

## Aspekte zur Geschichte der Kunst

### I : Von der Urgesellschaft bis zum Mittelalter

#### WS 2010

##### 1. Stunde: Einleitung und Kunst der Urgesellschaft:

Bevor wir mit der eigentlichen Vorlesung beginnen, möchte ich ganz kurz umreißen, was Sie hier konkret erwartet, und was die Zielvorstellung dieser Veranstaltung ist.

Unsere Vorlesung heißt: Aspekte zur Geschichte der Kunst

I : Von der Urgesellschaft bis zum Mittelalter

Es handelt sich um eine Übersichtsvorlesung über die gesamte abendländische Kunstgeschichte, von der Urgesellschaft bis zur Mitte des 19. Jh., die sich über 2 Semester hinziehen wird. In diesem Semester wollen wir bis zur Renaissance kommen. Es wird aber keine Übersichtsvorlesung im üblichen Sinn . Wir werden hier keine Materialschlachten schlagen. Sie werden nicht einmal die wichtigsten Kunstdenkmäler unserer Geschichte vorgeführt bekommen. Es geht vielmehr darum, daß Sie eine Grundvorstellung von der Kunstentwicklung erhalten: wie hat sich die Kunst formal, thematisch und inhaltlich in ihren wesentlichen Grundzügen verändert, warum hat sie sich so und so verändert, wie hängt diese Veränderung mit der gesamtgemeinschaftlichen Entwicklung zusammen, mit der jeweiligen Weltanschauung, der Religion, den Diskursen einer bestimmten Zeit. wie verändert sich die jeweilige Funktion der Kunst, wie verändert sich das Verhältnis von Künstler/Künstlerin und Gesellschaft, Wir werden uns auf die Knotenpunkte der Geschichte konzentrieren und exemplarisch anhand weniger aber typischer Bsp. die Problematik erarbeiten.

Eine Übersichtsvorlesung ist eigentlich ein unmögliches Unterfangen. Mir ist diese Problematik sehr bewusst, Vereinfachung, Verfälschung, dennoch sinnvoll neben den vielen Seminaren und Vorlesungen zu einzelnen Gebieten und Fragestellungen. Sie müssen sich dieser Problematik unbedingt immer bewusst sein!!

Problem noch viel gravierender als die bloße Komprimierung, Verkürzung und Vereinfachung. Einmal: nur europäische Kunstgeschichte. Eurozentrismus. Andere Kulturen werden außer Acht

gelassen: China, Japan, Indien, die afrikanische und frühe amerikanische Kunst, die Kunst Australiens und Polynesiens usw. Es ist also keine Kunstgeschichte, sondern Aspekte zur europäischen Kunstgeschichte.

Weiter ist die Vorstellung einer Entwicklung problematisch, die Vorstellung einer geradlinigen Entwicklung bzw. die Vorstellung in aufsteigende und niedergehende Kulturen, Prozesse viel komplexer und widersprüchlicher, Brüche, verschiedene Strömungen nebeneinander...

Die Kunstgeschichte ist ein Diskurs, der bestimmte ästhetische Objekte auswählt, zur Kunst erklärt, zu Hauptwerken, zur Differenz von Hoch- und angewandter Kunst etc. Auch ich werde bestimmte Objekte auswählen, andere genauso bedeutsame übergehen.

Mir ist wichtig, daß Ihnen die Relativität dieses Unterfangens deutlich vor Augen ist und Sie nicht glauben, nach dieser Vorlesung einen Überblick über die Kunstgeschichte zu haben.

Übersicht über die wichtigste Literatur, zu den einzelnen Themen wird in den jeweiligen Stunden noch Literatur angegeben werden.

Universum der Kunst, hrsg. von A.Malraux, A.Perrot, München.

Propyläen Kunstgeschichte, Berlin

Pelican History of Art

Kunst - Ideen - Geschichte, Skira, 14 Bde

Ernst H. Gombrich, Die Geschichte der Kunst, Stuttgart, Zürich 1982 (1972)

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1973 (1953)

Werner Busch (Hg.), Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Zürich 1987 (2 Bde)

Werner Busch, Peter Schmook, Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinsten, Berlin 1987

Es wäre sinnvoll, wenn Sie sich zu den einzelnen Epochen das jeweilige Bildmaterial anschauen, um eine lebendigere und umfassendere Vorstellung zu bekommen und um das Gesagte an anderen Bsp. überprüfen zu können.

Sie müssen sich unbedingt bewusst sein, daß es auf Grund der weit gesteckten Thematik unmöglich sein wird, die Entwicklung in ihrer ganzen Differenziertheit und Komplexität vorzuführen, viele wichtige Fragen werden hier nicht einmal angeschnitten werden.

Wir beginnen unsere VI bei der Kunst der Urgesellschaft. Die Frage nach der Kunst in der Urgesellschaft ist verknüpft mit der Frage nach der Entstehung der Kunst. Zu welchem Zeitpunkt in der Menschheitsentwicklung wurde die Kunst möglich und notwendig? Was veranlasste den Menschen neben seiner rein praktisch- nützlichen Tätigkeit einer Betätigung nachzugehen, die

nicht ausschließlich auf seine physische Erhaltung ausgerichtet war? Die Frage nach dem Ursprung der Kunst ist die Frage nach ihrer Ursache, nach ihrem Wesen und ihrer Funktion überhaupt.

Wollen wir diese Fragen nicht rein theoretisch-abstrakt und subjektivistisch beantworten, sind wir gezwungen, diese Probleme konkret und das heißt historisch anzugehen.

Bis zum Ende des 19.Jhs. war die Kunst der Urgesellschaft unbekannt. Entstehung und Funktion der Kunst wurden verschieden interpretiert je nach der jeweiligen ästhetischen und ideologischen Position.

Erst gegen Ende des 19. Jhs. und zu Beginn des 20. Jhs. wurden die Höhlenmalereien, die Felszeichnungen und die künstlerischen Objekte auf Stein und Knochen 'entdeckt'. Die Forschung konzentrierte sich zuerst nur auf Ausgrabungen und somit auf Objekte, nicht aber auf die Höhlenmalereien, die gar nicht ernst genommen wurden. Einige waren schon seit sehr langer Zeit bekannt, aber niemand kam auf die Idee, sie für urzeitliche Kunst zu halten, es waren halt Kritzeleien. Dies ist ein immer wieder zu beobachtendes Phänomen: eine Zeit muss "reif" sein für bestimmte Entdeckungen. (Vgl. Antike in der Renaissance). Im späten 19. Jh. begann man sich mit Animismus, Totemismus und Ethnologie zu beschäftigen, jetzt wurden die urzeitlichen Funde bedeutsam; auch Darwins Theorie der Evolution war eine Voraussetzung für die Möglichkeit, eine prähistorische Geschichte überhaupt denken zu können.

Die Analyse dieses urgeschichtlichen Materials ist außerordentlich schwierig, da schriftliches Material, das über das Denken und die Anschauungen der damaligen Menschen Auskunft geben könnte, nicht vorhanden ist, da es sich ja um eine Zeit handelt, in der nicht einmal Ansätze einer Schrift ausgebildet waren.

Die Forschung ist angewiesen auf die Funde selbst, ihre genaue Beschreibung und Analyse in Bezug auf Form, Thema, Fundort in oder außerhalb der Höhle, Benützungsspuren, genaue Schichtanalysen etc. Ein unerlässliches Hilfsmittel ist die vergleichende Ethnologie, die Rückschlüsse aus dem Studium heute lebender 'primitiver' Völker ermöglicht. Allerdings muss hier vor Kurzschlüssen gewarnt werden: in der Forschung wird häufig mit den verschiedensten traditionellen Völkern verglichen, die auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Entwicklungsstufen stehen.

Die absolute und relative Chronologie stützt sich v.a. auf die C14 Methode, also die Zerfallszeiten der radioaktiven Isotopen des Kohlenstoffs, eine Methode, die erst in den 50er Jahren des 20. Jhdts. entwickelt worden ist.

Ich möchte Sie aber nicht mit Detailproblemen belasten, Sie sollen sich nur bewusst machen, daß es sich um eine sehr diffizile und teils noch ungeklärte Materie handelt. Deutungen werden

wohl immer hypothetisch bleiben. Neue Forschungen in den letzten Jahren, die völlig neue Ergebnisse bringen, v.a. in der Datierung: Immer weiter zurück.

### **Wann ist die Kunst entstanden?**

Zu welchem Zeitpunkt der Menschheitsgeschichte war der Mensch soweit entwickelt, daß er "Kunst" machen konnte?

Zeittabelle: siehe unten, S. 14.

Wenn wir uns die Erdgeschichte, also die Zeit, in der die Erde entstanden ist, als Ziffernblatt vorstellen, so ist die Menschheitsgeschichte darin nur einige Sekunden alt. Die Gesellschaft zur Entstehungszeit der Kunst bestand aus Jägern und Sammlern, d.h. es gab noch keine eigentliche Arbeitsteilung. (Außer der sog. "natürlichen", daß die Männer vorwiegend jagten und die Frauen sammelten, vielleicht Kleinwild jagten (Artemis) und die Feuerstelle bewachten). Alle Mitglieder der Gesellschaft machen dasselbe, es wird gemeinsam gejagt und gemeinsam konsumiert. Es gibt folglich kaum Standesunterschiede. Es handelt sich um eine vorpatriarchale Gesellschaft. Kein Matriarchat, das gab es nie in dem Sinn, daß Frauen über Männer geherrscht hätten. Beginn der Gentilgesellschaft: ursprünglich Promiskuität. Dann: Exogamie, zuerst Gruppenehen, dann ganz allmählich Paarungsehen, aber nur temporär. Matristisch: Kinder leben immer in der Gens der Mutter. Es hat sehr wahrscheinlich sehr lange gedauert, bis der Zusammenhang von sexuellem Verkehr und Nachwuchs erkannt worden ist. Sehr lange Zeit wurde Fruchtbarkeit und Kinderkriegen ausschließlich mit der Frau in Verbindung gebracht. Dann immer noch matrilinear: Verwandtschaftsbezeichnungen richten sich nach der Mutter. Dann: Matriloal: Mann zieht zur Familie der Mutter, lebt in der Gens der Mutter, auch noch in den Ackerbaugesellschaften des Neolithikums. Entwicklung des Patriarchats erst allmählich in den sog. Hochkulturen mit einer differenzierteren Arbeitsteilung und der Entstehung von Eigentum und festen, monogamen Ehebeziehungen.

Auf die Stellung des 'Künstlers' zur Gesellschaft bzw. der Gesellschaft zur Kunst hat diese einheitliche bzw. undifferenzierte Gesellschaftsformation enorme Auswirkungen:

es gibt keine Künstler im eigentlichen Sinn. Der Jäger ist identisch mit dem Künstler-Handwerker, der z.B. seinen eigenen Pfeil selbst künstlerisch gestaltet.

Potentiell kann jeder Kunst machen, in den Jagdtänzen und der Musik, auf die man durch ethnolog. Vergleich mit Sicherheit schließen kann, waren alle aktiv beteiligt. Ob die Höhlenmalereien von einem Künstler-Magier (Schamanen) gemacht wurden, der von der Jagd freigestellt war, ist nicht zu beweisen, aber sehr wahrscheinlich. Es ist durchaus anzunehmen,

daß sich Frauen ganz gleichberechtigt künstlerisch betätigten. Aus der Ethnologie kennen wir Bsp., wo praktisch alle Mitglieder der Gesellschaft in den künstlerischen Prozess miteinbezogen sind, andererseits aber auch spezielle Magier, die für bestimmte Zweige der bildenden Kunst verantwortlich sind. Bei gewissen Stämmen in Neuguinea werden diese Künstler - Magier bei ihrer Geburt von der Gesellschaft bestimmt: z.B: Kinder, die mit der Nabelschnur um den Hals geboren werden und denen so magische Kräfte zugesprochen werden.

Wie dem auch sei, der 'Künstler' ist jedenfalls Gestalter kollektiver Ideen und Vorstellungen. Denn die Thematik dieser Kunst kreist ausschließlich um das Tier, die Jagd und die eigene Fortpflanzung in Form der Fruchtbarkeit der Frau. d.h. die Kunst verarbeitet Erfahrungen, die allen gemeinsam sind. Der Zwiespalt von Kunst und Gesellschaft ist undenkbar. Daraus resultiert ein ganz enges Verhältnis von Kunst und Gesellschaft.

### **Was ist uns von der bildenden Kunst erhalten?**

Es wurden eine ganze Reihe Höhlenmalereien entdeckt, v.a. im franco-kantabrischen Raum, aber auch in Italien und auch im Ural. (Früheste bekannte in Europa: Chauvet (Frankreich): 31 5000, Lascaux ca. 18 000-15 000.) Die Malereien zeigen ausschließlich Tierdarstellungen, ganz selten Jagdszenen, erst im ausgehenden Paläolithikum finden wir Szenen; diese hier aus Lascaux ist in ihrer Komplexität und in ihrem schwer deutbaren Inhalt eine Ausnahme. Meist werden die Tiere einzeln dargestellt, sehr oft wild übereinandergemalt (teilw. allerdings in Abständen von Tausenden v. Jahren). Weiter gibt es weibliche Statuetten aus Stein oder Knochen, deren Fundstellen vom südl. Europa bis Sibirien, von Spanien bis in den Ural reichen und formal weitgehend übereinstimmen. Man findet bereits in dieser ersten Periode Handabdrücke in Lehm, Ritzzeichnungen in Stein und Knochen und künstlerisch verarbeitete Werkzeuge.

Längst vor den Entdeckungen der urgesch. Kunst stritten sich die Gelehrten, wie wohl die Kunst an ihrem Ursprung ausgesehen habe. Die Antwort lautete je nach der jeweiligen ästhet.

Konzeption: naturalistisch - bzw. abstrakt.

Die Funde beweisen, daß die Kunst bei ihrer Entstehung naturalistische und abstrahierende Elemente aufweist. Es treten schon ganz zu Beginn Vorformen von Ornamenten auf und auch stark von der sichtbaren Realität abweichende, schematisierte Formen.

- Die Tierdarstellungen der Höhlenmalereien sind 'naturalistisch'. Das Tier wird in seiner Erscheinungsform, in seiner Bewegung und seinem Ausdruck genau und lebendig

wiedergegeben. Dieser Naturalismus bezieht sich auf alle Körperteile, auch die Proportionen stimmen mit der Natur überein.

- Die Frauenstatuetten hingegen sind anders gearbeitet, stehen offenbar in einem Widerspruch zu den Tierdarstellungen. Hier wird auf eine durchgehend naturalistische Wiedergabe verzichtet, einzelne Körperpartien werden überdimensional betont, andere praktisch eliminiert. Betont werden Brüste, Hüfte und Hinterteil, also die Elemente, die bei der Erhaltung der Art eine besondere Rolle spielen, welche die Fruchtbarkeit symbolisieren. Gesicht, Hände und Beine hingegen werden reduziert und schematisiert.

Dieser scheinbare Widerspruch von Naturalismus bzw. Abstraktion wird sich im Folgenden aufklären.

### **Was war die Funktion dieser Kunst?**

Vor bzw. in der ersten Zeit der Entdeckungen der urgesch. Kunst beherrschte die Spieltheorie das Feld. Dieser Theorie folgend entstand die Kunst aus ästhetischem Vergnügen, aus dem Spieltrieb und Schmuckbedürfnis. Diese Theorie ist mehrfach widerlegt worden und wird heute kaum mehr vertreten. Um nur einige Punkte hier anzuführen, die diese Theorie widerlegen, weitere werden sich im Laufe der Stunde ergeben.:

- Die WM befinden sich meist innen in den Höhlen an schwer zugänglichen Stellen, was gegen eine rein dekorative Funktion spricht.
- Es müssen wohl schwerwiegende Gründe gewesen sein, die Menschen in ihrer Wildheit dazu veranlaßte, nach der lebensnotwendigen harten Arbeit die Mühe auf sich zu nehmen, ein widerspenstiges Material wie den Stein künstlerisch zu bearbeiten.
- Die vergleichende Ethnologie liefert unwiderlegbare Beweise, das in den primitiven Kulturvölkern die Kunst ins gesellschaftliche und kultische Leben miteinbezogen ist und dort eine zentrale Rolle spielt.

Heute ist die weitverbreitetste Interpretation die Magie Theorie bzw. Vorstellungen von Schamanismus.

Sie stützten sich auf die Erkenntnis, daß in der Urgesellschaft des Paläolithikums das Denken der Menschen von magischen Vorstellungen beherrscht war, also daß das religiöse Denken im engeren Sinn noch nicht ausgebildet war. Die magische Vorstellung beinhaltet, daß der Mensch durch ihm innewohnende Kräfte mittels Zauberei Herr werden kann über die Natur, in diesem Fall über das Tier. Im Bewusstsein des Menschen spielt nur der Mensch und das Tier eine Rolle; das Tier, das den wichtigsten Bezugspunkt des Menschen darstellt. Es ist Lebensunterhalt und

Lebensgefahr für den Menschen. Der Mensch fühlt sich dem Tier noch ganz nah, vielleicht auch Totemismus. Vielleicht gab es auch Schamanen, die gleichsam durch veränderte Bewusstseinszustände eine Verbindung zu einer imaginären Transzendenz schufen. (Beispiele: Mischwesen von Mensch und Tier, Menschen mit Tiermasken)

Durch den Akt des Malens wird nun das Tier an die Wand gebannt und durch Jagdzauber gleichsam in die Macht des Menschen gebracht. Diese Interpretation wird gestützt durch die vergleichende Ethnologie und durch konkrete Benützungsspuren in den Höhlen und an den WM. In den Höhlen fehlen Benützungsspuren wie Eßreste, die auf Wohnungen deuten könnten. Man muss annehmen, daß es sich um Kultstätten handelt. Auch sind bei verschiedenen Tierbildern Speerstiche zu identifizieren.

Allerdings gibt es viele Darstellungen, die mit dieser Magie Theorie nur unzureichend erklärt werden können: so die Tiergruppen, die durch einen Fluss mit Fischen schwimmen.

Inwieweit bestimmte Bildwerke magisch zu deuten sind oder nicht, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Eines kann man aber sicherlich festhalten:

Der subjektive Grund, Kunst zu machen, in diesem Fall also das Bannen des Jagdwilds bzw. die geistige Verbindung mit einer transzendenten Welt, muss nicht identisch sein mit der tatsächlichen objektiven Funktion. Die Bannung des Tieres an die Höhlenwand und seine symbolische Tötung haben das Wild ebensowenig hergezaubert wie die magischen Jagdtänze. Dennoch haben diese künstlerischen Äußerungen eine ganz konkrete, ja man kann sagen utilitaristische Funktion erfüllt, die die Menschen in der Tat befähigten, ihr Leben besser zu meistern.

Die vielschichtigen und lebensnotwendigen Funktionen der Kunst in der Urgesellschaft will ich im folgenden erläutern:

Das Tier ist nicht direkt abgezeichnet worden, sondern nachträglich aus dem Gedächtnis konzipiert worden. Dies bedingt bestimmte Fähigkeiten: die Erfassung des Objekts und die Möglichkeit, den gewonnenen Eindruck wiederzugeben, die Erkenntnis des für die ganze Art Typischen und die Verallgemeinerung in Form, Ausdruck und Bewegung. Für den sich herausbildenden Menschen bedeutet das eine ungeheure Leistung: es bedeutet die Existenz von Erkenntnis und Bewusstsein.

Indem der Mensch seine Umwelt erfasst, erkennt und darstellen kann, wird ihm diese Umwelt bewusst, eignet er sie sich geistig an. D.h. es handelt sich nicht um eine tatsächliche (magische) Herrschaft über das Tier, sondern um eine ideelle. Erkenntnis ist die Voraussetzung für die geistige Macht über das Tier. Sie erfüllt eine mobilisierende Funktion, indem sie dem Menschen Selbstgefühl und das Bewusstsein seiner Überlegenheit über das Tier vermittelt. Der Sieg über

das Tier findet also im künstlerischen Prozess tatsächlich statt, allerdings nicht durch Zauberei und Magie, sondern durch den geistigen Prozess der Erkenntnis.

Der künstlerische Prozess ist also ein Prozess der Erkenntnis, der geistigen Aneignung der Welt durch den Menschen und erfüllt so eine wesentliche Funktion bei der Menschwerdung des Menschen. Wenn wir bedenken, daß damals nicht einmal Ansätze zu einem wissenschaftlichen Denken entwickelt waren, wird uns die fundamentale Bedeutung der Kunst als Möglichkeit der Erkenntnis und Aneignung der Welt voll bewusst.

Die Funktion der Kunst in der Urgesellschaft beschränkt sich aber nicht auf die Erkenntnis allein. Wir erwähnten bereits, daß die Gestalt des Menschen (meist handelt es sich um Frauen) nicht mit dem gleichen Naturalismus gearbeitet sind wie die Tiere.

Hier als typisches Bsp. die Venus von Willendorf aus dem Nat. hist. Mus. in Wien. (ca. 25 000 Jahre v. Chr., 11 cm hoch) ("Venus" = absurde Begrifflichkeit). Brüste, Hüfte, Bauch und Hinterteil werden übertrieben betont. Die Arme sind kaum sichtbar über die Brüste gelegt. Die Beine werden überhaupt nicht ausgeführt, ebensowenig das Gesicht. Hervorgehoben werden die Körperpartien, die die Frau als Gebärende charakterisieren, alle anderen Körperteile werden vernachlässigt. Der Frau als Hervorbringerin des Lebens kam in einer Gesellschaft, wo buchstäblich um die Existenz des Stammes gekämpft werden musste, fundamentale Bedeutung zu. Betont werden die Elemente, die als wichtig empfunden werden, dargestellt wird also nicht eine Frau, sondern die Bedeutung der Frau als Gebälerin bzw. die Bedeutung von Fruchtbarkeit. Es wird sich wohl um ein Fruchtbarkeitssymbol gehandelt haben.

So gesehen löst sich nun auch der Widerspruch zwischen den 'naturalistischen' Tierdarstellungen und den stark modifizierten Frauenstatuetten: Dargestellt wird das Wesentliche (für die damalige Gesellschaft), die Bedeutung einer Sache: bei der Frau ist das ihre Fruchtbarkeit, ihre lebensspendende Kraft. Beim Tier hingegen war es für den Jäger notwendig, es in seiner Gesamtheit, in seinem Körperbau, seiner Bewegung, seinem Ausdruck zu erfassen. Es gibt somit keinen Widerspruch zwischen den Tierbildern und den weiblichen Statuetten: in beiden Fällen wird sichtbare Realität nicht einfach abgebildet, sondern es handelt sich um ein Zeichensystem, in dem die jeweilige Bedeutung visualisiert wird.

Wir sehen also, daß zur Erkenntnisfunktion der Kunst eine 2. wesentliche Funktion hinzukommt: die Bedeutung. Das ist nicht misszuverstehen als zwei unterschiedliche Kategorien: Wir können prinzipiell die Welt als solche nicht erfassen; wir erfassen sie immer über Zeichensysteme, über Medien, über die Sprache, über Bilder. Wir sind es, die den Dingen Bedeutung geben.



D.h. dargestellt wird nicht das Objekt an und für sich, sondern das Verhältnis des Menschen zu diesem Objekt, die Subjekt-Objekt Beziehung. Die Kunst schafft Bedeutung, Symbolisierungen, Vorstellungen.

Mit dieser Erkenntnis- und Semantisierungsfunktion, dieser Zeichenfunktion der Kunst hängen weitere Funktionen zusammen:

Die Kunst trug dazu bei, bestimmte Anschauungen zu bilden, zu festigen und weiterzugeben. Die Frauenstatuette ist die konkrete Visualisierung bestimmter gesellschaftlicher Anschauungen über die Fruchtbarkeit, das Leben, sehr wahrscheinlich durchaus mit magischen Vorstellungen verbunden. Die gewonnenen Vorstellungen erhalten im Kunstwerk einen neuen Grad an Konkretheit. Durch den Zeichencharakter ist die Kunst aber auch ein wesentliches Mittel zur Kommunikation, Information und Tradition. Erinnern wir uns daran, daß es damals noch keine Schrift gab, daß also bestimmte Vorstellungen und Anschauungen nur durch die Kunst vermittelt und überliefert werden konnten. Die Schrift ist ja auch aus dem Piktogramm, aus dem Bildzeichen, entstanden, denken Sie etwa an die Hieroglyphen. Indem die Kunst mithilft, die für die Gesellschaft wesentlichen Kategorien zu entwickeln, darzustellen und weiterzugeben, kommt ihr eine wesentliche soziale Bedeutung zu.

Kunst bedeutet Reproduktion, Verdoppelung der Wirklichkeit. Der Mensch schafft gleichsam eine 2. Welt. Diese 2. Welt ist in gewissem Sinn eine Korrektur der tatsächlichen Welt, eine ideale Welt. Das gemalte Tier in der Höhle kann gefahrlos und mit absoluter Sicherheit erlegt werden.

Hier liegt der Beginn der Auseinandersetzung von Utopie und Wirklichkeit. Die Kunst schafft Alternativen, Möglichkeiten, Korrekturen der Wirklichkeit. Hier wird der schöpferische, mobilisierende Aspekt der Kunst deutlich.

Wir haben bisher nur von den Tier und Menschendarstellungen gesprochen. Es gibt aber von Anfang an auch abstrakte Zeichen, Ornamentformen: wellenförmige Linien, Punkte, kreisförmige Gebilde usw. Diese Zeichen zu deuten ist sehr schwierig. Es ist anzunehmen, daß sie für den Urmenschen einen konkreten Inhalt besaßen, der für uns nicht mehr nachvollziehbar ist. Bei versch. Primitiven in Australien gibt es ovale Stein- od. Holzplatten, die mit geometrischen Mustern bedeckt sind, die sog. Tschuringa. Der Anführer des Stammes erzählt, begleitet vom Rezitativ der ganzen Gruppe, in rhythmischem Gesang einen Mythos, indem er mit dem Finger den Zeichen nachfährt. Zwischen Inhalt der Erzählung, Rhythmus und Zeichen besteht eine Einheit. Beispielsweise endet die Erzählung mit dem Ende einer Spirale. Wir haben es hier mit einem mnemotechnischen Ornament zu tun, die Verwandtschaft zur Schrift und zu Musik-Noten ist evident. Die versch. Kunstgattungen bilden noch eine vollkommene Einheit: Poesie-

Sprachrhythmus- Musik- bildende Kunst. Es ist anzunehmen, daß auch die Zeichen der Urgesch. Kunst einen konkreten Inhalt besessen haben. Das Ornament als reine Schmuckform wird sich wohl erst allmählich verselbständigt haben.

Sicherlich kann man annehmen, daß das Ornament bei der Entwicklung des ästhetischen Gefühls eine wichtige Rolle gespielt hat: der Mensch lernt so die Abstraktion von Formen kennen: Rhythmus, Symmetrie, Wiederholung, Ordnung, Organisation. (Es wurde durchaus auch Schmuck gefunden, Muschelketten u.ä.)

Unsere Beobachtungen machen deutlich, daß zwischen inhaltlicher und ästhetischer Funktion eine vollkommene Einheit bestand. Kunst war keineswegs "interesseloses Wohlgefallen", sondern erfüllte lebenswichtige Funktionen, was aber nun nicht heißt, daß es sich nicht um Kunst gehandelt hat, die von den Menschen als schön empfunden wurde.

Es bestand auch kein Gegensatz zwischen Kunst und Arbeit, zwischen künstlerischer und materieller Produktion. Die angewandte Kunst besteht seit dem Ursprung der Kunst. Die Arbeit bildet die Voraussetzung für die künstlerische Arbeit. Erst durch die Arbeit, also durch die Verfertigung von Werkzeugen, entsteht das Bewusstsein für eine Form. Die Zweckmäßigkeit einer Form (eines bestimmten Werkzeugs) lässt den Menschen eben diese Form als schön empfinden.

Halten wir die 3 wesentlichsten Punkte nochmals fest:

1) die Kunst in der Urgesellschaft ist polyfunktional (So wie jede Kunst)

Sie ermöglicht und fördert die Erkenntnis des Menschen und seiner Umgebung, sie hilft bei der Wertorientierung und der Integration von Ideen in die Gesellschaft, sie ordnet und reguliert psychische und soziale Prozesse, sie vermittelt und tradiert die gewonnenen Wertvorstellungen, sie mobilisiert Phantasie und schöpferische Kräfte, sie weist durch ihre Idealität auf Veränderungsmöglichkeiten der Wirklichkeit hin, sie entwickelt die geistigen, ästhetischen und emotionalen Fähigkeiten des Menschen.

2) Zwischen Kunst und Arbeit besteht eine Einheit.

Die Jagdtänze z.B. sind direkt mit der Jagd verbunden. Subjektiv werden sie als magische Handlung empfunden. Tatsächlich haben sie eine utilitaristische Funktion für die zur Jagd notwendige Körperausbildung, der Gruppenkoordination, des Gefühls für Solidarität und Überlegenheit über das Tier usw.

### 3) Zwischen Kunst und Gesellschaft besteht eine Einheit

In der Kunst spiegeln sich die Erfahrungen und Bedürfnisse der gesamten Gesellschaft wider. Die Inhalte der Kunst sind für alle Mitglieder der Gesellschaft verständlich und wichtig. Alle sind in den künstlerischen Prozess mehr od. weniger miteinbezogen.

Nur ganz kurz zur weiteren Entwicklung im **Neolithikum**, in der Jungsteinzeit.

In der Zeit um 12 000 - 8000 v. Chr. zogen sich die Gletscher allmählich zurück. Dadurch veränderte sich Fauna und Flora: die Tundra verwandelte sich in Wälder, das Großwild, die Mammuts etc., wanderten nach Norden ab oder starben aus. Die Jäger mussten sich auf Kleinwild umstellen. Auch hier gibt es große regionale Unterschiede: Beginn des Neolithikums im *Fruchtbaren Halbmond* bereits um 12 000, in Mitteleuropa erst um 8000-5000 v. Chr. Dies und die jahrhunderttausende lange Erfahrung und Betrachtung veranlasste den Menschen zu einer Neuerung, die den weiteren Verlauf der Geschichte entscheidend beeinflussen sollte: der Mensch begann Vieh zu züchten und bald auch Ackerbau zu betreiben. D.h. der Mensch eignete sich nicht mehr nur die fertigen Naturprodukte an, sondern er schaffte sich seinen Lebensunterhalt selbst, gewann also eine völlig neue Unabhängigkeit von der Natur. Die Menschen machen nun nicht mehr alle dasselbe: sie betreiben Ackerbau oder Viehzucht. Wir sprechen hier von der 1. großen Arbeitsteilung. Allmählich bildete sich auch das Handwerk als eigener Arbeitszweig heraus.

### **Wie sieht nun die Kunst in der neolithischen Gesellschaft aus?**

Die Höhlenmalereien verschwinden, es gibt, vor allem im Norden, Felszeichnungen und Felsritzungen. Es gibt ein neues Medium: die Keramik, die natürlich in einer reinen Jagdgesellschaft, in der alles, was erbeutet wird, verzehrt wird, nicht notwendig ist. (Allerdings ist auch hier wieder Vorsicht geboten: neue Funde aus China belegen, dass dort bereits viel früher Keramik entwickelt worden ist, vielleicht sogar 18 000 v. Chr.) Der Ackerbau bedingt eine Vorratswirtschaft, Behälter in Ton werden benötigt.

In der Kunst beobachten wir eine z.T. Abwendung vom Naturalismus und eine Hinwendung zu abstrakten Formen. Menschen werden zu schwer lesbaren Symbolen umgewandelt.

Andererseits finden wir jetzt richtige Szenen und bewegtere Figuren. Worin liegt der Grund zu dieser Veränderung einer primär naturalistischen zu einer abstrakteren Kunst? Wie hängt diese formale Entwicklung mit (der gesellschaftlichen Entwicklung, konkret mit) Ackerbau und Viehzucht zusammen?

Durch das Sesshaftwerden und den Ackerbau erweiterte sich der Horizont des Menschen. Sein Bezugspunkt war nicht mehr nur das Tier. Andere Naturphänomene wurden für ihn bedeutsam: die Sonne, der Regen, der Wind, die Jahreszeiten, rätselhaft, teils unsichtbare Kräfte, von denen die Ernte und somit er abhängig wurde. Es erweiterte sich der Horizont, aber vorerst vermehrten sich auch die Rätsel.

Die unsichtbaren Kräfte, in deren Abhängigkeit der Mensch geriet und die er mangels einer Wissenschaft nicht erklären konnte, traten ihm als außerhalb von ihm selbst und der sichtbaren Natur existierend entgegen. So entstanden verstärkt animistisch-religiöse Vorstellungen von Geistern und später von Göttern.

In der Kunst konnte es jetzt nicht mehr darum gehen, die konkrete sichtbare Wirklichkeit in den Griff zu bekommen. Geister und unsichtbare Kräfte lassen sich nicht wie Erscheinungen der sichtbaren Welt visualisieren.

Da die Kunst, wie wir sahen, das für eine bestimmte Gesellschaft Wesentliche, die Bedeutung darstellt, spiegelt sich in der Kunst diese animistische Vorstellungswelt wider und zwar in Form von abstrakten Symbolen.

Innerhalb von Jahrtausenden wurden gewisse Vorstellungen gefestigt, was sicherlich auch zu dieser Abstrahierung und Symbolisierung beitrug. In vielen Zeichen ist sicher auch schon eine (Vor)Form von Schrift zu erkennen.

Abschließend noch ein paar Wort zur Architektur.

Wohnbau im Paläolithikum: Höhlen, Erdhöhlen, Lehmhütten, verstärkt mit (Mammut)knochen und Holz. Im Neolithikum: teils schon Steinhütten, meist oval oder rund, oft gewölbt: Nachahmung von Höhlen.

Neolithikum: Megalithkultur: ab Anfang 4. Jahrtausend; Megalithkultur zieht sich in die Kupfer- und Bronzezeit, also bis ins 2. Jahrtausend: Menhire: einzelne Riesensteine, Dolmen: überdacht, Gräber, vielleicht Häuser; Cromlech: ringförmige Steinumzäunungen, Steinpfeiler, oft durch Steinbalken miteinander verbunden. Megalithkultur von Skandinavien bis Burma, Korea, Madagaskar. Hängen mit einem Sonnenkult zusammen.

Malta/Gozo: meist kleeblattförmige Tempelbauten. Riesige Steine. Unvorstellbar, wie die Menschen damals diese Steine bewegt haben. Beispiele der Plastik.

Stonehenge (England): ca. 3000-1500 v. Chr. (3 Bauphasen). Cromlech. Die Steine wurden etwa 300km transportiert! Da müssen ca. 1000 Menschen beim Transport eines Steines beteiligt gewesen sein. Innerhalb eines Walls (heute zerstört) zwei Steinkreise. Der innere hufeisenförmig, Trilithen von 6m Höhe. Ganz genau auf die Sonne zur Zeit der Sommersonnenwende

ausgerichtet. Einerseits sehr w. Sonnenkult, vielleicht aber auch schon komplizierte Berechnungen bezüglich der Jahreszeiten als Hilfestellung für Aussaat und Ernte. Die sakrale neolithische Architektur signalisiert durch ihre gigantischen Maße Transzendenz. Der Effekt dieser Architektur ist, dass der Mensch den Eindruck erhält, dass sie übernatürlich sei, nicht von Menschenhand gebaut. Hier sieht man, dass der Mensch sich seine Transzendenz selbst produziert.

<p>Orientalische Dynastien          Städte - Bauern          Handwerker - Kaufleute</p>	<p>Metallzeit</p>
<p>Viehzucht - Ackerbau          Beginn des Handwerks          Beginn der Töpferei          Ausbildung des religiös-animistischen Denkens          Ausbildung einer Priesterklasse</p>	<p>Jung- u. Mittel-          steinzeit          Meso u.          Neolithikum</p>
<p>Frühste Kunstobjekte:          Wandmalereien          Kleinplastik aus Stein u. Knochen          Ritzzeichnungen</p> <p>Homo sapiens (2. out of Afrika um 50 000)          Spezialwerkzeuge      Hemmungszentren im Gehirn          Pfeil, später Bogen      Soziales Wesen          Jagdzauber      Vernunftbegabt          Totenkult      = Jetztmensch</p>	<p>Altsteinzeit -          Jung-          Paläolithikum</p>
<p>Feuerbenutzung          Herausbildung der Gentilgesellschaft          Wortsprache</p> <p>erste Arbeitsgeräte: primitive Faustkeile aus Stein          Jäger u. Sammler          Horden          Lautsprache          Gestensprache</p>	<p>Altsteinzeit          Alt-Paläolithik.</p>
<p>1. Out of Africa          Entwicklung vom Tier zum Menschen</p>	

**Dia-Liste****1. VL: Urgesellschaft**

<b>links</b>	<b>rechts</b> (vom Zuschauer aus)
1 Altamira, Bison, ca.13 500 v.Chr.	1 Speerschleuder, Pferd
2 Chauvet, Bär, ca. 31 500	2 Chauvet
3 Lascaux, Höhle, ca.18 000	3 Lascaux, Szene
4 Lascaux	4 Lascaux, Tiere
5 Weibliche ---Statuette	5 weibliche Statt.,CSSR, 23 000
6 Handabdruck	6 Ritzzeichnungen, Peche-Merle,
7 Lascaux, Hirsch. Rechteck	7 Fr.
8 Lascaux	8 Niaux, Punkte
9 Lascaux, Szene	9 Lascaux, sog. Chinesisches
10 Hirsche schwimmen durch Fluss	10 Pferd
11 Sog. Venus von Willendorf 25'000	11 Sog. Venus v. Willendorf Peche-Merle, Pferde, Hände Tschuringa
12 Lascaux, Hirsche u.a.	12 Gefäß aus Megalithgrab
13 Speerwerfer, Knochen, Mas d'Azil	13 Neolithische Jagdszene, Algerien
14 Neolithische Keramik	14 Menhir, Schottland
15 Neolithische Felsmalerei (Figuren)	15 Gigantija, Luftaufnahme, 4000- 3000 v.Chr.
16 Menhir, Filitosa, Korsika	16 Hagar Kim, Tempel, ca. 3000
17 Dolmen, Irland	17 Malta, Weibl. Figur, um 3000
18 Gigantija, Malta, Grundriss 4000-3000 v.Chr.	18 Schlummernde Priesterin, Malta
19 Hagar Kim, Malta, Eingang	19 Stonehenge
20 Altar, Hagar Kim	
21 Schlummernde Priesterin, Hypogäum, Malta	
22 Stonehenge, England, 3000- 1500	

**Aspekte zur Kunst I/2****WS 2010****2. Stunde:****Erste Hochkulturen: Ägypten, kretisch-minoische Kunst und griechische Antike**

Wir sprachen davon, dass die Neolithische Revolution im sog. Fruchtbaren Halbmond begann, also in etwa dem Gebiet der Levante (östl. Mittelmeerküste, Teile der Türkei, Palästina, Libanon, Syrien, Ägypten, Zweistromland bis Iran). In Jericho wurden Reste von Siedlungen gefunden, die bis 12 000 v. Chr. reichen. Im 4. Jahrtausend entwickeln sich die ersten Hochkulturen, städtische Kulturen, Schriftkulturen. Bereits hoch ausdifferenzierte Gesellschaften. (In Europa haben wir noch Megalithkulturen).

In **Mesopotamien**, dem Zweistromland, zwischen Euphrat und Tigris gelegen, also etwa dem heutigen Irak und Syrien, entstanden verschiedene Stadtstaaten, die sich gegenseitig bekriegten. Verschiedene Stämme gewannen jeweils die Oberhand:

die Sumerer, die Akkader, die Babylonier, die Assyrer und schließlich die Perser.

Die kriegerischen Auseinandersetzungen spiegeln sich auch in der Kunst wider.

In **Ägypten** entstand am Ende des 4. Jahrtausends ebenfalls eine Hochkultur. Anders als in Mesopotamien entstand hier *ein* großes Reich. Die spezifische geografische Lage ermöglichte dies. Das Niltal war sehr fruchtbar, bei den damaligen Produktionsverhältnissen jedoch für die Ackerbauern gleichzeitig eine Katastrophe: die Äcker verdörrten in den Trockenperioden, in den Regenzeiten drohten furchtbare Überschwemmungen. Diese Situation konnte nur durch ein kompliziertes Bewässerungssystem verändert werden. Das Bewässerungssystem brachte aber notwendig eine Arbeitsteilung in eine kleine Schicht von Organisierenden und eine Masse von Ausführenden mit sich und ebenso eine ganz straffe, zentrale Leitung. Es entstand eine Oberschicht von Priestern und Beamten, die für die Organisation, das Studium der Astronomie (Vorhersage von Überschwemmungen) und anderer für die Bewässerung notwendiger Wissenschaften verantwortlich waren.

Zusammengefasst wurde diese Gesellschaft vom Pharao. Die organisierende Oberschicht ging bald dazu über, aus ihrer übergeordneten Position einen Nutzen zu ziehen und sich mehr und mehr vom gesellschaftlichen Mehrprodukt anzueignen. Die Ausbeutung der Bauern und der kriegsgefangenen Sklaven ermöglichte einen bislang ungekannten Luxus für eine kleine Oberschicht.



Aus der ägyptischen Architektur sind vor allem Tempelanlagen und Grabbauten erhalten, beginnend mit dem 3. Jahrtausend.

Die Pyramiden waren Grabmonumente für die Pharaonen und zugleich Repräsentation ihrer Macht. Ähnlich wie in der Megalithkultur sind wir mit Rätseln konfrontiert, wie diese gigantischen Bauwerke hergestellt werden konnten. (Transport v.a. per Schiff auf dem Nil, Rampen, Tausende von Arbeitern.) Die Form der Pyramiden wird unterschiedlich interpretiert: Nachahmung der Sonnenstrahlen, da ja die ägyptische Religion auf den Sonnengott bezogen ist; Entstehung aus urspr. Sandkonstruktionen; Vorstellung eines allmählichen Aufstiegs von der Erde zum Himmel und zum Sonnengott; Abbild einer despotischen Gesellschaft, in der eine Masse an der Basis einen einzigen Stein trägt. Bedeutung des Todes: Die ganze Kunst ist wesentlich auf den Tod bzw. das Weiterleben nach dem Tod ausgerichtet. Die Plastik und die Malereien in den Pyramiden waren nicht sichtbar. Für die Ägypter war der Pharao eine Art Gott; für sein Weiterleben im Jenseits musste unbedingt Sorge getragen werden: sein Gefolge und Essen musste ihm beigegeben werden. Urspr. wurde tatsächlich das Gesinde bei seinem Tod getötet, dann ersetzte die Kunst die tatsächlichen Menschen. Totengebet. Der Tote braucht alles, was er im Leben hatte: dies alles wird an die Wände der Pyramiden gemalt. Die Kunst ersetzt gleichsam das Leben.

An einmal gefundenen Formen wurde eisern festgehalten. Dennoch stellt die ägyptische Kunst eine entscheidende Weiterentwicklung dar: Die Architektur entsteht in Form von Pyramiden, Tempelbauten mit Säulen und rechteckigen Häusern. (Dies ist nicht selbstverständlich, da die neolit. Häuser teilw. rund bzw. kegelförmig waren.) Die Plastik bildet die Voraussetzung für die griechische und damit die Voraussetzung für die Entwicklung der Plastik schlechthin (s.u.). Mit der Verhüttung und Verarbeitung von Bronze und Kupfer entsteht ein raffiniertes Kunsthandwerk, der Ursprung vieler unserer Möbel und auch unseres Geschirrs sind hier zu finden.

Auf den unzähligen Inseln der Ägäis entwickelten sich in der Bronzezeit unter ägyptischem und mesopotamischem Einfluss ebenfalls eine Hochkultur, die 1. in Europa. Das bedeutendste Zentrum entstand auf der Insel **Kreta**. Im Gegensatz zu Ägypten und Mesopotamien bildete sich aber nicht eine derart autoritär hierarchische bzw. kriegerische Gesellschaft:

Die Aufsplitterung in viele kleine Inseln verhinderte eine totale Zentralisierung wie im Niltal. Die Lage am Meer und die relative Unfruchtbarkeit der Insel Kreta begünstigte den Handel. Der König und oberste Priester war gleichzeitig erster Herrscher. Kreta war nah genug von Ägypten, Syrien und Mesopotamien gelegen, um mit diesen Ländern Handel zu treiben, aber weit genug, um vor einem Machtübergriff gesichert zu sein. So lebte die Insel

jahrhundertlang in Frieden. Auf Grund des Einflusses von Ägypten und Mesopotamien gelang den Minoern auf Kreta ein großer "Entwicklungs-Sprung" vom Neolithikum in die Bronzezeit! Die rasche Entwicklung zu einer handelstreibenden Stadtkultur und die schwach ausgebildete Zentralisierung ermöglichte ein weitgehendes Weiterleben der neolithischen Gentilordnung mit ihren vorpatriarchalen Prinzipien.

Die Frau ist in der Kunst als Göttin, als Athletin und reich geschmücktes Mädchen ein Hauptthema der minoischen Kunst. Allerdings ist hier Vorsicht geboten: Kunst ist nie Widerspiegelung von gesellschaftlichen Verhältnissen. (Wenig Wissen vorhanden, ungeklärte Forschungssituation!)

Der jahrhundertlange Friede äußert sich im Fehlen von Befestigungsanlagen und in einer geradezu paradiesisch anmutenden Kunst.

In den Fresken und Vasenmalereien widerspiegelt sich einerseits die enge Beziehung zur Natur, die an die eben erst überwundene Steinzeit erinnert, andererseits die Distanz zu dieser Natur. Den Steinzeitmenschen, die direkt und ausschließlich von der Natur abhingen, war es unmöglich ein derart gefühlsbetontes und stimmungsvolles Verhältnis zu den Schönheiten der Tier- und Pflanzenwelt zu entwickeln.

Die Religion scheint in Kreta, auf Grund der oben genannten Charakteristika (schwach ausgebildete ges. Zentralisierung, Konzentration auf Handel, Nähe zur Steinzeit), keine so zentrale Rolle gespielt zu haben wie in Ägypten. Wir kennen überhaupt keine Tempel und nur kleine weibliche Götterfiguren. Die Kunst trug ausgesprochen profanen Charakter. Der Stier scheint eine besondere Rolle gespielt zu haben, was sich in der Kunst zeigt, aber auch im griechischen Mythos vom Minotaurus, deswegen auch der Name: Minoer.

Die "minoische" Kultur beeinflusste auch das griech. Festland und die kleinasiatische Küste. Es entstanden die Städte Mykene, Tyrins, Theben und Troja. Die Mykenener waren Achäer, ein griech. Stamm, der etwa um 2000 v.u.Z. nach Griechenland eingewandert war und auf einer viel primitiveren Kulturstufe stand als die Minoer. Außerdem waren die Mykenener ein ausgesprochen kriegerisches Volk, wir kennen ihre Taten, wie etwa die Zerstörung Trojas aus den Gesängen Homers.

Die Achäer waren sehr w. auch für die totale Zerstörung Kretas um das Jahr 1450 verantwortlich. (Davor um 1700: teilweise Zerstörung durch den Vulkanausbruch von Thera/Santorin).

Sie selbst wurden von einer neuen Völkerwanderung überrannt, als um 1200 dorische Stämme ganz Griechenland überfluteten und die mykenische Kultur größtenteils zerstörten. Mit diesem Barbareneinfall und der weitgehenden Zerstörung der bronzezeitlichen Kultur beginnt die Zeit, die wir die griechische Antike nennen.

Wie war es möglich dass ein Nomadenvolk, das noch in urchen. Stämmen organisiert war, eine städtische Kultur wie die mykenische zerstören konnte?, dass also die primitivere Kultur die weiterentwickelte besiegte?

Man nimmt an, dass die Dorer bereits das Eisen kannten. Mit ihren Eisenwaffen waren sie den Bronzeschwertern und Rüstungen der Achäer überlegen. Eisen war härter und billiger. Durch die Stammesorganisation kamen die Eisenwaffen allen Mitgliedern der Gesellschaft zu Gute, nicht nur den adligen Anführern.

Die dorischen Einwanderer konnten auf idealen Voraussetzungen aufbauen die für die Entwicklung der griech. Kultur entscheidend waren: sie übersprangen eine Entwicklungsstufe, nämlich die der Bronzezeit, sie konnten sich die Errungenschaften der äg., mesopot., und minoisch-mykenischen Kultur aneignen und darauf aufbauen, ohne aber mit den hieratisch-autoritären Gesellschaftsstrukturen und dem daraus folgenden Konservatismus belastet zu sein, die jene Kulturen an einer Weiterentwicklung hemmten. Erst allmählich differenzierte sich das griech. Bauernvolk, es bildete sich eine Aristokratie heraus, die den Großteil des Bodens besaß und die urspr. Einwohner teilw. versklavte. Daneben gab es freie Bauern; im Laufe der Zeit nahmen Handwerk und Handel wieder einen großen Aufschwung, aus den Dorfgemeinschaften entwickelten sich allmählich die Poleis, die Stadtstaaten.

Das Bauernvolk fand für die überfeinerte aristokratische Kunst der Mykener keine Verwendung; in der ersten, der sog. geom. Zeit, von ca. 1000-700 v.u.Z., ist der Hauptzweig der Kunst die Töpferei. Großplastik gibt es nicht, der monumentale Tempelbau beginnt wohl erst im 9. od. 8. Jh. Die frühesten Bsp. griech. Keramik sind ausgesprochen primitiv, eine echte Bauernkunst, die nicht für hohe Auftraggeber gearbeitet worden war. Man sieht deutlich den Zusammenhang mit der mykenischen Ware. Aber bald verfeinert sich die griechisch-geometrische Vasenmalerei.

Vergleichen wir eine geometrische Amphore aus der Blütezeit des geom. Stils um 750 mit einer minoischen Keramik um 1500, so sehen wir, dass es sich hier um 2 Welten handelt:

#### **Kreta:**

- bauchige, runde, weit ausladende Form
- mit einer kleinen, nicht betonten Standfläche,
- mit mehreren Henkeln, die den Umriss verunklären
- die gesamte Vasenfläche ist einheitlich bemalt, keineswegs unterteilt
- das Motiv, ein Oktopus, ist der Natur entnommen
- der Oktopus wellt und ringelt sich um das Gefäß wie ein lebendes Tier
- das ganze Gefäß wird von dieser schwingenden Bewegung erfasst
- die sich ergebende Form ist unregelmäßig

- man gewinnt den Eindruck, als sprengte das Tier mit dem Ausbreiten seiner Arme den Vasenkörper
- Frische, Lebendigkeit und ungebundene Phantasie bestimmen den Eindruck.

### **Griech:**

ganz klare strenge Form

- logisch funktionell aufgebaute Form
- klare Standfläche - Vasenkörper - ebenfalls klar aufgesetzter Hals und betonter Rand
- auf jeder Seite 1 Henkel, klarer Umriss
- die Bemalung betont die Grundform, die Malerei ist der Vasenarchitektur untergeordnet
- so wird der Sockel bewusst durch die Bemalung abgesetzt, ebenso die Henkelpartien durch Senkrechtführung des Mäanders.
- die Ornamentik ist nicht naturalistisch, sondern steht auf einer hohen Abstraktionsstufe
- die Mäanderformen, das Charakteristikum griech. Ornamentik, steht in seiner klaren Rechteckform in Widerspruch zur minoischen Ornamentik, deren Grundelement die Spirale bildet.
- die kleine eingefügte Szene (Begräbnis), beherrscht nicht das Bildfeld, sondern ordnet sich dem ornamentalen Gesamtaufbau unter.

Bei der minoischen Keramik spüren wir, dass sich diese Gesellschaft noch weitgehend eins fühlte mit der sie umgebenden Natur. Eine Gesellschaft, in der matristische Elemente noch eine wesentliche Rolle spielen, die also noch ganz stark mit urzeitlichem Gedankengut verbunden war. Eine Gesellschaft, die aber unter Einfluss der äg. und mesopot. Kultur ein städtisch-höfisches Leben mit einer reichen Oberschicht ausbildete, die eine Verfeinerung der Kunst ermöglichte die wiederum in der Urgesellschaft mit ihrer totalen Abhängigkeit von der Natur undenkbar gewesen wäre.

In der griech. Amphore hingegen zeigen sich im Ansatz bereits Elemente, die für diese Kultur bestimmend werden sollten:

Sinn für Ordnung, Harmonie, Proportion, für das rechte Maß, die Möglichkeit zur Wirklichkeitsbeobachtung (in der Begräbnisszene) bei gleichzeitiger Abstraktion der Form auf das Wesentliche. Bereits in der geom. Phase zeigt sich der rationale Kern der griech. Kunst.

Die griechische **Keramik** und **Vasenmalerei** ist von größter Bedeutung; ich kann leider nicht genauer darauf eingehen. Nur soviel: die Keramik, Tongefäße aller Art, diente als Geschirr, war aber auch die einzige Aufbewahrungsmöglichkeit: für Nahrungsmittel, für Wein, aber

eben auch für die Asche der Toten. (Kein Kunststoff, kein Plastik). Es haben sich bestimmte Formen mit konkreten Funktionen herausgebildet: Amphoren, Kratere, Schalen, Leukythen u.a. Die Gefäße waren fast durchgehend bemalt: schwarzfigurig oder rotfigurig; im Hellenismus dann auch buntfarbig auf weißem Grund. Von griechischer Malerei ist fast nichts mehr erhalten, wir können uns aber über die Vasenmalerei ein Bild machen. Die Geschichten der Götter und Heroen, die alten Mythen wurden hier dargestellt.

### **Architektur**

Im 7./6.Jh.v. u.Z. entwickelte sich die griechische monumentale Stein-Architektur. Im Zentrum steht der Tempelbau, obwohl es natürlich andere Bauten gab wie Theater, Gymnasien, Versammlungsbauten, Mausolen, Paläste etc. (natürlich auch Privathäuser, kaum mehr Reste). Die Vorformen der Tempel waren aus Lehm und Holz gebaut. (Die einfacheren Privathäuser blieben dies lange Zeit). Die Formen des griechischen Tempels haben unsere architektonischen Formen grundlegend beeinflusst. In aller Kürze soll das Grundschema des griechischen Tempels vorgestellt werden. Auch hier war der ägyptische Einfluss von Bedeutung. Voll ausgebildet findet sich der Tempel ab dem 6. Jh. v. Chr. Er besteht aus einem Naos mit umgebenden Säulen. Im Inneren des Naos befindet sich die Cella, darin steht das Kultbild, im allgemeinen haben hier nur die Priester Zutritt. Der Altar, auf dem die eigentliche Opferhandlung durchgeführt wurde, befand sich vor dem Tempel. D.h. der Innenraum spielte für die Zeremonie keine Rolle; der eminent plastische Charakter des griechischen Tempels hängt auch mit seiner Funktion zusammen.

Tempelschema: Erläuterung:

Der Naos beherbergt die Cella, in der das Kultbild steht. Um den Naos werden ein oder zwei Säulenkränze gelegt, oft finden sich auch in der Cella doppelstöckige Säulen.

Der Aufbau besteht aus einem Stufenbau (Sockel), den Säulen und dem Gebälk. Es haben sich drei Ordnungen herausgebildet, benannt nach den Säulenordnungen: die dorische (älteste), die ionische, v.a. in Kleinasien beheimatet, und ab dem 3. Jh. v. Chr. die korinthische. Die dorischen Säulen stehen direkt auf dem Stufenbau, sie sind kannelliert und das Kapitell besteht aus dem wulstartigen Echinus und dem rechteckigen Abakus. Darüber liegt der Architrav. Darüber der Fries, der sich in Metopen und Triglyphen gliedert. Die Metopen waren meist bemalt oder mit Reliefs geschmückt. Über dem Gesims (Geison und Sima) das Giebeldreieck=Tympanon. Das Tympanon war immer mit plastischen Figuren geschmückt.

Der überwältigende ästhetische Eindruck des Tempels resultiert vor allem aus seiner Einfachheit, aus dem Grundgefühl von Tragen und Lasten, aus der Tatsache, dass alle Elemente eine nachvollziehbare Funktion haben, aus den ausgeklügelten Proportionen, dem richtigen Maß (diese Grundkategorie des gesamten griechischen Denkens.) Die Säulen verfügen über eine Entasis, eine Schwellung, die sie gleichsam organisch erscheinen lassen

(man erinnere sich, dass der Steinbau aus dem Holzbau entwickelt worden ist, es ist noch die Erinnerung an Bäume). Oft ist auch die Basis des gesamten Tempels leicht gewölbt. Wir haben eine durch die mangelnde Erhaltung und den Klassizismus verfälschte Vorstellung: alle Tempel waren gefasst bzw. bemalt und zwar nie die tragenden Teile, sondern die schmückenden: die Metopen oder nur der Hintergrund der Metopen und das Tympanon, in dem ja immer auch plastischer Schmuck zu sehen war. Weiter die schmückenden Teile des Giebels, die Akrotere etc. (Die Fassung diente natürlich auch dem Schutz vor der Witterung) Die ionische Ordnung ist insgesamt zierlicher und schmuckfreudiger: die Säule ruht auf einer Basis mit Wülsten und Kehlungen. Der Säulenschaft ist auch kannelliert, aber zwischen den Kanneluren liegt ein Steg. Das Kapitell: der Echinus ist schmal, mit Eierstab geschmückt, darauf ein Polster = Pulvium mit Voluten und darauf ein schmaler Abakus. Darüber der Architrav, der oft dreigeteilt ist und dann ein Fries, mit Reliefs verziert. Die korinthische Ordnung ist der ionischen verwandt; Charakteristikum ist das Akanthuskapitell.

Zur Entstehungszeit der griechischen Tempelarchitektur, also etwa um 650-500 v. Chr., der Zeit der Archaik, entwickelte sich auch die **Großplastik**. In dieser Zeit nahm der Handel einen enormen Aufschwung, neben der Aristokratie und den Bauern bildete sich eine starke Kaufmannsschicht, das Handwerk entwickelte sich rasch. Politisch besaß allerdings die Aristokratie noch die entscheidenden Vorrechte.

Auch die griech. Plastik, die ja für die gesamte weitere Entwicklung der abendländischen Kunst von entscheidender Bedeutung war, verdankt ihre Entstehung der schöpferischen Weiterentwicklung bereits bestehender Formen. Hier war die Auseinandersetzung mit Ägypten maßgebend.

Der Typus des Stehenden mit den geballten gerade am Körper anliegenden Armen und der spezifischen Schrittstellung (ein Bein leicht vor andere gesetzt) und der klaren Frontalität entspricht genau dem ägyptischen Vorbild. Aber im Motiv allein liegt noch nicht die eigentliche Aussage eines Kunstwerks.

Für den Inhalt bestimmend ist die Dialektik zwischen Motiv (Ikonographie), Thema und formaler Interpretation.

Thematisch handelt es sich bei dem äg. Bsp. um einen Pharao, also um den König und obersten Priester. Die griech. Figur ist ein Jüngling, ein sog. Kouros, eine adlige Athletengestalt. In der formalen Durchgestaltung fallen ebenfalls grundlegende Unterschiede auf:

Die äg. Fig. ist keine Freifigur. Die Rückenpartie ist mit dem Stein verwachsen, aus dem sie gemeißelt ist. Mensch und Steinmasse bilden eine Einheit, der Mensch hat sich vom Stein

nicht gelöst, er bildet eine notwendige Stütze für ihn. Nicht nur die Rückenpartie ist mit dem Stein verwachsen, auch Kopf, Arme und Beine sind durch den Stein gebunden.

Der griech. Kouros hingegen steht frei. Der Mensch hat sich vom Stein von der Natur, gelöst. Zwischen seinen Beinen und Armen ist Freiraum. Der Schritt nach vorn birgt in der Tat potentielle Bewegung.

Die ganze Konzeption des Stehens ist grundlegend verschieden. Bei der äg. Statue beruht die Standfestigkeit auf der Massengravitation, auf der Trägheit einer einheitlichen, anorganischen Masse. Bei der griech. Figur hingegen bedeutet Stehen Resultat von steigenden und fallenden Kräften. Stehen ist die Durchdringung von Bewegungskräften, von Spannungen. Stehen ist das Vermögen der Eigenenergie des Körpers. Stehen ist bewusster Akt des menschlichen Organismus. Diese Grundprinzipien griech. Plastik lassen sich bereits bei dem frühen, vom äg. Vorbild abhängigen Kouros beobachten.

Im Gegensatz zum äg. Vorbild ist die archaische Statue nicht ein einheitlicher sich nach unten verjüngender Pflock. Sie ist deutlich in Elemente mit lastender bzw. tragender Funktion geteilt: nur der Oberkörper ist hier verjüngt, er ist lastender Teil, die Beine hingegen, die bei der Hüfte in eine deutliche Schwellung auslasten, haben eine aufwärtsstrebende tragende Funktion. Wir spüren bereits hier, dass im Körper gegensätzliche Kräfte wirksam sind, dass der Körper beweglich ist.

Auch die Oberflächenbehandlung ist anders. Einmal ist der Jüngling nackt dargestellt, es geht um die körperliche Erfassung des ganzen Menschen. Die einzelnen Körperpartien sind zwar noch scharf voneinander getrennt und es treten noch schematisierte, ornamentale Formen auf. Betont werden aber auf diese Art und Weise die Gelenke, die Bewegungszentren. Die feine Oberflächenbehandlung, etwa des Lendenschurzes, einer Oberflächenbehandlung, die nicht durch den darunter liegenden Körper bedingt wird, ist der griech. Fig. fremd.

Orientalisch und ungrisch. ist allerdings die monumentale Größe des Kouros, er ist überlebensgroß.

Hier kündigt sich also ein Figurentyp an, der sich von Bindungen, wie sie in der Kunst der orientalischen Theokratien bestanden, loslöst. Es entsteht eine Plastik, der es um die realistische, rationale Erfassung der freien menschlichen Gestalt geht.

Der archaische Kuros ist, im Gegensatz zum äg. Typus, entwicklungsfähig. Da er nicht an den Stein gebunden ist, kann an der Erfassung seiner Plastizität und Dreidimensionalität, an der Einheit und dem Wechselspiel der Glieder, seiner Bewegungsfähigkeit weitergearbeitet werden.

Diese Entwicklung findet in der Klassik, also in der Zeit von 470-420 ihren Höhepunkt.

Wir wollen uns 3 Bsp. dieser Zeit genauer anschauen und uns überlegen, was für eine Auffassung des Menschen bzw. was für eine Weltanschauung hinter dieser Kunst steht und welche Faktoren diese Kunst möglich machten.

Hier eine Bronze Statue aus der Zeit um 460. Da das Wurfgeschoss verloren gegangen ist, ist die Figur nicht mit Sicherheit zu bestimmen: es handelte sich sehr w. entweder um einen blitzeschleudernden Zeus oder um Poseidon mit dem Dreizack.

Die Figur steht frei im Raum. Keinerlei Bindung an architektonische Formen, die Glieder heben sich vollständig vom Körper ab und sind frei beweglich. Die Figur ist rundplastisch, von allen Seiten begehbar, nicht mehr auf reine Frontalität gearbeitet.

Das Standbein ist zur Seite in die Richtung des Wurfes gedreht, das Spielbein leicht nach hinten gestreckt. Die Arme sind ausgebreitet, der vordere das Ziel visierend, der hintere im Werfen begriffen. Der Kopf ist in Zielrichtung gewendet. Der Körper ist in Bewegung, dennoch aber vollkommen im Gleichgewicht, statisch, in sich ruhend. Dieser Eindruck der Ruhe kommt dadurch zustande, dass sich der Körper in einer Raumebene befindet, der Körper ist nicht im Raum gedreht; weiter ist die Ausladung der Glieder in etwa gleich. Der mächtige, frontale Körper bildet das ruhige Zentrum der Bewegung. Diese Einheit der Gegensätze, die Einheit von Ruhe und Bewegung, bezeichnen wir als Harmonie. Sie ist ein Grundprinzip griech. klassischer Kunst. Die menschliche Figur wird als bewegte Einheit verstanden. Die einzelnen Körperteile sind nicht mehr wie in der Archaik voneinander abgehoben und getrennt, die einzelnen Elemente sind zwar als solche klar herausgearbeitet, stehen aber in einem organischen Zusammenhang mit den übrigen Körperteilen. Die Einzelbewegungen werden so gestaltet, dass sichtbar wird, dass sie von einem Zentrum aus gelenkt werden. Es wird deutlich, dass die einzelnen Muskelspannungen von einem zentralen Willen gesteuert werden.

Die Bewegungen der Figur resultieren einzig und allein aus ihr selbst.

Der Gott blickt in die Richtung seines Ziels. äußere Bewegung und innere Aufmerksamkeit bilden eine Einheit, eine Einheit also zwischen dem menschlichen Körper und seinem Willen seinem Geist.

Dargestellt ist ein durch und durch menschlicher Körper, auch wenn ein Gott gemeint ist.

Es geht darum, das Wesentliche, das Typische einer menschlichen Gestalt in verallgemeinerter Form darzustellen. Körper und Gesicht fehlen Porträtzüge; die Schönheit des menschlichen Körpers steht im Vordergrund. Umgekehrt ist der menschliche Körper in Form und Bewegung realistisch erfasst. Diese Einheit von Realismus und Idealität ist ein Wesenszug griechischer Kunst.



Überprüfen wir unsere Beobachtungen an einem anderen Bsp., diesmal aus der kurzen Zeit der Hochklassik um 450-440. Es ist der sog. Doryphorus, der Speerträger von Polyklet. Allerdings ist hier, wie in so vielen Fällen, das Original verloren, wir besitzen nur versch. römische Kopien.

Der Speerträger befindet sich in der für die Klassik so typischen Kontrapost Stellung. Hier erreicht die Konzeption vom Menschen als aus eigener Energie Stehender seinen Höhepunkt. Das Standbein verkörpert betont das tragende Element, im Gegensatz zum entlasteten Spielbein. Das Stehen ist Spiel steigender und fallender Kräfte. Stand-Spielbein zeigen potentielle Bewegung, die jederzeit gewechselt werden kann. So wird der Wille des Menschen als Ursache der Bewegung sichtbar.

Auch befindet sich das Gegeneinander der Kräfte im Gleichgewicht, in Harmonie. Dem tragenden (aktiven) Standbein ist der schlaff herabhängende (passive) Arm zugeordnet, der emporgehobene Arm hingegen dem Spielbein. Die Wendung des Kopfes antwortet der leichten Drehung des Körpers in entgegengesetzter Richtung. Ruhe und Bewegung befinden sich in vollkommener Harmonie.

In der organischen Einheit aller Körperteile und ihrer deutlichen Abhängigkeit von einer zentralen Steuerung manifestiert sich die Einheit von Körper und Geist.

Es geht um die Vorstellung einer idealen menschlichen Gestalt.

Was für ein Menschenbild wird hier verkörpert? Wir haben es durch unsere Beschreibung bereits umrissen:

einmal ist das Hauptthema griech. Plastik überhaupt der Mensch; Athleten oder Götter, die sich allerdings von den Athleten nicht unterscheiden, seltener werden Frauen dargestellt. (Wir kommen auf dieses Problem zurück.) Die Götter werden nach dem Bild des Menschen geschaffen, d.h. das Göttliche, die Wahrheit, wird nicht im Übernatürlichen, im Transzendenten gesucht wie etwa in der äg. Kunst oder später in der christlichen, auch nicht mehr in der Natur wie im Paläolithikum, sondern im Menschen selbst. Dieser Mensch wird als freier Mensch konzipiert. Seine körperliche Schönheit, sein athletischer Körperbau steht im Einklang mit seinen geistigen Fähigkeiten. Alle Bewegung, also alle Aktionen haben ihre Ursache in ihm selbst, er trägt seine Verantwortung in sich selbst.

Werfen wir einen Blick auf das Denken in der damaligen Zeit. (Dies kann in diesem Rahmen nur auf oberflächlichste Weise geschehen, eigentlich müssten wir uns jetzt einige Stunden lang über die Philosophie und Religion der Griechen unterhalten.)

Gegen Ende des 7.Jh., also etwa gleichzeitig mit den ersten archaischen Kuroi, entsteht in Griechenland die Philosophie. Die Welt, der Kosmos, die Natur und die Gesellschaft werden

nun nicht mehr nur mythisch gedeutet, sondern werden zu einem vom Subjekt losgelösten Objekt der Erkenntnis. Es wird versucht, Natur und Gesellschaft rational zu erkennen und zu erklären. Zu Beginn steht die Erfassung der Natur, die Entstehung der Welt im Vordergrund des Interesses. 'Naturwissenschaft' und Philosophie bilden noch eine Einheit. Die wichtigsten Vertreter dieser Naturphilosophie waren Thales von Milet, Anaximander und Anaximenes. Es entwickeln sich dann versch. Richtungen; Pythagoras, für den die Zahlen, also die Mathematik grundlegend war, Heraklit, der die Dialektik, in ihren Grundzügen begründete, also die Erkenntnis, dass alles in Entwicklung begriffen ist, ("alles fließt"), dass die Welt aus Gegensätzen besteht. Demokrit mit seiner materialistischen Atomtheorie und Parmenides, der mit der Theorie vom "Sein" die eigentliche Metaphysik begründete.

Zur Zeit der Klassik wirkten v.a. die sog. Sophisten und der Philosoph Sokrates. (Schriftlich nur durch Platon überliefert.) Entscheidend sind für sie trotz vieler Differenzen, eine rationale Haltung zu den Erscheinungen der Natur und Gesellschaft. Neu ist, dass der Mensch und die Gesellschaft, das Verhältnis von Mensch und Staat, den Kern ihrer Theorien bilden. Von Protagoras stammt der Satz: "der Mensch ist das Maß aller Dinge". Zum 1. Mal in der Geschichte hat sich der Mensch als denkender Mensch emanzipiert, sieht sich selbst als Mittelpunkt der Welt. Typisch für die griech. Philosophen der damaligen Zeit ist es, dass sie aktiv ins politische Geschehen eingreifen, also nicht fern von der Praxis philosophieren. (Grundlagen der Philosophie in der Spät- und Nachklassik im späten 5. und im 4. Jh.: Platon und Aristoteles.)

Dieses Weltbild, wo der Mensch Maß aller Dinge ist, Herr seiner selbst, diese rationale Erfassung der Realität deckt sich mit der künstlerischen Darstellung. Auch die Vorstellungen Heraklits, über die Einheit der Gegensätze fanden wir in der Harmonie von Bewegung und Ruhe in der griech. Plastik. Die strenge Proportionslehre Polyklets erinnert an die Zahlentheorien von Pythagoras, wo das richtige Maß die Mitte, ein zentrales Anliegen ist. Auch das Menschenbild der Griechen, das sich in Erziehung und Bildung niederschlägt, entspricht der künstlerischen Darstellung: intensiv sportliche Erziehung, neben einer allseitigen geistigen Bildung. Auf Spezialistentum wurde kein Wert gelegt, es ging um die möglichst umfassende Bildung des ganzen Menschen.

Wenn wir über die Welt- und Menschenauffassung der Griechen sprechen, müssen wir auch einige Worte über ihre **Religion** sagen.

Die griech. Religion nahm nie eine zentrale Stellung ein. Die meisten Götter hatten vorgriech. Ursprung und wurden von den Griechen adaptiert und umgeformt. Verschiedene Lokalgottheiten schmolzen zu einem Gott zusammen. Das ist mit ein Grund für die Vielfältigkeit der griech. Götterwelt und das Fehlen jeder dogmatisch religiösen Haltung. Die Allmacht dieser Götter ist begrenzt. Allmählich wurden die urspr. mythischen Gottheiten

völlig antropomorphisiert, (bereits eindeutig bei Homer im 8. Jh.). Die Götter spiegeln das menschliche Leben in allen Aspekten, auch in den negativen. Zeus bricht die Ehe, seine Gattin Hera schimpft wie ein Rohrspatz, sie streiten untereinander, es gibt Neid und Eifersüchteleien. Jeder Gott verkörpert gewissermaßen Sachverhalte der äußeren und inneren Welt des Menschen und menschliche Möglichkeiten: so verkörpert Athena Vernunft und Weisheit, Aphrodite die Liebe, Apollon Klarheit, Maß, Besonnenheit usw. Was bei uns in den Bereich der Psychologie fällt, also menschliche Gefühlsäußerungen, wird dort mit dem Eingriff der Götter erklärt. Jenseitsvorstellungen spielen kaum eine Rolle, mit dem Tod endet das menschliche Leben.

Wir sehen, dass sich auch die religiösen Auffassungen mit denen der Plastik durchaus in Einklang bringen lassen: im Zentrum steht der Mensch, die Götter werden nach dem Bild des Menschen geschaffen. Die Diesseitigkeit findet sich in der Religion ebenso wie in der Kunst. Im 5. Jh., also in der Zeit der Klassik, gab es eine starke Aufklärungsbewegung mit eindeutig atheistischen Strömungen. Namhaften Philosophen wie Protagoras und Anaxagoras und später auch Sokrates wurde der Prozess gemacht wegen mangelnder Ehrfurcht vor den Göttern. Aufschlussreich ist, dass Perikles, der erste Mann in Athen, der den Wiederaufbau der Akropolis initiierte, mit diesen Philosophen befreundet war und dass sich auch Aspasia, seine Frau, unter den Angeklagten befand.

Die fortschrittlichsten Kräfte jener Zeit in Politik, Philosophie und Kunst waren offensichtlich nicht ganz unangefochten.

Dies führt uns zu der Frage, welche gesellschaftlichen Verhältnisse diese Klassik in der Kunst und diese Entwicklung in Religion und Philosophie überhaupt ermöglichten.

Wir sagten bereits, dass sich in Griechenland im Gegensatz zu Äg. und Mesopotamien kein despotisches Großreich entwickelte. Einmal wurde das durch die geographischen Bedingungen verhindert: Griechenland besteht aus unzähligen Inseln und einem Festland, dass in unterschiedlichste, gut abgeschlossene Landschaften zerfällt.

Auf Grund der hervorragenden Lage entwickelte sich rasch ein blühender Handel. Durch den Handel entstanden Städte. Neben der Aristokratie, den Bauern und Sklaven erstarkte das 'Bürgertum' immer mehr. Zu Beginn des 5. Jhs. wurde die politische Macht des Adels gebrochen. Es entstand eine Demokratie, wo alle Bürger, aber nicht Bauern, Sklaven und Frauen, gleiche Rechte besaßen und die Politik aktiv mitbestimmen konnten. Das Archontenamt (Rat) wechselte ständig und wurde teilweise durch das Los bestimmt. So wurde eine Bürokratisierung verhindert. Umgekehrt bedingte es die allseitige Bildung des Menschen.

Wir können jetzt die Ursachen für die Unterschiede der griech. zur vorgriech. und der klassischen zur archaischen und geometrischen Kunst besser verstehen.

Es ist einsichtig, dass sich in einer demokratischen Gesellschaft, wo der Einzelne die Politik mitbestimmen kann, eine ganz andere Vorstellung vom Menschen entwickelt als in einem theokratischen System. Auch die Rationalität, die uns bereits bei der geometrischen Amphora auffiel im Gegensatz zur minoischen Keramik lässt sich jetzt besser begreifen. Im 6. Jh. wurden in Griechenland die ersten Münzen geprägt. Jede Ware, die gehandelt wird, hat nun ihren festgelegten Preis. Der Wert einer Ware lässt sich nun immer in Geldform ausdrücken, d.h. man abstrahiert von dem konkreten Gebrauchswert einer Ware auf seinen Tauschwert. Die verschiedensten Werte, seien es Tücher, Keramik, Esswaren oder sonst was lassen sich nun in abstrakten Geldwerten ausdrücken.

Diese Tatsache hilft mit, eine neue Art des Denkens zu entwickeln: der Mensch wird fähig, abstrakt und rational zu denken. Die Erfindung des Münzgeldes fällt zusammen mit der Entstehung der Philosophie.

Das Leben der Kaufleute bringt notwendig ein neues Vernunftdenken mit sich.

Wir verstehen nun auch den Sprung von der archaischen in die klassische Periode: In der Archaik war politisch immer noch die Aristokratie maßgebend. Das aristokratische Ideal schlägt sich in den überlängten, schmalhüftigen Kuroi nieder. Der Körper der archaischen Jünglinge ist noch gebunden, noch nicht frei beweglich, die Frontalität spielt immer noch eine Rolle.

In der Klassik aber, mit der Errichtung der Demokratie in Athen und anderen Städten, ändert sich der Figurentypus und die ganze Durchgestaltung der Figur. Der Mensch wird als freier Mensch imaginiert, der Herr über sich selbst ist, sich selbst bestimmt. Die Harmonie, in der alle Teile zusammenspielen und alle gleichgewichtig sind, kann als Idealbild einer demokratischen Ordnung angesehen werden.

Allerdings bedeutete die griech. Demokratie keineswegs die Gleichheit aller Menschen. Die Demokratie galt nur für Bürger, nicht aber für die Sklaven und Fremden, die keinerlei Rechte besaßen.

Die Sklaven bestanden aus Kriegsgefangenen oder wurden gehandelt wie jede andere Ware. Auch innerhalb des Bürgertums gab es große Gegensätze und Widersprüche, v.a. zwischen verarmten Bauern und Handwerkern und reichen Bürgern und Aristokraten. So bestand auch für die Bürger die Demokratie oft nur theoretisch, da sie weder die Bildung, noch das Geld und die Zeit besaßen, politische Ämter zu übernehmen.

Die Demokratie bestand auch nicht für die Frauen. Die Vorstellung des idealen, allseitig gebildeten autonomen Menschen, die uns die griechische Kunst und Philosophie als menschengeschichtliches Ideal schlechthin erscheinen lässt, gilt in der Tat nur für wenige. Die Kunst erweckt den Anschein, als gehe es um den Menschen; gerade weil die Kunst diese verallgemeinernden Züge trägt, erweckt sie die Illusion für alle zu gelten. Kunst ist aber

eben nie Widerspiegelung sozialer Realität, sondern steht zu ihr in einem komplexen, jeweils zu untersuchenden Verhältnis. Frauen hatten in der griechischen Gesellschaft nichts zu sagen, sie hielten sich im Oikos, im Hause auf. Auch die erotische Liebe galt in dem homosexuellen Griechenland in hohem Ausmaß den Jünglingen. Die eigentliche, vergeistigte, hochstehende Liebe galt den Männern. Ältere Männer hatten ihre Knaben, das Lehrer-Schüler-Verhältnis war ganz stark erotisch geprägt. Verboten war allerdings eine homosexuelle Beziehung zwischen zwei erwachsenen Männern. Wenn der Jüngling zum Manne heranreife, war es für ihn eine Schande den passiven Teil in der homoerotischen Beziehung zu sein.

Weibliche Figuren, die Koren, waren im Gegensatz zu den Kuroi immer bekleidet. Die Problematik der Nacktheit stellte sich in der Antike ganz anders als in der christlichen Kultur. Erst ab dem 4. vorchristlichen Jahrhundert wurden weibliche Figuren auch nackt gezeigt, allerdings nur Venusfiguren; d.h. ihre Nacktheit wurde ganz auf Erotik und Sexualität hin gedeutet, nicht auf die Autonomie des Menschen.

Die Gegensätze der griechischen Gesellschaft konnten nur für kurze Dauer, eben in den wenigen Jahrzehnten der Klassik, im Gleichgewicht gehalten werden. Vielleicht spiegelt sich in der Harmonie, in der Einheit der Gegensätze, die uns in der Philosophie Heraklits begegnete, und die wir auch in der Plastik wiederfanden, dieser Versuch, die Gegensätze einer Gesellschaft zu erkennen und zu lösen.

Bereits am Ende des 5. Jhs. brach der peloponnesische Krieg zwischen Athen und Sparta aus. Athen war dazu übergegangen, andere Stadtstaaten zu bevormunden und auszuplündern. Das Gleichgewicht zwischen den griech. Städten wurde nie wieder hergestellt. Innerhalb Athens verschärften sich die Klassengegensätze, die aristokratische Reaktion nahm einen Aufschwung, die Philosophen begannen, sich von der Praxis, der Politik, zurückzuziehen. In der Kunst wurden die individuellen Züge gegenüber den allgemeinen überbetont. (Zeit des Hellenismus)

Abschließend noch ein paar Worte zur Frage nach dem Verhältnis von Künstler und Gesellschaft und Kunst und Gesellschaft.

Die Einheit, die wir diesbezüglich in der Urgesellschaft beobachteten, ist gebrochen. Es gibt Berufskünstler. Allerdings sind diese Künstler Handwerker und werden auch als Handwerker angesehen und dementsprechend entlohnt. Mit dem Fortschreiten der Sklaverei am Ende des 5. Jhs. und im 4. Jh. wurde die Handarbeit, die ja von Sklaven verrichtet wurde, immer mehr verachtet. Die Trennung von Hand- und Kopfarbeit verschärfte sich. Geschätzt wurde

nur die Kopfarbeit (ähnlich wie das heute bei uns noch der Fall ist). Nur der bürgerlichen und aristokratischen Oberschicht war es möglich, sich ohne körperliche Arbeit zu erhalten, sich als Kaufmann zu betätigen bzw. überhaupt keiner Arbeit nachzugehen und sich der Muße zu erfreuen. Der bildende Künstler, der in seiner Tätigkeit immer Hand- und Kopfarbeit verbindet, wurde in der ganzen Antike nie so geschätzt wie beispielsweise der Dichter. Das heißt aber nun keineswegs, dass die griech. Kunst nicht eine ungeheure Rolle spielte im gesellschaftlichen Leben. Der Wiederaufbau der Akropolis unter Perikles war eine Angelegenheit, die sämtliche Bürger betraf und für die ungeheure Geldsummen aufgebracht wurden.

Der Öffentlichkeitscharakter der Kunst war verglichen mit der äg. oder minoischen Kunst, wo sie nur für eine kleine höfische Oberschicht bestimmt war, bzw. in den Pyramiden überhaupt verschwand, und auch verglichen mit unserer heutigen, Öffentlichkeit, sehr weitreichend. Die Tempel bedeuteten den Mittelpunkt des städtischen Lebens, die Statuen waren von den Tempeln, im Freien aufgestellt. Sie standen nicht in Museen, sondern waren direkt mit dem gesellschaftlichen Leben verbunden, waren Teil des gesellschaftlichen Lebens.

Für die Griechen, so v.a. bei Aristoteles, war die Kunst Mimesis, Nachahmung, Abbildung der Wirklichkeit. Für die Griechen bestand also ein enger Konnex zwischen Kunst und Realität, zwischen Kunst und Wirklichkeit. Dies ist mit ein Grund, weshalb der Künstler nicht als Genie, als von der Gesellschaft abgehoben erlebt wird, er ist integriertes Mitglied der Gesellschaft.

## DIA-LISTE

Links		Rechts	
1	ägypt. Pyramiden	1	ägypt. Relief + Malerei
2	ägypt. Malerei	2	ägypt. Stuhl
3	ägypt. Tempel Luxor, 18.Dyn. N.R.		
4	Karte von Äg. u. Mesop.		
5	Löwenrelief mesop. Assurbanipal, Ninive	3	mesop. Beispiel
6	Knossos Palast	4	Knossos Palast
7	Schlangengöttin Knossos	5	Stierspringer Knossos
8	"Pariserin" Knossos	6	Minoischer Vogel Knossos
9	Katze u. Vogel Hagia Tr.	7	Minoischer Goldbecher mit Stier
10	mykenische Keramik	8	protogeom. Keramik
11	Minoische Keramik, Oktopus	9	Geom. Amphore
12	äg. Statue Thutmosis III. N.R.	10	Arch. Kuros N.Y.
13	griech. Kuros	11	Kritios Knabe
14	Poseidon-Zeus Bronze	12	Poseidon-Zeus Rückenansicht
15	Doryphoros Polyklet	13	Pathenon Fries
16	Parthenon Fries	14	Zeus entführt Ganymed
17	Apollo, Olympia	15	archaische Kore
18	archaische Kore	16	spätarchaische Kore
19	spätarchaische Kore	17	Venus von Doidalses
20	Venus von Praxiteles	18	Chariten

## Vorlesung 3

**ROM**

Wir wollen heute noch kurz einiges zur Situation der Kunst im antiken Griechenland sagen und uns dann der römischen Kunst zuwenden.

In der letzten Stunde sahen wir, daß für die Entwicklung der griech. Kunst die Auseinandersetzung mit der ägyptischen und mykenischen Kunst, die ihrerseits von der kretisch. minoischen beeinflusst war, von entscheidender Bedeutung gewesen war.

Diese künstlerischen Voraussetzungen wurden nun aber schöpferisch weiterentwickelt und erhielten einen gänzlich neuen Inhalt. Einige prinzipielle Aspekte versuchten wir an der Plastik, dem wichtigsten Medium griech. Kunst, herauszustellen.

Bei der Analyse klassischer Plastik stellten wir fest, daß es darum geht, den freien Menschen in seiner körperlichen und geistigen Schönheit darzustellen, den Menschen, der Herr ist über seinen Körper und seine Bewegung, also auch über seine Handlungen. Wir sahen, daß sich dieses Menschenbild auch in der griech. Philosophie findet, wo, nach Protagoras, der Mensch das Maß aller Dinge ist. Auch in der griech. Religion begegnete uns Diesseitigkeit, Realismus und Ausrichtung auf den Menschen, nicht auf Transzendenz.

Die Ursachen dieser Weltanschauung fanden wir in der gesellschaftlichen Entwicklung begründet. Bereits im 7. Jh. Aufschwung von Handwerk und Handel und Entstehung einer starken bürgerlichen Schicht. Das Aufkommen der Geldwirtschaft entwickelte das abstrakte und rationale Denken, das sich u.a. in der Entstehung der Philosophie ausdrückt. Den Höhepunkt erreichte diese bürgerliche Entwicklung in der Errichtung der Demokratie in Athen im frühen 5. Jh. Für alle Bürger Athens galten die gleichen politischen Rechte. (Aber eben nur für die Bürger!!) Wir sehen in der klassischen Plastik, deren Entstehung ziemlich genau mit dem Zeitpunkt der Errichtung der Demokratie zusammenfiel, das Ideal jenes demokratischen Menschenbilds verwirklicht: der allseitig gebildete Bürger, der frei ist von aristokratischen Zwängen und religiös. transzendenten Bindungen! Ein Menschentyp mit stark verallgemeinernden Zügen, da sich ja verschiedene Schichten identifizieren sollten, in vollkommener Harmonie von Ruhe und Bewegung, also sinnvolle Balance von Gegensätzen. Jeder Körperteil gleichbedeutend und notwendig mit allen anderen Körperelementen zusammenhängend. Die Gestaltung des menschl. Körpers wird als Abbild einer demokratischen Ordnung begreifbar gemacht.

Für die Griechen stand, wie wir sahen, die Gestaltung des Menschen im Zentrum ihrer künstlerischen Produktion.



Deshalb ist die Plastik das wichtigste Medium griech. Kunst. Die Auffassung wirkt sich auf die übrigen Medien aus: in der Keramik (ich erinnere an die geom. Amphore) wird der plastische Körper des jeweiligen Gefäßes betont.

So ist auch die griech. Architektur weniger eine Raumkunst als eine plastische Kunst. Der griech. Tempel besteht aus einer Zella, die das Standbild beherbergte und einem Säulenkranz. Das Standbild in der Zella ist wiederum von Säulen, also plastischen Elementen flankiert; die Mauer tritt als ästhetisches Element zurück. Die Opferhandlungen wurden aber vor und nicht im Tempel begangen, das heißt: der Innenraum der Zella blieb für die ästhetische Wirkung des Tempels unbedeutend. Allerdings müssen wir uns klar sein, daß der plastische Charakter durch den Erhaltungszustand, wo Dach und Zellwände fehlen, verstärkt wird.

Der Innenraum spielt also praktisch keine Rolle, außen und innen wird die Wirkung des Tempels durch die Plastik seiner Säulen bestimmt.

Der plastische Charakter der Tempel wird im allg. auch durch ihre Anlage hervorgehoben. So liegt das Parthenon bezeichnenderweise nicht in der Achse der Propyläen. Dem Betrachter, der die Akropolis besteigt, bietet sich keine frontale Fassade, sondern ein schräg gestelltes Objekt, wo Vorder- und Seitenansicht zugleich im Blickpunkt liegen.

Die Gestaltung des Innenraums als Raumerlebnis war eine der entscheidenden Errungenschaften der römischen Kunst.

Die Prinzipien röm. Arch. wollen wir uns am Bsp. des Pantheon klarmachen, an einem der großartigsten Bauten der Antike, ja der gesamten Weltarchitektur.

Das Pantheon, "Tempel aller Götter", wurde unter Hadrian um 125 n.u.Z. in Rom errichtet, anstelle des abgebrannten Pantheons des Agrippa.

Das Pantheon verbindet eine überkuppelte Rotunde mit einer vorgelagerten Tempelfront. Die früheren röm. Tempel waren oft - im Gegensatz zu den griech., wo das die Ausnahme bildet - Rundtempel. Die runde Zella wurde von einem Säulenkranz umgeben. Beim Pantheon wird nun der Rundtempel mit einer vorgelagerten Tempelfront verbunden, was dem Bau trotz seiner Kreisform eine Richtung, eine Fassade gibt. Diese Axialität ist typisch für die röm. Kaiserzeit, ich erinnere an die Anlage der Kaiserforen, v.a. an das trajanische, wo im Gegensatz zur republikanischen Zeit eine ganz klare Symmetrie und Ordnung herrscht. Im Aufbau des Pantheon werden bereits die 2 entscheidenden Quellen röm. Kunst faßbar: der Rundbau weist auf die italische Kunst, letztlich geht diese Rundform bis auf die Tumulusgräber der Etrusker zurück.

(die Kuppel war bereits in der mesopotamischen Kunst bekannt, wurde dort allerdings nie in der Weise ausgebaut.)

Die Tempelfront entstammt der griech. Kunst. Die Verwendung griech. Formengutes in dekorativem - nicht aus seiner architekton. Notwendigkeit und Logik entwickelten und insofern ungr. - Zusammenhang ist typ. für die röm. Kunst. Sie leitet eine Methode der Anlehnung an griech. Formvokabular ein, die bis ins 20. Jh. anhält.

Die riesenhaften monolithischen Säulen in der Vorhalle sind von einem ganz anderen Geist geprägt als die griech., die im allgem. aus versch. Trommeln bestehen, und durch ihre Entasis (Schwellung) den Eindruck lebendiger Plastik vermitteln.

Auch die Kanelluren geben der griech. Säule einen körperhaft-plastischen Ausdruck. Die monolithischen, aus 1 Stück gearbeiteten, spiegelglatten, roten Granitsäulen des Pantheons entbehren dieser greifbaren Plastizität, sie wirken wie eine zylindrische Raumform und strahlen etwas majestätisch-Unnahbares aus.

Der Bau ist aber nicht auf Außenbau konzipiert wie die griech. Tempel. Seine überwältigende Wirkung liegt im Innenraum.

(Anhand von Dias über Innenraumwirkung zu sprechen, ist fast unmöglich, es gibt kein anderes Medium, das so schwer reproduzierbar ist. Das entscheidende Kriterium, das Erlebnis des Raums, das Umgebensein von Raum, die Möglichkeit ihn zu durchschreiten, zu hören (Echo), fällt weg).

Der Innenraum besteht aus einem 2-zonigen Zylinder, der von einer riesigen hemisphärischen Kuppel überdacht wird. Die untere Zone wird abwechselnd durch rechteckige bzw. runde Nischen gegliedert; diesen Nischen ist jeweils ein korinthisches Säulenpaar vorgestellt, das ein Gebälk trägt, das um den ganzen Raum läuft. Die Wandteile zwischen den Nischen sind mit je einer Ädikula geschmückt. Die dem Eingang gegenüberliegende Rundnische ist durch ihre Höhe und den Verzicht auf die Säulenstellung hervorgehoben. Die obere Zone ist später verändert worden. Man nimmt an, daß sie von Blendpfeilern und Ädikulen gegliedert war. Darüber setzt über einem kleinen Gebälk die Halbkugel an. Sie ist kassetiert, wobei die Kassetten nach oben hin kleiner werden, was die Kuppel höher und leichter erscheinen läßt. Der Zenit der Kuppel ist durchbrochen: diese reale Raumöffnung bildet die einzige Lichtquelle.

Die Kuppelkonstruktion ist äußerst kompliziert und ein Zeugnis für den hohen Stand technischen Könnens in der römischen Baukunst. Die Last der Kuppel liegt nicht einfach auf der Masse des Zylinders auf. Die Kuppel ruht einerseits auf den 8 Mauerpfeilern auf. In der Mauer leiten Ziegelbögen den Gewölbeschub von den ausgehöhlten Nischen weg auf die Mauerpfeiler. Zweitens setzt die Kuppel in Wirklichkeit nicht dort an, wo sie im Innenraum ästhetisch wahrnehmbar wird, sondern viel höher oben. Der Zylinder ist über den Kuppelansatz hinaufgezogen. Der zwischen Zylinder und Kuppel liegende Wandteil ist ebenfalls in ein System von Bögen gegliedert, die den Schub ableiten.

Dieses Strebebogensystem, also die Auflösung der Mauermaße in dynamische, tragende Glieder, tritt aber, im Gegensatz etwa zur gotischen Architektur optisch nicht in Erscheinung. Der überwältigende Raumeindruck beruht v.a. auf den Proportionen dieses Baues.

Der Durchmesser (43,6 m!) entspricht genau der Höhe des Baues, die Wandhöhe der Kuppelhöhe. D.h. würde man die Halbkuppel vervollständigen, würde sie am Boden den Mittelpunkt berühren.

So hat der Betrachter nicht den Eindruck in einem Raum zu stehen, der überkuppelt ist, sondern in dieser Kuppel selbst zu sein. Diese vollkommene Geschlossenheit wird durch das Fehlen seitlicher Fensteröffnungen gesteigert.

Durch die zentrale Öffnung im Zenit der Kuppel wird ein gleichmäßig diffuses Licht erzeugt. Dieses Fenster ist in der Tat eine reale Öffnung, der Himmel und die vorbeiziehenden Wolken werden sichtbar. Denken Sie an Barockkuppeln, wo diese Öffnung gegen den Himmel nie real ist, sondern mit Malereien lediglich illusioniert wird.

Die Einheitlichkeit und Harmonie wird durch die schmückenden Elemente ebenfalls betont: die Innenraumgliederung und die ganze Dekoration beruht auf einem Wechselspiel von 2 geometrischen bzw. stereometrischen Grundelementen: Kuppel bzw. Kreis und Rechteck: rechteckige bzw. runde Nischen, dreieckig bzw. rundbogig geschlossene Ädikulen. Die Steininkrustationen im Fußboden und an den Pfeilerwänden wiederholen diese Elementarformen! Ebenso ist die Kuppel mit rechteckigen Kassetten geschmückt.

Mit dem Pantheon, Höhepunkt der röm. Arch. tritt der absolute Raum an die Stelle des Körpers. Der Außenbau tritt zurück: Raum als Ausschneiden der Form aus einem kosmischen Ganzen.

Dies bringt ein völlig neues Verhältnis von Beschauer und Objekt mit sich. Bei den Griechen haben wir es immer mit in sich geschlossenen plastischen Gebilden zu tun, denen der Betrachter gegenübertritt. Im Pantheon hingegen umgibt das Kunstwerk den Betrachter, das objektivierbare Verhältnis von Beschauer und Objekt macht einem neuen Verhältnis Platz: Beschauer im Objekt. Das Raumerlebnis berührt ganz stark das subjektive Empfinden des Menschen, das Gefühl. Im Pantheon ist trotz der himmelartigen Kuppelform und der tatsächlichen Verbindung mit dem Himmel durch die Kuppelöffnung ein stark rationales Element spürbar. Die Klarheit der Formenwelt, die konsequente Reduktion auf die 2 Grundformen Kreis-Rechteck, die Abtastbarkeit der Kuppel durch die Kassettierung vermitteln dem Betrachter den Eindruck: dieser Raum untersteht den Gesetzen der Vernunft, er ist von Menschen gemacht, der Mensch hat hier die Materie und den Raum gemeistert. Damit erweist sich das Pantheon zwar noch als durch und durch antiker Bau, weist aber bereits in die christlich-mittelalterliche Welt. Antik ist die rationale Durchdringung des Baus! Die Entdeckung des Innenraums als ästhetisches Erlebnis weist bereits in die christliche Kunst, wo der Innenraum mit seinen gefühlsbestimmenden, mystischen Möglichkeiten einer imaginären Welt weiterentwickelt wurde.

Das Pantheon entstand zur Zeit Hadrians, einer Zeit, in der Rom den Zenit seiner Macht eben überschritten hatte.

Die Raumkunst, wie sie im Pantheon verwirklicht ist, war erst möglich in einem Weltreich, wie es das röm. war. Bei den Griechen gab es nicht einmal das Wort "Raum". Der röm. Kunst war es möglich und notwendig, Raum zu visualisieren, notwendig, weil der Raum in Form ihres gigantischen Reiches eine Realität darstellte und die Raumkunst imperiales Zeugnis der Macht symbolisierte: Raumkunst als Herrschaft über den Raum. Möglich, weil die Bautechnik von den Römern auf ein neues Niveau gebracht worden war.

Im Pantheon verbinden sich 3 wesentliche Züge röm. Kunst:

- die Raumkunst, die für die ganze weitere Entwicklung von der Spätantike über das Mittelalter bis zu Renaissance, Barock und Neuzeit von größter Bedeutung ist.
- zum 2. die geniale Ingenieurstechnik. Denken Sie an die Profanbauten, die Brücken, Straßen, Theater, Thermen und Paläste.
- Das 3. wesentliche Moment, das gleicherweise das Pantheon und die gesamte römische Kunst charakterisiert, ist das gräzisierende klassizistische Element, die vorgelagerte Tempelfront, also die Verwendung einer griech. Architektur, die nun aber nicht tektonisch, sondern dekorativ repräsentativ als Fassade verwendet wird.

Beispiele römischer Baukunst: Kolosseum, Thermen, Brücken, Aquädukte, Theater, Maxentius-Basilika, Häuser aus Ostia.

Die römische Plastik entwickelte sich aus etruskisch-italischen und griechisch-hellenistischen Quellen.

Die Entstehung der röm. Skulptur hat ganz andere, ja gegenteilige Voraussetzungen wie die griechische. Im griech. Standbild manifestiert sich die Vorstellung einer Götterfigur bzw. einer idealen menschlichen Gestalt. Die Idealität bedingt die Nacktheit, zumindestens der männl. Figuren. (die weibl. wurden erst im 4. Jh. nackt gezeigt.) Das plastische Bildnis der Römer hingegen wurzelt im Ahnenkult. Schon die Etrusker stellten die Verstorbenen auf ihren Sarkophagen liegend dar. (Noch keine eigentlichen Porträts!)

Die röm. Statue erinnert: 1) an einen konkreten Menschen und 2) an ein historisch Vergangenes.

Sie ist also nicht Verkörperung des Seins und des Allgemeinen, Idealen wie bei den Griechen, sondern Verewigung eines bestimmten, konkreten Menschen.

Hier werden 2 weitere Grundmerkmale röm. Kunst faßbar: die Proträhftigkeit und der Bezug auf die konkrete Historie.

(Bei den Leichenfeiern pflegten die Schauspieler mit Maske und Kostüm den Verstorbenen in Mimik, Geste und Redeweise nachzuahmen, um ihn noch einmal zu vergegenwärtigen.)

Die Konkretisierung auf bestimmte Personen bedingt ihre Bekleidung: die Aktfigur, Grundthema der griech. Kunst, verschwindet praktisch aus der röm. Kunst, wir begnügen ihr lediglich in Kopien nach griech. Originalen. (Warum Kopie von griech. Originalen? Vorbild, warum?)

Das ist nicht der einzige Grund, warum die nackte menschliche Gestalt ihre Bildwürdigkeit bei den Römern verloren hat. Die Konzeption der Griechen, wo der frei bewegliche, nur sich selbst verantwortliche Mensch im Zentrum des Interesses stand, konnte sich in dem zentralisierten Weltreich, wo alles um Macht, Staat und Sitte kreiste, nicht halten.\*

Vergleichen wir eine röm. Gewandfigur mit einer griech., so fällt zweierlei auf:

- 1) die direkte Übernahme der griech. Statuenkonzeption
- 2) die Negierung des eigentlichen plastischen Kerns.

Bei der griech. Gewandstatue hat das Gewand lediglich die Funktion, den darunterliegenden Körper zur Schau zu stellen. Das Gewand spielt also eine dienende, passive Rolle, ordnet sich vollkommen dem Körper unter, führt kein Eigenleben. Dies wird dadurch erreicht, daß das Gewand wie naß, wie eine diaphane, durchsichtige Haut am Körper liegt und nur dort tatsächlich sichtbar wird, wo es sich vom Körper löst. Am Körper wird es mit diesem teilweise identisch, die Figur ist sozusagen bekleidet nackter als nackt.

Bei der röm. Gewandstatue hingegen bildet das Gewand eine einheitliche durchgehende, vom Körper unabhängige Hülle. Sie sehen, die Faltenbahnen ziehen sich durch. Das Gewand beginnt, ein Eigenleben zu führen, der Körper drückt sich nicht durchs Gewand durch, sondern wird vielmehr von diesem verhüllt.

Dahinter steht keine primär plastische Vorstellung mehr, also nicht die Vorstellung des von innen nach außen Schwellenden. Die Plastik kommt vielmehr durch Komprimierung von außen zustande. Die Gewandhülle bestimmt den Körper, nicht umgekehrt. Die bei den Griechen freie menschliche Gestalt unterliegt bei den Römern dem einengenden Zwang des Gewandes. Das Spiel gegensätzlicher Kräfte verschwindet, Stand-Spielbein treten zwar noch als Motiv auf, aber ihr Sinn als Ausdruck des freien menschlichen Willens geht durch die stoffliche Fülle, die die Körperbewegung verschleift, verloren.

Wir haben es offensichtlich nicht mehr mit dem Ideal des sich selbst bestimmenden Menschen zu tun wie bei den Griechen, sondern mit einem Menschen, der äußeren Zwängen untersteht, der seine repräsentative Fassade zur Schau stellt, wie man es von einem ordentlichen Staatsbürger erwartete.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich beim röm. Porträt machen.

Das röm. Porträt war, wie bereits erwähnt, aus dem Ahnenkult entstanden. Wir wissen, daß das Recht, Ahnenbildnisse (urspr. Totenmasken in Wachs) im Atrium aufzustellen, auf die Patrizier beschränkt war. Diese Tatsache weist auf den eminent politischen Charakter des röm. Porträts. In Griechenland war das Porträt bis zum 4. Jh. unbekannt. Es gibt Ehrenstatuen, wie die dem Perikles zugeschriebene, aber sie erheben keinen Anspruch auf

Porträtähnlichkeit, sie verkörpern vielmehr die Vorstellung des idealen Staatsmanns bzw. Philosophen etc.

Im Hellenismus entsteht allerdings tatsächlich eine Porträtkunst, sie verliert aber nie ihren idealisierend pathetischen, verallgemeinernden Charakter.

Das röm. Porträt nimmt die hellen. Einflüsse auf und verarbeitet sie.

In der republikanischen Zeit ist der Abstand zu den hellen. Bspl. noch sehr groß:

Das Einmalige, Individuelle des Porträtierten soll herausgearbeitet werden. Dabei geht es weniger um die Erfassung der gesamten Erscheinung, um ihren Ausdruck oder ihre Gefühle, sondern um die harte, umbarmherzige Erfassung jedes einzelnen Details, um eine peinlich genaue Beschreibung der Oberfläche. Ähnlich wie bei der Gewandstatue wird dabei die plastische Form nicht von innen nach außen modelliert, sondern vielmehr in die Raumform des Kopfes gegraben und geritzt.

Härte, Nüchternheit und staatsmännisches Denken charakterisiert diese Köpfe.

Mit Beginn der Kaiserzeit verstärkt sich der griech. hellen. Einfluß. Der Wille, den konkreten Herrscher zu propagieren verbindet sich mit dem Bedürfnis ihn zu vergöttlichen. Die idealisierende Darstellungsweise der Griechen wird hier mit dem sachlichen Abbild verbunden.

Die naturalistische Komponente tritt allerdings in der nachfolgenden Zeit wieder stärker hervor.

Das röm. Porträt diente v.a. der konkreten Vergegenwärtigung eines best. Individuums und zwar seiner äußeren Erscheinung und seiner historischen Bedeutung für Familie und Staat. Es war urspr. aus, dem Ahnenkult entstanden, aus dem Stolz der Patrizier auf ihre Familie und ihre Tradition. Später diente es dazu, die lebenden, insbesondere die kaiserlichen Herrscher zu propagieren und zu verherrlichen. Der Ruhm war für die Römer, wie Cicero (Tusculanische Diputationen I 1.4. Bianchi Band. Rom - Z.d.M. S59), erklärte, die wichtigste Triebfeder einer jeden menschlichen Tätigkeit. Diese Sucht nach Ruhm und der Wille, auch nach dem Tode im Gedächtnis der Nachwelt weiterzuleben, bestimmen wesentlich das röm. Porträt.

Das individualistische, auf konkrete historische Ereignisse aufbauende Element charakterisiert auch die römische Reliefplastik. Im Gegensatz zu den Seinsschilderungen der Griechen entwickelten die Römer eine fortlaufende Erzählweise, die Schilderung tatsächlicher historischer Begebenheiten. Diese Neuerung entspringt dem Bedürfnis der röm. Feldherren, ihre Heldentaten zu veranschaulichen. Der eminent politische Aspekt der röm. Kunst tritt auch hier, ähnlich wie beim Porträt und der Statue, klar zu Tage. In der Trajanssäule ist die neue Erzählweise zum 1. Mal verwirklicht. Die Trajanssäule auf dem gleichnamigen Forum in Rom, ist ein Ehrendenkmal für den Kaiser Trajan. In ihrem Sockel liegt die Urne mit der Asche des Kaisers, auf ihrer Spitze war urspr. sein Standbild

aufgestellt. Mit Basis und Statuenpostament mißt die Kolossalsäule 39,86 m. Die Reliefs mit ihren 23 Windungen laufen über eine Länge von 200m.

Dargestellt sind die Kriegszüge Trajans gegen die Dacer in den Jahren 101/102 und 105-107 n.Chr. Mit der Eroberung Daciens, dem heutigen Rumänien, geriet fast das ganze Schwarze Meer unter Roms Kontrolle; mit Trajan errang das röm. Reich seine größte Machtausdehnung.

Die Reliefs zeigen protokollarisch genau die versch. Etappen des Feldzuges: Aufbruch, Straßen und Festungsbau, religiöse Zeremonien, Ansprachen an die Truppen, Belagerung, Schlacht und Unterwerfung. Die Kunst in den Dienst des historischen Berichts zu stellen (heute leistet das der Dokumentarfilm) ist ein Charakteristikum röm. Kunst. Sachlicher Tatsachenbericht, Information, und natürlich auch Verherrlichung der röm. Macht.

Wir kennen ähnliche Szenen von röm. Triumphbögen, hier beispielsweise der Titusbogen. Neu ist aber, daß wir es nicht mehr mit einzelnen, klar voneinander geschiedenen Szenen zu tun haben.

Die Szenen gehen kontinuierlich ineinander über, die gleichen Personen (so z.B. Trajan) treten mehrmals auf. Es ist keine Addition einzelner Szenen, jede Untereinheit hat fließende Grenzen, es entsteht buchstäblich ein Erzählstrom. Damit hat auch der Betrachter keinen fixierten Standpunkt mehr, er liest das Band wie eine Schrift. Hier werden für das Relief bzw. für das Bild, vollkommen neue Möglichkeiten geschaffen: die episch-erzählende Funktion von Bildern wird entdeckt. Damit wird auch in der bildenden Kunst die 4. Dimension, die Zeit, eingefangen.

Heute erfüllt diese Forderungen der Film und tut dies natürlich auf Grund der Technik auf einer neuen, illusionistischeren Ebene. Direktere Übereinstimmungen finden sich im heutigen Comic-Strip; allerdings steht der Comic Strip meist in Verbindung mit dem Wort; auch sind die Szenen stärker voneinander getrennt, aber das Prinzip, in fortlaufenden Bildern zu erzählen, ist ähnlich.

In der Forschung ist man sich nicht einig, ob das Prinzip der kontinuierlichen Erzählung tatsächlich zum 1. Mal auf der Trajanssäule verwirklicht wurde. Denkbar wäre auch, daß dieses Schema aus der Buchrollenillustration stammt und von dort ins Relief übertragen wurde. (Bis in die Spätantike keine Codices, sondern Rotuli, Bsp. Josua-Rolle) Wahrsch. scheint, daß sich diese Illustrationsform als typ. röm. erst im 2. nachchristl. Jh. entwickelte, wo die röm. Reichskunst einen Höhepunkt erreichte.

Wie dem auch sei, die Wirkung dieser Erzählweise hat die Spätantike und das gesamte MA zutiefst geprägt.

Ein Großteil der ma BM und auch der Fresken lebt von diesem epischen Stil. Erst in der Renaissance weicht er dem Verlangen nach synoptischer Einheit von Raum und Zeit.

Wir sagten, die röm. Kunst habe v.a. die Funktion gehabt, die Macht Roms und damit die Macht der röm. Kaiser zu verherrlichen. Auch die Trajanssäule ist ein solches Propaganda-

Stück. Aber der Künstler ist nicht identisch mit dem Auftraggeber. Wir dürfen die Kunst nicht nur nach ihren Auftraggebern beurteilen, das wäre ein ganz primitiver soziologischer Ansatz.

In der Trajanssäule werden die Dacer nicht zu häßlichen Barbaren degradiert, ja im Gegenteil, ihr Heldenmut, ihre Opferbereitschaft und Verzweiflung werden dem Betrachter nahe gebracht.

Als Bsp: Tod des Decebalus, des Dacerführers (ließ sich vom Pferd gleiten, als er sah, daß er verfolgt wurde und verloren war und tötete sich selbst), die Trauer um einen Gefallenen usf.

Es wäre denkbar, daß der Künstler selbst aus einer der unterworfenen Provinzen stammte, wie so viele Künstler Roms. Möglicherweise ist die Sympathie für die Besiegten so zu erklären.

Beim Medium Malerei und Mosaik stehen wir vor einer schwierigen Aufgabe, wenn wir den genuin röm. Anteil analysieren wollen. Die Forschung ist auch nicht zu eindeutigen Ergebnissen gekommen. Sicher ist, daß die röm. Wandmalereien, die uns v.a. in Pompeij erhalten geblieben sind, zu einem wesentlichen Teil auf hellenistische Vorbilder zurückgehen, die ihrerseits oft wieder auf Malerei des 4., ja manchmal sogar des 5. Jhs. zurückgreifen. Die Schwierigkeit ist, daß uns bis auf winzige Reste keine griech. Malereien erhalten geblieben sind, wir sind auf schriftliche Quellen von Vitruv, Plinius u.a. angewiesen, doch die eine intensive malerische Produktion im Hellenismus nachgewiesen ist. Auch die Stilanalyse kann uns weiterhelfen, also beispielsweise der Vergleich mit hellen.

Vasenmalereien.

So gehen wohl die mythologischen Szenen röm. W-Malereien immer auf hellenistische Quellen zurück.

Es gibt ein Bsp., wo die Übernahme bzw. Umwandlung eines solchen hellen. Vorbildes exemplarisch beleuchtet werden kann:

Wir haben hier 2 Kopien desselben Vorbildes vor uns: Theseus als Sieger über Minotauros und Befreier der Kinder. Das linke Bild kommt aus Herculaneum (heute in Neapel), das rechte aus Pompeij (heute ebenf. in Neapel)

Das Fresko aus Herculaneum steht dem hellen. Vorbild sehr nahe. Die Szene ist ganz von der Großartigkeit des Mythos bestimmt. Die Idealität des Geschehens bleibt unangetastet. Der Künstler von Pompeij hingegen behält zwar die Thematik und die Ikonographie bei, aber in der formalen Gestaltung drückt sich ein anderer Geist, eben der römische aus, der zu dem mythologischen Thema letztlich in Widerspruch steht: die Szene wird mit veristischen, genrehaften Elementen bereichert, der Mythos, der in einem idealen Raum mit idealen Gestalten spielt, wird mit dem tatsächlichen Alltag verbunden: der Eingang zum Labyrinth wird zu einem gewöhnlichen Tor, ein Greis deutet in momentaner Geste auf den getöteten



(übrigens recht klein und harmlos wirkenden) Minotauros; auch das Erstaunen der Umstehenden bringt etwas sehr Konkretes, Zeitgebundenes, Naturalistisches ins Bild, das die heroische Nacktheit des Helden theatralisch wirken läßt.

Wir sehen also, wie die Römer das Pathos und die Idealität griech. Malerei mit ihren eigenen sachlich nüchternen, historisch konkreten Vorstellungen verbanden.

Auch bei der Landschaftsmalerei werden hellen. Vorstufen angenommen: typ. für dieses Genre in der Antike sind die Staffage Landschaften, illusionistisch hingepinselte Landschaften, wo die Ferne sich in Nichts auflöst und kleine Figuren die Landschaftsgründe bevölkern. Licht, Hell-Dunkel und Luftperspektive vermitteln den Eindruck atmosphärischer Weite.

Ganze Zimmer werden ausgemalt und in paradisiessche Natur verzaubert wie das Gemach der Livia, der Gattin des Augustus. (Prima Porta, Villa Livia).

Das Prinzip, die Wände in eine perspektivische Scheinarch. zu verwandeln ist sehr w. römisch. Die Fresken, die wie Bilder in die gemalten Rahmen eingefügt sind, gehen hingegen sicherlich auf griech.-hellen. Vorbilder zurück.

Ein weiteres Dekorationssystem ist wohl röm. Ursprungs: die sog. Grottesken, wie sie uns von der Domus Aurea des Nero bekannt sind. Die Maler der Renaissance entdeckten diese Malereien; sie bestimmten nachhaltig ihr ganzes Dekorationssystem.

Ob die vielen Genreszenen und Stilleben auf hellen. Quellen zurückgehen, ist ungeklärt. Tatsache ist, daß hier eine Entwicklung vorweggenommen ist, die die gesamte neuzeitliche Malerei beschäftigen wird. Bereits hier in der Antike wurde versucht, die Wirklichkeit in all ihren Erscheinungen künstlerisch zu erfassen. Sei es die Thematik wie Schlachtenbilder, Porträt, Genreszenen, Stilleben, Ereignisse aus dem täglichen Leben, Landschaften, seien es formale Probleme wie die Erfassung des Raums und des Lichts. Wir können uns nicht mit neuzeitlicher Malerei beschäftigen, ohne uns bewußt zu machen daß viele dieser Probleme schon einmal - sicher mit anderen Ergebnissen - bearbeitet worden sind.

## Dialiste 3

## Rom

	<b>Links</b>		<b>Rechts</b>
01	Paestum, Neptuntempel	01	Parthenon, GR
02	Parthenon	02	Paestum, Tempel
03	Tivoli, Rundtempel	03	Paestum, Blick durch cella
04	Forum Romanum, Rekonstruktion	04	Akropolis, Schema
05	Rom, Trajansforum	05	Pantheon, außen
06	Paestum, Neptuntempel	06	Pantheon, innen
07	Pantheon GR	07	Colosseum
08	Pantheon innen	08	Aquädukt, Segovia
09	Pantheon Kuppel	09	Titusbogen
10	Pantheon, Zeichnung	10	Maxentiusbasilika
11	Pantheon, Querschnitt	11	Etruskischer Sarkophag, Liegef.
12	Pantheon, innen	12	Nike des Paionios
13	Hagia Sophia, innen	13	Brutus
14	Colosseum	14	Trajansäule, Untersicht
15	Römische Befestigung	15	Trajansäule, Detail
16	Theater (Orange)	16	Relief v. Titusbogen
17	Maxentius-Basilika	17	Trajansäule, Sockel
18	Röm. Gewandfigur	18	Trajansäule, Beweinung d. Krieg.
19	Röm. Gewandfigur (Frau m. Kind)	19	Griech. Malerei, 6. Jh.
20	Röm. Portrait nach Totenmaske	20	Pompeji, Triumph d. Theseus
21	Perikles	21	Gartenfresko aus d. Haus d. Livia
22	Demosthenes	22	Gartenfresko i. Haus m. d. Obstg.
23	Römer d. republikan. Zeit	23	Rom, Villa Livia
24	Röm. Portrait 1. Jh., Vatikan	24	Neapel, Hafensansicht
25	Augustus	25	Boscureale, Architekturansicht
26	Vespasian	26	Fresko i. Haus d. Lucretius Fronto
27	Trajansäule, gesamt	27	Frau Aline (Mumienportrait)
28	Trajansäule	28	Neapel, Totenkopffresko
29	Trajansäule	29	Drei Grazien
30	Trajansäule	30	Herculaneum, Herakles+Telephos
31	Vatikan, Joshuarolle		
32	Trajansäule, Tod des Decebalus		
33	Griech. Malerei, Metope 7. Jh. v. Chr.		
34	Herculaneum, Triumph d. Theseus		
35	Boscureale, Landschaft		
36	Pompeji, Landschaft m. Entf. d. Hylas		
37	Neapel, Fresko mit Stadt u. Meer		
38	Grotesken, Domus aurea		
39	Neapel, Alexanderschlacht		
40	Neapel, Katze und Vogel		
41	Neapel, Brotverkäufer		
42	Innenraum der Villa von Stabiae		

### **Spätantike und Frühchristentum**

Wir sprachen in der letzten Stunde von der Kunst Roms. Die röm. Kunst war aus einer Verbindung von italisch-etruskischen Voraussetzungen mit dem hellenistischen Erbe entstanden. Diese hellen. röm. Kunst und Kultur wurde exportiert und vermischte sich mit der Kunst der Provinzen.

Das Imperiale dieser Kunst schlug sich in der Innenraumgestaltung des Pantheon nieder, wo zum 1. Mal der absolute Raum, die Herrschaft des Menschen über den Raum, zum ästhetischen Erlebnis gemacht worden war.

Rationalität, historisches Bewusstsein, Sachlichkeit und ein bestimmter Realismus kennzeichnen diese Kunst. Die Fähigkeit, die Wirklichkeit in vielen ihrer Erscheinungen einzufangen, begegnete uns auch in der Malerei und im Mosaik, wo fast sämtliche thematische Bereiche der neuzeitlichen Malerei bekannt waren: die Landschaft, das Stilleben, das Genrebild, das Porträt, Schlachtenbilder und andere historische Szenen.

Unter Kaiser Trajan zu Beginn des 2. Jhs. erlebte das röm. Reich den Höhepunkt seiner Macht. Der Kaiser wird dargestellt als kluger, energischer Staatsmann, als 1. Bürger des Staates. Seine Züge sind individualisiert. Das breite Gesicht mit der niederen Stirn, der langen Nase und den schmalen, zusammengepreßten Lippen ist sofort zu identifizieren. Dennoch haben wir es hier nicht mehr mit dem radikalen Naturalismus der republikanischen oder flavischen Zeit zu tun, die Oberfläche des Gesichtes ist geglättet, unschöne Details wie Falten und Unebenheiten werden eliminiert, ein klassizistisch idealisierender Zug verbindet sich mit dem naturalistischen Abbild.

Dadurch wird folgende Wirkung erzielt: es handelt sich um die ganz bestimmte, historische Individualität des Trajan, der aber gleichzeitig als idealer Herrscher vorgestellt wird. Die Legitimation des Herrschers liegt in seiner Individualität begründet. Sein Kopf strahlt Besonnenheit, Energie, und staatsmännische Klugheit aus.

Stellen wir diesem Herrscherbild ein Porträt des Caracalla gegenüber, der genau 1 Jh. später Kaiser war.: ein ungeschlachtener, derber Kopf, in jäher Bewegung zur Seite gedreht! Die Brauen düster zusammengezogen, die Lippen unwillig aufgeworfen, der Blick unstet. Von der ruhigen Überlegenheit Trajans ist nichts mehr zu spüren. Hier tritt uns kein souveräner Staatsmann, sondern ein jähzorniger, primitiver Herrscher entgegen. Worin liegen die Ursachen dieses Unterschieds begründet? Einzig und allein in der Psychologie Trajans bzw. Caracallas? Der eine war halt ein kluger Kopf, der andere ein

jähzorniger Kerl? Oder haben wir es hier mit einer tiefer gehenden Wandlung in der Auffassung des Herrschers bzw. des Menschen zu tun?

Stellen wir die Reiterstatue des Kaisers Marc Aurel um 170 dem Porträt des Kaisers Philippus Arabs (244-49) gegenüber:

Der Bildhauer stellte Marc Aurel in seiner schlichten Toga dar, ohne die Insignien seiner kaiserlichen Würde. Lockiges Haar und Bart rahmen das nachdenkliche, ebenmäßige Gesicht. Der stark idealisierte Kopf ist dem Typus griech. Philosophen nachgebildet. Intelligenz, Schlichtheit und Ruhe bestimmen die Züge.

Zu der Feinheit und Kultiviertheit des Marc Aurel steht der Kopf des Philippus Arabs in krassem Gegensatz: ein derbes Gesicht mit undifferenzierten Zügen. Die kurzen Kopf- und Barthaare werden nur mit dem Grabstichel eingekratzt, was den Kopf ungepflegt erscheinen läßt. Wenige grobe Falten durchziehen die ansonsten undifferenziert gearbeitete Gesichtsoberfläche. Wo bleibt in diesem unwilligen, grobschlächtigen Gesicht die Legitimation der Macht durch die Persönlichkeit?

Diese Beobachtungen lassen sich bei allen Kaiserbildnissen des 3. Jhs. wiederholen. Dies weist darauf hin, dass die Ursache hierfür offenbar über die zufällige Psychologie der Dargestellten hinausgeht. Betrachten wir das Porträt des Kaisers Decius, der von 249-51 regierte. Die tiefliegenden, überschatteten Augen mit den gebohrten Pupillen, die starken Stirnfalten und die scharfen Faltengraben um die Mundpartie, erfüllen das Gesicht mit einer gequälten Unruhe.

Die Selbstsicherheit, die sämtliche römischen Porträts von den Anfängen bis zum Ende des 2. Jhs. charakterisierte, ist aus diesen aufgewühlten Zügen verschwunden.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch beim Porträt Diokletians anstellen.: ein unschöner Quadratschädel mit groben, unruhigen Zügen.

Wir sagten in der letzten Stunde, dass die Römer im Gegensatz zu den Griechen eine andere Vorstellung von Plastizität hatten. Plastik bedeutete für sie nicht das von innen nach außen Schwellende, wodurch bei den Griechen die Einheit von Körper und Geist visualisiert wurde. Die Römer gingen von einer festen Raumform aus, in die dann, sozusagen von außen nach innen gearbeitet, gekratzt und geritzt wurde. Diese Entwicklung erreichte am Ende des 3. Jhs. eine neue Qualität. Der Quadratschädel des Diokletian ist, was die genuin plastischen Mitteln anbelangt, kaum differenziert. Bezeichnend sind die Haare: sie bilden keine plastische Umrahmung des Gesichts, ja sie treten plastisch überhaupt nicht mehr in Erscheinung, sie sind lediglich mit dem Spitzmeißel als optisch wirkende Punkte in den Stein gehauen. Die Augen liegen tief in den Höhlen, wodurch ein starker Schatten entsteht: ein optisches Element, das einen bestimmenden Ausdruckswert besitzt. Die Teile des Gesichts scheinen nicht mehr miteinander zusammenzuhängen. Große, glatte, undifferenzierte Gesichtsfelder stoßen unvermittelt an tiefe Faltenfurchen, die sich aber nicht organisch fortsetzen, (Vergleich mit Kopf v. Vespasian). Die Verbindung von derben, expressiven

Zügen mit abstrahierenden verleiht dem Kaiser trotz seiner Ungeschlachtenheit Monumentalität und Unnahbarkeit.

Der Verlust an Plastizität und organischer Substanz, dieses Auseinanderfallen von undifferenzierter Körperlichkeit und geistig-bewegtem Ausdruck steigert sich noch im frühen 4. Jh. Hier das Porträt des Kaisers Constantius Chlorus vom Konstantinbogen. Der Kopf ist hier zu einem Block geworden, in den die Gesichtszüge geritzt werden. Hier ist das Gefühl für den Körper und für den Zusammenhang aller Körperteile verloren gegangen. Die Stirnfalten werden zu harten Kratzern reduziert, die nicht die mindeste Beziehung zu ihrer nächsten Umgebung haben. Das Ideal der Griechen, den organischen Zusammenhang aller Teile und ihre Abhängigkeit von einem bewegenden Willenszentrum deutlich zu machen, dieses Ideal körperlicher Schönheit und Einheit des Körpers mit dem bewegenden Willen, dem Geist, scheint aufgegeben worden zu sein. Diese Konzeption ist zutiefst antinaturalistisch, die naturgetreue Form wird ersetzt durch eine optische Illusion.

Der Verlust der Plastizität zeigt sich auch in der Reliefplastik, hier in einer Grabplatte aus Ostia und rechts eine gefangene Barbarin von einem Sarkophag nach Ende des 2. Jh. n. Chr. Die Schönheit des plastisch erfassten Körpers tritt zurück hinter dem Ausdruck der Figur. In diesen Zügen entdecken wir wieder diese eigenartige tiefe Unruhe. In den weit aufgerissenen Augen liegt Angst.

Die spätröm. Porträts werden also charakterisiert durch den Verlust von Plastizität und des organischen Zusammenhangs, durch die Wirkung über optisch suggestive Mittel und durch die Betonung des Ausdrucks und zwar v.a. der Unruhe, der Angst und des Leidens.

Auch in der Auffassung der Gewandfigur und des Reliefs sind tiefgreifende Veränderungen vorgegangen. Als Bsp. Septimius Severus auf einem Ehrenbogen in Leptis Magna (Syrien) aus dem frühen 3. Jh. Der Kaiser, der einer Opferhandlung beiwohnt, steht in strenger Frontalität dem Betrachter gegenüber. Die Figuren sind übereinanderangeordnet, räumliche Bezüge durch perspektivische Verkürzungen oder Drehungen werden vermieden (Vergl. Trajanssäule).

Die Figuren sind zu flachen Scheiben stilisiert. Das Gewand ist eine einheitliche Masse geworden, in die mit dem Bohrer tiefe Furchen und Löcher gegraben werden. Falten sind also abrupt einsetzende Löcher. Dies hat folgende schwerwiegende Konsequenzen: der organische Zusammenhang aller Einzelteile ist verloren gegangen. Damit auch das Bewußtsein, dass Bewegungen von einem Zentrum aus erfolgen, dass sie vom menschlichen Willen bestimmt sind.

2) der Körper bestimmt nicht mehr das Gewand wie bei den Griechen. Es bestimmt aber nicht einmal mehr das Gewand den Körper wie bei den früheren röm. Statuen. Unter dem Gewand scheint überhaupt kein fester Körper mehr zu liegen, sondern dunkle Leere.

3) Die Wirkung wird nicht mehr durch genuin plastische Faktoren bestimmt, sondern durch optische Schatten.

4) die Schatten, der leere Bildgrund wird formwürdig. Das Immaterielle, das Nichts beginnt die Form mitzubestimmen.

Die Bedeutung des Immateriellen für die optische Illusion läßt sich auch in der Ornamentik verfolgen, hier die Pilasterdekoration der Basilika des Septimius Severus in Leptis Magna. Diese Entwicklung steigert sich im Laufe des 3. Jhs. Die Porphyrgruppe der Tetrarchen, die heute am Markusplatz in Venedig steht, entstand sehr w. um 303. Gemeint sind, wie der überwiegende Teil der Forschung annimmt, die Kaiser Diokletian und Maximilian und die Cäsaren Galerius und Constantius Chlorus.

In der Forschung wurde ein gewisser ägyptischer Einfluß geltend gemacht.

Wir haben hier den endgültigen Bruch mit der hellenistischen Körperauffassung vor uns. Der dargestellte Mensch ist zu einem kubischen Block gefroren, unfähig, seine Glieder frei zu bewegen. Seine Individualität hat er aufgegeben, die Legitimation seiner Macht resultiert nicht aus seiner Persönlichkeit, sondern allein aus seiner Funktion als oberster Würdenträger des Staates. Der Mensch tritt hinter seiner Hülle zurück.

Wir sind also zu Beginn des 4. Jhs. bei der Umkehrung antikischer Vorstellungen angelangt. In der Antike und noch in antikischem Gewand entwickelt sich ihre eigene Negation. Die Dialektik der künstlerischen Entwicklung tritt klar zu Tage.

Die spätröm. Kunst des 3. Jh. wurde von der Wissenschaft lange Zeit hindurch als Dekadenz und Barbarei verabscheut. Bis Alois Riegl, der Begründer der sog. Wiener Schule, in seinen Büchern "Stilfragen" von 1893 und "Spätröm. Kunstindustrie" von 1901 diesen normativen Standpunkt kritisierte. Er schlug vor, solche Veränderungen in der Kunst nicht als Verfallsperioden zu klassifizieren, sondern durch ein anders geartetes "Kunstwollen" zu erklären. Kunstwerke sollten nicht mit dem Maßstab griechischer Klassik gewertet werden. Jede Zeit habe ihr eigenes "Kunstwollen", ihre eigenen künstlerischen Ziele, deren Sinn es zu analysieren gelte. Diese Anschauung, beeinflusst vom historischen Relativismus des 19. Jhs., bedeutete damals einen großen Fortschritt. Das Problematische an Riegls Theorie ist die Autonomie des "Kunstwollens". Wer oder was will hier die Zerstörung hellenistisch-röm. Vorstellungen? Die Kunst zum Subjekt zu machen, das über Ziel und Willen verfügt, bedeutet eine unhaltbare metaphysische Konstruktion. Die Kunst ist nicht Subjekt, sondern Produkt, nicht autonom, sondern von Menschen gemacht, nicht zeitlos, sondern lebendiges Zeugnis einer bestimmten Gesellschaft.

Es genügt also nicht, die auftauchenden Entwicklungen in der Kunst des 3. u. 4. nachchr. Jh. phänomenologisch zu beschreiben und das zugrunde liegende Strukturprinzip, das "Kunstwollen", zu definieren, wir müssen vielmehr nach den Ursachen der festgestellten Veränderungen fragen. Warum diese Zerstörung der organischen, plastischen

Körperlichkeit? Warum die Zerstörung des Naturalismus durch irrationale Elemente? Warum diese Angst, dieses Leiden, diese Qual in den Gesichtern. Was ist geschehen?

Wir erwähnten, dass mit Hadrian, dem Nachfolger Trajans 117 n.Chr. das römische Imperium den Zenit seiner Macht überschritten hatte. Rom führte von nun an nur noch eine defensive Politik. Die Krise verschärfte sich. Im Laufe des 3. Jhs. steuerte Rom einer Katastrophe entgegen.

Die Sklaverei war ungeheuer angewachsen. Die gesamte römische Wirtschaft basierte auf Sklavenarbeit. Die Großgrundbesitzer mit ihren Sklavenmassen hatten längst die kleinen freien Bauern ruiniert. Die totale Ausbeutung der Sklaven bedingte ihre kurze Lebensdauer, was einen enormen Nachschub notwendig machte. Dieser Nachschub versiegte aber, da weitere kriegerische Eroberungen ausblieben und so die Quellen für neues "Menschenmaterial" versiegten. Die Entwicklung der Produktivkräfte stagnierte. Die Sklaven selbst arbeiteten höchst unproduktiv, da sie an ihrer Arbeit nicht im mindesten interessiert waren. Die Unproduktivität der Sklaverei und die Schwierigkeit, neue Sklaven zu bekommen, machte eine Neuerung notwendig: das Kolonat. Freigelassenen Sklaven und verarmten Bauern wurde von den Großgrundbesitzern Land in Pacht gegeben. Dieses System war effektiver, da die Bebauern an einem höheren Ertrag interessiert waren. Wir können darin eine Vorform des Feudalismus sehen. Diese Konzentration auf den Grundbesitz wirkte sich nachteilig auf den Handel und auf die Städte aus. Der Geldumlauf ging zurück, das Heer wurde z.T. mit Naturalien bezahlt, sogar die Steuern wurden oft in Naturalien entrichtet. Der Handel erlahmte, Wirtschaftskrise und Inflation waren die Folgen. Die Klassengegensätze spitzten sich zu. Sklaven, verarmte Bauern und Kolonen solidarisierten sich und unternahmen Aufstände. Teilweise liefen sie zu den Provinzen über. Diese konnten von den Römern nicht mehr in Schach gehalten werden. Sie fielen z.T. vom Reich ab. Die Barbaren-Einfälle in die Provinzen konnte nicht mehr gestoppt werden. Die einzige Stütze des Reiches bildete das Heer. Es bestand aber nicht mehr aus röm. Bürgern, sondern aus Söldnern; Besiegte aus den Provinzen, die gegen andere Provinzen zu Felde zogen; Sklaven der gleichen Herren bekriegten sich. Die Massen der Veteranen mussten erhalten werden, was Unsummen verschlang. Der Kaiser wurde nicht mehr vom Senat bestimmt; die Soldaten machten ihre Anführer zu Kaisern.

Meist waren es brutale Typen, die durch Mord und Opportunismus an die Macht gekommen waren, und ihrerseits nach kurzer Zeit ermordet wurden. Diokletian ersetzt a. E. d. 3. Jhs. das Patriziat durch das Dominat, die nun auch offizielle absolute Alleinherrschaft des Monarchen. In den derben Kaiserporträts des 3. Jhs. spiegeln sich diese machthungrigen, rücksichtslosen Soldatenführer.

In dieser Krisensituation ging den Menschen ihre Selbstsicherheit, ihr Glaube an die Vernunft, an die Möglichkeit, das Leben aus eigener Kraft zu meistern, abhanden. Der

tatsächliche Zusammenbruch des röm. Reiches, der Sklaverei, wurde nicht als Untergang einer bestimmten Gesellschaftsordnung erlebt, sondern als Untergang schlechthin.

Da das reale Leben zur Qual geworden war und ohne Hoffnung schien, wandten sich die Menschen dem Jenseits zu, einer Welt, wo sie Belohnung für all die Leiden erhofften.

Unzählige Mysterienkulte, meist orientalescher Herkunft, breiteten sich aus. Mysterienkulte, die sich v.a. mit dem Seelenheil nach dem Tode beschäftigten, gab es bereits in der Orphik in Griechenland. Der Kult, der v.a. sozial Benachteiligte und insbesondere Sklaven anzog, spielte aber in Griechenland kaum eine Rolle.

Auch die Philosophie, v.a. die Platoniker, beschäftigten sich mit Fragen, die sich nicht mehr auf die Lösung der Fragen des praktischen Lebens bezogen.

In dieser Situation entstand auch das Christentum. Das Christentum, das den Ausweg aus der desperaten Situation in einem Leben nach dem Tode wies.

Es muss hier ganz klar gesagt werden, dass die Ursachen der Veränderungen in der Kunst nicht nur das Christentum war. Vielmehr liegt der Grund für die Veränderungen auch in der eben skizzierten gesellschaftlichen Entwicklung, die auch die Ursache für die Entstehung des Christentums darstellt.

Das Christentum entstand aus dem Judentum bzw. aus einer jüdischen Sekte, den Essenern.

Man muss sich vergegenwärtigen, dass Palästina damals unter römischer Herrschaft stand und dass es im Judentum massive Krisen und unterschiedliche Bestrebungen gab:

Anpassung an die hellenistisch-römische Welt, ein dogmatisches Rabbinertum,

Bewegungen, die gegen beide gerichtet waren. Die 4 Evangelien (Markus, Matthäus, Lukas

und Johannes) wurden in der Zeit des jüdisch-römischen Krieges zwischen 70. n.Chr. und

100 n.Chr. niedergeschrieben. Das früheste Evangelium wurde in diesem Krieg, der zur

Zerstörung des jüdischen Tempels in Jerusalem führte, verfasst; es ist eine kämpferische

Schrift. Im 1. Jh. können wir eigentlich nicht von 'Christen' sprechen, sondern nur von

verschiedenen Strömungen innerhalb des Judentums. Im 2. Jh. sind es immer noch ganz

unterschiedliche Gruppierungen. Erst mit Augustin um 400 festigt sich das Glaubenssystem.

Das Christentum fand u.a. deswegen eine so rasche Verbreitung, weil es Elemente der diversen Religionen, Philosophien und Kulte zusammenschmolz und in ein festes System brachte. Das Alte Testament, die jüdische Schöpfungsgeschichte wird übernommen. Die

jüdischen Apokalypsen spielen eine eminente Rolle und werden weitergeführt. Die Verwandtschaft mit dem iranischen Mitraskult, der in Rom ab dem 1. Jh. weite Verbreitung

fand, ist sehr eng. Auch dort zerfällt die Welt in Gut und Böse, verwandelt sich der Sohn Gottes in einen Menschen, um auf die Welt zu kommen und sie zu erlösen. Er erleidet

Qualen und vollbringt Heldentaten. Nach der Erlösung soll das 1000 jährige Reich Gottes

anbrechen. Auch besteht der Glaube an ein Jüngstes Gericht, an Paradies und Hölle.



Ebenfalls aus dem Iran: Bedeutung des Bösen, des Teufels, der Hölle. Sogar einzelne Details stimmen überein: wie die Taufe und das rituelle Mahl von Brot und Wein.

Andererseits waren "christliche" Gedanken, wie die Gleichheit aller Menschen gleichgültig aus welchem ethnischen oder sozialen Lager sie stammten, bereits von Philosophen wie Seneca entwickelt.

So waren Gedanken der hellenistischen Philosophie, u.a. auch der platonischen Richtung, mit jüdischem Gedankengut und oriental. Mysterienkulten synkretistisch verschmolzen.

Ein weiterer Grund für die enorme Verbreitung war die Tatsache, dass das Christentum sich bewusst an alle Schichten und Völker wandte: an die Sklaven genauso wie an die Reichen, an die Menschen der Provinz genauso wie an die Römer. Es waren also keine Stammesgötter oder Lokalgöttheiten, die geographisch gebunden blieben, wie es letztlich die römischen Götter waren. V.a. aber bildete das soziale Anliegen des Christentums mit seiner Verachtung weltlichen Reichtums und der Glorifizierung der Armen eine revolutionäre Stoßkraft. V.a. in der Apokalypse, die nach neuesten Forschungen sehr w. das früheste Buch des N.T. ist, wird gegen die Macht Roms gehetzt und mit Hinweise auf den eigentlichen göttlichen Herrn dieser Welt der Gehorsam verweigert.

Wie sehen nun die frühesten Zeugnisse der christlichen Kunst aus? Entstanden aus der totalen Negation der herrschenden Verhältnisse - wird sie da auch mit den Kunstformen dieser Gesellschaft brechen? Wird sie der römisch hellenistischen Kunst eine Alternative entgegensetzen?

Wie sind die ersten Zeugnisse einer neuen Religion beschaffen?

Problem: Urchristentum - Kunst. Bilderfeindlichkeit, Bilderverbot.

3 Gründe:

- Judentum: "Du sollst dir kein Bildnis machen"
- Geistigkeit, unsichtbarer Gott
- gegen den heidnischen Kaiserkult. Verweigerung des Kaiserkultes, des Opfern vor den Bildnissen des Kaisers. Die Verweigerung der Anbetung der heidnischen Götter- und Herrscherfiguren war der Hauptgrund für die Verfolgung der Christen. Am Anfang des Christentums steht also das Bildverbot. Dies ist grundlegend für das christliche Bildverständnis. Im Urchristentum, also 200 Jahre lang, gab es überhaupt keine Bilder. Im Mittelalter immer wieder Bilderstürme (Protestanten). Die Bilder der Katakomben stammen erst aus dem 3. Jahrhundert.

Historische Tatsache ist, dass die Kunst dieser revolutionierenden Minderheit von derjenigen ihrer Unterdrücker formal, teilweise sogar ikonographisch, nicht zu unterscheiden ist.

Allerdings muss gesagt werden, dass der Ort ihrer Anbringung sich sehr wohl unterscheidet: die christliche Kunst ist urspr. ausschließlich eine Grabeskunst. Katakombenmalereien und

Sarkophagplastik. Man stelle sich das vor: nach der antiken Kunst, die die Verherrlichung des Lebens ist, eine Kunst, die nur in Zusammenhang mit dem Tod auftritt.

Bis zu Beginn des 4. Jh. wurden die Christen verfolgt. Als illegale Untergrundorganisation waren sie gezwungen, nur in unterirdischen Räumen ihre Zeremonien abzuwickeln. Eine christliche Architektur war damals undenkbar.

Wir haben hier 2 Sarkophage aus der Mitte des 3. Jhs. vor uns. Links ein

Philosophensarkophag: stehende bzw. sitzende Männer, bekleidet mit der schlichten Toga, füllen die Relieffläche. Sie disputieren miteinander, lesen aus Schriftrollen oder sind ganz einfach in Gedanken vertieft. Der Deckel wird von Genien, die eine Schrifttafel halten, geschmückt, Medusenhäupter betonen die Kanten. Der rechte Sarkophag zeigt einen sehr ähnlichen Aufbau: geschlossene Figurenkomposition mit über Eck gestellten Widdern an den Kanten. An den Seiten sitzenden Togati, die mit anderen stehenden Figuren ins Gespräch vertieft sind. Das Motiv der Rolle ist hier durch den Kodex ersetzt. Einziger grundlegender Unterschied ist die Präsenz eines jugendlichen Hirten, mit einem Widder auf den Schultern und 2 zu seinen Füßen.

Der linke Sarkophag stellt eindeutig den Disput von Philosophen dar, ein beliebtes Motiv antiker Sarkophagplastik, also ein heidnischer Sarkophag. Wie steht es mit dem Sarkophag rechts aus der Via Salaria? Der Hirte mit dem Lamm auf den Schultern, ist ebenfalls ein beliebtes Motiv heidnischer Kunst. Ist die Thematik heidnisch, oder handelt es sich um einen christlichen Sarkophag? Wird hier philosophiert oder über Gott und das Jenseits debattiert? Ist mit dem Hirten der Gute Hirte gemeint, Symbol Christi und ist die Frau mit den ausgebreiteten Armen eine Orantin? Wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich hier tatsächlich um eines der frühesten Zeugnisse christlicher Kunst handelt, von der Forschung wird dies wohl mit Recht mehrheitlich angenommen, und zwar gerade wegen dem Synkretismus verschiedener Motive. Bezeichnend ist aber, dass wir Schwierigkeiten haben, den Sarkophag als christliches Zeugnis zu identifizieren.

Sicherlich christlich ist ein Sarkophag aus Sta Maria Antiqua. Hier gesellen sich zum lesenden Schriftgelehrten und dem guten Hirten auch die Taufe und die Errettung Jonas, ein Symbol der Auferstehung. Die Orantin, die Betende, eines der typischsten Motive der Katakombenkunst, ist hier eindeutig als solche zu identifizieren. Hier ist also klar, dass es sich um einen christl. Inhalt handelt. Dieser christl. Inhalt ist aber in antikes Gewand gekleidet. Ikonographisch: der gute Hirte, der lesende Schriftgelehrte (Phil.), die Haltung des nackten Jonas und formal im Aufbau des Sarkophags, im Gewand und Körperstil der Figuren, im Reliefstil.

Auch bei dem Hirtensarkophag aus dem Lateranmuseum kann nur ein wissender, ein Eingeweihter, in der bukolischen Szene mit spielenden Kindern und Lämmern die symbolische Bedeutung erkennen.

Im 4. Jh. wie hier dieser Sarkophag des Valerius und der Adelpia aus Syrakus (330/340) wird zwar die Thematik eindeutig, entsteht eine neue christliche Ikonographie wie Adam und Eva, Anbetung der Könige, Einzug in Jerusalem usw., die Darstellungsform jedoch zeigt nicht die mindeste Abweichung von der gleichzeitigen heidnischen Kunst, hier ein Sarkophag mit den 4 Jahreszeiten ebenfalls um 330. Die Christen übernahmen von den Römern die Idee, den Verstorbenen oder das verstorbene Ehepaar in Büstenform in ein Medaillon zu setzen. Die formalen Gestaltungsprinzipien sind typisch für das 4. Jh. und unterscheiden sich nicht im Geringsten voneinander: die Figuren wölben sich nicht mehr plastisch aus dem Reliefgrund, sie sind wie Scheiben abrupt vom Reliefgrund abgehoben und wirken wie Scherenschnitte. Dem Reliefgrund kommt als tiefer Schattenzone eine wichtige ästhetische Funktion zu. Nur durch den optischen Schatteneffekt heben sich die an sich unplastisch gearbeiteten Körper vom Grund ab, also mehr ein malerisches, denn ein plastisches Prinzip. Der Schatten, das Nichts, das Immaterielle bestimmt wesentlich den Gesamteindruck. Natürlich entspricht diese Entkörperlichung dem christl. Inhalt. Nur ist diese Gestaltungsweise, wie wir sahen, nicht erst aus der christl. Ideologie entstanden, sondern beide haben gemeinsame Wurzeln, die in der gesamten gesellschaftlichen Situation begründet sind.

Identität in der künstlerischen Gestaltung bei konträrem Inhalt treffen wir auch in der Malerei an.

Links der Wanddekor einer röm. Villa in der Via Appia aus dem 1./3 d. 3. Jhs. und rechts das Cubiculum des guten Hirten in der Domitilla Katakomben in Rom, ebenfalls aus dem 1./3 d. 3. Jhs. Lineare Wanddekoration auf weißem Grund. Die urspr. perspektivische Dekoration des 1. nachchrist. Jhs. ist hier zum linearen Ornament gefroren. Die eingestreuten Köpfe und Figurinen sind flüchtig hingepinselt. Diese taschistische Malweise führt ebenso zur Auflösung plastischer Formen wie wir das in der Reliefplastik verfolgen konnten. Sie tritt bei heidnischen Werken, wie den Fresken in der Villa der Via Appia ebenso auf wie in den christlichen Katakombenmalereien.

Weiteres Bsp: guter Hirte, Lucina Krypta, Callixtus Katakomben.

Viele Elemente hellen. röm. Malerei werden übernommen und umgedeutet. Fische, Weinranken, weidende Schafe, bukolische Motive. Die in der antiken Malerei Ausdruck der Lebensfreude, Darstellung der Wirklichkeit waren, werden nun zu Symbolen umfunktioniert: der Fisch steht für Christus, weil die Anfangsbuchstaben des Christusmonogramms sich mit dem griech. Wort Fisch "ichthys" decken: *Jesous Christos Theou (h)Yios Soter* (Jesus Christus Gottes Sohn Heiland). Der gute Hirte, Symbol Christi als Erlöser und Hinweis auf das Paradies, wo die Seelen wie Lämmer weiden werden, entstammt antiken bukolischen Hirtenszenen. Der dionysische Weinstock wird ebenfalls mit Christus identifiziert, die Weinrebe erinnert an die Eucharistie.

Die Dinge bedeuten demnach nicht mehr sich selbst, es sind Symbole für eine imaginäre transzendente Welt.

Diese zutiefst unantike Symbolsprache entspricht der frühchristl. Gedankenwelt, wo das Diesseits negiert und alle Hoffnung auf das Jenseits konzentriert wurde.

Die Zeichensprache, die es nur einem Eingeweihten ermöglichte, aus den harmlos wirkenden Szenen den christl. Gehalt zu entziffern, entsprang auch der Notwendigkeit einer verfolgten Untergrundorganisation, einen Code zu entwickeln (weiterer Grund: ursprüngliches Bildverbot führt zur Symbolik).

Was geschieht nun, als 313 die christliche Religion von Constantin toleriert wurde und 380 von Theodosius zur Staatsreligion erhoben wurde?

Jetzt, da das Christentum aus seiner Illegalität zur offiziellen Religion aufgestiegen ist, treten uns jetzt völlig veränderte Gestaltungsformen entgegen?

Die Antwort lautet: nein.

Betrachten wir die Mosaiken im Mausoleum der Sta Costanza, der Tochter Constantins kurz nach der Mitte des 4. Jhs. Immer noch antikische Dekoration: Medaillonformen mit eingestreuten Figuren und Tieren, Ranken mit Vögeln, bukolische Szenen.

Dasselbe Bild bietet sich uns im Medium der Plastik und dem Relief: hier Christus als Philosoph, in unmittelbarer Nachfolge hellen. röm. Philosophenstatuen.

Die Toleranz gegenüber dem Christentum ermöglichte die Entstehung einer christl. Architektur.

Neben Rundbauten, die v.a. für Grabbauten und Baptisterien verwendet wurden, wählte man die Basilika als den christ. Kirchentypus. Also auch hier wieder das gleiche Phänomen: Übernahme und Umfunktionierung eines bestehenden heidnischen Bautyps.

Basilika hieß urspr. das Amtsgebäude des Archon Basileus auf dem Markt von Athen. In Rom diente die Basilika der Abhaltung von Märkten und Gerichtsverhandlungen (Tempel ungeeignet, Raum für große Gemeinde nötig).

Die Grundgestalt der frühchristl. Basilika ist ein Langhaus mit 2 oder 4 Seitenschiffen. Das Mittelschiff, durch Säulen von den Seitenschiffen getrennt, ist höher und breiter wie diese und empfängt sein Licht aus der über die Dächer der Seitenschiffe emporragenden Fensterzone. Die Betonung der Längsrichtung, die Bewegung zum Altar hin, entsteht erst allmählich. Die frühchristl. Basiliken strahlen mit ihrem überaus breiten Mittelschiff ein noch ganz antikisches Raumgefühl für Weite und Helligkeit aus.

Die Annahme der christ. Religion durch Kaiser Constantin bedeutete ein folgenschweres Ereignis: das Christentum verband sich damit mit seinem eigenen Feind, der ursprünglich verhassten imperialen Staatsgewalt. Die Religion, die die weltliche Gewalt verdammt und ihr den einzig wahren Herrn der Welt und des Himmels entgegenhielt, die sich ausschließlich

dem Heil der Seele nach dem Tode weihte und die für die Gleichheit aller Menschen eintrat, diese Religion verband sich jetzt mit der weltlichen Macht.

Die Annahme des Christentums und die allgemeine Anerkennung dieses Glaubens durch Kaiser Constantin war sicherlich ein sehr kluger politischer Schachzug gewesen, der in der Krisensituation des zerfallenden röm. Reiches wenigstens einen wesentlichen Teil der revolutionären Opposition kanalisierte (neutralisierte). Das Christentum ermöglichte die dringend notwendige Legitimierung des absoluten Machtanspruchs des röm. Kaisers. Für die Kunst bedeutete das die Verbindung christlicher Themen mit der imperialen Herrscherkunst, letztlich ein Widerspruch sondergleichen!

Der weltliche Herrscher wurde vergöttlicht - umgekehrt wurde Christus wie ein röm. Imperator dargestellt. Genau das hatten die Urchristen abgelehnt, nämlich den Kaiserkult über das Kaiserbildnis.

Hier die Kolossalstatue Constantins. Gegenüber den aufgewühlten Porträts des 3. Jhs. tritt jetzt eine Beruhigung und Glättung der Form ein. Man kann eigentlich von der 1.

Renaissance sprechen, indem verstärkt auf Vorbilder der heidnischen Antike zurückgegriffen wurde. Jetzt, wo das Christentum offiziell anerkannt war, konnten verstärkt pagane Formen aufgegriffen werden; Heidentum und Christentum standen sich versöhnlicher gegenüber.

Die Herrscherporträts, wie hier der Kopf Constantins erhalten eine neue Monumentalität. Die Gesichtszüge werden vollends entindividualisiert und nähern sich geometrisierenden Formen an: Die Gesichtsoberfläche wird kaum differenziert, kurvige, glatte Flächen lassen das plastische Knochengerüst kaum mehr ahnen. Die Augenbrauen werden zu runden Bögen stilisiert, die Augen werden überbetont. Man stützt sich auf hellenistisch klassische Formen, nicht aber um die Schönheit des menschlichen Körpers zu demonstrieren; Hier geht es um ein neues Ideal: es ist der unnahbare, entindividualisierte Herrscher, der durch seine abstrakte, vergeistigte Idealität seine göttliche Legitimation empfängt.

Umgekehrt tritt uns, wie gesagt, Christus wie ein röm. Imperator entgegen, wie hier auf dem Sarkophag oder dem Mosaik in der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna. (Christus Miles super aspidem) Aus dem Gott der Unterdrückten ist ein herrschender Gott geworden.

Erst im Laufe des 5. Jhs. als der röm. Staat in Trümmern lag und die Produktionsformen: Sklaverei einerseits und Handel andererseits weitgehend zerschlagen waren, erst jetzt begann sich allmählich ein einheitlicher, eigenständiger, eigentlich christlicher Stil heraus zu kristallisieren.

In den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore in Rom wird auf Raumillusion vollständig verzichtet. Die Figuren schweben im ungegenständlichen Goldgrund. Sie selbst treten uns in hieratischer Strenge und Frontalität entgegen. Sie haben ihre Körperlichkeit, ihr Gewicht verloren, sie werfen keine Schatten mehr. Sie sind nicht mehr von dieser Welt, sind vergeistigt, entrückt. Auch das flimmernde Licht des Goldgrundes leuchtet wie von einer anderen Welt. Transzendenz und Irrationalität haben die antikische Lebensbejahung und

Rationalität vollständig ersetzt. Das anorganische Prinzip ist an Stelle des organischen getreten. Metaphysische Transzendenz hat den Realismus der Antike beseitigt. So wurde innerhalb der Antike und mit den künstlerischen Mitteln der Antike das Gegenteil ihrer selbst geboren.

Halten wir fest:

- das Urchristentum kennt keine Kunst. Radikale Ablehnung aller Bilder (Judentum, Ablehnung des Kaiserkultes)
- die ersten christlichen Zeugnisse stammen aus der Zeit um 200
- die christliche Kunst erwächst aus der antiken.
- die Veränderungen, die in den frühchristlichen Objekten gegenüber der röm. hellen. Tradition zu entdecken sind, lassen sich in den gleichzeitigen heidnischen Denkmälern übereinstimmend identifizieren.
- Die Veränderungen in der Kunst beruhen folglich nicht nur in der Religion, der Entstehung des Christentums, sondern in den beiden zugrunde liegenden Veränderungen des realen gesellschaftlichen Lebens.
- Eine genuin christliche Kunst bildet sich ganz allmählich erst im 5. Jh. heraus. Erst in Byzanz des 6. Jh. tritt uns ein neues festes Stilgefüge entgegen, also erst in einer Zeit, wo sich die gesellschaftlichen Verhältnisse tatsächlich grundlegend verändert hatten. (siehe nächste Stunde)

Die Kunst der neuen Gesellschaft entwickelte sich offensichtlich ganz allmählich aus der alten. Es sind hier keine abrupten Brüche mit der Tradition zu registrieren. Die neuen Inhalte konnten nur in der damals bekannten und verständlichen Formensprache transportiert werden.

- Diese neuen Inhalte erkennen wir nur, wenn wir neben der Analyse der Gestaltungsprinzipien und der Ikonographie über die Diskurse und gesellschaftlichen Zusammenhänge Bescheid wissen. Der reinen Betrachtung bleibt der Gehalt verschlossen.
- Rezeptionszusammenhang
- Die Kunst der neuen Religion ist zu ihrem Beginn also weder formal revolutionär noch qualitativ besonders hochstehend.
- Dennoch ist es eine Kunst, die nicht mehr von Sklaven zur Glorifizierung ihrer Herren gemacht worden ist. Oft ist sie wohl nicht einmal mehr von professionellen Künstlern, Künstlersklaven gemacht, sondern von Laien. Sie wendete sich an alle, insbesondere an die Unterdrückten.

Über die weiteren Schicksale christlicher Kunst in der nächsten Stunde.

## Dialiste 4

**Spätantike und Frühchristentum**

	<b>Links</b>		<b>Rechts</b>
01	Trajan	01	Portrait 2. Republik, Dresden
02	Marc Aurel	02	Caracalla
03	Decinus	03	Phillipus Arabs
04	Vespasian	04	Diokletian
05	Grabplatte, Totenbankett	05	Constantius chlorus
06	Septimus Severus, Leptis magna	06	Sarkophag, Gefangene Barbarin
07	Tetrarchen, Venedig	07	Unteres Friesband d. Trajansäule
08	Philosophensarkophag	08	Redner, Florenz
09	Sarkophag, S. Maria Antiqua	09	Pilaster Septimus Sev. Bas., L.M.
10	Sarkophag, um 330, Syrakus	10	Sarkophag, Via Salaria
11	WM röm. Villa, Via Appia	11	Sarkophag, Via Salaria (Det.)
12	Rom, Callisto-Katak., Fisch	12	Hirtensarkophag
13	Seitenwände d. Säulensarkophag	13	Jahreszeitensarkophag
14	Rom, Santa Constanza, Umgang	14	Cubiculum d. guten Hirten
15	Santa Constanza, Innenraum	15	Callixtus-Katakombe, Guter Hirte
16	Santa Constanza, Mosaik (Det.)	16	Santa Constanza Mosaikfeld
17	Santa Contanza, Mosaik (Det.)	17	Philosoph Hermarch
18	Christus als Philosoph	18	Alt-St.-Peter, Rekonstruktion
19	Ravenna, Dombaptist., Innenraum	19	Rom, Kolossalstatue Konst., Kopf
20	Rom, S. Sabina, Innenraum	20	Ravenna, Erzbisch. Kap., Christ.
21	Medaille, Krönung Konstantins	21	S. Maria Maggiore, Triumphb.
22	Konstantin-Kolossalstatue	22	S. Maria Magg. Triumphb. Det.
23	Lateransarkophag	23	S. Maria Magg. Triumphb. Det.
24	S. M. M. Langhaus Abraham u. Lot	24	S. M. M., Triumphb. Verkündig.
25	S. M. M. Langhaus Abraham u. Engel		
26	S. M. M. Langhaus Melchisedech		

**Die Kunst der Völkerwanderung und Byzanz**

In der letzten Stunde widmeten wir uns dem Zusammenbruch der hellenistisch- römischen Kultur und der Geburt der christlichen Kunst.

Christliche Kunst: ursprünglich: Bildverbot!

Wir stellten fest, dass die Kunst der neuen christlichen Religion und deren auf Gott, Tod und Jenseits gerichteter Inhalt dem antiken diesseitsbezogenen Lebensgefühl diametral entgegengesetzt war, aber von eben dieser heidnischen Kunst formal und teilweise ikonographisch kaum zu unterscheiden ist. Vielmehr entdeckten wir auch in den Werken heidnischer Prägung des 3 Jh. n.Chr. neue, letztlich unantike Züge: bei christlichen wie heidnischen Kunstwerken ließen sich fundamentale Veränderungen in den Gestaltungsprinzipien erkennen: das antike Ideal von der Schönheit des menschlichen Körpers, der Einheit von Körper und Geist, dem organischen Zusammenhang aller Einzelteile und ihrer Abhängigkeit von einem bewegenden Zentrum (dem Willen), war verloren gegangen.

Irrationalität und Transzendenz verdrängten Diesseitigkeit und Realismus.

Da diese Auffassung sich in heidnischen Werken genauso durchsetzte wie in den frühesten christlichen Zeugnissen, ja Ansätze bereits am Ende des 2. Jhs. auftauchten, also vor dem Auftreten christlicher Kunst, können die Gründe für diese Veränderung nicht ausschließlich in der Entstehung des Christentums liegen. Die Ursache sowohl für diese neue künstlerische Tendenz wie für die Entstehung des Christentums fanden wir in der realen Veränderung des gesellschaftlichen Lebens begründet. Der Zusammenbruch des römischen Imperiums auf politischer, militärischer, ökonomischer und kultureller Ebene brachte die Menschen in eine katastrophale Situation. In ihrer Verzweiflung verloren sie den Glauben an sich selbst und ihre eigenen Fähigkeiten, den Glauben an die Vernunft und den Sinn des realen Lebens. In einem Leben nach dem Tod, in der Abkehr von der Wirklichkeit, im Glauben, sahen sie ihre einzige Rettung.

Im 4. Jh. stieg die revolutionäre und verfolgte Untergrundorganisation zur offiziellen Staatsreligion auf. Die christliche Religion verband sich damit mit ihrem ursprünglichen Gegner, der imperialen Staatsgewalt. In der Kunst bewirkte das die Vergöttlichung des Herrscherbildes bzw. die Verweltlichung des Christusbildes.

Auch nach der Legalisierung des Christentums blieb die künstlerische Gestaltung weitgehend der heidnischen Antike verpflichtet. Erst ganz allmählich entwickelte die neue Religion aus den antiken Voraussetzungen neue Gestaltungsprinzipien.

In den Mosaiken der Triumphbogenwand von Sta. Maria Maggiore in Rom um die Mitte des 5. Jhs. können wir in der Tat von einer genuin christlichen Kunstauffassung sprechen. Zu



dieser Zeit war aber das römische Reich bereits zusammengebrochen. Die gesellschaftlichen Produktionsformen: Sklaverei und Handel waren in Auflösung begriffen.

Der Zusammenbruch des römischen Reiches zog ungeheure Folgen nach sich. Die sogenannten 'Barbaren', Germanen und andere Völkerstämme, die zum Teil ehemals von den Römern bekriegt und unterworfen worden waren, überfluteten jetzt das gesamte römische Reich. Das geschwächte Rom war nicht mehr in der Lage, dem Ansturm standzuhalten, insbesondere, da Teile des Heeres zu den Angreifern überliefen und v.a. die Sklaven Roms die Eindringlinge als ihre Retter begrüßten.

Diese Ereignisse, die Europa zwischen dem 3./4. bis zum 7. Jh. erschütterten, sind unter dem Namen "Völkerwanderung" in die Geschichte eingegangen. (Wanderbewegungen von Skandinavien nach Südrussland und dem Schwarzmeer-Raum; Hunnen aus dem Osten, die diese wiederum nach Westen drängen.)

Stämme, die sich noch im Stadium der zerfallenden Gentilgesellschaft befanden, zerstörten die höher entwickelte, antike Kultur. Auf dem Boden des ehemals römischen Reiches errichteten sie neue Herrschaftsbereiche, die allerdings meist nur von kurzer Dauer waren: in Italien fielen im 4. Jh. zuerst die Westgoten ein und plünderten Rom. Sie konnten sich aber nicht halten und ließen sich schließlich in Spanien nieder. Den Westgoten folgten die Ostgoten, die ihren Regierungssitz von Rom nach Ravenna verlegten.

Nach 60jähriger Regierungszeit wurden sie von den Langobarden verdrängt. In Gallien ließen sich die Franken nieder, in Britannien die Angelsachsen.

Ein Zentrum allerdings überlebte den Ansturm der "Barbaren": Byzanz und mit ihm der Oströmische Teil des Reiches.

Konstantin hatte bereits seine Residenz von Rom nach Byzanz (Konstantinopel) verlegt, ein Symptom für die sinkende Macht Roms. Nach dem Tode von Theodosius 395 wurde das Reich geteilt. Rom ging im 5. Jh. buchstäblich im Barbarenansturm unter, Ostrom, Byzanz hingegen blieb bestehen. Die beiden ehemaligen Reichsteile gingen seither verschiedene Wege. Im Westen brach das gesamte Gesellschaftssystem zusammen! Aus dem Zusammenstoß zweier völlig verschiedener Kulturen - der hellenistisch römischen und der der sog. Barbaren - entwickelte sich ganz allmählich eine neue gesellschaftliche Formation: der Feudalismus.

Doch darüber später.

Byzanz ging nicht unter. Die städtische Kultur, Handwerk, Handel und Geldwirtschaft lebten weiter. Gewisse Formen von Sklaverei hielten sich sogar bis zum 11. Jh. Alle Macht lag in den Händen des Kaisers. Der Kaiser war zugleich Herr über die Verwaltung, über das Heer und über die Kirche. Der Gegensatz Papst-Kaiser, der im Westen im ganzen MA eine Rolle spielen sollte, wird eliminiert, Kirche und weltliche Macht verschmelzen in der Person des

Kaisers. Wir sagten, Handel und Geldwirtschaft hätten in Byzanz im Gegensatz zum Westen überlebt. Dieser Handel wurde aber vom Hof monopolisiert. Privathandel und damit eine offene, lebendige städtische Kultur wurden unterbunden. Die Macht des Kaisers stützte sich v.a. auf ein riesiges Beamtenheer; die Großgrundbesitzer waren zugleich Beamte, also in noch höherem Grade von der Gunst des Kaisers abhängig wie im Westen.

Die antike Kultur ging nicht unter, sie wurde eingefroren, den Machtinteressen des Hofes angepasst. Aus einer Verschmelzung hellenistisch römischen Erbes mit orientalischen Elementen entstand eine neue, eben die byzantinische Kunst.

Sie war in ihren Anfängen eine reine Hofkunst, Aufträge erteilte der Kaiser, der ja zugleich oberster Kirchenfürst war. (Erst nach dem Ikonoklasmus begannen die Klöster eine wichtige Rolle zu spielen im Kunstleben).

Die Kunst um die Mitte des 6. Jhs., der Regierungszeit Justinians, können wir erstmals als byzantinisch im vollen Wortsinn ansprechen. (Exarchat in Ravenna).

Hier ein Mosaik aus der Kirche San Vitale in Ravenna, das den Kaiser Justinian mit seinem Gefolge repräsentiert. Der Kaiser und sein Gefolge stehen dem Betrachter in strenger Frontalität gegenüber. Jede organisch erzählerische Handlung wird unterdrückt. Die absolute Frontalität, ein Wesenszug byzantinischer Kunst, fordert Achtung und Demut vom Betrachter. Die Dargestellten werden stark überlängt, entrückt. Sie stehen nicht mehr auf dem Boden. Ihre Füße sind in die Fläche geklappt, sie schweben auf dem Goldgrund. Der Goldhintergrund gibt ihnen den Schimmer übernatürlicher Erscheinungen. Ihre Körperlichkeit hat unter den Gewandhüllen aufgehört zu existieren. Die Gewänder haben mit dem Körper kaum mehr etwas zu tun. Sie breiten sich als dekorative Flächen vor dem Betrachter aus. Die Gesichter sind unbewegt, ernst, ehrfurchtsgebietend. Die Kaiserin Theodora tritt in betäubender Pracht auf. Durch die Abstrahierung und die Umdeutung ins Ornamentale erhält dieser weltliche Glanz etwas Überirdisches.

Hier verschmelzen höfisches und kirchliches Zeremoniell. Der Herrscher wird überreich dargestellt, aber gleichzeitig in die transzendenten Gefilde des reinen Goldgrundes entrückt, entkörperlicht. Die Einheit von Kirche und weltlicher Macht spricht aus diesen Mosaiken. Es ist der absolute, von Gott legitimierte Herrschaftsanspruch des Kaisers.

Sie erinnern sich, dass wir den Anfang dieser Entwicklung bereits bei Konstantin feststellen konnten. Christus und die Mutter Gottes, also die himmlische Gewalt, stellte man sich als Spiegelbild der tatsächlichen Macht vor.

Im Mosaik von San Vitale in Ravenna sehen wir Christus auf der Weltkugel thronen.

In dieser Ikone aus dem 6. Jh. thront die Mutter Gottes auf einem kostbaren edelsteingeschmückten Königsthron wie eine Kaiserin, assistiert von ihrem Gefolge.

Beispiele aus den Kirchen in Ravenna aus dem 6. Jh.: S. Apollinare in Classe, S. Apollinare Nuovo, Grabmal der Gala Placidia, San Vitale.

Justinian ließ die bedeutendste Kirche der gesamten byzantinischen Kunst errichten, die Hagia Sophia. Erbaut wurde sie von 532-537 von den kleinasiatischen Baumeistern Anthemios von Tralles und Isidor von Milet. Die komplizierten Berechnungen, die für ihren Bau notwendig waren, entstammten dem römisch-hellenistischen Erbe. Der Bau weist immense Ausmaße auf: seine Länge beträgt 77m, der Durchmesser 31,5 m.

Der Bau wurde später außen stark verändert: Strebepfeiler mussten zur Stabilisierung der Kuppel angefügt werden. Die Türken veränderten durch ihre Minarette die Silhouette der Kirche. Die Hagia Sophia stellt die Synthese von Basilika und Kuppelbau dar.

Die Baumeister standen vor der schwierigen Aufgabe, eine runde Kuppel auf eine Basilika zu setzen, die rechteckige Umrisse hatte. Sie lösten diese Aufgabe auf völlig neue Weise, die dann die gesamte byz. religiöse Architektur bestimmen sollte, eben die byzantinischen Kuppelbasiliken.

Sie gründeten die Kuppel auf 4 mächtigen Pfeilern, wobei der Übergang durch 4 große Zwickel gebildet wird (aus sphärischen Dreiecken geformte Gewölbe, die geblähten Segeln gleichen). Zwischen den Pfeilern sind Bögen eingeschaltet, auf deren Scheitelpunkt der untere Kranz der Kuppel ruht. In den Zwischenräumen zwischen diesen Punkten übernehmen die Zwickel die Last des Gewölbes, die mit ihren unteren Enden in die Pfeiler auslaufen. Der gewaltige Druck, der auf den Pfeilern lastet, wird mittels Bogenläufen auf die Seitenwände abgeleitet. Wir sprachen davon, dass bei den Griechen der Innenraum als ästhetische Kategorie kaum eine Bedeutung erlangte. Für sie war auch die kultische Architektur, der Tempel, eine Art Plastik.

Im Pantheon war der Innenraum zum 1. Mal zum ästhetischen Erlebnis geworden. Wir sprachen davon, dass sich durch die neue Stellung des Betrachters im Raum, im "Kunstwerk" selbst, eine veränderte Beziehung von Mensch und ästhetischem Objekt entwickelte. Wir sagten, dass damit neue, auf das Gefühl, das subjektive Erlebnis wirkende Möglichkeiten entdeckt wurden. Umgekehrt hielten wir fest, dass das Pantheon selbst in Aufbau und Dekoration Rationalität und Klarheit ausstrahlt. Dem Betrachter wird vermittelt, dass es der Mensch ist, der den Raum gemeistert hat, der Herr ist über den Raum.

Ganz anders in der Hagia Sophia. Die Idee der Kuppel und die dazu notwendige Ingenieurstechnik wurde übernommen, aber für ganz andere Ziele eingesetzt. Durch das System der Pendentivkuppel wird der Eindruck erzeugt, als schwebte die riesenhafte Kuppel über dem Raum: die 4 Pfeiler, die Hauptträger der Kuppel, werden überhaupt nicht wahrgenommen. Der Schub der Kuppel, die Schwere, wird unsichtbar abgeleitet. Durch die Auflösung der Wände in Bögen bzw. im Westen und Osten in runde, ebenfalls überkuppelte Nischen, wird dem Betrachter jede Möglichkeit genommen, die Konstruktion ästhetisch nachzuvollziehen. Überdies werden die seitlichen Raumbegrenzungen aufgelöst. Nicht mehr die klar, einfach und plastisch gegliederte Wand wie im Pantheon: die Seitenwände werden

durch doppelte Bogenstellungen und oben durch Fenster durchbrochen. Licht-Schattenspiel verunklären die Raumgrenzen.

Durch die einheitlich durchgezogene Wand wird den Säulen im ästhetischen Eindruck ihre tragende Funktion genommen. Die einzelnen Bauglieder, z.B. die Kapitelle oder die Bögen haben ihre Plastizität verloren, sie sind keine eigenständigen plastische Gebilde mehr. Sie ordnen sich dem flächenhaften Ganzen unter. Die Dekoration ist nun nicht mehr wie im Pantheon auf die 2 klaren Grundformen Kreis-Rechteck reduziert, sondern entwickelt eine berauschte Vielfalt. Die Ornamentik ist vollkommen unplastisch. Die Kapitelle sind durchbrochen. Der Eindruck wird ausschließlich durch das Spiel von hellem Stein zu dunklem Grund bestimmt. Der dunkle Grund, das Immaterielle bestimmt die Form jetzt noch viel ausschließlicher als bei den Werken der Spätantike.

Die Dekoration unterstützt nicht mehr wie im Pantheon die Grundform des architektonischen Aufbaus. Im Gegenteil, sie überschwemmt die architektonische Form. Der Betrachter ist geblendet von den Säulen aus Porphyrt und grünem Marmor, von den weiß-dunkel schimmernden Pflanzenkapitellen und von den alles überstrahlenden Mosaiken. Von der Schwere der Architektur ist nichts mehr zu spüren.

Dieser Raum soll nicht mit dem Verstand zu erfassen sein. Der Mensch hat hier auch nicht mehr das Gefühl, Herr über den Raum zu sein, er ist ein winziges Etwas in einem phantastischen prunkvollen, riesenhaften Raum, dessen Aufbau für ihn wie ein göttliches Wunder erscheint. Ungeheurer Reichtum und Kostbarkeit des Materials, riesenhafte Ausmaße und gleichzeitig Transzendenz und Immaterialität - diesen Widerspruch ästhetisch harmonisch zu bewältigen - kennzeichnet das Wesen byzantinischer Kunst.

Ebenso bezeichnend ist es, dass in der byzantinischen Kunst die Plastik als Medium keinen Platz hat.

Dies verweist auf das byzantinische Bildverständnis. Sie erinnern sich an das ursprüngliche christliche Bildverbot. Der Streit um die Bilder ging weiter und nahm in Byzanz erstaunliche Formen an, die bis zum Bürgerkrieg führten. Dieser Streit ist unter dem Terminus *Ikonoklasmus* in die Geschichte eingegangen. (Lit: Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.) Die Gründe für den Ikonoklasmus sind vielfältig, ebenso vielfältig sind die Deutungen. Durchaus auch machtpolitische Fragen zwischen Mönchstum und Kaiserhof. (die Mönche waren die Ikonodulen, die den Einsatz von Bildern vertraten.) Der eigentliche Ikonoklasmus dauerte, allerdings mit Unterbrechungen (Kaiserin Irene) von 726-843. Der Ikonoklasmus erzwang eine ausgeklügelte Bildtheorie bzw. Legitimation des Bildes. Rückgriff auf platonisches Gedankengut: jedes Element der Wirklichkeit hat ein Urbild oder anders gesagt: jedes Bild geht auf ein Urbild zurück. Das Bild Christi geht auf das Urbild Christi zurück; es spiegelt Christus wie Christus seinerseits Gott selbst spiegelt. Die Argumentation wurde nach

Beendigung des Ikonoklasmus umgekehrt: wer nicht an die Wahrheit der Bilder glaubt, glaubt nicht an Christus bzw. nicht an die Menschwerdung Gottes. So entstanden Legenden, wonach es ein Urbild Christi ebenso wie ein Urbild der Madonna gegeben habe. Urbild Christi: König Abgar ließ ein Bild von Christus anfertigen; Christus habe dann sein Antlitz auf das Tuch gedrückt. Legende seit dem 6. Jh. Das Original sei in Konstantinopel gewesen. Dann entstand im 13. Jh. im Westen die Legende der hl. Veronika (Vera Ikon). Parallel die Vorstellung der Lukas-Madonna. Verbindung von Schrift und Bild. (Graphe= schreiben und malen.) Aus der Wortreligion wird eine Bildreligion.

Folgen für die byzantinische Kunst: Alle Bilder müssen dem Urbild nahe kommen. Deshalb: Unveränderlichkeit der byz. Kunst. Den Künstler in unserem Sinnen gibt es nicht.

Entgegengesetzte Vorstellung: eben gerade nicht das Eigene, Individuelle.

Großplastik war nicht möglich, zu nahe am ehemaligen Kaiserbild.

Plastische Arbeit wird auf das Relief beschränkt. Der Widerspruch byz. Kunst wird hier besonders deutlich: einerseits beruft man sich ständig auf das antike Erbe. Spätantike Werke werden immer wieder kopiert. Gewand und Faltenstil werden eisern beibehalten. Aber diese Gewänder gefroren zu einer starren Formel, die identisch jahrhundertlang wiederholt wurden. So werden gewisse Formen hellenistischer Tradition weitergetragen, aber in entgegengesetzten Zusammenhängen verwendet. Beispielloser Konservatismus in der Kunst. Thema, Ikonographie, Farbwahl etc., alles wurde dem Künstler genau vorgeschrieben. Auch Kenner der byz. Kunst verdatieren sich oft um Jahrhunderte, ein Phänomen, das in der westlichen Kunst undenkbar ist.

Umgekehrt ermöglichte die Kanonisierung der Kunst, dass auch in den entlegendsten Orten der Provinz die einfachsten Handwerker und Mönche in der Lage waren, Kreuzkuppelkirchen, Wandmalereien, Ikonen und Miniaturen herzustellen, die den großstädtischen Erzeugnissen nicht allzu sehr nachstanden.

Byzanz sollte für die Entwicklung der westlichen mittelalterlichen Kunst immer wieder eine entscheidende Rolle spielen. Einmal durch ihren fest ausgebildeten Kanon von bestimmten Szenen und Typen, die durch ihre Schematisierung leicht erlernbar waren. Zum 2. hatte Byzanz das hellenistische Erbe, das dem Westen fast völlig verloren gegangen war, bewahrt, wenn auch in sehr veränderter Form. Mit der Orthodoxie verbreitete sich die byzantinische Kunst fast im gesamten slawischen Raum, im Balkan, in Russland etc. Das oströmische bzw. byzantinische Reich wurde durch die Entstehung des Islam im 7. Jh. und die Eroberungszüge der Araber geschwächt. (Araber von der arabischen Halbinsel aus erobern Palästina, Syrien, Ägypten, Mesopotamien, Nordafrika, Spanien, Sizilien, und dann das persische Sassanidenreich.)

Wie sah es nun aber im Westen aus?

Vergegenwärtigen wir uns nochmals die Situation:

Das römische Reich wird von einfallenden sogenannten barbarischen Völkern überflutet. Rom wird mehrmals geplündert, 476 muss der letzte weströmische Kaiser abdanken. Das römische Reich ist untergegangen. Mit ihm die Sklaverei, der Handel, die Städte, die antike Kultur.

Die "Barbaren" befanden sich im Stadium der zerfallenden Gentilgesellschaft, d.h. es waren Bauern, die in Sippen organisiert gewesen waren, Grund und Boden war Gemeineigentum, er wurde gemeinsam bestellt und die Güter wurden verteilt. Allerdings hatte sich bereits eine Kriegerelite gebildet, die von der übrigen Gesellschaft erhalten wurde und sich allmählich, v.a. durch die vielen Kriegszüge, bereicherte. Die Kriegsgefangenen wurden teilweise auch versklavt. In den romanisierten Gebieten wurde dieser Prozess beschleunigt. Der Gentiladel trat oft ins römische Heer ein und beteiligte sich an den Kriegszügen. Man darf sich also nicht vorstellen, dass in der Völkerwanderung Kulturen zusammenstießen, die vordem überhaupt keine Kontakte hatten. In der Zeit des Hellenismus und in der Epoche des röm. Reiches lebten 2 Welten nebeneinander. Trotz gewisser Kontakte waren es 2 vollkommen verschiedene Kulturkreise, verschiedene Gesellschaftsformationen. (So wie ja auch heute noch Menschen der Entwicklungsländer trotz gewisser Berührungspunkte auf einer anderen Entwicklungsstufe leben.)

Ich möchte Ihnen an 2 Bsp. zeigen, wie die Kelten bzw. die Germanen bereits vor der Völkerwanderung hellenistische und römische Einflüsse adaptierten und in ihre eigene Sprache übersetzten.

Oben ein Goldstater des Königs Philipp von Makedonien um das Jahr 359-336 vor Chr. mit einem Kopf Apollons. Unten eine keltische Silbermünze der Nervier um das Jahr 90 v.Chr. Die keltische Münze geht auf die hellenistische zurück. Das ist kaum zu glauben, kann aber durch Zwischenglieder belegt werden.

Diese Zeichnung stammt von einer keltischen Münze, die zweifelsohne das hellenistische Vorbild wiedergibt.

Halten wir fest: hellenistische Münzen waren bei den Kelten bekannt und sie kopierten sie auch. Sie waren offensichtlich auch in der Lage, sie genau zu kopieren.

Diese Münze ist ebenfalls keltischen Ursprungs, sie stammt aus dem 2. Jh. v.Chr. wie die vorangegangene. Hier treten bereits einschneidende Veränderungen auf: Die Plastizität des Apollo Kopfes und der organische Zusammenhang aller Einzelteile ist bereits verloren gegangen. Die Gesichtsteile wie Auge, Nase und Lippen beginnen, sich voneinander loszulösen und ein dekoratives Eigenleben zu führen. Das Wagengespann hat noch massivere Transformationen durchgemacht: die Schrift ist zu einem liegenden (toten) Krieger geworden, der Pferdekopf zu einem furchterregenden Dämon mit menschlichen Zügen. Das Auseinanderreißen organischer Körperformen und ihre Verwandlung in isolierte dekorativ wirkende Einzelteile ist noch extremer als auf der Vorderseite der Münze.

Bei der keltischen Münze der Bellovaker ist dieser Auflösungsprozess bereits weiter fortgeschritten: die Gesichtspartie wird reduziert, Haar und Lorbeerkranz füllen fast die ganze Fläche. Es wird also das figurative, organische, naturalistische Element zurückgedrängt und vernachlässigt zugunsten des ornamentalen, nichtorganischen Elements.

Die Entwicklung führt über Münzen wie diese hier vom Stamm der Atrebatier zu dieser Münze aus dem gleichen keltischen Stamm. Hier ist die Erinnerung an das figurative Vorbild bereits geschwunden. Geblieben sind lediglich die rhythmische Aufeinanderfolge der Blätter des Lorbeerkranzes. Augenbrauen, Nase und Mund sind zu dekorativen Bögen geworden, die ihren urspr. organischen Zusammenhang nicht mehr erkennen lassen.

Auch die Umrisse des Pferdewagens sind kaum mehr nachvollziehbar.

Bei der Silbermünze der Nervier um 90 v.Chr. ist jeder Rest einer figurativen Anlehnung getilgt.

Die urspr. figurativen, naturalistischen Formen sind zu einem eigenständigen sehr originellen Ornament geworden.

Dies ist nur 1 Bsp. von vielen. Wir könnten die verschiedensten Reihen aufstellen, die jeweils von hellenistischen oder römischen Münzentypen ausgingen und sie in ähnlicher Weise abwandelten.

Was für Erkenntnisse können wir aus dieser Entwicklungsreihe ziehen?

- 1) Hellenistische (später auch römische) Münzen waren bei den keltischen Stämmen bekannt und wurden von ihnen kopiert.
- 2) Die folgende künstlerische Umwandlung kann nicht auf Unfähigkeit zurückgeführt werden, denn gewisse keltische Münzen kopierten das Vorbild ziemlich genau.
- 3) Der Entwicklungsprozess ist nicht ausschließlich durch Abnutzung des Vorbildes zu erklären, also dass einfach bei jedem mechanischen Kopiervorgang der Kopien weniger vom urspr. Original übernommen wurde. Denn das Resultat hat durchaus neue Qualitäten, das rhythmisch ornamentale Muster hat durchaus künstlerischen Eigenwert.
- 4) Daraus folgt, dass die Kelten die hellenistisch-römischen Einflüsse in ihre eigene Bildsprache übersetzten. Einflüsse werden eben nie tale quale aufgenommen, sie werden verarbeitet und nur das wird weiterentwickelt, was den eigenen Anschauungen entspricht. In diesem Fall sieht man, dass die reine Kenntnis hellen. röm. Kultur kaum eine Wirkung zeitigte, da sie den Vorstellungen der Kelten diametral widersprach. Die Kelten hatten keinen Sinn für organisch-figurative Formen. Der Grund ist in dem völlig versch. gesellschaftlichen System zu sehen. Die Griechen bzw. die Römer lebten in einer städtischen Kultur, sie betrieben Handel und entwickelten ein wissenschaftlich rationales Denken. In unserer 2. Stunde haben wir untersucht, wie realistisch-organische Kunst mit rationalem Denken zusammenhängt und beide wiederum in Beziehung zur gesellschaftlichen Struktur stehen. Hier sehen wir deutlich, wie zur gleichen Zeit in benachbarten Gebieten eine völlig verschiedene Kunst ausgeführt wurde: hier eine figurative organische, der es um die

Erfassung der Wirklichkeit ging, und dort eine anorganische, nicht figurative, ornamentale, die dem prälogischen Bewusstsein der bäuerlichen Gentilgesellschaft entsprach. Damit Sie sehen, dass es sich hier nicht um einen zufälligen, sondern um einen gesetzmäßigen Prozess handelt, zeige ich Ihnen eine awarische Münze aus einem germanischen Stamm, einen sogenannten Goldbrakteaten, der in diesem Fall auf ein römisches Vorbild mit byzantinischen Zwischenstufen zurückgeht. Der Brakteat kommt aus einem Gebiet, das mit dem keltischen nichts zu tun hatte. Auch ist die Art der Umwandlung im Detail anders, aber ihrem Wesen nach identisch: das figurative Vorbild wird zum abstrakten Ornament. Die einzelnen, urspr. organisch zusammenhängenden Körperteile werden auseinandergerissen, isoliert und willkürlich auf der Fläche verteilt. Wir sehen: bei einem völlig anderen Volksstamm (einem germanischen und nicht einem keltischen) in einem ganz anderen Gebiet, wird das hellen. bzw. röm.-figurative Vorbild in ganz ähnlicher Weise in ein abstrahierendes anorganisches antinaturalistisches Ornament umgewandelt. Kelten wie Germanen standen auf derselben gesellschaftlichen Entwicklungsstufe, es sind reine bäuerliche Kulturen mit einem kriegerischen Adel. Gesellschaften, die noch in einer mythischen Vorstellungswelt lebten, die kein rational-wissenschaftliches Verhältnis zur Welt ausgebildet hatten, noch auf einer prälogischen Stufe standen.

Die Kunst der barbarischen Nachbarvölker Roms vor und in der Völkerwanderung ist durch 2 zentrale Kulturkreise gekennzeichnet: durch den keltischen, v.a. in Gallien, Spanien und Britannien, und den sogenannten pontischen Kreis. Unter pontischem Kreis versteht man die Kunst und Kultur, die sich um das Schwarze Meer in Südrussland gebildet hatte. Diese Kultur wurde wesentlich durch die Skythen (ab dem 7. Jh.) und durch die Sarmaten bestimmt, die wiederum kleinasiatisches, iranisches Kulturgut verarbeitet hatten. Die skythische Kunst besteht v.a. aus Goldschmuck. Meist sind es Tierfiguren, die eine naturalistische Naturbeobachtung mit einer ausgesprochenen Ornamentalisierung verbanden.

Im 4. Jh. wurden die Skythen von den Sarmaten, einem innerasiatischen Reitervolk verdrängt. Sie brachten einen Zierstil indisch persischen Gepräges mit. Kennzeichnend sind Arbeiten aus pressverziertem Goldblech mit indischen Almandinen in Zellfassungen. Diese Kunst vermischte sich mit hellenistischen und provinzialrömischen Elementen. Ich erzähle Ihnen das alles deswegen, weil die Goten, die um 200 nach Chr. in das pontische Gebiet vorrückten, diesen Mischstil aufgriffen und ihn im Laufe der Völkerwanderung über den größten Teil der germanischen Welt verbreiteten. (Verbunden mit dem skandinavischen Tierstil).

Die Kunst der Völkerwanderungszeit, obwohl vorwiegend von germanischen Stämmen getragen, ist keine genuin germanische Kunst. Sie ist ein Konglomerat aus skandinavischen, frühgermanischen, provinzialröm. pontischen und damit iranischen Elementen.



Diese Kunst der Völkerwanderung, die sich mit gewissen lokalen Unterschieden auf Italien, Frankreich, Mitteleuropa und Irland und Britannien ausbreitete, ist somit ein Konglomerat aus unterschiedlichsten Kulturen; es ist eine ausschließlich ornamentale Kunst. Keine besonderen architektonischen Leistungen, kaum Zeugnisse figurativer Plastik oder Malerei. Das Ornament ist immer an einen Träger gebunden, es hat immer begleitende Funktion. Enorme Bedeutung des Ornaments in allen Kulturen. Eine der frühesten künstlerischen Zeugnisse. Ursprünglich sicher auch symbolische und magische Bedeutung, Zeichencharakter! Verschiedene Theorien zu Entstehung und Funktion des Ornaments. (Semper: Material, Technik; Riegl: Kunstwollen; Symbolik der Ornamentik!) Grundformen in der Kunst der Völkerwanderungskunst: Flechtband: uralt, seit 3000 v.Chr. Sehr w. Schlangendarstellung, Abwehr von Dämonen. Spirale: griech: Schneckenlinie. Von einem Punkt ausgehende Linie, die nie aufhört. Bereits im Neolithikum.

Die ästhetischen Objekte der Völkerwanderungskunst bestehen größtenteils aus Fibeln, Schnallen, Schmuckgegenständen und dekorierten Waffen. Es sind meist kostbare und mit großem Raffinement gearbeitete Stücke. Vorherrschend sind Filigranarbeiten, Granulation, Zellschmelz, also Email, und das Tiergeflecht.

Die typische nordische Tierornamentik setzt sich aus Bandgeflecht und stark abgewandelten Tieren zusammen. Die Tiere verschlingen sich gegenseitig, werden wieder vom Bandgeflecht umschlungen, festgehalten. [Die Bänder fließen immer weiter, knicken um, laufen wieder zurück.] Es ist eine unendliche Bewegung, ohne Anfang, ohne Ende, ohne Begrenzung. Diese Art Bewegung ist von derjenigen der griechischen Kunst, die eine organische war, aus dem Willenszentrum des Trägers erfolgte und ein Ziel hatte, grundverschieden. Auch mit der rationalen, maßvollen, klar geordneten Ornamentik des geometrischen Stils hat dieser unendliche Bewegungsstrom, dieser organisierte, aber unauflösbare Formenwirrwarr nichts gemein. Hier herrscht der Kampf aller gegen alle. Diese "aggressive" Ornamentik ohne Begrenzung könnte dem kriegerischen Eroberungsleben der Stämme der Völkerwanderung entsprechen.

Ist nun diese Kunst der Völkerwanderung eine Volkskunst? D.h. ist es eine Kunst, die nicht von Berufskünstlern für einige wenige, sondern im Hausfleiß von den Bauern für alle Mitglieder der Gesellschaft geschaffen wurde?

Wir müssen diese Frage verneinen, es ist keine Volkskunst in diesem Sinn. Die Kostbarkeit der verwendeten Materialien: Gold und Almandinen weisen unzweifelhaft darauf hin, dass diese Schmuckstücke dem kriegerischen Adel vorbehalten war. Die Raffinesse der Filigranarbeit, der Granulation und der Zellentechnik zeugen von hohem technischen Können und lassen auf Berufshandwerker schließen. Umgekehrt war es nicht so wie bei den Ägyptern oder den Römern, wo z.T. Sklaven mit ihrer Kunst den Ruhm ihrer Herren

glorifizieren mussten. Es ist durchaus anzunehmen, dass es eine echte Volkskunst gab, die aber, da sie nicht in kostbarem und beständigem Material gearbeitet worden war, sondern sehr w. in Holz bzw. Keramik, nicht überliefert ist. (Das ist übrigens immer die Schwierigkeit bei der Beurteilung einer Volkskunst. Die Billigkeit und Einfachheit im Herstellungsprozess schlossen von vornherein bestimmte Materialien bzw. Techniken aus. Die Volkskunst bestand v.a. aus verzierten Gebrauchsgegenständen, die leicht kaputt gingen. Wesentliche Elemente der Volkskunst wie Gesang, Tanz und mündlich überlieferte Volksdichtung sind uns zum überwiegenden Teil verloren gegangen. Dies sollte einen aber nicht zu dem Fehlschluss verleiten, ihre ursprüngliche Existenz zu leugnen.)

Was geschah nun in den Jahrhunderten, wo diese "barbarischen" Stämme das römische Reich überfluteten?

Die Kunstproduktion im ehemaligen römischen Reich sank fast auf den Nullpunkt herab. Die alten Auftraggeber, die Kaiser und reichen Patrizier, existierten nicht mehr. Neue Auftraggeber und kulturelle Zentren hatten sich noch nicht gebildet. Im 7. Jh. gab es praktisch kaum Städte mehr, kaum feste Höfe und noch keine großen Klöster, wo Kunst hätte produziert werden können.

Die künstlerischen Objekte beschränkten sich nach wie vor auf Verzierungen von Waffen, Gebrauchsgegenständen und Schmuck. Allerdings wurde begonnen, die barbarisch heidnische Ornamentik nun auch auf Objekte kirchlich religiöser Art zu übertragen. Kultgegenstände des Christentums wurden mit germanischen und keltischen, also heidnischen Dekorationen versehen. Hier ein Bsp., wo die Thematik bereits christlich ist und sich mit heidnischen Elementen vermischt.

Hier ein Werk der Buchmalerei: die Schrift wurde meist mit Fischen und Vögeln dekoriert.

In der irischen Buchmalerei lässt sich die Entwicklung am besten verfolgen. Irland war nicht romanisiert worden, die barbarische Kunst stieß hier noch weniger auf Widerstand hellenistisch-römischer Vorstellungen. Irland wurde bereits sehr früh christianisiert, bereits ab dem 5. und 6. Jh. Die christlichen Vorstellungen vermischten sich mit heidnischen. Das magische Denken der Frühzeit, der Glaube an Naturgewalten und Geister flossen ins Christentum ein. Irland stellte ein reines Bauernvolk dar. Bis zum 9. Jh. gab es keine Städte. Die irische Kunst entwickelte sich aus der keltischen, nahm germanische und orientalische Einflüsse auf und verarbeitete sie sehr eigenständig.

Die Schnörkel, Bögen und Spiralen, die Flechtbandmuster in unendlichem Rapport, wurden jahrhundertlang weitertradiert und nun auf die christliche Kunst übertragen.

Bei den reinen Zierseiten christlicher Buchmalerei konnte sich das traditionelle heidnische Element voll durchsetzen.

Ein unendliches, unentwirrbares Geflecht von in sich verschlungenen und sich verschlingenden Tier- und Vogelleibern. Jeder frisst jeden, jeder ist mit jedem unlösbar verknüpft. Es gibt keinen Anfang und kein Ende. Es ist das geordnete Chaos. Mit christlichen Vorstellungen hat es nichts zu tun.

Auch die Schrift wird vom Ornament überwuchert.

Im Gegensatz zur antiken Schrift steht die Lesbarkeit nicht an erster Stelle. Bild und Schrift gehen eine symbiotische Verbindung ein. Die Schrift wird zum Bildzeichen. Diese Einheit von Schrift und Bild entspricht zutiefst dem Wesen der Buchmalerei: Auf dem Gebiet der Buchmalerei liegen denn auch die Hauptleistungen der irischen Kunst.

Das XPI, das Christusmonogramm, ist als Buchstabe schwer zu entziffern. Die Großform des Buchstaben wird von der Ornamentik in und um ihn verunklärt. Die Ornamentik selbst ist vollkommen unregelmäßig, unsymmetrisch, eine unendliche Variation von Spiralen, Flechtbändern und Treppenmustern. Dem Ornamentzwang wird auch die menschliche Figur unterworfen. Eine unendliche Phantasie und schöpferische Kraft wird durch diesen Reichtum vermittelt.

Betrachten wir die Darstellung der menschlichen Gestalt, die nun allmählich durch den christlichen Inhalt in diese an sich unfigurative Kunst aufgenommen wird.

Links das Matthäussymbol vom Book of Durrow. Rechts die Kreuzigung aus einem irischen Kodex aus dem 8. Jh., der jetzt in St. Gallen liegt.

In beiden Miniaturen wird die menschliche Gestalt ornamental vergewaltigt. Der Christus löst sich in ein Bandgeschlinge auf, das nichts mit einem menschlichen Körper gemein hat. Der Matthäus wurde zu einer platten Fläche reduziert, deren Quadratmusterung eher einen flachliegenden Teppich assoziiert, den einen bekleideten menschlichen Körper. Auf Arme und Hände wurde verzichtet, die Beinchen ins Profil geklappt. Die schematisierte Gesichtszeichnung symbolisiert menschliche Züge.

Diese Umwandlung kann unter keinen Umständen auf einfaches Nichtkönnen zurückgeführt werden. Die Ornamentseiten beweisen schlagend, dass ihre Schöpfer über enormes handwerkliches Können und überragende ästhetische künstlerische Fähigkeiten verfügten. Aber wie ihren eigenen Vorfahren, den Kelten, war ihnen jede figurative Kunst, die sich mit der Widerspiegelung der Wirklichkeit beschäftigte, fremd. Deswegen werden nun auch figurative Elemente wie die menschliche Gestalt ihrer organischen Struktur beraubt. Es entsteht eine Art magisches Zeichen, ähnlich wie wir das bei der Initiale beobachten konnten. Der Mensch ist kein eigenständiges Wesen mehr, das sich von anderen Individuen und v.a. von der toten Materie unterscheidet. Mensch und tote Materie, Mensch und Ornament gehen bruchlos ineinander über wie hier in der Madonna mit Kind im Book of Kells. Was haben die sich verschlingenden Tiere mit kirchlicher Thematik zu tun? Die christliche Thematik schwimmt mit heidnischen Vorstellungen.

Es gibt auch Beispiele, wie hier den Evangelisten Matthäus aus dem Book of Lindisfarne, wo wir deutlich erkennen können, dass das Auftauchen figurativer Elemente auf spätantiken bzw. byzantinischen Einfluss zurückzuführen ist. Der Typus des schreibenden Evangelisten mit dem Symbol entstammt spätantiken Quellen. Die Gewandzeichnung verrät deutlich die Herkunft von spätantiken Gewandfalten. Beim Codex Amiatinus ist die spätantike Vorlage noch ganz klar fassbar.

Eine richtige Schreibstube wird vorgeführt mit Bücherkasten, Tisch und Tintenfass. Sogar illusionistische Schatten werden verwendet.

Der Künstler des Lindisfarne Evangeliars geht von der gleichen Vorlage aus, hat sie aber bereits ihres realistischen Inhalts entkleidet und sie seinen eigenen, eben typisch irischen, antinaturalistischen Vorstellungen angepasst.

Die spätantike Vorlage hat den Stil des Evangelistenbildes sicher mitgeprägt, auf der Schriftseite bei der Darstellung der Initialen fällt der antikisierende Zug vollkommen weg.

Unsere gesamte abendländische Kultur stützt sich also auf folgende 3 Hauptquellen:

- 1) auf die hellenistisch-römische Antike
- 2) auf das Christentum (Judentum)
- 3) auf das Erbe der keltischen und germanischen, also barbarisch-heidnischen Kunst, die ihrerseits stark von orientalischen Einflüssen bestimmt war.

Das sind völlig verschiedene, ja gegensätzliche Kulturen. Die Widersprüche laufen denn auch in der gesamten Kunst des Mittelalters weiter. Im allgemeinen neigt die Forschung dazu, die barbarisch-heidnischen Quellen zu vernachlässigen. Für das Verständnis des Dämonen- und Teufelspuks, besonders in der romanischen Kunst, ist jedoch diese heidnische Wurzel von fundamentaler Bedeutung. In der christlichen Kunst des MA lebten heidnische Vorstellungen jahrhundertlang weiter.

(Das sich diese künstlerische Tendenz in der Volkskunst am längsten hielt, ist nicht zu verwundern. Sahen wir doch, dass die antinaturalistisch-ornamentale Richtung der prälogischen Denkstufe bäuerlicher Herkunft entsprach.)

Links		Rechts	
1	Ravenna, S.Vitale, Justinian		
2	Ravenna, S.Vitale, Christus	2	Thronende Mad. 6. Jh. Comodilla Kat.
3	Haghia Sophia, Grundriss	3	Haghia Sophia Außen
"		4	Haghia Sophia innen
4	Pantheon innen	"	
5	Haghia S. Det. Bögen	"	
6	Kapitelle	"	
7	" innen (Licht)	5	" (Licht)
8	byz. Elfenbein, Joh. u. Paulus	6	byz. Elfenbein Christus 10. Jh.
9	Pantokrator Daphni, E. 11. Jh.	7	Pantokrator Monreale, 13. Jh.
10	Pantokrator Palermo, 2. H. 12. Jh.	8	Pantokrator Ikone, E. 12. Jh.
		9	? z.B. Byz. BM
11	2 Münzen: hellen. u.	10	keltische Münze, Nachahm.

	keltische Nachahm.		
12	Keltische Münze " Vorbild noch sichtbar	11	Münze d. Bellovaker
13	Münze d. Atrebatier	12	Münze d. Atrebatier
14	= L 11		
15	Münze awarisch Nachahm. byz. Solodi	13	Goldbrakteat
16	Skyth. Hirsch	14	Sarmatische Scheibenfibel
17	Völkerw. Rundfibel	15	Tara Fibel um 750
18	" Schnallen	16	" versch. Relikte, Techniken
19	Sattelknopfbeschlag, Tierstil II	17	spätawarische Riemenzunge Tierstil
20	Spätawarische Riemenzunge Tierdarstellung	18	Rundfibel
21	Sarkophag d. Äbtissin Theodota	19	Reliquiar d. Teuderigus
22	langobardische Platte	20	Chorschranke Cividale
23	Sakramentarium Gelasianum	21	BM Corbie

24	Missale v. Luxeuil		
25	keltischer Schild	22	Book of Kells Initiale
26	Lichfield Evang. Zierseite	23	Book of Durrow Zierseite
27	Book of Durrow, Mathäus	24	Book of Kells XPI
28	Book of Kells Mad.	25	Kreuzigung, irisch, St. Gallen
29	Byz. Evang. Bilder, 10. Jh. BM	26	Book of Lindisfarne Mathäus
30	Cod. Amiatinus		
31	Lindisfarne Schrift		

**Aspekte zur Kunst I/6**  
**WS 2010**  
**Die Kunst des Frühmittelalters**  
**(Karolingische Renaissance und ottonische Kunst)**

Wir sahen, dass während der Völkerwanderungszeit das römische Imperium in 2 Teile zerfiel: in Byzanz mit dem oströmischen Teil des Reiches und in das weströmische Gebiet. Byzanz konnte die Goten und Hunnen erfolgreich abwehren, es hielt dem Ansturm der Völkerwanderung stand. Das byzantinische Reich konnte sich bis zum Jahr 1453 halten. 1453 wurde es durch die Türken erobert.

Das starre, zentristische Gesellschaftssystem, wo weltliche und kirchliche Macht ausschließlich in den Händen des Kaisers lagen, bewirkte einen beispiellosen Konservatismus in der Kunst. (Ikonoklasmus, byz. Bildauffassung!). Dennoch spielte die byzantinische Kunst für die Entwicklung der westlichen mittelalterlichen Kunst immer wieder eine entscheidende Rolle, da sie das hellenistische Erbe, wenn auch in christlichem Gewande, weitertradierte.

Rom und damit der westliche Teil des römischen Reiches, war untergegangen. Die inneren Gegensätze der Sklavenhaltergesellschaft und der Ansturm der barbarischen Völkerstämme hatten das Riesenreich zu Fall gebracht. Auf seinem Boden entstanden verschiedene germanische Reiche, die aber meist nur von kurzer Dauer waren.

Wir sahen, dass die künstlerische Produktion im 6. u. 7. Jh. rapide sank, da die alten römischen Auftraggeber keine Rolle mehr spielten. Die Kunst der Völkerwanderungszeit war hauptsächlich von den Goten vom Schwarzmeergebiet über die germanischen Reiche verbreitet worden. Ihre Wurzeln fanden wir in der pontischen Kunst, einem Konglomerat von sarmatischen, skythisch-südrussischen und iranischen Einflüssen.

Die Kunst der Völkerwanderung war also keine genuin germanische. Die Kunst dieser kriegerischen Bauernvölker war ausschließlich eine ornamentale. Im Laufe der Christianisierung wurde die heidnische Ornamentik auf religiöse Objekte übertragen. Durch das Christentum und den engeren Kontakt mit der hellenistisch-römischen Kultur fanden allmählich auch figurative Darstellungen Eingang in diese Kunst. Die Umwandlung naturalistisch-organischer Vorlagen in antinaturalistisch-ornamentale verfolgten wir v.a. in der irischen BM des 7. u. 8. Jh. die im wesentlichen auf keltische Quellen zurückgeht.

In der irischen BM werden die 3 Hauptquellen unserer abendländischen Kunst offensichtlich:  
 - das hellen. röm. Erbe: denken Sie an die spätantiken Vorlagen der irischen BM. Durch diese Vorlagen wurde die Darstellung des Menschen und überhaupt gewisse Vorstellungen einer organisch-naturalistischen Bildwelt weitergegeben.)

- das Heidentum der Barbaren. Resultierend aus einer reinen Bauernkultur mit kriegerischem Adel, also einer Kultur ohne rational. wissenschaftlichem Denken, eine Gesellschaft, die



noch stark von prälogischem Denken und animistischem Glauben an Naturgewalten beherrscht war. In diesen Gesellschaftsformationen entwickelte sich einheitlich eine abstrakte, rein ornamentale, nicht-figurative, antinaturalistische Kunst. Diese künstlerische Konzeption entwickelte sich bei den Kelten genauso wie bei den verschiedensten germanischen Stämmen, bei den Skythen, Sarmaten, Hunnen usw., also bei versch. Völkern in weit auseinanderliegenden Gebieten, deren Gemeinsamkeit offensichtlich in der ähnlichen gesellschaftlichen Struktur liegt.

Zu diesen gegensätzlichen Kulturen trat nun als 3. Gegenpol das Christentum, das sich in seiner Weltanschauung sowohl vom antik-heidnischen wie vom barbarisch-heidnischen Denken unterschied.

Aus der gegenseitigen Durchdringung und dem Kampf dieser 3 gegensätzlichen Tendenzen erwuchs die Kunst des abendländischen Mittelalters.

Wir haben hier links ein typisches Bsp. der merow. BM, also der Kunst der Völkerwanderung in Gallien, wo das Geschlecht der Merowinger seit dem späten 5. Jh. die Macht hatte. Die BM stammt aus dem 7. Jh.

Wir sprachen letzte Stunde davon, dass die heidnische Ornamentik auf christliche Objekte übertragen wurde. Das figürliche naturalistische Element wird fast vollständig unterdrückt. Rechts sehen Sie eine karolingische Min. um das Jahr 800. Wir sind erstaunt. Die Min. unterscheidet sich grundlegend von der vorausgegangenen. Doch beschreiben wir zuerst die karolingische Min.

Wir haben den Evangelisten Mathäus aus dem sog. Ada-Evangeliar vor uns. Er sitzt auf einem Thron mit Fußschemel und hält ein aufgeschlagenes Buch vor sich auf dem Pult. Gerahmt wird er von einer Arkade. Im Bogen über dem Evangelisten sein Symbol: der Mensch mit einem Spruchband. Die Säulen zeigen eine Art Marmorinkrustation, Blattkapitelle und einen reich verzierten Bogen.

Zu der merowingischen Min. scheint kaum eine Verbindung zu bestehen:

- einmal haben wir nicht mehr diese eigenartige Verschmelzung von Bild - Schrift und Ornament vor uns, sondern ein autonomes Bild.
- Im Zentrum der Darstellung steht eine menschliche Gestalt. Diese ist nicht nur sofort als solche zu erkennen, sie zeigt durchaus ein gewisses Volumen und ist keineswegs wie ihre merowingischen Vorgänger von einer totalen Ornamentalisierung bedroht.
- Die ornamentalen Elemente ordnen sich vielmehr der Komposition bzw. der Architektur unter.
- Der schräggestellte Thron, der von einer eigenartigen Architektur hinterfangen wird, bringt starke räumliche Effekte ins Bild. Diese Architektur ist nicht identifizierbar. Mit ihren abgeschatteten Bögen und Rechteckfenstern kann sie konkav und konvex gelesen werden.

Das Auge muß sozusagen vor und zurückspringen. Dies bewirkt eine unruhig-bewegte Räumlichkeit. Gleichzeitig eine Einheit von Raum, Fläche und Körper. (Der Thron geht über in die Architektur, also sehen wir das ganze Gebilde als Körper. Durch die Tiefenwirkung aber wird gleichzeitig Raum illusioniert. Durch die Verkettung mit reinen Flächenwerten wie beispielsweise mit der Lunette oder der Arkade, wird die Einheit mit der Fläche, der Buchseite hergestellt. Man ist versucht, an kubistische Experimente zu denken.) Diese Ambivalenz von Raum und Flächenwerten lassen sich auch in der Gewandbehandlung erkennen: aufgeblasene Falten sollen räumlich plastisches Volumen zeigen - umgekehrt folgen diese Falten z. Teil ganz abstrakten, linearen Schwüngen. In der Ambivalenz der Faltenführung wird auch die Widersprüchlichkeit von naturalistisch-organischen und abstrahierenden Faktoren deutlich.

Diese Verschränkung von Raum und Flächenwerten wird durch die Farbe unterstützt.

Nun: wie ist diese Wandlung von dem ornamentalen, antinaturalistischen merowingischen Exemplar zu der karolingischen figurativen Darstellung zu erklären?

Warum sind keine heidnisch-barbarischen Elemente mehr zu erkennen?

Warum sind - im Gegenteil - antikisierende Motive wie der Bogen, der Typus des Evangelisten mit seinem faltenreichen Gewand aufgenommen?

Woher rührt die unglaubliche Pracht dieser Miniatur?

Was bedingt den höfischen Charakter dieser Luxushandschrift?

Welchen Fragen müssen wir nachgehen, um eine Antwort zu erhalten? Denn man erhält Antwort immer nur auf die Fragen, die man stellt. Kontextualisierung!

Wer hat diese Kunst gemacht? Wer war der Auftraggeber?

Was hat sich im weltanschaulichen Bereich, was in den realen gesellschaftlichen Verhältnissen verändert?

Gehen wir zurück ins Ende des 5. Jhs. In Gallien waren fränkische Stämme eingefallen.

Gallien war die Provinz des Weströmischen Reiches, wo die Romanisierung am weitesten gediehen war - also die wirtschaftlich und geistig fortschrittlichste Provinz. Das war mit ein Grund dafür, dass die Entwicklung dort am raschesten vorwärtsging.

Chlodwig, einem fränkischen Stammesfürsten aus dem Haus der Merowinger, gelang es, die Rivalen mehr oder weniger auszuschalten und ein Königreich zu errichten. Als Dank für die Kriegsdienstleistung schenkte er den Leuten seiner Gefolgschaft Boden. Denn Boden war damals der einzige Reichtum. Der größte Teil der Franken bestand aus freien Bauern. Die urgesellschaftlichen Sippenverbände hatten sich im Laufe der Entwicklung aufgelöst, beschleunigt durch die Wanderung und den Zusammenstoß mit der römischen Kultur. D.h. es wurde nicht mehr gemeinsam produziert und konsumiert. Die Gemeinschaft bildete nicht mehr die Sippe, also nicht die verwandschaftlichen Beziehungen, sondern das Dorf. Jede

Kleinfamilie besaß jetzt eigenes Land-Eigentum. Allerdings blieb die Almende, d.h. gemeinschaftlicher Besitz an Wald und Wiesen, bestehen. Die Gesellschaft in merowingischer Zeit ist sehr komplex. Es gibt noch Sklaven und Kolonen. Die neuen gesellschaftlichen Verhältnisse bilden sich ganz allmählich heraus, innerhalb vieler Jahrhunderte. Aber der Beginn des Feudalismus zeichnet sich bereits ab: Der König braucht für seine Kriege die Gefolgschaft. Als Gegenleistung gibt er den Kriegern Land. Sie brauchen sich also gegenseitig, sind voneinander abhängig, stehen aber in einem gespannten Verhältnis: denn je mächtiger die Gefolgschaft wird, je mehr Boden sie hat, umso weniger Macht besitzt der König und umgekehrt. Diese Gefolgschaft besteht teilw. aus den alten Stammesführern, teilw. aber auch aus den ehemaligen römischen Beamten. Aus ihrer Verschmelzung ging der spätere mittelalterliche Adel hervor. Allerdings können wir noch nicht von einem festgelegten Lehen sprechen. Auch ist der Boden, und damit der Adel, nicht erblich. Der 2. Wesenszug des Feudalismus bildet sich auch erst ganz allmählich heraus, nämlich die Abhängigkeit der Bauern vom Adel. In merowingischer Zeit herrschten die freien Bauern vor. Chlodwig ließ sich taufen. Er sah, dass die Kirche eine mächtige Institution war, die wirksam dafür eintrat, dass sich die Massen in Demut vor dem weltlichen Herrscher beugen sollten. Die Kirche wurde ihrerseits mit reichen Lehen beschenkt. Wir sahen, dass die Kunst jener Zeit die heidnischen Traditionen weiterführte und sie auf christliche Objekte übertrug und mit christlicher Thematik verband. Wir sahen, dass die Kostbarkeit des Materials und die Kunstfertigkeit der Ausführung auf adlige bzw. kirchliche Auftraggeber schließen ließ, dass aber in der künstlerischen Gestaltung sicherlich viele Elemente der Volkskunst weiterlebten.

Nach dem Tode Chlodwigs wurde das Reich unter die Söhne geteilt. Es zerfiel, Streitigkeiten unter den Stammesfürsten waren die Folgen.

Allmählich aber begann das Haus der Arnulfinger, der späteren Karolinger, die Macht an sich zu reißen. Karl Martell aus dem Haus der Arnulfinger besiegte die Araber; Pippin wurde vom Papst zum König gesalbt. Die Salbung besagt, dass Pippin König "Dei Gratia", von Gottes Gnaden ist. Geschaffen wurde damit die für das MA so charakteristische Form des Königtums, das seinen weltlichen Auftrag im Überirdischen verankert. Als Gegenleistung schlug Pippin in Italien die Langobarden zurück und ermöglichte so die Entstehung des Kirchenstaates. Pippins Sohn, Karl dem Großen gelang es, eine zentrale Macht aufzubauen und in unzähligen Kriegen ein riesiges Reich zu gründen. Bilanz der Aktionen: der größte Teil des ehemaligen weströmischen Reiches ist im fränkischen Reich unter Karl d. Gr. zusammengefasst. Um 800 wurde Karl vom Papst zum Kaiser (Caesar), zum Imperator Romanorum gekrönt. Die Kaiserkrönung ist Symbol für die ganze Politik Karls: die Erneuerung des römischen Reiches, der römischen Staatsidee.

Nun verstehen wir auch unsere Miniatur besser.

Um den römischen Staatsgedanken zu verwirklichen, musste er sich auch der antiken Kultur zuwenden: spätantike Werke wurden kopiert. Das Evangelisten Bild geht auf ein antikes Autorenbild zurück.

Karl zerschlug die Macht der heidnischen germanischen Stammesfürsten, so v.a. die der Sachsen. Die heidnisch-barbarische Tradition sollte ausgerottet werden, das Volk wurde zwangschristianisiert. Auch in der Kunst mussten die heidnischen Elemente ausgemerzt werden. Um das Riesengebiet irgendwie verwalten zu können, mussten die Beamten eine gewisse Bildung erhalten, die wiederum nur von der Antike zu holen war.

Der prachtvolle Charakter der Handschriften erklärt sich dadurch, dass sie für den Hof, für den Kaiser gearbeitet worden waren. Es wurde eine richtige Hofschule eingerichtet. Urspr. war sie wohl mobil, wie ja auch der Kaiser keine feste Residenz hatte. Später wurde sie der Dauerresidenz des Kaisers in Aachen angegliedert. Den dort arbeitenden Künstlern standen die teuersten Materialien, Gold, Purpur usw. reichlichst zur Verfügung.

So entstand eine ausgesprochene Hofkunst mit stark antikisierenden Elementen, die zur unmittelbar vorausgegangenen merowingischen Kunst, die noch gewisse Elemente heidnischer Volkskunst vermittelte, in diametralem Gegensatz stand.

Der Name dieser Epoche ist nicht zufällig von Karl dem Großen abgeleitet. Karl hat wesentlich zu ihrer Schöpfung mit beigetragen. Karl sah die bildende Kunst als Teil seiner Kultur und Bildungspolitik, der er eine wichtige Funktion im Leben des Staates zumaß. Die karolingische Kunst trägt hochhoffiziellen Charakter.

Aber inwieweit handelt es sich wirklich um eine "renovatio", eine Wiederbelebung der Antike?

Dem karolingischen Meister muß eine römisch-spätantike Min. vorgelegen haben in der Art des Augustinus-Evangeliars. Die Hs. datiert von 600. Von solchen spätantiken Quellen stammt die Idee, den Evangelisten unter eine rundbogige Arkade zu setzen und sein Symboltier in die Lünette. Das spätantike Exemplar geht wiederum auf antike heidnische Vorbilder zurück in der Art dieses Elfenbeindiptychons des heidnischen Dichters Claudian um 400. Die Inspiration erfolgt durch eine Muse, im Christentum wird sie zum entsprechenden Symboltier umgewandelt. In der Literatur wird von einer karolingischen Renaissance gesprochen. Dieser Begriff ist aber in diesem Zusammenhang mit Vorsicht zu genießen:

- 1.) einmal wird nicht auf die Antike, sondern auf die christliche Spätantike zurückgegriffen. (Die Min. kann in dieser Hinsicht durchaus als repräsentativ für die gesamte karolingische Kunst angesehen werden.)
- 2.) geht es um die Übernahme gewisser Motive (Arkaden etc) und natürlich um die Möglichkeit einer figurativen Kunst überhaupt (die durch die "Barbaren" zerstört worden war). Die Auffassung der Figur und des Raums ist aber mitnichten antikisch. Wir sprachen von der

eigenartigen Raum-Flächenambivalenz, den linearen, ornamentalisierenden Werten in der Gewandbehandlung und der Farbverschränkung. Die Liebe zu ornamentalisierenden Flächenwerten stammt aus der heidnisch-barbarischen Vergangenheit, gegen die zu kämpfen man angetreten war.

Diese Spannungen und Ambivalenzen, die ja gerade die ästhetische Qualität karolingischer Kunst ausmachen, haben ihre Wurzeln in dem Widerspruch zwischen barbarischer Tradition und spätantiken bzw. frühbyzantinischen Vorlagen. Propagiert wird, aus staatspolitischen Gründen, die Antike, die eigene heidnisch-barbarische Tradition soll unterdrückt werden. Themen und Motive können vorgeschrieben werden. In den Gestaltungsprinzipien hingegen schleichen sich unbewußt die Weltanschauung und die Psyche der damals lebenden Menschen ein. Die gesellschaftliche Realität in karolingischer Zeit war nicht mehr die der Antike; die Kunst, auch wenn sie sich bewusst auf die Antike bezog, war eine vollkommen andere. Sie sehen auch immer wieder, Neuerungen entstehen nie "ex nihilo", aus dem Nichts. Sie entstehen immer in Auseinandersetzung mit dem Alten. Auch wenn direkt kopiert wird, heißt das noch lange nicht, dass das Resultat nicht eine echte originelle Neuschöpfung sein kann. Die Vorstellung, dass Kopieren (d.h. der Rückgriff an künstlerische Traditionen) ein unkünstlerischer Akt sei, dass nur der ein Künstler sei, der ausschließlich aus seinem eigenen Ingenium schöpfe, ist eine Anschauung der Neuzeit, deren Beweisführung angesichts des historischen Materials zum Scheitern verurteilt wäre.

Vielleicht wundern Sie sich, warum ich Ihnen die Charakteristika karolingischer Kunst ausgerechnet an einem Bsp. der BM vorgeführt habe. Für uns ist die BM im allgem. ein Medium, das kaum in unseren Gesichtskreis kommt. Im MA aber, und wir stehen hier am Beginn des MA, gehörte die BM zu den wichtigsten Medien überhaupt. Bücher wurden in der Messe für die Liturgie unbedingt benötigt. Aber auch das gesamte Wissen konnte nur durch Bücher gespeichert und weitergegeben werden. Hätten die Karolinger nicht die antiken Autoren kopiert, uns wäre von der antiken Wissenschaft, Philosophie und Literatur kaum noch etwas überliefert.

Bücher waren ungeheuer wertvoll und wurden so auch mit den prachtvollsten Min. versehen. Bestimmt waren sie ausschließlich für den Hof und für die Kirche. Das Volk und auch der Großteil des fränkischen Adel, konnte weder schreiben noch lesen. Karl selbst mühte sich mühsam, lesen zu lernen, wie sein Chronist Einhard berichtet.

In karol. Zeit hat die Kleinkunst - v.a. BM und Elfenbein, aber auch Goldschmiedearbeiten, absoluten Vorrang.

(Elfenbein byz. Einfluß. -

Eklektizismus

Elfenbein - röm. spätantike Kopie -

BM Palastschule östlicher Einfluss 6. Jh. -

andere Bsp. der Hofschule)

Die Vorrangstellung der Kleinkunst erklärt sich aus der Auftragslage. Es gab ja keine Städte und nicht einmal einen festen Hof. Für monumentale Bauaufgaben und eine entsprechende Monumentalmalerei bestand kaum eine Möglichkeit. Die minimale Zahl an karolingischen Bauten ist sicher nicht nur eine Frage der Erhaltung.

Das bedeutendste Werk karolingischer Baukunst ist die Pfalzkapelle in Aachen.

Sie ist der einzig erhaltene Teil des kaiserlichen Palastes, der von Karl in seinem Alter zu seiner ständigen Residenz gewählt worden war. Sie war Hofkapelle und gleichzeitig künftiges Grabmal für den Kaiser. Karl ließ bewusst auf San Vitale in Ravenna zurückgreifen, um seine kaiserliche Würde mit der des damaligen byzantinischen Kaisers Justinian gleichzusetzen. Sie sehen, auch hier wird die künstlerische Form vom persönlichen Eingriff des Kaisers und dessen staatspolitischer Konzeption mitbestimmt.

Die wuchtige schwere Sockelzone, die in San Vitale keine Parallele findet, rührt wohl von dem Grabbau-Konzept her. Man fühlt sich an das Theoderich Grabmal in Ravenna von 526 erinnert. Auch der 2-geschoßige Aufbau der Aachener Pfalzkapelle (oben Salvator Altar, unten Marienaltar) ist wohl durch den Grabmalsgedanken erklärlich.

Der Baumeister, Odo von Metz, hat in sehr geschickter Weise die beiden Vorbilder zu einer architektonischen Einheit verschmolzen. Gegenüber San Vitale strahlt der Bau eine ganz andere Wuchtigkeit aus: einmal wird das durch die eben beschriebene Sockelzone erreicht. Aber auch im 2. u. 3. Geschoss wurde die Mauerdicke der Pfeiler ganz anders betont als in San Vitale. In San Vitale entsteht der Eindruck, als würde der Bau durch die eingestellten Säulen mitgetragen, sie haben ästhetisch eine tragende Funktion, die Bauglieder treten als solche plastisch in Erscheinung. In Aachen hingegen wirken die Säulen nur wie eine dekorative Bogenfüllung zwischen dem schweren Mauerwerk der Pfeiler.

Bezeichnenderweise stoßen die beiden oberen Säulen direkt an den Bogen, was ihnen die tragende Funktion nimmt. Diese Konzentration auf die schwere Massigkeit der Mauer ist bereits eine typisch mittelalterliche Konzeption, sie weist bereits auf ottonische und romanische Lösungen voraus. Auch die Betonung der Vertikalachse durch das Abnehmen (Diminuendo) der Geschosshöhe ist ein mittelalterlicher Zug.

Die Werke, mit denen wir uns jetzt beschäftigt haben, Werke der BM, der Kleinkunst und der Architektur, werden alle von einem ausgesprochen höfischen Charakter geprägt. In der Hofschule für den Hof gearbeitet. Gezielter Rückgriff auf die Spätantike und die frühbyzantinische Kunst, bewußte Verdrängung heidnischer, barbarischer (volksverbundener) Elemente.

Nach Karls Tod verschiebt sich das Schwergewicht der künstlerischen Produktion von der Hofschule in die Klöster. Immer noch sind die Auftraggeber vorwiegend hohe

Persönlichkeiten von Hof und Kirche. Aber immerhin: mit der Verlagerung auf klösterliche Produktion beginnt ein Prozess, der für die kommenden Jahrhunderte bestimmend wurde. Eine der wichtigsten neuen Zentren war die sog. Schule von Reims, die mit dem Ebo-Evangeliar ihren Anfang nahm. Seinen Namen erhielt das Werk nach dem Auftraggeber, dem Erzbischof Ebo von Reims.

Entstanden ist es um 823.

Von der ruhigen und repräsentativen Monumentalität der Hofschule ist hier nicht viel zu spüren. Der Evangelist schreibt in höchster Erregung, wie "von göttlicher Inspiration erfaßt". Die innere Bewegung des Evangelisten ergreift das gesamte Bild: Gewand, Pflanzen und Hintergrund werden von der Bewegung ergriffen. Ein neuer skizzenhaft-flüchtiger Duktus bestimmt die Malweise. Auf ausgesprochen höfisch-repräsentative Elemente wie Thronarchitektur, Reichtum der Ornamentik und Sorgfalt der Ausführung in kostbaren Materialien wird zu Gunsten eines inneren, geistigen Expressionismus verzichtet. Die skizzenhaft illusionistische Malweise wurde sicher von Werken der sog. Palastschule um das Wiener Krönungsevangeliar bestimmt. Der malerisch illusionistische Stil wird aber in einen skizzenhaft-zeichnerischen übersetzt und erhält damit neue Ausdrucksmöglichkeiten. Im sog. Utrecht Ps. erreicht dieser neue graphische Stil seinen Höhepunkt. (Der Utrecht Ps. - so benannt nach seinem Aufbewahrungsort - ist ein Psalter mit Wortillustrationen. Der Psalter ist ein schwer zu illustrierendes Werk, da sein Text nicht narrativ ist und der Inhalt sich immer wiederholt. Seine Sprache aber ist ausgesprochen blumig. Dies hat den Illustrator auf die Idee gebracht, einzelne Ausdrücke bzw. Sprachbilder in der Tat ins Bild zu übersetzen. Die einzelnen Sprachbilder werden in ein Szenenkontinuum gebracht, obwohl sie als gesamte Komposition überhaupt keinen Sinnzusammenhang ergeben.

Bsp: PS XLIII: "Durch Dich vertrieben wir unsere Gegner, in Deinem Namen traten wir nieder, die uns bekämpften..."

"Deinetwegen werden wir gemordet wie Schafe..."

"Erhebe Dich, warum schläfst Du, oh Herr?"

"Denn niedergetreten ist unsere Seele zu Staub..."

PS XI:

"Herr, komm zu Hilfe, denn die Frommen schwinden dahin..."

"es drehen sich die Bösen im Kreise."

Über die Quellen des Utrecht Ps. ist sich die Forschung noch nicht völlig im Klaren. Mit größter Wahrscheinlichkeit kann man annehmen, dass dem karolingischen Künstler ein Psalter aus dem 6. Jh. östlicher Herkunft vorgelegen hat. Unklar ist, ob es sich beim Original bereits um eine graphische und nicht um eine malerische Vorlage gehandelt hat. Ich persönlich glaube, dass die Übersetzung ins Graphisch-Expressive eine Leistung des karolingischen Meisters ist, da wir aus dem 6. Jh. keine graphischen Werke dieser Art kennen, der skizzenhafte Stil in der Reimser Schule auch in anderen Hss entwickelt wurde

(Ebo) und nicht zuletzt, weil der expressive Duktus dieser Federzeichnungen mit der weiteren Entwicklung übereinstimmt. Die Betonung des Expressiven, der inneren, geistigen Bewegung, die nun alles, auch die tote Materie ergreift, ist ja ein Wesenszug der religiösen Kunst.

Es ist einleuchtend, dass dieser Prozeß erst einsetzte, als sich der Schwerpunkt künstlerischer Produktion vom Hof in die Klöster zu verlagern begann. Die Billigkeit des Materials - Federzeichnung -, also der Verzicht auf Gold, Purpur und andere kostbare Farben, weist ebenfalls auf monachisches Milieu. Im 2./4. d. 9. Jhs. und um die Mitte des Jhs. entstanden weitere wichtige karolingische Schulen, die an Klöster gebunden waren: die Schule von Metz und die Schule von Tours.

Hier als Bsp. das Sakramentar des Erzbischofs Drogo von Metz. Charakteristisch für diese Richtung sind die Initialen mit eingebauten Figuren und Szenen, sog. historisierende Initialen. dass der Buchstabe zum Wohnort von Lebewesen wird, zum Szenenträger, ist eines der typischsten Merkmale der BM. Auch die Figuren Initialen wurden entwickelt. In der Unterwerfung einer Figur unter das Diktat einer unorganischen Form, z.B. eines Buchstabens, offenbart sich ebenfalls der Gedankengang.

Die Schule von Tours nahm wesentliche Momente der Reimser Schule auf, man sieht das deutlich in dem unruhig-graphisierenden Faltenstil. Die Schule von Tours entwickelte einen enormen Reichtum an erzählenden Bildern, was man von der Hofschule mit ihrer Konzentration auf repräsentative Evangelisten bzw. Herrscherbildnisse nicht behaupten kann. Spätantike Bilderzyklen haben eine wesentliche Rolle gespielt, wie hier bei der Geschichte von Adam und Eva in der Grandval Bibel. (840) (Christustyp - Gewandstil - Streifenkomposition - kontinuierliche Erzählweise, urspr. illusionistischer Hintergrund - ) Trajanssäule! (Herrscherbild)

In der karolingischen Kunst wurde also der Versuch unternommen, die barbarische nicht-figurative, ornamentale Kunst zu überwinden. Zu diesem Zweck wurde bewußt auf Quellen spätantiker und frühbyz. Werke zurückgegriffen. Der Sinn dieser Renovatio lag in der politischen Konzeption Karls d. Gr., das römische Imperium zu erneuern und den Widerstand der heidnischen Stammesfürsten zu brechen. Die karolingische Kunst wurde ganz stark von der Persönlichkeit Karls geprägt. Zu seinen Lebzeiten wurde sie am Hofe produziert. Nach Karls Tod verlagerte sich das Schwergewicht ganz allmählich in die Klöster, wo sich ein graphisch expressiver, eigentlich mittelalterlicher Stil ausbildete.

Das karol. Reich zerfiel. Es war bei den damaligen Produktivkräften (kaum Verkehrsverbindungen, keine Möglichkeiten für ein funktionierendes Verwaltungsnetz, kaum ausgebildete Leute, keine Städte) unmöglich, ein Reich mit solchen Ausmaßen über längere Zeit zu zentralisieren.



In der 2. H. d. 9. Jhs. und in der 1. H. d. 10. Jhs. wurde das Reich von verschiedenen Völkern überrannt und fast völlig zerstört: von den Normannen, den Wikingern, den Ungarn, den Sarazenen, ~~den Dänen~~. Die künstlerische Produktion fiel in diesem Jahrhundert vollständig zurück.

Angesichts der enormen Gefahr durch die einfallenden Völkerstämme, v.a. der Ungarn, gelang es für kurze Zeit die Zentralgewalt im ostfränkischen Teil des ehem. karolingischen Reiches wieder zu errichten. Die Kunst dieser Zeitspanne von der 2. H. d. 10. Jhs. bis ins 1./3 d. 11. Jhs. wird nach den sächsischen Herrschern Otto I -Otto III die "ottonische" genannt.

Nach wie vor liegen die Hauptleistungen der künstlerischen Produktion in der BM. Die Ottonen ließen eine Reihe Klöster errichten, viele der alten waren zerstört worden. In diesen Klöstern entwickelten sich verschiedene Schulen. Eine der bedeutendsten war die Schule im Kloster Reichenau am Bodensee. Als Bsp. eine Min. aus einem Evangeliar für Otto III um 1000. Thema: die Bergpredigt.

Die Szene ist 2geteilt. In der oberen Hälfte thront Christus, umgeben von den 12 Aposteln. In der unteren Region stehen einige Figuren, als Vertreter des Volkes. Die Szene soll in keiner Weise an die historisch konkrete Situation der Bergpredigt erinnern. Es geht um das Wort Christi, um die geistig religiöse Aussage, um ihren transzendenten Gehalt. Die konkrete Umwelt, also die Landschaft, wo ja die Bergpredigt stattfand, wird eliminiert. Sie wird ersetzt durch den Goldgrund. Dem Goldgrund kommt eine doppelte Funktion zu: einmal ersetzt er den realen Bildraum und verwandelt ihn in eine abstrakte Fläche. Jede Räumlichkeit, jede Tiefenwirkung, jede Lokalisierbarkeit wird damit ausgeschlossen. Andererseits geht von ihm strahlendes schillerndes Licht aus, das die ganze Min. überflutet.

Der Bildraum wird somit zu einem transzendenten, unfaßbaren Lichtraum. Die Szene spielt nicht im Hier und Jetzt, sondern in göttlichen Sphären. Licht ist nicht eine natürliche Erscheinung, die den Dingen Plastizität und Stofflichkeit verleiht. Gemeint ist ein anderes Licht, nicht das Licht unserer Welt. Die Gesetze des realen Raums gelten nicht, sonst wäre es ja undenkbar, dass Christus einfach über dem Volk thront. Zwischen den beiden Gruppen herrschen eben keine realen, räumlichen Beziehungen, sondern geistige.

Elemente der Erscheinungswelt werden zu Symbolen reduziert: schematisierte Bögen stehen für Hügel, Baum und Blumen werden zu Zeichen vereinfacht.

Wie wird erzählt?

Die äußere Handlung wird ausgeschaltet. Genremäßige Elemente sind undenkbar. Auch die psychologische Wirkung auf die Zuhörer interessiert nicht.

Wichtig ist das Wort, die Botschaft Christi. Christus thront zwischen den Aposteln, was ja auch keineswegs der Situation der Bergpredigt entnommen ist, er ist größer als alle übrigen. Wir sprechen von Bedeutungsperspektive: die allerheiligsten Personen werden größer gezeigt als die normalen Sterblichen: denn es geht ja wiederum nicht um reale

Körpergrößen, sondern um die innere Größe. Christus blickt starr aus dem Bild. Betont werden v.a. die überlängten Hände, sie werden in ihrer expressiven Gestik, in ihrem Zeichencharakter zu den eigentlichen Trägern der Erzählung.

Alles wird reduziert auf den eigentlichen religiösen Inhalt. Dieser wird in der denkbar einfachsten und einprägsamsten Form vorgeführt. Alles, was nicht unbedingt zum Verständnis des religiösen Inhalts notwendig ist, wird eliminiert.

Die Beziehungen von Gott-Heiligen und Menschen sind streng hierarchische: Christus ist größer als die übrigen. Er sitzt oben in einem anderen Bildfeld, obwohl es sich um eine Szene handelt. Er wendet sich nicht den Aposteln zu und schon gar nicht dem gewöhnlichen Volk. Er ist den Menschen übergeordnet, unerreichbar für sie. Vom Betrachter heischt seine frontale herrscherliche Haltung Demut und Unterwürfigkeit.

Die Farben unterstützen den Eindruck, wir hätten es hier nicht mit einer Begebenheit der irdischen Welt zu tun: Die Farben sind hell und entstammen fast ausschließlich der kalten Skala. Purpur, helles Blau, dunkles Violett-Blau und Grün. Die warmen Farben wie das Rot, Gelb oder Orange werden mit Weiß vermischt. Die kalten Farben erhöhen den Eindruck von Distanz. Die Gesichter sind typisiert, Individualitäten gibt es nicht mehr. überprüfen wir unsere Beobachtungen an anderen Bsp.

...

Aus Ihren Reihen in den Seminaren ist wiederholt die Frage gestellt worden, ob es sich bei der Eliminierung des Raums, dem Fehlen einer Lichtquelle, der Reduktion der Erzählung auf lesbare Zeichen, der Vereinfachung der Figuren zu Symbolfiguren ohne individuelle Züge, dem Fehlen jeglichen Naturalismus, um ein Nichtkönnen handle. Diese Frage muß entschieden verneint werden. Wenn man davon ausgeht, dass in den Gestaltungsprinzipien inhaltliche Faktoren begründet sind, muß man folgendes festhalten: ein perspektivisch dargestellter realer Raum, einfallendes Licht und somit auch Schatten, damit zusammenhängend Stofflichkeit und Plastizität, Individualität der Personen usw. würden den Inhalt dieser Miniaturen vollkommen zerstören. Was der Künstler darstellen will, ist nicht diese Welt, sondern eine transzendente. Wahr ist für ihn nicht die Welt mit ihren Erscheinungen, ihm geht es um die Visualisierung der absoluten göttlichen Wahrheit, um die Erfassung des überirdischen und Irrationalen.

Die Frage, die im allgem. der ersten folgt, ist: wird diese abstrakt-symbolische Darstellungsweise durch einen bewussten Akt des ausführenden Meisters bestimmt oder geschieht das unbewusst?

Zwischen Können und Wollen, zwischen Bewusst und Unbewusst kann hier nicht unterschieden werden. Die gesamte Gedankenwelt kreiste ausschließlich um religiösen Probleme. Ein anderes Denken und Fühlen und damit eine andere Kunst waren damals unvorstellbar.

Worin liegen die Gründe?

In der ottonischen Epoche sprechen wir vom sog. Reichskirchensystem.

Weder vorher noch nachher war die Einheit von Kirche und Staat so total gewesen in der abendländischen Entwicklung. Die Kirche war der einzige Bildungsträger, der einzige Hort, wo das Wissen der Antike überlebt hatte. Die Schulen waren ausschließlich kirchlich. Nur die kirchlichen Würdenträger konnten lesen und schreiben, übten sich in den 7 freien Künsten.

Auch in der Landwirtschaft waren die Klöster wegweisend. Umgekehrt entstammten die meisten hohen Staatsbeamten der Kirche. Also auch personelle Einheit von kirchlicher und weltlicher Macht. Die Kirche gehörte zu den mächtigsten Feudalherren der Zeit. Kunst wurde nun ausschließlich in den Klöstern gemacht von den dort lebenden Mönchen. Auftraggeber war allerdings meist ein hoher höfischer oder kirchlicher Würdenträger. Der Kontakt vom Hof zu den Klosterwerkstätten war sehr eng. Auch die ottonische Kunst ist insofern noch kaiserliche Hofkunst. Die höfische imperiale Bestimmung der meisten Werke bedingt ihre klassizistische Tendenz. Ähnlich wie bei den Karolingern bringt der Anspruch, Nachfolger der römischen Kaiser zu sein, eine Anlehnung an spätantike Werke mit sich.

Nach wie vor gab es praktisch keine Städte. Es gab nur Bauern, vorwiegend Leibeigene und Adlige. Die Adligen waren aber damals auf dieser sehr primitiven Entwicklungsstufe noch keine Kulturträger.

Die tatsächliche Verflechtung von Kirche und Staat erklärt den hieratisch-repräsentativen und ungeheuer strengen Stil der ottonischen Kunst.

Es ist eine kirchlich religiöse Kunst, die, was die BM betrifft, im Wesentlichen für die winzige Schicht der Herrschenden gearbeitet worden war, wobei weltliche und kirchliche Macht vollkommen verschmolzen.

Ihre Quellen bezog die ottonische Kunst aus karolingischen, spätantiken und byzantinischen Werken. Mit der byz. Kunst gibt es enge Verbindungen. Die Ottonen heirateten byzantinische Prinzessinnen, um die ständig schwelende Konkurrenz zwischen dem byz. u. dem abendländischen Kaiserhaus zu überwinden. Die Verwandtschaft in der Kunst rührt nicht zuletzt von der Konzeption beider Reiche her. In beiden Fällen gebietet die Einheit von Kirche und Staat eine ausschließlich religiöse, streng hierarchische Kunst.

Elemente des realen Lebens werden vollkommen ausgeschaltet. Gegenüber der karolingischen Kunst trat eine Beruhigung und Glättung der Formen ein. Vollkommene Klarheit spricht aus den ottonischen Miniaturen.

Aber neue und lebendige Elemente leiteten alsbald eine andere Entwicklung ein.

Doch darüber später.

Plastik: Im Gegensatz zu Byzanz: Wiedererstehen der Plastik, Ansätze wahrscheinlich schon im 9. Jh.

Beispiele:

Karl der Große (Pferd aus der Renaissance)

Gero-Kreuz um 970

Essener Madonna um 980 (Holz + Goldblech)

Verehrung wie bei den Reliquien enthalten oft Reliquien, stehen auf dem Altar.

St. Foy de Conques: 10. Jh. + Renovierung. Zusammenhang von Reliquie - Reliquiar und Plastik der Heiligen. Identität vom Körper des Heiligen und seiner Visualisierung. Magischer Bezug.

Reliefplastik: Hildesheim, Bernwardstür um 1020 (Vorbilder aus der Buchmalerei und karolingischen Elfenbeinen)

## Dia Liste: Karolingische Ren. u. Ottonische Kunst

Links		Rechts	
1	Merow. BM, Corbie?		
2	Ada Evang. Markus	"	
3	Münze: Karl d. Gr.	"	
4	Augustinus Evang. Lukas	"	
5	Elfenbeindipt. Dichter Claudian u. Muse um 400	"	
6	Astronomie Lehrbuch Metz um 840	2	Astronom. Sammelhs. Luna
		3	Terenz Hs.: Masken
7	Spätantikes Elfenbein Vorlage f. r 4, Weström. 5. Jh., Berlin, 3 Szenen	4	Karol. Elfenb. Christus super Aspidem, Oxford
8	By. Elfenb. Michael	5	Lorscher Buchdeckel
9	Cod. Rossanensis	6	Deckel v. Perikopenb. Hr. II
10	Pfalzkap. Aachen außen	7	Palastschule Wiener Krön. Ev.
11	" innen	8	Aachen Grundriß

		9	Rav. S. Vitale innen
		10	Theoderichgrab
12	Ebo Evang.	11	Evang. v. Seissans, Hofschule, Initiale
		12	Wiener Krönungsevng.
13	Utrecht Ps.	13	Utrecht Ps
14	" Det.	14	" Det.
		15	engl. Min. fr. 11. Jh.
15	Drogeo Sakramentar Historisierte Initiale		
16	Drogo Evangeliar Fig. Initiale	16	Drogo Evangeliar Fig. Initiale
17	Grandval Bibel	17	Vivian Bibel Majestas
18	Cod. Aur. v. St. Emm. Karl d. Kahle um 870		
19	otton. BM, Evang. Otto III	18	Evang. Otto III

		19	Evang. Otto III: Bergpredigt
20	Evang. Otto III, Heilung	20	Perikopenb. Hr.II J. G.
		21	Echternach Cod. Speis. d. 5000

Links		Rechts	
21	Daphne Geburt		
22	Hincmar Evang. späte Reimser Schule	23	Hidta Cod.
23	Vivian Bibel HI Hieron.	24	Cod. Echternach
24	Bibel S. Paolo f. l. mura Karl d. Kahle	25	Evang. Otto III: Otto III
		26	Perikopenbuch Hr. II: Evang.
25	Karl der Große	27	Madonna aus Essen
26	Gero-Kreuz um 970	28	St. Foy de Conques
27	St. Foy de Conques		
28	Bernwardtür		



## Aspekte zur Kunst I/7

WS 2010

**Romanik**

Wir wollen uns heute mit der romanischen Kunst beschäftigen. In diesen Bereich fällt in etwa die Zeit vom frühen 11. Jh. bis in die Mitte des 13. Jhs. (Problematisierung der Epocheneinteilung). Es gibt hier allerdings starke lokale Unterschiede, in Frankreich beginnt der Übergang zur Gotik bereits um die Mitte des 12. Jhs., in Deutschland und Österreich hingegen erst ca. 1 Jh. später. In Deutschland schiebt sich, wie wir letzte Std. sahen, zwischen die karolingische und die romanische Kunst die kurze Phase der Ottonik, die in der Wissenschaft teilweise bereits zur Romanik gezählt wird. Die romanische Kunst bedeutete in gewissem Sinn einen Neubeginn, nach den furchtbaren Zerstörungen durch die einfallenden Völkerstämme im späten 9. und im 10. Jh. Die frühesten Zeugnisse dieser Kunst entstanden im Süden Frankreichs und in Katalonien bereits im frühen 11. Jh. Aber auch in Italien Deutschland-Österreich und England kam es zu Hochblüten romanischer Kunst. Der Begriff "Romanik" wurde von dem französischen Gelehrten de Gerville zu Beginn des 19. Jhs. (1820) geprägt, aufgrund der Verwandtschaft gewisser Motive, v.a. des Rundbogens mit Werken römischer Herkunft. Auch spielte die Analogie zur Bezeichnung "romanische Sprachen" bei der Namensgebung dieser Epoche eine Rolle, obwohl sich die romanische Kunst nicht wie die Sprache auf die romanischen Länder beschränkt.

Da wir uns vorgenommen haben, die gesamte Kunstentwicklung von der Urgesellschaft bis zur Mitte des 19. Jhdts. in 2 Semestern durchzugehen, stehen wir jetzt vor großen Schwierigkeiten.

Bereits bisher waren wir genötigt, uns auf das Notwendigste zu beschränken, gewisse Aspekte und Differenzierungen fielen einfach unter den Tisch. Aber in der Zeit vom 11. bis zum frühen 13. Jh. verschärft sich diese Problematik: die gesellschaftliche Situation wird viel komplexer, der Bestand an erhaltenem Material ist unvergleichlich reichhaltiger und die lokalen Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern und Regionen haben sich vertieft. Es scheint mir aber nicht zweckmäßig zu sein, Ihnen jetzt im Schnellverfahren sämtliche wichtigsten lokalen Unterschiede klarzumachen und alle Hauptwerke vorzuführen.

Wir beschränken uns vielmehr auf einige Wesenszüge romanischer Kunst, auf die prinzipielle Tendenz in der Gesamtentwicklung und auf die allen Ländern gemeinsamen Grundzüge der gesellschaftlichen Entwicklung.

Wir wollen damit beginnen, einige typische Merkmale romanischer Baukunst kennenzulernen.

Mit St. Michael in Hildesheim, 1033 geweiht, wird in Deutschland die Epoche der Romanik eröffnet. (Im 2. Weltkrieg größtenteils zerstört und wiederaufgebaut.) Es handelt sich um eine Basilika, beliebtester Bautyp in der Romanik. Das basilikale Schema hat sich aber seit der Spätantike grundlegend verändert. Anstelle des ausgeglichenen gleichmäßigen Dahingleitens der frühchristlichen Basilika ist Fassade und Chor, also Ost und West Partie, massiv hervorgehoben. Das Schiff liegt gleichsam im Spannungsfeld zwischen 2 Polen. Der Chor wird durch Querhaus und zusätzliche Kapellen akzentuiert, die Westfront wird durch einen 2. Chor, ebenfalls mit Querhaus, betont. Die beiden Vierungstürme und die Treppentürme an den Querhäusern sorgen vollends dafür, dass die ganze Anlage von 2 wuchtigen Komplexen beherrscht wird.

Mit der Betonung von Ost und Westseite wurden Neuerungen der karolingischen Baukunst ausgebaut: mit der Streckung des Chores, dem Vierungsturm und dem Westwerk ist diese Entwicklung bereits vorweggenommen.

Die extreme Betonung von Ost und Westseite, hat funktionelle Gründe, wie denn überhaupt bei der Architektur immer nach der Funktion gefragt werden muss, da Veränderungen meist nicht rein ästhetische, sondern praktische und liturgische Ursachen haben.

Chor und Querhaus waren für den Klerus reserviert. Die Laien durften sich nur im Langhaus aufhalten. Die scharfe Trennung von Klerus und Volk bestimmt wesentlich den Aufbau romanischer Kirchen. Meist wird der Chor durch Chorschranken vom Schiff getrennt. Diese Tendenz, einzelne Bauteile scharf voneinander zu trennen, bestimmt ästhetisch den gesamten Bau.

Jedes Bauglied ist klar vom anderen abgehoben, nie gehen Formen ineinander über. Im Außenbau stoßen die Apsiden ohne Überleitung in die Außenwand. Auch in den Details wie in den Würfelkapitellen wird die Tendenz zur scharfen Abgrenzung erkennbar.

Gefördert wird dieser Eindruck durch die Einfachheit der Bauelemente: Würfel, Kugel, Zylinder, Pyramide, Kegel. Diese gegensätzlichen Elemente: Rund - und Rechteckformen, gehen spannungsgeladene Kombinationen ein: die runde Apsis stößt auf die flache Mauer, das Würfelkapitell auf die Säule bzw. die flache Wand.

Es ist nun aber nicht so, dass die einzelnen Bauglieder gleichwertig nebeneinander stehen. Sie werden von übergreifenden Strukturen in eine hierarchische Ordnung gebracht, so das Aufpfeln von Apsiden - Chor - Vierungsturm und Treppentürme.

Wuchtigkeit und massive Schwere bestimmen wesentlich den Eindruck des Baus. Die enorme Mauerdicke geht über das statisch Notwendige hinaus. Die Mauer Masse bestimmt auch den Innenraum. Die Arkaden wirken nicht eigentlich als selbstständige Bauglieder wie sie das urspr. in der frühchristlichen Basilika waren, sie scheinen wie aus der Mauer Masse ausgeschnitten. (Bsp: Maria Laach)

Die Organisation des Innenraums ist im Außenbau klar ersichtlich. Die Klarheit romanischer Kirchen drückt sich auch im Aufbau ihrer Maßverhältnisse aus. Kennzeichnend ist das

sogenannte gebundene System: die Maßeinheit des Vierungsquadrats wird als bindend für alle Bauteile angenommen. Nach Osten angesetzt ergibt es das Chorquadrat, nach N u. S. die beiden Querarme. Die Mittelschiffsjoche sind ebenfalls quadratisch konstruiert, sodass der Grundriss des Mittelschiffs als eine Summierung von Vierungsquadraten erscheint. Die Rhythmisierung des Raums wird in St. Michael (wie in fast allen deutschen Bauten) von einem Stützenwechsel, also Wechsel von Säule und Pfeiler, gefördert.

Die einfachen massigen Formen, die in einem ganz klaren, sich gegenseitig absondernden aber dennoch hierarchischen Verband stehen, machen den Eindruck statischer Monumentalität, unverrückbarer Ordnung.

In der Hochromanik kommt dem Rundbogen in der Baustruktur (Arkade, Gewölbe) wie in den schmückenden Elementen besondere Bedeutung zu. Typisch deutsch an den gezeigten Bsp. ist die Doppelchorigkeit und der betonte Stützenwechsel und das Würfelkapitell.

In Frankreich bildeten sich v.a. durch die Pilgerkirchen Bauten mit Umgang und Kapellenkranz. Diese wichtigen Neuerungen, die bereits auf die Weiterführung dieser Idee in der Gotik weist, entstammt ebenfalls praktischen Bedürfnissen. Die radialen Kapellen dienten der Heiligenverehrung. Der Chorumgang nahm den Strom der Gläubigen auf, die die ausgestellten Reliquien bewundern bzw. ein Opfer für ihr Seelenheil darbringen sollten. Bedeutung der Pilgerreisen im Mittelalter. (Auf dem Weg nach Santiago de Compostela in Spanien, v.a. Kirchen wie Conques oder Saint Sernin in Toulouse.)

Die vorhin erwähnte Betonung der Mauerfläche gibt die Möglichkeit, die Kirchenwände extensiv mit Malereien zu schmücken. dass so wenig Werke romanischer WM auf uns gekommen sind, ist eine Frage der Erhaltung. Die Fresken von der Allerheiligenkapelle in Regensburg mögen als Bsp. dienen. (St. Savin, Sant' Angelo in Formis u.a.)

Die romanische Kirche stellt ein Gesamtkunstwerk dar: (Eigentlich falsche Begrifflichkeit) Architektur - Plastik und Malerei bilden eine unzertrennliche Einheit. Die Malerei und die Plastik sind der Architektur untergeordnet. Hier treten also auch die Medien der sogenannten freien Kunst durchaus in 'angewandten' Zusammenhängen auf. Zwischen 'freier' und angewandter Kunst besteht eine vollkommene Einheit. Auch bei Gegenständen, die in Zusammenhang mit der Liturgie gebraucht werden, wie Lesepult, Taufbecken oder Leuchter, ist die Unterscheidung Plastik-Kunsthandwerk, 'freie' oder angewandte Kunst hinfällig. Alle Medien stehen im Dienste einer konkreten praktischen liturgischen oder religiösen Funktion. Die Plastik ist also immer Teil der Architektur. Sie tritt v.a. im Tympanon und in den Kapitellen auf. (Bsp: Vezelay und Beaulieu in Frankreich).

Die menschliche Figur wird eingebunden in die Architektur. Sie bleibt immer an die Mauer gebunden, bleibt immer dem Relief verhaftet. (Auch die freistehende Plastik, so sie überhaupt vorkommt (Holz) ist auf frontale Sicht hin gearbeitet) Der Mensch bleibt immer der Fläche verpflichtet, er muss sich der Architektur unterordnen. Seine Bewegungen und seine

Ausmaße werden oft nicht von ihm selbst bestimmt. Seine Glieder werden willkürlich verdreht je nach den äußeren Gegebenheiten der Architektur.

Diese Vergewaltigung der organischen Struktur des Menschen und ihre Unterwerfung unter übergeordnete Ordnungsprinzipien tritt auch in der BM klar zu Tage. Die Figureninitiale ist ein typisches Bsp. dafür. In den Mezzelands Hss. karolingischer Kunst fanden wir bereits schüchterne Ansätze. Aber der Klassizismus jener Zeit verbat eine völlige Negierung der Möglichkeiten des menschlichen Organismus. Jetzt aber setzt man sich über die menschlichen Proportionen und Bewegungen hinweg. Die historisierte Initiale (Initiale mit eingebauter Szene) erlebt ebenfalls in der Romanik ihre höchste Blüte.

Zum Hauptmotiv wird hier die bewohnte Ranke. Die Ranke wird zum eigentlichen Aktionsraum, wo die Gesetzmäßigkeiten des realen Raums, Schwerkraft und Standfläche außer Kraft gesetzt sind.

Die Einheit von Bild und Schrift ist eine Eigenheit der Kunst, insbesondere der romanischen. In der Antike wäre die Einheit von einem lebenden Organismus mit einem Buchstaben undenkbar gewesen. Im MA aber, wo auf die Darstellung des Organischen, lebendigen, plastischen Menschenkörper verzichtet wird zugunsten eines geistigen Ausdrucks, wird dies möglich. Die reale Welt bedeutet nur ein Abbild der eigentlichen, unsichtbaren, überirdischen Welt. Das Sichtbare wird zum Zeichen, zum Symbol. Wenn das Bild zum Zeichen wird, ist die Verwandtschaft zum Schriftzeichen, (Zum Buchstaben) gegeben. (Pächt)

Der Höhepunkt der Deformation des menschlichen Organismus liegt im 11. Jh., also in der Frühromanik. In dieser Periode liegt der Schwerpunkt der BM auf der Initialkunst. Autonome Bilder sind eher selten. Im Laufe des 12. Jhs. aber ändert sich die Situation. Autonome Bilder übernehmen die Führung in der BM. Die Aufwertung des Bildes bringt auch eine Blüte in der WM mit sich. Ein neuer Drang zu erzählen wird spürbar.

Die Figuren haben viel von ihrer hieratischen Strenge und Unnahbarkeit, wie wir sie in der Ottonik kennengelernt haben, verloren. Sie haben sich auch aus dem Ornamentalisierungszwang, der in vorkarolingischen und wieder in den frühromanischen Werken zu spüren ist, gelöst.

Allerdings muss betont werden, dass es sich nicht um organisch durchgebildete Körper handelt. Die Körper sind unnatürlich gestreckt, die einzelnen Glieder sind voneinander abgesetzt, (ähnlich wie die Bauglieder in der Architektur) und bilden keineswegs eine organische Einheit, sie wirken wie Gliederpuppen.

Das Charakteristische an diesen Figuren ist ihre enorme Ausdrucksfähigkeit. Dies ist ein neuer Zug, wir kennen ihn nicht aus der höfisch-repräsentativen Kunst der Karolinger auch nicht aus der streng hieratischen, transzendentalen der Ottonik. Einzig der Utrecht Psalter weist seinem Wesen nach eine Verwandtschaft auf.

Bewegung, Gebärde, Gesichtsausdruck, alles ist auf Ausdruckskraft ausgerichtet. Diese expressive Kraft verbunden mit der Freude am Erzählen ist es wohl auch, was den Betrachter an der romanischen Kunst so fasziniert.

Eine ähnliche Entwicklung bietet sich auch im Medium der Plastik dar.

Die Großplastik erlebte ihre Wiedergeburt in der Frühromanik in Südfrankreich und Spanien. Weder in der ornamentalen Kunst der Völkerwanderung noch in der höfischen Kunst der Karolinger und der Ottonen gab es eine Großplastik (Ausnahmen: Kruzifixe, Marienfiguren, Heiligenfiguren, also Reliquiare).

Frühe Versuche einer Bauplastik finden wir in der Kirche von St. Benoit-sur-Loire um 1004-30 und in St. Genies de Fontaines.

Die ersten tastenden Schritte einer neuen Plastik muten rührend an. Es bereitet noch große Schwierigkeiten, die Szene mit der Form des Kapitells zu koordinieren. Die Figuren selbst sind primitiv gearbeitet, die Figur wird als abgeflachter Block behandelt, Bewegung und Falten vollkommen schematisiert, Augen, Nase, Mund nur angedeutet. Obwohl es sich um die Flucht nach Ägypten (Bsp: St. Benoit sur Loire) handelt, kommt das narrative Element nicht zum Durchbruch.

Die Madonna ist aus der frontalen sitzenden Muttergottes übernommen. Sogar der Fußschemel ist als Relikt dieser frontal hieratischen Komposition geblieben. Der Esel bildet nicht ihre eigentliche Sitzgelegenheit, sondern mehr symbolischen Hintergrund. Ganz anders ist diese gleiche Szene (ebenfalls auf einem Kapitell) in Saint-Lazare in Autun gelöst (1125-1135).

Das Kapitell wird zu einem echten Schauplatz für die figurative Szene. Die abstrakten Voluten werden zu Bäumen umgedeutet, die sich hinter den Figuren fortsetzen und so ein gewisses Ambiente abgeben. Die Figuren haben untereinander Kontakt aufgenommen, sie sind nicht mehr voneinander isoliert und starr auf den Betrachter ausgerichtet. Maria neigt den Kopf in die Bewegungsrichtung, Joseph hält den Esel am Zügel. Er wird nicht mehr von der Volute erdrückt, sondern blickt mit weit geöffneten Augen, die jetzt durch die Bohrung auch über lebendigen Ausdruck verfügen, in die Welt. Sein Mund steht offen, wie erschöpft nach der langen Reise. Das Christuskind hält nicht segnend die übergroße Hand hin, sondern umfasst mit der einen Hand den Arm der Mutter, die andere legt er auf eine Kugel in der Hand der Mutter, Symbol für die Weltkugel. Die hieratisch-unpersönliche Figuren Gruppe, die nur ihrer Ikonographie nach eine Szene darstellt, hat sich zu einer echten Erzählung gewandelt, die von starker Ausdruckskraft und realistischen Details getragen wird. In den anderen Kapitellen von Autun finden wird die gleiche Erzählfreude und Expressivität. Andere Bsp. aus anderen Kirchen Vezelay.

Auch hier in Moissac und Plampied sehen wir nichts mehr von der starren Monumentalität und Statik frühromanischer Plastik. Die ganze Figur wird von innerer Bewegung erfasst. Die innere Bewegung teilt sich auch dem Gewand mit. Die Bewegung resultiert nicht aus einer

organischen tatsächlichen Bewegung der Figur. Das Gewand bildet Kurven und Faltenbäusche, die durch keine reale Bewegung erklärlich sind. Auch die Glieder beschreiben Bewegungen, die nicht als organische gedeutet werden wollen, sondern Ausdruck innerer Unruhe sind.

Wir haben nun an Werken der Architektur, der Plastik und der BM einige Wesenszüge romanischer Kunst kennengelernt.

Die romanische Kunst unterscheidet sich grundlegend von der karolingischen und in Deutschland auch von der ottonischen. Am auffallendsten ist das Fehlen des höfisch-Repräsentativen. Die antikisierenden, klassizistischen Elemente fehlen.

Ja im Gegenteil, die heidnisch-barbarische Tradition bricht wieder durch. In BM und Plastik finden wir hoffnungslos ineinander verbissene und verstrickte Menschen und Tiere. Wir kennen diese Aggressivität, diesen Kampf aller gegen alle, dieses raumlose Ineinander verschlungen sein von der germanischen Tierornamentik und der keltisch-insularen Kunst. Ein Heer von Dämonen, Mischwesen und Teufeln bevölkert die religiösen Stätten. Das sind keine urspr. christlichen Wesen, sie entstammen uralter heidnischer Phantasie.

Wie kommt es, dass dieser von den karolingischen und otton. Kaisern vertriebene Dämonenspek sein come-back feiert?

Wo ist die überfeinerte, antikisierende höfische Kultur geblieben? Wie ist die Entwicklung von der Früh- zur Hochromanik, also: vom statisch-Hieratischen zum Bewegt-Expressiven, von der Vergewaltigung der Figur durch äußere Zwänge zum Figurativ-Erzählerischen zu erklären?

Welche Gedanken, Gefühle und weltanschaulichen Konzepte flossen in diese Kunst ein? In welchen gesellschaftlichen Verhältnissen entwickelte sich die romanische Kunst?

Im 11. Jh. war der Feudalisierungsprozess abgeschlossen. Die Macht lag bei den Feudalherren. Die Macht der Zentralgewalt, des Kaisers oder Königs, war unterhöhlt. Die Erblichkeit des Lehens war zum Gewohnheitsrecht geworden. Somit konnte der Kaiser oder König unbotmäßige Adlige nicht mehr absetzen; sie waren damit von der Zentralgewalt weitgehend unabhängig geworden. Die Lehensherren waren erstarkt, sie übten in ihrem Herrschaftsbereich die Gerichtsbarkeit aus. Zu Kriegsdiensten für den Kaiser waren sie meist nur noch durch weitere Zugeständnisse bereit. Es gab jetzt kaum einen freien Bauern mehr, sie waren Hörige und Leibeigene.

Wir sahen, dass die klassizistisch-antikisierende Tendenz der karolingischen und ottonischen Kunst auf den kaiserlichen Anspruch, Nachfolger des römischen Imperiums zu sein, zurückzuführen war. Auch hatte der Kaiser für die Verwaltung geschulte Beamte gebraucht, die er nur mittels römisch-antiker Bildung gewinnen konnte. Mit der Macht des Hofes fiel auch die Herrschaft über die kulturellen Institutionen, die Klöster.

Das Reichskirchensystem hatte sich aufgelöst. Die weltliche Macht hatte die Vorherrschaft über den hohen Klerus verloren. Der Papst rüstete zum Gegenangriff: die Ernennung der Geistlichkeit sollte allein dem Papst vorbehalten sein. Damit beginnt der jahrhundertelange Investiturstreit zwischen Kaiser und Papst.

Nun verstehen wir das Fehlen der antikisierenden höfischen Kunst. Der Feudaladel scherte sich nicht um den antiken Plunder. Es waren Kriegersleute ohne Bildung, sie konnten weder lesen noch schreiben, sie kannten keine überfeinerte Kultur. Weder interessierten sie sich für die antike Bildung, noch war für sie der imperiale Machtgedanke relevant, im Gegenteil, die antike Kultur war mit dem Kaiser verbunden, von dem sie sich ja loslösen wollten.

Bezeichnenderweise entstand die neue Kunst in Südfrankreich und Katalonien, Gegenden, die der kaiserlichen Zentralgewalt bereits zu einem Zeitpunkt entglitten waren, wo im ehemaligen ostfränkischen Teil des Reichs die Ottonen sich durchaus noch behaupten konnten.

Der Kaiser hatte auch die Macht über die Klöster verloren. Die Bischöfe wurden nicht mehr vom Kaiser ernannt. Sie stammten allerdings immer noch fast ausnahmslos aus dem Adel. (Aber eben aus einem Adel, der sich seiner feudalen Selbständigkeit immer bewusster wurde). Der Papst hatte, um seine Position zu stärken, eine Reformbewegung eingeleitet, deren Sinn es war, die Eigenständigkeit der Kirche gegen die weltliche Gewalt zu behaupten. Das Kloster Cluny in Burgund war eines der bedeutendsten Zentren dieser Reformbewegung.

Auftraggeber für die Kunst war im allgemeinen die Kirche, gemacht wurde sie von den Klosterwerkstätten. Also nicht mehr wie in karolingischer Zeit: Hofwerkstatt für den Hof, nicht mehr wie in der Ottonik, Klösterliche Arbeit für den Hof, sondern mönchische Arbeit für das Kloster. Das Kloster war also einziger Kulturträger. Die romanische Kunst ist mönchische Kunst par excellence.

Im 10. u. frühen 11. Jh. herrschte reine Naturalwirtschaft. D.h. es gab praktisch keine Städte, keinen Handel. Jeder Hof war autark, versorgte sich selbst mit dem Notwendigen. Die Bauern und hörigen Handwerker produzierten ihre Arbeitsgeräte selbst. Das gesellschaftliche System war vollkommen statisch, ohne Bewegung. Jeder hatte seinen festen Platz. Adel und somit Besitz war an die Geburt, nicht an eigene Leistung gebunden. In einem Gedicht von Adalberon, Bischof von Laon, das dem König Robert von Frankreich gewidmet ist, wird die gesellschaftliche Situation klar beschrieben: (Skira, Duby, S 61f) "Das menschliche Gesetz trennt 2 Klassen: den Adligen und den Hörigen, die jedoch nicht dem gleichen Gesetz unterliegen. Die Adligen sind Krieger, Beschützer der Kirche, Verteidiger des Volkes ohne Unterschied, und beschützen sich gleichzeitig selbst. Die andere Klasse ist die der Hörigen. Die Gottesstadt, die man für eine hält, ist also in 3 Klassen aufgeteilt: die einen beten, die anderen kämpfen und die dritten arbeiten. Diese 3 Kategorien, die Geistlichen, die Krieger und die Arbeitenden, leben zusammen und sollten nicht getrennt

werden. Denn die Fähigkeit einer derselben ermöglicht die der beiden anderen, und jeder ist allen nützlich." Der Text stammt aus dem 11. Jh.

Aus der eigenen gesellschaftlichen Stellung ausbrechen zu wollen, war Verstoß gegen die göttliche Ordnung. Die Kirche, als einer der stärksten Feudalherren, gab dieser gesellschaftlichen Ordnung den himmlischen Segen.

Wir denken zurück an die Monumentalität, Statik und die klaren Unterteilungen in der romanischen Baukunst. dass der Mensch immer übergreifenden Ordnungen unterworfen wird, dass seine Individualität überhaupt keine Rolle spielt, entspricht genau den mönchisch-feudalen Vorstellungen.

Wie sind nun aber die Veränderungen von der früh- zur hochromanischen Kunst zu erklären?

Im Laufe des 11. Jhs. lässt sich in der Landwirtschaft eine enorme Steigerung der Produktivkräfte beobachten. Pflug und Zaumzeug wurden weiterentwickelt, die Egge erfunden, die landwirtschaftlichen Geräte wurden verbessert, was dazu führte, dass die Ernteerträge viel höher ausfielen und ein echtes Mehrprodukt geschaffen wurde. Die Steigerung der Produktivkräfte führte zu differenzierterer Arbeitsteilung, was wiederum eine Verbesserung des Handwerks ermöglichte. Die Verbesserung des Handwerks, und das Entstehen eines agrarischen Mehrprodukts begünstigte die Entfaltung der Städte. Denn die Städter, Handwerker und Kaufleute, konnten nun vom Land ernährt werden. Ganz allmählich begann diese Stadtentwicklung und der Handel. Durch den Handel aber wurde die Naturalwirtschaft, also der direkte Austausch von Produkten, zerstört. Die Geldwirtschaft, die seit der Antike eine untergeordnete Rolle gespielt hatte, erlangte erneut Bedeutung. Diese Entwicklung brachte eine gewisse Bewegung in die feudale Gesellschaft. Wenn auch in sehr geringem Maß, gab es nun dennoch die Möglichkeit, sich aus der Leibeigenschaft zu befreien, in die Stadt zu fliehen und dort als Handwerker sein Brot zu verdienen.

In der Auftragslage der Kunst änderte sich vorläufig noch nichts. Aber im 12. Jh. begannen bereits Laienkünstler, Handwerker, an den Bauten mitzuarbeiten. Im 12. Jh. liegt der Beginn der Ablösung der Klosterwerkstatt durch die Bauhütte, die aus Laien besteht. Das Laienschaffen wirkt sich zuerst in der Architektur und in der Plastik aus, kaum in der WM. Die BM blieb vollkommen in der Hand der Mönche.

Die Ungleichzeitigkeit der Medien in der Spätromanik und der Frühgotik, wo die Architektur und die Plastik der Malerei eindeutig voraus eilen, könnte mit diesem Umstand zusammenhängen. Die Lebendigkeit und Erzählfreude hochromanischer Kunst wird uns auf diesem HG verständlicher.

Die Zeit des Hochmittelalters ist auch die Zeit der Kreuzzüge. (12./13.Jh.) Erst auf Hilferuf von Byzanz gegen die Seldschuken, dann aber gegen Byzanz. (Plünderung von Konstantinopel 1204). Papst will seinen Machtbereich erweitern, verspricht Ablass aller



Sünden, auch für Verbrecher; gleichzeitig ist das für Teile des Adels, die nicht erberechtigt sind, eine Möglichkeit für eigenes Land. Für die verarmte Landbevölkerung auch eine Möglichkeit von Flucht. Wie immer: Vermischung von Machtinteressen mit religiöser Legitimation.

Die eben geschilderte Entwicklung brachte aber noch andere Konsequenzen mit sich. Durch das Wiederaufleben der Geldwirtschaft entstand die Möglichkeit sich zu bereichern. Ganz vorne dran standen hier die Klöster, die bald eine ungeheure Pracht entfalteten. Riesige Kirchen wurden erbaut und die kostbarsten Geräte, v.a. Reliquien, angefertigt und zur Schau gestellt. Die Mönche, die ja fast ausnahmslos aus dem Adel stammten, ließen sich's gutgehen, ebenso natürlich die weltlichen Feudalherren.

Dies rief nun aber den erbittertsten Protest der Bauern, kleinen Handwerker und Plebejer hervor. Diese spürten wenig von der Verbesserung der Lebensbedingungen. Da sie im christlichen Glauben erzogen waren und nur in religiösen Kategorien denken konnten, äußerte sich der Protest in religiösen Formen. Sie verlangten von der Kirche eine Rückkehr zur frühchristlichen Armut. Überall entstanden solche Sekten- oder Ketzerbewegungen, die Katharer, die Waldenser, die Albigenser ua. Ihre Forderungen waren religiöser Natur, ihre Programme stellten sich gegen die Ausartung der Kirche. In ihrer objektiven Funktion aber waren sie gegen die Grundstruktur der damaligen Kirche und damit gegen den Feudalismus überhaupt gerichtet.

Sie wetterten gegen die Verfressenheit der Mönche, gegen die Geldgier der Bischöfe und Päpste, sie verweigerten die Anerkennung der Sakramente, der eigentlichen Machtmittel der Kirche über die Gläubigen. Sie höhnten auch über die Prachtentfaltung in der Kunst. Zitat: "Die Kirchen werden gebaut aus den an den Armen verübten Erpressungen, aus dem ruchlosen Wuchergewinn und den Lügen und Täuschungen der Quästuri." Bredekamp (Autonomie S. 97) In französischen Städten kam es bereits im 12. Jh. zu Plünderungen von Kirchen, wo die Kostbarkeiten anschließend ans Volk verteilt wurden.

Diese sozialreligiösen Bewegungen, die sich über ganz Europa verbreiteten, waren so stark, dass sie nicht einfach übergangen werden konnten. Es gab 2 Möglichkeiten, darauf zu reagieren:

- 1) die Inquisition
- 2) die Kanalisierung

Beide Wege wurden eingeschlagen. Tausende Ketzer wurden verbrannt, gegen die Albigenser (benannt nach der Hauptstadt dieser Bewegung Albi) wurde ein 30jähriger Krieg geführt. Aber die Bewegung war zu groß, um ausgerottet zu werden. Sie musste kanalisiert werden. D.H. gewisse Forderungen mussten aufgegriffen werden, aber in einer für die Kirche erträglichen Form. So wurden neue Reformorden gegründet. Einer dieser Orden, gegründet von Bernhard von Clairvaux, waren die Zisterzienser. Bernhard selbst war einer der ärgsten

Ketzerverfolger. Dennoch übernahm er die ikonoklastische, bilderfeindliche Tendenz der Sekten zum Teil in sein Programm.: Die Zisterzienserklöster haben keinen Turm, keine Krypta, geraden Chorabschluss und verzichten - in ihren Anfängen - auf figurativen Schmuck in der Bauplastik.

Die Zisterzienser beschäftigten keine hörigen Bauern. Sie siedelten sich meist in ungerodeten Gegenden an und kultivierten in eigener Arbeit Land.

Auch in anderen Sparten der Kunst wird deutlich, dass die Opposition im Volk so groß war, dass sie nicht mehr völlig übergangen werden konnte. Man konnte nicht mehr wie in karolingischer oder ottonischer Zeit eine Kunst machen, die von der Vorstellungswelt der Menschen vollkommen abstrahierte. Gewisse Elemente wurden aufgenommen, aber im Sinn der Kirche verarbeitet und kanalisiert, unschädlich gemacht. So wurde zum Hauptthema romanischer Portalplastik das Jüngste Gericht, manchmal nur in abgekürzter Form die Majestas.

Beschreibung ...

Hauptinhalt ist also das Gericht, die unerbittliche Strenge des Herrn, die Drohung mit ewig währenden Strafen. In den Himmel gelangt der Sünder nur mittels Fürsprache der Kirche. Die realen Ängste der Menschen werden aufgegriffen und erhalten Gestalt. Jedem wird drastisch geschildert, was ihn bei Unbotmäßigkeit, beim Aufmucken gegen die kirchlich-feudale Gewalt erwartet. Die Gläubigen sollten den Zorn Gottes mehr fürchten lernen als ihre tatsächlichen Herrn.

Im J. G. liegt allerdings ein doppelter Aspekt.

Denn bereits in romanischen Werken, verstärkt dann im 13. Jh. werden auch kirchliche und weltliche Würdenträger in die Hölle geschickt. Hier werden die Gerechtigkeitsgedanken des Volkes aufgenommen, aber eben kanalisiert. Klerus und Feudalität drohen offensichtlich die gleichen Höllenqualen wie den normalen Sterblichen, aber die Strafe bleibt Gott vorbehalten. Sie wird ins Jenseits verschoben. Es wird auf die ausgleichende Gerechtigkeit im Jenseits verwiesen, Gerechtigkeit hier auf Erden zu fordern, ist Sünde.

Es gibt ein 2. Thema, das im 11. Jh. eminente Bedeutung gewinnt. Es ist das Kreuz, der gekreuzigte, leidende Christus. In der Spätantike und in karolingischer Zeit wurde dieses Thema sehr selten gestaltet (aber: Bedeutung des Kreuzes). Wenn es aufgenommen wurde, dann wurde Christus mit offenen Augen, als Sieger über den Tod gezeigt. Den karolingischen Herrschern schien es undenkbar den himmlischen Herrscher als leidend oder tot vorzustellen. In der Ottonik beginnt der Gekreuzigte bereits eine größere Rolle zu spielen, meist allerdings immer noch als lebender mit geöffneten Augen. In der Romanik wird Christus tot mit geschlossenen Augen gezeigt. Der Gekreuzigte wird zu einem der beliebtesten Themen.

Die Forderungen nach einer asketischen Kunst, nach einer Kunst ohne Pracht, einer Kunst ganz im Geiste der Nachfolge des leidenden Christus, diese Forderungen, die von den

sozial-religiösen Bewegungen getragen werden, sollen damit aufgefangen werden. Die Kirche macht diese Forderungen damit sozusagen zu ihren eigenen. Vielleicht hängt damit auch das Wiederaufleben barbarischer Elemente zusammen. Die uralten aus heidnischer Zeit stammenden Traditionen, die im Volk lebendig geblieben waren, brachen jetzt wieder hervor. In unzähligen Dämonen und Teufelswesen griff die Kirche dieses Gedankengut und diese Bildwelt auf und baute sie in ihre Zusammenhänge ein. An Kircheneingängen, auf Kapitellen und in Malereien sitzen drohende Unwesen und schüren die Angst der Gläubigen. Denn für die Zeitgenossen, die von der Schwere des realen Lebens, von der Fron, den Seuchen, den ständigen Kriegen gepeinigt waren und ein irrationales Weltbild besaßen, wirkten diese Schreckgestalten als reale Bedrohung.

Lokale Unterschiede!

## Dia-Liste

Links		Rechts	
1	Hildesheim St. Michael, Schema		
2	St. Riquier, Centula	2	" außen
3	Hildesheim St. Michael innen		
4	" innen, seidl. Sicht auf Kapitelle		
5	Maria Laach außen		
6	Conques Chor außen	3	Maria Laach Westbau außen
7	Gebundenes System: Alpiersbach Grundriß	4	" innen
8	Poitiers Fassade	5	St. Michael Hildesheim innen Stützenwechsel
9	Toulouse außen	6	Toulouse Luftaufnahme
		7	Regensburg W-Mal.
10	Regensburg W-Malerei	8	Vezelay Portal
11	Bronzeleuchter Prag	9	Leuchter Erfurt

12	Beaulieu, Trumeao-Fig.	10	Beaulieu Portal
13	BM Fig. Initiale, Psalter v. Corbie	11	BM Romanisch Citeaux Fig. Initiale
14	BM: Winchester Bibel histor. Initiale	12	Winchester Bibel histor. Initiale
		13	BM bewohnte Ranke
		14	Karol. BM Hofkunst
15	Spätantiker Vergleich für Ranken: Lateran-Sarkophag	15	otton. BM möglichst hierachisch
16	Albani Psalter	16	Utrecht Psalter
17	Hildesheim St. Michael Türen ganz		
18	Karl der Große, Reiterbild	17	St. Michael Türe Detail
19	St. Foy de Conques	18	" "
20	Essener Madonna		
21	St. Genies des Fontaines	19	St. Foy de Conques
22	St. Benoit-sur-Loire Flucht		

23	Vezelay, Kapitell		
24	Moissac	20	Gero-Kreuz
25	Keltische Tierornamentik z.B. Book of Durrow	21	St. Benoit-sur-Loire Kapitell Teufel u. Engel
26	Tierkopf Kathedrale von Lincoln	22	Autun, Flucht
27	Psalter v. Blois, Hölle		
28	Cluny	23	Plaimpied
29	St. Benoit-sur-Loire: Christus in der Mandorla	24	z.B. Kapitell frühes 12. Jh. Chauvigny
30	Kopfreliquier v. Fr. Barbarossa	25	Türklopper v. Durham
		26	Cluny
31	Zisterzienser Bau z.B. Grundriß v. Bronnbach	27	Autun, Eva
32	Heiligenkreuz innen	28	Dom-Reliquier Köln
33	Moissac, Jüngstes Gericht	29	Heiligenkreuz außen

34	Torcello J.G.	30	Vezelay, Jüngstes Gericht
35	Werdener Kreuz 3./4 11. Jh.	31	St. Angelo in Formis J.G.
36	Kapitell Chauvigny	32	BM: Kruzifix Trier 1. H. 10. Jh.
		33	Canterbury

## Vorlesung 8

**Gotik: französische Kathedrankunst**

Wir wollen uns heute mit der Gotik beschäftigen. Wir konzentrieren uns dabei auf das Stammland der gotischen Kunst, auf Frankreich. Die Frühgotik beginnt in Frankreich, genauer gesagt in der Ile-de-France, also der Gegend um den Königssitz Paris, um die Mitte des 12. Jhs. In Deutschland hingegen macht sich der gotisch-französische Einfluß erst etwa um 1250 bemerkbar. Auch England und Spanien nahmen die künstlerischen Impulse Frankreichs auf. Italien ging weitgehend eigene Wege. Nur wenige Werke sind als eigentlich gotisch anzusprechen, sie stehen dann meist unter direkt französischem Einfluß. Doch Italien wird uns in der kommenden Stunde beschäftigen.

Die gotische Kunst beginnt also in Frankreich in gewissen Werken bereits kurz nach der Mitte des 12. Jhs. Sie wird im 15. Jh. von der Renaissance abgelöst.

Wir konzentrieren uns heute wie gesagt auf Frankreich, und zwar auf die Früh- und Hochgotik, also die Zeit von der Mitte des 12. Jhs., bis zum ausgehenden 13. Jh. Der Begriff "Gotik" wurde im Italien der Renaissance geprägt. Die italienischen Künstler und Kunsttheoretiker sahen im gesamten MA, der Zeit, die zwischen ihnen und dem Untergang der "goldenen" Antike lag, ein dunkles Zeitalter der Barbarei. Vasari, der erste Kunsthistoriograph, schob die Schuld für den Untergang der Antike den Goten in die Schuhe und so bezeichnete er alle diejenigen Züge in der Architektur, die der als vorbildlich gewerteten Bauweise der römischen Antike widersprechen, als gotisch.

Noch im Zeitalter des Klassizismus war die Bezeichnung "gotisch" der Inbegriff alles Überladenen, Abstrusen, Unklassischen. Erst die Romantiker im frühen 19. Jh. befreiten den Begriff "Gotik" vom Odium des Barbarischen. Allerdings entwickelten sie ein identifikatorisches Verhältnis zu dieser religiösen Kunst des MAs.

Erst im Laufe des 19. Jh. erhielt der Begriff "Gotik" den Inhalt und die Umrisse, wie sie im wesentlichen noch heute in Geltung sind.

Wir wollen uns an einem Hauptwerk der Hochgotik einige Wesenszüge der Kathedrankunst klarmachen.

Eine der bedeutendsten Bauten der Hochgotik ist die Kathedrale von Reims. An diesem monumentalen Riesenwerk wurde das ganze 13. Jh. gebaut. Begonnen wurde der Bau 1210 vom Baumeister Jean d'Orbais, der die Chorwände beenden und mit der Wölbung beginnen konnte. Ihm folgte ca 1236-52 Jean le Loup, dann Gaucher der Reims und schließlich Robert de Coucy.

Die Kathedrale von Reims ist - wie alle Kathedralen - Bischofskirche und Stadtkirche. Wir haben es also nicht mehr wie in der Romanik mit einer Klosterkirche fern von der Stadt zu



tun. Die Kathedrale von Reims diente überdies lange Zeit hindurch als Krönungskirche für die französischen Könige.

Vergleichen wir den Grundriß der Kathedrale mit einem beliebigen Grundriß einer romanischen Kirche (wobei wir beherzigen wollen, daß die Grundrißformen in der Romanik eine große Vielfalt aufwiesen, somit beschränken wir uns auf die mehr oder weniger allen romanischen Grundrissen gemeinsamen Merkmale).

Als erstes fällt uns der Unterschied in den Dimensionen auf. Die Kathedrale weist riesenhafte Dimensionen auf, sie mißt 38m in der Höhe und 138,7 in der Länge. Diese Größenverhältnisse übertreffen sogar die größten romanischen Kirchen, wie St. Sernin in Toulouse oder Cluny. Wie die meisten romanischen Kirchen basiert auch die gotische Kathedrale auf dem basilikalen Schema, also überhöhtes Langhaus mit flankierenden Seitenschiffen. Als wesentliches Merkmal romanischer Baukunst stellen wir die Trennung einzelner Bauglieder voneinander fest. Das Querhaus trennt den ausschließlich dem Klerus vorbehaltenen Chor vom Langhaus ab. Klerus und Laienschaft werden so voneinander geschieden. Diese Tendenz zur Isolierung und Abhebung einzelner Bauteile konnten wir an allen romanischen Bauten beobachten. Auch die einzelnen Kapellen im Querhaus und im Chor werden scharf voneinander abgehoben.

In der gotischen Kathedrale wird das Querhaus dem Chor eingeschmolzen. Querhaus-Chor-Kapellen werden zu einem einheitlichen Komplex zusammengefaßt. Die Trennung Langhaus-Chor wird verschliffen, fällt weg.

Diese Vereinheitlichung setzt sich auch im radialen Kapellenkranz durch. Die Kapellen werden nicht mehr als einzelne isolierte Bauglieder behandelt, sie öffnen sich mit Bogenstellungen zum Innenraum. Im Außenbau treten sie überhaupt nur noch als Ausbuchtungen einer einheitlichen Gesamtform zu Tage. Im Innenraum trägt diese Vereinheitlichung wesentlich zu einem völlig neuen Raumgefühl bei:

ein durchgehender Zug vom Eingang bis zum Chor lädt den Besucher ein, das Schiff zu durchwandern. Das gebundene System der Romanik hingegen, wo jedes Joch sich vom anderen absetzt, und gleichsam eine eigene Einheit bildet, oft betont durch den Stützenwechsel, strahlt das Gefühl des Statischen aus.

Die Vereinheitlichung bestimmt auch die vertikale Gliederung: alle Bauglieder gehen ineinander über, führen weiter zum nächsten: die kantonierten Pfeiler leiten mit ihren Diensten weiter zum Triforium, zur Fensterzone und gehen dort direkt über in die Gewölberippen.

Der Aufriß der Kathedrale besteht aus spitzbogigen Arkaden, Triforium und Fensterzone. Auf Emporen wird in der Hochgotik eben auf Grund der Vereinheitlichung verzichtet. Anstelle der Statik, des unbewegten In-Sich-Ruhens romanischer Formen, tritt eine bewegte Dynamik. Die Vertikale bestimmt den Raum. Dies nicht nur durch die absolute Höhenausdehnung und die Relation von Höhe und Breite, der Spitzbogen hat den Rundbogen ersetzt. Spitzbogige

Arkaden-Spitzbogen im Triforium, im Gewölbe. Der ganze Innenraum wird von Bewegung, von Dynamik erfaßt: es reißt den Betrachter geradezu in die Höhe und zieht ihn zum Chor. Der Bau lädt nicht ein zum ruhigen Verweilen wie der romanische, hier gibt es kein Verharren mehr, keine abgeschlossenen Baukörper, kein Getrenntsein und keine Statik. Der Betrachter wird zu eigener Bewegung aufgefordert, er durchwandert den Bau und erst im Gehen erlebt er den Bau ganz. Das ganze materielle System wird in ein Kräftespiel verwandelt, in eine Zirkulation und Transformation von sich gegenseitig durchdringenden Energien. (Dienste-Rippen-Verkröpfungen-Triforium).

Die schwere Mauermaße romanischer Kirchen wird aufgelöst.

Nicht mehr die Masse der Mauer trägt das Gewölbe. Optisch wird der Schub des Gewölbes von den Rippen auf die Dienste und Pfeiler abgeleitet, also auf plastische Bauglieder. Der eigentliche Gewölbeschub wird von den Strebebögen bzw. Strebepfeilern aufgefangen, die allerdings im Innenraum ästhetisch nicht wirksam werden. Die Wand wird also aufgelöst in plastische Glieder mit tragender Funktion und Maueröffnungen: die Öffnung der riesenhaften Arkaden, das durchbrochene Triforium und schließlich die Glasfenster. Die Glasfenster bestimmen mit ihrem farbigen Licht ganz wesentlich den Raumeindruck. Nicht mehr die dunklen Räume der Romanik, das farbig gebrochene Licht überflutet den ganzen Raum. Durch den ständigen Wechsel des Lichts entstehen immer neue Raumsensationen, auch das Licht trägt zum Eindruck einer dynamisch bewegten Architektur bei.

Jantzen hat für den gotischen Innenraum die Bezeichnung "diaphane Struktur" geprägt. Gemeint ist damit das Verhältnis der körperplastisch geformten Wand zu den dahinterliegenden Raumteilen als Verhältnis zwischen Körper und Grund. D.h. die Wand als Begrenzung des gesamten Langhausinneren ist nicht ohne Raumgrund auffaßbar und erhält durch ihn ihren Wirkungswert. Der Raumgrund der Seitenschiffe, die Schattenzone des Triforiums sind für die Wirkung des Raums maßgebend. Auch bei den Fenstern handelt es sich um plastisch geformtes Maßwerk und tieferliegende Fensterzone. In Reims wird die Fensterzone zum ersten Mal in Maßwerk aufgelöst.

In Reims wird zusätzlich die W-Wand vollkommen aufgelöst. Die Mauer, als zusammenhängende Wand, als schwere Masse (Hauptmerkmal der Romanik) wird negiert. Sie wird von Fenstern, Maßwerk und Figurennischen gleichsam durchlöchert.

Im Gegensatz zur Romanik haben wir in der Kathedrale somit einen Bau vor uns, dessen Glieder in ein zusammenhängendes System eingebunden sind, wo die Vertikalachse dominiert, der Innenraum von Dynamik erfaßt ist und das farbige Licht der Fenster den Raumeindruck wesentlich mitbestimmt.

Im gotischen Innenraum sind zwei, eigentlich gegensätzliche Tendenzen in eine ästhetische Einheit verschmolzen: wir können die eine Tendenz die logisch-rationale nennen, der eine irrational-transzendente gegenübersteht.

Einerseits beherrscht Logik, Rationalität und Klarheit den Raum. Der Aufriß ist klar und logisch, jedes Glied hat eine Funktion. Die Gewölberippen gehen in die Dienste über, diese ziehen sich über die gesamte Wand bis sie in die Pfeiler münden. Die vorgelagerten Dienste stützen optisch den Eindruck, daß die Arkaden vom Pfeiler aufgefangen werden. Die einzelnen Bauglieder Pfeiler-Arkade-Dienste-Rippen werden ästhetisch als funktionale Glieder empfunden. Auf nichtfunktionalen Schmuck wird verzichtet. Einfache Pflanzenkapitelle und Verkröpfungen betonen die Punkte, wo vertikale und horizontale Gliederungen einander schneiden.

Die Konstruktion wird also nicht verschleiert wie etwa in der frühbyzantinischen Architektur. (Bsp. Hagia Sophia).

Das technisch hochkomplizierte Gebilde erhält ästhetisch eine funktionale Form. Wir erhalten den Eindruck von absoluter Klarheit, von Logik, von einem System.

Das ist aber nur die halbe Wahrheit. Denn die ganze logische Raumkonstruktion steht im Dienste eines transzendentalen Ausdrucks.

Der vertikale Aufbau reißt den Betrachter gleichsam in die Höhe, in überirdische Sphären. Die Wand, die Materie ist zwar optisch durchaus gegenwärtig (anders als in der von Mosaiken und Schmuck völlig negierten Wand der Hagia Sophia), sie wird aber gleichzeitig aufgelöst. Die Rippen ziehen sich zwar bis zu den Diensten durch, der eigentliche Gewölbeschub wird aber von den innen nicht sichtbaren Strebebögen abgefangen. So entsteht trotz der riesigen Ausmaße und der komplizierten Konstruktion der Eindruck von Leichtigkeit, ja Schwerelosigkeit. Das farbige Licht der Fenster, das überall einflutet verleiht dem Raum etwas Transzendentes, Irrationales. Die intensive Leuchtkraft der Farben läßt das Licht nicht als natürliches Tageslicht erscheinen. Das farbige Licht verleiht dem Raum etwas Immaterielles, Zauberhaftes, Übernatürliches.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch am Außenbau anstellen:

Vereinheitlichung des gesamten Umrißes, Verschmelzung und Ineinanderübergehen sämtlicher Bauteile. Aufgipfelung in einer vertikalen Zuspitzung (Fehlen der Turmhelme), klarer konstruktiver Aufbau, Sichtbarmachen und Nachvollziehbarkeit der technischen Konstruktion in den Stregebögen. Umgekehrt: Auflösung der Mauermaße in Fialen, Wimberge, Fensterrosen, Figurennischen usw. Die gotische Kathedrale schließt sich nicht wie ihre romanischen Vorgänger abrupt von der Umgebung ab, sie tritt vielmehr mit ihren aufsteigenden und durchbrochenen Formen in Kontakt mit dem sie umgebenden Raum.

Wir betrachteten eine Kathedrale der Hochgotik aus dem 13. Jh. Wie sahen die Anfänge got. Architektur aus, wie läßt sich die Entwicklung beschreiben, welche Merkmale machen die Gotik zur Gotik?

Bei der letzten Frage entbrannte in der Forschung ein langwieriger Streit. Im 19. Jh., im Zeitalter des Positivismus, war man der Ansicht, die technische Erfindung des

Kreuzrippengewölbes sei das Wesensmerkmal der Gotik und habe die Wandgliederung notwendig mit sich gebracht. Diese Meinung wurde v.a. v. Dehio vertreten. Der gotische Stil wurde somit auf die Konstruktion, die Technik, die Kreuzrippe, also ein einzelnes Phänomen zurückgeführt. Demgegenüber vertrat Ernst Gall (1915 Niederrhein. u. normänn. Arch. im Zeitalter der Frühgotik) den Standpunkt, die vertikale Wandgliederung sei maßgebend gewesen. Das spitzbogige Kreuzrippengewölbe sei nur die Folge dieses ästhetischen Bedürfnisses. In dieser Theorie bestimmt also umgekehrt die formale Idee die Entwicklung der Technik. Bei beiden Theorien handelte es sich um eine abstrakte Vorstellung, wo die künstlerischen, formalen Gestaltungsmittel von ihrer praktischen und technischen Verwirklichung künstlich getrennt werden. Die Gotik läßt sich auch nicht an einzelnen Motiven oder Elementen festmachen.

Bereits im späten 11. u. frühen 12. Jh. wurde die Kirche St. Etienne in Caen mit Kreuzrippen eingewölbt und doch haben wir es mit einer romanischen Kirche zu tun. Andere typische gotische Elemente wie der Spitzbogen und der Chorumgang finden sich bereits im Burgund der 1. H. d. 12. Jhs. bzw. in Toulouse. Verallgemeinernd kann festgehalten werden, daß sich ein Stil eben nicht an einzelnen Elementen festmachen läßt. Es kommt vielmehr auf das Zusammenwirken aller Teile an. Indem bestimmte, bereits entwickelte Formelemente zusammengefaßt und in eine neue Einheit gebracht werden, entsteht gleichsam eine neue Qualität.

Diese Zusammenfassung bestimmter bereits in der Romanik vorhandener Elemente zu einer neuen, eben gotischen Architektur, unternahm erstmals Abt Suger für seinen Neubau der Kirche St. Denis bei Paris. Der Chor des Neubaus war bereits 1143 vollendet. Allerdings entstammt nur noch das Erdgeschoß dem urspr. Bau, der Oberbau wurde im 13. Jh. verändert, ebenso ist das frühgotische Langhaus nicht erhalten.

In der Kathedrale von Laon um 1180 laßen sich die frühgot. Züge besser erfassen.:

Wir haben bereits, im Gegensatz zur Romanik, einen vereinheitlichten Raum vor uns, in dem der vertikale Höhenzug dominiert. Die Wand ist nach dem Prinzip der diaphanen Struktur aufgelöst, das Licht spielt eine entscheidende Rolle. (Heute zerstört, Chor verändert)

Im Gegensatz zur Hochgotik aber (Bsp. Amiens) ist die Vereinfachung und Systematisierung aller Bauglieder noch nicht so weit gediehen. In Laon ist zwischen Triforium und Arkaden eine weiträumige Empore gestellt, dadurch wird die Arkadenhöhe gedrückt, der Vertikalzug verringert. Auch wird noch nicht auf den Stützenwechsel verzichtet, was der Vereinheitlichung Abbruch tut. Die gebündelten Dienste laufen noch nicht durch, sondern setzen teilweise erst über dem Kapitell an. Die Fensterzone ist noch nicht in Maßwerk aufgelöst.

Ganz anders als in der Romanik. wo sich eine Vielfalt von lokalen Raumlösungen darbietet, wird in der Gotik konsequent an der Vereinheitlichung und Vollendung eines bestimmten Raumtyps gearbeitet. Die Entwicklung läßt sich verfolgen von den frühgotischen Bauten St.

Denis, Chartres, Laon, Paris, zu den Hauptwerken der Hochgotik Reims und Amiens bis zu Kathedralen wie Bourges und schließlich Beauvais. In Beauvais nahm die Tendenz zur Auflösung der Wand, zur Vertikalisierung bei gleichzeitiger Verzierlichung der tragenden Glieder extreme Formen an. Das Gleichgewicht war gebrochen, was sich in dem Einsturz des 48m hohen Chorgewölbes von Beauvais drastisch offenbarte.

Wir sprachen bisher nur von der Architektur der gotischen Kathedrale. Die gotische Kathedrale ist aber ein Gesamtkunstwerk, in noch viel höherem Maß, wie ihre romanischen Vorgänger.

Plastik und Glasmalerei bestimmen ästhetisch und inhaltlich den gesamten Bau.

Neu und hochbedeutend ist die Tatsache, daß es sich hierbei um ein Programm handelt, um ein theologisches Konzept, wo das gesamte Weltbild des MA systematisiert ist.

In der Romanik beherrschte 1 Thema fast sämtliche Portalplastik: die Majestas Domini bzw. das Jüngste Gericht. Die hieratische Version des J.G., also der thronende Christus wurde in der Hochgotik ganz aufgegeben. Das J.G. bleibt zentrales Thema, wird aber abgewandelt und umgedeutet und mit anderen, ebenso wichtigen Darstellungen verknüpft. Im J.G. dominiert nicht mehr die totale Drohung, der Schrecken die Dämonen und das Chaos. An ihre Stelle trat die Ermahnung zum Guten und die Hoffnung auf Erlösung. Diese wird durch die Fürbitte von Johannes und Maria zu Seiten Christi verbildlicht. Sie übernehmen gleichsam die Vermittlerrolle zwischen den Menschen und Gott.

Neben dem J.G. aber tritt fast gleichbedeutend ein neues Thema: die Darstellung der Maria als Königin. Am beliebtesten ist die Darstellung der Krönung Mariä. Die Apostel, die aus der Weltgerichtsszene verdrängt wurden, sammelten sich jetzt als Säulenfigur um das Portal. Die Portale werden aber auch von Heiligen gesäumt, weiter von Figuren aus dem Neuen und Alten Testament, die manchmal sogar in einem angedeutet szenischen Zusammenhang miteinander stehen.

Die klugen und törichten Jungfrauen, die Tugenden und Laster werden dem J.G. zugeordnet. Somit verwandelt sich das J.G. immer mehr von einer eschatologischen unbegreiflichen Drohung in faßbare moralische Ermahnung. Die Tugenden thronen noch als Personifikationen in den Medaillons, die Laster hingegen werden erstmals als reale Szenen erfaßt, die meist auf Sprichwörtern beruhen, jedoch durchaus auf das wirkliche Leben Bezug nehmen.

Aber nicht nur biblische und moralische Figuren und Szenen schmücken die Portale. An der Peripherie des Baues erscheinen die freien Künste, *vita activa* u. *contemplativa*, die Wissenschaften, die Temperamente, Monatsbilder und Tierkreiszeichen. Die dämonischen Schreckgestalten romanischer Kirchen haben die Kathedralen verlassen. (Nur noch in den Wasserspeiern.)

Entscheidend ist nun aber, daß alle Themen in einen Zusammenhang, in ein System einbezogen werden.

Die Themen des AT beziehen sich immer auf das NT. Die Geschehnisse und Gestalten des AT werden als Prophezeiungen und Beweise für die christologischen Ereignisse herangezogen. Wir nennen diese Beweisführung "Typologie". So gilt die Bereitschaft Abrahams, Isaak zu opfern, als ein "Typus" für das Kreuzesopfer, bei dem Gott seinen eigenen Sohn hergab. Jonas, der 3 Tage und Nächte im Leib des Walfischs gefangen war und dann an Land gespieen wurde, weist voraus auf die Auferstehung nach 3 Tagen. Die Gestalten von Salomo und der Königin von Saba stehen für Christus und Maria als Regina Coeli (Himmelskönigin). Sämtliche alttestamentarischen Szenen werden in dieser Weise symbolisch auf das NT bezogen und somit in ein einheitliches System gebracht.

In den Glasfenstern kommt der erzählerische Zug gotischer Kunst stärker zum Ausdruck. Im Vordergrund stehen Szenen aus der Kindheit Christi und aus der Passion.

Wie wird nun dieses theologische Programm gestaltet?

In der Plastik findet sich der gleiche Dualismus wie in der Gestaltung des Innenraums. Die Plastik steht im Spannungsfeld des Widerspruchs von Naturalismus und Transzendenz. Im Gegensatz zur Romanik löst sich die gotische Säulenfigur aus der Einbindung in die Wandfläche. Sie steht vor der Säule. Sie erhält auch ihre organische Einheit zurück, sie wird als ein zusammenhängender Block erfaßt. (nicht mehr in unzusammenhängende Kompartimente zergliedert). Ganz neu ist ihre Individualisierung. Jede Figur trägt individuelle Züge, wird als etwas Besonderes, Eigenständiges charakterisiert. Das Individuum, das im Früh- und beginnenden Hochmittelalter ausgelöscht schien, erlebt ganz allmählich seine Wiedergeburt. Das hieratisch-Unantastbare ist selbst aus Christi Antlitz gewichen. Die sinnliche Schönheit, seit der Antike verpönt, feiert neue Triumphe. Wir sprechen vom "Beau Dieu" vom Schönen Gott der Gotik.

Bei der Bildung der Figuren wendet man sich, allerdings noch sehr zaghaft, der Naturbeobachtung zu. Das sind idealisierte Menschen, keine symbolischen Zeichen mehr. Ihr Blick ist nicht starr ins Jenseits gerichtet, er ist beseelt. Innigkeit und Gefühl werden spürbar. (Lächeln) (Diese Züge bahnten sich bereits in der spätromanischen Plastik Burgunds an, Bsp. Autun).

Die Anerkennung organisch-körperlicher Schönheit führte manchmal sogar zu einem neuerlichen Kontakt mit der Antike: die Heimsuchungsgruppe in Reims ist undenkbar ohne direkte Auseinandersetzung mit antiker Figurenplastik (Stand-Spielbein, organische Einheit der Figur, zart geriffeltes Gewand, klass. Schönheit Marias).

Man beginnt wieder, die Natur zu beobachten. Bei den Köpfen handelt es sich zwar nie um Porträts, aber dennoch steckt Beobachtung der Realität dahinter. Charakteristisch für dieses neue Verhältnis zur Natur sind die gotischen Blattkapitelle.

Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit setzt sich an der Peripherie am stärksten durch.:

Bsp: Paris

- linkes W-Portal, Pflanzen
- " Temperaturen, Tierkreis, Monate.
- " Sockelreliefs von den Gewänden: Tugenden u. Laster um 1220

Konsolköpfe werden nicht mehr als mystisch grauenerregende Fabelwesen gezeigt, sie erhalten naturalistische Züge. Die Freude am Häßlichen und Komischen, deren Züge aber der Wirklichkeitsbeobachtung entstammen, können sich hier, an diesen verborgenen Stellen, "austoben".

Der Logik und dem Rationalismus in der Architektur entsprechen wie wir sehen, in der Plastik neue realistische Züge, die zur Naturbeobachtung, zur Erfassung der Wirklichkeit führten. Individuelle Züge und Gefühlsbetontheit gehen damit Hand in Hand.

Aber ähnlich wie in der Architektur verbindet sich die realistische Tendenz mit einer idealistisch-transzendenten. In den Hauptwerken der Hochgotik, Chartres, Reims und Amiens sind diese dualistischen Tendenzen harmonisch in Einklang gebracht.

Natürliche Schönheit verbindet sich mit vergeistigtem Ausdruck und abstrahierender Körperbehandlung (Typ. got. Gewandfigur, Körper kaum spürbar). Die Figuren sind zwar nicht mehr in die Fläche gebannt, aber sie ordnen sich der übergreifenden Architektur vollkommen unter. Ihre völlige Autonomie (Dreidimensionalität und Bewegung) würde die gesamte Portalkonzeption sprengen.

Ganz anders als in der Romanik (V.A. in der Frühromanik) wird das Transzendente nicht durch das Leugnen alles Materiellen, Körperlichen visualisiert. Das Transzendente, Göttliche, Geistige wird durch sinnlich organische Schönheit konkret verbildlicht. In der Hochgotik gelang es, wie gesagt, diesen Dualismus harmonisch zu meistern. In der Folgezeit aber drängte dieser Widerspruch (Transzendenz, Negierung alles Körperlichen gegenüber Auseinandersetzung mit der realen Wirklichkeit) zu seiner Auflösung.

Im Laufe der Spätgotik spielt sich dieser Kampf ab, bis in der Renaissance der Realismus den Sieg davon trägt.

Welcher reale Widerspruch offenbart sich uns in der gotischen Kunst? Warum versuchte man, in programmatischer Weise das gesamte Weltbild des MA in der Kathedrale zu systematisieren?

Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, wenden wir uns wieder den konkreten gesellschaftlichen Veränderungen zu. Bereits in der letzten Stunde beschäftigten wir uns mit den tiefgreifenden Veränderungen im Laufe des 12. Jhs. Wir erwähnten, daß die Produktivkräfte in der Landwirtschaft um ein Vielfaches gesteigert werden konnten, d.h. die Arbeitsgeräte, Pflug, Egge, Pferdegeschirr usw. wurden entscheidend verbessert, wodurch

der Ernteertrag enorm erhöht wurde. Dies führte zu differenzierterer Arbeitsteilung und einem allgemeinen Anstieg des Handwerks. Die neue Blüte des Handwerks ermöglichte wieder einen regen Handel, beides führte zu einer raschen Entwicklung der Städte. Diese Entwicklung war in Frankreich, und zwar in der Ile-de France, am weitesten fortgeschritten. Dort hatte sich das neu aufstrebende Bürgertum mit dem König gegen den Feudaladel verbündet.

Ganz allmählich begann sich auch der kulturelle Schwerpunkt von den Klöstern in die Stadt zu verlagern.

Es entstanden Schulen und Universitäten in den Städten. Sie waren immer an die Kirche bzw. die Kathedrale gebunden, die Lehrer und die Studenten waren vorerst Kleriker. Aber die Chorherren lehrten nicht mehr im abgeschiedenen Kloster, sondern in der weltoffenen Stadt. Auch waren ihre Regeln nie so streng wie die der Klosterbrüder. Durch die Kreuzzüge war man mit der arabischen Wissenschaft in Berührung gekommen. Durch Vermittlung der Araber wiederentdeckte man die griechischen Klassiker, vor allem Aristoteles. Neue Bildungsinhalte floßen ein, man vertiefte sich nicht mehr ausschließlich in religiöse Schriften. Jetzt wurden auch die griechischen Wissenschaften studiert, man beschäftigte sich mit Mathematik, und Astronomie.

Das städtische Leben brachte insgesamt ein neues Lebensgefühl mit sich. Die Vorstellung einer gottgewollten unabänderlichen Hierarchie, das Weltbild des Feudalismus, kam in Widerspruch mit der tatsächlichen Bewegung. Leibeigene Handwerker flohen in die Stadt und machten sich frei, Kaufleute brachten es zu ansehnlichem Reichtum. Der Reichtum hing nicht mehr ausschließlich von der adligen Geburt ab, sondern auch von den Fähigkeiten des einzelnen Individuums und dem glücklichen Zufall. Ein neues Lebensgefühl begann sich zu regen. Der klare Verstand war für den Kaufmann notwendiger als gläubige Demut.

All dies wirkte sich auch auf die Theologie aus. In Chartres, Paris u.a. Städten entstanden Schulen, wo auch der Klerus begann, die religiösen Schriften mit den Kategorien des Verstandes zu messen. Einer der bedeutendsten Vertreter war Abälard. (2./4 12. Jh.) Von ihm stammen die Worte: "Indem wir zweifeln, kommen wir zur gründlichen Untersuchung, durch Forschen gelangen wir schließlich zur Wahrheit." Der Glaube ist nach Abälard, nur eine Meinung, keine objektive Erscheinung. Die menschliche Vernunft, Logik und Dialektik, werden dem Glauben übergeordnet. Die wahrhafte Erkenntnis entstamme der Erfahrung der Dinge selbst, die uns gegenwärtig sind.

Die ketzerischen Strömungen, die wir letzte Stunde erwähnten, nahmen ungeheure Ausmaße an. Um 1200 stellten die verschiedenen sozialreligiösen Bewegungen, Katharer, Waldenser, Albigenser usw. eine tatsächliche Gefahr für die Kirche dar. Diese ketzerischen Bewegungen entstammten im Kern den armen Schichten der Bauern und Handwerker. Im Laufe des 12. Jhs. wurden sie immer mehr zu städtischen, antifeudalen Bewegungen. Die Ketzer wehrten sich gegen den Reichtum der Kirche, gegen die Bevormundung. Sie



predigten christliche Armut und lehnten die Sakramente ab, die ein wichtiges Machtmittel der Kirche darstellten.

Die Kirche verschärfte die Inquisition, in jahrzehntelangen Kriegen kämpfte sie gegen die Albigenser. Sie hetzte die Kreuzritter auf die Ketzer mit dem Lohn des Ablasses ihrer Sünden. Aber die Kirche wurde gezwungen, den Kampf auch auf theologischer Ebene aufzunehmen. So wurden neue Orden gegründet, so v.a. der Orden der Dominikaner. Die Dominikaner zogen sich nicht mehr in ein abgelegenes Kloster zurück, sondern lebten wie die Chorherren der Kathedralen in der Stadt. Den Tag verbrachten sie vorwiegend in der Stadt. Die Predigt wurde immer zentraler. Die Kirche versuchte mittels der Scholastik, Religion und Vernunft zu verbinden. Die Glaubensinhalte werden von der Scholastik in ein festes, scheinbar rationales System gebracht. Das AT wird herangezogen, um die Wahrheit des NT zu belegen. Auch die tatsächlichen Lebensbereiche wurden bis zu einem gewissen Grad miteinbezogen. Sie wurden aber ausschließlich in religiöse Zusammenhänge gesetzt und erhielten dadurch ihre Legitimation. Thomas von Aquin, Lehrer an der Universität von Paris, gehört zu den wichtigsten Vertretern der Scholastik.

Wir verstehen nun die Programmatik und den Dualismus der Kathedrankunst besser.

Jedem sollte das gesamte Glaubenssystem bildlich vor Augen geführt werden.

Außerreligiöse Momente wie die Monatsdarstellung, der Tierkreis usw. wurden miteinbezogen, aber augenfällig sollte sichtbar gemacht werden, daß alle diese Phänomene ihren Platz in der von Gott geschaffenen und geordneten Welt besitzen.

Es genügte nicht mehr, wie an romanischen Kirchen die Mahnung des J.G. anzubringen und mit beliebigen Szenen oder Heiligen zu verbinden. Ein kompliziertes theologisches System war notwendig geworden, um die Heilstatsachen zu belegen. Die Typologie, als "Beweis" der Richtigkeit des NT durch die Prophezeiungen und Geschehnisse im AT, wurde in die Programmatik einbezogen. (Mikrokosmos/Makrokosmos; Denken in Analogien.)

Der Versuch der Scholastik, Vernunft mit Religiosität zu verbinden, schlägt sich im Dualismus der Kathedralarchitektur nieder, wie wir das anfangs beschrieben haben. Die Reduktion des Querhauses bzw. die Vereinheitlichung von Chor und Langhaus resultiert nicht zuletzt aus einer liturgischen Veränderung, die wiederum das neue Verhältnis von Laien und Chorherren widerspiegelt. Die Trennung von Laien und Klerus sollte abgeschwächt werden. Das Sakrament wurde jetzt vom Priester emporgehoben und den Gläubigen gezeigt. Die Gläubigen wurden dadurch stärker in den Gottesdienst miteinbezogen.

In den Kathedralen wurden überdies Vorlesungen gehalten und Mysterienspiele aufgeführt.

In der 2. H. d. 13. Jh. veranlaßte dann die einsetzende kirchliche Reaktion die Wiedereinführung von Lettnern.

Die Kathedrale drückt in ihrer Größe, ihrem Programm und ihrer künstlerischen Gestaltung den Widerspruch zwischen Kirche und aufsteigenden Städten aus. Die Kathedrale war

Bischofskirche, sie stand in der Stadt. Sie ist keine Mönchskunst mehr. Die Klöster haben auch am romanischen Stil viel länger festgehalten. Die Kathedralen hätten nie entstehen können, ohne die finanzielle Unterstützung der Bürger und auch des Königs. Für den Bau einer Kathedrale waren enorme Geldmittel von Nöten. In Reims weigerten sich 1220 die Bürger, die Riesensummen für den Weiterbau der Kathedrale aufzubringen. Die Bautätigkeit mußte jahrelang eingestellt werden.

Aber auch die Finanzierung seitens des Königs war von großer Bedeutung.

Das Bündnis von Städten und Königtum gegen den Feudaladel war für das Entstehen der Kathedralkunst von ausschlaggebender Bedeutung. In der Kathedralkunst offenbart sich frühstädtisches und königliches Bewußtsein, nicht mönchisch-feudales wie in der Romanik. Die Beliebtheit von Mariendarstellungen, insbesondere der Krönung Mariä, die unzähligen Darstellungen von Königen aus der Geschichte Frankreichs bzw. aus dem AT, sind ein lebhaftes Zeugnis dafür.

Die Verbindung von Königtum und aufblühenden Städten war in der Ile de France, im Kronland der Könige von Frankreich, am weitesten gediehen, sie ist der Grund für die Geburt der gotischen Kunst in Frankreich.

Die Erbauer der Kathedralen waren keine Mönche mehr. Die Kathedrale war das Werk der Bauhütte, einer Gemeinschaft aus Baumeister und Handwerkern, also von Laien. Die Entwicklung vom Mönchsschaffen zum Laienschaffen hatte in der Hochromanik bereits ihren Anfang genommen, jetzt hatte sie sich in der Kathedralkunst voll durchgesetzt.

Die BM lag immer noch in den Händen der Mönche, sicher mit ein Grund, warum sich in diesem Medium der romanische Stil hartnäckig hielt.

Versuchen wir ganz kurz, unsere Beobachtungen zu verallgemeinern:

Bei der Entstehung einer neuen Kunstströmung wie beispielsweise der Gotik spielen sehr komplexe Faktoren eine Rolle:

- Einerseits spielt die kunstimmanente Tradition v.a. in der konkreten formalen Ausdrucksweise eine bestimmende Rolle. Angeknüpft wird an bereits vorhandenen Lösungen, denken wir an die Weiterentwicklung bzw. die Zusammenfassung bestimmter bereits in der Romanik erarbeiteten Bauelemente (Chorumgang, Spitzbogen, Kreuzrippen).
- Die allgemeine Entwicklung der Technik ist ein weiteres nicht zu unterschätzendes Moment. Ohne die Vervollkommnung der Bautechnik, ohne die Möglichkeit der Berechnung, ohne entwickeltes Handwerk hätten die Kathedralen niemals entstehen können. Im Gegensatz zur Romanik war man in der Lage, den Bau im voraus zu berechnen. Die Kathedrale ist die Zusammenfassung der damaligen technischen Errungenschaften und des handwerklichen Könnens. Sie ist, nicht nur im geistigen und künstlerischen Bereich, sondern auch auf technischem Gebiet die Spitze gesellschaftlicher Leistung, die in der damaligen Zeit möglich war, was man vom heutigen Kirchenbau wohl kaum behaupten kann.

- Drittens bestimmt das theologische Konzept, das Programm, die offizielle Ideologie des Auftraggebers, der Kirche, die gesamte Konzeption.

- Mit dieser theologischen Konzeption verbinden sich nun aber die Gedanken und Gefühle der Menschen der damaligen Zeit.

- Die Wandlung der Ideen der Menschen rührt nun wiederum von der realen gesellschaftlichen Veränderung her.

Die gesellschaftliche Entwicklung, in diesem Fall das Aufblühen der Städte, veränderte das Bewußtsein der Menschen.

Konkret veränderte sich dadurch aber auch die Situation der Auftraggeber und der Ausführenden.

Die Auftraggeber der Kathedrale waren nicht mehr die Klöster, sondern der Bischof in Verbindung mit dem König und dem städtischen Bürgertum.

Die Ausführenden waren (ebenfalls auf Grund der veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse), keine Mönche, sondern Laien, keine Leibeigenen Handwerker, sondern freie Stadtbürger.

- Andererseits ist aber die gesamte Kultur, auch die Kunst, nicht einfach eine Widerspiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern Teil gesellschaftlicher Praxis, an der Veränderung von Bedeutungsproduktion mitbeteiligt.

Sie sehen, die Ursachen für die Entstehung einer neuen Kunstströmung, eines neuen Stils, sind sehr komplex. Zu einem tieferen Verständnis müßten alle diese Bereiche in ihrer Wechselwirkung genau analysiert werden, wir konnten dies hier nur andeuten.

## Dialiste 8

## Gotik der Kathedralen

	<b>Links</b>		<b>Rechts</b>
01	Reims, Notre-Dame, Luftaufn.	01	Reims, GR
02	Cluny, GR und Rekonstruktion	02	Reims, innen
03	Mont-St. Michel	03	St. Benoit-sur-Loire, innen
04	Reims, Langhaus, innen	04	Amiens, Schema
05	Reims, Blick zum Chor	05	Paris, Notre-Dame, Fensterblick
06	Amiens, innen	06	Reims, Fenster
07	Reims, Chor außen	07	Reims, mittl. W-Portal, innen
08	Reims, Kathedrale, Fassade	08	Reims, Kathedrale, Fassade
09	Caen, St.-Etienne, innen	09	GR Paris, Reims, Rouen
10	Caen, St.-Etienne, Fassade	10	St. Enis, Fassade
11	Toulouse, St. Severin GR	11	St. Denis, Chorumgang
12	St. Denis, Chorumgang	12	Laon, innen
13	Amiens, Langhauswand	13	Laon, Kathedrale, Fassade
14	Chartres, Fassade	14	Amiens, Kathedrale, Fassade
15	Paris, Notre Dame, Fassade	15	Beauvais, Chor innen
16	Amiens, Kathedrale, Fassade	16	Chartres, Chorfenster
17	Beauvais, Chor, innen	17	Sens, Thomas-Beckett-Fenster
18	Reims, Westportal	18	Chartres, Eustachius-Fenster
19	Reims, westl. Fensterrose	19	Arles, Tympanon
20	Laon, Fenster	20	Beaulieu, W-Portal
21	Amiens, Jüngstes Gericht	21	Chartres, Marienkrönung
22	Amiens, Vierge Parée	22	Amiens, Portal
23	Reims, Gewändefig. „Lächeln...“	23	Amiens, W-Portal, Luxuria
24	Amiens, m. N-Portal, Tugenden u. Laster	24	Chartres, N-Vorh., Vita act. u. con.
25	Chartres, Reliefs	25	Chartres, N-Portal, AT-Fig.
26	Chartres, Königsportale	26	Chartres, W, Gewändefig.
27	Bourges, Fenster m. d. verlor. Sohn	27	Chartres, Fenster m. Marientod
28	Chartres, Visitatio	28	Moissac, Skulptur
29	Reims, Darbringung	29	Reims, Darbringung, Det.
30	Autun, Kapitell: Könige	30	Reims, Salvator mundi
31	Reims, Visitatio	31	Reims, Verkündigung Engel (Det.)
32	Paris, Notre-Dame, Westportal	32	Reims, Visitatio
33	Paris, Notre-Dame, Reliefs	33	Reims, Kapitelle
34	Reims, Kopfkonsolen	34	Paris, Sockel und Gewändereliefs
35	Chartres, Hl. Modesta	35	Paris, m. W-Portal, Hölle
36	Amiens, Portal	36	Reims, Kopfkonsolen
37	Amiens, GR	37	Chartres, Christus
38	Reims, Westfassade	38	Amiens, Portal südl. Querschiff
		39	Reims, m. W-Portal
		40	Amiens, Blick gegen den Chor
		41	Reims, Hl. König
		42	König Phil. August

## Vorlesung 9

**Duecento-Trecento-Giotto**

In der letzten Stunde beschäftigten wir uns mit den großen Schöpfungen der französischen Kunst des 13. Jhs., der gotischen Kathedrankunst.

Heute wenden wir uns Italien zu, das am Ende des 13. Jhs. die "künstlerische Führung" übernahm. In Italien, genauer in Florenz, entstand an der Wende des 13. zum 14. Jh. die neuzeitliche Malerei. Um 1300 wurde in Florenz eine Entwicklung eingeleitet, die ihren Höhepunkt in der italienischen Renaissance des 15. Jhs. erreichte. So wie das Frankreich des späten 12. und des 13. Jhs. die gesamteuropäische Entwicklung nachhaltig beeinflusste, bestimmten die künstlerischen Errungenschaften Italiens, insbesondere der Städte Florenz und Siena, wesentlich die Weiterentwicklung seit dem 14. Jh.

Um 1300 ereignete sich in Florenz eine der einschneidendsten und weitreichendsten Wandlungen in der gesamten Kunstentwicklung des Abendlandes. Wir können von einer eigentlichen Revolution sprechen, in der die ma Kunst von der neuzeitlichen abgelöst wurde. Die hervorstechendste Figur dieser kulturellen Revolution ist Giotto. Aber wie bei allen Revolutionen, auch bei kulturellen, fußt auch Giotto auf historischen Voraussetzungen. Wir wollen uns vorerst der Kunst Giottos zuwenden, die Neuerungen seiner Kunst formal und inhaltlich untersuchen, seinen historischen Wurzeln nachgehen und den Ursachen dieser Entwicklung auf den Grund gehen.

Giotto di Bondone wurde gegen 1266 wahrscheinlich in Colle di Vespignano bei Florenz geboren und starb am 8.1.1337 in Florenz.

Sein Hauptwerk ist die von ihm und seiner Werkstatt vollständig ausgemalte Arena Kapelle in Padua. (Werkstatt von grosser Bedeutung, viele waren beteiligt, nicht nur Giotto). Diese Kapelle wurde von dem Kaufmann Scrovegni gestiftet für den Ablass der Sünden seines Vaters, der ebenfalls Kaufmann und ein großer Wucherer gewesen war. Geweiht wurde die Kapelle 1305. Neu: so große Privatkapelle. Urspr. nur als privates Oratorium und Grabstätte geplant, dann aber öffentlich. Papst verspricht auch den Besuchern der Kapelle Sündenerlaß, zum Ärger der Mönche des benachbarten Klosters, die das als Konkurrenz empfinden. Gebaut auf urspr. römischer Arena, deshalb der Name. Vorgängerbau war bereits der Maria geweiht, Marienikonographie wichtig.

Dargestellt sind die Geschichte Mariä und Christi, verbunden mit dem J.G.!

Schema: An der Triumphbogenwand: Gottvater mit Engeln, die Verkündigung, eine Szene der Passion, nämlich Judas, der die 30 Silberlinge erhält, die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth und eine reine Scheinarchitektur ohne erzählende Darstellung.

An der W-Wand: das J.G. mit dem Stifter Scrovegni

In der obersten Reihe der Längswände: die Geschichte Marias

In der mittleren Zone: die Kindheit und das Wirken Christi

In der unteren Zone: die Passion Christi

In der Sockelzone: die Personifikationen von Tugenden und Laster

In den Medaillons an der Decke: Christus, Madonna und Hl. (Propheten und Apostel)

Das Programm, die Thematik bleibt im traditionellen Rahmen: ein christologischer Zyklus, der durch Verkündigung bzw. J.G. in heilsgeschichtlichen Zusammenhang gestellt ist. Neu aber ist die Gestaltungsweise und damit der Inhalt der dargestellten Szenen.

Der Pantokrator beherrscht nicht mehr gebieterisch wie in den früheren von Byzanz beeinflussten Kirchen Italiens die Apsis. Gottvater ist vergleichsweise klein, von Engeln umgeben, auf dem Triumphbogen dargestellt. Verknüpft wird er mit der Szene der Verkündigung, der Begegnung und der Judasszene. Die Szene der Verkündigung wird durch die Öffnung des Triumphbogens in 2 Kompartimente getrennt. Sie ist auf völlig neue Art dargestellt. Maria und der Engel knien jeweils in einer nach vorne offenen Architektur. Die Raumkörper sind beide schräggestellt. Obwohl natürlich noch nicht perspektivisch konstruiert wurde, wird die Szene durch die Verräumlichung eindeutig auf den Betrachter bezogen, der sich in der Mittelachse des Schiffes (und somit der Komposition) befindet. Das gemalte Bild setzt also einen Betrachter voraus, wird auf ein schauendes Subjekt bezogen, wurde für den Betrachter gearbeitet. Bereits in diesem Detail offenbart sich uns eine neue Auffassung vom Verhältnis von Kunst und Betrachter. Die Kunst ist offensichtlich nicht mehr ausschließlich zu Ehren Gottes da.

Vergleichen wir mit einer florentinischen Verkündigung, wie sie üblicherweise in der Zeit vor Giotto gestaltet wurde, als Bsp. den Ausschnitt aus der sog. Madonna del Carmine von Coppo di Marcovaldo von ca. 1260.

Die Darstellung der Verkündigung ist, wie ganz allgemein die Kunst des Ducento (italienisches 13. Jh.) von der byzantinischen Kunst abhängig. Maria und der Engel stehen. Maria steht vor einer thronartigen abstrakten Architektur. Fig. Typus und gewandbehandlung bleiben der "maniera Greca" eben der byz. beeinflussten Kunst, verpflichtet.

Die Szene ist der Fläche verhaftet. Die Thronarchitektur ist mit dem dahinterliegenden Gebäude nicht verbunden. Sie wirkt wie ein Versatzstück. Zwischen Figur und Architektur besteht keinerlei räumliche Beziehung. Bei Giotto hingegen wird der Bildraum durch eine durchgehende Architektur vereinheitlicht. Die Begrenzung der Szene wird nicht durch den Rahmen äußerlich gesetzt, sondern entsteht von innen durch die Bildarchitektur.

Die Maria steht nicht mehr vor der Architektur wie vor einer flächigen Folie, sie kniet in dem kastenartigen Gebäude. Zwischen Figur und Architektur besteht eine räumliche und damit tatsächliche Beziehung, nicht mehr eine nur flächig symbolische. Die Architektur selbst ist durch den Erker mit den Dreipaßfenstern als Trecento Bau, also Gegenwartsarchitektur, charakterisiert. Zurückgeschlagener Vorhang, Lesepult und abgedunkelter Grund erwecken

den Eindruck eines Interieurs, obwohl es sich hier nicht um ein tatsächliches Innenraumbild handelt. (Dies blieb der nordischen Ren. des 15. Jhs. vorbehalten).

Auch im Figuren Typus bricht Giotto mit der byzantinischen Tradition. Nicht mehr die spindeldürren, überlängten und vergeistigten Typen mit den gräzisierenden von innerer Erregung flatternden Gewändern: schwere, blockhafte, kubische Gestalten. Die Gewänder einfach, mit wenigen Falten, die die Plastizität betonen. Die Gesichter klar, von klassischer Einfachheit. Die Maria ohne Maphorion, mit geflochtenen Zöpfen. Maria und Engel sind im Profil, aufeinander bezogen. Die Maria ist nicht mehr frontal auf den Beschauer gerichtet. Ein neuer, monumentaler Menschentyp ist hier gestaltet, der seine Würde in sich selbst trägt. Keine rein symbolische Darstellung mehr, wo das Gezeigte nur Zeichen sein soll für Geistiges, sondern eine konkret vorstellbare Szene.

Jede Szene erhält nun ihren eigenen individuellen Charakter, je nachdem welches Thema sie darstellt. Die Komposition, die Form, resultiert aus der Thematik.

In der MA Malerei, wo die göttliche absolute Wahrheit symbolisiert werden sollte, konnte auf die Erscheinungswelt, die Umwelt, das Ambiente, das Konkrete kein Wert gelegt werden.:

In der Franziskustafel von Bonaventura Berlinghieri von 1235 werden alle Szenen identisch gestaltet. Immer die gleichen abstrakten Architekturen folieren die Figuren. Von Komposition im eigentlichen Sinn des Wortes können wir nicht sprechen. Die Szene endet willkürlich, umgekehrt könnte sie auch fortgesetzt gedacht werden.

Bei Giotto hingegen bildet jede Szene eine individuelle, einzigartige Komposition.

In der Flucht z. B. foliert der Berg die reitende Muttergottes, der Abfall des Berges nach rechts und sein horizontales Auslaufen betont die Bewegung der Gruppe. Ebenso unterstreicht der Hügel in der Lazarus Auferweckung die Bewegung der Szene, Christi Handhaltung wird durch den ansteigenden Hügel betont.

Bei der Begegnung an der Goldenen Pforte wird das Zusammentreffen bzw. die Umarmung von Joachim und Anna (der Eltern Marias) durch die Verschränkung der Bewegung Brücke bzw. Torbogen mit heraustretenden Jungfrauen kompositorisch unterstrichen.

Jede Szene wird somit individuell gestaltet, tatsächlich komponiert.

Die einzelnen Szenen der Franziskuslegende sind der Großform der Tafel untergeordnet.

Die Subordination der einzelnen Szenen unter die Gesamtform, die Einbindung der Malerei in die Architektur, die Unterordnung der menschlichen Gestalt unter die Architektur kennen wir aus dem gesamten MA.

Bei Giotto liegt die Geburt des autonomen Bildes.

Die Szenen in der Arena Kapelle verfügen über eine innerbildliche Einheit.

Sie lassen sich nicht beliebig verkürzen oder erweitern. Die Landschaft bzw. die Architektur bestimmt die Szene, die Verschränkungen der Figuren untereinander durch Haltung, Geste und Blick schließen die Szene vollends in sich ab.

In der Arena Kapelle wird das Verhältnis von Architektur und Malerei umgekehrt: nicht mehr die übergreifende Architektur weist der Malerei ihren Platz zu. Die Architektur wird von der Malerei bestimmt. Am eklatantesten offenbart sich die gewandelte Beziehung der beiden Medien an der Triumphbogenwand, wo eine Art illusionistischer Architektur die tatsächlich vorgegebene Architektur scheinbar verwandelt. Die kontinuierliche Erzählweise, der wir zum 1. Mal an der Trajanssäule begegneten und die die Erzählstruktur bestimmte, wird aufgegeben. Kein parataktisches Nebeneinander mehr, sondern Vereinheitlichung der Szene.

(Noli me Tangere): Dadurch entsteht eine Dramatisierung der Szene. Die Dramatisierung des Geschehens ist ein Hauptmerkmal der Kunst Giottos.

Nicht mehr im abstrakten Nirgendwo schweben die Figuren, sie agieren in der Landschaft, nicht vor transzendtem Goldgrund, sondern dem blauen, realen Himmel. sie kleben nicht flächig übereinander, der Grundriß der Gruppe ist erkennbar. Die Beziehungen zwischen ihnen vollziehen sich im Raum, wenn auch nur auf einer schmalen Raumbühne. Die Figuren sind blockhaft vereinfacht. Durch diese Vereinfachung, sowohl des Ambientes wie der Figuren selbst, erreicht Giotto höchstmögliche Konzentration auf das Wesentliche. Die Dramatik wird durch diese Konzentration gesteigert. Es handelt sich nicht mehr um eine symbolische Szene, sondern um ein menschliches Drama, das für den Betrachter direkt nachvollziehbar ist. Die Schmerzverzogenen Gesichter der Menschen und Engel und ihre dramatischen Gesten appellieren an das Gefühl des Betrachters. Das gefühlsbetonte wird aber aufgehoben durch die heroische Monumentalität der Figuren. Diese Menschen sind von würdevoller Statuarik.

Auf neue Weise wird auf psychische Vorgänge im Menschen eingegangen. Hier trauert Joachim bei seiner Rückkehr zu den Hirten, da er vom Priester vom Altar fortgeschickt worden war, da er kinderlos war.

Auch die Umwelt des Menschen und seine Arbeit wird bis zu einem gewissen Grad miteinbezogen. Hier in der Verkündigung an Anna wird sogar die spinnende Magd der religiösen Szene integriert.

Aus den religiös-mystischen Darstellungen werden real Vorstellbare. Religiöse Darstellungen werden als Ereignisse verstanden, die sich unter Menschen zutragen und diese werden auf formal klare und rational einsichtige Weise konstruiert. Die Darstellung der Wirklichkeit, des Lebens mit seinen verschiedenen Stationen und Erfahrungen wie Geburt, Kindheit, Hochzeit, Feste, häusliches Leben, Arbeit, Aggression, Verzweiflung und Tod löst allmählich die abstrakt religiöse Darstellung ab.

Die gleichen Beobachtungen lassen sich auch bei den wenigen Tafelbildern Giottos anstellen.

Hier die Ognissanti Madonna von etwa 1306-10, deren Vorbild das Werk gleichen Themas von Cimabue ist. (1285-90) Auch hier: keine abstrakte Thronarchitektur, sondern ein real



vorstellbarer Thron, dessen Architektur das gesamte Bildfeld bestimmt. Er steht massiv auf dem Boden; sowohl zur Maria wie zu den Heiligen und Engeln werden räumliche Beziehungen geschaffen. Die Engel werden nicht mehr abstrakt auf der Fläche hochgezogen, sondern mit deutlichen Überschneidungen hintereinander gestaffelt, der Grundriß der Szene, obwohl nicht perspektivisch konstruiert, ist nachvollziehbar. Die Rationalität, das fast mathematisch Geordnete der Komposition paßt zu den monumentalen blockhaften Gestalten. Das Christuskind trägt ein durchsichtiges Gewand, um die Plastizität seines Körpers zu betonen. Das Licht wird bereits als körpermodellierendes Element eingesetzt.

Trotz der Unterschiede ist Cimabue doch eine wichtige Quelle für Giotto's Kunst.

Er brach bereits mit der rein ma transzendenten Kunst wie beispielsweise die Madonna mit Hl. von Margaritone aus dem 3./4 d. 13. Jhs. Bereits Cimabue führte eine monumentale Bildarchitektur ein, die Figuren schweben nicht mehr völlig losgelöst im Goldgrund und v.a. die himmlischen Gestalten sind nicht mehr unnahbare, starre, blicklose jenseitige Gestalten, sondern vermenschlichte Wesen. Mit schräggestelltem Kopf nehmen sie Kontakt auf mit dem Betrachter, ihre Züge haben etwas sehr Gefühlvolles. Auch der Römer Cavallini aus dem späten 13. Jh. bildet mit seinen blockhaft vereinfachten monumentalen Figuren eine wichtige Quelle für Giotto's Kunst.

Für beide, Cavallini und Giotto war die französische Plastik der Hochgotik wie sie in Amiens und Reims geschaffen worden war, eine wichtige Anregung. Sie übersetzten diese Errungenschaften einer neuen Plastizität und Substanz der menschlichen Gestalt ins zweidimensionale Medium der Malerei.

Auch in Italien war die Plastik der Malerei voraus.

Hier ein Werk von Arnolfo di Cambio.

Bereits um 1260 entstand die Kanzel von Nicolo Pisano, wo ein zutiefst unmittlalterlicher, monumentaler, an der Antike orientierter Menschentyp auftritt.

Sein Sohn, Giovanni Pisano, bereits gleichzeitig mit Giotto, verband die antikische Strenge und Monumentalität der Kunst seines Vaters mit französischen gotischen Zügen. Er erreichte dadurch eine neue Dramatik und Gefühlsintensität.

Worin liegen die Gründe, daß ausgerechnet in Florenz im späten Ducento und frühen Trecento mit der ma Kunst gebrochen wurde und der Grundstein für die neuzeitliche Malerei gelegt wurde?

In Frankreich in der Ile-de-France, hatte in der 2. H. d. 12. Jhs. und in der 1. H. d. 13. Jhs. die Entwicklung der Städte in Verbindung mit dem erstarkenden Königtum zur Kathedralekunst geführt. Die städtische Entwicklung in gewissen Teilen Italiens überholte Frankreich im 13. Jh. An der Spitze dieser Entwicklung stand Florenz, das sich im Laufe des 13. Jhs. zu der weitaus größten Wirtschaftsmacht Europas aufschwang. Im Gegensatz zu

den Städten Frankreichs wurde die Entwicklung ausschließlich vom Bürgertum, ohne Verbindung mit einem König, getragen.

Der Reichtum von Florenz beruhte zum größten Teil auf der Textilindustrie, dem Textilhandel und dem Bankwesen. Wolle wurde von England und Flandern importiert, der gesamte Herstellungsprozeß und Handel lag in den Händen florentinischer Kaufleute, die in allen europäischen Ländern Handelsniederlassungen führten. Der florentinische Gulden, der "Florin" wurde alsbald zur „internationalen“ Währung. Ein Hauptgrund für den Aufstieg von Florenz war die Verbindung der florentiner Bürger mit dem Papst. Nicht römische, sondern florentiner Bankiers führten die Finanzgeschäfte des Papstes. Der Papst verfügte damals auf Grund der Kirchensteuern aus der gesamten christlichen Welt über die einzig verlässliche und stetige Einkommensquelle. Zu einem Zeitpunkt, wo noch vorwiegend feudale Verhältnisse herrschten, kaum Kapital vorhanden war und das Kaufmannsdasein mit ungeheuren Risiken verbunden war, war dieser sichere Finanzpartner von unschätzbbarer Bedeutung.

Die Tuchindustrie war wie alle übrigen Handwerke in Zünften organisiert. Die 7 Hauptzünfte: Calimala-Lana-Seta-Bankiers-Richter u. Advokaten-Ärzte und Apotheker - und Pelzmacher waren bald die führenden gesellschaftlichen Kräfte.

Ursprünglich waren die Zünfte berufliche Schutzorganisationen, seit 1251 wurden sie zudem zu militärischen Verbänden, die die Rechte der Bürger gegen den feudalen Adel notfalls auch mit Gewalt zu verteidigen bereit waren.

1266 erlangten die 7 großen Zünfte Gleichberechtigung neben dem Adel. 1293 errang die florentinische Stadt ihren endgültigen epochalen Sieg über den Adel. In den in diesem Jahr erlassenen "Ordinamenti di Giustizia" übernahmen die 7 Hauptzünfte die politische Gewalt. Die Stadt verfügte jetzt über eine eigene Rechtssprechung, eine unabhängige Finanzverwaltung und hatte das Recht, sich eine eigene Verfassung zu geben.

Nur vollberechtigte Zunftmitglieder erhielten politische Rechte, d.h. der Adel wurde von den politischen Rechten ausgeschlossen.

Dieser erste historische Sieg der Kommune über den feudalen Adel ist die Ursache für die revolutionäre Entwicklung in der Kunst. In der monumentalen, heroischen, rationalen und diesseitsbezogenen Kunst Giotto's spiegelt sich das neue Selbstbewußtsein der Städter. (Problematik: Mittelalter/Neuzeit, lange Entwicklung mit Brüchen.)

Die Weltanschauung dieser Städter war noch vollkommen religiös-christlich. Das bereits auf rationales Denken reagierende scholastische System des Thomas von Aquin bildete die Grundlage. In der Kunst Giotto's spiegelt sich das distanzierte, eher rationale Verhältnis zur Religion wider. Seine Auftraggeber waren die reichsten „Bürger“ seiner Zeit. Die Arena Kapelle war vom Kaufmann Scrovegni zwecks Ablass der Zinssünden seines Vaters gebaut worden. Das Bürgertum kam unweigerlich in Konflikt mit dem kanonischen Zinsverbot. Die Wucherzinsen aber bildeten die Voraussetzung für den Erwerb von Kapital. Da die Kurie

selbst zu den Reichsten gehörte und an Geldgeschäften in hohem Ausmaß beteiligt war, versuchte sie mit allen möglichen Konstruktionen den Wucher zu legitimieren.

Eine dieser Hilfestellungen war die Erfindung des Ablasses durch gute Werke. Indem für die Kirche gespendet wurde, konnten die Sünden, die durch den Wucher unweigerlich begangen wurden, wieder gut gemacht werden.

Diese Konstruktion wirkte sich für die Kunst sehr glücklich aus, sie ist einer der Gründe für die Anhäufung des ungeheuren Reichtums an Kunstschatzen. Nicht nur die Scrovegni Kapelle dankt diesem Umstand ihre Entstehung, auch die reichsten Familien der 1. H. d. 14. Jhs. die Bardi und Peruzzi ließen sich, ebenfalls von Giotto, ihre Familienkapellen in S. Croce mit aus diesem Grunde ausmalen. Wir sehen, Auftraggeber sind nun erstmals seit der Antike die Bürger der Kommune (Bei den franz. Kath. war Auftraggeber immer der Bischof, unterstützt vom König und vom Bürgertum).

Giotto selbst besaß Webstühle, die er an Weber vermietete, die zu arm waren, sich dieses unentbehrliche Werkzeug selbst zu erwerben. Er machte dabei einen Profit von 120% jährlich. (A 135). Im Jahr 1314 beschäftigte er nicht weniger als 6 Anwälte zur Eintreibung des Geldes seiner Schuldner.

Neben den reichen Kaufleuten und Bankiers und dem entmachteten Adel gab es aber auch noch die niederen Schichten des Volkes, die Bauern, die noch unter feudalen Verhältnissen lebten, die kleinen Handwerker und Plebejer der Stadt.

Vollwertige Mitglieder der Zünfte waren nämlich nur die Kaufleute, nicht aber die eigentlichen Arbeiter. In der größten Zunft, der Lana, sah das konkret so aus: die Kaufleute waren meist identisch mit den Bankiers. Sie besaßen z.T. eigene Werkstätten, wo die Vorbereitungsarbeiten durchgeführt wurden. Daneben gab es Färber mit eigenen Werkstätten, also noch mal Handwerksmeister mit Gesellen, die jetzt im sog. Verlagssystem für einen bestimmten Kaufmann arbeiteten. Sie erhielten von dem Kaufmann das Tuch und gaben es ihm nach Bearbeitung wieder zurück. Die weitere Verarbeitung wurde vorwiegend in Heimarbeit getätigt. Der Herstellungsprozeß war also vielschichtig, noch in keiner Weise rationalisiert, verschiedene Produktionsformen existierten nebeneinander. Die Mittelschichten, z.B. die Färber mit ihren eigenen Werkstätten, hatten nur sehr geringe Rechte, die Arbeiter, die sogenannten "Ciompi" verfügten überhaupt über keine Rechte, denn sie waren keine vollberechtigten Zunftmitglieder.

Bis zum endgültigen Sieg über den Adel schloßen sich die reichen Familien mit den niederen Schichten gegen den gemeinsamen Feind zusammen. Danach aber sahen sie in den niederen Schichten den größeren Feind als im Adel. Als bald erhielt der Adel wieder Privilegien. Der Widerstand der unteren Schichten stieg.

Auch in Italien bildete sich im 12. und verstärkt im 13. Jh. eine starke Opposition unter den niederen Schichten. Sie litten unter der feudalen Ausbeutung, die durch die beginnende

Geldwirtschaft verschärft wurde. Sie empfanden, daß die Kirche mit all ihrem Prunk mit ihrer eigenen Lebenssituation nichts mehr zu tun hatte. 1209 trat zum 1. Mal in Florenz Franz von Assisi auf, um dort zu predigen. Er war ein Laie, seine Predigt bedeutete somit Ketzerei. Er vermenschlichte die Religion, brachte sie dem Gefühl der einfachen Menschen nahe.

Christus war auch arm gewesen, so wie sie, er war ihnen nahe mit seinem Leiden. Die Kirche versuchte den Ketzer zu integrieren. Es gelang ihr. Die Laienbruderschaft wurde zum Orden erhoben. Franz verließ bald das Kloster, um weiter als Wanderprediger tätig zu sein. In seinem Testament legte er seine Ideale nieder: Armut, Demut, Handarbeit.

Nach seinem Tode wurde sein Testament 1230 von Papst Gregor IX. für ungültig erklärt. Weder Papst noch Patrizier waren am Ideal der Armut interessiert, im Gegenteil, diese Forderung erhielt gefährlichen Zündstoff. Als bald wurden die franziskanischen Kirchen und Klöster mit Stiftungen seitens der Bürger überschüttet. Die Stiftungen, auch in Form von Kunstwerken (Altarbilder, Fresken), dienten der Repräsentation und dem Ablass. Die Hauptkirche der Franziskaner in Florenz ist S. Croce. Als Papst Joh. XXII. 1323 eine Bulle herausgab, wo die Behauptung, Christus und die Apostel hätten kein Eigentum besessen, als Ketzerei gebrandmarkt wurde, verließ ein Teil der Franziskaner den Orden. Diese Fraticelli gingen in totale Opposition zum Papst und zur offiziellen Kirche.

In der Kunst des 13. Jhs. spiegelt sich diese neue franziskanische Frömmigkeit. Die starren Madonnen und Christusfiguren machen einem vermenschlichten Typus Platz. Neue Themen entstehen, die das Leiden Christi veranschaulichen und das Gefühl, das Miterleben des Betrachters herausfordern.

Dem Bedürfnis nach Ausschmückung und Vermenschlichung der christologischen Geschichten kam Jacobus de Voragine in seiner *Legenda Aurea* (1263-88) entgegen, wo die Geschichten der Heiligen ausführlich dargelegt werden. In den "*Meditationes Vitae Christi*" des Franziskaners Pseudo-Bonaventura wurde das Leben Christi wie das eines Handwerkers aus dem zeitgenössischen Florenz geschildert. Diese Apokryphen beeinflussten mit ihren lebensnahen Erzählungen nachhaltig die bildende Kunst.

Die franziskanische Frömmigkeit mit ihrer Innigkeit und ihrem Armutsideal entsprach dem religiösen Bedürfnissen der niederen Schichten. Im 13. Jh. wurde diese Tendenz z.T. von der Kirche und auch von dem damals noch gegen den Adel kämpfenden Bürgertum aufgenommen. Die abstrakt starren Kruzifixe, wo Christus mit offenen Augen repräsentiert wird, wurden um 1230 von einem wirklich toten, leidenden Christustyp abgelöst.

Giottos Kruzifix repräsentiert nicht mehr die franziskanische Frömmigkeit. Der Ausdruck des Leidens ist zurückgetreten. Giottos Interesse gilt vielmehr der Erfassung des menschlichen Körpers. Bei ihm wird der Leichnam nicht mehr in der Fläche verschoben, sondern in den Hüften und in den Knien räumlich geknickt. Giotto vertritt nicht die mystische, leidenschaftlich religiöse Haltung der mittleren und niederen Schichten, sondern das selbstbewußte, der Religion nicht kritisch, jedoch sachlich distanziert gegenüberstehende städtische Patriziat.

Daß seine Kunst nicht die Bedürfnisse der niederen Schichten berührte, bekräftigen die Aussagen der Humanisten Petrarca und Boccaccio, die beide schriftlich niederlegten, Giotto's Kunst erzeuge die staunende Bewunderung des Kenners, aber den Unwissenden lasse sie kalt. (Antal 343<sup>100</sup>)

Giotto selbst verfaßte bezeichnenderweise ein Gedicht über die Armut, wo er die Armut als Ursache alles Bösen geißelte. Die Worte Christi seien mißdeutet, wenn sein Lob der Armut auf die Geschäfte der Menschen angewendet werde. (A 136)

Die niederen, ungebildeten Schichten mit ihrer mystischen Religiosität hatten natürlich keine Möglichkeiten, ihre Auffassungen künstlerisch zu manifestieren. Dazu fehlten ihnen ganz einfach die finanziellen Mittel. Sie neigten auf Grund ihrer sozialen Lage und dem damit verbundenen Mangel an Bildung eher zu einer mystisch-gefühlvollen und einer didaktischen Kunst. Die rational-selbstbewußte Art eines Giotto entsprach nicht ihren eigenen Lebenserfahrungen. In gewissen Werken wird auf diese Bedürfnisse bis zu einem gewissen Grad eingegangen. Künstlerisch gesehen gehören sie nicht zu den fortschrittlichsten.

In der 1. H. d. 14. Jhs. bestimmte die Kunst Giotto's wesentlich die Entwicklung. Daß die Persönlichkeit eines Künstlers die Entwicklung so nachhaltig beeinflussen kann, ist bezeichnend für den Anbruch eines neuen Zeitalters. 1339 finanzierten die beiden größten florentinischen Bankhäuser, die Bardi und Peruzzi, den Krieg Eduards III von England gegen Frankreich. Der Feldzug endete als Mißerfolg, der König konnte seine Schulden nicht zurückzahlen, die beiden reichsten Bankhäuser von Florenz gingen bankrott. Da der florentiner Reichtum auf der Handels- und Banktätigkeit einiger weniger Firmen ruhte, stürzte dieses Ereignis den ganzen Stadtstaat in eine katastrophale Wirtschaftskrise.

1348 brach zudem die Pest aus und raffte einen Großteil der Bevölkerung hinweg.

(Bedeutung der Pest!)

Auf Grund der Bevölkerungsabnahme durch die Pest herrschte Arbeitskräftemangel, die niederen Schichten erkämpften sich Lohnerhöhungen und das Versammlungsrecht. Im Jahr 1378 unternahmen die Ciompi, also die armen Wollarbeiter, einen erfolgreichen Aufstand. Es ist der 1. Aufstand von Arbeitern in der Geschichte. Die Ciompi erhielten das Recht auf eine eigene Zunft, durften sich somit an den Regierungsgeschäften beteiligen. Diese demokratische Periode dauerte nur einige Monate. Nach 4 Jahren hatte das Patriziat das Ruder wieder fest in der Hand, die Zunft der Ciompi wurde aufgelöst.

In der Kunst äußert sich diese Entwicklung folgendermaßen: Die gegenüber den Franziskanern viel dogmatischeren Dominikaner werden bestimmend. Bsp: Orcagna, Strozzi Altar u. "Triumph des hl. Th. v. aquin" von einem Schüler Trainis:

Starre, geometrisierende Kompositionen, hieratisch frontale Figuren, dogmatisch-didaktischer Inhalt.

Weiteres Bsp: "Die Herrschaft der Kirche" Fresko in Sta. Maria Novella (der Dominikaner Kirche) von Andrea da Firenze. Das relative Erstarren der mittleren und unteren Schichten wirkte sich somit in der Kunst keineswegs "fortschrittlich" aus.

Denn diese Schichten waren auf Grund ihrer sozialen Situation im mystisch-religiösen, also ma Denken noch ganz anders verwurzelt wie das gebildete gehobene Bürgertum, das durch seine konkrete Arbeit (als Kaufmann bzw. Bankiers) über einen geschulten Verstand verfügte. Diese niederen Schichten waren also viel konservativer in ihren Anschauungen. Sie wurden durch didaktisch-symbolische, einfache und gefühlsintensive Werke weit mehr angesprochen als durch die aufgeklärte und selbstbewußte Kunst des Patriziats. Die Ciompi beispielsweise wählten für ihr Zunftzeichen nicht wie alle anderen ein Handwerkszeug, das ihren Beruf charakterisiert, sondern die religiös-symbolische Darstellung eines Engels mit Schwert und Kreuz. Für die niederen Schichten spielte auf Grund ihrer drückenden Armut und ihrer oft verzweifelten Lebenssituation die Hoffnung auf soziale Gerechtigkeit im Jenseits eine ganz andere Rolle wie für das gesättigte Bürgertum. Auch das Gefühl der menschlichen Nichtigkeit gegenüber der Größe Gottes entsprach ihrer eigenen Lebenssituation, wo sie tatsächlich nicht ihr eigenes Leben selbst bestimmen konnten.

Die Kunst Giotto repräsentiert den Beginn neuzeitlicher Malerei: sie ist Ausdruck für den Sieg der städtischen Kommune über den Adel. Sie bedeutet eine entscheidende Demokratisierung der Kunst. Die Erfahrungen und Bedürfnisse der mittleren und unteren Schichten, der Handwerker, Wollarbeiter und Bauern, sind darin aber keineswegs enthalten. Wir wollen zum Abschluß noch ganz kurz auf die Kunst Sienas eingehen, nach Florenz einer der bedeutendsten Städte Italiens. In Siena entwickelte sich kein so starkes Bürgertum mit wenigen reichen Familien wie in Florenz. Hingegen verfügte Siena über eine kräftige Mittelschicht, die zusammen mit dem Adel die Geschichte der Stadt und somit auch der Kunst bestimmten.

Gleichzeitig mit Giotto arbeitete Duccio in Siena.

Seine Kunst hat sich vom byzantinischen Einfluß noch nicht so rückhaltlos gelöst wie die seines Florentiner Kollegen. Maesta' Flucht: Szene spielt noch vor dem Goldgrund. Die Landschaft besteht aus den typischen byzantinisierenden Felsen. Epiphanie: die Farbe besitzt noch starken Eigenwert. Sie wird nicht zur Körpermodellierung eingesetzt wie bei Giotto. (Judaskuß vergl. Giotto: Christus steht dem Betrachter noch in typisch ma Weise frontal gegenüber. Bei Giotto ist Christus nicht moralisierend auf den Betrachter bezogen, durch die Beziehung der Figuren im Bild wird das dramatisch-Erzählerische gegenüber dem religiös-Repräsentativen bei Duccio herausgestrichen. Es fehlt bei Duccio auch die innerbildliche Einheit. Einmal eben durch den Bezug Christus-Betrachter und weiter durch die Öffnung der Komposition nach rechts durch die fliehenden Apostel.)

Besonders charakteristisch für ihn wie für die gesamte sienesisische Schule, ist die Betonung des Gefühls.

Das tiefe Empfinden, das Leiden Christi, die sichtbare Liebe der Maria zu ihrem Kind soll den Betrachter rühren. Diese Gefühlsinnigkeit entsprach, wie wir ausführten, stärker dem Erfahrungsbereich und den Bedürfnissen der Mittelschichten als die rationale Kunst des Giotto.

Bei Duccio verwandeln sich die religiösen Geschehnisse in Massenszenen, eine bedeutende zukunftsweisende Neuerung. Die am religiösen Geschehen Beteiligten, die Masse des Volkes gesellt sich zu den religiösen Gestalten.

Simone Martini, ebenfalls Sienese, entwickelte diese gefühlsbetonte Kunst mit ihren volkreichen Massenszenen weiter.

Durch das Schisma und die daraus folgende Residenz des Papstes in Avignon, zog er ebenfalls in diese Stadt im Süden Frankreichs. Er machte dort die Künstler mit den Errungenschaften Giottos und Duccios bekannt und hatte sehr großen Einfluß. Auch die Kreuztragung wird von ihm zum 1. Mal als Massenszene interpretiert. Nicht mehr nur das religiöse Geschehen, Christus steht im Blickpunkt, ebensowichtig sind die Vorgänge, die mit diesem Ereignis zusammenhängen, sind die Wirkungen, die sie hervorrufen. Der Inhalt ist nicht mehr der heroische Sieg Christi über den Tod, sein leidvoller Blick und die gequälten Züge fordern den Betrachter zum Mitempfinden und Mitleiden auf. Ebenso wird die Kreuzabnahme dramatisiert.

Die gefühlsstarken Massenszenen von Simone Martini beeindruckten die Zeitgenossen zutiefst. Die Wirkung dieser vermenschlichten Erzählweise reicht bis ins 15. Jh. und sogar 16. Jh.

Daß auch der Adel in Siena recht einflußreich war, zeigt sich v.a. in der ungeheuren Freude an kostbarer Dekoration.

Um die Mitte des 14. Jhs. wirkten die beiden Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzetti in Siena. V.a. Ambrogio nahm Erkenntnisse Giottos auf und verband sie mit sienesischer Tradition. In der Integrierung des Menschen in den realen Raum, machte er einen Schritt über Giotto hinaus. Die Relationen kleine Figur in weitem Raum werden der Realität angepaßt. Auch werden die Räume konkreter charakterisiert. Das eher genremäßig-häusliche Ambiente entsprach dem sienesischen Kleinbürgertum mehr als die monumentale Raumbühne Giottos.

Das Hauptwerk Lorenzettis sind die Fresken im Rathaus von Siena von 1335-40. Sie stellen ein profanes Thema dar: das gute und das schlechte Regiment. Mit unerhörtem Realismus schildert Lorenzetti das Leben, die Arbeit und die Freude der Bürger seiner Stadt. Das Fresko gehört zu den frühesten konkreten Stadtbildern. Auch in der Wiedergabe der Landschaft tritt uns eine ganz neue Freude an der Beobachtung der Natur und der Umwelt des Menschen entgegen.

Wir sehen, in der Kommune von Siena standen die Entdeckungen des menschlichen Gefühls, der Umwelt des Menschen und die Erarbeitung von Massenszenen im Vordergrund des Interesses gegenüber dem „großbürgerlichen“ Florenz, wo die Monumentalität des Menschen und die rationale Erfassung des Raums vordringlicher waren.

Die künstlerischen Errungenschaften beider Städte haben den Grundstein für die weitere Entwicklung nicht nur Italiens gelegt.



## Dialiste 9

## Trecento

	<b>Links</b>		<b>Rechts</b>
01	Arenakapelle gesamt	01	Giotto, Arenak., Stifter
02	Coppo di Marcovaldo, Mad. del Carmine	02	Arenakapelle gesamt
03	Coppo di Marcovaldo, Mad. del Carmine	03	Giotto, Arenak., Fides u. Justitia
04	Regensburg, Allerheiligenkapelle	04	Giotto, Arenak., Invidia
05	Giotto, Arenak., Noli me tangere	05	Giotto, Arenak., Inconstantia
06	Kruzifix, Pisa, fr. 13. Jh., Det.	06	Giotto Arenak., Caritas
07	Giotto, Kreuzigung, Det.	07	Giotto, Arenak., Jüng. Gericht
08	Giotto, Arenak., Vertr. Joachims	08	Giotto, Arenak., J. G.: Hölle
09	Giotto, Arenak., Verk. an Anna	09	Giotto, Arenak., J.G.: Hölle
10	Giotto, Arenak., Hochzeit Mariens	10	Giotto, Arenak., J.G.: Det.
11	Giotto, Ognissanti-Madonna	11	Giotto, Arenak., Visitatio
12	Magaritone	12	Giotto, Arenak., Judaslohn
13	A. di Cambio, Grabm. G. de Braye	13	Giotto, Arenak., Verkündigung
14	N. Pisano, Kanzel Siena	14	Giotto, Arenak., Flucht n. Ägypt.
15	N. Pisano, Kanzel Pisa	15	Giotto, Arenak., Lazarus
16	G. Pisano, Kanzel Pistoia, Det.	16	Giotto, Arenak., Goldene Pforte
17	Giotto, Cap. Peruzzi, Johannes-Vita	17	Arenakapelle gesamt
18	Mr. v. S. Martino, Madonna	18	Giotto, Arenak., Scheinarch.
19	Tafelkreuz v. S. Damiano	19	Croce dipinta, Pisa
20	Giotto, Kruzifix, S.M.N.	20	Giotto, Arenak., Beweinung
21	T. Gaddi, Eligius	21	Giotto, Arenak., Joachim b. Hirten
22	Orcagna, Strozzi-Altar	22	Giotto, Arenak., Geburt Christi
23	Duccio, Maestà, Madonna	23	Giotto, Arenak., Judaskuß
24	Duccio, Flucht nach Ägypten	24	Giotto, Arenak., Kreuztragung
25	Duccio, Anbetung der Könige	25	Cimabue, Madonna
26	Duccio, Maestà, Det.	26	Cavallini, Apostel, S. Cecilia
27	Duccio, Einzug in Jerusalem	27	Amiens, Beau Dieu
28	S. Martini, Grablegung (Orsini-Polypt.)	28	A. di Cambio, Bonifaz VIII.
29	Martini/Memmi, Verkündigung	29	N. Pisano, Geburt, Kanzel Siena
30	Martini/Memmi, Verkündigung Det.	30	N. Pisano, Anbetg., Kanzel Siena
31	A. Lorenzetti, Geburt	31	N. Pisano, Darbringung u. Flucht
32	A. Lorenzetti, Gutes Regiment	32	N. Pisano, Kindermord
33	A. Lorenzetti, Gutes Regiment, Det.	33	N. Pisano, Kreuzigung
34	A. Lorenzetti, Gutes Regiment, Friede	34	N. Pisano, Jüngstes Gericht
35	A. Lorenzetti, Ausw. d. guten Regiments	35	N. Pisano, Jüngstes Gericht
36	A. Lorenzetti, Ausw. d. guten Regiments	36	N. Pisano, Kanzel Pisa, Geburt
37	A. Lorenzetti, Ausw. d. guten Regiments	37	G. Pisano, Keuschheit
38	A. Lorenzetti, Ausw. d. guten Regiments	38	Giotto, Bardi-Kap., Franziskus
39	A. Lorenzetti, Gutes Regiment	39	Coppo di Marcovaldo, Madonna
40	A. Lorenzetti, Ausw. d. guten Regiments	40	Cimabue, Croce dipinta
41	A. Lorenzetti, Ausw. d. guten	41	Pacino da Bonaguida

	Regiments		
		42	Bernardo Daddi, Madonna
		43	Traini-Schule, Thomas v. Aquin
		44	A. da Firenze, S. M. N.
		45	Duccio, Maestà
		46	Duccio, Maestà Rückseite
		47	A. Lorenzetti, Schlechtes Reg.
		48	Auswirkungen d. schlechten Reg.
		49	Auswirkungen d. guten Reg.
		50	Auswirkungen d. guten Reg.

### **Die Gotik in Deutschland und Österreich**

Wir beschäftigten uns in den beiden vorangegangenen Stunden mit der Kunst Frankreichs und Italiens vom späten 12. Jh. bis zum 14. Jh. In Frankreich begann in der 2. H. d. 12. Jhs. die Gotik, in Italien entwickelte sich um 1300 die neuzeitliche Malerei.

Heute wenden wir uns der Gotik in Deutschland und Österreich zu und zwar bis zum ausgehenden 14. Jh. Die Weiterführung gotischer Elemente im 15., ja sogar im 16. Jh. wird uns erst später beschäftigen.

(Hinweis auf gotische Kunst in England, Spanien, Portugal, Osteuropa, Niederlande, Belgien, Nordeuropa)

Rekapitulieren wir kurz die gesellschaftliche Situation Frankreichs bzw. Italiens in dieser Zeit, um die spezifische Lage Deutschlands besser zu verstehen.

In Frankreich begann im 12. Jh. auf Grund einer enormen Produktivitätssteigerung in der Landwirtschaft ein Wiederaufblühen der Städte. Am weitesten war diese Entwicklung in der Ile-de-France gediehen, im Kronland des Königs. König und städtisches 'Bürgertum' stützen sich gegenseitig gegen den Feudaladel. Das starke Königtum bewirkte bereits im damaligen Hochmittelalter eine gewisse Zentralisierung. Die Städter entwickelten auf Grund ihrer konkreten Produktion (Kaufmannstätigkeit) allmählich ein rationaleres Verhältnis zur Wirklichkeit. Die gewandelten Lebensbedingungen wirkten sich auch auf das religiöse Denken aus. An den kirchlichen Universitäten lehrten Theologen wie Abaelard, die die Vernunft über die Religion stellten. Die Scholastik erarbeitete ein theologisches System, in dem Glaube und Vernunft vereint werden sollten.

Im Dualismus der Kathedralekunst, also dem Widerspruch zwischen rationalen, realistischen Tendenzen gegenüber transzendentalen Elementen zeigt sich der Versuch, diese Gegensätze auch ästhetisch in eine harmonische Einheit zu bringen. Auftraggeber der Kathedralen war die Kirche, finanziert wurde der Bau von der Kirche mit Unterstützung seitens des Königs und des Bürgertums. Die enge Beziehung zum Königtum wirkte sich insbesondere in der Ikonographie der Kathedralplastik aus, ich erinnere an die Darstellung der Maria als Himmelskönigin und die unzähligen Königsdarstellungen in Form von alttestamentarischen oder französischen Königen.

In der Kathedralprogrammatis setzte sich im wesentlichen die offizielle Kirche durch. In gewissen profanen Darstellungen hingegen (Monate, Tugenden u. Laster, Wiss.) und in der

realistischen Darstellungsform floss aber auch die neue Erfahrungswelt der städtischen Bevölkerung mit ein.

Florenz überflügelte am Ende des 13. Jhs. die Städte Frankreichs. Florenz wurde die stärkste Wirtschaftsmacht Europas. 1297 errang die Kommune einen endgültigen Sieg über den Adel. Auftraggeber war jetzt neben der Kirche die Stadt bzw. die Zünfte, also die Bürger selbst. Giotto, nicht mehr Angehöriger einer Bauhütte, sondern selbständiger Maler (allerdings in der Zunft organisiert) repräsentiert mit seiner Malerei die Welt- und Lebensauffassung des Patriziats.

Im damaligen Deutschen Reich, wozu auch Österreich gehörte, herrschten andere Verhältnisse.

Deutschland war zersplittert in unzählige Fürstentümer und kleinere feudale Einheiten. Diese Zersplitterung rührte bereits von der Völkerwanderungszeit her, wo unterschiedlichste germanische Stämme sich in diesem bereits von gewissen anderen germanischen und keltischen Stämmen besiedelten Land niederließen. Deutschland war nie in der Weise romanisiert worden wie Frankreich, vom Mutterland Italien ganz zu schweigen, d. h. es hatte dort kaum je Städte mit einer städtischen Kultur gegeben.

Die städtische Entwicklung vollzog sich dementsprechend nicht so rasch wie in Frankreich oder in Italien. Auch kam es aus den oben genannten Gründen nicht zu einer Zentralisierung wie in Frankreich. Der deutsche Kaiser war schwach, die Macht lag bei den Territorialfürsten. Ganz anders als in Frankreich stützten die deutschen Kaiser die Städte nicht, sie sahen in ihnen nicht den potentiellen Verbündeten gegen den Adel. In einer zeitgenössischen Chronik lesen wir über die Kaiser: "Sie verfügten, dass keine Stadt, kein Marktflecken Gemeinschaften, Gesellschaften, Kollegien, Verbände oder Schwurgenossenschaften irgendeiner Art, wie sie sich auch nennen mögen, bilden dürfe." (Pilz, deutsche Malerei) Das Bündnis Kaiser-Städte fand in Deutschland also nicht statt. Umgekehrt waren die deutschen Städte im 13. und 14. Jh. aber nicht so stark wie ihre Schwestern in Italien, um sich selbständig gegen die Feudalgewalt der Fürsten zu wehren.

Die Macht lag, wie gesagt, in Händen der Territorialfürsten. (Man bedenke, dass diese feudale Zersplitterung Deutschlands die Geschichte dieses Landes auf Jahrhunderte mitbestimmte: noch 1848 steht das feudal-absolutistische Deutschland neben der bürgerlichen Nation Frankreichs.)

Durch die geographische Lage als Knotenpunkt sowohl der N-S wie der O-W Verbindungen, erfuhren nun aber die deutschen Städte doch einen lebhaften Aufschwung. Der Weg von Flandern nach Italien oder von Frankreich in den Osten führte über deutsches Gebiet. Für Österreich waren die Donau und der Brenner von großer Bedeutung. Allerdings war der Reichtum dieser Städte weniger auf der eigenen Produktion gegründet als auf dem

Zwischenhandel. Das städtische Patriziat, bestehend aus reichen Kaufleuten und Adligen, gelangten zu Macht. Die Zünfte hingegen erhielten keine politischen Rechte.

Die Widersprüche zwischen den einzelnen Gruppen spitzten sich ungeheuer zu. Im 14. Jh. erreichten die Städte ökonomisch durchaus eine gewisse Stärke, politisch wurden sie aber vom Adel massiv unterdrückt.

Wie in Frankreich und in Italien bildeten sich auch in Deutschland sozialreligiöse Strömungen. Anders als in Florenz war das Patriziat nicht mit der Kurie verflochten, im Gegenteil, die Kirchensteuern drückten auch sie. Deshalb entwickelte sich in Deutschland eine starke antipäpstliche Strömung, eigentliche Vorboten der Reformation, die auch im Patriziat Fuß fasste.

Als Opposition zur offiziellen Kirche entstand die Mystik. Die Mystik wurde vorwiegend von den städtischen Mittelschichten und auch von den unteren Schichten getragen. Für die Mystik (ähnlich wie bei den Franziskanern) ist Gott, Mensch und Natur eins. Der direkte Kontakt des Menschen zu Gott, die gefühlsbetonte subjektive Beziehung zum Göttlichen stehen im Vordergrund. Dies ist aber ein Affront gegen die vermittelnde Rolle der Kirche und somit gegen die Kirche überhaupt. Wir kommen später auf die Bedeutung der Mystik zurück.

Wir wollen jetzt untersuchen, wie sich diese spezifischen Bedingungen in der Kunst zeigen. Entsprechend der langsameren gesellschaftlichen Entwicklung beginnt die Gotik in Deutschland erst um 1230, also ca. 80 Jahre später als in Frankreich. Deutschland steht im 13. Jh. ganz unter französischem Einfluss, im 14. Jh. werden dann v.a. in der Malerei die italienischen Quellen wichtiger. Die französischen Einflüsse wurden natürlich erst zu dem Zeitpunkt aufgenommen, wo die gotischen Gestaltungsmittel den eigenen Lebenserfahrungen entsprachen. Auch wurden die französischen Vorbilder selbständig verarbeitet.

Bei den frühesten Werken der deutschen Gotik wird der Kampf zwischen der eigenständigen romanischen Tradition und den modernen ausländischen Bauideen deutlich. Die künstlerischen Voraussetzungen zur Entwicklung gotischer Formen waren in Deutschland ungleich ungünstiger als im benachbarten Frankreich. Die deutsche Romanik kannte weder den radialen Kapellenkranz, noch Spitzbögen oder Kreuzrippengewölbe.

Der Einfluss der französischen Gotik setzte sporadisch ein, an einzelnen Bauwerken, die unter direkt französischem Einfluss standen.

Der Dom zu Magdeburg ist der 1. Bau, bei dem französisch-gotische Bauideen tatsächlich realisiert wurden. Der Chor wurde bereits 1209 begonnen. Der Bauherr, Erzbischof Albrecht, hatte in Paris studiert. Der Chor folgt in Aufriss und Grundriss dem französischen Schema: Chor mit radialem Kapellenkranz und dreigeschossigem Aufriss.

Dass die gotische Konzeption engstens mit dem französisch geschulten Bauherrn zusammenhängt, zeigt die Tatsache, dass nach dem Tode des Erzbischofs die Baumeister

wechselten und mit ihnen die Pläne. Über den spitzbogigen Arkaden wurde eine rundbogige Empore errichtet. Der Gesamteindruck wird noch stark durch die massive Mauermaße getragen. Auch die Weiträumigkeit des Chors widerspricht dem Vertikalismus der Gotik. Im Außenbau wurde auf das ganze Strebensystem verzichtet. Die Statik des Baus beruht technisch und optisch, wie in den romanischen Bauten, auf der Mauermaße.

Bezeichnend für die deutsche Situation ist die überaus lange Bauzeit von über 150 Jahren: ein starkes Königtum und eine finanzkräftige Kommune fehlten.

Der erste rein gotische Bau entstand mit der Elisabethkirche zu Marburg, die 1235 begonnen, aber erst im 14. Jh. fertiggestellt wurde.

Das einzige Bauwerk, das in enger Anlehnung an das französische Kathedralschema entstand, ist der Dom zu Köln. Vorbild für dieses gigantische Werk ist Notre Dame in Amiens. Der Kölner Dom ist in der Tat ein Symbol für die deutsche Entwicklung. Begonnen wurde er 1248, aber erst 1350 wurde mit dem Westbau begonnen. 1560 wurde die Bautätigkeit eingestellt. 1842 wurden mit großem politischen Spektakel die Arbeiten wiederaufgenommen. 1880 war schließlich dieses Wahrzeichen feudaler Architektur vollendet.

Nach diesen 2 ersten Etappen: sporadische und konfliktreiche Aufnahme französischer Formen gefolgt von rückhaltloser Übernahme entwickelte sich in Deutschland eine eigenständige Richtung in der gotischen Architektur, die im 14. Jh. tonangebend werden sollte.

Durch den Einfluss der Bettelorden (der Franziskaner und Dominikaner) wurde das Kathedralschema radikal vereinfacht. Der Messe kam nicht mehr die einzigartige Bedeutung zu wie in den französischen Bischofskirchen. Bei den Bettelorden rückte die Predigt in den Vordergrund des Interesses. Die Aufmerksamkeit des Betrachters sollte nicht mehr ausschließlich auf den Altar und das Mysterium der Messe hingelenkt werden, wozu sich das basilikale Schema der Kathedralen bestens eignete. Der Gläubige sollte vielmehr in der Lage sein, die Predigt zu vernehmen, und möglichst auch den Prediger zu sehen, wo immer in der Kirche er sich gerade befände.

Die Bettelorden, deren Gründung die Reaktion der Kirche auf die Opposition des Volkes gegen ihren Reichtum bedeutete, traten dementsprechend für eine schlichte Kunst ein. Beispiel für diese vereinfachende und vereinheitlichende Bettelordenarchitektur ist die Dominikanerkirche in Regensburg.

(Beschreibung: Verzicht auf Triforium oder Empore, dadurch Vereinheitlichung des Aufrisses. Verzicht auf radialen Kapellenkranz, ebenso auf Kapitelle, Verkröpfungen oder sonstige Schmuckelemente, völlige Eliminierung des Querhauses, Reduzierung des Chors, Abschwächung des Vertikalismus, breite Arkadenstellung.)

Das Transzendente, das Emporreißen bzw. Hinziehen zum Chor ist einer nüchterneren und schlichteren Raumauffassung gewichen. Dieses neue Raumgefühl, das auf eine

veränderte Liturgie bzw. auf ein neues Verhältnis zur Religion hinweist, findet in der Hallenkirche seinen adäquaten Ausdruck. Die Hallenkirche repräsentiert den typischen Kirchenbau der deutschen Spätgotik. Das basilikale Schema, das den Kathedralen der französischen Gotik das hieratisch-transzendente Gepräge gibt, wird verlassen. Die Seitenschiffe erreichen die gleiche Höhe wie das Mittelschiff. Sie werden in den Raumeindruck miteinbezogen, d.h. der Raum wird vollkommen vereinheitlicht. Damit fällt der hierarchische Aufbau von hohem Mittelschiff und flankierenden niederen Seitenschiffen, damit fällt das Aufgipfeln aller kleinen Elemente in einer übergreifenden Großform, damit fällt der Vertikalismus und der unwiderstehliche Zug zum Chor, damit fällt der mystische Charakter, der durch die dunklen Schattenzonen der Seitenschiffe und Triforien bzw. durch den Lichtgaden erreicht wurde, damit fällt vollständig die Trennung von Langhaus und Chor, von Klerus und Laien. In diesem einfachen, vereinheitlichten und gleichmäßig organisierten Bautyp drückt sich die demokratische und religiösen Belangen gegenüber versachlichte Haltung der städtischen Schichten aus. In der spätgotischen Hallenkirche fand das Bürgertum vor dem Einfluss der italienischen Renaissance seinen adäquaten Ausdruck. (Hinweis auf Entwicklung Romanik - Kathedralen - Bettelordenskirchen - Hallenkirchen)

Die Kirchen, die das Bürgertum, die Stadt, erbauen ließ, waren im allgemeinen Hallenkirchen, das basilikale Schema blieb weiterhin Ausdruck aristokratischer Gesinnung. Als Bsp. zeige ich Ihnen die Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd, die 1330 begonnen wurde. Der Chor wurde 1351 von Heinrich von Gmünd, dem Stammvater der berühmten Parler Familie gebaut.

Die ersten Hallenkirchenkonstruktionen in Österreich entstanden bereits um die Wende des 13. zu 14. Jh., so die Chöre der Zisterzienserkirchen in Lilienfeld und Heiligenkreuz. Ausgereifte Lösungen bringen beispielsweise Zwettl (1343) und Neuberg a.d. Münz in der Steiermark (1327-1496).

(Hinweis auf den Wiener Stephansdom. Urspr. romanischer Bau 1137, dann spätromanischer Bau 1230/40-1263, Teile der Westfassade mit dem Riesentor und den Heidentürmen noch vorhanden. Albertinischer Chor unter den Herzögen Albrecht I und Albrecht II 1304-1340. Unter Herzog Rudlof IV. 1359 Grundstein für den Neubau des Langhauses. Vollendung erst 1474, Südturm 1433. Erst 1469 wurde Wien zum Bistum erhoben und der Stephansdom zur Kathedrale, vorher unter dem Bischof von Passau.)

Durch das Aufblühen des Handels, den dadurch bedingten Straßenausbau und durch den Kontakt weitentlegener Städte untereinander war auch der Austausch auf künstlerischem Gebiet in ganz anderem Umfang möglich wie in der vorausgegangenen Zeit einer fast ausschließlich agrarisch organisierten Gesellschaft. Auch das Bauhüttenwesen, wo die

Bauhütte, einzelne Meister oder Handwerker von einer großen Bauaufgabe zur nächsten zogen, war mit ein Grund zur Verbreitung der urspr. in Frankreich entstandenen Gotik.

So wie in der Architektur wirkten sich diese Beziehungen auch in der Plastik aus. Bezeichnend für das Aufeinanderprallen heimisch altmodischer Traditionen mit den neuen "ausländischen" Ideen ist die Tatsache, dass oft zwischen Plastik und Architektur Diskrepanzen entstehen. Das dürfte mit ein Grund dafür sein, dass mancherorts frühgotische Plastik in späromanischen Bauten steht bzw. die für gotische Figurenportale geschaffenen Werke in den Innenraum gestellt wurden oder dem Bau irgendwo eingefügt wurden. (Bsp. Magdeburg)

In der Kathedrale von Strassburg, deren aus der 1. H. d. 13. Jhs. stammende Querhaus noch dem romanischen Stil angehört, ist die Plastik eben dieses Querhauses bereits vollkommen gotisch. Hier die Ecclesia und Synagoge vom südlichen Querschiff von 1220-30. Der Einfluss der französischen Hochgotik ist unverkennbar. Von der Hand dieses "Ecclesia Meisters" stammt auch der Marientod im Tympanon des Portales.

In der etwa gleichzeitig entstandenen Plastik in Bamberg wird die eigenständige Umwandlung französischer Vorbilder deutlicher. In der Heimsuchungsgruppe lehnte sich der Meister deutlich an die entsprechende Gruppe von Reims an. Die Monumentalität der Figur, das antikisierende Stand-Spielbeinmotiv und das geriffelte Gewand weisen auf diese Quelle. Ob die Aufstellung im Innenraum an 2 Seiten eines Seitenschiffpfeilers die ursprüngliche ist, konnte von der Forschung bisher noch nicht geklärt werden. Dafür spricht die Tatsache, dass die Figuren nicht aufeinander bezogen sind. Eine neue Selbständigkeit der Standfigur macht sich bemerkbar, eine weitere Etappe in der Entwicklung, die von der Befreiung der Figur aus der Mauerfläche der Romanik über die gotische Säulenfigur bis zur autonomen, frei stehenden Figur der Renaissance führt. Charakteristisch für Deutschland ist die Umwandlung des französisch-höfischen Figuren Typus mit klassischen Zügen in einen weit derberen, ausdrucksstarken. In Deutschland gab es eben kein königlich-höfisches Zentrum, keine antike Tradition und keine Universitäten, wo man wieder begann, sich mit der Antike zu beschäftigen.

Ein Hauptwerk gotischer Plastik in Deutschland ist der Lettner und die Stifterfiguren im Westchor des Naumburger Doms um 1250. Auf dem Lettner ist die Passion Christi dargestellt. Das menschlich Bewegende, die seelische Spannung, das psychische Erleben wird hier bildnerisch festgehalten.

Im W-Chor sind an den Pfeilern die ursprünglichen Stifter aus dem 11. Jh. dargestellt, also profane, historische Größen. Sie tragen zeitgenössische Kleidung. Alle Figuren sind auf einen Betrachter bezogen, der in der Mitte des Lettnerportals steht. Auch sie sind nicht mehr ins Säulenportal eingebunden wie ihre französischen Vorgänger. Auch hier vermissen wir die königlich-höfische Eleganz. Es sind Repräsentanten einer feudalen Ordnung. Allerdings



drücken sich in der Individualisierung, in der differenzierten Charakterisierung der Einzelpersönlichkeit, im Realismus der Repräsentation bereits bürgerliche Vorstellungen aus.

Im späten 13. und frühen 14. Jh. verschärften sich die Gegensätze von aufstrebendem Bürgertum und Feudaladel. Die Städte hatten sich ökonomisch sehr entwickelt, politisch waren sie aber gänzlich von den Territorialfürsten abhängig. (vergl. Italien) In der Feudalgesellschaft machten sich Zerfallserscheinungen bemerkbar, die Ritterheere wurden von den Fußtruppen der Söldner geschlagen, die Geldwirtschaft zersetzte die Feudalordnung.

Die Zuspitzung der Widersprüche von zerfallender Feudalgesellschaft und aufsteigendem Stadtbürgertum äußerte sich auch in der Kunst. Wir begegnen einer Erscheinung, die für die Neuzeit bezeichnend werden wird, dass nämlich die künstlerische Entwicklung nicht mehr einheitlich verläuft, ja dass zur gleichen Zeit gegensätzliche künstlerische Tendenzen wirksam werden. Die Opposition, in diesem Fall das Bürgertum, ja sogar das Kleinbürgertum, ist auf Grund seiner ökonomischen Stärke, in der Lage, zu einem gewissen künstlerischen Selbstausdruck zu gelangen.

In der 1. H. d. 14. Jhs. läßt sich in der offiziellen Kirchenkunst eine Reaktion beobachten.: Die Harmonie von Wirklichkeitserfahrung und Vergeistigung, Charakteristikum der hochgotischen Plastik, ist zerbrochen. Die kirchliche Abneigung gegen alles Irdische, die Verneinung der Wirklichkeit, wird wieder propagiert. Den Figuren wird ihre Standfestigkeit geraubt, ihre Plastizität negiert. Die typische gotische S-Kurve nimmt dem Menschen seine natürliche Schwere, reißt ihn in die Höhe, verleiht ihm eine abstrakte Bewegung. Der Körper ist unter dem schönlinigen Gewand nicht mehr spürbar. Der Mensch soll wieder ins Irrational-transzendente enthoben werden.

Allerdings gibt es in der Geschichte nie ein vollständiges Zurück. In der gefälligen Schönlinigkeit und den hübschen Gesichtern verrät sich die neue Zeit mit ihrer Liebe zur Schönheit des Sinnlichen.

Zur gleichen Zeit aber werden Werke ganz anderen Charakters geschaffen, die von der Mystik inspiriert wurden. Die Mystik postulierte die Einheit von Gott, Natur und Mensch, die Möglichkeit einer spontanen Kommunikation mit Gott. Der Mensch mit seiner subjektiven Empfindung, seinem Gefühl rückte dadurch immer mehr ins Zentrum. Er begann sich mit seinen Empfindungen und Gefühlserlebnissen, also mit sich selbst zu beschäftigen. Dieses neue Selbstbewusstsein war durch die franziskanische Religiosität und städtische Entwicklung möglich geworden. Natürlich bedeutete dies eine gewisse Gefahr für die Vermittlerrolle der kirchlichen Institution.

Die Hauptwerke der Mystik sind Andachtswerke: isolierte, nicht im Bau integrierte Bildgruppen, Werke, zu denen der Betrachter eine neue, intime Beziehung aufbauen konnte.

Bei den Kruzifix Darstellungen steigerte sich der Gläubige in die Leiden des toten Heilands hinein. Die eigentümliche Mischung von Naturalismus und Gefühlsintensität ist nur durch die Mystik zu verstehen, die eben einerseits eine bürgerliche antikirchliche Strömung war, umgekehrt aber eine zutiefst religiöse.

Andere Bsp. dieser mystischen Andachtsgruppen sind die Vesperbilder: Maria mit ihrem toten Sohn auf den Knien. Auch hier wird der Betrachter in ganz neuer Form zur Identifikation aufgefordert.

Das lyrisch-gefühlvolle Element zeigt sich in den Christus-Johannes Gruppen: so wie der Jünger Christi dem Herrn nahe war, konnte es auch der Gläubige sein.

In der 2. H. d. 14. Jhs. wurde durch die Residenz des deutschen Kaisers Karl IV in Prag wieder ein höfisches Zentrum geschaffen. Karl holte Künstler aus Frankreich, Italien und Deutschland an seinen Hof. In Prag wurde 1348 die 1. Universität Deutschlands gegründet. Hier wurde der letzte monumentale Kathedralbau der Gotik errichtet, der Veitsdom. Begonnen wurde die Kathedrale von Mathias von Arras, also einem Südfranzosen. Sein Nachfolger wurde 1352 Peter Parler aus Schwäbisch-Gmünd. Bedeutungsvoll sind die Porträtbüsten im Triforium, wo Parler sich u.a. selbst ein Denkmal setzte. In diesen Büsten wird die realistische, auf die Charakterisierung der Individualität des Menschen ausgerichtete Kunst von Bamberg und Naumburg wieder aufgegriffen. Vollenden konnte sich diese Entwicklung allerdings erst im 15. Jh., als das Bürgertum auch in Deutschland als Auftraggeber und bestimmender Kulturträger auftrat.

Die Tafelmalerei, deren Ansätze im 13. Jh. liegen, konnte sich dank einer Veränderung in der Liturgie neu entfalten. Der Priester stand jetzt nämlich nicht mehr hinter dem Altar mit Blick in die Menge, sondern vor dem Altar mit dem Rücken zu den Gläubigen. Dies ermöglichte großangelegte, hohe Altaraufsätze, die mit Schnitzereien bzw. Tafelmalereien geschmückt werden konnten.

Die Malerei war also nicht mehr als Wand- oder Glasmalerei vollkommen der Architektur einverleibt. Wir sahen, dass mit Giotto die Autonomie der Malerei begann. Vorderhand war sie in Form von Altarbildern noch im Gesamtverband der kirchlichen Architektur beheimatet. Aber die Tendenz ihrer Loslösung und ihrem beliebigen Aufstellungsort, ihrem "Transport" ins bürgerliche private Heim und später ins Museum, war im Kern bereits angelegt.

Die ausführenden Künstler waren in der Spätgotik (ab dem 14. Jh.) auch nicht mehr unbedingt in der Bauhütte zusammengefasst. Sie ließen sich als unabhängige Meister nieder, wurden sesshaft, führten eine eigene Werkstatt und waren in der Zunft organisiert. Die Kathedrale, das Gesamtkunstwerk der Gotik, war von einer Gemeinschaft, eben der Bauhütte, produziert worden. Die Autonomisierung der einzelnen Künste, der plastischen

Gruppen bzw. der Tafelmalerei hängt u.a. mit der neuen Produktionsweise ihrer Schöpfer zusammen.

Im 14. Jh. stand die Tafelmalerei noch ganz stark unter italienischem Einfluss. Ähnlich wie in der Plastik finden wir den Widerspruch zwischen mystisch bestimmten Werken und solchen, wo die extreme Linearität den Figuren jegliches Volumen raubt. Umgekehrt können diese widersprüchlichen Tendenzen auch zusammen in einem Werk auftauchen.

Vermenschlichung, Gefühlsintensität und genrehafte Elemente verbinden sich mit abstrakter Linearität und Raumlosigkeit.

Wie bei der Plastik bildete sich auch für die Malerei in der 2. H. d. 14. Jhs. durch den kunstliebenden Karl IV in Prag ein eigentliches Kunstzentrum.

Der Meister der Hohenfurter Tafeln ist stark von Italien beeinflusst. Unter italienischem Einfluss versuchte er den Figuren eine neue Körperlichkeit zu geben und dem Bildraum eine gewisse Tiefe zu verleihen. Typisch für diesen Meister ist der Versuch einer ganz starken Vermenschlichung.

Um 1360 arbeitete der sog. Meister Theoderich in Prag. Er malte dort die Burgkapelle aus. Der Meister Theoderich brach vollständig mit der gotischen Linearität. Seine Figuren erhalten ein neues Volumen. Die Linie, Hauptausdrucksmittel der gotischen Malerei, wird negiert. Die Körper grenzen aneinander, die Binnenstruktur wird mit Farbmodellierung illusioniert. Der Körper wird von seinem Volumen, seiner Masse her erfaßt. Diese Richtung wurde aber nicht weiterverfolgt. Der Meister von Wittingau schwelgt wieder in der gotischen Linearität.

Allerdings arbeitet er an der Licht Problematik. Zum 1. Mal wurde die Auferstehungsszene verdunkelt, mit Hell-Dunkel Werten Stimmung erzeugt. Die Farben selbst entsprechen noch nicht der Wirklichkeit, auch bleiben trotz des Dunkels alle Gegenstände voll sichtbar.

Die böhmische Malerei mit ihren voluminösen Figuren und dem stimmungsvollen Szenarien war für die Kunst um 1400 von ganz großer Bedeutung. Ihre Wirkung reichte weit über Böhmen hinaus. Die Kunst um 1400 bildete die direkte Vorstufe für die Renaissance des 15. Jhs.

Abschließend möchte ich nur noch kurz auf den Tatbestand hinweisen, dass sich, wie wir sahen, bereits im 13. u. 14. Jh. so etwas wie nationale Eigenheiten herauszukristallisieren beginnen. Diese nationalen Besonderheiten, das "typisch deutsche, italienische, französische" blieben auch in den folgenden Jahrhunderten wirksam bzw. verstärkten sich. In der Kunstgeschichte spricht man von sog. "Konstanten."

Die deutsche Kunst wird eben vom Gefühl, vom Ausdruck, oft sogar von einer Liebe zur Hässlichkeit um der Ausdrucksintensität willen geprägt. Das adäquate künstlerische Mittel ist die bewegte Linie (man denke etwa an Dürer oder Grünewald). Die Franzosen heben sich demgegenüber durch ihre Eleganz und Rationalität ab.

Bei den Italienern steht auch in der Renaissance und noch im Barock der Mensch in seiner Monumentalität und idealen Körperlichkeit und die Erfassung des Raums im Vordergrund. Über die Ursache dieser 'Konstanten' gehen die Meinungen auseinander. Die Auffassung, diese Unterschiede der ästhetischen Konzeption seien auf rassische Merkmale zurückzuführen ist auch heute noch nicht überall überwunden.

Die Kunstgeschichte zieht es heute im allgemeinen vor, eben einfach von nicht hinterfragbaren 'Konstanten' zu sprechen und sich auf die Frage nach den Ursachen gar nicht erst einzulassen. Wir konnten die Entstehung dieser Charakterzüge in der konkreten historischen Situation nachweisen. (Sozialgeschichte bzw. Kulturwissenschaft statt reiner Stilgeschichte.)

Die französische Rationalität und höfische Eleganz, die Monumentalität des Menschen und die Eroberung des Raums bei den Italienern bzw. die gegensätzlichen Strömungen in Deutschland hatten ihre Ursache einerseits in der künstlerischen Tradition des jeweiligen Landes (Italien - Antike), andererseits in der weltanschaulichen bzw. gesellschaftlichen Situation. Die Dialektik zwischen immanenter künstlerischer Tradition und gesellschaftlicher Veränderung bestimmte dann die weitere Entwicklung.

## Dia-Liste 10

Links		Rechts	
1	Magdeburg Dom, Grundriss		
2	got. Kirche innen (frühgot.), Reims zum Chor hin		
3	Magdeburger Dom, Chor außen	2	Marburg Elisabethkirche innen
4	Amiens Notre Dame innen	3	Kölner Dom innen
5	Köln außen		
6	Dominikanerkirche Regensburg		
7	Hallenkirche Landshut St. Martin (1387 beg. v. H. Stetthaimer)		
8	Soest Hallenk. St. Maria zur Wiese	4	Kuttenberg Dreifaltigkeitskirche Anf. 15. Jh.
9	Schwäbisch-Gmünd Heiligkreuzkirche innen	5	Schwäbisch-Gmünd Heiligkreuzkirche innen
10	Heiligenkreuz Hallenchor um 1300		
11	Neuberg a.d. Münz, ehem. zisterz. Kirche, Stmk. 1327-1496	6	Zwettl, Stiftskirche, Hallenchor 1343-1383
		7	Magdeburg Chor innen Nahaufn.

12	Strassburg Ecclesia + Synagoge südl. Querschiff	8	franz. Plastik, vergl. Strassburg: Amiens oder Reims
13	Strassburg südl. Quersch. Marientod		
14	Reims Heimsuchung	9	Bamberg Maria
15	Bamberg Elisabeth		
16	Naumburg Lettner ganz	10	Naumburg Lettner Abendmahl
17	Naumburg Lettner Christus vor Pilatus	11	" Det.: Handwäsche Pilatus
18	Naumburg Stifterfig. Markgraf Eckhard u. Uta	12	Naumburg Stifterfig. Gesamtaufn.
19	" Wilh. v. Kaumburg	13	" Uta Det.
		14	Köln Apostel
20	Werk d. Mystik, Kruzifix Haltern (Westfalen) um 1330-40 Det. Pfarrkirche	15	Kruzifix Coesfeld (Westfalen) Lambertikirche um 1350
21	Christus-Joh. Gruppe	16	Vesperbild, Bonn Landesmus. um 1350
22	P. Parler Büste Veitsdom Selbstportrait	17	Veitsdom Prag innen
23	Tafeln v. Klosterneuburg	18	Parler, Veitsdom Karl IV.

		19	Giotto z.B. Noli me tangere

## Vorlesung 11

**Kunst um 1400**

Wir beschäftigen uns heute mit der Zeit des Übergangs vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit bzw. mit der Kunst um 1400. Der Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit verlief allmählich bzw. mit Brüchen und rückläufigen Tendenzen. Es ist eine ganz falsche Vorstellung zu glauben, daß zwischen der Kunst des Mittelalters und der sog. Renaissance ein Bruch stattfand. Viele Elemente der Renaissance waren im Trecento vorbereitet, umgekehrt war die Renaissance nicht das aufgeklärte Zeitalter, für das sie im allgemeinen gehalten wird. (Burckhardt).

Bereits im Spätmittelalter war viel in Bewegung gekommen, hat sich vieles im Bereich der Gesellschaft und Kultur verändert:

Stadtentwicklung

Damit verbunden: Veränderung der Lebenssituation der Menschen, soziale Veränderungen, Profanisierung, Veränderungsmöglichkeiten.

Veränderung der Auftragslage: Gotik in Fr: nicht mehr nur die Klosterkirche, sondern die Bischofskirche in der Stadt, zus. mit König und den Städten; Florenz: Zünfte, die Stadt, einige reiche Familien.

Künstler: nicht mehr nur Mönche und Nonnen in Klöstern; Bauhütte, dann zünftig organisierte Handwerker, die in der Stadt leben. (Bsp. Giotto) bzw. allmählich auch Künstler, die am Hof leben. (Warnke, Hofkünstler).

Bis zum Anfang dieses Jahrhunderts war die Vorstellung von Malerei, ja von Kunst überhaupt, ganz stark mit dem Medium der Tafelmalerei, des Staffeleibildes verknüpft. Heute hat sich da vieles verändert. Es scheint mir auch für die aktuelle Mediendebatte relevant zu sein, sich klar zu machen, daß die Tafelmalerei mitnichten das Medium der Kunst verkörpert hat, ja daß sie erst sehr spät überhaupt entstanden ist. Ich möchte Ihnen jetzt einen Überblick über die Entstehung des Tafelbildes im Spätmittelalter geben, v.a. da es dann in der Renaissance zu dem Medium der Malerei avancieren wird. Anhand seiner Entwicklung können wir uns auch einige Grundstrukturen der allgemeinen Kunstentwicklung klarmachen. (Lit.: Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.)



Ab dem 7. Jh. Ikonen, v.a. in Byzanz. Erinnerung an ganz andere Bildvorstellung in Byzanz: authentisches Bild. . Maria mit dem Kind und Christus.

Das Tafelbild tritt zunächst als Kultbild in Erscheinung (entsprechend Byzanz) und wird dann zum Altarbild. Die Entstehung des Tafelbildes liegt im 13. Jh. Der Unterschied zu anderen Formen der Malerei liegt darin, daß das Tafelbild als selbständiges Bild erscheint, nicht an einen anderen Bildträger gebunden ist und transportabel ist. (Gegensatz zur Wand - und Buchmalerei.)

Das Kultbild wurde nicht als Bild in unserem Sinne wahrgenommen, nicht ästhetisch rezipiert. Es verkörperte vielmehr das Dargestellte, also Maria, Christus oder einen Heiligen. Es war eingebettet in einen Kult, also z.B. in einem Schrein verborgen, wurde dann nur zu bestimmten Festtagen herausgeholt und der Öffentlichkeit präsentiert bzw. in einer Prozession herumgetragen. Diese Bilder konnten Wunder wirken, sie konnten sprechen. So z.B. hat das Tafelkreuz von San Damiano (um 1200, sehr frühes Bsp.) zu dem hl. Franziskus gesprochen. Es hat eine wesentliche Rolle bei seiner Bekehrung gespielt. Es forderte ihn auf, die zerfallene Kapelle zu restaurieren, in der er auf es gestossen war. (Sie sehen, eigentlich ein magisches Verhältnis zum Bild, jedenfalls kein ästhetisches. Aber letztlich doch nicht so befremdend, man denke an heutigen Umgang z.B. mit dem Hrdlicka-Denkmal). Der Vorfall jedenfalls begründete den franziskanischen Kult des Tafelkreuzes. Tafelkreuze waren gerade im franziskanischen Milieu eine der häufigsten frühen Formen des Tafelbildes. Sie sehen: der gemalte Cruzifixus ersetzt den plastischen.

Das gemalte Kultbild ersetzt z.T. das plastische Kultbild des Mittelalters. Es gibt Beispiele, bei denen man sehen kann, wie die Malerei buchstäblich aus der plastischen Form geboren wird: Bsp: Madonna des Coppo di Marcovaldo, Mitte des 13. Jh., Sta Maria Maggiore. (Vgl. Mit Madonnenskulptur des Martinus von 1199, Berlin). Ikone und Skulptur, eine neue und eine alte Form des Kultbildes aus Ost und West sind somit zu einer Art Zwitter verbunden. Urspr. war die Malerei nur Fassung, nur Bemalung, nur Hilfsmittel. Jetzt kommt die Zeit ihrer Emanzipation. Sie wird die Plastik, deren schmückende Oberfläche sie war verlassen und sich selbständig machen. Im Paragone der Renaissance wird sie versuchen, ihre Überlegenheit gegenüber der Skulptur zu behaupten. (Sie sehen, Medienstreit gibt es nicht nur heute, wo ja erbittert gestritten wird, ob die Malerei noch eine Lebensberechtigung habe).

Die frühesten Bilder sind also Kultbilder. Die Formen, in denen sie auftreten sind Marienbilder, der Kruzifixus und dann allmählich auch Heiligenbilder, v.a. Franziskusbilder, da in der franziskanischen Tradition das Bild von Anfang an eine große Rolle spielte.

Möglich wurde diese Entwicklung von der Plastik zum Bild bzw. vom gebundenen Bild in Form von Wand -oder Buchmalerei auch durch einen Massenimport von Ikonen aus Byzanz

nach der lateinischen Eroberung von Konstantinopel im Jahre 1204. Nun kamen auch Maler aus Byzanz nach Italien. Bsp: Madonna Kahn um 1270, Washington. Gemalt von einem Maler aus Byzanz, aber die ganzfigurige Madonna auf dem Thron ist ein italienisches Motiv. Die Bilderfindungen (die aber damals gerade nicht als Bild-Erfindungen angesehen wurden) haben die westliche Kunst nachhaltig beeinflusst. Bsp: dieses Bild, die Gnadenmadonna von Cambrai, ist eigentlich ein sienesisches Bild des 14. Jhdts. Um 1440 hat ein Kanoniker aus dieser französischen Kathedrale sie aus Rom mitgebracht. Hier identifizierte man es mit dem Original der Hodegetria, also dem Bild, das der Evangelist Lukas "eigenhändig" von der Madonna gemalt hatte und das dann Vorbild für die weiteren Madonnenbilder geworden ist. Dieses angebliche Original aus dem Hodegonkloster in Konstantinopel ging in demselben Jahr im Türkensturm verloren. Als bald wurden an niederländische Maler, an Petrus Christus und Hayne von Brüssel der Auftrag erteilt, das Original so genau wie möglich zu kopieren. (Bsp. Hayne, Replik der Hodegetria, Kansas City). Die Identität der Erscheinung garantiert die Identität der Wirkung, die vom Original auf das Nachbild übertragen wurde. Nun gibt es aber einen entscheidenden Unterschied: das Kultbild wird öffentlich verehrt, eben in einem Kult, in einem Ritual, das von seinem Wesen her öffentlichen Charakter hat. Diese kleinen Täfelchen aber waren private Andachtsbilder, sie wurden von Privaten erworben, nach Hause genommen und dort in privater Andacht verehrt.

In der privaten Aneignungsmöglichkeit des Tafelbildes liegt der eigentliche Grund seines Triumphes in der Kunstgeschichte der Neuzeit begründet. Es bezeichnet eine ganz neue Rezeptionsmöglichkeit von Kunst. Kunst, die privat besessen werden konnte, Kunst die individuell rezipiert werden konnte. Für diese Funktion war das Tafelbild geeignet wie kein anderes Medium. Es entspricht natürlich einer bürgerlichen Form der Kunstaneignung. Also: Kultbild - Altarbild - Andachtsbild - autonomes Tafelbild, das dann individuell besessen und rezipiert wird und so allmählich auch eine ästhetische Funktion erhält. Im 16. Jh. werden Tafelbilder dann unter ästhetischen Gesichtspunkten, als Kunst gesammelt, füllen die fürstlichen und bürgerlichen Kunst- und Wunderkammern bzw. die Bürgerhäuser, um dann schließlich nach der französischen Revolution im Museum zu landen, wo nun als bald auch die anderen Bilder, die Kultbilder hinkamen, ein für sie eigentlich völlig entfremdeter Ort.

Aber gehen wir nochmals einen Schritt zurück. Aus dem Kultbild wurde das Altarbild. Dies geschah in Italien im 13. Jhd., nach der Rezeption der Ikonentradition. Im Westen gelangten die Bilder also auf den Altar, auf dem man die Messe feierte und den Bilderkult in feste liturgische Formen goss. In Byzanz waren die Altäre den Blicken der Gläubigen durch eine Schranke entzogen. Die Ikonen waren auf der Bilderwand, der Ikonostasis, angebracht, die den Altarraum umschloss. Im Altarbild wurde das Kultbild durch weitere Szenen erweitert. Das Besondere am Kultbild war gerade das Nichterzählerische (im Vergleich zur Buch- oder

Wandmalerei.) Das Kultbild personifizierte ja die Gottheit bzw. den Heiligen. In den Kreuzesbildern, den *croce dipinta* finden wir den Übergang des Kultbildes zum Altarbild, indem Figuren und Szenen dem Kruzifix beigefügt wurden.

In der weiteren Folge wurde das Polyptychon, das vielteilige Altarbild, entwickelt. Eines der frühesten, voll ausgebildeten Beispiele ist das Polyptychon von Simone Martini von 1320 (Pisa, Mus.Civico) Maria mit dem Kind, umgeben von Heiligen, darüber Apostel und Propheten. Unten auf der Predella weitere Heilige. Wichtig: Auf zweifache Weise wird hier das Schema der gotischen Kathedrale in Malerei übersetzt: einmal in der Form des Retabels mit den Maßwerkformen, Giebeln und (allerdings verlorenen) Fialen und Wimpergen. Aber auch das inhaltliche Konzept wird übernommen: sowie an der Kathedraalfassade die Himmelskönigin von Heiligen, Aposteln und Propheten umgeben war, so ist es hier Maria mit dem Kind. In Byzanz waren es einzelne Ikonen nebeneinander, hier werden sie zu einem formal und inhaltlich zusammengehörenden Retabel vereinigt. In der Frührenaissance wird dann die Forderung nach bildlicher Einheit, nach räumlicher Einheit laut: die architektonischen Unterteilungen werden aufgelassen und die Figuren in einem Bildraum zu einer *Sacra Conversazione* vereinigt werden.

Im Norden verlief die Entwicklung anders. Hier herrschte seit dem 14. Jh. Der geschnitzte Flügelaltar vor. Auf dem Altar wurden kostbare Schreine und Reliquiare aufgestellt. (Ich erinnere an den Klosterneuburger Altar.) Diese Flügelaltäre wurden nur zu bestimmten Anlässen geöffnet. Die Malerei war ursprünglich nur Bemalung der Türflügel. Themen dieser Bilder sind Szenen aus der Kindheit und der Passion Christi sowie aus dem Marienleben.

Bsp: Bargello-Diptychon, um 1380-1400 im Bereich des Herzogs von Berry oder Burgund entstanden, sehr w. von einem flämischen Meister. Ziemlich groß: 90,4/29,3 cm. Sehr w. für eine fürstliche Privatkapelle bestimmt. Gestalt erinnert an goldenen Reliquienschrein, Rahmenformen mit Giebeln, Wimpergen, Fialen, Krabben und Rossetten erinnert an gotische Architekturformen. Die Rahmung ist ebenso wichtig wie das Bild selbst. Das Bild erinnert eher an eine Schatzkunst mit ihrer Materialästhetik denn an ein genuines Tafelbild. Die Malerei ist hier eigentlich der billige Ersatz für eine ungleich kostbarere Goldschmiedekunst.

Hier sind alle Elemente des Stils um 1400 beisammen: das extrem Höfische, Kostbare, die Eleganz der Figuren, daneben aber ein erstaunlicher Realismus und eine ganz persönliche, gefühlsbetonte Note. Eben ein Altärchen für einen Fürsten in der Phase der beginnenden Neuzeit.

In der Kunst um 1400 finden wir bereits eine reichhaltige Anwendung des Tafelbildes. Es wird von Fürsten als Geschenkartikel benutzt; es dient dazu, heiratsfähige Prinzessinnen zu konterfeien und ihr Porträts den jeweiligen Interessenten zukommen zu lassen, es dient weiter zur Porträtierung hoher Persönlichkeiten, doch darüber später. Halten wir fest, daß mit der Privatisierung des Bildes die eigentliche Geschichte des Tafelbildes beginnt, das nun seinen Triumphzug in der Geschichte der Kunst beginnt.

Die sog. "Kunst um 1400" wird auch "internationaler Stil", "Weicher Stil" oder "höfischer Stil" genannt.

Tatsächlich zeigt die Kunst um 1400 eine auffallende Gleichartigkeit, die in Italien, in Böhmen, Deutschland/Österreich, Frankreich, den Niederlanden anzutreffen ist. Deswegen die Bezeichnung "internationaler Stil". "Weicher Stil" wird diese Kunst auf Grund ihrer formalen Qualitäten benannt. Die Figuren schwingen wieder (ähnlich wie zu Beginn des Jhs.) in S-Kurven aus, "weich" undulierte Faltenkaskaden bestimmen die gesamte Struktur der menschlichen Gestalt.

Die Internationalität dieses Stils resultiert zum Teil aus gegenseitigen Einflüssen, die ihrerseits durch die historischen Umstände ermöglicht wurden.

So war durch das Schisma Simone Martini an den päpstlichen Hof in Avignon gekommen. Durch ihn wurden die französischen Künstler mit den Errungenschaften des Trecento, also der italienischen Kunst des 14. Jhs. bekannt gemacht.

Durch die Residenz des deutschen, aber französisch geschulten Karl IV. in Prag und seine bewußt internationale Kunstpolitik vermischten sich am Prager Hof deutsche, französische, italienische und slawische Traditionen. Der Meister der Hohenfurter Tafeln ist stark von Italien beeinflusst. Unter italienischem Einfluß versuchte er den Figuren eine neue Körperlichkeit zu geben und dem Bildraum eine gewisse Tiefe zu verleihen. Typisch für diesen Meister ist der Versuch einer ganz starken Vermenschlichung.

Um 1360 arbeitete der sog. Meister Theoderich in Prag. Er malte dort die Burgkapelle aus. Der Meister Theoderich brach vollständig mit der gotischen Linearität. Seine Figuren erhalten ein neues Volumen. Die Linie, Hauptausdrucksmittel der gotischen Malerei, wird negiert. Die Körper grenzen aneinander, die Binnenstruktur wird mit Farbmodellierung illusioniert. Der Körper wird von seinem Volumen, seiner Masse her erfaßt. Diese Richtung wurde aber nicht weiterverfolgt. Der Meister von Wittingau schwelgt wieder in der gotischen Linearität. Allerdings arbeitet er an der Licht Problematik. Zum 1. Mal wurde die Auferstehungsszene verdunkelt, mit Hell-Dunkel Werten Stimmung erzeugt. Die Farben selbst entsprechen noch nicht der Wirklichkeit, auch bleiben trotz des Dunkels alle Gegenstände voll sichtbar.

Die böhmische Malerei mit ihren voluminösen Figuren und dem stimmungsvollen Szenarien war für die Kunst um 1400 von ganz großer Bedeutung. Ihre Wirkung reichte weit über Böhmen hinaus.

Die Kunst um 1400 bildete die direkte Vorstufe für die Renaissance des 15. Jhs. Niederländer wirkten am Hof des Duc de Berry in Burgund. Die Internationalität dieses Stils weist auf seine soziale Grundlage. Er entwickelte sich vorwiegend an den Höfen: an den Höfen in Prag, Burgund, Paris, Mailand. (Deswegen auch der Name "höfischer Stil") Erst mit der Kunst im 15. Jh. entwickelten sich verstärkt die nationalen Besonderheiten: die italienische, französische, deutsche, niederländische Kunst.

Das adäquate Medium für diese Kunst war die BM. Für die Mitglieder des Hofes wurden nun kleine und kleinste Gebetbücher in kostbarster Ausführung gearbeitet. Nicht mehr große Folianten für den liturgischen Gebrauch in der Kirche bestimmten die Produktion, sondern das handliche Gebetbuch für privaten Gebrauch. Die höfische Note zeigt sich in der luxuriösen, ganz auf Schmuck und Erbauung ausgerichteten Kunst. Helle, ungebrochene, leuchtende Farben erfreuen das Auge.

Religiöse Themen werden so gestaltet, daß der Reichtum und die Lebensweise des Hofes repräsentiert werden kann. Lieblingsthema wird die Anbetung der Könige, das Anlaß zur Repräsentation des gesamten Hofstaates bietet.

Umgekehrt aber machen sich in der Thematik und in der Ikonographie durchaus neue realistische Elemente bemerkbar. So werden neue profane Themen eingeführt. Diese neuen Themen entstammen zwar dem höfischen Leben. Daß aber überhaupt die Wirklichkeit des höfischen Lebens dargestellt wird, entspringt nicht mehr dem feudal kirchlichen Denken, sondern dem städtischen.

Beispiele sind die Jagddarstellungen, Liebesgarten-Motive sowie Landschaften in Form von Monatsdarstellungen.

So entwickelten die Brüder Limburg mit ihren Trés Riches Heures für den Duc de Berry 1416 grundlegend die Landschaftsdarstellung weiter. Ich erinnere an die erste Landschaftsdarstellung von Lorenzetti im Pal. Pubbico in Siena. Dort allerdings ein Fresko im Pal. Pubbico, also dem Ratsaal, das Bild des guten Stadtreiments, Identifikationsbild für die Stadt, hier eine Buchmalerei für den Fürsten und den privaten Gebrauch. Dort Bild des guten Regiments, hier Monatsbild. Dort unter dem Zeichen der Iustitia, hier entwickelt sich Landschaft immer im Zeichen eines der 17 Schlösser des Herzogs von Berry. Herr und Knecht sind hier immer präsent.

Vg. Fresken im Adlerturm in Trient.

Die Landschaften der Brüder Limburg sind keine autonomen Landschaften, Thema sind die Monate des Kalenders. (...)

Früher waren die Monatsdarstellungen auf die jeweiligen Tätigkeiten reduziert gewesen.

Die Landschaften der Limburgs sind durchwegs bebaute, von Menschen kultivierte Landschaften. Der arbeitende Mensch, der Bauer, wird in seiner Tätigkeit, in seiner Umgebung dargestellt. Formal sind die spezifischen Probleme der Landschaft, die Tiefenerstreckung, das Licht, alle Erscheinungen der Atmosphäre noch nicht angegangen. Aber thematisch und ikonographisch bedeutet der Einzug der Landschaftsbilder in das Gebetbuch eine kleine Revolution.

Die Beobachtung der Wirklichkeit veränderte auch die überkommenen religiösen Themen. Religiöse Themen werden jetzt genrehaft ausgebaut.

Nun entstehen auch die ersten Porträts der Neuzeit. Zuerst sind sie nur auf hohe Persönlichkeiten der Feudalität beschränkt wie hier das Porträt von Jean le Bon. Die Porträtähnlichkeit ist noch sehr verhalten, man wählt die einfache Profilansicht.

In der Plastik setzte sich die Tendenz der Autonomisierung, der Herauslösung der Einzelplastik aus dem architektonischen Gesamtzusammenhang durch. Den Beginn dieser Entwicklung fanden wir im frühen 14. Jh. Die Plastik wird aus dem übergreifenden Architekturverband gelöst und dient nun dem Einzelnen zur privaten Andacht.

Eines der beliebtesten Themen sind die sog. "Schönen Madonnen". Hier als Bsp. die "Krumauerin" aus Böhmen, jetzt im KHM in Wien. Es wird bewußt auf die Kunst zu Beginn des Jhs. zurückgegriffen und die realistischen Tendenzen der Parlerkunst der 2. Jhd. Hälfte zurückgedrängt. Der gotische S-Schwung hat sich wieder voll der Figur bemächtigt. Der eigentliche Körper der Madonna wird nirgends fühlbar. Die Figur wird aus Faltenkaskaden gebaut, die aber nicht den Körper durchscheinen lassen sondern sich verselbständigen haben. Der kurvige Falten Schwung, in dem die Figur ausläuft, negiert ihre Standfestigkeit und verleiht ihr schwebende Gewichtslosigkeit. Der Gesamtaufbau der Madonna, die Falten, das Christuskind, alle Elemente, fließen in weichen, kurvigen Schwüngen wohlgefällig ineinander. Die Gesichter tragen keine individuellen Züge, sie sind idealisiert, mit lyrisch-gefühlvollem Ausdruck.

Auf neue Weise versucht hier die religiöse Kunst das veränderte Verhältnis zur Wirklichkeit in die kirchliche Dogmatik einzubinden. Noch nie in der kirchlichen Kunst wurde Materie in Form von Stoffmassen in dieser Weise anschaulich gemacht. Eine neue Schwere, ein neues Volumen prägt diese Gestalt. Gleichzeitig aber wird der Figurenkörper durch die Gewandgebirge und deren Verschleifung gleichsam ausgelöscht. Die Gesichter haben zwar nicht mehr den porträthaften Zug der 2. Jhd. Hälfte, aber gegenüber ihren Vorläufern aus der ersten Jhd. Hälfte haben sie das extrem Vergeistigte abgelegt. Sie blicken nicht mehr in unsichtbare Ferne. Eine neue Intimität, v. a. in der Mutter-Kind Beziehung, ist zu spüren.

Die *Schöne Madonna* verkörpert aber auch ein bestimmtes Weiblichkeitsideal.

( Lit. Helga Möbius, "Schöne Madonna" und Weiblichkeitsdiskurs im Spätmittelalter. In:

Daniela Hammer Tugendhat, Doris Noell-Rumpeltes, Alexandra Pätzold (Hg.), Die

Verhältnisse der Geschlechter zu Tanzen bringen, Marburg 1991, Jonas Verlag).

Widersprüchliche Vorstellungen von idealer Weiblichkeit werden in der Schönen Madonna in scheinbare Harmonie verschmolzen: Da ist einmal die Vorstellung der Jungfräulichkeit, der Reinheit, das antisexuelle Syndrom der Kirche, das Idealbild der Maria. Es spiegelt sich in der mädchenhaften Erscheinungsweise. Da ist aber auch die Vorstellung der Mutter, v.a. der Schutzmantelmadonna, In der Schutzmantelmadonna hat sich verdichtet, was das Grundthema der Marienmirakel ausmacht: die unbegrenzte Hilfsbereitschaft und bedingungslose Verfügbarkeit für alle Bedrängten. Maria als mütterliche Vermittlerin zwischen den Sündern und dem strengen väterlichen Gesetz. Das Motiv des in den Mantel greifenden Christuskindes, das bei vielen Schönen Madonnen vorkommt, hat hier seinen Ursprung. Gleichzeitig entspricht aber die Schöne Madonna auch dem höfischen Ideal: in ihrer Schönheit, ihrem sinnlichen Liebreiz, dem prunkvollen, faltenreichen Gewand. Sanftmut und Demut, die die Werke der Schönen Madonnen signalisieren, entsprechen durchaus auch den Vorstellungen, die in den städtischen Diskursen, in Ehetraktaten und Erbauungsbüchern für Frauen entwickelt worden sind. Die Betonung der Mütterlichkeit wird in diesem Zusammenhang bedeutungsvoll. So konnten die an sich widersprüchlichen Entwürfe von Weiblichkeit: mythische Reinheit - Mütterlichkeit - sinnliche, zugleich sexuell entschärfte Schönheit zu einer Wunschbildfrau harmonisiert werden. Die Schöne Madonna hatte wohl die Funktion, in einer Zeit krisenhafter Unruhe emotionale Vergewisserung durch Schönheit und Harmonie zu ermöglichen.

Die Vesperbilder, also Maria mit dem toten Christus, waren ein weiteres sehr beliebtes Motiv der Zeit. Auch hier wurde auf die Vesperbilder des Jh. Beginns zurückgegriffen. Diese waren, wie wir sahen, ganz stark von der Mystik, also von der religiösen Gedankenwelt der Mittelschichten bestimmt gewesen. In der 2. H. d. 14. Jhs. hatten sich in allen Teilen Europas die sozialreligiösen Bewegungen verstärkt. Frankreich litt an den Folgen des 100jährigen Krieges; in Deutschland machten sich die ersten Krisen des Frühkapitalismus bemerkbar; Florenz erholte sich eben von seiner schweren Wirtschaftskrise und dem Ciompi Aufstand. Die Pest der Jhd. Mitte hatte furchtbar gewütet, die Armut und das Elend der Bauern und kleinen Handwerker wurde gegenüber dem Luxus der Höfe und den zusehends reicher werdenden Bürgern immer drastischer. Die Kirche, die in Geld und Überfluß schwelgte, wurde für das Übel verantwortlich gemacht.

Ketzer wie Mathäus von Krakau und Dietrich von Nieheim stellten die Behauptung auf, daß die gesamte Kurie der Todsünde verfallen sei (Kat. um 1400, Frankfurt, S. 65). Die Sekte

des "Freien Geistes", eine ausgesprochen mystisch bestimmte Sekte, proklamierte die kompromißlose Subjektivität im Erleben Gottes, wobei die Kirche als überholte Institution in ihrer Vermittlerrolle zu Gott abgelehnt wurde.

Das Leiden Christi, ein Leben in christlicher Armut und die Sehnsucht nach Erlösung bestimmten ihre Vorstellungswelt. Angesichts der massiven Angriffe auf die Kirche, war diese gezwungen, die religiösen Bedürfnisse der elenden Massen aufzunehmen, zu integrieren, um ihnen die Spitze zu nehmen. Dieser Integrationsprozeß zeigt sich auch in der Umgestaltung des Vesperbildmotivs.

Die religiöse Ekstase ist einem beruhigten leisen Mitgefühl gewichen. Maria ist nicht mehr die schmerzverzehrte alte Frau, sondern schön, jugendlich und zurückhaltend. Der steil aufgerichtete und hart abbrechende Leichnam Christi liegt jetzt horizontal, wie schlafend auf den Knien Mariens. Der radikale Flügel der sozialreligiösen Bewegung ließ sich dadurch in keinsten Weise integrieren, im Gegenteil, die kirchliche Kunst wurde als Ausdruck des verhaßten Klerus verdammt. Gerade die Schönheit der Bildwerke wurde als teuflisch abgetan.

Mathias von Janow hatte geäußert, daß Bilder, da sie zum Götzendienst verführten, "verbrannt oder zerstört werden sollten". (Aust. Kat. Um 1400, Fr. a. M. S. 25)

Sie sehen, daß Kunstwerke in ihrem Inhalt nicht eindimensional bestimmt werden können. Ihr Inhalt kann durchaus widersprüchlich sein. In der Widersprüchlichkeit des Kunstwerks spiegeln sich die konkreten Widersprüche der damaligen Wirklichkeit: die Widersprüche zwischen Kirche und Feudalität - städtischem Patriziat und mittleren und niederen Schichten. Sie sehen auch, wie notwendig es ist, den sozialen und historischen Hintergrund genau zu kennen, um den Inhalt eines Kunstwerks analysieren zu können. Wer würde bei einer reinen Formanalyse dieser lieblichen Gestalten vermuten, daß hier hinter der ästhetischen Harmonie reale unvereinbare Widersprüche stehen?!

Die darauffolgende frühbürgerliche Kunst des 15. Jhs. bzw. die Renaissance ist also keineswegs eine plötzliche, vollkommen neue Erscheinung, sondern Resultat eines langwierigen Kampfes. Die Gewichtung im Dualismus von Realismus und Idealismus hatte sich verschoben, entsprechend der Entwicklung des realen gesellschaftlichen Kräfteverhältnisses. So entstand zu Beginn des 15. Jhs. eine neue Qualität in der Kunst.



## Dia-Liste 11

## Links

1. Ital. Mr., Madonna m. Hll.
2. Kreuz v. San Damiano
3. Coppo di Marcolvaldo, Mad. del Carmine
4. Berlinghieri, Franziskustafel
5. Madonna mit Kind, Cambrai
6. Croce dipinta
7. S. Martini, Polyptychon
8. Verduner Altar
9. Altarbild aus Bargello
10. Ortenberger Altar
11. S. Martini, Kreuztragung
12. Mr. von Hohenfurt
13. Mr. von Wittingau, Grablegung
14. Michelino da Besozzo, Bestattung d. P. C
15. Paradiesesgärtlein mittelrhein.
16. Tres Riches Heures, Dezember
17. Tres Riches Heures, Epiphanie
18. Tres Riches Heures, April
19. A.Lorenzetti, Auswirkungen d.guten Reg.
20. Trient, Adlerturm, Sept.-Dez.
21. Trient, Adlerturm, Einblick
22. Jean le Bon
23. Schöne Madonna v. Krumau
24. Vesperbild, Mittelrhein

## Rechts

1. Croce dipinta, Pisa
2. Giotto, Bardikap. Stigmat.
3. Croce dipinta 1300, Rom
4. Salus populi romani
5. Madonna Kahn
6. Gottesmutter v. Wladimir
7. Madonna m. Kind, Kansas
8. Botticelli, Altar d. Hl. Barnabas
9. Verduner Altar, Samson
10. Altarbild aus d. Bargello (Det.)
11. Geburt Christi, niederl.
12. Frz. Kreuztragung
13. Mr. Theoderich, Kreuzigung
14. Mr. von Wittingau, Auferstehung
15. frz. BM Verkündigung
16. Tres Riches Heures, Mai
17. Tres Riches Heures, Begegn.
18. Tres Riches Heures, Januar
19. Tres Riches Heures, Juni
20. Tres Riches Heures, Februar
21. Trient, Adlerturm, Juni
22. Trient, Adlerturm, September
23. Trient, Adlerturm, Juli
24. Trient, Adlerturm, Juli-August
25. Trient, Adlerturm, August
26. Trient, Adlerturm, Oktober
27. Trient, Adlerturm
28. Trient, Adlerturm, Juni (Det.)
29. Trient, Adlerturm, Dezember
30. Köln, Maria u. Christus
31. Madonna von Thorn
32. Pietà Roettgen

## Aspekte zur Kunst II/1 (VL12)

**Frührenaissance in Italien**

Wir beschäftigen uns heute mit der Frührenaissance in Italien, die etwa im 2. Jahrzehnt des 15. Jhs. einsetzt und um 1500 von der Hochrenaissance abgelöst wird. Wir konzentrieren uns dabei auf das Zentrum der Frührenaissance, auf Florenz.

(Italien. N-Italien weitgehend Teil des HI. Röm Reichs, Mittelitalien: Papst, Süditalien mit Sizilien: Byz., arab., Normannen, Anjou, Aragon). In N-Italien emanzipieren sich mehrere Städte, insbes. Florenz, Genua, Mailand, Padua, Venedig). Die Renaissance in Italien bezeichnet nicht einen plötzlichen Bruch zum Mittelalter. Die eigentlich 'revolutionäre' demokratische Phase der städtischen Entwicklung, die Loslösung vom Adel, die Beteiligung der Zünfte an den politischen Entscheidungen lag im Trecento (14. Jh.) Der Beginn der neuzeitlichen Kunst, insbesondere der Malerei und Plastik, erfolgte in der Zeit um 1300 in Florenz. Ich erinnere an die Maler wie Cimabue, Cavallini, Giotto, Duccio, die Brüder Lorenzetti. Insbesondere Giotto führte die Malerei aus ihrer ausschließlichen Architekturbezogenheit zu einer neuen Autonomie. Giotto brach mit der abstrakten, byzantinisierenden, auf religiöse Transzendenz ausgerichteten Malerei. Die religiöse Thematik wurde zwar durchgehend beibehalten, aber durch eine neue realistische Darstellungsweise profanisiert. Die Monumentalität des Menschen, der Beginn einer rationalen Erfassung des Raums, die Gefühle und Beziehungen der Menschen untereinander bestimmten jetzt den Bildinhalt.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Autonomisierung des Staffeleibildes. Wir sahen, wie sich aus dem Kultbild allmählich das Altarbild und dann das private Andachtsbild entwickelte. Ein Bild für den individuellen Gebrauch, das dann natürlich auch für nicht-religiöse Themen, insbesondere das Porträt, offenstand.

In der Plastik setzte sich Nic. Pisano bereits mit der Antike auseinander. Arnolfo di Cambio rang um eine neue Plastizität des menschlichen Körpers, Giovanni Pisano machte aus religiösen Themen Szenen, die unter Menschen spielen, die von menschlichen Gefühlen getragen werden.

Die Entwicklung verlief widersprüchlich, Errungenschaften Giottos wurden teilweise zurückgedrängt, höfische, ma-religiöse Tendenzen brachen im Laufe des 14. Jhs. wieder stärker hervor. Widersprüchlich ist auch die Kunst um 1400. Einerseits stark höfisch bestimmt, andererseits von neuen städtischen Elementen getragen.

Themen, die für das 15. Jh. bestimmend werden, kündigten sich bereits an: das Porträt, allerdings nur auf Repräsentanten der Feudalität beschränkt und noch kaum individualisiert. Die Landschaft, thematisch allerdings noch an das Monatsbild gebunden, formal von den genuinen Problemen der Landschaftsmalerei wie Licht, Atmosphäre, Weite abstrahierend.

Religiöse Bilder wurden genrehaft ausgebaut, die religiöse Thematik blieb aber vorerst weitgehend unangetastet.

In der oberitalienischen BM machte sich allerdings bereits ein Detailnaturalismus bemerkbar, der sich u.a. auf ein genaues Natur- insbesondere Tierstudium konzentrierte.

Plastische Gruppen wurden zwar bereits aus dem architektonischen Gesamtzusammenhang gelöst, blieben aber dem kirchlichen Innenraum einverleibt und dienten der privaten Andacht. Die menschliche Gestalt in der Plastik wurde mit neuem Volumen und Schwere ausgestattet, gleichzeitig wurde aber der Körper von den Gewandmassen verschleiert und erhielt durch den S-Schwung einen schwebenden unwirklichen Charakter. In den idealisierten Gesichtern drückt sich das religiös-kirchliche Element ebenfalls aus.

In der Kunst um 1400 wurden widersprüchlichste Elemente aus höfischen, religiösen und profanen Bereichen in ästhetische Harmonie zusammengeschmolzen.

In der italienischen Renaissancekunst des 15. Jhs. traten Elemente in den Vordergrund, die in der Trecentokunst ansatzweise vorbereitet worden waren und zwar in der ersten Hälfte des Trecento. Ein neuer Rationalismus, eine Verwissenschaftlichung machte sich bemerkbar, die sich v.a. in der Rationalisierung des Bildraums durchsetzte. Renaissance, Wiedergeburt, ist nicht nur auf die Rückbesinnung auf die Antike zu verstehen, sondern auch auf die Rückbesinnung auf die erste Künstlergeneration des Trecento. (Problematik des Begriffs Renaissance, urspr. von Vasari im 16.Jh. verwendet als Gegensatz zum Mittelalter.)

Wir wollen uns vorerst einige dieser neuen Errungenschaften der Ren. Kunst klarmachen und zwar an einem Bsp. der Malerei. Der revolutionärste Repräsentant der Malerei der Frührenaissance war Masaccio. Er wurde 1401 geboren und starb bereits 1428.

Hier die Madonna mit Kind und Engeln, ein Teilstück eines größeren Altars von 1426. Gegenüber ein Bild gleichen Themas von Gentile da Fabriano, einem Zeitgenossen von Masaccio.

Die Madonna Gentiles ist aber noch ganz im Weichen Stil gehalten. Eine zierliche Maria mit entindividualisierten, idealisierten Zügen sitzt auf einem reich geschmückten Thron. Die Konstruktion der Thronarchitektur wird vom ornamentalen Reichtum der kostbaren Stoffe verschleiert. Das Gewand Marias zerfließt in gefälligen Falten. Die sich aus der Gewandführung ergebende Dreiecksform gibt der ansonsten ziemlich unkörperlichen Figur ihre Schwere. Räumliche Verkürzungen werden verschliffen und in eine ornamentale Flächenform umfunktioniert, so die Kniepartie von Maria und das Jesuskind. Die Hell-Dunkeldifferenzierungen sind nicht Resultat des natürlichen Lichts, sondern gleichsam Eigenschaft der Materie selbst. (Hell-Dunkel Unterschied im Ornamentmuster) Das Bild vermittelt den Eindruck höfischer Prachtentfaltung und lyrisch-zarter Gefühlsstimmung.

Ganz anders bei Masaccio. Die Madonna sitzt auf einem steinernen dreidimensional gebauten Thron. Das zweidimensionale Medium der Malerei erobert sich die 3. Dimension! Die Anfänge hiezu lagen bei Giotto, mit dem großen Unterschied, dass jetzt die Bildarchitektur perspektivisch konstruiert wurde. D.h., dem Betrachter wird ein genauer Standpunkt zugewiesen, alle Erscheinungen im Bild werden auf den Betrachter bezogen. D.h. es wird nicht mehr wie im MA die Welt so gezeigt wie angenommen wurde, dass sie absolut gesehen ist, nicht mehr Erscheinungen an und für sich werden gezeigt. Alles Sichtbare, alle Erscheinungen werden auf den Betrachter, auf den Menschen bezogen. Alle Linien laufen in seinem Auge zusammen. Wahr ist, was ich sehe. Die Welt besteht also nicht mehr unabhängig vom betrachtenden Subjekt. Der Mensch steht im Mittelpunkt und bezieht alles Sichtbare auf sich. Die Perspektive ist nicht allein eine Frage des Könnens, dahinter steht eine Weltanschauung. Ein maler, dem es darum ging, die absolute göttliche Wahrheit einzufangen, die unabhängig vom Menschen, von Raum und Zeit besteht, hätte dies mit einer perspektivischen Darstellung niemals darlegen können.

Perspektivisch malen heißt auch, rational, wissenschaftlich ans Werk zu gehen, mathematische, geometrische Studien sind dafür Voraussetzung.

Masaccio gibt Thron und Madonna in Untersicht, was die Monumentalität steigert. Diese Monumentalität ist nun aber eine ganz andere als die überdimensionalen Madonnengestalten des MA. Die perspektivische Darstellung macht deutlich, dass die Monumentalität nicht eine Qualität ist, die den Personen so und so eignet, sondern dass sie durch den Standpunkt des Betrachters bedingt ist. Dies bedeutet zugleich eine Relativierung der Monumentalität.

Dreidimensional ist auch der Aufbau der Madonna und des Christuskindes. Der Körper der Madonna drückt sich durch das schlichte Gewand durch, die Kniepartie wird nicht verschliffen, sondern verkürzt. Das Christuskind wird nackt gezeigt. Es wird nicht in linearem Schwung in die Fläche gepresst, sondern entwickelt sich im Raum. Sogar sein Heiligenschein wird als perspektivische Scheibe verstanden. Das Licht ist nun nicht mehr eine Eigenschaft der Körper. Es fällt von außen ein. Es wird als vom Körper unabhängige Größe verstanden. Die Tektonik des Christuskindes wird wesentlich durch Licht und Schatten gebaut. Die Licht-Schattenführung ermöglicht eine neue Plastizität und Räumlichkeit. Die höfische Grazie bei Gentile ist einer monumentalen Schwere gewichen. Jede Süßigkeit ist aus diesen ernsten Gestalten gewichen. Der ursprüngliche Segensgestus, auf den im allgem. bereits im *Weichen Stil* verzichtet wurde, wurde hier in das genrehafte Motiv des Traubenessens verwandelt. (Die Trauben sollen auch an die Eucharistie erinnern, Wein als Symbol für das Blut Christi).

Das wissenschaftliche Interesse an der Erkenntnis von Raum und Licht ist an die Stelle der ornamentalen Pracht getreten.

Bei dem Fresco der Dreieinigkeit in der Kirche Sta Maria Novella treten diese neuen Züge klar zu Tage:

Das göttliche Geschehen wird in eine reale, antikisierende, damals hochmoderne Architektur transponiert. Gottvater thront nicht in himmlischen Sphären, er steht auf der realen Architektur. Der architektonische Aufbau ist perspektivisch auf den Betrachter bezogen. Monumentale Figuren betonen die strenge und klare Komposition. Keine Spur von Transzendenz, von religiöser Innigkeit, ein Bild rationaler Klarheit und Nüchternheit, das sich mit seiner Erfassung des realen Raums, der Harmonie der Proportionen und den monumentalen, aber gefühlsindifferenten Figuren an den Verstand des Betrachters wendet. In den Werken Masaccios drückt sich ein verändertes Verhältnis zur Religion, zum Menschen und seiner Umgebung aus. Der Wille zur Erkenntnis der realen Welt und ihrer Gesetze bilden die Grundlage. Die Bilder sollen nicht allein dazu dienen, den Gläubigen zur Andacht und Gottesfurcht zu bewegen, sie sollen ihn nicht in eine religiöse Gefühlsstimmung versetzen, sondern sein Bedürfnis nach Erfahrung der realen Wirklichkeit befriedigen. Die knappe Raumbühne, wie sie Giotto kreierte, wird von einer umfassenden Raum- oder Landschaftsszenerie abgelöst. Neu gegenüber Giotto ist auch die Wissenschaftlichkeit des Herangehens bei der Bewältigung des Raums durch die perspektivische Konstruktion. Diese Weltlichkeit, dieser radikale Rationalismus, das Nüchterne und sachliche Verhältnis zur Religion, die absolute Vorrangstellung der Gestaltung des monumentalen Menschenbildes, hat seine Wurzeln in der Entwicklung der frühbürgerlichen Weltanschauung des Humanismus, der im 15. Jh. einen Höhepunkt erreichte.

Das Patriziat von Florenz hatte in den letzten Dezennien des 14. Jhs. den Widerstand des städtischen Kleinbürgertums und der niederen Schichten gebrochen und schwelgte im 1./3 d. 15. Jhs. auf dem Zenit seiner Macht. Vergewenwärtigen wir uns stichwortartig den Zusammenhang von Renaissance-Kunst und städtischer Entwicklung.:

Das Patriziat, bestehend aus reichsten Vertretern der großen Zünfte (v.a. Pelzmacher, Lana (Wolle), Seta (Seide), Ärzte, Apotheker, Notare, Richter) Kaufleuten und Bankiers, bestimmten die politischen Geschicke der Stadt. (Die Signoria). (Ausgeschlossen: Einfache Handwerker, Landarbeiter, Frauen etc). Die städtische Elite entwickelte notgedrungen ein rationalistisches Verhältnis zur Wirklichkeit. Die frühkapitalistischen Verhältnisse machten eine Verwissenschaftlichung des Weltbildes möglich und notwendig. Möglich, weil die städtischen Bürger mächtig genug waren, in ihrer Stadt Universitäten zu führen, wo nicht mehr ausschließlich Theologie betrieben wurde, sondern auch Recht und Medizin. Die Wissenschaft war für die weitere Entwicklung des Bürgertums lebenswichtig. Für den Handel benötigte man gut gebaute Schiffe: der Bergbau entwickelte sich. Für die Schifffahrt war auch Geografie und Astronomie von größter Bedeutung. Durch den Handel wurde der konkrete Raum, Entfernungen, Bewegung im Raum, erfahrbar. Die Umgebung, die Landschaft wurde dargestellt.

Um ein guter Kaufmann oder Bankier zu sein, musste man über Bildung verfügen, die Fähigkeit zu kalkulieren, das rechnende Denken musste entwickelt werden: Mathematik und Geometrie wurden betrieben, sie zählten zu den wichtigsten Wissenschaftszweigen. In der Entdeckung der Perspektive und der rationalen Erfassung des Raums zeigt sich dieses Bedürfnis, die mathematischen Gesetze der Welt aufzuspüren.

Im 14. Jh. wurde die Uhr erfunden, die Zeit wurde messbar. Die Zeit wurde nun, im Zeitalter des Früh-Kapitalismus, zu einer wichtigen Größe. Alles wurde messbar, quantifizierbar, der Warenwert, in Form des Geldes, die Zeit, der Raum.

In der abstrakten Größe des Geldes fand jede Ware ihren Tauschwert. Jede Ware konnte so quantifiziert werden, die Messbarkeit eines jeglichen Gegenstandes erlangte Bedeutung. So auch die Messbarkeit des Raums und die Proportionen.

Die empirische Grundhaltung zeigte sich in der Kunst im Realismus der Darstellung. Auch in der Kunst ging es um die Erfassung der sichtbaren Welt, um die Erkenntnisse der mathematischen Gesetze, um eine wissenschaftliche Erfassung der Welt. Nie vorher oder nachher waren die Kunst und Wissenschaft so eng miteinander verknüpft. Die Wissenschaft war noch an ihren Anfängen, hatte ihren synthetischen Charakter der Einzelforschung noch nicht geopfert. Auch war sie im Wesentlichen auf die Erkenntnis der sichtbaren Welt orientiert und auf die Erforschung ihrer mathematischen Gesetze, Elemente, die sich mit den Zielen der Kunst trafen.

Die Künstler befanden sich mit ihren perspektivischen Studien auf der Höhe der damaligen Geometrie.

Ob aus einem Kaufmann was wurde, lag nicht mehr ausschließlich an seiner (adligen) Geburt, es lag an seinen eigenen Fähigkeiten und Leistungen - und am Zufall. Jedenfalls war Glück oder Unglück nicht mehr nur von Gott und Geburt abhängig, sondern v. a. vom Menschen selbst und vom Zufall. Somit rückte der Mensch mit seinem Selbstbewusstsein ins Zentrum.

In der neuen Philosophie, dem Humanismus, kommt dies klar zu Tage. Die Humanisten des 15. Jhs. gingen weiter als ihre Vorfahren Dante, Petrarca und Boccaccio. Sie studierten die Antike, eine Zeit, wo verwandte gesellschaftliche Verhältnisse herrschten, wo ebenfalls ein handeltreibendes Bürgertum an der Macht war und wiss. Denken gefördert wurde. Das Studium antiker Schriften, aus wiss.-phil. und kunsttheoretischen Gebieten, förderte entscheidend die Gedanken der Humanisten. Bei Bruni und Pico spielt die Scholastik nicht mehr die ausschlaggebende Rolle; es geht vielmehr um eine Verbindung christlicher Anschauungen mit denen der Antike. (Die Antike spielte schon in der Scholastik eine Rolle, aber es gibt hier eine neue Qualität. Bedeutung des Neuplatonismus)

Einer der berühmtesten Texte über die neue Rolle des Menschen in der Welt stammt von Pico della Mirandola *de dignitate hominis* 1486: Es geht darin um die Schöpfung des

Menschen: „Endlich beschloss der höchste Künstler, dass der, dem er nichts Eigenes geben konnte, Anteil habe an allem, was die einzelnen jeweils für sich gehabt hatten. Also war er zufrieden mit dem Menschen, stellte ihn in die Mitte der Welt und sprach ihn so an: „Wir haben dir keinen festen Wohnsitz gegeben, Adam, kein eigenes Aussehen noch irgendeine besondere Gabe, damit du den Wohnsitz, das Aussehen und die Gaben, die du selbst dir ausersiehst, entsprechend deinem Wunsch und Entschluss habest und besitzest. (...) Ich habe dich in die Mitte der Welt gestellt, damit du dich von dort aus bequemer umsehen kannst, was es auf der Welt gibt. Weder haben wir dich himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich geschaffen, damit du wie dein eigener, in Ehre frei entscheidender schöpferischer Bildhauer dich selbst zu der Gestalt ausformst, die du bevorzugst. Du kannst zum Niedrigeren, zum Tierischen entarten, du kannst aber auch zum Höheren, zum Göttlichen wiedergeboren werden, wenn deine Seele es beschließt.“ Die Überzeugung, dass der Mensch sein Leben frei gestalten könne, gehört zu den Grundpositionen des Denkens in der Epoche der Renaissance.

Nichts drückt das neue Selbstverständnis deutlicher aus, als das Porträt. Der Bürger tritt hier nicht mehr nur als Stifter für ein religiöses Werk in Erscheinung wie im 14. Jh., sondern er gibt ein Werk in Auftrag für seinen eigenen privaten Bereich. Thema ist nicht mehr ein Heiliger oder sonst ein religiöses Thema, wo der Bürger bestenfalls als Stifterfigur auftaucht: Thema ist er selbst.

Der Bestimmungsort des Bildes ist nicht die Kirche oder ein profanes öffentliches Gebäude, sondern der Hof des Fürsten oder der Palast des Patriziers. Damit ist eine neue Stufe in der Kunst erreicht: Im ausgehenden 14. Jh. war das Porträt noch eine Seltenheit und nur auf die hohen Repräsentanten der Feudalität beschränkt gewesen.

Im Gegensatz zu den Porträts des *Weichen Stils* wird der Porträtierte jetzt stärker individualisiert. Selbstbewusst, meist in leichter monumentalisierender Untersicht, lässt sich der Ren. Bürger abbilden. Gefühle und Seelenzustände interessieren nicht. Der Dargestellte wird in seinem Umriss und in seiner Dreidimensionalität möglichst klar und plastisch erfasst. Die Schönheit des Menschen wurde gepriesen. Gemeint war die tatsächliche irdische Schönheit des Menschen selbst, nicht die göttliche Schönheit, die durch den Menschen sichtbar wurde. Studiert wurde nun auch der menschliche Körper. Anatomische Studien wurden betrieben, wobei, wie gesagt, die Entfaltung der Medizin und Anatomie wichtige Anregungen bot. Nach christlicher Vorstellung hat Geist und Körper nichts miteinander gemein. Die malerische Kunst hatte die absolute Priorität des Geistes über den Körper und die Materie durch die Negierung alles körperlich-Materiellen verbildlicht. Jetzt bilden Körper und Geist eine harmonische Einheit. Die innere Aufmerksamkeit des Dargestellten steht immer in Beziehung zu seiner körperlichen Aktion. Geistiges wird durch den Körper und seine Bewegung ausgedrückt.

Bei der Darstellung des menschlichen Körpers war das Studium antiker Kunst von unschätzbare Bedeutung. Für die Monumentalisierung und Idealisierung des menschlichen Körpers wurde die Antike absolutes Vorbild. Die Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe, der eigenen Vergangenheit, war ein wichtiger Faktor für das beginnende Selbstverständnis als Mitglied einer Kommune; auch bot die Antike die notwendige Legitimation gegenüber der Kirche.

Andrea Mantegna aus Padua war der entschiedenste Verfechter dieser antikisierenden Richtung. In seiner Kunst verdichtet sich alles zur dingfesten Plastik, selbst atmosphärische Wolken. Die Auseinandersetzung mit der Antike brachte auch neue, profane Themen mit sich. Jetzt wurden mythologische Szenen gestaltet mit antikisierender Thematik.

Auch andere profane Themen wurden bildwürdig, so historische Schlachten.

In der Renaissance liegt der Beginn des neuzeitlichen Geschichtsbewusstseins. Die Welt findet nicht mehr nur Anfang und Ende in göttlicher Ordnung. Die reale und lokale Geschichte beginnt die Menschen zu interessieren.

Das Bild Uccellos konzentriert sich allerdings im Wesentlichen auf die Erfassung der Perspektive und Plastizität der Pferde und Menschenleiber.

Die Emanzipation und Heroisierung des Menschen treffen wir auch im Medium der Plastik, wobei es sich hier ausschließlich um den männlichen Menschen handelt, wir werden auf dieses Problem zurückkommen.

Zum 1. Mal seit der Antike wird einem sterblichen Menschen ein öffentliches Denkmal gesetzt (Im MA: nur Grabmäler in Kirchen). 1446 schuf Donatello sein Reiterstandbild des Gattamelata in Padua, das 1. Reiterstandbild seit der Antike und natürlich nach deren Vorbild. Einmal also wird ein Sterblicher in der Weise glorifiziert. Dies geschieht in Anlehnung an die Antike in Form eines Reiterstandbildes. Diese Denkmalsform ist bis ins 19. Jh. relevant geblieben.

Der Denkmalscharakter beinhaltet die vollkommene Loslösung der Plastik aus der Architektur. Das Denkmal steht frei vor der Architektur. bzw. unabhängig von ihr.

Der Autonomisierungsprozess der Plastik, wo diese aus dem übergreifenden Gesamtzusammenhang gelöst wird, fand damit seinen vorläufigen Abschluss.

Aber auch in den Fällen, wo die Plastik ihre Bindung an die Architektur beibehält, änderte sich die Beziehung zwischen Architektur und Plastik.

In der gotischen Architektur war die Plastik immer integrierender Bestandteil, die Plastik wurde der Architekturform einverleibt, sie konnte allein nicht bestehen. Selbst an der Wand der Kirche von Reims, wo seit der römischen Antike zum 1. Mal wieder Nischenfiguren auftraten, blieb die Figur Bestandteil der Gesamtarchitektur.

Dies änderte sich erst bei Donatello, dem größten Bildhauer der Frührenaissance. Als Bsp. der hl. Ludwig von Toulouse in Or-San Michele in Florenz. Hier wird zum 1. Mal die Figuren Nische auf die Figur hin konzipiert. Figur und Nische sind also nicht vom Aufbau der



Architektur abhängig, sondern umgekehrt, die Nischenarchitektur bezieht sich auf die Figur. die Nische selbst wird autonom, sie ist als architektonische Einheit vom Betrachter in einem Blick klar und vollständig erfassbar.

Figur und Nische liegen auf einer Plattform, d. h. die Figur steht tatsächlich in der Nische. Die Figur selbst steht autonom, d. h. sie erhält ihre Standfestigkeit und Stabilität nicht durch die Nische, geschweige denn durch übergreifende architektonische Rahmung.

Neu ist auch, dass mit dem Betrachter gerechnet wird, Figur und Nische werden auf ihn konzipiert. Die Figur wird buchstäblich erst komplett, wenn sie gesehen wird: sie ist hinten nicht ausgeführt, von der Hand existiert nur der Handschuh, das Armstück fehlt, der Körper setzt sich erst im Auge des Betrachters zusammen. Nicht mehr zu Ehren Gottes wird gearbeitet, sondern zur Freude des Betrachters. Das betrachtende Subjekt wird bereits in die Arbeit einkalkuliert.

Von Donatello stammt eine der frühesten plastischen Aktfiguren. Seit der Antike wird hier der nackte menschliche Körper zum 1. Mal wieder Hauptmotiv der plastischen Gestaltung. Das Interesse am Akt bezog sich im Quattrocento auf den männlichen Körper. Die idealen Maße und Proportionen bei Vitruv galten nur für den männlichen Körper. Erst im Cinquecento, in der Hochrenaissance, rückt der weibliche Akt in den Mittelpunkt des Interesses, allerdings mit ganz anderen Bedeutungen behaftet als der männliche. (Wir werden darauf zurückkommen.)

Donatello verlieh auch der Reliefkunst neue Möglichkeiten. In Form von Bronzetüren, Kanzeln, Taufbecken usw. kam dem Relief seit dem MA große Bedeutung zu.

Donatello entwickelte das projektive Relief. Das Relief wurde perspektivisch gearbeitet wie ein Bild. Mit feinsten Reliefschichten wurde Raumentiefe illusioniert. Nicht die tastbaren, sondern die sichtbaren Qualitäten der Dinge bestimmten jetzt die Gestaltung. Bei Andrea Pisano und Ghiberti waren die Figuren noch tastbare, auf den Grund applizierte Gebilde. Bei Donatello wird der Gegensatz von Figur und Grund aufgehoben. Das Relief wird zum Reliefbild, zum Ausschnitt aus der Wirklichkeit.

Donatello versuchte, die Bewegung des Menschen einzufangen, die Dramatik eines Geschehens darzustellen. Bewegung, Dramatik und natürliche Lebendigkeit bestimmen seine Figuren. Diese äußere Bewegung und Aktion ist Spiegelbild der inneren.

Die menschliche Figur wird nicht mehr, wie im MA oder noch im *Weichen Stil* um 1400, einer abstrakten, über die Figur hinausgehenden und nicht aus ihr entsprungenen Bewegung untergeordnet. Wie in der Antike ist der Mensch wieder Herr seiner selbst, sein eigener Beweger.

Die Phänomene, die wir bei der Malerei, der Plastik und der Reliefkunst beobachteten, treffen wir auch in der Architektur: logischer Aufbau, Rationalismus, Profanisierung, Bezugnahme auf den Betrachter, Betonung mathematischer Gesetze und Harmonien. Brunelleschis Domkuppel, erbaut von 1420-36, ist das Symbol der Renaissance-Stadt

Florenz geworden. Auftraggeber war die Lana, die mächtigste Zunft der Stadt. diese Kuppel ist u. a. eine große technische und damit bürgerliche Leistung. Berechnungen waren zu ihrer Ausführung notwendig. Bezeichnenderweise war ihr Schöpfer, Brunelleschi, auch Militäringenieur, Brückenbauer und ein Erfinder auf dem Gebiet des Seetransportwesens. Die Kuppel ist eine Doppelschalenkuppel, die innere Kuppel ist niedriger und anders geformt als die äußere. Damit wird auf die Optik des Beschauers Rücksicht genommen. Von außen her, auf weite Distanz, konnte die Kuppel nur genügend zur Geltung kommen, wenn ihr Umriss beträchtlich vergrößert und überhöht wurde. So konnte der optischen Verkürzung entgegengearbeitet werden. Die Kuppel des Innenraums aber steht unter ganz anderen Wirkungsbedingungen. Der Baumeister ging also nicht mehr vom Baukörper als vom Betrachter unabhängigen, sich selbst genügenden Gebilde aus. Vielmehr richtete sich die Bauweise nach der Optik des Betrachters.

(Sie sehen, wie sich in den verschiedenen Medien die gleichen Gestaltungsprinzipien durchsetzen: dem Prinzip der Doppelschalenkuppel entspricht in der Malerei die auf den Betrachter konzipierte perspektivische Konstruktion, in der Plastik illusionistische Effekte, wie wir sie beim hl. Ludwig feststellen konnten, in der Reliefkunst das projektive Relief.)

Von 1419 stammt das *Spedale degli Innocenti*, das Findelhaus, ebenfalls von Brunelleschi, diesmal im Auftrag der Seta, der Seidenweberzunft, erbaut. Es stellte die modernste architektonische Lösung im damaligen Florenz dar. Bezeichnenderweise handelt es sich um ein profanes Gebäude der öffentlichen Wohlfahrt. Hier kommt die Horizontaltendenz, Charakteristikum einer rationalen, weltlichen Kunst, zum 1. Mal voll zum Ausdruck. Der Baukörper ist von größter Schlichtheit und von logischem, glasklarem Aufbau. Die gotischen Verzierungen werden durch antikisierende Elemente ersetzt. Keine Pfeiler mit Spitzbögen, sondern Säulen mit Rundbögen (neu: Kombination von Säule plus Kapitell - statt Pfeiler - mit Rundbogen), korinthische Kapitelle, schlichte Gesimse und Giebelfenster. Die Schönheit des Baus liegt nicht in Schmuckelementen, sondern in der Harmonie seiner Maße. Es handelte sich in Italien nicht um einen radikalen Bruch mit der Tradition, da die Gotik in Italien nie recht Fuß gefasst hatte und die antike Tradition nie ganz in Vergessenheit geraten war. Die bereits im 14. Jh. vorhandene Tendenz zu klaren, einfachen Formen und zur Horizontale wurden verstärkt. Die gotischen Zierelemente wurden rigoros eliminiert und durch antike ersetzt. Brunelleschi baute auch Kirchen, die nun aber radikal profanisiert wurden und jede Erinnerung an gotische Transzendenz von sich weisen.

Als Bsp. zeige ich Ihnen die Kirche San Lorenzo in Florenz. Sie wurde 1421 von Brunelleschi begonnen. An diesem Bau lassen sich die Machtverhältnisse bzw. Verlagerungen des florentiner Patriziats sehr genau ablesen. Urspr. hatten 8 der reichsten Familien versprochen, für den Bau beizusteuern, unter ihnen die Familie Medici. Dafür sollten sie Familien-Kapellen erhalten. Später erwarb Cosimo de Medici für 40.000 Gulden die alleinige Schutzherrschaft über die Kirche für seine Familie. (Vergegenwärtigen wir uns nochmals die

Gesamtentwicklung in Florenz: im 13. Jh. war noch ausschließlich die Kirche Bauherr, im 14. Jh. beteiligten sich die Zünfte, dann konzentrierte sich die Bauherrschaft auf einzelne reiche Familien, um dann im 15. Jh. von einer einzigen Familie monopolisiert zu werden. Aus den bereits üblichen Familienkapellen wurde eine Familienkirche. Die demokratische Phase des florentiner Bürgertums neigte sich ihrem Ende zu.)

Der Innenraum von San Lorenzo lässt sich als Negation zur Gotik beschreiben: nicht Vertikalismus und Transzendenz bestimmen den Raum, sondern horizontale Gliederung und Diesseitigkeit. Die Wand wird nicht aufgelöst, sondern tritt als Fläche ästhetisch durchaus in Erscheinung. Der Dynamik und Bewegtheit steht Ruhe und Statik gegenüber. Einzelformen werden nicht der Gesamtform unterstellt. Jedes Bauelement steht für sich, die Harmonie bildet sich durch das Miteinander gleichberechtigter Teile. Jeder Bauteil ist klar in sich abgeschlossen. Säule-, Kapitell-Kämpferplatte- Gesims. Formverschleifungen, wie sie die Gotik kennt, werden radikal ausgeschaltet.

Der gesamte Innenraum ist überschaubar, einsichtig, abmessbar.

Die dunklen, geheimnisvollen, von farbigem Licht durchfluteten Seitenschiffe und Durchblicke der got. Arch. sind hier undenkbar. Die Vielfältigkeit und Wandelbarkeit gotischer Schmuckformen weichen geometrischen und stereometrischen Grundformen: Quadrat, Rechteck, Bogen, Kreis. In keinsten Weise werden hier irrationale, religiöse Gefühle geweckt, Rationalismus, Logik und Klarheit sprechen aus diesem harmonischen, ganz auf Proportion und Maß ausgerichteten Bau.

Die Reduktion auf geometrische und stereometrische Grundelemente lässt sich am reinsten im Zentralbau verwirklichen, wo der Kreis, bzw. die Kuppel, die Idealform der Ren., den Bau bestimmen.

Der Rundbau ist eine geometrisch geschlossene, mathematisch ideale Form, Schönheit und mathematische Gesetzmäßigkeit liegen für den Ren. Menschen eng beeinander.

Zum 1. Mal in der Geschichte der christlichen Baukunst wird der Baugedanke stärker von der Ästhetik als von der Liturgie bestimmt. Für die Liturgie ist der reine Zentralbau ungeeignet: der Altar wird nicht mehr hervorgehoben, die Trennung von Priestern und Laien fällt vollkommen weg. Der Zentralbau war das Lieblingsthema der italienischen Ren. Arch., nicht aber der kirchlichen Bauherren. Deswegen existieren viele Zentralbauten nur als Skizzen auf dem Papier. (Das hier zugrundeliegende Problem, die Autonomie der Kunst, wird uns erst in der übernächsten Stunde beschäftigen).

Natürlich spielte die profane Baukunst eine immer größere Rolle.

Die Palazzi verloren ihren festungsartigen Charakter, sie wurden zu wohnlichen Palästen. Auf Türme wurde verzichtet, Unregelmäßigkeiten und Asymmetrien eliminiert und die gotisierenden Schmuckelemente durch antikisierende ersetzt. [Als Bsp. den Pal. Medici 1444 von Michelozzo erbaut.] Ein klar überschaubarer, in sich ruhender Block mit einfacher und

logischer Gliederung. Auch hier besteht die Schönheit in der logischen Übereinstimmung aller Teile, in einer zahlenmäßig ausdrückbaren Harmonie.

Zum Abschluss möchte ich doch kurz darauf hinweisen, dass die Entwicklung der Frührenaissance Kunst keineswegs einheitlich und geradlinig erfolgte. Gleichzeitig mit Masaccio arbeiteten Künstler wie Gentile da Fabriano oder Lorenzo Monaco. Masaccios Stil ist durch Rationalismus und Monumentalität gekennzeichnet. Gentile hingegen vertrat mit seiner lieblichen, erzählerischen Tendenz noch die höfische Kunst um 1400. Der Mönch Lorenzo Monaco hingegen entwickelte die mystischen Tendenzen des vorausgegangenen Jhs. weiter. Bei seinem "Schmerzensmann" wird die Szene auf die religiöse Aussage konzentriert. Der Betrachter wird zum gefühlvollen Mitleiden aufgefordert. Es fehlt die durch prächtige Gewänder und Ornamente bewirkte Ablenkung, wie dies bei Gentile der Fall ist, ebenso aber auch die rational nüchterne Distanz Masaccios. In didaktisch abstrakter Manier werden die Leidenswerkzeuge Christi auf der Fläche ausgebreitet. Die gegensätzliche Auffassung der 3 Künstler ist nicht nur durch einen Generationskonflikt von "noch" und "schon" zu erklären. Sie arbeiteten mehr oder weniger gleichzeitig. Ebenso wenig lassen sich die Differenzen einfach durch verschiedene Auftraggeber erklären. Alle 3 arbeiteten für hochgestellte Bürger von Florenz. Halten wir fest, dass Gentile einer der anerkanntesten und reichsten Künstler seiner Zeit war. Auch Lorenzo Monaco erhielt massenweise Aufträge. Masaccio starb verschuldet. Masaccio verkörperte den fortschrittlichsten und aufgeklärtesten Teil des florentiner Bürgertums, eine kleine Elite. Sowohl die höfisch-aristokratischen Ideen, wie die religiös-kleinbürgerlichen hatten aber ebenfalls im Großbürgertum Fuß gefasst.

Die Entwicklung im 15. Jh. verlief mitnichten geradlinig. Masaccios Einfluss wurde zurückgedrängt. Nach den 30er Jahren des 15. Jhs., einer Zeit, wo Cosimo de Medici die Macht an sich riss und damit die demokratische Periode des Frühbürgertums in Florenz beendete, setzte sich zusehends ein gotisierender Linearismus durch. Am Ende des Jhs. entstand mit dem Dominikanermönch Savonarola an der Spitze wieder eine starke religiöse ketzerische Bewegung, die von den Mittelschichten getragen wurde. Savonarola wettete gegen Luxus und Müßiggang der Reichen und gegen den Papst. Er strebte eine Erneuerung des Christentums an. Das Spätwerk Botticellis, dem urspr. Lobsänger irdischer Schönheit, ist von dieser religiösen Welle geprägt.

Der wirtschaftliche Niedergang von Florenz spiegelt sich in diesem neu aufflammenden Irrationalismus.

Sie sehen, die Geschichte verläuft nicht geradlinig.

### Dia-Liste 12

Links		Rechts	
1	Giotto, Verk., Arena Kap.	1	Florenz, Baptisterium Kuppelmosaik 2. H. 13. Jh.
2	Nic. Pisano, Siena, Kanzel	2	Arnolfo di Cambio, Tod Marias
3	Giov. Pisano, Pisa	3	Traini, Triumph d. Todes Th. V. Aquin, Pisa
4	Tres Riches Heures, April	4	Jean le Bon
5	Konrad v. Soest, Geburt	5	Giov. de Grassi, Bergamo-Skizzenbuch
6	Krummauer Mad.	6	<del>Masaccio, Mad. London</del>
7	Gentile, Mad. London		
8	Giotto, Ognisanti Mad.		
9	Margaritone, Mad. Wash.		
WL7	... "		
10	Masaccio Dreifaltigkeit	7	Giotto, Kreuzigung, Arena Kap.
		8	Mantegna, Beweinung
11	Dom Veneziano, Anbetung		
12	Piero d. Francesca, Perspekt. Studie	9	Einlegearbeit, Perspekt. Arch.
		10	Piero, Proportionsstudie, Kopf
		11	Einlegearbeit, Stilleben
13	Piero d.F., Prophet, Arezzo	12	Castagno, David
14	Botticelli, Porträt	13	Botticelli, Piero de Medici
		14	Porträt Rudolph IV.
		15	Pollajuolo, Frauenbild
15	Pollajuolo, Herkules u. Antäus	16	Antonello, Sebastian
16	Polyklet, Speerträger		
17	Mantegna, Auferstehung		
18	Botticelli, Geburt d. Venus	17	Botticelli, Athena u. Kentaur
19	Uccello, Reiterschlacht		
20	Donatello, Gattamelata	18	Marc Aurel
21	Got. Säulenfig.	19	Reims, W-Wand
22	Donatello, hl. Ludwig		

23	Donatello, projektives. Relief	20	Donatello, David
		21	Ghiberti, Bronzetür
24	" Beweinung	22	Donatello, Sängertribüne

Links		Rechts	
25	Domkuppel, Florenz	23	Domkuppel, Schema
		24	Findelhaus
26	Pal. Vecchio		
27	San Lorenzo	25	S. Lorenzo
28	Got. Innenraum		
29	Todi	26	S. Maria degli Angeli, Schema
30	Fr. di Giorgio, Zentral Bauskizzen (Leonardo)		
31	Siena, Pal. Publ.	27	Pal. Medici
32	Masaccio, Madonna, London	28	Gentile, Anbetung
		29	Lorenzo Monaco, Schmerzensmann
33	Lippi, Mad. dell' Umilita	30	Lippi, Mad. Uff. nach 1437
34	Fra Angelico, Verk.		
35	Botticelli, Primavera	31	Bott. Verk. Spätwerk

## Aspekte zur Kunst II/2 (VI 13)

### Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts

Wir wenden uns heute dem Beginn der frühbürgerlichen Kunst in den Niederlanden zu. Die Niederlande - die nördl. Nied. ist etwa das Gebiet des heutigen Holland, die südlichen Nied. das Belgiens - gehörten damals größtenteils zum Herzogtum Burgund. Durch die Heirat von Maximilian mit Maria von Burgund kamen die Niederlande im letzten Viertel des 15. Jhs. in den Herrschaftsbereich der Habsburger. Die Entwicklung der Städte und des Handels setzte später und urspr. nicht so entschieden ein wie in Italien. Die Städte Italiens hatten durch ihre günstige Lage, ihre Verbindung zum Mittelmeer und damit zu den Zentren Byzanz und der arabischen Welt und durch die nie verloren gegangene städtische Tradition der Antike einen enormen Vorsprung. Auch die Verbindung - speziell der florentiner - Bankiers zur Kurie ermöglichte eine raschere Entwicklung. Aber im 15. Jh. nahmen die niederländischen Städte einen enormen Aufschwung. Die flämische Tuchindustrie wurde zum schärfsten Konkurrenten der Florentiner. Mit der Entdeckung Amerikas und neuer Märkte wurden die niederl. Städte, insbesondere Antwerpen, am Ende des 15. Jhs. und zu Beginn des 16. Jhs. zu den bedeutendsten Handelszentren Europas.

Die Städte genossen zwar weitgehende Freiheiten, waren aber letztlich dem Herzog von Burgund bzw. ab dem ausgehenden 15. Jh dem Hause Habsburg unterstellt. Sie verfügten nicht wie die italienischen Stadtstaaten über die politische Macht.

Der Widerstand gegen den Papst und die Kirche war nicht nur Sache der niederen Schichten. Auch das Patriziat stand kritisch zur Kirche. Es war ja finanziell nicht mit der Kurie verbandelt wie das florentiner Patriziat. Im Gegenteil, die Kirchensteuer reduzierte ihren Gewinn. Unter den Habsburgern waren es vorwiegend die Dominikaner, die die Rechte der fremden Herren im Lande durchsetzten. Dominikaner-Papst und das Haus Habsburg verkörperten alle 3 die verhasste Fremdherrschaft. Längst vor der Reformation begann es in den Nied. zu gären. Wir wollen uns nun anhand bestimmter Themen und Probleme das genuin Niederländische klarmachen, einmal das Neuartige gegenüber der vorangegangenen Tradition, andererseits das eigenständig Niederländische gegenüber der italienischen Kunst.

Zuerst wollen wir die verschiedene Auffassung eines religiösen Themas untersuchen und zwar am Bsp. der Madonnendarstellung. Links die Madonna mit Kind vom Meister von Flemalle (um 1430, London). Der Meister von Flemalle gehört mit Jan van Eyck zu den wichtigsten Vertretern der Gründergeneration der südnied. Malerei. (Vielleicht identisch mit Robert Campin)



Rechts André Beauneveu, noch ein Vertreter des Weichen Stils, etwa um 1402 entstanden. Es handelt sich um eine Buchillustration aus dem burgundisch-niederländischen Bereich.

Wir sprachen bereits darüber, dass schon in der Kunst um 1400 v.a. auf dem Gebiet der Ikonografie, Bilder mit religiösem Inhalt vermenschlicht wurden, genrehaft ausgebaut wurden. Die Madonna des burgundischen Meisters ist keine starre, unnahbare Gottesmutter mehr, das Christuskind kein kleiner Weltenrichter, sondern durchaus kindlich. Der Blick der Madonna ist zart und gefühlvoll.

Dieses bereits vermenschlichte, sehr gefühlsbetonte Andachtsbild wurde beim Meister von Flemalle vollkommen versachlicht. Die Maria thront nicht vor einem irrealen Engelshintergrund, sondern sitzt in einem bürgerlichen Interieur. Ihre Umgebung ist nicht bloß eine reale, sondern auch eine profane. Die Maria selbst ist nicht mehr eine zierliche grazile Gestalt mit der obligatorischen religiösen Gewandung, sondern eine derbe Bürgerfrau in modischer Kleidung. Der Hl. Schein wird respektlos in einen Ofenschirm umfunktioniert. Die Gegenstände, die das Bild als religiöses erkennen lassen, wie der Thron Salomonis mit den beiden Löwen, der Kelch, das aufgeschlagene Buch werden durch den Realitätsgrad ihrer Darstellungsweise ihrer Symbolik entkleidet.

Mit anderen Worten: wesentlich an dem Ofenschirm und den übrigen Utensilien ist nicht, dass sie als Hl. Schein bzw. Thron Salomonis etc. gelesen werden können, sondern umgekehrt, dass z. B. ein Hl. Schein in der Weise als Erscheinung der realen Wirklichkeit umgedeutet wird. Das Interesse des Malers gilt nicht einer gefühlvollen Andachtsstimmung, wie dies beim Meister des Weichen Stils der Fall war, sondern der Erfassung der sichtbaren Welt. Der Ausblick ins Freie wird mit größter Akribie wiedergegeben: die Stadt mit ihren verschiedenen gefärbelten Häusern, mit ihren Gassen, Läden und Menschen. Ebenso faszinierend ist für den Maler die Erfassung verschiedener Materialien wie Holz, Pelz, Kupfer, Stroh usw. Die Gesichter und Körper der Figuren interessieren was ihre objektive Erscheinungsweise anbetrifft, Gefühle sollen weder dargestellt noch im Betrachter geweckt werden.

Hier spielt das Licht eine entscheidende Rolle, das jetzt als vom Körper unabhängig begriffen wird.

Der Flemaller versucht, die Figur in ihrer Massigkeit und Schwere hinzustellen. Die Figur verbreitert sich nach unten, das Gewand wird in seiner ganzen Fülle vor uns ausgebreitet. Die linearen schönlinigen Faltenschwünge werden durch kantige, hartbrechende Falten ersetzt. Das Christuskind liegt nun tatsächlich auf dem Schoß der Mutter und wird von ihr nicht nur berührt, sondern real gehalten.

Wie in der italien. Ren. wird also die religiöse Thematik konsequent versachlicht und damit letztlich ihres religiösen Inhalts beraubt.

Der Realismus hat nun aber in den Niederlanden einen anderen Charakter als in Italien.

Vergleichen wir die Ofenschirmmadonna vom Meister v. Flemalle mit einer Madonna mit Kind von Filippo Lippi. Sie ist etwa 1440 entstanden, also nur wenige Jahre nach dem Werk des Flemallers. Der Italiener stellt seine Madonna nicht in ein bürgerliches Interieur, sondern vor eine Renaissance Nische. Das Kind sitzt auf einer Steinbrüstung. Die architektonische Rahmung, die auf die Figur hin konzipiert ist, dient der Überhöhung, der Idealisierung der Madonna. Die Würde der Maria wird gleichsam durch die Hoheitsform der Architektur gesteigert. Beim Flemaller handelt es sich im großen Gegensatz dazu um eine profane Architektur, um ein bürgerliches Interieur. Also nicht architektonische Rahmung, sondern Innenraum, nicht Hoheitsform (Bogen und Nische), sondern realer, profaner Raum. Dieser Raum wird in seiner Konstruktion nicht auf die Figur bezogen, die Maria sitzt im Raum und nicht einmal in dessen Mitte.

Architektur ist für den Flemaller reale Umgebung, für Lippi v. a. Konstruktion.

Das Madonnenbild von Lippi entspringt einer Idealvorstellung: die Situation Frau mit Kind, eingespannt zwischen Nische und Brüstung entstammt nicht der Realität; sie ist konstruiert. Die Situation einer stillenden Mutter, die auf ihrer Bank in der bürgerlichen Stube sitzt, ist der Alltagswelt entnommen. Das Interesse der Niederländer gilt der Umwelt des Menschen, der Dingwelt in gleichem Maße wie dem Menschen selbst. Für den Italiener hingegen steht der ideale Mensch immer im Zentrum. Die Madonna bei Lippi ist von idealer Schönheit, was man von der rundlich-derben Bürgersfrau weniger behaupten kann. Dem Interesse an der Dreidimensionalität, der Plastizität des Körpers steht beim Flemaller das Interesse an der stofflichen Qualität der Dinge, ihrer Oberflächenbeschaffenheit gegenüber. Das Licht dient dem Italiener zur Klarstellung der Plastizität, dem Niederländer zur Differenzierung der Stofflichkeit und eines atmosphärischen Raumtons.

Auf der einen Seite das Bild des idealen Menschen in rational gebauter heroisierender Architektur, auf der anderen Seite ein Blick in ein bürgerliches Interieur mit einer stillenden Mutter.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch beim Porträt, (beim Menschenbild) anstellen.

Links das Porträt vom Kardinal Albergati von Jan v. Eyck, um 1430 entstanden (KHM)

Rechts das Porträt eines Mannes von Castagno, von etwa 1455 (Wash.)

Castagno verleiht dem Dargestellten durch Untersicht Monumentalität, Überlegenheit. Van Eyck stellt den Betrachter dem Porträtierten genau gegenüber und rückt ihn so nah an das Auge des Betrachters, dass dieser das faltige Gesicht des Dargestellten bis ins Detail beobachten kann. Castagno zwingt uns durch die Untersicht und die räumliche Darstellungsweise zu einer angemessenen Distanz, diese Distanz fehlt beim Albergati Porträt. Die Klarheit der räumlichen Verhältnisse, der abmessbare Abstand zum Betrachter fehlt bei v. Eyck.

Ebenso fehlt die Erfassung der Dreidimensionalität der gesamten Figur, ihre Schrägstellung im Raum, der plastische Aufbau des Kopfes. Es geht weniger um die Plastizität des Dargestellten als um die genaue Erfassung seiner Gesichtsoberfläche, weniger um die plastisch-räumliche Erfassung als um die optisch-taktile. Die genaue Beobachtung des Niederländers scheut nicht davor zurück sämtliche Falten, Bartstoppeln und Unschönheiten der Haut wahrheitsgetreu wiederzugeben. Die Idealisierung und Heroisierung des Italieners sind ihm fremd.

So malt Jan van Eyck seine eigene Frau, Margarete van Eyck. Das Bild ist etwas später, um 1439 entstanden. Die Detailbeobachtung ist einer summarischen Wiedergabe gewichen, wo Licht und Schatten wesentlich die Erscheinung aufbauen. Auch hier fällt im Gegensatz zu dem Frauenporträt von Botticelli jede Idealisierung weg. Die Bürgersfrau wird als Bürgersfrau gezeigt, nicht mythologisch verbrämt; Ihr Alter wird nicht vertuscht, ihr strenges Gesicht mit den schmalen Lippen mit schonungsloser Objektivität festgehalten.

Eine der großen Errungenschaften der italienischen Renaissance war, wie wir sahen, die Erfassung des Raums.

Auch bei den Niederländern spielt die Darstellung des Raums eine entscheidende Rolle. Die Art der Räumlichkeit, das Raumerlebnis, die Bedeutung und Funktion des Raums sind aber grundlegend verschieden.

Als Bsp. links die Madonna des Kanzlers Rolin von Jan van Eyck von etwa 1435 (Louvre).

Rechts die San Marco Madonna von Fra Angelico, nur etwa 3 Jahre später entstanden.

(Florenz, S. Marco)

Die Thematik ist verwandt, allerdings mit bezeichnenden Unterschieden. Bei Fra Angelico das Lieblingsthema der italien. Ren: die sog. Sacra Conversazione, die Madonna mit Heiligen; Bei van Eyck der Stifter allein mit der Madonna. Wir wollen aber weniger über die Auffassung des Themas sprechen (beim It. offizieller Empfang, bei van Eyck persönliches Zusammensein von Stifter und Maria), sondern wir konzentrieren uns auf die Raumauffassung. Bei Fra Angelico, und das ist typisch für die gesamte Frühren., handelt es sich gar nicht um einen tatsächlichen Innenraum, sondern um eine imaginäre Szenerie. Vor einem Landschaftshintergrund wurde ein Teppich ausgelegt, eine Thronarchitektur aufgebaut und diese Szenerie durch Vorhänge vom HG abgetrennt. Es handelt sich um eine künstlich konstruierte Szenerie. Bei v. Eyck haben wir Einblick in einen tatsächlichen Innenraum, der allerdings hinten geöffnet ist und den Blick frei gibt auf eine Terrasse und einen weiten Landschaftsprospekt.

Eine der Hauptleistungen der nied. Mal. d. 15. Jhs. ist die Entdeckung des Interieurs. Das Erlebnis des Innenraums, ein Raumerlebnis wird in die Malerei transponiert. Der Beginn hierzu liegt wieder bei Giotto. Bei ihm werden zum 1. Mal seit der Antike Figuren in einen Innenraum gestellt. Allerdings handelt es sich um die Gesamtansicht einer Architektur, die von außen

gesehen wird und wo gleichsam die Fassade aufgebrochen wurde. Wir schauen in eine Art Guckkasten, wobei der Guckkasten als Ganzes abgebildet ist, somit für den Betrachter keine echte Raumillusion aufkommen kann. Auch sind die Personen im Verhältnis zur Architektur relativ groß.

Das Größenverhältnis Figur-Raum wird bei Lorenzetti realistischer entwickelt: kleine Figur in großem Raum. Aber erst van Eyck lässt jede Andeutung des Außenbaus fallen, ja beschneidet sogar den Innenraum, gibt nur einen Ausschnitt. Dies bedeutet ein völlig neues Herangehen an das Problem. Der Maler geht nicht von seinem Wissen aus, sondern von dem, was er in einem Moment visuell erfassen kann. Der Blick wird gleichsam stillgelegt. So erhält der Betrachter in der Tat den Eindruck in einem Raum zu stehen. - Die Erfassung des Innenraums im zweidimensionalen Medium der Malerei ist eine Errungenschaft der niederländischen Malerei. Es ist insofern bezeichnend für die niederl. Kunst, als räumliche Kategorien mit rein optischen Mitteln visualisiert werden. Der italienische Renaissance Maler geht immer von der Raumkonstruktion aus, von der Perspektive. Er baut seine Bilder, der Raumeindruck entsteht durch die Dreidimensionalität der plastischen Gebilde (z. B. des Throns), und durch die genaue perspektivische Konstruktion. Hier übernehmen die Figuren die Funktion architektonischer Glieder, wie eine Säulenreihe sind sie aufgestellt und vermitteln so den Eindruck von Tiefe. Bei Jan van Eyck, und dies gilt für alle niederl. Künstler seiner Zeit, spielt die tatsächliche Konstruktion für den Raumeindruck kaum eine Rolle. Die Stellung der Figuren wirkt einer Tiefenwirkung eher entgegen.

Der Raumeindruck entsteht - neben dem Ausschnittcharakter - durch die Lichtwirkung. Ein warmes Raumdunkel vermittelt dem Betrachter das Gefühl von Raumlicht, von Raumatmosphäre. Der Gegensatz von hellem Außenlicht und gedämpftem Innenraum erhöht diesen Eindruck. Bei Fra Angelico wird das Licht in keiner Weise spezifiziert. Es ist neutral, weder der Eindruck von Innenraum, noch von Außenraum bzw. Sonnenlicht entsteht. Raum bedeutet für den italien. Maler Ordnung und Rationalisierung des Sichtbaren, Konstruktion, In-Bezugsetzen zum Betrachter. Das Mittel hierzu ist die geometrische Konstruktion, die Perspektive. Beim Niederländer wird gar nicht perspektivisch konstruiert. In allen Werken der frühen Niederländer stimmt die Perspektive mitnichten; Van Eyck konstruiert nicht, er schaut. Der Raum wird als optisches Erlebnis, als Erlebnis von Licht, Schatten, von Eingeschlossenensein bzw. Raumweite begriffen.

Vom Meister von Flemalle stammt die 1. Verkündigung der Kunstgeschichte in einem Innenraum. (Merode Altar, um 1423, Cloisters) Der Raumeindruck entsteht nicht durch die räumliche Konstruktion, von Perspektive kann überhaupt keine Rede sein, die Gegenstände werden in der Fläche verteilt bzw. füllen diese vollständig aus. Der Interieurcharakter kommt v.a. durch die Aufzählung des gesamten Interieurinventars zu Stande. Was den Meister interessiert

sind alle Erscheinungen seiner realen Umgebung: Keramikvase, eine Kerze, die eben ausgegangen ist, ein kupferner Waschkessel mit Handtuch sind von gleicher Bedeutung wie die Madonna. Deswegen werden auch alle Gegenstände gleichmäßig auf der Fläche ausgebreitet in größtmöglicher Objektivität. In keiner Weise wird die Architektur auf die Figur hin konzipiert, wie das bei den Italienern der Fall ist. Hier als Vergleichsbsp. die Verkündigung von Domenico Veneziano.

Der 3. große Meister der niederländischen Gründergeneration ist der sog. Meister des Turiner Stundenbuches, sehr w. mit Hubert van Eyck (dem Bruder Jans) identisch. Er ist Nordniederländer. Ganz im Gegensatz zu den italien. Ren. Malern zeigt er die Raumleere, die Verlorenheit des Menschen im Raum. Der Raum ist nicht Rahmung, Überhöhung des Menschen, der Mensch verschwindet fast in der Weite des Raums. Bei dieser Einstellung ist es verständlich, dass die Landschaftsmalerei in den Niederlanden von größter Bedeutung war. Vorstufen für die Landschaftsmalerei der Niederlande bilden die Monatsbilder der Brüder Limburg. Aber erst im Turiner Std. Buch von nach 1417 haben wir zum 1. Mal in der Geschichte der nachantiken Malerei genuine Landschaften vor uns. Die religiöse Szene, hier die Taufe, wird zur Nebensache. Gezeigt wird die unendliche Weite der Natur, die Lichtstimmung, die Atmosphäre.

Keine gebaute Umwelt wie bei den Italienern, sondern die natürliche, geschaute Natur. Nicht die Rationalität des Raums, die Einbindung des Menschen in die Gesetze der Perspektive, nicht die Heroisierung des Menschen durch architektonische Rahmung, nein, im Gegenteil: unendliche Weite, Leere, (das Nicht-Gebaute, Nicht-Plastische) das Ungreifbare, die Winzigkeit des Menschen in der Weite der Natur.

Für die Niederländer stand der Mensch nicht so ausschließlich im Mittelpunkt. Seine Umwelt, seine Umgebung, alle Erscheinungen der Natur spielten eine ebenso bestimmende Rolle. Der Mensch wurde nicht in der Weise idealisiert, er wurde in seiner Alltagswelt begriffen und dargestellt.

Die Auseinandersetzung mit der Antike, die wesentlich zu dem heroischen Menschenbild der italien. Ren. beitrug, spielte in den Niederl. nicht diese Rolle.

In den Nied. wurde nun diese Alltagswelt bildwürdig. Die Genremalerei, die im Holland des 17. Jhs. zur Blüte kommen sollte, begann bereits im frühen 15. Jh.

Die ästhetische Aneignung der sichtbaren Realität spielte im MA kaum eine Rolle. Nur an versteckten Stellen brach das Bedürfnis die Realität einzufangen, immer wieder durch: so in Randillustrationen, an verborgenen Stellen des Chorgestühls und der Architektur. Im frühen 15. Jh. rückten die genrehaften Darstellungen von der Peripherie ins Zentrum und konnten ihr Untergrunddasein ablegen.

Aber immer noch blieb die religiöse Thematik v.a. im Tafelbild vorherrschend.

Als Bsp. die Kopie nach einem Original des Meisters des Turiner Stundenbuchs.

Das religiöse Thema (Kreuztragung) wird profanisiert und aktualisiert. Christus, der Hauptakteur, geht in der Masse des Volkes fast unter. Die Auswirkungen des Geschehens sind ebenso wichtig wie das Ereignis selbst. Und zum 1. Mal taucht hier das gemeine Volk auf: die armen Bauern stehen am Wegrand und beobachten das Geschehen, wie dies ja tatsächlich bei Hinrichtungen der Fall gewesen ist.

Wir sehen hier eine gewisse 'Volksverbundenheit' der Kunst, die in Italien auf Grund der unbestrittenen Alleinherrschaft des Patriziats undenkbar war.

Reine Genrebilder aus der Gründerzeit der nied. Mal. sind uns nicht im Original erhalten geblieben. Wir können aber aus einer Kopie nach einem Werk des Jan v. Eyck und nach schriftlichen Quellen auf deren urspr. Vorhandensein schließen.

Hier die Kopie nach einem Bild Jan v. Eycks, *Die Toilette*. Das Original gehörte zu den revolutionärsten Werken der Kunstgeschichte: kein religiöser Vorwand muss erhalten. Wir sehen ein Interieur, eine nackte Frau bei der Toilette mit ihrer Bedienerin, ein Spiegel, der die Szene reflektiert. Nicht wie in Italien ein Thema der Mythologie, sondern ein Ausschnitt aus der banalen alltäglichen Wirklichkeit: eine Frau beim Waschen, weiter nichts, keine wie immer geartete thematische oder symbolische Überhöhung. Damit wird der Mensch in seiner bürgerlichen Umgebung bei einer alltäglichen Tätigkeit zum Gegenstand der Kunst. Die Bildwürdigkeit der Alltagswirklichkeit war dem heroisch gesinnten und auf die Antike orientierten Italien fremd.

Beginn der Aktmalerei, Bedeutung des Nordens! Allerdings: Reduktion auf den weiblichen Akt im Gegensatz zur höfischen Kunst des 14. Jhdts.

Wahrheit bedeutete für die Niederländer die Darstellung der sichtbaren Natur. Daher ist es evident, dass ihre wesentlichsten Gestaltungsmittel Licht und Farbe darstellen. Es geht wohl nicht nur auf Kosten des Bildersturms, dass kaum Plastik aus den Niederlanden des 15. Jh. erhalten ist.

In den Niederlanden entsteht die Grisaille, die Illusionierung von Plastik in der Malerei: das von Menschen gemachte Kunstwerk wird wiederum in der Kunst dargestellt. Die Plastik wird ins optische Medium der Malerei übersetzt. (Beginn bei Giotto. Paragone. Medienstreit)

Hauptwerk der niederländischen Malerei: der Genter Altar von Jan van Eyck von 1432.

Problematik der 'nationalen Konstanten.'

Problematik des Begriffs *Renaissance*.

Ich möchte noch in kurzen Zügen die Entwicklung der niederl. Mal. im Laufe des 15. Jhs. umreißen.

Hauptproblem der niederl. Mal. d. 15. Jhs. war die Aneignung der sichtbaren Wirklichkeit, der optisch wahrnehmbaren Realität. Die versch. Meister aber verarbeiteten diese Probleme unterschiedlich. Auch verlief die Entwicklung keineswegs geradlinig. Nach der Gründergeneration, zu der im Süden der Meister von Flemalle, und Jan van Eyck, im Norden der Meister des Turiner Stunden- Buches (Hubert v. Eyck) zu rechnen sind und die etwa in der Zeit von 1420-40 arbeiteten, fand in gewissem Sinn eine Reaktion statt. Der Hauptvertreter der südniederl. Mal. von 1440 bis in die 60er Jahre des 15. Jhs. war Rogier v.d. Weyden. Er arbeitete vorwiegend für den burgundischen Hof. Im Porträt verließ er den radikalen Realismus zu Gunsten einer aristokratischen Schönlinigkeit und Idealisierung. Höfische Eleganz und Grazie drängen die bürgerlichen und genau beobachteten Physiognomien wieder zurück. Rogier kehrt zurück zum religiösen Andachtsbild. Allerdings gibt es in der Geschichte nie ein tatsächliches Zurück. Gewisse Errungenschaften, hier z. B. die Illusionierung von Stofflichkeit werden beibehalten, allerdings in anderem Zusammenhang. Wir vergleichen die Kreuzabnahme Rogiers mit einer Kopie nach einem verloren gegangenen Werk des Meisters von Flemalle. Wir sehen unschwer, dass Rogier den Kompositionsgedanken des Flemallers, seines Lehrers, aufnahm.

Rogier setzte das Geschehen, das beim Mr. v. Flemalle in der Landschaft spielt, in einen goldenen Schrein. Dies ist ein charakteristisches Moment, das die Widersprüchlichkeit der Entwicklung erkennbar werden lässt: Rogier kehrte zurück zum ma Goldgrund, wendete sich ab von der realistischen Szenerie. Dennoch ist dies nicht der ma Goldgrund. Denn es ist kein flacher Goldgrund, der einen abstrakten, überirdischen Raum suggeriert, sondern ein vergoldeter Schrein. Das Gold wird nicht absolut gesetzt, sondern als Vergoldung an einem konkreten Objekt gleichsam materialisiert. Ein realistisches Objekt, aber in einem irrationalen Zusammenhang. Betrachten wir die Beziehungen der Figuren untereinander: Beim Flemaller entsteht durch die Ohnmacht Marias eine Distanz von Mutter und Sohn, die die tatsächliche Trennung von Lebender und Totem sehr eindrucksvoll verdeutlicht. Alle Figuren haben sperrige, eckige Bewegungen, die sie als einzelne Individuen erkenntlich machen. Bei Rogier hingegen fließen die Bewegungen ineinander über. Das ganze Bild wird bestimmt von dem linearen Fluss der Bewegungskurven.

Die Figuren werden wieder einem abstrakten Linienrhythmus untergeordnet, die Bewegungen scheinen nicht ausschließlich der organischen Struktur der einzelnen Figur zu entspringen. Allerdings wird die ma Auffassung mit realistischen Elementen verknüpft. Die Wirkung ist außerordentlich suggestiv, der Betrachter fühlt sich stark emotional angesprochen.

Für Rogier ist im Gegensatz zur sachlichen Schilderung beim Flemaller, das dramatische, religiöse Geschehen von Bedeutung. Der Realismus, der beim Flemaller (und auch bei den Eycks) die gesamte künstlerische Methode betroffen hat, reduzierte sich bei Rogier auf

bestimmte Elemente der Darstellung, um damit ein irreales, religiöses Geschehen als reales Geschehen zu suggerieren. Die Abhängigkeit aller Erscheinungen vom Licht, diese Grunderkenntnis von Jan v. Eyck, wurde ebenfalls von Rogier teilw. verdrängt. Bei Jan leben alle Dinge nur von der Gnade des Lichts. Wo Licht hinfällt, leuchtet die Farbe auf, wo Schatten ist, wird verdunkelt. Das Licht ermöglicht bei Jan die Raumillusion, die Einbindung der Figur in den Raum, bzw. durch Schatten und Lichtkanten ihre Abhebung von der Umgebung. Durch das Licht wird die Möglichkeit geschaffen, die unterschiedliche Stofflichkeit, versch.

Materialoberflächen zu illusionieren. Je nach Beschaffenheit des Materials wird Licht mehr oder weniger reflektiert: Ein Teppich verschluckt das Licht, die Farbe wird stumpf, Metall spiegelt das Licht in scharfen Tönen usw. Demgegenüber gewinnt bei Rogier die Schönfarbigkeit der Lokalfarben wieder die Oberhand. Die Figur als Zentrum des religiösen Geschehens verdrängt das Interesse an der Umwelt des Menschen.

Rogier v.d. Weyden hatte einen ungeheuren Einfluss auf seine Nachfolger, nicht nur in den Niederlanden, sondern auch in Deutschland. Der kompromisslose Realismus des Mr. v. Flemalle und den Brüdern v. Eyck konnte sich in der Zeit, wo das Bürgertum in den Niederlanden und Deutschland mit der Feudalität und der Kirche noch im Kampf stand, gegenüber der aristokratisch-religiösen Malerei Rogiers nicht voll durchsetzen. Erst im bürgerlichen Holland des 17. Jhs. wurden die Probleme der Landschaftsmalerei, der Interieurmalerei, des Porträts und der Genremalerei wieder aufgenommen.

Mit Hugo v.d. Goes, der zw. 1470-82 in Gent tätig war, kommen neue Elemente in die niederländische Malerei: Goes setzte sich mit Jan v. Eyck und Rogier auseinander und entwickelte deren Kunst weiter.

Er bringt eine neue Dramatik und Gefühlsintensität. Bei seinem *Marietod* wird die Szene auf das dramatisch Wichtige reduziert. Die Apostel werden individualisiert, durch Gesten und Ausdruck zeigen sie ihre Gefühle, ihre Trauer, Verzweiflung, ihren psychischen Zustand. Dieses Eingehen auf die Gefühle des Menschen, auf sein psychisches Innenleben, auf seine Widersprüchlichkeit, ist neu in dieser Art. Im 14. Jh. und um 1400 zeigte man bereits Gefühle, aber es war immer ein alle und alles ergreifendes einheitliches religiöses Gefühl. So auch noch bei Rogier. Hier aber werden Individuen mit ihrem subjektiven, verschiedenen und widersprüchlichen Gefühlen gezeigt.

Die Dramatisierung des Geschehens ist nicht nur durch die Thematik *Marietod* bedingt. Auch in der Geburt des Portinarialtars (Florenz) lassen sich diese Züge aufzeigen.

Goes versucht auch als erster in den Niederlanden die Szenerie zu verräumlichen. Er zeigt oft nur Ausschnitte, wodurch seine Riesengestalten noch mehr monumentalisiert werden.

Auffallend auch, wie der 3. Stand, die Bauern in die Szene Einzug halten.



Aus den nördlichen Niederlanden stammte der Maler Dirk Bouts. Dirk Bouts kam aus Haarlem, arbeitete aber seit 1457 in Löwen in den südlichen Niederlanden.

Ähnlich wie bei Goes im Süden gewann auch bei Bouts das Innenleben des Menschen an Bedeutung. Ganz im Gegensatz zu Goes wird bei Bouts aber alle Handlung stillgelegt, jede Dramatik aus dem Bild verbannt.

Als Bsp. der Abendmahlsaltar von Bouts, immer noch an seinem urspr. Bestimmungsort in Löwen. Die Verbindung der Figuren untereinander geschieht durch den Raum und durch die Tischanordnung. Der Tisch entspricht den Raumgrenzen. Das Gemeinsame der Figuren ist ihre gemeinsame Aufmerksamkeit. Ihre Verbindung ist eine geistige, psychische. Eine tiefe Ruhe und Konzentration geht von dem Bild aus. Diametral anders als bei den Italienern gehen Aufmerksamkeit und Handlung oft auseinander. Der Betrachter soll auf das innere Seelenleben der Gestalten aufmerksam gemacht werden. Wie bei allen Nordniederl. spielt bei Bouts die Landschaft die entscheidende Rolle. Er versucht die Figuren in die Landschaft zu integrieren und zwar in alle Landschaftsgründe, in den VG, den MG und den HG. Dies gelingt vorläufig nur durch Hochziehung der Landschaft auf der Fläche. Bei Bouts finden wir die ersten Stimmungslandschaften. Die Stimmung, die durch die Lichtsituation bedingt ist, und sich der ganzen Landschaft mitteilt, ist der eigentliche Bildgehalt.

Diese Bedeutung optischer Phänomene findet sich auch bei Petrus Christus. Er war ebenfalls Nordniederländer und arbeitete später in den südl. Nied., da dort auf Grund der engen Verbindung zum burgundischen Hof und den blühenden Städten eine bessere Auftragslage herrschte. Petrus Christus versuchte, alles Sichtbare in Farbe umzusetzen. Er verzichtete weitmöglichst auf Licht und Schattenmodellierung. Wo Licht ist leuchtet die Farbe nicht auf und wo Schatten ist, wird sie kaum verdunkelt wie bei Jan. Licht und Schattenwerte werden in versch. Farbwerten ausgedrückt. Diese Umsetzung alles Sichtbaren in Farbe wurde ebenfalls erst im 17. Jh. wieder aufgenommen und fand bei Vermeer ihre Vollendung. Die Impressionisten des 19. Jhs. haben dieses Problem dann nochmals aufgegriffen. Bei ihnen tritt allerdings der Gegenstand hinter seiner farbigen Erscheinung zurück.

Auch versuchte Petrus Christus Gesichter nur mit Licht und Schatten aufzubauen. Nicht wie bei Jan ein bestehender Kopf, auf den Licht und Schatten fällt, der Kopf entsteht gleichsam erst durch die summarischen Licht-Schattenflächen.

Fassen wir kurz zusammen:

In der Gründergeneration des 2. Jh. Viertels d. 15. Jh. stand die möglichst objektive Erfassung der optisch erfassbaren Realität im Zentrum des Interesses. In den nördlichen Niederlanden lag der Schwerpunkt auf der Erfassung der Landschaft, des Interieurs, des Freiraums, der Atmosphäre. Farbe und Licht spielten hier die zentrale Rolle. Die Umwelt des Menschen scheint

mindestens so wichtig wie er selbst. Hier finden wir keinerlei Idealisierung des Menschen. Die Alltagswirklichkeit interessiert.

Im Süden war die Entwicklung mit Rogier v.d. Weyden rückläufig. Das religiöse Andachtsbild verdrängte den radikalen frühbürgerlichen Realismus. Im 3./4. d. Jhs. begann das Innenleben, die Psyche des Menschen bewusst zu werden und wurde damit darstellungswürdig. Dies geschah im Süden bei Goes auf sehr dramatische Art und Weise, im Norden mit Bouts ganz verhalten.

Im ausgehenden 15. Jh. malte der Haarlemer Meister Geertgen tot sint Jans einen Johannes in der Wüste, völlig in Gedanken versunken. Der 1. melancholische Mensch der KG. Rembrandt wird im 17. Jh. diesen Weg der Auffindung des Psychischen weitergehen. Das Subjektive gewann durch die bürgerliche Entwicklung eine ganz neue Bedeutung. Bei Bosch wurden zum 1. Mal subjektive Vorstellungen ins Bild gebracht.

Zu Beginn des Jhs. wurde die empirisch erfahrbare, sichtbare Wirklichkeit entdeckt. Bei Bosch am E. d. Jhs. u. zu Beginn des 16. Jhs. wurde diese sichtbare Realität in ihrem Wahrheitsgehalt wieder in Frage gestellt, entfremdet.

#### Literatur:

Otto Pächt, Van Eyck, Die Begründer der altniederländischen Malerei, hrsg.von Maria Schmidt-Dengler, München 1989; Otto Pächt, Altniederländische Malerei, Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, hrsg. von Monika Rosenauer, München 1994

Erwin Panofsky, Altniederländische Malerei 1999 (Early Netherlandish Painting, Harvard Univ. Press 1966)

Hans Belting, Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994

## Dia-Liste 13

Links		Rechts	
1	Beauneveu, Mad. u. Kind Tres belles heures du Duc de Berry	1	Meister v. Flemalle, Ofenschirmmadonna
2	Filippo Lippi Madonna	2	" Det.
		WR 1	
3	Castagno, Porträt	3	V. Eyck Albergati
4	Botticelli, Frauenbild	4	" Margarete v. Eyck
5	Fra Angelico, S. Marco Madonna	5	" Rolinmadonna
6	Giotto, Verk. an Anna	"	
7	Lorenzetti, Geburt	"	
WL 5			
8	Dom. Veneziano, Verk.	6	Flemalle, Merode Verk.
9	Turiner Meister, Geburt	7	Turiner Meister, Totenmesse
10	Limburg, Monatsbild	8	Turiner M. Taufe
11	Turiner M. Seefahrt		
12	Mantegna, Ölberg		
13	Antiphonar v. Beupre		
14	Turiner M. Kreuztragung Det.	9	Turiner Kreuztragung
15	V. Eyck, Toilette	10	Botticelli, Athena u. Kentaur oder Primavera
16	Flemalle, Grisaille, Prado	11	v. Eyck, Dresdner Mad.
17	Flemalle, Männerporträt	12	Rogier Porträt, D'Este
18	Flemalle, Kreuzabn. Kopie	13	Rogier, Kreuzabnahme
19	" Det.		
WL 18			
20	v. Eyck, Springbrunnenmad.		
21	" GA, Krone Gottvaters		
22	" Paele Mad.		
23	v. Goyen, Landschaft	14	" Verkündigung, München
24	Rembrandt, Porträt	15	Pietr de Hooch, Interieur (
25	V. Eyck, GA Adam und Eva	16	Goes, Adam u. Eva
26	Goes, Marientod	17	Weicher Stil, "Gefühl", Wilt. Dipt.

27	Det.		
WL 26		18	Rogier, "Gefühl", Beweinung

Links		Rechts	
28	Bouts, Abendmahl	19	Goes, Portinari Geburt
		20	Bouts, Mannalese
29	Castagno, David		
30	Bouts, Christophorus		
31	V. Eyck, Lucca Mad.	21	P. Christus, Beweinung
32	Vermeer, Klöpplerin	22	" Grymestone
33	V. Eyck, Paele, Det. Kopf	23	Geertgen: Joh.
34	Bosch, Hieronymus	24	Bosch, Garten d. Lüste, Hölle, Det.

## Aspekte zur Kunst II/3 VL 14

### Italien 16. Jh.: Hochrenaissance u. Manierismus

Wir sprachen in den letzten 2 Stunden über die Frührenaissance in Italien bzw. über den Beginn der frühneuzeitlichen Malerei in den Niederlanden.

In beiden Ländern entstand eine Kunst, die vom aufstrebenden städtischen Bürgertum getragen wurde und somit im Wesentlichen auf die Aneignung der Wirklichkeit ausgerichtet war. Die Entdeckerfreude, der Empirismus, der Optimismus, das Selbstbewusstsein und der Rationalismus des reichen städtischen Patriziats verdrängten die ma religiös-transzendente und höfische Kunst.

Die Art und Weise der Aneignung der Wirklichkeit lief in den beiden Ländern auf Grund sozialer, politischer, geografischer und kultureller Unterschiede sehr verschieden. Die Niederländer konzentrierten sich auf die optische Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit, auf die Umwelt des Menschen. Für die Italiener stand der Mensch, das Individuum und die rationale Erfassung des Raums im Vordergrund des Interesses.

Gegen Ende des 15. Jhs. verschärfte sich die Wirtschaftskrise in Florenz. Die flandrische und englische Tuchindustrie überflügelte die florentinische. Die Florentiner verloren ihre Absatzmärkte. Durch die Entdeckung Amerikas und den Seeweg nach Indien verlagerte sich der Schwerpunkt des Handels vom Mittelmeer an den Atlantik mit den aufstrebenden spanischen, portugiesischen und flandrischen Häfen. Durch den Vormarsch der Türken (Byzanz fiel 1453) verloren die italienischen Städte die wichtigen Handelspartner Byzanz und Teile der arabischen Welt.

Auf Grund der Wirtschaftskrise zog sich das florentiner Patriziats (das gilt auch für andere italien. Städte) aus dem Geschäfts- u. Handelsleben zurück. Das reiche Patriziat investierte sein Geld in Großgrundbesitz und zog sich teilweise aufs Land zurück. Es entstanden die vielen herrlichen Villen des 16. Jhs. (Dies gilt besonders für Venedig). Wir können hier in der Tat von Refeudalisierung sprechen. (Palladio)

Im späten 15. Jh. setzte sich in den meisten italienischen Stadtstaaten die Herrschaft einer einzigen Familie, also das dynastische Prinzip, durch. Die republikanischen Elemente der Verfassungen wurden zurückgedrängt. Die Alleinherrschaft einer Familie, das heißt die Konzentration der Macht, war der Weg zur Ausbildung des Staates. So herrschten in Ferrara die Este, in Mailand die Visconti und dann die Sforza, die Gonzaga in Mantua und die Medici in Florenz. Der Kampf der Medici um Florenz verlief nicht widerspruchlos. 1494 vertrieben die

Florentiner unter der Führung Savonarolas die Medici aus Florenz. 1512 wurden die Medici mit Hilfe der spanischen Habsburger wieder eingesetzt. 1527 wurden sie unter dem Eindruck der Zerstörung Roms durch Spanische Truppen neuerlich vertrieben. 3 Jahre lang kämpften die Florentiner um ihre Freiheit und ihre bürgerlichen Rechte. 1530 wurde ihr Widerstand durch die Habsburger mit Hilfe des Papstes endgültig gebrochen. Karl V. machte die Medici zu Herzögen und die ehem. freie Stadt Florenz zum absolutistischen Herzogtum. Aufschlussreich ist, dass in dem Augenblick, wo die Massen der Städtischen Bevölkerung einen Kampf um ihre Freiheit führten, das eigene Patriziat (die Medici) mit den fremden Eroberern (den Habsburgern) gegen die eigenen Landsleute packelte. Der Papst, dessen Stadt 1527 von spanischen Truppen geschleift worden war, verbündete sich mit den Feinden, um gegen das opponierende Volk vorzugehen.

An den Höfen konzentrierte sich nun die Macht und die Kultur der Städte. Wichtigstes Zentrum der Kunst der Hochrenaissance wurde der päpstliche Hof in Rom.

Die Hochrenaissance begann in den 90er Jahren des 15. Jhdts. mit den Werken Leonardos und endete mit dem *Sacco di Roma*, der Eroberung Roms durch spanische Truppen, 1527.

Die Hochrenaissance wird im Wesentlichen durch 3 überragende Künstlerpersönlichkeiten bestimmt: Leonardo da Vinci (1452-1519), Raffaello Santi (1483-1520) und Michelangelo Buonarotti (1475-1566).

Umgekehrt decken sich die Werke dieser 3 Meister nicht mit dem Zeitabschnitt der Hochrenaissance. Das Frühwerk Leonardos wurzelt in der Frühen. Raffaels letzte Werke weisen über die Hochrenaissance hinaus und Michelangelos Spätwerk ist mit der Hochrenaissance überhaupt nicht mehr zu vereinen.

Der Beginn der Hochrenaissance liegt in Florenz, wo Leonardo, Raffael und Michelangelo zeitweilig gearbeitet haben. Das eigentliche Zentrum der Hochrenaissance aber ist Rom. Der Papst war in dieser Zeit der Einzige, der über die Geldmittel verfügte, solch gigantische Aufträge wie die Ausmalung der Stenzen oder der Sixtinischen Kapelle zu vergeben.

Hauptauftraggeber der Hochrenaissance waren nicht mehr die Zünfte oder die Stadt, sondern der Papst, die Herzöge und einige wenige sehr reiche Familien, v.a. in Rom. Somit fand auch im Verhältnis Künstler und Auftraggeber in gewissem Sinn eine Refeudalisierung statt.

Leonardo arbeitete zuerst im Dienste des Herzogs von Mailand und dann unter dem französischen König. Bei Amboise wurde ihm ein Schloß geschenkt, wo er seine letzten Lebensjahre verbrachte.

Raffael vollbrachte sein Hauptwerk, die Ausmalung der Stenzen im Vatikan, im Auftrag des Papstes, Michelangelos Hauptwerke (die Sixtina, das Juliusgrabmal, die Bibl. v. San Lorenzo) waren für den Papst bzw. die Medici gearbeitet worden.

Die Stellung des Künstlers hatte sich im Laufe des 15. Jhs. gewandelt. In der Hochrenaissance haben wir einen neuen Künstlertypus vor uns. Die Manufaktur, also der arbeitsteilig organisierte einheitliche Großbetrieb, verdrängte immer mehr das ma, in Zünften streng organisierte Handwerk. Dies war ein langsamer Prozess, dessen Anfänge in der florentiner Tuchindustrie des 14. Jhs. liegen. Im 16. Jh. aber hatte diese Entwicklung eine neue Qualität erreicht, die sich durch Konzentration auf wenige Großbetriebe charakterisieren lässt. Der Produktionsprozess wurde vereinheitlicht. Verschiedene Arbeitsvorgänge wurden in einer Manufaktur vereint. Damit wurde die Zunftordnung völlig gesprengt.

Die Künstler, die noch in der Frühen wie Handwerker in Zünften organisiert waren, lösten sich aus dem Zunftzwang. Sie sind keine Handwerker mehr, sondern eben 'Künstler'.

Entscheidend war aber auch folgende Entwicklung: bereits im 14. Jh. hatten sich Fürsten Künstler an ihren Hof genommen. Sie wurden vom Fürsten 'belohnt.' (Lit: Martin Warnke: Der Hofkünstler).

Sie sind nicht mehr gesellschaftlich organisiert, ihre Arbeit ist nicht mehr ein integrierter Bestandteil der menschlichen Arbeit, sondern wird zu etwas Besonderem.

Im MA unterschied sich die konkrete Arbeit des Künstlers von derjenigen des Handwerkers kaum. Ein Bildhauer, ein Steinmetz, ein Maurer, ein Schuhmacher oder Schneider, alle vereinigten sie Kopf und Handarbeit. Die Grundlage der gesellschaftlichen Produktion war nicht arbeitsteilig organisiert. Der ma Handwerker machte seine Arbeit von der Planung bis zur Fertigstellung selbst. In der Manufaktur wurde hingegen arbeitsteilig gearbeitet. Ein Arbeiter führte nur gewisse Handgriffe aus an Objekten, die er nicht geplant hatte und an deren Verteilung er nicht beteiligt war.

Der Künstler hingegen verbindet grundsätzlich Kopf- u. Handarbeit, geistige und körperliche Arbeit. Somit stach seine Arbeit von der übrigen gesellschaftlichen Arbeit als etwas Besonderes ab. Da die Handarbeit verachtet war (nachzulesen bei den Humanisten), wurde in der künstlerischen Arbeit ausschließlich die geistige Arbeit geachtet. - Im Italien der Renaissance spielte das Wort *Disegno*, "Zeichnung" die entscheidende Rolle. Der Entwurf, die Idee wurde mehr geschätzt als die Ausführung.

In der Ren. liegt so konsequenterweise der Beginn der eigentlichen Zeichnung, der Zeichnung als Skizze, Entwurf, und der Zeichnung als Selbstwert, als autonomes künstlerisches Medium mit Eigenwert.

Als Erster versuchte Alberti die Kunst durch eine Gleichstellung mit der Wissenschaft zu nobilitieren. Die Kunst sollte in den Rang der *Artes Liberales* erhoben werden, der Künstler sollte den humanistischen Gelehrten gleichgestellt werden. Architektur, Bildhauerei und Malerei wurden so vom Bereich der handwerklich praktischen Produktion gelöst und der Wissenschaft angenähert. Kunst sollte der Naturerkenntnis- und Beherrschung dienen wie die Wissenschaft.

Diese Nähe von Kunst und Wissenschaft dauerte nicht lange, sie war nur möglich zu einem Zeitpunkt, wo die Wissenschaft noch synthetisch war und in ihren Anfängen steckte. Bei Alberti (Frührenaissance) war es noch die *imitatio*, die angestrebt werden sollte, in der Hochrenaissance ist es die *inventio*.

Der Künstler wurde nun, wie gesagt, als etwas Besonderes, als *Künstler*, als Genie begriffen. Kunst wurde nun nicht mehr nur religiös rezipiert, auch nicht nur als fürstliche oder städtische Repräsentation, sondern erstmals als *Kunst*. Im Laufe des 16. Jhdts. verändert sich der Rezeptionszusammenhang von Kunst grundlegend. Vasari gab 1550 die erste und 1568 die zweite Fassung seiner *Kunstlerviten* heraus. Hier liegt der eigentliche Beginn der Kunstgeschichtsschreibung. Künstler werden hier erstmals als Künstler begriffen, als eine besondere Spezies Mensch. Mittelpunkt dieser Betrachtung ist "der Künstler und sein Werk". Für uns heute ist das ganz selbstverständlich, wir machen uns gar nicht mehr bewusst, dass dies eine spezifische Auffassung von Kunst ist, ein bestimmter Kunstdiskurs. Vasari erwähnt in seinem Werk nur zwei Künstlerinnen als Ausnahmen: die Bildhauerin Properzia de Rossi und Sofonisba Anguissola. (Bei beiden wird die Andersartigkeit gegenüber ihren männlichen Kollegen herausgearbeitet: Properzia arbeitete aus verschmähter Liebe, Hinweis auf ihr berühmtes Werk von Joseph und Potiphars Frau und bei Sofonisba wird die Nähe zur Natur in ihren Porträts gerühmt, das eigentliche Ingenium aber scheint ihnen zu fehlen.) Sofonisba Anguissola: Porträts, Selbstporträts, Genreporträts, hier absolut innovativ! Künstler werden als Genies aufgefasst, die aus sich heraus schöpfen, losgelöst von künstlerischen Traditionen und den Diskursen der Zeit.

1563 wurde in Florenz auf Betreiben Vasaris die erste Kunstakademie gegründet. Damit ist Kunst endgültig kein Handwerk mehr wie andere, sie wird nobilitiert. Für das Kunstschaffen von Frauen bedeutete dies eine Verschlechterung ihrer Möglichkeiten, im künstlerischen Prozess beteiligt zu sein. So wie in anderen Bereichen auch (Universitäten) bedeutete die Professionalisierung einen verschärften Ausschluss von Frauen. So wie die Universität blieben auch die Akademien den Frauen verschlossen. Erst als die Akademien an Bedeutung verloren, am Anfang des 20. Jahrhunderts, wurden sie für Frauen geöffnet. (Bösartig könnte man ergänzen: erst in einer Zeit, da die Universitäten am zusammenbrechen sind, dürfen Frauen auf die Unis.)

Ein weiteres Ereignis kennzeichnet den veränderten Umgang mit dem Phänomen Kunst: die Institutionalisierung von Kunst in Form einer Sammlung. Vasari entwarf für den Medici Fürsten die Uffizien als fürstliche Kunstsammlung. Der Rezeptionszusammenhang bestimmt wesentlich die Rezeption von Kunst mit: ob ich ein Altargemälde in einer Kirche sehe, das dort zum Zweck der Andacht steht oder aber das gleiche Gemälde in der fürstlichen Sammlung, wo es dicht gedrängt nicht nur mit unzähligen anderen Kunstwerken, sondern auch mit absonderlichen



Gegenständen des Kunsthandwerks bzw. auch mit Dingen aus der Natur vereint ist, verändert mein Verhältnis zu dem jeweiligen Werk.

Für das Konzept des Künstlers als Genie war neben der Herauslösung aus der Zunft und der höfischen Nobilitierung auch die Renaissance-Vorstellung von der Größe des Individuums beteiligt. In der Tat ermöglichte der Frühkapitalismus den ökonomischen, aber auch geistigen Aufstieg des Menschen in ganz anderem Maße als der Feudalismus, wo durch die Geburt der soziale Stand und durch die Kirche das geistige Bewusstsein festgelegt waren. Diese Ideologie des menschlichen Giganten, der alles vermag fand in der Kunst der Hochrenaissance einen beredten Ausdruck.

Thema der Hochrenaissance ist der Mensch und zwar der Einzelmensch, das Individuum. Im David von Michelangelo haben wir ein Bsp. dieses menschlichen Giganten vor uns. Die Plastik eignet sich besonders zur Darstellung von Einzelfiguren. Der David ist weit überlebensgroß (ca. 5 m). Alle seine Bewegungen sind abhängig von seinem Willen. Sein Ausdruck ist selbstbewußt, willensstark, handlungsfähig. Es ist das in Stein gehauene Idealbild der Humanisten: der seelisch, geistig und körperlich ausgebildete Mensch. Die Einheit von geistiger, moralischer und körperlicher Schönheit wird durch die Nacktheit, den wohl ausgebildeten Körper und die völlige Identität von körperlicher und geistiger Aufmerksamkeit veranschaulicht. Dieses Ideal der Kalokagathie stammt aus der Antike. Allerdings ist es eben nicht das Idealbild des Menschen, sondern das des Mannes. (Siehe meinen Aufsatz: Körperbilder-Abbild der Natur? In: L'Homme 1994/1) Für Frauen ganz anderes Ideal (Alberti): sittsame Ehefrau, keine Beteiligung an der Politik oder irgendwelchen öffentlichen Angelegenheiten. Weibliche Nacktheit: Venus von Giorgione, ganz andre Bedeutung....)

Die Einheit von Wissenschaft und Kunst wird durch die Persönlichkeit Leonardos in unvergleichlicher Weise demonstriert. Leonardo stellt die vielseitigste und umfassendste Persönlichkeit der Ren. dar. Als Künstler war er nicht nur Maler. Er erstellte Modelle für die Vierungstürme des Mailänder Doms, verschiedene Zentralbauentwürfe und pontifikatorische Arbeiten. Er machte Entwurfszeichnungen und Modelle für Reiterstandbilder für Francesco Sforza und Gian Giacomo Trivulzio, die allerdings beide nicht zur Ausführung gelangten. Er war hauptsächlich als Ingenieur tätig und entwickelte Kriegsmaschinen. Daneben trieb er mathematische, physikalische, botanische und technische Studien. Er beschäftigte sich auch als einer der ersten mit der Theorie der Kunst, er schrieb ein Traktat über die Malerei.

Er verkörpert somit die tatsächliche personelle Einheit von Wissenschaft und Kunst, von Kunst und Kunsttheorie, von theoretischer und praktischer Arbeit. Die Malerei stellte in seinem Leben nur eine von vielen Beschäftigungen dar.

Wissenschaftliche und künstlerische Studien lagen nahe beieinander. Seine Erkenntnisse in die Gesetze der Mechanik manifestieren sich in seinen Bewegungsstudien. Seine Anatomiestudien tragen wissenschaftlichen und künstlerischen Wert.

Dennoch beginnt bei Leonardo bereits die Trennung von Kunst und Wissenschaft: in seinem "Tratatto della Pittura" sieht Leonardo die Wissenschaft als 2. Schöpfung mittels des Verstandes, die Malerei hingegen als 2. Schöpfung mittels der Phantasie. Leonardo, selbst Wissenschaftler und Militäringenieur erlebte den Widerspruch von Kunst und Wissenschaft. dass Kunst bewußt als Kunst erlebt wurde, zeigt sich v.a. in der Tatsache, dass in der Hochrenaissance formale Probleme besondere Bedeutung erlangen. Die Schönheit einer Komposition wird bewundert.

Diese Kompositionen wollen wir uns etwas näher ansehen:

Hier die "Hl. Anna Selbdritt" von Leonardo und die "Madonna im Grünen" von Raffael. Die Hochrenaissance baute auf den Erkenntnissen der Frühren. auf. Ja, sie stellt eine Art Zusammenfassung dieser Erkenntnisse dar. Die Experimente in der Erfassung des Raums, des Lichts, des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen sind die notwendige Voraussetzung für die Leistungen der Hochrenaissance Die Leistungen der Hochrenaissance sind nicht einfach Werke von Genies, sie sind ebenso die Weiterführung einer Entwicklung.

Sehr auffallend an allen Werken der Hochrenaissance gegenüber denjenigen des 15. Jhs. ist die fast ausschließliche Konzentration auf den Einzelmenschen. Die Entdeckerfreude des 15. Jhs. ist verschwunden. Im 15. Jh. beschäftigten sich auch die Italiener (von den Niederländern ganz zu schweigen) mit der Umwelt des Menschen.

Man experimentierte mit Raum und Perspektivstudien. Es galt, den menschlichen Körper zu meistern. Jetzt machte auch in der Malerei die analytische Entdeckerfreude einer synthetischen Tendenz Platz, wo es um die Verallgemeinerung des Typischen, um das Aufsuchen von Gesetzmäßigkeiten ging.

Auch hier bei Leonardo oder auch bei Raffael: Konzentration auf die monumentale Figurengruppe, klare, blockhafte Abhebung gegen die Umwelt. Bei Leonardo, dem Älteren, wird durch die Farbe eine Verbindung von Figur und Raum hergestellt; Raum- und Figurenfarbe fließen in weichen Übergängen ineinander. Raffael hebt die Figur durch starke Lokalfarben und klaren Umriss scharf von der Umgebung ab.

Es wird bewusst komponiert. Der berühmte Dreiecks- bzw. Pyramidenaufbau entsteht. In der Ren. wird der Anspruch der Antike, wieder erneuert, Zeichen eines wahrhaften Kunstwerks sei es, dass man nichts wegnehmen oder hinzufügen dürfe, ohne das Kunstwerk zu zerstören. Das trifft auf die purifizierten Gemälde der Hochrenaissance in hohem Ausmaß zu.

Was hat es nun mit dem pyramidalen Kompositionsprinzip auf sich?

Die Pyramide ist eine Form, die in sich abgeschlossen und vollkommen in Ruhe ist. Anna, Maria, das Jesuskind und das Lamm sind alle bewegt, durch ihre Einbindung in die Pyramide entsteht aber völlige Ruhe, Harmonie. Es ist nicht mehr die a priori gesetzte Statik des religiösen MA; die Ruhe ergibt sich aus der scheinbar ganz natürlichen und organischen Bewegung der Figuren selbst. Die Statik soll als eine organische, natürliche erscheinen, die gleichsam den Dingen selbst innewohnt.

Wir sprachen immer wieder darüber, dass die Kunst verschiedene Funktionen beinhaltet, die historisch gewissen Schwankungen unterworfen sind. In der Hochrenaissance verschob sich das Verhältnis von Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und Modell der Wirklichkeit (Idealbild, Utopie) massiv zu Gunsten der Idealvorstellung.

Die Utopie der Hochrenaissance ist die Idealvorstellung des verantwortungsbewussten allesvermögenden männlichen Individuums in einer harmonischen Welt.

Bsp.: *Sixtinische Madonna* von Raffael. Die Madonna schwebt auf Wolken, die in Engelsköpfe übergehen. Die Madonna erscheint in idealer Schönheit. Auch der Papst und die Heilige werden entindividualisiert. Das Allgemeingültige hat Vorrang vor dem Einmaligen, Individuellen.

Und dennoch gelang in der Hochrenaissance eine neue, tiefergehende und differenziertere Menschengestaltung.

Im Abendmahl von Leonardo, im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie in Mailand von 1495/97 tritt dies klar zu Tage. Vergleichen wir mit den vorausgegangenen Lösungen von Castagno oder Domenico Ghirlandajo (1480).

Erzählerische Details treten zurück zu Gunsten monumentaler Gestaltung. Der letzte Rest an kirchlicher Dogmatik, die Abseitsstellung von Judas, ist aufgegeben worden.

Leonardo wählte zur Darstellung den Augenblick aus, da Christus sprach: "Einer von Euch wird mich verraten." Die innere Dramatik dieser Aussage, die den baldigen Tod Christi ankündigt und gleichzeitig das Gefühl des Vertrauens und der Solidarität zwischen Jünger und Lehrer erschüttert, wird bei Leonardo gestaltet. Keine religiöse Legende wird hier erzählt, aber auch kein Vorwand zur genrehaften Ausgestaltung einer Tafelrunde oder einer Raumstudie, sondern das Drama menschlicher Gefühle. Jede der handelnden Personen wird im markantesten Ausdruck ihres individuellen Charakters getroffen. (Der träumerische Johannes lässt den Kopf sinken, der entschlossene Petrus greift zum Messer usw. Judas wird nur dadurch hervorgehoben, dass sein Kopf im Schatten ist.) Es geht um die Frage der wahren Nachfolge Christi bzw. um die Ermittlung des Verräters. Keiner weiß, wer dieser Verräter ist, ja, ob er es vielleicht selbst sein könnte. Die religiösen Gewissheiten erfahren hier eine erste Irritation. Gut und Böse sind nicht mehr substantiell voneinander zu unterscheiden. Das Wort Christi hat diese Bewegung in Gang gebracht. Diese Bewegung ist nun weniger eine äußerliche, als eine innere, psychische.

Diese Differenzierung des Menschenbildes zeigt sich auch im Porträt. Wir kennen von Leonardo nur Porträts weiblichen Geschlechts, das berühmteste: Die *Mona Lisa*, an der Leonardo offensichtlich sehr lange gearbeitet hat, sehr w. von 1506-16. (Eines der Werke, die man auf Grund der Rezeption kaum mehr anschauen kann.) Unzählige, widersprüchlichste Interpretationen. Dies liegt an der Darstellungsform, an der ästhetischen Struktur. Es geht Leonardo im Gegensatz zu seinen Vorgängern des Quattrocento nicht darum, die feste Prägung eines Gesichts wiederzugeben, auch nicht nur die ideale Schönheit einzufangen wie Raffael, sondern gerade die Unbestimmtheit, die Komplexität und Veränderlichkeit anzudeuten. Er wollte den labilen Ausgleich der inneren Kräfte und Emotionen sichtbar machen. Erreicht wird dieser Effekt durch unendlich zart nuancierte Abschattungen, nirgends gibt es eine isolierte Form. Der Mund, die Augenlider sind nicht durch Linien begrenzt, sondern durch ein Helldunkel angedeutet. Leonardo nahm als Maler wie als Naturwissenschaftler die Dinge nicht isoliert wahr, in fertiger Gestalt, sondern in ihrem Zusammenhang, einander gegenseitig definierend. (Siehe auch die Farben, die Stoffe, die Landschaft.) In seinem Malereitratat beschäftigt sich Leonardo auch theoretisch mit dem *sfumato*. Das Dunkel ist für Leonardo die universale Natur der Dinge, es ist die Bedingung für die zartesten Effekte in der Malerei, für die *grazia*, die den Figuren zukommt. Da Leonardo aber das Dunkel auch mit Verheimlichen, Verbergen und Lüge assoziiert, wird *grazia*, die höchste Tugend des höfischen Menschen (Castigliones Cortegiano), die ihn mit einer mysteriösen Anziehungskraft ausstattet, zu etwas Zwielfichtigem. (Lit. Siehe Jutta Held, Sozialgeschichte der Malerei, 1993, S.199f) Die *Mona Lisa*, dieses Idealbild einer Frau, soll alle divergierenden Wünsche harmonisch in sich verbinden: die Ruhe und Gelassenheit, die Reinheit, die Erotik, die Schönheit. Das Entindividualisierte, Undefinierte und Undefinierbare der *Mona Lisa* wirkt wie eine Projektionsfläche, die die unterschiedlichsten Wünsche, Sehnsüchte und Ängste gleichsam in sich aufsaugt und dem Betrachter zurückspiegelt.

Die Hauptleistungen der Hochrenaissance, die die Idealvorstellungen der Humanisten verkörpern, wurden ausgerechnet vom Papst im Vatikan in Auftrag gegeben. (Auf den Neubau des Petersdomes gehe ich hier nicht ein.) Raffael erhielt 1509 von Papst Julius II. den Auftrag, Gemächer des Papstes, die Stanzen auszumalen. (Humanistisch gesinnte Päpste) Das allgemeine inhaltliche Programm sollte nach dem Willen des Auftraggebers die Autorität der katholischen Kirche und ihres Oberhauptes verherrlichen.

Doch der Bildgehalt der Raffaelschen Kompositionen sprengte nicht nur die Grenzen dieses offiziellen Programms, er steht im Grunde zu ihm in Widerspruch. In der *Stanza della Segnatura* werden die 4 Bereiche der geistigen Tätigkeit des Menschen visualisiert: die Theologie (Als *Disputa*, als Auseinandersetzung um das Symbol des Abendmahls aufgefasst), die Philosophie

in der *Schule von Athen*, die Dichtkunst im *Parnass* und die Jurisprudenz in dem Fresko *Stärke, Wahrheit und Mäßigung*.

Das offizielle Programm der Stanzen spiegelt die Ideen der Versöhnung von Christentum und antiker Kultur wider. Die künstlerische Realisierung dieses Programms wurde vollends zum unzweideutigen Zeugnis des Sieges des weltlichen Elements über das klerikale. Die Schule von Athen verkörpert einen der höchsten Triumphe humanistischen Denkens. Das Fresko stellt die säkularen Wissenschaften dar, die von der Philosophie zusammengefasst werden. In einer monumentalen Architektur, die dem damals in Bau befindlichen Petersdom ähnelt, sind die Philosophen und Wissenschaftler der Antike versammelt: Platon und Aristoteles in ihrer Mitte. Es ist kein Historienbild, kein einmaliges Ereignis der Geschichte. In ein und demselben Fresko begegnen sich Menschen verschiedener Zeiten; manche von ihnen tragen die Züge von Zeitgenossen Raffaels, so erinnert Platon an Leonardo, Euklid an Bramante; In der Vereinigung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft soll das Idealbild einer Gesellschaft entworfen werden, wo jeder Mensch im Umgang mit dem anderen zur vollkommenen Selbstentfaltung gelangen kann. Ihre Tätigkeit vollzieht sich in der Öffentlichkeit. Sie befinden sich in von Menschen erbauter Architektur. Jeder Mensch kann sich frei entfalten. Die Menschen stehen, sitzen oder lagern lässig am Boden, sie diskutieren miteinander, arbeiten für sich, denken nach oder träumen vor sich hin.

Dieses Fresko spiegelt wie kaum ein anderes Werk die Weltanschauung der Humanisten wider. Es ist mit kirchlicher Dogmatik nicht zu vereinen. Ebenso wenig aber ist es 'volksverbunden'. Seine Öffentlichkeit ist die des Patriziats; eine Welt der Männer, es setzt Bildung und Wissen voraus. Es wendet sich an die Vernunft und das ästhetische Formempfinden einer Elite. Dieser Widerspruch: Entwurf einer utopischen Gesellschaft, wo sich der Mensch frei entfalten kann, einerseits und umgekehrt die Ausrichtung auf die männliche Elite der Gebildeten ist bezeichnend für den Charakter der Kunst der Hochrenaissance

Der Anthropozentrismus der Ren. erreichte im Werk von Michelangelo seinen Höhepunkt. Den Künstler interessierte nur der Mensch und zwar die Aktivität und Tatkraft des handelnden Menschen. Die Arena seiner Taten, der reale Lebensraum existiert für Michelangelo nicht. Das ist auch der Grund, warum gerade die Plastik für Michelangelo von besonderer Bedeutung war. Auch in seinen Fresken, hier die 1508 begonnene Decke der Sixtina dominiert uneingeschränkt das plastische Prinzip. Trotz religiöser Thematik der biblischen Geschichte sind die Fresken eine einzige Apotheose der Schöpferkraft des Menschen, seiner physischen und geistigen Schönheit.

Die Ideale der Hochrenaissance, einer harmonisch geordneten Welt und Ordnung (so v.a. bei Raffael) eines harmonischen Austauschs von Mensch und Umwelt (Leonardo), eines heroischen zu allen Taten fähigen männlichen Menschen (Michelangelo), diese Idealvorstellungen konnten sich angesichts der real herrschenden Krise nur kurze Zeit aufrecht halten. Bereits in den 20er Jahren wurde die tatsächlich bestehende Krise auch in der Kunst spürbar. (Spätwerk Raffaels und Michelangelos)

Italien wurde von spanischen und französischen Heeren überrannt. 1527 verwüsteten spanische Truppen Rom, der *Sacco di Roma*.

Hier beginnt die Epoche des Manierismus, die erst um 1600 vom Barock abgelöst wurde. Nur Venedig konnte seine Unabhängigkeit weiterhin behaupten und damit auch seine lebensbejahende Kunst. (siehe später)

Die Generation der frühen Manieristen des 2. Jahrzehnts standen in Opposition zur Kunst der Hochrenaissance. Es war ihnen unmöglich, an die Ideale ihrer Vorgänger zu glauben. Sie stellten alles in Frage. Sie blieben aber von den Schöpfungen der Hochrenaissance geprägt. Auch wenn sie diese negierten, bezogen sie sich immer auf sie.

Die klassische Harmonie der Hochrenaissance wurde zerstört. Die konsequente Logik des Raumaufbaus, die rationale Erfassung des Raums, diese Errungenschaften der Renaissance wurden negiert. Verschiedene Raumansichten wurden miteinander kombiniert, verschiedene Maßstäbe werden geltend gemacht. Hier kommt ein Relativismus und Subjektivismus auf, der die Gesetzmäßigkeit der heilen Ren. Welt in Frage stellt. Die Maßstäbe und thematische Bedeutung von Figuren und Szenen stimmen nicht mehr überein, so wie wenn der Künstler sagen wollte: was hier wichtig oder unwichtig ist, ist gar keine ausgemachte Sache. Einzelne Raumteile werden perspektivisch überspitzt, andere wieder ganz flächig behandelt. Der Künstler beherrscht die Perspektive und setzt sie spielerisch ein, nicht um die Gesetzmäßigkeit dieser Welt zu erforschen und darzustellen, sondern um jede Gesetzmäßigkeit in Frage zu stellen. Naturalistische Elemente werden in irrealen Zusammenhänge gestellt. Es ist sehr verständlich, warum erst die Menschen des 20. Jhdts. nach den Erfahrungen des Surrealismus, in der Lage waren, den Manierismus zu schätzen und ihn nicht einfach als Abweichung von der Norm abzutun.

Die Eindeutigkeit der Beziehungen von Figuren untereinander ist verschwunden. Die Einheit von körperlicher und geistiger Aufmerksamkeit ebenfalls. Die Bewegungen der Figuren sind uneinsichtig. Auch ist ihre Haltung nicht mehr eindeutig definiert. Man weiß oft nicht ob sie stehen oder schweben. Es ist nicht mehr der selbstbewusste handlungsfähige Gigant der Hochrenaissance, sondern verunsicherte, von Ängsten bedrohte Individuen. (Schönheitsideall!)

Im Porträt drückt sich der neue subjektive Faktor besonders deutlich aus. Dabei werden insbesondere Angst und Leiden thematisiert. Mit weit aufgerissenen Augen starren die Porträtierten aus dem Bild. Ihre Körper füllen die Gewänder nicht mehr aus. Die Architektur ist nicht heroisierende Rahmung, sondern beengt die Figuren. Zwischen Figur und Umraum herrschen unlösbare Spannungen. Auch zwischen Rahmung und Figur besteht kein harmonisches Verhältnis mehr. Leere bzw. Beengtheit treten an Stelle des klaren Bildausschnitts.

Irrationalismus und Subjektivismus verdrängen die Rationalität der Renaissance.

Wichtige Künstler des italienischen Manierismus: Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino, Bronzino, Giulio Romano, Giambologna.

Die Krise im übrigen Italien verschärfte sich immer mehr. Die ehemals freien italienischen Städte wurden durch die spanisch habsburgische Fremdherrschaft unterdrückt. Ökonomisch hatte Italien ausgespielt. Die Niederlande, das habsburgische Spanien und Frankreich hatten Italien überflügelt. Die Reformation hatte die Kirche im Innersten erschüttert. Die Kompromisshaltung der Kirche in den ersten Jahrzehnten des 16. Jhs. war vorüber. Die Kirche rüstete zur Gegenreformation.

1540 gründete Ignatius von Loyola den Jesuitenorden. Mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln war der Orden bestrebt, die Autorität der katholischen Kirche wieder herzustellen. (Kirche: Il Gesù von Vignola in Rom).

1542 wurde die Inquisition installiert. Das Konzil von Trient, das 1545 eröffnet wurde, bestätigte den Papst als oberste Autorität und verdammt die Protestanten als Ketzer.

Mit der Toleranz gegenüber humanistisch-bürgerlichen Ideen war es vorbei. Die Kunst wurde als Propagandamittel für die katholische Kirche eingesetzt. (Die Reformation hatte die Bilder und Reliquien aus den Kirchen geworfen. Bilder spielten in dieser ideologischen Auseinandersetzung eine große Rolle....) Nackte Figuren in kirchlichen Räumen wurden verboten. Michelangelos J. G. sollte übermalt werden. Nur die Bitten der Academia San Luca konnte das Werk retten. Der Papst Clemens VIII. begnügte sich mit der Übermalung bzw. Bekleidung der brisanten Körperpartien, die bereits unter seinem Vorgänger angebracht worden waren. Die kirchliche Kunstproduktion wurde unter Aufsicht von Theologen gestellt. Der Venezianer Paolo Veronese wurde vor das Inquisitionsgericht geladen, weil er seine Darstellung des *Gastmahls im Hause Levi* durch genrehafte, nicht in der Bibel ausdrücklich erwähnte Motive wie Zwerge, Hunde und einen Narren mit Papagei bereicherte.

Mit dieser kirchlichen, gegenreformatorischen Kunst ist die 2. Phase des Manierismus erreicht. Die Welt wird nicht mehr in Frage gestellt, sondern durch katholische Dogmen in eine

Propagandakunst verwandelt. Die Gelehrtheit der komplizierten Bildkompositionen richteten sich allerdings nur an eine Bildungsschicht. Erst im Barock wurde eine Kunst geschaffen, die sich an die Massen richtete.

In der Geziertheit manieristischer Figuren und Kompositionen kommt die bewusst dogmatische Propaganda in einem Zeitalter, wo diese Weltanschauung historisch bereits überholt war, sehr deutlich zum Ausdruck.

Der Manierismus der 2. H. d. 16. Jhdts. war aber nicht nur die Kunst der kirchlichen Gegenreformation, sondern auch die der Höfe. An allen Höfen Europas setzte er sich durch. Hier erstarrte der Manierismus zur leeren Geste. Affektiertheit und Überspitztheit sollen ein höfisches Publikum amüsieren. Die zweideutige und geschleckte Erotik ist das Gegenstück zur verlogenen Prüderie der Kirche. Zweigleisige Entwicklung: Verbot von erotischen Bildern für die Massen, daneben aber eine Produktion von erotischer Kunst für den privaten Gebrauch der Höfe wie nie zuvor.

Die Ideale der Hochrenaissance sind in dieser höfisch-gegenreformatorischen Kunst vollständig begraben worden.



## Dia-Liste 14

Links		Rechts	
1	Palladio: Villa Rotonda	1	Palladio: Villa Rotonda
2	Raffael, Galatea, Villa Farnesina	2	Leonardo, Verkündigung 1473
3	Michelangelo, Pieta Palestrina		
4	Raffael, Papst Leo X mit Giulio de Medici u. Luigi de Rossi, ca, 1513-18		
5	Michelangelo, Sixtina	3	Raffael, Stanzen im Vatikan
6	Leonardo, Entwurfskizze für die Anbetung der Könige	4	Leonardo, Selbstporträt
7	Sofonisba Anguissola, Selbstporträt	5	Sofonisba Anguissola, Zeichnung
8	S. Anguissola, Selbstporträt mit Lehrer Campi, 1559	6	Sofonisba Anguissola, Die Schwestern beim Schachspiel
9	Cellini, Salzgefäß um 1540		
10	Michelangelo, David	7	Michelangelo, David, Detail
		8	Giorgione, Venus
11	Leonardo, Zentralbauskizze	9	Leonardo, Maschinenentwürfe
12	Leonardo, Zeichnung eines Mausoleums nach antikem Vorbild		
13	Leonardo, Reiterstandbild-Entwurf		
14	Leonardo, Bewegungsstudie		
15	Leonardo, Anatomie-Studie	10	Leonardo, Anatomie Studie
16	Leonardo, Anatomie-Studie	11	Leonardo, Anatomie Studie
17	Leonardo, Anna Selbdritt	12	Raffael, Madonna im Grünen um 1505
18	Leonardo, Anbetung der Könige	13	Benozzo Gozzoli, Königszug
19	Raffael, Sixtinische Madonna		
20	Castagno, Abendmahl	14	Leonardo, Abendmahl
21	Ghirlandajo, Abendmahl		
22	Leonardo, Dame mit Hermelin, um 1490	15	Leonardo, Ginevra de Benci

23	Frauenporträt 15. Jh., z.B. Botticelli	16	Leonardo, Mona Lisa
24	Michelangelo, Kuppel des Petersdoms		
25	Raffael, Stanzen im Vatikan, Parnass	17	Raffael, Disputá
26	Schule v. Athen	18	Schule v. Athen, Det.
		19	Schule v. Athen, Det.
		20	Schule v. Athen, Det.
27	Michelangelo, Sieger	21	Michelangelo, Moses
28	Michelangelo, Grabmal für Julius II, Moses	22	Michelangelo, Moses, Detail
29	Michelangelo, Grabmal für Julius II, Gefangener		
30	Michelangelo, Grabmal für Julius II, Gefangener		
31	Michelangelo, Sixtina	23	Michelangelo, Sixtina
32	Michelangelo, Sixtina	24	"
33	Michelangelo, Sixtina	25	
34	Michelangelo, Sixtina	26	
35	Raffael, Giulio Romano, Transfiguration	27	Michelangelo, Pieta Palestrina
		28	Michelangelo, Pieta Rondanini
36	Pontormo, Grablegung	29	Bronzino, Allegorie

<b>Links</b>		<b>Rechts</b>	
37	Pontormo, Heilige Familie	30	Rosso Fiorentino, Heilige Familie
38	Parmigianino, Madonna al Collo lungo, ca.1535	31	Rosso Fiorentino, Moses und Jethros Töchter
39	Pontormo, Porträt, Medici?	32	Pontormo, Porträt
40	Bronzino, Ugolino Martelli	33	Pontormo, Ugolino Martelli
41	Parmigianino, Selbstporträt		
42	Vignola, Il Gesù, Rom	34	Vignola, Il Gesù
43	Michelangelo, Sixtina		
44	Vasari, Martyrium des hl. Stephan	35	Naldini, Beweinung
45	Giambologna, Raub der Sabinerin, um 1580		
46	Spranger, höfischer . Manierismus	36	Spranger, höfischer Manierismus

## Vorlesung 15

**Venezianische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts**

Wir beschäftigen uns heute mit der Kunst Venedigs im 15. und insbesondere im 16. Jahrhundert und zwar mit der Malerei, weil die Malerei das Medium Venedigs war.

Venedig: sehr besondere Stellung: über Jahrhunderte eigenständige Stadt. Sehr besondere Lage als Insel mit Kanälen. Handel mit Byzanz und der arabischen Welt, bis zum 16./17. Jh. bedeutendster Hafen. Doge und Oligarchie. Bedeutung der *Terraferma*, des Landes um Venedig. Viele Städte und Ländereien gehörten zumindest bis 1509 zu Venedig.

Malerei im 15. Jh. lange eher traditionell, an Byzanz orientiert.

**Giovanni Bellini**

Um 1426 in Venedig als Sohn des Malers Jacopo Bellini, stirbt 1516. Malerfamilie, Bruder, Gentile Bellini ist auch Maler. Gentile malt vor allem Bilder von Venedig, Prozessionen in der Stadt.

Giovanni Bellini ist zu Beginn auch von Mantegna beeinflusst, der Giovannis Schwester geheiratet hat. Bsp: Frühwerk vgl Mantegna.

Weitere Entwicklung: Gegenteil von Mantegna, nicht Betonung des Plastischen, sondern Ausformung eines genuin malerischen Stils. Bedeutung der Farbe!! Bereits Vasari beschreibt den Unterschied zwischen Florenz und Venedig so: *Disegno versus colore*.

Bedeutung von Antonello da Messina, der die Malerei der Niederländer, insbesondere von v. Eyck nach Venedig bringt. Ölmalerei in vielen transparenten Lasuren. Wichtig: Bedeutung der Farbe, der Landschaft, des Lichts. Einfluß von Norden nach Süden, nicht nur umgekehrt.

Landschaft!

Bellini entwickelt eine Landschaftsmalerei, sehr typisch für die venezianische Malerei.

Beispiele:...

*Hl. Franziskus* (um 1480): Uminterpretation. Nicht mehr die Stigmatisation des Heiligen, obwohl sein Gestus mit den ausgebreiteten Händen an die Stigmatisation erinnert. Gott offenbart sich ihm gleichsam in der Natur, das Wunder ist Gottes Schöpfung, die Natur. Eine fast

pantheistische Weltsicht. Dargestellt wird die Demut des Menschen vor der Schönheit der Schöpfung.

Andachtsbilder: Halbfigurige Andachtsbilder, oft Madonna mit Kind mit Vorhang vor einer Landschaft.

*Schmerzensmann, "Ostentatio Christi".*

Große Altarbilder:

Hier geht es nicht um Landschaft, sondern um die Erfassung des Innenraums.

Eine Verwandtschaft zu den Niederländern: Raum wird vor allem durch die Lichtstimmung erfahren, aber natürlich ist er auch konstruiert, aber die Rezeption läuft eher durch die Erfahrung im selben Raum wie die Gottesmutter und die Heiligen zu sein, einbezogen zu werden.

*Pala di San Giobbe* 1487 (Venedig, Accademia). Sacra Conversazione mit musizierenden Engeln. Große Bedeutung der Musik in Venedig und auf vielen venezianischen Bildern. Byzantinisches Mosaik in der Apsis, aber jetzt wird das Gold nicht als materielles Gold aufgetragen, sondern illusioniert, durch Farbe illusioniert!

*Pala di San Zaccaria* (Chiesa San Zaccaria), 1505. Stärkere räumliche Vereinheitlichung, Betrachter wähnt sich im selben Raum. Monumentalisierung im Sinne der Hochrenaissance. Entscheidend: Stimmung. Stimmung von absoluter Ruhe und Harmonie, ganz meditativ.

### **Allegorie**

Religiöse Allegorie. Sehr w. um 1500. Eine Art Sacra Conversazione. Entscheidend und völlig neu: Bedeutung ist nicht festgelegt, auch nicht über komplizierte Textquellen zu eruieren, sondern bewußt komplex und rätselhaft, bereits von den Zeitgenossen als rätselhaft und poetisch, als Phantasiegebilde wahrgenommen. Ganz neuer Zug in der Kunst, im Norden ist Bosch ein vergleichbares Phänomen.

Profane Allegorie: Vier Täfelchen, die sehr wahrscheinlich einmal Teile eines Möbels waren. Die Themen sind nicht gesichert: vielleicht: Fortuna, die Beständigkeit, die Wahrheit (Klugheit, Vanitas?), der Neid, die Lüge?

Wir werden auf Bellini noch zurück kommen.

## Giorgione

Einer der bedeutendsten Maler über den wir eigentlich nichts wissen. Es ist so ziemlich alles unklar: Datum der Geburt, Geburtsort, sein Leben, vor allem aber sein Werk: kein einziges signiertes oder datiertes Werk, rätselhafte Bilder, deren Inhalt nicht wirklich klärbar sind.

Dennoch bereits zu seinen Lebzeiten berühmt. Man spricht von "Giorgionismo", einer Malerei in der Art des Giorgione. Man könnte mit Pirandello sagen: ein Werk auf der Suche nach seinem Autor.

Die Forschung geht im allgemeinen davon aus, dass Giorgione 1477 in Castelfranco bei Venedig geboren und 1510 in Venedig gestorben ist, dass er Schüler Bellinis war, sich aber sehr mit der Malerei der Niederlande und mit Leonardo befaßt hat. Es wird von einem winzigen Oeuvre ausgegangen, das "gesichert" ist: *Die Philosophen* (Wien KHM), die *Laura* (KHM), die sog. *Tempesta*, Bilder die Marcantonio Michiel als Bilder von Giorgione beschrieben hat. Aber bereits er (1530) und später Vasari kannten nicht die originalen Titel der Werke, Vasari gibt zu, daß er den Inhalt bestimmter Werke nicht wirklich entziffern kann.

Bsp.: die *Philosophen*, aber auch die *Lebensalter*.

Sicher sehr früh gestorben, ganz keines Oeuvre.

Früheste Bilder: Einfluß von Bellini sichtbar, Bsp: *Heilige Familie*, Altar von Castelfranco. Bald aber dreht sich diese Beziehung um: der Lehrer Bellini lernt von seinem Schüler. Auch für Tizian wird Giorgione grundlegend.

*Fête Champêtre*, um 1505 (Louvre) ) (Titel später). Streit, ob wirklich Giorgione, heute: ja, sehr wahrscheinlich (und nicht Tizian). Darstellungsgegenstand nicht völlig klar, zwei bekleidete Männer und zwei nackte Frauen in einer idyllischen Landschaft. Der eine Mann als vornehmer Städter gekleidet, der andere ein einfacher Hirte. Frauen als Musen? Als Muse der Tragödie (die stehende mit dem Wasserkrug) und die niedere Kunst (Flöte)? In dieser Zeit entstand *Arkadia* von dem Dichter Sannazaro, der eine Art irdisches Paradies beschreibt in Anlehnung an antike Dichter, vor allem Vergil. Ein Paradies, das von Nymphen und Schäfern bewohnt ist. Einheit von Menschen und Natur, Harmonie der Geschlechter, Verbindung der Künste: Poesie, Musik, Malerei. Es geht vor allem um eine Stimmung, eine zauberhafte Stimmung mit gewissen Assoziationen, die aber nicht wirklich auflösbar sind. Hier zeigt die Malerei, dass sie wie Poesie ist. Das ist neu (Bellini machte den Anfang): Malerei ist nicht festlegbar auf bestimmte eindeutige Inhalte, auf bestimmte überkommene Ikonographien. Vielmehr kreist sie in einem bestimmten Themenkreis, stimuliert die Phantasie der Betrachter, die Subjektivität der

Betrachter, die Sehnsucht, Sehnsucht nach einem Arkadien, einem Gleichklang zwischen Mensch und Natur. Die Malerei von Giorgione ist Zeugnis einer neuen Subjektivität. Sie produziert aber auch Subjektivität!

Vorstufen: mittelalterliche Liebesgärten, die aber höfisch konnotiert sind. Bei Giorgione ist der Einfluß der Antike spürbar. Klima in Venedig: Verbindung von Malern und Dichtern, v.a. der Poet Pietro Bembo, der wiederum die Dichtung von Petrarca aktualisiert hat.

### **Bellini**

*Götterfest* 1514, bereits wieder von Giorgione beeinflusst

(Washington, Nat. Gal.)

Für Alfonso D'Este von Ferrara gemalt. (Teile von Tizian übermalt, links die Bäume und die Landschaft, die Attribute der Götter). Priapus, der die Nymphe Lotis entblößen will, während sie schläft. Verbindung von Göttern und Menschen in arkadischer Natur. Aber auch Frage von Triebhaftigkeit und Disziplinierung.

Tizian: Fest der Andrier, ebenfalls für das Camerino von Alfonso D'Este gemalt, ähnliches Thema: Hier allerdings Menschen, die Bewohner der Insel Andros, die trinken, tanzen, musizieren, sich der Liebe hingeben. Auch hier utopisches Bild eines weltlichen Paradieses.

Zurück zu Giorgione: *Tempesta*: diese Bild hatte Marcantonio Michiel in der Sammlung von Vendramin (einem der gebildetsten Zeitgenossen) gesehen und beschrieben, er hat es als "Tempesta" = Gewitter, beschrieben, in der Landschaft sei eine Zigeunerin und ein Soldat zu sehen. Bereits er konnte den Inhalt nicht deuten. Es existieren etwa 48 verschiedene Deutungen. (U.a.: Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies, Mütterliche Venus/Erde.) Gegensatz zwischen bekleidetem Mann, hinter ihm Andeutungen von Architektur, von Säulen als Symbol für Kultur und Geschichte, weibliche Figur in Verbindung mit Natur. Viele Assoziationen. Darstellung von Dingen, die nicht darstellbar sind: von Naturgewalten, von Unwetter (Blitz). Im Paragone (Wettstreit) mit der Poesie.

*Venus* (Dresden)

Eine der größten und folgenreichsten Erfindungen: der erste in der Natur liegende weibliche Akt, der Beginn einer unendlichen Tradition.

Auftraggeber war (sehr wahrscheinlich) der Venezianer Girolamo Marcello. Sehr wahrscheinlich war das Werk für seine Hochzeit mit Morosina Pisani am 9.10.1507 bestellt worden. Thema des

Bildes ist Venus, die Göttin der Liebe. (Ein kleiner Cupido mit einem Vogel in der Hand zu Füßen der Göttin wurde in späterer Zeit übermalt.) Michiel hat 1525 das Bild im Hause des Marcello bewundert und in seiner Beschreibung den Cupido und die Landschaft als von der Hand Tizians vollendet bezeichnet. In der Forschung ist die Frage der Händescheidung immer noch umstritten. Es ist der erste monumentale liegende Akt in der Landschaft. Anders als die Venusdarstellungen des Quattrocento ist die Venus nicht in einen erzählerischen Kontext eingebunden wie beispielsweise bei Botticelli in der Szene ihrer Geburt. Die Herauslösung aus Erzählzusammenhängen und die damit einhergehende Monumentalisierung der menschlichen Figur ist ein Charakteristikum der Hochrenaissance. Dieses Phänomen begünstigte die Möglichkeit der Schöpfung von Idealbildern von (Männlichkeit und) Weiblichkeit.

Symptomatisch an diesem Bild ist die Einbettung des weiblichen Aktes in Natur. Die sanften Hügel sind wie ein Echo ihrer weichen Körperformen. Die Beziehung weiblicher Nacktheit mit Natur muß im Kontext des Natur-Kultur Diskurses gesehen werden. Venus schläft, ihre Augen sind geschlossen. Der Betrachter (gemeint ist hier in der Tat der männliche Betrachter) kann sie anblicken, ohne gleichsam selbst gesehen zu werden. Sie ruht in vollkommener Passivität. Der bogenförmige Umriß ihres Körpers ist geometrisierend abstrakt, sie scheint mehr zu schweben, denn auf ihren Gewändern aufzuliegen. Die Binnenzeichnung ist ganz zurückgenommen, diffus und unfleischlich. Ihr Gesicht erinnert an das Antlitz der Madonna. Die linke Hand ist über ihren Schoß gelegt. Diese Pudica-Geste geht auf die erste Darstellung der Venus als nackte Frau zurück, eine Erfindung des griechischen Bildhauers Praxiteles (4. Jahrhundert v.Chr.). Sie ist zu einem zentralen Motiv bei der Darstellung weiblicher Akte geworden. Bei Praxiteles steht *Aphrodite*, sie hält die Hand schützend vor ihren Schoß. Der Gestus ist höchst ambivalent. Er verdeckt, was nicht gesehen werden darf, dennoch wird gerade durch das Verdecken der Blick auf den Schoß gelenkt und das Begehren des Betrachters geweckt. Der Blick wird zum voyeuristischen Blick, der hinschaut, wo er angeblich nicht hinschauen dürfte. So wird eine grundsätzliche Struktur inszeniert, die das Geschlechterverhältnis unserer Kultur mitgeprägt hat: Der Mann ist der Blickende, sein Blick ist voyeuristisch; die Frau, die blicklose, 'muß' sich schämen, sich verdecken; sie wird als sich Verdeckende den männlichen Blicken exponiert. Giorgione hat erstmals die Pudica-Geste auf eine liegende Figur angewandt. Dadurch liegt die Hand *auf* dem Schoß, berührt den Körper. Durch diese Berührung - man beachte die leicht gekrümmten Finger - wird der erotische Kitzel gesteigert. Giorgione verschmilzt Schönheit, Keuschheit und Erotik in scheinbar vollendeter Harmonie. Es ist sehr aufschlußreich, daß in den etwas später entstandenen Traktaten über Weiblichkeit und Schönheit genau dieses Weiblichkeitsideal entworfen wird. Weiblichkeit wird mit Schönheit gleichgesetzt. Ebenso



gehören zu dieser Weiblichkeitskonzeption Passivität, Keuschheit und Erotik, wobei die widersprüchlichen Anforderungen, die sich daraus für Frauen ergeben - sie sollen keusch und zugleich verführerisch sein - scheinbar harmonisch miteinander verschmolzen werden. Die Kunst ist in der Lage, Widersprüche in eine vollkommene Harmonie zu verschmelzen. Diese harmonische Verbindung von Schönheit, Keuschheit und Erotik hat wohl zu dem Erfolg dieser Erfindung beigetragen.

Tizian wird diese Erfindung aufnehmen und in einer für ihn und die weitere Entwicklung charakteristischen Weise umformulieren: *Venus von Urbino*: Venus wird aus der Natur ins Interieur versetzt, vor allem aber wird ihr der mythologische Zauber genommen, sie wird zu einer Hetäre, ihre Augen sind nicht geschlossen, verführerisch wendet sie sich an den Betrachter. Das diffuse, traumhafte, unbestimmte, noch in der Mythologie wurzelnde, poetische Weiblichkeitsideal wird von Tizian profanisiert, bekommt einen faßbaren Inhalt.

Bellini: *Mädchen vor dem Spiegel* 1515 (Wien, KHM):

Auch dieses Bild von Bellini ist ohne den Einfluß seines Schülers Giorgione nicht denkbar. Und doch ist auch dieses Bild eine große Erfindung, die viele Nachahmer gefunden hat: Halbakt ohne erzählerischen Kontext, entmythologisiert. Einziges Thema ist die Schönheit des weiblichen Aktes, eine Apotheose des Schauens, wobei die Schönheit der Malerei mit der Schönheit des weiblichen Aktes gleichgesetzt wird. Enorme Bedeutung des Spiegels, auch hier wieder im Sinne des *paragone*, allerdings Wettstreit mit der Bildhauerei: die Malerei macht es möglich, einen Körper von mehr als einer Seite zu zeigen und zwar mittels Spiegel, dies sehr w. ursprünglich auch eine Erfindung von Giorgione. (Schriftliche Quellen.) Natürlich ist es auch eine Aussage über Weiblichkeit: Weiblichkeit ist Schönheit, wenn der Betrachter diese nackte Frau betrachtet, tut er dasselbe wie sie, sie selbst versinkt in ihren eigenen Anblick.

Weitere Entwicklung diese Sujets "Frau mit Spiegel": Tizian, Rubens, die Impressionisten etc etc.

Beeindruckend: Bellini war über 80 Jahre alt, als er dieses Bild malte!

Gleichzeitig mit Bellini: **Vittore Carpaccio** (ca. 1467-ca.1527). Einflüsse von Gentile u. Giovanni Bellini und von Giorgione, sowie den Niederlanden. Sehr origineller Künstler.

## Tizian

Etwa 1477-1576, Geburtsdatum umstritten, er wurde aber sicher sehr alt. Lernete bei Gentile und Giovanni Bellini (z. B. *Zigeunermadonna* 1512; *Kirschenmadonna* 1515) und war nachhaltig von Giorgione beeinflusst. Er arbeitete nachweislich mit Giorgione an den Fresken des Fondaco dei Tedeschi, von denen aber bis auf einen kaum mehr sichtbarer weiblicher Akt nichts mehr erhalten ist. Offensichtlich hat er mehrere Werke von Giorgione nach dessen frühen Tod vollendet. (Venus.) Manche Werke sind strittig zwischen den beiden Künstlern, Bsp. *Das Konzert*, (1512?, Florenz, Pal. Pitti)

Tizian hat die sensualistische Malerei Venedigs zu einem Höhepunkt gebracht. Er hatte einen enormen Einfluß nicht nur auf seine Zeitgenossen und die nächste Künstlergeneration (Tintoretto, Veroneses, Bassano etc), sondern auch auf Künstler späterer Jahrhunderte wie Rembrandt, Velazquez, Rubens, Poussin, Watteau usw. bis zu Cezanne. Wie bei keinem Maler vor ihm wurde die Farbe zum entscheidenden Gestaltungsmittel.

In der weiteren Folge entwickelte er einen dramatischen, farbintensiven Stil.

Auseinandersetzung mit Werken der römischen Hochrenaissance sind spürbar, Bsp: *Pala Pesaro* von 1519-26, von Pesaro gestiftet für die Frari-Kirche in Venedig, wo das riesige Altarbild immer noch steht. (478/268cm). In der Monumentalität, der Klassik der Komposition, der Konzentration auf die Figuren, dem Dreiecksaufbau sind die Züge der Hochrenaissance zu erkennen. Der hl. Antonius von Padua empfiehlt der Madonna die Familie des Stifters, der selbst vor den Stufen kniet, die zur Madonna führen. Zwischen ihm und der Madonna noch im Sinne der *Sacra Conversazione* der hl. Petrus, vor ihm auf den Stufen sein Attribut, der Schlüssel. Die türkischen Gefangenen erinnern an die siegreiche Schlacht von Santa Maura. Neue wegweisende Komposition: Monumentalisierung durch die Stufen, Madonna in Untersicht, riesige Säulen, die sich gleichsam mit der Architektur des Altares der Kirche verbinden, die Bildarchitektur illusioniert die Weiterführung der konkreten Architektur im Bild; mit den Wolken und den Putten Durchbruch zu himmlischen Sphären. Die Malerei verbindet sich somit einerseits mit der realen Architektur und dem Raum des Betrachters, transzendiert diesen aber gleichzeitig und führt in himmlische Sphären. (Wegweisend für die spätere Barockmalerei). Bsp.: *Präsentation der Maria im Tempel*, 1534-38, in situ in der Accademia, früher Scuola della Carità.

In der Spätzeit verändern sich die Farbe und der Malauftrag: die Farbe wird zurückgenommen, er arbeite mit einem sehr offenen Pinselstrich, *alla prima*, teils sehr w. mit den Händen. Diese Maltechnik, bei der nicht mehr von feinen geschlossenen Lasuren ausgegangen wird, hat dann v.a. die Maler des 17., 18. und 19.Jh. fasziniert. Es gibt zwar in seinem Spätwerk einen

subjektiven und teils sehr melancholischen Ton, er hat aber kaum manieristische Werke gemalt. Spätwerk: *Lukretia und Tarquinius* (Wien, Akademie); *Pietà* (Venedig, Accademia, um 1570-76). (Bsp. für Ansätze manieristischer Malerei: *Die Anbetung der Hl. Dreifaltigkeit* 1550er Jahre, Madrid Prado). Für Karl V. mit dessen Porträts und den Porträts von Philipp II, und Königin Isabella.)

Drei Bereiche, in denen Tizian gearbeitet hat:

Religiöse Werke, Mythologische und Porträts.

Religiöse Werke, Bsp.: *Assunta* (Frari-Kirche, 1516-18); *Grablegung* (1567, Madrid, Prado).

Porträts: *Karl V zu Pferd*.

*Karl V stehend mit Hund*

*Papst Paul III mit seinen Neffen Alessandro und Octvio Farnese* (1546, Neapel, Gal. di Capodimonte);

*Der Mann mit dem Handschuh* 1520, Paris, Louvre. Tizian findet zu einer Vertiefung der psychologischen Charakterisierung der Dargestellten, nicht mehr nur das repräsentative Porträt des 15. Jh.

*La Bella* (1536, Florenz, Pal.Pitti). Typisch: Weibliche Bildnisse viel idealisierender, oft ohne klare Zuordnung; wichtiger ist die ideale Schönheit, weniger wichtig Individualität.)

Mythologische Werke:

"Poesien": Er schreibt selbst an Philipp II von Spanien, daß er ihm "Poesien" schicke. Manifeste mythologische oder allegorische Inhalte treten zurück.

*Venus und Adonis*. Es geht vor allem um die Beziehung zwischen den Geschlechtern, das mythologische Motiv ist der narrative Rahmen.

*Venus und Orgelspieler* (Öl auf Leinwand, 1548, Madrid, Prado)

Tizian thematisiert in diesem Bild explizit die Geschlechterdifferenz. Das Werk steht einerseits in der Tradition des höfischen Liebesgartens des Mittelalters, andererseits in der antikisierenden Renaissance-Utopie von Arkadien. (Giorgiones *Tempestà*.) Das Paar ist nun aber nicht mehr wie in den Versionen der Liebesgärten und der pastoralen Landschaften integraler Teil der Landschaft, sondern von dieser durch eine Brüstung und durch einen Vorhang getrennt. Dies bedeutet eine Profanisierung und eine Brechung des Mythos. Der Brunnen im Garten ist von einer Satyrfigur bekrönt. Durch die Plazierung genau zwischen dem Paar und die Übergröße wird seine symbolische Funktion deutlich gemacht. Der Satyr entstammt der arkadischen Pastorale und signalisiert ungehemmte Sinnlichkeit und Sexualität. Aber hier ist er bloß eine

Brunnen- , eine Kunstfigur und gehört einem anderen Bildraum an als das Paar. Es ist nicht mehr das selbstverständliche gesellschaftliche Beisammensein wie in den höfischen Liebesgärten, nicht die Imagination von Harmonie zwischen Arkadien und realer Lebenswelt. Durch das Gegenüber zweier getrennter Bildräume wird das Imaginäre als Imaginäres erkennbar: Arkadien ist ein Traum. Der Mann schaut und spielt die Orgel. Er sublimiert gleichsam sein Begehren im Blick und in der Musik. Das ungehemmte, zwanglose Ausleben von Sinnlichkeit gehört dem Bereich des Mythos an, ist nur in der Vorstellung möglich, gebändigt in der Kunstfigur.

Die Venus ist nackt, der Orgelspieler vollständig bekleidet, den Degen an seiner Seite. Er heftet seinen Blick auf ihre Scham, ihr Blick ist niedergeschlagen. Der Mann ist der kulturell Tätige, er musiziert, sie ruht passiv in sich selbst wie ein Stück Natur, vor deren Ausblick sie lagert. Dies ist nicht einfach eine patriarchale Festschreibung der Geschlechtergegensätze. Die Darstellung bedeutet auch eine Thematisierung und bietet damit die Möglichkeit der Reflexion.

(Lit. : Daniela Hammer-Tugendhat, Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians, in: Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Daniela Erlach, Markus Reisenleitner, Karl Vocelka, Frankfurt a. M. u.a. 1994, S. 367-446.)

*Danae* (1553-54, Öl auf Leinwand, Madrid, Prado)

Die Geschichte der Danae erzählt von der Tochter des Akrisios, die von ihrem Vater in ein ehernes Gemach gesperrt wurde, weil diesem vom Orakel geweissagt worden war, daß ihn sein Enkel erschlagen werde. Zeus aber erblickte Danae, verliebte sich in sie und vermählte sich mit ihr in Form eines Goldregens. Es handelt sich somit um die Darstellung eines Liebesaktes.

(Darstellungen des Liebesaktes in unserer abendländischen Tradition selten, im Mittelalter meist metaphorisch.)

Die bevorzugte Form der Repräsentation des Liebesaktes wurde seit der Renaissance bezeichnenderweise die mythologische Verkleidung, bei der der männliche Akteur, meist der Göttervater Zeus, in der Metamorphose verschwindet: Bei Leda wird Zeus zum Schwan, bei Europa zum Stier, bei Io entschwindet er im Nebel und bei Danae erscheint er als goldener Regen.

Bereits bei antiken Autoren wie Horaz und Ovid wird der Goldregen als materielles Gold gedeutet und Danae mit käuflicher Liebe assoziiert. Daran anknüpfend wird Danae in der christlichen Mythographie, insbesondere bei Boccaccio und der anschließenden Tradition zu einer Symbolfigur für die Korumpierbarkeit durch das Geld. Parallel dazu lief ein konträres Interpretationsmuster, in dem Danae als Personifikation der Keuschheit, ja sogar als

Präfiguration der Maria gelten konnte. Tizian reagiert auf die widersprüchliche Deutung des Mythos, indem er Danae gleichsam in zwei gegensätzliche Figuren spaltet, in die ältliche, derbe, dunkelhäutige, als sozial niedrig stehend charakterisierte Amme und die ("eigentliche") Danae, schön, weißhäutig und höfisch-elegant. (Diese Spaltung in eine gute/schöne und eine böse/häßliche Frau kennen wir aus der Struktur der Märchen). Die Alte langt mit ihrer aufbreiteten Schürze, die an einen zweiten Schoß erinnert, aktiv nach dem Gold, Danae hingegen entspricht in ihrer passiv-empfangenden Haltung ganz dem Weiblichkeitsideal. In der seit der Renaissance üblichen Ikonographie erschien der vom Mythos überlieferte goldene Regen im Bild, oft in Form goldener Münzen. In der Version von Tizian fällt der Goldregen direkt in Danaes geöffnete Schenkel und läßt so die Assoziation mit männlichem Samen mitschwingen. Diese offene Erotik war neu und sie ist einzigartig geblieben. Fast alle folgenden Versionen des Stoffes basieren auf Tizian, aber kein einziger Künstler ist ihm in diesem Punkt gefolgt. (Bei den Vorläufern und Nachfolgern von Tizian bedeckt meist ein Tuch Danaes Schoß, der Goldregen fällt vor oder hinter ihr herab, sie lagert mit geschlossenen Schenkeln auf ihrem Bett). Erstaunliches Phänomen: unsere Kultur bringt es fertig, in der Kunst sogar im Koitus die Sexualität allein in der Frau zu repräsentieren.

(Lit.: Daniela Hammer-Tugendhat, Zur Repräsentation des Liebesaktes in der Kunst der Frühen Neuzeit, in: Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich, Ausstellungskatalog, Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde Köln, hrsg. von Gisela Völger, Köln 1997, S. 193-198.

In seinen letzten Werken findet Tizian nicht nur zu einer neuen, offenen Malweise und einer Veränderung der Farbskala in Richtung auf eine Hell-Dunkmalerei, sondern auch zu einer Vertiefung der Inhalte seiner Bilder.

Selbstporträt (60er Jahre, Berlin)

*Die Schindung des Marsyas* (Kromericz, 70er Jahre):

Antiker Mythos: Der Silen Marsyas, in einer Mythentradition der Erfinder der (Pan)Flöte, forderte Apoll zum Wettstreit auf. Die Jury (Musen und Athena) erklärten Apoll zum Sieger, der König Midas hingegen votierte für Marsyas. Zur Strafe für seinen Übermut sich mit einem Gott messen zu wollen, wurde Marsyas die Haut abgezogen, der König Midas wurde für sein Fehlurteil mit Eselsohren bedacht. In der neuplatonischen Interpretation der Renaissance sah man die Geschichte als Wettkampf zwischen vergeistigter Hochkultur und niederer Kultur. Die Forschung sieht in dem nachdenklichen König Midas die Züge des Künstlers. Es ist wohl eines der tiefsten Bilder: ein Nachdenken über die Beziehung zwischen Kultur und Natur, zwischen Hochkultur

und der sog. niederen Kultur. Das Messer in der Hand des apollinischen Jünglings schaut aus wie ein Pinsel. Ist nicht Hochkultur, Kunst immer auch ein Stück Mord am Leben, an der Natur? Das Bild ist sicher nicht lediglich ein Loblied auf die Kunst, sondern reflektiert in grosser Traurigkeit die Verluste, die Probleme, die durch die Sublimierung in Kunst zu verzeichnen sind.

Einer der bedeutendsten Schüler, die aus der riesigen Werkstatt von Tizian kamen, war **Tintoretto**. (Eigentlich Jacopo Robusti, gen. nach dem Beruf des Vaters, der Textilfärber=tentoreto, war.) 1518-1594.

Mitglied der Scuola di San Rocco, die er weitgehend ausmalte. Er setzte sich nicht nur mit Tizian, sondern auch mit der mittelalterlichen Malerei auseinander, mit Michelangelo u.a. Gegenüber Tizian hat er eine skizzenhafte Malweise, ein düsteres Kolorit.

Bedeutende Porträts: Bsp. Porträt des Gabriele Emo (1572, Seattle), Selbstporträt (London, Vict .a. Albert Mus.)

Markuswunder (1548, Accademia): Auseinandersetzung mit dem Manierismus:

Diagonalkomposition, extreme Raumschlucht, der Raum wird zu einem Sog in die Tiefe.

Religiöse Bilder für San Rocco: *Kreuzigung*, (1565); *Schmerzensmann*. Kreuzigung:

Organisation von Massen, enorme Dramatik, heftige Bewegungen der Figuren, Steigerung der Emotionalität und Leidenschaft. Gegenreformatorsche Spiritualität.

*Abendmahl* (Venedig, Santo Stefano); *Abendmahl* (S. Simone Profeta). Große Dramatik.

Aber auch mythologische bilder:

Bsp. Zwei Susannenbilder (Wien, KHM um 1560) und Paris (um 1550). Das Thema, das den Voyeurismus thematisiert.

Ganz anders als der dramatische Tintoretto ist **Paolo Veronese**. (1528 Verona, 1588 Venedig, seit 1555 in Venedig). Weiterführung der Renaissance-Konzeption. In dieser Form war das nur in Venedig möglich. Malt v.a. für die venezianischen Patrizier. Cezanne sagte über ihn: "Man mag Veronese, wenn man die Malerei mag."

Er hat eine Vorliebe für festlich-heitere Kompositionen, meist mythologische aber auch biblische Szenen. Ein ganz anderes Kolorit als Tintoretto. Nicht die scharfen, teils grellen, teils düsteren Farben, sondern eine extrem aufgehellte Palette, eine lichtdurchflutete Malerei. Er malte auch Fresken, illusionistische Scheinarchitektur, meist in starker Untersicht. Bsp: Villa Barbaro in Maser (Veneto, nördl. von Padua). Ausmalung einer Villa von Palladio. Es mischen sich mythologische Figuren mit scheinbar realen BewohnerInnen.

Er hatte eine besondere Vorliebe für die Darstellung grosser Festmähler: Das Gastmahl im Hause Levi. (1573, Accademia). Diese Bild brachte ihn vor die Inquisition, da er Personen hineinmalte, die nach der biblischen Vorlage gar nicht hingehörten. Die Kirche realisierte, daß bei Veronese religiöse Stoffe einen vollkommen weltlichen Charakter erhielten. Nach dem Konzil von Trient (1543-65) herrschte mit der Gegenreformation ein anderer Wind.

### **Bassano**

Malerfamilie in Bassano, v.a. Jacopo und Francesco Bassano, wichtige Vertreter der venezianischen Schule in der Terraferma. (arbeiten bis in die 90er Jahre des 16.Jh.)

In religiöse Szenen werden ausgesprochen bäuerliche und genrehafte Elemente eingeflochten.

Bsp. *Epiphanie* (Wien, KHM 1555) ; *Anbetung der Hirten* (1546, Hampton Court, Royal Coll.;

*Monat Juni* (Aus einem Zyklus von Monatsbildern, Wien, KHM).

### **Lorenzo Lotto**

Um 1480 Venedig, 1556 Loreto. Immer auf Reisen, kaum in Venedig, malt u.a. in der Terraferma, in Bergamo, Treviso, Rom.

Einer der eigenwilligsten und originellsten Künstler in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Obwohl aus Venedig, kann man ihn nur bedingt als Vertreter der venezianischen Malerei ansehen.

Bereits um 1505 malt er ganz poetische Allegorien, von Bellini ausgehend, sehr verwandt zu Giorgione (gleichzeitig): Bsp.: *Allegorie* (Washington). Deckel für das Porträt von Bernardo Rossi, Bischof von Treviso (Porträt in Neapel). Das Wappen mit dem Löwen ist das Wappen des Bischofs. Bedeutung: ein nacktes (unschuldiges) Kind, gebadet im Licht der Sonne, sammelt Gegenstände und Instrumente ein, die für ein arbeitsames, gelehrtes und tugendhaftes Leben stehen: geometrisches Dreieck, Schriftrolle, Flöte, Kompaß. Rechts in düsterer Dunkelheit lehnt betrunken ein Satyr mit umgekippten Weinkrügen. Im Hintergrund sieht man ein untergehendes Schiff. Der abgehauene Baum in der Bildmitte, aus dessen Stumpf auf der lichten Bildhälfte doch wieder ein grünender Baum wächst, symbolisiert nochmals das geistige Weiterleben.

Sehr verwandt: *Der Traum eines Mädchens*, 1505. (Washington)

Jedes seiner Werke ist anders, so unterschiedlich, daß man oft kaum glauben kann, daß sie alle von Lotto sind.

Religiöse Werke: Bsp. *Anbetung des Kindes* (Paris.) Von Tizian beeinflusst. Vgl. die Version in Wien. Bsp.:

*Verkündigung* (1527): Bizarr, eigenartig, verfremdende Elemente wie die Katze, die vor Schreck davonläuft.

Sehr eindrucksvolle Porträts, in denen er versucht, die ambivalente, widersprüchliche Psyche der Menschen herauszuarbeiten.

Bsp. *Lucrezia* Viele Frauen hiessen damals Lucrezia nach der römischen Heroine, die nach ihrer Vergewaltigung sich selbst das Leben nahm und dazu aufrief ihren Tod zu rächen, was dann zum Sturz des römischen Königtums führte. Sie weist mit der Hand auf eine Zeichnung, auf der sich eine Lucretia ersticht. Auf dem Zettel stehen die Worte: Dem Beispiel von Lucrezia folgend, soll keine entehrte Frau weiterleben.

*Agostino della Torre und sein Sohn Nicolo*, 1515 (London, Nat. Gal.) Männliches Doppelporträt mit Büchern .

*Bildnis eines bärtigen Mannes*, um 1540 (New Orleans)

Es gibt von Lotto auch mythologische Sujets, die er ebenfalls auf sehr eigenwillige Art behandelte. Bsp: *Venus und Cupido* (um 1540, New York, Metrop. Mus.). Sehr w. ein Hochzeitsbild, man geht davon aus, daß Venus die Züge der Brau trägt. Sie hält einen Myrthenkranz hoch, Symbol für Fruchtbarkeit. Umgeben ist sie ebenfalls von Fruchtbarkeitssymbolen. Der kleine Amor urinert durch den Kranz auf ihren Schoß; auch wenn urinierende Kinder damals auf Fruchtbarkeit hin gedeutet worden sind, ist es in einem Tafelbild dennoch ein ziemlich frivoles Motiv. Hier ist die mythische Konzeption der Venus, wie sie Giorgione entworfen hat und Tizian sie profanisiert hat, gebrochen und ironisiert.



## Dia-Liste 15

1 Gentile Bellini	
2 Giovanni Bellini, Pietà 1468	1 Mantegna
3 Antonello da Messina, Madonna, 1476	2 Antonello, Porträt
4 Antonello, Hieronymus um 1460	3 Antonello, Kreuzigung, um 1475
5 Bellini, Kreuzigung, 1502	
6 Bellini, Transfiguration, 1480-85	4 Bellini, Hieronymus, um 1485
7 "", Hieronymus, Det.	
8 Bellini, Taufe, 1505	
9 Bellini, Hl. Franziskus, um 1480	5 Det.
	6 Bellini, Madonna, 1510
10 Bellini, Pala di San Giobbe	7 Bellini, Pala di S. Giobbe, Det.
	8 Bellini, San Zaccaria
11 Bellini, Rel. Allegorie	
12 Bellini, profane Allegorie	9 Bellini, Profane Allegorie
13 Bellini, profane Allegorie	10 Bellini, profane Allegorie
14 Giorgione, Philosophen	11 Giorgione, Laura
15 Giorgione, Hl. Familie	12 Giorgione, Altar v. Castelfranco
16 Giorgione, Fête Champêtre	13 Bellini, Götterfest
	14 Tizian, Fest der Andrier
17 Giorgione, Tempesta	15 Giorgione, Tempesta
18 Giorgione, Venus	16 Giorgione, Venus, "Röntgen"
	17 Praxiteles, Venus pudica
	18 Tizian, Venus von Urbino
19 Tizian, Venus mit Spiegel	19 Bellini, Mädchen mit Spiegel
20 Carpaccio, Ritter	20 Carpaccio
21 Tizian, Zigeunermadonna, 1512	21 Bellini, Madonna
22 Tizian, Kirschenmadonna, 1515	
	22 Fondaco dei Tedeschi
	23 Tizian? Das Konzert
23 Tizian, Altar von Pesaro	24 Tizian, Pesaro, Det.

24 Tizian, Mariae Tempelgang	25 Tizian, Lukretia, Spätwerk
	26 Tizian, Pieta, 70er Jahre
25 Anbetung der Trinität	
26 Tizian, Assunta	27 Tizian, Grablegung
27 Tizian, Karl V auf dem Pferd	28 Tizian, Karl V stehend
28 Tizian, Papst Paul III m. Neffen	29 Tizian, Mann mit Handschuh
29 Tizian, Bella	
30 Tizian, Venus und Adonis	
	30 Tizian, Venus und Orgelspieler
31 Tizian, Danae	31 Matham, Danae (Grafik, holl. 17.Jh.)
32 Tizian, Spätes Selbstporträt	32 Tizian, Marsyas
33.. Tintoretto, Selbstporträt	33 Tintoretto, Porträt
34 Tintoretto, Wunder d. hl. Markus	34 Tintoretto, Hl. Markus
35 Tintoretto, Kreuzigung, Scuola di San Rocco	35 Tintoretto, Schmerzensmann
36 Tintoretto, Abendmahl	36 Tintoretto, Abendmahl
37 Tintoretto, Susanna	37 Tintoretto, Susanna
38 Veronese, Venus und Mars, 1567	38 Veronese, Venus und Adonis
39 Veronese, Detail	
40 Veronese, Villa Maser	39 Veronese, Villa Maser
41 Veronese, Festmahl im Hause Levi	40 Veronese, Festmahl
42 Jacopo Bassano, Epiphanie, 1555	41 Bassano, Anbetung der Hirten, 1546
43 Bassano, Monat Juni	
44 Lorenzo Lotto, Allegorie, 1505	42 Lorenzo Lotto, Traum eines Mädchens
45 Lotto, Verkündigung	43 Lotto, Anbetung
46 Lotto, Porträt der Lucrezia	44 Lotto, Porträt
47 Lotto, Porträt	45 Lotto, Venus mit Cupido

## Vorlesung 16

**Die Kunst in Deutschland im 15. u. 16. Jh.**

Wir beschäftigen uns heute mit der Kunst Deutschlands im 15. und 16. Jh.

Die politische Situation in Deutschland war sehr anders gelagert als in dessen Nachbarländern. In Deutschland regierte der Feudaladel im 14. und sogar noch im 15. Jh. fast uneingeschränkt. Deutschland bot ein Bild der totalen feudalen Zersplitterung. Das Kaiserreich war gegenüber den Territorialfürsten machtlos, eine Zentralisierung und damit eine Überwindung der ma-feudalen Struktur wie sie v.a. in Frankreich, später aber auch in Spanien, England und in den Niederlanden gelang, kam in Deutschland nicht zu stande. In Deutschland konzentrierten sich die Kaiser auf Großmachtspolitik, auf die Einverleibung fremder Gebiete.

Die feudale Zerstückelung bedingte eine Vielfalt in der künstlerischen Entwicklung.

Die Kunst Kölns (der reichsten Stadt des frühen 15. Jh., Bsp.: Stefan Lochner) unterscheidet sich von der mittelrheinischen ebenso wie von der realistischen schwäbischen oder der expressiven und drastischen bayrischen Kunst, um nur einige dieser lokalen Kunstlandschaften zu erwähnen. (Ebenso zu erwähnen wären die unterschiedlichen Richtungen in Österreich.)

Die Stärke der Feudalgewalt hatte auch zur Folge, daß sich der höfisch bestimmte "Weiche Stil" in Deutschland viel länger halten konnte als in irgend einem anderen Land.

Noch um 1430/40, wo in Italien Masaccio bereits verstorben war und der Genter Altar der Brüder van Eyck schon vollendet war, noch um 1430 konnten sich in Deutschland höfisch-kirchliche Tendenzen durchsetzen.

Aber die gesellschaftliche Entwicklung war nicht aufzuhalten. V.a. der Bergbau und der Handel aber auch die Leinen und Barchentindustrie hatten sich rasch entwickelt. So entstand auch in Deutschland eine frühbürgerliche Kunst. In den 30er und 40er Jahren des 15. Jhs. kam es zu einem Durchbruch realistischer Tendenzen in der Kunst. Der Einfluß der Niederlande v.a. der Werke des Flemallers und der Brüder van Eyck spielten hierbei eine große Rolle. Die Hauptvertreter dieses neuen radikalen Realismus waren Hans Multscher in Ulm, Konrad Witz in Basel und Lukas Moser.

Eines der Pionierwerke des neuen Realismus ist der 1431 datierte Tiefenbronner Altar von Lucas Moser. Er stellt Szenen aus dem Leben der hl. Magdalena dar. Zum 1. Mal in der deutschen Kunst wird eine Hl. Legende in die reale Wirklichkeit versetzt, wie hier die Heiligen

auf der Seefahrt. Die Darstellung der gekräuselten Wellen und der Hintergrundlandschaft setzt Naturbeobachtung voraus. Anregung zu diesem Seestück bot sicherlich die Szene aus dem Turiner Stundenbuch.

Wenig später, 1444 malte Konrad Witz seinen Fischzug Petri. Zum 1. Mal in der Geschichte der Kunst wird eine ganz bestimmte Lokalität abgebildet, nämlich der Genfer See mit einem Teil der Stadt Genf und dem Petit Salève im HG.

Der Künstler geht nicht mehr nur von der Wirklichkeit aus und baut sie in seinem Werk zu einem Idealbild zusammen, wie das in den Niederlanden oder Italien der Fall war, sondern hält sich an einen bestimmten von der Natur gegebenen Wirklichkeitsausschnitt. Die Erscheinungen der Natur, v.a. die Spiegelungen im Wasser werden genau beobachtet und festgehalten.

Witz setzte sich mit der Kunst des Meisters von Flemalle und Jan van Eyck sehr genau auseinander, veränderte sie aber in eine Richtung, die wir in ähnlicher Weise bei allen Malern des deutschen Raums feststellen können. Wie der Meister von Flemalle setzte er seine Verkündigung in einen Innenraum.

Von Jan van Eyck lernte er, das Licht als unabhängige Größe zu begreifen und den Figuren Schwere und Voluminosität zu verleihen. Er versuchte aber nicht die Welt so objektiv wie möglich in ihrer Erscheinungsweise zu schildern. Bewegung, Dynamik und Ausdruckskraft treten an ihre Stelle. Der Raum wird gleichsam nicht geschaut, sondern abgetastet, durchlaufen. Raum wird als Dynamik, als Bewegungsstoß empfunden; als Zusammenstoß verschiedener Richtungen erlebt. Die Voluminosität der Figuren, die Fülle des Gewandes, die Materialität der Dinge wird überspitzt und somit zu einem starken Ausdrucksträger.

Die Ausrichtung auf Dynamik, Bewegung und subjektives Erleben bestimmt fast alle Werke deutscher Kunst bis ins 16. Jh. Die Ausdruckskraft bedeutete für die Deutschen offenbar mehr als die Schönheit; selbst vor drastischer Verhäßlichung schreckte man nicht zurück.

Hans Multscher, neben Lukas Moser und Witz der größte Neuerer seiner Zeit, war Meister in Ulm. Er besaß dort eine große Werkstatt. Er signierte Plastiken und gemalte Altarbilder. Es ist allerdings ungeklärt, ob er tatsächlich selbst auch als Maler tätig war oder nur als Bildhauer und Unternehmer seiner Werkstatt zeichnete.

Von 1429 stammt sein Schmerzensmann in der Vorhalle des Ulmer Münstes. Der Schmerzensmann von Multscher hat mit seinen Vorgängern aus dem Weichen Stil radikal gebrochen: kein mystisch verklärter Christus, dessen schwungvolles Gewand ihn schwebend erscheinen läßt. Nein. Ein nackter, anatomisch beobachteter menschlicher Körper steht vor uns. Unter der Haut werden die Rippen und das Spiel der Muskeln sichtbar. Die eine Hand greift in

die Wunde, die Linke zeigt die Wundmale. Der Arm ist abgewinkelt, verkürzt, die Finger gekrümmt. Naturstudium war für diese Darstellung notwendig.

In den Tafeln des Wurzacher Altars (1437, Berlin) begegnet uns dieser drastische Realismus ebenfalls. Auch Multscher geht es, wie seinen Zeitgenossen, weniger um die rationale Erfassung des Raums und die Schönheit des Menschen wie den Italienern und auch nicht um die möglichst umfassende Erfassung der wahrnehmbaren Wirklichkeit, sondern um die einprägsame ausdrucksstarke Erzählung. Figuren werden zusammengeballt, Gesichter drastisch verzerrt, um die Aussage zu vertiefen.

Die Gesichter auch der biblischen Figuren, haben ausgesprochen bäuerlich derbe Physognomien. In dieser Weise konnten wir das außerhalb Deutschlands eigentlich nur beim Meister des Turiner Stundenbuches feststellen, der auf die deutsche Kunst sicher einen starken Einfluß ausübte, was in der Forschung allerdings noch nicht allgemein erkannt wird.

In der 2. H. d. 15. Jh. wurden die realistischen Tendenzen zurückgedrängt. In der Kunst setzte sich der Einfluß Roger van der Weydens durch.

Revolutionierung durch den Buchdruck!

Im 15. Jh. gesellte sich zu den traditionellen Medien ein neues Medium hinzu: die Grafik. In keinem Land gelangte die Druckgrafik zu solcher Bedeutung wie in Deutschland. Die Entstehung der Druckgrafik ist eng mit der bürgerlichen Entwicklung verbunden. Einmal konnte sie erst auf einem bestimmten Niveau der Technik entstehen. V.a. ist die massenhafte Nachfrage Bedingung zu ihrer Entstehung. In der Druckgrafik wird ein Kunstwerk vervielfältigt, es verliert seinen einmaligen, magischen Charakter, oder, wie es Walter Benjamin definierte, seine "Aura".

Die Kunst erhält in der Grafik zum 1. Mal Warencharakter, sie wird nicht im Auftrag produziert, sondern für den Markt, für den Verkauf. Die Künstler produzieren auf Vorrat. Sie werden in der Grafik unabhängig von kirchlichen, höfischen oder städtischen Auftraggebern. Die Grafik ist billig. Auch einfache Leute können einen Einblattdruck erstellen. Die Blätter werden auf jeder Kirchweih und auf den Märkten gehandelt. Ab Mitte des 15. Jhs., seit der Erfindung des Buchdrucks, ersetzte die billige und reproduzierbare Grafik immer mehr die elitäre, zeitaufwendige und nur auf ein Exemplar beschränkte Buchmalerei. Oft wurden humanistische Texte mit profanem Inhalt illustriert. Die Kunst erhielt so eine neue Möglichkeit profane Themen zu gestalten.

Flugschriften, Nachrichten mit Bildern. Heute: neue Medien.

Innerhalb der Grafik läßt sich ein Differenzierungsprozeß ablesen: der feinere und teurere Kupferstich, der auch in Italien verbreitet war, wendete sich mehr an die humanistische Bildungsschicht. Der billigere und derbere Holzschnitt fand sein Publikum vorwiegend in den Mittelschichten. Gegen Ende des 15. Jhs. war die Tendenz zur Popularisierung der Kunst so stark angewachsen, daß der billige Holzschnitt den Kupferstich überrundete.

Martin Schongauer hob den Kupferstich zu höchster künstlerischer Qualität. Was Schongauer für den Kupferstich, leistete Albrecht Dürer für den Holzschnitt.

Albrecht Dürer war der bedeutendste deutsche Künstler der Renaissance. Er wurde 1471 in Nürnberg geboren und starb da 1528.

In seiner 1498 erschienenen Apokalypse überwand er die traditionelle einfache Holzschnittechnik und machte den Holzschnitt zu einem der Malerei künstlerisch ebenbürtigen Medium. Die Vorgänger Dürers schnitten nur die Konturen und die Binnenzeichnung in Form von simplen Strichen, die die Form in ihren Grundzügen umriß. Dürer ließ seinen Strich an- und abschwellen, gab ihm einen kurvig bewegten Duktus, fuhr nicht mehr dem Umriß nach, sondern modellierte in Licht und Schatten.

Dürer gab die Apokalypse im Eigenverlag heraus. Es ist dies das 1. geschriebene bzw. illustrierte Buch, das ein Künstler ohne Auftrag selbständig herausgab.

Hier offenbart sich ein neues Selbstverständnis des Künstlers.

Auf Grund der verspäteten gesellschaftlichen Entwicklung waren die Künstler in Deutschland auch noch im späten 15. Jh. streng zünftlerisch organisiert. Dürer schrieb von seiner 2. Italienreise, daß er hier geachtet werde und beklagte sich über den Mangel dieser Wertschätzung in seiner eigenen Heimat, wo er noch als Handwerker galt.

Sein neues Selbstbewußtsein drückt sich nirgends unmißverständlicher aus als in seinen Selbstbildnissen. Kein Bild religiösen Inhalts mehr, kein Stiferbild, kein Porträt eines vornehmen Auftraggebers, nein: hier malt sich der Künstler selbst im eigenen Auftrag. (Zeitgleich mit den Selbstporträts von Leonardo.) Beispiele: Frühe Silberstifzeichnung mit 13 Jahren (Albertina); Selbstbildnis von 1498: eigentliches Renaissance-Selbstbild: Renaissance-Komposition, Auffassung des Künstlers als allseitig gebildeter, vornehmer Mann. Zeichnung als Akt: höchst ungewöhnlich, völlig neu und auch in späterer Zeit sehr selten (Schiele, Gerstel). Hier wird die Vielfalt seines Werkes offenbar: neben dem höchst repräsentativen offiziellen Selbstporträt die intime Zeichnung. (Unterschied der Medien!) Das Erstaunliche an der Erlanger Zeichnung ist die Art und Weise, wie die Nacktheit inszeniert wird: es ist nicht die heroische Nacktheit, sondern die Wiedergabe eines möglichst genauen und objektiven Selbstbildes. Selbstporträt als Christus

um 1500 (München): sehr merkwürdiges Bild. Gemeint hat Dürer wohl, sich auf diese Weise als in Christi Nachfolge zu begreifen. Es ist aber wohl doch auch eine gewisse Hybris, es ist die Identifikation des Künstler-Schöpfer mit dem göttlichen Schöpfer. Der Künstler als Schöpfergott! Auch Dürers Landschaftsaquarelle entstanden ähnlich wie die Apokalypse oder die Selbstporträts ohne Auftrag auf seinen Reisen. Es sind die ersten autonomen Landschaftsbilder der neuzeitlichen Malerei. Kein religiöses Motiv oder Monatsbild muß mehr Alibi Funktionen leisten. Die Landschaft als Landschaft, die Natur ohne Mensch ist bildwürdig geworden. Allerdings waren es Reiseskizzen und von Dürer nicht als autonome Bilder konzipiert. Bei seiner Naturerkenntnis steht Dürer Seite an Seite mit der Wissenschaft, die jetzt beginnt, die Erscheinungen und Gesetze der Natur zu erforschen.

Die beiden Italienreisen von 1495 und 1505/06 beeindruckten ihn tief. Hier setzte er sich mit den Erfahrungen der italien. Renaissance auseinander, mit dem Humanismus, der Antike, dem wissenschaftlichen Herangehen an künstlerische Fragen. Er trieb selbst Perspektive und Proportionsstudien.

Beispiele: *Der Hase* (den Sie sicher alle schon nicht mehr sehen können) oder *Das Rasenstück*, oder die betenden Hände sind ein unerhörtes Novum in der deutschen Kunst: Dürer hat hier ganz genaues Naturstudium betrieben, wirklich wissenschaftliche Studien. *Die Betenden Hände* kennen viele von Ihnen vielleicht aus der Schlafstube der Großeltern und rezipieren sie als Zeichen frommer Religiosität. Aber diese Hände sind Studien für ein Gemälde; Dürer hat nicht einfach betende Hände gemalt, sondern sich ein Modell hergenommen und diese Hände bis ins letzte Detail studiert; das Neue ist somit nicht die Religiosität, sondern das empirische Herangehen, das vorbehaltlose Studium der Natur.

***Adam und Eva (Stich 1504): Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance und ihrem antikisierenden Schönheitsideal. (Apoll vom Belvedere, Venusfigur). Auch in seinen Schriften setzt er sich immer wieder mit der Frage auseinander, wie Naturbeobachtung und mathematische Gesetzmäßigkeiten und Idealität zusammengehen. Dürer verbindet zwei Bereiche: die Kunst der Niederlande und deren radikales Naturstudium und die Ideale der italienischen Renaissance. Indem er diese beiden Kulturen miteinander verbindet, schafft er etwas Neues. (man sieht immer wieder.: Kultur, Neues in der Kunst entsteht aus der Verbindung unterschiedlicher Kulturen, aus Multikulturalität. Absurderweise haben die Nazis aus Dürer den deutschen Künstler par excellence gemacht, indem sie vor allem den Einfluß Italiens dezidiert geleugnet haben.)***

Grafik: Der Künstler zeichnet einen weiblichen Akt mittels Raster. Zeigt sehr prinzipiell die künstlerische Produktion aber auch das Geschlechterverhältnis: der Künstler ist männlich, das

Objekt ist weiblich. Zwischen den Künstler und dem Objekt der Begierde wird buchstäblich eine distanzierende Schranke gebaut. Raster dient auch der Sublimierung und Distanzierung. (Die Lage der Frau ist die Horizontale.)

Dürer war, wie Leonardo, nicht mehr der Maler-Handwerker im herkömmlichen Sinn, sondern Forscher, Theoretiker, Wissenschaftler. Aus diesem Streben entstand eine Reihe von Schriften, u.a. "die Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit" 1524 und "die Befestigungslehre" 1528, dem Jahr seines Todes.

**Die vier Apostel (*Auseinandersetzung mit dem Altar von Giovanni Bellini*). Repräsentation des humanistischen Menschen, so wie auch in seinen vielen Porträts.**

Daneben aber auch religiöse Werke: Grafik und Ölbilder.

### *Hans Baldung Grien*

1485 Schwäbisch-Gmünd-1545 Strassburg, war Geselle bei Dürer. Auch in seinem Werk spiegeln sich die Spannungen zwischen den religiösen Konflikten und einer neuen humanistischen Gesinnung. Ebenfalls humanistisch gebildeter Künstler. Heiliges und Profanes, unbändige Lebensfreude und Sinnlichkeit stehen neben einem tiefen Todesbewußtsein. Motiv in den Bildern: Tod und Mädchen. Sehr viele Hexenbilder. Neu: Das Hexenhafte ist nicht die böse Tat, das *maleficium*, sondern der Körper der Hexe. Sinnliche, triebhafte weibliche Figuren. Allerdings auch sehr ironisch. Aktive weibliche Sexualität kann nur im Hexenmuster beschrieben werden.

**Albrecht Altdorfer** aus Regensburg (ca 1480-1538) war der 1. deutsche Künstler, der vorwiegend ohne Auftrag für ein humanistisch gebildetes Liebhaberpublikum arbeitete. Er zeichnete und stach reine Landschaftsbilder für die Sammlermappe. Das Zukunftsweisende seiner Kunst besteht in der Verselbständigung des Landschaftsbildes und in der vollkommenen Verschmelzung von Figur und Landschaft. Er gehört mit Wolf Huber und Lukas Cranach zu den Begründern der sog. Donaueschule. (Keine Schule im eigentlichen Sinn, eine Richtung, beheimatet insbesondere im Donaugebiet im ersten Drittel des 16. Jhdts., die v.a. die Landschaftsmalerei entwickelte. Auch wichtig für Österreich mit Vertretern wie Rueland Frueauf d.J.)

Ihren Gipfel erreichte das malerische Können des Meisters in dem 1529 datierten Werk der Alexanderschlacht. Er setzte das historische Ereignis in Bezug zum kosmischen Geschehen. Das Einzelne wird im kosmologischen Gesamtzusammenhang gesehen.



Darin offenbart sich eine Tendenz zum mystischen Pantheismus, der für die ganze Donauschule bezeichnend ist.

Es war die Zeit der **Reformation**, des **Bildersturms** und der **Bauernkriege**.

Reformation und Bildersturm verändern vollständig das Verhältnis zum Bild, das Verhältnis von Bild und Wort.

(Lit. Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990)

Neuerlicher **Bilderstreit** in der Reformation: Die Bilder repräsentieren die Macht der Kirche und der Feudalherren, Kampf gegen die Bilder ist auch ein Stellvertreterkrieg. Kampf v.a. gegen den Reichtum der Kirche, Kostbarkeiten, auch sozialreligiöse Strömungen. Aber v.a. gegen Reliquien und den Heiligenkult und gegen das Kultbild und die magische Haltung gegenüber dem Kultbild. Das katholische Christentum hat entgegen den ursprünglichen Intentionen dennoch ein Bildverständnis entwickelt, das man eigentlich als magisch bezeichnen kann, ähnlich dem ursprünglich als heidnisch kritisierten: Bilderverehrung, Pilgerfahrten, Wunderheilungen. (Dieses magische Verhältnis zu Bildern herrscht durchaus heute noch: Bsp: Hrdlicka-Denkmal oder die Marx-und Leninbüsten in den ehemaligen Ostblockländern.) Reformatoren berufen sich nun auf das Frühchristentum: Unsichtbarkeit Gottes, katholische Bilderverehrung wird als heidnische Götzenverehrung gebrandmarkt.

Bilderstürme: in den 20er und 30er Jahren in Deutschland und der Schweiz, 1566 in den Niederlanden. Bildersturm ist angewandte Bildkritik. Ein gereinigter Tempel setzt erst einmal voraus, daß man ihn reinigt. Bildersturm war nicht nur eine Sache der Theologen, sondern auch Aufstand gegen die verhaßte Obrigkeit, gegen die Kirche, gegen die Feudalherren. Der Kampf gegen die Bilder war Kampf gegen die Symbole dieser Macht. Die Repräsentation der alten Zeit, in der die Kirche und der Landesherr die öffentliche Kultur beherrschten, gerät in eine Krise, die in der Entfernung der Bilder manifest wird.

Es ist sehr wichtig, sich klar zu machen, daß der Streit um die Bilder und ihren rechten Gebrauch ein Hauptstreitpunkt in der Reformation war. Umgekehrt kann man sich eigentlich nicht mit der Kunst jener Zeit beschäftigen, ohne diesen Bilderstreit mitzureflektieren. Auch für uns heute sehr interessant, wie damals über mögliche Funktionen von Bildern diskutiert worden ist, ähnlich wie heute z.B. die Frage nach dem Verhältnis von Bild und dargestellter Realität, von Bild, Zeichen und dem durch das Zeichen Repräsentierte, also zwischen Signifikant und Signifikat. Die Protestanten warfen den Katholiken vor, Signifikant und Signifikat in eines zu setzen, also, wenn Christus dargestellt sei, dieses Zeichen für den wahren Christus zu halten,

der aber doch unsichtbar und schlichtweg nicht repräsentierbar sei. Dabei geht es auch um die Frage, ob und inwieweit das Göttliche, also die letzte Wahrheit, überhaupt repräsentierbar ist. Die Protestanten bezeichneten die Bilder lediglich als ein Stück Holz. Im Bildersturm wurden bekanntlich unvorstellbare Masse an Bildern zerstört; die Protestanten wollten damit u.a. beweisen, daß die Bilder in der Tat keine Macht besäßen. Deswegen auch die Verletzung von Augen und Händen, aber sie sind offensichtlich doch in der gleichen Denkstruktur verhaftet, in einem magischen und nicht ästhetischen Bezug zu Bildern.

Luther: gegen Kultbilder, aber nicht gegen Bilder im allgemeinen. Es geht um den rechten Gebrauch der Bilder.

So auch Dürer, der natürlich das Bildermachen verteidigt: Gebrauch der Bilder, sehr neuzeitlich gedacht, es geht um den Rezipienten, Bilder bedeuten nicht an und für sich, sondern es kommt auf die Form der Rezeption an.

Ein Flugblatt, das Erhard Schoen um 1530 in Nürnberg publizierte und mit einem Holzschnitt illustrierte, führte die Argumentation der lutherischen Moralisten fort. Die "Klagede der armen, verfolgten Götzen und Tempelbilder", wie der Titel lautet, erfolgt in einem langen, sechsspaltigen Text von 383 Versen, in dem die Bilder die Strafe ablehnen, welche die Menschen an ihnen vollzögen, denn es seien ja diese selbst gewesen, die sie errichtet und verehrt hätten. Der Holzschnitt wählt die Antithese, die in der Bildpolemik der Zeit beliebt war, und stellt der Entfernung der Bilder aus dem Kirchenraum die Hoffart der Bilderstürmer gegenüber, die sich mit Wein, Weib und Geld umgeben und den Balken im eigenen Auge nicht sehen. Die vermeintlichen Götzen werden verbrannt und die eigentlichen Götzen mit um so besserem Gewissen verehrt. In dem begleitenden Text legen die Bilder zunächst ein Geständnis ab, mit dem sie zugleich die Menschen bloßstellen. Als Bilder hätten sie ein "so guten Schein" abgegeben, als wären sie "Gott selber gewesen" und hätten jedermanns Geschrei und Bitten angehört. Die Bilder: "Ihr selber habt uns ja zu Götzen gemacht, von denen wir jetzt werden verlacht".

Diese Kritik am Bildersturm ist radikaler als dieser selbst. Die Entmachtung der Bilder, von denen man keine Rettung mehr erhoffen darf, wirft den Menschen auf sich selbst zurück. Die Bilder waren sein Werk und der Bilderkult sein Irrtum. Er bleibt derselbe, auch wenn er die Bilder wegräumt, denn sie sind nur der äußere Schein seiner inneren Bilder. Die ethische Schlußfolgerung liegt auf der Hand, denn der tugendhafte Mensch, so sagen die protestantischen Theologen, wird zum einzigen wirklichen Bild Gottes, das es auf Erden geben kann. Aber das Argument weist letztlich über den religiösen und ethischen Bereich hinaus. Der

Mensch der Neuzeit bleibt in der Welt mit sich allein. Er kann sich seine Bilder erfinden, aber sie haben nichts anderes aufzuweisen als die Wahrheit, die er ihnen selbst zubilligt.

Jetzt wird das Wort monopolisiert und auratisiert.

Calvin: Nicht nur wie Luther gegen Kultbilder, sondern gegen jede Art der religiösen Darstellung, gegen jede Repräsentation des Göttlichen. In calvinistischen Kirchen: Schrifttafeln wie Bilder. Altarbild ohne Malerei: Bsp. Dinkelsbühl, Ev.-lutherische Kirche 1537. (Belting Abb. 280, S. 514.)

Gutenberg: Buchdruck: Wort ist überall.

Das Wort dient dem rationalen Argument. Es ist die Zuflucht des denkenden Subjekts, das dem Augenschein der Welt keine symbolische Evidenz mehr zutraut und die Wahrheit nur mehr in abstrakte Begriffe fassen will.

Bsp. Erasmus von Dürer, Holzschnitt von 1526, (Abb. 282 S. 516.) Geistige Bedeutung von Erasmus zeigt sich im Buch.

Trennung von Wort und Bild, von Schrift und Bild, eine Entwicklung, die bis in unser Jahrhundert andauert hat und jetzt einer tiefgreifenden Wandlung und Umdeutung unterworfen wird, wieder neue Symbiose von Wort und Bild. In mancher Beziehung Nähe zum mittelalterlichen Bezug von Schriftzeichen und Bildzeichen.

Katholiken, Konzil:

Verteidigung: in der Bildandacht werde nicht dieses selbst verehrt, sondern das durch dieses Repräsentierte. (Differenz zwischen Theorie und Praxis, denn die Massen haben in der Tat ein anderes Bildverständnis)

Molanus etc.: Verbote, klare Trennung zwischen dem Profanen und dem Sakralen. Kontrolle, daß das Dargestellte genau dem Bibeltext entspricht, keine Laszivitäten.

Die Trennung von Sakralem und Profanem steht im Zentrum der Debatte, Trennungslinie schwer zu ziehen.

**Bauernkrieg 1525:** Ursachen und Zusammenhänge dieser 1. Revolution in der deutschen Geschichte wollen wir uns kurz vor Augen halten und die Stellung der Künstler zu den brisanten sozialen und ideologischen Fragen ihrer Zeit untersuchen.

Der rasche Aufstieg frühkapitalistischer Produktionsformen innerhalb feudaler Verhältnisse führte zu unlösbaren Widersprüchen. Diese Widersprüche waren vielfältiger Natur. Einmal

hinderten die Feudalgewalten den kapitalistischen "Fortschritt". Unter ständiger Finanznot leidend, suchten die herrschenden Feudalherren soviel wie möglich aus ihren feudalen Privilegien herauszupressen. Z.B. durch das Monopoleigentum an Bodenschätzen in ihrem Herrschaftsbereich und durch Abgaben und Steuern aller Art. So schmälerten sie den Profit der großen Kaufleute und Unternehmer. Es entstand ein Kampf zwischen Feudalherren und aufstrebendem Bürgertum, der durch politische Übergriffe auf die Freiheit der Städte, auf ihre Gerichtsbarkeit usw. geschürt wurde.

Durch das Warenangebot war das Bedürfnis der feudalen Herren gewachsen, sie brauchten mehr und mehr Geld. Dieses Geld mußten sie aber v.a. aus der Landwirtschaft holen, d.h. aus einer verstärkten Ausbeutung der Bauern. Die Leibeigenschaft stieg. V.a. der Druck der kleinen Feudalherren nahm gewaltig zu, da diese ihre Finanzen ausschließlich aus der Landwirtschaft rekrutierten. Die Feudalherren waren dazu übergegangen, den Bauern die Allmende, das gemeinnützige Land, wegzunehmen. Sie belasteten die Bauern mit Abgaben in Naturalien und Steuern, dies führte zu einer totalen Verschuldung und Verelendung der Bauern.

Die Verschärfung der Krise machte sich allerorten bemerkbar: unzählige Bauernaufstände und Streiks in den Bergwerken waren die Folge.

Die Aufstände aber blieben lokal und schichtenspezifisch beschränkt, ein Streik in diesem oder jenem Bergwerk, ein Aufruhr in einer Stadt, ein Bauernaufstand.

1476 wurde in Niklashausen im Taubertal am Sonntag den 24. März wie üblich das Fest der Winteraustreibung gefeiert. An diesem Sonntag erschien ein Hirte und Musikant namens Hans Böheim, auch Pfeiferhänslein genannt, und predigte. Das war noch nichts Ungewöhnliches, denn in jener Zeit kam es öfters vor, daß Laien dem Volk predigten. Er aber sprach unter Berufung auf die himmlische Erscheinung der Muttergottes, vom Zorn Gottes gegen die Priesterschaft, leugnete den Machtanspruch der Fürsten und des Papstes und forderte zum rücksichtslosen Kampf gegen den Klerus.

Er sagte u.a. wörtlich: "Es wird dazu kommen, daß die Fürsten und Herrn noch um einen Taglohn müssen arbeiten" und wenn das was die hohen weltlichen und geistlichen Herrn besäßen, verteilt würde: "so hätten wir gleich alle genug." 10.000e walfahrten nach Niklashausen, um das Pfeiferhänslein zu hören. Er aber wurde gegriffen und als Gefangener auf das Würzburger Schloß gebracht. Das Volk bewaffnete sich und forderte seine Freilassung. Es wurde mit Waffengewalt niedergeschlagen. Hans Böheim wurde wenige Tage später verbrannt. Sein Gedankengut war nicht neu. Der Widerstand gegen kirchliche und feudale Gewalt, die Vorstellung eines Gottesreiches, wo alles allen gehört, reicht zurück bis zu den ersten Ketzerbewegungen der Katharer und Waldenser im 11. u. 12. Jh. Die Reformbestrebungen des

Jan Hus und die nach seiner Verbrennung auf dem Konstanzer Konzil von 1415 einsetzende Hussitenbewegung war ein erster Höhepunkt dieser sozialreligiösen Bewegungen. Die Hussiten hatten das Programm zum 1. Mal in die Tat umgesetzt: Sie gründeten in Böhmen eine eigene Stadt Tabor. Dort lebten sie tatsächlich in einer Art Urkommunismus, sie produzierten gemeinsam und verteilten sämtliche Güter. Sie übten das Laienpriestertum aus und gaben das Abendmahl in beiderlei Gestalt. (Brot und Wein)

Der soziale Kampf der Bauern und der Stadtarmut konnte sich nach wie vor nur in religiösem Gewande vollziehen. Das Bewußtsein der Menschen war von der Religion noch durch und durch geprägt.

Die verschiedenen Schichten: Großbürgertum, Kleinbürgertum, Plebejer, Bauern, ja teilweise sogar die Fürsten, hatten einen gemeinsamen Feind: den Papst.

Die Papstkirche war der größte Grundbesitzer und die geistige Stütze der Feudalordnung überhaupt. Durch unerhörte Steuern und Abgaben schmälerte sie den Profit der Reichen, machte sie den weltlichen Fürsten Konkurrenz und preßte mit dem "Zehnten" das Letzte aus den Bauern heraus. Die städtischen Patrizier waren nicht wie in Italien mit der Kirche verbandelt. Das notorische Zinsverbot - an das sich die Kirche selbst in keinster Weise hielt - behinderte das Geschäft. Durch den Ablass konnte man sich von den Sünden, u.a. auch von denen des Wuchers, freikaufen, aber das war auf die Dauer eine kostspielige Angelegenheit. Das Seelenheil war käuflich geworden. Der Ablasshandel wurde zu einem der wichtigsten Machtmittel der Kirche. Die Kirche war verrotten, man verglich das päpstliche Rom mit einem Hurenhaus. In dieser Situation bedurfte es nur noch einer alle einigenden Losung, um das Faß zum Platzen zu bringen. Diese Losung waren die 95 Thesen gegen den Ablass, die Luther im Jahr 1517 an die Wittenberger Schloßkirche nagelte.

Luther deckte die Wertlosigkeit des Ablasses auf, denn wer echte Reue empfand, dem konnte auch ohne Ablass von Gott vergeben werden. Er brandmarkte den Ablass als unverschämte Ausplünderung der Gläubigen durch die Kirche. Durch die Entlarvung des Ablasses als unnütz, war die Papstkirche als notwendige Vermittlerin von Gläubigen und Gott in Frage gestellt.

Wir können hier den weiteren Fortgang nur in wenigen Worten skizzieren: auf Grund der eben genannten Gründe war der Kampf gegen die Papstkirche das alle einigende Band. Allerdings differenzierte sich die Bewegung auf Grund ihrer gegensätzlichen Interessen bald wieder.

Grob gesprochen standen auf der einen Seite die Patrizier und die Humanisten, teilweise sogar die Fürsten, mit Luther an der Spitze und auf der anderen Seite der radikale Flügel der Bauern, Plebejer und Teile der Handwerker mit Wortführern wie Thomas Müntzer. Den städtischen Patriziern ging es nur um eine Reform, die Ausschaltung der geldgierigen Papstkirche. Luther

wies mit Nachdruck auf das Recht bürgerlichen Besitzes hin. Seine Wertschätzung der produktiven Arbeit entsprach vollauf dem bürgerlichen antifeudalen Bewußtsein. Auf der Seite der Bauern aber stand Thomas Müntzer, der gegen Luther "das geistlose und sanftlebende Fleisch zu Wittenberg" polemisierte. Das Kernstück seines Programms der Volksreformation ist die Lehre vom Kampf gegen die gottlose Obrigkeit und die Schaffung einer Gesellschaft, wo das Volk sich selbst regiert.

Ich zitiere aus der "Hochverursachten Schutzrede und Antwort wider das geistlose sanftlebende Fleisch zu Wittenberg" (III. Gesch. der frühbürgerl. Rev. S. 216) "... Im selbigen verschweigt er aber den Ursprung aller Dieberei. Sich zu, die Grundsuppe des Wuchers, der Dieberei und Rauberei sein unser Herrn und Fürsten, nehmen alle Kreaturen zum Eigentum. Die Fisch im Wasser, die Vögel im Luft, das Gewächs auf Erden muß alles ihr sein ... Darüber lassen sie dann Gottes Gebot ausgehn unter die Armen und sprechen: Gott hat geboten, Du sollst nit stehlen. (Es dienet aber in nit.) So sye nun alle Menschen verursachen, den armen Ackermann, Handwerker und alles, das da lebet, schinden und schaben ... so er sich das vergreift am allergeringsten, so muß er henken ... Die Herren machen das selber, daß der arme Mann Feind wird. Die Ursach des Aufruhrs wollen sie nit wegtun, wie kann es die Länge gut werden? So ich das sage, muß ich aufrührerisch sein, wohl hin."

Müntzer sah in der Unbildung des Volkes das größte Hindernis zu seiner Befreiung. Ich zitiere: Derhalben muß Du, gemeiner Mann, selber gelehret werden, auf daß Du nich länger verführet werdest." (III. Gesch. d. Frühbürgr. Rev. S. 217) Mit den Forderungen nach freier Jagd und Fischfang, freier Verfügung über das Holz im Walde, die Rückgabe der Allmende, und mit der Ablehnung des Zehnts, der Einmischung in die Rechtspflege der Dörfer und der Forderung nach Abschaffung der Leibeigenschaft, zogen die Bauern 1524/25 in den Krieg gegen ihre Herren. Die Patrizier ließen sie im Stich, sie hatten durch die Reformation erreicht, was sie brauchten und hatten kein Interesse an einer Umgestaltung der Gesellschaft, ... wo keiner Herr über den andern war. Luther hetzte "wider die ruchlosen und mörderischen Bauern" und gegen Thomas Müntzer, dessen Lehre des Teufels sei.

Die Bauernhaufen wurden geschlagen. Müntzer, Gaismaier und die andern Bauernführer wurden zum Tod verurteilt und liquidiert. Die Feudalherren rächten sich an den Bauern durch unbeschreibliche Gemetzel, Hinrichtungen und zusätzliche Frondienste.

Wie verhielten sich nun die Künstler in dieser Zeit? Viele Künstler haben zu diesen Fragen Stellung genommen, ja die Probleme der Gesellschaft bestimmten oft ihr gesamtes Werk.

Die Spaltung zwischen Bürgertum und Bauern spiegelt sich auch bei den Künstlern wider. Dürer, Cranach, Holbein und die Vertreter der Donauschule mit Altdorfer und Wolf Huber stand im Wesentlichen auf den Positionen der Humanisten und der bürgerlichen Reformation. Über die Bedeutung Dürers, Baldungs und Altdorfers als humanistisch gebildete Künstler haben wir schon gesprochen. **Hans Holbein** aus Augsburg, der zuerst in Basel arbeitete, ging nach London, wo er Hofmaler von Heinrich VIII wurde. (Stirbt 1543). Einer der größten Porträtmaler: nüchtern-sachliche, sehr distanzierte Schilderung.

Das Werk **Lukas Cranachs** (1472-1553) ist von der gesellschaftlichen Entwicklung stark geprägt. Seine Frühwerke aus dem beginnenden 16. Jh. in Wien entstanden, zeigen eine leidenschaftliche Tendenz. Er brachte eine dramatische Bewegtheit in das szenische Geschehen. Die Drastik der Erzählung führt die Traditionen der deutschen Kunst des 15. Jhs. weiter. Cranach verband auf neuartige Weise die Gefühlssituation der Handlungsträger mit dem Stimmungsgehalt der Natur. Damit wurde er zu einem Begründer der sog. Donauschule. 1505 hatte ihn der Kurfürst Friedrich d. Weise nach Wittenberg geholt. Dort lernte er Luther kennen und wurde sein überzeugter Anhänger.

1521 schuf er sein "Passional Christi et Antichristi" mit ausdrücklicher Billigung Luthers. Im Passional werden 12 Szenen aus dem Leben Christi ebenso vielen Bildern gegenübergestellt, die die These vom Papst als Antichrist belegen sollen. Als Bsp.: Christus vertreibt die Wechsler aus dem Tempel, der Papst hingegen kassiert Ablassgelder. Der Papst wird dadurch faktisch mit den von Christus verfolgten Wechslern gleichgesetzt, somit als Feind Christi denunziert. (Kunst als politische Propaganda).

**Mathis Gothardt Neithardt, genannt Grünewald**, starb im gleichen Jahre wie Dürer 1528. Er hatte sich in Aschaffenburg niedergelassen und stand im Dienst des Mainzer Erzbischofs, aus dessen Diensten er allerdings auf Grund seiner Anschauungen entlassen wurde und fliehen mußte.

Er bekannte sich in seiner Malerei zum Leiden und zur mystischen Erlösungssehnsucht der Menschen. Die Rationalität und Distanziertheit der italienischen Renaissance ließen ihn unberührt. Seine Bilder wenden sich direkt an das Gefühl. Seine Raum- und Körperverzerrungen, seine irrationale Farbigkeit dienen ganz der inhaltlichen Aussage. Der Gekreuzigte (sein Hauptthema) wird zum Sinnbild des geschundenen Volkes.

Jörg Ratgeb vertrat eine mystisch-religiöse, aber sozial revolutionäre Haltung. Er war Leibeigener und kannte die Qualen des Volkes aus eigener Erfahrung. Sein Haß auf die Obrigkeit und seine Sehnsucht nach dem reinen Evangelium und der Erlösung schlugen sich

direkt in seinen Werken nieder. Er nahm aktiv an den kriegerischen Unternehmungen der Bauern teil. Als Strafe wurde der Künstler bei lebendigem Leib gevierteilt, so wie er es in seinem Karmeliten-Zyklus als Martyrium dargestellt hatte.

Daneben gab es auch noch eine Reihe von Künstlern, die bewußt **Agitationskunst** betrieben. Das hierfür geeignete Medium war die Grafik. In den Jahren 1517-25 entstand denn auch eine Flut von aktuell politischer Grafik.

Es war das 1. Mal in der Geschichte, daß Künstler in der Weise ganz bewußt politische Agitationskunst machten.

Vom sog. Petrarca Meister stammt dieser Holzschnitt eines Ständebaums, eine Illustration zu Petrarcas Text "vom adligen Ursprung", herausgegeben 1520. Hier werden nicht einfach Papst und Feudalherren angeprangert, sondern in der Tat eine Klassenanalyse der Gesellschaft unternommen:

Im Nährboden des Baumes liegen zwischen den Wurzeln 2 Bauern. Keule und Gabel liegen neben ihnen. Sie selbst richten sich auf. Sie tragen und ernähren die Gesellschaft, die über ihnen in den Zweigen des Baumes thronen: auf der 1. Stufe die Handwerker und Kaufleute. Es folgen Bischof, Kardinal, Graf und Kurfürst, und auf der 3. Stufe Papst, Kaiser und Könige. Die Spitze des Baumes jedoch bilden wieder 2 Bauern, diesmal in entspannter Haltung wie nach getaner Arbeit. Der eine hält die Mistgabel auf dem Schoß, der andere bläst den Dudelsack. Die 3 sog. "gottlosen Maler von Nürnberg" standen ebenfalls aktiv auf der Seite der Bauern. Es waren dies die Brüder Sebald und Barthel Beham und Georg Pencz. Nach dem Bauernkrieg wurde Ihnen der Prozeß gemacht und sie wurden aus ihrer Heimatstadt Nürnberg vertrieben. Die Prozeßakten sind erhalten geblieben. Pencz antwortete auf die Frage, ob er eine weltliche Obrigkeit anerkenne: "Weiß von keinem Herrn dann allein von Gott." Die Brüder Beham sollen gesagt haben: "es sei nichts um die Oberkeit, die werd mit der Zeit zu Trümmern gehn." Diese kämpferische Haltung und bewußt gesellschaftskritische Tendenz kommt in den satirischen Grafiken klar zum Ausdruck. Hier das Blatt mit einer Satire auf das üppige Mönchstum von Sebald Beham. Einem vollgefressenen Mönch, der von den Todsünden Hochmut, Wollust und Geiz gehalten wird, zwingt ein Bauer ein Buch zum Fraß auf. Der Bauer wird mit hagerem Gesicht und zerschlissenem Gewand charakterisiert. Er zwingt dem Mönch das reine Evangelium auf. Seine Handlung wird aber nicht einfach als Fakt oder Einzeltat hingestellt, die Ursache seiner Handlung wird bloßgelegt: es ist die Armut, die ihn treibt. Als Ursache des religiösen Kampfes wird somit die soziale Lage der Bauern erkannt.



So nahmen die Künstler auf vielfältige Weise aktiv Anteil am politischen, sozialen und religiösen Kampf der Gesellschaft.

Diese überaus produktive Phase der deutschen Kunst war etwa um 1530 zu Ende.

## Dia-Liste 16

Links		Rechts	
1	Lochner	1	Hirz, Kreuzannagelung
		2	Schwäbisch: Ruhe auf d. Flucht
		3	Bayrische Kunst
2	Halleiner Altar, Salzburg	4	Halleiner Dreikönigsaltar, um 1440
3	Lukas Moser: Tiefenbronner Altar	5	Moser, Det.
		6	Moser, Det.
		7	Witz, Fischzug
4	Flemalle, Merode Verk.	8	Witz, Verkündigung
		9	Witz, Epiphanie
5	Multscher, Schmerzensmann	10	Multscher, Schmerzensmann
		11	Multscher, Schmerzensmann
6	Multscher, Wurzacher Altar, Kreuztr.	12	Multscher, Wurzacher Altar
7	Geburt ... Detail	13	""
8	" Pilatus		
9	Meister. Marienlebens, Verk.	14	Sterzinger, Verk. (Anbetung)
10	Grafik, Pieta, Holzschnitt	15	Spielkarten, Barbier
11	Schongauer, Kupferstich		
12	Dürer Apokalypse	16	Dürer, Apok. 7 Leuchter
13	Grüninger Bibel, Apok.		
14	Dürer Selbstporträt mit 13 Jahren (bzw, anderes frühes Sp.)	17	Dürer Selbstporträt
15	Dürer Selbstporträt nackt	18	Dürer als Christus
16	Dürer Landschaftsaquarell	19	Dürer Landschaft
17	Dürer Kopie nach Mantegna	20	Dürer Proportionsstudie
18	Dürer, betende Hände	21	Dürer, Blumenstudie
19	Dürer, Stich: Adam und Eva 1504	22	Dürer: Zeichnung eines weibl. Aktes
20	Dürer, Vier Apostel 1528		
21	Hans Baldung Grien, Tod u. Mädchen	23	Hans Baldung Grien, Tod u. Mädchen

22	Baldung: Hexen	24	Baldung: Hexen
23	Albrecht Altdorfer, Landschaft mit hl. Georg	25	Altdorfer, Landschaftszeichnung
24	Altdorfer, Alexanderschlacht	26	Altdorfer, Alexanderschlacht
25	Schoen, Holzschnitt über Bildersturm	27	Altar von Dinkelsbühl 1537 (nur Schrift)
26	Dürer, Erasmus v. Rotterdam		
27	Petrarca Meister, Kaufmannshalle	28	Dürer, Porträt Fugger
28	Bergbau Grafik	29	Papstesel
29	Pfeiferhänslein	30	Mönche im Bad
30	Baldung Grien, Wucherer	31	Cranach, Luther
31	Holbein, Ablaß	32	Bauern Buntschuh
32	Thomas Müntzer		
33	Bauernkrieg Grafik		
34	Urs Graf, nach d. Schlacht	33	Petrarca M. Folter
35	Dürer, Bauern		
36	Holbein, Porträt Heinrich VIII	34	Holbein
37	Lukas Cranach. Frühwerk		
38	Lukas Cranach, Passional Christi et Antichristi	35	Cranach, Luther
39	Grünewald, Kreuzigung, Colmar	36	Grünewald, Auferstehung
40	Grünewald, Colmar	37	Grünewald, Verkündigung
41	Ratgeb, Auferstehung	38	Ratgeb, Schleifung der Karmeliten
42	Petrarca M. Ständebaum	39	Grafik, "Herkunft der Mönche", 1523
43	Beham, Tommler u. Fähnrich	40	Beham, Satire auf das üppige Mönchstum

## Vorlesung 17

**Niederlande 16. Jahrhundert:  
Bosch und Bruegel**

Heutige Stunde: V.a. Bosch und Bruegel

**Bosch**

Hieronymus Bosch: eine der schwierigsten und kompliziertesten Figuren der ganzen KG.  
Panofsky: "this, to high for my wit, I prefer to omit".

Ganz unterschiedliche, ja konträre Interpretationen.

Dani: Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien.  
Erotik und Inquisition. Der Garten der Lüste von H.B.

Kontinuierliche Entwicklung in der nied. Mal., dann plötzlich dieses Phänomen. Wer war Bosch?? Ein kirchentreuer Moralist? Ein Ketzer? Ein Humanist? Ein Wahnsinniger, ein Schizophrener?

Früher war die Meinung vertreten, Bosch sei ein völlig Einsamer gewesen, ohne alle Vorstufen. Diese Vorstellung ist heute überholt. Viele Arbeiten haben belegt, daß er durchaus seine Wurzeln in der künstlerischen Bildtradition hat, im Schrifttum seiner Zeit, in der Volkskunst (auch Sprichwörter), auch daß sein Werk eingebettet ist in die kulturelle Situation. in die Krise der Niederlande und vor allem in die Krise der Religion vor der Reformation.

Quellen: spärlich. Lebte in s'Hertogenbosch in Nordbrabant, Sohn einer Malerfamilie. Heirat 1480 mit einer Frau aus reichem Hause. Verschiedene Aufträge beglaubigt. Mitglied der Liebfrauenbruderschaft einer liberalen Laienbruderschaft. Tod 1516, also ein Jahr bevor Luther seine Thesen an die Wittenberger Schloßkirche nagelte.

Boschs künstlerische Herkunft.

Es sind vor allem zwei Quellen:

die ma 'Kleinkunst', insbesondere die Buchmalerei, die Drollerien, die Skulpturen der Chorgestühle, alles, was sich etwas abseits an der Peripherie abspielte, was auch stark mit der Volkskunst verbunden war. Auch Graphik.

2.) Ich habe in meiner Dissertation 'H.B. und die Bildtradition', die dann später in veränderter und erweiterter Form als Buch 'H.B. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien' München 1981 erschienen ist, zu zeigen versucht, daß eine wesentliche Quelle für Bosch die Kunst des Meisters des Turiner Std.buches ist.

Bosch verbindet die ma Welt, insbesondere Dämonenwelt, Mischwesen mit dem niederländischen Realismus. Verbindung von Neu und Alt, buchstäblich von zwei Welten, Ende der alten, Beginn der neuen.

Dadurch entsteht etwas sehr eigenartiges: Bsp. hl. Hieronymus. Beschreibung der Metamorphosen. Bsp. rotes Gebilde: Der vegetabile Stengel legt nahe, es als Pflanze zu interpretieren. Dem widerspricht aber die kugelförmige Form und die Oberflächenstruktur, die den Eindruck eines harten Gegenstandes entstehen läßt. Bei dem hauchdünnen gezackten Rand fühlt man sich wiederum an Eierschalen erinnert. Die Größenrelation, beispielsweise zu dem winzigen Löwen, läßt das Ding vollends rätselhaft erscheinen. Der Ast, der das hauchünne Gebilde durchbohrt, ohne es zu brechen, was jeder Erfahrung widerspricht, wirkt zusätzlich irritierend, ja geradezu unangenehm. Jeder einzelne Teil wird also mit realistischen, unseren visuellen Erfahrungen entsprechenden Mitteln wie stofflicher Charakterisierung und Lichtreflexion dargestellt. Der Zusammenhang aber ist ein absurder. Die Darstellung optischer Realität ist die Bedingung für die Darstellung ihrer Entfremdung. Mit a. W.. wäre das ganze Gebilde völlig unstofflich gemalt, würden wir es als abstraktes Phantasieprodukt empfinden, keinerlei Unheimlichkeit oder Rätselhaftigkeit wäre damit verbunden. Erfassung der sichtbaren Realität war das Anliegen der altniederländischen Malerei! Bei Bosch nicht mehr der Optimismus, die Wirklichkeit erkennen und darstellen zu können, im Gegenteil: die Undurchschaubarkeit von Zusammenhängen.

Dies undenkbar in der niederländischen Kunst bis dahin. Aber ein ma Relikt: in der ganzen ma Kunst leben die urspr. heidnischen Gebilde weiter: das Dämonische, Phantastische, Irrationale.

Totale Verunsicherung, sehr pessimistische Weltsicht: *Heuwagen*. Beschreibung... Sprichwort, Hölle, die erst gebaut wird.

Zeitumstände: Bosch war nicht der einzige Maler, bei dem sich die Krise abzeichnet: Virgo Meister...

Zeit: Krise des ma Handwerks, der Zünfte, der Städte, beginnender Kapitalismus. Aufstände, Auflehnung gegen die Habsburger. Krise der Kirche, massive Ketzerbewegungen, kurz vor der Reformation, Devotio moderna. Inquisition, Beginn der Hexenverfolgungen.

Wo stand Bosch? War er ein Ketzer? These von Fränger. Mitglied der Brüder und Schwestern von Freien Geiste, adamtische Sekte, widerlegt. (Mitglied der Liebfrauenbruderschaft, Aufträge, keine Sektendogmatik)

Kein linientreuer Katholik, im Gegenteil: die historisch größtmögliche Kirchenkritik: Schon im Frühwerk finden wir Elemente, die uns skeptisch stimmen gegenüber der Interpretation, in Bosch nur einen tiefgläubigen Katholiken zu sehen: die realistische, distanzierende und verfremdende, gesellschaftsbezogene Darstellungsweise läßt eine solche Interpretation fragwürdig erscheinen.

Kreuztragung: Umdeutung: Bedeutung der Schächer bzw. Thematisierung der Todesangst! Hölle: vgl. Hölle des Meisters des Turiner Stundenbuchs: dämonische Mischwesen, keine traditionellen Teufel.

*Narrenschiff*

*Gaukler*

*Hölle des GA*

*Genter Kreuztragung*: Mönchsfratze. Veronika: Unklarheit, ob gut oder böse. Diese Verunsicherung und Ambivalenz sehr typisch. Die klare Scheidung zwischen Guten und Bösen, so fundamental in der Kirche, scheint bei Bosch aufgehoben.

Merkwürdige Art von Bosheit, eine Verbindung von Zartheit und Bosheit, eine Verinnerlichung von Bosheit. Bsp: *Dornenkrönung*, London.

Humanist? Nein. kein rationales, an der Antike orientiertes Weltbild.

Was also?

Verbindung vieler Elemente, die die Widersprüche der Zeit widerspiegeln.

Bsp. *Antonius-Altar*:

Beschreibung: Jacobus de Voragine. Verbindung von Antonius und Fischfrau neben ihm: die Versuchung nicht als etwas Fremdes, sondern als das Eigene, die eigenen Wünsche, Ängste. Aber nicht: Bosch zu einem Wahnsinnigen machen, nicht personalisieren. Es spiegelt sich die Wiederkehr des Verdrängten unserer Kultur. Das Abgespaltene kommt, da verdrängt, in verzerrter Form wieder. Die Kopffüßler erinnern an die Leibfeindlichkeit, an die Leugnung des Leibes. Metamorphosen von Mensch und Tier, von Lebendigem und Unlebendigem: wir kennen das alle aus den Träumen, aus der Welt der Phantasie.

*Garten der Lüste*. Problem des Auftraggebers. Ungeklärt, vielleicht Heinrich von Nassau, in dessen Palast Antonius de Beatis 1517 sehr w. dieses Bild gesehen und beschrieben hat. Dann

Eigentum von Philipp II. Sigüenza fühlte sich bemüsst, seinen gutgläubigen Charakter zu bestätigen. (Maße: H: 2,2m, Breite der Mittelt.:1,95m)

Lit. : moralische Predigt wider das sündhafte Menschengeschlecht. Oder: Fränger: Sektenbild, Leugnung des sexuellen Charakters.

Dani: Paradies kein eigentliches Paradies. Nicht der Sündenfall, nicht die Erschaffung Evas aus Adams Rippe, sondern eine Vermischung von Erschaffung und Zuführung. Auf diese Weise: Thematisierung der Beziehung zwischen Eva und Adam, zwischen den Geschlechtern. Paradies kein richtiges Paradies: Mischwesen, Tiere fressen sich bereits gegenseitig auf.

Hölle: Zerbild einer furchtbaren Wirklichkeit, in der die Vertreter der Kirche das Regiment führen. Allusion an versch. Todsünden.

Mitteltafel: Beschreibung. Gleichwertigkeit der Figuren untereinander, zwischen Mann und Frau, zwischen den Rassen, zwischen Mensch und Tier, zwischen Mensch und Natur. Assoziation an weibliche und männliche Geschlechtsteile. Muscheln, Phallusartige Gebilde. Umkehrungen, Verfremdungen: Umkehrung des Sündenfalls. Umkehrung der Größenverhältnisse: wie im Traum, Grafik des Spätma der verkehrten Welt: Umkehrphantasien der kleinen Leute, das Unmögliche möglich machen , aber im Bewußtsein, daß es eine unmögliche Umkehrung ist. Utopisches Traumbild, in dem Wünsche, Ängste, Verdrängtes, Ambivalenzen artikuliert werden. Dieses Paradies muß angesichts einer höllischen Wirklichkeit, in der die Inquisition das Regiment führt, Utopie bleiben.

Schwierigkeit. künstliche Einteilung in Jahrhunderte, unsinnig, dient einem pragmatischen Ordnungsdenken. in diesem Fall: Einbruch des Neuen ca um 1510: intensive Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance.

**Überblick** über die historischen Ereignisse in den Niederlanden im 16. Jh:

**Ökonomie.** vom ökonomischen Gesichtspunkt: 15.-17/18 Jh. eine gewisse Einheit zwischen Feudalismus und Manufakturkapitalismus, eigentlich Entwicklung des Frühkapitalismus, des Handelskapitalismus. Dabei markiert das 16. Jh. so recht eigentlich den Übergang vom Spätmittelalter zur Moderne. 1492 Entdeckung Amerikas: Beginn des Kolonialismus, Europa beginnt dem Rest der Welt seine Vorstellung von Zivilisation aufzuzwingen, macht die Dritte Welt zu Verlierern der Geschichte über Jahrhunderte bis heute. Entdeckung Amerikas: Beginn einer Weltwirtschaft, Grenzen werden gesprengt, neue Kulturen, völlig neues Verhältnis zum Raum; nie gekannter Aufschwung des Handels, fördert handelskapitalistische Beziehungen, Zerschlagung

der ma zünftig organisierten Wirtschaft. Antwerpen wird nun in dieser Entwicklung mit das wichtigste Zentrum des damaligen Europas in der 1. H. d. 16. Jhdts. Manufakturen auf dem Land ersetzen immer mehr die kleine Handwerksbetriebe in den Städten, v.a. in der Tuchindustrie. Ausbreitung des Bankwesens.

**Politisch:** Philipp d. Schöne, Sohn von Maria v. Burgund und Maximilian v. Österreich heiratet 1496 Johanna von Arragon und Kastilien: damit erweitert sich das habsburgische Imperium um den spanischen Bereich. Philipp stirbt aber bereits 1506; Maximilian übergibt seiner Tochter Margarete von Österreich die Niederlande. Überdies erzog sie die Kinder von Philipp d. Schönen, ihrem Bruder, d.h. den späteren Karl V. von Spanien (der also weitgehend in den Niederlanden erzogen wurde.) 1519, nach dem Tode Maximilians I wurde Karl zum Kaiser des hl. röm. Reiches gekrönt. Margarete blieb Regentin der Niederlande.

Gleichzeitig beginnt die **Reformation**. Großer Einfluß in den Niederlanden. Im Edikt von Worms 1521 wurde Luther von Karl V als Ketzer verurteilt. Im Frieden von Augsburg von 1555 wurde der Protestantismus aber de facto anerkannt. 1556 folgt Philipp II seinem Vater auf den Thron. Philipp nicht in den Niederlanden erzogen, nicht humanistisch gebildet, Inquisitor, Verschärfung der Situation. Das Reich wird geteilt: Ferdinand I und Philipp II, Niederlande bleiben bei Spanien.

2. H. d. 16. Jhdts. sehr unruhige Zeit, ständige Revolten gegen Spanisch Habsburg: gegen die ökonomische Ausbeutung, gegen politische Bevormundung, gegen religiösen Druck. Widerstand v.a. vom nied. Adel und vom städtischen Patriziat. 1566: Bildersturm (Bedeutung der Kunst als Symbol für die Macht der Kirche!) Enorme Verluste an Kunstwerken!

Philipp schickt Alba: Terror, Verstärkung des Widerstandes. 1579 wird unter der Leitung von Willem von Oranien die Union von Utrecht gegründet, der sich sechs nordniederländische Provinzen anschließen. Antwerpen fällt endgültig den Spaniern in die Hände, wogegen die nördlichen Provinzen Spanien weiter trotzen. Der Norden und der Süden driften immer weiter auseinander, bis schließlich 1609 zwischen den nördl. Provinzen und Spanien ein Waffenstillstand geschlossen wird: die Geburtsstunde des heutigen Holland. Antwerpen hat in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. bereits immer mehr an Bedeutung verloren. Im 17. Jh. ist Amsterdam das Zentrum.

Das einheitliche Weltbild des MA existiert nicht mehr in dieser Form. Es gibt **zwei Religionen**, nicht mehr eine einzige unbestrittene Wahrheit. Fortschritte in den Naturwissenschaften: **Kopernikanische Wende! Buchdruck!!**



All dies :Individualismus, Subjektivismus.

Was hat das mit der künstlerischen Entwicklung zu tun? Expansion der Städte: weltliche Bildung, neue, bürgerliche Auftraggeber: profane Themen; Markt: Beginn eines Arbeitens für den freien Markt, zuerst in der **Grafik; Buchdruck**: Reformation wäre ohne Buchdruck wohl kaum möglich gewesen. Für die Kunst auch: Verbreitung auch im Sinn der Reproduktion. Sämtliche Werke der großen italien. Meister, Michelangelo, Raffael wurden reproduziert; Erweiterung des Wissens. Auch Kopien nach der Antike.

### **Künstlerische Entwicklung im 16. Jh:**

vielschichtig, keine einheitliche Entwicklung, eigentlich **zwei Hauptstränge**:

Romanisten, nach Italien orientiert, Übernahme der italien. Renaissance bzw. des Manierismus, Antikenstudium; Themen: Mythologie, Historienbilder, Akt, Orientierung an der menschlichen Figur.

Maler, die sich nicht oder kaum mit Italien auseinandersetzen, der nied. Tradition treu bleiben, Schwerpunkt der Themen: Landschaft, Genre, religiöse Bilder, Realisten. Ansatz für das 17. Jh. Größter Meister: Bruegel.

Beginn des Neuen mit **Gossaert**. Arbeitet v.a. in Antwerpen, fährt 1508/09 nach Italien. Kopiert nach der Antike. Vergleich früher Gossaert (Madonna mit Kind) und Neptun u. Amphitrite 1516. Einfluß von Dürers Adam und Eva. Vergleich: schon das Thema: religiös-antikisch; Betonung der Familie - ideales Menschenpaar. Bedeutung der Landschaft, der Umgebung - Einbettung der menschl. Figur in antike Architektur. Bedeutung des Aktes. Vorstellung des idealen Menschen, des idealen Körpers. Akt wird zum zentralen Gegenstand der Kunst. Kunst dient nicht mehr der Andacht, sondern der humanistischen Gelehrsamkeit. Der ideale Mensch rückt ins Zentrum. Plastisch bewegte menschliche Figur. Perspektive.

Diese sog. Romanisten waren fast alle in Italien. Kein Unterschied ob aus den nördl. oder südl. Niederlanden. Zentrum ist unbestritten Antwerpen, fast alle Künstler lassen sich dort zumindest vorübergehend nieder.

**Orley**: Bsp. Sehr berühmter Maler.

**Scorel**. V.a. in den 30er und 40er Jahren, war in Rom, hatte großen Einfluß in den Niederlanden nach seiner Rückkehr. Beispiele:..

Sein Schüler Heemskerck.

**Floris:** einer der anerkanntesten Maler der Zeit, Aufträge vom Hof, von der Kirche, von der Stadt.

Dagegen die Realisten:

Gleichzeitig mit Gossaert: **Lukas v. Leyden.** Erst in seinem Spätwerk in den späten 20er Jahren ein gewissen Einfluß von Gossaert. Sehr bedeutend: Grafik. Nochmals Betonung der Bedeutung der Grafik als neues Medium: kein Auftrag, für den freien Markt gearbeitet, Vervielfältigung, keine repräsentativen Themen, z. B. Genrekunst kann sich hier erstmals entwickeln. Bsp: Kuhmagd.

Kartenspieler, sehr wichtig für das 17. Jh., auch für Caravaggio. Wichtig für Rembrandt: Psychologisierung, Bsp. David spielt vor Saul: Sehr ungewohnte Themen aus der Bibel.

**Genre-Malerei.** Anknüpfen an Jan van Eyck. Kopien und Paraphrasen, z.B. Quentin Massys. Bsp.

**Braunschweiger Monogrammist.**

**Aertsen,** gleichzeitig mit Bruegel. Zuerst noch viele religiöse Bilder, dann immer mehr Bauernbilder, Beginn des Stillebens, v.a. Marktbilder. Bsp: *Christus mit Maria und Marta*: Urspr. religiöses Bild, Genreszene im HG; jetzt Umkehrung. In diesem Bild Thematisierung der Werte: religiöse Werte-materielle Werte, das Geistige und das Materielle, das Wort und das Essen. Geschichte... Fleischgewordenes Wort. Vanitasgedanke. Appelliert sehr stark an die Entscheidung des Betrachters. Widerspiegelt den Zwiespalt und die Widersprüche in der niederländischen Gesellschaft: Großer Reichtum, materielle Güter in nie dagewesenem Maß - Religion, Calvinismus mit strengem moralischem Appell.

Bauernbilder, Ernst und Feierlichkeit, Verinnerlichung der Figuren.

(Wirkung auf Caravaggio und v.a. auf Velasquez: *Maria und Marta*. Hier ist das religiöse Sujet nur noch ein Bild an der Wand.)

**Bruegel**

Sicherlich der bedeutendste niederländische Maler des 16. Jhdts. Geb. ca 1525-30, vielleicht in Breda? Starb 1569 in Brüssel. lernte sehr w. zuerst bei Pieter Coecke van Aelst und seiner Frau(!) M. Verhulst .Dann bei dem Stecher und Verleger Hieronymus Cock; 1551 Mitglied der Antwerpner Malergilde; 1552-54 über Frankreich nach Italien,

zurück über die Schweiz und Österreich. Seit 1555 zeichnet er Vorlagen für Stiche des berühmten Hieronymus Cock. 1563 Heirat und Übersiedlung nach Brüssel. Er verkehrte offensichtlich in humanistischen Kreisen, war mit dem Geographen Ortelius befreundet; reiche Kaufleute wie Jonghelinck besaßen Werke von ihm (dieser: 16) Er hat aber offensichtlich nie für die Kirche und nie für den Hof gearbeitet. Die frühesten erhaltenen Gemälde datieren von 1553 (Christus erscheint den Aposteln am Meer Tiberias) Umfangreicher wird sein malerisches Werk aber erst ab 1560 (die Zeit der Kinderspiele), die Grafik tritt jetzt in den Hg. D.h. sein malerisches Oeuvre entstand in rund einem Jahrzehnt und ist dementsprechend klein; die größte Sammlung von Bruegel-Bildern besitzt das Wiener KHM.

Forschung: sehr divergierend. Früher: der Bauern-Bruegel, seit dem ersten Biographen van Mander 1603. Humanist - Katholik - Ketzer? Man weiß fast nichts von seinem Leben. Fest steht: keine kirchlichen Aufträge, keine Aufträge vom Hof, Verkehr mit Humanisten, große Kaufleute besaßen seine Werke, durch die Grafik sicher sehr bekannt und sicher in einem regen Austausch. Kannte Italien, nahm aber sehr wenig davon auf bzw. verarbeitete das Gesehene zu Eigenem.

**Künstlerische Herkunft:** niederländische Tradition, v.a. der Meister des Turiner Stundenbuchs: Bsp: Kreuztragung.

Landschaft: niederl. Tradition, v.a. Bosch - Patinier - Herri met de Bles u.a.

Bosch: eine der wichtigsten Quellen für Bruegel, umgekehrt war Bruegel der Einzige, der Boschs Kunst wirklich schöpferisch weiterentwickelte (abgesehen eben von vielen Kopisten und Paraphrasierern.)

Vgl. Engelssturz ( Brüssel, sehr w. um 1662)

Vgl. Laster

Vgl. Dulle Griet ( Antwerpen, Mus. van den Bergh) Sehr w. 1562. Dulle Griet Allegorie der Habgier und dem daraus resultierenden Krieg.

**Themen:** Landschaft, Genre, allegorische Darstellungen, Werke mit religiöser Thematik, die aber ganz aktualisiert wird. Keine Porträts, keine mythologischen Darstellungen, keine Aktdarstellungen, keine perspektivischen Raumkonzeptionen, also nichts von dem, womit sich die Romanisten beschäftigten. Von der Italienreise waren ihm v.a. die Alpen im Gedächtnis geblieben. Gewisse Anklänge: z.B. Christus und die Ehebrecherin.

Weiterentwicklung der **Landschaftsmalerei**. Bosch. Patinir: Weltlandschaften. Bedeutung der Entdeckung Amerikas, Seefahrt, völlig neues Verhältnis zum Raum. Raumaufteilung in drei Gründe. Die Menschauffassung noch fast spätmittelalterlich, aber in der Landschaft große Veränderungen.

**Bruegel: Monatsbilder:** Tradition der BM

Weltlandschaften. Versuch den Menschen als integralen Teil der Welt zu fassen. Bedeutung der Alpen: Zeichnungen. Stimmung, Vereinheitlichung gegenüber Patinir. Weiterführung der Landschaftsmalerei, z.B., Coninxloo. Wird im 17. Jh. weiterentwickelt.

Bruegel begann mit der **Grafik**:

Bsp:**Große Fische fressen die Kleinen:** 1556/57) (Bruegel Zeichnung in der Albertina), fälschlich als Bosch bezeichnet. Eindeutige Stellungnahme gegenüber den Machtverhältnissen, schonungslose Gesellschaftskritik, wobei nicht nur die ganz Mächtigen die Kleinen fressen, sondern eben jeder den nächst kleineren. Sehr explizite gesellschaftskritische Haltung.

**Der Kampf der Geldkisten und Sparbüchsen**

Der Stich ist nicht datiert. Die Verlagsangabe rechts unten enthält den Namen des Verlegers Hieronymus Cock nicht mehr; vielleicht weil der Stich erst nach dessen und Bruegels Tod etwa 1570 verlegt worden ist. Der Grund dafür könnte in der politischen Brisanz des Stiches liegen. Das ganze Bildfeld ist von der Kampfszene ausgefüllt. Es gibt hier keine Einbettung in eine Landschaft, es gibt keinen Freiraum, keine anderen Dinge, geschweige denn Menschen, als nur die Kämpfenden, die wiederum überall vom Bildrand überschritten werden, um zu signalisieren, daß der Kampf weit über das Bildfeld hinausreicht, daß es eben eigentlich nichts gibt außer diesen Kampf. Die Kämpfenden sind Sparbüchsen, Geldkisten, Geldbeutel und Fässer, die mit Lanzen, Schwertern und Kugelschleudern zum Teil auch die eigene Spezies bekämpfen. Es ist ein Kampf aller gegen alle. Aus den "Wunden" quillt Geld. Die Geldbehältnisse sind mit menschlichen Gliedern ausgestattet, Beine, Arme, nur zum Teil Köpfe. Manchmal ersetzt ein Helm den Kopf. Es gibt nur ein einziges Wesen, das nicht direkt in die Kampfhandlungen involviert ist: der kleine angekettete Hund am rechten Bildrand; direkt darunter hat Bruegel seine Signatur gesetzt. Der Hund bellt in Richtung der Kämpfenden. Daß es ein Hund ist, der auf dieses Gemetzel aufmerksam zu machen versucht und nicht mehr wie bei dem früher entstandenen Stich *Die großen Fische fressen die kleinen* ein Mensch, macht den Grad der Entmenschlichung noch bewußter.

Bezeichnenderweise gibt es für diesen Stich keine ikonographische Tradition. Vielmehr verkehrt Bruegel die Bedeutung von überkommenen Bildbedeutungen und bekannten Motiven in ihr Gegenteil. Darstellungen von ritterlichen Kämpfen sind uns in der Weiterführung mittelalterlicher Buchmalerein aus Holzschnitten bekannt. Kriegerisches Heroentum wird bei Bruegel dekonstruiert, indem der Grund der Kriegshandlungen in der allgemeinen Geldgier aufgedeckt wird. So lautet auch die beigefügte Inschrift: "Vorwärts! Ihr Sparbüchsen, Geldbeutel und Geldkisten, es ist alles für Geld und Güter, dieses Kämpfen und Streiten. Wenn Dir jemand einredet, es sei anders, glaub es nicht. Deswegen folgen wir diesem Banner, das uns nie verlassen hat. Man versucht Aktionen zu finden, um uns stillzuhalten, aber es gäbe nie einen Krieg, wenn es nichts zu rauben gäbe."

Bruegel leistete eine frühe Form der Kapitalismusanalyse- und Kritik. Menschen werden in dem Stich zu toten Dingen, zu Objekten, werden eben buchstäblich verdinglicht. Bruegel macht deutlich, daß dieser Kampf nicht durch einzelne "böse" oder besonders herrschsüchtige Individuen oder Herrschende verursacht wird, ja nicht einmal durch bestimmte Parteien, sondern durch ein System, das alle, aber wirklich alle, umfaßt - außer den Hund; dadurch wird *alle* im Sinne von *allen Menschen* noch brisanter. Bruegel beschreibt die Entmenschung und Verdinglichung des Menschen durch die beginnende Geldwirtschaft, eine neue Erfahrung für ihn und seine Zeitgenossen.

Und nun noch eine Zeichnung speziell für Sie: **Der Künstler und der Kenner.**

Zu den **Gemälden:**

**Turmbau zu Babel:** (1563) (Sehr w. im Besitz von Jonghelinck)

Geschichte: König Nimrod gibt den Auftrag einen Turm zu bauen, der bis in den Himmel ragen sollte. Sinnbild des Hochmuts der Menschen, die ihre schöpferischen Kräfte mit Gott messen wollen. Gott straft sie durch die Sprachverwirrung und zerstreut die Bauleute in alle Welt. Erklärungsmuster für die unterschiedlichen Sprachen. Angeregt wohl durch die riesigen Zikkurate der Babylonier.

BM. War schon in der ma BM eine Möglichkeit Arbeit darzustellen bzw. den Stand des Handwerks und der Technik zu demonstrieren. Eine der seltenen Möglichkeiten in der Kunst Arbeit darzustellen. Für Bruegel Sinnbild. Sinnbild über menschliche Arbeit, über das Verhältnis von menschlicher Arbeit und gesellschaftlichen Machtverhältnissen.

Vorbild: Kolosseum. Darstellung sämtlicher menschlicher Tätigkeiten und Fertigkeiten bzw. technischer Möglichkeiten in Zusammenhang mit einem Bau. Bauwerk selbst völlig unsinnig, unfunktional und unbewohnbar, ein Monument um des Monumentes willen,

nicht um einer Funktion willen. Die oben arbeiten, wissen nicht was die unten tun, Mangel an jeglicher Kommunikation. Die Unmöglichkeit der Kommunikation, die in der Bibel über die unterschiedlichen Sprachen begründet ist, wird von Bruegel anschaulich gemacht. Die Herrschenden, die Auftraggeber, haben keine Ahnung, was sich eigentlich abspielt. Gegensatz von Auftraggebern und Ausführenden, von Arbeit und Herrschaft. Bau verdunkelt die Landschaft und nimmt dem Städtchen die Sonne und das Licht. Menschen können Unglaubliches leisten, nur der konkrete Einsatz ihrer Arbeitskraft ist absurd.

### **Saulus/Paulus 1567**

Geschichte. Beschreibung. Der ganze Kriegszug sinnlos, müßte sofort gestoppt werden, dies ist aber nicht mehr möglich. Was ist das Movers der Geschichte? Die einzelnen großen Helden oder die Masse? Wie ist das Verhältnis von Individuum und Masse? Es geschieht etwas Grundlegendes, aber niemand nimmt dies zur Kenntnis. Umgekehrt: die Geschichte wird nicht nur von den einzelnen großen Helden geschrieben. Es geht auch um die Frage von Erkenntnis: sind die Menschen in der Lage zu erkennen? In diesem Zusammenhang wichtig: lauter Rückenfiguren, Helme bis über die Augen: Menschen sehen, erkennen nichts.

Verhältnis zum Krieg: **Selbstmord Sauls**: auch hier: Krieg völlig sinnlos, müßte nach dem Selbstmord des Heerführers sofort gestoppt werden. Sinnlosigkeit optisch anschaulich. Niemand nimmt zur Kenntnis, was eigentlich geschieht.

Pessimismus, Bedeutung des Todes: **Triumph des Todes**. (Prado, sehr w. um 1562)  
Thematik: Also nicht der Triumph Christi über den Tod, es geht auch nicht um das Jüngste Gericht, nicht um Paradies und Hölle. Bruegel verbindet zwei spätmittelalterliche Traditionen: der italienische Triumph des Todes (Camposanto, Tod reitet auf einem Pferd und mäht alle nieder) und der nordische Totentanz: Der Tod holt alle Stände, ob arm, ob reich, Bauer, Bürger, Adligen und Kleriker. Sehr wichtiges Thema im Spätmittelalter, Tod überall gegenwärtig, durch die vielen Kriege, v.a. durch die großen Pestepidemien. Totentanzdarstellung seit dem 15. Jh, frühestes Bsp. sehr w. Ste Chapelle. Paris, vielleicht Eyckkreis. Bei Bruegel: nicht nur die verschiedenen Stände, sondern auch die verschiedenen Todsünden. Neu bei Bruegel: Zusammenfassung zu einem Landschaftsraum, Masse von Toten kämpfen gegen die Lebenden.

Die **Blinden** (1568), Neapel: Matthäus Evangelium 15/14: "Wenn aber ein Blinder einen anderen leitet, so fallen sie beide in die Grube." Bruegel großer Meister in der Bildung von Typen: gleichsam die Inkarnation des Blindseins. Im Gegensatz zu den Frühwerken, wo unendlich viele kleine Figuren in einer hochgezogenen Landschaft verstreut sind, wird hier der Bildraum verräumlicht. Dies bedeutet eine Reduktion auf wenige Figuren. Bruegel versucht nun in den wenigen Figuren, indem er sie typisiert, das Allgemeine zu fassen. Blindheit ist nicht nur als äußeres Gebrechen aufgefaßt, sondern es ist auch die innere Blindheit der Menschen gemeint. Eine Allegorie auf die Blindheit der Menschen: sie sind blind, ohne Erkenntnis, sie laufen alle einander nach, sogar noch, wenn das in den Untergang führt: so laufen sie alle in ihren eigenen Untergang.

### **Die Kreuztragung Christi**

Das Bild ist signiert und 1564 datiert. Bereits 1566 ist es im Besitz des reichen Kaufmannes Nicolaas Jongelinc nachgewiesen, der sechzehn Bilder des Künstlers, unter anderen die Monatsbilder, besessen hat.

Die Kreuztragung ist in eine weite Übersichtslandschaft gesetzt. Sie wirkt wie eine Jahrmarktszene, erst auf den zweiten Blick ist die Handlung als solche zu identifizieren. Christus besetzt zwar die Bildmitte, ist aber winzig klein, in der Masse kaum sichtbar. Seine Gesichtszüge sind undeutlich, das graufarbene Gewand sticht nicht hervor. Christus ist unter der Kreuzeslast zusammengebrochen. Lediglich die Schergen wenden sich ihm zu. Hinter dem Kreuz folgt die Nobilität zu Pferde. Deutlich von der übrigen Szene abgesetzt findet sich im Vordergrund die traditionelle Beweinungsgruppe mit Maria, Johannes und zwei Klagenden. Die Gruppe setzt sich nicht nur durch die Raum- Flächenorganisation ab, sondern auch durch den Größenunterschied und den Figuren- und Gewandtypus, der an das 15. Jahrhundert erinnert und in schroffem Gegensatz zur zeitgenössisch gekleideten Volksmenge steht. Am Bildrand stehen einige Klagende; sie mildern gleichsam den abrupten Bruch zwischen der Repussoirschicht im Vordergrund und der Hauptszene - in der niemand klagt. Am äußersten rechten Bildrand in weißem Kittel und Malerkäppchen vermutet die Forschung zu Recht den Maler Bruegel selbst, der die Szene beobachtet.

Mehr Beachtung als Christus findet ein Mann auf der linken Seite des Bildes, Simon von Kyrene, der von Soldaten mit Waffengewalt gezwungen werden soll, Christus beim Tragen des Kreuzes zu unterstützen. Seine Frau mit gut sichtbarem Rosenkranz auf der Schürze versucht, ihn zurückzuhalten. Die Bedeutung dieser Szene wird durch den Spalier der Neugierigen und deren Aufmerksamkeit hervorgehoben. Der Schimmelreiter vor dem zusammengebrochenen Christus,

der gleichsam die rechte und linke Bildhälfte verbindet, wendet sich ebenfalls Simon zu. In der katholischen Tradition wurde die Bibelstelle "[...] und zwangen einen, der vorüberging, mit Namen Simon von Kyrene, der vom Felde kam, daß er ihm das Kreuz trüge" nie dem Wortsinn entsprechend interpretiert. In der traditionellen Ikonographie hilft Simon tatsächlich beim Tragen des Kreuzes. Er wurde zur Symbolfigur für die Menschheit, die bereit ist, Christi Weg zu folgen. Die beiden Schächer werden in einem Pferdewagen zur Hinrichtungsstätte gekarrt; zwei Mönche nehmen ihnen die Beichte ab, eine Episode, die zur Zeit des biblischen Geschehens natürlich nicht stattfinden konnte, vielmehr auf Breugels Gegenwart hin aktualisiert worden ist (Abb. 3). Der Weg nach Golgatha ist von Rädern und Galgen gesäumt. Dort erwartet bereits ein großer Kreis von Menschen die zum Tode Verurteilten. Der Himmel hat sich über Golgatha verdunkelt.

Bruegels Werk steht in einer langen niederländischen Tradition, die auf eine Erfindung aus dem Eyck-Kreis aus dem frühen 15. Jahrhundert zurückgeht, die uns aber leider lediglich in Kopien überliefert ist. (Diese Kreuztragung geht ihrerseits auf Erfindungen des Trecento zurück, insbesondere auf Simone Martini, bei dem bereits der Typus der volkreichen Kreuztragung ausgebildet war. Aber bei Simone Martini wird Christus in eine Schar von Trauernden eingebettet. Die Bilderfindung erscheint im Sinne der Mystik als Appell zur *compassio*, zum Mitleiden. Gänzlich neu bei der eyckischen Komposition ist die Repoussoirschicht mit den Bauern, die das Geschehen neugierig beobachten, ohne selbst involviert zu sein. Das biblische Geschehen wird profanisiert und dessen Betrachtung zum Thema gemacht. Durch diese Form der Historisierung wird für die aktuellen Rezipienten die Möglichkeit zur Distanz geschaffen.) Im 16. Jahrhundert wurde auf diese früheyckische Erfindung zurückgegriffen; wir kennen mehrere Variationen von Massys, Herri met de Bles, dem Braunschweiger Monogrammisten und Pieter Aertsen. In der Version von Pieter Aertsen von 1552 findet sich sogar die Episode von der Weigerung Simons, Christi Kreuz zu tragen. Auch die Kunst des Hieronymus Bosch war eine Voraussetzung für Bruegel. Die Thematisierung der Todesangst der Schächer findet sich in der frühen Kreuztragung von Bosch im Wiener Kunsthistorischen Museum. In Boschs *Kreuztragung* werden die von Todesangst gezeichneten Schächer gleichbedeutend mit Christus ins Bild gesetzt und somit die traditionelle Bedeutung als Erlösung durch den Opfertod Christi in Frage gestellt. Bereits Bosch aktualisierte das biblische Geschehen durch die Einführung der Beichte. Charakteristisch für Bruegel ist der Umstand, daß es nicht auszumachen ist, welcher von beiden Schächern der gute beziehungsweise der böse sein soll. Dieses für die christliche Dogmatik so grundlegende Denken in Dichotomien bricht Bruegel an dieser Stelle auf.



Die Aktualisierung der biblischen Geschichte haben neben Bruegel auch andere Künstler intendiert. In mehreren Werken niederländischer Künstler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die diese eyckische Bilderfindung paraphrasierten, säumen Galgen und Räder den Weg zur Schädelstätte und signalisieren damit, daß hier und jetzt Menschen um ihres Glaubens willen nicht nur gekreuzigt, sondern auch gerädert und gehängt werden. Dies ist durchaus als konkrete Anspielung auf die Verfolgung und Vernichtung von Nicht-Katholiken durch die spanische Inquisition zu verstehen. Bruegel radikalisierte diese Form der Aktualisierung. In der Tradition vor Bruegel sind die Protagonisten der biblischen Handlung mit traditionell biblischen Gewändern bekleidet, die Bauern im Vordergrund hingegen meist in zeitgenössischer Kleidung dargestellt. Bruegel aber kehrte dieses Verhältnis um: Alle Akteure sind zeitgenössisch gekleidet, alle bis auf die Figurengruppe im Vordergrund, die traditionelle Beweinungsgruppe. Diese Gruppe hebt sich durch die Größe und eine andere Figuren-Konzeption von der übrigen Szene ab. Die Beweinungsgruppe imitiert in dem Figurenstil mit dem gotischen S-Schwung, den gelängten Gestalten und den breitgefächerten Gewändern mit enger Taille und herabgesetztem Gürtel das Formenrepertoire Roger van der Weydens. Roger van der Weyden, der mehr als 100 Jahre vor Bruegel gearbeitet hat, steht für das spätmittelalterliche Andachtsbild schlechthin. Bruegel benützte hier ein historisches Zitat, das Zitat des Andachtsbildes und setzte es in eine aktualisierte und profanisierte Hinrichtungsszene. Damit wird das Andachtsbild verfremdet und seine eigentliche Funktion, die *Compassio*, verunmöglicht. Das Zitat des Andachtsbildes kann kein Andachtsbild mehr sein.

David Freedberg hat in seinen Arbeiten zur Kunst des 16. Jahrhunderts dargelegt, daß über Bilder dieser Zeit in Deutschland und den Niederlanden nicht gesprochen werden kann, ohne den damals stattfindenden Bilderstreit mitzureflektieren. In dem Bilderstreit ging es bekanntlich um den Status des Bildes, insbesondere um seine Funktion als Andachtsbild. Die Reformatoren lehnten die bildliche Repräsentation Gottes in Form des Andachtsbildes radikal ab. Der Streit um den Status des Bildes war ein zentraler Punkt innerhalb der Reformation; zwei Jahre nach Vollendung des Bruegel-Bildes begann der niederländische Bildersturm, der gleichzeitig den Beginn der Erhebung gegen Spanisch-Habsburg signalisierte. Bruegel problematisierte die religiöse Funktion des Bildes und den unüberbrückbar gewordenen Abgrund zwischen dem Profanen und dem Sakralen. Dem Betrachter wird verunmöglicht, sich in Andacht zu versenken, sich einfach mit den Klagenden zu identifizieren. Bruegel thematisierte gleichsam das Ende des Andachtsbildes.

Bruegel bezieht sich in seinem Bild konkret auf die aktuellen religiösen und politischen Konflikte: Die rotgekleideten Schergen finden sich in keiner ikonographischen Tradition. Diese Tracht trug

die wallonische Polizeitruppe der Habsburger, die van Varnewyck in seinem *Spiegel der niederländischen Geschichte* 1568 als "rode benden" oder "roode rocx" bezeichnet hat. Die Fahne, von einem der Soldaten getragen, zeigt den habsburgisch-kaiserlichen Doppeladler. Die Brisanz des Bildes ist nur zu verstehen, wenn man es im Kontext mit der zeitgenössischen historischen Situation betrachtet, die durch die massive Verfolgung von Nicht-Katholiken durch die spanische Inquisition, soziale Spannungen und den Auftakt der niederländischen Erhebung gegen Spanisch-Habsburg gekennzeichnet ist.

Bruegel hat die Halbkreiscomposition, die ursprünglich in der eyckischen Erfindung die Funktion hatte, den Ablauf des Geschehens zu versinnbildlichen, der Kreisform angenähert, was durch die Bewegung um den Felsen mit der Windmühle verdeutlicht wird. Die Windmühle steht für den ewigen Kreislauf der Dinge. Es ist weniger der Eindruck der Bewegung von der Vergangenheit in die Zukunft als derjenige des Kreisens, des Wiederkehrens. Christi Leiden wiederholt sich in Bruegels eigener Zeit. Verwandte Vorstellungen finden sich in den Schriften des spiritualistischen Theologen Sebastian Franck, der Erasmisches Gedankengut radikalisierte und dessen Schriften im humanistischen Kreis um Bruegel sicher bekannt waren: "[...] Und wenn es sich begäbe, daß Christus äußerlich wiederkäme, wie er noch täglich in seinen Gliedern kommt und leidet, so kreuzigen wir ihn immerzu wieder, unserer Väter Maß an ihm erfüllend. Welt ist allweg Welt und muß sich die Kugel oder der Klotz der Welt immerzu herumwälzen, damit was heute gewesen ist, morgen nimmer sei und wiederkomme."

Im folgenden soll die Semantik der ästhetischen Struktur genauer analysiert werden. Die Landschaft ist in der Fläche hochgezogen und bietet somit Platz für eine riesige Menschenmasse, die streumusterartig verteilt ist. Der Ort des Betrachters ist dezentriert. Sein Standort bleibt unklar, keine perspektivische Konstruktion weist ihm einen klaren Platz zu, von dem aus er den Zug beobachten könnte. (Es handelt sich nicht um einen erhöhten Standpunkt.) Eine unübersehbare Masse breitet sich vor seinen Augen aus. Er muß sich in dieser heterogenen Bildwelt mühsam zurechtfinden. Das Auge des Betrachters schweift umher und bleibt an unzähligen Details hängen: an den verschiedenen Figuren, die selbst wiederum in ihrer Gestik und Mimik ganz unterschiedlich charakterisiert sind, deren Aufmerksamkeit sich auf eine Vielfalt von Dingen richtet. Der Held der Geschichte, Christus, ist zwar in der Bildmitte, aber er ist winzig, geht in der Menschenmasse fast unter. Er ist Zentrum der Bildfläche, nicht aber Mittelpunkt des Kreises, der sich um den Felsen mit der Windmühle dreht und den

Handlungsablauf charakterisiert. So wird die Mitte, das Zentrum zum Thema gemacht, problematisiert: Ist es in dieser Welt wirklich noch so klar, wer das Zentrum besetzt?

Bruegel kannte die Gesetze der Perspektive, denn er war in Italien gewesen. Dennoch entwarf er einen Blick auf die Welt, der zur italienischen Renaissance in diametralem Gegensatz steht. Als Vergleich diene die 1516 datierte Kreuztragung von Raffael. Durch die perspektivische Konstruktion wird dem Betrachter ein einziger und eindeutiger Standort zugewiesen. Umgekehrt wird die ganze Komposition auf das Auge des Betrachters ausgerichtet. Es gibt einen unbestrittenen Helden der Repräsentation: Christus, auf den sich innerbildlich alle Aufmerksamkeit richtet. Durch die geometrische Konstruktion entsteht der Eindruck einer gesetzmäßig erfaßbaren und beherrschbaren Welt. Die meisten niederländischen Künstlerkollegen von Bruegel haben die Gesetze der Perspektive und die Konzepte der Renaissance beherzigt. Der perspektivische Blick reduziert den Betrachter auf *ein* Auge. Dieser steht mit distanzierterem Blick einem Bild gegenüber, das (nach Alberti) vorgibt, ein Fenster zu einer idealen Wirklichkeit zu sein. Der Betrachter setzt sich als sehendes Subjekt, in dessen Auge alle Linien zusammenlaufen, d.h. wahr ist, was ich, der Betrachter, sehe. Bruegel zeigt uns in seinen Bildern keine auf das Subjekt ausgerichtete, durch die Perspektive geordnete Welt, keine Heroen. In Bildern wie *Die Kreuztragung*, *Die Kinderspiele* oder *Der Kampf zwischen Fasching und Fasten* wird eine Pluralität von Erzählungen und Fragmenten dargestellt. Die Welt wird in ihrer kaum überschaubaren Mannigfaltigkeit und Heterogenität vor uns ausgebreitet.

### **Zusammenfassung**

Bruegel entwarf eine dem herrschenden Diskurs widersprechende Sichtweise: Dem seit der Renaissance entwickelten perspektivischen Blick, der die Welt auf das betrachtende Subjekt hin ordnet und das Subjekt als Zentrum setzt, in dessen Auge buchstäblich alle Linien zusammenfließen, setzte Bruegel eine heterogene "ungeordnete" Welt gegenüber, die von Dissonanzen und Widersprüchen geprägt ist. Dem Betrachter wird keine klare Position zugeordnet, mühsam muß dieser sich zurecht finden und sich selbst positionieren. "Held" des Bildes sind keine einzelnen Individuen, sondern die Masse. Was zentral oder marginal, gut oder böse ist, ist keine ausgemachte Sache. Bruegels Blick ist antiheroisch und auf Differenz gerichtet. Bruegel negiert das Denken in Hierarchien und Dichotomien. Ermöglicht wurde diese Sichtweise wohl durch einschneidende Erfahrungen: die Erschütterungen der einen und einzigen christlichen Wahrheit durch die Reformation, die Erfahrung

vieler nebeneinander bestehender Religionen; damit zusammenhängend die Frage nach der Bedeutung und Legitimität der Bilder; die beginnenden Naturwissenschaften, "die kopernikanische Wende" und damit verbunden ganz andere Zugänge zur Welt, die Entdeckung Amerikas und neuer Räume und Kulturen; Bruegels eigene Erfahrung einer anderen Kultur durch seine Reise nach Italien, die ihn wohl tief beschäftigt hat. Und die beginnende Geldwirtschaft, die nachhaltig die Struktur der spätmittelalterlichen Gemeinschaft veränderte. Bei aller historischer Distanz liegt wohl in dieser Erfahrung von Differenz und Heterogenität eine Verbindung von Bruegels Bildern zu unserer aktuellen Situation.

## Dia-Liste 17

## Links

1. Bosch, Garten der Lüste
2. Drolerie
3. Mr. d. Turiner Stdb.: Hölle
4. Bosch, Hieronymus
5. Bosch, Heuwagen
6. Bosch, Gaukler
7. Amiens, Hölle
8. Bosch, Wr. Kreuztragung
9. Bosch, Genter Kreuztragung
10. Bosch, Versuchung d. Antonius
11. Bosch, Versuchung d. Antonius (Det.)
12. Bosch, Vers. d. Antonius (Schw. Messe)
13. Bosch, Vers. d. Antonius (Det.)
14. Bosch, Vers.d. Hl. Antonius (Entensch.)
15. Bosch, Vers. d. Antonius (Det.)
16. Bosch, Vers. d. Antonius (Det.)
17. Bosch, Vers. d. Antonius (Det.)
18. Bosch, Vers. d. Antonius (Klosterbrand)
19. Bosch, Vers. d. Antonius (Det.)
20. Bosch, Garten .... außen
21. Bosch, Garten .... (Det.)
22. Bosch, Garten .... (Det.)
23. Bosch, Garten .... (Det. Hölle)
24. Bosch, Garten .... Mittelafel
25. Orley, Madonna mit Kind
26. Gossaert, Venus u. Amor
27. Scorel, Ruhe auf der Flucht
28. Scorel, Maria Magdalena
29. Leyden, Kartenspiel
30. Massys, Der Wechsler u. s. Frau
31. Aertsen, Fleischbude
32. Aertsen, Christus bei Maria u. Magda
33. Bruegel, Kampf zw. Fasching u. Fasten
34. Bruegel, Predigt d. Johannes
35. Bruegel, Die Bettler
36. Bruegel, Berglandschaft mit Kloster
37. Bruegel, Kornernte
38. Bruegel, Der düstere Tag
39. Bruegel, Die großen Fische...
40. Bruegel, Turmbau zu Babel
41. Bruegel, Triumph des Todes
42. Bruegel, Kreuztragung

## Rechts

1. Bosch, Garten d. Lüste, Hölle
2. Drolerie
3. Bosch, Hölle (Venedig)
4. Bosch, Johannes
5. Bosch, Heuwagen (Det.)
6. Mr. d. Virgo inter virgines
7. Bosch, Narrenschiff
8. Bosch, Garten.... Hölle
9. Bosch, Genter Kreuztr. (Det.)
10. Bosch, Dornenkrönung
11. Bosch, Versuchung d. Antonius
12. Bosch, Garten d. Lüste
13. Bosch, Garten d. Lüste, Hölle
14. Bosch, Garten..., Hölle (Det.)
15. Bosch, Garten .... (Det.)
16. Bosch, Garten .... (Det.)
17. Bosch, Garten .... (Det.)
18. Bosch, Garten .... (Det.)
19. Bosch, Garten .... (Det.)
20. Bosch, Garten .... (Det.)
21. Bosch, Garten .... (Det.)
22. Orley, Hl. Familie
23. Gossaert, Danae
24. Scorel, Sündenfall
25. Leyden, Milchmädchen
26. Braunschweiger Monogr.
27. Aertsen, Gemüsefrau
28. Bruegel, Kinderspiele
29. Bruegel, Ehebrecherin
30. Patinier, Taufe Christi
31. Bruegel, Heimkehr d. Jäger
32. Bruegel, Kampf der Geldlosen...
33. Bruegel, Bekehrung Pauli
34. Bruegel, Triumph d. Todes (Det.)
35. Bruegel, Triumph d. Todes (Det.)
36. Bruegel, Triumph d. Todes (Det.)
37. Bruegel, Triumph d. Todes (Det.)
38. Bruegel, Triumph d. Todes (Det.)
39. Bruegel, Blindensturz
40. Bruegel, Kreuztragung (Det.)
41. Bruegel, Kreuztragung (Det.)
42. Bruegel, Kreuztragung (Det.)
43. Bruegel, Kreuztragung (Det.)
44. Turiner Mr., Kreuztragung
45. S. Martini, Kreuztragung
46. Aertsen, Kreuztragung
47. Aertsen, Kreuztragung (Det.)

- 48. Bosch, Wr. Kreuztragung
- 49. Rogier, Kreuzabnahme
- 50. Raffael, Kreuztragung

## Vorlesung 18

**Die Kunst des 17. Jhs.**

Wir werden uns in dieser und den nächsten beiden Stunden mit der Kunst des 17. Jhs. befassen. Dabei konzentrieren wir uns in der heutigen Stunde auf den Gesamtüberblick. In den nächsten 2 Vorlesungen werden uns die bedeutendsten Meister dieser Epoche nochmals gesondert beschäftigen.

Das 17. Jh. wird im allgemeinen als Barockzeitalter titulierte. (Der Begriff "Barock" wurde urspr. im Frankreich des 18. Jh. von den Klassizisten geprägt. Das Wort "barock" hat die allgem. Bedeutung von "regelwidrig", "dem guten Geschmack nicht entsprechend". Die französischen Klassizisten wandten den Begriff urspr. nur auf die Baukunst an, die ihren klassizistischen Forderungen und Regeln widersprach. Erst nach der Mitte des 19. Jh. wurde in Deutschland die Bezeichnung "Barock" auf alle anderen Kunstgattungen übertragen und verlor das in ihm urspr. enthaltene negative Werturteil. Unter Barock verstand man nun den in Europa von 1600-1750 vorherrschenden Stil. Bei näherer Betrachtung aber zeigt sich, daß der Begriff "Barock" keinesfalls geeignet ist, den Stil der Kunst des Zeitabschnitts von 1600-1750 zu charakterisieren.

Neben der dynamisch bewegten, plastisch modellierten Barockarchitektur, wie hier St. Agnese (oder San Carlo alle quattro fontane) in Rom gibt es Bauwerke von nüchterner Strenge wie die Sorbonne in Paris, beide etwa in der Mitte des 17. Jhs. entstanden.

Die gängigen Charakteristika des Barock: Dynamik, Übergehen aller Teile ineinander, Umwandlung aller Geraden in Kurven, Plastische Modellierung der Bauglieder und dadurch Erzeugung von starken Hell-Dunkel Effekten, all diese Charakteristika lassen sich bei dem französischen Bau nicht anwenden; Sein Aufbau ist klar, rational, die einzelnen Bauglieder scharf voneinander getrennt. Die Gerade herrscht vor, Kurven und Unregelmäßigkeiten werden unterdrückt.

Bezüglich des Innenraums wird in der Barockzeit das Konzept des Gesamtkunstwerks erneuert: als Bsp. s. Ignazio von Pozzo in Rom. Architektur-Plastik und Malerei gehen ineinander über, bilden ein Gesamtkunstwerk.

Die Plastik und auch die Malerei haben kaum mehr Selbstwert (im größten Gegensatz zur Renaissance!), sie können losgelöst vom Ambiente nicht existieren. Plastik und Malerei werden so oft zur reinen Dekoration, wo es nur auf die Fern- und Gesamtwirkung ankommt. Hier liegt der entscheidende Unterschied zur Gotik, wo wir es mit einem Gesamtkunstwerk anderer Art tun haben, wo nämlich jedes Detail aufs genaueste gearbeitet war, da ja zu "Ehren Gottes"

geschaffen wurde und nicht von der Wirkung auf den Betrachter ausgegangen wurde. Im Barock wird eine Scheinwelt aufgebaut, wir wissen oft nicht, ist das nun reale Architektur oder Scheinarchitektur, Architektur, Plastik oder Malerei? Eine phantastische Scheinwelt wird dem Betrachter illusioniert.

Alle diese Elemente treffen nun wiederum auf Innenräume wie die Schloßkapelle von Versailles von Hardouin Mansart in keinsten Weise zu: keine Scheinarchitektur, kein Inbewegungsetzen und Schwingen des Raums, sondern nüchterne antikisierende, eben: klassizistische Architektur. Die gleichen Beobachtungen treffen auf die Malerei zu. Neben einem hochbarocken Gemälde wie der Verklärung der hl. Margarete von Lanfranco stehen etwa gleichzeitig die Werke von Nicolas Poussin. Bei Lanfranco: exaltierter Gefühlsausbruch, bei Poussin Zurückhaltung und Strenge. Bei Lanfranco soll die Vergegenwärtigung der Verzückung den Betrachter selbst in Ekstase versetzen. Bei Poussin wird im Gegenteil die Einheit von Gesetzmäßigkeit und Schönheit gesucht und an die Vernunft des Betrachters appelliert.

Offensichtlich gibt es also neben dem unbändigen Barock den rationalen, antikisierenden Klassizismus.

Künstler wie Rembrandt, Vermeer, Hals, Velazquez oder Caravaggio können aber weder als Barockkünstler noch als Klassizisten apostrophiert werden. Nehmen wir als Bsp. Velazquez und Vermeer: Kein Deut von barockem Pathos ist bei ihnen zu finden, ebensowenig klassizistische Rationalität. Im Gegenteil, mit dem Rückgriff auf die Antike, der Weiterführung der Renaissancekunst wird radikal gebrochen. Keine idealisierten, antikisierenden Typen, keine überhöhende Architektur, keine klassizistisch aufgebauten Kompositionen. Hier bricht ein Realismus durch, wie er bislang unbekannt war.

Wir müssen somit feststellen, daß es im 17. Jh. keine alles umfassende Stilrichtung mehr gab. Neben der Barockkunst steht der Klassizismus und die realistische Kunst. (Selbstverständlich gibt es Gemeinsamkeiten und Überschneidungen, die daraus resultieren, daß auf bestimmte Fragen verschiedene Antworten gegeben wurden, die Fragen, die Probleme aber sehr oft verwandt waren, darauf kommen wir später zurück.)

Die Gegensätzlichkeit der künstlerischen Methoden lassen sich nicht ausschließlich topologisch erklären, also durch versch. Nationalstile. Denn in ein und demselben Land laufen die Strömungen nebeneinander. In Frankreich arbeitet neben den Klassizisten der realistische LE NAIN. - Auch die Teilung in ein katholisches und protestantisches Lager geht nicht vollkommen auf.

Caravaggio und die Carraccis sind alle katholisch. Aber dem Realisten Caravaggio steht der Barockmaler Carracci gegenüber.



Wir können das Nebeneinander so grundlegend verschiedener künstlerischer Methoden wie Barock, Klassizismus und Realismus nur verstehen, wenn wir die gesellschaftliche Bedingtheit dieser Widersprüche begreifen.

Die Barockkunst entstand in Rom, dem Sitz des Papstes, dem Zentrum der Gegenreformation. Schwerpunkte der Barockkunst sind die Länder der Gegenreformation, der feudal-absolutistischen Reaktion. Italien, Spanien und teilweise auch Flandern im 18. Jh. Deutschland und Österreich. Der Klassizismus tritt in Frankreich und England am eindeutigsten hervor, Länder, in denen die katholische Kirche nicht allzu viel zu sagen hat wo der König sich mit einem ökonomisch starken Bürgertum gegen den Feudaladel verbunden hatte.

Im bürgerlich-protestantischen Holland, das sich von Spanien losgekämpft hatte, setzte sich voll der Realismus durch. Wir haben keine einheitliche herrschende Klasse mehr wie im MA: Das Bürgertum als ökonomisch stärkste Schicht steht gleichbedeutend neben der Feudalität, die ihrerseits gegenüber dem 15. Jh. durch Absolutismus und Gegenreformation an Boden gewonnen hat.

Versuchen wir, uns einen kurzen Überblick über die Entwicklung zu verschaffen.

Die Geschichte zeigt als politisch hervorstechende Komponente seit etwa 1300 den ständigen Kampf zwischen aufstrebendem Bürgertum und Feudalismus. Dieser Kampf spiegelt sich auch in der Kunst wider. Im 15. Jh. erstarkte das junge Bürgertum in allen europäischen Ländern. Bestimmend war das Wucher- und Handelskapital, die Produktion war weitgehend noch mazzünftig geregelt. Trotz bereits vorhandener Differenzierungen innerhalb des Bürgertums bildete das Klein- und Großbürgertum doch eine gewisse Einheit gegenüber den Feudalherren. Die Kirche als Hauptstütze der Feudalordnung wurde v.a. in den nördlichen Ländern aufs schärfste angegriffen. In Italien war das auf Grund der Verbandelung von Kurie und florentinischem Kapital nicht in der ausgeprägten Weise der Fall. Die Religion spielte aber bei den Humanisten und auch bei den Renaissance Künstlern eine vollkommen untergeordnete Rolle. Der enorme Aufschwung des Bürgertums und der Beginn der Wissenschaften gaben dem Menschen das Gefühl eines ungeheuren Selbstwerts. Das Ideal der Renaissance einer harmonisch geordneten Welt mit dem willensstarken, selbstbewußten und zu allem fähigen Menschen schien als Perspektive durchaus möglich. Der Beginn der Wissenschaften brachte einen Optimismus mit sich über die grundsätzliche Erkennbarkeit der Welt. Diese Entdeckerfreude begegnete uns v.a. in der niederländischen Malerei. Die Kunst des 15. Jhs. ist lebensbejahend, erkenntnisfreudig und optimistisch.

Mit Beginn des 16. Jh. aber verschärften sich die bereits im Keim vorhandenen Widersprüche zusehends.

Der unaufhaltsam erscheinende Aufstieg des Bürgertums wurde aufgehalten.

Italien verlor seine wirtschaftliche Vorrangstellung auf Grund der Verlagerung des Welthandels an den Atlantik und der flandrischen und englischen Konkurrenz in der Tuchindustrie. In Deutschland spitzen sich die sozialen Gegensätze zu und führten zum Bauernkrieg. Die Reformation hatte aber auch in anderen Ländern Erfolge: in England, in den Niederlanden, teilweise in Frankreich. Die Kirche und mit ihr die gesamte Feudalordnung war im Kern angegriffen und in ihrer Existenz bedroht.

Ab der Mitte des 16. Jhs. mit der Gründung des Jesuitenordens, der Inquisition und dem Tridentinischen Konzil begann die Reaktion, das "Roll Back", der offensive Kampf der bereits unterhöhlten Feudalordnung um ihr nochmaliges Überleben. Italien wurde von Eroberungskriegen fremder Großmächte, Frankreich und Spanien, erschüttert. Ab der Mitte des 16. Jhs. befand sich Italien weitgehend in der Hand Spaniens.

Die Kirche begann sämtliche fortschrittlich und humanistisch gesinnten Künstler und Gelehrte zu verfolgen.

In Deutschland wurde die große Volksbewegung im Bauernkrieg zerschlagen. Die Zerschlagung des Bauernkrieges bedeutete den neuerlichen Sieg der Feudalherren. Die feudale Zersplitterung Deutschlands in mehr als 300 Fürstentümer und andere kleinen feudale Einheiten wurde sanktioniert. Dadurch war Deutschlands Entwicklung für Jahrhunderte gezeichnet. Die Spannungen von Feudalgewalten und Kaiser führten u.a. schließlich zum 30jährigen Krieg, aus dem Deutschland wiederum nicht als geeinte Nation hervorging. Die bürgerliche Entwicklung Deutschlands wurde dadurch entscheidend gehemmt. Nach dem Ende des Bauernkrieges, in den letzten 3 Vierteln des 16. Jhs. und in den ersten 3 Vierteln des 17. Jhs. spielte Deutschland künstlerisch kaum eine Rolle.

In den Niederlanden hatten sich ab den 60er Jahren das Volk gegen seine habsburgischen Unterdrücker erhoben. In Flandern siegte das katholische Spanien, in Holland aber das Bürgertum. Ab 1609 waren Holland und Flandern geteilte Länder, so wie sie es heute noch sind. Holland wurde protestantisch, Flandern blieb katholisch. Im Norden herrschte eine bürgerliche städtische Demokratie, der Süden unterstand Spanien.

In Frankreich tobten im 16. Jh. die Religionskriege. Im 17. Jh. gelang der Sieg des absoluten Königtums. Frankreich wurde der Prototyp des absolutistischen Staates, wo der König mit seinem Beamtenadel regierte, gestützt auf ein mit dem Hof verwachsenes reiches Bürgertum, unter Ausschaltung des Volkes, aber auch des Adels.

Der Kapitalismus hatte sich allmählich vom Handels- zum Manufakturkapitalismus gewandelt, d.h. das Kapital beherrscht immer mehr auch die Produktion. Das Zunft Handwerk machte den Manufakturen Platz, wo nun nicht mehr der Handwerker mit seinen eigenen Produktionsmitteln arbeitete, sondern den Eigentümern der Produktionsmittel freie Lohnarbeiter gegenüberstanden.

Die Gegensätze nicht nur zwischen Bürgertum und Feudalherren, sondern zwischen Großbürgertum und verarmten Handwerkern bzw. Lohnarbeitern wurde immer unüberbrückbarer.

Die Naturwissenschaften hatten das Weltbild revolutioniert. Im Weltbild der Renaissance war die Erde und damit der Mensch Zentrum der Schöpfung. Kepler hatte bewiesen, daß die Erde um die Sonne kreist, daß sie lediglich einer von unzähligen Himmelskörpern darstellt.

Während die Renaissance die Epoche der Entdeckung der realen Erdenwelt als Spähre des Lebens und der Taten des Menschen war, entdeckten die Menschen des 17. Jhs. die Gewaltigkeit und Unendlichkeit der Erde und des Universums.

Der Mensch war plötzlich nicht mehr Zentrum der Schöpfung, er wurde als ein winziger Teil des gewaltigen Kosmos erkannt.

Bedeutsamer aber als die Entdeckung des heliozentrischen Weltbildes war die Erkenntnis der allgemeinen Gesetzmäßigkeiten, die allen Dingen innewohnte und die berechenbar war.

Kepler, Galilei, Newton stellten Gesetze von den Bewegungen der Körper auf: Die Arbeiten von Newton, Leibniz und Descartes führten zu mathematischen Methoden, mit deren Hilfe man Erscheinungen die bisher als unerklärlich, nur vom göttlichen Willen bestimmt galten, berechnen und z. Teil erklären konnte.

Das ganzheitliche, auf abstrakt-geometrische Harmonien ausgerichtete Weltbild der Renaissance machte der modernen, analytischen und empirischen Wissenschaft Platz.

Die Philosophie trennte sich von der Theologie. Descartes sah in der sich bewegenden Materie einerseits und dem erkennenden und ordnenden Verstand andererseits die große Einheit der Welt. Giordano Bruno und später Spinoza erklärten, daß das Weltgebäude, das Geistige und materielle Elemente vereinige, seine Ursache in sich selbst trüge, also eine Absage an jegliche Transzendenz, an einen Gott, der außerhalb dieser Welt nach anderen als den natürlichen Gesetzen existiert.

Trotz der Entwicklung des Manufakturkapitalismus und trotz der Erkenntnisse der Wissenschaften konnte die Feudalordnung und die Kirche politisch und ideologisch nochmals zur Offensive antreten. Ökonomisch und erkenntnistmäßig überholt, mußte das zwangsläufig zu unlösbaren Widersprüchen führen.

Die Kirche versuchte nun, die Kunst in großem Maßstab als Propaganda einzusetzen. Der ausgelaugte, komplizierte und intellektualistische Manierismus taugte dazu nicht. Die Kirche brauchte eine Kunst, die von jedem verstanden wurde, die direkt ans Gefühl appellierte und gleichzeitig die absolute Vormachtstellung der Kirche betonte. Die Kunst hatte also die Aufgabe, religiös emphatische Werke zu schaffen. Gleichzeitig aber war das Bürgerliche Denken und die neuesten Erkenntnisse der Naturwissenschaften nicht zu leugnen.

Dieser antagonistische Widerspruch, spiegelt sich auch in der Kunst wider im widersprüchlichen Nebeneinander von Realismus, Vitalität und Lebensbejahung einerseits und religiöser Extatik und Irrationalismus anderseits.

Im Werk des Gian Lorenzo Bernini, des bedeutendsten Bildhauers und eines der wichtigsten Architekten des italienischen Barock tritt dieser Widerspruch offen zu Tage.

Als Bsp. die Verzückung der hl. Teresa in der Kirche Sta. Maria della Vittoria in Rom (1644-52). (Es handelt sich um eine spanische Nonne aus dem 16. Jh., die in ihren Briefen beschrieb, wie sie in der Extase Gottes teilhaftig wurde.)

Nicht wie im MA wird religiöses Geschehen durch Darstellung der transzendenten Figuren in formal abstrakter Weise visualisiert, der Glaube an das Wunder läuft über die Identifikation mit der Heiligen. Das Erschütternde ist der Gemütszustand der hl. Therese, die auf eine Wolkenbank gesunken ist, die Hand schlaff herabhängend, die Augen geschlossen, den Mund wie stöhnend geöffnet. Dargestellt wird also der subjektive Gefühlszustand eines Menschen und dies mit überaus realistischen Mitteln. Wir sehen hier die tiefe Widersprüchlichkeit der Barockkunst. Es wäre eindimensional und undifferenziert gedacht, wollte man diese Skulpturengruppe als reine gegenreformatorische Kunst bezeichnen. Ungewollt und unbewußt wirkt der hier gezeigte Realismus und zwar nicht unbedingt in Richtung einer religiösen Ekstase. Dieser sehr ambivalente Charakter der hl. Therese wurde schon längst registriert. Ich zitiere Carles de Brosse 1740: "Theresa ist überwältigt, der Engel kommt an sie heran und droht ihr lächelnd und etwas spitzbübisch mit dem Pfeil. Der Ausdruck ist wundervoll, aber frei heraus, ein bisschen allzu lebendig für eine Kirche. Wenn das die himmlische Liebe ist, kenne ich sie auch." Und etwas später äußerte Basilius Ramdohr (1787): "Beim Himmel! an diesem Orte möchte ich nicht beten. Eine Stunde hier, würde ich mit Emilia Galotti sagen, und welcher Tumult würde sich in meiner Seele erheben, den die Übungen der strengsten Andacht auszulöschen nicht im Stande sein möchten. Kurz! Das ganze Werk gehört nicht in eine Kirche. In dem Boudoir eines Pariser Freudenmädchens, da würde es an seiner Stelle stehen." In der Tat wird die hl. Teresa wie eine Frau im Orgasmus gezeigt, der Engel mit dem Pfeil könnte Eros sein. Der Widerspruch zwischen drastischem Realismus, Aufzeigen der innersten Erregung des Menschen und seiner Gefühlswelt und irrational-religiöser Thematik ist perfekt. Wenn in diesem Widerspruch die dogmatisch-religiöse Idee dominiert und der Naturalismus nur dazu in Dienst genommen wird, die Irrationalität des Glaubens zu beweisen, kommt es oft zu Werken, deren Gehalt nicht mehr glaubwürdig ist. Aufgesetztes Pathos, Augenaufschlag, Süßlichkeit sind die Folgen.

Die Kirche initiierte eine Bautätigkeit wie nie zuvor. Als Bsp. die Kirche S. Carlo alle 4 Fontane von Borromini, einem der größten Architekten des 17. Jhs. (1634-67)

Der Aufbau der Fassade und ihre Bauelemente stammen aus der Renaissance: 2-geschoßiger Fassadenaufbau, durch Säulen und Nischen in der Vertikalen, durch Gesimse in der Horizontalen gegliedert. Aber die Wertigkeit der einzelnen Bauelemente und die Beziehung untereinander werden gänzlich uminterpretiert. Ganz im Gegensatz zur Renaissance bildet hier nicht das Zueinander gleichwertiger, klar in sich abgeschlossener Teile einen harmonisch wirkenden Aufbau. Alle Einzelteile ordnen sich dem Gesamtkonzept unter, haben als einzelne Bauelemente ihr Eigenleben aufgegeben. Nicht Ruhe und Statik soll der Bau vermitteln, ganz im Gegenteil: die ganze Fassade löst sich auf in konkave und konvexe Schwünge und Gegenschwünge. Die Architektur ist in Schwingung geraten, alles bewegt sich. Diese Bewegung wird raumgreifend. Es scheint, als vollziehe sich der Prozeß der Formwerdung vor den Augen des Betrachters.

Die gleichen Beobachtungen lassen sich bei Borrominis Kirche Sant Ivo anstellen. (1642-1660) Durch den ständigen Wechsel von Konkav-Konvex Formen und deren spannungsgeladener Kombination, springt das Auge des Betrachters ständig vor und zurück, beginnt immer wieder von neuem den Bewegungsfluß der Architektur einzufangen.

Der in den Innenraum von San Ivo Eintretende vermag es nicht, den Grundriß zu erfassen. Der Grundriß ist ein Sechseck mit einander abwechselnden dreieckigen Vorsprüngen und unterschiedlich geformten Nischen. Der Innenraum scheint in ständiger Wandlung begriffen zu sein.

Der Rationalismus, die Klarheit und Statik der Renaissancearchitektur hat hier dem Irrationalismus, der Unfaßbarkeit und Dynamik Platz gemacht.

Das neue Lebensgefühl, bedingt durch die Entdeckungen der Naturwissenschaften von der Unendlichkeit der Welten und ihrer ständigen Bewegung, von der Einheitlichkeit und Gesetzmäßigkeit der vielgestaltigen Welt, das Erlebnis der Widersprüchlichkeit dieser Welt verband sich in dieser Architektur mit der neuen irrationalen und stark subjektiv gefärbten Religiosität. Die Widersprüchlichkeit dieser Elemente (~~naturwiss. Erkenntnisse, die die Existenz eines außerhalb der Erde seienden Gottes in Frage stellten, die Antagonismen der verschiedenen Klassen und die gegenreformatorische Kirche~~) finden ihren adäquaten Ausdruck in der spannungsgeladenen Architektur.

Die Bewegung als eine der Hauptgesetzmäßigkeiten des Seins verkörperte für den Barock das Lebenselement selbst. So sieht auch Bernini in der Dynamik das wesentlichste Element, der künstlerischen Idee.

Bei seiner Gruppe "Apollo und Daphne" (1622-25) fallen Thema und Gestaltungsprinzipien zusammen. die Griechische Sage erzählt, wie Daphne vom liebeshollen Apollo verfolgt, die Götter um Hilfe anfleht, und in einen Lorbeerbaum verwandelt wird.

Bernini stellt genau den dramatischen Moment der Metamorphose dar. So wie für Apollo, der Daphne bereits umfängt, ereignet sich auch für den Betrachter die Verwandlung gleichsam vor seinen eigenen Augen. Es ist das nicht mehr die Bewegung der Renaissance, die immer Ausdruck einer aktiven Willensäußerung war. Hier geschieht Bewegung als Verwandlung eines Zustandes in einen anderen. Auch wird hier Bewegung als ein in der Zeit ablaufender Prozeß verstanden.

Die Malerei war besonders geeignet, den barocken Bewegungsdrang zum Ausdruck zu bringen. Wie auch die Gegenreformation von Italien ausging, so hatte auch die Barockmalerei (dies gilt auch für die anderen Medien) ihren Ausgangspunkt in Italien. V. a. die Malerfamilie Carracci aus Bologna, hatte den Versuch unternommen, den Manierismus zu überwinden, um eine neue monumentale Malerei zu schaffen. Sie griffen wieder auf die Hochrenaissance zurück, v.a. auf Raffael, Michelangelo, die Venezianer und auf Correggio.

Der Unterschied zur Ren. liegt nicht nur in der neuen Verräumlichung der Bildkompositionen und der alles erfassenden Dynamik. Der Formenkanon der Ren. wurde wieder aufgegriffen, aber oft mit ganz anderen, ja gegensätzlichen Inhalten verbunden.

Bei den religiösen Bildern der Carraccis und v.a. bei Guido Reni wird der Naturalismus nicht dazu eingesetzt, um die Realität zu erkennen und um humanistische Ideale zu verkörpern, sondern im Gegenteil, um eine Rückkehr zum Christentum zu demonstrieren.

Im Grunde genommen wird der Hauptgedanke der Ren. negiert: das Ideale ist nicht wie für die Ren. Künstler die "höchste Stufe" der Erscheinungsform der Wirklichkeit, sondern nur eine künstlerisch bindende Norm. Die Natur, das Leben wurde von den Barockkünstlern als unvollkommen erlebt. Das künstlerische Ideal wurde nicht aus dem Leben abgeleitet, sondern aus der Kunst einer vergangenen Epoche.

Die Kunst der Carraccis, Renis u.a. verwandter Künstler, entsprach aber damit bestens dem Programm der Gegenreformation. - Die Profanmalerei der Carraccis wirkt überzeugender, da der Zwiespalt von Naturalismus und religiösem Fanatismus wegfällt.

Hier das Hauptwerk von Annibale Carracci (unter Mithilfe von Agostino Carracci und Domenicchino), die Fresken im Pal. Farnese in Rom. (1597-1604)

Die Thematik ist den Metamorphosen des Ovid entnommen. Die zentrale Komposition stellt den Triumph des Bacchus und der Ariadne dar. Hier wurde ein einheitliches System von Wand und Gewölbemalerei in Verbindung mit Stukkaturen geschaffen, die die gesamte Barockmalerei beeinflusste. Schon hier kündigen sich Prinzipien an, die den Charakter der barocken Monumentalmalerei weitgehend bestimmen: illusionistische und dekorative Effekte um ihrer selbst willen.

Die prunkvolle, dekorative, aber oft inhaltsleere Malerei entsprach voll und ganz den Repräsentationsgelüsten weltlicher und geistlicher Feudalherren.

Diese Kunst der Gegenreformation, die wir hier nur andeutungsweise in gewissen Punkten skizziert haben, hatte, wie gesagt ihren Entstehungsort in Italien.

Vom Herd der Gegenreformation, Rom, strömte ihr Einfluß in die anderen katholischen Länder, v.a. nach Spanien und im 18. Jh. nach Deutschland/Österreich. (Im 17. Jh. stagnierte die künstlerische Produktion in Deutschland auf Grund des 30j. Krieges fast vollständig, die wenigen deutschen Künstler wanderten meist aus.)

Die Kunst des Barock entfaltete sich in den Ländern am stärksten, wo sich Gegenreformation und feudale Zersplitterung trafen, dies traf für Italien und in hohem Maß für Deutschland zu.

In Flandern herrschte auf Grund der Freiheitskriege und der Nähe und traditionellen Verbundenheit zu Holland eine etwas andere Situation. Auf den größten Vertreter flämischer Kunst Rubens, werden wir in der nächsten Stunde zu sprechen kommen. In Frankreich war es dem Königtum gelungen, zu Anfang des 17. Jh. die feudale Zersplitterung zu überwinden und eine einheitliche französische Nation zu schaffen. Die staatliche Zentralisation förderte den ökonomischen und politischen Aufstieg. Frankreich wurde in der 2. H. d. 17. Jhs. zum mächtigsten Staat Westeuropas. Der König umgab sich mit seinem Hofadel, der sich zum großen Teil aus Briefadel, also geadelten reichen Bürgern zusammensetzte. Der erbliche Landadel wurde zwar dem König gegenüber politisch entmachtet, seine Herrenrechte gegenüber den Bauern und seine Steuerimmunität aber wurden ihm belassen.

V.a. in der 2. H. d. 17. Jhs. ging die Bedeutung der kirchlichen Baukunst gegenüber der weltlich höfischen stark zurück, die Kirche spielte in dem absolutistischen Frankreich nicht diese Rolle. Der Herrschaftsanspruch des absoluten Monarchen, der Ausspruch von Ludwig XIV. "L'etat c'est moi", äußert sich am klarsten in der Architektur:

Versailles, die neue Residenz von Ludwig XIV., (von Luis le Vauxu, Jules Hardouin Mansart) wirkt wie eine Illustration dieses Ausspruchs. In Versailles schnitten sich die Wege aus den Hauptzentren des Landes. Das Ensemble umfaßt Schloß, Park und Stadt. Die Gemächer des Königs liegen genau in der Achse der Gesamtanlage. Auf sie führt die Straße von der Stadtseite zu, auf sie ist die Parkanlage ausgerichtet. Das Schloß (dies gilt auch für den italien. Barock) ist kein in sich abgeschlossener Block wie die Herrschaftshäuser der Ren. es greift in den Raum. Der Raum um das Schloß, der Park, die Straßen werden von ihm beherrscht, geordnet. Es ist in der Tat das Schloß des alles beherrschenden und kontrollierenden Königs.

Auch die Natur wird jetzt vom Mensch geordnet, untersteht seinem Machtbereich. Die künstlich geschnittenen Anlagen der franz. Gartenbaukunst entsprechen der streng reglementierten

Hofgesellschaft. Geometrisch und logisch klar ist der Gesamtaufbau und auch die einzelnen Teile.

Hier fehlt der religiöse Gefühlsüberschwang der italien. Gegenreformation. Absolutistischer Machtanspruch und bürgerlicher Rationalismus verbinden sich.

Die offizielle Kunst am Hof Ludwigs XIII fand ihren Hauptvertreter i. Gebiet d. Malerei in Simon Vouet (1590-1649). Vouet hatte 14 Jahre in Italien verbracht und hatte dort die römische Barockmalerei kennengelernt.

Nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er als 1. Hofmaler berufen und zur Glorifikation des Königs und seines Hofstaates eingesetzt. Die Tendenzen zur Reglementierung der Kunst verschärften sich in der 2. H. d. 17. Jhs. unter der Herrschaft Ludwig XIV. Eine Kunstakademie wurde gegründet, die direkt dem 1. Minister, Colbert, unterstellt war. Die Kunst wurde dem absoluten Primat der Politik des absolutistischen Staates und seiner Interessen unterstellt. Die klassizistische Ästhetik stellte ein System von Regeln auf, denen sich jeder Künstler unterwerfen mußte. Die Kunst sollte mit ihrem strengen Formenkanon und ihrem einheitlichen Auftreten, das jede subjektive Äußerung unterdrückt, der Reglementierung und dem Untertanenverhältnis gleichen, das im absolutistischen Staat von jedem gefordert wurde. Die Berufung auf die Antike sollte die absolute Herrschaft legitimieren.

Die größten Künstler Frankreichs lebten im 17. Jh. außerhalb der offiziellen Kunstszenen oder direkt im Ausland. So verbrachte auch Nicolas Poussin und Claude Lorrain ihr Leben in Rom. Poussin ist der größte Vertreter des französischen Klassizismus, aber er unterscheidet sich grundlegend von den Akademisten seiner Heimat.

Masßgebend für Poussin war v.a. die Kunst der Hochrenaissance, v.a. Raffael, aber auch Tizian. Er malte, ganz im Gegensatz zu seinen italien. Zeitgenossen, vorwiegend Themen aus der antiken Mythologie.

Poussin formulierte auch die grundlegenden Leitsätze des Klassizismus: "Es soll ein edles Thema gewählt werden. Inhalt und Sujet sollen erhaben sein." Gegenstand der Kunst solle nur sein, was dem Ideal des Erhabenen und Schönen entspreche. Der Kunst wird eine erzieherische Funktion im Sinne der Erstellung moralischer und ethischer Normen beigemessen. Der Rationalismus bildete das Fundament der klassizistischen Theorie. Grundlagen der Kunst sind folglich Logik, Klarheit, Ordnung, Maß, Harmonie. In der Philosophie Descartes findet dieser Rationalismus seine Entsprechung.

Sowohl der Rationalismus wie auch der ethisch-moralische Anspruch von Poussins Bildern entstammen bürgerlichem Gedankengut.



Seine Kunst eignete sich in keinster Weise zur Monumentalmalerei. Es sind in sich abgeschlossene Einheiten, die zur Konzentration und zum Nachdenken auffordern, sie lassen sich nicht als dekorative Elemente in einen repräsentativen Komplex einbauen.

Poussin ist somit eigentlich der einzige reine Klassizist des 17. Jhs. Die offizielle absolutistische Kunst Frankreichs hatte Elemente des Klassizismus mit barocker Repräsentationskunst verbunden. Der eigentliche Gehalt poussinscher Kunst mit seiner verstandesklaren Größe und seinem ethischen Anspruch stand letztlich in Gegensatz zu jeglichem absolutistischen Machtanspruch.

Neben der gegenreformatorischen Barockkunst und dem Klassizismus steht im 17. Jh. die realistische Kunst. Der Realismus setzte sich in dem bürgerlich-demokratischen Holland voll durch und wurde dort zur offiziellen Kunst. Daneben aber gab es in den übrigen von Gegenreformation und Absolutismus beherrschten Ländern Künstler, die trotz der offiziellen Ideologie und Kunstpolitik eine konsequent realistische Kunst schufen. Es waren dies zugleich die bedeutendsten Vertreter der Malerei des 17. Jh. (Der Realismus blieb im Wesentlichen auf die Malerei, das von offiziellen Aufträgen unabhängigste Medium beschränkt.) Zu diesen großen Realisten zählte in Italien Caravaggio, in Spanien Velazquez, Le Nain und Georges de la Tour in Frankreich. (Wir werden auf die bedeutendsten Künstler des 17. in den nächsten Std. gesondert eingehen.)

## Dia-Liste 18

## Links

1. Borromini, S. Carlo, außen
2. Pozzo, Gloria d. Ignatius, S. Ignazio (Det.)
3. Gran, Kuppelfresko NB
4. Guarini, Cap. della Santissima Sinclone
5. Lanfranco, Ekstase d. Hl. Margareta
6. Vermeer, Herr u. Dame beim Wein
7. Caravaggio, Anbetung der Hirten
8. Bernini, Hl. Teresa
9. Reni, Johannes d. T.
10. Borromini, S. Carlo, außen
11. Borromini, S. Carlo (Det.)
12. Borromini, S. Carlo (Det.)
13. Borromini, S. Carlo (Det.)
14. Borromini, S. Carlo (Det.)
15. Borromini, S. Ivo, außen
16. Borromini, S. Ivo, außen
17. Borromini, S. Ivo (Det.)
18. Bernini, Apoll u. Daphne
19. Bernini, Pluto u. Proserpina
20. Bernini, David
21. An. Caracci, Christus u. Stifter
22. An. Caracci, Beweinung
23. An. Caracci, Domine, quo vadis?
24. Caracci, Decke Pal. Farnese
25. An. Caracci, Triumph v. Bacchus...
26. Versailles
27. Versailles GR
28. Versailles
29. Versailles, Gartenfassade
30. Versailles, Park, Plan
31. Versailles, Spiegelsaal
32. Vaux-le-Vicomte
33. Puget, Augustus
34. Vouet, Marien am Grabe
35. Hyre, Merkur u. Herse
36. Lorrain, Hafen mit dem Kapitol
37. Poussin, Zerstörung Jerusalems
38. Poussin, Flora
39. Poussin. Frühling

## Rechts

1. Paris, Sorbonne
2. Pozzo, Gloria d. Ignatius, S. Ignazio
3. Gran, Kuppelfr. Kssaal Klosterneub.
4. Roldan, Grablegung Christi
5. Versailles, Schloß-kapelle
6. Poussin, Letzte Ölung
7. Velazquez, Köchin → VL 19: r 24
8. An. Caracci, Pietà
9. Bernini
10. Bernini
11. Bernini
12. Bernini, Teresa (Nahaufn.)
13. Bernini, Teresa (Det.: Engel)
14. Reni, Johannes d. T.
15. Palladio, Il Reclentor
16. Borromini, S. Ivo, Schnitt
17. Borromini, S. Ivo, innen
18. Borromini, S. Ivo, innen
19. Borromini, S. Ivo, Kuppel innen
20. Michelangelo, Sieg
21. Bernini, Apoll u. Daphne (Det.)
22. Bernini, Pluto u. Proserpina
23. Bernini, Pluto u. Proserpina (D.)
24. Raffael, Krönung Mariens
25. Reni, Taufe Christi
26. An. Caracci, Polyphem
27. Versailles, Stich
28. Versailles
29. Versailles, Park
30. Versailles, Park, Latona-Brunnen
31. Versailles, Salon de la Guerre
32. Puget, Philosoph
33. Le Brun, Joh. Evang.
34. Lorrain, Odysseus
35. Poussin, Letzte Ölung
36. Poussin, Landschaft mit blindem

## Vorlesung 19

**Die Kunst im 17. Jh. //I: Caravaggio und Velazquez**

Im 17. Jh. können wir nicht mehr von einem einheitlichen Stil sprechen. Neben dem Barock steht der Klassizismus v.a. in Frankreich und die Vertreter des Realismus.

Viele der größten Vertreter der Kunst des 17. Jhs. stehen, vielleicht mit der Ausnahme von Rubens, außerhalb der Stilrichtungen von Barock und Klassizismus. Auch in den Ländern der Gegenreformation und Inquisition vertraten sie einen radikalen Realismus. Stilistisch sind sie verschieden, aber verwandt sind sie sich in der künstlerischen Methode, in ihrem grundsätzlichen inhaltlichen Anliegen und dem methodischen Herangehen an die jeweilige Problematik.

Es sind im Wesentlichen:

Caravaggio in Italien, Velazquez in Spanien, Le Nain und Georges de la Tour in Frankreich, Rembrandt, Hals und Vermeer in Holland. Rubens stellt eine eigenwillige Kombination von Realismus und Barockmalerei dar.

Der größte Neuerer und Revolutionär war Michelangelo Merisi da Caravaggio, genannt Caravaggio. Von ihm gingen die entscheidenden Impulse aus für die Kunst von Velazquez, Rembrandt, Le Nain und La Tour.

Caravaggio wurde 1573 in Caravaggio bei Bergamo in Oberitalien geboren. Er war aber v.a. in Rom und Neapel tätig. Er starb bereits 1610 mit 37 Jahren. Der Überlieferung nach soll er ein sehr wildes Leben geführt haben. Bei einer Rauferei soll er einen Mann getötet haben und deswegen nach Süditalien geflohen sein.

Als Bsp. die Bekehrung des hl. Paulus von 1600/01 in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom. (sie kennen alle die Geschichte: der Jude Saulus war ein grausamer Christenverfolger. Da erschien ihm Christus; Saulus getroffen von der himmlischen Erscheinung, stürzte vom Pferd und bekehrte sich. Der Saulus wurde zum Paulus.) Thema ist also der Beweis der Fleischwerdung von Gottes Sohn durch seine Erscheinung bei einem Ungläubigen, ein Thema also, das der Gegenreformation voll und ganz entsprach. Caravaggio gibt nun aber durch seine Darstellungsweise eine Interpretation, die dem intendierten Auftrag widerspricht. Dargestellt ist ein Jüngling, der vom Pferd gefallen ist. Die Augen hat er geschlossen, die Arme ausgebreitet. Sein alter Diener nimmt das Pferd beim Zaum. Das Pferd hebt sein Vorderbein und äugt nach

seinem Reiter, vorsichtig, wie um ihn nicht zu verletzen, Christus selbst ist nicht sichtbar, nicht einmal durch einen Lichtstrahl angedeutet. Das Licht kommt von oben, es ist ein natürliches Licht, Christus wird also nicht dargestellt, nur seine Wirkung. Somit bleibt aber für den Betrachter offen, was nun tatsächlich der Grund zu dem Sturz war, hat Saulus vielleicht nur die Sonne plötzlich geblendet? Der intendierte Beweischarakter wird damit hinfällig.

Caravaggio griff ein Motiv aus der Wirklichkeit heraus und rückte es gleichsam hautnah an den Betrachter heran. Nicht mehr wie in der Renaissance wird von einer synthetischen Gesamtvorstellung der Wirklichkeit ausgegangen, wo jeder ein Teil eines übergreifenden Ganzen war. Das Geschehen wird unmittelbar vor die Augen des Betrachters gerückt und erhält dadurch eine Unmittelbarkeit, der man sich kaum entziehen kann.

Vollkommen neu für die italienische Malerei und revolutionär ist die Absage an jegliche Idealisierung. Die Wirklichkeit wird nicht überhöht gezeigt wie in der Renaissance. Das sind keine antikisierenden Figuren und schon gar nicht ein klassisches Pferd.

Die Schönheit und Wahrheit wird in der Wirklichkeit selbst gesehen. Der ästhetische Wert der realen Wirklichkeit wird erkannt und widergespiegelt. Hier wird mit der Rückwendung zur Antike, die seit der Renaissance bindend war, bedingungslos gebrochen.

Zu seinen barocken Zeitgenossen Caracci, Reni, Lanfranco usw. stand Caravaggio in diametralem Gegensatz. Sie waren die offiziell anerkannten und geförderten Künstler; seine Bilder wurden von der Kirche des öfteren als untragbar und "pöbelhaft" abgelehnt. (In Italien war zur Zeit der Gegenreformation die Kirche der bestimmende Auftraggeber)

Hier die Verzückung der hl. Margarete von Lanfranco, ein verwandtes Thema. Christus ist hier leiblich anwesend als Beweis für die Wahrhaftigkeit der Vision. Die bewegte Malweise soll den Betrachter in einen ähnlichen Zustand versetzen wie die Heilige. Die naturalistischen Mittel werden eingesetzt, um den irrationalen Vorgang plausibel zu machen.

Caravaggio hingegen versachlicht das Geschehen radikal. Wir sollen nicht in einen Gefühlszustand ähnlich dem Saulus versetzt werden, sondern wir sollen erkennen und erleben, daß sich Saul in einer bestimmten psychischen Verfassung befindet.

Undenkbar wäre es für den Barockmaler, den Hauptplatz in einem Bild mit dieser Thematik einem (noch dazu bäuerlich klobigen) Gaul zuzuweisen.

Diese Versachlichung religiöser Themen findet sich auch in dem 2. Bild des Petrus/Paulus Ambiente in St. Maria del Popolo. Dargestellt ist die Kreuzigung Petri. (Er wurde mit dem Kopf nach unten gekreuzigt).

Auch hier wieder: keine Spur einer Überwindung des Martyriums durch den leidenschaftlichen Glauben des Heiligen, was der barocken Interpretation entsprochen hätte. Vielmehr wird gezeigt, mit welcher ungeheuren Kraftanstrengung die 3 Jungen das schwere Kreuz aufrichten. Petrus wendet den Blick zu seiner durchbohrten Hand, das Gesicht gezeichnet vom physischen Schmerz.

Die Schergen werden in keinster Weise als böse charakterisiert. Es sind Menschen aus dem Volk, die ihre Arbeit verrichten müssen. Die Verlegung der biblischen Geschichte in das Milieu der Bauern und Armen ist eine der kühnsten Neuerungen Caravaggios. Seine Helden sind keine antiken Heroen, keine Idealgestalten, keine religiösen zeitlosen Figuren, keine barocken Herrscher, ja selbst keine Bürger. Es sind die einfachen Menschen aus dem Volk. Die Bauern, die Armen und Deklassierten werden zu den eigentlichen Helden.

Sie werden nicht wie in den Niederlanden als primitiv, zänkisch und mit dem leisen Spott des Bürgers gezeichnet, sondern monumental und mit Würde. Caravaggio sieht das Erhabene nicht im Idealen, sondern in der Wirklichkeit, im Niederen.

Das ist keine allgemein menschliche Darstellungsweise mehr. In der Zeit der Gegenreformation und feudalen Unterdrückung ist es eine eindeutige Parteinahme für die, die nicht herrschen. Die Kirche hat dies sehr wohl registriert. Für die Kirche San Luigi dei Francesi sollte Caravaggio eine ganze Kapelle ausmalen zu Ehren des Evangelisten Mathäus. Er malte keine Fresken, sondern Tafelbilder, die an den 3 Wänden der Kapelle angebracht wurden und heute noch am Ort zu besichtigen sind.

Auf der Mittelwand sollte der Evangelist Mathäus stehen.

Was für ein Evangelist! Noch nie in der gesamten Geschichte der Kunst vom Frühchristentum bis zum Barock wurde eine Heiligenfigur so interpretiert.

Mathäus ist ein armer Bauer mit nackten schmutzigen Füßen. Er kann weder lesen noch schreiben, wie es die Bauern zur Zeit Caravaggios ja auch nicht konnten. Der Engel, der traditionsgemäß als Symbolwesen des Evangelisten auftritt, führt ihm die Hand. Angestrengt ob der ungewohnten Arbeit runzelt Mathäus die Stirn. Der Kontrast zwischen dem derben Bauer mit seinen sehnigen Armen und dem schönen, jugendlichen Engel, der sich in zärtlich-erotischer Geste an Mathäus schmiegt, und so gar nichts Überirdisches an sich hat, gibt dem Bild eine ungeheure Spannung. Die Kirche lehnte das Werk ab mit der Begründung: "weil Mathäus wie ein Mann aus dem Volk aussehe und höchst unfein seine nackten Füße zeige."

Als Bsp. einer kirchenkonformen Heiligendarstellung zeige ich Ihnen den hl. Johannes von Reni. Caravaggio, der von den kirchlichen Aufträgen abhängig war, beugte sich. Er malte einen anderen Mathäus, der heute auch immer noch an Ort und Stelle hängt. Er griff auf den

traditionellen Inspirationstypus zurück, verlieh Mathäus sehr allgemeine Züge und kleidete ihn in ein abstrakt religiöses Gewand. Er identifizierte sich nicht mit dieser Auftragsarbeit. Es war nicht seine Interpretation. Dies schlägt sich deutlich in der flauen und gleichgültigen Darstellung nieder.

Auf der linken Seitenwand ist die Berufung Mathei dargestellt. Mathäus war römischer Zöllner und bei den Menschen ob dieser Arbeit verhaßt und verachtet. Christus aber rief ihn zu sich. Mathäus sitzt am Abend vor dem Haus an einem Tisch mit seinen Kollegen und ist dabei, das eingenommene Geld zu zählen.

Alle sind in zeitgenössischer Kleidung dargestellt. Christus erscheint mit einem Apostel und deutet mit der ausgestreckten Hand nach Mathäus. Dieser ist nur durch seine Reaktion erkenntlich. Christus erscheint. Christus, eine menschliche Gestalt, fast vollkommen im Schatten, nur Partien des Gesichts und die Hand sind beleuchtet. Gezeigt wird die vollkommen verschiedene Reaktion der Menschen auf dieses Ereignis. Mathäus ist tief betroffen, unsicher, ob tatsächlich er überhaupt gemeint ist, im Unklaren, was er davon halten soll. Ein Ereignis, das sein Leben schlagartig verändern wird. Er reagiert widersprüchlich darauf. Der Junge neben ihm blickt kritisch, distanziert, abwartend. 2 Kollegen haben Christus nicht einmal bemerkt, sie lassen sich in ihrer Tätigkeit nicht stören.

Der Schwerpunkt liegt also weniger auf der Tatsache der Berufung, wo traditionsgemäß Christus im Mittelpunkt steht und selbstverständlich alle Figuren auf ihn ausgerichtet sind und bei dem Berufenen natürlich auch keine Spur von Zweifel zu sehen sein dürfte. Der Hauptakzent liegt in der individuell verschiedenen, subjektiven und widerspruchsvollen Erlebnisweise und Reaktion der Menschen auf dieses einschneidende Ereignis. Durch die Verschiedenheit der Reaktionen wird die Einsamkeit des Auserwählten deutlich gemacht.

Die Tendenz, ein objektives Geschehnis der Bibel in der Weise als subjektives Erlebnis zu interpretieren bzw. als allgemein menschliches Problem zu sehen, weist voraus auf Rembrandt. Rembrandt ist diesen Weg weitergegangen und hat sich in verstärktem Maß auf das seelische Innenleben und die widersprüchliche Psyche des Menschen konzentriert.

Wir haben eine der wesentlichsten Neuerungen Caravaggios bisher unerwähnt gelassen: das Licht, das Hell-Dunkel.

Das Licht wird bei Caravaggio zum eigentlichen Träger von Komposition und Handlung. Das Licht fällt von einer Quelle außerhalb des Bildes ein. Es ist gebündelt. Wir können den Weg des Lichts an den Körpern verfolgen. Bereits Jan van Eyck hatte im frühen 15. Jh. das Licht als eine vom Körper unabhängige Größe erkannt. Caravaggio ging diesen Weg weiter. Bei Jan van Eyck handelte es sich doch noch um eine präexistente Welt, bei Caravaggio entsteht der Raum

buchstäblich erst durch das Licht. Das Licht ist bei Caravaggio nur an den Körpern abzulesen, schlaglichtartig fällt es auf. Neben dem punktförmig auffallenden Lichtstrahl liegt undurchdringlicher Schatten. Durch das Schlaglicht, das wie ein Blitz die Körper dem Dunkel entreißt, kommt eine neue Dimension in die Malerei: die Zeit, das Moment des Vergänglichen, Veränderbaren. Bei Jans statischer und ganzheitlich sichtbaren Welt fehlt diese Dimension der potentiellen Veränderlichkeit.

Die Funktion des Lichts als Körpermodellierung und Verräumlichung entspricht ganz der italienischen Tradition.

Das Licht macht den Betrachter zum Zeugen des Geschehens.

~~Bei Jan van Eyck wird die Objektwelt in ihrer Gesamtheit durch das Licht erhellt und bleibt in ihrer Kontinuität erhalten. Bei Caravaggio zerreißt das Licht die Körper. Mühsam muß das Auge des Betrachters die Kontinuität des einzelnen Körpers zusammensetzen.~~

Die Einheit des Bildes ist also nicht mehr die sichtbare in sich kontinuierlich zusammenhängende Dingwelt, sondern deren Erscheinung im Licht. Die Erscheinung dieser Welt kann sich verändern, je nach Lichtsituation. Dies bedeutet eine Relativierung, die im Zeitalter der Renaissance noch undenkbar gewesen wäre. Diese Auffassung bestimmte aber die weitere Entwicklung der Malerei bishin zu den Impressionisten.

Das Licht wird nicht nur zum Träger der Komposition, sondern auch zum Handlungsträger. Bei der Berufung des Mathäus wird der Vorgang der Handlung vor allem durch das Licht ablesbar: das Licht fällt strahlenförmig von der rechten Bildseite, wo Christus steht auf Mathäus. Aber eben, das Licht geht nicht von Christus aus, es ist ein natürliches Licht. Das Licht zum eigentlichen Träger der Handlung zu machen, ist eine der Hauptmomente in Rembrandts Kunst. Bei Caravaggio hat diese Errungenschaft ihren Ursprung. Auch dies ist ein Punkt, wo Caravaggio weit über Jan van Eyck hinausgeht, in dessen Welt für dramatische Handlung kein Platz war. Bei Caravaggio hingegen entsteht die Dramatik der Handlung wesentlich durch den Kontrast von hell aufblitzendem Licht und undurchdringlichem Dunkel.

In einem weiteren Aspekt geht Caravaggio über Jan van Eyck hinaus. Jan van Eyck hatte bereits die Abhängigkeit der Farbe vom Licht erkannt. Aber er hielt an der ma Schönfarbigkeit der Lokalfarben fest. Bei Caravaggio hingegen hat der Kampf zwischen Eigenwert der Farbe und Abhängigkeit vom Licht endgültig mit dem Sieg des Lichts über die Farbe geendet.

Im "Tod der Maria" (Louvre, 1606 entstanden) findet Caravaggio zu einer weiteren Differenzierung der Lichtsituation. Das Licht wird wärmer, die Licht-Schattenübergänge zarter, die Andeutung von Raumathmosphäre entsteht. Rembrandt und Velazquez werden hier weiterarbeiten. Der "Marientod" war ebenfalls ein Auftragswerk, das von der Kirche abgelehnt

wurde. Die Maria sei "nur eine tote Frau, die in Verwesung übergehe". Die Kirche hatte ganz richtig erkannt, daß hier nicht die Überwindung des Todes durch den christlichen Glauben und keine Himmelskönigin gemeint war. Eine einfache Frau aus dem Volk liegt tot auf dem Bett, mit bloßen Füßen, wirrem Haar und totenblassem Antlitz. Thema ist der Tod einer einfachen Frau und der tiefe Schmerz von Maria Magdalena und den Aposteln.

Caravaggio nahm den religiösen Gemälden ihren religiös-transzendentalen Inhalt. Er entmythologisierte aber auch die Werke mit mythologischer Thematik.

Als Bsp. ein Jugendwerk Caravaggios: der kranke Bacchus, heute in der Villa Borghese in Rom. Bacchus, das Sinnbild der Lebenslust, wird als kranker, eher schwächlicher Bauernjunge interpretiert. Kein Held der Antike, sondern ein Junge aus dem Volk. Krank und etwas verquält wendet er sich zum Betrachter.

Der Weg zum Genrebild führte über das religiöse oder mythologische Bild. Im frühen 17. Jh., in der Zeit nach der antikisierenden Renaissance und der Zeit der Gegenreformation war es unumgänglich, sich mit diesen beiden Hauptthemen der Kunst auseinanderzusetzen. Nur durch diese Auseinandersetzung war ihre Negation möglich. Die religiöse bzw. mythologische Thematik gab den Werken auch ihre Erhabenheit und Allgemeingültigkeit.

Diese Tiefe an Aussage erreichte das sujetgebundene, nicht religiös oder mythologisch motivierte Bild erst beim späten Verlaquez in seinen "Gobelinweberinnen", doch darüber später.

Caravaggio selbst malte nur wenige Genrebilder. Für die weitere Entwicklung der Genremalerei war er von größter Bedeutung.

Wo lagen nun eigentlich die künstlerischen Quellen für Caravaggios Kunst?

Caravaggio steht nicht in einer linearen Stilentwicklung. Er griff auch nicht auf eine bestimmte Bildtradition zurück. Er faßt vielmehr unterschiedliche Errungenschaften der realistischen Kunst vor ihm zusammen.

Es geht dabei weniger um die Weiterführung eines bestimmten Stils, als um die Weiterentwicklung einer künstlerischen Methode, um die Vertiefung grundsätzlicher Erkenntnisse.

In der Forschung wird im allgem. die Bedeutung der niederländischen Malerei für Caravaggio unterschätzt, eben weil es sich nicht um eine stilistische, sondern eine methodische Weiterführung handelt. Die Niederländer des 15. Jhs., v.a. die Brüder van Eyck, hatten bereits versucht, die Wahrheit in der Widerspiegelung der Wirklichkeit zu suchen. Anders als ihre



italienischen Zeitgenossen idealisierten sie die Wirklichkeit nicht durch eine antikisierende Darstellungsweise.

Schon beim Meister des Turiner Stundenbuchs begann das Volk bildwürdig zu werden. Bei Caravaggio wurden die Repräsentanten des Volkes die eigentlichen Helden der Bilder, auch die biblischen Figuren stammen aus dem Volk. War bei den Niederländern des 15. Jhs. die Erfassung der objektiven Welt der Erscheinung an der Tagesordnung, so begann bei Caravaggio die Erfassung der inneren Welt des Menschen, seine subjektive Erlebniswelt, die Dramatik des Innenlebens. Aber das erst andeutungsweise. Rembrandt konnte diesen Weg fortsetzen. Die Bedeutung des Lichts und der Zusammenhang mit der niederländischen Tradition haben wir bereits erwähnt.

Sicherlich war auch die niederländische realistische Kunst des 16. Jhs. mit Bruegel, Aertsen und Beukelaer für Caravaggio von Bedeutung. Aber Caravaggios Kunst wäre ohne die Errungenschaften der italienischen Maler des 16. Jhs. undenkbar. Die Plastizität, Monumentalität und Beweglichkeit seiner Körper verdanken viel der Kunst Michelangelos. Auch die Ansätze bei Correggio und den Venezianern Tintoretto und Bassano bildeten Vorstufen. In Oberitalien, der Heimat Caravaggios, hatte die Tradition Leonardos weitergewirkt und vermittelt auch Caravaggio beeinflusst.

Caravaggio selbst hatte einen ungeheuren Einfluß auf die bedeutendsten Künstler des 17. Jhs. und damit auf die gesamte Weiterentwicklung der Malerei.

In Italien blieb sein Einfluß auf Grund der Gegenreformation sehr beschränkt. Auch in der Nachfolge Caravaggios müssen wir zwischen Stil und Methode unterscheiden. Velazquez, Rembrandt und die Franzosen Le Nain und Georges de la Tour u.a. Künstler des 17. Jhs. haben sich mit den grundsätzlichen Erkenntnissen Caravaggios auseinandergesetzt und diese schöpferisch weiterentwickelt.

Daneben gab es, v.a. in Italien, eine Schar sog. "Caravaggisten". Beispiele:

Eine der bedeutendsten Caravaggisten war eine Künstlerin: Artemisia Gentileschi, die Tochter des Malers Orazio Gentileschi. (Einzige Möglichkeit für Frauen, künstlerisch tätig zu sein: aus einer aristokratischen Familie stammend oder Tochter eines Malers zu sein.) Kurz einige biographische Besonderheiten, Bsp: Selbstporträt, Judith, Susanna, Lukretia. Lukretia vgl. mit Reni. Vielleicht wirklich eine andere Sichtweise auf Grund ihres weiblichen Geschlechts. (Lit.,: Mary Garrard, A. Gentileschi. The Female Hero in Baroque Art)

Auch 2 bedeutende französische Maler haben sich mit der künstlerischen Methode Caravaggios auseinandergesetzt: Le Nain und Georges de la Tour. Georges de la Tour ( 1593-1652) lebte abseits der höfischen Akademie von Paris, im kleinen lothringischen Städtchen Luneville. Als Bsp. die büßende Maria Magdalena. (Mus. Nancy) Caravaggio war der erste, der eine Heilige, hier ebenfalls Maria Magdalena, als ganz gewöhnlichen Menschen darstellte. Er nahm damit der Heiligen ihre Heiligkeit. Er kleidete sie in zeitgenössische Gewänder und aktualisierte die Problematik.

Die religiöse Thematik dient nur noch dazu, grundsätzliche Probleme des Seins und des Menschen exemplarisch darzulegen, in diesem Fall die Trauer einer Dirne über ihr Leben. Diese prinzipiell neue Auffassung übernahm La Tour, setzte sie aber eigenständig um. Wir sehen hier wieder: Verwandtschaft in der künstlerischen Methode bei verschiedenem Stil. Auch bei Georges de la Tour spielt das Licht die entscheidende Rolle. Anders als Caravaggio setzt er die Lichtquelle ins Bild selbst und zwar in Form einer Kerze. Fast in all seinen Bildern herrscht nächtliches Dunkel, das nur durch den rötlichen Schein der Kerze erleuchtet wird. Georges de la Tour versuchte, alle Handlung aus seinen Bildern zu verbannen. Die Komposition ist einfach, streng und klar. Die Menschen tragen verallgemeinerte Züge. Die Bilder von Georges de la Tour leben von der Spannung zwischen Wirklichkeitserfahrung, individuell konkreter Situation und Verallgemeinerung. Sowohl bei der büßenden Magdalena wie bei der "Geburt" wird ein bestimmter Moment herausgegriffen, ähnlich wie bei Caravaggio. Anders aber als bei Caravaggio wird durch die geometrisch strenge Komposition, die verallgemeinerten Gesichtszüge und die Lichtführung das Gesetzmäßige, Grundsätzliche der Situation hervorgehoben. Gewisse Grundzüge des Klassizismus verbinden sich mit der Wirklichkeitserfahrung und heben die Szene über das rein Genrehafte hinaus. Die Verbindung von strenger Komposition und fast naiver Einfachheit und Klarheit verleiht den Bildern etwas sehr Poetisches. Die Maria Magdalena hat trotz ihres entblößten Busens nichts Erregendes an sich. Der seelische Ernst der Magdalena und der geistige Gehalt der Szene wird dadurch hervorgehoben. Auch bei dem Werk "Joseph bei der Arbeit" geht Georges de la Tour von einer religiösen Thematik aus. Joseph zimmert ein Kreuz, während Christus ihm bei der Arbeit leuchtet. Auch hier geht Georges de la Tour über die Umwandlung ins Genremäßige weit hinaus und gibt der Szene eine Feierlichkeit und Erhabenheit, die das Grundsätzliche und den geistigen Gehalt der Szene darlegt. Hinter der schlichten Darstellung steht die Tragödie vom Kreuzestod Christi. Das Seelische, Geistige liegt gleichsam auf einer symbolischen Ebene.

Die Verbindung von Caravaggismus und Elementen des französischen Klassizismus finden wir auch bei den Brüdern Le Nain. Von den 3 Brüdern ist Louis le Nain der bedeutendste (1593-1648). Sie stammten aus Laon und lebten aber vorwiegend in Paris. Die Thematik der Bilder le Nains entstammt fast ausschließlich dem Bauernleben. Dabei unterscheidet er sich grundsätzlich von den niederländischen Bildern dieses Genre. In den alltäglichen Szenen des Bauernlebens deckt le Nain das Gesetzmäßige auf. Eine Episode steht für viele, sowie ein Mensch eine ganze Schicht verkörpert. Durch die klare, strenge Komposition wird ... die Ethik und Würde der Bauern offenbar. Erhabenheit, Gesetzmäßigkeit, Idealität, Prinzipien des Klassizismus, werden bei le Nain auf die reale Lebenssituation der Bauern übertragen.

---

Einer der größten Maler der Geschichte der Kunst begann seinen Weg ebenfalls bei Caravaggio: **Velazquez**.

Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, geboren 1599 in Sevilla, gestorben 1660 in Madrid. Dort war er Schüler bei seinem Schwiegervater Francisco Pacheco. 1623 wurde er an den Hof nach Madrid berufen. 1629 und 1649 reiste er nach Italien.

Als Bsp. eines der frühesten Werke von Velazquez: eine Magd und ein Junge in der Küche. (Vergegenwärtigen wir uns kurz die Malerei vor Velazquez, die vom Manieristen El Greco bestimmt war, der erst 1614 starb. Allerdings hatte bereits Pacheco u.a. begonnen, sich mit Caravaggio auseinanderzusetzen.)

Von Caravaggio beeinflusst ist der Grundgedanke der Komposition: Herausgreifen eines Details aus dem Gesamtzusammenhang bei genauester Beobachtung des Details. Ebenso das Schlaglicht, die Spannung zwischen grell beleuchteten Körpern und vollkommenem Dunkel. Die Helden des Bildes sind eine Magd und ein kleiner bäuerlich wirkender Junge. In der Darstellung der ethischen Würde des Volkes geht Velazquez noch weiter als Caravaggio. (Auf die Gründe werden wir noch zu sprechen kommen.)

Velazquez hat sich aber in verstärktem Maß mit der niederländischen Malerei auseinandergesetzt. Die Auseinandersetzung mit der niederl. Malerei hatte in Spanien bereits im 15. Jh. begonnen. Von der niederländischen Malerei lernte Velazquez die stoffliche Charakterisierung der Dinge: das Leuchten des Kupfers, der warme Schimmer der Tongefäße, das weiße Strahlen der Keramik. Die Dinge unterscheiden sich kaum durch ihre Lokalfarben, sondern eben durch ihre stoffliche Charakterisierung.

Aus der niederländischen Tradition rührt auch die eigenartige Versunkenheit der Figuren. In ihrer Tätigkeit innehaltend, blickt die Köchin aus dem Bild, der Junge schaut versunken vor sich hin. Durch die Stilllegung der Handlung, die Divergenz von körperlicher und geistiger Aufmerksamkeit und die psychische Konzentration der Figuren erhält das Bild einen Ernst, der über das rein Genremäßige hinausgeht.

Hier ein weiteres dieser sog. "Bodegones", Genrebilder aus dem Volk, allerdings verbunden mit der religiösen Szene von Christus bei Maria und Martha.

Velazquez nimmt hier eine Umwertung vor: die religiöse Szene rückt in den Hintergrund, sie erscheint lediglich als Bild im Bild. Vorläufer für diese Auffassung waren niederländische Maler des späten 16. Jhs., so v.a. Pieter Aertsen. Bei ihm finden wir bereits diese Umkehrung der Werte: Stilleben im VG, religiöse Szene im HG. (Allerdings ist das Stilleben bei Aertsen immer noch allegorieträchtig.) Gegenstände, die auf die Vanitas (Vergänglichkeit) hindeuten. Bei Velazquez haben die Dinge keine klar definierte symbolische Bedeutung mehr. Die religiöse Szene rückt nicht einfach in den HG, sie gehört überhaupt nicht mehr der gleichen Realitätsebene an wie das Küchenbild. Es handelt sich nämlich um ein Tafelbild, das an der Wand hängt.

Das Thema des Bildes ist Christus bei Maria und Martha. Martha ging in die Küche, um das Essen zuzubereiten und beklagte sich über Maria, die nicht mitarbeitete, sondern den Worten Christi lauschte. Was ist wertvoller: die Arbeit, das Essen oder das Geistige? Wie verhalten sich diese Ebenen zueinander? Es geht um das Verhältnis von Materie und Geist, aber auch um Sein und Schein, um Bild und Realität.

Die religiöse Szene erscheint als Kunstwerk innerhalb einer Wirklichkeitsdarstellung. Die Spannung zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen ist charakteristisch für Velazquez, es wird in seinem Spätwerk der "Gobelinweberinnen" nochmals aufgenommen werden. Auch hier werden die Vertreter des einfachen Volkes zu den eigentlichen Helden des Bildes. Die Spannung zwischen dem deutlich gezeigten niederen Stand ihrer sozialen Herkunft und ihrer großen ethischen Würde geht über Caravaggio hinaus. Die Schönheit in den banalen Dingen des Lebens wie Eier oder Fische wird durch die geniale Malweise dem Betrachter bewusst gemacht.

Von 1629 stammt das Bild "Bacchus". Mythologie und Bodegones werden hier zu einer spannungsgeladenen Einheit verschmolzen. Die mythologische Figur des Bacchus, Symbol der Lebenslust, hat sich zu den Bauern und Hirten gesetzt, zur untersten Schicht des Volkes. Auch hier, ähnlich wie bei Caravaggio, Entmythologisierung des Mythos. Typisch für Velazquez wiederum, die Verbindung von 2 Realitätsebenen. Dadurch wird der Mythos von seiner

Abstraktheit befreit und hinterfragt, die Szene der Realität aber gleichsam überhöht. Die Spannung in den Werken von Velazquez baut stark auf Gegensätzen auf: der Gegensatz von Mythologie und banaler Realität, von fröhlich-ausgelassener Stimmung und den vom schweren Leben gezeichneten Menschen, von nacktem lorbeerbekränztem Jüngling und realistisch ärmlich gekleideten Hirten. Diese Welt der Widersprüche wird durch die extremen Hell-Dunkel Werte ästhetisch adäquat gelöst.

Auch hier geht die Heroisierung des einfachen Volkes weiter als bei Caravaggio: Bacchus krönt den Hirten mit einem Kranz. Ironie und Ernst verbinden sich.

Bevor Velazquez an den Hof ging, war die Kirche sein wichtigster Auftraggeber. Sehr w. war die Möglichkeit sich der Kirche zu entziehen mit ein Grund für Velazquez, an den Hof zu gehen.

Hier Christus nach der Geißelung. Ein Engel deutet auf ihn und fordert ein Kind zur Anbetung auf. Der Widerspruch zwischen gegenreformatorischer Thematik und realistischer Darstellung ist komplett. Durch die Sachlichkeit der Wiedergabe wird der Dogmatismus "die Kirche mit dem drohenden Zeigefinger" deutlich. Der Gegensatz zu den Bodegones ist aufschlussreich.

An den Hof berufen, konzentrierte sich Velazquez auf die Porträtmalerei. Mit unnachahmlicher Sachlichkeit und ohne jede Beschönigung porträtierte er die im allgemeinen äußerst hässlichen Habsburger.

Der Unterschied zu den Bildern des einfachen Volkes ist auch hier frappant. Hier die Würde, Ethik und Lebensfreude des einfachen Volkes, dort der Repräsentationszwang und die Dekadenz des Hofes.

In den "Meninas", den "Hoffräulein" wird dieser Gegensatz ins Bild gebracht. Der dekadente Hof mit seinen prachtvoll gekleideten Prinzessinen und seinen Zwergen und Idioten. Diese Spannung und die Liebe zu den Menschen des Volkes hat historische Gründe.

Wir finden ähnliches bei den anderen Malern Spaniens, bei Ribera, Zurbaran, teilweise sogar bei Murillo.

Kastilien, das Herz Spaniens kannte im MA keine Leibeigenschaft.

Spanien besaß eine der demokratischsten Verfassungen Europas im MA. In den Cortes, der gesetzgebenden Versammlung, waren alle Stände, auch die Bauern vertreten. Die Stärke der Bauern hing v.a. mit der Reconquista, der Rückeroberung Spaniens von der Besetzung durch die Araber zusammen. Dadurch wurde die Position der Bauern gestärkt, da sie die Hauptträger dieser Kämpfe waren. Umgekehrt entstand durch den gemeinsamen Kampf schon sehr früh ein starkes Nationalgefühl. Die Reconquista war im 15. Jh. abgeschlossen.

1516 kam Spanien an Habsburg. Karl V mißachtete die Tradition Spaniens, Im Gegensatz zu den früheren kastilischen Königen stützte er die Städte nicht, sondern konzentrierte sich auf

seine imperiale Machtpolitik. 1520/21 machten Städte und Bauern einen Aufstand, den sog. Comunero Aufstand. Er wurde niedergeschlagen. Es war der endgültige Bruch zwischen den Städten und dem Kaiser. Der Kaiser verfiel völlig den deutschen und italienischen Bankhäusern. Es begann der Ausverkauf des Landes und der Ruin der eigenen Industrie. Bald kontrollierten die Fugger fast den gesamten spanischen Bergbau und den Handel mit den spanischen Kolonien. Spanien bezog seinen Reichtum fast nur aus der Ausplünderung der Kolonien. Dies führte zu ungeheurem Luxus einiger weniger und der Verarmung des gesamten übrigen Landes. Im 17. Jh. war die Zeit des Handelskapitalismus vorbei: in Spanien aber war auf Grund der imperialen Machtpolitik der Habsburger keine eigenständige Industrie aufgebaut worden. Im 17. Jh. war die Macht Spaniens bereits gebrochen. Die Todfeinde Spaniens, Holland, Frankreich und England waren aufgestiegen. Wir haben im 17. Jh. folgende Situation vor uns: ein dekadenter Hof, heruntergekommener Adel, machtloses Bürgertum, stolze, traditionsbewusste, aber vollkommen verarmte Bauern und eine inquisitorische Kirche. In Spanien herrschte eine unbeschreibliche Armut sowohl auf dem Land wie in den Städten. Die jahrhundertelange Tradition der Freiheit und die historische Rolle des Volkes bei der Rückeroberung des Landes, ließ den Bauern als stolzen Volkshelden erscheinen. Durch die massive Unterdrückung des Bürgertums, war die gemeinsame Front gegen den Feudalismus relativ stark. Diese beiden Momente ermöglichten die Darstellungsweise bei Velazquez: das Aufzeigen der Ethik, Würde und des Leides der armen Bevölkerung. Die ungeheuren Gegensätze zwischen Reich und Arm bedingten die Darstellung der sozialen Unterschiede in Velazquez Bildern. Bei Velazquez ist jede Figur sozial bestimmt, es gibt keine "allgemeinmenschliche" Auffassung.

---

In den "Meninas" malte Velazquez - ja was eigentlich? In der Tat ist diese Frage nicht geklärt. Erstaunlich, daß ausgerechnet bei einem so realistischen, illusionistischen Bild nicht klar sein soll, worum es eigentlich geht. Was wir sehen ist folgendes: wir sehen den Maler Velazquez in seinem Atelier, an einer riesigen Leinwand stehend, Palette und Pinsel in der Hand, Blick aus dem Bild gerichtet. Die Prinzessin mit ihrem Hofstaat, ihren Zwergen und Hund besucht den Maler im Atelier. Am Ende des Raums eine geöffnete Tür mit einem Mann, der gleichsam von hinten in den Raum schaut, von hinten ins Bild blickt. An den Wänden hängen Bilder mit Darstellungen von Athena und Arachne und dem Midasurteil, also Themen, bei denen Menschen mit Göttern in Fragen Kunst konkurrieren und dafür bestraft werden. (Arachne hat behauptet, besser weben zu können als Athena, hier geht es um die Kunstfertigkeit, bei Midas um das Kunsturteil). An der Rückwand hängt jener Spiegel mit dem Bild des Königspaares, der

immer wieder der Angelpunkt der Interpretation gewesen ist. Im allgemeinen wurde davon ausgegangen, daß Velazquez das Königspaar porträtierte, d.h. der Standort des Königspaares fällt mit demjenigen des Betrachters zusammen. Auf der für den Betrachter nicht sichtbaren Leinwand wäre somit das Doppelporträt zu sehen. Auch Michel Foucault geht in seiner Interpretation von dieser Vorstellung aus. Sein Werk "Die Ordnung der Dinge" (dt. 1971, franz. "Les mots et les choses", 1966) beginnt bekanntlich mit einer Analyse der Meninas. Ich zitiere: "Was alle Personen des Bildes betrachten, das sind zugleich die Personen, deren Augen sie als eine anzuschauende Szene dargeboten werden. Das Bild als ganzes blickt auf eine Szene, für die es seinerseits eine Szene ist. Woher sich dieses wechselseitige Schauspiel ergibt, hat uns bereits der erste Blick auf das Bild gelehrt. Es sind die Herrscher. Man erahnt sie schon in dem respektvollen Blick der Anwesenden, im Staunen des Kindes und der Zwerge. Man erkennt sie hinten im Bild in den beiden kleinen Silhouetten, die der Spiegel erglänzen läßt...In dem Maße, in dem sie sichtbar sind, sind sie die fragilsten Gestalten und am meisten entfernt von der Realität. Umgekehrt sind sie in dem Maße, in dem sie außerhalb des Bildes stehend in eine essentielle Unsichtbarkeit zurückgezogen sind, das Zentrum, um das sich die Repräsentation ordnet." Hermann Ulrich Asemissen (Kunststück: Oder: Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik Heft 2, Kassel 1981) hat aber m.E. richtig nachgewiesen, daß dies aus verschiedenen Gründen nicht stimmen kann. Seine These: Velazquez malt vor einem riesigen Spiegel genau die Szene, die wir auf dem Bild sehen. (Begründungen können hier nicht im Einzelnen aufgelistet werden, z.B. die viel zu große Leinwand, Spiegelbild kein echtes Spiegelbild) Das Königspaar im Spiegel ist eine imaginäre Anwesenheit des Herrscherpaares, ein Zwischending zwischen realer Präsenz, Porträt und Spiegel. M.E. thematisiert Velazquez die Grundproblematik der Malerei als Repräsentation; das Verhältnis von Künstler, Betrachter und Werk. Ich sehe nicht das, was der Maler malt (ich sehe nicht, was auf der Leinwand ist), aber dennoch sehe ich sein Bild, aber offensichtlich habe ich immer eine andere Sichtweise als er. Velazquez problematisiert das Verhältnis von Betrachter und Bild: an wen wendet sich denn das Bild? An den Herrscher, an einen Betrachter oder selbstreflexiv an sich selbst? (Der Maler malt die Szene im Spiegel). Was malt der Maler? Die Realität, ein Spiegelbild? Was ist in einem Spiegel zu sehen: die Wirklichkeit? Fiktion? Gegenüberstellungen von real Dargestellten und Spiegelbildern und gemalten Bildern. Gegenüberstellungen von verschiedenen Betrachtern: die Meninas, die kommen, um das Bild zu sehen (auf der Leinwand, das wir wiederum nicht sehen), der Maler, der beobachtet (Was? Das Königspaar oder sich, wie er die Meninas malt?) der Mann im Hintergrund, der ins Bild blickt und der Betrachter, der das Bild betrachtet.

---

Eine einmalige Ikonografie. Es ist kein Historienbild, kein Genrebild, kein Gruppenporträt, kein Interieurbild. Es fasst Aspekte aus all diesen Bereichen zu einer neuen Einheit zusammen. Wie immer bei Velazquez lebt das Bild von Gegensätzen, Gegenüberstellungen, Assoziationen, Analogien. Der Maler zeigt verschiedenste Aspekte, möglichst distanziert und sachlich und überläßt die Wertung dem Betrachter: Großartig, aber im Dia kaum nachvollziehbar, ist die Raumwirkung dieses Bildes (dessen Maße 320/280 betragen.)

Der Betrachter blickt nicht in einen Innenraum, er vermeint in diesem Raum selbst zu stehen. Der reale Raum, in dem der Betrachter steht, wird im Bild fortgesetzt. Trotz der distanzierten Wiedergabe wird so der Betrachter räumlich ins Bild integriert. Das atmosphärisch Raumdunkel vermittelt den Eindruck von licht- und luftdurchflutetem Raum.

Velazquez interessiert nicht mehr die einzelnen Dinge, sondern vielmehr ihr Zueinander, ihr gegenseitiges Verhältnis, ihr Zusammenspiel mit dem Raum.

Alle Gegenstände stehen in Beziehung zum Raum und bilden eine Einheit mit ihm und mit allem, was sie umgibt.

Alle Farben werden nun in der Brechung von Licht und Luft gesehen. Das caravageske Schlaglicht ist überwunden zu Gunsten einer atmosphärischen Licht- und Raumdarstellung. Dadurch kann Velazquez die Vereinzelnung und Konzentration auf die menschliche Figur überwinden. Er stellt den Menschen in einen größeren Zusammenhang, räumlich, aber auch sozial gesehen. Die Farbigekeit hat sich gewandelt: die gesamte Farbpalette wird miteinbezogen, blau und rosasilbrige Farben werden bevorzugt. Die Italienfahrten, v.a. die Auseinandersetzung mit Tizian und Leonardo hatten hierbei einen entscheidenden Einfluß.

Die Farbe tritt nicht mehr als Lokalfarbe auf, sondern als Resultat verschiedener Größen wie Stofflichkeit, Farbe, Licht, Luft, Stellung im Raum. Diese dialektische Wirklichkeitsauffassung, alle Dinge in ihrem Wechselverhältnis und Bezug zueinander zu sehen, teilt sich auch der Malweise mit. Es gibt bei Velazquez keine geschlossene Maloberfläche mehr. Erst in einem gewissen Abstand setzen sich die offenen Pinselstriche zu einer optischen Einheit zusammen. Die Wirklichkeit wird erst durch die Aktivität des menschlichen Auges komplett.

Diese malerischen Errungenschaften weisen weit über seine Zeit hinaus, die Impressionisten haben nur einen Aspekt dieser Malerei weiterentwickelt.

Velazquez malte auch ein Historienbild, die Übergabe von Breda. (1635) Thema ist die Schlüsselübergabe als Symbol der Unterwerfung der niederländischen Stadt Breda unter die spanischen Eroberer. Vergleichen wir mit einem barocken Historienbild, beispielsweise dem Medici Zyklus von Rubens von 1622. Alle barocken Historienbilder sind Glorifizierungen ihrer



Herrscher, im allgem. durch die Verbindung mit allegorischem Beiwerk überhöht. Auch bei Rubens findet eine recht eigentliche Apotheose (Vergöttlichung des Herrschers) statt.

Bei Velazquez finden wir nicht die Spur einer Glorifizierung der Spanier. Es ist kein Bild im Sinne der Herrschenden.

Auf gleicher Ebene stehen sich die Sieger und die Besiegten gegenüber. Die Bürger von Holland bewegt und ungeordnet, werden in ihrer Individualität betont. Die Granden Spaniens geordnet, diszipliniert mit erhobenen Lanzen.

In der Gestalt des Bürgermeisters von Breda wird die Schwere der Niederlage aber zugleich die Größe der Verteidigung sichtbar.

Hier stehen sich nicht nur Sieger und Besiegte gegenüber, sondern 2 verschiedene soziale Gesellschaftsformationen: das bürgerliche Holland, deutlich in den stark individualisierten Typen und der anderen Kleidung und das absolutistische Spanien. Hier wird Geschichte als von Menschen gemacht verstanden, allegorisches Beiwerk wäre undenkbar.

Auch in diesem Bild haben wir die Gegenüberstellung von Gegensätzen vor uns, wo die Wertung des Geschehens dem Betrachter überlassen wird.

Diese Gegenüberstellung von Gegensätzen bestimmt auch das Bild der Gobelinweberinnen. Der "Hilanderas", entstanden 1657 (Prado). Dargestellt ist die königliche Gobelinmanufaktur. Vorne sitzen und arbeiten die Frauen an den Gobelins. Man blickt in einen durch 2 Stufen erhöhten hinteren Raum, wo vornehme Hoffräulein einen fertigen Gobelin bewundern. Dargestellt ist der Streit Athenas mit Arachne, die versucht hatte, die Göttin in der Kunst des Webens zu übertreffen.

Das Bild lebt auch hier aus der Gegenüberstellung verschiedener Wirklichkeitsebenen: die Darstellung der Wirklichkeit (der Gobelinmanufaktur) und des Mythos. Der Mythos reflektiert die Problematik des Bildes gleichsam auf der ontologischen Ebene. Reflektiert wird das Verhältnis von Kunst, Arbeit und sozialer Wirklichkeit. Gegenübergestellt wird die harte Arbeit der einfachen Arbeiterinnen mit ihrem Produkt, das der Kunst zugerechnet wird. Handwerkliche Arbeit und Kunst. Die Mythologie taucht hier nur noch als Produkt der Kunst auf, ihre Schöpfer sind die Arbeiterinnen. Gegenübergestellt wird das Verhältnis von Kunst und Arbeit und von Kunst und Wirklichkeit und die Umsetzung der Wirklichkeit in der Kunst. Gegenübergestellt sind aber auch die Arbeiterinnen als Schöpferinnen dieser Kunst und die passiv konsumierenden Hoffräuleins. Die 2 Klassen werden klar miteinander konfrontiert, wobei sich die vornehmen Damen im HG befinden, vom Licht stark aufgelöst, zwischen der Realitätsebene der Arbeit im VG und der des Mythos auf dem Gobelin.

Dies ist kein religiöses und kein mythologisches Bild mehr. Der Mythos wird als vom Menschen gemachtes Kunstwerk eingebaut. Velazquez gelingt es hier, das sujetgebundene Bild über das reine Genrebild hinaus zu entwickeln. Zum 1. Mal gelang es, ein nicht religiöses, nicht mythologisches Thema so zu gestalten, daß seine Bedeutsamkeit, seine inhaltliche Tiefe und gesellschaftliche Aussagekraft an Werke mit religiöser oder mythologischer Thematik herankommt.

## Dia-Liste 19

## Links

1. Caravaggio, Bekehrung Pauli
2. Brouwer, Taverne
3. Caravaggio, Matthäus
4. Rembrandt, Matthäus
5. Jan van Eyck, Lucca-Madonna
6. Caravaggio, Martyrium d. Matthäus (Det.)
7. Caravaggio, Martyrium d. Matthäus (Det.)
8. Caravaggio, Martyrium d. Matthäus (Det.)
9. Caravaggio, Martyrium d. Matthäus (Det.)
10. Caravaggio, Martyrium d. Matthäus (Det.)
11. Caravaggio, Marientod
12. Caravaggio, Kranker Bacchus (Det.)
13. Caravaggio, Kranker Bacchus (Det.)
14. Caravaggio, Handleserin
15. Caravaggio, Amor
16. Caravaggio, David
17. A. Gentileschi, Selbstbildnis
18. A. Gentileschi, Judith u. Holofern. 1612
19. A. Gentileschi, Lukretia
20. Caravaggio, Magdalena
21. de la Tour, Joseph bei der Arbeit
22. le Nain, Bauernfamilie
23. Caravaggio, Die Wahrsagerin
24. Caravaggio, Obstkorb
25. Caravaggio, Knabe mit Fruchtkorb
26. Aertsen, Küchenszene
27. Aertsen, Christus bei Maria u. Magda
28. Velazquez, Küchenszene (Det.)
29. Caravaggio, Kranker Bacchus
30. Velazquez, Bacchus (Det.)
31. Velazquez, Bacchus (Det.)
32. Velazquez, Infantin Marg. Th. + Det.
33. Velazquez, Philipp IV. als Jäger
34. Velazquez, Balthasar Carlos am Pferd
35. Velazquez, Francisco Lezcano
36. Velazquez, Meninas
37. Rubens, Ankunft d. Maria de' Medici
38. Velazquez, Übergabe von Breda (Det.)
39. Velazquez, Übergabe von Breda (Det.)
40. Velazquez, Übergabe von Breda (Det.)
41. Velazquez, Die Spinnerinnen

## Rechts

1. Lanfranco, Befreiung Petri
2. Caravaggio, Kreuzigung Petri
3. Caravaggio, Mattäus (1. Fassung)
4. Caravaggio, Berufung d. Mattäus
5. Caravaggio, Martyrium d. Matthäus
6. Reni, Himmelfahrt Mariens
7. Caravaggio, Kranker Bacchus
8. Jan van Eyck, Badestube
9. Turiner Mr., Kreuztragung
10. Bueckelaer, Gemüsehändlerin
11. Michelangelo, Sixtina
12. Correggio, Anbetung
13. Leonardo, Felsgrottenmadonna
14. Saraceni, Judith
15. O. Gentileschi, David u. Goliath
16. A. Gentileschi, Judith u. Holofern.
17. A. Gentileschi, Judith u. Magd
18. A. Gentileschi, Judith u. M. 1625
19. A. Gentileschi, Susanna
20. de la Tour, Magdalena
21. de la Tour,
22. de la Tour, Anbetung d. Hirten
23. le Nain, Madonna mit Hll.
24. Velazquez, Köchin
25. Velazquez, Küchenszene
26. Velazquez, Bacchus
27. Velazquez, Christus u. chr. Seele
28. Velazquez, Infantin Marg. Th.
29. Velazquez, Wasserträger
30. Velazquez, Diego de Acedo
31. Velazquez, Meninas
32. Velazquez, Übergabe von Breda

## Vorlesung 20

**Das 17. Jh.: Holland und Flandern**

Lit: Helga Möbius, Harald Olbrich, Holländische Malerei des 17. Jhdts. Leipzig 1990  
Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jhdts, Köln 1985;  
Otto Pächt, Rembrandt, München 1991; Christian Tümpel, Rembrandt. Mythos und  
Methode, Königstein im Taunus 1986; H.Perry Chapman, Rembrandt's Self-Portraits. A  
Study in Seventeenth-Century Identity, Princeton 1990

Die Niederlande führte ab den 60er Jahren des 16. Jhs. einen Befreiungskrieg gegen Spanien. Die nördlichen Provinzen schlossen 1609 mit Spanien einen Waffenstillstand, in dem ihre Unabhängigkeit anerkannt wurde. Holland wurde eine bürgerliche, städtisch organisierte Republik.

Holland war in der Mitte des 17. Jhs. die führende Wirtschaftsmacht Europas.

In Holland wurden, da die katholische Kirche praktisch keine Rolle mehr spielte und der Hof (die Oranier) gegenüber den Städten völlig an Bedeutung verloren hatte, weder prächtige Kirchen noch prunkvolle Paläste erbaut. Die Kirchenbauten folgten dem Prinzip calvinistischer Einfachheit. Es entstanden v.a. öffentliche Gebäude, Rathhäuser, Börsen und Kaufmannshäuser, die Zweckmäßigkeit und Bürgerstolz miteinander verbanden.

Das bedeutendste Medium der holländischen Kunst des 17. Jhs. war die Tafelmalerei.

Die Tafelmalerei war das Medium des Bürgertums. In allen öffentlichen Gebäuden, den Rathhäuser, den Schützenhäusern, den Gilden usw. hingen Tafelbilder, meist

Gruppenporträts. Das Tafelbild mit seinem intim-persönlichen Charakter konnte sich der Bürger in seinem Heim an die Wand hängen, sein eigenes Haus damit schmücken. Es entstand der moderne Kunsthandel. Zwischen Künstler und Auftraggeber schob sich der Kunsthändler; Künstler und Konsument kamen meist gar nicht mehr in Berührung miteinander.

Der Künstler wurde zwar frei von den Zunftzwängen, von kirchlichen Aufträgen und der Reglementierung durch den Hof, aber er wurde abhängig vom Markt. Der Kunstmarkt wurde zu einem florierenden Geschäft. Kunst wird gekauft und verkauft, um des Geldes willen. Der Kunstmarkt führte bald zur Überproduktion. Viele Künstler lebten im Elend. Die bürgerliche Gesellschaft ließ den Künstlern zwar ihre "Freiheit", sie ließ sie aber auch

im Elend verkommen. Die Geborgenheit und Sicherheit der mittelalterlichen Zunft war verschwunden, der Schutz und die Entlohnung für konkrete Aufträge seitens des Hofes existierte nicht.

Der Kunsthandel provozierte eine Art Kunst-Manufaktur. Die Künstler spezialisierten sich auf gewisse Genre, die sie massenweise produzierten: so entstand das Landschaftsbild, das Seestück, das Architekturbild, das Genrestück, das Porträt, das Gruppenporträt, das Stilleben, das Historienbild.

Die Gattung des **Gruppenporträts** gibt es nur in Holland. Es ist das Bild städtisch-bürgerlicher Repräsentation. Es ist kein höfisches Repräsentationsbild, wo der Herrscher im Mittelpunkt steht, es bezieht sich aber auch nicht mehr auf die Religion als einheitsstiftende Größe. Denn in Holland existierten mehrere Religionen nebeneinander: die Calvinisten, die Remonstranten, die Mennoniten, die Katholiken (die Juden). Also musste eine neue Form der öffentlichen Repräsentation gefunden werden. Das holländische Gruppenporträt besteht in mehreren Versionen: die Schützenbilder, die Anatomien, die Gilden- und Regentenporträts. Diese Gattung entsprang den konkreten sozialen und religiösen Bedingungen in den Niederlanden. (Das sog. spezifisch Holländische oder Italienische entspringt konkreten Gegebenheiten bzw. Traditionen.) Das Gruppenporträt stellte für die Künstler schwierige Aufgaben: eine Gemeinschaft von Individuen zu repräsentieren, in der sowohl die Individualität wie die Gleichheit aller betont wird. Es ist die Vorstellung einer idealen Gemeinschaft, in der die Individualität des Individuums harmonisch mit der Gemeinschaft verbunden ist. Die Repräsentation der jeweiligen Protagonisten (Schützen, Regenten) ist nicht Abbild gesellschaftlicher Realität, sondern ihr imaginäres, ideales Bild.

In den 30er Jahren baute die Cloveniersgilde in Amsterdam ein neues Zielhaus. Zwischen 1638-45 wurden 7 Gruppenporträts in Auftrag gegeben, alle für den großen Festsaal bestimmt: Aufträge gingen an: Flinck(2), Backer, Sandrart, Van der Helst, Pickenoy und an **Rembrandt**.

Rembrandts **Nachtwache** ist also ein Schützenstück, die Kompanie des Käptn Frans Banning Cocq und des Leutnants Willem van Ruytenburgh, datiert 1642. (Maße: 3.63/4.37)

Der Name "Nachtwache" eine Erfindung des 18. Jhdts., v.a. auf Grund der Dunkelheit, sicher nachgedunkelt, aber sicher immer schon starkes Helldunkel.

Unterterschiedliche Bezahlung je nach Stellung im Bild.

Rezeption: Märchen. Die Forschung meinte lange Zeit: Skandal, nach der Nachtwache keine Porträtaufträge mehr, stimmt nicht.

Beschreibung: Arch., Treppe: Verhinderung, daß übereinander, also: Verräumlichung, Auftrag vom Kapitän an den Leutnant, versch. Positionen und Handlungen. ...

Forschung: Suche nach einem konkreten Ereignis. Heutige Forschung: v.a. Tümpel, Research Program, Pächt, E. Haverkamp-Begemann (The Nightwatch, Princeton 1982): das Bild wird in der Tradition der Schützenstücke gesehen, keine bestimmte historische Handlung. Historisierung bedeutet hier, daß R. die Korporalschaft in einer für ihre Gegenwart und Vergangenheit bezeichnenden Handlung zeigt, die zugleich den inneren Grund für ihre Existenz angibt: der Aufbruch, der früher zur Befreiung bedrohter Städte führte und in ihrer Gegenwart zu den triumphalen Aufmärschen und Aufzügen die Vergangenheit aufleben ließ.

Was ist neu bei R.?

Handlung. Nicht nur Aufreihung zum Porträt, nicht nur gemeinsames Fest

Vergleich mit den andren, gleichzeitig entstandenen Schützenstücken:

Rembrandtschüler: Flinck, Backer, van der Helst. Rembrandtkritiker: Sandart.

Das Neue, Ungewöhnliche liegt nicht im Ikonographischen, sondern in der Art und Weise der Gestaltung, in der Raumordnung und der Licht-Schattenbehandlung!

Vergleich mit dem Schützenstück in Haarlem: v.a. Frans **Hals**.-Schützenstücke von Hals: 1616, 1629, 1633, also deutlich vor Rembrandt. Hals war selbst Schütze. Im Unterschied zu Amsterdam: Meist nicht stehend, sondern an einer Festtafel versammelt. Der Festcharakter wird betont. Also Funktion, Bedeutung in Vergangenheit und Gegenwart der Schützen als Garanten der bürgerlichen Freiheit steht nicht im Vordergrund, im Gegensatz zu Rembrandt. Bei Hals nicht die Verbindung von Gruppenporträt und Historie: reines Gruppenporträt. Geniale Lösung des Problems einer Präsentation so vieler Porträts, die möglichst alle gleich gut sichtbar und erkennbar ins Bild kommen sollen. Erfassung des Menschen in seiner Lebendigkeit, Sinnlichkeit. Erfassung des Momentanen, der Gegenwart.

Ebenso wichtig für die Bildung eines bürgerlichen Selbstverständnis war das **Porträt**.

Auch hier war Hals einer der bedeutendsten Künstler. Bsp: Willem Heythuysen:

bürgerliche Repräsentation, Selbstbewusstsein, Lebensfreude. Mensch als Bewegender und Bewegter, Dynamik, Sinnlichkeit.

Ein Produkt der veränderten Situation des Künstlers ist das **Selbstporträt**. Von Rembrandt kennen wir über 80 Selbstporträts!

Seit wann gibt es Sps? Das Sp setzt bestimmte Bedingungen voraus: die Selbstwahrnehmung ein Künstler zu sein bzw. die Selbstwahrnehmung ein bestimmtes Individuum zu sein, daß Bewusstsein, daß Individualität überhaupt von Bedeutung ist. Im MA: selten Künstlersignaturen. Im späten 14. Jh.: Peter Parler. Renaissance: Assistenzfiguren. Dann v.a. Leonardo und Dürer. Vorherrschend bleibt in der Renaissance das repräsentative Sp. Im Manierismus wird allerdings sowohl das Repräsentative im SP wie auch die Möglichkeit der Selbsterkenntnis im SP in Frage gestellt: Parmigianino.

Von Rembrandt über 80 SPs und zwar in versch. Rollen: Bsp...

Vergleich Rembrandts SP als vornehmer Bürger mit Rubens (Graphik von Pontius nach Rubens von 1630) und Vergleich mit van Dyck: Bildnis von Huygens. Rubens zeigt sich als der weltgewandter, höfischer Künstler, der er ist: Goldkette. (Vergleich Rembrandts Sp mit Goldkette) Rembrandt verkleidet sich als...Seine Nobilität rührt nicht von seinem Stand, sondern allein von seiner Kunst, von seinem Genie. Zutiefst bürgerliche Künstlerkonzeption.

Rembrandts Sps sind Teil eines Diskurses über die Stellung und Bedeutung des Künstlers im bürgerlichen Holland und ein Diskurs über Identität und die Frage des Subjekts.

Späte Sps: Vergleich frühe Sps: nicht mehr Affektforschung, sondern komplexes Selbstbild.

Erfindung einer neuen Gattung: das **Genreporträt**. V.a. bei Frans Hals. Vorstufen: Sofonisba Anguissola, Utrechter Caravaggisten. Aber auch Judith Leyster. **Judith Leyster**: (1609-1660). Schülerin von Frans Hals in Haarlem. Im 17. Jh. hochgeschätzte Malerin, Porträts, Genreporträts, Genrebilder. Im 18. Jh. geriet sie wie alle anderen weiblichen Künstler in totale Vergessenheit. Ihre Werke wurden, obwohl von ihr signiert, Hals zugeschrieben. Sie wurden sogar als besonders gute Werke von Hals gehandelt und teuer verkauft. 1892 wechselte das *Fröhliche Paar* den Besitzer, es wurde für eine sehr hohe Summe verkauft. Die Signatur J.L. wurde als verstümmeltes F:H. gedeutet.

Der Kunsthändler identifizierte die Inschrift und prozessierte gegen den Verkäufer. Eine drastische Preissenkung war die Folge. Aber allmählich tauchten das Oeuvre von Judith Leyster wieder auf. Wilhelm von Bode, einer der besten Kenner niederländischer Malerei und Direktor der Nationalgalerie in Berlin bezweifelte die Zuschreibungen an Judith Leyster und zog es vor, die Bilder einem Bruder von Frans Hals, Jan Hals zuzuschreiben. Judith Leyster fungiert seither als drittklassige Kleinmeisterin. R.H. Willenski schreibt in seiner "Introduction to Dutch Art" 1929 (S.93): (Mit ausdrücklichem Bezug auf Judith L.): "Women painters, as everyone knows, always imitate the work of some men." Die erste wissenschaftliche Monographie über Judith Leyster wurde erst 1989 von Frima Fox Hofrichter geschrieben.

*Der Antrag* 1631 (Den Haag): nicht alle Bilder unter dem Einfluß von Hals. Durchaus innovativ: Das Hell-Dunkel von Caravaggio überträgt sie auf häusliche Szenen, häusliche Intimität, Betonung psychischer Effekte, allgemein in den Niederlanden eben erst mit Terborch nach der Jahrhundertmitte!

Thema: Tradition : Lukas van Leyden, Baburen: Szenen, die Verführung, Gegensatz von häuslichem Heim und Prostitution zeigen. Die Frau als Verführerin. Hier wird die Frau belästigt und zwar bei der Näharbeit, Sinnbild von Keuschheit und Arbeitsamkeit. Frau geht auf das Angebot nicht ein, näht weiter. Vergleich mit Terborch. Nimmt Judith Leyster auf, ändert aber die Wertung entscheidend: Frau(Hure) überlegt und prüft das Angebot.

Die Reformation brachte durch das Bildverbot in den Kirchen eine Flut neuer, profaner Bildgattungen hervor:

Bedeutung der Genremalerei (Sittenbilder). Bauernbilder, Bilder des Hauses. Bsp. Nach der Jahrhundertmitte: Terborch (Bsp):Konzentration auf das großbürgerliche Milieu im Innenraum, ganz starke Psychologisierung. Meist geht es um Situationen, wo man nicht weiß, wie sie ausgehen, meist erotischer Inhalt. Fragen der Moral, der Psychologie, der Alltagserfahrung werden hier abgehandelt.

### **Landschaft**

Die Niederlande ist das Land der Landschaftsmalerei. Voraussetzungen: Lorenzetti, Stundenbücher, wie von den Limburgs. Dann: Meister des Turiner Stundenbuches, Jan van Eyck, Bouts, Geertgen, Gerard David, dann Bosch, Patinir, die Kleinmeister des 16. Jhdts., Bruegel, die Nachfolger von Bruegel wie Momper, Coninxloo und Valckenborch. Die Niederländer haben in dieser Hinsicht nicht nur die Deutschen beeinflusst: Lukas



Moser, Konrad Witz, Dürer, Altdorfer, sondern auch Italien: Antonello da Messina, Bellini, Giorgione, Tizian, aber auch Leonardo, dann im 17. Jh. Poussin und Claude Lorrain.

Beginn: Van Goyen, das Figürliche noch sehr wichtig. Dann Ruisdael: Die Landschaft das Zentrale, Menschen ganz kein, nicht mehr arbeitend integriert, sondern Spaziergänger. Raumeinheit, Tiefe ohne Diagonalen. Einheit durch das Licht.

Caravaggio! Vorstellung des Kosmos. Aber auch Landschaft als ästhetische Kategorie (Petrarca): setzt das Individuum voraus, das Gefühl von Subjektivität. Ich erfahre Landschaft, Landschaft als Stimmung, als Gefühl. Landschaften von Ruisdael meist sehr düster, unheimlich, oft Todessymbole. Eben auch das nicht mehr selbstverständliche Integriertsein des Menschen in Natur.

Bsp. von::Herkules Seghers (Zeichnungen, Grafik)

Für den Städter wird Landschaft zum ästhetischen Phänomen.

Bsp.:Philips Koninck

Auch die Erfahrung der Neuen Welt, v.a. die Schifffahrt, Maler, die nur auf Schiffsbilder spezialisiert sind. Bsp. Simon de Vlieger, Capelle u.a.

Alles Sichtbare wird in Malerei übersetzt, sogar die **Architektur**. Das Erlebnis von **Innenraum**, wie kann das in Malerei, ins zweidimensionale Medium übersetzt werden? Bsp: Emanuel de Witte, Voraussetzung: Meister des Turiner Stundenbuchs. Gegensatz zu Italien, wo die tatsächlich gebaute Architektur und die Plastik eine entscheidende Rolle spielen. Hier hingegen wird alles zu Malerei. Malerei von Innenräumen gibt es nur in Holland. Bsp: Saenredam. Das Entscheidende ist die optische Sichtbarkeit an und für sich, wir werden nächste Stunde noch darauf zu sprechen kommen, v.a. auf den Bezug zur Optik, der entscheidenden Wissenschaft im damaligen Holland.

### **Stilleben**

Beginn: Ansätze noch im ausgehenden 15. Jh. Memling, Aertsen. Aber erst im 17. Jh. genuine Stilleben. (Sie sehen immer wieder: bereits im 15. Jh. klingen die Fragen an, die dann im 17. Jh. eindeutig thematisiert werden.) Unterschiedliche Aspekte:

Reichtum der bürgerlichen Oberschicht. Kostbare Gegenstände, exotische Objekte aus fernen Ländern. Kaufmann, der sich solch ein Stilleben bei sich aufhängt:

Selbstbestätigung, Macht und Verfügungsgewalt über die Dingwelt.

Kapitalismus, der die Dinge zu Waren macht, ästhetischer Schein wird wichtiger als der Gebrauchswert. Beginn einer Entwicklung, die in unserer Werbung kulminiert.

Aber auch: ganz neues Verhältnis zur Objektwelt: Naturwissenschaftliches, analytisches Verhältnis. Die Dinge werden analysiert, seziiert, unter dem Mikroskop betrachtet. Nicht mehr das Denken in Mikro- und Makrokosmos, nicht mehr das Analogdenken, alles zerfällt in Einzeldinge. Zitat Foucault "Die Ordnung der Dinge" (Nach Alpers S.156f): "Ähnlichkeit, lange eine fundamentale Erkenntniskategorie- und zwar sowohl was Form wie auch Inhalt unseres Wissens angeht - löste sich in der Analyse, die auf Begriffen wie Identität und Unterschied beruhte, auf... Die Tätigkeit des Geistes wird nun nicht mehr darin bestehen, Dinge zusammenzuziehen, sondern im Gegenteil sie zu unterscheiden, und d.h. ihre Identität festzustellen, und dann unausweichlich die Verknüpfung mit allen aufeinander folgenden Abstufungen einer Serie. "

Definition des Comenius, des führenden Theoretikers der Erziehung (nach Alpers S.176): "Wenn man sich fragt, was einen guten Gelehrten ausmacht, so ist dies die Antwort: zu wissen, worin sich ein Ding vom anderen unterscheidet, und in der Lage zu sein, jedes Ding bei seinem eigenen Namen zu nennen." Der Unterricht müsse von den Dingen ausgehen und nicht von Texten.

Vergleiche die Bedeutung der Anatomie. Ähnlich wie in der Anatomie werden auch im Stilleben die Dinge nicht mehr nur von ihrer Oberfläche her beschrieben, sondern geöffnet, ihr Inneres sichtbar gemacht.

Noch ein Aspekt: der Vanitas-Gedanke, der Gedanke der Vergänglichkeit, der in sehr vielen Stilleben mehr oder weniger manifest ist. Trauer um die Vergänglichkeit der Dinge, Bewusstsein ihrer Schönheit, ihrer Sinnlichkeit, der Lust, die sie bereiten, aber auch das Bewusstsein, daß sie vergehen, daß man selbst vergeht, daß die Zeit vergeht.

Weiterer Aspekt ist der Illusionismus. Die täuschende Darstellung der Dingwelt. Dies ist nicht nur - das ist es natürlich auch! - das Vorzeigen der perfekten Malweise, die die Wirklichkeit täuschend ähnlich auf die Leinwand zaubern kann. Es weist vielmehr auf ein erkenntnistheoretisches Problem. Die Bedeutung der Sichtbarkeit und der Zweifel an der Wahrheit dieser Sichtbarkeit liegen eng beieinander:

Bedeutung des **Trompe l'oeil**. Im Trompe l'oeil liegt eine tiefe erkenntnistheoretische Problemstellung. Gerade dadurch, daß ganz simple Alltagsdinge dargestellt werden, die an sich nicht bedeutungsvoll sind, wird die prinzipielle erkenntnistheoretische Dimension klar: Ist das Wirklichkeit oder nur Schein? Ist Malerei Aufdeckung von Wahrheit oder reine Täuschung?

Es ist wohl keine Übertreibung, wenn wir das 17. Jhdt. in den Niederlanden als das **Jahrhundert des Auges** bezeichnen. Das Auge wird zum wichtigsten der fünf Sinne, eine Entwicklung, die sich bereits ab dem 15. Jhd. abzuzeichnen begann. (Auch heute noch!) Das 17. Jhdt. ist das Zeitalter der Beobachtung, das empirische Zeitalter. Alle Phänomene der Natur werden nun genauestens beobachtet: man erkundet den Himmel, die Himmelskörper (Astronomie, Kopernikus, Kepler); man erkundet die Erde (Das Zeitalter der Geographen), Bedeutung der Landkarten bes. in Holland; man studiert die Flora und Fauna; man seziiert den menschlichen Körper (beginnend schon im 16. Jhdt. mit Vesalius; erinnern wir uns an die bedeutenden holländischen Anatomen und Ärzte und die entsprechenden Bilder der Anatomien). Gegenüber der Renaissance ist nicht nur ein quantitativer Unterschied festzustellen, sondern ein qualitativer: man geht nicht mehr von den Alten aus, den Traditionen der Antike, nicht mehr von abstrakten Berechnungen und der Mathematik, nicht mehr von der Vorstellung einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit, die über mathematische Operationen erfassbar wäre, sondern von der Empirie.

Diese grundlegend neue Haltung findet sich z.B. bei Constantijn Huygens, einem der bedeutendsten Humanisten Hollands und Sekretär von Willem von Oranien. Er wandte sich vom gültigen Wissenskanon ab, die Schriften der "Alten" waren für ihn nicht mehr absolut bindend. Sein Interesse galt den neuen Naturwissenschaften, insbesondere Bacon und Cornelis Drebbel (ein holländischer Experimentator). Zitat Huygens: "In Ehrfurcht blicke ich zu diesen beiden Männern auf, die zu meiner Zeit die nutzlosen Ideen, Theoreme und Axiome, die, wie gesagt, die Alten aufgestellt haben, auf die vortrefflichste Weise ihrer Kritik unterworfen haben." Für Huygens ist das eigentliche Mittel zur Erkenntnis das Auge bzw. das Bild, das sich im Auge von der Welt bildet.

Bacon: Beginn der Bedeutung empirischer Wissenschaft. (Philosoph in England zu Beginn des Jhdts. Betonung der Empirie, Ende der Scholastik, Naturerkenntnis zum Zwecke der Naturbeherrschung; Wissen ist Macht.)

Ganz entscheidend: die neuen Technologien, bzw. Technologien, die man jetzt zu nutzen beginnt: die Linse, das Mikroskop, das Fernglas. Das sind die eigentlichen neuen Instrumente zur Erfassung der Wahrheit der Welt, es sind optische Instrumente. Nun können Dinge gesehen werden, die nie gesehen worden sind. D.h. aber auch, daß die Welt nicht lediglich über das Auge erfasst wird, sondern über optische Instrumente, technische Geräte. Holland ist Zentrum für Mikroskope und Fernrohre. Der holländische

Gelehrte Leeuwenhoek war der erste, der das, was unter dem Mikroskop zu sehen war, eingehender Untersuchungen unterzog. (Wurden um 1600 erfunden, Zentrum in Holland)

Kepler: (u.a. Alpers S. 90f): Bei den Beobachtungen des Mondes bzw. der Berechnung seines Durchmessers mittels einer Lochkamera, - (Ähnlich wie eine Camera obscura: Vollständig abgedunkelter Kasten mit einem Loch an der Wand, die einer Mattscheibe gegenüberliegt, Linse bündelt Lichtstrahlen; auf der Scheibe entsteht ein Bild) - stieß Kepler auf ein Rätsel. "Der Monddurchmesser, wie er von den Strahlen in der Lochkamera wiedergegeben wurde, erschien während einer Sonnenfinsternis kleiner als sonst, obwohl zu Recht angenommen wurde, daß der Mond weder seine Größe geändert noch sich weiter von der Erde entfernt hatte. Diese Beobachtung, die Tycho Brahe in Prag im Jahre 1600, als Kepler ihm als Assistent diente, gemacht hatte, vermochte Kepler zu erklären. Seine radikale Lösung bestand darin, daß er die Aufmerksamkeit vom Himmel und der Natur der Lichtstrahlen auf das Beobachtungsinstrument selbst lenkte: von der Astronomie zur Optik überging. Kepler behauptete, daß es sich hier um ein Problem der Optik von Bildern hinter den kleinen Öffnungen der Lochkamera handle. Die scheinbare Veränderung sei eine unvermeidliche Folge der Beobachtungsmittel..... um unsere Ansicht vom Mond, der Sonne oder der Welt zu verstehen, müssen wir das Instrument verstehen, mittels dessen wir sie sehen, ein Instrument, das Kepler zufolge mit Verzerrungen und Irrtümern arbeite." Kepler erkannte, daß es notwendig war, das grundlegendste Instrument unseres Sehens zu erforschen: das menschliche Auge, das er jetzt im wesentlichen als einen optischen Mechanismus beschrieb, der mit einer Linse mit fokussierenden Eigenschaften versehen ist.. Kepler kam zu einer Definition des Sehens als Formung eines Netzhautbildes, das er ausdrücklich als Bild oder Gemälde bezeichnete.

Kepler: *ut pictura, ita visio*. Das Sehen gleicht einem Bild. Dies verweist auf die enorme Bedeutung von Bildern als Erkenntnismöglichkeit.

Unterschied zur Renaissance, zu Alberti: Bei Alberti ist der Betrachter das Zentrum, auf das sich alles bezieht. Alberti lehrte den Künstler, ein Rechteck anzunehmen nach dem Modell des Fensterrahmens. Der Mensch ist das Maß aller Dinge. Unbegrenzttes Vertrauen in menschliche Fähigkeiten. Bedeutung der Perspektive. Mensch steht im Zentrum, Welt wird von ihm aus gesehen. Welt, der Raum und die darin sich befindenen Gegenstände und Menschen sind über mathematische Konstruktionen gesetzmäßig erfassbar. Kepler entantropomorphisiert das Sehen, er geht nicht von einem vorgängigen Betrachter, der einen Standpunkt oder einen menschlichen Maßstab festlegt aus. Es gibt

nicht den Menschen, der aktiv schaut und die Welt so wahrnehmen kann wie sie ist, sondern ein Auge, in dem sich ein *Bild* von der Welt abspiegelt.

Haltung Keplers ganz analog bei **Vermeer**: Ansicht von Delft. Das Merkwürdige ist, daß der Betrachterstandpunkt unklar ist. Entspricht viel mehr dem natürlichen Sehen als einer perspektivischen Konstruktion. (Camera Obscura, wurde nie bei Vermeer wirklich nachgewiesen, möglich, erklärt aber nichts, nur ein technisches Hilfsmittel, um einen bestimmten Effekt zu erreichen, eben, daß nur mehr vom Auge ausgegangen wird, nicht von einem konkreten Betrachter.)

In diesem Sinne geht es der holländischen Kunst des 17. Jhdts. wesentlich um Beschreibung, nicht um Erzählung oder dramatische Handlung. Die Bedeutung liegt in den Dingen selbst.

(Nochmals Hinweis auf Stilleben, Trompe l'oeil, Darstellung von Innenräumen).

Die niederländischen Maler haben in ihren Bildern immer wieder das Verhältnis von Malerei und Wirklichkeit thematisiert, die Frage: was ist ein Bild? Ist ein Bild Spiegel der Wirklichkeit? Was bedeuten die optisch sichtbaren Phänomene? Sind sie die Wahrheit? Kann Wahrheit sichtbar gemacht werden?

Vermeer van Delft (1632-1675). Nur ca 40 Bilder, Erst durch Th. Thoré in der Mitte des letzten Jhdts. der vollkommenen Vergessenheit entrissen. Konnte von seiner Malerei nicht leben, betätigte sich als Kunsthändler. Genrebilder, meist ein oder zwei Figuren im Innenraum. Zwischen 1663-70 Vorsteher der Delfter Lukasgilde. Meist eine junge Frau, die in ihre Tätigkeit vollkommen versunken ist.

Künstlerische Voraussetzungen: Bsp: Mädchen mit Turban, Mädchen mit Schleier.

Petrus Christus: alles Sichtbare wird in Farbwerte übersetzt, es gibt keine unfarbigen Verschattungen mehr, umgekehrt wird Schwarz zur Farbe. (Impressionismus, auch die Zeit seiner begeisterten Wiederentdeckung). Bsp: Frau mit rotem Hut.

Reine Poesie, Atmosphärisches, fast nicht mehr zu versprachlichen. Es vermittelt sich viel Psychisches, obwohl keine eigentlichen Handlungen dargestellt sind, ganz undramatisch:..

*Die Perlenwägerin*: Zweifaches Wägen: die Frau wiegt Perlen, Christus im Jüngsten Gericht auf dem Bild im Bild wägt die Seelen. Wie verhält sich diese Realität zu der

religiösen, geistigen Welt? Ist die Frau in 'der Wirklichkeit' Symbol für die Seelenwaage? Ich glaube, das wäre zu platt, es geht vielmehr gerade um dieses nicht auflösbare Spannungsverhältnis.

### **Die Malerei**

(ca frühe 60er Jahre) Gleichsam sein Bekenntnis, was eigentlich Malerei ist. Kurze Beschreibung. Maler Rückenansicht=Anonymisierung, Verallgemeinerung. Vornehme Kleidung. Modell=Clio=Muse der Geschichte. Kunst hat also etwas mit Geschichte zu tun. Was malt nun der Maler von der Geschichte? Ihren Ruhm! 17 Provinzen der Niederlande. Frage der Landkarte (sehr häufig bei Vermeer). Landkarten (damals neu in der Genauigkeit, sehr wichtig, dies eine ganz bestimmte Landkarte eines berühmten Geographen). Wie kann die Welt erfasst werden? Wie kann Raum erfasst werden? Durch eine Karte, eine Graphik, ein Zeichenmodell. Verbindung von naturwissenschaftlichem und graphischem (künstlerischem) Vorgehen. Verbindung der Karte mit den Ansichten der Städte. Kunst versucht Welt durch Beschreibung zu erfassen wie die Landkarten. Einzige Bilder von Vermeer von Männern: der Astronom und der Geograph. Kunst beschäftigt sich also mit Geschichte, Tradition, Zeit und Raum. Auseinandersetzung mit dem reinen Genrebild: Sujet des Künstlers im Atelier. Reine Abbildung von Wirklichkeit kann nicht Kunst sein.

Aber ebenso Stellungnahme gegen rein allegorische Darstellungen von Malerei: Malerei kann nicht gedankliche Abstraktion sein, ein gedankliches Puzzle, ein rationales Gebilde. Malerei umfasst vielmehr alle Ebenen: sie produziert Bedeutung, setzt aber alle Bedeutung in Farbe und Licht und Form um. Malerei ist bedeutungsschwer, sie ist aber auch ein sinnlicher Genuß.

Bedeutung des Vorhangs: uralte Symbolik. Vorhang ist Offenbarung. Vorhang wird zur Seite gezogen, für den Betrachter gleichsam ein Stuhl bereitgestellt.

Gegenstände auf dem Tisch: Buch, Maske, Traktate: Hinweis auf die andren Künste bzw. die Wissenschaften.

Frage der Camera obscura, (Kann nicht nachgewiesen werden, wenn ja, dann technisches Hilfsmittel, keinesfalls erklärt dies die Bilder Vermeers) Raumeindruck, Malerei!!

Die Frage der Sichtbarkeit war die Frage der holländischen Malerei des 17. Jhdts. Rembrandts Antwort auf diese Frage ist eine ganz andre, ja fast konträre als die von Vermeer.

**Rembrandt:** Leiden, 1606-69, tätig ab den frühen 30er Jahren in Amsterdam.

Für R. ist Malerei nicht ein Spiegel dieser Welt. Prinzipielle Skepsis gegenüber der Vorstellung, die Wahrheit liege in der Erfassung der Erscheinungen. Malerei als Prozeß.

Auch Sehen als Prozeß.

Bedeutung des Helldunkels.

Vorstufen: niederländische Malerei des 15. Und 16. Jhdts. Und Caravaggio. Bei

Rembrandt: Christus in Emmaus: Dunkle Figur gegen hellen Hintergrund, sehr dramatisch. Das Licht wird zu einem Element in der Bilderzählung im Sinne des inneren

Hellwerdens, der Erkenntnis. Anderes Bsp. Blendung Samsons. Licht wesentliches

Element in der Bilderzählung, es ist, als hätte das Licht Samson niedergestreckt,

Blendung im doppelten Sinne.

Nicht nur in der Malerei, sondern auch in der **Graphik** spielt das Licht eine überragende

Rolle: Erweckung des Lazarus, 1631/32.

Kreuzigung: versch. Zustände. Hell-Dunkel strukturiert das ganze Bild. Das

Gegenständliche verschwindet fast. Hell-Dunkel evoziert die Stimmung. Einzelne Striche geben nicht mehr einfach die Konturen der Figuren an. Besitzen z.t. optischen Eigenwert.

Also. es ist keine Kreuzigung, die in einem transzendentalen, ewigen Goldraum als

ewige Wahrheit repräsentiert wird, es ist keine Kreuzigung, in der das Licht von Christus

ausgeht, in der er die Lichtquelle ist, es ist nicht einmal mehr ein Kreuzigung, in der

Christus besonders beleuchtet wird, es ist aber auch keine Kreuzigung, in der das Licht

primär zur Heraushebung der Plastizität der menschlichen Figur, somit ihrer

Hervorhebung und Heroisierung dient. Licht - Dunkel sind vielmehr die eigentlichen

Kräfte, die das Drama inszenieren.

Malerei selbst.) Dies ist natürlich eine bereits sehr moderne Auffassung, die uns heute im 20. Jahrhundert geläufig ist.

(Versuch, das Unsichtbare sichtbar zu machen,

Helldunkel verbindet die Figuren mit dem Raum. Der grundsätzliche Widerspruch

zwischen menschlicher Figur und Raum, der die Renaissancekunst bestimmte und sogar noch bei Caravaggio da ist, wird aufgegeben zugunsten einer Konzeption, in der Mensch

und Raum, Mensch und Umgebung eine dialektische Einheit bilden.

Vor allem aber signalisiert das Helldunkel, daß unser Sehen ein nie endendes, schweres

Ringens ist.

Nachtbilder: mühsam muss das Auge erkennen.

Themen, die Rembrandt immer wieder beschäftigt haben: die Blindheit. Blindheit aber auch als inneres Sehen, als inneres Erkennen. Bsp: Homer. Rembrandt macht das Unsichtbare sichtbar: das gesprochene Wort, Homer diktiert, er spricht.

Widerspruch zwischen äußerem und innerem Sehen: Jakobsegen von 1656. Das innere Sehen ist dem äußeren Sehen überlegen. Es geht um Erkenntnis. Rembrandt macht das Unsichtbare sichtbar; er zeigt mit den Mitteln der Malerei, also mit den Mitteln der Sichtbarkeit, daß es eigentlich um das Unsichtbare geht.

Zur Geschichte der Gefühle:

Sichtbarmachen von Gefühlen war schon für Rembrandts Zeitgenossen das bedeutendste Merkmal von Rembrandts Kunst.

Bsp: Judas bringt die Silberlinge zurück.

Das Neue: Erfassung von Gefühlen. Auch bei einer biblischen Szene ist es nicht primär der religiöse Gehalt, im späten Rembrandt-Werk nicht einmal mehr der Handlungszusammenhang, sondern die Gefühle der Individuen, die Beziehungen zwischen den Individuen. Die Vorstellung des autonomen Subjekts. Wir sahen bereits, wie sich dies in den Selbstporträts von R. niederschlug. Allgemein werden aber die Gefühle wichtig. Nicht, daß es sie vorher nicht gegeben hätte, jetzt aber werden sie diskursiviert, sie werde Gegenstand des Diskurses.

Haman in Ungnade (um 1665, Eremitage)

Geschichte: Esther, Jüdin, berichtet ihrem Mann, dem König Ahasver, von Hamans Plänen, alle Juden umzubringen. Sie eröffnet ihm, daß sie selbst Jüdin sei und Hamans Anschuldigungen gegenüber Mordechai Verleumdung seien, darauf fällt Haman in Ungnade, muß Mordechai einen Ehrenzug bereiten.

Typische Situation: Forschung ist sich über das Thema unsicher. Dritter Mann im Hintergrund kann nicht geklärt werden. Typisch deswegen, weil eben bei dem späten R. die Handlung, die Erzählung vollkommen in den Hintergrund tritt. Keine dramatische Handlung, kein Höhepunkt einer Handlung. Dadurch: kein dynamisierter Raum, flach gebaut in Ebenen. Wichtig ist allein die Beziehung zwischen den Menschen bzw. ihre komplexen Gefühle. Die biblische Geschichte wird zu einer Geschichte der Gefühle.



Beginn: v.a. bei Caravaggio: Berufung des Matthäus.

Bedeutung der niedergeschlagenen Augen als Zeichen des Nach-innen-Schauens.

Die sog. Judenbraut

Titel: Lit. glaubte, es handle sich um einen jüdischen Vater, der seine Tochter dem Bräutigam zuführe. Dann: Hochzeitsbild von Titus und seiner Frau, also Porträt. jetzt: Isaak und Rebecca. Vorzeichnung zeigt Isaak und Rebecca von König Abimelech belauscht, geht auf ein Fresko von Raphael in den Stanzen des Vatikans zurück (Grafik als Vermittlung). Hier wird Rembrandts Vorgehensweise sehr deutlich: Es gibt im allgemeinen durchaus Vorbilder. Er löst aber die Szene aus dem Gesamtzusammenhang heraus, er eliminiert die Handlung. Entzeitlichtes Historienbild. Es geht eigentlich nicht mehr um Isaak und Rebecca, sondern um die Beziehung zwischen Mann und Frau. Kein nacktes Paar, wie die Liebespaare der Renaissance (mythologische Liebespaare), es geht nicht um Sexualität, es geht nicht um ein Ehepaarbild im traditionellen Sinn, sondern eben um Liebe, um die Beziehung. Jeder für sich und doch zusammen, Blicke gehen nach innen. Farben haben entscheidende Bedeutung: sie übernehmen gleichsam die emotionale Seite, tiefes Rot und warmes Gold. Durch Rembrandts sehr spezifische Malweise: Übereinanderspachteln von unendlich vielen sehr offenen Malschichten, vom Hellen ins Dunkle, ganz tiefes Leuchten, gleichsam von innen. (Im Gegensatz zu Tizian, dem er sehr viel verdankt, gerade in der Malweise, aber dort: vom Dunkeln ins Helle.)  
 Porträthafte Züge: Verbindung von Porträt und Historie, wieder: Vermischung der Gattungen. Dadurch: Aktualisierung des biblischen Geschehens, das biblische Geschehen wird zum Gleichnis, es wird verlebendigt; umgekehrt könnte man sagen, wird in den lebenden Personen das Gleichnishafte, das Prinzipielle gesehen.

Bei *Haman* und auch beim *Judas* gibt es noch einen ganz entscheidenden Zug: es ist in beiden Fällen ein negativer Held.

Dies ist außerordentlich bemerkenswert. (Lit. Bialostocki) Einmal ist der Held des Bildes eine negative Figur. Weiter aber wird diese negative Figur nicht einfach als böse charakterisiert, sondern in ihrer ganzen Zwispältigkeit, Ambivalenz. In ihrer Schuld, aber auch in den Verstrickungen der Schuld. Wir sahen dies bereits beim Judas. Bei Haman neigt der Betrachter sehr stark dazu, sich mit der Bildfigur zu identifizieren, mitzuleben, sich damit auch in seiner eigenen Schuldhaftigkeit zu erleben. Vgl in der Literatur die Figuren von Shakespeare. Hat sicher auch mit dem Calvinismus zu tun.

Was mir so bedeutsam erscheint ist die Darstellung der Widersprüchlichkeit, der Komplexität der Gefühlswelt, der Nichteindeutigkeit. Ich denke mir, daß wir heute, nach Freud, nach Lacan, heute in der Postmoderne, in der so viel über die Nichtidentität, über die Heterogenität des Subjekt diskutiert wird, daß wir heute wieder einen besonderen Zugang zu Rembrandts Auffassung finden können.

Eine Lieblingsfigur von Rembrandt ist ebenfalls ein negativer Held: der Verlorene Sohn. Sehr viele Grafiken: Es geht v.a. um die Heimkehr des V.S. Also um Schuld, Erkennen der Schuld, Reue und Verzeihen auf Seiten des Vaters

Heimkehr des Verlorenen Sohnes (um 1666/69, Eremitage, 262/206)

Vorbild Heemskerck. R: Reduktion, Eliminierung des Erzählerischen. Obwohl momentane Handlung, obwohl Augenblick, wird alles Augenblickhafte eliminiert. Flächige Gestaltung, eine große Form von Vater und Sohn. Vater wird fast zu einer Fläche, dieses Flächenhafte, die Statik und Unbeweglichkeit trägt dazu bei, das Bild nicht als Handlung in der Zeit zu sehen, sondern als grundsätzliche Beziehungsstruktur zwischen Vater und Sohn, zwischen Schuld und Verzeihen, zwischen Jung und Alt. Der rechts Stehende im roten Mantel ist der Bruder des Verlorenen Sohnes, der "gute" Sohn, der immer daheim blieb und immer arbeitete. Es ist auch seine Geschichte. Es ist eigentlich eine unmoralische Geschichte, der Verlorene Sohn ist der vielgeliebte, es siegt nicht die Gerechtigkeit. Rembrandt musste diese Geschichte liegen: nicht die Bestrafung der Bösen und die Belohnung der Guten, sondern die Freude über die Heimkehr des Verlorenen, die Akzeptanz der Schuld, das Wissen um die Sündhaftigkeit der Menschen, um die Unmöglichkeit zwischen den Guten und den Bösen eine klare Grenze zu ziehen.

Helden im Sinne des Renaissance Heros oder des Barock werden wir bei R. nicht finden. Es gibt keine Helden, die sich durch körperliche Kraft auszeichnen, keine einzige Heraklesfigur. Aber es gibt Figuren, die sich durch Erkenntnis auszeichnen. Das Erkennen ist zentral in Rembrandts Werk. Bsp.: Aristoteles mit der Büste Homers

### **Flämische Malerei: Rubens**

(1577-1640, v.a. Antwerpen)

1609 Hofmaler des spanischen Statthalters in Brüssel, aber nicht am Hof lebend.

Diplomatische Tätigkeit. Hochgebildeter Mann, geadelt, unglaublich anerkannt, ein

richtiger Malerfürst. Manufakturmäßig organisierte Werkstatt. Künstlerische Herkunft: Auseinandersetzung mit versch. künstlerischen Kulturen. Einmal niederländische Tradition, andererseits Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance, insbesondere Michelangelo, Antike, dann vor allem mit Caravaggio, in seinem späteren Werk intensive Auseinandersetzung mit Tizian. Entwicklung: extreme Plastizität, Dynamisierung, komplizierte barocke Kompositionen, Spätwerk: malerisch, lyrisch.

Antipathie gegen Rubens. Zwei Dinge wichtig: Problem der Werkstatt, Problem der Eigenhändigkeit. Dann: auch Unterschied zwischen offiziellem und privatem Auftrag. Bsp: im KHM: Zwei Altarbilder für die Jesuitenkirche in Antwerpen. Differenz zwischen Skizze und ausgeführtem Gemälde. Beschreibung. Problem des Pathos! Nicht eine Frage der Größe, Vergleich eigenhändiges Werk! (Ildefonso-Altar) .

Themen:

Porträt. Bsp:..Höfische Auftraggeber

Aber auch sehr private Porträts: Helene Fourment, die Kinder

Altarbilder: Bsp...

Kreuzabnahme vgl. Rembrandt. Für Rembrandt war Rubens sehr wichtig, Rembrandt hatte in den 30er Jahren eine ausgesprochen barocke Phase, in der er sich mit Rubens auseinandersetzte, z.B. Samsons Blendung.

Mythologische Stoffe: Bsp.

Tierbilder

Landschaften, v.a. im Spätwerk. Rubens kaufte sich 1635 Schloß Steen, lebte wie ein Adliger auf dem Land, sehr viele Bilder im Selbstauftrag, v.a. Landschaften. Entwicklung: dramatische, hochbarocke Landschaft. Beruhigte, lyrische Landschaften, ganz zart und poetisch. Tizian!.

Immer wieder problematisiert: Frauenfiguren. Z.B. Stein des Anstosses: Raub der Töchter des Leukipp. Nicht nur kunsthistorische Sichtweise: kunstvolle Komposition, bewegte, im Raum gedrehte Figuren. Es handelt sich um Entführung und Vergewaltigung. Hier: Einwilligung der Frauen in die Gewalt. Es wäre aber eine grobe Vereinfachung, ja Verfälschung aus Rubens einen Maler zu machen, der Frauen einfach als willige Lustobjekte für Männer zeigt. Rubens hat sich mit der Frage der Beziehung der Geschlechter, der Sinnlichkeit und Leidenschaft vielfältig auseinandergesetzt und ist

zu unterschiedlichen Möglichkeiten gekommen. Einmal scheint mir bedeutsam, daß bei Rubens in einem noch nie dagewesenem Maß Sinnlichkeit und Leidenschaft, Leidenschaft in all ihren Möglichkeiten und Grenzsituationen tatsächlich ins Bild kommen, Leidenschaft bis zum Wahnsinn, bis zum Exzeß. Diese Sinnlichkeit wird nun auch bei männlichen Figuren gezeigt. Männer sind nicht (wie üblich, auch bei Rembrandt) die reinen Geistwesen und rationalen Vernunftwesen, Sinnlichkeit wird nicht ausschließlich auf den weiblichen Körper projiziert. Allerdings können männliche Figuren ihre Sinnlichkeit und Sexualität nur in bestimmten mythologischen Verkleidungen ausleben, als trunkener Herkules, als Bacchus, als Satyrn (die eigentlich gar keine menschlichen männlichen Wesen mehr sind) .Bsp: Herkules... Bacchus... Die Voyeurssituation hat Rubens mehrfach reflektiert und durchaus auch kritisch ironisiert, Bsp: Schlaf der Angelika.

Ein Bild zum Thema Liebe: Venusfest (KHM):

Vorbild Tizian. Tizian geht auf eine Beschreibung de antiken Dichters Philostrat zurück.

Rubens verändert die Vorlage entscheidend: Rückgriff auf Ovid. Venus Verticordia.

Quelle: Entscheidend bei Rubens: die Liebe umfasst alles und alle, die unterschiedlichsten Arten von Liebe: die eheliche, ebenso wie diejenige zwischen Geliebten, auch die Dirnen, also die sexuelle Liebe, ganz reale Menschen ebenso wie mythologische Gestalten. Er selbst baut sich mit Helene Fourment auch ein.

Leidenschaftlichkeit, aber dennoch Zurückhaltung, der sexuelle Akt wird nie gezeigt, nur in verkleideter Form bei den Tauben; ebensowenig werden die Geschlechtsteile demonstriert. Gegnesatz zur Renaissance, wo ein freieres Klima herrschte. Dies lag sicher nicht an Rubens, sondern an den Zeitumständen, Rücksichtnahme.

Bsp: "Das Pelzchen".

Rubens war der größte flämische Barockmaler, schon zu Lebzeiten weit über die Grenzen seines Landes berühmt.

Aber auch andere Maler in Flandern, u.a. seine Schüler bzw. in seiner Werkstatt: z.B.

**Van Dyck.** Bsp.: V.a. Porträts, das höfische Barockporträt. Van Dyck geht nach England und hat dort die Porträtkunst und überhaupt die Malerei nachhaltig beeinflußt.

### **Jakob Jordaens**

Starke Anlehnung an Caravaggio. Ebenfalls in der Werkstatt von Rubens. War Calvinist.

Keine -Altarbilder, Genrebilder und mythologische Werke. In seinen Genrewerken

Berührung mit der holländischen Malerei. Bsp: Bohnenfest: Geschichte, Vgl. Steen. Darstellung des Festcharakters, der Ausgelassenheit, Sinnlichkeit, aber auch der Kommunikationslosigkeit, der Einsamkeit auf so einem Fest. Nicht nur Abbild, auch Thematisierung der Beziehungen zwischen den Menschen, der Affekte.

## Dia-Liste 20

Links	Rechts
1. v. Campen, Rathaus, Amsterdam	1. v. Campen, Mauritshuis
2. v. d. Helst, Kampanie d. Captain Bicker	2. Dou, Stilleben mit Stundenglas
3. Cuyp, De Maas bij Dordrecht	3. v. Bassen, Barock-Interieur
4. v. Dijck, Stilleben	4. Berchem, Ein Mohr überreicht...
5. Jacobsz., Schützenbild	5. v. d. Helst, Bankett der Bürgerw.
6. Pickenoy, Gruppenbild	6. Rembrandt, Nachtwache
7. Ludens, Kopie d. Nachtwache	7. Hals, Vorsteher St. Elisabethsp.
8. Flinck, Schatzmeister	8. Flinck, Schatzmeister
9. Hals, Gruppenbild	9. Hals, Willem, Groes
10. Hals, Regentinnen des Altmännerhauses	10. Rembrandt, Bettler
11. Hals, Mann mit Schlapput	11. Pontius n. Rubens, Selbstb.
12. Rembrandt, Selbstbildnis	12. Rembrandt, Kl. Selbstbildnis
13. Rembrandt, Selbstbildnis	13. Hals, Malle Babbe
14. Rembrandt, Selbstb. m. Goldkette	14. Leyster, Lautenspieler
15. Rembrandt, Selbstb. m. Mütze...	15. Leyster, Fröhliches Trio
16. Hals, Zigeunerin	16. Leyster, Kinder mit Katze...
17. Leyster, Selbstbildnis	17. Leyster, Der Antrag
18. Leyster, Junger Flötenspieler	18. Terborch, Der Brief
19. Leyster, Das Konzert	19. Bruegel, Heimkehr der Herde
20. ?, Soldat u. Mädchen	20. Ruysdael, Landsch. m. Kirche
21. Terborch, Frau beim Äpfelschälen	21. v. d. Cappelle, Windstilte (Det.)
22. Patinier, Landsch. m. Predigt u. Joh. T.	22. Saenreclam, St. Odolphusk.
23. Neer, Winterlandschaft	23. Heda, Frühstück mit Brombeerp.
24. Goyen, Dünenlandschaft	24. Ast, Stilleben
25. Ruysdael, Landschaft	25. Heda, Stilleben mit Nautiluspokal
26. Ruysdael, Landschaft bei Haarlem	26. Claesz, Stilleben mit Brief...
27. Koninck, Stadt am Bergesabhang	27. Hoogstraten, Steckbrett
28. Houckgeest, Nieuwe Kerk in Delft	28. Gijsbrechts, Umgek. Gemälde
29. de Witte, Grabmal Wilhelm I.	29. Vermeer, Das Konzert
30. Aertsen, Fleischerbude	30. Vermeer, Mädchen mit rotem Hut
31. v. Gelder, Prunkstilleben	31. Vermeer, Malkunst
32. v. d. Ast, Früchtestück	32. Rembrandt, Emmaus
33. Gijsbrechts, Wandtaschen	33. Rembrandt, Die drei Kreuze
34. Vermeer, Ansicht von Delft	34. Rembrandt, Die drei Kreuze
35. Vermeer, Küchenmagd	35. Rembrandt, Vertreibung Hagars
36. Vermeer, Mädchen mit Ohrring	36. Rembrandt, Jacobsegen
37. Vermeer, Goldwägerin	37. Rembrandt. Judenbraut
38. Rembrandt, Kreuzabnahme	38. Rembrandt, Heimkehr d. verl. S.
39. Rembrandt, Blendung Samsons	39. Rembrandt, Aristoteles u. Homer
40. Rembrandt, Auferweckung d. Lazarus	40. Rubens, Anghian-Schlacht
41. Rembrandt, Die drei Kreuze	41. Kopie n. Tizian, Sündenfall
42. Rembrandt, Flucht n. Ägypten	42. Rubens, Bathseba
43. Rembrandt, Jacobsegen (Det.)	43. Rubens, Schlosspark
44. Rembrandt, Judas bringt...	44. Rubens, Wunder d. Ignatius
45. Heemskerck, Heimkehr d. verl. Sohnes	45. Rubens, Portrait d. Zofe...
46. Rubens, Kreuzabnahme	46. Rubens. Der Abend
47. Rubens. Tigerjagd	47. Rubens, Dianas Heimkehr

48. Rubens, Ildefonsoaltar (Mittelbild)	48. Rubens, Venusfest
49. Rubens. Wunder d. Hl. Ignatius	49. Rubens, Pelzchen
50. Rubens, Landsch. mit Schafhirten	

Aspekte zur Kunst II/10 VL 21  
**Die Kunst des 18. Jahrhunderts**

Wir beschäftigen uns heute mit der Kunst des 18. Jhdts.

Im 18. Jh. trat der Kampf zwischen Bürgertum und Feudalherren in sein letztes Stadium ein. (die endgültige Ablösung des Feudalismus durch den Kapitalismus war in Europa allerdings erst im 20. Jh. vollzogen.)

Der Manufakturkapitalismus verdrängte immer mehr das zünftische Handwerk. Die Naturwissenschaften, immer enger mit der Technik und der Produktion verbunden, entwickelten sich in beschleunigtem Tempo. Neue Maschinen wurden erfunden, die den Übergang zum Industriekapitalismus vorbereiteten. In England setzte bereits in der 2. H. d. 18. Jhdts. die industrielle Revolution ein, d.h. die Ersetzung der Handarbeit der Menschen in der Manufaktur durch die Maschine, wodurch sich die Produktion explosionsartig vergrößerte. Riesige Fabriken vereinigten nun Massen von Lohnarbeitern. Das moderne Proletariat entstand.

Im Fortschreiten von Produktion, Technik und Naturwissenschaften, fand der Mensch die Allmacht seiner Vernunft bestätigt. Der Rationalismus fand in der Aufklärung einen bis dahin nie erreichten Höhepunkt.

Adam Smith in England und die Physiokraten in Frankreich schufen die Grundlagen der politischen Ökonomie als wissenschaftlicher Disziplin. In Deutschland bildete sich die klassische Philosophie heraus mit Kant an der Spitze. Voltaire, Montesquieu und Diderot entwickelten eine offene Kritik an der überholten Feudalordnung. Voltaire griff die geistige Diktatur der katholischen Kirche an und verlangte eine Verfassung zur Einschränkung der königlichen Willkür. Montesquieu forderte ein parlamentarisches System nach englischem Bsp. Diderot und d' Alembert begannen 1751 mit der Herausgabe ihrer Enzyklopädie der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, wo die gesamten materiellen und geistigen Leistungen des Bürgertums dargelegt wurden. An Kirche und Feudalordnung wurde schonungslos Kritik geübt. Im Gegensatz zu den frühbürgerlichen Revolutionen des 16. und 17. Jh. in Deutschland bzw. in Holland und England, wurde die bürgerliche Revolution in Frankreich nicht mehr auch unter religiösen, sondern ausschließlich unter sozial-politischen Losungen durchgeführt.

In der Kunst schlugen sich die zugespitzten Widersprüche ebenfalls nieder. Dem Rokoko der Aristokratie steht der Klassizismus des Bürgertums entgegen. Umgekehrt aber war das Großbürgertum bereits zu einer außerordentlich mächtigen Klasse geworden und hatte sich bereits stark mit dem Adel vermischt. Der Widerspruch zwischen Großbourgeoisie, Kleinbürgertum und Lohnarbeitern wurde unüberbrückbar und bestimmend.



Diese widersprüchliche und komplizierte Situation, wo sich eben nicht einfach die alte und die neue Gesellschaftsordnung gegenüberstehen, ist zum Verständnis der Kunst des 18. Jh. unbedingt notwendig.

Denn in das Rokoko fließen durchaus bürgerliche Elemente ein. dass die Kunst der bürgerlichen Revolution keine genuin realistische war, sondern eine klassizistische, ist ebenfalls nur aus dieser widersprüchlichen Situation zu begreifen. Der Klassizismus war in der Tat die Kunst des Großbürgertums, deren Machtanspruch durch den Rückgriff auf die Antike auch gegenüber den unteren Schichten legitimiert werden musste. (Doch darüber später)

Die Kunst in den verschiedenen Ländern gestaltete sich unterschiedlich, da die Länder auf einer jeweils anderen Entwicklungsstufe standen. In Deutschland und Österreich herrschte der Feudalabsolutismus und die Kirche noch fast uneingeschränkt. Dementsprechend wurde in diesen Ländern zumindest in den ersten 3/4 des Jhdts. der Barock in Form des Spätbarock weitergeführt.

In England war der Kapitalismus am stärksten entwickelt. Die Hochfinanz hatte sich mit dem Adel verbunden. Diese Verschmelzung macht sich auch in der Kunst bemerkbar.

Frankreich, das Land, wo die Gegensätze zwischen Feudalabsolutismus und Bürgertum am ausgeprägtesten waren, Frankreich das Land der bürgerlichen Revolution, war auch das Zentrum der Kunstentwicklung. Rokoko, Klassizismus und sentimentaler Naturalismus bestimmten die Szene.

Die bedeutendsten künstlerischen Errungenschaften des 18. Jhdts. aber wurden in der Literatur und der Musik geleistet. Im Roman und dem Drama konnte die Problematik des Individuums und seines widersprüchlichen Verhältnis zu seiner sozialen Umwelt am adäquatesten beschrieben werden. Im Aufblühen der Musik fand der Subjektivismus und Emotionalismus, die wie der Rationalismus ebenfalls durch die bürgerliche Entwicklung mitbedingt waren, ihren genuinen Ausdruck.

In Deutschland und Österreich hatte im 17. Jh. auf Grund des 30jährigen Krieges die künstlerische Produktion fast stillgestanden. Das Ende des 30jährigen Krieges bedeutete eine neuerliche Konsolidierung feudalabsolutistischer Macht. Das Bürgertum war schwach entwickelt, auf ideologischem Gebiet herrschte die Kirche fast uneingeschränkt. Dementsprechend beherrschte zumindest im letzten Viertel des 17. Jhdts. und in der 1. H. d. 18. Jh. der Barock das Feld. Die kirchliche Kunst behielt die absolute Führung, die Architektur blieb das bedeutendste Medium.

In Österreich mit Wien als Zentrum begann nach der Zerschlagung der Türkengefahr ein ökonomischer und kultureller Aufschwung. Der Wiener Barock wurde ganz stark durch Italien

beeinflusst. Die frühesten barocken Baudenkmäler auf österreichischem Boden stammen von italienischen Künstlern. (Deckengemälde in der Jesuitenkirche in Wien von Pozzo)

Der größte Barockarchitekt Joh. Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) knüpfte an der Architektur Berninis und Borrominis an.

Als Bsp. zeige ich Ihnen die Karlskirche und S. Agnese von Borromini in Rom. (1717-22)

(Beschreibung: Verbindung von Kuppelbau und antikisierender Tempelfront und flankierenden pavillonartigen Seitentüren. Betonung der Tektonik und Plastizität der Bauglieder. Sparsame und funktionelle Einsetzung des Ornaments)

Fischers Bauten knüpfen also durchwegs am italienischen Barock der 1. H. d. 17. Jhdts. an, der auf Tektonik ausgerichtet ist, und seine Spannung v.a. durch die raumgreifende Bewegung der Architektur selbst erhält.

Anders als in Wien entwickelte sich der Barock in Süddeutschland. (Im vorwiegend protestantischen Norden herrschte französischer Einfluss vor. Die Bautätigkeit konzentrierte sich vorwiegend auf Schlossbauten. In Süddeutschland wurde der Barock in Richtung des Spätbarock sehr eigenständig umgewandelt. In den Kirchenbauten entstand wieder ähnlich wie im MA ein Gesamtkunstwerk, das in der Vereinheitlichung von Architektur, Plastik und Malerei weit über die italienischen Lösungen des 17. Jhdts. hinausging.

Wand, plastische Glieder, Deckengemälde und Stuck verschmelzen zu einer unzertrennlichen Einheit. Der gesamte Innenraum, der im allgem. auf einer Verbindung von Längs- und Zentralraum beruht, wird in Schwingung gebracht. Ganz anders als im Wiener Barock, v.a. bei Fischer, wird die Tektonik der Architektur negiert, die Wand aufgerissen. Die Malerei bestimmt immer stärker den Gesamteindruck. Die Farbigkeit des Innenraums trägt zum Raumeindruck fast ebensoviel bei wie die Architektur selbst. Ebenso spielt das Spiel des Lichts eine fundamentale Rolle für die Raumwirkung. Ausschlaggebend ist der Gesamteindruck, Details spielen kaum eine Rolle.

Der Gesamteindruck ist berauschend. Er soll den Gläubigen emotionalisieren, hinreißen. Die überaus sinnlichen und festlichen Effekte werden ins Irrationale aufgelöst. Rational sollen und können diese Kunstwerke nicht erfasst werden, weder in ihrem Grundriss, noch in ihrem Aufriss oder in der Beschaffenheit der einzelnen Materialien. (Marmor-Stuckmarmor)

Dekorative Schmuckelemente bestimmen wesentlich den Gesamteindruck. (Gegensatz zu Fischer v. Erlach)

In ihrem eminent dekorativ repräsentativen Charakter entsprach der deutsche und österreichische Spätbarock voll und ganz der höfischen Gesellschaft.

Anders gestaltete sich die Situation in England. In England herrschte seit 1688 eine konstitutionelle Monarchie mit begrenzter Macht des Königs und Oberhoheit des Parlaments.

Die Besonderheit der englischen Situation war ein enges Bündnis zwischen Großbourgeoisie und Großgrundbesitz. Die Eroberung immer neuer Kolonien (Irland, N-Amerika, Indien) förderten Handel und Industrie. England war das industriell weitest entwickelte Land Europas. Es vollzog bereits im ausgehenden 18. Jh. die industrielle Revolution.

Das Großbürgertum war also auch politisch bereits gefestigt. Der Gegensatz zwischen Großbourgeoisie und der Masse der Lohnarbeiter überwog bei weitem den Widerspruch zwischen Bourgeoisie und Aristokratie, die, wie gesagt, ein Bündnis miteinander eingegangen waren. Diese Verschmelzung von Großbürgertum und Aristokratie spiegelt sich in der Kunst. Erst im ausgehenden 17. Jh. entwickelte sich in England eine eigenständige nationale bildende Kunst. Zuerst auf dem Gebiet der Architektur. Hier wurde am Klassizismus des Spätrenaissance-Architekten Palladio angeknüpft. Der bedeutendste Architekt dieser Zeit war Sir Christopher Wren (1632-1723), von dem ich Ihnen sein Hauptwerk, die St. Pauls Kathedrale in London zeige. (1672-1700)

In der Malerei spielte das Porträt eine besondere Rolle. Die englische Porträtkunst knüpfte v.a an der Kunst des Flamen van Dyck an, der im 17. Jh. einen Teil seines Lebens in England verbracht hatte. Wir sehen deutlich, wie sich barockes Pathos, höfische Eleganz mit bürgerlicher Selbstdarstellung mischen. Sir Joshua Reynolds (1723-92) ist ein Hauptvertreter der englischen Porträtkunst. Er malte Vertreter des Adels und des Großbürgertums. dass dieses Bürgertum kein revolutionäres mehr war, sondern sich mit dem Adel verbunden hatte, wird in seinen heroisch, affirmativen Bildnissen offenkundig.

Der 2. Hauptvertreter Repräsentant der englischen Porträtmalerei ist Thomas Gainsborough. (1727-88) Er versucht verstärkt auf die Gefühlsstimmung der Porträtierten einzugehen, doch der Widerspruch zwischen realistischer Erfassung der Persönlichkeit und aristokratisch-dekorativer Repräsentation ist auch bei ihm spürbar. Nur William Hogarth ( 1697-1764) vertrat eine kritische Position. Hogarth knüpfte an der bürgerlich realistischen Genremalerei Hollands an. Umgekehrt war er selbst Vorläufer des kritischen Realismus des 19. Jh.

Die Besonderheit seiner Malerei bestand u.a. darin, dass er ganze Themenzyklen malte. Dieses Prinzip der Literatur (Drama, Roman) ermöglichte es ihm, Entwicklungen und Zusammenhänge aufzuzeigen. Er selbst sorgte für die Verbreitung seiner Arbeiten, indem er die Bilder im Kupferstich wiederholte, was den bewußt didaktisch aufklärerischen Sinn der Serien veranschaulicht.

1745 entstand die Folge *Heirat nach der Mode*, ein Sittendrama in 6 Bildern, wo die vermögenspolitischen Erwägungen der Heirat in den oberen Schichten bloßgestellt werden. (Eine Tochter aus reichem, aber bürgerlichen Hause wird mit dem Sohn einer verarmten Adelsfamilie verheiratet; das Drama kulminiert in der Entdeckung eines Seitensprungs der

Gattin und dem Tod des Gatten, der im Duell gegen den Liebhaber, der pikanterweise der Notar beim Ehevertrag war, stirbt.)

Im Zyklus der 1755 entstandenen "Parlamentswahlen" wird zum 1. Mal die Scheindemokratie des bürgerlichen Parlaments wie Stimmenfang, Bestechung, Missachtung der Wähler nach gewonnener Wahl angeprangert.

In seinen Bildnissen, hier die Dienerschaft des Malers, fand er zu einer realistischen Porträtkunst.

Eine Besonderheit in der englischen Kunst bilden Gemälde, die den Beginn der industriellen Revolution widerspiegeln. Hier sei v.a. der Maler Joseph Wright of Derby genannt (1734-97), der sich in seiner Malerei vorwiegend den wissenschaftlichen Entdeckungen seiner Zeit widmete. Hier beginnt die Kunst, sich mit den neuartigen Problemen der modernen experimentellen Wissenschaften auseinanderzusetzen. Ein Gebiet, das künstlerisch schwer zu bewältigen ist. Wright versuchte es durch eine Verbindung von Naturalismus und einem romantischen Hell-Dunkel, sodass eher der Eindruck einer geheimnisvollen Alchimistenstube entsteht.

Für Italien war das 18. Jh. eine Zeit des Niedergangs. Durch die feudale Zersplitterung und die Fremdherrschaft war es ökonomisch und politisch am Boden. Nach der immensen Bautätigkeit im 17. Jh. wurde in Italien kaum mehr gebaut. Die künstlerische Produktion stagnierte. Im Wesentlichen wurde der Barock des 17. Jhdts. weitertradiert. Nur Venedig konnte politisch und somit auch kulturell seine Stellung zumindest teilweise halten. Venedig war eine unabhängige Republik geblieben. Venedig hatte zwar seine beherrschende Stellung am Mittelmeer und die Kolonien im Orient verloren, aber seine Unabhängigkeit hatte es bewahrt. Es war nicht in die kriegerischen Aktionen verwickelt, die sich im 18. Jh. auf ital. Boden abspielten. (in denen große Teile Oberitaliens an Österr. kam.)

Venedig war im 18. Jh. in ganz Europa bekannt wegen seiner rauschenden Feste, Konzerte, Theater und Karnevals.

Venedigs und zugleich Italiens größter Maler war Giovanni Battista Tiepolo. (1696-1770) Tiepolo war einer der letzten großen Barockmaler. Er malte vorwiegend monumentale Fresken. Er baute v.a. auf der Kunst des Venezianers Veronese aus dem 16. Jh. auf. Auf Grund der spezifischen Situation Venedigs konnten sich die Charakteristika seiner Kunst über Jahrhunderte halten. Auch Tiepolos Werk wird durch außerordentliche Festlichkeit und Farbenpracht ausgezeichnet. Tiepolo verstand es, große Massen als einheitliches Ganzes zu sehen, unendliche Raumweite zu illusionieren und die Helligkeit des Sonnenlichts einzufangen. Barocke Monumentalität verbinden sich mit atmosphärisch lichtdurchfluteter Malerei; einerseits also die Überwindung der plastisch-körperlichen Barockmalerei des 17. Jhdts. in eine helle, leichte, fast impressionistische

Malerei - andererseits verbietet die Monumentalität seiner Werke sie mit der intimen, zierlich verspielten Rokokokunst gleichzusetzen.

In Würzburg malte Tiepolo den Hauptsaal der Residenz des Fürstbischofs aus. (1750-53) (Der Residenzpalast war von einem der bedeutendsten deutschen Barockarchitekten, Balth. Neumann errichtet worden.)

Auf die deutsche und österr. Wandmalerei der 2. H. d. 18. Jhdts. hatte Tiepolo einen starken Einfluss. Einer der bedeutendsten österr. Barockmaler, Franz Anton Maulbertsch (1724- 96), ging von Tiepolo aus.

Wenden wir uns dem Land zu, das im 18. Jh. die unbestrittene Führung in der europäischen Kunstszene übernahm: Frankreich. Die politische und wirtschaftliche Vormachtstellung, die Frankreich im 17. Jh. genossen hatte, war vorbei: v.a. gegenüber England befand sich Frankreich wirtschaftlich im Rückstand.

Nach dem Tode Ludwig XIV (1715-23) unter der Regentschaft von Philipp von Orleans war die absolute Autorität und Vormachtstellung des Königs untergraben. Hier begann die Desorganisation des Hofes und die Aufgabe des Barockklassizismus als Ausdruck des Machtbewusstseins des absolutistischen Herrschers. Die strenge Etikette des Hofes und der Repräsentationszwang wurden fallengelassen.

Trotz des Widerspruchs zwischen Bourgeoisie und Adel verschmolz auch in Frankreich die Hochfinanz immer mehr mit der Aristokratie. Adel und Großbürgertum stand die Masse der verarmten Bauern, das vom dauernden Ruin bedrohte Kleinbürgertum und die Arbeiter in den Manufakturen gegenüber.

Der offizielle, den strengen Regeln der Akademie unterstehende Barockklassizismus wurde verworfen. Keine repräsentativ erhabene Themen erschienen mehr, schon gar keine kirchlichen. An die Stelle der offiziellen pathetischen Repräsentationskunst trat eine verfeinerte, intime Salonkunst.

Antoine Watteau (1684-1721) war der erste, der mit dem akademischen Barockklassizismus vollständig brach. Er ist der eigentliche Vertreter der Kunst der Régence. Watteau orientierte sich nicht an der vorangegangenen französischen Kunst des 17. Jhdts., sondern an der diesseitigen und sinnlichen Kunst von Rubens und an der Farbenpracht und Festlichkeit der Werke von Tizian und Veronese.

Watteau schuf ein neues Genre der Malerei, die sog. "fêtes galantes", galante Feste. Die feinen Damen und Herren der Aristokratie wurden in ihren Prachtgewändern in die freie Natur versetzt, wo sich alle möglichen Liebesspiele und Liebesfeste entfalten. Das Rousseausche bürgerliche Ideal des Zurück zur Natur wird hier in die Welt des Adels getragen. Flucht von Stadt, Hof und Gesellschaft in die freie Natur, aber, und hier liegt der unüberbrückbare Widerspruch, mit allen

Annehmlichkeiten der Zivilisation und des höfischen Lebens. Durch die Darstellungsweise aber lässt Watteau durchscheinen, dass es sich um eine Utopie handelt. Die Bilder Watteaus bleiben ambivalent, sie zeigen nicht die Erfüllung des Menschen in der Liebe und Natur, sie zeigen vielmehr traumartig die Sehnsucht und Unerreichbarkeit des Glücks. Schwermut verbindet sich mit der Sinneslust.

Eines der bezeichnendsten Werke Watteaus ist die *Einschiffung nach der Insel Kythera*, also der Aufbruch ins Land der Lebenserfüllung. Aber, wie gesagt, der Aufbruch, nicht die Insel selbst. Durch die Labilität der Komposition wird der utopische Charakter der Szenen deutlich. Bei Watteau fehlt der Komposition jede Festigkeit. Figuren streben meist auseinander in verschiedene Richtungen, der Grundriss der Figuren ergibt eine Zick-Zack Linie, also ständig wechselnde, auseinanderstrebende, an der Seite offene Bewegung. Die Insel Kythera ist unsichtbar, sichtbar sind nur dunstige Fernen, Nebelschwaden wie eine Fata Morgana. Der Aufbruch ist keine klar gerichtete Aktion, die Gruppen zerfließen; eigentliche Handlung, Willensäußerung wird vermieden zu Gunsten einer poetischen Stimmung. Das diffus flimmernde Licht und die ineinanderfließenden Farben tauchen die Szene vollends in eine Welt des Traums. Ikonographische Tradition: Arkadien. Seit der Renaissance immer wiederkehrendes Thema, Verbildlichung der Sehnsucht nach erfüllter Liebe, nach Einklang mit der Natur, nach friedlichem und lustvollem Beisammensein. (Bis zu Manet, Matisse, Picasso). Es hat gleichsam die Bilder des Paradieses abgelöst bzw. signalisiert ein irdisches Paradies. Beginn: Bellini: *Götterfest*, Giorgione: *Fête Champêtre*, Tizian, *Die Andrier*. Aber in der Renaissance: Realität des Mythos, Ineinsdenken von Mythos und Realität, wie selbstverständliches Beisammensein von Göttern und Menschen. Glorifizierung einer sinnlichen Liebe. Rubens: *Venusfest*: Utopie der Liebe in allen ihren Facetten und Möglichkeiten, Jungfrauen, Mütter, Dirnen, Menschen und Nymphen und Satyrn. Rubens: *Liebesgarten*: Höfische Gesellschaft, Verbindung von Liebe und Ehe. Watteau: Höfische Gesellschaft. Venus ist keine Realität mehr, keine mythische Figur, aber auch keine Skulptur, die man verehrt, sondern lediglich eine Kunstfigur, ein Artefakt in einer parkähnlichen Landschaft. Venus nimmt Amor die Pfeile weg. Vermischung von Menschen und Göttern nicht mehr denkbar; paradiesische Nacktheit ebensowenig, nur die Statuen sind noch nackt. Sinnlichkeit und Nacktheit sind nur mehr in der Kunst möglich. Ausgelassene Leidenschaft wie bei Tizian oder Rubens hat hier keinen Platz mehr, gebändigte Leidenschaft. Bändigung und Zivilisierung der Affekte (Norbert Elias). Gegenüber der Zeit von Ludwig XIV: gegen das höfische Zeremoniell, Liebe wird in die freie Natur versetzt, durchaus ein Plädoyer für die Liebe. Allerdings ist es eine verfeinerte Liebe, die gewisse Konventionen und Zurückhaltung bereits verinnerlicht hat.

Ein Vergleich mit Watteaus Nachfolgern Lancret und Pater macht die Tiefe seiner Bilder anschaulich. Es ist die Zeit von Louis XV, also die Zeit des Rokoko.

Bei diesen Rokokomalern schwindet der ambivalente, schwermütige Zug von Watteaus Bildern, der den Zwiespalt von Mensch und Natur und den utopischen Charakter der Glückserfüllung fühlbar machte. Die "fêtes galantes" werden zu harmlosen Gesellschaftstücken der Aristokratie. Fragonard: Liebe wird nicht mehr als gesellschaftliche Utopie gesehen, sondern als verbotenes Abenteuer einzelner Paare.

Die Kunst des Rokoko erhob weder einen repräsentativen, noch einen erzieherischen Anspruch, sie diente dem Genuss, der Sinnesfreude, der Dekoration und Verschönerung des Lebens. Diese Kunst des Rokoko unter Louis XV ist bezeichnend für die untergehende Aristokratie, die keinen Machtanspruch mehr stellen konnte, keine Inhalte und gesellschaftlichen Ziele mehr artikulieren konnte, die gesellschaftlich keine Rolle mehr spielte und sich ins Privatleben zurückzog, um sich in eine irrealen Traumwelt zu flüchten.

Die Stilbestimmung dieser Kunst (ca 1730-1770) "Rokoko" ist bezeichnenderweise abgeleitet vom franz. Wort "rocaille", Muschel, Muschelmotiv, d.h. von einem Ornamentmotiv der angewandten Kunst. Es handelt sich eben im wesentlichen um einen Dekorationsstil, der sich v.a. in der Innenraumgestaltung und in der angewandten Kunst, v.a. der Porzellanproduktion und Chinoiserien ausdrückte. Dies ist ja auch ganz folgerichtig, denn die Rokokokunst sollte ja ausschließlich der Verschönerung und Annehmlichkeit dienen. In der Rokokodekoration macht sich der überfeinerte Lebensstil und Ästhetizismus der Aristokratie, aber auch des Großbürgertums bemerkbar.

Diese affirmative, nur dem Genuss der Aristokratie dienende Kunst fand in Boucher (1703-70) ihren Höhepunkt. Die sinnlichen Reize der Frau ist Hauptthema dieser hedonistischen Kunst. Von den Aufklärern, insbesondere von Diderot, wurde Boucher als Vertreter der Aristokratie verdammt.

Das Bürgertum trat nun als relevantes Kunstpublikum immer mehr in Erscheinung. Durch die Salons entstand eine neue, bürgerliche Öffentlichkeit. Durch die Ausstellung der Bilder wurde die Kunst einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Bezeichnend für diese bürgerliche Öffentlichkeit ist der Umstand, dass in den Salons die Bilder gehandelt wurden; also Öffentlichkeit auf der Basis des Warenmarktes. (Ein Museum, wo die Kunstschatze dem gesamten Volk zugänglich gemacht werden sollten, wurde erst im Laufe der französischen Revolution 1792 beschlossen und im Louvre eingerichtet.)

Die Vertreter der französischen Aufklärung unterzogen das feudalistische System einer radikalen Kritik. Von der Basis der Vernunft aus wurde die aristokratische Gesellschaft, die Dekadenz des Hofes und die Kirche frontal angegriffen. Voltaire, Montesquieu und Diderot erhoben konkrete soziale und politische Forderungen, wie eine Verfassung und eine

parlamentarische Ordnung. Diesen rationalistischen Vertretern der Aufklärung stand Jean Jacques Rousseau gegenüber, der geistige Vertreter der kleinbürgerlichen Demokratie. Rousseau forderte ein Zurück zur Natur (*retour á la nature*), ein Zurück zum einfachen und moralischen Leben.

Das Bürgertum setzte der hedonistischen Kunst der Aristokratie seine 'eigene' Kunst entgegen, obwohl, wie wir sahen, in die Kunst des Rokoko durchaus bürgerliche Elemente einfließen (Intimität, Privatheit, Diesseitigkeit, Naturidylle).

Die bürgerliche Kunst der vorrevolutionären und revolutionären Phase war der Klassizismus mit Jacques Louis David an der Spitze. Davor bzw. parallel lief der kleinbürgerliche moralische und sentimentale Naturalismus von Jean Baptiste Greuze. (1725-1805)

Jean Baptiste Simeon Chardin (1699-1779) baute auf der realistischen Tradition des 17. Jhdts. auf. Seine Stilleben drücken die Überzeugung von der Einheit von belebter und unbelebter Natur aus, die Diderot formulierte (in *Paradoxon über den Schauspieler*) indem er behauptete, dass der Stein fühle und der Mensch einem Musikinstrument gleiche.

In seinen Genrestücken knüpft Chardin am Realismus le Nains und Vermeers an, aber auch an der lyrischen Stimmung Watteaus.

Die Errungenschaften der aristokratischen Rokoko Malerei, die ungezwungene Eleganz und Spritzigkeit, verwendet Chardin nun zur Darstellung des häuslichen Alltags des Kleinbürgers.

Jean Baptiste Greuze war der Hauptvertreter des sentimental Naturalismus. Die Ideen Rousseaus von der reinen Moral bestimmten seine Werke, die v.a. beim Kleinbürgertum, aber auch bei Vertretern der Aufklärung wie Diderot Begeisterung hervorriefen (auch wenn das für uns kaum nachvollziehbar ist.) Greuzes Bilder sind gemalte Moralpredigten: Bürgerliche Tugend, Familiensinn und patriarchalische Familienordnung werden in allgemeinverständlichen Bildern geschildert.

Greuze stellt dem *l'art pour l'art* der Rokoko Malerei eine didaktische Kunst entgegen, deren Aufgabe es sein sollte, die Tugend zu ehren und das Laster zu entlarven, die Moralbegriffe des Bürgertums darzulegen und die Betrachter zu erziehen. Hier geht es nicht um Arkadien, nicht um die Utopie der Liebe, schon gar nicht um Sinnesfreude, sondern um die Etablierung bürgerlicher Tugend- und Ehekonzeptionen. Das übertriebene Pathos im Kleinbürgermilieu aber wirkt verlogen. Ebenso verlogen erscheint die Verbindung der Apotheose der bürgerlichen Tugenden mit Elementen der Rokokomalerei. Rührende Unschuld verbindet sich mit Erotik, die sie zur falschen Pose werden lässt.

Die eigentliche Antwort des Bürgertums gegen das höfische Rokoko aber war der nach 1760 einsetzende Klassizismus.



Es ist bemerkenswert, dass sich das revolutionäre Bürgertum nicht in einer realistischen Kunst äußerte. Dies lässt sich nur aus der spezifischen Rolle des Großbürgertums in der franz. Revolution verstehen.

Das Großbürgertum war zwar revolutionär gegenüber der Feudalordnung. Hierin stimmte es mit den Interessen des Kleinbürgertums und der Bauern überein. Gleichzeitig aber war das Großbürgertum keineswegs gewillt, eine Gesellschaft aufzubauen, wo die Thesen der Revolution "Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" für alle Mitglieder der Gesellschaft verwirklicht würden.

Die Bourgeoisie war somit auch in der Kunst an einer Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit nur bedingt interessiert. Deshalb wurde auf das Ideal der Antike zurückgegriffen. Der Rationalismus der Aufklärung fand in der strengen und logischen Kunst des Klassizismus seine adäquate Parallele.

Bis etwa 1780 vermischte sich der Klassizismus oft noch mit Zügen des Rokoko, wir sprechen vom Rokokoklassizismus. Durch den größten Vertreter des Klassizismus, Jacques Louis David, wird der eigentliche Revolutionsklassizismus eingeführt. David verband in den Werken, die unmittelbar vor bzw. während der Revolution entstanden, den Klassizismus mit dem Naturalismus.

Sein *Schwur der Horatier* von 1784 lösten einen Sturm der Begeisterung aus. Man pilgerte zu dem Werk und legte Blumen vor ihm nieder. Die Zeitgenossen verstanden das Werk durchaus politisch.

Hier wurde zum 1. Mal eine echte Alternative zum Rokoko erstellt. Größe und Würde vereinen sich mit absoluter Nüchternheit, logischer Klarheit und gleichzeitig mit kämpferischem Geist. Konzentration auf das Wesentliche unter Weglassung alles ablenkenden Beiwerks. Zur Geschichte: Episode aus der Frühzeit Roms. Die miteinander verfeindeten Volksstämme Rom und Alba wollten einen die Vorherrschaft entscheidenden Kampf herbeiführen. Er sollte zwischen zwei Familien, den Horatiern (Rom) und den Curatiern (Alba) ausgetragen werden. Der Kampf war mit einem familiären Konflikt belastet: Camilla (im Vordergrund) war die Tochter des Horatius, aber gleichzeitig die Braut des Curatius; Sabina (in der Mitte) war die Schwester des Curatius, aber gleichzeitig mit einem Horatier verheiratet. D.h. wie immer der Kampf ausgehen würde, die Frauen sind die Verliererinnen. *Der Schwur der Horatier*, eine Ikone der französischen Revolution, thematisiert nicht nur den Kampfwillen des Bürgertums. Es ist die bürgerliche Formulierung des Verhältnisses von öffentlicher und privater Sphäre, von Politik und Familie. Im Zentrum steht der (patriarchale) Vater, dem die Söhne bedingungslos gehorchen. Die Dreierheit der Söhne steht für "Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit." Ihre Parallelisierung signalisiert die Bedeutung des Zusammenschlusses, der gemeinsamen Aktion, der demokratischen Gesinnung. Die politische Aktion bringt aber persönliches Leid, das durch die

Frauen repräsentiert wird. Schärfer könnte die Geschlechtertrennung nicht formuliert sein: Die Männer stehen für Kampf, Aktion, Heldentum und Öffentlichkeit, die Frauen für passives Leiden, für das Opfer. David macht deutlich, dass zwischen Staat und Familie tragische Widersprüche stehen können, dass trotz triumphalem Sieg im Namen des Volkes, ja durch diesen Sieg dennoch größtes menschliches Leid produziert werden kann. Dennoch, glaube ich, wird dieses Leid als notwendiges Opfer durch das Bild auch gefordert. Es stellt sich die Frage, inwieweit nicht die unzähligen weiblichen Klagefiguren der Kunst der französischen Revolution nicht auch Teil eines Opferdiskurses sind, durch die Kriege und Gewalt auch immer wieder legitimiert worden sind. Außer Frage steht, dass die Polarisierung der Geschlechterrollen im ausgehenden 18. Jh. eine neue Qualität erreichte. Weiblichkeit wurde in einem bisher nicht gekannten Maße auf Passivität, Natur, Mütterlichkeit und Häuslichkeit festgelegt und aus der Sphäre der Öffentlichkeit, der Politik und dem Berufsleben verbannt. Ich erinnere nur daran, dass Olympe de Gouges dafür, dass sie die gleichen Rechte wie die Männer eingefordert hatte, von ihren "Brüdern" geköpft worden ist. (Lit. :Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830, Histor. Mus. Frankfurt 1989, hrsg. Von Viktoria Schmidt-Linsenhoff.) Beispiel: David: Brutus. Geschichte: Brutus, Begründer der römischen Republik, erfuhr, dass sich seine Söhne mit dem gestürzten Königsgeschlecht der Tarquinier verbündet hatten. Er lässt sie töten. Das Bild zeigt, wie die Leichen der Söhne heimgebracht werden. Vorne sitzt mit finsterner Miene Brutus, hell beleuchtet ist die Klagegruppe der Mutter mit den beiden Schwestern. Zitat aus dem genannten Katalog (Ellen Spickernagel, Groß in der Trauer. Die weibliche Klage um den toten Helden in Historienbildern des 18. Jhdts. S.324): "Wohl aber lassen sie erkennen, dass es für einen kurzen historischen Zeitraum möglich schien, die männliche Tat, das öffentlich-politische Handeln zugleich mit seiner oftmals zerstörerischen Wirkung zu sehen. Die trauernden Frauen machten den Bildbetrachtern der Revolutionszeit die skandalöse Seite des neuen Gesellschaftsmodells schmerzlich bewusst. David war dazu bereit, den als unauflösbar deklarierten Konflikt öffentlich zu diskutieren, statt ihn zu verdrängen. Was aber ins Bewusstsein gehoben wird, hat die Chance, sich zu verändern. Diese Chance ist historisch nicht realisiert worden. Die Bilder immerhin legen die Frage nahe, wie sich unsere Gesellschaft entwickelt hätte, wenn weibliche Trauer als verändernde Kraft zur Wirkung gekommen wäre."

David proklamierte eine Kunst der direkten Parteinahme. So blieb er auch nicht bei den Parabeln aus der antiken Geschichte stehen.

Er malte den ermordeten Marat. (Marat war Präsident des radikalen Jakobinerclubs und wurde 1793 von Charlotte Corday in der Badewanne erstochen.) David malte Marat so wie er tatsächlich ermordet wurde, in der Badewanne. Am Abend zuvor hatte ihn David selbst so gesehen, schreibend in der Badewanne. (Marat litt unter Hautausschlägen). David gelang es in

seinem *Marat* das Wirkliche mit dem Idealen, das Persönlich-Private mit dem Historisch-Politischen zu verbinden. Persönlich privat ist die Situation, dass Marat in der Badewanne liegt. Aber bei David wird dies nicht zum Genrestück. Die Komposition ist klassisch einfach. Die erhabene Ruhe, das klassische Menschenbild, der ausgewogene Reliefstil, das Zusammenfallen der Projektionslinien der Gegenstände mit der Bildebene, alle diese klassizistischen Elemente rühren von Poussin her. Das nahe Heranrücken der Szene an das Auge des Betrachters und die damit verbundene Dramatik und der Naturalismus stammen von Davids Auseinandersetzung mit Caravaggio. Der schlaff herabhängende Arm des Marat erinnert sogar direkt an den toten Christus in der Grablegung von Caravaggio, die David bei seinem Rom Aufenthalt studieren konnte.

Der monumentale Charakter der Szene wird erhöht durch den Eindruck, dass die Badewanne gleichsam als Sarkophag, die Badetücher als Leichentücher interpretiert werden. Die im Bild vorkommenden Gegenstände sind keine Genrestücke, sondern Inhaltsträger. Das Messer, mit dem Marat erstochen wurde, zwei historische Dokumente, die der Betrachter lesen kann und die Schreibfeder, die Marat so hält, als würde er weiterschreiben, gleichsam seine unsterbliche Wirkung andeutend.

(Text: am 13. Juli 1793, Marianne Charlotte Corday, an den Bürger Marat. Es reicht bereits, dass ich sehr unglücklich bin, um auf ihr Wohlwollen zu rechnen.

Das Schreiben auf dem Tisch von einem Unbekannten an Marat gezeichnet: geben sie diesen Geldschein jener Mutter von 5 Kindern, deren Mann für seine Heimat gestorben ist.)

Nicht mehr wie in der früheren religiösen Malerei wird der Tod durch transzendente Kräfte aufgehoben. Kein allegorisches Beiwerk überhöht die Szene. Es wird in der Tat nur der leblose Leichnam des Ermordeten gezeigt. Aber durch die Haltung der federführenden Hand, das demonstrative Herzeigen des Dokuments und die Monumentalität der Form wird Marat in seinem Denken und seinen Taten gleichsam historisch unsterblich.

Mit dem *Tod des Marat* wurde die Malerei zum direkten Widerhall der politischen Ereignisse der Revolution.

Davids Werk spiegelt die Entwicklung der franz. Rev. Napoleon machte ihn zu seinem Hofmaler. Die widersprüchliche Rolle Napoleons in der franz. Rev. spiegelt sich in Davids Werken von Napoléon wider.

Mit der einsetzenden Restauration aber war David nicht mehr tragbar. 1816 wurde er des Landes verwiesen. Den Rest seines Lebens verbrachte er in Brüssel.

Hier fielen die beiden Elemente seiner Kunst, Klassizismus und Naturalismus vollkommen auseinander. David malte naturalistische Porträts, daneben Bilder von starrem akademischen Klassizismus. Der nachrevolutionäre Klassizismus hatte sich von der gesellschaftlichen

Wirklichkeit vollkommen entfernt, er war elitär geworden und diente der Legalisierung und Konservierung bürgerlicher Herrschaft.

Die entscheidende Veränderung im 18. Jh. betrifft aber die Kunst-Auffassung, das Verhältnis zur Kunst. Das an die Macht gekommene Bürgertum schuf sich nicht nur eine eigene Kunst, sondern veränderte die gesamte Auffassung von Kunst, deren Gebrauch und sogar das Verhältnis zur vergangenen Kunst. Die bürgerliche Kunstauffassung dokumentiert sich vor allem in der neu entstehenden Kunsttheorie (Ästhetik), v.a. bei Kant und in den völlig neuartigen Institutionen, in denen Kunst jetzt zu finden war: in den Museen.

Das erste regelrechte Museum wurde 1777 in Kassel vollendet: das Fridericianum, eine Gründung des Landgrafen Friedrich II von Hessen. (Architekt du Ry) Stil: Klassizismus, Tempelfassade. Dies hat große Bedeutung: Erinnerung an die Antike und gleichzeitig ein Moment der Religiosität und Weihe. Das Museum ist der Tempel der Musen, der Künste und (hier noch) der Wissenschaften. Diese Grundform des Tempels, des Gotteshauses wird dem Museum bis ins 20. Jh. hin bleiben. Das Museum, könnte man sagen, ist die Kirche, der Tempel des Bürgertums. Das Fridericianum beherbergt allerdings noch, ähnlich wie die Kunst- und Wunderkammern, alle möglichen Objekte aus Kunst, angewandter Kunst, Technik und Natur. Das erste eigentliche bürgerliche Museum ist der Louvre. Am 10. August 1793, dem ersten Jahrestag des Sturzes der französischen Monarchie, eröffnete im Louvre zu Paris das Musée des Arts seine Tore. Dieses ist das erste staatliche Museum. Es war nicht als Museum erbaut worden, es war das ehemalige Stadtschloss des Königs.

Welche Objekte waren im Louvre zu besichtigen und woher kamen sie? Es waren Kunstobjekte und sie stammten aus Kirchen und aus dem Besitz des Adels und der Krone. Das tönt sehr neutral, aber man muss sich klar machen, was das eigentlich bedeutet. Einmal handelt es sich um einen Enteignungsprozess, um einen Gewaltakt. Kirchen wurden geplündert, dem Adel und der Krone ihre Kunstschatze per Dekret oder Faustrecht weggenommen. Das Bürgertum setzte sich damit als Erbe, Träger und Verwalter der Kultur.

Neu und grundlegend für die ganze weitere Entwicklung bis heute ist die Isolierung der sogenannten Hochkunst von allen anderen Bereichen der Kultur und Natur. Es werden nun nur noch Objekte der Malerei und Skulptur ausgestellt, alles, was früher ebenfalls Kunst- und Wunderkammern füllte, angewandte Kunst, Kuriosa, Objekte der Technik und der Natur, wurden eliminiert. Kunst war ab jetzt nur noch Hochkunst, Malerei und Skulptur, Künstlerkunst, Kunst der Genies.

Für das Bürgertum war die Kunst von außerordentlicher Bedeutung, sie war ihre kulturelle Legitimation. Das Bürgertum konnte sich nicht wie Kirche und Adel auf eine quasi göttliche Legitimation stützen. Das, was unter Kunst verstanden wurde, wurde nun vom Bürgertum

entscheidend uminterpretiert. Für die Entstehung der bürgerlichen Kunstauffassung ist es wichtig, sich klarzumachen, dass sie sich in Absetzung von Kirche und Adel entwickelt hat. Im kirchlichen und höfischen Zusammenhang hatte die Kunst immer definierte Funktionen, sie diente der Anbetung, der Religion oder aber der höfischen Repräsentation oder Unterhaltung. Das Bürgertum nimmt nun diese Objekte, reißt sie aus ihren Zusammenhängen und Funktionen und isoliert sie im Museum. D.h. das Bürgertum schafft nicht nur seine eigene Kunst, sondern schafft gleichsam die alte Kunst neu. Denn erst im Museum werden diese Objekte nun als Kunst rezipiert und völlig anders betrachtet als zuvor. D. h. auch, dass das Museum mitnichten ein neutraler Ort ist, an dem die Kunst 'als solche' rezipiert wird. Bürgerliche Ideologie ist es aber gerade, ihre Auffassung von Kunst als eine nichtideologische zu präsentieren. (Die Art, wie Kunst zu sehen gegeben wird, ist ausschlaggebend für ihre Rezeption; jede Ausstellung ist u.a. eine solche Konzeption, ist immer ein Stück Kulturpolitik. Es gibt keinen neutralen Ort.)

Das Bürgertum erreichte eine semantische Revolution, sie veränderte den Begriff Kunst. Ihre Grundannahmen lassen sich etwa folgendermaßen beschreiben: (Ich zitiere hier aus: Wolfgang Kemp, Kunst kommt ins Museum. In: Werner Busch (Hg.), Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Bd.I, München, Zürich 1987, S.205-227, hier. S.214):

- 1) Nicht alles, was bisher Kunst heißt, verdient diesen Namen. Auf dem Gebiet der Bildenden Künste haben nur die Hervorbringungen der Malerei, der Skulptur und der Architektur Anspruch auf diesen Titel.
- 2) Kunst ist die Schöpfung eines Genies.
- 3) Kunst verwirklicht sich in Einzelwerken.
- 4) Das höchste Ziel der Kunst heißt Schönheit.

Ich möchte noch einen 5.Punkt hinzufügen: Wahre Kunst kann nur von Männern gemacht werden.

Die Kunst ist damit 'autonom' geworden. Diese Vorstellung der Autonomie der Kunst ist in der bürgerlichen Ästhetik des späten 18. Jhdts. formuliert worden. Wir haben diese Vorstellungen z.T. immer noch internalisiert, obwohl ihr phantasmatischer und ideologischer Charakter seit Marx mehrfach analysiert und dekonstruiert worden ist.

Der bürgerliche Kunstdiskurs hat auch einen geschlechtsspezifischen Aspekt. Kunst im 'eigentlichen' (bürgerlichen) Sinn konnte nämlich ausschließlich von Männern gemacht werden. Frauen können angewandte Kunst produzieren, insbesondere Textilkunst. Bereiche, in denen Frauen vorrangig tätig waren und das war vor allem der Bereich der sog. Angewandten Kunst, wurden abgewertet und zur Nichtkunst degradiert. Jetzt beginnt der Diskurs über das sogenannte 'weibliche Kunstschaffen', also eine angeblich weibliche Ästhetik, etwas genuin Weibliches. (Dieser Diskurs ist ein allgemeiner und durchzieht sämtliche Bereiche der

bürgerlichen Wissenschaften, auch die Medizin und Naturwissenschaft). Ich kann auf diese Problematik nicht genauer eingehen, nur ein Beispiel dafür, wie etwas konstruiert wird, das dann nachträglich als Natur, als Wahrheit 'analysiert' wird. (Lit. Hinweis: R.Parker, G. Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*). Frauen war der Zugang zu den Akademien verschlossen, insbesondere war ihnen das Aktstudium verboten. Der Akt, war aber zentrales Thema in der Historienmalerei, die wiederum in der Hierarchie der Künste an oberster Stelle rangierte. Künstlerinnen waren somit gezwungen, auf andere Gattungen auszuweichen, auf Porträts, Genrebilder und Blumenstilleben. Dann kommen die männlichen Kunstkritiker und definieren eben diese Gattungen als spezifisch weiblich. ("Weibliche Ästhetik" auch noch in der feministischen Diskussion ein Thema. Dies bedeutet Verhaftetsein in patriarchalen Mustern, wo lediglich die Wertungen umgedreht werden.)

## Dia-Liste 21

## Links

1. Neumann, Vierzehnheiligen
2. Borromini, San'Agnese
3. Fischer v. Erlach, Karlskirche innen
4. Zimmermann, Wies innen
5. Pozzo, Hochzeit zu Kana (Det.)
6. Pozzo, Himmelfahrt d. Hl. Ignatius (Det.)
7. Weltenburg, Klosterk., Hochaltar
8. Maulbertsch, Kuppelfresko, Heiligenkr.-G.
9. Gainsborough, Captain Wade
10. Gainsborough, Knabe in Blau
11. Hogarth, Die Orgie
12. Hogarth, Mariage a la mode: Frühstück
13. Hogarth, Dienstboten
14. Wright of Derby, Philosoph...
15. Guardi, Doge begibt sich ...
16. Piazzetta
17. Tiepolo, Anbetung d. Könige
18. Tiepolo, Begegn. v. Antonius u. Kleop.
19. Tiepolo, Deckenfresko Würzburg
20. Tiepolo, Deckenfresko Würzburg
21. Tiepolo, Auffindung d. Mose
22. Largillière, Elisabeth de Beauhanais
23. Watteau, Parisurteil
24. Watteau, Die venezianischen Feste
25. Watteau, Einschiff. n. Cythera
26. Lancret, Die Musikhstunde
27. Capodimonte, Porzellansaal
28. Chinoiserie
29. Boucher. Die Ocalisque
30. Fragonard, Mädchen mit Hund
31. Cardin, Mädchen mit Federball
32. Greuze, Der väterliche Fluch
33. Greuze, Kopf eines Mädchens
34. David, Schlacht d. Römer u. Sabiner
35. David, Die toten Söhne d. Brutus
36. David, Der tote Marat
37. David, Bonaparte am St. Bernhard
38. Paris, Louvre
39. Carriera, Selbstbildnis
40. Lisiewska-Therbusch, Selbstbildnis

## Rechts

1. Neumann, Vierzehnheiligen
2. Fischer v. Erlach, Karlskirche
3. Fischer v. Erlach, Karlskirche GR
4. Zwiefalten, Chor
5. Pozzo, Hochzeit zu Kana
6. Pozzo, Himmelf. d. Hl. Francesco...
7. Asam, Weltenburg
8. Troger, Triumph d. Pallas Athene
9. Wren, St. Paul's Cathedral
10. v. Dyck, Karl I.
11. Reynolds, Drei Damen...
12. Gainsborough, Mr. u. Ms. Andrews
13. Hogarth
14. Hogarth, Mariage... II
15. Hogarth, Wahlzyklus IV
16. Wright of Derby, Schmiede
17. Canaletto, Il Bucintoro
18. Guardi, Gondel auf der Lagune
19. Longhi, Masken
20. Tiepolo, Gastmahl d. Kleopatra
21. Tiepolo, S. Maria del Rosario
22. Tiepolo, Einsetzung d. Rosenkr.
23. Treppenhaus Würzburg
24. Tiepolo, Skizze für Würzburg
25. Maulbertsch, Hl. Sippe
26. Rigaud, Graf Sinzendorf
27. Watteau, Der Gleichgültige
28. Das Liebesfest
29. Watteau, Gilles
30. Bustelli, Weihwasserbecken
31. Bustelli, Julia
32. Boucher, Ruchendes Mädchen
33. Fragonard, Die Schaukel
34. Chardin, Gouvernante
35. Greuze, Das Morgengebet
36. David, Mme. Recamier
37. David, Schwur d. Horatier
38. Caravaggio, Grablegung
39. David, Napoleon im Arbeitskabin.
40. David, Napoleon im Kaiserl. Gew.
41. Watteau, Gersaints Ladenschild
42. Kassel, Fridericianum
43. Paris, Louvre
44. Carriera, Tänzerin
45. Kauffmann, A. zw. Mal. u. Musik

**Aspekte zur Kunst II/ 11 VI 22**  
**Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Bis ca. 1850)**

In der ersten Hälfte des 19. Jhdts. setzte die industrielle Revolution, die in England bereits im letzten Drittel des 18. Jhdts. begonnen hatte, auch auf dem Kontinent ein. Der moderne Industriekapitalismus mit seinen Fabriken und Maschinen ersetzte den Manufakturkapitalismus. Die Erfindungen der Dampfmaschine, von Werkzeugmaschinen und der Eisenbahn veränderten die Welt. Die französische Revolution hatte die Losung "Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" auf ihren Fahnen getragen. Die Bourgeoisie war mit dem Kleinbürgertum und den Bauern gegen die alte Feudalordnung angetreten. Mit Enthusiasmus kämpften Intellektuelle (Aufklärer) und Künstler für diese Ziele.

Der Ausgang der französischen Revolution aber brachte eine ungeheure Enttäuschung. Das Großbürgertum hatte seinen Frieden mit der feudalen Reaktion geschlossen. Der Widerspruch zwischen Großbourgeoisie und der Masse des Volkes war hingegen unüberbrückbar geworden. Freiheit bedeutete für die Bourgeoisie die Freiheit des Marktes, Gleichheit die abstrakte Gleichheit Verschiedener vor dem Gesetz. Die Ideale der bürgerlichen Aufklärung von einem vernünftigen, gerechten und moralischen Leben hatten sich nicht verwirklicht. Sichtbar und fühlbar wurde der eigentliche Sinn und Zweck des Kapitalismus: der Profit.

In allen europäischen Ländern setzte nach der Zurückschlagung der napoleonischen Truppen die Restauration ein. Ideologisch war sie von einer vehementen Rekatholisierung begleitet. Das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft veränderte sich nachhaltig: Auftragswerke wurden selten, immer mehr wurde für den freien Markt produziert. So entstand die romantische Konzeption des Künstlers als Outsider, als von der Gesellschaft unverständenes Genie, der aber gleichzeitig als geistig Führender verstanden wurde. Diese bürgerliche Konzeption des Künstlers, die ja auch heute noch sehr verbreitet ist, entstand unter ganz bestimmten Verhältnissen und Bedingungen. Die im 19. Jh. entstehende Kunstgeschichte hat dieses Phantasma des einsamen Künstlergenies dann auf die vorausgegangenen Zeiten rückprojiziert, wie z.B. auf Rembrandt, auf den das ganz und gar nicht zutraf.

Die bestimmende Kunstströmung dieser Zeit war, zumindest in Literatur, Musik und Malerei, die Romantik. In der Architektur, die am stärksten dem Herrschaftsanspruch der Bourgeoisie unterlag, blieb der Klassizismus führend, allerdings entwickelten sich im Historismus gewisse romantische Züge. Die Plastik verlor auf Grund des Fehlens großer gesellschaftlicher Aufgaben an Bedeutung. Sie blieb ebenfalls weitgehend klassizistisch.

Auch in der Malerei liefen klassizistische Strömungen weiter, so v.a. in Frankreich.



Ganz kurz zum Begriff "Romantik". (Prinzipiell: Stilbegriffe wie "Romantik" sind außerordentlich problematisch, sie entspringen dem menschlichen Ordnungsbedürfnis.) Der Begriff "Romantik" wurde urspr. im England des späten 17. Jh. für den wiederentdeckten Schäfer- und Ritterroman angewendet. Im Laufe des 18. Jhdts. wurde der Begriff erweitert und bezeichnete allgemein das Außergewöhnliche, Geniale, Schauerliche. Innerhalb der Romantik gibt es sehr unterschiedliche Richtungen; jedenfalls hat die Romantik in Frankreich mit Delacroix und Géricault ganz andere Züge entwickelt als in Deutschland; durchaus gesellschaftsbezogene, zum Realismus überleitende Elemente. Für die deutsche Romantik hingegen brach ein unlösbarer Widerspruch zwischen Kunst und -Gesellschaft auf, Kunst war mit gesellschaftlicher Funktion unvereinbar geworden. Aber auch innerhalb der verschiedenen Länder vermittelte die Romantik gegensätzliche Inhalte. In Deutschland etwa wirkte neben den ultrakonservativen, den Katholizismus restaurierenden Nazarenern Künstler wie Ph. Otto Runge oder C.D. Friedrich, in dessen Werk die Krise und tragische Zerrissenheit des Künstlers zum Ausdruck kommt. Träger der Romantik war das Bürgertum. Trotz großer Gegensätze verbanden deswegen gewisse Elemente die verschiedenen Seiten der Romantik: der Rationalismus und Fortschrittsglaube der Aufklärung war angesichts der tatsächlichen inhumanen Entwicklung des Kapitalismus nicht aufrecht zu erhalten. Dem Rationalismus stellte die Romantik das subjektive Gefühl entgegen. Das Bürgertum hatte zu Beginn der französischen Revolution noch die Interessen des ganzen Volkes vertreten, zumindest erhob es diesen Anspruch. Somit wurde auch die Kunst als integraler Bestandteil der Gesellschaft und des politischen Kampfes begriffen. Da die Bourgeoisie nun keine für die ganze Gesellschaft gültigen Ideale vertreten konnte, konnte es auch ihre Kunst nicht mehr. Aus dieser Grunderfahrung flüchteten sich einige Künstler in die Vergangenheit, so v.a. die Nazarener, oder sie ließen den Widerspruch zwischen Utopie und Wirklichkeit sichtbar werden wie C.D.F. Allgemeingültige Ideale wurden negiert, ihnen wurde die Wahrheit des eigenen Ichs entgegengestellt. Das Erlebnis der Revolution hatte die Menschen die Ablösung einer Gesellschaftsform durch eine andere erfahren lassen. Somit wurde auch die Kultur des Menschen als Prozess verstanden. Dieses neue Geschichts-Bewusstsein wirkte sich nun wiederum unterschiedlich aus: Die Bourgeoisie versuchte den Gegensatz von Geschichtlichkeit und Unveränderbarkeit der Gegenwart mit ihren bürgerlichen Normen zu verschleiern. Für sie diente Geschichte der Legitimation ihrer Herrschaft. Der Historismus in der Architektur ist dafür ein anschauliches Zeugnis. Für die Progressiven aber bewirkte das neue Geschichts-Bewusstsein den Zweifel an der überzeitlichen Gültigkeit bürgerlicher Institutionen und Wertmaßstäbe.

Ich überspringe England, obwohl dieses Land für den Beginn der Romantik bedeutsam war. Constable, Turner: bedeutsam für die Entwicklung der Landschaftsmalerei, auch als Vorläufer für die Impressionisten. (Neben dem Schriftsteller Lord Byron die Künstler William Blake (1757-1827) und Heinrich Füssli (1741-1825) (Interesse an der psychischen Innenwelt, dem Unbewussten, dem Traum, der Phantastik).

(Goya - Deutschland: Nazarener, C.D.F. - Frankreich: Ingres, Gericault, Delacroix, Daumier und dann als Abschluß und Überleitung zur 2.Hälfte des 19. Jhdts.: Courbet.)

**Goya:** 1746 geb. In Fuentetodos bei Saragossa in Spanien, starb 1828 im Exil in Bordeaux. Erste größere Arbeiten: Entwürfe für die königliche Gobelinmanufaktur in Madrid 1776. Bald darauf wurde er Hofmaler, dennoch ein ganz und gar unhöfischer Künstler. Gedanken der franz. Aufklärung sehr verbreitet. Künstlerische Herkunft: Tiepolo, Mengs, aber v.a. Velazquez. 30 Entwürfe, die heute größtenteils im Prado zu besichtigen sind. Teilweise sogar franz. Rokoko. Aber: Schärfe der Farben, Hell-Dunkel-Gegensätze bringen eine Dramatik ins Bild, die dem Rokoko fremd ist. Darstellung der Majas und Majos.(=Arme aus dem Volk, die in Spanien zu einer Art Volkshelden wurden) 2.Folge der Entwürfe 1786-88: Bilder mit neuer Thematik: abgestürzter Maurer, Winter. Auch in Szenen des Spiels schleicht sich ein neuer düsterer Ton ein, der das Lachen gefrieren lässt. Bsp: *Hampelmann* von 1891. Die Mädchen sind selbst von puppenhafter Starrheit, das Marionettenhafte ihres Wesens wird durch die Schlottergestalt des grell geschminkten Hampelmanns akzentuiert. Um die Gruppe weitet sich eine eigentümliche Leere.

Spanien antwortete auf die französische Revolution mit der schwärzesten Reaktion. Die Aufklärer wurden verfolgt, ihre Bücher verboten, die Clubs aufgelöst. In dieser Zeit 1796/97 arbeitete Goya an seiner ersten großen Radierfolge, den *Caprichos*.

Capricho Nr. 43, urspr. Als Titelblatt konzipiert. Sepia-Zeichung 1797 : "El autor sonando".

Darunter: „Su intento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obro de caprichos el testimonio solido de la verdad." („Schädliche Gemeinheiten zu verbannen und mit diesem Werk der Caprichos das zuverlässige Zeugnis der Wahrheit zu verewigen.") Endgültige Fassung: „El sueno de la razon produce monstros." (1799) Goya steht hier im Melancholie-Diskurs, der in dieser Zeit in der spanischen Aufklärung unter englischem Einfluß eine große Rolle spielte. Die Tiere: Fledermaus, Eule, Luchs, Katze verweisen auf Melancholie. Künstler-Selbstporträt als Melancholiker. Lavater (1770): Die Melancholie ist die Mutter des Genies. Ikonogr. Tradition: Dürer. Aber hier wird Melancholie von einer Allegorie verkörpert, alle Bildelemente haben eine allegorische Bedeutung, die dem humanistisch Gebildeten entschlüsselbar war. Dann: Jean Duvet: Titelblatt von "Apokalypse" von 1555: Künstler nimmt

nun den Platz der Allegorie ein. Göttlicher und teuflischer Dämon blasen ihm ins Ohr, Hinweis auf die polaren Möglichkeiten der Melancholie. Im Sinne des Manierismus: subjektiver Künstler, der im Bewusstsein seiner göttlichen Gaben nur noch seinem Ingenium folgt. Im Gegensatz dazu bei Goya: nicht mehr moralisierende Gegenüberstellung von guten und bösen Dämonen. Diese klare Trennung gibt es nicht mehr: viel unheimlicher, die Dämonen sind nicht von äußeren Mächten, Gott und Teufel, gesandt, sondern scheinen gleichsam von innen zu kommen. Appell an die Vernunft nur in der Inschrift. Auf der Ebene des Sichtbaren obsiegt die Phantastik. Goya wird zum Märtyrer seines Ingeniums, keine Erlösungshoffnung außer seiner künstlerischen Zeugenschaft. Neue Vorstellung des Künstlers: autonom, einsam, seinen Phantasmen ausgeliefert. Auch andere Vorstellung von Realität: das Psychische, das Phantastische ist das Reale.

Caprichos: Schonungslose Geißelung der Politik des span. Hofes, der Kirche, der Scheinmoral des Bürgertums, der grauenhaften Verfolgungen.

Der König, Karl IV, war ein regierungsunfähiger Trottel. Die Königin, Marie Luisa regierte brutal und launisch. Sie machte ihren Liebhaber, Godoy, zum reichsten, mächtigsten, aber auch verhasstesten Mann Spaniens.

Godoy taucht nur in Gestalt eines Esels auf. Bsp: ein Esel betrachtet ein Buch mit vielen anderen Eseln. Text: "Bis zu seinem Großvater. Dieses arme Tier haben die Genealogen und Heraldiker verrückt gemacht. Es ist nicht das einzige." (Für Godoy war ein Stammbaum zusammengezimmert worden, demzufolge er mit dem Königshaus vielfach verwandt sein sollte.) dass die herrschende Klasse mit den Eseln gemeint ist, macht diese Radierung deutlich: "Du, der die Last nicht tragen kannst."

Tragödien, die aus dem Verbot der Ehescheidung entstehen: "Bindet uns denn keiner los?"

Verbindung von Realismus, Phantastik und Karikatur.

Um 1800 malte Goya die Königsfamilie. Ähnlich wie Velazquez bei den Meninas stellte sich Goya mit dar. In einer phantastischen, funkelnden und flimmernden Malerei demaskiert Goya gnadenlos die dekadente Königsfamilie. Die unheimlichen Hell-Dunkel-Effekte, das irre Flackern von Lichtern, die schummrige, körperauflösende Malweise korrespondiert mit den völlig beziehungslosen, erstarrten Gesichtern. Goya ist den Weg von Velazquez, den Weg der schonungslosen Wahrheit, weitergegangen. Merkwürdig genug, dass das Bild keinen Skandal hervorrief.

Die Königsfamilie lieferte das Land mehr oder weniger an Napoleon aus. Das Volk Spaniens aber erhob sich 1808 gegen die Truppen Napoleons und kämpfte 5 Jahre für seine Freiheit. Es erreichte eine bürgerlich-demokratische Verfassung. Nach dem Abzug Napoleons aber regierte auch in Spanien wieder die Reaktion. Dieser Krieg gegen Napoléon hat Goya in seiner Folge *desastres de la guerra* festgehalten, wo er in bisher nie dagewesener Weise die

Unmenschlichkeit des Krieges anprangerte. Die Folge konnte erst lange nach Goyas Tod 1863 erscheinen. Mit den heroischen Schlachtenbildern des 18. und frühen 19. Jh. haben die *desastres* nichts mehr zu tun. Vorstufen: Graphik des deutschen Bauernkrieges und Blätter von Jacques Callot aus dem 1. Drittel des 17. Jh.

Erschießung der Madrider Aufständischen am 3. Mai 1808, gemalt 1814. Goya schuf damit eine neue Art des Historienbildes, das in seinem expressiven Realismus und sozialem Engagement über die klassische Monumentalität des Marat weit hinausging. Die Verzweiflung und Todesangst, aber auch der Mut und Heroismus des spanischen Volkes ist hier festgehalten. Die Stellungnahme Goyas wird in der Gegenüberstellung von der kompakten, gesichtslosen Masse der Soldaten und dem waffen- und wehrlosen Volk unmissverständlich klar. Die Farbe und das Licht erhalten eine fundamentale, expressive Funktion: gespenstisch leuchten Hemd und Hose des Opfers aus dem unruhigen Dunkel.

Bsp: Nackte und bekleidete Maya.

Goya, der taub geworden war, zog sich zurück. Die meisten seiner Werke wie den *desastres*, die spätere Folge der *disparates* und seine *pinturas negras* haben nur seine engsten Freunde zu Gesicht bekommen.

Pinturas negras..(1820-22)..

Gleichzeitig: Wasserträgerin, Scherenschleifer, Schmiede. Es kündigt sich eine neue Zeit an, in der der arbeitende Mensch nicht nur als Opfer beklagt wird, sondern Held der Geschehnisse wird.

Nach der Niederschlagung der Revolution von 1820 emigrierte Goya nach Bordeaux, wo er 1828 starb, taub und halb erblindet.

Eine ganz andere Situation finden wir zu Beginn des 19. Jhdts. In **Deutschland** vor.

Deutschland hatte keine Revolution erlebt, es war ökonomisch rückständig, litt immer noch unter der feudalen Zersplitterung. In Deutschland hatte bereits der Klassizismus des späten 18. Jhdts. einen romantischen Zug. Er wurde nicht wie in Frankreich v.a. bei David mit der konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit in Verbindung gebracht.

In diesem Zusammenhang muss auch die ästhetische Theorie gesehen werden, die bezeichnenderweise in Deutschland entstand. Wir haben dieses Problem schon letzte Stunde gestreift, können hier nicht genauer darauf eingehen. Zur Erinnerung: Lessing erklärte die Schönheit zur bestimmenden Aufgabe der Kunst. Kant hatte die Kunst als "interesseloses Wohlgefallen" definiert und damit den Grundstein einer Ästhetik gelegt, die Kunst als autonomen Bereich, als vom gesellschaftlichen Leben unabhängig begreift.

Nach der franz. Revolution verstärkte sich in Deutschland die Reaktion. Das feudale katholische Mittelalter wurde zum Ideal erklärt. Allerdings war die Romantik auch in Deutschland keineswegs einheitlich. Die offizielle restaurative Ideologie wurde v.a. von den sog. **Nazarenern** vertreten. Die Nazarener hatten urspr. in Wien den Lukasbund gegründet, waren dann aber nach Rom übersiedelt. Zu der Gruppe gehörten u.a. Franz Pferr (1788-1812), Friedrich Overbeck (1789), Julius Schnorr von Carolsfeld, Peter Cornelius und Wilhelm von Schadow. Sie verpflichteten sich einem streng religiösen Leben. Es handelte sich dabei aber um eine Ästhetisierung der Religion. Der eigentliche Inhalt der Religion war die Anbetung der Kunst. Dies wird besonders deutlich im "Triumph der Religion in den Künsten" von Overbeck. Widerspruch: Overbeck weint der Funktionalität der Kunst nach, setzt sich aber gleichzeitig selbst total von der gesellschaftlichen Wirklichkeit ab. (Raffaels Disputa).

Im Gegensatz zu den offiziell sehr anerkannten Nazarenern trug die Kunst der zwei größten deutschen Romantiker Philipp Otto Runge (1777-1840) und C.D. Friedrich (1774-1840) keine affirmativ-restaurativen Züge.

Die Landschaftsbilder von **C.D.Friedrich** stellen einen neuen Typus von Landschaftsbildern dar. Erinnern wir uns kurz: die ersten nachantiken Landschaften entstanden im Trecento, in Siena, gemalt von Lorenzetti gleichzeitig mit der ersten Bergbesteigung von Petrarca. Wir sagten damals, dass Petrarca mit seinen Aufzeichnungen über diese Bergbesteigung, seinen ganz subjektiven Empfindungen, Erinnerungen, Selbstreflexionen, Nachdenken über die Welt, Empfindungen, die der Anblick der Natur in ihm ausgelöst hatte, gleichsam Landschaft gestiftet hat. Landschaftsempfindung setzt ein Subjekt voraus. Wir sahen, dass zu Beginn, bei Lorenzetti, den Monatsbildern der Stundenbücher des 14. und 15. Jhdts. immer der arbeitende Mensch in einer kultivierten Natur dargestellt war. Natur wurde nun immer genauer beobachtet, empirisch untersucht, ihre Vegetation, aber auch ihre Stimmungen, die Weite, Atmosphäre etc. Im 17. Jhd. unter dem Eindruck der Entdeckungen von Kopernikus wurde die Natur als übergreifender Kosmos erfasst, der Mensch ist ein winziges Element, ein kleiner Spaziergänger, aber er ist noch ein Teil dieser Natur und der Maler versucht, diese Natur zu erfassen, zu erkennen. In den klassizistischen Landschaften von Koch u.a. wird Natur als Totalität gesehen, es geht im Kantschen Sinn um das Gefühl der Erhabenheit.

Bei C.D.F. ist der Mensch nicht mehr selbstverständlich in die Natur integriert. Vielmehr stehen die Menschen meist vor der Natur und betrachten sie. Das ästhetische Verhältnis zur Natur, das bei Petrarca und Lorenzetti begonnen hat, wird bei Friedrich zum Thema, zum Problem. Es bezeichnet im Zeitalter der beginnenden Technisierung und Industrialisierung die Entfremdung

des Menschen von Natur. Im Gegensatz zum Klassizismus geht es nicht um die Totalität von Natur, im Gegenteil, das Bruchstück, das Fragment wird zum Thema.

Menschen betrachten Natur, sie betrachten vor allem die Veränderung in der Natur wie den Aufgang des Mondes. Natur wird als veränderliche begriffen. Das neue Geschichts-Bewusstsein der Romantik schlägt sich auch in der Landschaftsmalerei nieder.

Die Landschaft bezeichnet nicht nur das Verhältnis des Menschen zur Natur, sie wird zum Gleichnis, zur Allegorie, zum Abbild des Verhältnisses vom Mensch zur Gesellschaft. Das Landschaftsbild steht bei C.D.F. an Stelle des Historienbildes. Bsp: *Das Eismeer oder die gescheiterte Hoffnung*. Sehr komplex: nicht nur Reflex auf gescheiterte Polarexpedition, nicht nur Kindheitstrauma, dass sein Bruder ihn aus dem Eis retten wollte und dabei selbst fast ertrank, nicht nur Gegenbild zur heroischen klassizistischen Landschaft, ein Gegenbild, in dem nur noch Bruchstücke, Eisstücke, die an Grabplatten erinnern dem Phantasma einer "totalen" Landschaft entgegengehalten werden. 1823/24 gemalt ist es auch ein Sinnbild für die gesellschaftliche Situation in Deutschland, für den absoluten Stillstand, für die Eiseskälte, für die Friedhofstille. Das Schiff ist Symbol für das Staatsschiff wie für das Lebensschiff.

Die Landschaft wird aber auch zum Erlebnisraum des eigenen Ichs, zum Projektionsraum der eigenen Subjektivität, zum Ort der Innerlichkeit. Bsp.: *Mönch am Meer*. Friedrich äußerte selbst, der Maler solle nicht malen, was vor ihm sei, sondern in ihm. Der Bildhauer D'Angers schrieb nach einem Atelierbesuch bei Friedrich: "Alles ist Leben und Leiden in der Natur...und, da der Mensch alles auf sich bezieht, findet er sich selbst verkörpert in den großen Krisen der Natur." Friedrich versuchte nicht, wie die Nazarener, die Funktionslosigkeit der Kunst durch religiöse Emphatik zu überbrücken; er lässt die Einsamkeit des Künstlers, den Zwiespalt zwischen Mensch und Gesellschaft sichtbar werden. In seinen Werken mit religiöser Thematik wird im Gegensatz zu den Nazarenern nicht die Illusion einer Rückkehr ins Mittelalter aufgebaut. Kirchen erscheinen im Bild meist nur als Ruinen. Auch beim *Tetschner Altar*, den die spätere Kunstgeschichte gerne zum Sinnbild frommer Kunst machen wollte, wird die Unüberbrückbarkeit von Religion und Wirklichkeit spürbar.: Steilheit der Felsen, beschwerlicher Weg, Entrückung des Hügels, Kreuz vom Betrachter abgewandt, Raumorganisation. Das Kreuz wird nicht als reales Kreuz, sondern als Kruzifix, als Kultgegenstand gezeigt. Die Trennung von Mensch und Religion, von Mensch und Gott wird nicht überspielt, sie wird deutlich gemacht, allerdings als tragischer Verlust empfunden.

Ich möchte Ihnen zum Abschluss noch eine Kritik des anerkannten Biedermeier-Malers Richter vorlesen, der mit seiner Kritik eine sehr adäquate Einschätzung von Friedrichs Bildern gibt: "Sie (die Bilder) erschüttern uns, reißen dann plötzlich den Faden ab und überlassen uns unserer gereizten Empfindung." (Auf das Biedermeier gehe ich aus Zeitgründen hier nicht ein.)

Ganz anders als in Deutschland oder England gestaltete sich die Situation in **Frankreich**. Hier herrschte bis über die Jahrhundertmitte der idealistische Staatsklassizismus der Akademien. Die Institutionen von Akademie und Salon, also staatliche Institutionen, gaben dieses Kunstdiktat vor. Der Klassizismus verband sich bei diesen Malern mit einer reaktionären Form der Romantik, die, ähnlich wie bei den Nazarenern in Deutschland, auf Refeudalisierung und Rekatholisierung zielte. Girodet, einer der gesuchtesten Künstler seiner Zeit, säuberte den Klassizismus von seinen realistischen und rationalistischen Prinzipien. Er behielt lediglich die statischen, idealisierenden, auf Linienschönheit ausgerichteten Elemente des Klassizismus bei. Diesen mischte er mit dem Irrationalismus und der Erotik und Phantastik der Romantik. Die Maler, Girodet, Proud'hon, Picot, Ingres usw. waren die offiziellen Vertreter der französischen Finanzaristokratie.

**Ingres** (1780-1867) übte eine glatte, ganz auf Linienschönheit orientierte Malerei. Historienbilder, weibliche Akte und Porträts gehören zu seinem Themenbereich. Kühle, idealisierte weibliche Schönheit in malerischer Perfektion, statische Komposition, Eliminierung von Emotion und Dynamik, alle diese Elemente stehen in Widerspruch zu den Intentionen der Romantiker. Im Gegensatz zu ihnen proklamierte er ein ewiggültiges, unveränderliches Schönheitsideal. Mit dieser Negation von Veränderbarkeit entsprach er den Wünschen der konservativen Großbourgeoisie und Aristokratie.

Gegen diesen erstarrten Klassizismus wandten sich die Romantiker und ab der Jahrhundertmitte die Realisten, insbesondere Courbet. Die bedeutendsten Vertreter der französischen Romantik waren Theodore Géricault (1791-1824) und Eugene Delacroix (1798-1863). Zwischen der französischen romantischen Malerei und dem Realismus bestehen enge Verbindungen. Sie kämpften gegen den gleichen Feind, den Akademieklassizismus, und ihre Kritiker bedachten sie mit den gleichen Vorwürfen. ("Trivial, hässlich, niedrig.")

In **Géricaults** Werk kommen die progressiven Züge der Romantik besonders stark zur Geltung. Seine Kunst weist bereits voraus auf den Realismus Courbets. In seinen Schlachtenbildern ist nicht mehr Napoléon oder ein führender Offizier Zentrum des Geschehens. Die Schlacht wird von den Soldaten geschlagen. Der repräsentative heroische Charakter der Schlachtenbilder fällt weg und damit ihre Brauchbarkeit für die Herrschenden.

1818 malte Géricault das *Floß der Medusa*. Im Jahr 1816 war die Fregatte Medusa gesunken. Die Besatzungsleute trieben 12 Tage auf einem Notfloß auf hoher See. Das Rettungsschiff konnte nur noch einige Überlebende bergen. Das Ereignis war ein politischer Skandal, da nachgewiesen werden konnte, dass das Unglück durch die Unfähigkeit des Kapitäns verursacht worden war, der nur durch Protektion auf den Posten gekommen war. Im Vorfeld, während des Unglücks und danach hatte sich die Regierung schwere Fehler geleistet.

Géricault ging mit wissenschaftlicher Genauigkeit und empirischen Untersuchungen ans Werk. Er studierte Kranke und Sterbende in Hospitälern. Er ließ sogar ein Floß bauen vom gleichen Handwerker, der das Floß der Medusa gebaut hatte. Er ließ es auf dem Wasser treiben und beobachtete es genau. Über dieses Naturstudium hinaus befragte er Überlebende über den Hergang der Katastrophe und ihre Erlebnisse.

Wichtige Vorbilder waren Michelangelo und Caravaggio, die er auf seiner traditionellen Romreise studieren konnte.

Géricault nahm den Zeitpunkt des Geschehens zum Ausgangspunkt seiner Darstellung, da die Verunglückten das Rettungsschiff entdeckten. Das Thema bot ihm die Möglichkeit, Menschen in einem dramatisch zugespitzten Moment zu zeigen, Menschen, die buchstäblich zwischen Leben und Tod stehen. (Leichen, Sterbende, Hoffende, der Schwarze, der das Schiff entdeckt hat.) Die Spannweite der widersprüchlichen Gefühlszustände reicht von vollkommener Apathie und Verzweiflung bis zu Hoffnung und Glück über die bevorstehende Rettung. Ein Ereignis hat individuell unterschiedliche Auswirkungen. Diese dramatische Widersprüchlichkeit wird durch das nahe Beisammensein von Leichen, sterbenden und tatsächlich Überlebenden sichtbar gemacht. Géricault griff ein tagespolitisches Thema auf. Dies hatte bereits David mit seinem Marat gewagt. Aber bei David war es ein bekannter Held der Revolution. Géricault ging einen Schritt weiter in seinem Historienbild: er malte ein zeitgenössisches Ereignis ohne Helden. Held ist das namenlose Volk, die Gemeinschaft von Individuen.

Die politischen Implikationen und die kritische Haltung wurden damals wohl verstanden. Das Bild stelle "einen Ausfall gegen die Regierung dar", eine "Verherrlichung staatsbürgerlichen Mutes". Die Rezeption des Bildes zeigt, dass durchaus verstanden wurde, dass das Bild über eine tagespolitische Angelegenheit weit hinausging und auf den Kampf der Menschen um ihr Leben und ihre Freiheit abzielte. Die Jury des Salons von 1819 rang sich zwar zur Verleihung einer Goldmedaille durch; Géricaults Wunsch, ein Ankauf durch den Staat für den Louvre, kam aber nicht zustande. (Maße 4,9/7,16: unmöglich für privaten Käufer). Erst nach dem Tod des Künstlers kam das Bild ins Museum. Hier zeigt sich eine Problematik, die bis heute virulent ist: einerseits ist der Künstler frei, frei von Auftraggebern; gleichzeitig steht er dem Staat gegenüber und ist von dessen Ankäufen und Unterstützung abhängig. Für diesen wiederum ist Kunst im allgemeinen nur das, was rein ästhetisch genossen werden kann, ohne aktuelle politische Bedeutung. Ist ein Kunstwerk politisch brisant, kommt es im allgemeinen erst dann ins Museum, wenn diese politische Bedeutung eine historische ist und damit aufgehört hat, eine zu sein. 1820 reiste Géricault nach England, wo er sich mit den Errungenschaften der englischen Malerei bekannt machte. Er malte nun vorwiegend Werke ohne spektakuläre Ereignisse, Alltägliches. Auch hierin steht er in diametralem Gegensatz zu den Forderungen der Klassizisten nach einem erhabenen Motiv in der Kunst. Géricault malte Pferde und



Pferderennen, hier sein berühmtes Pferderennen in Epsom. Géricault versuchte, den visuellen Eindruck eines Augenblicks festzuhalten. Um den Eindruck der Dynamik und das Dahinrasen der Pferde zu verdeutlichen, ließ er die Landschaft verschwimmen. Hierin ist er ein Vorläufer des Realismus, der Impressionisten und überhaupt der weiteren Entwicklung der Malerei. Porträts von Geisteskranken.

**Delacroix** hat sich vor allem mit Rubens auseinandergesetzt. Die Beschäftigung mit der dynamischen, sinnlichen Kunst des Barockmalers half ihm, den starren, akademischen Klassizismus zu überwinden. Im Salon von 1824 wurde sein Bild *Gemetzel auf Chios* ausgestellt, das sich auf einen Aufstand der Griechen gegen ihre türkischen Besatzer zwei Jahre zuvor bezog. Charakteristisch für die Romantik ist die Tatsache, dass zwar ein politisches Geschehen thematisiert wird, dies aber außerhalb der französischen Politik gesucht wird. Als aber 1830 die Julirevolution ausbrach und der Bourbonenkönig vertrieben wurde, griff er ein aktuell politisches Thema seiner eigenen Gesellschaft auf. Er malte sein berühmtes Werk *Die Freiheit führt das Volk*. Gezeigt werden die Revolutionäre: Bürger mit Zylinder, Student und einfaches Volk im Ansturm gegen den Feind. Zwischen dem Betrachter und den Kämpfern liegen die Toten, Opfer der Revolution. Angeführt werden die Revolutionäre nicht von einer konkreten Figur, sondern von der Allegorie der Freiheit mit Trikolore und Gewehr in Händen und der Jakobinermütze auf dem Kopf, die an die 89er Revolution erinnern soll. Mitnichten ist es eine reale Frau, die hier heroisch den Zug anführt. Der Status der Weiblichkeit ist vielmehr die Allegorie, sie ist Zeichen für einen Begriff, "die Freiheit". Ja gerade ihre Weiblichkeit, ihre nackten Brüste, signalisieren, dass sie nicht als reale Figur gelesen werden soll. Frauen sind denn auch unter den Revolutionären nicht zu entdecken.

Die Revolution von 1830 endete mit dem Sieg des Großbürgertums, das Louis Philippe, den sog. König der Geldsäcke, als König einsetzte. Ruhe und Ordnung wurden wieder hergestellt. Für Delacroix boten sich innerhalb der Banalität des bürgerlichen Alltags in Frankreich keine romantischen Themen an. Statt wie die Künstler seit dem 16. Jh. nach Rom zu pilgern, reiste Delacroix nach Marokko. Der Orientalismus Delacroixs und vieler seiner Zeitgenossen ist ein typisch europäisches Phänomen. Wunschvorstellungen nach Sinnlichkeit und Exzess konnten in diese fernen, exotischen Länder projiziert werden.

Nach den ersten Erfahrungen mit der neuen Regierung formierte sich bald neuer Protest. Aus den Reihen der Gegner des Bürgerkönigtums trat besonders **Honoré Daumier** hervor, der v.a. in der Zeitschrift *La Caricature* seine ätzend-aggressiven Persiflagen des Systems veröffentlichte. Daumier, der im Dezember 1831 für sechs Monate wegen seiner politischen Graphik ins Gefängnis gehen musste, verhöhnte nicht nur den König Louis Philippe, sondern

überhaupt die Politiker, die Bürger, insbesondere die Richter und Advokaten. Daneben gestaltete Daumier aber auch positive Elemente, vor allem wenn er Proletarierinnen darstellt. Sehr aufschlußreich ist, dass dieser explizit politisch engagierte Künstler, der sich so dezidiert gegen die Herrschenden stellte, in der Geschlechterfrage einen reaktionären Standpunkt einnahm. Das ist insofern aufschlussreich, als immer wieder zu beobachten ist, dass Herrschaftskritik durchaus mit der Aufrechterhaltung von (anderen) Machtkonstellationen vereinbar ist. Daumier, der politische Künstler par excellence, geiferte in seinen Karikaturen gegen die beginnende Frauenbewegung und desavouierte emanzipierte Frauen als lächerliche Blaustrümpfe.

Nach 1830, nach dem Sieg der Finanzaristokratie, machte sich das Bürgertum das L'art pour l'art, das ursprünglich eine Opposition der Romantik gewesen war, zu eigen. Nun wurde Kunst endgültig ästhetisiert, Kunst und Politik zu unvereinbaren Gegensätzen. In den Salons hingen nun die Spätwerke von Delacroix und Ingres, daneben Bilder von Couture, Delaroche u.a.

Auf diesem Hintergrund ist das Werk von **Gustave Courbet** zu sehen. Courbet, der eigentliche Begründer des Realismus. Seine Kunst schlug in Frankreich wie eine Bombe ein. Man sah darin nicht nur einen Radikalangriff auf die Salonkunst, sondern sah die gesamte Kunst und Kultur, ja die Gesellschaft in Gefahr.

Courbet wurde 1819 in Ornans im Südosten Frankreichs als Sohn eines Bauern geboren.

1849 stellte er sein über 3m hohes und fast 7m langes Bild *Begräbnis in Ornans* aus. Seither müsse sich die Kunstkritik gespalten in Anhänger oder Gegner Courbets bzw. des Realismus, schrieb ein Zeitgenosse.

Was ist so erschütternd an diesem Bild?

Dargestellt ist das Begräbnis irgend eines Bürgers von Ornans. Die Anwesenden, Bürger und Bauern von Ornans, stehen vor dem leeren Grab, der Sarg wird erst herbeigetragen. Um was für eine Bildgattung handelt es sich hier eigentlich? (Wir wissen, dass für das 19. Jh. die Hierarchie der Gattungen grundlegend war). Courbet hat die einzelnen Individuen genau porträtiert, also ein Art Gruppenporträt? Aber im Gegensatz zum holländischen Gruppenporträt des 17. Jhdts., an dem sich Courbet sicher orientiert hat, ist es nicht ein Auftragswerk der Porträtierten, die sich selbst in der Gruppe repräsentiert wissen wollen. Ist es ein Historienbild? Nein, ganz im Gegenteil, keinerlei historisches Thema ist hier gewählt, keine Helden weit und breit. Aber es verfügt über die Dimensionen eines Historienbildes und damit um einen großen Anspruch, der weit über ein Genrebild hinausgeht, was es somit auch nicht sein kann. Ist es ein religiöses Bild? Vergleichen wir mit früheren Begräbnisbildern, z.B. dem Begräbnis des Grafen Orgaz von Greco von 1588. Bei Greco wird das Ereignis des Begräbnisses durch die Einführung der

himmlischen Gestalten, der Auferstehung der Seele des Grafen Orgaz und die Blickwendung ins Jenseits von Seiten der Anwesenden zum religiösen Bild. Courbet hingegen schildert einfach, was er sieht. Er schildert es mit großer Distanz, ohne Beschönigung, ohne Dramatisierung. Durch die distanzierte Beschreibung aber wird die kultische Handlung entfremdet. Es gibt keine Gesamtstimmung wie in der romantischen Malerei, wo der Betrachter sich gefühlsmäßig identifizieren, mitschwingen konnte. Neben der Trauer steht die Gleichgültigkeit, neben dem Glauben der Atheismus.

Ja, das Bild ist auch keine Allegorie, also ein Nachdenken über den Tod; eigentlich könnte man meinen, dem Bild fehle überhaupt jede Bedeutung.

Seine Bedeutung liegt vor allem in dem Widerspruch zum Akademieklassizismus; es stellt sich gegen jede Form der Idealisierung. Bewusst wird ein Sujet aus dem einfachen Volk gewählt, Bewusst gerade an einem so inhaltsschweren Motiv wie einem Begräbnis, dem Tod, das Alltägliche, das Triviale demonstriert. Bewusst wird nicht Idealität oder Harmonie gezeigt, sondern im Gegenteil Disparatheit, Widersprüchliches. Nicht das Heroische, nicht Schönheit wird als Ideal vorgestellt, sondern Bewusst das Triviale, das Niedrige, das hässliche zum Thema der Kunst gemacht. So entspricht die Form ganz diesem Anliegen. Es gibt keine Mitte. Die Mitte ist das leere Grab und der Totengräber. Die egalitäre Bildstruktur ist durchaus im politischen Sinn als republikanische Gesinnung zu interpretieren.

Gleichzeitig mit dem Begräbnis wurden die *Steinklopfer* ausgestellt. Arbeiter bei schwerster körperlicher Arbeit!

Courbet (1851): "ich bin nicht nur Sozialist, sondern auch Demokrat und Republikaner, mit einem Wort, ein Parteigänger der Revolution und vor allem ein Realist, d.h. der aufrichtige Freund der wahren Wahrheit."

Realismus ist nach Courbet die Ablehnung des Ideals.

Courbet war Anhänger Proudhons, eines utopischen Sozialisten, der in der Arbeiterbewegung Frankreichs eine große Rolle spielte. 1871 solidarisierte sich Courbet mit der Commune. Nach dem Zusammenbruch der Commune wollte man ihm den Sturz der Vendome-Säule, Symbol des alten Regimes, in die Schuhe schieben. Trotz eindeutiger Gegenbeweise enteignete man ihn, warf ihn ins Gefängnis. Danach floh Courbet in die Schweiz, wo er einige Jahre darauf starb.

Als Abschluß zeige ich Ihnen sein 1855 entstandenes Bild *Das Atelier des Malers*. Neue Stufe des Realismus: überhaupt kein Handlungszusammenhang mehr. Ein autonomes Gebilde mit traumhaft-utopischen Zügen. Ein erweitertes Selbstbild und zugleich ein Gesellschaftsbild, in

dem der Maler sich selbst darstellt zusammen mit Freunden, Zeitgenossen und fiktiven Figuren. (Beschreibung: links: (nach Courbets eigenen Worten): das Alltagsleben, das Volk, das Elend, den Reichtum, die Armut, die Ausbeuter und die Ausgebeuteten. Rechts: die Teilhabenden, d.h. Die Freunde, die Mitarbeiter, die Liebhaber der Welt der Kunst, Beaudelaire, Proudhon. Die nackte weibliche Figur als Modell, Muse und möglicherweise auch Allegorie der Wahrheit, allegorisch, dennoch ganz real. ) Er malt, aber nicht die Figuren um ihn, sondern eine Landschaft, gleichsam als Bekenntnis zur Natur. Denn ausgerechnet für die größte industrielle Leistungsschau seiner Zeit, für die Pariser Weltausstellung von 1855, wollte er die Natur in dieser Weise in den Mittelpunkt rücken. (Das Bild konnte dann nur in einer Sonderausstellung gezeigt werden.) Realismus wird mit diesem Bild zu einem auf Gegenwart bezogenen, aber auf Vergangenheit und Zukunft reflektierenden komplexen System, das private und öffentliche Dimensionen erhält.

Courbets Realismus weist in vielerlei Hinsicht auf die grundsätzlichen Veränderungen der Kunst voraus, die in der 2. Hälfte des 19. Jhdts. die eigentliche Moderne einleiteten:

Das Ende der Gattungshierarchie (Begräbnis von Ormans). Stellt für die Kunstgeschichte heute noch ein Problem dar, z.B. werden Film, Video aber auch Bereiche der angewandten Kunst immer noch von einer angeblichen Hochkunst abgegrenzt.

Kritische Dimension der Kunst, die sich sowohl gegen idealisierende Kunstrichtungen wie gegen politische und soziale Normen und Verhältnisse richtet.

Die Akzeptanz des Niederen, hässlichen, Prosaischen als Thema der Kunst.

Die über die bloße Wiedergabe des Erscheinungsbildes hinausgehende Analyse bzw. die Tendenz zur Montage der Wirklichkeit, um Wirklichkeit zu demonstrieren.

Grundlegend wurde die Malerei durch die Entstehung von Fotografie und Film verändert, die die Abbildfunktion von der Malerei übernahmen und damit Bereiche wie das Genre, das Historienbild, das Porträt weitgehend abdeckten und der Malerei dadurch neue Aufgaben und Möglichkeiten eröffneten.

## Dia-Liste 22

## Links

1. Constable, Landschaft
2. Constable, Küstenlandschaft
3. Füssli, Selbstbildnis
4. Blake, Urizen ringt mit den Wassern...
5. Goya, Sonnenschirm
6. Goya, Winter, Gobelinentwurf
7. Dürer, Melancholie
8. Duvet, Titelblatt z. Apokalypse
9. Goya, Capricho 52
10. Goya, Capricho 71
11. Goya, Capricho 55
12. Goya, Königin Maria Louisa
13. Goya, Maria Josefa
14. Goya, Desastres 72
15. Goya, Desastres 36
16. Goya, El Tres de Mayo (Det.)
17. Goya, Bekleidete Maya
18. Goya, Saturn (Det.)
19. Goya, Dos viejos comiendo
20. Goya,
21. Goya, Die Schmiede
22. Overbeck, Italia u. Germania
23. Overbeck, Triumph d. Religion
24. Runge, Eltern d. Künstlers
25. Friedrich, Mönch am Meer
26. Friedrich, Frau in der Morgensonne
27. Friedrich, Mondaufgang
28. Friedrich, Abtei...
29. Richter, Elbüberquerung
30. Picot, Amor u. Psyche
31. Ingres, Antiochus u. Statonika
32. Ingres, Die kleine Badende
33. Géricault, Floß der Medusa
34. Géricault, Kalkbrennerei
35. Géricault, Der Kleptomane
36. Delacroix, Perseus u. Andromeda
37. Delacroix, Freiheit führt das Volk
38. Delacroix, Frauen von Algier
39. Daumier, In der 1. Klasse
40. Daumier, Aufruhr
41. Daumier, Ecce homo
42. Daumer, Don Quijote
43. Cabanel, Geburt der Venus
44. Courbet, Das Begräbnis...
45. Courbet, Das Atelier (Det.)
46. Courbet, Das Atelier (Det.)
47. Courbet, Das Atelier (Det.)

## Rechts

1. Constable, Meerlandschaft
2. Meer mit Riesenwolke
3. Füssli, Nachtmahr 1. Fass.
4. Blake, Verkörperung d. Phantasie
5. Goya, Selbstbildnis
6. Goya, Wäscherinnen (Gobentw.)
7. Goya, Verungl. Maurer (Gobentw.)
8. Goya, Hampelm. (Gobentw.)
9. Goya, Capricho 43
10. Goya, Capricho 53
11. Goya, Capricho 16
12. Goya, Capricho 75
13. Goya, Familie Karls IV.
14. Goya, Desastres 39
15. Goya, Desastres 60
16. Goya, El Tres de Mayo
17. Goya, Nackte Maya
18. Goya, Selbstbildnis m. Arzt
19. Goya, Saturn
20. Goya, Las parcas
21. Goya, El perro
22. Goya, Die Wasserträgerin
23. Pforr, Graf Habsburg...
24. Schnorr, Flucht n. Ägypten
25. Runge, Der Morgen
26. Friedrich, Gehege bei Dresden
27. Friedrich, Eismeer
28. Friedrich, Kreuz im Gebirge
29. Friedrich, Morgennebel
30. Grós, Napoleon am Schlachtf.
31. Ingres, Apotheose Homers
32. Ingres, Portrait d. Mme. Ingres
33. Géricault, Offizier d. Gardejäger
34. Géricault, Studie zum Floß ...
35. Géricault, Studie zum Floß ...
36. Géricault, Geköpfte
37. Géricault, Geköpfte
38. Géricault, Derby von Epsom
39. Géricault, Die irrsinnige Neiderin
40. Delacroix, Löwenjagd
41. Delacroix, Massaker von Chios
42. Delacroix, Freiheit... (Det.)
43. Delacroix, Tod d. Sardanapal
44. Daumier, Studie z. in d. 3. Kl.
45. Daumier, Die Emigranten
46. Daumier, Don Quijote (Öl)
47. Courbet, Die Badenden

- 48. Courbet, Begräbnis ... (Det.)
- 49. Courbet, Ährensieberin
- 50. Courbet, Das Atelier