NORBERT WOLF

DIE STÄDTE DER RENAISSANCE

Kunst in Florenz, Rom und Venedig

PRESTEL
München · London · New York

Inhalt

Hinweise zur Lektüre – Dank 13

I Eine Epoche erfindet sich 15

II Das Trecento – ein Präludium 23

Der Lebensraum Stadt 26

Der frühe Humanismus 28

Die künstlerische Suche nach der Wirklichkeit 29

III FLORENZ
Das fünfte Element der Schöpfung 33

Die Renaissance beginnt 36

Laudatio Florentinae urbis 38

Kunst im öffentlichen und privaten Raum 46

Cosimos Kunstpolitik 66

Alberti und die Theorie der Künste 74

Lorenzo il Magnifico: Le tens revient 77

Botticellis gemalte Elogen 83

Quant'è bella giovinezza 91

Der Kampf um die Republik 92

Savonarolas Bildersturm 95

Neue Formideale 101

Genius Loci 105

Leonardo und das berühmteste Gemälde der Welt 105

Michelangelo und die Cappella Medicea 109

IV ROM
Roma aeterna, die Ewige Stadt 115

Die Frührenaissance 118
Eine späte Geburt 118
Auf dem Weg zur Größe 123
Die Hochrenaissance 131
Der neue Petersdom und das Juliusgrabmal 132
Der große Wettstreit: Raffaels Stanzen – Michelangelos Sixtina 137
Im Schatten des Vatikans 156
Schritte zum Manierismus 164

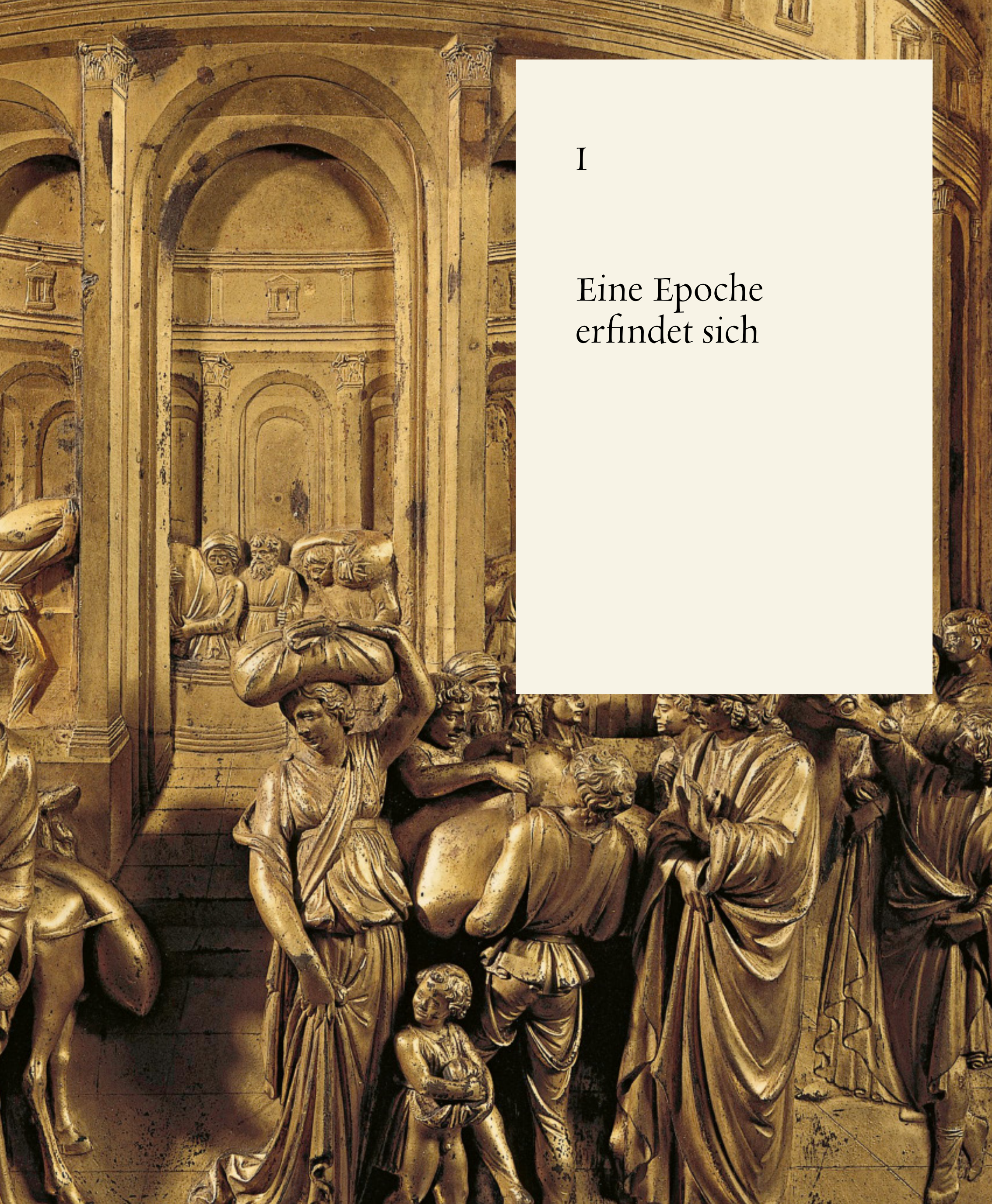
V VENEDIG
Serenissima, die Königin der Adria 167

Adelsrepublik und Sozialstaat 170
Der Doge 170
Die Verfassung und der städtische Organismus 173
Kunst und Architektur 174
Im Spannungsfeld von Alt und Neu 177
Die Hochrenaissance – aurea mediocritas 198
Der Nachglanz 220

VI Koordinaten einer Stilepoche 225

Strukturmerkmale 228
Die Kunst wird mündig 240
Bedeutungsfelder 246
Memoria 246
Religion und Mythologie 248
Magie und Weltenordnung 251

Anmerkungen 256
Literatur 261
Abbildungsverzeichnis 266
Namensregister 270



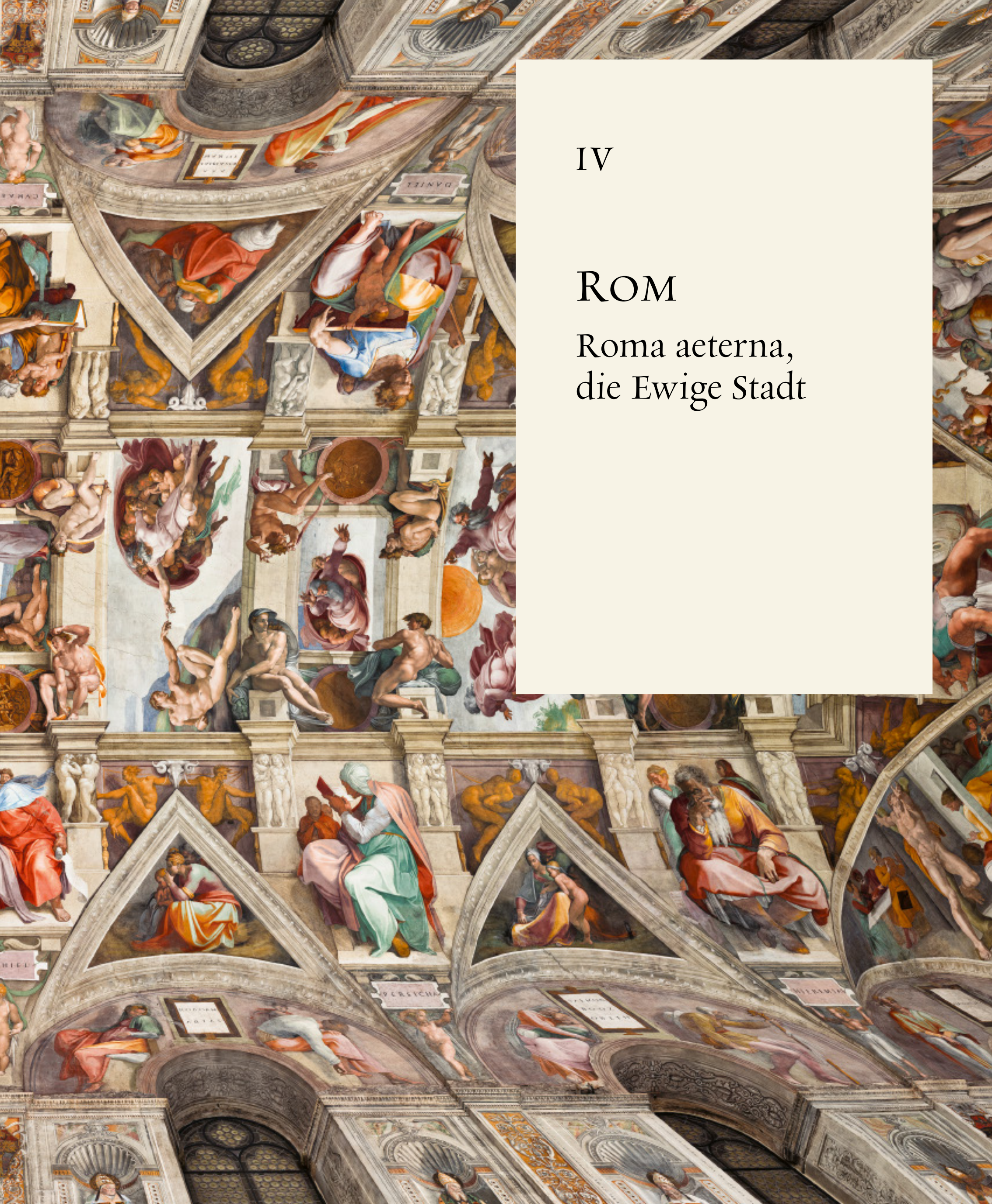
I

Eine Epoche erfindet sich

II

Das Trecento – ein Präludium

ERITHRAEA



IV

Rom

Roma aeterna, die Ewige Stadt

Rom war stets mehr als eine Stadt, es war Mythos. Als *caput mundi*, als »Haupt des Erdkreises«, als Hauptstadt des Imperium Romanum wurde es zum Synonym für Größe und Macht: Wenn Rom falle, falle mit ihm die ganze Welt. Neben das imperiale Rom trat das republikanische Rom als Synonym für Freiheitsliebe, Patriotismus, Tugend der Frauen und Opfermut der Männer. Und natürlich gab es noch das alte Rom der Dichter und Denker. Nicht umsonst wählte Dante für seine Jenseitsreise Vergil zum Führer, mit ihm zusammen ging er den Weg bis zur Schwelle des Paradieses.

Während frühmittelalterliche Pilgerführer Besichtigungstouren hauptsächlich zu den Reliquien der Heiligen in den Katakomben und Kirchen auflisteten, konzentrierte sich schon der gelehrte Autor eines zwischen 1140 und 1143 niedergeschriebenen Romführers fast ausschließlich auf die antike Topografie.[1] Das nie abreißende Interesse an solchen Relikten brachte einen Zeitgenossen Petrarcas, Giovanni Dondi, dazu, das Pantheon zu vermessen,[2] und flößte Boccaccio die Forderung ein, ein idealer Dichter müsse die Ruinen Roms gesehen haben. Als Brunelleschi bald nach 1400 Rom besuchte, tat er es, um die Technologie antiker Bauten zu studieren, Leon Battista Alberti regte 1431/32 mit seiner *Descriptio urbis Romae* die topografische Erforschung der antiken Stadt an, die dann der führende Altertumsgelehrte des Jahrhunderts, Flavio Biondo, mit seiner *Roma instaurata* (1444–1446) Stadtteil für Stadtteil durchführte.[3] Und 1510 erschien mit Francesco Albertinis *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* der erste Romführer im Druck, der historische und archäologische Daten verarbeitete. Und Raffael hätte als Aufseher über die stadtrömischen Altertümer – ein Amt, das ihm 1516 Papst Leo X. übertrug – den archäologischen Umgang mit den Denkmälern auf eine neue Basis gestellt, wären denn seine um 1519 gemeinsam mit seinen redigierenden Freunden Baldassare Castiglione (Abb. 139) und Angelo Colocci an den Papst gerichteten brieflichen Empfehlungen umgesetzt worden.[4] Er verglich die Ruinen mit Reliquien, an denen man noch die Göttlichkeit jener vergangenen Epoche erkenne und beklagte, dass nicht Goten und Vandalen an den größten Verwüstungen schuld waren, sondern jene Päpste, die aus Statuen Kalk brennen und Bauten niederreißen ließen, um Marmor zu gewinnen.

Baute also der Rom-Mythos einerseits auf dem antiken Erbe auf, so basierte er andererseits auf einer anderen Art von Überresten, den Hekatomben von Reliquien, die die Stadt zum zweitwichtigstes Pilgerzentrum der westlichen Christenheit – nach Jerusalem – machten. Überdies residierte in Rom der Nachfolger Petri, der Papst. Seit dem Mittelalter beanspruchten die Päpste auch die Suprematie über die weltlichen Herrscher, selbst den Kaiser. Immer aber stand die Papstmacht vor dem Dilemma, gottgegeben, aber nicht erblich zu sei. Deshalb setzten die Renaissance-Päpste ihre Finanzmittel nicht zuletzt dafür ein, gegen alle Widerstände eine dynastische Sukzession zu ermöglichen. Sie ernannten Verwandte (»Nepoten«) zu Kardinälen, überhäuften sie mit Bischofssitzen und Pfründen und bauten sie zu künftigen Nachfolgern auf. Weltlichen Familienmitgliedern schanzten sie Lehensgüter im Kirchenstaat zu und suchten, sie in europäische Herrscherhäuser einheiraten zu lassen.

Das Staunen eines Petrarca über die antiken Ruinen, die immer noch von der Größe des alten Rom zeugten, fand vor dem Hintergrund eines zeitgenössischen Rom statt, das zum armseligen Provinznest über dem Grundriss der antiken Weltstadt abgesunken war, mit lediglich circa 30 000 Einwohnern verkommen zu einem »Dorf von Viehhirten«: »Schafe und Kühe trieben sich herum, wo jetzt die Läden der Kaufleute stehen«, wie im Nachhinein Vespasiano da Bisticci urteilte.[5] Er gab die Schuld an diesem heillosen Zustand dem Machtvakuum, das die Verlegung der päpstlichen Residenz nach Avignon zwischen 1309 und 1376 in der Stadt am Tiber hinterlassen hatte. Und dem ›Exil‹ der Päpste in Südfrankreich, dessen Anfängen Petrarca beiwohnte, folgte das große abendländische Schisma, das Rom gleichfalls nicht guttat.

Während eine Kunstgeschichte der Renaissance in Florenz ohne die Berücksichtigung des Trecento nicht auskommt, ist das aufgrund der geschilderten Umstände bei der Stadt am Tiber nicht der Fall. Seit circa 1300 existierten keine lokalen Künstlerwerkstätten von Rang. Die beiden herausragenden Leistungen stammten vom Florentiner Giotto, nämlich das *Navicella*-Mosaik an der Fassade von Alt-Sankt-Peter, um 1310–1313 (eine restaurierte, verstümmelte Fassung in der Vorhalle des heutigen Petersdoms) und das zwischen 1320 und 1330 von Kardinal Jacopo Stefaneschi für die alte Peterskirche bestellte Triptychon (Vatikanstadt, Pinacoteca Vaticana). Und noch im 15. Jahrhundert kamen die Geburtshelfer der neuen Kunst hauptsächlich aus Florenz. Die römische war eine Dependance der Florentiner Frührenaissance.

Abb. 90
MELOZZO DA FORLÌ
Papst Sixtus IV. ernennt Bartolomeo Platina zum Präfekten der Vatikanischen Bibliothek, 1475–1477
Detail aus Abb. 95

Die Hochrenaissance

Um 1500 hatte Rom mit rund 54 000 Einwohnern die Größenordnung einer mittleren Großstadt.[29] Ein florierendes Exportgewerbe wie in Florenz oder Venedig existierte in seinen Mauern nicht. Die meisten Einheimischen waren Handwerker oder vermittelten Dienstleistungen für Touristen und Pilger, fabrizierten Souvenirs und Devotionalien, verkauften Unmengen Wein oder kümmerten sich anderweitig um das leibliche Wohl der ausländischen Gesandten und Bittsteller am päpstlichen Hof. Die jetzt ihre klassische Höhe erreichende Kunst findet sich im Vatikan, der seit dem frühen 15. Jahrhundert den Lateran als Residenz des Pontifex Maximus verdrängt hatte – in der Stadt selbst generierte sie zunächst nur wenige Großereignisse. So den 1489 begonnenen riesigen Palast des Kardinals Raffaele Riario (Palazzo della Cancelleria), den man 1517 zur Staatskanzlei umrüstete.

Die volle Entfaltung der Hochrenaissance setzte mit sicherem Gespür für geniale Künstler Julius II. in Gang, der Bramante, Michelangelo und den jungen Raffael mit den höchsten Aufgaben bedachte, die damals zu vergeben waren. In einem Bildnis, einem Chef d'Œuvre europäischer Porträtmalerei, zeigt Raffael diesen Papst als weisen, bescheidenen Amtsinhaber, zusätzlich auch als einen, der seinen Bart erst abnehmen wollte, wenn er die französischen Invasoren aus Italien vertrieben habe (Abb. 101). Die Öffentlichkeit sah dieses altersmilde Konterfei in Santa Maria del Popolo, später präsentierte man Kopien zum postumen Gedenken in weiteren Kirchen Roms.[30] Die meisten Zeitgenossen hoben an Julius jedoch den konträren Charakterzug hervor, den des Machtmenschen, der seine geistlichen Waffen – Exkommunikation und Interdikt – rücksichtslos in die Waagschale internationaler Politik, in die auf italienischem Boden ausgefochtenen Konflikte zwischen Franzosen, Deutschen, Spaniern und Venezianern einbrachte. Dementsprechend verteufelte ihn die Publizistik vor allem im reformatorischen Deutschland und im gegnerischen Frankreich als »Kriegspapst«, der mit dem Schwert in der Hand seine Soldateska in die Schlacht führte. Wenn das auch Propaganda war, so ist doch Julius' cäsaropapistische Amtsauffassung nicht zu bestreiten. Sie manifestierte sich bereits damals, als er 1503 als Sieger aus dem Konklave hervorging und nicht im Gedenken an seinen Onkel den Papstnamen Sixtus wählte, sondern einen, der sich auf den frühchristlichen Papst Julius I. und mehr noch auf Gaius Iulius Caesar berief. Nach der Rückeroberung Bolognas 1506/07 für das Patrimonium Petri nannte ihn bezeichnenderweise die Inschrift der Gedenkmedaille »IULIUS CAESAR PONT. II«. Das mit dem julischen Kaiserhaus eines Caesar und Augustus eingeleitete ›Goldene Zeitalter‹ Roms werde unter seinem Pontifikat wieder anbrechen, so die Botschaft.

Dieser Symbolik verleibte er auch jene antiken Skulpturen ein, die er zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Vatikan, im von Bramante angelegten Cortile delle Statue, versammelte.[31] Den Fokus bildete die 1506 in einem Weinberg unweit des Kolosseums aufgefundene *Laokoon*-Gruppe, die bei Künstlern, besonders beim jungen Michelangelo, Begeisterungsstürme auslöste. Im Jahr darauf kaufte Julius *Herkules mit dem Telephosknaben*, den man damals als Äneas deutete. Hinzu kamen eine *Venus Felix*, ein *Apollo* (*Apollo von Belvedere*) und eine weibliche Liegefigur, in der man jedoch nicht Ariadne auf Naxos, sondern Kleopatra erkennen wollte. Das Ensemble umfasste folglich den trojanischen, in Vergils *Aeneis* geschilderten Sagenkreis: Laokoon, dessen Tod die Zerstörung Trojas einleitete, Äneas, dessen Flucht aus Troja die Gründung Roms ermöglichte, Venus, die Mutter des Äneas und Stammmutter des julisch-claudischen Kaiserhauses, Apollo, der sowohl im Trojanischen Krieg als auch bei Actium 31 v. Chr. den göttlichen Helfer spielte, damals, als Augustus die Seeschlacht gegen Kleopatra und ihren Geliebten Antonius gewann und die Alleinherrschaft im Imperium an sich riss. In den Sagenkreis der römischen Geschichte reihte sich also Julius II. ein, erklärte sich selbst zum Patron einer paradiesischen Ära!

Abb. 101
RAFFAEL
Porträt von Julius II., 1512/13
Öl auf Holz, 108 × 80,7 cm
London, The National Gallery

Der neue Petersdom und das Juliusgrabmal

Am 18. April 1506 wurde der Grundstein für die neue Peterskirche gelegt, die im Verlauf fast zweier Jahrhunderte die europäische Architekturfantasie zu bezwingenden Höhenflügen anregte. Die Verwirklichung des gigantischen Projekts folgte keiner einheitlichen Zielsetzung, sondern entsprang den »Fiebersprüngen divergierender Einfälle«, die Horst Bredekamp einem »Prinzip der produktiven Zerstörung« zuordnet.[32] Denn nicht nur künstlerisch machte der neue Dom Epoche, sondern ebenso kirchen- und weltgeschichtlich. Musste ihm doch eine der ehrwürdigsten Kultstätten der westlichen Christenheit, die alte, in konstantinische Zeit zurückreichende Peterskirche, der Begräbnisort des Apostelfürsten, weichen; und zum anderen verschlang der Neubau derartige Geldsummen, dass der Papst Bettelbriefe bis ins England Heinrichs VIII. zirkulieren ließ und ein Ablasssystem installierte, dessen Erträge in die gefräßige Baustelle flossen. Bekanntlich begründete Martin Luther nicht zuletzt wegen der skrupellosen Kommerzialisierung des Ablasses die Notwendigkeit einer Kirchenreform – und die bald entstehenden protestantischen Konfessionen sahen in Sankt Peter ein Schandzeichen des ›papistischen Sündenbabels‹ Rom.

Um die Geschichte dieses, wie Raffael sagte, »ersten Tempels der Welt« und der »größten Baustelle, die man je sah«,[33] verstehen zu können, muss man in die letzten beiden Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts zurückgehen und das architektonische Vorhaben zusammen mit dem Plan eines hypertrophen, von Michelangelo mit Monumentalskulpturen bedachten mehrstöckigen Freigrabes betrachten. Die Nischen des Untergeschosses sollten vierzehn Siegesgöttinnen beherbergen, über ihre zu Boden gestreckten Feinde triumphierend – Verkörperungen eines nur mühsam religiös grundierten weltlichen Herrschaftstraums. An den Rahmenpilastern der Nischen sollten zwanzig »Gefangene« (*prigioni*) zu stehen kommen – Sinnbilder der Tugenden und Künste. Das Obergeschoss hätte, zwischen vier Statuen, ein abgestufter Aufbau gebildet, dessen Bronzereliefs die historischen Erfolge Julius' darstellen sollten; zuoberst hätte die über drei Meter hohe Skulptur des Papstes gethront oder gelegen, gestützt von den Figuren des Himmels und der Erde. Da das Juliusgrab nie in dieser Form und auch nicht nach den folgenden Alternativvorschlägen zustande kam,[34] mögen zwei der fertig gewordenen Statuen Michelangelos wenigstens erahnen lassen, mit welcher skulpturalen Wucht das Monument den Umraum erfüllt hätte:

Der *Sterbende Sklave* (Abb. 102), gewann seine Kraftspannung aus einem künstlerischen Verfahren, das von den planen Flächen des Marmorblocks ausging. Aus der Fesselung solcher Materie sei, wie Michelangelo stets betonte, die Endgestalt zu »befreien«, indem der Meißel von der vordersten Ebene aus schichtenweise in die Tiefe dringt. Viele seiner Figuren lehnen sich gegen die Zwänge des Steins in titanischen Körperdrehungen und -windungen auf. Der *Sterbende Sklave* allerdings, für einen Mittelpfeiler des Grabmals bestimmt, scheint – anders als der ebenfalls in den Louvre gelangte *Gefesselte Sklave*[35] – den Kampf aufgegeben zu haben. Hinter ihm sieht man einen (weitgehend unvollendeten) Affen mit einem runden Gegenstand, möglicherweise einem Spiegel. Die fast irreale Schönheit, der erotische Reiz des marmorweißen nackten Körpers mögen von Darstellungen des Märtyrers Sebastian inspiriert sein, sicher aber hat auf Körperhaltung und Leidensausdruck der sterbende Sohn der *Laokoon*-Gruppe eingewirkt. Wer aber ist dieser ›Gefangene‹? Ein Todesmatter, ein Schlafender, ein Erwachender – oder alludiert er, dessen beigesellter Affe mit Spiegel die künstlerische Mimesis bedeuten könnte, die Lähmung, in die die *artes* mit dem Tod ihres großen Mäzens, des Papstes, versinken?

Gemessen am *Sterbenden Sklaven* ist der vermutlich zur selben Zeit entstandene *Moses* von berstender Vitalität, aus einem Furor dialektisch vorgetragener Spannungsmotive, aus dem »unbändigen Willen zur Tat« (Frank Zöllner) heraus gebaut (Abb. 105).[36] Der muskulöse Oberarm und der überanstrengte Griff der Hände in die schlangengleich herabwallenden Bartsträhnen, der Gegenpart der Beine – eines säulenhaft aufgestützt, wie wenn der Gewandbausch darüber solch enorme Tragekraft erfordere, das andere zurückgesetzt, wie zum Aufspringen bereit –, all das ist durchseelte Materie. In diesem *Moses*, diesem Willens- und Tatmenschen, versinnlicht Michelangelo den cäsarischen Papst!

Als Aufstellungsort des Grabmals dachte Michelangelo zunächst an einen gewaltigen Chorraum, der der ja noch existenten alten Peterskirche hinzugefügt werden sollte.

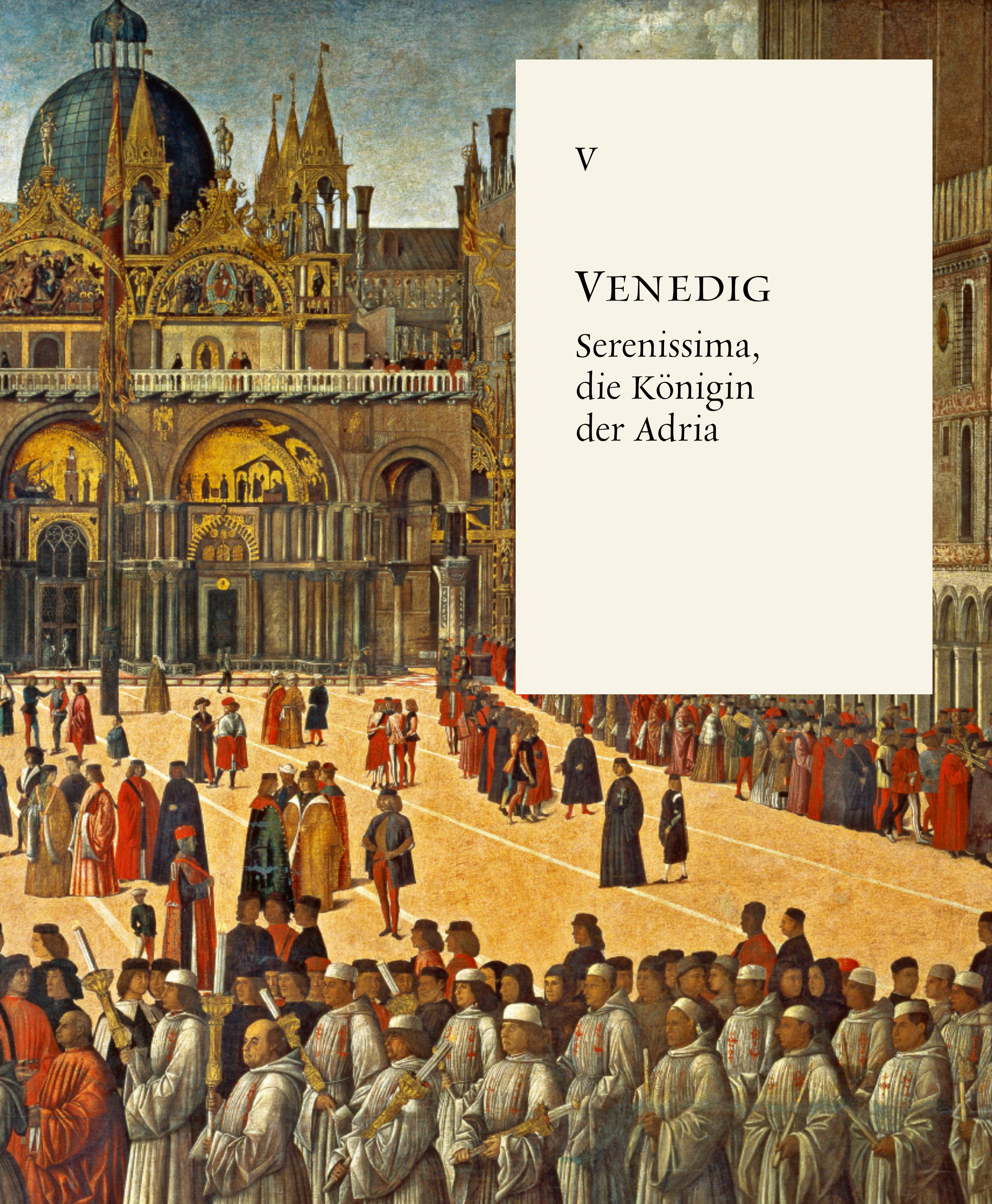
Doch dann kam Bramante und veränderte den zugunsten eines gigantischen Bildhauerwerks entwickelten Kontext in einen noch gigantischeren der Architektur.

Donato Bramante ging Ende 1499 aus Mailand nach Rom. Zu seinen ersten Werken hier gehört der 1502 vollendete Tempietto im Klosterhof von San Pietro in Montorio (Abb. 103), einer der schönsten Zentralbauten der Renaissance, in Auftrag gegeben vom spanischen Königspaar Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien. Die Rundkapelle erhebt sich über einer subterranen Kultstätte, dort, wo angeblich Petrus unter Nero gekreuzigt wurde. Ihre hohe, schmale Cella umkreist ein Peristyl, dessen Breite ihrer Höhe (ohne Kuppel) entspricht. Das Umgangsrund verwendet Säulen mit einer toskanischen Ordnung (also der altrömischen Version der dorischen Ordnung).[37] Sowohl die dorische wie die toskanische galt seit der Antike als ›männliche‹ Ordnung und passte deshalb in christlicher Exegese bestens für ein Martyrion des Apostelfürsten. Zusätzlich sollte ihre ›Archaik‹ die Echtheit des Kultorts affirmieren.[38] Über die semantischen Bezüge hinaus demonstrierte schon dieser frühe Bau, dass das vitruvianische Architekturvokabular erst von Bramante wieder vollkommen beherrscht und in Hochrenaissance-Formen übersetzt wurde.

Es war nun ebenjener Bramante, der 1505 Julius II. dazu bewegen wollte, die konstantinische Peterskirche – und damit auch deren Chor mit dem von Michelangelo angedachten Standort des Grabmals – aufzugeben und durch eine Neuanlage zu ersetzen, wohl eine Kombination aus überkuppeltem Zentral- und Längsbau: denn Bramantes bekannter Pergamentplan muss nicht unbedingt spiegelbildlich zu einem Zentralbau ergänzt werden; ist er doch unten beschnitten und könnte dort ein Langhaus vorgesehen haben (Abb. 107).

Andere Architekten, etwa Giuliano da Sangallo, suchten in den Planungsprozess einzugreifen. Obwohl also ein Gesamtsystem bei der Grundsteinlegung 1506 fehlte,[39] war klar: Die Vorgängerkirche sollte zumindest weitgehend abgerissen werden zugunsten eines grandiosen Nachfolgers. Eine gewaltige Kuppel sollte das »Gegenbild zum Pantheon und zum Kapitol« zeichnen, »das die Blicke und Wege wie

Abb. 102
MICHELANGELO
Sterbender Sklave, 1513–1516
Marmor, Höhe: 215 cm
Paris, Musée du Louvre



V

Venedig

Serenissima, die Königin der Adria

Abb. 141
JACOPO DE' BARBARI (?)
Venedig aus der Vogelperspektive, 1498–1500
Holzschnitt, gedruckt von 6 Blöcken, Gesamtgröße: 137 × 284 cm
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung

Im Oktober 1500 sicherte sich der Nürnberger Kaufmann Anton Kolb von der venezianischen Regierung das Vertriebsprivileg für ein einzigartiges Projekt: für einen Riesenholzschnitt mit einer Stadtansicht Venedigs aus der Vogelperspektive (Abb. 141). Der Entwurf zu diesem topografischen Panorama von höchster künstlerischer Qualität wird Jacopo de' Barbari zugeschrieben, einem italienischen Maler, der den Quellen zufolge vor allem in Deutschland und Burgund Karriere machte.[1] Minutiös illustriert der Plan die Lage der Kirchen, Klöster, Paläste und eng gedrängten Wohnhäuser, die Plätze, Wege, Brücken und Werften sowie die einzigen großen Freiflächen der Piazza San Marco und des Arsenals. Er verdeutlicht die Symbiose dieser Stadt mit dem Meer, die Bedeutung der insgesamt etwa 37 Kilometer umfassenden Kanäle, die bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts mehr als 400 Brücken überspannen werden.

Venedig war keine antike Gründung, freilich auch keine, wie ein Stadtmythos wollte, Schöpfung des heiligen Markus. Vielmehr hatten in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts Bewohner des Festlandes vor germanischen Invasoren Zuflucht auf Inseln der Lagune gesucht. Ihre Siedlung unterstand zunächst dem Byzantinischen Reich, dessen Exarch (Statthalter) in Ravenna residierte. Seit etwa 700 stand ein *dux* (daraus dann der Name »Doge« abgeleitet) an der Spitze der Regierung, der schließlich seinen Amtssitz vom Lido auf eine kleine Inselgruppe namens *rivus altus* (»hohes Ufer« – »Rialto«) verlegte. Im mittleren 9. Jahrhundert emanzipierte sich Venedig weitgehend von Ostrom, hundert Jahre später war die Stadt zur überregionalen Handels- und Seemacht und zum beherrschenden Adriahafen herangewachsen.

Der imperialistische Hunger der Seemacht wurde größer und größer. 1202 wollten Kreuzfahrer von der Lagune aus und auf venezianischen Schiffen gegen das islamische Ägypten aufbrechen. Venedig, das stolz den zweihundert Jahre alten Titel »geliebte Tochter von Byzanz« trug, Venedig, das mit der 1094 eingeweihten Markuskirche das Vorbild der Basiliken der Zwölf Apostel und der Hagia Sophia in Konstantinopel zitierte, nutzte die Zahlungsschwierigkeit der christlichen Abenteurer aus und rief sie erst zur Besetzung des istrisch-dalmatinischen Küstengebiets und von hier aus zur Eroberung Konstantinopels auf. Im April 1204 wurde die unermesslich reiche Kaiserstadt am Bosporus eingenommen und zur Plünderung freigegeben. Die Venezianer schleppten das Kostbarste fort, um damit Plätze, Gotteshäuser und Paläste daheim zu schmücken, so auch die Fassade der Markuskirche mit den wunderbaren vier antiken Bronzerössern (Abb. 159). Wichtiger als diese Beute aber waren die weitreichenden Handelsprivilegien, die sich Venedig von dem auf byzantinischem Territorium gegründeten Lateinischen Kaiserreich garantieren ließ, sowie die Abtretung ganzer Küstenstriche und Inseln, darunter Kreta. Zum Mittelmeer kam im Quattrocento ein weiterer Expansionsraum hinzu. Die ›Königin der Adria‹ griff aufs benachbarte Festland aus, auf die Terraferma, mit Städten wie Vicenza,

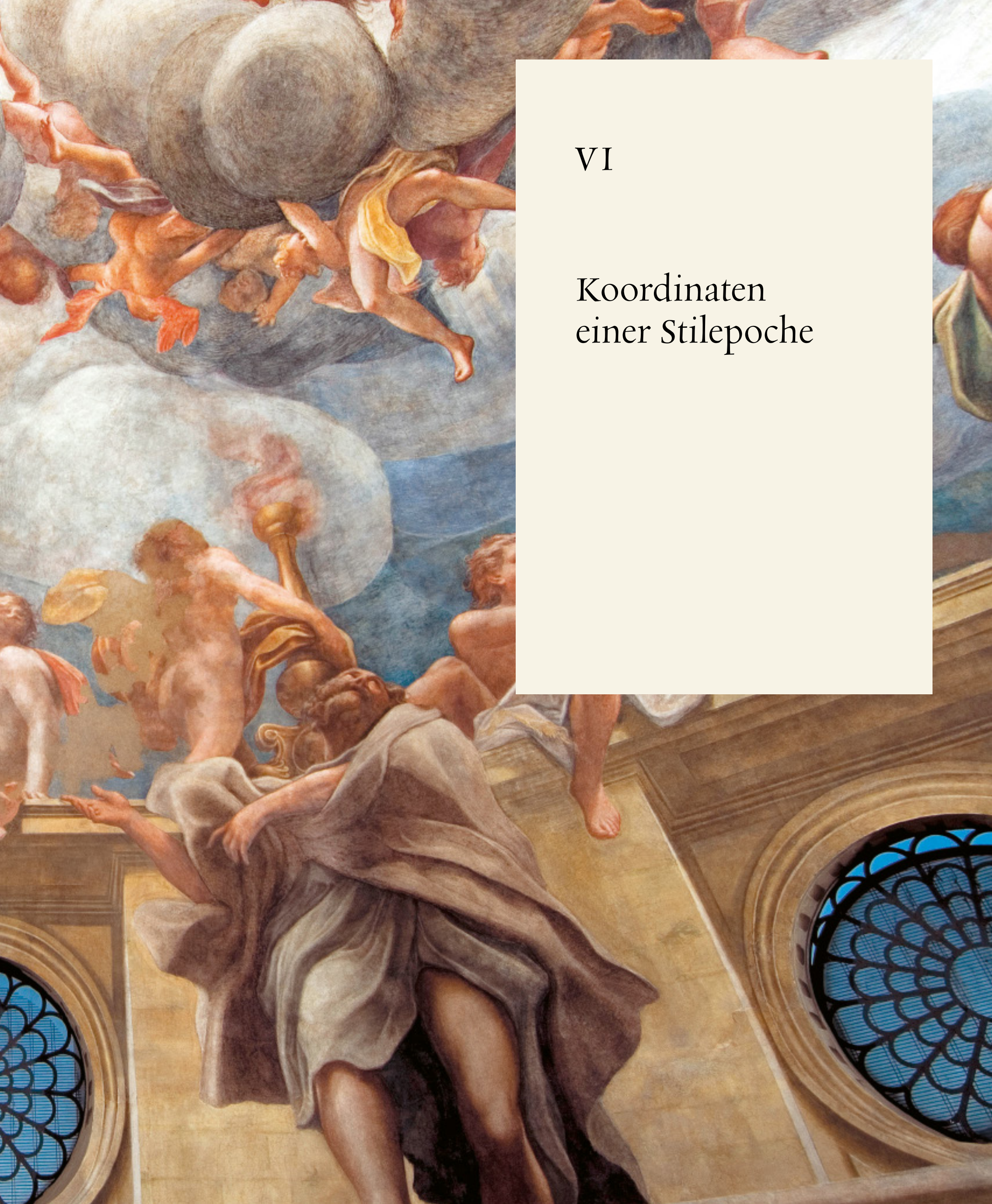
Padua, Verona, Brescia, Bergamo, seit dem 15. Jahrhundert aufs Friaul. Bezeichnend, dass die Serenissima, wie sich die Markusrepublik nach dem »durchlauchtigsten Fürsten« (*serenissimus princeps*), dem Dogen, titulierte, ab 1440 zwei Sorten von Erlassen herausgab, die des *Senato mar* und die des *Senato terra*. Die regierende Elite kämpfte höchstpersönlich auf See, die Kriege zu Lande führten Söldnerheere.

Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1453 geriet die Seemacht Venedig in einen existenzbedrohenden Konflikt mit dem Osmanischen Reich. In einem langwierigen Krieg gingen wichtige ägäische Stützpunkte verloren. »Aber es sollte noch schlimmer kommen. Jahr für Jahr brachen ›Renner und Brenner‹, eine türkische Spezialeinheit leichtbewaffneter Reiter, in die Grenzlandschaften ein und verheerten sie. Manchmal konnte man nachts vom Markusturm aus den Feuerschein der Dörfer im Friaul erkennen.« Der Friede 1479 wurde um den Preis gewaltiger Kontributionszahlungen erkauft. Trotzdem »stand die Markus-Republik am Ende des Quattrocento äußerlich wieder glänzend da. Ein Dezennium nach Kriegsende betrugen die jährlichen Staatseinnahmen erneut fast eine Million Dukaten. Sie lagen damit etwa ein Drittel höher als die Mailands, dreimal so hoch wie die von Florenz, fast fünfmal so hoch wie die des Kirchenstaates und waren etwa zehnmal größer als die der erbitterten Konkurrentin Genua.«[2]

Eine Erhebung aus dem Jahre 1540 registrierte 129 971 Einwohner. 1576, kurz vor einer schlimmen Pestwelle, waren es sogar 170 000, an deren Ende nur noch 120 000, davon circa 4,5 Prozent Aristokraten und ungefähr gleich viele Priester, Mönche und Nonnen. Die Zahl der im Ghetto wohnenden Juden betrug 1500.[3] Überdies ging die Rede von 11 000 Huren und Kurtisanen. Letzteres ist sicher heillos übertrieben und mag auf Missverständnissen beruhen. Denn der Mailänder Kanonikus Pietro Casola echauffierte sich 1494 über die Toupets durchaus ehrbarer Venezianerinnen, über ihre grelle Schminke und die viele nackte Haut, die sie spazieren trugen.[4] Ein Gemälde Vittore Carpaccios trug lange den Titel *Die Kurtisanen*, heute heißt es *Zwei venezianische Damen* (Abb. 142). Man sieht auf ihm also keine käuflichen Frauen. Im Gegenteil, Einzelheiten symbolisieren die Keuschheit (Taschentuch, Perlenkette), eheliche Treue (Myrte, Orange, Turteltauben, Papagei, Pfau, Pantoffeln), Wachsamkeit (Windhund) und Geselligkeit (Schoßhündchen) der beiden Damen. Ihre angespannte Haltung ist ein Reflex auf die in einem Bildpendant (in Privatbesitz) gezeigten Vogeljäger, deren Rückkehr sie erwarten.[5]

Abb. 142
VITTORE CARPACCIO
Zwei venezianische Damen, um 1495
Öl und Tempera auf Holz, 94 × 63 cm
Venedig, Museo Correr

Die stolze Stadt schuf sich einen nicht minder stolzen Mythos: *Venezia, sempre virgine!* Am Tag Mariä Verkündigung, am 25. März des Jahres 421 sei sie gegründet worden, sei also von Anfang an eine christliche, keine antik-heidnische Gründung gewesen. Der spätere Raub der Reliquien des heiligen Markus aus dem muslimischen Alexandria habe die sakrale Aura nochmals heller strahlen lassen. Stereotyp verglich das Schrifttum des 16. Jahrhunderts die Tatsache, dass die ›Herrscherin der Meere‹ nie erobert wurde, mit der Jungfräulichkeit Mariens. In Predigten und in der politischen Propaganda begegnet Venedig als ein »marianischer Körper«, dessen Schoß am Rialto liege; ja der Rialto wird mit der Gebärmutter Mariens verglichen, die den Erlöser in sich trug! Und so wie der Palast des Königs Salomo direkt neben dem Tempel lag, so schließe der Palazzo Ducale unmittelbar an die Dogenkapelle San Marco an – Venedig setze sichtbar die heilsgeschichtliche Aufgabe der Gottesstadt, des biblischen Jerusalem, fort.[6]



VI

Koordinaten einer Stilepoche

Abb. 205
LEONARDO DA VINCI
Abendmahl, um 1495–1497
Detail aus Abb. 207

Zweifellos gehört das Denken und Bilden der römischen Antike, gehört die Rückbesinnung auf antike Ideale als wesentliches Momentum zur Phänomenologie der Renaissance-Kultur. Die Vorbildfunktion antiker ›Klassik‹ sollte jedoch nicht im Sinne eines normativen, ein für alle Mal festgelegten, unumstößlichen Kanons verstanden werden. Einer solchen Erklärung stehen, wie wir hörten, unter anderem die vielen Stimmen entgegen, die seit dem Trecento auf die Chance verwiesen, sich aus dem mustergültigen Reservoir der Antike zu bedienen, dieses aber zu ›modernisieren‹ und auf eine neue, zukunftserschließende Ebene zu heben.

Man muss die italienische Renaissance als ein kulturelles Gefüge begreifen, in das sozial-ökonomische und mentalitätsgeschichtliche Verhältnisse ebenso eingingen wie das westeuropäische Erbe der Antike und des Christentums. Nicht nachträglich verabsolutiert, nur in konkretisierender Verknüpfung gewinnen die jeweiligen Teilmengen – wie die Antikenrezeption – ihren angemessenen Erklärungswert. Das gilt gleichermaßen für formal-strukturelle Merkmale, für das innovative Selbstverständnis der Kunst und für eine Reihe bezeichnender semantischer Felder.