

Kunst-Epochen · Frühchristliche und  
byzantinische Kunst

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 1

Frühchristliche und  
byzantinische Kunst

Von Susanna Partsch

Reclam

Mit 24 Abbildungen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18168

2004 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlagabbildung: Pantokrator. Mosaik in der Apsis der Kathedrale  
von Cefalù (Sizilien). © Wikimedia Commons / Gun Powder Ma

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,

Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018168-3

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Einführung . . . . .	9
Das Christentum – eine neue Religion . . . . .	12
Frühchristentum und Byzanz – Versuch einer Definition . . . . .	15
Konstantin der Große und das Neue Rom . . . . .	17
Justinian, der letzte Herrscher über das römische Weltreich . . . . .	20
Bilderstreit ohne Bildersturm . . . . .	23
Konsolidierung und Machtverlust bis zum Ende . . . . .	26
Zentren der Macht und Zentren der Kunst . . . . .	29
Rom . . . . .	29
Ravenna . . . . .	31
Konstantinopel . . . . .	33
Griechenland . . . . .	38
Peripherie (Georgien, Armenien, Russland) . . . . .	39
Gattungen . . . . .	42
Architektur . . . . .	42
Basilika und Kreuzkuppelkirche . . . . .	43
Skulptur . . . . .	46
Mosaik . . . . .	49
Wandmalerei . . . . .	50
Ikonen . . . . .	51
Exkurs: Das mittelbyzantinische Dekorations- system – ein Gesamtkunstwerk . . . . .	56
Buchmalerei . . . . .	62
Werkbeispiele . . . . .	66
Architektur . . . . .	66
Die <i>Hagia Sophia</i> – Zentrum von Staat, Religion und Kunst . . . . .	66

Rom, <i>S. Giovanni in Laterano</i> . . . . .	79
Rom, <i>Alt St. Peter</i> . . . . .	83
Mailand, <i>S. Lorenzo Maggiore</i> . . . . .	86
Rom, <i>S. Stefano Rotondo</i> . . . . .	88
Cimitile bei Nola, <i>Pilgerheiligtum</i> . . . . .	91
Ravenna, <i>S. Apollinare in Classe</i> . . . . .	94
Konstantinopel, <i>Stadtmauer</i> . . . . .	95
Konstantinopel, <i>Hagios Sergios und Bakchos</i> . .	98
Konstantinopel, <i>Hagia Eirene</i> . . . . .	101
Thessaloniki, <i>Hagios Georgios</i> . . . . .	103
Bethlehem, <i>Geburtskirche</i> . . . . .	104
Sinai, <i>Katharinenkloster und Marienkirche</i> . . .	107
Phokis, <i>Kirche des Klosters Hosios Lukas</i> . . . .	111
Venedig, <i>S. Marco</i> . . . . .	115
Konstantinopel, <i>Chora-Kirche</i> . . . . .	120
Skulptur . . . . .	122
Rom, <i>S. Maria Antiqua, Sarkophag</i> . . . . .	122
Rom, <i>S. Pietro in Vaticano, Schatzkammer, Sarkophag</i> . . . . .	126
Berlin, <i>Große Pyxis</i> . . . . .	129
Rom, <i>S. Sabina, Holztüren</i> . . . . .	131
Berlin, <i>Konsulardiptychon des Iustinus</i> . . . . .	137
Paris, <i>Barberini-Diptychon</i> . . . . .	138
Ravenna, <i>Elfenbein-Kathedra des Erzbischofs Maximian</i> . . . . .	142
Berlin, <i>Berliner Diptychon mit Christus und Maria</i> . . . . .	144
Aght'amar, <i>Kreuzkirche, Skulpturenschmuck</i>	146
Berlin, <i>Die Vierzig Märtyrer von Sebaste</i> . . . .	149
London, <i>Elfenbeinstatuetten der Gottesmutter (Hodegetria)</i> . . . . .	151
Torcello, <i>S. Maria Assunta, Schrankenplatte mit Pfauen</i> . . . . .	152
Venedig, <i>S. Marco, Räuchergefäß</i> . . . . .	153

Venedig, S. Marco, <i>Pala d'oro</i> . . . . .	155
Berlin, <i>Marmorne Reliefikonen der Maria Orans und des Erzengels Michael</i> . . . . .	158
Mosaiken und Malerei . . . . .	160
Aquileia, Südkirche, Bodenmosaik . . . . .	160
Rom, Katakombe SS. Marcellino e Pietro, Wandmalereien . . . . .	163
Nikäa (Izник), Grabkammer, Wand- und Deckenmalerei. . . . .	166
Rom, S. Pudenziana, Apsismosaik . . . . .	167
Rom, S. Maria Maggiore, Mosaiken . . . . .	171
Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia, Mosaiken . . . . .	172
Ravenna, S. Vitale, Mosaiken im Chor . . . . .	175
Ravenna, S. Apollinare in Classe, Apsismosaik	180
Thessaloniki, Hagios Georgios, Mosaikausstattung . . . . .	183
Sinai, Katharinenkloster, Marienkirche, Apsismosaik . . . . .	185
Kiti, (Zypern), Panhagia Angeloktistos, Apsismosaik . . . . .	187
Konstantinopel, Fußbodenmosaik aus dem Kaiserpalast . . . . .	188
Konstantinopel, Hagia Sophia, Apsismosaik der Muttergottes . . . . .	190
Thessaloniki, Hagia Sophia, Mosaikausstattung . . . . .	191
Chios, Nea Moni und Phokis, Hosios Lukas, <i>Fußwaschung</i> . . . . .	193
Athen, Klosterkirche Daphni, <i>Anastasis</i> . . . . .	196
Göreme, Karanlık Kilise, Fresko der Verklärung. . . . .	197
Kurbinovo, Kirche des hl. Georg, <i>Verkündigung</i> . . . . .	200

Konstantinopel, Hagia Sophia, <i>Deesis</i> . . . . .	201
Konstantinopel, Chora-Kirche, <i>Koimesis</i> . . . . .	202
Cefalù (Sizilien), Kathedrale, Apsismosaik . . . . .	206
Venedig, S. Marco, Mosaiken . . . . .	207
Sinai, Katharinenkloster, <i>Petrusikone</i> und <i>Christusikone</i> . . . . .	210
Sinai, Katharinenkloster, <i>Johannes der Täufer</i> . . . . .	212
Moskau, <i>Gottesmutter von Wladimir</i> . . . . .	215
Andrej Rublev, <i>Dreifaltigkeit</i> . . . . .	218
Wien, <i>Wiener Genesis</i> . . . . .	219
Paris, <i>Pariser Psalter</i> . . . . .	222
Rom, <i>Josua-Rotulus</i> . . . . .	224
London, <i>Theodor-Psalter</i> . . . . .	227
Rom, <i>Marienhomilien des Jakobos von Kokkinobaphos</i> . . . . .	228
Materialien. . . . .	233
Künstler . . . . .	251
Die Künstler und ihre Auftraggeber . . . . .	251
Architekten . . . . .	254
Bildhauer . . . . .	256
Maler . . . . .	257

## Anhang

Literaturhinweise . . . . .	263
Personen- und Ortsregister . . . . .	269

<i>Zur Autorin</i> . . . . .	275
------------------------------	-----

## EINFÜHRUNG

---

In keiner anderen römischen Kirche wird die Gleichzeitigkeit von Christentum und anderen Religionen in der Spätantike so manifest wie in *S. Clemente*, diesem zwischen *Kolosseum* und *Lateransbasilika* gelegenen von außen eher unscheinbar wirkenden Bauwerk. Unter der heutigen Kirche aus dem 12. Jahrhundert mit späteren Umbauten befinden sich zwei Geschosse, die die früheren Nutzungen vor Augen führen. Ganz unten haben sich Reste zweier Häuser aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert erhalten. Das antike *Nymphaeum* in einem der beiden Häuser wurde im 3. Jahrhundert in einen Mithras-Tempel mit Altar und umlaufenden Bänken für rituelle Bankette umgebaut. Die Anhänger des Mithras-Kultes nutzten noch weitere Räume, bis Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts das Mithras-Heiligtum gewaltsam zerstört wurde – wahrscheinlich von konkurrierenden Christen.

Die Räume wurden aufgeschüttet und als Fundamente für eine Kirche genutzt. Diese Kirche war dem hl. Clemens geweiht, dem dritten der legendären Päpste, die auf Petrus folgten. Die Kirche wurde mehrfach umgebaut und mit Fresken ausgestattet, bis auch sie als Fundament für eine neue Kirche diente, die man im 12. Jahrhundert baute und im 18. Jahrhundert barockisierte. In ihrer Apsis befindet sich ein Mosaik mit Christus am Kreuz, eingebunden in Akanthusranken. Darunter kommen von beiden Seiten je sechs Schafe auf das Agnus Dei, das apokalyptische Lamm, zu. Die Mosaiken auf Goldgrund, in denen noch zahlreiche Szenen zu finden sind, die auf ein höchst komplexes ikonographisches Programm hindeuten, sind eine bewusste Rückbesinnung auf frühchristliche Mosaiken wie sie sich ab dem 5. Jahrhundert in

Rom erhalten haben. Diese Rückbesinnung knüpft an die einstige Größe Roms an, die wiederzuerlangen höchstes Ziel war.

Damit ist auf den Mauern einer frühchristlichen Anlage eine Kirche errichtet worden, deren Ausstattung wiederum an das Frühchristentum erinnerte. Inwieweit sich das Wissen um die Technik des Mosaiklegens erhalten hatte oder ob byzantinische Künstler den Auftrag für die Mosaikausstattung erhielten, lässt sich heute nicht mit Sicherheit beantworten. Wahrscheinlich handelte es sich bei den Ausführenden jedoch um byzantinische Künstler, da sie immer wieder nach Italien gerufen wurden, speziell um Mosaiken auszuführen. Meist waren es nur wenige, die die einheimischen Künstler anleiteten. Und in den bekannten Zentren wie Venedig und in Sizilien wurde gleichzeitig das Dekorationsprogramm übernommen. Das war in Rom nicht der Fall. Wahrscheinlich war nach all den Jahrhunderten die Konkurrenz immer noch zu groß. Denn Byzanz, dieses so mächtige Reich, verstand sich als das römische Weltreich. Für die Byzantiner war das antike Römische Reich nie untergegangen, lediglich das Zentrum hatte sich von Rom nach Konstantinopel verschoben.

Diese Sichtweise konkurrierte mit derjenigen der Westeuropäer. Für sie befand sich das Zentrum der weltlichen Macht im Norden. Der Kaiser herrschte vornehmlich in Deutschland. Die kirchliche Macht war jedoch in Rom geblieben und hatte sich wieder konsolidiert. Der Papst hatte sogar einen der Ehrentitel der römischen Imperatoren übernommen. Er nannte sich »Pontifex maximus«, in der genauen Übersetzung »Größter Brückenbauer« oder »Oberster Pfadbahner«. Wie dieser Begriff zur Bezeichnung des obersten Priesters wurde, ist nicht geklärt, er ging dann aber zunächst auf den Imperator, später auf den Papst über.

In der Zeit der Entstehung des Apsismosaiks von *S. Clemente* standen sich zwei christliche Mächte gegenüber, eine westliche und eine östliche, die beide für sich die Nachfol-

ge des Römischen Reichs beanspruchten. Das mag einer der Gründe dafür sein, dass bis heute in allgemeinen Überblicken über Kunst und Geschichte, die im westlichen Europa verfasst werden, Byzanz meist nur sehr summarisch abgehandelt wird. Andererseits erfährt Byzanz eine bemerkenswerte Rezeption, in der die Aura des Märchenhaften und gleichzeitig des orientalisch Grausamen immer mitschwingt: so wird zum Beispiel in einer Fernsehsendung (*Rückkehr nach Byzanz*), die den Anspruch einer Dokumentation suggeriert, bereits mit der geheimnisvoll getragenen Stimme des Sprechers das Märchenhafte, das Fremdartige manifest. In einem strategischen Computerspiel, das mit historischen Szenarien arbeitet, sind die Byzantiner eines von 13 »mittelalterlichen« Völkern. Als defensives Volk können sie starke Wälle errichten. Ihre Spezialität sind gepanzerte Reiter, die den Gegner erbarmungslos niederreiten. Und weil der Verlust der Anatolischen Hochebene den Nachschub an Pferden und Reitern verhinderte, musste die byzantinische Kultur untergehen. Diese Vermittlung von Historie – das Computerspiel mit Lerneffekt – schafft es »spielend«, Kindern, Jugendlichen, aber auch Erwachsenen Vorurteile einzuprägen, die die Grausamkeit der Byzantiner als Selbstverständlichkeit voraussetzen. Und so wirkt es denn auch glaubhaft, wenn in einer Folge der bekannten Krimiserie *Tatort* zwei kleine byzantinische Elfenbeintäfelchen Auslöser für drei Morde sind.

Es erweist sich als schwer, das Geschichtsbild zu ändern. Trotz neuer Erkenntnisse durch intensive Forschung, trotz existierender Universitätsinstitute für frühchristliche Kunst und Byzantinistik, trotz zahlreicher Kunstwerke in Rom, Ravenna, Istanbul und Griechenland, die Scharen von kunstbegeisterten Touristen anlocken, bleiben die Zusammenhänge im Dunklen. Man hat das Gefühl, als habe die Zuschüttung der frühen Kirche von *S. Clemente*, die Veränderung anderer frühchristlichen Kirchen in Rom, auch die Geschichte begraben, anderer-

seits die Eroberung Konstantinopels 1453 das byzantinische Reich endgültig untergehen lassen. In jedem populären Kunstgeschichtswerk wird die Antike ausführlicher behandelt, als Frühchristentum und Byzanz zusammen, obwohl auch damals Grundlagen entstanden, die unsere Kultur und unser Denken bis heute geprägt haben.

Die Ausbreitung des Christentums war Voraussetzung für die neuen künstlerischen Äußerungen in West und Ost, wobei eine Grenzziehung zwischen Frühchristentum und Byzanz nicht möglich – und vielleicht sogar der falsche Ansatz – ist. Das zeigt sich besonders deutlich in der frühen Zeit, vom 4. bis zum 6. Jahrhundert. Die Zentren der Macht waren oft auch Zentren der Kunst. Allerdings unterschieden sich die Bedingungen, unter denen an den einzelnen Orten Kunstwerke entstanden. Hinzu kommen die Besonderheiten der frühchristlichen und byzantinischen Kunst, wie die Entwicklung von der Basilika zur Kreuzkuppelkirche oder das mittelbyzantinische Dekorationssystem, das – wie die gotische Kathedrale im Westen – ein Gesamtkunstwerk darstellt. Der Blick nach Westen ist bei der Betrachtung byzantinischer Kunst ebenso hilfreich wie umgekehrt. Nur so erkennt man die Einflüsse auf die Entwicklung der abendländischen Kunst. Im Westen hat sich aus der Altartafel das Bild entwickelt, das den wesentlichen Bestandteil unseres Kunstbegriffs ausmacht. Doch die Entstehung der Altartafel ist ohne die Existenz der byzantinischen Ikone und ihrer Verbreitung auch im Westen undenkbar.

### **Das Christentum – eine neue Religion**

»Zieheth in die ganze Welt und verkündet die frohe Botschaft der gesamten Schöpfung. Wer glaubt und getauft wird, der wird gerettet werden, wer aber nicht glaubt, der

wird verurteilt werden.« So lautet der Missionsbefehl, den der auferstandene Jesus seinen Jüngern erteilte, wie ihn der Evangelist Markus im Neuen Testament (Mk 16,15–16) überliefert hat. Doch schon bald verschob sich der Glaubensinhalt von der Botschaft hin zum Botschafter. Die Christen hatten mit einer schnellen Wiederkehr des Messias gerechnet. Doch mussten sie sich auf eine längere Wartezeit einstellen. Da ihre Gemeinden ständig wuchsen, brauchten sie neue Organisationsformen. Die Entscheidung, dass auch Nichtjuden und damit nicht Beschnittene getauft werden konnten, entsprach dem Missionsbefehl, der von »der ganzen Welt« spricht. Darüber hinaus wurde das Christentum so zu einer eigenständigen Religion, die sich vom Judentum distanzierte. Nur unter dieser Voraussetzung konnten die Christen die Zerstörung des Tempels von Jerusalem durch die Römer im Jahr 70 unserer Zeitrechnung hinnehmen. Andererseits verloren sie dadurch aber auch die Privilegien, die die Juden bei den Römern genossen. Jetzt konnten sie zu Sündenböcken erklärt und verfolgt werden wie zum Beispiel unter Nero, der die Christen für den Brand Roms im Jahre 64 verantwortlich machte, um den gegen ihn selbst gerichteten Verdächtigungen ein Ende zu machen (vgl. Materialien, Text 1).

Die schnelle Ausbreitung des Christentums führte auch zu unterschiedlichen Auffassungen innerhalb der Gemeinden. Der »reinen Lehre« standen abweichende Meinungen, Häresien, gegenüber. Um diesen entgegenzutreten und die Gemeinden führen zu können, wurden Hierarchien mit dem Bischof an der Spitze geschaffen. Die Versammlung der Bischöfe, die Synode, entschied über anstehende Glaubensfragen.

Doch Juden und Christen stellten neben der offiziellen römischen Religion der antiken Götterverehrung nur zwei von vielen Religionen dar, die nicht nur in Konkurrenz zueinander standen, sondern sich auch gegenseitig anregten. Allerdings gab es einen Unterschied: Das Christen-

tum war die einzige Religion mit absolutem Wahrheitsanspruch und Ausschließlichkeitscharakter. Das machte die Gläubigen einerseits zu willkommenen Opfern für Verfolgungen, andererseits diffamierten sie dadurch auch immer wieder Andersdenkende in den eigenen Reihen. Und so kam es bereits unter Konstantin zum Donatisten- und Arianerstreit, beides Konflikte, die der Kaiser vergeblich versuchte, mit Synoden zu lösen. Andererseits führten die Anerkennung der Christen und der gleichzeitige Versuch, ihre Schwierigkeiten mit staatlicher Hilfe zu beseitigen, zu einer Verquickung von Staat und Kirche. Das hatte zur Folge, dass die Bischöfe weltliche Aufgaben übernahmen und die Herrscher in kirchlichen Machtbefugnissen mitreden konnten. Aus diesen Vermischungen resultierten schließlich Investiturstreit und Fürstbischöfe im Westen, der Kaiser als dem Patriarchen übergeordneter Herrscher im Osten.

Durch das Toleranzedikt von 313, mit dem das Christentum anerkannt wurde (vgl. Materialien, Text 4), breitete sich die neue Religion schneller aus, denn nun waren ihre Anhänger keinen Verfolgungen mehr ausgesetzt. Dem Versuch von Kaiser Julian, der von 361 bis 363 regierte, dem Heidentum wieder zu seinem Recht zu verhelfen, war kein Erfolg beschieden. Im Gegenteil: Das Christentum wurde zur bald von oben verordneten Massenbewegung. Erleichtert wurde der Übertritt durch die Vereinnahmung heidnischer Riten und Bräuche, aber auch jener anderer Kulte. So war der 25. Dezember der höchste Feiertag der Mithras-Anhänger, bevor er zum Geburtsdatum Christi wurde.

Das Christentum hat sich schnell ausgebreitet. Von der Anerkennung dieser Religion durch Konstantin bis zu dem Zeitpunkt, als sie im ganzen Römischen Reich Staatsreligion wurde, vergingen nur noch knapp 70 Jahre. Die Trennung von West und Ost und damit auch Unterschiede in der Kunst, in der Art des Ausdrucks, fanden erst zu einem späteren Zeitpunkt statt.

## Frühchristentum und Byzanz – Versuch einer Definition

Nicht nur die Anerkennung des Christentums, sondern vor allem die Spendenbereitschaft Konstantins brachte es mit sich, dass plötzlich Kunstwerke in großem Stil geschaffen wurden, die eine neue Botschaft vermitteln sollten. Doch die spätantiken römischen Künstler besaßen nur ein Formenrepertoire, das sie den Angehörigen aller Religion gleichermaßen zukommen ließen. Beispiele dafür finden sich noch heute vor allem im Nahen Osten, wo sich in den Synagogen von Hamat und Ma'on-Nirim, der Armenischen Kapelle von Jerusalem oder der Marienkirche des *Katharinenklosters* auf dem Sinai Mosaiken aus dem 6. Jahrhundert erhalten haben, die formal und inhaltlich vergleichbar sind. Eine neue, eigenständige, christliche Kunst hat sich erst allmählich entwickelt und hat auch immer wieder Anleihen bei antiken Darstellungsweisen gemacht. Frühchristliche Kunstwerke waren bald überall dort zu finden, wo die neue Religion hatte Fuß fassen können. Wichtige Zentren waren Rom, Ravenna, Thessaloniki und Konstantinopel.

Doch mit eben dieser Auflistung tritt ein erstes Problem auf. Kann die Kunst Konstantinopels zur frühchristlichen gerechnet werden oder muss sie von Anfang an als byzantinisch bezeichnet werden? Und was ist mit Ravenna, wo der byzantinische Kaiser Justinian und seine Frau Theodora in der Kirche *S. Vitale* an prominenter Stelle künstlerisch gezeigt werden? Wie müssen wir diese Mosaiken bezeichnen? Als byzantinisch oder als frühchristlich? Beide Lesarten finden sich in der kunsthistorischen Literatur.

Eine Abgrenzung ist auch deshalb schwierig, weil der eine Begriff zeitlich definiert ist, der andere topographisch. Das Frühchristentum umfasst den Zeitraum von der ersten christlichen Kunst im 3. oder 4. Jahrhundert bis

## Kunst-Epochen · Kunst des frühen Mittelalters

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 2

# Kunst des frühen Mittelalters

Von Kunibert Bering

Reclam

Mit 38 Abbildungen, Risszeichnungen und Plänen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18169

2002 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlagabbildung: Lorsch-Evangeliar (um 810)

Evangelistenbild zu Beginn des Johannesevangeliums

Rom, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 50, fol. 67v

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,

Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018169-0

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Einführung . . . . .	11
Zwei Herrscherbilder . . . . .	11
Räume und Zeiten . . . . .	14
Der Staat Karls des Großen . . . . .	15
Umbau und Zerfall des Karolingerreiches . . . . .	18
Das Reich der Liudolfinger . . . . .	20
Aspekte einer frühmittelalterlichen Ästhetik: Was ist ein Bild? Der Ikonoklasmus und die Folgen . . . . .	22
Architektur und Architekturvorstellungen . . . . .	29
Gattungen . . . . .	31
Architektur . . . . .	31
Von St-Denis nach Aachen . . . . .	31
Der Kontext der karolingischen Pfalzen- architektur . . . . .	40
Burgen und Befestigungen, Häuser und Städte . . . . .	44
Rom im Zentrum der karolingischen Politik – die karolingische Renaissance in Rom . . . . .	49
Der Bautypus der Basilika und ihr westlicher Abschluss . . . . .	55
Doppelchoranlagen . . . . .	62
Reaktionen: Reformkirchen 814 bis gegen 830 Asturien . . . . .	64
Die Architektur im 10. und 11. Jahrhundert . . . . .	69
Neue Formen des Sakralbaus im westfränkischen Reich . . . . .	70
Architektur im Reich der Liudolfinger . . . . .	72
Profanarchitektur und Städtebau . . . . .	77

Skulptur und Toreutik . . . . .	79
Der frühmittelalterliche Begriff der Skulptur . . .	79
Monumentale Skulptur in karolingischer Zeit	82
Goldschmiedearbeiten und die Ausstattung der Kirchen . . . . .	86
Skulpturale Arbeiten im Umkreis der Hofschule Karls des Großen . . . . .	89
Skulptur im 9. Jahrhundert . . . . .	92
Elfenbeinarbeiten des 9. Jahrhunderts . . . . .	95
Großplastische Werke im 10. Jahrhundert . . .	97
Bischof Bernward von Hildesheim als Auftraggeber skulpturaler Werke . . . . .	100
Ottonische Hofkunst . . . . .	102
Malerei und Mosaik . . . . .	109
Großflächige Kompositionen in karolingischer Zeit . . . . .	109
Impulse aus Rom . . . . .	110
Aachen und Germigny-des-Prés . . . . .	113
Antikenrezeption und gemalte Wandsysteme . .	115
Monumentalmalerei in ottonischer Zeit . . . . .	118
Buchmalerei: Funktionen . . . . .	120
Die Ausgangslage: Ein Überblick . . . . .	121
Die Hofschule Karls des Großen . . . . .	123
Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliiars .	129
Das Scriptorium in Reims . . . . .	130
Die Schule von Metz . . . . .	134
Die großen Bibeln . . . . .	135
Die Hofschule Karls des Kahlen . . . . .	137
Die Buchmalerei in Europa im 10. Jahrhundert	139
Die Buchmalerei im Reich der Liudolfinger . .	140
Corvey und die Anfänge der ottonischen Buchmalerei . . . . .	141
Das Herrscherbild . . . . .	142
Bedeutende Auftraggeber . . . . .	145

Der Meister des <i>registrum Gregorii</i> . . . . .	148
Trier und Reichenau . . . . .	151
Köln . . . . .	160
Prüm . . . . .	164
Regensburg . . . . .	164
Werkbeispiele . . . . .	166
Architektur . . . . .	166
St-Denis, Abteikirche . . . . .	166
Aachen, Pfalz Karls des Großen . . . . .	167
Paderborn, Pfalz . . . . .	170
Ingelheim, Pfalz . . . . .	173
Haithabu . . . . .	176
Rom, Lateranpalast . . . . .	177
Fulda, Abteikirche . . . . .	179
Lorsch, Torhalle . . . . .	181
Corvey, Abteikirche . . . . .	184
Die Kirchengründungen Einhards in Steinbach/Odenwald und Seligenstadt . . . . .	188
Der Klosterplan von St. Gallen . . . . .	190
Oviedo . . . . .	192
Köln, St. Pantaleon . . . . .	193
Cluny II . . . . .	195
Dijon, St-Bénigne . . . . .	196
Quedlinburg und Gernrode . . . . .	198
Hildesheim, Dom und St. Michael . . . . .	201
Mainzer Dom und Straßburger Münster . . . . .	207
Essen, Münster . . . . .	208
Skulptur und Toreutik . . . . .	211
Statuette eines reitenden Kaisers . . . . .	211
Rupertuskreuz . . . . .	212
Einhardsbogen . . . . .	213
Tassilo-Kelch . . . . .	216
Lorscher Codex Aureus . . . . .	218

Cividale, S. Maria in Valle, Weibliche Heiligenfiguren . . . . .	221
Mailand, S. Ambrogio, Goldaltar (sog. Paliotto)	222
Trier, Egbertschrein . . . . .	224
Gerokruzifix . . . . .	225
Conques, Statue der hl. Fides . . . . .	228
Essen, Münster, Goldene Madonna . . . . .	230
Hildesheim, Bronzetüren des Domes . . . . .	232
Hildesheim, Bernwardsäule . . . . .	235
Elfenbeinsitula aus Aachen . . . . .	236
Magdeburger Elfenbeinplatten . . . . .	239
Adalbero-Tafel . . . . .	241
Aachen, Antependium (sog. Pala d'oro) und Ambo . . . . .	242
Malerei . . . . .	244
Rom, S. Prassede . . . . .	244
Müstair, St. Johann . . . . .	245
Reichenau, Oberzell, St. Georg . . . . .	247
Godescalc-Evangelistar, Thronender Christus .	248
Schatzkammer-Evangeliar, Die vier Evangelisten . . . . .	251
Evangeliar von St-Médard, Lebensbrunnen . . .	254
Utrecht-Psalter, Illustration des 23. Psalmes . .	256
Codex Egberti, Das Wunder an der kananäischen Mutter . . . . .	257
Meister des registrum Gregorii, Papst Gregor und der Diakon Petrus . . . . .	259
Ottonencodex des Mönches Liuthard, Dedikationsbild . . . . .	260
Evangeliar Heinrichs II., Die kaiserlichen Tugenden . . . . .	260
Hitda-Codex, Verkündigung . . . . .	262
Beatus-Handschrift des Facundus, Anbetung des Tieres und des Drachen . . . . .	262

Materialien . . . . .	264
Grundlagen des frühmittelalterlichen Kunstverständnisses . . . . .	264
Auftraggeber und Stifter . . . . .	268
Architektur: Funktion und Deutung . . . . .	272
Skulptur und Toreutik: Liturgische Funktionen	290
Malerei und Bildverständnis . . . . .	298
Künstler . . . . .	310
Zwei Selbstdarstellungen frühmittelalterlicher Künstler . . . . .	310
<i>Artifices</i> und <i>operarii</i> . . . . .	312
Demut und Berufung des Künstlers . . . . .	315
Die Rolle der Auftraggeber . . . . .	316
Schreiber und Maler . . . . .	318

## Anhang

Literaturhinweise . . . . .	323
Personen- und Ortsregister . . . . .	331
<i>Zum Autor</i> . . . . .	343



## EINFÜHRUNG

---

### Zwei Herrscherbilder

»KAROLUS IMP[erator] AUG[ustus]« lautet die Inschrift auf einem nach 804 geprägten Pfennig Karls des Großen, der ein nach rechts gewandtes Bildnis des Kaisers zeigt. Karl der Große trägt den Mantel eines römischen Herrschers und einen Lorbeerkranz – Inschrift und Bildmotiv sind politisches Programm: zum ersten Mal tritt nach dem Ende des weströmischen Reiches ein Kaiser mit dem Anspruch der *renovatio imperii*, der Erneuerung des Römischen Reiches, auf. Der Hofdichter Modoin von Autun besang die *renovatio* in diesen Jahren: »[...] die Zeiten, zurückverwandelt zur alten Gesittung. Golden erneut wird Rom der Erde da wiedergeboren.« Die Rückseite der Münze präzisiert diese Aussage: »XPICTIANA RELIGIO« lautet dort die Inschrift, die einen antikisierenden Tempel,



Denar Karls des Großen, Vorder- und Rückseite (nach 800)  
Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett



Perikopenbuch Heinrichs II. (Reichenau, um 1002–1012)  
Christus krönt Heinrich II. und Kunigunde  
München, Bayerische Staatsbibliothek (Clm 4452, fol. 2r)

von zwei Kreuzen christianisiert, umgibt. Nicht das antike Rom sollte wiedererstehen, sondern ein Reich als Realisierung der christlichen Heilslehre im Sinne der *civitas Dei* des Augustinus.

Zwei Jahrhunderte später greift ein anderes Herrscherbild die in der Münze Karls des Großen angesprochene Thematik auf: Ein Blatt des Perikopenbuchs Heinrichs II. zeigt den thronenden Christus in der oberen Bildhälfte, der den Kaiser und seine Gemahlin Kunigunde krönt. Die Apostelfürsten Petrus und Paulus geleiten das Herrscherpaar, wobei die Komposition die Gestalten im Bedeutungsmaßstab der göttlichen Hierarchie gemäß anordnet. Den unteren Bildstreifen nehmen großfigurige Personifikationen ein – Roma (oder Italien) steht wie auf einer Bühne unter Christus in der Mitte, flankiert von Gallia und Germania, die ihre Geschenke oder Abgaben hochhalten. Auch die kleinen Figuren der Stammesherzöge, die unter den Personifikationen stehen, bieten Gaben dar. Insgesamt artikuliert die Konzeption der Miniatur den Machtanspruch des Königs, dessen Herrschaft infolge der Krönung durch Christus selbst eine erhebliche Sakralisierung erfährt.

Diese beiden Herrscherbilder mögen den zeitlichen Rahmen abstecken, in dem sich das frühe Mittelalter entfaltete, in dem sich jene Strukturen bildeten, die einen im wesentlichen einheitlichen Kulturraum prägen. Vor der Folie einer erneuerten Idee des römischen Reiches als Teil einer umfassenden Vorstellung der *ecclesia*, die das *imperium*, die weltliche Macht, und das *sacerdotium*, die geistliche Macht, gleichermaßen umschließt, entstanden Lebensformen, die in politischen und gesellschaftlichen Relationen, aber vor allem auch in künstlerischen Äußerungen, faßbar werden.

## Räume und Zeiten

Im 9. Jahrhundert übersetzte Johannes Scotus Eriugena ein ausgesprochen wichtiges Buch aus dem Griechischen ins Lateinische: eine Schrift über die himmlischen Hierarchien, verfasst von einem unbekanntem syrischen Theologen des 5. Jahrhunderts, dem sog. Pseudo-Dionysios Areopagites. Für die Geschichte des fränkischen und des kapetingischen Staates ebenso wie für das gesamte mittelalterliche Kulturverständnis sollten diese Texte von entscheidender Bedeutung werden. In diesen Schriften, dem *Corpus Areopagiticum*, beschreibt Pseudo-Dionysios Areopagites die von Gott geschaffene Ordnung der himmlischen Sphären nach heiligen Rängen, die den Seraphim und Cherubim, den Engeln und Erzengeln zustehen, und entwirft analog dazu eine Hierarchie der Welt, die den Menschen – abgestuft nach sozialen Rängen und dem Maß der Heiligkeit – ihren jeweiligen Platz zuweisen.

Auch die Räume, in denen die Menschen lebten, unterschieden sich gemäß ihrer Heiligkeit, geordnet nach heiligen Zentren und profanen Peripherien. Der Raum und die Zeit, in der sich das Heilsgeschehen Gottes vollzieht, werden so zu grundlegenden Kategorien, in denen sich das historische Leben abspielt. In der Dimension der Zeit geschieht die Gestaltung des Raumes, der sonst bloße Möglichkeit bliebe. Nur durch Gestaltung wird Raum wahrnehmbar – seine Organisation in der Zeit kann sich aus vielen Gründen ereignen, aus machtpolitischen ebenso wie aus religiösen oder wirtschaftlichen Motiven.

In der Beherrschung des Raumes lässt sich Macht visualisieren und damit über Bewusstsein verfügen. Raum und Zeit konkretisieren sich also in optisch wirksamen Zeichen, die die Zeiten oft überdauerten. Die Gestaltung von Räumen und Prozessen in der Zeit hängt von Vorstellungen und Erwartungen ab, die gleichsam imaginäre Räume bilden. In Raum und Zeit als äußerstem Rahmen wird eine

Vielzahl von Faktoren und Zeichen wirksam, die offene Systeme bilden, in denen sich Lebensformen entfalten.

Für die europäische Geschichte bekommt die Organisation des Raumes, wie sie sich in der Zeit der Karolinger sowie der nachfolgenden Kapetinger und Ottonen vollzog, bahnbrechende Bedeutung. Durch Karl den Großen löste das fränkische Reich endgültig jene Staaten ab, die sich im Zuge der Völkerwanderung gebildet hatten, und verbreitete das staatstragende Christentum weit nach Norden und Osten. In der Generation der Enkel Karls des Großen teilte sich die Dynastie in drei Linien, die in den folgenden Jahrzehnten die politische Entwicklung in Italien (bis 875), im Westfränkischen Reich (bis 987) und im späteren Deutschland (bis 911) bestimmten. Im Westfränkischen Reich ging die Macht an die Kapetinger über, im Ostfränkischen Reich an die Liudolfinger. Mit deren letztem Vertreter, dem Ottonen Heinrich II. (gest. 1024) und dem Tod des Kapetingers Robert II. (gest. 1031) kam es zu entscheidenden Weichenstellungen für die weiteren Entwicklungen in Mitteleuropa.

## Der Staat Karls des Großen

Karl der Große stammte aus dem fränkischen Hochadelsgeschlecht der Arnulfinger in der Region um Metz und Verdun, das seinen Namen nach ihm als seinem bedeutendsten Repräsentanten erhielt. Der Aufstieg der Karolinger, die den Verfall des Merowingerreiches ausnutzten, begann mit Pippin II. (dem Mittleren), der 687 das Amt des *maior domus*, das Hausmeieramt, im gesamten fränkischen Reich erlangte. Pippin III. (der Jüngere), der Vater Karls des Großen, erhielt 751 die Königswürde.

Seine ideologische Grundlegung fand der fränkisch-karolingische Staat in den Werken Gregors von Tours (um

## Kunst-Epochen · Romanik

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 3  
Romanik

Von Kunibert Bering

Reclam

Mit 34 Abbildungen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18170  
2004 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,  
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen  
Umschlagabbildung: St-Juste de Valcabrère (Ende 12. Jahrhundert)  
Foto: Achim Bednarz, Köln  
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,  
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell  
Printed in Germany 2020  
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und  
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken  
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart  
ISBN 978-3-15-018170-6  
[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Einführung . . . . .	11
Epoche und Kontext . . . . .	11
Stadt und Land: Neue Ordnungen. . . . .	13
Ein europäischer Konflikt von weltgeschichtlicher Dimension: Der Investiturstreit . . . . .	17
Die Kreuzzüge. . . . .	19
<i>Ars</i> – ein sich wandelnder Begriff im Horizont theologisch-philosophischer Neuorientierungen .	21
Antikenrezeption . . . . .	26
Der Kunstprozess und die Rolle der Stifter . . . . .	28
Romanik: Ein umstrittener Begriff. . . . .	30
Gattungen. . . . .	32
Architektur. . . . .	32
Impulse für eine europäische Stadtkultur. . . . .	33
Sakralarchitektur . . . . .	38
<i>Die Suche nach neuen Bauformen in Frankreich</i> .	38
<i>Aspekte romanischer Architektur in Frankreich</i> .	41
<i>Die Architektur der Normannen:</i>	
<i>Nordfrankreich und England</i> . . . . .	45
<i>Repräsentationsarchitektur im Reich</i> . . . . .	48
Pfalzen- und Burgenbau . . . . .	51
Romanische Architektur in Deutschland . . . . .	56
Architektur in Italien. . . . .	60
<i>Kontinuität und Neubeginn:</i>	
<i>Die Lombardei</i> . . . . .	61
<i>Toskana</i> . . . . .	65
<i>Venedig und der byzantinische Einfluss</i> . . . . .	68
<i>Rom</i> . . . . .	69
<i>Normannische Bauten in Süditalien und             auf Sizilien</i> . . . . .	73

Die Architektur der monastischen Bewegungen	76
Die Bauten der Kreuzfahrer . . . . .	82
Skulptur und Toreutik . . . . .	85
Frankreich und Spanien . . . . .	86
<i>Der Pilgerweg nach Santiago de Compostela</i> . .	86
<i>Cluny III und die Skulptur</i> . . . . .	88
<i>Portal- und Kapitellskulptur</i> . . . . .	89
<i>Um 1200: Neue Konzeptionen der Skulptur</i> . .	94
<i>Skulpturale Akzente in Spanien</i> . . . . .	96
Italien . . . . .	98
<i>Von Wiligelmus zum Meister der</i> <i>Monatsbilder von Ferrara</i> . . . . .	100
<i>Volto Santo</i> . . . . .	103
<i>Rom und Süditalien</i> . . . . .	105
Bronzeguss . . . . .	108
Skulptur in Deutschland . . . . .	109
<i>Antikenrezeption</i> . . . . .	110
<i>Skulptur im 11. Jahrhundert</i> . . . . .	111
<i>Neue Aufgaben für die Skulptur im</i> <i>11. Jahrhundert</i> . . . . .	116
<i>Toreutik des 12. Jahrhunderts im</i> <i>Rhein-Maas-Gebiet</i> . . . . .	117
<i>Skulptur des 12. Jahrhunderts</i> . . . . .	122
<i>Die Neuorientierung der Skulptur um 1200</i> . . .	126
Malerei und Mosaik . . . . .	129
Großflächige Kompositionen . . . . .	130
<i>Frankreich</i> . . . . .	130
<i>Rom und Latium</i> . . . . .	134
<i>Die Rezeption byzantinischer Kunst in Italien</i> .	143
<i>Romanische Malerei in Deutschland</i> . . . . .	147
Glasmalerei . . . . .	152
Buchmalerei . . . . .	156
<i>Italienische Impulse</i> . . . . .	156
<i>Buchmalerei der salischen Zeit</i> . . . . .	157

<i>Neuanfänge</i> . . . . .	159
<i>Einflüsse der französischen Skriptorien</i> . . . . .	162
Buchmalerei in England . . . . .	164
Ikonen . . . . .	166
 Werkbeispiele . . . . .	 169
Architektur . . . . .	169
Caen, Abteikirchen St-Étienne und Ste-Trinité .	169
Canterbury, Kathedrale und St. Peter-und-Paul	172
Santiago de Compostela, Kathedrale. . . . .	174
Cluny, Klosterkirche (III). . . . .	176
Speyer, Dom . . . . .	181
Köln, St. Maria im Kapitol . . . . .	186
Bonn, Doppelkapelle St. Clemens in Schwarzhemdorf . . . . .	188
Hirsau, Klosterkirche St. Peter und Paul . . . . .	190
Maria Laach, Benediktinerabtei. . . . .	191
Braunschweig, Pfalz Heinrichs des Löwen . . . . .	193
Burg Münzenberg in der Wetterau. . . . .	196
Pisa, Dom . . . . .	198
Venedig, Markusdom . . . . .	200
Florenz, Baptisterium . . . . .	202
Monreale, Dom . . . . .	203
Rom, S. Maria in Trastevere. . . . .	205
Rom, Casa dei Crescenzi . . . . .	207
 Skulptur und Toreutik . . . . .	 209
Chartres, Königsportal . . . . .	209
Silos (Provinz Burgos), Kreuzgang des Klosters Santo Domingo, Passionsreliefs . . . . .	212
Köln, Kruzifix aus St. Georg . . . . .	214
Reiner von Huy: Taufbecken . . . . .	217
Ein vergoldeter Kreuzfuß aus dem Maasgebiet in St-Omer. . . . .	219
Der Cappenberger Barbarosakopf . . . . .	221

Nikolaus von Verdun: Der Schrein der Heiligen Drei Könige . . . . .	224
Benedetto Antelami: Zyklus der Monatsbilder im Baptisterium von Parma. . . . .	227
Köln, St. Maria im Kapitol, Holztüren. . . . .	229
Braunschweig, Bronzelöwe . . . . .	232
Rom, S. Paolo fuori le Mura, Osterleuchter . . .	235
Tivoli, Dom S. Lorenzo, Kreuzabnahme . . . . .	237
Malerei und Mosaik . . . . .	239
St-Savin-sur-Gartempe, Freskenzyklus der Klosterkirche . . . . .	239
Rom, S. Clemente, Apsismosaik . . . . .	241
Reichenau-Niederzell, St. Peter und Paul, Apsisfresko . . . . .	244
Bonn, Doppelkapelle St. Clemens in Schwarzhemd, Freskenzyklus . . . . .	246
Hildesheim, St. Michael, Malerei der Holzdecke . . . . .	249
Köln, St. Kunibert, Glasfenster . . . . .	252
Evangeliar Heinrichs III., Widmungsseite . . .	254
Bibel von Stavelot, Maiestas Domini . . . . .	256
Olmützer Horologium, Titelblatt . . . . .	258
Evangeliar Heinrichs des Löwen, Widmungs- bild und Krönungsvision . . . . .	260
Beatus-Handschrift Fernandos I. und der Doña Sancha, Die Sieben Engel und das Lamm . . .	264
Materialien . . . . .	268
Grundlagen des Kunstbegriffs im Hohen Mittelalter . . . . .	268
Auftraggeber und Stifter . . . . .	278
Architektur und ihre Ausstattung . . . . .	279
Bildverständnis und Bilderherstellung . . . . .	299

---

Künstler . . . . .	305
<i>Memoria</i> und Sündenvergebung . . . . .	305
Aufgabenfelder . . . . .	307
Lebensläufe: Fragmente und Rekonstruktions- versuche . . . . .	310
Lob des Künstlers . . . . .	313

## Anhang

Literaturhinweise . . . . .	317
Personen- und Ortsregister . . . . .	321
<i>Zum Autor</i> . . . . .	336



# EINFÜHRUNG

---

## Epoche und Kontext

Wenn es sich um den Versuch der Festlegung von Epochen­grenzen handelt, so zeigt sich die Verzahnung historischer Prozesse mit denen der Entfaltung künstlerischen Geschehens. Europaweit erweist sich das erste Viertel des 11. Jahrhunderts als Zeit einer gesteigerten Bautätigkeit, die alle weiteren Kunstgattungen nach sich zog. Es ist der Anfang der salischen Dynastie 1024 in Deutschland, der Herrschaft Konrads II. über Oberitalien mit dem Erb­recht über Burgund und der Kontrolle über alle Alpen­pässe, aber auch der kriegerischen Auseinandersetzungen an der Ostgrenze des Reiches. Sein Sohn Heinrich III. (1039–1056) trieb die Mission in Skandinavien von Hamburg und Bremen aus voran. Die Herzöge von Böhmen, Polen und Pommern huldigten ihm 1046. Beeindruckt vom Ethos der Reformgedanken Clunys, schlichtete Heinrich III. auf den Reformsynoden von Rom und Sutri (1046) die Wirren des Papsttums und setzte den Bischof von Bamberg als Clemens II. auf den Stuhl Petri – ein wichtiger Schritt auf jenem Weg, der in den Investitur­streit führen sollte.

In die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts fallen zwei Ereigniskomplexe, die für die abendländische Geschichte wegweisende Bedeutung erlangen sollten: 1152 erhielt Friedrich I. Barbarossa als erster Staufer die Königswürde. Sein Wunsch war erklärtermaßen die Erneuerung der Königsgewalt. Dieses Ziel führte ihn in den Konflikt mit seinem Vetter Heinrich dem Löwen, dessen Macht, die sich in Braunschweig sowie in östlichen und südöstlichen Reichsteilen konzentrierte, Friedrich I. bis 1180 zerschlug. Darüber hinaus hatte der erste staufische Kaiser stets

mit den prosperierenden oberitalienischen Kommunen und Städtebünden zu ringen, um von deren Wirtschaftskraft zu profitieren und die Alpenpässe in seiner Gewalt zu behalten – trauriger Höhepunkt dieses Kampfes war 1162 die Zerstörung Mailands.

Im Westen gelang bereits dem französischen König Heinrich I. (1031–1060) die Festigung der Krondomäne. Gegen das Papsttum hielt er am Episkopat fest. Die Einbeziehung der Normannen in die politischen Geschehnisse Europas setzte in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts weitere markante Eckpunkte für neue künstlerische, insbesondere architektonische Aufgaben. Mit der Schlacht von Hastings (1066), die das Ausgreifen der Normannen auf die britischen Inseln einleitete, und mit ihrem Festsetzen in Süditalien, das sowohl die Ablösung der letzten byzantinischen Gouverneure 1071 als auch das Ende der Überfälle auf französische Regionen brachte, seien frühe Epochen Grenzen für den vorliegenden Band gefunden. Der Däne Knut der Große vollzog die endgültige Einigung des Königreiches England – als Folge der Schlacht von Hastings trat England in den Kreis der von der römischen Kirche geprägten europäischen Länder. Wilhelm I. der Eroberer sicherte seine Herrschaft durch ein Netz von Burgen und führte das strenge, in der Normandie bereits weitgehend ausgebildete Lehnssystem ein. Die Verbindung zur Normandie blieb durch eine straffe Verwaltung gesichert.

Am Ende dieser Epoche stehen die Regierung Philipps II. Augustus (1180–1223) in Frankreich sowie die Herrschaft des Staufers Friedrichs II. mit seinen Wahlen zum König 1196 und 1212 sowie seiner Kaiserkrönung 1220. In England markiert die Regierung des englischen Königs Johann ohne Land (1199–1216) mit seiner Niederlage gegen Philipp II. Augustus und dem Verlust des angevinischen Reiches einen vergleichbar wichtigen Einschnitt. Im Pontifikat Innozenz' III. (1198–1216) erlebte das Papsttum eine erneute Festigung.

In Spanien zerfiel 1031 der arabische Zentralstaat von Córdoba, dessen letzter Herrscher Al-Mansúr («der Siegreiche») immer wieder die christlichen Kleinstaaten im Norden der Iberischen Halbinsel heimgesucht hatte. Die dreißig fortan existierenden Teilstaaten bekämpften sich untereinander, so dass sie der von Katalonien aus fortschreitenden Reconquista keinen wirkungsvollen Widerstand entgegensetzen vermochten.

Von Kastilien aus trieb Alfonso VI. 1085 mit der Einnahme Toledos die Reconquista voran, die jedoch mit den halbmonastisch organisierten fanatischen Almoraviden, jenen vom Emir von Sevilla zu Hilfe gerufenen Berberkriegeren, zu kämpfen hatten. Ihnen folgten als Kämpfer des Dschihad die Almohaden, denen erst die Ordensritter von Alcántara, Calatrava und Santiago ernsthaft entgegentreten konnten – 1212 siegten die Christen in der Schlacht bei Las Navas de Tolosa und leiteten das Ende der maurischen Herrschaft ein.

## Stadt und Land: Neue Ordnungen

Die Urbanisierung unserer Welt scheint gegenwärtig un-aufhörlich voranzuschreiten – um die Wende zum dritten Jahrtausend lebt die Hälfte der Weltbevölkerung in urban strukturierten Räumen. Damit erreicht eine Entwicklung ihren vorläufigen Höhepunkt, für die das 11. und 12. Jahrhundert entscheidende Weichen stellten. Die Urbanisierung stellte sich in diesem Zeitraum als ein prägendes Phänomen dar, das rasante Entwicklungen einleitete, die bis heute nicht abgeschlossen sind, wenn man die globalen Prozesse der Verstädterung in der Gegenwart ins Auge fasst.

So stieg die Zahl der Städte in Deutschland in den beiden Jahrhunderten nach der Wende zum zweiten Jahrtausend von etwa 150 auf rund tausend an. Paris besaß ver-

mutlich als einzige Stadt nördlich der Alpen 100 000 Einwohner, während in Oberitalien Städte mit mehr als 10 000 Bewohnern fast genauso häufig vorkamen wie im restlichen Europa zusammengenommen. Die sich in Europa durchsetzende Stadtkultur brachte neue Rechts- und Sozialformen hervor und forcierte innovative wirtschaftliche Prozesse – hier entstanden neue Formulierungen in der Sprache der Architektur zur Artikulation von Visionen, Machtansprüchen und kulturellen Selbstinszenierungen.

Die Urbanisierungsprozesse waren im 12. und 13. Jahrhundert in einen gesellschaftlichen Umbruch eingebettet, der die Bevölkerung Europas in eineinhalb Jahrhunderten verdoppelte. Wesentliche Ursache war eine Verbesserung der Wirtschaft, d. h. der Agrarproduktion, in weiten Teilen Europas. Weideland und bebauter Boden ließen sich durch Rodung wesentlich ausdehnen und durch verbesserte Dünge- und Mergelmethoden sowie die Intensivierung der Dreifelderwirtschaft ertragreicher nutzen. Daraus resultierte eine veränderte Agrarverfassung, die zur Entlassung zahlreicher Höriger aus grundherrlicher Bindung führte, die nun ihre Arbeitskraft selbständig planend einsetzen konnten. Ein neues, genau definiertes System der Abgaben regelte darüber hinaus das Miteinander der einzelnen sozialen Schichten. Dieses neue Spannungsverhältnis zwischen dem zunehmenden individuellen Bewusstsein und den gesellschaftlichen Bindungen bedeutete aber auch zugleich eine stärker werdende Freiheit des Einzelnen, der jetzt in bis dahin unbekannter Weise selbst Planungsprozesse, z. B. in den sich entwickelnden urbanen Räumen, initiieren konnte. Ferdinand Seibt nennt dieses Phänomen das Bewusstsein von der »Perfektibilität des Menschen und der Konstruktibilität der Welt«.

Die veränderte wirtschaftliche Gesamtsituation im 11. und 12. Jahrhundert führte auch zu einem neuen Bild der aristokratischen Lebensform, die die Existenz von möglicherweise fünf Prozent der Bevölkerung prägte: Es entwi-

ckelte sich zunehmend das »hövesche« (höfische) Leben, das sich – im Gegensatz zum Leben der Menschen in Städten und Dörfern oder in Klöstern – an weltlichen und geistlichen Höfen entfaltete. Höfisch lebten nicht nur die adligen Herren und Damen, sondern auch die Menschen im Herrendienst, die Knappen und Ritter, Knechte und Mägde. Unfreie erlebten glänzende Karrieren als Ministeriale im Herrendienst und stiegen zum adligen Rittertum auf.

Am Beginn der Ausbildung des Hofes als soziale Institution stand bereits eine umfangreiche Ependichtung. Mit der Schilderung imaginärer Höfe eröffneten sich komplexe Möglichkeitsfelder zur Normierung sozialen Verhaltens und der Gestaltung von Architekturen. Den aufstrebenden Ministerialen boten die Epen damit Realisationsmöglichkeiten einer neuen Lebensform an.

Weltliche und geistliche Herrschaft lebte häufig in komplizierten Symbiosen zusammen, wenn – wie z. B. in Prag – der Bischof auf dem Hradschin unmittelbar neben dem Fürstensitz residierte oder der französische König mit dem Bischof von Paris gemeinsam die Île de la Cité bewohnte. Prägnantes Zeichen des adligen Standes war das feste Haus, zumeist eine Burg, nach der sich seit dem 11. Jahrhundert die adligen Familien nannten. Die alte Sippenbindung, sichtbar in immer wieder auftretenden Vornamen, änderte sich zur Bindung an den Herrnsitz, die mit einem Familienstammbaum legitimiert werden konnte.

An diesen Höfen entfaltete sich kulturelles Leben in bis dahin unbekannter Intensität, wie sich insbesondere in der architektonischen Ausgestaltung der Herrnsitze und dem aufkommenden Mäzenatentum, das vor allem die Dichtung begünstigte, zeigt. Die Türme der Burgen dominierten das Land und signalisierten Wehrhaftigkeit und Machtanspruch ihrer Besitzer. Mit dem Ausbau der Burgkapellen ging zugleich ein wachsendes Sakralisierungsbedürfnis der Herrschaft des Adels als gesamteuropäisches Phänomen einher.

## Kunst-Epochen · Gotik

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 4

Gotik

Von Bernd Nicolai

unter Mitarbeit von Andreas Waschbüsch  
und Markus Thome

Reclam

Mit 53 Abbildungen, Risszeichnungen und Plänen

Für Flavia, Luisa und Philipp

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18171

2007, 2018 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Bibliographisch ergänzte Ausgabe 2018

Umschlagabbildung: Chorraum der Ste-Chapelle, Paris (mauritus images /  
image BROKER / Michael Weber)

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,

Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018171-3

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Einführung . . . . .	11
Begriff und Forschungsgeschichte . . . . .	11
Kulturhistorischer Kontext . . . . .	13
Künstlerischer Kontext . . . . .	19

### Früh- und Hochgotik

Französisches Kronland . . . . .	27
Historische Voraussetzungen . . . . .	27
Kunst im Spannungsfeld von Religion und Herrschaft . . . . .	30
Die materielle Erscheinung der Kirchenbauten . .	35
Die Kathedrale . . . . .	38
Profanarchitektur. . . . .	49
Buchmalerei und Schatzkunst. . . . .	50
England . . . . .	52
Historische Voraussetzungen . . . . .	52
Künstlerische Entwicklungen . . . . .	54
Iberische Halbinsel . . . . .	63
Historische Voraussetzungen . . . . .	63
Künstlerische Entwicklungen . . . . .	65
Die südalpinen Gebiete des Heiligen Römischen Reiches . . . . .	72
Historische Voraussetzungen . . . . .	72
Künstlerisches Umfeld. . . . .	74

Die nordalpinen Gebiete des Heiligen Römischen Reiches . . . . .	81
»Der Geist der Gotik«. . . . .	81
Historische Voraussetzungen . . . . .	84
Künstlerische Entwicklungen . . . . .	91
Profanbauten . . . . .	98
Skulptur . . . . .	100
Die Erfindung des Retabels . . . . .	103
Mystische Kunst und Frauenfrömmigkeit . . . . .	104
Malerei . . . . .	106
Werkbeispiele Früh- und Hochgotik . . . . .	109
Architektur . . . . .	109
St.-Denis, Abteikirche. . . . .	109
Paris, Notre Dame. . . . .	112
Chartres, Kathedrale. . . . .	118
Bourges, Kathedrale. . . . .	128
Reims, Kathedrale . . . . .	129
Amiens, Kathedrale . . . . .	140
Skizzenbuch des Villard de Honnecourt. . . . .	147
Paris, Ste-Chapelle. . . . .	150
Canterbury, Kathedrale . . . . .	155
London, Westminster Abbey . . . . .	159
Alcobaça, Sta Maria . . . . .	162
León, Kathedrale. . . . .	164
Assisi, S. Francesco . . . . .	166
Siena, Palazzo Pubblico und Campo. . . . .	169
Florenz, Or San Michele . . . . .	171
Magdeburg, Domchor. . . . .	172
Straßburg, Münster . . . . .	176
Trier, Liebfrauenkirche, und Marburg, St. Elisabeth . . . . .	182
Regensburg, Dominikanerkirche, und Köln, Minoritenkirche. . . . .	185
Köln, Dom . . . . .	187

Naumburg, Westchor . . . . .	192
Meißen, Dom . . . . .	195
Oppenheim, Südfassade der Katharinenkirche . . . . .	196
Doberan, Zisterzienserklster . . . . .	197
Wienhausen, Zisterzienserinnenkirche . . . . .	201
Heiligenkreuz und Salem, Chöre . . . . .	202
Zwettl, Hallenchor . . . . .	204
Schwäbisch Gmünd, Heilig-Kreuz-Münster . . . . .	206
Skulptur . . . . .	209
Pamplona, Skulpturenschmuck des Kreuzgangs der Kathedrale . . . . .	209
Neapel, Grabmäler der Anjou . . . . .	210
Konstanz, Heiliges Grab . . . . .	214
Maria Laach, Grabmal des Pfalzgrafen Heinrichs II. . . . .	216
Erfurt, Triangelportal am Dom . . . . .	218
Oberwesel, Goldaltar . . . . .	219
Malerei . . . . .	221
Soester Retabel . . . . .	221
Manessische Liederhandschrift . . . . .	223
Diptychon aus Bocholt . . . . .	224
Königsfelden, Glasfensterzyklus . . . . .	224

## Spätgotik

Die Länder des nördlichen Heiligen Römischen Reiches . . . . .	231
Historische Voraussetzungen . . . . .	231
Künstlerische Entwicklungen . . . . .	235
Der Burgundische Staat . . . . .	246
Historische Voraussetzungen . . . . .	246
Künstlerische Zentren . . . . .	248

Frankreich: Hofkunst der Valois. . . . .	251
Historische Voraussetzungen . . . . .	251
Künstlerisches Umfeld. . . . .	254
England . . . . .	259
Historische Voraussetzungen . . . . .	259
Künstlerisches Umfeld. . . . .	260
Italien und Iberische Halbinsel. . . . .	264
Historische Voraussetzungen und künstlerische Zentren . . . . .	264
Italien . . . . .	264
Katalonien/Aragón . . . . .	266
Kastilien/Navarra . . . . .	268
Portugal . . . . .	271
Werkbeispiele Spätgotik . . . . .	274
Architektur . . . . .	274
Prag, Veitsdom. . . . .	274
Burg Karlstein . . . . .	282
Marienburg. . . . .	286
Aachen, Marienstift, Chorbau . . . . .	288
Straßburg und Ulm, Architektur der Ensinger .	290
Kues, St. Nikolaus Hospital . . . . .	292
Danzig, Marienkirche . . . . .	293
Stargard i. P., Marienkirche, und Brandenburg, St. Katharinen . . . . .	294
Landshut, St. Martin, und Salzburg, Franziskanerkirche . . . . .	295
Meißen, Albrechtsburg . . . . .	297
Kuttenberg, Barbarakirche, und Annaberg, Annenkirche. . . . .	299
Augsburg, Fuggerkapelle in St. Anna . . . . .	301
Antwerpen und Halle b. Brüssel, Liebfrauenkirchen. . . . .	302
Brügge und Löwen, Rathäuser . . . . .	303

Beaune, Hôtel-Dieu . . . . .	305
Champmol, Kartause . . . . .	307
Avignon, Papstpalast . . . . .	312
Rouen, Abteikirche St-Ouen . . . . .	314
Vincennes, Schlosskapelle . . . . .	314
Bourges, Hôtel Jacques de Coeur . . . . .	315
Paris, St-Etienne-de-Mont . . . . .	317
Gloucester, St. Peter . . . . .	318
Winchester, Kathedrale . . . . .	319
Cambridge, King's College Chapel. . . . .	320
Venedig, Dogenpalast . . . . .	322
Burgos, Kathedrale . . . . .	324
Burgos, Kartause Sta. Maria de Miraflores. . . .	325
Skulptur . . . . .	326
Krumau und Sternberg, Schöne Madonnen . . .	326
Nikolaus Gerhaert van Leyden, <i>Grabmal des</i> <i>Erzbischofs Jakob von Sierck</i> . . . . .	329
Tilman Riemenschneider, <i>Magdalenenaltar</i> für die Stadtpfarrkirche Münnerstadt . . . . .	331
Adam Kraft, <i>Sakramentshaus</i> , Nürnberg, St. Lorenz . . . . .	333
Statuen Karls V. und Jeanne de Bourbon. . . . .	336
Malerei . . . . .	338
Kaufmannsche Kreuzigung . . . . .	338
Meister von Wittingau, <i>Wittingauer Altar</i> , <i>Auferstehungstafel</i> . . . . .	338
Conrad von Soest, <i>Wildunger Altar</i> . . . . .	340
Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins, <i>Paradiesgärtlein</i> . . . . .	341
Stephan Lochner, <i>Madonna im Rosenhag</i> . . . .	342
Konrad Witz, <i>Der wunderbare Fischzug</i> . . . . .	343
Michael Pacher, <i>Wolfgangsaltar</i> . . . . .	344
Martin Schongauer, <i>Anbetung der Hirten</i> . . . .	346
Meister des Amsterdamer Kabinetts, <i>Das Gothaer Liebespaar</i> . . . . .	347

Porträt Jean le Bon. . . . .	348
Jean Fouquet, <i>Maria mit Kind</i> . . . . .	349
Wilton Diptychon . . . . .	351
Materialien . . . . .	353

### Anhang

Literaturhinweise . . . . .	369
Personen- und Ortsregister . . . . .	386
<i>Zum Autor</i> . . . . .	399

## EINFÜHRUNG

---

### **Begriff und Forschungsgeschichte**

Die Gotik umfasst als Epochen- und Kunstbegriff zunächst die französische Kunst seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, darüber hinaus die europäische Kunst vom 13. bis in das frühe 16. Jahrhundert, wobei sich in Italien seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die Renaissance durchsetzt. Gotik leitet sich etymologisch von dem Volksstamm der Goten ab. Giorgio Vasari bezog diesen Begriff in Nachfolge Albertis im abwertenden Sinn auf die nordalpine Baukunst. Noch Gotthold Ephraim Lessing sah die Gotik im Zeitalter der Aufklärung antipodisch zur klassischen Kunst. Erst mit Johann Wolfgang von Goethes Essay *Von deutscher Baukunst* (1772) begann eine positive Bewertung. Diese setzte sich in der Romantik fort, teilweise mit einer nationalistischen, gegen das napoleonische Frankreich gerichteten Tendenz. Bereits 1835 verwies Franz Mertens in der *Allgemeinen Bauzeitung* auf den französischen Ursprung der Gotik, was jedoch ohne große Folgen blieb. Neben idealistischen und positivistischen Darstellungen durch John Ruskin, Franz Kugler und Carl Schnaase betonte vor allem Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts den rationalistisch-technologischen Ansatz der Gotik und verwies auf die latente Modernität der Konstruktionen. Unter diesem Aspekt ist es nicht verwunderlich, dass die hochtechnisierten Länder wie Großbritannien und Frankreich im Eisenbau nicht nur neugotische Formen verwendeten, sondern auch gotische Konstruktionsprinzipien transformierten. Zu dieser Zeit setzte auch eine erste denkmalpflegerische Beschäftigung mit den Bauten der Gotik ein, die mit einer wissenschaftlichen Erschließung der Monumen-

te einherging. In der deutschsprachigen Forschung vor dem Ersten Weltkrieg spielte die Abgrenzung von Frankreich weiterhin eine wichtige Rolle. Wilhelm Worringers *Formprobleme der Gotik* (1912) und Kurt Gerstenbergs *Deutsche Sondergotik* (1913) wiesen einen nationalen Sonderweg auf, der leicht nationalistisch zu vereinnahmen war, wie es die Position Wilhelm Pinders bis in die 1940er-Jahre markiert. Dagegen standen die Bewertungen von Wilhelm Vöge, Richard Hamann, Ernst Gall, Paul Frankl und Erwin Panofsky. Schon vor dem Zweiten Weltkrieg wurde durch Emile Mâle ein ikonographischer, auf die Bildsprache bezogener Interpretationsansatz entwickelt, kulturgeschichtliche Ansätze traten hinzu: Panofskys ikonologische Interpretation der Gotik, geschrieben im amerikanischen Exil, in *Gothic Architecture and Scholasticism* (1946) wirkte auf Otto von Simson und Günter Bandmann. Gleichzeitig waren im Nachkriegsdeutschland die form- und strukturanalytischen Arbeiten von Hans Sedlmayr und Hans Jantzen höchst einflussreich. In *Die Entstehung der Kathedrale* (1950) proklamierte Sedlmayr das »Baldachinsystem« als grundlegendes strukturelles Prinzip eines abstrahierten Wand-Gewölbesystems, das wenig mit den konkreten Bauverfahren gotischer Bauten zu tun hatte, und überhöhte die Kathedrale zum Abbild der apokalyptischen Himmelsstadt. Solchen neokonservativen Ansätzen stellte von Simson in *Die gotische Kathedrale* (1956/dt. 1968) eine aufklärerische Lichtmetaphorik entgegen, die in St-Denis unter Abt Suger zum Auslöser der Gotik geworden sei. Aus der anglo-amerikanischen Forschung wurden Untersuchungen zu Technik und Wissenschaft vorangetrieben (John Fitchen, Robert Mark) sowie durch Robert Branner ein konziser historischer Interpretationsansatz zugrunde gelegt, der die frühe Entwicklung der Gotik mit dem Aufstieg des französischen Königiums verband. Willibald Sauerländer schuf seit dem Ende der 1960er-Jahre die Grundlagen für eine umfassenden

de ikonographische und stilkritische Interpretation gotischer Plastik und Architektur. Aus diesen Ansätzen destillierten Dieter Kimpel und Robert Suckale ihr Grundlagenwerk *Die gotische Architektur in Frankreich* (1985), das auch ideologiekritische Aspekte mit einbezog. In den 1980er-Jahren trat ein grundlegender bis heute wirkender Interpretationswandel durch die strukturalistischen und poststrukturalistischen Modelle der französischen Schule der Annales mit Jacques LeGoff, Jean-Claude Schmidt und Michael Camille ein. Hier wurde die Lebenswirklichkeit aller Bereiche zur Grundlage gemacht, um eine Funktions- und Bildgeschichte der Bauten und Kunstwerke zu entwickeln.

### Kulturhistorischer Kontext

Für das Verständnis der Gotik ist es wichtig, bei aller Gefahr der Verallgemeinerung, auf einige grundlegende Mentalitäten hinzuweisen, die mittelalterliche Gesellschaften geprägt haben. Von der Spätantike bis ins 12. Jahrhundert spiegelte sich die soziale Ordnung im Dreiklang Kleriker (Mönch), Ritter und Bauer wider. Es gab klare Vorstellungen von gut und böse, hoch und niedrig, mächtig und arm. Im 13. Jahrhundert trat an die Stelle des Gegensatzpaars mächtig und arm (potens/pauper) reich und arm, ein Hinweis auf die zunehmende Rolle der Geldwirtschaft und den Aufstieg der Städte. Innerhalb dieses Prozesses wurde das dualistische Schema von Verhaltensmaßregeln durch eine mittlere Kategorie bereichert, den ›mediocres‹ zwischen den ›majores‹ und ›minores‹. Die Städter bildeten eine mittlere Schicht unter dem Klerus und dem weltlichen Adel, abgesetzt von den machtlosen Bauern. Das Gegensatzpaar Sünde und Erlösung präsentierte sich insofern bildlich, als entweder das Überwindungs- und christ-

liche Erlösungswerk betont, oder aber das Leiden im Sinne einer *Compassio Christi* aufgefasst wurde. Tugenden- und Lasterdarstellungen sind eine weitere Spielart dieses Dualismus, der sowohl Portalprogramme als auch andere liturgische Ausstattungsstücke bestimmte. Hinzu kam, dass die nicht sichtbare Welt durchaus so gegenwärtig wie die sichtbare war. Erscheinungen und Visionen waren für die religiöse Praxis bedeutend, wie auch die Verbildlichung rational nicht fassbarer Glaubensdogmen. Die Wandlung von Brot und Wein im Altarsakrament, kodifiziert im Transsubstantiationsdogma des Vierten Laterankonzils 1215, führte zu neuen Liturgie- und Bildformen, in denen Zeigen und Verbergen, Wandlungsvorgänge und affektive Ergriffenheit des Betrachters eine zentrale Rolle spielten. Parallel mit der Entstehung der Gotik ist bis um 1220 ein tiefgreifender Wandel der mentalen und intellektuellen Strukturen der Christenheit verbunden, wie sie in Rationalismus und Scholastik sich zeigen.

Seit der Karolingerzeit hatte sich in Mittel- und Westeuropa ohne Spanien ein stabiles System von Erzdiözesen und ihren Suffraganbistümern herausgebildet. Die Bischöfe erlangten vor allem im Heiligen Römischen Reich weitgehende weltliche Machtbefugnisse, wie beispielsweise die Stadtherrschaft, und vertraten oftmals den Kaiser. Seit dem 11. Jahrhundert gab es zwei Tendenzen, zum einen die Rückbesinnung auf die priesterlichen Aufgaben kirchlicher Würdenträger, zum anderen die Übernahme wesentlicher Befugnisse durch das Kathedralkapitel (z. B. Baulast), sodass eine Konkurrenzsituation zwischen Bischof und Kapitel entstand. Die römische Kirche befand sich seit dem Investiturstreit (1077–1122) außerdem im Kampf um die Vorrangstellung zwischen Imperium und Sacerdotium, den das Papsttum durch Innozenz III. und Innozenz IV. im 13. Jahrhundert zunächst für sich entschied. Damit war nicht nur der politische Sieg gegenüber den Staufern, sondern vor allem eine Zentralisierung

der polyzentrischen katholischen Kirche verbunden. Die *Ecclesia Romana* war fortan »mater, fons und fundamentum« der Kirche, auch wenn sie seit dem 14. Jahrhundert immer stärker unter den politischen Einfluss Frankreichs geriet. Die Phase des Triumphs des Papsttums brachte im 13. Jahrhundert gleichzeitig schwere Prüfungen für die kirchliche Autorität: Erstens die Herausforderung durch Häresie, vor allem die Infragestellung des weltlichen Herrschaftsanspruchs der Kirche. In diesem Kontext gehörte die Inkorporation der Bettelorden in die Amtskirche zu den großen kirchenpolitischen Leistungen der Zeit, wobei die Franziskaner durch die *Fratricelli*, die Franziskanerspiritualen, eine potentielle Bedrohung blieben (1317 exkommuniziert), die Dominikaner hingegen zum Orden der universitären Lehre und der Inquisition, vor allem in den Städten aufstiegen. Zweitens die Autonomisierung der zivilen Macht in den sich herausbildenden Staaten und freien Städten gegenüber der Kirche, wobei Frankreich und Burgund im 14. Jahrhundert die Maßstäbe setzten. Drittens die festzustellende soziale Entfremdung in einer ganzheitlich gedachten Welt reduzierte die Macht der Kirche und viertens entwickelte sich seit dem 13. Jahrhundert ein religiös neutraler Begriff von Zeit, der sich in mechanischen Uhren und neuen Formen der Zeitmessung widerspiegelt. Das bedeutete den Machtverlust über die irdische Zeit, der durch die Betonung der nach-irdischen Zeit kompensiert wurde. Auch dies führte zur Konstruktion neuer Bildwelten.

Erst im Spätmittelalter hat es Formen heutigen Territorialbewusstseins gegeben. Herrschaft wurde durch Reisen aufrechterhalten, die Itinerare der Herrscher markieren die Orte, die Knotenpunkte eines weitmaschigen Netzwerkes darstellten. Gab es westlich des Rheins im ehemals römischen Gebiet umfangreiche Rodungsgebiete und Rudimente städtischer Infrastruktur, so nahmen diese nach Osten hin stetig ab. Viele Gebiete, wie beispielsweise Obersach-

Kunst-Epochen · Trecento und  
Altniederländische Malerei

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 5

Trecento und  
Altniederländische Malerei

Von Norbert Wolf

Reclam

Mit 35 Abbildungen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18172

2002 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlagabbildung:

Giotto, *Hochzeit zu Kana* (1303–05)

Padua, Capella degli Scrovegni (Arenakapelle)

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,

Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018172-0

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Einführung . . . . .	9
Zwei Sonderstile – zwei Avantgarden. . . . .	9
Das Trecento. . . . .	13
Historischer, sozialer und geistiger Hintergrund . . . . .	13
Die Rolle der Kommunen. . . . .	14
Humanismus und Nominalismus . . . . .	16
Naturalismus überall . . . . .	19
Bettelorden – Laienbildung – Laienfrömmigkeit . . . . .	21
Die Krise des Kirchenstaates . . . . .	23
Gattungen des Trecento . . . . .	25
Architektur . . . . .	25
Skulptur und Plastik . . . . .	31
Die Malerei . . . . .	36
Zeichen des Epochenwandels. . . . .	36
Die Führungsrolle Giotto's . . . . .	38
Das narrative Prinzip: eine neue Art der Bilderzählung . . . . .	43
Charakteristische Themen und Gattungen . . . . .	44
Die ›große Krise‹ im Trecento? . . . . .	51
Schulen und ihre Stilmerkmale . . . . .	52
Der Schmelztiegel Assisi . . . . .	53
Giotto's Schule . . . . .	55
Die weitere Entwicklung in Florenz und der Camposanto in Pisa. . . . .	59
Die Sienesen . . . . .	62
Die italienische Malerei außerhalb der Toskana . . . . .	67
Auswirkungen über Italiens Grenzen hinaus . . . . .	71

Werkbeispiele aus dem Trecento . . . . .	74
Architektur . . . . .	74
Arnolfo di Cambio, <i>Palazzo Vecchio</i> . . . . .	74
Skulptur und Plastik . . . . .	76
Giovanni Pisano, <i>Kanzel in Pisa</i> . . . . .	76
Tino di Camaino, <i>Kaiser Heinrich VII.</i> . . . .	79
Lorenzo Maitani, Ausschnitt aus der <i>Schöpfungsgeschichte</i> . . . . .	81
Andrea Pisano, Baptisteriumstür . . . . .	82
Malerei . . . . .	85
Cimabue, <i>Maestà</i> . . . . .	85
Giotto, <i>Hochzeit zu Kana</i> . . . . .	88
Duccio, <i>Christus vor dem Hohenpriester Annas       und erste Verleugnung Petri</i> . . . . .	91
Taddeo Gaddi, <i>Die Zurückweisung des Joachim</i> Simone Martini / Lippo Memmi, <i>Verkündigung       an Maria</i> . . . . .	93
Buffalmacco, <i>Sinopien zum Trionfo della morte</i> . Bernardo Daddi, <i>Madonna mit Kind</i> . . . . .	95
Ambrogio Lorenzetti, <i>Thronende Madonna mit       Kind, Engeln und Heiligen</i> . . . . .	98
Pietro Lorenzetti, <i>Geburt Mariens</i> . . . . .	100
Maso di Banco, <i>Der hl. Papst Silvester zähmt       den Drachen</i> . . . . .	103
Paolo Veneziano, <i>Die wunderbare Heilung des       Schuhmachers Anianus</i> . . . . .	107
Andrea Orcagna, <i>Das Jüngste Gericht – Der       Triumph des Todes</i> . . . . .	109
Tommaso da Modena, <i>Abschied der hl. Ursula</i> Andrea da Firenze, <i>Triumph der Kirche</i> . . . . .	111
Altichiero, <i>Das Begräbnis der hl. Lucia</i> . . . . .	113
	115
	118

Altniederländische Malerei . . . . .	120
Historischer Hintergrund . . . . .	120
Stilmerkmale der altniederländischen Malerei . . . . .	122
Perfektion der Maltechnik . . . . .	126
Devotio moderna und die Transformation frommer Betrachtung . . . . .	128
Das Medium der Buchmalerei . . . . .	129
Porträt . . . . .	130
Die Magie des Blickes . . . . .	132
Landschaft . . . . .	134
»Disguised symbolism« . . . . .	137
Künstler und Strömungen . . . . .	139
Buchmalerei . . . . .	152
Ausklang . . . . .	154
 Werkbeispiele aus der altniederländischen Malerei	 156
Brüder Limburg, <i>Der Monat August</i> . . . . .	156
Robert Campin, <i>Geburt Christi</i> . . . . .	158
Rogier van der Weyden, <i>Kreuzabnahme</i> . . . . .	161
Jan van Eyck, <i>Rolin-Madonna</i> . . . . .	163
Dieric Bouts (?), <i>Perle von Brabant</i> . . . . .	167
Barthélemy d’Eyck, <i>Amor entnimmt dem     schlafenden Autor das Herz</i> . . . . .	169
Petrus Christus, <i>Porträt einer jungen Frau</i> . . . . .	172
Joos van Wassenhove (Joos van Gent), <i>Anbetung der Könige</i> . . . . .	174
Hugo van der Goes, <i>Monforte-Altar</i> . . . . .	176
Meister des Stundenbuchs der Maria von Burgund, <i>Die Kreuzannagelung</i> . . . . .	179
Geertgen tot Sint Jans, <i>Johannes der Täufer     in der Einöde</i> . . . . .	182
Hans Memling, <i>Diptychon für Martin van     Nieuwenhove</i> . . . . .	184

Gerard David, <i>Anbetung der Könige</i> . . . . .	188
Hieronymus Bosch, <i>Der Landstreicher</i> . . . . .	189
Quentin Massys, <i>Der Geldwechsler und seine Frau</i> . . . . .	192
Materialien. . . . .	195
Künstler . . . . .	203

### Anhang

Literaturhinweise . . . . .	241
Personenregister. . . . .	245
<i>Zum Autor</i> . . . . .	251

## EINFÜHRUNG

---

### Zwei Sonderstile – zwei Avantgarden

Die gesonderte Vorstellung der italienischen Trecentokunst (14. Jahrhundert) und der so genannten altniederländischen Malerei, also der burgundisch-flämisch-holländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, in einem eigenen Band bedarf einer Erklärung.

In den Grenzen einer Epochengeschichte, die sich bewusst auf die markantesten übergreifenden Gesichtspunkte konzentriert, könnten die beiden in scheinbar besonders konträren Kunstlandschaften nördlich und südlich der Alpen beheimateten Strömungen auch der Gotik zugerechnet werden. Dies ist vielfach in der Kunstwissenschaft praktiziert worden und darf sich in der Tat auf manche Kongruenzen berufen. Betrachtet man etwa die Draperien gemeißelter oder gemalter Figuren, so begegnen zahlreiche Charakteristika eindeutig gotischer Gewandbehandlung sowohl im Trecento als auch in der Figurenwelt altniederländischer Bildtafeln oder bei den wenigen dort überkommenen Schnitzereien und Skulpturen. Vollends im Bereich der Architektur überwiegen die korrespondierenden Phänomene, etwa die Tektonik der so genannten gotischen Skelettbauweise, es gibt vergleichbare Prinzipien der Wandgestaltung, vergleichbare Gliederungselemente wie Maßwerk, Spitzbogen usw. – doch strebt man weder in den italienischen Stadtstaaten des 14. Jahrhunderts noch in den flämischen Bürgerstädten des 15. Jahrhunderts je die durchgehende Opulenz und Struktursystematik etwa der französischen Kathedralgotik an.

Unterhalb dieser oberflächlichen Übereinstimmungen sprengt jedoch die Organik, die Tiefenschärfe beider hier zur Diskussion stehenden Perioden alle gebräuchlichen

Modelle und Normen gotischer Kunst. Sowohl das italienische Trecento – dessen Hauptleistungen vor allem in der Skulptur und Malerei der Zeit angesiedelt sind – als auch die altniederländische Malerei (Malerei hier verstanden als Oberbegriff für Tafelmalerei, Buchmalerei und Zeichnung, ferner für Bildteppiche, für alle Flächenmedien, in denen sich in dieser Kunstlandschaft die wirklich entscheidenden bildnerischen Prozesse abspielten), jene zwei so eminent eindrucksvollen Phasen europäischer Kunst also stimmen ja in einem überein: Sie legen dermaßen innovative, vielfach revolutionäre Strukturen und Zielsetzungen an den Tag, dass es angebracht ist, sie aus der Jahrhunderte übergreifenden Großepoche des Gotischen analytisch herauszunehmen und als »Avantgarden« und an der Richtschnur ihrer zukunftsweisenden Leistungen gesondert zu präsentieren.

Eine solche Auswahl und Hervorhebung ermöglicht es auch, die Trecentokunst als mehr oder weniger unmittelbares Vorspiel – nach einigen Autoren sogar als integralen Bestandteil – der in Italien geborenen Renaissance des 15. Jahrhunderts zu verstehen und zu beschreiben. Verwandte und deshalb analog zu wertende Kriterien ermöglichen es sodann, in der Malerei der spätmittelalterlichen Niederlande die zahlreichen zukunftsweisenden Momente in den Vordergrund zu rücken – solche stilistischer Art, die die Formgebung betreffen und uns an dieser Stelle am meisten interessieren müssen, aber auch solche gattungstypischer und ikonographisch-ikonologischer Art, die am Rande ebenfalls berücksichtigt werden.

Die altniederländische Kunst wird uns nur dort beschäftigen, wo sie den mittelalterlichen Habitus ablegt und zu genuin neuen Ufern aufbricht. Ihre Pionierleistung ist heute fast ausschließlich auf dem Sektor der Malerei dokumentiert, hauptsächlich in der Altar- und Tafelmalerei, über der man die Buchilluminationen keinesfalls vergessen darf, ferner in der Zeichnung – sei es der Vorzeich-

nung im Rahmen eines Musterbuches, das den Mitarbeitern einer Werkstatt zur Vorlage diente, sei es einer Zeichnung, die dem Besteller eines Werkes die Vorstellung vom endgültigen Werk vermitteln sollte –, daneben auch im gewebten Bild. Auf der Projektionsebene der Fläche scheinen die Altniederländer ihr bevorzugtes Experimentierfeld, das Laboratorium ästhetischer und bildmedialer Erfindungen gefunden zu haben, wogegen die Architektur mehr oder weniger im gewohnten Stilidiom der Gotik verharrte. Schwerer fällt die Klassifizierung der damaligen Skulptur. Denn diverse Bilderstürme, die unter der Regie radikaler Reformations-Theologen und -Prediger späterer Zeit über das Land fegten, haben hauptsächlich den Bestand sakraler Bildhauerwerke dezimiert (nicht nur im überwiegend reformierten Norden, dem heutigen Königreich der Niederlande, sondern auch im jetzt belgischen Flandern, Brabant oder Hennegau), und zwar in einem Maße, dass deren Beitrag zum Gesamtbild künstlerischer Produktion und Innovationskraft kaum noch zu beurteilen ist. Quellen sprechen freilich eindringlich davon, dass Maler wie Robert Campin und zahlreiche andere auch die farbige Fassung plastischer Bildwerke besorgten, die in großer Zahl existiert haben müssen; und ein etwa in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datierendes hölzernes Triumphkruzifix aus Askeby im Stockholmer Nationalmuseum, das vermutlich aus den Niederlanden stammt, zeigt in unerhört feiner und herausragend qualitätvoller Manier, wie solche Meisterfassungen ausgesehen haben. Im Verein mit einer gelegentlich an Errungenschaften der italienischen Frührenaissance erinnernden Körperauffassung könnten somit flämische Skulpturen ohne weiteres und auf breiter Ebene an der damals vehementen ›Modernisierung‹ der Kunstsprache beteiligt gewesen sein.

Ein ebenfalls an Gattungen gebundenes Schwanken zwischen Tradition und Neuerung beherrscht selbst das italienische Trecento, das auf den ersten Blick hin pure

Aufbruchsstimmung zum alleinigen Motto gemacht zu haben scheint. Eine genauere Stilanalyse hat diese Attitüde jedoch kritisch zu durchleuchten. So verbleibt, wie man dann feststellen muss, die Architektur zumeist in konsequent gotischer Orientierung, wenn auch in einer bezeichnend italienischen Version, die nicht wie in Frankreich oder Deutschland zur hochgradigen Wandauflösung tendiert, sondern reichlichst Mauerflächen für Wandmalereien beibehält. Da also die Architektur unter entwicklungsgeschichtlicher Prämisse nur vereinzelt europäische Zukunftsperspektiven eröffnet, kann sie, so qualitativ viele Trecento-Gebäude in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht und so interessant sie im architekturensymbolischen oder urbanistischen Zusammenhang sind, im Folgenden ziemlich kurz behandelt werden.

Die Bildhauerei des Trecento beschränkt vor allem mit den Arbeiten eines Giovanni Pisano ein Terrain, das man virtuell weiter ausdehnen darf in Richtung der rund hundert Jahre später entstehenden Renaissanceskulptur. Allerdings folgten im 14. Jahrhundert noch recht wenige Künstler dem überwältigenden Beispiel des gebürtigen Pisaners. Deshalb werde ich mich auf sehr wenige, freilich herausragende und innovative Fälle des bildhauerischen Schaffens konzentrieren.

Wie in der altniederländischen Kunst war auch im Italien des 14. Jahrhunderts der Stellenwert der Malerei dominant, jenes Mediums, in dem damals eine völlig neue Sprache entwickelt wurde – eine den Horizont der kommenden Jahrhunderte entwerfende Bildsprache, mit der nicht umsonst die heutige Kunstwissenschaft die Geschichte der neuzeitlichen Malerei und die ›Erfindung‹ des autonomen, des eigengesetzlichen Bildes beginnen lässt.

## DAS TRECENTO

---

Weder für die historische Phase der ersten, soziologisch einschneidenden und umfassenden städtischen, kommunalen Entwicklung in Italien, noch für die damit einhergehende künstlerische Produktion existiert bis dato ein überzeugender Begriff, obwohl nach übereinstimmender Meinung mit Giotto alles in der Kunst neu anfing. »Protorenaissance«, »Spätmittelalter«, »Zeitalter Giotto« traten als nomenklatorische Lückenbüsser in den Publikationen über jenes radikal einschneidende Säkulum auf – oder aber die Kunstgeschichte bediente sich bei den Nachbargebieten und übernahm aus der Literatur die alte Formel vom »Dolce stil nuovo« (›Süßer Neuer Stil‹) beziehungsweise aus der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte die Bezeichnung »Frühhumanismus«. Alle diese Namen kennzeichnen zugegebenermaßen wichtige Elemente des kulturellen Phänomens, keiner von ihnen aber deckt das Ganze dieser evidenten Umbruchperiode, dieser Epochenschwelle und Zeitengrenze ab. Janusgesichtig erscheint das Trecento, über dessen so provokant in die Zukunft gerichteter Blick die ›andere Seite‹, das nach wie vor sich behauptende Traditionsbewusstsein, nicht übersehen werden darf.

### **Historischer, sozialer und geistiger Hintergrund**

Zahllos sind die Versuche, die revolutionäre Rolle der italienischen Trecentokunst, der Wand- und Tafelmalerei, insbesondere der Toskana, aus einem geistesgeschichtlich, politisch und wirtschaftlich gegenüber dem früheren Mit-

telalter vehement gewandelten Umfeld heraus zu erklären. Einige Hauptstränge solcher Argumentation seien im Folgenden herausgegriffen.

### Die Rolle der Kommunen

Spätestens seit dem 12. Jahrhundert wurde es offenkundig, dass die stärksten Kräfte in den meisten, jedenfalls in den politisch wirksamsten Regionen Italiens identisch waren mit den freien, alter Feudalherrschaft entbundenen Kommunen. Die Entfaltung von Handel und Gewerbe, insbesondere aber auch die Zunahme des Geldverkehrs – wirtschaftliche Faktoren, bei denen Adlige und kirchliche Institutionen ökonomisch nicht mehr mithalten konnten – trugen entscheidend dazu bei. Die sich verkomplizierenden kommerziellen Verflechtungen schufen allerorten, vor allem aber in der Toskana, neue Bedürfnisse und Chancen, aus denen sich nicht zuletzt das moderne Bankenwesen entwickelte. Die zwischen der kaiserfreundlichen und damit oft papstfeindlichen, d. h. der so genannten ghibellinischen Partei und ihren guelfischen Kontrahenten etwa ab 1240 stattfindenden Kämpfe – Dauerkonflikte, die oft genug auch in den Mauern ein und derselben Stadt aufbrachen und zu bürgerkriegsähnlichen Zwisten führten – beruhten häufig auf etwas ganz anderem als ideologischer Überzeugung: auf erbitterter ökonomischer Konkurrenz, der nicht selten künstlerische Leistungen ein allegorisches Gesicht geben sollten. Nur so ist es zu erklären, dass vor dem nervösen bis düsteren Hintergrund politischer und sozialer Umbrüche die Städte Ober- und Mittelitaliens ebenso als künstlerische wie als finanzielle Zentren aufblühten und sich mit Kirchen, Palästen, wehrhaften Mauern und symbolträchtigen Brunnen schmückten. Nur der Süden und Sizilien beschritten wegen der dortigen machtpolitischen Auseinandersetzung der Dynastien Anjou und

Aragon – ein verhängnisvolles Erbe der gewaltsam beendeten Stauferherrschaft – eigene, weitgehend andere Wege. Doch auch hier war es eine Stadt, die Residenzstadt Neapel, die kulturell den Ton angab.

Im Verlauf des 13. Jahrhunderts stieg Florenz dank seiner Wirtschaftskraft immer selbstbewusster empor. Die Stadt am Arno beschritt ab jetzt den Weg der Zunftherrschaft; 21 Zünfte, vornehme und weniger vornehme, wurden es schließlich, die sich dem in die Stadt gezogenen Adel unterordneten oder ihn integrierten. Bankenwesen, Textilmanufakturen, Veredelungsindustrie, Kürschnerei, Goldschmiedekunst und Fernhandel waren die Quellen des Florentiner Reichtums. 1300, im ersten »heiligen Jahr« der Christenheit, hatte Papst Bonifaz VIII. den berühmten Satz formuliert, die Florentiner bildeten gleichsam das fünfte Element der Schöpfung; denn neben Feuer, Wasser, Luft und Erde seien ihre Händler und Agenten überall zu finden.

Die kommunale Autonomiebewegung und die Tendenz zur republikanischen Stadtverfassung verlief indes nirgends reibungslos; nirgends und zu keinem Zeitpunkt blieb das freiheitliche Stadtregiment ungestört. Permanent vielmehr war die demokratische, genauer: die patrizische, also von einflussreichen Familien gelenkte Selbstbestimmung der Stadtstaaten, die zunehmend auch ihr Umland, den Contado, eroberten, im 13. und 14. Jahrhundert gefährdet von der Tyrannei einzelner Machthaber: von Repräsentanten der vor allem im nördlichen Italien anzutreffenden Reichsaristokratie, von kleinen Landadeligen oder Söldnerführern (Condottieri) welcher Abstammung auch immer: die Scala, die Este, die Gonzaga und wie sie sonst noch hießen. Besonders in Oberitalien steuerten die Verhältnisse auf solche Tyranneien zu, in deren Intrigen oft genug die »Königin der Adria«, das handelsmächtige Venedig die Fäden zog. Genauso eindrucksvoll wie in der vom Dogen regierten Lagunenstadt zeigte sich im Norden der Halbinsel die Entwicklung Mailands, der volkreichs-

## Kunst-Epochen · Renaissance

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 6

# Renaissance

Von Manfred Wundram

Reclam

Mit 41 Abbildungen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18173

2004, 2019 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,  
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlagabbildung: Benozzo Gozzoli, Ausschnitt aus dem

*Zug der Hl. Drei Könige nach Bethlehem* (1459),

Florenz, Palazzo Medici-Riccardi (Kapelle)

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,

Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018173-7

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Einführung . . . . .	9
Zum Begriff der Renaissance . . . . .	9
Italien und die Kunstlandschaften nördlich der Alpen . . . . .	14
Profanes und Sakrales . . . . .	17
Die Ausbreitung der Frührenaissance – Neue Kunstzentren . . . . .	19
Der Stilwandel um 1450 . . . . .	21
Die klassische Kunst der Hochrenaissance . . . . .	24
Gattungen . . . . .	27
Architektur . . . . .	27
Die Entstehung der Frührenaissance- Architektur in Florenz . . . . .	27
Die Frührenaissance in Oberitalien . . . . .	29
Die Architektur des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen und in Spanien . . . . .	31
Von Leon Battista Alberti zur Hochrenaissance . . . . .	32
Skulptur . . . . .	36
Die Begründer der Frührenaissance- Skulptur in Florenz . . . . .	36
Der »Weiche Stil« nördlich der Alpen . . . . .	40
Kunstwanderungen, Stilwandel und neue Aufgaben . . . . .	41
Die Skulptur des späten 15. und des frühen 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen . . . . .	44
Michelangelo . . . . .	45
Malerei . . . . .	46
Frührenaissance und Internationale Gotik in Italien . . . . .	46

Die Malerei nördlich der Alpen – Ölmalerei und graphische Techniken . . . . .	48
Die Malerei nach 1450 – Stilwandel in der Toskana und neue Kunstlandschaften. . . . .	51
Die Hochrenaissance in Italien – die »Klassische Kunst« . . . . .	55
Die Hochrenaissance nördlich der Alpen – die Kunst der Dürer-Zeit. . . . .	57
Werkbeispiele . . . . .	60
Architektur . . . . .	60
Filippo Brunelleschi, Loggia des <i>Ospedale     degli Innocenti</i> . . . . .	60
Filippo Brunelleschi, <i>S. Spirito</i> . . . . .	63
Michelozzo di Bartolommeo, <i>Palazzo Medici-     Riccardi</i> . . . . .	66
Leon Battista Alberti, <i>Palazzo Rucellai</i> . . . . .	69
Luciano Laurana, <i>Palazzo Ducale</i> . . . . .	72
Unbekannter Meister, <i>Palazzo Pitti</i> . . . . .	75
Leon Battista Alberti, <i>S. Andrea</i> . . . . .	77
Giovanni Antonio Amadeo, Fassade der <i>Colleoni-Kapelle</i> . . . . .	80
Donato Bramante, <i>Sta. Maria presso S. Satiro</i> . . . . .	82
Donato Bramante, <i>Sankt Peter in Rom</i> . . . . .	83
Skulptur . . . . .	88
Lorenzo Ghiberti, <i>Opferung Isaaks</i> . . . . .	88
Nanni di Banco, <i>Himmelfahrt der Maria und     Gürtelspende an den hl. Thomas</i> . . . . .	92
Nanni di Banco, <i>Quattro Coronati</i> . . . . .	95
Lorenzo Ghiberti, <i>Paradiestür</i> . . . . .	97
Luca della Robbia, <i>Cantoria</i> (Sängerkanzel) . . . . .	102
Donatello, <i>Cantoria</i> (Sängerkanzel) . . . . .	104
Donatello, <i>David</i> . . . . .	107
Desiderio da Settignano, Grabmal des <i>Carlo Marsuppini</i> . . . . .	110

Antonio Rossellino und Mitarbeiter, Kapelle des <i>Kardinals von Portugal</i> . . . . .	112
Nicolaus Gerhaert van Leyden, <i>Männliche Büste</i> . . . . .	114
Andrea del Verrocchio (Andrea di Michele Cione), <i>Christus und der Ungläubige Thomas</i> . . . . .	116
Antonio Pollaiuolo, <i>Herkules und Antäus</i> . . . . .	118
Michael Pacher, <i>Hochaltar in St. Wolfgang</i> . . . . .	120
Andrea del Verrocchio, <i>Reiterdenkmal des Bartolomeo Colleoni</i> . . . . .	123
Benedetto da Maiano, <i>Marmorkanzel</i> . . . . .	126
Tilman Riemenschneider, <i>Heiligblutaltar</i> . . . . .	127
Michelangelo, <i>David</i> . . . . .	129
Malerei . . . . .	132
Unbekannter Meister, <i>Monatsbilder</i> . . . . .	132
Unbekannter oberrheinischer Meister, <i>Das Paradiesgärtlein</i> . . . . .	134
Gentile da Fabriano, <i>Anbetungsaltar</i> . . . . .	136
Stefano di Giovanni da Verona, <i>Maria im Rosenhag</i> . . . . .	139
Masaccio, <i>Die Tempelsteuer</i> . . . . .	140
Masaccio, <i>Die Hl. Dreifaltigkeit</i> . . . . .	142
Paolo Uccello, <i>Reiterbildnis des Sir John Hawkwood</i> . . . . .	145
Fra Angelico, <i>Verklärung Christi und Marienkrönung</i> . . . . .	146
Domenico Veneziano, <i>Sacra Conversazione</i> . . . . .	148
Piero della Francesca, <i>Die Königin von Saba betet das hl. Kreuz an und besucht König Salomo</i> . . . . .	149
Andrea del Castagno, <i>Reiterbild des Niccolò da Tolentino</i> . . . . .	151
Benozzo Gozzoli, <i>Reiterzug der Hl. Drei Könige</i> . . . . .	152

Cosmè Tura und Francesco del Cossa, <i>Monatsbilder im Palazzo Schifanoia in Ferrara</i> . . . . .	153
Andrea Mantegna, <i>Die Familie Gonzaga</i> . . . . .	155
Antonello da Messina, <i>Der hl. Sebastian</i> . . . . .	157
Sandro Botticelli, » <i>La Primavera</i> « . . . . .	158
Domenico Ghirlandaio, <i>Abendmahl</i> . . . . .	161
Giovanni Bellini, <i>Pala di S. Giobbe</i> . . . . .	162
Pietro Perugino, <i>Schlüsselübergabe an Petrus</i> . . . . .	165
Filippino Lippi, <i>Strozzi-Kapelle</i> . . . . .	166
Leonardo da Vinci, <i>Das Abendmahl</i> . . . . .	168
Luca Signorelli, <i>Jüngstes Gericht und Taten des Antichrist</i> . . . . .	170
Leonardo da Vinci, <i>Mona Lisa</i> . . . . .	171
Michelangelo Buonarroti, <i>Heilige Familie</i> . . . . .	173
Giorgione, <i>La Tempesta (Das Gewitter)</i> . . . . .	175
Michelangelo Buonarroti, <i>Erschaffung Adams</i> . . . . .	178
Raffael, <i>Die Disputà</i> . . . . .	179
Matthias Grünewald, <i>Isenheimer Altar</i> . . . . .	182
Raffael, <i>Die Verklärung Christi (Transfiguration)</i> . . . . .	185
Albrecht Dürer, <i>Die vier Apostel</i> . . . . .	189
Albrecht Altdorfer, <i>Die Alexanderschlacht</i> . . . . .	191
Materialien. . . . .	193
Künstler . . . . .	211

## Anhang

Literaturhinweise . . . . .	301
Personenregister. . . . .	305
<i>Zum Autor</i> . . . . .	315

## EINFÜHRUNG

---

### Zum Begriff der Renaissance

Die Epoche der Renaissance bildet einen Höhe- und zugleich Wendepunkt in der Geschichte der abendländischen Kunst. In der Frührenaissance, das heißt im 15. Jahrhundert, dem italienischen Quattrocento, werden in allen Gattungen die Grundlagen für die Kunst der folgenden Jahrhunderte bis hin zur Abwendung von der Wiedergabe des Gegenstandes im frühen 20. Jahrhundert geschaffen. Den Begriff Renaissance, der »Wiedergeburt«, hat die französische Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts in die Forschung eingeführt. Allerdings hat er weit zurückreichende Wurzeln. Bereits Giorgio Vasari, Universalkünstler und Kunstschriftsteller, sprach in seinen 1558 erstmals und 1560 bereits in erweiterter Fassung veröffentlichten Lebensbeschreibungen der italienischen Künstler von Cimabue und Giotto bis in seine eigene Gegenwart von der »Rinascità« der »guten Kunst«, die er scharf gegen das Mittelalter abgrenzte. Was aber wurde wiedergeboren? Was wurde unter guter Kunst verstanden?

Der Stilepoche der Renaissance gingen eine Reihe von Renaissance-Bewegungen voraus. Sie beginnen um die Zeitenwende mit der augusteischen Renaissance, in der die Kunst, speziell die Skulptur, der griechischen Klassik des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts wiederaufleben sollte. Der damals entstehenden Fülle von Kopien griechischer Originale verdanken wir einen wesentlichen Teil unserer Kenntnis dieser Hoch-Zeit der klassischen antiken Kunst. Wir sprechen von einer karolingischen Renaissance – oder treffender Renovatio –, von einer ottonischen Renaissance, von der Proto-Renaissance in der toskanischen Architektur des 11. und 12. Jahrhunderts sowie in der

provenzalischen Skulptur des 12. Jahrhunderts, vor allem aber von der staufischen Renaissance, die in der Hofkunst Kaiser Friedrichs II., eines leidenschaftlichen Antikensammlers, gipfelt und nördlich der Alpen etwa in den Werken des Goldschmiedes Nikolaus von Verdun, in dem Schöpfer des Bamberger Reiters oder dem Naumburger Meister herausragende Zeugnisse hinterließ. Alle diese Renaissance-Bewegungen kennzeichnet eine bis an die Grenzen der Kopie führende Orientierung an antiken Vorbildern, die in der Fülle der Monumente und in der Genauigkeit der Rückgriffe weit über die Schöpfungen des frühen 15. Jahrhunderts hinausgeht.

Was unterscheidet die Stilepoche der Renaissance von diesen vorangehenden »Renaissancen«? Nach immer noch weit verbreiteter Auffassung war auch hier die Antike der treibende Motor für die Erneuerung der Kunst. Vasari sah das Phänomen anders und zweifellos treffender. Er begriff die Renaissance als die Überwindung der »maniera greca« in der spätmittelalterlichen Malerei, eines von Byzanz bestimmten hochkultivierten, aber teilweise bis zur Erstarrung gesteigerten Linienstils, dessen Gegenstände vor die Folie eines raum- und luftlosen Goldgrundes gestellt wurden. Außerdem sah er in der Renaissance die Abkehr von der menschlichen Maß und Begreifen übersteigenden, in den Augen des Südländers ungeordneten Architektur der »Goten«, die er in seinem unbekümmerten Geschichtsverständnis als die Barbaren schlechthin betrachtete. Vasari verherrlichte die Epoche der Renaissance als eine gegenüber dem Mittelalter neue Hinwendung der Künstler zur Auseinandersetzung mit den sichtbaren Phänomenen der diesseitigen Wirklichkeit, deren Wiedergabe in Malerei und Skulptur er fortschrittsgläubig bis in seine Gegenwart hinein ständig sich vervollkommen sah. Damit näherte er sich einer Definition, die Jacob Burckhardt 300 Jahre später in seinem Buch über *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) als »die Entdeckung der Welt und des Men-

schen« formulierte. Große Maler der Renaissance haben in Selbstzeugnissen Vasaris Auffassung vorweggenommen. So notiert Leonardo da Vinci um 1500 in seinen im *Codex Atlanticus* zusammengefassten Schriften über den Begründer der Renaissance-Malerei schlechthin: »Der Florentiner Tommaso, genannt Masaccio, zeigte mit hervorragender Meisterschaft, wie jene, die sich einer anderen Sache widmeten als der Natur – der Meisterin aller Meister –, sich vergeblich bemühten.« Sinngemäß entsprechend schreibt Albrecht Dürer im Exkurs seiner 1528 erschienenen Proportionslehre: »Das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit der Ding. Darum sieh sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutgedunken, dass du wöllest meinen das Besser von dir selbst zu finden; dann du wirst verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« In solchen Äußerungen wird die im 3. Jahrhundert von Plotin formulierte Trennung in eine äußere, also sinnlich wahrnehmbare, Schönheit und eine innere Schönheit, die sinnlich nicht wahrnehmbar ist, endgültig aufgehoben. Innere und äußere Schönheit werden wieder als untrennbares Ganzes gesehen. Diese Identität begründet die Verwandtschaft mit der Antike und öffnet in verstärktem Maße den Blick auf die griechische und römische Tradition. Ursache und Wirkung sollten hier nicht miteinander verwechselt werden.

Wie sehr tatsächlich die Auseinandersetzung mit der Realität im Sinne unserer sicht- und tastbaren Welt Triebfeder der Renaissance ist, zeigt, selten beachtet, die Abfolge, in der die einzelnen Gattungen in den Kreis der sich erneuernden Künste eintreten. In Florenz, der Geburtsstätte der Renaissance, steht die Skulptur mit den großen Bildnern Lorenzo Ghiberti, Donatello und Nanni di Banco mit einem beträchtlichen zeitlichen Vorsprung am Beginn und zeigt zudem die größte Spannweite schöpferischer Möglichkeiten. Die Malerei folgt erst in einem zeitli-

chen Abstand von rund zwei Jahrzehnten und konzentriert sich zunächst auf eine einzige Persönlichkeit, Masaccio. Das Phänomen ist angesichts der unterschiedlichen Realitätsgrade der Gattungen folgerichtig: Die Skulptur als dreidimensionale Schöpfung ist mit ihrem Gegenstand weitgehend identisch, während die Malerei zunächst einmal die Suggestion von Greifbarkeit aus der dritten Dimension in die Bedingungen der zweidimensionalen Fläche transponieren muss.

Wie bei allen Versuchen zusammenfassender Begriffsbestimmungen lässt sich die Gefahr von Unschärfen und Verallgemeinerungen auch bei der Definition der Renaissance nicht ganz ausschalten. Das gilt für die Abgrenzung aller großen Stilepochen sowohl in der Antike als auch in der abendländischen Kunstgeschichte. So wie sich Spätromanik und Gotik vielfältig in zeitlicher Parallele entwickeln, blüht die Spätgotik als »Internationaler Stil« weit über die Grenze vom 14. zum 15. Jahrhundert hinaus. Umgekehrt hat die Frührenaissance entscheidende Wurzeln im 14. Jahrhundert, dem italienischen Trecento. Auch dieses Phänomen hat Giorgio Vasari bereits klar umrissen, indem er von einer ersten Stufe der »Rinascità« mit dem Protagonisten Giotto und einer zweiten Stufe der »Wiedergeburt« mit den großen Meistern der Florentiner Frührenaissance sprach. In Vasaris Augen war die Kunst des frühen 15. Jahrhunderts eine Weiterführung in der Durchdringung der rund um 1300 eroberten Darstellungsbereiche auf einer höheren Ebene der Auseinandersetzung mit den Phänomenen der diesseitigen Wirklichkeit. Auch die Abgrenzung der Renaissance gegen den Barock bereitet Schwierigkeiten. Wir sprechen in den großen Stilepochen jeweils von einer Früh-, Hoch- und Spätstufe, entsprechend der Einteilung der antiken Kunst in Archaisk, Klassik und Hellenismus. In Bezug auf die Renaissance ist die Einteilung in Früh-, Hoch- und Spätstufe zumindest im Hinblick auf das 16. Jahrhundert brüchig geworden.

Während sich Künstler und Kunsttheoretiker des fortschreitenden 16. Jahrhunderts durchaus als in der Nachfolge der Hochrenaissance, speziell Raffaels und Michelangelos, stehend begriffen, ist in den letzten Jahrzehnten versucht worden, die Künstlergenerationen zwischen dem Ausklang der Hochrenaissance und dem Beginn des Frühbarock als Schöpfer einer autonomen Stilepoche aus dem Zeitalter der Renaissance herauszulösen: der Manierismus als eigengeprägtes künstlerisches Phänomen ist konstituiert und zum bevorzugten Feld kunstgeschichtlicher Forschung geworden.

Ist man sich aller dieser Tatsachen bewusst, so wird man doch um 1400 den entscheidenden Einschnitt zwischen Mittelalter und Neuzeit ansetzen dürfen. Zentrum und Ausgangspunkt ist das republikanische Florenz, einer Stadt von begrenzter politischer, aber höchster wirtschaftlicher Bedeutung. Die tragende Schicht der Auftraggeber ist das reiche Bürgertum. Schon 1290 wurde der Grundstein zum Neubau des Domes »zu Ehren der Stadt Florenz und der hl. Maria« gelegt. Der fast gleichzeitig geplante Palazzo Vecchio, das »Rathaus«, war offenbar als Zentrum einer großzügigen Platzgestaltung vorgesehen, die im Hinblick auf Rom ein neues Kapitol werden sollte. Der Gedanke, Florenz als »Roma nova« erstehen zu lassen, ist in der frühhumanistischen Literatur der Stadt bis in das 13. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Die Aufsicht über die Ausführung der großen Projekte – etwa des Domes und der Ausstattung des Baptisteriums – wurde den wohlhabendsten Zünften übertragen, wobei wichtige Maßnahmen wie die Festlegung der endgültigen Form der Langhauspfeiler des Domes in den 60er-Jahren des 14. Jahrhunderts oder die Wahl des Siegers in der Konkurrenz um die Ausführung der zweiten Bronzetür des Baptisteriums im Jahre 1401 unter breitester Anteilnahme der Bevölkerung entschieden wurden. Die ersten Bauten des »neuen Stiles« und die großen Freskenzyklen des 15. Jahr-

hundreds waren Stiftungen der führenden Familien. Man darf die Florentiner Frührenaissance als die erste epochale kulturelle Leistung des Bürgertums bezeichnen.

Wie weit lässt sich von einer über Florenz hinausreichenden italienischen und, den geographischen Bereich weiter spannend, von einer europäischen Frührenaissance sprechen? In Italien bleibt der Vorstoß in die neuen Bereiche der Gestaltung während der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts im Wesentlichen auf Florenz beschränkt. Während von Rom in der Folge des Exils der Päpste in Avignon und des anschließenden Schismas keine Impulse ausgehen, bleibt Oberitalien auf weite Strecken der Tradition verhaftet. Die Lombardei unter der vom luxuriösen Lebensstil der Familien Visconti und Sforza geprägten Kultur öffnet sich weit den Einflüssen der »Internationalen Gotik«. Wanderkünstler wie Gentile da Fabriano und Pisanello erhalten an den Höfen umfangreiche Freskenaufträge. Venedig, von einer aristokratischen Oberschicht beherrscht, bleibt aufgrund seiner seit Jahrhunderten bestehenden politischen und wirtschaftlichen Ausrichtung nach Südosten bis gegen die Mitte des Quattrocento dem byzantinischen Erbe verpflichtet. Im Gegensatz zu Florenz, wo sich das Bürgertum neue Ausdrucksformen schafft, legitimiert sich die Aristokratie wie eh und je durch Tradition.

### **Italien und die Kunstlandschaften nördlich der Alpen**

Für den Bereich nördlich der Alpen beginnt nach verbreiteter Auffassung die Renaissance mit einer Phasenverschiebung von rund 100 Jahren. Dürers Italienreisen 1494 und 1505–07 gelten als Meilensteine eines kulturellen Austausches zwischen Norden und Süden, der durch die ver-

vielfältigenden Techniken von Holzschnitt und Kupferstich in beiderlei Richtung gefördert wird und der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einer Welle von Italienaufenthalten speziell niederländischer und flämischer Künstler führt.

Aber diese Sicht verunklart den historischen Sachverhalt. Die Kunst des frühen 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen als Spätgotik zu bezeichnen, ist schon seit Generationen als unbefriedigend erkannt worden. Auch die speziell für die Malerei geprägten Begriffe »altdeutsch« und »altniederländisch« sind nur schwer als Epochenbegriff auf die anderen Gattungen zu übertragen.

Tatsächlich setzt im Norden um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert die gleiche Leidenschaft für die Wiedergabe der diesseitigen Wirklichkeit ein. Allerdings wendet man sich hier zunächst der Erfassung des genau beobachteten Details zu: der Pflanze, den Vögeln, dem liebevoll geschilderten Interieur, der fast tastbar erscheinenden Qualität von Stoffen, Geschmeiden und Gefäßen. Für die Darstellung des Menschen in seiner anatomisch »richtigen« Erscheinung, dem Hauptthema der Florentiner Frührenaissance, fehlten aufgrund der mangelnden antiken Tradition zunächst die Voraussetzungen. Aber erstaunliche Parallelen zeigen, wie im Norden und Süden das neu erwachte Selbstbewusstsein des Individuums sich genau gleichzeitig seine Ausdrucksformen schafft. Es entsteht das Porträt im modernen Verständnis des Wortes als unverwechselbare Abbildung des Einzelnen. Die Stifterfiguren werden aus der Zwergenhaftigkeit des mittelalterlichen Bedeutungsmaßstabes in das Format der Heiligenfiguren erhoben. Die Kunstgeschichte wird zunehmend zur Künstlergeschichte mit fest abgrenzbaren, in ihrer Entwicklung klar erkennbaren Werkkomplexen.

Bei dem Versuch, den Beginn der Frührenaissance auch nördlich der Alpen um 1400 anzusetzen, sollen tiefgreifende Unterschiede nicht übersehen werden, die in vielfa-

## Kunst-Epochen · Manierismus

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 7

# Manierismus

Von Edgar Lein und Manfred Wundram

Reclam

Mit 26 Abbildungen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18174

2008, 2020 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Durchgesehene und bibliographisch aktualisierte Auflage 2020

Umschlagabbildung: Pontormo, *Kreuzabnahme Christi*

(1526–28; Florenz, S. Felicità)

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,

Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018174-4

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Einführung . . . . .	9
Die Kunst des 16. Jahrhunderts. . . . .	10
Spätrenaissance oder Manierismus?	
Manier und Manie . . . . .	10
Die Suggestion von Bewegung und Bewegungsabläufen . . . . .	12
Die Darstellung des Überirdischen . . . . .	14
Der Versuch, die Unendlichkeit wiederzugeben .	16
Die Aufhebung der Grenzen:	
Auflösung der Kunstgattungen – Verschmelzung von Kunstraum und Realraum. .	20
Die Darstellung des Abnormen. . . . .	22
Der Wandel der Kunsttheorie . . . . .	25
Die geistes- und kulturgeschichtlichen Grundlagen des Manierismus: Reformation und Gegen- reformation – das neue naturwissenschaftliche Weltbild . . . . .	29
Entstehung und Ausbreitung des Manierismus . . .	34
Druckgraphik . . . . .	38
Künstlerwanderungen . . . . .	40
Frankreich und die »Schule von Fontainebleau« .	42
Europa . . . . .	43
Manierismus und Barock . . . . .	44
Die Wiederentdeckung des Manierismus um 1900. .	46
Gattungen. . . . .	49
Architektur. . . . .	49
Italien . . . . .	49
Frankreich . . . . .	58
Spanien und Portugal . . . . .	61
Niederlande . . . . .	65
Deutschland . . . . .	68
England . . . . .	73

Skulptur . . . . .	74
Italien . . . . .	74
Brunnen und Grotten . . . . .	81
Frankreich . . . . .	85
Spanien . . . . .	88
Niederlande . . . . .	91
Deutschland . . . . .	92
Malerei . . . . .	95
Italien . . . . .	95
Frankreich . . . . .	106
Spanien . . . . .	108
Niederlande . . . . .	111
Deutschland . . . . .	113
Werkbeispiele . . . . .	117
Gesamtkunstwerke . . . . .	117
Michelangelo, <i>Neue Sakristei</i> , S. Lorenzo, Florenz . . . . .	117
Giulio Romano und Mitarbeiter, <i>Palazzo del Te</i> , Mantua . . . . .	124
Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio u. a., <i>Schloss Fontainebleau</i> . . . . .	127
Niccolò Tribolo / Bartolomeo Ammannati / Bernardo Buontalenti, <i>Boboli-Garten</i> , Florenz . . . . .	129
Andrea Palladio / Paolo Veronese / Alessandro Vittoria, <i>Villa Barbaro</i> , Maser . . . . .	134
Giorgio Vasari und Mitarbeiter, <i>Studiolo     Francescos I.</i> , Palazzo Vecchio, Florenz . . . . .	136
Architektur . . . . .	138
Michelangelo, <i>Biblioteca Medicea Laurenziana</i> , Florenz . . . . .	138
Michelangelo / Giacomo della Porta, <i>Kapitolsplatz</i> , Rom . . . . .	141
Bartolomeo Ammannati: <i>Hof des Palazzo Pitti</i> , Florenz . . . . .	143
Giorgio Vasari, <i>Uffizien</i> , Florenz . . . . .	146

Juan Bautista de Toledo / Juan de Herrera, <i>Schloss und Kloster El Escorial</i> . . . . .	150
Andrea Palladio, <i>S. Giorgio Maggiore</i> , Venedig . . . . .	152
Andrea Palladio, <i>Villa Rotonda</i> , Vicenza. . . . .	155
Giacomo Barozzi da Vignola / Giacomo della Porta, <i>Il Gesù</i> , Rom . . . . .	158
Andrea Palladio / Vincenzo Scamozzi, <i>Teatro</i> <i>Olimpico</i> , Vicenza. . . . .	160
Wolfgang Miller / Friedrich Sustriis, <i>St. Michael</i> , München. . . . .	162
Skulptur . . . . .	164
Michelangelo, <i>Der Sieger</i> . . . . .	164
Benvenuto Cellini, <i>Perseus</i> . . . . .	167
Giambologna, <i>Raub der Sabinerin</i> . . . . .	169
Giambologna, <i>Der Apennin</i> . . . . .	172
Hubert Gerhard, <i>Fugger-Altar</i> . . . . .	173
Malerei . . . . .	175
Tizian, <i>Himmelfahrt der Maria (Assunta)</i> . . . . .	175
Andrea del Sarto, <i>Harpienmadonna</i> ( <i>Madonna delle Arpie</i> ) . . . . .	178
Jörg Ratgeb, <i>Herrenberger Altar</i> . . . . .	181
Antonio Correggio, <i>Tod des Evangelisten</i> <i>Johannes</i> . . . . .	183
Rosso Fiorentino, <i>Moses verteidigt die Töchter</i> <i>Jethros</i> . . . . .	185
Pontormo, <i>Kreuzabnahme Christi</i> . . . . .	187
Antonio Correggio, <i>Madonna di S. Girolamo</i> . . . . .	191
Parmigianino, <i>Madonna mit dem langen Hals</i> . . . . .	193
Hans Holbein d. J., <i>Die Gesandten</i> . . . . .	194
Michelangelo, <i>Das Jüngste Gericht</i> . . . . .	195
Agnolo Bronzino, <i>Allegorie der Liebe</i> ( <i>Venus und Cupido</i> ). . . . .	198
Pieter Bruegel d. Ä., <i>Die niederländischen</i> <i>Sprichwörter</i> . . . . .	200
Tintoretto, <i>Der hl. Markus wirkt Wunder</i> . . . . .	202

Paolo Veronese, <i>Das Gastmahl im Hause des Zöllners Levi</i> . . . . .	204
Bartholomäus Spranger, <i>Die Auferstehung Christi</i> . . . . .	206
Tizian, <i>Pietà</i> . . . . .	208
Tintoretto, <i>Vermählung von Bacchus mit Ariadne</i> . . . . .	213
El Greco, <i>Das Begräbnis des Grafen Orgaz</i> . . .	214
Tintoretto, <i>Das Letzte Abendmahl</i> . . . . .	218
Materialien. . . . .	222
Künstler . . . . .	254

### Anhang

Literaturhinweise . . . . .	331
Personenregister. . . . .	335
<i>Zu den Autoren</i> . . . . .	348

## EINFÜHRUNG

---

»Natürlichkeit: was für eine Armut  
des Geistes!

Klarheit: was für eine Gedanken-  
losigkeit!«

Diese im Motto zitierten Worte des spanischen Dichters Luis de Góngora y Argote werfen ein Licht auf die Kunst des 16. Jahrhunderts, obwohl sie erst an der Schwelle zum Barock niedergeschrieben wurden. Natürlichkeit und Klarheit waren Grundlagen der Kunst der Hochrenaissance, die die Einheit in der Vielfalt der Erscheinungen zu veranschaulichen gesucht hatte. Aber welche Werke aus der Zeit um 1500 können wirklich als Zeugnisse der »klassischen Kunst« der Neuzeit angesehen werden? Bei Anlegung strenger Maßstäbe verkörpern lediglich Leonardos *Abendmahl*, Raffaels *Disputa* und *Schule von Athen* in der Malerei, Michelangelos *David* in der Skulptur und Bramantes *Tempietto* in S. Pietro in Montorio in der Architektur die Forderungen einer reinen »klassischen Kunst«. Schon die Spätwerke Raffaels und Leonardos sowie das gesamte Werk Michelangelos nach 1505 lösen sich zunehmend von den Phänomenen Natürlichkeit und Klarheit zugunsten einer Darstellung der Widersprüche in den Erscheinungen der sichtbaren Welt. Um 1500 wurde die Welt weitgehend noch als geordneter und überschaubarer Kosmos angesehen, im 16. Jahrhundert entwickelt sie sich zum »Labyrinth« (Gustav René Hocke).

Zwei grundsätzliche Beobachtungen seien vorausgeschickt. Vergleicht man das 15. und das 16. Jahrhundert überblicksweise aus der Vogelschau miteinander, so erkennt man zwischen 1400 und 1500 einen hohen Rang in allen Kunstgattungen mit einer Fülle herausragender

Meister – das gilt gleichermaßen für Florenz und Venedig, für die niederländische Malerei, für die Blütezeit der spätgotischen Schnitzaltäre oder die Vielzahl der mit »Sondergotik« nur unzureichend bezeichneten Hallenkirchen. Als Auftraggeber fungiert vornehmlich das sich seiner Fähigkeiten bewusst gewordene und zu Wohlstand gelangte Bürgertum. Zwischen 1500 und 1600 dagegen treten einzelne Künstlerpersönlichkeiten so beherrschend in das Zentrum der Künste, dass sie der Fülle hochwertiger Werke aller anderer Meister doch letztlich nur den zweiten Rang zuweisen. In der Architektur steht neben und in der Nachfolge Michelangelos nur Palladio in vorderster Reihe, in der Skulptur Giambologna und in der Malerei neben dem Dreigestirn der venezianischen Malerei – Tizian, Tintoretto und Veronese – Pieter Bruegel nördlich der Alpen. Und schließlich: während im 15. Jahrhundert die Fülle der Werke höchster Qualität sich gleichmäßig auf alle Kunstgattungen verteilt, darf man das 16. Jahrhundert vornehmlich als eine Epoche der Malerei bezeichnen. Dabei verlagert sich der Kreis der Auftraggeber unübersehbar vom Bürgertum zur Aristokratie, was zweifellos auf grundlegende kulturgeschichtliche Wandlungen zurückzuführen ist.

## Die Kunst des 16. Jahrhunderts

### Spätrenaissance oder Manierismus? Manier und Manie

Das Wort *maniera* ›Manier‹ bedeutet in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts wie auch in unserem Sprachgebrauch, »gute Manieren« zu haben. In die Kunst führte Giorgio Vasari den Begriff der »maniera« ein. Er

sprach von der »maniera greca« als dem aller realistischen Tendenzen entfremdeten, unter beherrschendem byzantinischem Einfluss stehenden Stil der mittelalterlichen Malerei, der von der Renaissance überwunden und von der »maniera« Michelangelos, die weithin die Kunst des 16. Jahrhunderts geprägt habe, abgelöst wurde. Ob Vasari damit einen epochebildenden Stilbegriff für die gesamte Kunst der Spätrenaissance aufstellen wollte, darf bezweifelt werden. Die Grundlagen zu der Stilbezeichnung »Manierismus« als einer für das ganze 16. Jahrhundert gültigen Bedeutung gehen auf die 1672 erschienenen *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* von Giovanni Pietro Bellori zurück:

»[...] sah man auch die Kunst, die seit Cimabue und Giotto in der langen Zeit von 250 Jahren allmählich fortgeschritten war, schnell niedergehen, so dass sie, eine Königin, niedrig und gemein wurde. Daher verlor sie, als jenes glückliche Jahrhundert vorbei war, binnen kurzem jede Form; und die Künstler verdarben, indem sie das Studium der Natur aufgaben, die Kunst mit der maniera oder, wollen wir sagen, mit der phantastischen Idee, auf die Praxis und nicht auf die Nachahmung gestützt.«

In dieser Auffassung finden wir die Grundlage des Manierismus als Stilbegriff, den Luigi Lanzi 1792 in seiner Schrift *La storia pittorica della Italia* in die kunstgeschichtliche Literatur einführt. Die abwertende Beurteilung der Kunst des 16. Jahrhunderts als Verfallserscheinung der Hochrenaissance blieb während des ganzen 19. Jahrhunderts verbindlich. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde der Manierismus durch zahlreiche Affinitäten zu zeitgenössischen künstlerischen Strömungen stark aufgewertet. Zugleich erkannte man neben den gegenüber der Hochrenaissance destruktiven Phänomenen die entwick-

lungsgeschichtliche Bedeutung für den Barock. Gleichwohl bleibt der Begriff des Manierismus zur Bezeichnung einer europäischen Stilerscheinung problematisch. Verbindende Grundlage für die Kunst des 16. Jahrhunderts ist die Hochrenaissance, deren Ideale und Normen allerdings vielfach übersteigert oder aufgelöst werden. Dabei können häufig artifizielle Figurenbildungen oder unlogische Raumstrukturen, die Verschlüsselung von Bildinhalten oder die Verformung von Bildgegenständen in Figuren und Landschaft geradezu zur »Manie« werden. Insofern handelt es sich um eine Epoche, die gleichsam den Widerspruch zum Prinzip erhebt. Trotzdem ist eine knappe, auf einen Nenner gebrachte Definition für die Phänomene des Manierismus nicht möglich – es sei denn, in einem sehr allgemeinen Rahmen des Widerspruchs oder auch des Sichwidersprechenden. Statt von »dem Manierismus« sollte man besser von einer breit gefächerten Skala von »Manierismen« in der Kunst zwischen 1520 und 1600 sprechen, wobei bedacht sein will, dass sich das Zentrum der europäischen Malerei im 16. Jahrhundert, Venedig, und sein bedeutendster Vertreter Tizian dieser Begriffsbestimmung weithin entziehen. Ein Überblick über die Kunst des 16. Jahrhunderts lässt sich am ehesten an grundlegenden Gestaltungsaufgaben gewinnen, mit denen sich mehr oder minder alle Gattungen auseinandersetzen.

### Die Suggestion von Bewegung und Bewegungsabläufen

Abbildende Kunst kann ihrer Natur nach nur einen bestimmten Moment festhalten beziehungsweise mehrere zeitlich aufeinanderfolgende Momente in einer »kontinuierenden Darstellung« (Franz Wickhoff) aneinanderreihen. Malerei und Skulptur des 16. Jahrhunderts machen die Suggestion von Bewegung erstmals in der abendländi-

schen Kunst zu einem zentralen Problem der Gestaltung. Vorstufen finden sich in der Skulptur des Quattrocento: etwa in Nanni di Bancos Relief der *Gürtelspende* im Tympanon der Porta della Mandorla des Florentiner Domes (1414–21) oder dem 1477 konzipierten *Kenotaph des Kardinals Niccolò Forteguerra* im Dom zu Pistoia. Diese Ansätze werden im 16. Jahrhundert vielfältig weiterentwickelt. In der Malerei betrifft das vor allem Themen, die inhaltlich einen zeitlichen Ablauf umfassen – also Darstellungen der Himmelfahrt Christi oder Mariae, der Kreuzabnahme und der Grablegung. Der Beginn dieser Entwicklung fällt bereits in einen Zeitraum, der im allgemeinen Verständnis noch als Hochrenaissance bezeichnet wird. Den grandiosen Auftakt bilden gleichzeitig Tizians *Assunta* (1516–18, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari) und Raffaels *Verklärung Christi* (1517–20, Rom, Vatikan, Pinakothek).

Wie stark das Verlangen nach Veranschaulichung von Bewegung die Malerei des 16. Jahrhunderts beherrscht, zeigt die Tatsache, dass auch Bildthemen, die ihrer Natur nach zu Statik und Ruhe prädestiniert sind, scheinbar in einen zeitlichen Ablauf versetzt werden. Das gilt beispielsweise für Darstellungen der *Sacra Conversazione*, der thronenden Maria im Kreise von Heiligen. Die *Madonna delle Arpie* von Andrea del Sarto (1517, Florenz, Uffizien), Tizians *Madonna aus dem Hause Pesaro* (1519–1526, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari) und, bereits bis zum Exzentrischen gesteigert, Correggios *Madonna di San Girolamo* (um 1528, Parma, Galleria Nazionale) stehen am Anfang einer Entwicklung, in der gemäß der Bildtradition beschaulich in sich gekehrte Figuren entweder in einer kreisförmigen oder aufsteigenden Bewegung begriffen sind. In der Skulptur äußert sich geradezu ein Zwang zur Bewegung, vor allem im Bereich der Stand- bzw. Sitzfigur und der Figurengruppe. Bereits um 1470 hatte sich die Befreiung der Statue von einer Hauptansicht

zugunsten der Mehransichtigkeit vollzogen. Andrea del Verrocchios *Bronze-David* (vor 1476, Florenz, Museo Nazionale del Bargello) und die *Christus-Thomas-Gruppe* (um 1466–81, Florenz, Orsanmichele) sind südlich der Alpen, Michael Pachers *Schreinwächter Georg und Florian* am Hochaltar in St. Wolfgang (1475–81) und Erasmus Grassers *Moriskentänzer* (1480, München, Stadtmuseum) nördlich der Alpen herausragende Beispiele. Jetzt folgt der Schritt von der Mehr- zur Allansichtigkeit, die dem Betrachter einen festen Standort verweigert. Ebenso wie die Figur sich in unablässiger Bewegung zu befinden scheint, wird auch der Betrachter zu unentwegtem Umschreiten aufgefordert. Giovanni Paolo Lomazzo hat für diese Figurengestaltung den Begriff der *figura serpentinata*, der schlangenförmig sich emporschraubenden Figur, geprägt. Die Entwicklung führt über Benvenuto Cellinis *Perseus* (1545–54, Florenz, Loggia dei Lanzi) zu Giambolognas *Merkur* (1580, Florenz, Museo Nazionale del Bargello) und *Raub der Sabinerin* (1582, Florenz, Loggia dei Lanzi). Nördlich der Alpen ist der in Den Haag geborene und in Florenz von Giambologna geschulte Adriaen de Vries (1556–1626) der bedeutendste Vertreter manieristischer Skulptur.

### Die Darstellung des Überirdischen

Nicht minder kennzeichnend als die Suggestion von Bewegung ist, speziell für die Malerei, das Bemühen um die Darstellung des Überirdischen. Das Mittelalter hatte durch Bevorzugung des Goldgrundes bei Verzicht auf körperliche Erscheinung von Figuren und Gegenständen sowie auf Raumdarstellung eine Welt jenseits menschlicher Erfahrung zur Anschauung gebracht. Zur Zeit der Renaissance werden die heilsgeschichtlichen Ereignisse, Wunder und Visionen, der die menschliche Erfahrung

übersteigende Bereich des Himmlischen den Bedingungen des diesseitigen Raumes und der menschlichen Figurengestaltung unterworfen. Als Beispiel sei Raffaels Fresko der *Disputà* in den Stanzen des Vatikan genannt: himmlische und irdische Zone erscheinen in den gleichen Realitätsgraden. Das »Wunder ist ein Vorgang wie ein anderes irdisches Geschehen«; jetzt dagegen »bricht das Jenseits in das Diesseits ein« (Dagobert Frey). Wichtige geistesgeschichtliche Grundlage dürften die Bestrebungen der vom Tridentinischen Konzil betriebenen Gegenreformation sein. Vorstufen bietet bereits die Hochrenaissance. So hatte etwa Raffael die *Befreiung Petri* in der Stanza d'Eliodoro (1514, Rom, Vatikan) als eine Lichterscheinung anschaulich gemacht.

Voraussetzung für die Darstellung des Überirdischen ist das auf Leonardo da Vinci zurückgehende neue malerische Konzept, das die Farbe über die Linie stellt. Die Linie fixiert einen Gegenstand auf der Fläche, lässt ihn greifbar und damit real erscheinen. Die Reduzierung der Linie zugunsten farbiger Übergänge befreit die Bildelemente aus ihrer unmittelbaren Fassbarkeit. Während sich die Linie vornehmlich an den Intellekt, die Ratio, wendet, spricht die Farbe vornehmlich die Erlebniszähigkeit, die Emotion an. Es entstehen auf diese Weise die Voraussetzungen für die »Überwältigung« des Betrachters durch das im Bilde veranschaulichte Wunder.

Die neuen Möglichkeiten werden besonders bei der Wiedergabe von Erscheinungen und Visionen verfeinert. Einen Meilenstein bildet hier Tizians *Pala Gozzi* mit der Erscheinung der Madonna vor Heiligen und dem Stifter Alvise Gozzi (1520, Ancona, Museo Civico). Die Malerei der Emilia-Romagna, vor allem des Parmigianino, steht vielfach in der Nachfolge dieser Bildschöpfung Tizians.

Aber auch die durch das Neue Testament überlieferten Geschehnisse aus der Sphäre diesseitiger Realität werden in den Bereich des Überirdischen transponiert. Das gilt bei-

## Kunst-Epochen · Barock

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 8

Barock

Von Sabine Burbaum

Reclam

Mit 37 Abbildungen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18175

2003 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,  
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlagabbildung: Peter Paul Rubens, *Der Raub der Töchter  
des Leukippos* (1618–20)

München, Alte Pinakothek

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,  
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und  
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken  
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018175-1

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

# Inhalt

Einführung . . . . .	9
Gattungen . . . . .	20
Architektur . . . . .	20
Italien: Rom . . . . .	20
Norditalien . . . . .	24
Frankreich . . . . .	25
Österreich und Deutschland . . . . .	31
Skulptur . . . . .	35
Italien . . . . .	35
Frankreich . . . . .	38
Österreich und Deutschland . . . . .	39
Malerei . . . . .	40
Italien . . . . .	40
Frankreich . . . . .	46
Spanien . . . . .	51
Deutschland . . . . .	54
Niederlande . . . . .	56
Werkbeispiele . . . . .	64
Architektur . . . . .	64
Carlo Maderno, Gianlorenzo Bernini, Vollendung und Ausstattung von <i>St. Peter</i> . . . . .	64
Francesco Borromini, <i>S. Carlo alle Quattro     Fontane</i> . . . . .	70
Francesco Borromini, <i>S. Ivo alla Sapienza</i> . . . . .	73
Gianlorenzo Bernini, <i>S. Andrea al Quirinale</i> . . . . .	75
Pietro da Cortona, <i>S. Maria della Pace</i> . . . . .	78
Carlo Rainaldi, <i>S. Maria in Campitelli</i> . . . . .	79
Carlo Fontana, Fassade von <i>S. Marcello al Corso</i> . . . . .	81
Filippo Raguzzini, <i>Piazza S. Ignazio</i> . . . . .	82
Baldassare Longhena, <i>S. Maria della Salute</i> . . . . .	83

Guarino Guarini, <i>Cappella della SS. Sindone</i> . . .	85
Filippo Juvarra, <i>Schloss Stupinigi</i> . . . . .	87
Jacques Lemercier, <i>Église de la Sorbonne</i> . . . . .	89
François Mansart, <i>Schloss Maisons</i> . . . . .	91
François Mansart, Jacques Lemercier, <i>Val-de-Grâce</i> . . . . .	92
Louis Le Vau, Charles Le Brun, André le Nôtre, <i>Vaux-le-Vicomte</i> . . . . .	94
Louis Le Vau, Charles Le Brun, André le Nôtre, Jules Hardouin-Mansart, <i>Versailles</i> . . . . .	96
Jules Hardouin-Mansart, <i>St-Louis des Invalides</i> .	99
Johann Bernhard Fischer von Erlach, <i>Karlskirche</i> . . . . .	101
Johann Lukas von Hildebrandt, <i>Schlösser</i> <i>Belvedere</i> . . . . .	104
Jakob Prandtauer, <i>Benediktinerstift Melk</i> . . . . .	106
Matthäus Daniel Pöppelmann, <i>Zwinger</i> . . . . .	107
Andreas Schlüter, <i>Berliner Schloss</i> . . . . .	110
Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, <i>Schloss</i> <i>Sanssouci</i> . . . . .	112
Johann Balthasar Neumann, <i>Residenz</i> <i>Würzburg</i> . . . . .	113
Egid Quirin Asam und Cosmas Damian Asam, <i>St. Johann Nepomuk</i> . . . . .	115
Skulptur . . . . .	117
Gianlorenzo Bernini, <i>Apollo und Daphne</i> . . . . .	117
Gianlorenzo Bernini, <i>Die Verzückung der</i> <i>heiligen Therese</i> . . . . .	120
Gianlorenzo Bernini, <i>Vierströmebrunnen</i> . . . . .	122
François Duquesnoy, <i>Santa Susanna</i> . . . . .	123
Alessandro Algardi, <i>Papst Leo I. und Attila</i> . . . . .	125
Pierre Puget, <i>Milon von Kroton</i> . . . . .	127
François Girardon, <i>Reiterdenkmal</i> <i>Ludwigs XIV.</i> . . . . .	130

Andreas Schlüter, <i>Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten</i> . . . . .	131
Balthasar Permoser, <i>Apotheose des Prinzen Eugen</i> . . . . .	133
Malerei . . . . .	135
Annibale Carracci, <i>Galleria Farnese</i> . . . . .	135
Caravaggio, <i>Fruchtkorb</i> . . . . .	138
Caravaggio, <i>Die Berufung des hl. Matthäus, Der hl. Matthäus mit dem Engel, Das Martyrium des hl. Matthäus</i> . . . . .	139
Caravaggio, <i>Madonna di Loreto (Madonna dei Pellegrini)</i> . . . . .	141
Guido Reni, <i>Aurora</i> . . . . .	143
Guercino, <i>Grablegung der hl. Petronilla</i> . . . . .	144
Pietro da Cortona, <i>Triumph der Göttlichen Vorsehung</i> . . . . .	146
Giovanni Battista Tiepolo, <i>Freskenausstattung des Kaisersaals und des Treppenhauses der Würzburger Residenz</i> . . . . .	148
Giovanni Paolo Pannini, <i>Roma Antica</i> . . . . .	150
Canaletto, <i>Die Rückkehr des Bucintoro zur Mole am Himmelfahrtstag</i> . . . . .	151
Francesco Guardi, <i>Ballonaufstieg über der Lagune von Venedig</i> . . . . .	154
Georges de La Tour, <i>Die Wahrsagerin</i> . . . . .	154
Claude Lorrain, <i>Küstenlandschaft mit Acis und Galathea</i> . . . . .	156
Claude Lorrain, <i>Seehafen bei aufgehender Sonne</i> . . . . .	157
Nicolas Poussin, <i>Der Tod des Germanicus</i> . . . . .	158
Nicolas Poussin, <i>Et in Arcadia Ego</i> . . . . .	161
Charles Le Brun, <i>Der Kanzler Séguier beim Einzug Ludwigs XIV. in Paris</i> . . . . .	162
Jean-Antoine Watteau, <i>Gilles</i> . . . . .	163

Jean-Honoré Fragonard, <i>La Gimblette</i> . . . . .	165
Diego Velázquez, <i>Las Meninas (Die Familie Philipps IV.)</i> . . . . .	167
Diego Velázquez, <i>Innozenz X.</i> . . . . .	170
Francisco de Zurbarán, <i>Die hl. Margarethe</i> . . . . .	172
Bartolomé Esteban Murillo, <i>Trauben- und Melonenesser</i> . . . . .	174
Adam Elsheimer, <i>Flucht nach Ägypten</i> . . . . .	175
Johann Liss, <i>Die Eingebung des heiligen Hieronymus</i> . . . . .	177
Peter Paul Rubens, <i>Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube</i> . . . . .	178
Peter Paul Rubens, <i>Der Raub der Töchter des Leukippos</i> . . . . .	181
Anthonis van Dyck, <i>Karl I. auf der Jagd</i> . . . . .	182
Rembrandt, <i>Die Kompanie des Kapitäns Frans Banning Cocq und des Leutnants Willem van Ruytenburgh (Die Nachtwache)</i> . . . . .	184
Rembrandt, <i>Die Blendung Simsons</i> . . . . .	187
Frans Hals, <i>Fröhlicher Trinker</i> . . . . .	188
Jan Vermeer, <i>Ansicht von Delft</i> . . . . .	190
Jan Vermeer, <i>Die Dame mit dem Perlenhalsband</i> . . . . .	191
Materialien . . . . .	194
Künstler . . . . .	227

## Anhang

Literaturhinweise . . . . .	327
Personenregister . . . . .	332
<i>Zur Autorin</i> . . . . .	344

## EINFÜHRUNG

---

Bizarr und schwülstig, überladen und pompös – die Kunst des Barock war lange vehementer Kritik ausgesetzt und der Verachtung preisgegeben. Im 18. Jahrhundert verurteilte Johann Joachim Winckelmann den Barock als eine schändliche Seuche, »welche das Gehirn der Gelehrten mit üblen Dünsten erfüllte und ihr Geblüt in eine fiebermäßige Wallung brachte«, und auch im folgenden Jahrhundert waren die Werke des Barock keiner Würdigung wert. Eine Kunst, die mit dynamischen Formen und theatralem Pathos zuerst die Sinne anspricht, war auch der von der Renaissancekunst begeisterten Gelehrtenwelt des 19. Jahrhunderts fremd. Fast einhundert Jahre später als Winckelmann urteilte Jacob Burckhardt in seinem *Cicerone*: »Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache, wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.« Im Sprachgebrauch hatte das Wort »barock« einen negativen Beiklang, und ein Nachhall davon blieb über die kunstgeschichtliche Begriffsprägung hinaus bestehen. Noch in Meyers Taschenlexikon in der zweiten Ausgabe von 1904 heißt es: »Der Ausdruck [...] dient bei Erscheinungen des Lebens zur Bezeichnung des Ungereimt-Seltsamen, Launenhaft-Wunderlichen, das bis ins Unverständliche und Nürrische geht ...«

Die Stilbezeichnung entstand aufgrund formaler Kriterien: Das Wort Barock leitet sich aus dem portugiesischen Adjektiv »barocco« ab, das im Goldschmiedehandwerk eine unregelmäßige, schiefrunde Perle bezeichnet. Aus dem negativ besetzten Adjektiv entwickelte sich der Fachbegriff. Cornelius Gurlitt war der Erste, der in den 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts die Bezeichnung »Barock« in den Titel seiner Schriften aufnahm. Mit den Publikationen Gurlitts, Heinrich Wölfflins, August Schmarsows und den

Wiener Vorlesungen Alois Riegls etablierte sich die Barockkunst endgültig in der Kunstgeschichte. Die Barockforschung mit der Analyse des Stils und seiner Phasen, Klärung seiner Phänomene und der intensiven Beschäftigung mit Künstlerpersönlichkeiten entwickelte sich beständig. Die verstärkt interdisziplinäre Forschung der letzten Jahrzehnte stellte schließlich die Beschäftigung mit dem barocken »Gesamtkunstwerk«, dem Zusammenspiel aller Kunstgattungen, in den Vordergrund.

Ziel dieses Bandes ist, einen Überblick über die Gattungen der barocken Kunst zu geben und eine Auswahl wichtiger Werke und Künstler des Barock vorzustellen. Dieser Rahmen erlegt naturgemäß Beschränkungen auf. Dies gilt für die Bedingungen, unter denen sich die Kunst des europäischen Barock entfaltete. Allein die Skizzierung historischer Determinanten sowie der Faktoren, die den geistes- und kulturgeschichtlichen Hintergrund bilden, wäre in diesen Grenzen ein Vorhaben, das zwangsläufig fragmentarisch bleiben müsste. Ähnliches gilt für die vielgestaltigen künstlerischen Errungenschaften der Epoche: Angesichts der Vielfalt barocker Kunst, ihrer Erscheinungsweisen und ihrer Phänomene blieben notwendigerweise Künstler ausgespart und Kunstlandschaften unerwähnt, so wichtig sie für ein umfassendes Panorama sein mögen. So sei in diesem Zusammenhang nur verwiesen auf die Barockkunst in England, die sich zu einem eigenen Stil entfaltete, ebenso auf Zentren barocker Kunst nördlich der Alpen. Die Meisterwerke der italienischen Malerei könnten beispielsweise um diejenigen eines Domenichino, Giovanni Lanfranco oder Andrea Sacchi bereichert werden, in der niederländischen Malerei verdienen die Errungenschaften etwa eines Jacob Jordaens oder Wilhelm Kalff größere Beachtung, als im gegebenen Rahmen möglich war.

Im Sinne einer Annäherung an die künstlerischen Leistungen und Besonderheiten der Epoche mag dieses Buch

Begleitung und Anregung zugleich sein, eigene Wege zu intensiverem Kontakt mit der faszinierenden Welt der Barockkunst zu finden.

## Tendenzen und Facetten

Der Begriff des Barock bezeichnet die letzte, alle Gattungen umfassende Epoche der europäischen Kunst, die um 1600 beginnt und gegen 1750 endet. Nahm das Kunstschaffen Italiens in der Renaissance die unangefochtene Vorrangstellung ein, so traten im 17. Jahrhundert verschiedene Nationen mit herausragenden und selbstständigen künstlerischen Errungenschaften hervor.

Das 17. Jahrhundert in Europa war geprägt von Wandlungsprozessen, die die politischen Strukturen dauerhaft veränderten, das gesellschaftliche Leben beeinflussten und sich in Gegensätzen und Spannungsfeldern äußerten. Verheerende Kriege, politische Instabilität und soziale Not der Bevölkerung standen Wohlstand und immense Prachtentfaltung fürstlicher Höfe gegenüber. Vor diesem Hintergrund kam der Kunst als Instrument der herrschaftlichen Selbstinszenierung eine wesentliche Bedeutung zu.

Die Architektur des Barock entstand in Rom: Die monumentalen barocken Sakralbauten unterstreichen suggestiv Macht und Autorität der seit dem Konzil von Trient (1545–63) erstarkten katholischen Kirche der Gegenreformation. Ebenso wie die Kirchenfürsten ließen auch weltliche Herrscher ihre Macht in Kunstwerken zum Ausdruck kommen: In Frankreich präsentiert sich die Barockkunst als ein Produkt der absolutistischen Herrschaft und der Entwicklung einer höfischen Kultur, die ihre höchste Prachtentfaltung im Zeitalter Ludwigs XIV. und der Residenz des Hofes in Versailles fand.

Erst im Ausklang des 17. Jahrhunderts gelangten die Kunstlandschaften nördlich der Alpen zu neuem, baro-

cken Glanz. Der Dreißigjährige Krieg (1618–48), an dem die meisten Staaten Westeuropas beteiligt waren, hatte sich größtenteils auf deutschem Boden vollzogen und zu gravierenden sozialen und ökonomischen Folgen geführt – die Bevölkerung wurde etwa um ein Drittel dezimiert, jegliche Entwicklung war gelähmt. Auch nach dem Westfälischen Frieden, der am 24. Oktober 1648 in Münster und Osnabrück geschlossen wurde, war die Not der vom Krieg gezeichneten Bevölkerung nicht beendet, Stabilisierungsprozesse forderten ebenfalls ihren Tribut. Vor diesem Hintergrund boten sich kaum Möglichkeiten für eine künstlerische Entfaltung. Erst um die Wende zum 18. Jahrhundert erlebte die barocke Baukunst schließlich in den deutschsprachigen Ländern mit einer kraftvollen Synthese aus italienischen und französischen Impulsen ihre Blüte.

Die Wurzeln der barocken Plastik liegen ebenfalls in Rom: Mit Gianlorenzo Bernini betrat ein Bildhauer die Kunstszene, der die Entwicklung der Barockskulptur entscheidend prägte. Sein Schaffen beeinflusste jahrzehntelang und über nationale Grenzen hinweg die nachfolgenden Künstlergenerationen. Berninis von dynamischer Spannung gekennzeichnetes Werk bot eine wichtige Orientierung für so verschiedene Künstler wie Pierre Puget und Balthasar Permoser. In Frankreich hingegen entsprach die barocke Skulptur dem eher klassizistisch ausgerichteten Kunstverständnis, das von der Lehrdoktrin der Königlichen Kunstakademie, der Académie Royale, propagiert wurde.

Die grundlegenden Tendenzen der Barockmalerei sind eng mit zwei Namen verknüpft: Caravaggio und Annibale Carracci wiesen mit ihrem Schaffen den Weg. Caravaggios Werk, gekennzeichnet von dramatischen Helldunkeleffekten und einem zuweilen drastischen Realismus, beeinflusste Generationen von Malern in Italien, den Niederlanden, in Spanien und in Frankreich. Der in Bologna geborene Annibale Carracci hingegen gilt als Begründer der klassi-

zistischen Barockmalerei in Italien und der so genannten Bologneser Schule. Beide Künstler schufen wesentliche Teile ihres Werkes in Rom. Das künstlerische Leben der Stadt präsentierte sich ebenso vielfältig wie kosmopolitisch: Die ausgezeichneten Studienmöglichkeiten in der modernen Stadt mit ihren antiken Monumenten und umfangreichen Sammlungen zogen Künstler aus ganz Europa an, finanzkräftige Auftraggeber förderten die Künste. In Rom schuf der in Frankfurt geborene Adam Elsheimer sein Hauptwerk, ebenso waren dort die französischen Meister der Barockmalerei, Nicolas Poussin und Claude Lorrain, die nicht mehr nach Paris als Zentrum der französischen Barockkunst zurückkehrten, tätig.

Die Blüte der Barockmalerei in den Niederlanden und Spanien wird jeweils als Goldenes Zeitalter der Malerei bezeichnet. Mit dem Namen Peter Paul Rubens sind die außergewöhnlichen Leistungen der flämischen Barockmalerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbunden. Parallel zur Blütezeit Flanderns vollzog sich auch der glänzende Aufstieg der holländischen Republik. Die selbstbewussten Bildnisse des holländischen Bürgertums künden von stolzem Wohlstand gleichermaßen wie die offiziellen Staatsporträts der regierenden Herrscher von glanzvoller Macht. Als Meister der spanischen Barockmalerei gilt Diego Velázquez. Seine Anfänge liegen in Sevilla, neben Madrid ein bedeutendes Zentrum der spanischen Malerei. Früh wandte sich Velázquez nach Madrid, an den Hof Philipps IV. Dort schuf er mit den Porträts der spanischen Königsfamilie sein Hauptwerk.

Mit dem Ausklang des Barock im 18. Jahrhundert ist die Entstehung des Rokoko verbunden, eines Stils, der sich in Frankreich parallel zum Spätbarock entwickelte und schließlich vom Klassizismus abgelöst wurde. Die Stilbezeichnung Rokoko leitet sich von dem französischen Begriff »rocaille« ab, der Muschelwerk in Grotten und Gärten bezeichnet. Paris war das erste Zentrum der Roko-

ko-Kunst, die ihr Echo hauptsächlich in der venezianischen Malerei und der süddeutschen Baukunst und ihren Ausstattungen fand. In deutlicher Abgrenzung von barocker Monumentalität zeichnet sich die Rokoko-Kunst durch zierliche Formen und verfeinertes Ornament aus. Die Malerei des Rokoko erscheint in duftig-zarten Farben; als Themen bevorzugt sie galante, idyllische und heitere Motive. Jean-Antoine Watteau, Jean-Honoré Fragonard und François Boucher gelten als Hauptmeister der französischen Rokoko-Malerei.

### Künstler und Auftraggeber

Die Prachtentfaltung des Barockzeitalters warf ihren Glanz auch auf die Künstler, ihre Karriere wurde maßgeblich durch die Förderung wohlhabender und kunstsinniger Mäzene mitbestimmt. Schon vor dem 17. Jahrhundert hatten Künstler Ruhm, Ehrungen und Wohlstand genossen, doch die gesellschaftliche Position einiger Barockmeister hat in der Künstlergeschichte kaum ihresgleichen. Das Bild der Epoche ist heute vor allem geprägt von einzelnen Künstlerpersönlichkeiten, deren Namen gleichsam als Synonyme für die Errungenschaften barocker Kunst stehen. Eine wichtige Rolle wurde den kunstvollen Inszenierungen von Festen und Feierlichkeiten ebenso zugewiesen wie der Demonstration von Macht und Reichtum.

In den Augen seiner Zeitgenossen verkörperte der Flaminge Peter Paul Rubens die Eigenschaften des barocken Künstlers *par excellence*: Wohlhabend, belesen und weltgewandt, bewährte er sich auf internationalem diplomatischen Parkett ebenso wie in Antwerpen als Leiter der wohl größten Künstlerwerkstatt seiner Zeit. Joachim von Sandrart, ein aus Frankfurt stammender, weitgereister Maler und Schriftsteller hatte Rubens persönlich kennen gelernt und beschrieb seine Wertschätzung in seiner Ab-

handlung *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlereykünste*: »... alda er sich häußlich niedergesetzt und wegen seiner Wolredenheit, unterschiedlichen Sprachen und höflichen Wandels bey jederman in hohes Ansehen kommen ist [...] dahero er, Rubens, von Natur ganz anderst gesinnt, indem er sich nur den führnehmsten der Stadt gesellet, in seinem laboriren expedit und fleißig, gegen jederman höflich und freundlich, bey allen angenehm und beliebt worden und in seiner Profession großen Nutzen geschafft, auch daraufhin seinen sehr fürträglichen Heurat gethan und damit sein Glück mehr und mehr gemehret ...«

Rubens verband laut Wittkower »in vollkommener Weise das Genie des großen Malers mit dem Schliff des Berufsdiplomaten«. Er umgab sich mit Gelehrten und Fürsten, war umfassend gebildet und zweimal glücklich und standesgemäß verheiratet. Sein *Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube* ist ein eindrucksvolles Zeugnis für Standes- und Selbstbewusstsein des jungen Künstlers.

Als italienisches Pendant zu Rubens kann Gianlorenzo Bernini gelten. Der junge Künstler wurde als Wunderkind gefeiert und als 22-Jähriger für seine künstlerischen Verdienste in den Adelsrang eines Cavaliere erhoben. Bernini war künstlerischer Berater und enger persönlicher Vertrauter der Päpste, galt als glänzender und schlagfertiger Unterhalter, war tief religiös und führte einen wohl ausgestatteten Haushalt nahe der Spanischen Treppe. Nicht zuletzt durch sein Amt als Architekt der Peterskirche war er nahezu fünfzig Jahre lang der künstlerische Direktor des barocken Rom. Seine Vorrangstellung brachte ihm bei seinen Künstlerkollegen naturgemäß auch Neid und Missgunst ein: »Jener Drache, der unermüdlich über die Gärten der Hesperiden wachte, stellte sicher, dass kein anderer nach den goldenen Äpfeln päpstlicher Gunst greifen konnte. Er spie Gift in alle Richtungen und pflanzte bö-

## Kunst-Epochen · Klassizismus und Romantik

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 9

# Klassizismus und Romantik

Von Norbert Wolf

Reclam

Mit 40 Abbildungen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18176

2002, 2018 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2018

Umschlagabbildung: Caspar David Friedrich, *Junotempel in Agrigent*

(1828–30), Dortmund, Museum am Ostwall

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,

Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018176-8

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Einführung . . . . .	9
Eine Epochenschwelle . . . . .	9
Das »Zeitalter der Revolutionen« . . . . .	9
Neue Medien . . . . .	10
Avantgarde . . . . .	11
Zur Geistesgeschichte . . . . .	12
Stile und Stilauflösung . . . . .	17
Die klassische Richtung . . . . .	19
Wege zum Klassizismus . . . . .	19
(Neo-)Klassizismus . . . . .	20
Die anticlassische Richtung . . . . .	23
Die Präromantik . . . . .	23
Die Romantik . . . . .	25
Realisten und Einzelgänger . . . . .	30
Gattungen . . . . .	32
Architektur . . . . .	32
Frankreich . . . . .	32
Großbritannien . . . . .	38
Deutschland und Österreich . . . . .	43
Andere europäische Länder und die USA . . . . .	46
Bildhauerei . . . . .	49
Klassizismus als Grundsprache . . . . .	49
Europäische Hauptrepräsentanten . . . . .	52
Malerei und Grafik . . . . .	56
Großbritannien und USA . . . . .	59
Frankreich . . . . .	66
Deutschsprachige Länder und Skandinavien. . . . .	71
Italien, Spanien und andere europäische Länder. . . . .	78
Werkbeispiele . . . . .	81
Architektur . . . . .	81
Jacques-Germain Soufflot, Ste-Geneviève . . . . .	81

Claude-Nicolas Ledoux, <i>Chaux</i> . . . . .	84
Étienne-Louis Boullée, <i>Métropole</i> . . . . .	86
Charles Percier / Pierre-François-Léonard Fontaine, <i>Wanddekoration</i> . . . . .	88
Robert Adam, <i>Kedleston Hall</i> . . . . .	90
James Wyatt, <i>Dodington Park</i> . . . . .	92
John Soane, <i>Old Colonial Office</i> . . . . .	94
John Nash, <i>Regent's Park</i> und <i>Chester Terrace</i>	96
Friedrich Gilly, <i>Denkmal Friedrichs des Großen</i> . . . . .	97
Leo von Klenze, <i>Glyptothek</i> . . . . .	99
Karl Friedrich Schinkel, <i>Berliner Bau- akademie</i> . . . . .	101
Bildhauerei . . . . .	105
Antonio Canova, <i>Grabmal Clemens' XIII.</i> . .	105
Jean-Antoine Houdon, <i>Voltaire</i> . . . . .	108
John Flaxman, <i>Die Apotheose des Homer</i> . . .	111
Johann Gottfried Schadow, <i>Prinzessinnen- gruppe</i> . . . . .	114
Christian Daniel Rauch, <i>Grabmal der Königin Luise</i> . . . . .	117
Bertel Thorvaldsen, <i>Hebe</i> . . . . .	118
Malerei und Grafik . . . . .	122
Thomas Gainsborough, <i>Mr. und Mrs. Andrews</i>	122
Joshua Reynolds, <i>Nelly O'Brien</i> . . . . .	123
Gavin Hamilton, <i>Andromache weint über der Leiche Hektors</i> . . . . .	126
Johann Heinrich Füssli, <i>Der Nachtmahr</i> . . . .	128
William Blake, <i>Der Sündenfall</i> . . . . .	131
Richard Parkes Bonington, <i>Strandszene in der Normandie</i> . . . . .	133
John Constable, <i>Old Sarum</i> . . . . .	135
William Turner, <i>Regen, Dampf, Geschwindigkeit – die große Eisenbahn nach Westen</i> . . .	137
Thomas Lawrence, <i>Miss Nelly Farren (Lady Derby)</i> . . . . .	139

Benjamin West, <i>Der Tod des General Wolfe bei Quebec</i> . . . . .	141
Jean-Baptiste-Siméon Chardin, <i>Selbstbildnis mit Sonnenschutz</i> . . . . .	143
Claude-Joseph Vernet, <i>Stürmische See bei Nacht</i> . . . . .	146
Joseph Vien, <i>Die Verkäuferin von Liebesgöttern</i>	147
Jean-Baptiste Greuze, <i>Das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug</i> . . . . .	149
Jacques-Louis David, <i>Der Schwur der Horatier</i>	151
Pierre-Paul Prud'hon, <i>Göttliche Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen</i> . . . . .	155
Jean-Auguste-Dominique Ingres, <i>Jupiter und Thetis</i> . . . . .	157
Antoine-Jean Gros, <i>Napoleon auf dem Schlachtfeld von Preußisch-Eylau</i> . . . . .	159
Théodore Géricault, <i>Das Floß der Medusa</i> . . . . .	161
Eugène Delacroix, <i>Der Tod des Sardanapal</i> . . . . .	164
Daniel Chodowiecki, <i>Illustrationen für den Göttinger Taschenkalender</i> . . . . .	167
Anton Raphael Mengs, <i>Der Parnass</i> . . . . .	169
Gottlieb Schick, <i>Apoll unter den Hirten</i> . . . . .	173
Asmus Jacob Carstens, <i>Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod</i> . . . . .	175
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, <i>Goethe in der Campagna</i> . . . . .	177
Joseph Anton Koch, <i>Heroische Landschaft mit Regenbogen</i> . . . . .	179
Caspar David Friedrich, <i>Der Mönch am Meer</i> . . . . .	182
Georg Friedrich Kersting, <i>Lesender bei Lampenlicht</i> . . . . .	185
Philipp Otto Runge, <i>Der (kleine) Morgen</i> . . . . .	187
Johann Friedrich Overbeck, <i>Italia und Germania</i> . . . . .	190
Peter Cornelius, <i>Das Jüngste Gericht</i> . . . . .	192
Karl Blechen, <i>Mönche am Golf von Neapel</i> . . . . .	194

Karl Rottmann, <i>Ausblick auf den Eibsee</i> . . . .	196
Wilhelm von Kobell, <i>Isarlandschaft bei München</i> . . . . .	198
Johan Christian Clausen Dahl, <i>Ausbruch des Vesuv</i> . . . . .	200
Giovanni Battista Piranesi, <i>Carceri</i> . . . . .	201
Francisco de Goya, <i>Die Erschießung der Aufständischen vom 3. Mai 1808</i> . . . . .	204
Materialien . . . . .	206
Künstler . . . . .	228

### Anhang

Literaturhinweise . . . . .	293
Personenregister . . . . .	297
<i>Zum Autor</i> . . . . .	304

## EINFÜHRUNG

---

In diesem Band wird der Zeitraum von etwa 1750 bis etwa 1820/30 diskutiert als eine Phase des radikalen künstlerischen Umbruchs. Die Tradition des Spätbarock und des Rokoko bleibt bis auf einige wenige Beispiele auch dort ausgeklammert, wo sie sich vom Umbruch tangiert zeigt. Im 19. Jahrhundert werden klassizistische und romantische Tendenzen der Zeit um 1800 weitergeführt; allerdings scheint die sinnvolle Möglichkeit einer Zäsur gegeben mit dem Umbruch des Klassizismus in den bürgerlichen Stilpluralismus und mit dem Wandel einer ›revolutionär‹ gestimmten Frühromantik in eine ›biedermeierliche‹ Spätromantik, der in den einzelnen europäischen Ländern im Großen und Ganzen doch um 1820/30 anzusetzen ist.

### Eine Epochenschwelle

#### Das »Zeitalter der Revolutionen«

Als Jacques-Louis David mit dem Porträt des ermordeten Marat eine Märtyrerkone der Französischen Revolution vollendete, setzte er über das zuerst ins Gemälde geschriebene Entstehungsdatum 1793 die Worte »L'an Deux« (›das Jahr zwei‹); unüberhörbare Zeitzeichen einer neuen Epoche, welche die christliche Ära und ihren Kalender für überwunden erklärte. Ein derartiger Umsturz wie diese Revolution, die ein gekröntes Haupt unter die Guillotine legte und so die Tradition monarchischen Gottesgnadentums für nichtig erklärte, die den Absolutismus beseitigte zugunsten von Volksherrschaft und Republikanismus,

diente als Fanal für den Anbruch einer neuen Epoche der Menschheitsgeschichte.

Doch nicht nur in Frankreich und nicht nur im Raum des politischen Denkens mehrten sich die dahingehenden Stimmen. In England sprach Lord Byron, der Wortführer der dortigen Romantik, von den Jahrzehnten um 1800 als dem »Zeitalter der Revolutionen«. In Deutschland sah man zwar die Auswirkungen von 1789 bald skeptisch – steuerten sie doch auf die Herrschaft Napoleons hin, der einstige demokratische Ideale seinem Großmachttraum opferte. So waren es hier die Befreiungskriege gegen Napoleon, die bei den geistigen Repräsentanten der Frühromantik um 1800 einen unerhörten Zukunftsoptimismus freisetzten, den Glauben an eine neue Ära, in der sich endlich der nationale Zusammenschluss der Deutschen und die politische Mündigkeit des Bürgertums verwirklichen sollten: »Der Augenblick scheint in der Tat für eine ästhetische Revolution reif zu sein«, mahnte 1795/96 Friedrich Schlegel in seiner Schrift *Über das Studium der griechischen Poesie*. Und 1840 sah rückblickend Carl Gustav Carus, wie den Künsten »allmählich überall ein frischer Morgen aufging, wie die vulkanische Erschütterung, die vom Jahre 1789 ausgehend, ganz Europa umgestaltete, auf eine eigentümliche Weise wie in der Wissenschaft so auch in der Kunst widerhallte.«

## Neue Medien

Etwa 1780 begann in Europa und Amerika die Entwicklung von Transparentbildern, zumeist Landschaften, auf durchscheinende Materialien gemalt, die von hinten her durch Kerzenlicht illusionistisch beleuchtet wurden; häufig wurde ihre Präsentation auch von Musikvorführungen begleitet. Als einer der Ersten, der sich damit befasste, gilt Jacob Philipp Hackert. 1781 entwickelte der englische Maler Thomas Gainsborough eine »Exhibition Box« für auf Glas

gemalte Naturszenen. Er wurde dazu inspiriert durch Philippe-Jacques de Loutherbours »Eidophusikon«, ein illusionistisches Guckkastentheater, das in London Aufsehen erregte. Diese Auflösung von Gattungsgrenzen mit Hilfe neu entwickelter Medien betraf vor allem auch die erstmals 1789 von dem irischen Maler Robert Barker konstruierten Panoramen, riesige Rundgemälde in eigens konstruierten Räumen. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein arbeitete man kontinuierlich an der Verstärkung der Illusion. In den USA wurde deshalb ein »moving panorama« gebaut, quasi eine Frühform des Kinofilms, wobei vor den Augen des zahlenden Publikums ganze Flussreisen abrollten. Panoramen spekulierten mit der Sehnsucht der Massen nach visuellen Sensationen. Jene Jagd nach Modernität hatte begonnen, die wir heute nicht zuletzt unter dem Begriff der Avantgarde zu fassen gewohnt sind.

### Avantgarde

Ursprünglich hatte man mit diesem Namen die militärische Vorhut bezeichnet, die unbekanntes Gelände erkundet. In der Zeit der Französischen Revolution wurde der Ausdruck auf die Gesamtheit der Gegenwartskünstler übertragen. Dass sich die Künstler dank einer neuen politischen Freiheit in die Lage versetzt glaubten, in vorderster Front am Fortschritt der Gesellschaft mitzuwirken – nichts kennzeichnet wohl so sehr das kulturelle Sendungsbewusstsein einer sich als epochaler Neuanfang verstehenden Zeit. Vorher, als der Geschmack der weltlichen und kirchlichen Herrscher die Kunstrichtungen bestimmte, war es nur selten denkbar, Innovationen als Selbstwert, als Ausdruck einer subversiven Kreativität des Künstlers zu verstehen; jetzt rückte diese provokante Vorstellung zunehmend ins Blickfeld und wurde zu einem der wichtigsten Exerzierfelder der »Moderne«.

»Um 1800«: die große Zäsur zwischen Ancien Régime und Neuzeit – dieser Selbsteinschätzung vieler damaliger Zeitgenossen ist die heutige Geschichtsforschung weitgehend gefolgt. In den Jahrzehnten um 1800 habe im Grunde unsere kulturelle Gegenwart begonnen; eben deshalb falle eine unvoreingenommene Beurteilung dieser Jahrzehnte so schwer. Allerdings neigen die Historiker inzwischen dazu, den Horizontwandel hin zur Moderne nicht erst mit der Französischen Revolution, sondern schon gegen 1750 anzusiedeln.

### Zur Geistesgeschichte

Seit 1688 wurde in Frankreich unter dem Schlagwort »Querelle des anciens et des modernes« immer wieder die Frage aufgeworfen, inwieweit man am kulturellen Vorbild der Antike festhalten solle. Die Vertreter der »Moderne« zweifelten vehement an der für alle Zukunft festgeschriebenen Norm des Klassischen. Die Konsequenzen, die sich langsam im 18. Jahrhundert abzeichneten, waren gravierend.

Die elementarste Konsequenz war die Polarisierung von Klassik und Antiklassik: von angestrebter Harmonie innerhalb des kulturellen Koordinatensystems, von Ruhe und Dauer einerseits (auch in der Bestätigung konservativer Herrschafts- und Denkformen) – von der »revolutionär-romantischen« Vorstellung organischen Werdens, ständiger »progressiver« Veränderung andererseits (auch um den Preis unbedingten Aufbegehrens gegen das »Establishment«). Zwischen Klassik und Antiklassik wieder eine Versöhnung herbeizuführen, wird nicht zu den geringsten Aufgaben des späteren 18. Jahrhunderts gehören.

Die wechselweise Bevorzugung von klassischen und antiklassischen Haltungen korrespondiert mit einem neuar-

tigen Geschichtsbewusstsein. Vor der »Querelle«, von der Renaissance bis zum Barock, hatte man Denken und Kunst des Menschen nicht zu einer als historisch bedingt und einmalig angesehenen Zeit in Beziehung gesetzt, sondern zu einem zeitlosen metaphysischen Ideal der Perfektion, wie es erstmals in der Antike verwirklicht und im periodischen Ablauf, in Phasen klassischer Höhepunkte immer wieder erreichbar sei. Wenn jetzt die Antike jene ideale Verbindlichkeit zu verlieren beginnt, wird sie relativiert und als eine unter vielen historischen Epochen verstanden.

Folglich betrachtet man sie geschichtswissenschaftlich, mit dem Instrumentarium der um die Mitte des 18. Jahrhunderts von Winckelmann begründeten klassischen Archäologie. Die nach wie vor akzeptierte Schönheit antiker Schöpfungen wird jetzt als Resultat geschichtlich einmaliger Bedingungen erkannt. Der auf solcher Anschauung gegründete Klassizismus unterscheidet sich von früheren Antikennachahmungen im Versuch, einen vergangenen Stil wissenschaftlich zu rekonstruieren und neuzeitlichen Bedürfnissen anzupassen. Er ist also eine Version des Historismus. Ebenso wie die Antike gehorchten aber auch andere, selbst »exotische« Kulturen eigenen Gesetzmäßigkeiten. Unter dieser Erkenntnis treten sie ins Blickfeld. Das bislang wenig geschätzte Mittelalter erfreut sich plötzlich einer Neubewertung im Sinne des Historismus (vgl. Materialien, Text 4) – man denke nur an die Neugotik.

Parallel zum gewandelten Geschichtsbewusstsein zeigte sich eine enorme Dynamisierung der gegenwärtigen Erfahrungswelt und der Zukunftserwartungen. Der Glaube an die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen machte die Welt zu einem pluralistischen Gebilde, die Zukunft galt nicht mehr von religiöser Heilsgeschichte vorstrukturiert, sondern als ein offenes Feld kühner Planungen. »Revolutionen« jeder Art stießen in immer schnellerer Folge Tore zu unvorhersehbaren Neuerungen auf. Traditionen bra-

chen scheinbar völlig ab. ›Avantgarde, Erkundung absoluten Neulandes‹, hieß die Parole! Gott zog sich zunehmend aus seiner aktiven Rolle der Welt gegenüber zurück, dafür traten zwei andere Kräfte an seine Stelle: die Allgewalt der Natur und vor allem der Mensch als Subjekt, als Opfer und Täter der Geschichte zugleich. Folglich lenkte der Mensch neue Aufmerksamkeit auf sich selbst, da er seine geschichtsmächtige Subjektivität psychologisch zu erforschen begann (vgl. Materialien, Text 1). Dabei lernte er seine vernunftbestimmte, rationale Seite kennen, aber auch seine ›antiklassische‹ und ›romantische‹, nämlich die gefühlsbetonte, irrationale. Grundsätzlich hatten hierbei seit etwa 1700 die psychologisch orientierte Erkenntniskritik und Wahrnehmungslehre englischer Philosophie und auf künstlerischem Gebiet die »Querelle des anciens et des modernes« vorgearbeitet.

Hatte Letztere doch das Problem aufgeworfen, was als Bewertungsmaßstab den inzwischen relativierten klassischen Regelapparat ersetzen könne. Statt einer auf unumstößlichen Werten beruhenden Ästhetik entwickelte sich deshalb in England und Frankreich eine vom individuellen Geschmack und Empfinden geprägte Lehre vom Schönen. Im Zusammenhang solcher Geschmacksästhetik werden das Gefühl und das ›Sentiment‹ ausschlaggebend. Das bedeutet die Wendung zu einer psychologischen Kunstauffassung, wobei man seit der Mitte des Jahrhunderts zur Beschäftigung mit dem Sensationellen tendiert. Die Abweichungen vom Normalen und Alltäglichen führen in den Bereich des Aufsehenerregenden, das man nun unter dem Begriff des »Interessanten« zusammenfasst. Künstlerische Spontaneität, die alle Grenzen missachtet, schöpferische Ekstase, die auch in die Welt des Archaischen und Exotischen eintaucht, werden als neue Mittel ästhetischer Experimentierlust geschätzt.

Vollends ebnete der Engländer Edmund Burke mit seiner 1757 erschienenen Abhandlung über das Erhabene und das

Schöne (*A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) einer Ästhetik des feierlichen Schreckens, des genussvollen Schauders den Weg (vgl. Materialien, Text 2). Die Kategorien des Großartigen, subjektive Stimmungsreize des Bizarren, Chaotischen, ja Schockeffekte, welche die Gründe und Abgründe der menschlichen Seele beleuchten, werden zunehmend als die maßgeblichen Triebkräfte überwältigender Kunstwerke angesehen, wie man vor allem in Denis Diderots *Salons* (1750–81), seinen Beschreibungen der regelmäßigen Bilderausstellungen im Louvre, nachlesen kann.

Zwischen 1745 und 1772 entstand unter der Leitung von Diderot die *Encyclopédie*, eine vielbändige, alphabetisch nach Stichwörtern geordnete Gesamtdarstellung des Wissens und Könnens der Epoche, deren Publikation unmittelbar an die geistige Bewegung der Aufklärung gekoppelt ist. Anfänglich suchte die Aufklärung die menschliche Phantasie als den Tummelplatz des Irrationalen zu unterdrücken. Nur wenn sich die Kunst lehrhaft gab (die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts verzeichnet eine immense Zunahme von Kunstakademien), wenn sie sich rationaler Erkenntnis und moralischem Anspruch unterordnete, galt sie als gesellschaftlich legitimiert. Doch paradoxerweise öffnete das rationale und wissenschaftliche Interesse der Aufklärung wieder einer irrationalen Komponente den Weg, da sie Gefühl und Einbildungskraft als Erkenntnisquellen gelten ließ. Wie kein anderer vor ihm hat der spanische Maler Francisco de Goya diese Überzeugung der Moderne von der unlösbaren Spannung von Welt und Individuum, von Rationalität und Triebhaftigkeit, von objektivem Anspruch und subjektiver Realität ausgedrückt.

Die besagte Spannung mündete nicht zuletzt in die Scheidung von Natur und Zivilisation: Die wachsende Beherrschung der außermenschlichen Natur (im Rahmen der im 18. Jahrhundert zuerst in England einsetzenden industriellen Revolution) wurde mit der zunehmenden Verleug-

## Kunst-Epochen · 19. Jahrhundert

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 10

19. Jahrhundert

Von Norbert Wolf

Reclam

Mit 34 Abbildungen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18177

2002 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,  
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlagabbildung: Vincent van Gogh, *Terrasse des Cafés  
an der Place du Forum in Arles am Abend* (1888)

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,  
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und  
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken  
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018177-5

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Einführung . . . . .	9
Das Jahrhundert im Überblick . . . . .	9
Das Weiterwirken von Klassizismus, Historismus, Romantik und Naturalismus . . . . .	12
Innovationen und zukunftsweisendes Potential . . . . .	23
Naturalismus und Realismus . . . . .	24
Das ›industrialisierte Sehen‹: Der Impressionismus . . . . .	28
Auf dem Weg zur Abstraktion: Der Nachimpressionismus . . . . .	33
Der Pointillismus . . . . .	33
Drei ›Väter‹ der Moderne: Cézanne, van Gogh, Gauguin . . . . .	35
»Surnaturalisme« . . . . .	39
Präraffaeliten . . . . .	39
Symbolismus . . . . .	41
Fin de Siècle und Jugendstil . . . . .	44
»Kunst ist Allgemeingut«. . . . .	46
Funktionalismus und die Kunst der Ingenieure . . . . .	48
›Kritische‹ Phänomene . . . . .	52
Kunst und Bohème . . . . .	53
Zwischen Avantgarde und Kitsch . . . . .	54
Die ›Ismen‹: Gewinn- und Verlustrechnung . . . . .	55
Gattungen . . . . .	57
Architektur . . . . .	58
Frankreich . . . . .	58
Belgien und die Niederlande . . . . .	66
Großbritannien . . . . .	69
Deutschland . . . . .	74
Österreich . . . . .	81
Italien und Spanien . . . . .	84
Die übrigen Länder Europas . . . . .	86
USA . . . . .	88

Skulptur und Plastik . . . . .	90
Frankreich . . . . .	90
Belgien . . . . .	96
Deutschland . . . . .	97
Andere europäische Länder . . . . .	101
Malerei und Grafik . . . . .	103
Frankreich . . . . .	103
Belgien und die Niederlande . . . . .	113
Deutschland . . . . .	116
Österreich. . . . .	124
Schweiz . . . . .	126
Großbritannien. . . . .	128
Italien und andere europäische Länder . . . . .	131
USA . . . . .	134
Werkbeispiele . . . . .	136
Architektur . . . . .	136
Henri Labrouste, <i>Bibliothèque</i> <i>Sainte-Geneviève</i> . . . . .	136
Charles Garnier, <i>Pariser Opéra</i> . . . . .	138
Gustave Eiffel, <i>Eiffelturm</i> . . . . .	140
Victor Horta, <i>Palais Tassel</i> . . . . .	142
Henry van de Velde, <i>Villa Bloemenwerf</i> . . . . .	144
Charles Barry, <i>Houses of Parliament</i> . . . . .	146
Joseph Paxton, <i>Kristallpalast</i> . . . . .	148
Gottfried Semper, <i>Dresdner Oper.</i> . . . . .	150
Josef Hoffmann, <i>Palais Stoclet</i> . . . . .	151
Antoni Gaudí, <i>Casa Batlló</i> . . . . .	153
Louis Henry Sullivan, <i>Carson, Pirie &amp; Scott</i> <i>Store</i> . . . . .	155
Skulptur und Plastik . . . . .	158
François Rude, <i>Der Auszug der Freiwilligen von</i> <i>1792</i> . . . . .	158
Auguste Rodin, <i>Das Höllentor</i> . . . . .	160
Constantin Meunier, <i>Monument au travail</i> . . . . .	164
Adolf von Hildebrand, <i>Amazonenjagd</i> . . . . .	165

Max Klinger, <i>Beethoven</i> . . . . .	167
Medardo Rosso, <i>Conversazione in giardino</i> . . .	169
Malerei und Grafik . . . . .	170
Thomas Couture, <i>Die Römer der Verfallszeit</i> . .	170
Camille Corot, <i>Ein Morgen, Tanz der Nymphen</i> . . . . .	173
Honoré Daumier, <i>Don Quijote</i> . . . . .	174
Gustave Courbet, <i>Das Begräbnis zu Ornans</i> . .	176
Édouard Manet, <i>Nana</i> . . . . .	180
Claude Monet, <i>Die Kathedrale von Rouen, morgens</i> . . . . .	182
Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Jane Avril</i> . . . . .	184
Georges Seurat, <i>Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte</i> . . . . .	186
Paul Gauguin, <i>Die Geburt Christi</i> . . . . .	188
Paul Cézanne, <i>La Montagne Sainte-Victoire</i> . .	190
Gustave Moreau, <i>Die tanzende Salome</i> . . . . .	193
James Ensor, <i>Selbstbildnis mit Masken</i> . . . . .	195
Fernand Khnopff, <i>Ich schließe mich selbst ein</i> . .	196
Vincent van Gogh, <i>Die Sternennacht</i> . . . . .	197
Carl Spitzweg, <i>Der Institutsspaziergang</i> . . . . .	200
Adolph von Menzel, <i>Die Eisenbahn Berlin–Potsdam</i> . . . . .	201
Wilhelm Leibl, <i>Drei Frauen in der Kirche</i> . . . .	203
Hans von Marées, <i>Die Hesperiden</i> . . . . .	204
Max Liebermann, <i>Die Netzflickerinnen</i> . . . . .	207
Käthe Kollwitz, <i>Weberzug</i> . . . . .	208
Hans Makart, <i>Einzug Karls V. in Antwerpen</i> . . . . .	209
Gustav Klimt, <i>Der Kuss</i> . . . . .	212
Arnold Böcklin, <i>Toteninsel III</i> . . . . .	214
Ferdinand Hodler, <i>Der Jenenser Student</i> . . . .	217
Dante Gabriel Rossetti, <i>Proserpina</i> . . . . .	218
Aubrey Beardsley, <i>Die Klimax</i> . . . . .	220
Giovanni Fattori, <i>Römische Karren</i> . . . . .	222
Giovanni Segantini, <i>Das Pflügen</i> . . . . .	224

Edvard Munch, <i>Der Schrei</i> . . . . .	225
James Abbot McNeill Whistler, <i>Nocturne: Blau und Silber – Chelsea</i> . . . . .	227
Materialien . . . . .	230
Künstler . . . . .	238

### Anhang

Literaturhinweise . . . . .	283
Personenregister . . . . .	287
<i>Zum Autor</i> . . . . .	295

## EINFÜHRUNG

---

### Das Jahrhundert im Überblick

»Ist die Anschauung der Natur«, fragt Karl Marx 1859, »und der gesellschaftlichen Verhältnisse, die der [...] griechischen Mythologie zugrunde liegt, möglich mit selfactors und Eisenbahnen und Lokomotiven und elektrischen Telegrafen? Wo bleibt Vulkan gegen Robert et Co., Jupiter gegen den Blitzableiter und Hermes gegen den Crédit mobilier?« Eine Frage, die, weil sie berechtigt war, die katholische Kirche in jener Ansicht unterstützte, die eine päpstliche Enzyklika 1864 formulierte: Danach seien Pantheismus, Naturalismus, Rationalismus, Liberalismus, die »hauptsächlichen Irrtümer der Zeit«. Von welcher Zeit ist denn überhaupt die Rede bei Marx und beim Papst? Hier einige Daten, die gewiss subjektiv ausgewählt sind, die aber dennoch die Vielschichtigkeit dieses 19. Jahrhunderts zu beleuchten vermögen:

Als Napoleon 1807 Spanien besetzt – was im Anschluss einen Francisco de Goya zu modernen, weil existentialistischen Darstellungen von Krieg und Bürgerkrieg veranlassen wird, experimentiert man in Londons Straßen mit einer Gasbeleuchtung; 1815 wird eine solche in Paris, 1826 in Berlin eingeführt. Als das nächtliche Paris hell wurde, erlebte Napoleon sein Waterloo und in Deutschland bewegte sich die Frühromantik auf ihren Höhepunkt zu. Ein paar Jahre später freilich – als in Frankreich Géricault das *Floß der Medusa*, als Kritik auch gegen den Staat, malte – richtete sich die Politik Metternichs gegen die in Deutschland allmählich in Gang gekommene geistige Freiheit. Künstler und Intellektuelle begaben sich in die »innere Emigration« des Biedermeier. 1821 erhebt sich das griechische Volk gegen das türkische Joch, mit Lord Byron

und Delacroix wird die romantische Literatur und Malerei mit vehementer Begeisterung darauf reagieren, gleichzeitig wird die zunehmende Kenntnis altgriechischer Kunstwerke dem seit dem 18. Jahrhundert zu konstatierenden Neoklassizismus neue Nahrung geben. 1830 leitet die Julirevolution in Frankreich eine Serie europäischer Unruhen und Aufstände gegen feudalistische Unterdrückung ein; im gleichen Jahr eröffnet man die Eisenbahnlinie zwischen Liverpool und Manchester. Sieben Jahre später, als auch Samuel Morse den Telegrafen erfand, übernimmt in Großbritannien Queen Viktoria die Regierungsgeschäfte: Beginn des bis 1901 reichenden Viktorianischen Zeitalters und seines selbstgefälligen Großbürgertums. 1838 ist erneut Krieg, England kämpft in China, um seine kommerziellen Interessen, vor allem seinen lukrativen Opiumhandel, zu schützen. Damals entwickelt Daguerre die Grundlagen der modernen Fotografie – ein Jahr später wird Paul Cézanne, der »Vater der modernen Kunst«, geboren. Die ersten verbilligten Gesellschaftsreisen, die Thomas Cook 1841 organisiert, fördern den Tourismus in Europa, 1842 wird mit der »Great Britain« der erste Ozeandampfer aus Eisen und mit Schraubenantrieb, 98 Meter lang und 2000 PS stark, eingeweiht. Um 1847 verschwindet Latein als Vorlesungs- und Prüfungssprache aus der Berliner Universität, zwei Jahre später ist die Gründung der Elektrofirma Siemens & Halske zu registrieren. 1848 veröffentlichen Marx und Engels das *Kommunistische Manifest*, in Paris, in Deutschland und Österreich brechen demokratische Revolutionen aus, in der Frankfurter Paulskirche tagt die erste deutsche Nationalversammlung. Richard Wagner, der sich aktiv an diesen Unruhen beteiligt hatte, entwirft 1850 die Idee des Gesamtkunstwerkes. 1851 leitet die erste Weltausstellung in London zahlreiche Macht- und Kulturpräsentationen dieser Art ein. Als der dänische Philosoph Sören Kierkegaard stirbt, der Gegner des dialektischen Idealisten Hegel, der als Vorläufer der Existentialphiloso-

phie des 20. Jahrhunderts den Erlösungsanspruch der Kirche bekämpfte, wird in Paris das erste Warenhaus eröffnet. 1859 stellt sich Giuseppe Garibaldi in Italien an die Spitze der Freiheitsbewegung, gleichzeitig publiziert Charles Darwin sein Hauptwerk *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl* und löst hitzige Debatten über die Evolutionstheorie und die Abstammung des Menschen vom Affen aus. Die Rolle, die dabei die Presse übernimmt, wird auch anschaulich in der Person William Randolph Hearsts, der 1863 in den USA den größten Zeitungskonzern der Welt ins Leben ruft – keine Science fiction, wie Jules Vernes 1864 zeitgleich mit der genannten päpstlichen Enzyklika veröffentlichtes Buch *Reise zum Mittelpunkt der Erde*. 1865 endet der Bürgerkrieg in Amerika mit dem Sieg der industriellen Nordstaaten – die Sklaverei wird zumindest nominell abgeschafft, Abraham Lincoln wird ermordet, der Ku-Klux-Klan gegründet. 1866 führt der preußisch-österreichische Krieg dazu, dass die Donaumonarchie von nun an eigene Wege gehen wird; im selben Jahr erblickt der ›Erfinder‹ der abstrakten Malerei, Wassily Kandinsky, das Licht der Welt. Die Fertigstellung des Suez-Kanals und die Einführung des ersten Fließbandes in einem Schlachthof von Chicago markieren 1869 die rapide zunehmende Technisierung der Welt. 1870–71 tobt der Deutsch-Französische Krieg, Wilhelm I. wird in Versailles zum deutschen Kaiser ausgerufen, Berlin wird Reichshauptstadt mit fast einer Million Einwohner – die Gelder, die Frankreich zu zahlen hat, lösen den Wirtschaftsboom der Gründerzeit aus, 1880 zählt Berlin bereits 1,3 Millionen Einwohner. Die Städte wachsen ins Unüberschaubare, die Kommunikation wird mit dem 1876 von Alexander Graham Bell entwickelten Telefon bequemer, der Wohnraum wächst in die Höhe, seit 1883 in Chicago die ersten Wolkenkratzer entstehen. Wissenschaft und Technik führen jetzt in atemloser Folge zu Neuerkenntnissen und Innovationen: 1885 Daimlers Ben-

zinmotor, 1895 die Entdeckung der Röntgenstrahlen, 1896 die der radioaktiven Strahlung, seit 1899 die Flug-Versuche der Brüder Wright, die ein paar Jahre später das erste bemannte Motorflugzeug ermöglichen; damals wird auch das erste Unfallopfer mit einem Auto in den USA registriert. 1900 begründet Max Planck die Quantentheorie und damit einen entscheidenden Wandel in Physik und Naturanschauung.

Die unzähligen Leistungen im Bereich von Literatur, Philosophie und Musik können hier nicht einmal angedeutet werden, um das enorme politisch-geistig-kulturelle Spektrum des 19. Jahrhunderts noch weiter zu veranschaulichen. Wenn Kunst in irgendeiner Weise auf ihren Kontext antwortet beziehungsweise diesen beeinflusst, dann steht zu erwarten, dass die Kunst dieses Säkulums von dessen Vielschichtigkeit geprägt sein wird.

### **Das Weiterwirken von Klassizismus, Historismus, Romantik und Naturalismus**

Im Jahre 1833 wandte sich der französische Maler und Kritiker Lavirois gegen Eugène Delacroix im Einzelnen und gegen die Romantik im Ganzen mit der bekannt gewordenen Losung: »L'art actuelle, l'art de l'avenir, c'est le naturalisme.« In diesem Satz, der die angeblich den breiten Massen des Volkes verständliche Kunst der Naturalisten als die avantgardistische, als die Kunst der Zukunft anpreist, kommt das Janusgesicht des 19. Jahrhunderts deutlich zum Vorschein. Dem Weiterwirken jener in der ›Sattelzeit‹ um 1800 vorbereiteten Tendenzen auf der einen Seite antwortet eine vehemente Suche nach neuen, noch nie da gewesenen, ja revolutionären Ausdrucksformen auf der anderen Seite.

Der (Neo-)Klassizismus oder mehr oder weniger ausge-

prägte klassizistische Tendenzen, die aus dem 18. Jahrhundert heraus über die ›Epochenschwelle‹ um 1800 nicht nur weiterwirkten, sondern an Kraft ständig zunahmen, hielten sich in der Architektur noch über weite Strecken des 19. Jahrhunderts hinweg. Man denke beispielsweise in Frankreich an das ›Empire‹ eines Charles Percier und Pierre-François-Léonard Fontaine. Auf den britischen Inseln, wo der Klassizismus von jeher einen äußerst fruchtbaren Nährboden gefunden hatte, bleibt die nicht zuletzt am Greek Revival orientierte klassizierende Ausrichtung der Baukunst eine wichtige Strömung. Und in Deutschland muss man nur daran erinnern, dass klassizistische Spätwerke eines Klenze oder eines Schinkel in die 30er-Jahre des 19. Jahrhunderts fallen und auch entsprechende Nachfolge fanden; die Tatsache, dass 1832 Otto von Wittelsbach den Königsthron des von türkischer Herrschaft befreiten Griechenland bestieg, steigerte in Bayern wie in vielen deutschsprachigen Regionen die Attraktion altgriechisch geprägter Klassizität.

Im Rahmen der Plastik lebten antikisierend klassizistische, dem Ideal Winckelmanns von »edler Einfachheit und stiller Größe« gehorchende Werke zunächst ungebrochen im Metier des Kunstgewerbes weiter. Und vor allem war es der Lehrbetrieb der zahlenmäßig in Europa enorm anwachsenden Akademien, der die Klassizismen zur künstlerisch-ästhetischen Norm erhob. Dort, wo sich klassizistische Bildhauerei mit naturalistischen Tendenzen verband, etwa im Œuvre Christian Daniel Rauchs, der 1857 starb und eine weiterwirkende Schule hinterließ, war ihre Kraft besonders groß. Hier entwickelte sich eine dem neuen bürgerlichen Selbstbewusstsein angemessene Formensprache und Inhaltlichkeit, für die man auf Ludwig von Schwanthaler als Beispiel verweisen darf.

In der Malerei, dem im 19. Jahrhundert aktivsten und innovativsten Zweig der bildenden Künste, erhielt der Klassizismus die größte Konkurrenz. Doch man muss nur

an das lange Leben und Wirken eines Jean Auguste Dominique Ingres und seiner Schule, etwa eines Hippolyte Flandrin, erinnern, um den dennoch fortgesetzten Anspruch klassizistischer Traditionen in Malerei und Grafik zu erhärten. Allerdings: Obgleich Ingres auf der Pariser Weltausstellung 1855 triumphierte, war keiner der seinerzeit anerkannten Maler aus seinem Umkreis von wirklicher Bedeutung. Mit Nachdruck zeigte sich die Kluft zwischen der offiziellen Kunst, den Hütern der Tradition, vom Staat gefördert und vom Publikum verehrt, aber von all denen verachtet, die zukunftsöffnende Qualität wollten, sowie den so genannten Avantgardisten, die abseits der breiten Öffentlichkeit, oft verlacht, oft in die Boheme verbannt, agierten.

Der Klassizismus des 18. und 19. Jahrhunderts ist als Element eines übergreifenden künstlerischen Verhaltens und Weltbildes zu betrachten, als wichtige Komponente des Historismus, jenes mächtigen, vergangene Stile zitierenden und wissenschaftlich rekonstruierenden Formenstroms. Was man Historismus nennt, ist nichts anderes als eine dynamische Einstellung zu Vergangenheit und Gegenwart, geboren aus der Erkenntnis, dass jede kulturelle Ausdrucksweise etwas Einmaliges und Unvergleichliches darstelle. Jeder Epoche ist das gleiche Recht auf genuinen Selbstaussdruck zuzugestehen, der aus den jeweils unterschiedlichen inneren Kräften der Zeit resultiert, kein Apparat vorgefasster ästhetischer Regeln dürfe die einzelnen Epochenphysiognomien kritikasterhaft vergewaltigen. Die Vergangenheit wird zum Reservoir gleichberechtigter Stile, wird damit freilich im 19. Jahrhundert oft auch zum Selbstbedienungsladen einer Gegenwart, in dem sich Auftraggeber und Künstler hemmungslos und häufig einfach eklektizistisch bedienen.

»In welchem Style sollen wir bauen«, fragt 1828 ungeniert der badische Regierungsbaumeister Heinrich Hübsch. Mit einschlägigen Fragen beschäftigten sich fast

alle damaligen Architekten Europas und Nordamerikas. Und als modern galt immer mehr die Wahl geschichtlicher Vorbilder. Nie zuvor wurden gleichzeitig so viele unterschiedliche Modelle praktiziert wie im Historismus, der bis zum Ersten Weltkrieg anhalten wird.

Noch im Klassizismus des 18. Jahrhunderts hatte das Interesse an der Gotik in Gestalt der Neugotik eingesetzt. Intensiv lebte diese im 19. Jahrhundert weiter, wobei sie sich mit nationalistischen und denkmalpflegerischen Gesichtspunkten verband. Die Impulse, die dabei der englische Kunsttheoretiker John Ruskin gab, waren wichtig, werden aber auch oft überschätzt. Er lehnte zwar die gesamte Renaissancearchitektur als Stil der »Imitation« ab und propagierte die Gotik als Zeichen des »Guten und Wahren«, aber in seinen *Seven Lamps of Architecture* von 1849 schreibt er nicht allzu viel über Architektur und über Gotik, und in *The Stones of Venice* (2 Bde, 1851 und 1853) bevorzugt er die eigenständige Version einer italienischen Gotik im Sinne von Giotto's Campanile in Florenz und noch mehr des Dogenpalastes in Venedig. Dennoch: hauptsächlich der zweite Band der *Stones of Venice* diente jedem neugotischen Architekten – vor allem in England – als Katechismus.

Die nicht zuletzt aus der Romantik geborene Begeisterung für diesen als vaterländisch angesehenen Mittelalterstil führte bereits 1823 zu ersten Reparaturarbeiten am Kölner Dom, dann 1840 zur Gründung des Dombauvereins. Und es war ein bedeutsamer symbolischer Akt, als König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 1842 den Grundstein zum Südportal und damit zur Vollendung des Domes legte. Die Neugotik verbreitete sich wie eine Sturzflut: Bis 1863 baute ein einziger Architekt – Vinzenz Statz – weit über 100 neugotische Kirchen, davon allein 40 in der Erzdiözese Köln. Unter vergleichbarem Erwartungshorizont, natürlich unter anderen Vorzeichen, wurde auch in Frankreich die Neugotik, sei es bei der oft be-

## Kunst-Epochen · 20. Jahrhundert I

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 11

20. Jahrhundert I

Von Susanna Partsch

Reclam

Mit 24 Abbildungen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18178

2002 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlagabbildung: Wassily Kandinsky, *Im Blau* (1925)

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,

Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-018178-2

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Einführung . . . . .	9
Der Monte Verità. . . . .	13
Bildende Künstlerinnen . . . . .	15
Die Expressionismusdebatte. . . . .	18
Gattungen . . . . .	23
Architektur . . . . .	23
Malerei und Plastik vor dem Ersten Weltkrieg . . .	31
Einleitung . . . . .	31
Paris. . . . .	32
Mailand. . . . .	38
Dresden. . . . .	40
München . . . . .	43
Exkurs: Abstraktion und Gegenstandslosigkeit. .	45
Russland . . . . .	47
Malerei und Plastik zwischen den beiden Weltkriegen. . . . .	49
Einleitung . . . . .	49
Dada . . . . .	50
Konstruktivismus . . . . .	52
Surrealismus . . . . .	54
Exkurs: Das Problem der Einordnung von Kunstwerken oder: Marcel Duchamp, ein kubodadaistischer Surrealist? . . . . .	57
Verschiedene Formen und Inhalte eines neuen Realismus . . . . .	64
Fotografie und Film . . . . .	66
Werkbeispiele . . . . .	72
Architektur . . . . .	72
Frank Lloyd Wright, <i>Robie-House</i> . . . . .	72
Adolf Loos, <i>Haus am Michaelerplatz</i> . . . . .	74

Peter Behrens, <i>AEG-Turbinenhalle</i> . . . . .	77
Walter Gropius, <i>Fagus-Werk</i> . . . . .	80
Bruno Taut, Glaspavillon der »Werkbund«-Ausstellung . . . . .	82
Erich Mendelsohn, <i>Einstein-Turm</i> . . . . .	84
Walter Gropius, <i>Bauhaus</i> . . . . .	86
Ludwig Mies van der Rohe, <i>Weißenhof- siedlung</i> . . . . .	91
Gerrit Rietveld, <i>Haus Schröder</i> . . . . .	95
Jacobus Johannes Pieter Oud, <i>Siedlung Kiefhoek</i> . . . . .	96
Le Corbusier, <i>Villa Savoye</i> . . . . .	97
Wladimir Tatlin, <i>Denkmal der III. Internationale</i> (Modell) . . . . .	100
El Lissitzky, <i>Wolkenbügelhaus</i> (Entwurf eines Bürohauses) . . . . .	102
Boris Iofan, <i>Palast der Sowjets</i> . . . . .	103
Eliel Saarinen, Bahnhof in Helsinki . . . . .	105
Alvar Aalto, Sanatorium in Paimo . . . . .	106
Giuseppe Terragni, <i>Casa del Fascio</i> . . . . .	107
Paul Ludwig Troost, <i>Haus der Deutschen Kunst</i>	109
Malerei und Plastik vor dem Ersten Weltkrieg . .	112
Henri Matisse, <i>Le bonheur de vivre</i> . . . . .	112
Pablo Picasso, <i>Les demoiselles d'Avignon</i> . . . .	114
Georges Braque, <i>Frau mit Mandoline</i> . . . . .	117
Robert Delaunay, <i>Simultanfenster auf die Stadt</i> . . . . .	120
Constantin Brancusi, <i>Endlose Säule</i> . . . . .	121
Alexander Archipenko, <i>Der Tanz</i> . . . . .	123
Jacques Lipchitz, <i>Mann mit Gitarre</i> . . . . .	124
Giacomo Balla, <i>Geschwindigkeit eines Autos</i> . .	126
Umberto Boccioni, <i>Forme uniche della continuità nello spazio</i> . . . . .	127
Ernst Ludwig Kirchner, <i>Liegender blauer Akt mit Strohhut</i> . . . . .	130

Emil Nolde, <i>Tanz um das goldene Kalb</i> . . . . .	131
Gabriele Münter, <i>Jawlensky und Werefkin</i> . . . . .	132
Marianne von Werefkin, <i>Tragische Stimmung</i> . . . . .	135
Alexej Jawlensky, <i>Frauenkopf</i> . . . . .	137
Franz Marc, <i>Blaues Pferd I</i> . . . . .	137
Wassily Kandinsky, <i>Allerheiligen II</i> . . . . .	140
August Macke, <i>Türkisches Café / Paul Klee, Vor den Toren von Kairouan</i> . . . . .	142
Kasimir Malewitsch, <i>Schwarzes Quadrat</i> . . . . .	144
Wilhelm Lehmbruck, <i>Der Gestürzte</i> . . . . .	147
Malerei und Plastik zwischen den beiden Weltkriegen. . . . .	
	149
Hannah Höch, <i>Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands</i> . . . . .	149
George Grosz, <i>Deutschland, ein Wintermärchen</i> . . . . .	151
El Lissitzky, <i>Proun R. V.N.2, Proun</i> . . . . .	154
Piet Mondrian, <i>Komposition mit Rot, Gelb und Blau</i> . . . . .	156
Oskar Schlemmer, <i>Bauhaustreppe</i> . . . . .	158
Georges Vantongerloo, <i>Construction</i> $y = ax^3 - bx^2 + cx$ (oder $3x^3 - 13,5x^2 + 21x$ ) . . . . .	160
Julio Gonzales, <i>Daphne</i> . . . . .	162
Giorgio de Chirico, <i>Die beunruhigenden Museen</i> . . . . .	165
Max Ernst, <i>Das Rendezvous der Freunde</i> . . . . .	167
Man Ray, <i>Obstruction</i> . . . . .	169
René Magritte, <i>Der Verrat der Bilder</i> . . . . .	171
Salvador Dalí, <i>Das Rätsel der Begierde</i> . . . . .	173
Joan Miró, <i>Die Entstehung der Welt</i> . . . . .	175
Paul Klee, <i>Insula dulcamara</i> . . . . .	177
Otto Dix, <i>Bildnis der Eltern</i> . . . . .	180
Max Beckmann, <i>Der eiserne Steg</i> . . . . .	182

Alexander Dejneka, <i>Vor der Einfahrt in die Grube</i> . . . . .	185
Diego Rivera, <i>Waffen verteilen</i> . . . . .	185
Pablo Picasso, <i>Guernica</i> . . . . .	189
Fotografie und Film . . . . .	194
Tina Modotti, <i>Patronengurt, Gitarre und Sichel</i> . . . . .	194
Sergeij Eisenstein, <i>Panzerkreuzer Potemkin</i> . . .	196
Materialien. . . . .	199
Architektur . . . . .	199
Malerei und Plastik. . . . .	215
Künstler . . . . .	240
Künstlergruppen . . . . .	296
Ausstellungen, die Geschichte machten . . . . .	306
Sammler, Galeristen, Kritiker . . . . .	315

## Anhang

Literaturhinweise . . . . .	321
Personenregister. . . . .	325
<i>Zur Autorin</i> . . . . .	335

## EINFÜHRUNG

---

In der Antike und spätestens wieder mit Beginn der Renaissance war die Mimesis, also die Naturnachahmung, eine der wichtigsten, wenn auch immer wieder diskutierten Aufgaben der bildenden Kunst. Der Impressionismus im 19. Jahrhundert leitete eine Entwicklung ein, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dieses Prinzip in Frage stellte. Die Erfindung der Fotografie schien bessere Möglichkeiten zu bieten, die Wirklichkeit abzubilden. Dadurch war die Hauptaufgabe der Kunst gefährdet. Außerdem machten die in alle Bereiche eingreifenden technischen Erfindungen sowie die gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen auch vor der Kunst und ihren Funktionen nicht halt.

Bürgerliche und industrielle Revolution hatten Europa in einem nie zuvor gekannten Ausmaß verändert. Die altergebrachten autoritären Strukturen der Staatsgebilde und der Gesellschaft wurden erschüttert, der Individualismus erhielt ein immer größeres Gewicht gegenüber dem Gefühl, Teil einer Gemeinschaft zu sein. Außerdem kämpften die teilweise noch sehr jungen Nationalstaaten um die Vormachtstellung nicht nur innerhalb Europas.

Die Geschichte Europas in diesen fünfzig Jahren nur in ihren Grundzügen darstellen zu wollen, würde den vorliegenden Rahmen bei weitem sprengen und käme dennoch über eine Aufzählung der Fakten nicht hinaus. Aber auch eine Annäherung an die Kunst dieser Zeit kann nur ansatzweise gelingen, da sich die unterschiedlichsten Auffassungen parallel zueinander entwickelten, sich beeinflussten und bekämpften, durchdrangen und wieder von neuen Bewegungen abgelöst wurden, sobald sie sich etabliert hatten.

Wichtig für diese neue Entwicklung in der Kunst waren

vor allem zwei Aspekte: einmal der Versuch, autoritäre Strukturen aufzubrechen, was immer wieder junge Künstler dazu animierte, die Kunst der vorhergehenden Generation abzulehnen und eine vermeintlich völlig neue Kunstauffassung zu entwickeln. Das war bei den Kubisten, Futuristen und Expressionisten nicht anders als später dann bei Dada oder den Surrealisten, auch wenn die Beweggründe vor dem Ersten Weltkrieg andere waren als danach. Zum anderen führte die immer stärkere Ausbildung des Individualismus zu zahlreichen künstlerischen Einzelgängern.

Bereits im 19. Jahrhundert begannen einige Künstler, eine vorher nicht gekannte Individualität zu entwickeln, die zwangsläufig zu antiautoritären Verhaltensmustern führte. Sie richteten sich nicht mehr nach der vorherrschenden Meinung wie Kunst auszusehen habe, sondern schufen Kunstwerke, die den an den Akademien gelehrt und in den großen Kunstausstellungen gezeigten Normen widersprachen. Diese autonome (also unabhängige) Kunst setzte sich im 20. Jahrhundert immer stärker durch. Die Künstler (und inzwischen auch manche Künstlerinnen) wurden zu Individualisten, die sich nicht nach dem Geschmack der Allgemeinheit richteten, sondern aus ›innerer Notwendigkeit‹ heraus ihre Werke entwickelten. Nur wenige von ihnen konnten bald mit Erfolgen glänzen, anderen gelang der Durchbruch spät oder postum. Diese Entwicklung hat letztendlich zu dem heutigen Konsumkunstmarkt geführt, in dem Originalität um jeden Preis verlangt wird.

Der Warencharakter der Kunst ist ein Phänomen, das sich vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts herausgebildet hat. In den fünfzig Jahren davor wurden hierfür jedoch durch Einzelgängertum und Stilpluralismus die Grundlagen geschaffen.

Vor allem der Stilpluralismus macht es schwierig, wenn nicht gar unmöglich, einen chronologischen Überblick

über die Kunst dieser fünf Jahrzehnte zu bieten. Hinzu kommt, dass die Trennung der Gattungen, zumindest Skulptur und Malerei betreffend, insofern problematisch ist, als neue Formen wie die Collage sowohl der Malerei als auch der Skulptur zugerechnet werden können und viele Künstler in beiden Bereichen tätig waren.

Die Malerei spielte darüber hinaus in einem vorher nicht gekannten Maße eine Vorreiterrolle für die Architektur. Die traditionellen Gattungen wurden durch neue künstlerische Ausdrucksformen wie Fotografie und Film ergänzt. Neben dem Kunsthandwerk etablierte sich das Design und nahm für sich in Anspruch, mit den »großen« Künsten auf einer Stufe zu stehen. Viele Architekten, Bildhauer und Maler lieferten nicht nur Design-Entwürfe, sondern forderten eine Durchdringung von Kunst und Leben und damit auch eine Aufhebung der herkömmlichen Gattungen. Deshalb wird im Folgenden darauf verzichtet, Malerei und Skulptur in zwei unterschiedlichen Kapiteln abzuhandeln, das Design ist in die Architektur eingebunden.

Ein drittes Problem liegt in der zeitlichen Begrenzung von nur fünfzig Jahren, die außerdem noch durch den Ersten Weltkrieg eine Zäsur erfährt. Der Schnitt 1900 scheint insofern willkürlich, als man die Trennlinie ebenso um 1880 hätte ziehen können. Damit wären die Impressionisten als die ersten Vertreter einer von Auftraggebern autonomen Kunst mit einbezogen. Doch sind auch sie, ihre Kunst und ihr selbstbewusstes Auftreten ohne Gustave Courbet, Eugène Delacroix und Théodore Géricault nicht denkbar, und sie gehören von ihren Denkstrukturen her einer anderen Zeit an als die Fauves, die Kubisten und Expressionisten.

Die so genannten »Väter der modernen Kunst« (Werner Hofmann), Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Georges Seurat, haben sowohl im 19. als auch im 20. Jahrhundert gelebt, doch ist es durchaus legitim, auch

ihre Werke noch der Kunst des 19. Jahrhunderts zuzuordnen.

Weniger willkürlich als der Schnitt 1900 ist derjenige von 1950 (oder besser 1945). Die erste Hälfte des Jahrhunderts ist geprägt von zwei Weltkriegen. Aufbruchstimmungen und Untergangsvorstellungen wechseln sich in dieser Zeit ab. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs änderte sich nicht nur die Landkarte Europas, sondern auch das Bewusstsein, wozu der Mensch in der Lage ist, wenn er mit Hilfe des technischen Fortschritts die geeigneten Mittel an die Hand bekommt. Die flächendeckenden Bombardements, die ganze Städte zerstörten und eine vorher nicht vorstellbare Anzahl an zivilen Opfern forderten, kulminierten in den Atombomben von Hiroshima und Nagasaki. ›Rassen‹hass hatte eine nie zuvor gekannte Tötungsmaschinerie in Gang gesetzt, die den Versuch unternahm, ganze Gruppen auszurotten. Hauptopfer waren die Juden, die nicht wegen ihres Glaubens verfolgt wurden, sondern wegen ihrer ›Rassenzugehörigkeit‹. Doch auch Sinti und Roma, Homosexuelle, politische Gegner und Kranke wurden Opfer der mit industriellen Mitteln durchgeführten Vernichtung. Die meisten Künstler haben darauf ebenso wie die Gesellschaft zuerst mit Verdrängung reagiert. Versuche der Verarbeitung setzten erst später ein.

Viele Entwicklungen der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind vor allem in Deutschland, aber auch in anderen Teilen Europas durch die Politik der Nationalsozialisten und durch den Zweiten Weltkrieg nicht nur abgebrochen, sondern auch in Vergessenheit geraten. Die mit dem Wirtschaftswunder einsetzende Restauration verstärkte eine reaktionäre Grundhaltung, die dazu führte, bereits eingeübte Verhaltensmuster wieder aufleben zu lassen. Die Nachkriegsgeneration wuchs deshalb auch in einem autoritären Klima auf und wusste nicht, dass bereits vor 1933 Bewegungen existiert hatten, die sich gegen ähnlich auto-

ritäre Strukturen teilweise erfolgreich aufgelehnt hatten. Sie hatten auch in der Kunst ihren Niederschlag gefunden. Zu dieser Bewegung gehörte die Emanzipation der Frau, die zwar noch nicht besonders weit gediehen war, jetzt jedoch noch einmal neu erkämpft werden musste. Nicht nur die Bewegung an sich, auch Künstlerinnen, die vor dem Krieg bekannt gewesen waren, gerieten in Vergessenheit und mussten erst wieder neu entdeckt werden. Andererseits wurden von den Künstlern, die von den Nationalsozialisten als ›entartet‹ gebrandmarkt worden waren, vor allem diejenigen gefeiert, die sich nicht vehement gegen das Regime ausgesprochen hatten. Man ›übersah‹ dabei, dass sich einige von ihnen gern als Repräsentanten einer ›deutschen Kunst‹ gesehen hätten. Die von zwei politisch entgegengesetzten Seiten geführte »Expressionismusdebatte« ist erst sehr viel später wiederentdeckt worden.

Es scheint mir wichtiger, einleitend charakteristische Zeit-Phänomene kurz vorzustellen, als einen zwangsläufig lückenhaften Epochen-Abriss zu geben.

### Der Monte Verità

Auf einem Hügel oberhalb von Ascona vollzog sich im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert eine Entwicklung, die sich in großem Stil in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der westlichen Welt wiederholen sollte. Auf dem Hügel, der früher Monescia hieß und 1902 in Monte Verità (Berg der Wahrheit) umbenannt wurde, versammelten sich Anarchisten und Kommunisten, Lebensreformer und Theosophen, Tänzer und bildende Künstler. Kurz zusammengefasst, versuchte man auf dem Monte Verità folgende Reformbewegungen zu leben: »die anationale cooperative Gesellschaftsform, die neuzeitliche Erziehung, die Stellung der Frau in der Zukunftsgesell-

schaft, die mystische Freimaurerei, soziale Neubildungen, Kunst, Ritual- und Kultanz früherer und außereuropäischer Kulturen, Ausdruckskultur in Erziehung, Leben und Kunst«.

Der Monte Verità war ein Sammelbecken für all diejenigen, die ihre Ideen in dem konservativen Umfeld, aus dem sie stammten, nur hatten andeuten können. Nach 1945 waren diese Lebensentwürfe so gründlich aus dem Bewusstsein verschwunden, dass die Nachkriegsjugend sie für sich neu entdecken musste. Wenn sich auch die Namen geändert hatten, blieben die reformatorischen Grundgedanken doch dieselben. Den politischen Aktionen gegen den Vietnamkrieg erst in den USA, dann auch im europäischen Westen folgten nicht nur studentische Proteste allgemeinerer Art, sondern auch die Hippie-Bewegung, die Stadt- und Landkommunen, die sexuelle Revolution, die Frauenbewegung, die antiautoritäre Erziehung usw., ohne dass es deren Repräsentanten bewusst gewesen wäre, dass alles schon einmal auf diesem Berg stattgefunden hatte, dass sich hier eine Wiederholung in großem Stil von schon längst formulierten Ideen vollzog.

Auch eine 1978 von Harald Szeemann ausgerichtete Ausstellung, die in Ascona, Zürich, Berlin und Wien zu sehen war, ließ den Monte Verità als einen Ort, an dem die verschiedensten Experimente stattgefunden hatten, nicht zum Allgemeingut werden. Dabei ist allein die Liste der bildenden Künstler, die sich längere Zeit dort niederließen oder immer wieder zu kurzen Aufenthalten ins Tessin kamen, lang. Unter ihnen waren Max Bill, Marcel Breuer, Walter Gropius, Karl Hofer, Paul Klee, Alexej Jawlensky, El Lissitzky, Louis Moilliet, László Moholy-Nagy, Georg Muche, Christian Rohlf, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff und Marianne von Werefkin.

Auch wenn der Monte Verità heute zu einem teuren Touristenort geworden ist und nur noch wenige von der Aufbruchstimmung wissen, die früher von ihm ausging,

schmälert das seine Bedeutung für die damalige Zeit nicht. Der Monte Verità war der Nährboden für viele der künstlerischen Bewegungen, gleichzeitig Zufluchtsort für Menschen, deren außergewöhnliche Art zu leben nicht anerkannt wurde und die ihrerseits nicht bereit waren, sich anzupassen wie die Dichterin Else Lasker-Schüler, die Schriftstellerin Franziska Gräfin zu Reventlow oder der Psychoanalytiker Otto Gross, der für die freie Liebe und Selbstbestimmung der Frau eintrat. Mit seiner Hilfe trennte sich Frieda von Richthofen von ihrem Mann und wurde die Lebensgefährtin des Waliser Arbeitersohns D. H. Lawrence, des Autors von *Lady Chatterley's Lovers*, einem Buch, das von sexueller Anziehung, Zärtlichkeit und Liebe erzählt, die die Schranken von Klassen, Vergangenheit, Herkunft und Tradition überspringt. 1928 erstmals erschienen, wurde der Roman von 1932 bis 1959 (!) wegen angeblicher ›Obszönitäten‹ nur in einer gereinigten Fassung publiziert.

Auch Frieda von Richthofen und D. H. Lawrence hielten sich zeitweise in Ascona auf. Ihre Liebe, die in *Lady Chatterley* beschworen wird, passte auch noch nach 1945 nicht in das prüde Gesellschaftskonzept, das zu überwinden auf dem Monte Verità bereits in den 20er-Jahren gelungen war.

## Bildende Künstlerinnen

Durch die Forschung vor allem von Kunsthistorikerinnen seit den 1970er-Jahren hat sich die Meinung über die Fähigkeit von Frauen, künstlerisch tätig zu sein, zwar bereits entschieden geändert, noch immer wird vielen von ihnen jedoch nicht der Platz eingeräumt, der ihnen gebührt. Man weiß inzwischen, dass es im Mittelalter auch Buchmalerinnen gegeben hat, die Barockmalerin Artemisia

## Kunst-Epochen · 20. Jahrhundert II

# KUNST-EPOCHEN

Frühchristliche und byzantinische Kunst

Kunst des frühen Mittelalters

Romanik

Gotik

Trecento und Altniederländische Malerei

Renaissance

Manierismus

Barock

Klassizismus und Romantik

19. Jahrhundert

20. Jahrhundert I

20. Jahrhundert II

Reclam

KUNST-EPOCHEN

Band 12

20. Jahrhundert II

Von Ulrich Reißer und Norbert Wolf

Reclam

Mit 31 Abbildungen

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 18179  
2003 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,  
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen  
Durchgesehene Ausgabe 2017  
Umschlagabbildung:

Georg Baselitz, *Die großen Freunde* (1965)  
Köln, Museum Ludwig, Stiftung Ludwig  
© Georg Baselitz, 2020, Photo: Frank Oleski, Köln  
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,  
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell  
Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und  
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken  
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart  
ISBN 978-3-15-018179-9  
[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Vorwort . . . . .	13
Malerei – Plastik – Objekt – Installation	
Einführung . . . . .	17
Standortbestimmung der Moderne und Postmoderne . . . . .	17
Postmodernes »Anything goes« . . . . .	21
Das Bewusstsein von einem Ende der Kunst . . . . .	23
Der Duchamp-Effekt . . . . .	26
Der Körper als Referenzmodell von Kunst . . . . .	29
Kunst im Medienzeitalter . . . . .	31
Abstraktion als internationaler Stil . . . . .	34
Aggressivität und Innerlichkeit . . . . .	36
Jackson Pollock . . . . .	36
Wols . . . . .	41
Grenzgänger der Plastik . . . . .	45
Alberto Giacometti . . . . .	45
Henry Moore . . . . .	48
Alexander Calder . . . . .	50
Purismen der New York School . . . . .	52
Der gestische Abstrakte Expressionismus . . . . .	55
Willem de Kooning . . . . .	56
Robert Motherwell . . . . .	58
Franz Kline . . . . .	60
Color-Field-Painting (Farbfeldmalerei) . . . . .	60
Clyfford Still . . . . .	62
Barnett Newman . . . . .	63
Mark Rothko . . . . .	66
Josef Albers . . . . .	68

Helen Frankenthaler und die letzte Generation der New York School . . . . .	69
Kenneth Noland . . . . .	70
Morris Louis . . . . .	71
Frank Stella . . . . .	71
Ad Reinhardt . . . . .	73
Die europäische informelle Kunst:	
Art brut, Tachismus, Art autre . . . . .	76
Jean Dubuffet . . . . .	78
Jean Fautrier . . . . .	82
COBRA . . . . .	82
Experimente mit der Materie . . . . .	84
Antoni Tàpies . . . . .	85
Alberto Burri . . . . .	86
Abstraktion und Geste . . . . .	87
Emilio Vedova . . . . .	89
Antonio Saura . . . . .	90
Chiffre und Zeichen . . . . .	91
Henri Michaux . . . . .	92
Hans Hartung . . . . .	93
Realität und Wahrnehmung von Kunst . . . . .	94
Grenzüberschreitungen – hin zum Objekt . . . . .	95
Robert Rauschenberg . . . . .	95
Jasper Johns . . . . .	98
Neue visuelle Realitäten: Natur, Licht, Bewegung, Immaterialität . . . . .	102
Lucio Fontana . . . . .	102
Zero und die kinetische Expansion . . . . .	104
Yves Klein . . . . .	109
Piero Manzoni . . . . .	114
Nouveau Réalisme und das Prinzip Ready-made . . . . .	116
Arman . . . . .	117
Jean Tinguely . . . . .	119

Niki de Saint Phalle . . . . .	120
Daniel Spoerri . . . . .	122
Pop Art – Die Offenbarung des Trivialen . . . . .	124
Die Wiege des POP – Die Independent Group in England. . . . .	126
Englische und amerikanische Pop Art . . . . .	128
Richard Hamilton . . . . .	133
Allen Jones . . . . .	134
Tom Wesselmann . . . . .	135
Andy Warhol. . . . .	136
Roy Lichtenstein. . . . .	142
Claes Oldenburg. . . . .	146
Minimal Art – Das Phantasma der Neutralität. . .	149
Donald Judd . . . . .	150
Carl Andre . . . . .	154
Dan Flavin . . . . .	155
Sol Le Witt . . . . .	156
Concept Art (Konzeptuelle Kunst) . . . . .	157
Von Art & Language bis Jenny Holzer . . . . .	160
Joseph Kosuth . . . . .	167
Marcel Broodthaers . . . . .	170
<b>Kunst und Leben – Zur aktionistischen (zweiten)</b>	
Moderne. . . . .	174
Happening, Event, Performance . . . . .	174
Gutai . . . . .	177
Fluxus. . . . .	178
Joseph Beuys. . . . .	182
Performance, Body Art und deren mediale	
Inszenierung . . . . .	191
Valie Export . . . . .	193
Wiener Aktionisten . . . . .	195
Vito Acconci . . . . .	197
Chris Burden. . . . .	199
Gina Pane . . . . .	201
Jürgen Klauke . . . . .	202

Der Betrachter als Performer –	
Closed-circuit-Installationen . . . . .	205
Bruce Nauman . . . . .	206
Dan Graham . . . . .	210
Postmoderne neue Freiheiten:	
<i>When Attitudes Become Form</i> . . . . .	217
Land Art . . . . .	218
Robert Smithson . . . . .	221
Walter de Maria . . . . .	224
Michael Heizer . . . . .	227
Christo und Jeanne-Claude . . . . .	228
Arte povera . . . . .	233
Robert Morris . . . . .	236
Jannis Kounellis . . . . .	237
Michelangelo Pistoletto . . . . .	240
Mario Merz . . . . .	242
Spurensicherung – Postmoderne Simulation und	
Medienkritik . . . . .	245
Anne und Patrick Poirier . . . . .	247
Nikolaus Lang . . . . .	247
Jochen Gerz . . . . .	248
Christian Boltanski . . . . .	252
Medienorientierung und Revisionen der Moderne . . . . .	257
Malerei zwischen Moderne und Postmoderne . . . . .	263
Gerhard Richter . . . . .	263
Sigmar Polke . . . . .	267
Georg Baselitz . . . . .	271
Anselm Kiefer . . . . .	276
Fotografie statt Malerei . . . . .	281
Bernd und Hilla Becher . . . . .	284
Die Becher-Schule . . . . .	286
Jeff Wall . . . . .	290

Realität und Virtualität – Monitor-Bild und Video-Projektion . . . . .	293
Nam June Paik . . . . .	298
Bill Viola . . . . .	302

## Architektur

Stadtplanung nach 1945. . . . .	309
Paradigmen . . . . .	315
Die ewig junge Vaterfigur: Philip Johnson . . . . .	315
<i>Glass House</i> . . . . .	317
<i>AT &amp; T Building</i> . . . . .	319
»Weiße und Graue« . . . . .	321
»The Whites« . . . . .	321
Richard Meier und das <i>Atheneum</i> . . . . .	322
»The Greys« . . . . .	324
Bruch und Kontinuität . . . . .	328
Internationaler Stil und Organische Architektur. . . . .	329
Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright . . . . .	330
Alvar Aalto, Hugo Häring . . . . .	333
Zwischen funktionaler Eleganz und Behausungscontainern: die 50er- und 60er-Jahre . . . . .	334
Das »Case Study House Program«: Charles Eames und Richard Neutra . . . . .	334
Chancen und Aporien der industriellen Denkweise. . . . .	335
Brutalismus: Von Le Corbusier zu Louis I. Kahn . . . . .	340
Expression in Beton . . . . .	342
Eero Saarinen, Pier Luigi Nervi, Hans Scharoun, Jörn Utzon. . . . .	342

Rationale Architektur. . . . .	346
Aldo Rossi und die Berliner Wohnbauten in der Kochstraße . . . . .	347
Andere Rationalisten und die Tessiner Schule . . . . .	351
Postmoderne ... und kein Ende . . . . .	355
Das hemmungslose Zitat und Moores <i>Piazza d'Italia</i> . . . . .	357
Robert Venturi: <i>Vanna Venturi Haus</i> . . . . .	361
Die Bandbreite von Möglichkeiten . . . . .	364
Das Museum – Regieeffekte einer Erlebniskultur . . . . .	368
Hans Hollein: <i>Museum Abteiberg</i> in Mönchengladbach. . . . .	369
James Stirling: <i>Neue Staatsgalerie</i> in Stuttgart. . . . .	372
Ein ständiger Begleiter: High-Tech . . . . .	376
Offene Strukturen und Zeltdächer . . . . .	376
Frei Otto, Kenzo Tange, Günter Behnisch . . . . .	377
Gebäude-Maschinen und gebaute Science-Fiction. . . . .	378
Richard Rogers und Renzo Piano: <i>Centre Pompidou</i> in Paris . . . . .	379
Norman Foster: <i>Hongkong and Shanghai</i> <i>Banking Corporation</i> in Hongkong . . . . .	383
Technoider Witz . . . . .	387
Gustav Peichl, Nicholas Grimshaw, Santiago Calatrava. . . . .	387
Dekonstruktivismus . . . . .	391
Zwischen Pop und Dekonstruktion: Die Gruppe SITE . . . . .	392
Leitfiguren und charakteristische Bauten. . . . .	393
Günter Behnisch, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau . . . . .	394

---

Frank O. Gehry: <i>Guggenheim-Museum</i> in Bilbao . . . . .	398
Daniel Libeskind: <i>Jüdisches Museum</i> in Berlin . . . . .	401
Ein Ausblick. . . . .	407
Materialien. . . . .	410

## Anhang

Literaturhinweise . . . . .	427
Personenregister. . . . .	433
<i>Zu den Autoren</i> . . . . .	447



Wols, *Das blaue Phantom* (1951)

Köln, Museum Ludwig

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020

## Vorwort

Die Zahl der Künstler, die die Kunst des 20. Jahrhunderts prägen, ist unüberschaubar. Beinahe unmöglich erscheint es, alle namhaften Künstler gebührend zu behandeln, geschweige denn das Gros jener, deren Licht kurz, aber vehement aufflackert, um sogleich wieder von einer neuen Generation oder einem neuen Trend überschattet zu werden. Die Entscheidung, die Kunst der Gegenwart – gemeint ist jene des jüngst vergangenen 20. Jahrhunderts – auf zwei Bände aufzuteilen, war angesichts der Vielzahl der Stile und Strömungen notwendig. Eine zusammenfassende Betrachtung hätte den Rahmen eines Bandes gesprengt. Die vorgenommene Epochenschwelle – 1945, die Stunde null – ist zugegebenermaßen eine Notlösung, da die Kunst der Nachkriegszeit unmittelbar an die Errungenschaften der klassischen Moderne anknüpft und auf sie antwortet. Sie ist aber keinesfalls willkürlich und hat sich insofern bewährt, da die wichtigsten Innovationsschübe, die mit den Traditionen dieser Moderne brechen, eben in den 50er-Jahren einsetzen.

Für den Zeitraum der ersten Jahrhunderthälfte war es noch möglich, eine Einteilung nach Gattungen vorzunehmen, sie im Überblick Revue passieren zu lassen und daran eine Auswahl an exemplarischen Werkbeispielen mit Künstlerbiografien anzuschließen. Dieses Konzept musste für den zweiten Teil der Epoche etwas modifiziert werden. Mit der klassischen Einteilung der bildenden Künste in Malerei, Skulptur bzw. Plastik und Fotografie und ihren topografischen Besonderheiten wird man der Situation in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr gerecht. Nach dem Zweiten Weltkrieg sind die traditionellen Gattungen in Auflösung begriffen, Stilbegriffe als Unterscheidungskriterium oft nicht mehr sinnvoll, nationale Raster werden gar obsolet. Seit den 70er-Jahren signalisi-

siert zumal die Postmoderne mit ihren »Neostilen« (Horst Schwebel), dass das Avantgarde-Bewusstsein – in der ersten Jahrhunderthälfte allgegenwärtige Triebkraft – nicht nur erlahmt, sondern an eine Art Resignationsgrenze angelangt ist. Dort, wo längst alles Mögliche möglich geworden ist in der Kunst, ist der Fortschrittsgedanke nicht mehr sinnvoll. Das Progressionsmodell von der Logik der Entwicklung der Kunst greift nicht mehr, es ist vergangenes Relikt. Jede scheinbare Innovation taucht sofort ein in die Schmelze der Redundanz, entpuppt sich als Interpretation des Schon-einmal-da-Gewesenen.

Daraus erklärt sich der angesprochene Verlust an verbindlichen Stilnormen und sinnvollen Ismen. Stattdessen werden Grenzüberschreitungen zum angeblich rettenden Fetisch, Grenzüberschreitungen in Richtung Alltagskultur, Wissenschaft und neue Medien, in der Hinwendung zum Banalen bis zur Wertschätzung des Kitschigen offenbar. Alles kann letztlich Kunst sein, wird nur der Blickwinkel dafür eingenommen. Daraus erklärt sich aber auch, dass der Künstler, der Macher, gewandelte Positionen bezieht und in den Vordergrund drängt. Es sind nunmehr die Haltungen und Strategien des auf internationalem Parkett agierenden Künstlers, die letztlich die Instanz bilden, wie sich Kunst am Markt positioniert. Gewiss, auch früher war der Künstler ein Hauptfaktor des künstlerischen Prozesses. Doch er war zugleich, ob er wollte oder nicht, integriert in jenen Kontext und Erwartungshorizont, den die Gesellschaft oder wenigstens eine Teilgruppierung (vielleicht ein Künstlerkollektiv, dem er angehörte) nicht zuletzt in Form von Stilhaltungen und -modi an ihn herantrug. Zunehmend seit dem Zweiten Weltkrieg, gänzlich seit der Postmoderne und in der Gegenwartskunst stehen nun die einzelnen Künstler ausschließlich für ihren eigenen »Stil« (gewisse Ausnahmen macht die Architektur), ihre schöpferische Leistung ist die Stilmonade in einer »pointillistisch« aus solchen Fixpunkten zusammengesetz-

---

ten Kunstwelt. Insofern sahen wir uns veranlasst, vom Aufbau der bisherigen Epochen-Bände abzuweichen und die wichtigsten Künstler, die ihren persönlichen Stil in der Öffentlichkeit inszenieren, nicht biografisch einem traditionell gehaltenen Epochenüberblick hintanzustellen. Vielmehr haben wir die Epoche der neueren und der Gegenwartskunst um die Fallstudien einzelner experimenteller Künstlerpersönlichkeiten herum dargestellt. Den ersten Teil, Malerei – Plastik – Objekt – Installation, hat Ulrich Reißer verfasst, den zweiten Teil, Architektur, Norbert Wolf.

Ulrich Reißer / Norbert Wolf