bestehe aus fünf Lappen und an der Hirnbasis existiere ein Adergeflecht als Sitz der Seele

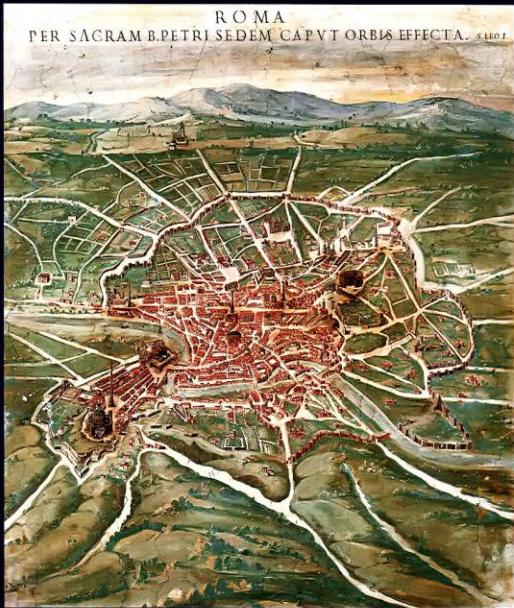
Leonardo da Vinci hat als Erster die Idee, den menschlichen Körper transparent darzustellen. Deshalb gibt er sich nicht mit den für Künstler üblichen Anatomiestudien zufrieden: Er beginnt damit, Leichen zu sezieren. Seine Erkenntnisse hält er in Hunderten Zeichnungen fest, so in dieser Abbildung eines weiblichen Körpers (um 1500)





Stolz der Bürger

Dichter und Maler der Renaissance feiern den Menschen als Gestalter der Welt. Und die bedeutendste Kreation dieses Schöpfers ist die Stadt: Lebensraum, Zentrum von Wirtschaft und Kunst, Wissenschaft und Fortschritt □



Ausdruck der veränderten Sicht des Menschen auf die Stadt sind auch solche perspektivischen Karten – hier um 1580 vollendet ein Plan Roms des Mathematikers und Dominikanermönchs Egnazio Danti. Genauer als je zuvor stellen Kartographen die Metropolen der Renaissance dar

Immer wieder malt Vittore Carpaccio das Leben auf den Plätzen sowie die Bauwerke seiner Heimatstadt Venedig, die von Macht und Reichtum der Lagunenmetropole künden. Das eigentliche Thema seines Gemäldes, die »HEILUNG EINES BESESENEN DURCH DEN PATRIARCHEN VON GRADO« (1494), verlegt er an den linken oberen Rand des Bildes, das vom Treiben auf der Uferstraße des Canal Grande und der Rialtobrücke dominiert wird

MICHELANGELO BUONARROTI, 1475–1564

Der GÖTTLIC

Was er erschafft, muss das Größte sein: gigantische Leiber, Helden, Götter, die Schöpfung der Welt oder das Jüngste Gericht. Übermenschliche Kräfte fühlt er in sich – doch was er vollendet, erscheint ihm oft klein und erbärmlich, denn noch grandioser sind seine Pläne. Er sei ein *terribile*, jage den Menschen Schrecken ein, klagt der Papst. Seine Bewunderer sprechen ihm messianische Schaffenskraft zu, *il divino* nennen sie ihn, den Göttlichen. Und es stimmt ja! Wer soll der Größte sein, wenn nicht Michelangelo?

VON KIA VAHLAND



HE



Wie Leinen fällt das marmorne
Gewand der trauernden Maria. Und als
wäre er federleicht, hält sie in ihren
Armen den makelloß modellierten Körper
des toten Jesus. Kein Bildhauer hat
so naturgetreu aus dem Stein ge-
meißelt wie 1499 der detailbesessene
Michelangelo mit seiner Pietà



Über der Schulter die
Schleuder, die Stirn in Falten
gelegt – gleich strekt
David Goliath nieder. Lange
liegt der fünf Meter hohe
Marmorblock nur grob
behauen in der Florentiner
Dombauhütte, zwei Bild-
hauer haben bereits kapitu-
liert. Dann kommt 1501
Michelangelo und meißelt
daraus die erste Kolossal-
figur Europas seit mehr als
einem Jahrtausend. Sein
David wird die berühmteste
Skulptur aller Zeiten

E

s geht nicht.

Er hatte es geahnt, wollte es nur nicht öffentlich zugeben. Jetzt, im Spätherbst 1508, steht er auf dem Gerüst in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan und muss mitansehen, wie die „Sintflut“ von der Decke bricht.

30 eisig kalte Tage lang hat Michelangelo mit durchgeboigtem Rücken an diesem ersten Fresko seines Weltzyklus gearbeitet, den Kopf tief in den Nacken gelegt, den Pinsel hochgereckt, Gesicht und Bart von Farbklecksen bedeckt. Doch das Zinnoberrot und das Kupfergrün halten sich nicht auf dem Putz, sondern bilden Schimmel.

Nun schlagen seine Helfer die Arche Noah und die mit den Fluten ringenden Figuren wieder ab. Übrig bleibt nur das Felsinselchen, auf das sich einige Verzweifelte für einen Moment vor dem Wasser retten.

Ihre Hoffnung ist trügerisch und Michelangelos Stimmung düster. 1000 Quadratmeter misst das Deckengewölbe, 350 Einzelfiguren in 175 Bildeinheiten hat der Künstler geplant. Seinem Auftraggeber, Papst Julius II., hatten zunächst auch zwölf Apostel genügt. Ein üppigeres Bildprogramm kam ihm vermutlich nicht in den Sinn, denn in der Regel werden die Decken der Kirchen nur mit Sternenhimmeln bemalt – so war es auch in der Sixtina geplant, ehe Michelangelo Hand anlegte.

Dem Künstler aber erschienen zwölf Figuren und einige Ornamente zu „ärmlich“, wie er sagt. Er will das große Ganze, will die Entstehung von Kosmos und Erde, das Schicksal der Menschen zwischen Ursünde und Erlösungshoffnung zeigen. Sein Werk soll das Heute aus der Vorgeschichte ableiten und in eine hehre Zukunft führen.

Der Papst staunte über diesen Vorschlag – und stimmte zu. Möglicherweise stellte er Michelangelo einen theologischen Berater zur Seite, der darauf drang, dass der Herr-



Selbstbewusst wie kein Zweiter verhandelt Michelangelo mit seinen Auftraggebern, auch Päpste lassen ihm freie Hand. Der Künstler vergleicht sich gar mit dem heldenhaften David. Dieses Porträt zeigt ihn vermutlich mit 47 Jahren, möglicherweise stammt es von Giuliano Bugiardini

schaftsanspruch der Päpste – und insbesondere derjenige des Julius – ausreichend gewürdigt wird. Sicher aber ließ er dem Maler von Beginn an große künstlerische Freiheit.

Die Freiheit des Geistes aber ist noch nicht die der Hand. Michelangelo kennt die Rezeptur für das Wandgemälde nicht. Der versierte Bildhauer hat zuletzt in seiner Lehre vor 20 Jahren Fresken gemalt, in seiner Heimatstadt Florenz. Von dort kommen auch seine Mitarbeiter, weil er römischen Künstlern nicht traut. Er verdächtigt seine Konkurrenten vor Ort, ihn umbringen zu wollen; wer weiß, was ein römischer Gehilfe auf dem Gerüst in gut 2 Meter Höhe täte. Die Rohstoffe aber stammen aus Rom, nicht aus Florenz. Und die hiesige Puzzolan-Erde verhält sich im Mörtel anders als Arno-Sand.

Es funktioniert nicht. Nicht einmal in der einfachen Secco-Technik, bei der man auf

bereits trockenem Putz malt und sich deshalb Zeit lassen kann. Der Bildhauer vermisst seinen Marmor, und er hasst diesen mühseligen Malerjob, der ihn wohl noch Jahre kosten wird. Also aufgeben?

Niemals. Denn dann würde diese Bande recht bekommen, die ihm – so glaubt der 33-Jährige – nach Ehre, Geld und dem Leben trachtet. Seine Konkurrenten: der Baumeister Bramante und dessen Zögling Rafael, ein junger zugereister Maler, der seit Kurzem die päpstlichen Privatgemächer ausmalen darf. Der eine ein Saboteur und der andere ein Spion, meint Michelangelo.

Bramante hatte das erste Malgerüst für die Sixtina entworfen: eine höchst instabile Seilkonstruktion, die an der Decke aufgehängt wurde. Die Bohrlöcher wären auf ewig sichtbar geblieben. Michelangelo fürchtete um Leben und Werk und forderte eine Bal-



Dieses Rundbild, der »Tondo Doni«, vermutlich 1504 entstanden, ist eines der wenigen Gemälde, die von Michelangelo überliefert sind. Es zeigt die Heilige Familie sowie fünf nackte Männer im Hintergrund. Vielleicht will der Maler so auf die Überwindung der heidnischen Zeit durch das Christentum verweisen

kenkonstruktion, die auf den oberen Simsen der Seitenwände aufliegt. Um dieses Gerüst schleicht nun Raffael herum und wartet auf die Gelegenheit, heimlich hochzuklettern und Ideen zu stehlen.

Seine Konkurrenten sind schuld an allen Problemen, glaubt Michelangelo. Sie hätten dem Papst überhaupt erst diese Deckenmalerei eingeredet und dann vor Julius gehöhnt, er werde vor der Herausforderung zurückschrecken, da ein Bildhauer von Freskomalerei nichts verstehe.

Michelangelo wird es ihnen zeigen.

EIGENTLICH WAR DAS schon immer so: Er blieb auf sich allein gestellt oder hat sich zumindest so gefühlt. Niemand hätte dem zweiten Sohn von Ludovico di Buonarrotto de' Simoni und seiner Frau Francesca eine künstlerische Karriere vorausgesagt.

Geboren wird Michelangelo am 6. März 1475 in Caprese, einem Bergdorf im Apennin. Hierhin hat es seinen Vater für ein Jahr als Ortsvorsteher verschlagen. Das bringt kaum Geld und noch weniger Ruhm, aber Ludovico hat keine Wahl.

Einst war seine Florentiner Patrizierfamilie stadtbekannt, ihre Mitglieder bekleideten hohe politische Ämter. Doch Steuerschulden, geringere Einkünfte und Mitgiftzahlungen für die Töchter haben die Familie verarmen lassen. Nur ihr Stolz und ihr Status als Bürger der Stadt sind ihnen geblieben.

In der Republik Florenz teilen wenige Adelsfamilien unter Führung der Medici, eines Clans von Bankiers, die Macht unter sich auf; die übrigen Posten gehen an Zunftvertreter, deren Aufstand man fürchtet.

Ludovico und Francesca können ihren Sohn immerhin standesgemäß zum Stillen

Als Ebenbild Gottes zeigt Michelangelo seinen Adam, schön und stolz empfängt der erste Mensch das Leben aus der Fingerspitze Gottes: Das Fresko Die Erschaffung Adams an der Decke der Sixtinischen Kapelle ist typisch für das edle Menschenbild der Renaissance. Doch die Arbeit an dem Gewölbe ist Michelangelo eine Qual: Der Pinsel tropft ihm aufs Gesicht, schreibt er in einem Sonett, ein Kropf sei ihm wegen der Mühsal gar gewachsen; an den Rand des Gedichtblatts skizziert er sich selbst bei der Arbeit (unten)













Himmelwärts stürmen die einen, die Seligen. Bang schweben die anderen über loderner Feuersbrunst, klammern, verzweifeln, ringen um ihr Schicksal. Auf die Verdammten, die ihr Seelenheil ver spielt haben, warten die Flammen der Hölle. Kein Haareraufen, kein Beten hat jetzt noch Sinn: Sie sind dem Untergang geweiht. Und über allem thront, nackt bis aufs Lendentuch, der muskulöse, bartlose Christus, mit großer Geste richtend über Wohl und Wehe der Menschen. So viel Nacktheit, und das während der Apokalypse – das Jüngste Gericht an der Stirnseite der Sixtinischen Kapelle ist ein Schock für den Betrachter. Doch selbst Michelangelos Gegner erkennen an: Nie zuvor ist der menschliche Leib in all seinen Formen so vollkommen dargestellt worden wie in dem 1541 vollendeten Fresko

weggeben, und Michelangelo kommt zu einer Amme nach Settignano. Der Ort drei Meilen von Florenz lebt von seinen Steinbrüchen, und die Amme ist Tochter und Ehefrau von Steinmetzen. Ihr Zögling wird sich ein Leben lang liebvolle an sie erinnern und stolz von dem Marmorstaub berichten, den er mit der Milch aufgesogen habe.

Die eigene Familie jedenfalls inspiriert ihn nicht zum Künstlertum: Michelangelos Mutter stirbt sechs Jahre nach seiner Geburt, der Vater verachtet Maler und Bildhauer. Im beengten Florentiner Mietshaus in der Via de' Bentaccordi zeichnet der Schuljunge dennoch wie besessen – und wird vom Vater dafür verprügelt. Ein Sohn, der Künstler, also Handwerker werden will? So tief ist die Familie demnach gesunken, grämt sich Ludovico.

Schläge und Vorwürfe nützen nichts. Michelangelo findet einen Freund, der in der besten Malerwerkstatt der Stadt lernt, bei den Brüdern Ghirlandaio, und ihm Vorlagen

borgt. Einer Zeichnung von der Versuchung des heiligen Antonius fügt Michelangelo in seiner Variation neue Dämonen hinzu, inspirieren lässt er sich vom Meeressegler des Fischmarkts. Endlich gibt Ludovico auf und unterschreibt für den wohl 13-Jährigen einen Lehrvertrag bei Domenico und Davide Ghirlandaio – vielleicht auch, weil er nicht das Geld hat, dem Sohn eine höhere Ausbildung zu finanzieren.

Michelangelo weiß nun, wie er sich durchsetzen kann. In der Werkstatt muckt der Lehrling bald schon gegen einen seiner Chefs auf, indem er dessen Vorlagen verbessert – und ihn damit auch noch aufzieht. Autoritäten haben es nicht leicht mit Michelangelo.

Vieelleicht überwerfen sich Lehrer und Schüler wegen solcher Vorfälle, vielleicht will der unruhige Junge auch nur schnell weiterkommen: Jedenfalls beendet Michelangelo seine Ausbildung nicht, sondern wechselt 1490 als Hofkünstler zu den regierenden Medici.

Die sind keine Fürsten und müssen ihre Autorität in der von Adelsfamilien getragenen Republik Florenz ständig neu begründen. Deshalb lassen sie Dichter, Architekten und Künstler mal die Stadtgemeinschaft, mal die eigene Familie verherrlichen.

In einem von Zypressen beschatteten Garten sammeln die Medici antike Meisterwerke, die als wertvoller gelten als die zeitgenössische Kunst – ein Besitz, der von Weltläufigkeit und Geschichtsbewusstsein zeugt und die Familie von ihren Konkurrenten unterscheiden soll. Begabte Künstler erhalten Stipendien: um sich fortzubilden und gleichzeitig den Bankiers zu dienen.

Hier, im Garten der Adeligen, entdeckt Michelangelo seine Meister: die Bildhauer der Antike. Sie feierten die Körper, fingen Bewegungen ein, erlaubten sich Drastik, Lebensnähe und Komik. Ihre Kunst scheint freier, auch menschlicher als alles Spätere.

Michelangelo über sich mit dem Meißel in Themen und Gesten der Alten, hebt eine „Kentaurenschlacht“ aus dem Marmor, es wird gestoßen und gerungen, die Leiber verfangen sich im Muskelspiel.

Und nach der Arbeit schleicht sich der Bildhauer ins Hospital von Santo Spirito und seziert Leichen kurz vor der Bestattung.

Stark hingezogen fühlt sich Michelangelo zu dem jungen Adeligen Tommaso Cavalieri, dem er 1532 die **Bestrafung des Titos** schenkt. Wie weit die Beziehung der beiden geht, ist unklar, doch die Zeichnung gilt als Ausdruck der Qualen, die dem Künstler seine als sündig empfundenen homoerotischen Gefühle bereiten: Den gefesselten Riesen peinigt ein Adler zur Strafe für seine Wollust



um so deren Anatomie kennenzulernen. Das ist zwar verboten, aber der Prior drückt ein Auge zu.

Die Kunst, meint Michelangelo, sollte der Natur nicht nachstehen. Einmal schlägt er einen antik anmutenden Faun in Stein, und als sein Dienstherr witzelt, der Alte wirke mit vollem Gebiss zu jung, bohrt der Schöpfer seiner Figur einen Zahn inklusive Wurzelbohrung aus.

Die toten Künstler sind ihm näher als die lebenden, seine Haltung gegenüber Konkurrenten ist stets voller Argwohn. Doch seinen Förderern misstraut der Jugendliche nicht minder. Zwar erfüllt er alle Aufgaben und Wünsche der Medici, modelliert auf Geheiß sogar einen Herkules aus Schnee.

Aber als sich 1494 eine politische Krise ankündigt und französische Truppen Richtung Mittelitalien marschieren, verlässt Michelangelo ohne ein Wort des Abschieds die Stadt, geht nach Venedig und Bologna. Mag es auch wie Verrat aussehen: Er riskiert für die Herrschaften nicht seinen Kopf.

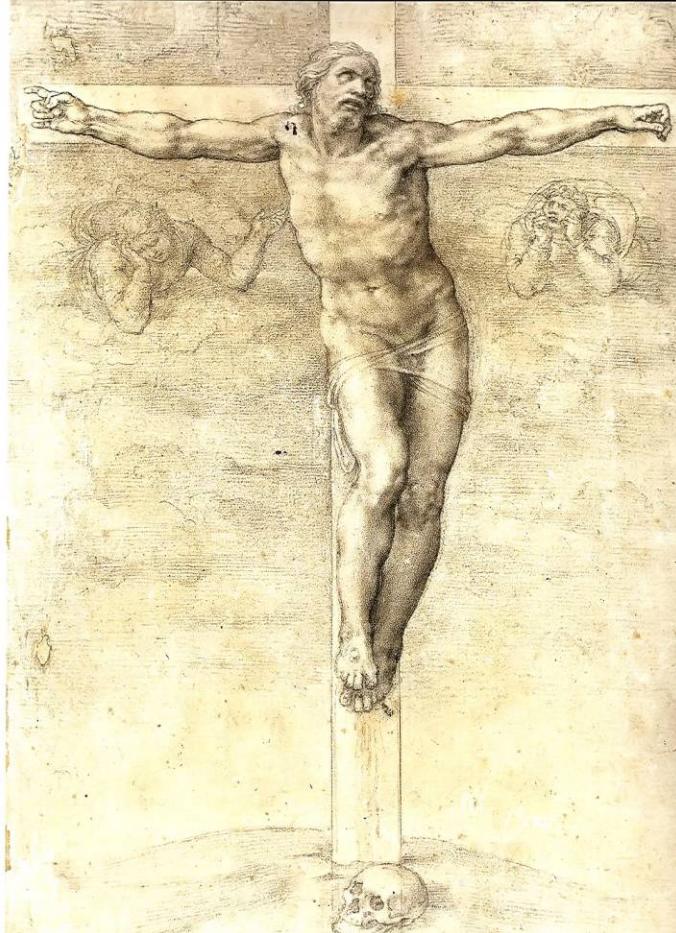
Als er 1495 zurückkehrt, ist die Herrschaft der Medici beendet. Ein charismatischer Bußprediger namens Girolamo Savonarola hat den friedlichen Abzug der französischen Truppen erreicht und gibt seither den Ton an.

Seit Jahren verkündet der Asket das nahe Strafgericht Gottes, erklärt allem Laster den Krieg und proklamiert Nächstenliebe und Sparsamkeit als neue Bürgertugenden.

Die halbwüchsigen Jungen seiner Kinderarmee randalieren in den Straßen, konfiszieren den Schmuck der Frauen und die Spielkarten der Männer, räumen Luxusgüter und Kunstwerke als eitlen Tand aus den Häusern, um sie anzuzünden. Und wie auch immer der überzeugte Republikaner Michelangelo über Savonarolas Fundamentalismus denkt – er begreift: Für große Kunst ist diese Stadt jetzt nicht mehr der beste Ort.

Wie viel verlockender ist Rom, wo es deutlich freizügiger zugeht. Ein anderer Künstler hätte vermutlich sein Pferd gesattelt und sein Glück versucht – Michelangelo dagegen schickt eine seiner Skulpturen vor: Er gibt einen mit Lehm und Fuß beschmierten Cupido aus seiner Hand als Antiquität aus (oder verhindert diese Lüge seines Kunsthändlers zumindest nicht).

Ein Kardinal in Rom kauft das Stück, zum Antikenpreis von 200 Dukaten. Doch dann fliegt der Schwindel auf. Der Kardinal erhält sein Geld zurück, verzeiht den Betrug – und



Nicht als geschundenen, verlassenen Leichnam zeigt Michelangelo den Heiland auf dieser um 1450 entstandenen Zeichnung, sondern als verzweifelten Helden, der seinen Vater im Himmel anfleht. Er schenkt die Kreuzigung mit zwei Engeln der römischen Adeligen Vittoria Colonna

bestellt den jungen Fälscher, der sich so gut auf die antiken Proportionen versteht, neugierig nach Rom.

Dort behandelt der Kirchenmann den 21-Jährigen als Kenner, lässt ihn zwei Tage lang die Weltklassesammlung in seinem Prachtbau studieren und bittet dann um Meinung und Arbeitskraft des Bildhauers.

Angesichts solch außergewöhnlicher Antiken vergeht Michelangelo die Großmäuligkeit. Nein, solch enorme Dinge könne er nicht herstellen, aber bleiben und werken wolle er gern.

Er bekommt eine erste Zahlung für den nötigen Marmor und eine Atelierwohnung. Bald schon hat er genügend Geld verdient, um seinen nörgelnden Vater zu versorgen.

Er selbst gönnt sich nur das Nötigste, Bett, Stuhl, Tisch, etwas Obst, Gemüse und billiges Brot, möglichst kein Fleisch. Vielleicht einen Wolfspelzmantel für den Winter. Auf Liebesabenteuer und andere Ausschweifungen verzichtet er ganz.

Als sein Bruder ihn besucht, erschrickt er über die Wohnung und das magere Essen. Sogar der Vater, Nutznießer der Askese,

mahnt Michelangelo, nicht an der Gesundheit zu sparen.

1501, drei Jahre nach dem Sturz Savonarolas, kehrt er zurück nach Florenz: Die kleine Republik will ein Zeichen setzen und Gegner des Fürchten lehren wie einst David den Goliath. Jugendfrisch, sprungbereit, angstfrei, so möchten die fürstensfreien Florentiner ihr Staatswesen sehen. Den Tyrannen ein Gräuel, den Rechtschaffen einen Hoffnungsschimmer.

Donatello's bronzen Judith, die den Feldherrn Holfernos entthaupt, steht bereits für diese Idee vor dem Rathaus ein. Aber sie ist eine Frau, zierlich dazu, und einst im Auftrag der Medici gefertigt. Die Republik braucht ein Symbol des Neuanfangs, das nicht zu übersehen ist. Der spätere Machtherrtöter Niccolò Machiavelli, seit 1498 Leiter der Außen- und Militärbehörde, wünscht einen kampfesfertigen Giganten, auf den er die jungen Soldaten aus dem Umland beim Appell vor dem Palazzo della Signoria einschwören kann.

Michelangelo's fünf Meter hohe Davidstatue, die bis 1504 entsteht, zeigt einen Jüngling, überlegen durch die Kräfte von Geist und Körper. Er sammelt sich gerade zum großen Wurf mit der kleinen Schleuder, die anschließende Tat muss sich der Betrachter selbst ausmalen. Dem Künstler geht es nicht um den Gewaltakt, sondern um die Willensfreiheit des Menschen, dessen Schönheit von Tugend kündet.

Das republikanische Ideal trifft sich mit dem antiken Körpertakt.

Von schönen Ideen allein kann ein Künstler jedoch nicht leben. Der neue Papst, Julius II. aus der Aufsteigerfamilie Della Rovere, lockt mit noch größeren Vorhaben als die stolze Republik Florenz. In Rom, der aus Ruinen erwachenden einstigen Millionenstadt, in der auf Brächen Schafe weiden, treibt Julius einen gigantischen Umbau voran: Er lässt verfallene Monuments restaurieren, antike Skulpturen ausgraben, legt eine breite Prachtstraße an und errichtet neue Paläste.

Der unruhige Pontifex maximus will an das Werk seines Onkels Sixtus IV. anknüpfen und mit den Mitteln von Krieg und Kunst Stadt, Kirche und Erdkreis unterwerfen.

Denn um das Papsttum steht es nicht gut. In Rom spielen sich die Barone auf und kon-

kurrieren mit der Kurie. Der höhere Klerus wünscht mehr Mitbestimmung und sieht sich auf Augenhöhe mit dem Papst. Und ausländische Mächte wie das französische Königreich, aber auch italienische Stadtrepubliken wie Venedig bedrohen die Autorität des Kirchenstaates.

Julius II., weiße Haare, markante Nase, tief liegende Augen, zelebriert sich als *terribile*, was sowohl schrecklich als auch gewaltig bedeutet. Venezianische Diplomaten berichten vom „maßlosen Jähzorn“ des Kirchenherrschers, aber auch von seinem Wohlwollen gegenüber Menschen, denen er vertraut.

Einen Feldzug gegen das widerspenstige Bologna führt er persönlich an, mit Harnisch, Helm, weißem Pelz – und siegt. Doch der militärische Erfolg genügt ihm nicht, als Stellvertreter Christi will er auch Köpfe und Herzen der Gläubigen erobern.

Sein Onkel Sixtus IV. hatte mit dem Bau der Kapelle des Vatikanpalastes ein Vierteljahrhundert zuvor den Anfang gemacht und die damals berühmtesten Künstler des Landes die Seitenwände bemalen lassen.

In der bald nach ihm benannten Kapelle kommen zu feierlichen Gottesdiensten alle in Rom anwesenden Kardinäle, Bischöfe und Gesandten zusammen. Nun gilt es, den Namen Della Rovere in das Gedächtnis der Kirche einzuhämmern: Ein Grabmal muss her, mächtiger als alle anderen.

Julius, knapp über 60 und von schlechter Gesundheit, erwartet für seine Ruhestätte Großes von Michelangelo. Der begeistert sich sofort; 40 mächtige Skulpturen sollen den steinernen Sarg in der Vatikanischen St. Peter schmücken, sollen Kriege und Kenntnis des Julius rühmen.

So gigantisch sind seine Entwürfe, dass sie nicht in St. Peter passen. Also muss die uralte Basilika weichen; Bramante soll mit dem Um- und Neubau beginnen.

Michelangelo geht in dem Skulpturenprojekt auf, sucht mehrere Monate lang die Marmorblöcke im Steinbruch aus. Es soll ein Grab werden, wie es das Abendland noch nicht kennt: Ein Monument für den Papst – und für seinen Künstler.

Doch so schnell wächst eine neue Kirche in dieser Größe nicht. Und der Papst will ja in seinem Pontifikat nicht nur seine Familie, sondern auch sein Amt stärken. Wenn er sich jetzt nur noch um seine letzte Ruhestätte kümmert, dafür alles Geld ausgibt, dann könnte die Institution unglaublich werden.

Und: Es bringt Unglück, soll Bramante Julius gewarnt haben, schon zu Lebzeiten das eigene Grab zu entwerfen.

Julius zögert. Michelangelo wird nervös. Sein Lebenswerk steht auf dem Spiel, er braucht Geld für den Transport des Marmors und zum Leben. Tag um Tag wird er beim Papst vorstellig. Tag um Tag wird er abgewiesen. Schließlich wirft ihn ein Hofbeamter aus dem Palast und sagt: Der Heilige Vater will es so.

Es reicht. Der Papst wird sehen, dass auch ein Künstler seinen Willen hat. Michelangelo duldet viel, aber um sein Werk bringen lässt er sich nicht. Es gibt noch andere Herren auf der Welt. Wieder sucht er das Weite; befiehlt seinen beiden Dienern, alle Möbel zu verkaufen, und bricht mit der Postkutsche Richtung Florenz auf.

Auf der Höhe von Siena holen ihn fünf Boten des Papstes ein. Da der Abbrünnige sich bereits auf florentinischem Terrain befindet, dürfen sie ihn nicht festnehmen. Sie überreichen ihm einen Befehl des Papstes: „Die Person, die diesen Brief sieht, muss sofort nach Rom zurückkehren, bei Strafe der Ungnade, sollte sie es verweigern.“

Nicht mal beim Namen nennt der wütende Julius seinen Künstler. Der lässt ausrichten, ohne das Grabmalprojekt fühle er sich den Papst nicht mehr verpflichtet.

Der Brief eines Vertrauten aus Rom einige Wochen später schärft das Misstrauen des Künstlers: Der Papst habe bei einem Abendessen mit Bramante und anderen erzählt, er wolle nun als Nächstes das Werk seines Onkels zu Ende führen und die Decke der Sixtina ausmalen lassen. Die Kapelle soll Familie und Institution gleichermassen ehren, diskreter als das Grabmal in St. Peter.

Auf Michelangelo wolle er dennoch nicht verzichten, habe Julius gesagt. Der Florentiner müsse zurückkehren – aber nicht, um das Grabmal zu bauen, sondern um die Sixtina auszumalen.

„Der Bildhauer?“, soll Bramante gehöhnt haben. Der wisse doch selbst am besten, dass er an der Freskotechnik und den perspektivischen Verkürzungen einer krummen Decke scheitern werde.

Doch der Papst lässt sich nicht beirren und ersetzt die Florentiner Regierung. Druck auf Michelangelo auszuüben, verpflichtet ihn schließlich zu einer siegesstolzen Juliusstatue. Immerhin eine Skulptur, wenn auch aus Bronze statt aus Stein.

Michelangelo gehorcht und gibt der Della-Rovere-Statue wie gewünscht kein Buch, sondern ein Schwert in die Hand. In der Hoffnung, jetzt die Arbeit am Grab fortsetzen zu dürfen.

Der Papst erwartet von ihm ein Meisterwerk

Mitnichten. Julius bleibt bei seinem Plan, lässt nicht locker und macht Michelangelo mit einem Honorar von insgesamt 3000 Dukaten für das Deckenfresko ein Angebot, dem der Bildhauer nicht widerstehen kann. Zumal er glaubt, sich bald wieder dem Grabmal zuwenden zu können.

Und so steht Michelangelo im Spätherbst 1508 – dreieinhalb Jahre nach ihrem ersten Kontakt – hier oben in der römischen Kälte auf dem Gerüst und muss sich mit schimmernden Farben plagen.

Endlich findet er einen Florentiner Kollegen, der sich in Rom auskennt und ihm erklärt, wie man römischen Mörtel mischen und die Pigmente stoßen muss. Und schon bald wagt es Michelangelo, auf die Secco-Technik zu verzichten und auf nassen Putz zu malen.

Die mit Wasser angerührten Farben verbinden sich innerhalb von etwa zwölf Stunden mit dem Putz. Der Zeitdruck bis zum Trocknen fordert ihn heraus; immer gewagter werden seine Kompositionen, mit denen er das Alte Testament neu erzählt.

Die ersten Pappvorlagen wurden noch fein säuberlich gelöchert, an die Decke genagelt und die Konturen mit Kohle auf den Putz gestäubt. Jetzt drückt er lässig die Umrisse des Kartons mit einem Griffel durch, was mehr Spontanität erlaubt. Seinen Gehilfen überlässt er nur noch nebenästhetische Details, viele kehren schon bald nach Florenz zurück.

Den Sündenfall, für den er lediglich 13 Tage benötigt, wirft er zum Teil schon freihändig an die Decke. Eine mädchenhafte Schlange ringt sich den Baum hoch, Eva und auch Adam entgegen. Die Geschichte der Menschheit nimmt ihren Lauf.

Doch die Kurie und ihre Gäste können nicht über Jahre auf ihre würdigste Kapelle verzichten, also lesen und singen sie weiter an hohen Festtagen ihre Messen.

Der Altar war an Himmelfahrt Mariens geweiht worden, und so wie Maria aufsteigt, so wird auch die Kirche deneinst Platz nehmen im Jenseits. Die Feiern in der mit einem Marienaltartbild geschmückten Sixtina sollen den Klerikern einen Vorgeschmack auf diese fernen Freuden vermitteln.

Eine vergitterte Marmorschranke trennt den päpstlichen vom restlichen Bereich. Strich für Strich arbeitet sich Michelangelo vom Eingang Richtung Altar vor. Sein Plan ist, den lieben Gott auf der päpstlichen Seite walten zu lassen, das Publikum hinter der Schranke dagegen mit dem Sündenfall und dessen Folgen zu konfrontieren.

Mit der Raumhälfte der Sünde beginnt er. Zeigt hier, wie der Mensch aus dem Paradies vertrieben wird, sich fortan vor Alter und Tod ängstigt.

Die Sintflut bringt ihn in Todesgefahr. Die Verzweifelten schultern einander, helfen sich aus dem Wasser, stoßen aber auch Mitstreiter vom Bootsrand. Der überlebende Noah opfert seine besten Tiere und weist so den Weg zum Heil bringenden Gotteslob. Doch die Sünde ist noch nicht besiegt: Noahs böser Sohn verspottet das Vaters trunkenes Nacktheit; die guten Söhne eilen herbei, sie zu bedecken.

Ohne Skrupel zeigt Michelangelo den schlafenden Noah, bevor das Tuch auf ihn fällt. Viele seiner Protagonisten treten auf, wie Gott sie geschaffen hat. Ein Fuß sei schließlich edler als ein Schuh und Haut vornehmer als Schafsleder, meint der Künstler. Für den Schüler antiker Kunst ist der menschliche Körper das Maß aller Dinge.

Er fügt die biblischen Geschichten in eine Scheinarchitektur, die von nackten Menschen bewohnt wird. Zwischen den Bibelszenen tummeln sich gut trainierte Jünglinge, die zwischen dem Himmlischen und dem Irdischen vermitteln. Sie spielen mit Eicheln, den Wappensymbolen der Della-Rovere-Päpste.

Je lockerer Michelangelos Pinselstrich wird, desto ausgelassener bewegen sich die unbekleideten Männer, zupfen an den Eichengirlanden, posieren von vorn und hinten, flirten mit dem Betrachter, dem sie näher zu kommen scheinen als alle anderen Figuren. Die gemalten Gesimse zu ihren Füßen werden von vermeintlich marmornen nackten Kindern getragen, zwischen denen ebenfalls Bronzemänner ruhen.

Michelangelo feiert so auch in der Malerei sein Metier, die Skulptur, und leitet aus ihr sein Menschenbild ab.

Die Jünglingsfiguren entlehnt er der antiken Skulptur. Und in den Reigen alttestamentarischer Propheten mischt er Sibyllen, die Weissagerinnen der Antike – denn das Papsttum ist nun so universal, dass ihm auch die heidnischen Seherinnen huldigen.

Julius II., der sich gern mit Gaius Iulius Caesar vergleicht, ist begeistert.

Die Heilsgeschichte verbindet sich in den Eicheln mit seinem Namen, eingestreute Medaillons mit bewaffneten alttestamentarischen Glaubenskämpfern würdigen sein Kriegertum. Der Papst ist stolz auf seinen

einst so störrischen Künstler und lädt deshalb zur öffentlichen Besichtigung, als die erste Hälfte bis zur Schranke ausgemalt ist.

Doch Michelangelo gefällt das gar nicht. Er mag es nicht, wenn man ihm über die Schulter schaut (später verbrennt er Zeichnungen, damit sein Arbeitsprozess nicht bekannt wird).

Und es kommt wie befürchtet: Der verhasste Raffael treibt sich in der Kapelle herum, saugt Kompositionen und Körperstellungen auf – und drängt Julius, nun ihn den Altarbereich ausmalen zu lassen.

Dieser Dieb! „Alles, was er in der Kunst hat, hat er von mir“, schimpft Michelangelo über das jüngere Genie.

Julius bleibt bei seiner ersten Wahl. Er will sehen, welche Ehrungen der Schwerarbeiter unter der Decke noch für ihn und sein Amt bereithält.

Der hört nicht auf, zu klagen. Nie reicht ihm das Geld, stets betont er die Opfer, die er bringt: kaum Essen und Schlaf, keine Freizeit, ein Leben nur für die gute Sache.

Doch zur Eile treiben ihn seine Qualen nicht. Julius fürchtet, die Kapelle nicht mehr selbst einzweihen zu können, wenn sein Angestellter weiter so trödelt.

Wann werde der Herr endlich fertig, fragt er.

„Sobald ich kann“, knurrt der Künstler. „Wollt ihr, dass ich euch vom Gerüst werfen lasse?“, wütet Julius.

Danach geht es ein wenig schneller.

Die zweite, heilige Hälfte der Halle malt Michelangelo im Pinselwirbel. Größer wird sein Strich, freier seine Erfindung. Nun konzentriert er sich auf wenige Figuren, die schon von Weitem gut zu sehen sind.

Julius, der sich gerade als erster Papst einen Bart wachsen lässt, kann sich in der ehrwürdigen, bärigen Gestalt Gottesvaters wiedererkennen. Das tut aber Michelangelo auch: So wie dieser Gott mit erhobenen Armen im Farbenrausch herumwirbelt, so fegt auch der Malerschöpfer über das Gerüst.

Ein Jahr später ist das Werk vollbracht. Der Künstler ist am Anfang der Schöpfung angekommen: Nahe dem Altar scheidet Gottvater Licht und Finsternis. Im nächsten Fresko erschafft er Sonne, Mond und Pflanzen und fliegt schon weiter, sodass nur noch sein Hinterteil zu sehen ist. Er muss noch schnell Himmel und Wasser trennen, um dann mit einem Fingerzeig Adam zum Menschen werden zu lassen.

Skizzen ver- brennt er – aus Angst vor Nachahmern



Mit 71 Jahren übernimmt Michelangelo die Aufsicht über den Bau des Petersdoms. Noch immer hat er die Kraft, Ungeheures zu denken: Er verschmäht alte Pläne und entwirft die kühne Kuppel, 42 Meter im Durchmesser und imposanter als alles bis dahin Gekannte, schwebend über dem Zentralraum. Nach seinem Tod vollenden andere Baumeister die Kirche – und gestalten Fassade und Innenraum im Stil des Barock

Das gelingt Michelangelo in vollendetem Schönheit. Glücklich schauen die beiden sich an, es ist Liebe auf den ersten Blick. Aus Adams Seite erhebt sich Eva; sie betet den nun endlich zur Ruhe gekommenen Alten an und verweist so auf den Gehor- sam der Kirche.

Schaut her, ihr Kardinäle und Könige! Es gibt nur einen Herrn, sei es im Himmel, in der Sixtina oder im Kirchenstaat.

Gott schuf die Welt nicht im Kollektiv – mischt euch also nicht ein, wenn jetzt auch der Papst allein entscheidet, Gottes irdischer Stellvertreter, weiser und mächtiger Nachfahre der antiken wie christlichen Vorbilder.

Und ihr Künstler, mag sich Michelangelo denken, wisst jetzt ebenfalls, dass es nur einen Besten geben kann.

Am Abend des 31. Oktobers 1512, einen Tag vor Allerheiligen, vier Jahre nach dem ersten Farbauftrag, sind die Gerüste abgebaut.

Mit 17 Kardinälen, gekleidet in weiß und golden verzierte Mäntel aus rotem Damast, zieht Julius II. in die Sixtinische Kapelle und feiert die erste Messe unter den Augen von Adam und Eva.

Schnell vergleichen Gelehrte Julius mit dem gemalten Schöpfer, rühmen beider Tatkraft. Wie ein Gott auf Erden bringe Julius Ordnung und Licht in die Finsternis, sagt ein Prediger. Ein Augustiner-

general meint, so, wie der Schöpfer die Wasser trenne, so habe Julius ein von ihm einberufenes Reformkonzil von der Gegenveranstaltung abtrünniger Kardinäle geschieden.

Das Fresko zeige zudem Grundsätzliches: Das Gesetz der Natur sei die Liebe. Gott schuf Adam in großer Liebe, deshalb lieben die Menschen Gott.

Michelangelo dagegen macht keine so großen Worte. „Ich habe die Kapelle, die ich ausmalte, beendet“, lässt er seinen Vater knapp wissen. „Der Papst ist recht wohl zufrieden damit.“

15 JAHRE SPÄTER nimmt die Unbeschwertheit der Renaissance in Rom ein jähes Ende. Seit Langem streiten sich der französische König und der deutsche Kaiser Karl V. um das Haus der Habsburger um die Vorherrschaft in Italien. Der neue Papst Clemens VII. schlägt sich schließlich auf die Seite des Franzosen.

Karl V. schickt daraufhin ein Heer deutscher und spanischer Söldner nach Italien, hat aber nicht genug Geld, sie zu bezahlen. Die meuternden Soldaten machen sich daraufhin selbstständig und marschiieren plündernd nach Süden.

Deutsche Soldaten ziehen plündernd durch Rom

Am 6. Mai 1527 erreichen Zehntausende Landsknechte im Morgengrauen Rom und dringen aus mehreren Richtungen in die Vatikanstadt ein. Tiefer Nebel hängt über dem Tiber, es regnet. Die wenigen Soldaten des Papstes wissen nicht, wohin sie ihre Kanonenläufe richten sollen.

Clemens VII. betet in der Sixtina unter Michelangelos Schöpfung und wähnt sich in Sicherheit. Erst als die Söldner vor den Toren der Peterskirche stehen, flieht der Papst in die befestigte Engelsburg. Ein Bischof wirft ihm in letzter Minute einen purpurfarbenen Umhang über, damit ihm niemand an seiner weißen Kleidung erkennt.

Fast 3000 Menschen haben sich in die Burg gerettet. Tausende andere werden in den folgenden Wochen ermordet. Um die Kosten des Wiederaufbaus zu sparen, hattent die Römer nicht einmal ihre Tiberbrücken zerstört.

Viele der deutschen Landsknechte sind Lutheraner. Aufgestachelt von polemischen Flugblättern, halten sie den Papst für den Antichristen und wollen die Stadt bestrafen.

Die Wut über die Ablassbriefe, mit deren Verkauf die Päpste den Neubau des Petersdoms finanzierten, hat in Deutschland die Reformation mit ausgelöst.

Die Söldner stürmen den Vatikanpalast und schlagen den Papstfiguren in Raffaels Stanzen, den mit Wand- und Deckenmalereien ausgeschmückten Gemächern, ihre Häupter ab, ein Landsknecht kratzt den Namen Luther in die Fresken. Sie dringen bis ins Allerheiligste vor und plündern die Sixtinischen Kapelle. Die Männer stehlen die kostbaren, von Raffael entworfenen Teppiche an den Wänden. Einen zerstören sie, um die Goldfäden aus der Seide zu lösen.

Das Deckengemälde Michelangelos aber bleibt unversehrt.

Der Künstler lebt zu dieser Zeit in Florenz. Ein neues republikanisches Regime hat dort Jesus Christus zum einzigen wahren Stadtoberhaupt erklärt, und die Worte des Bußpredigers Savonarola klingen noch allen in den Ohren; die Plünderung Roms scheint dessen Warnungen vor dem Lotterleben recht zu geben.

Erhaben wirkt St. Peter heute, doch als Michelangelo 1547 die größte Baustelle der Christenheit übernimmt, herrschen Korruption und Misswirtschaft. Um den Dom nach seinen Vorstellungen zu errichten, ringt der Künstler dem Papst Vollmachten ab wie kein Baumeister zuvor

Am 5. Juni 1527 kapituliert der Papst und verspricht dem deutschen Kaiser Lösegeld für die Heilige Stadt und sein Leben. Als weitere Gegenleistung wird er Karl, der sich schon seit seiner Königswahl 1520 eigenmächtig „Erwählter Römischer Kaiser“ nennt, offiziell zum Kaiser krönen.

Erst ein halbes Jahr nach dem Überfall auf Rom kann der Heilige Vater die Engelsburg verlassen. Langsam zieht wieder Friede ein in der Ewigen Stadt, und doch ist nichts wie zuvor.

Die Pest wütet, und viele Überlebende fragen sich vielleicht zum ersten Mal, ob die nordeuropäischen Protestanten nicht doch recht haben könnten in ihren Warnungen. War die Plünderung Roms möglicherweise eine Strafe Gottes für den Hochmut der vergangenen Jahre?

Michelangelo, stolz auf sein asketisches Leben, schimpft schon lange über den Ausverkauf christlicher Werte in Rom. Einmal dichtet er über die Heilige Stadt: „Das Blut Christi wird eimerweise verkauft, aus Kreuzen und Dornen werden Schilde und Klingen, und selbst Christi Langmut wird überfordert. Heute in Rom wird seine Haut verkauft, und sie haben den Weg zu allem Guten versperrt.“

Nun erkennt er: Das Land steht vor einem Epochentausch. Nicht mehr Prachtentfaltung und Übermut zählen für ihn nach dem Sturm auf Rom, sondern spiritueller Einkehr, Buße und Demut. Auch in der Kunst scheint ein neuer Ernst vonnöten. Sie muss dem Menschen den Heilsweg weisen und ihn vor Unheil warnen. Raffael ist seit 1520 tot. Der fröhgemute Schöngeist wäre der Aufgabe auch nicht gewachsen gewesen. Es braucht einen Künstler, der die Schmerzen und Schmerzmut kennt und hart mit sich selbst ins Gericht zu gehen versteht.

Die Gelegenheit, der neuen Zeit ein neues Gesicht zu geben, ergibt sich Mitte der 1530er Jahre. Michelangelo zieht es wieder nach Rom, denn dort lebt ein junger Mann aus gutem Haus namens Tommaso Cavalieri, der das Herz des sonst so zurückhaltenden 59-Jährigen wärmt.

In einem Brief an Tommaso nennt Michelangelo ihn das „Licht unseres Zeitalters, einzigartig in der Welt“ und schmeichelt: „So wie man sich darüber zu verwundern hat, dass Gott Wunder bewirkt, so muss man darüber erstaunen, dass Rom göttliche Männer hervorbringt.“

Tommaso entgegnet: „Niemals brachte ich einem Menschen mehr Liebe entgegen als euch, und niemals wünschte ich eine Freundschaft mehr als die eure.“

So begeistert ist Michelangelo, dass er entgegen seinen Prinzipien dem neuen



Freund ein paar Zeichnungen schenkt. Sie handeln von den Schwierigkeiten der Liebe, von Nähe und Distanz: Ein Himmelswagen stürzt ab, weil er der Sonne zu nahe gekommen ist; Jupiters Adler entführt den schönen Ganymed und bestraft den wohlgeformten nackten Titos für seinen Übermut.

Fürsten und Kirchenmänner sind blass vor Neid. Ohne eine Dukate zu zahlen, erhält dieser junge Bursche, worum sie vergebens betteln! Ein Kardinal borgt sich die Zeichnungen und lässt die Motive in Kristall schneiden.

Clemens VII. freut sich über die Umrisspläne Michelangelos. Der Pontifex maximus hat große Probleme: Im Heiligen Römischen Reich tobten die Glaubenskriege; die dänische und die schwedische Monarchie wenden sich vom Katholizismus ab, und der englische König Heinrich VIII. besteht auf Scheidung und Wiederheirat und gründet dafür seine eigene Kirche.

Deshalb will Clemens VII. seiner gefährdeten Institution ein Monument setzen. Es soll den Sündern zeigen, welche Hölle sie erwartet, und die Rechtgläubigen mit himmlischen Wonen locken. In ihrer größten Not braucht die Kirche einen selbstgewissen Auftritt.

Der Papst wünscht sich von Michelangelo ein Weltgericht an der Altarwand der Sixtina. Gegenüber, an der Eingangswand, will der Heilige Vater Luzifer sehen, der aus dem Himmel in die Hölle hinabgestürzt wird, gemeinsam mit anderen sündigen Engeln. Auch wenn das Luziferprojekt letztlich nicht mehr ausgeführt wird: Der Vatikan muss der Welt zeigen, wo Gut und Böse enden.

Doch am 25. September 1534 stirbt Clemens VII.

Michelangelo ist gerade auf dem Weg nach Rom, als er davon erfährt. Er aber lässt sich nicht aufhalten. Die Liebe wartet, und bislang hat noch kein frisch gekürpter Heiliger Vater auf seine Dienste verzichtet.

Und tatsächlich ernennt Paul III., der neue Papst, Michelangelo zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des Vatikans. Er lädt zehn Kardinäle zum gemeinsamen Werkstattbesuch in Michelangelos zweistöckiges Haus nahe der Kirche Santa Maria di Loreto.

Ob es in dem Künstlerhaushalt für elf Gäste Stühle gibt, ist fraglich, wie aus dem schmalen Nachlassinventar hervorgeht. In der Regel tischt der Maler Besuchern Ravioli, Brötchen, Wein, ein wenig Salat oder

Fenchelsuppe auf; von einer größeren Mahlzeit bei hohem Besuch ist nichts bekannt.

Die Kirchenmänner erleben einen frommen Mann, der so spartanisch lebt, wie es sich das Volk auch von ihnen wünschen würde.

Er ist genau der Richtige für die Aufgabe. Nach der Plünderung Roms braucht die Kirche neue Bilder, die von Strafe und Sühne erzählen, aber auch Hoffnung machen auf ein besseres Leben nach dem Tod.

Nachdem Michelangelo die Geschichte der Erde an die Decke der Sixtina gebannt hat, begibt er sich für das „Jüngste Gericht“ an der Altarwand nun in den Himmel.

Am 16. April 1535 beginnen Michelangelo Mitarbeiter damit, das Gerüst für die Altarwand zu bauen. Diesmal sorgt der Künstlertechnisch vor. Er lässt die Wand untermals schräg abragen, sodass sie nun oben in den Raum hineinragt, und bedeckt die Mauer sorgfältig mit gefugten Ziegeln, um auf glatter Fläche zu arbeiten. Die Figuren mit den Marterwerkzeugen Christi sollen dem Betrachter entgegenfliegen.

Die Komposition kreist um einen fast tanzenenden, bartlosen Christus, an den sich Maria schmiegt. Mit ausladenden Armbewegungen dirigiert er das Heer der Auferstandenen. Fast alle sind nackt, was so sein muss, denn die Seelen ziehen nach christlicher Lehre nicht faltig und krank vor ihren Richter, sondern in frischen Idealkörpern.

»Malt er für eine Kapelle oder ein Wirtshaus?«

Michelangelo freut sich an den vielen muskulösen Akten, zeigt sie von vorn und hinten, lässt die Erlösten nach oben fliegen und schickt die Verdammten in Richtung Hölle.

Dort lauern Krallen- teufel, die sehr menschlich wirken – auch in der Unterwelt bleibt

Michelangelo Realist. Die Gehilfen des Höllenrichters Minos zerren an den fliehenden Seelen. Ein Teufel hängt sich in die Haare eines Mannes, der kopfüber von einem Engel hochgezogen wird.

Der Schlund der gemalten Vorhölle öffnet sich direkt über dem Altar der Sixtina. Wenn Priester und Papst das Abendmahl feiern, werden sie den Abgrund und damit die Allmacht Christi vor Augen haben.

Kraftstrotzende Posauenenengel blasen zum Gericht, dieses Fresko tönt und schallt. Ein Engel hält ein kleines Verzeichnis für

die guten Taten, gleich zwei das große Buch für die schlechten. Es ist nicht nur die Gnade Christi, die zählt, es sind auch die guten Werke des Menschen oder die gezahlten Ablässe – so widergesetzt sich die katholische Doktrin dem Protestantismus, der die Rechtfertigung nur durch den Glauben predigt. Es darf bloß eine Kirche geben.

Michelangelo zeigt sie als kräftige, barbusige Blondine, an deren Rockschöße sich eine Gläubige schutzsuchend klammert. Eine Schar Heiliger und Märtyrer tritt auf, die Vermittler des Seelenheils, die in protestantischer Sicht nur von Christus ablenken. Der Heilige Bartholomäus mit Rauschebart hat eine Sonderposition zu Füßen des Heilands. Da er während seines Martyriums gehäutet wurde, hält er seine alte Menschenhaut in der Hand. Es ist ein elender Fetzen mit schlaff herabhängenden Armen und Beinen, das Gesicht schmerzverzerrt. Ein Mensch, der für seinen Glauben alles gegeben hat.

Michelangelo malt sich selbst in dieser abgezogenen Haut des Bartholomäus. Denn er opfert sich ja schließlich auch, Tag um Tag mit Palette und Pinsel auf dem Gerüst – alles für das gute Werk, das neue Bild der Christenheit an ihrem zentralen Ort Michelangelos Gesicht prangt im Zen- trum des himmlischen Geschehens, nahe Christus, doch niemand sieht erbarmungs- würdiger aus als er. So mag er sich in diesen Jahren der europäischen Glaubenskrie- fühen: unbestritten der großartigste Künstler – und doch nur ein armer Sünder.

In der katholischen Kirche tobt inzwischen ein Kampf zweier Linien. Auf der einen Seite stehen die Konservativen, die Luther mit allen Mitteln bekämpfen. Auf der anderen Seite die Hoffnungsvollen, die sich mit den Reformatoren verständigen wollen und erstaunlich viele Ideen Luthers teilen, etwa die der Gnade Gottes allein durch den Glauben. Papst Paul III. steht zwischen den Flügeln, bemüht sich um eine Vermittlung.

Offiziell bekannte sich Michelangelo im „Jüngsten Gericht“ zur katholischen Kirche – privat aber strebt er nach einer Religiosität, die keine Institutionen braucht. Wie früher arbeitet er rastlos, sehnt sich nun aber auch nach Freundschaft und spiritueller Gemeinsamkeit. Der junge Tommaso erwärmt zwar sein Herz, aber als Ratgeber bei theologischen Sorgen taugt er nicht.

Michelangelo sucht die Nähe seiner einzigen Freundin: der verwitterten Marchesa Vittoria Colonna aus einer der angesehensten Familien Roms. In gefühlvollen, manchmal fast erotischen Gedichten schreibt sie von ihrer tiefen Christusliebe. In ihrem rö-

mischen Palazzo verkehren die Anführer der innerkatholischen Reformbewegung.

Die Adelige, die sich aus lauter Passionsmitleid einmal fast zu Tode hungert und geißelt, gibt mit ihren strengen Ansichten über Askese, Kreuzesverehrung und Buße den Ton an. Eine so gebildete fromme Witwe erscheint vielen als Hoffnungsträgerin, ist sie doch über jeden Verdacht klerikaler Korruption erhaben. Unzählige Dichter verehren sie als Tugendideal und schreiben ihr Liebesbriefe – wohl wissend, dass eine Beziehung zu ihr platonisch bleiben muss, begeht sie doch allein Christus.

In langen Gesprächen über Kunst und Religion im Klosterhof von San Silvestro finden sie und Michelangelo zusammen. Ein gutes Gemälde, erklärt er ihr, sei „nichts anderes als ein Abglanz der Vollkommenheit der Werke Gottes und eine Nachahmung seines Malens“.

Si mahnt ihn, er möge in seiner Kunst nicht nach Erdenruhm, sondern nach jenseitigem Seelenheil streben. Er zeichnet einen sehr menschlichen, sehr unglücklichen Christus am Kreuz für die Freundin. „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“, frage dieser, kommentiert Michelangelos Freund und Biograf Ascanio Condivi später die Zeichnung.

So wird aus dem Künstler der Päpste, dem großen Bilderverkünder der katholischen Lehre, nach und nach ein Zweifelder. Weniger wichtig scheinen ihm nun die Konkurrenzen seiner Jugend. Michelangelo, der fünfeinhalb Jahre lang, von 1536 bis 1541, an seinem Weltgericht malt, ist mit seinen Gedanken bereits im Himmel.

Seine immer deutlicher sichtbare Dis- tanz zur Doktrin weckt Skepsis. Kann ein solcher Zweifler die Kirche in ihren schwierigsten Stunden offensiv genug verteidigen?

Noch während der Arbeiten an der Wand beschwert sich der päpstliche Zeremonienmeister über die beinahe 400 Nackten in dem Fresko: Ob Michelangelo für eine Kapelle oder ein Wirtshaus male, fragt er den Papst.

Als sich der Maler für diese Einmischung rächt und der Gestalt des Höllenrichters Minos die Züge des Zeremonienmeisters gibt, bittet der den Papst, einzutreten.

„Ihr wisst, dass ich Macht im Himmel und auf Erden habe“, antwortet ihm Paul III., „doch reicht meine Autorität nicht bis in die Hölle.“

NACH DER ENTHÜLLUNG des Gemäldes am 25. Dezember 1541 empören sich immer mehr Moralisten. Ausgerechnet der Schriftsteller Pietro Aretino, bekannt auch für seine pornografischen Schriften, schämt

in einem Brief am 6. November 1545: „Wie? Michelangelo, staunenswert durch seinen Ruhm, Michelangelo, der Bewundernwürdig, hat der Welt irreligiöse Gottlosigkeit zeigen wollen?“

Einige Jahre später stirbt Paul III., und am 23. Mai 1555 wird mit Paul IV. ein radikaler Reformfeind Papst. Unzüchtig findet er das Fresko und verlangt von Michelangelo Korrekturen.

Aber sicher doch, kein Problem, lässt der Künstler dem Pontifex maximus ausrichten. Nur eine Kleinigkeit wäre vorher zu erledigen: „Der Papst möge die Welt in Ordnung bringen, dann bringen auch die Bilder sich bald in Ordnung.“

Nichts wird übermalt.

Noch nicht. Denn im Anschluss an das Konzil von Trient, mit dem die römische Kirche systematisch Reformen einleitet, beschließt am 21. Januar 1564 eine Theologenkommission, alle schamlosen Bilder in den Kirchen zu vernichten. Auch griechische und römische Kunst soll in der christlichen Gegenwart keinen Platz mehr haben, und Papst Pius V. wird 1566 antike Skulpturen aus dem Vatikan entfernen lassen.

Doch Michelangelos Ruhm ist da schon so groß, dass für ihn eine Ausnahme gemacht wird: Das „Jüngste Gericht“ soll nicht abgeschlagen, sondern nur an den kritischen Stellen mit Farbe bedeckt werden.

Rei Wochen später geht es dem inzwischen fast 89-jährigen Michelangelo so schlecht, dass er verwirrt im Regen vor seinem Haus herumirrt. Er wird gefunden, die nächsten Tage verbringt er in einem schlichten Metallbett. Tommaso ist bei ihm und auch sein enger Freund und Schüler Daniele da Volterra.

Sie lesen ihm die Passionsgeschichte vor und können den Greis mit Mühe davon abhalten, zu arbeiten: Michelangelo würde am liebsten noch den Neubau von St. Peter beenden, den er inzwischen in der Nachfolge von Bramante verantwortet.

Der Künstler hat noch so viel vor. Er will noch nicht vor seinen Gott treten.

Dann aber übermannert ihn doch die Müdigkeit. Und so schlafet er am Abend des 18. Februar 1564 für immer ein.

Darauf warten seit Wochen die Gesandten des Florentiner Herzogs Cosimo de'

Medici, der den Toten und dessen gesamten Nachlass nach Florenz bringen will, auf den sie Anspruch erheben. Sofort rufen sie einen Notar, der am nächsten Morgen das Inventar erstellt.

Doch zu ihrer großen Enttäuschung finden sich nur eine Handvoll Zeichnungen in dem ärmlichen Atelierhaus, keine Gemälde, keine Skizzenpakete. Michelangelo hat fast alle Blätter verbrennen lassen. Die kunstsüchtigen Medici töben vor Wut.

Das einzige Wertvolle ist eine Walnusskiste unter dem Bett.

Tommaso und Daniele wagen nicht, sie zu öffnen. Nichts hat Michelangelo eifersüchtiger gehütet als diesen Kasten. Erst als der Neffe des Künstlers eintrifft, werden die Siegel gebrochen.

Der Inhalt: 9985 Golddukaten, so viel wie 2000 Jahreseinkommen eines ordentlich bezahlten Handwerkers.

Im Jahr darauf steht wieder ein Gerüst in der Sixtina. Oben tupft Michelangelos Schüler Daniele da Volterra Farbe auf die Penisse und Hintern der Altarwand. Er umhüllt die Brüste der Heiligen Katharina und ändert die Körperhaltung des Heiligen Blasius so, dass er nicht mehr, wie zuvor, mit ihr zu flirten scheint.

Zwei Jahre nach Michelangelo stirbt auch Daniele, aber die Arbeit ist immer noch nicht erledigt, so viele Tücher sind zu malen. In den folgenden Jahrhunderten kommen noch mehrere Dutzend hinzu.

Get 400 Jahre später, am 11. Dezember 1999, feiert Papst Johannes Paul II. eine Messe in der Sixtina. Die Kapelle ist in den 20 Jahren zuvor komplett gereinigt worden. Michelangelos Farben, die in den Jahrhunderten bis zur Unkenntlichkeit ergraut waren, strahlen plötzlich wieder in harten Kontrasten azurblau, grasgrün, blutrot. Einige Übermalungen sind entfernt worden.

Die Menschen hatten vergessen, in welch hellem Inkarnat die Leiber der Sixtina ihre Muskeln spielen lassen, wie zartrosa gewandet der silberbärtige Gott Adam erweckt und wie sehr das jenseitige Blau im „Jüngsten Gericht“ die Augen blendet.

Nun leuchtet Michelangelos Vision von einem menschengemäßen Weltganzen wieder auf. Der Künstlergott hat die Launen der Zeiten und Päpste überdauert.

Von der alten Angst vor der großen Kunst eines großen Zweiflers zeugen nur noch jene Lendentücher, die als historische Erinnerung auf der Altarwand belassen wurden. □

Als Zeichen der

Die Herrscher der Renaissance wollen nicht nur über Städte, Herzogtümer und Königreiche gebieten, sondern auch über ihr eigenes Bild. Reiterstatuen, Porträts, Wandgemälde und Grabmäler repräsentieren ihren Anspruch, verkünden ihre Tugend und idealisieren sie als gute Fürsten. So erschafft die neue Kunst auch einen neuen Typus des Herrschers: den allgegenwärtigen Regenten

TEXTE: JOACHIM TELGENBÜSCHER



M A C H T



Mit strengem Blick treibt Bartolomeo Colleoni seine Söldner voran. In Diensten Venedigs hat er es bis zum höchsten Heerführer der Republik gebracht. Doch als er stirbt, hinterlässt Colleoni einen nahezu unerfüllbaren Wunsch: Er fordert ein Reiterstandbild als Zeichen seiner Triumphe. Für die egalitäre Führung der Lagunenstadt undenkbar, denn Einzelne ehrt man nicht. Schließlich gibt sie doch nach – und Andrea del Verrocchio entwirft 1481 eine der ersten monumentalen Reiterskulpturen der Neuzeit

Spektakel am Hof

Ihre königliche Würde ist den Monarchen nicht genug: Sie wollen ihr göttliches Recht auf den Thron bei Banketten, Turnieren und Bällen zur Schau stellen. Vor allem müssen sie andere Herrscher an Pomp übertreffen. Und so wetteifern die Höfe von London, Fontainebleau oder Prag um die besten Künstler – und das glanzvollste Fest



So gut schmeckt der Wein, der aus dem Brunnen plätschert, dass sich zwei Männer darbei Calais eine prächtige Zeltstadt errichten. Jahrelang haben sich die zwei Monarchen dem »FELD DES GÜLDENEN TUCHES« nicht als politischer Wendepunkt in Erinnerung



geln. Im Juni 1520 feiern Englands König Heinrich VIII. und sein französischer Rivale Franz I. ein dreiwöchiges Fest. 12000 Höflinge müssen dafür sorgen, nun wollen sie mit Banketten und Turnieren ihren brüchigen Frieden stärken. Doch weil am Ende das Misstrauen siegt, bleibt das Treffen auf den als Exzess fürstlicher Verschwendungen (Werk mehrerer unbekannter Maler, ca. 1545)

Balkone, Säulen und ein Portal wie ein Triumphbogen: Der »PALAZZO GRIMANI« (1575) gehört zu Venedigs bedeutendsten Palästen. Doch die Patrizier der Stadt dürfen nicht so prachtvoll bauen, wie sie wollen.

Gesetze beschränken Größe und Schmuck der Palazzi – aus Angst, eine Familie könnte sich zu sehr über die anderen erheben



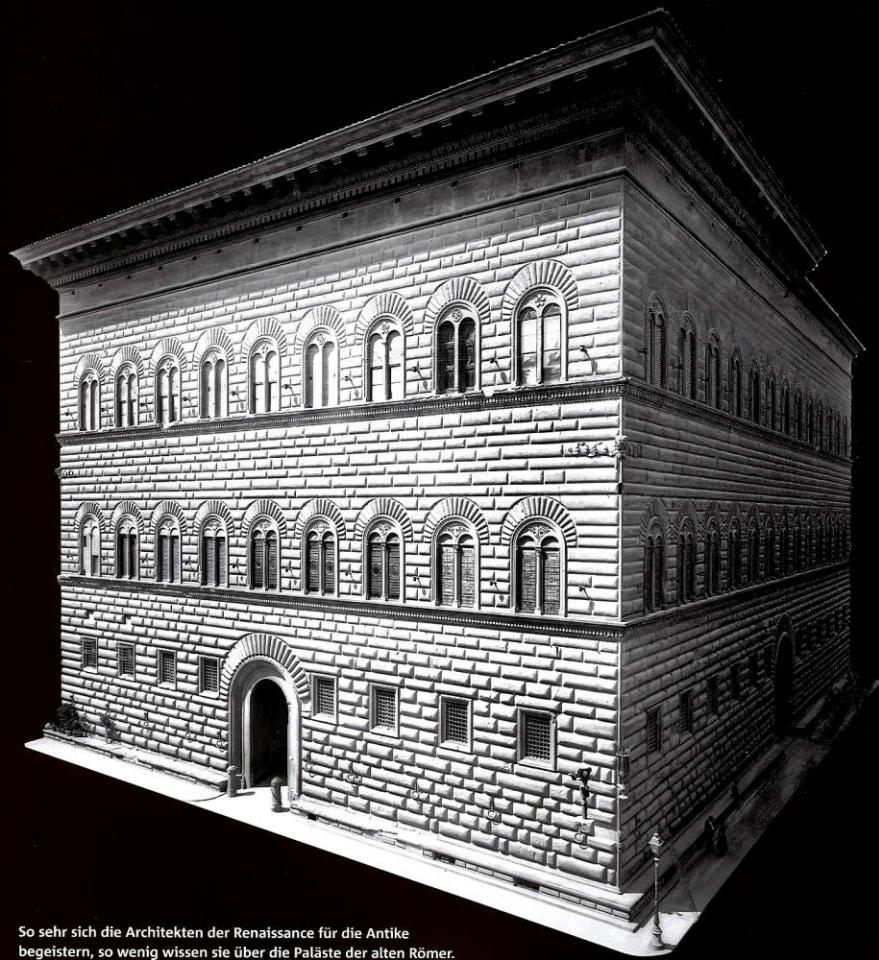
Nur fünf Jahre herrscht Sixtus V. als Papst in Rom – doch er lässt gleich drei seiner Residenzen erweitern. Der »LATERANPALAST«, den sein Architekt Domenico Fontana 1586 entwirft, ersetzt einen verfallenen Prachtbau aus dem Mittelalter. Das Vorbild für die streng gleichmäßige Fassade hat Michelangelo mit einem früheren Papstpalast geliefert

Pfähle säumen das Portal des »PALAZZO VENDRAMIN-CALERGI« – zum Festmachen der Gondeln, mit denen die meisten Besucher den Prachtbau am Canal Grande erreichen. Seine harmonisch angeordneten Fenster, die schon von außen erkennbare Einteilung in drei Stockwerke und seine wuchtige Form machen ihn zu einem typischen Renaissancebau



Der Stolz der neuen Herren

In den Städten des Mittelalters verschanzten sich Italiens mächtige Familien in festungsartigen Wohnsitzen – von groben Mauern umgeben und von Türmen gekrönt. Ganz anders die Paläste der Renaissance: Ihr wichtigster Teil sind die kunstvoll gestalteten Fassaden. Sie sollen keine Feinde abwehren, sondern Passanten beeindrucken



So sehr sich die Architekten der Renaissance für die Antike begeistern, so wenig wissen sie über die Paläste der alten Römer. Weil keine Villen erhalten sind, studieren sie die Ruinen von Tempeln, Foren und Triumphbögen und lassen sich zu kunstvollen Bauwerken inspirieren – hier der streng symmetrische »PALAZZO STROZZI« in Florenz –, wie es sie in der Antike nie gegeben hat



Spiel mit der Geschichte



Mächtig ist, wer die Vergangenheit in seinem Sinne umschreiben kann: In den Palästen der Renaissancefürsten verzierten Künstler Wände und Decken mit biblischen Szenen, in die sie Porträts ihrer Mäzene hineinmalen. Nicht auf historische Akkuratesse kommt es an – sondern darauf, ob das Bild der Stellung des Herrschers gerecht wird

»DER ZUG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE« fand so sicher nicht unter fruchttragenden Bäumen statt, und die Männer aus dem Morgenland wurden auch nicht von Dutzen- den Reitern begleitet. Doch Benozzo Gozzoli, der 1459 eine Kapelle der Fürstenfamilie Medici mit diesem Motiv ausmalt, geht es nicht um eine historische Wiedergabe des Geschehens – er will den Ruhm seiner Auftraggeber verewigeln. Gekleidet in feinstem Samt, folgen Cosimo und Piero de' Medici einem der drei Könige (M.) auf einem Maultier und einem Schimmel. So macht der Künstler sie und ihren Machtanspruch unsterblich

Kriegsherr und Mäzen

Italien ist zersplittert, fast überall konkurrieren Kleinstaaten und Stadtrepubliken um Macht und Territorien.

Und so nutzen die streitenden Fürsten auch die Kunst zur Steigerung ihres Prestiges. Keiner versteht das so gut wie

Federico da Montefeltro, der Herr über eine kleine Grafschaft: Als Mäzen ist er selbst den Päpsten ebenbürtig

Auf einem goldverzierten Thron empfängt die »VERKÖRPERUNG DER LOGIK« den Grafen und reicht ihm ein Buch. Federico da Montefeltro besitzt mehr als 1000 Handschriften, die er in einem feuerfesten Raum seines Palastes aufbewahrt. Auch seine Untertanen profitieren von diesem Wissensdrang – die Bibliothek steht allen offen (Gemälde von Pedro Berruguete)



Als sei er gerade vom Schlachtfeld zurückgekehrt, kniet Federico da Montefeltro vor der Muttergottes, sechs Heiligen und dem Christuskind. Die eisernen Handschuhe und seinen Helm hat er Maria zu Füßen gelegt. Mit diesem Altarbild Piero della Francescas (ca. 1472) bezeugt der Herrscher seine Frömmigkeit – und dankt Gott für einen siegreichen Feldzug

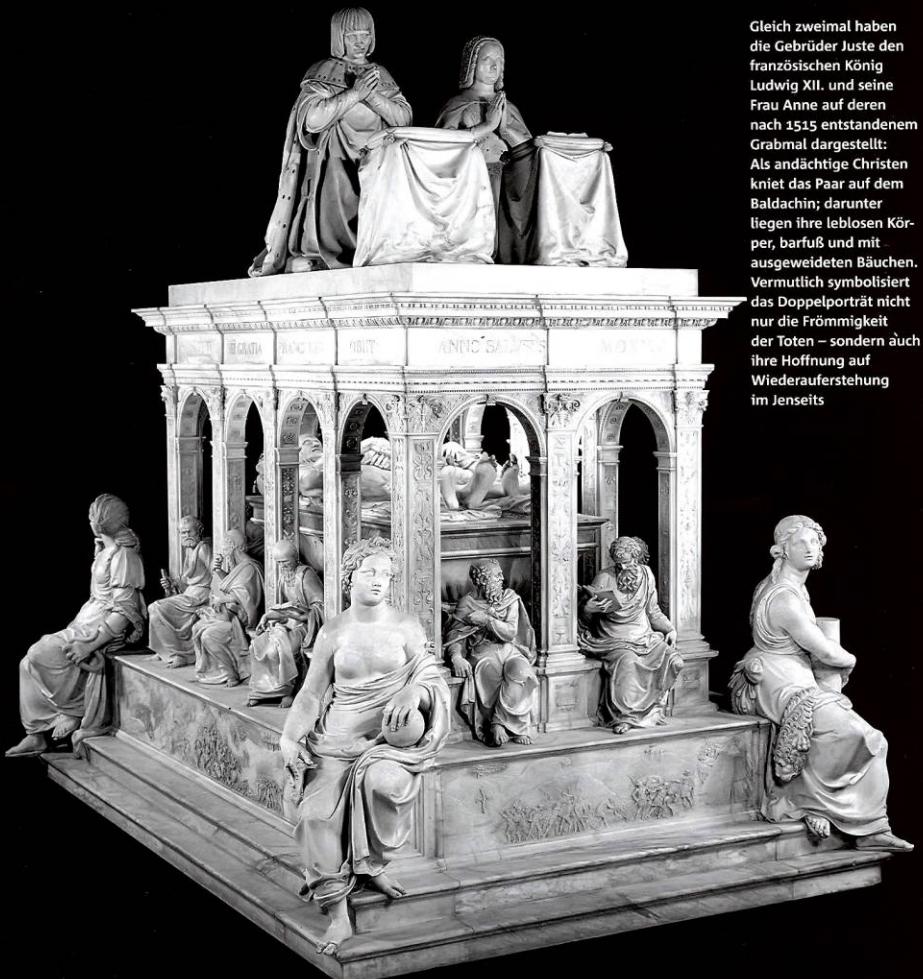
Ein Vermögen gibt da Montefeltro allein für Bücher aus, gut 40 Schreiber beschäftigt der Söldnerführer, die für ihn Handschriften kopieren. 1476 malt vermutlich Pedro Berruguete ihn mit seinem vierjährigen Sohn in der Palastbibliothek zu Urbino. Der Herzog verfolgt mit seiner Bibliomanie ein politisches Ziel: Sein Wissensdrang soll den kaltblütigen Krieger möglichst weise und gerecht erscheinen lassen – als Verkörperung des guten Herrschers



Kein anderer Renaissancefürst lässt sich so häufig porträtieren wie »FEDERICO DA MONTEFELTRO«. 33 Bilder- nisse des Söldnerführers aus der italienischen Provinz sind heute noch erhalten, das bekannteste erschafft Piero della Francesca um 1472. Die außergewöhnliche Hakennase ist Folge eines Turnierunfalls: Eine Lanze hat dem Condottiere einst das Nasenbein zertrümmert

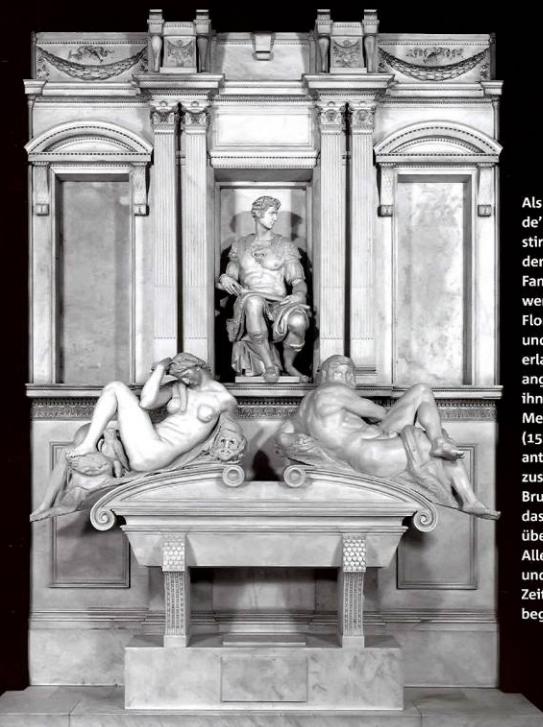
Über das Leben hinaus

Seit jeher versuchen die Mächtigen, ihr Ansehen durch prächtige Grabmäler auch im Tode zu wahren – doch die neuen Monumente übertreffen alle früheren Ruhestätten. Päpste und Könige beauftragen die Genies ihrer Zeit, für sie Grandioses zu entwerfen. Und die verwandeln dunkle Kirchenschiffe in glanzvolle Bühnen der Macht



Gleich zweimal haben die Brüder Juste den französischen König Ludwig XII. und seine Frau Anne auf deren nach 1515 entstandenem Grabmal dargestellt: Als andächtige Christen kniet das Paar auf dem Baldachin; darunter liegen ihre leblosen Körper, barfuß und mit ausgeweideten Bäuchen. Vermutlich symbolisiert das Doppelporträt nicht nur die Frömmigkeit der Toten – sondern auch ihre Hoffnung auf Wiederauferstehung im Jenseits

Mit letzter Kraft stützt sich der sterbende Papst auf sein Totenbett, über ihm thront die Gottesmutter, unter ihm der Gesetzgeber Moses. Das Grabmal Julius II. (vollendet 1545) ist die prächtigste Begräbnisstätte, die je ein Papst in Auftrag gegeben hat – und doch nennt Michelangelo das Werk eine »Tragödie«. Denn ursprünglich hat der Künstler ein viel größeres, begehrbares Mausoleum geplant, mit über 40 Statuen und bronzenen Reliefs



Als Giuliano II. de' Medici 1516 stirbt, hat der Sohn der mächtigsten Familie Italiens erst wenige Jahre über Florenz geherrscht – und kaum Ruhm erlangt. Doch Michelangelo entwirft für ihn in der Kapelle der Medici ein Grabmal (1520), wie es einem antiken Feldherrn zustünde: Im ledernen Brustpanzer thront das Abbild des Toten über den nackten Allegorien von Tag und Nacht. Die Zeitgenossen sind begeistert

Die Engel haben ihre Posaunen zum Mund geführt, wie um die Ankunft des Kardinals Rinaldo Brancacci im Himmel anzukündigen. 1428 vollendeten Donatello und seine Gehilfen die Ruhestätte des Kirchenfürsten, der zu Lebzeiten so angesehen war, dass ihm die Bank der Medici mehr Kredit gewährte als dem Papst. Drei Kilogramm Gold in 900 Münzen kostete ihn das steinerne Monument seines Ruhmes

• ANNO • ETATIS •

• SVÆ • XLI X



Der englische König hat seinen rechten Ellbogen angewinkelt, als wolle er sich noch mehr Platz verschaffen: Hans Holbein der Jüngere malt »HEINRICH VIII.« um 1539 als selbstbewussten Monarchen, der keine Macht neidet. Als das Bild entsteht, hat Heinrich bereits mit der katholischen Kirche gebrochen, die Klöster aufgelöst, eine Königin verstoßen, eine weitere köpfen lassen und seinen Lordkanzler zum Tode verurteilt

Im Auftrag des Herrn



Statt eines Zepfers
hält »KAISER
MAXIMILIAN I.«
einen Gran-
atapfel in seiner Lin-
ken – als Symbol
seiner Würde.
Albrecht Dürer
zeichnet den Mon-
archen 1519 kurz
vor dessen Tod und
vollendet später
das Ölgemälde. Die
Überschrift röhmt
den Verstorbenen
als »mächtigsten,
größten und nie be-
siegtien Kaiser«, der
alle Zeitgenossen
übertroffen habe

Kaum ein Monarch in Europa, der sich jetzt
nicht malen lässt. Das höfische Porträt vereint
die doppelte Natur des Herrschers in einem
Bild: zeigt ihn als lebensnahen Menschen und
idealisierten Regenten von Gottes Gnaden.
Weil nur die besten Maler die Macht der Könige
auf diese Weise feiern können, werden sie zu
den höchstbezahlten Spezialisten ihrer Zeit



Geraffte Seidenärmel und gold-
bestickte Borten lassen Frankreichs
König »FRANZ I.« imposanter wirken
als er ist, und auch die anderen Details
auf dem Porträt des Hofmalers Jean
Clouet (um 1525) unterstreichen die
Würde des Monarchen: das Medaillon
des Ritterordens um seinen Hals, das
Schwert in seiner Hand, der kostbare
Vorhang in seinem Rücken. Niemand
soll daran denken, dass er vor Kurzem
eine entscheidende Schlacht verloren
hat – und dadurch Teile Oberitaliens



Als verdiene es sein Gegenüber nicht, von ihm angeschaut zu werden,
blickt »PAPST CLEMENTS VII.« auf diesem 1526 entstandenen Porträt an
Betrachter vorbei. Drei Jahre nach der Papstwahl malt Sebastiano del
Piombo den unehelichen Sohn Giuliano de' Medici als stolzen Kirchen-
fürsten. Doch nur wenig später, im Mai 1527, wird Clemens VII. vor den
Landsknechten des römisch-deutschen Kaisers fliehen müssen



Eine Wolke von Engeln umgibt die junge Frau, die Kreuz und Kelch in ihren Händen hält. Der Doge Antonio Grimani, Herrscher der Republik Venedig, ist vor ihr niedergesunken, auf Knien empfiehlt er sich der »VERKÖRPERUNG DES GLAUBENS« als Diener. Das Wandgemälde, das Tizian entwirft und einer seiner Schüler 1589 vollendet, gehört zur langen Reihe von Werken, mit denen die Dogen ihre Frömmigkeit rühmen – und die Gottesfurcht des Staates, den sie regieren. Denn die Lagunenstadt sieht sich als größte Schöpfung Gottes und wichtigste Verteidigerin des Christentums



Die Demut der Großen

Nicht nur als stolze Feldherren und strenge Regenten lassen sich die Herrscher malen – sondern auch als ergebene Diener ihres Gottes. Denn Fürsten, Könige und Kaiser wissen, dass ihre Macht aufs Diesseits beschränkt ist und sie von der Gunst des Schöpfers abhängig sind. Und so versuchen sie mit frommer Kunst ihren Platz im Himmel zu sichern □

ENDE

Bestürzt von den religiösen, intellektuellen und politischen Veränderungen ihrer Zeit, verwerfen zahlreiche Raffaels zeigen die »Manieristen« verrenkte Gliedmaßen, in wilder Bewegung verdrehte Körper, schrille Farben

Die Zeit um 1500 ist die wohl glanzvollste der europäischen Kunst: 1504 vollendet Michelangelo die Marmorstatue des David und beginnt einige Jahre später damit, die Decke der Sixtinischen Kapelle mit Fresken zu versehen. Gleichzeitig arbeitet Leonardo da Vinci, der kurz zuvor das „Letzte Abendmahl“ geschaffen hat, an dem Porträt der „Mona Lisa“. Und 1511 stellt Raffael im Vatikan das Fresko „Schule von Athen“ fertig – die vielleicht ideale Verkörperung der italienischen Renaissancemalerei.

Innerhalb nur eines Jahrzehnts also entstehen in Florenz und Rom diese Kunstwerke, die zu den berühmtesten der Geschichte gehören. Und ihre Schöpfer gestalten sie nach den Regeln der Renaissance: harmonische Komposition, weitgehend an der Linearperspektive ausgerichtet; wirklichkeitssame Haltung sowie realistische Proportionen der dargestellten Figuren.

Doch nur einige Jahre später scheinen diese Grundsätze nicht mehr zu gelten: Nun bevölkern plötzlich verdrehte Körper dicht gedrängt die Leinwände; groteske Figuren wirbeln durch fantastische Landschaften, Maler schaffen verstörende Bilder von Chaos, Zerstörung und Gewalt.

Und um 1530 ist die Zeit der Hochrenaissance endgültig vorbei. Nur wenige Künstler bleiben deren Idealen treu. Die meisten malen nun im Stil des Manierismus (von ital. *maniera*, „persönliche Handschrift“).

Und dessen wilde Dynamik spiegelt einen Weltuntergang.

DIE APOKALYPSE BEGINNT am 6. Mai 1527. Verborgen von dichtem Nebel, dringen mehr als 20 000 deutsche Landsknechte, spanische und italienische Söldner in Rom ein. Es sind Krieger Kaiser Karls V., ursprünglich aufgeboten für den Kampf um die Macht in Italien. Doch schon seit Langem schuldet der finanziell stets klammre Habsburger –



SELBSTBILDNIS IM
KONVEXEN SPIEGEL, UM 1524

Der Italiener Parmigianino experimentiert schon früh mit Elementen des Manierismus, etwa der verzerrten Darstellung von Extremitäten, die er später noch steigert – auch unter dem Eindruck der Plünderung Roms 1527

Herrschern über das Heilige Römische Reich – den Männern ihren Sold. Nun wollen sie ihre Bezahlung selbst organisieren: durch die Plünderung Roms.

Tagelang raubt und mordet die Soldateska, die nur auf geringen Widerstand der Verteidiger stößt. Tausende Römer werden getötet, zahllose Frauen vergewaltigt, Kunstsäthe weggeschleppt oder zerstört, Reliquien geschändet; der Papst gerät in Gefangenschaft.

Die Nachrichten vom „Sacco di Roma“, der Plünderung des Zentrums der Christenheit, erschüttern Europa. Manche Zeitgenossen deuten die römische Katastrophe als göttliches Strafgericht. Und der Humanist Erasmus von Rotterdam notiert: „In Wahrheit war dies der Untergang nicht der Stadt, sondern der Welt.“

Doch die Verwüstung Roms ist nicht der einzige Schock, der das Abendland trifft.

Denn bereits seit 1517 zerreißt die Reformation Martin Luthers die Einheit der Kirche. Zudem belagern die Osmanen 1529 Wien und drohen Mitteleuropa zu überrennen. Und 1543 erscheint das Werk des Nikolaus Kopernikus über die Planetenbahnen, das dem Menschen seine Stellung im Mittelpunkt des Universums abspricht: eine Revolution der geistigen Welt.

Diese politischen und intellektuellen Veränderungen sowie all die Kriege um Macht und Religion zerstören das hochgestimmte Lebensgefühl, den zukunftsfrischen Optimismus der Renaissance – und machen damit auch jener Kunst ein Ende, die die Würde des Individuums sowie die Schönheit der Natur feierte und den Menschen im Einklang mit der Welt darstellen wollte.

Es ist eine Epoche der Unsicherheit und Bedrohung, die nun anbricht. Und ihr Spiegel sind die Werke manieristischer Maler, Architekten und Bildhauer¹ – die bewusst die Regeln der Renaissance brechen: Die Künstler dieser neuen Zeit verzichten teilweise auf die Linearperspektive, zeigen höchst dra-

ÄRA

...nstler des 16. Jahrhunderts die Ideale der Hochrenaissance. Statt der ruhigen Harmonie in den Gemälden etwa unheimliche Schatten – und spiegeln so die tiefgreifenden Umbrüche ihrer Epoche wider

VON FRANK OTTO

matische Gebärden und oft heftige Bewegungen, lassen Giganten stürzen und Engel kämpfen, Menschen vor Feuersbrünsten fliehen oder im Wahnsinn aufschreien. Sie rücken die Hauptaktion aus dem Zentrum und variieren die Größe der Figuren, die nun bisweilen enorme Gliedmaßen haben.

So porträtiert Francesco Mazzola, genannt Parmigianino, die Madonna mit überlangem Hals und hinter ihr einen winzigen Propheten. Der Bayer Albrecht Altdorfer versammelt in der „Alexanderschlacht“ Hunderte von Kriegern unter einem theatralisch leuchtenden Himmel. Pellegrino Tibaldi malt die eigentlich stille Szene der „Anbetung der Hirten“ als dramatisches Gewimmel halbnackter Leiber. Und Giuseppe Arcimboldo erschafft den Kopf Kaiser Rudolfs II. aus Obst und Gemüse.

Die Manieristen zielen auf die Überwältigung des Betrachters ab, verwenden schrille Farbtöne und zeichnen unheimliche Schatten. Sie überfrachten ihre Gemälde mit einer „Mannigfaltigkeit von Körpern, Gesichtern, Trachten, Helmen, Rüstungen, Frisuren, Pferden, Seefahrten, Unwettern, Regen- und Schneefällen“, so der Maler und Künstlerbiograf Giorgio Vasari über seine eigenen Schlachtenszenen im Florentiner Palazzo Vecchio.

Die Menschen sollen die Virtuosität und die persönliche Handschrift des Künstlers erkennen – und bewundern.

DER NEUE STIL verbreitet sich rasch in ganz Italien und bald auch darüber hinweg, etwa in Frankreich, wo König Franz I. ab 1530 Maler an seinen Hof im Schloss von Fontainebleau zieht. In Spanien malt El Greco, ein gebür-

tiger Griech, der in Venedig gelernt hat und stark von den Werken Tintoretto beeinflusst ist, des bedeutendsten Manieristen der Lagunenmetropole. Und in Flandern errichtet Frans Floris nach einer ausgedehnten Italienreise Ende der 1540er Jahre eine Werkstatt, in der wohl mehr als 100 Schüler manieristische Werke schaffen.

Doch noch während sich der neue Stil in Europa durchsetzt, beginnen italienische Künstler ihn schon in Frage zu stellen. Denn viele manieristische Maler jener Zeit übertreiben die von ihren Vorgängern entwickelten Formen ins Äußerste: Immer mehr Monster und Menschen, deren Körper über die Grenze des Möglichen hinaus verdreht sind, drängen sie auf ihren Gemälden zusammen.

Zudem lassen sie ihre Figuren Posen einnehmen, die unabhängig vom dargestellten Thema sind; so malt der gebürtige Flamme Bartholomäus Spranger um 1590 den auferstandenen Christus und die barbusige Götting Minerva in der gleichen Haltung.

Und so kommt es zu einer Reaktion und Weiterentwicklung: Den immer maßloseren Darstellungen der Manieristen setzen Maler wie Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, und Annibale Carracci eine größere Klarheit entgegen. Das Gekünstelte, Überdrehte wird durch das Natürliche ersetzt, das Unwahrscheinliche durch die Wirklichkeitsnähe.

Caravaggio und Carracci besinnen sich abermals auf die Regeln der Hochrenaissance – verbinden sie jedoch mit der manieristischen Dynamik. So schaffen sie in Rom die Grundlagen für einen neuen Kunststil, der die kommenden 150 Jahre prägen wird: den Barock.

Dr. Frank Otto, 43, ist Textredakteur im Team von GEOEPOCHE.



HERMAPHRODITUS UND DIE NYMPHE SALMACIS, UM 1580

Die verdrehte Körperhaltung sowie das perspektivisch unkorrekte Größenverhältnis der Figuren in diesem Bild des Flamen Bartholomäus Spranger sind typisch für die Manieristen

Das Zeitalter der RENAISSANCE

VON DANIELA WAGNER UND JOCHEN PIOCH

grün = Einträge zu Politik und Gesellschaft, rotbraun = Kultur und Wissenschaft

1305

Nach zwei Jahren Arbeit vollendet Giotto di Bondone (um 1266–1337) seine Fresken in einer Kapelle in Padua. Giotto wird nicht nur von seinen Zeitgenossen, sondern auch noch im 15. Jahrhundert für seinen naturgemäßen Stil, die Charakterisierung der Figuren und seine neuartige Bilderzählung bewundert. Die Paduaner Fresken, die unter anderem Szenen aus Leben und Passion Christi und das Jüngste Gericht zeigen, sind beispielhaft für sein Können: Ohne Kenntnis der Perspektivelehre, dafür aber mittels Licht, Schatten und geschickter Komposition erzielt er eine Plastizität und Tiefe, die für viele italienische Künstler zum Vorbild wird. Giotto gilt als wichtigster Vorfänger der Renaissancekunst, die sich in den folgenden Jahrhunderten von Italien aus in Europa ausbreiten wird.

1313

Heinrich VII. lässt sich als erster römisch-deutscher Herrscher seit 92 Jahren in Rom zum Kaiser krönen. Doch viele der zerstrittenen Adeligen und Patrizier im zum Reich gehörenden Oberitalien rebellieren gegen den Deut-

schen. Er stirbt im folgenden Jahr während der erfolglosen Belagerung von Florenz.

1321

Im Jahr seines Todes schließt der aus Florenz stammende Dichter Dante Alighieri (geboren 1265) die „Göttliche Komödie“ ab. In diesem Versepos beginnt er sich auf eine Reise durch Hölle, Fegefeuer und Paradies. Dantes anschauliche Beschreibungen prägen über Jahrhunderte die bildlichen Darstellungen des Jenseits. So illustriert Sandro Botticelli (um 1445–1510) um 1490 die „Divina Commedia“ und gestaltet Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1518–1594), ab 1588 das Paradies nach der von Dante beschriebenen Vorstellung.

1341

Der in Arezzo geborene Poet Francesco Petrarca (1304–1374) wird in Rom nach antiker Tradition mit Lorbeerbz zum Dichterkönig gekrönt. Petrarca ist Mitbegründer der später „Humanismus“ genannten Geisteshaltung, die den Menschen in den Mittelpunkt rückt und sich dem antiken Erbe zuwendet. Als großer Verehrer des römischen Redners und Politikers

EINE NEUE SICHT DER WELT

Die sozialen und intellektuellen Umwälzungen in Italien im ausgehenden Mittelalter inspirieren Architekten, Bildhauer und Maler dazu, Anfang des 15. Jahrhunderts neue Regeln für die Kunst zu schaffen: Sie übernehmen die Schönheitsideale der Antike, entdecken die Zentralperspektive, die Gemälde den Eindruck räumlicher Tiefe verleiht, versuchen, die Natur nachzuahmen, und rücken den Menschen ins Zentrum ihrer Werke. Schon sehr bald verbreiten sich diese Normen der Renaissance von Florenz aus in ganz Italien und auch nördlich der Alpen.

Ciceron durchsucht er Bibliotheken nach verschollenen Manuskripten und findet tatsächlich Briefe seines Idols.

Er studiert die antiken Schriftsteller, nimmt alte Mythen in seine Werke auf und ver sucht dabei, die Vorbilder nicht nur nachzuahmen, sondern mit ihnen in Wettstreit zu treten. In den 366 Gedichten seines „Canzoniere“ prägt Petrarca eine neue Form der Liebeslyrik, die über Jahrhunderte Poeten in ganz Europa beeinflusst werden wird.

1378

Nach dem Tod von Papst Gregor XI. (1329–1378) wählen rivalisierende

Faktionen unter den Kardinälen zwei Nachfolger: Urban VI. (um 1318–1389) und den Gegenpapst Clemens VII. (1342–1394), der nicht in Rom, sondern in Avignon residiert. Ab 1409 konkurrieren sogar drei Päpste um die Führung der Kirche. Das Große Abendländische Schisma währt bis zum Konzil von Konstanz (1414–1418). Erst danach wird das Papsttum in Rom langsam wieder zu einem europäischen Machtfaktor.

1409

Der Florentiner Bildhauer Donatello (eigentlich: Donato di Niccolò di Betto Bardi, um 1386–1466) überwindet mit einer Marmorstatue des

David die traditionelle Darstellungsweise: Wurde David, der einst den feindlichen Riesen Goliath mit Schleuder und Stein besiegt haben soll, bisher als bartiger, erhabener biblischer König gezeigt, ist der David Donatello ein junger Held, idealisiert nach dem Vorbild antiker Statuen.

UM 1412

Der Florentiner Architekt und Bildhauer Filippo Brunelleschi (1377–1446) entdeckt die Regeln der Zentralperspektive und fertigt zwei Tafelbilder von Plätzen seiner Heimatstadt an, die mit Hilfe von Fluchtlinien, die sich in einem Punkt treffen, den Eindruck räumlicher Tiefe erwecken. Ähnliche Konstruktionen waren bereits in der Antike bekannt, das Wissen um das Suggerieren der dritten Dimension ging jedoch weitgehend verloren.

Verschiedene Künstler eignen sich die Technik nun an und entdecken damit neue Möglichkeiten der Bildkomposition: Donatello, Festmahl des Herodes“ (1423–1427) gilt als das erste nach Regeln der Zentralperspektive erschaffene Relief und beeindruckt

zudem durch die dramatische Darstellung.

Etwa zur gleichen Zeit arbeitet Masaccio (eigentlich Tommaso di Ser Giovanni di Simone Cassai, 1401 in San Giovanni Valdarno geboren, gestorben 1428 in Rom) an der Ausmalung der Brancacci-Kapelle in Florenz; besonders sein Fresko „Der Zinsgroschen“ wird gerühmt, weil es einzelne Szenen mit Hilfe der Perspektive zu einer Geschichte bündelt. Dabei benutzt Masaccio allerdings eine Form der Linearperspektive, bei der sich die Fluchtlinien, anders als bei der Zentralperspektive, in einem größeren Bereich und nicht in einem einzigen Punkt treffen.

1425

Die Republik Venedig dehnt ihr Herrschaftsgebiet auf dem Festland aus und stößt bald in das Territorium des Herzogtums Mailand vor, was einen jahrelangen Konflikt provoziert. Auch andere italienische Staaten, etwa Florenz, Modena und Ferrara fühlen sich durch Venedig bedroht.

AB 1430

In den Niederlanden entstehen Meisterwerke – der frühen Renaiss-

sancemalerei, deren wirklichkeitstreuer Stil und Anwendung der Ölmalerei selbst in Italien bewundert werden. Beispielhaft ist Jan van Eycks „Rolin-Madonna“ (um 1437), ein Tafelgemälde, in dem auch die kleinsten Details wie das Licht in den Butzenscheiben oder die filigrane Borte des Umhangs Mariens präzise wiedergegeben sind. Auch ohne eine geometrisch exakt konstruierte Zentralperspektive gelingt es von Eyck, die Tiefe des Raums zu gestalten.

1435
Der in Genua geborene Kunstsammler und Architekt Leon Battista Alberti (1404–1472) beschreibt in seinem Traktat „Über die Malerei“ erstmals die geometrische Konstruktion der Zentralperspektive, an der sich Künstler bereits seit Jahrzehnten versuchen und die nur zum neuen Standard der italienischen Kunst wird.

1436
Papst Eugen IV. weiht den Dom von Florenz. Mit der ab 1420 errichteten Kuppel, die das bereits rund 150 Jahre zuvor begonnenen Gebäude krönt, hat ihr Architekt Filippo Brunelleschi das bedeutendste Bauwerk der Frührenaissance geschaffen.

Er orientierte sich bei seiner Konstruktion an antiken Bautechniken, die er aber um zahlreiche Innovationen erweiterte. Mit einer äußersten Spannweite von fast 45 Metern erreicht das Gewölbe ungefähr den Durchmesser des Pantheons in Rom,

vollendet um 125 n. Chr., ist damit die größte Kuppel, die seit 1300 Jahren errichtet worden ist.

Brunelleschi selbst ist ein herausragendes Beispiel für das in der Renaissance aufkommende Bild des Architekten, das auf die antike Architekturtheorie des Vitruv (1. Jahrhundert v. Chr.) zurückzuführen ist. Nach dem Verständnis der Humanisten verfügt der Architekt in Abgrenzung zum Baumeister nicht nur über technisches Wissen, sondern ist auch mit ästhetischen und philosophischen Grundlagen vertraut, sodass seine künstlerischen Fähigkeiten zum Tragen kommen.

1444
In der Nacht zum 23. Juli wird Oddantonio da Montefeltro, Herzog von Urbino, von gedungenen Mörfern umgebracht und seine Leiche bestialisch geschändet. Der mutmaßliche Auftraggeber der Tat, sein Halbbruder Federico, tritt die Nachfolge an. Als Soldnerführer für verschiedene italienische Staaten verdient der Fürst ein Vermögen, das er unter anderem in den Ausbau seiner Residenzstadt Urbino zu einem kulturellen Zentrum investiert.

Federicos mögliche Verantwortung für die Ermordung Oddantonios entthüllt der Maler Piero della Francesca (um 1420–1492) in seinem Meisterwerk „Die Geißelung Christi“ – das jedenfalls vermuten einige Kunsthistoriker. Der Maler lebte meist abseits der bedeutenden Kunzzentren wie Florenz und Vene-

dig und entwickelt einen ganz eigenen Stil: eine auf geometrische Grundformen reduzierte Bildsprache, die die Kubisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts anregen wird.

1447
Tommaso Parentucci wird zum Papst gewählt und nennt sich Nikolaus V. Der ehemalige Hauslehrer und Diplomat ist der erste huma-

um 1470) verheiratete seine Tochter Niccolosia mit dem begabten jungen Künstler Andrea Mantegna (1431–1506) – und gewinnt den Schwiegersohn, der bis dahin in der Werkstatt seines ältesten Konkurrenten gearbeitet hat, für das Atelier seiner Familie. Seine Söhne Gentile (um 1430–1507) und Giovanni (nach 1430–1516), der

Einmarsch der Franzosen am Ende des Jahrhunderts anhält. In Mainz konstruiert der Goldschmied Johannes Gutenberg (um 1400–1468) eine Druckerpresse mit beweglichen, auswechselbaren Lettern. Dank des modernen Buchdrucks breitete sich der Humanismus, das Bildungsideal der Renaissance, rasant aus: Um 1500 sind wahrscheinlich bereits rund 40 000 Buchtitel mit einer Gesamtausgabe von acht Millionen Exemplaren gedruckt, darunter zahlreiche griechische und römische Klassiker.

1464
Der Florentiner Bankier Cosimo de' Medici (geboren 1389) stirbt. Cosimo ist in den 1430er Jahren durch sein Vermögen, eine vorteilhafte Heirat und großzügige Geldgeschenke zum mächtigsten Mann in Florenz geworden und hat so den Grundstein für die Jahrzehnte währende Vorherrschaft der Medici in der Stadt gelegt. Wie später sein Enkel Lorenzo (1449–1492, genannt „der Prächtige“), der die Stadt ab 1469 dominiert, übt Cosimo seine Macht ohne ein offizielles Amt aus.

Die Förderung von Künstlern und Gelehrten durch die Medici untermauert die Stellung von Florenz als Zentrum der Renaissance. Humanistische Philosophen und Dichter wie Angelo Poliziano (1454–1494) und Marsilio Ficino (1433–1499) lehren und studieren unter dem Patronat der Familie. Sie greifen philosophische Theorien der Antike auf, vor allem

von Platon und Cicero. War das Leben des mittelalterlichen Menschen noch auf das Jenseits ausgerichtet und diente seine künstlerische Entfaltung vor allem der Ehre Gottes, so entwickeln die Humanisten nun das Ideal des freien Denken fähigen, umfassend gebildeten, vielseitig interessierten und schöpferischen Menschen.

1471
Francesco Della Rovere wird zum Papst gewählt. Als Sixtus IV. lässt er die Sixtinische Kapelle bauen und gründet die Vatikanische Bibliothek, eine der wichtigsten Bildungseinrichtungen der Humanisten.

1474
In einer Familienurkunde wird der um 1450 geborene niederländische Künstler Hieronymus Bosch (gestorben 1516) erstmals erwähnt. Zwar ist er nicht – wie viele seiner Zeitgenossen – von der Kunst der Antike geprägt, doch sprengen seine Bilder alle mittelalterlichen Konventionen: Er malt Bettler und Krippe, Gnome, Landstreicher, Diebe – und Gestalten, die direkt aus dunkelsten Albträumen aufzutauchen scheinen. Bosch steht allein in seiner Zeit. Erst mehr als 400 Jahre später erkennen Surrealisten, Dadaisten und all jene Künstler, die das Absurde und Abgründige in ihren Bildern darstellen, in ihm einen entfernten Vorfahren.

1482
Mit Leonardo da Vinci (1452–1519) verlässt ein Genie der Renaissance seine bisherige

Ehrgeizige Päpste machen Rom zum MITTELPUNKT der neuen Kunst



nistische Pontifex maximus. Um das Ansehen des Papsttums zu mehren, holt er namhafte Künstler und Gelehrte nach Rom und formuliert ein umfassendes Bauprogramm, das in den nächsten Jahrzehnten das Gesicht der Stadt verändert wird.

1453
Unter Sultan Mehmed II. erobern die Türken Konstantinopel und besiegen damit das Ende des Byzantinischen Reiches. Die Expansion des Osmanischen Reiches im östlichen Mittelmeerraum gefährt den italienischen Fernhandel mit dem Orient.

Der venezianische Maler Jacopo Bellini (um 1400–

außergewöhnlich farbenreiche Bilder malt, zählen zu den herausragenden Meistern der Frührenaissance. Vor allem Giovanni prägt als Lehrer die folgende Künstlergeneration.

1454
Im Angesicht der osmanischen Bedrohung rücken die verfeindeten italienischen Staaten zusammen. Die Republiken Florenz und Venedig, das Herzogtum Mailand, das Königreich Neapel und der päpstlich regierte Kirchenstaat legen im Frieden von Lodi ihre Interessen-sphären fest. Das Vertragswerk schafft ein fragiles Gleichgewicht zwischen den Mächten, das bis zum

Fotovermerk nach Seiten

Anordnung im Layout: l. = links, r. = rechts,

o. = oben, m. = Mitte, u. = unten

Tele. 02 20 74 00 000; Internet: www.hanser.de; E-Mail: info@hanser.de

Seite 2: Palazzo Ducale, Mantua/Erlich Lessing/akg-images

Editorial: Galleria degli Uffizi, Florenz/Bridgeman Art Library

Inhalt: Galleria degli Uffizi, Florenz/akg-images: 4 o.; Palazzo Ducale, Mantua/Scala: 4 o.; Museo Vaticano, Vatikan: 4 u.; Bayreuth/akg-images: 5 o.; Kunsthistorisches Museum, Wien/Erlich Lessing/akg-images: 5 o.; Kunsthistorisches Museum, Wien/Erlich Lessing/akg-images: 5 m.; Privatsammlung, Florenz/Rabatti/Donaggio/akg-images: 5 m. u.; Galleria Nazionale d'Arte Antica/Scala: 5 m.

Der Weg ins Licht: Galleria degli Uffizi, Florenz/akg-images: 6/7; Santa Maria del Carmine, Florenz/Erlich Lessing/akg-images: 6/7; Santa Maria del Carmine, Florenz/Bridgeman Art Library: 8; Dom, Orvieto/Scala: 10; Museo di San Marco, Florenz/Rabatti & Dom/akg-images: 10/11; Palazzo Ducale, Mantua/Scala: 11; Museo Vaticano, Vatikan: 11; Palazzo Ducale, Mantua/Scala/bpk-images: 13; Kupferstichkabinett, Berlin/Jörg P. Anders/bpk-images: 14; Pinacoteca di Brera, Mailand/Scala/bpk-images: 15; Palazzo Ducale, Mantua/Scala: 16; Palazzo Ducale, Mantua/Erlich Lessing/akg-images: 17; 25; Galleria degli Uffizi, Florenz/Summerlin/Pers/Corbis: 18; Cappella Sistina/Vatikan/Scala: 19; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 20; Galleria degli Uffizi, Florenz/Scala: 20; St. San Giorgio degli Schiavoni, Venedig/Ecole du Louvre/erl/Leemage/images-de: 22/23; Stanza della Segnatura, Vatikan/Scala: 23; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 24/25

Die dritte Dimension: Palazzo Ducale, Mantua/Scala: 26/27; Cappella della Sagrestia Vecchia, Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine, Florenz/Erlich Lessing/akg-images: 28/29; Dennis Hallinan/Alamy: 31; Museo del Louvre, Paris/Gallery Collection/Corbis: 32; National Gallery of Art, Washington/Corbis: 33; Museo del Louvre, Paris/Bridgeman Art Library: 34; Galleria dell'Accademia, Venedig/Scala: 35; Kunsthistorisches Museum, Wien/Bridgeman Art Library: 36; Galleria Borghese, Rom/Rabatti & Domaggio/akg-images: 37

Die Arnolfini-Familie: National Gallery, London/Scala: 39; National Gallery, London/Bridgeman Art Library: 40, 41

Das Erbe der Antike: Privatsammlung, Florenz/Rabatti & Domaggio/akg-images: 42; Villa Madama, Rom/Bridgeman Art Library: 44/45; Privatsammlung/Bridgeman Art Library: 46; Corbis: 46 u.; Vincenz, Italien/Globe Photos: 47; Villa Madama, Rom/Bridgeman Art Library: 48; U. Edelmann/Artphothek: 48; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 48; Gemäldegalerie, Berlin/Jörg P. Anders/bpk-images: 49; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 50/51; Galleria Nazionale delle Marche, Urbino/Abdullah Al-Khalili: 52/53; Museo de la Moneda, Madrid/Parigi/Bridgeman Art Library: 54/55; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 54/55; Galleria degli Uffizi, Florenz/Scala: 55 o.

Albrecht Dürer: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München/Erlich Lessing/akg-images: 56; Kunsthistorisches Museum, Wien/Bridgeman Art Library: 57; Bibliothèque Nationale, Paris/Bridgeman Art Library: 58; Gemäldegalerie, Berlin/Jörg P. Anders/bpk-images: 60 o.; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg/Erlich Lessing/akg-images: 61; Museo del Prado, Madrid/Erlich Lessing/akg-images: 62; Museo del Prado, Madrid/Josép M. Rabaté/akg-images: 63

Die Entdeckung des Individuums: Pinacoteca di Brera, Mailand/Scala: 74/75; Galleria dell'Accademia, Venedig/Canigiani/Erlich Lessing/akg-images: 76; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 77; L. Sachsen-Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden/77; Kunsthistorisches Museum, Wien/Erlich Lessing/akg-images: 78; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 79; Galleria Nazionale delle Marche, Urbino/Abdullah Al-Khalili: 80/81; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 82; Museo del Prado, Madrid/Erlich Lessing/akg-images: 83; Science Museum, London/Scala/Interfoto: 83; British Museum, London/Erlich Lessing/akg-images: 84; Museo del Prado, Madrid/Josép M. Rabaté/akg-images: 85

Der Götterkult: Petronius, Vatikan/Araldo de Luca/Corbis: 86/87; Accademia, Florenz/Scala: 88; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 89; Galleria degli Uffizi, Florenz/Scala: 90; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 91; Museo Vaticano, Vatikan: 99; Windsor Castle, The Royal Collection/Bridgeman Art Library: 100; British Museum, London/Erlich Lessing/akg-images: 101; Petrus de Vathen/Scala: 102; Accademia, Florenz/Erlich Lessing/akg-images: 103; Palazzo Medici-Riccardi, Florenz/Scala: 104; Palazzo Vecchio, Florenz/Scala: 105; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 106; Palazzo Ducale di Brera, Mailand/Scala: 110; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 111; Museo del Prado, Madrid/Erlich Lessing/akg-images: 112; San Pietro in Vincoli, Rom/Alinari Archives/Bridgeman Art Library: 113 o.; Sant'Angelo di Nilo, Neapel/Scala: 119 r.; Basilica di Santa Maria del Popolo, Rom/Erlich Lessing/akg-images: 120; Museo del Louvre, Paris/Photostock-Scala: 121; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 122; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 123; Museo del Louvre, Paris/Erlich Lessing/akg-images: 124; Kunsthistorisches Museum, Wien/Erlich Lessing/akg-images: 125

Verschärfte Neuleger: New York/Erlich Lessing/akg-images: 126

Busch-Reisinger Museum, Cambridge Mass./Art/Archiv: 131 o.; Walker Art Center, Minneapolis/Erlich Lessing/akg-images: 131 m o.; Wien/Museum, Wien/akg-images: 133 m u.; Friederichs-Helm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden: 133 u.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernehmen Verlag und Redaktion keine Haftung.

© GEO 2011 Verlag Gruner + Jahr, Hamburg, für sämtliche Beiträge.

Wirkungsstätte

Florenz und geht nach Mailand. Leonardo studiert zeitlebens die Natur und den menschlichen Körper, betätigt sich als Ingenieur, arbeitet als Maler und Zeichner und entspricht dem humanistischen Ideal des *uomo universale* – des umfassend gebildeten Menschen.

UM 1485

Sandro Botticelli vollendet sein Gemälde „Die Geburt der Venus“, die erste Darstellung einer unbekleideten Frau seit der Antike, die nicht der christlichen Überlieferung entspricht. Grofsormatische Allegorien wie diese oder Botticelli's „Frühling“ (um 1478) zeugen davon, wie die antike Mythologie zu einem eigenständigen Thema der Kunst wird.

1494

Um angebliche Erbansprüche auf das Königreich Neapel geltend zu machen, fällt König Karl VIII. von Frankreich in Italien ein und bedroht auch Florenz. Als Piero de' Medici (1471–1503), Sohn des 1492 verstorbenen Lorenzo, den Franzosen die Stadtore öffnet, zwingen die angebrachten Florentiner die Medici ins Exil. Jetzt stellt sich der Dominikanermönch Girolamo Savonarola (1452–1498) an die Spitze der Stadtrepublik und errichtet einen theokratisch-republikanischen Staat. Vier Jahre später wird er vor allem auf Betreiben des Papstes als Ketzer zum Tod verurteilt und gehängt, seine Leiche auf dem Scheiterhaufen verbrannt.

1503

Giuliano Della Rovere, Neffe von Papst Sixtus IV., wird

zum Heiligen Vater gewählt und nennt sich Julius II. Seine Politik versucht den Anschluss an die einstige Größe des Römischen Reiches: militärisch, politisch und kulturell.

Er kämpft für die päpstliche Herrschaft im Kirchenstaat, macht den Vatikan mit Hilfe von Künstlern wie Raffael, Bramante und Michelangelo zum Zentrum der Renaissancekunst und führt jahrelang Krieg gegen die Franzosen in Italien.

1505

Der Nürnberger Maler und Grafiker Albrecht Dürer (1471–1528) bricht zu einer Reise nach Venedig auf. Ein Meister der Porträtmalerei, des Holzschnitts und des Kupferstichs ist er bereits nun beschäftigt, sich mit der Perspektivlehre und antiken Proportionen, studiert die Arbeiten berühmter italienischer Künstler. Die norditalienischen Meister wiederum bewundern sein Schaffen. Mit seiner Vielseitigkeit und dem technischen Können ist Dürer der berühmteste deutsche Künstler seiner Zeit.

1506

Der Grundstein des neuen Petersdoms, des wichtigsten Projekts von Papst Julius II., wird gelegt. Der Neubau soll ein Denkmal der Macht des Papstes und insbesondere Julius' II. werden, dem die spätantike Basilia, in der er seine Messen hält, nicht mehr zeitgemäß erscheint.

Die Entwürfe liefern der Maler und Architekt Bramante (eigentlich Donato di Angelo di Pascuccio, um 1444–1514). Nach dessen Tod übernehmen verschiedene

dene Künstler, darunter Raffael (eigentlich Raffaello Santi, geboren 1483 in Urbino), die Leitung, doch die Fertigstellung verzögert sich, und es kommt immer wieder zu Änderungen des Bauplans. Erst unter Michelangelo Buonarroti (1475–1564), der auch die Kuppel entwirft, gibt es wieder größere Fortschritte.

Dennnoch dauert es noch etwa 80 Jahre, bis der Neubau am 18. November 1626 geweiht wird. Finanziert wird der kostspielige Bau unter anderem durch den Ablasshandel, einen Mitauslöser der Reformation.

1512

Die Medici erobern Florenz mit Hilfe eines spanischen Heeres zurück. Sie werden nun – mit einer Unterbrechung zwischen 1527 und 1530 – bis 1737 Alleinherrscher der Stadt, ab 1532 als Herzöge von Florenz und ab 1569 als Großherzöge der Toskana.

1513

Giovanni de' Medici, (1475–1521), ein weiterer Sohn Lorenzos, bestiegt als Leo X. den Stuhl Petri. Er forciert den Verkauf von Ablassbriefen, um den Bau des Petersdoms zu finanzieren. In ganz Europa erwerben Tausende Menschen solche Papiere – in dem Glauben, sich von der göttlichen Strafe für begangene Sünden freizukaufen.

1520

Der zu den erfolgreichsten Künstlern der Hochrenaissance zählende Raffael stirbt in Rom. Seine letzten Werke, insbesondere die Fresken der Stanza dell' Incendio (1514–1517) im vatikanischen Palazzo Madama, und das Olgemälde „Die Verklärung Christi“ (ca. 1518–1520), zeugen von einer Neuauflistung des Renaissancestils. Sie stellen den Ausgangspunkt des Manierismus dar, des sich bald in Italien und dann über ganz Europa ausbreitenden

berg zu seinen 95 Thesen gegen die kirchlichen Missstände. Damit leitet er die Reformation ein, welche die westliche Christenheit in Protestanten und Katholiken spalten wird.

1518

Am 19. März wird in der Frari-Kirche in Venedig das Gemälde „Himmelfahrt Mariens“ enthüllt. Sein Schöpfer, der Maler Tiziano Vecellio, um 1490–1576, verbindet die Traditionen seines Lehrers Giovanni Bellini mit neuen, eigenen Elementen: Seine Gemälde sind farbenfroh wie die Bellinis, doch ist der Bauaufbau dynamischer. Mit ihm erreicht die venezianische Malerei der Renaissance ihren Höhepunkt.

1519

Der Habsburger Erzherzog Karl, Enkel des verstorbenen Kaisers Maximilian I., wird in Frankfurt am Main zum römisch-deutschen König Karl V. gewählt. Bis zu seiner Kaiserkrönung 1530 in Bologna nennt er sich „Erwählter römischer Kaiser“.

1520

Der zu den erfolgreichsten Künstlern der Hochrenaissance zählende Raffael stirbt in Rom. Seine letzten Werke, insbesondere die Fresken der Stanza dell' Incendio (1514–1517) im vatikanischen Palazzo Madama, und das Olgemälde „Die Verklärung Christi“ (ca. 1518–1520), zeugen von einer Neuauflistung des Renaissancestils. Sie stellen den Ausgangspunkt des Manierismus dar, des sich bald in Italien und dann über ganz Europa ausbreitenden

populärsten Stils der Spätrenaissance, der auch als Ausdruck der nun folgenden krisenverschütteten Jahre bis zum Beginn des Barock gesehen wird.

1525

In der Schlacht von Pavia besiegt Karl V. den französischen König Franz I. und entscheidet damit den Kampf um die Vorherrschaft in Italien für das Haus Habsburg.

1527

Nachdem sich Papst Clemens VII. gegen Karl V. gestellt hat, ziehen dessen Landsknechte nach Rom. Weil sie seit Längrem keinen Sold mehr bekommen haben, plündern sie die Ewige Stadt, foltern und töten Tausende Bewohner („Sacco di Roma“). Der Papst flüchtet in die Engelsburg, wo er ein halbes Jahr ausharren muss.

1532

Hans Holbein der Jüngere (um 1498–1543), bereits ein vielgeriester und begehrter deutscher Maler, begibt sich nach England, wo er durch gute Kontakte an den Hof gelangt und 1533 zum Hofmaler des englischen Königs Heinrich VIII. (1491–1547) berufen wird.

1534

Heinrich VIII., der wegen der Auflösung seiner Ehe vom Papst exkommuniziert wurde, löst die englische Kirche per „Suprematsakte“ von Rom und lässt sich zu deren Oberhaupt erklären. Durch die Kirchenspaltung isoliert sich England äußerpolitisch.

1541

In der Sixtinischen Kapelle im Vatikan vollendet Michelangelo sein „Jungsten Gericht“, an

dem er sechs Jahre gearbeitet hat. Bereits in den Jahren 1508–1512 hat der geniale Künstler die gewaltigen Deckenfresken des Saales gestaltet. Das Bildprogramm der Sixtinischen Kapelle ist nun komplett und wird nicht mehr verändert.

1545–1563

Konzil von Trient. Die katholische Geistlichkeit einigt sich auf eine geschlossene Strategie zur Beseitigung kirchlicher Missstände, etwa der Ämterhäufung von Bischoßen, und zur Abwehr der Protestanten.

Die Konzilsbeschlüsse haben auch Folgen für die Kunst: Um Aufträge zu erhalten, müssen sich die Künstler an strenge Regeln halten. Antike Themen und die Darstellung nackter Körper sind von nun an verpönt. Die sakrale Kunst soll den Gläubigen im Sinne der katholischen Dogmatik belehren, überzeugen – und überwältigen. So schafft das Konzil die Voraussetzungen für das auf die Renaissance folgende Barockzeitalter.

1550

Die „Lebensbeschreibungen“ des Malers und Architekten Giorgio Vasari (1511–1574) erscheinen in Florenz. Eine zweite, stark erweiterte Auflage folgt 1568 und dient noch heute als wichtige Quelle für die Kunstgeschichte. Darin stellt Vasari die bekanntesten Künstler der italienischen Renaissance vor, darunter Brunelleschi, Michelangelo und Leonardo.

1555

König Ferdinand I. sowie die deutschen Fürsten und Städtevertreter einigen sich auf dem Augs-

burger Reichstag auf einen Religionsfrieden. Er hebt das Ketzerrecht gegen die Lutheraner auf, die somit den Katholiken gleichgestellt sind. Künftig soll der Glaube der Territorialherrscher über die Konfession der Untertanen entscheiden. Dieses Prinzip – „Cuius regio, eius religio“ – bewirkt einen brüderlichen Frieden, der über bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges im Jahre 1618 hält.

1563

In Florenz wird die Accademia delle Arti del Disegno gegründet, die erste Kunstabakademie. Mittlerweile folgen den meistigen Künstler dem populären manieristischen Stil, der in seiner Aufmerksamkeit erregenden Dynamik und Bildfülle das Sujet zuweilen in den Hintergrund drängt.

1564

Michelangelo stirbt im Alter von fast 89 Jahren. Wie kein anderer prägte er die Hochrenaissance mit seinen Skulpturen, Gemälden und Bauten. Der „David“, die Fresken der Sixtinischen Kapelle und der Petersdom zählen zu den berühmtesten Kunstwerken Europas. In seinen Arbeiten vereint er die Ideale der Antike mit dem zeitgenössischen Menschenbild und wird durch die Perfektion seiner Schöpfungen zum bewunderten Künstler der italienischen Renaissance.

1570

Der Architekt Andrea Palladio (1508–1580) veröffentlicht sein theorethisches Hauptwerk „Die vier Bücher über Architektur“, in dem er vor allem antike Gebäude

beschreibt und das immense Bedeutung für die Entwicklung der Baukunst in ganz Europa hat. Palladio selbst entwirft zahlreiche Kirchen und Palazzi in Venedig sowie Landvillen und ist einer der bedeutendsten Architekten der Renaissance.

1572

In der „Bartholomäusnacht“, dem 24. August, und an den darauf folgenden Tagen werden in Paris etwa 2000 calvinistische Hugenotten ermordet. Die Kriege der katholischen Könige gegen die Hugenotten zerren Frankreich für Jahrzehnte.

1584

Il Gesù, die römische Mutterkirche des Jesuiten-Ordens, wird geweiht. Die plastische, zweigeschossige Fassade, die Giacomo della Porta (um 1540–1602) entwirft, ist ein erstes Beispiel für die allmählich entstehende Barockarchitektur.

1608

Der Bildhauer Giambologna, 1529 als Jean Boulogne der Sixtinischen Kapelle und der Petersdom zählen zu den berühmtesten Kunstwerken Europas. In seinen Arbeiten vereint er die Ideale der Antike mit dem zeitgenössischen Menschenbild und wird durch die Perfektion seiner Schöpfungen zum bewunderten Künstler der italienischen Renaissance. □

Die Kunsthistorikerin Daniela Wagner, 32, ist die Fachberaterin dieses Heftes. Jochen Ploch, 27, gehört zum 33. Lehrgang der Henrich-Nannen-Journalistenschule.

GEO

OCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

Gruner + Jahr AG & Co KG, Druck- und Verlagshaus, Sitz von Verlag und Redaktion: Am Baumwall 11, 20459 Hamburg, Postanschrift der Redaktion: Brieffach 24, 20444 Hamburg, Telefon 040 / 37 03 0, E-Mail (Redaktion): briefe@geo.de, Telefax 21 95 20, E-Mail (Redaktion): briefe@geo.de, Internet: www.geo-epoche.de

CHEFREDAKTEUR

Michael Schaper

GESCHÄFTSFÜHRENDE REDAKTEUR

Carsten Rademacher

HEFTKONZEPT

Christian Gargier, Jonathan Stock, Joachim Telgenbüscher

ART DIRECTION

Tatjana Lorenz

TEXTREDAKTION

Jens-Baaler Berg, Insa Beitke, Dr. Anja Herold, Dr. Frank Otto

BILDEREDAKTION

Roman Baumhacker

Freie Mitarbeiter: Susanne Gargier, Katrin Trautner

VERIFIKATION

Lenka Brandl, Olaf Mischler, Andreas Sedlmaier

Freie Mitarbeiter: Dr. Arno Nehls, Alice Passfeld, Stefanie Plarre, Sebastian Schäfer, Stefan Sedlmaier

LAYOUT

Freie Mitarbeiter: Christine Campe, Eva Mitschke, Janne Schulz, Ben Teifer, Julia Wrage

WISSENSCHAFTLICHE BERATUNG

Daniela Wagner

SCHLUSSEDAKTION

Dirk Krömer, Ralf Schulte

CHEF VOM DIENST TECHNIK

Rainer Drosté

MITREDAKTION DIESER AUSSAWE

Freie Mitarbeiter: Heidrun Broekhoff, Sabrina Krete, Jan Ludwig, Marco Mewes, Jochen Ploch, Boyana Pavlova, Svenja Prigge, Walter Salter, Maria Slavikova, Dr. Kira Vähäk, Markus Wolff

HONORAR:

Petra Schmidt

REDAKTIONSMÄSSESTENZ:

Angela Fuchs

Verantwortlich für den redaktionellen Inhalt: Michael Schaper

HERAUSGEBER: Peter-Matthias Giede

VERLAGSLEITUNG: Dr. Gerd Brüne, Thomas Lindner
GESAMTLEINIGELEITUNG: Heiko Hager (G + J Media Sales
VERTRIEBSEINRICHTUNG: G + J Media Sales
MARKETING: Uwe Schindler (LZG), Patricia Korrell

HERSTELLUNG: Oliver Schindler

ANZEIGENABTEILUNG: Anzeigenverkauf

G + J Media Sales | Direct Sales: Sabine Pfäth,

Telefon 040 / 37 03 88 90; Fax: 040 / 37 05 53 02

Anzeigenabteilung: Anja Mordhorst,

Telefon 040 / 37 03 28 38; Fax: 040 / 37 05 58 87

Hopfrepp 15,90 Euro

ISBN: 978-3-652-00053-6

© 2011 Gruner + Jahr, Hamburg

Bankverbindung: Deutsche Bank AG Hamburg, Konto 0322800, BLZ 200 200 700

Repro: Peter Becker GmbH, Würzburg

Druck: Neef-Sturm premium printing, Wittingen

Printed in Germany

GEO-LESERVICE

FRAGEN AN DIE REDAKTION

Telefon: 040 / 37 03 20 84, Telefax: 040 / 37 03 56 48

E-Mail: geo@geo.de

ABONNEMENT- UND EINZELHEFTBESTELLUNG

KUNDENSERVICE UND BESTELLUNGEN

Anschrift: GEO Kundenservice | persönlich erreichbar:
20080 Hamburg | Mo–Fr 7.30 bis 20.00 Uhr
Sa 9.00 bis 14.00 Uhr

E-Mail: geo@geo-service@geu.de

Telefon: 040 / 37 03 20 84 | 74372 Neckarsulm

Telefax: +49 / 805 / 06 80 00

Telefax: +49 / 805 / 08 30 00

E-Mail: service@geu.com

24-Std.-Online-Kundenservice: www.mineinfo.de/service

BESTELLADRESSE FÜR
GEO-BÜCHER, GEO-ALMANACH, SCHUBER ETC.

KUNDENSERVICE UND BESTELLUNGEN

Anschrift: GEO-Verstand-Service, 74372 Neckarsulm

Telefon: +49 / 805 / 06 80 00

Telefax: +49 / 805 / 08 30 00

E-Mail: service@geu.com

*14 Cent/Minute aus dem deutschen Festnetz;

Mobilfunkpreis maximal 42 Cent/Minute

EXPRESSIONISMUS

Rebellion mit der Farbe



**ERNST LUDWIG
KIRCHNER**

1905 gründet
der 25-Jährige in
Dresden die
Künstlergruppe
»Brücke«. Spä-
ter malt er in
Berlin Szenerien
maskenhaf-
ter Großstadt-
menschen

MAX BECKMANN

Der Leipziger Maler, hier ein Selbstporträt, wird wie andere Expressionisten vom Ersten Weltkrieg traumatisiert und prägt die Kunst der Weimarer Republik



KOKOSCHKA

FRANZ MARC

Bewusst lösen sich die Expressionisten von der realen Welt.

Marc will mit seinen blau gemalten Pferden das Wesen und die Gefühle der Tiere abbilden



OSKAR KOKOSCHKA

Viele Expressionisten setzen auf Schock und Provokation. In ihren Bildern, hier von Kokoschka, thematisieren sie Gewalt, Sex und Tod

ROBERT WIENE

Die radikale Ästhetik inspiriert auch Regisseure der neuen Kunstform Film: 1919 dreht Wiene »Das Kabinett des Dr. Caligari«



S

ie sind Rebellen der Farbe, der Formen, der Weltanschauung. Im Sommer 1905 gründen einige Studenten in Dresden die Künstlergruppe „Brücke“. Sie teilen bald so gut wie alles: ihre Kammmärsche, das Atelier, Farben, Pinsel und Leinwand, Aktmodelle – und beim Nacktbaden am See auch die Freundinnen. Sie sind Bohemians im Reich Kaiser Wilhelms II., absolute Außenseiter. Und begründen eine der bedeutendsten Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts: den Expressionismus.

Die Männer um Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff sind sich vor allem in dem einig, was sie verabscheuen: die scheinheilige Moral des Kaiserreichs, den dumpfen Untertanengeist, das Korsett der Konventionen, den Fortschrittswahn einer Nation, die mit Macht die Industrialisierung vorantreibt. Geistig leer erscheint ihnen die Gesellschaft. Und ebenso die Kunst.

Was die Expressionisten dagegensetzen, ist radikal und dramatisch, verstörend und grotesk. In ihren Bildern stürzen sie die Perspektiven, vergrößern Formen fast bis zur Unkenntlichkeit, verzerrn Gesichter zu Fratzen, malen in schrillen Farben, lassen Menschen grün und den Himmel rot erscheinen. Franz Marc, der mit Wassily Kandinsky in München den Kunstalmanach „Der Blaue Reiter“ herausgibt, wird bekannt für blaue und gelbe Pferde.

Das Revolutionärste aber: Die Expressionisten wollen nicht das Sichtbare darstellen, sondern dem eigentlich Unsichtbaren eine Form geben, Gefühlen, Erinnerungen, Wünschen, Ängsten. Was für sie zählt, ist der künstlerische Ausdruck, die „Expression“ innerer Welten.

Viele ihrer Themen sind für die Bürger ein Schock: Sexualität, Tod, Krankheit, Gewalt, beängstigende Großstädte und apokalyptische Landschaften. Manchmal zelebrieren sie – angebliche – Hässlichkeit geradezu; lassen sich, wie Emil Nolde, von Volkskunst aus Afrika oder der Südsee inspirieren, die bei den Zeitgenossen als primitiv gilt. Aber sie entwerfen auch idyllische Szenen, die ein natürliches Leben feiern, die Utopie einer besseren Welt.

Als das Reich 1914 in den Ersten Weltkrieg zieht, sind die meisten Expressionisten begeistert: weil sie hoffen, dass der große Kampf die alte Ordnung hinwegfegt.

Doch das Grauen an der Front ernüchtert sie, viele fallen. Die Werke der Überlebenden werden düsterer, politischer – und passen so in die krisengeschüttelte Weimarer Republik. Nun stehen expressionistische Maler wie Max Beckmann nicht mehr am Rand der Gesellschaft, sondern werden als Repräsentanten der Gegenwartskunst geachtet. Ihre Vorstellungen fließen ein in Literatur, Theater, Musik, Architektur und Film.

Doch schon wenige Jahre später wird ein neues Regime die Vorzeichen abermals ändern und die Kunst der Expressionisten als „entartet“ verfemmen.

In seiner nächsten Ausgabe widmet sich GEOEPOCHE EDITION einem der wichtigsten von Deutschland ausgehenden Beiträge zur modernen Kunst. Erzählt von einer Generation, die erstmals die Provokation zum Schaffensprinzip erhebt, von den Mächten, gegen die sie aufgebegeht, von den Werken, die sie erschafft.

Und zeigt, was jene Künstler liefern: die Ouvertüre zu einem radikalen, wilden Jahrhundert.

