

Liste der Bilder des SSW und der Kommentare nach inhaltlichen Serien geordnet

Bildfolgen von 1936—1953

Die Kommentare stellen schweizerische Realienbücher dar, verfasst von Fach- und Schulmännern, redigiert von Dr. *Martin Simmen*, Seminarlehrer, Luzern, derzeit Präsident der Kommission für interkantonale Schulfragen und der Pädagogischen Kommission für das SSW.

Bezug: *Schweiz. Lehrerverein, Postfach 35*, und bei *Ernst Ingold & Cie.*, Vertriebsstelle des SSW, *Herzogenbuchsee* (Bern).

Die Kommentare zur III. und IV. Bildfolge sind in *Sammelheften* erschienen (Preis Fr. 2.50), alle übrigen in *Einzelmonographien*, zu Fr. 2.—.

Bilder im Abonnement: 4 pro Jahr zu Fr. 21.—; Einzelbilder Fr. 6.75.

Landschaftstypen

(Die Zahlen bezeichnen die Bildnummern.)

- Nr. 12 **Faltenjura**. Maler: Carl Bieri, Bern.
Einzelkommentar (Alfred Steiner-Baltzer).
- Nr. 24 **Rhonetal bei Siders**. Maler: Théodore Pasche, Oron-la-Ville.
Sammelkommentar zur 4. Bildfolge (Hans Adrian, Ernst Furrer, Werner Kämpfen).
- Nr. 29 **Gletscher** (Tschierwa-Roseg). Maler: Viktor Surbek, Bern.
Einzelkommentar (Wilhelm Jost, Franz Donatsch).
- Nr. 37 **Bergsturzgebiet von Goldau**. Maler: Carl Bieri, Bern.
Einzelkommentar (Alfred Steiner, Adolf Bürgi).
- Nr. 60 **Tafeljura**. Maler: Carl Bieri, Bern.
Einzelkommentar (Paul Suter).
- Nr. 61 **Rheinfall**. Maler: Hans Bühler, Neuhausen.
Einzelkommentar (Jakob Hübscher, G. Kummer, O. Schnetzler, A. Steinegger, E. Widmer).
- Nr. 67 **Delta** (Maggia). Maler: Ugo Zaccheo, Locarno-Minusio.
Einzelkommentar (Hs. Brunner, Irene Molinari, Gerhard Simmen).
- Nr. 77 **Blick über das bernische Mittelland**. Maler: Fernand Giauque, Montilier.
Einzelkommentar (Alfred Steiner-Baltzer).

Pflanzen und Tiere in ihrem Lebensraum

- Nr. 6 **Bergdohlen**. Maler: Fred Stauffer, Wabern.
Einzelkommentar — Alpentiere in ihrem Lebensraum: Dohlen, Murmeltiere (Otto Börlin, Martin Schmid, Alfred Steiner, Hans Zollinger).
- Nr. 7 **Murmeltiere**. Maler: Robert Hainard, Genf.
Kommentar (siehe Nr. 6).
- Nr. 9 **Igelfamilie**. Maler: Robert Hainard, Genf.
Einzelkommentar (Alfred Steiner, Karl Dudli).
- Nr. 17 **Arven in der Kampfzone**. Maler: Fred Stauffer, Wabern.
Sammelkommentar zur 3. Bildfolge (Martin Schmid, Ernst Furrer, Hans Zollinger).
- Nr. 22 **Bergwiese**. Maler: Hans Schwarzenbach, Bern.
Sammelkommentar zur 4. Bildfolge (Hans Gilomen †).
- Nr. 26 **Juraviper**. Maler: Paul André Robert, Le Jorat-Orvin.
Einzelkommentar: Zwei einheimische Schlangen (Alfred Steiner).
- Nr. 38 **Ringelnattern**. Maler: Walter Linsenmaier, Ebikon bei Luzern.
Kommentar (siehe Nr. 26).
- Nr. 36 **Vegetation an einem Seeufer**. Maler: P. A. Robert, Orvin.
Einzelkommentar (Walter Höhn, Hans Zollinger), 2. Auflage.
- Nr. 50 **Gemsen**. Maler: Robert Hainard, Genf.
Einzelkommentar (Hans Zollinger).
- Nr. 57 **Adler**. Maler: Robert Hainard, Genf.
Einzelkommentar (Robert Hainard, Willy Huber, Hans Zollinger).
- Nr. 69 **Fuchsfamilie**. Maler: Robert Hainard, Genf. Einzelkommentar (Hs. Zollinger).
- Nr. 78 **Vögel am Futterbrett**. Maler: Adolf Dietrich, Berlingen (Thurgau).
Einzelkommentar (Rudolf Egli, Friedr. Frey, Alfr. Schifferli).

Mensch — Boden — Arbeit

- Nr. 1 **Obsternte**. Maler: Erik Bohny, Dornach.
Maschinengeschriebener Kommentar (Willi Schohaus, Otto Fröhlich).
- Nr. 10 **Alpfahrt**. Maler: Alois Carigiet, Zürich.
Einzelkommentar (Adrian Imboden) Willi Schohaus., 3. Auflage.
- Nr. 11 **Traubenernte im Waadtland**. Maler: René Martin, Perroy-Rolle.
Einzelkommentar (Charles Grec, Otto Peter †, Moritz Javet).
- Nr. 18 **Fischerei am Bodensee**. Maler: Hans Haefliger, Oberwil (Baselstadt).
Sammelkommentar zur 3. Bildfolge (Jakob Wahrenberger, Paul Steinmann).

Kommentare zum Schweizerischen Schulwandbilderwerk
XVIII. Bildfolge 1953

Redaktion der Kommentare:

Dr. MARTIN SIMMEN
Seminarlehrer, Luzern
Redaktor der Schweiz. Lehrerzeitung

RENAISSANCE

Texte von

Piero Bianconi
Professor an der Scuola normale, Locarno

Pierre Rebetez
docteur ès lettres
Lehrer an der Ecole normale, Delémont

Übersetzungen aus dem Französischen und Italienischen:
Dr. A. Ackermann, Dr. M. Simmen, Dr. Doris Waser-Holzgang



KU 2.2.1 Bian

Verlag: Schweiz. Lehrerverein, Beckenhof, Zürich 6
Postfach Zürich 35 (Unterstrass)

Weitere Bezugsstelle: Ernst Ingold & Co., Herzogenbuchsee
Vertriebsstelle des Schweiz. Schulwandbilderwerkes

Preis Fr. 2.—



000108480

SPG

SWK 80

Reihe der Schweizerischen Pädagogischen Schriften
88. Heft



Herausgegeben von der
Studiengruppe für die Schweiz. Pädagogischen Schriften
im Auftrage der
Kommission für interkantonale Schulfragen
des Schweizerischen Lehrervereins
unter Mitwirkung der
Stiftung Lucerna

Alle Rechte vorbehalten

Druck: A.-G. Fachschriften-Verlag & Buchdruckerei, Zürich



00108180

Das Schweizerische Schulwandbilderwerk (SSW)

wird mit Unterstützung des Eidgenössischen Departements des Innern und unter Mitwirkung einer Delegation der Eidgenössischen Kunstkommission, der Pädagogischen Kommission für das SSW und der Kommission für interkantonale Schulfragen vom Schweizerischen Lehrerverein herausgegeben

Der Bund finanziert die Entwürfe der Maler und honoriert die druckfertigen Bilder, welche die von der Eidgenössischen Jury für das SSW beauftragten Künstler abliefern.

Die erwähnte, vom Eidgenössischen Departement des Innern ernannte Jury besteht aus vier Mitgliedern aus der Eidgenössischen Kunstkommission oder anderen Vertretern der Maler und aus vier Pädagogen, welche von der Pädagogischen Kommission für das SSW der Wahlbehörde vorgeschlagen werden. Die Jury bestimmt unter der Oberleitung des Sekretärs des Departements des Innern die definitiv zur Ausschreibung gelangenden Bildmotive, die Liste der einzuladenden Künstler und schliesslich die zur Ausführung freigegebenen Entwürfe.

Eine aus einer grösseren Zahl namhafter Pädagogen aus allen Landesteilen und Fachexperten bestehende Pädagogische Kommission für das Schulwandbilderwerk (in welcher die Kommission für interkantonale Schulfragen des Schweizerischen Lehrervereins als organisatorische Basis gesamtbaft mitwirkt und das Präsidium führt) prüft die prämierten Entwürfe auf ihre pädagogische Verwertbarkeit und stellt eventuell Abänderungsanträge. Nach Eingang der definitiv bereinigten Originale nimmt die Pädagogische Kommission für das SSW die Wahl der Jahresbildfolgen vor und stellt dafür in der Regel auch das Druckverfahren fest.

Den rein geschäftlichen Teil, das heisst die Druckverträge und den Vertrieb, besorgt die Firma E. Ingold & Co. in Herzogenbuchsee auf eigene Rechnung und Gefahr. Sie wird von oben genannten Instanzen in bezug auf die Preisbestimmung, die Auswahl der Offizinen und die Druckausführung kontrolliert. Die Ausarbeitung der Bildbeschriebe für das planvoll angelegte Anschauungswerk, die Pressepropaganda und die Herstellung der Kommentare ist Aufgabe der Kommission für interkantonale Schulfragen und ihrer Organe.

Das Werk will den schweizerischen Schülern das mannigfache Bild der Heimat vermitteln und dem Lehrer dazu die geeigneten anschaulichen, einheimischen, von Schweizer Künstlern geschaffenen, würdigen Lehrmittel wohlfeil zur Verfügung stellen.

INHALT

	Seite
Vom Wesen der Renaissance	5
1. Einführung	5
2. Ursprung des Ausdruckes Renaissance	7
3. Die zeitlichen Grenzen	8
4. Versuche einer Definition	11
5. Merkmale	13
6. Die Geschichtsschreibung	24
7. Schlussergebnisse	29
Anmerkungen	<i>Pierre Rebetz</i> 31
Die Renaissance-Architektur	35
Die Renaissance-Architektur im Tessin	42
Die Kathedrale San Lorenzo	<i>Piero Bianconi</i> 57

Renaissance

(Kathedrale San Lorenzo in Lugano)



Serie: Baustile

Mal er: Pietro Chiesa, Sorengo

Bürger von Sagno, Tessin, * 1876, Lugano

Vom Wesen der Renaissance

Vor der Bildbetrachtung erscheint hier eine umfassende Untersuchung über den Begriff der Renaissance im weitesten Wort-sinn. Anmerkungen dazu siehe auf Seite 31.

1. Einführung

In der Geschichte Europas stellt sich alle 500 Jahre ein Ereignis ein, durch das die Gesellschaft umgeformt und in neue Bahnen gelenkt wird: das Aufkommen der Republik in Rom und das Zeitalter des Perikles in Griechen-

land; das Jahrhundert des Kaisers Augustus und die Geburt Christi; der Untergang des weströmischen Reiches und dessen Ueberflutung durch die barbarischen Stämme; die Errichtung des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation; Renaissance und Reformation. In unserer heutigen Zeit — das fühlen wir jeden Tag deutlicher — leben wir in einer Uebergangsepoche, die uns aller Wahrscheinlichkeit nach gegen das Jahr 2000 dem Aufstieg eines neuen Zeitalters entgegenführt. Die wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen, die es mit sich bringen wird, sind uns jedoch noch unbekannt.

Die Renaissance gehört zu dieser Reihe von Erscheinungen, welche der Geisteshaltung Europas ein neues Aussehen verliehen haben. Solche Wandlungen treten nicht plötzlich ein. Sie werden durch die vorausgehenden Jahrhunderte vorbereitet, während sich ihre Auswirkungen vor allem in den nachfolgenden Jahrhunderten bemerkbar machen. Insofern kann man von einer ununterbrochenen Verkettung reden, was nicht notwendig einen ununterbrochenen Fortschritt zu bedeuten hat.

Soweit die Renaissance in Betracht fällt, lässt sich immerhin ein wirklicher Fortschritt feststellen. Wir staunen ob der Vielgestaltigkeit der Schöpfungen, der Lebensstile, dem leidenschaftlichen Fühlen und Wollen der Menschen dieser Zeit. Man kann jedoch nicht behaupten, dass sie überall eine tiefgreifende Umwandlung mit sich gebracht hätte. Diese vorsichtige Einstellung drängt sich auf, wenn wir uns die neuesten Forschungen auf diesem Gebiete vergegenwärtigen. Wie lässt sich denn dieser Wissensdurst, diese Schaffensfreude, diese Lebensbejahung, dieses nach Befreiung und Selbstverwirklichung strebende Menschentum auf wenigen Seiten näher umschreiben? Die Aufgabe ist heikel, und alle jene, welche sie zu lösen versuchten, selbst wenn sie ganze Werke darüber verfassten, mussten sich in ihrem Urteil oder in ihren Schlussfolgerungen eine Abänderung seitens ihrer Nachfolger gefallen lassen. So ziehe ich es, um falschen Verallgemeinerungen aus dem Wege zu gehen, heute vor, mich auf Einzelheiten der Renaissance zu beschränken, statt eine allgemeine Darstellung zu versuchen.

2. Ursprung des Ausdruckes Renaissance

Im Johannes-Evangelium ist vielleicht zum ersten Male von einer «Wiedergeburt» die Rede ¹⁾. Doch handelt es sich da um etwas rein Geistiges, nicht um etwas Verstandemässiges. Man könnte sodann Vasari ²⁾ anführen, der den Ausdruck «Renaissance» verwendet, um den Stand der künstlerischen Betätigung in Italien ums Jahr 1300 herum zu kennzeichnen. Doch erst mit Jules Michelet ³⁾ erhielt das Wort eine umfassendere Bedeutung, indem es auf die gesamte italienische Kultur zwischen Mittelalter und Neuzeit angewendet wurde. Der Basler Gelehrte Jakob Burckhardt ⁴⁾ hat dann den Ausdruck popularisiert, der in dieser Fassung zum Gemeingut werden sollte: «Erneuerung der Wissenschaften und Künste durch die Erforschung des Altertums.» Dieser Erneuerung hat man ursprünglich das Verdienst zugeschrieben, die «Finsternis des Mittelalters» aufgelöst zu haben, und man setzte den «mittelalterlichen Mystizismus» in Gegensatz zum Geiste der Humanisten.

Uebereinstimmend wurde auch angenommen, dass die «französische Renaissance» sich vom Tode Ludwigs XII. (1515) bis zu dem Heinrichs IV. (1610) erstreckte. Andererseits war man darüber unterrichtet, dass zur Zeit, da Karl VIII. und sein Ritterheer nach Italien zogen (1494), sie dort eine kulturelle Blüte vorfanden, die ihnen bis dahin unbekannt oder wenigstens unvertraut geblieben war, und dass sie mit dem Wunsche, diese nachzuahmen, wieder heimkehrten. Die italienische Renaissance ging so, wie man sagte, der französischen Renaissance voraus, und man sprach mit Vorliebe davon, dass die letztere die «Erneuerung der Wissenschaften und Künste durch die Erforschung des Altertums unter dem Einfluss Italiens» war. Diese Vorstellung erlitt eine erste Einschränkung, als die Geschichtsforscher den Nachweis erbrachten, dass diese Erneuerung im 15. und 16. Jahrhundert in Wirklichkeit nichts «Neues» mehr war. Nach und nach musste man die frühere Meinung einer Aenderung unterziehen, um zwei Probleme einer Lösung entgegenzuführen: Einmal näher zu bestimmen, worin das unterscheidende Merkmal der Renaissance in Wirklichkeit besteht, und dann diese

Epöche zeitlich abzugrenzen. Da «historische Vorurteile im allgemeinen ein äusserst zähes Leben besitzen»⁵⁾, ist die durch die Spezialforschung versuchte Beilegung des Meinungsstreites noch nicht in die breiten Massen gedrungen und hat die Lehrmittel der Schulen kaum in spürbarer Weise umzugestalten vermocht.

3. Die zeitlichen Grenzen der Renaissance

In unsern Tagen spricht man nicht mehr von der «Nacht des Mittelalters», noch von der Renaissance, die dessen «Finsternis» zerstreut haben soll. Man glaubt nicht mehr an einen Mangel an Wissbegierde in mittelalterlicher Zeit. Der menschliche Geist war immer auf Beobachtung und Erfindung eingestellt. Wie hätte man übrigens ohne hohe Geistesgaben die romanischen Kirchen, die gotischen Kathedralen, die mittelalterlichen Burgenlagen erstellen können? Denn diese Bauwerke warfen bedeutsame Probleme auf der Geometrie, des Transportes, der Mechanik. Man gibt heutzutage zu, dass das Mittelalter eine glanzvolle Periode war in literarischer, philosophischer und künstlerischer Hinsicht. So kam der neue Ausdruck «Vorrenaissance» auf, um den geistigen Aufschwung vor 1450 zu bezeichnen. Vom 7. bis zum 9. Jahrhundert schlummerte zum Beispiel das Verständnis für die Wissenschaften in Italien, während es in Irland, England und Deutschland an Umfang zunahm⁶⁾. Seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts vollzog sich eine tiefgreifende Umgestaltung des gesellschaftlichen, literarischen und künstlerischen Lebens in Europa. Frankreich nahm daran den grössten Anteil und blieb an der Spitze dieser westlichen Kultur bis etwa zum Jahre 1400, d. h. bis zur Zeit, da Italien es ablöste⁷⁾. Man weiss im fernern, dass das burgundische Cluny vom 10. bis zum 13. Jahrhundert Mittelpunkt einer eigentlichen Renaissance war, dank den Fortschritten, die dort erzielt wurden in der Allgemeinbildung, im Sprachunterricht, in der Musik, der Mathematik und den schönen Künsten. Und dies ist keine isolierte Erscheinung.

Wann ist denn das Mittelalter zu Ende gegangen? «Das Mittelalter» — sagt Michelet — «... wie oft nahm es ein Ende! Es ging zu Ende seit dem 12. Jahrhundert,

als die weltliche Poesie der Legendenliteratur etwa dreissig epische Dichtungen entgegenstellte; ... es ging zu Ende im 13. Jahrhundert, als ein kühner Mystizismus verkündete, dass das ewige Evangelium an die Stelle des historischen Evangeliums zu treten habe und der Heilige Geist an die Stelle Jesu. Es endet im 14. Jahrhundert (mit Dante). Und schliesslich stirbt das Mittelalter ab im 15. und 16. Jahrhundert, als die Buchdruckerkunst, das klassische Altertum, Amerika, der Orient, das der Wirklichkeit entsprechende neue astronomische Weltsystem, als all diese hell aufleuchtenden Lichtquellen ihre konzentrischen Strahlen auf es warfen» ⁸⁾.

Und dann die Renaissance? Wir sehen, wie sie ihren Anfang nimmt beim Erscheinen eines neuen Menschheitsideals, einer neuen Art zu handeln, zu empfinden. Und das Ende? In der Zeit, da diese besondere Art des Fühlens und Handelns sich eingebürgert oder überlebt hat. Die nachfolgend angeführten Ereignisse könnten dabei als Anhaltspunkte dienen und, je nach dem in Betracht zu ziehenden Geiste, ein Fingerzeig sein für den Eintritt der Renaissance:

— das Ende der Kreuzzüge (1270), weil an Stelle des Opfergeistes der Kreuzfahrer, die mit dem Rufe «Gott will es» dahinzogen, der Egoismus und die Freude am Wohlsein traten ⁹⁾.

— das Werk Dantes (um 1300), weil Italien damit seine Nationalsprache erhielt, die es ihm ermöglichen sollte, seine Geistesanlagen zur Geltung zu bringen, und weil der Dichter, bei aller Anlehnung an eine mittelalterliche Philosophie, in mehr als einem Punkte eine moderne Erscheinung ist ¹⁰⁾.

— das Attentat von Anagni (1303), weil die Abgesandten Philipps des Schönen ¹¹⁾ es wagten, gegen das Papsttum, eine der beiden Säulen der mittelalterlichen Gesellschaft, Front zu machen, Bonifaz VIII. zu beschimpfen und ihn gefangen zu nehmen. Auf das Attentat von Anagni folgte die «Gefangenschaft» der Päpste in Avignon und dann die Lostrennung der Ostkirche.

— die allgemeine Einführung der Buchdruckerkunst, welche durch die Verbreitung der Werke der antiken

Schriftsteller bahnbrechend wurde für ein kritisches Textstudium.

— das Ende des hundertjährigen Krieges (1453), weil damit Frankreich seine innere Ruhe wieder erhielt, seinen Platz in der Kulturentwicklung wieder einnehmen konnte, eine industrielle und kommerzielle Neubelebung erfuhr und dem Absolutismus entgegenschritt.

— die Einnahme von Konstantinopel (1453), welche infolge der Vertreibung der griechischen Gelehrten Italien geistig bereicherte und dem Humanismus einen neuen Auftrieb gab.

— die Entdeckung Amerikas (1492), welche dem scholastischen Wissen einen tödlichen Stoss versetzte.

— die Kriege in Italien (seit 1494), die den Franzosen Einblick gewährten in das glänzende neue künstlerische Schaffen.

In all diesen Ereignissen findet sich ein besonderer Zug, der auf die Gesellschaft einen massgeblichen Einfluss ausgeübt hat. Papini, welcher von der Vorstellung einer unter italienischem Einfluss stehenden Renaissance ausgeht und die vorhumanistische Zeit in die massgebliche zeitliche Abgrenzung mit einbezieht, nennt als symbolische Daten die Jahre 1304 und 1564. Das Jahr 1304, als Dante mit der «Göttlichen Komödie» begann und Petrarca geboren wurde, der erste Humanist und grosse Lyriker der modernen Zeit. Das Jahr 1564, das Todesjahr Michelangelos, dessen Kunstauffassung durch das Barock verdrängt wurde; der Anfang der Gegenreformation und das Geburtsjahr Galileis, welcher eine «neue Wissenschaft» begründete, die, auf die mathematische Erforschung der Natur abstellend, dem Humanismus ein Ziel setzte.

Was Frankreich anbelangt, so ist es offensichtlich, dass man, selbst wenn man die Renaissance mit den italienischen Kriegen ihren Anfang nehmen lässt, immer mehr davon abkommt, in dieser Sache eine klare Stellung zu beziehen. Und soweit deutsche Lande in Betracht fallen, so sind diese der Renaissance überhaupt nicht dienstbar geworden, wie dies in Italien der Fall war. Sie blieben der Gotik treu und hielten die Vorliebe für sie bei; dann, als in einem ihrem Gefühlsleben angepassten Barock das

Mittel gefunden wurde, um einem eigenen Genius zu huldigen, «durchschritt man die Renaissance, fast ohne sich in ihr aufzuhalten»¹²⁾. (Dies gilt auf künstlerischem Gebiet, weniger auf dem der Schule. Hier hat der Geist der Renaissance starke Auswirkungen gehabt. Es sei z. B. nur an Melanchthon, Shron, Erasmus, Hutten, Celts und verschiedene andere erinnert. Red.)

4. Versuche einer Definition

Seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts setzte in Italien eine Bewegung ein, die neue Ideen hervorbringen sollte. Bald überschritt sie die Grenzen einer bloss intellektuellen Betätigung. Wer von ihr spricht, versteht darunter eine «Renaissance» der Wissenschaften und Künste und sieht in ihr den Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Lehrer und Wissenschaftler gebrauchten diesen bequemen Ausdruck und verwendeten ihn für die geistigen Bestrebungen in den Jahren um 1500 herum. Wenn man sich jedoch vergegenwärtigt, dass man da eine gesamt-europäische Erscheinung vor sich hat, eine Lebensweise, einen Stil, so kann man sich fragen, ob die einheitliche Bezeichnung «Renaissance» für die Mannigfaltigkeit der Schöpfungen und Lehrmeinungen jener Zeit verwendbar ist.

Die einst vorherrschende Tendenz, dem Humanismus eine heidnische Zielsetzung zu unterschieben und dann im künstlerischen Schaffen des 15. Jahrhunderts eine gleichgerichtete Bewegung aufzuzeigen, hat es fertig gebracht, zwischen dem Mittelalter und der Renaissance einen Graben aufzureissen. Als man Italien das alleinige Verdienst um das Aufkommen der Renaissance und der Renaissance selber das Hauptverdienst um die Wiederbelebung des klassischen Altertums zuerkannte, hat sich um diese Begriffe ein Kristallisationsprozess vollzogen, der ihnen Abbruch tat. Heute steht man auf dem Standpunkt, dass man den Einfluss, den die Antike, Italien und die Renaissance selbst auf die Neugestaltung der Kultur Westeuropas ausübten, überschätzt hat. Man erblickt in der Renaissance weit eher eine Weiterführung und Umbildung von bereits Bestehendem. Da, wo man früher

plötzliche Veränderungen wahrnehmen zu können glaubte, erkennt man jetzt eine allmähliche Entwicklung. «Je mehr die Forschungen über die mittelalterlichen Zustände sich vertiefen, desto augenfälliger wird es» — sagt Nordström —, «dass man dem Begriff ‚Mittelalter‘ eine weitere und verfeinerte Fassung geben muss . . . ferner erweist sich eine gänzliche Umwertung der überlieferten Vorstellung als unerlässlich, die uns in der italienischen Renaissance die Mutter unserer Zivilisation hat erblicken lassen»¹³⁾. Die erst vor kurzem noch landläufige Betrachtungsweise: «Kulturlosigkeit des Mittelalters und Erneuerung der Kultur durch die Renaissance»¹⁴⁾ ist damit abgetan. Heute erscheint die Renaissance als eine *Weiterbildung* der Kultur, welche den Völkern Westeuropas dazu verholfen hat, zu ihrer klassischen Blüte zu gelangen. Diese grosse Bewegung erhält so den Charakter einer *Anpassung* oder einer Reihe von Anpassungen Westeuropas an geistige Bedingungen, die dieses selbst geschaffen oder seiner Vergangenheit entlehnt hat.

Es besteht dabei nicht unbedingt eine zeitliche Uebereinstimmung in der Entwicklung der verschiedenen Geistesströmungen, noch eine Gleichförmigkeit in den Werken der künstlerisch und geistig Schaffenden der westlichen Länder, die diese, dank der Renaissance, hervorgebracht haben. Gewiss haben diese Männer aus den gleichen äussern Einflüssen Nutzen gezogen; aber sie haben diese verarbeitet, indem sie ihnen den Stempel ihrer eigenen Persönlichkeit aufdrückten. Wenn wir uns vor Augen halten:

— dass es unmöglich ist, diese Entwicklung zeitlich haarscharf abzugrenzen;

— dass sie eine Reihe von Bestandteilen in sich schliesst, die der gemeinhin als Renaissance bezeichneten Epoche vorangehen;

— dass ihre charakteristischen Züge in den verschiedenen Ländern weder dieselbe Geltung, noch dasselbe Aussehen, noch dieselbe lokale Stil-«Färbung» besitzen;

— dass die Tendenzen, die Stilformen, die Ideen, die Geisteshaltung von einem Jahrhundert auf das andere übergreifen, absterben, sich überleben, müssen wir eingestehen, dass das Wort Renaissance «voll ist von Zwei-

deutigkeiten und Gefahren», «dass man nicht recht weiss, was es enthält und was es ausschliesst». Alle kritischen Geister, die es verwendeten, haben übrigens der allgemein anerkannten Bedeutung eine persönliche Note hinzugefügt¹⁵⁾.

5. Merkmale der Renaissance

a) *Allgemeine Lebensbedingungen*

Die Gelehrten, deren Bestreben dahin geht, uns die Sitten einer bestimmten Zeit verständlich zu machen, beschränken sich heutzutage auf die Darbietung eines bruchstückartigen Gemäldes. Gesamtdarstellungen sind eine heikle Sache, und «alles, was den Menschen angeht, ist nicht einfach». Man hütet sich vor Verallgemeinerungen, um die Geschichte auf keinen Fall zu verfälschen. Indem wir diesen Erwägungen sowie den heutigen Erkenntnissen Rechnung tragen, lassen sich doch gewisse Merkmale der Renaissance herauskristallisieren.

Die Befreiung des Menschen

Die Epoche, die in Italien von Petrarca bis Machiavelli reicht und in Frankreich von Villon bis Montaigne, hat etwas Kraftvolles, Freudiges an sich, etwas Spontanes und Natürliches. *Der Mensch der Renaissance*, so wie er uns in seinen Werken entgegentritt und wie ihn seine Zeitgenossen schildern, steht im Zeichen der Jugend und der Schönheit. Kraft und Freiheit sind dessen Merkmale. Wenn man ihn verstehen lernt, wird man inne, dass neue Bindungen zwischen ihm und seiner Umgebung entstanden sind, zwischen ihm und der Menschheit.

Die Erde ist nicht mehr ein Jammertal; die Kreatur fühlt sich nicht mehr schuldbeladen; die Welt, die Natur zeigen sich von einer gefälligen Seite. Der Wohlstand, der sich verallgemeinert, weckt die kühnsten Träume; die Kraft des Menschen verschafft sich Geltung. Bei den grossen Unterschieden, welche man zwischen Mittelalter und Renaissance feststellen kann, steht die Zunahme der Wohlhabenheit und Prachtliebe an erster Stelle. Nicht dass damals ein allgemeines Verlangen nach einem fröhlichen Leben bestanden hätte. Gewiss nicht! Aber der Mensch bekundet ein stärkeres Interesse für die Erkennt-

nis der Natur, der Kunst, Gottes. Ein neues Menschheitsideal stellt sich ein. In allen Bestrebungen des Gemeinschafts- und Geisteslebens sucht man es zu verwirklichen. Das alte sittliche Gleichgewicht des Mittelalters wurde dadurch erschüttert und umgebildet¹⁶⁾. So stellt die Renaissance einen weltgeschichtlichen Wendepunkt dar. Unsere Art, zu empfinden, und der moderne Geist verdanken dieser Epoche ihre Entstehung.

Die Stellung der Frau

Die Frau hat vielleicht aus diesen Wandlungen den grössten Vorteil gezogen. Das Mittelalter hatte sie in den Hintergrund gedrängt. Ihre Betätigungen beschränkten sich auf den Familienkreis; ihre Tugenden waren die einer guten Hausfrau; ihr Platz war am häuslichen Herde. Wenn die Dichter sie besangen, die Ritter sie verherrlichten, sie zum sittlichen Rückhalt für ihre Kriegstaten machten, so scheint es doch, dass der Frau nur eine untergeordnete Rolle zukam. Von der Jungfrau Maria und den Heiligen abgesehen, erblickte die Kirche in ihr einen bösen Geist; und der verliebte Petrarca, der seiner Laura Töne echt empfundener Lyrik darbrachte, hat sich einmal so ausgedrückt: «Das Weib ist meistens der leibhaftige Teufel, die Feindin allen Friedens, Ursache der Aufregung, unerschöpfliche Quelle von Zwistigkeiten und Streitereien; und der Mann muss sich von ihr fernhalten, wenn er ein ruhiges Leben führen will.»

Nach den mittelalterlichen Zeugnissen wurde die Frau in jener Zeit für ein minderwertiges Wesen gehalten, als eine Haushälterin, Amme, Dienstmagd¹⁷⁾, die nur ausging, wann sie sich zur Kirche begab, für die eine Ausbildung überflüssig war und die ihren Daseinszweck erfüllt hatte, sobald sie «einer Schar sehr schöner Knaben das Leben geschenkt hatte»¹⁸⁾.

Die Renaissance hob die Stellung der Frau, so dass sie ihre Augen nicht mehr niederschlagen brauchte und sich aus dem Hause begeben konnte. In der Gesellschaft wies sie ihr einen Ehrenplatz an. In den bildenden Künsten machte Venus der Mutter Gottes den Rang streitig. Eine neue Vorstellung von der menschlichen Gesellschaft setzte die Frau wieder in ihre Rechte ein. Bezeichnend in

dieser Hinsicht ist das Zeugnis eines anonymen Klerikers, der sich dafür ins Zeug legte, dass die drei abschätzigen Urteile zum Verschwinden kämen, die man an die Adresse der Frauen zu richten pflegte, nämlich: dass sie einmal ohne Ausnahme wenig Talent und wenig Verstand besäßen; dass sie sodann alle sittenlos und durch und durch unaufrichtig seien; und schliesslich, dass es für sie sehr schwer, ja unmöglich sei, sich wohl zu verhalten, dass sie alle im Gegenteil eine starke Anlage und Neigung zeigten zu jedem bösen Tun, zu Falschheiten, Betrügereien und Hinterlistigkeiten ¹⁹⁾.

Die Erziehung griff hier ein. In Abänderung des alten Unterrichtsprogramms, in dem Gebetsübungen, Litaneien, Kochrezepte und Heilmittelkunde den breitesten Raum einnahmen, brachten die Erzieher den Mädchen das Spielen, das Tanzen bei, das Tummeln auf einer Wiese, das Reiten, den mündlichen oder schriftlichen Ausdruck in der griechischen und lateinischen Sprache. Kurz, der Mann der Renaissance, «der zu vergnügungssüchtig war, um sich einer Freude zu berauben, zu künstlerisch veranlagt, um auf etwas Schönes zu verzichten, der zu viel Gold und Juwelen besass, um nicht nackte Schultern damit zu behängen, führt die Frau aus dem Familienkreis heraus, entzieht sie dem Spinnrocken und der Wiege, schmückt sie, erhebt sie, verehrt sie. Nicht länger verlangt er von ihr nur häusliche Tugenden; er verlangt von ihr ein weltmännisches Auftreten; er führt sie ein in den lichtvollen Glanz des Salons und, statt sie mit den bekümmerten Augen eines Erziehers oder Ehemannes anzuschauen, lächelt er ihr zu mit den Augen eines Liebhabers ²⁰⁾. Die Frau hielt ihren Einzug in die Gesellschaft, und ohne Hintergedanken konnte Ronsard also singen:

*Ehre, Schönheit, Anmut, Tugend
Schmücken blühend ihr die Jugend,
Die ich liebe, himmlisch reine.*

Zwiespalt oder Harmonie

«In einem gewissen Sinne könnte man die Geschichte in so viele Teile zerlegen, als es Individuen gibt» ²¹⁾. In dem Wirrwarr, den die Renaissance darbietet, vermischen sich Gutes und Böses, Wahres und Falsches, Asketentum

und Ausgelassenheit. Jedes Volk reagiert auf seine Weise, und es hält sehr schwer, den in die Tiefe gehenden Werten beizukommen, die das Leben zur Zeit der Renaissance beseelten. Man darf darin nicht eine einheitliche und zusammenfassende Kraft erblicken, welche ihren Ausdruck findet in der Kunst, der Literatur, der Philosophie und Politik. Es ist unmöglich, in den Renaissancemenschen, bei Gelehrten, Klerikern, Krieglern oder Mäzenen, eine Einheit des Denkens, des Glaubens und der Willensbetätigung aufzuzeigen. Die Politik, die Religion, die Literatur sind voller Widersprüche.

Eine frohe Lebenskraft macht sich trotzdem überall bemerkbar. In der «Göttlichen Komödie» spricht Dante, ums Jahr 1300, vom bevorstehenden Weltende, während Petrarca und seine Zeitgenossen fünfzig Jahre später sich einer verheissungsvollen Zukunft zuwenden, die sie durch die Entwicklung der Wissenschaften angekündigt sehen. Die Fürsten bedecken sich mit Brokat und Seide, umgeben sich mit den Schöpfungen der Kunst, bewegen sich in ausgeschmückten Palästen und Kirchen. Zur beruflichen Arbeit, zum Mystizismus des Mittelalters gesellen sich Schwärmerei, die neue weltliche Kultur, Phantasie und scherzhaftes Benehmen. Das Lachen wird zu einem seelischen Jungbrunnen. Die Vernunft bleibt nicht länger die alleinige Kulturträgerin. Aus diesem neuen Vorstellungskreis entspringt die Harmonie in der Kunst und im Lebensstil.

Die neue Sittlichkeit

Der Ruf nach Behaglichkeit wird allgemein. Keine Fesseln, keine falsche Scheu, keine unerwünschten Hemmnisse mehr! Herrlich ist die Vernunft, die Natur, das Leben²²). Vergeblich eifert Savonarola: «Nieder mit dem Frohsinn!» Sein Bestreben, seiner Epoche Halt zu gebieten, und der Bannstrahl, den er den Künstlern mit ihren weltlichen Schöpfungen entgegenschleudert, sind vergessen, sobald dieser «Spielverderber» dem Scheiterhaufen überliefert ist (1498).

Wie dies bei allen Neuorientierungen der Fall ist, wird die Jugend zum Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit. Durch sie dringen die Ideen in die Massen, und um die

Jugend zu beeinflussen, muss man das Bildungswesen erneuern. Rabelais führt Gesittung und Leistungsfähigkeit auf die Wertschätzung zurück, die dem Individuum zuteil wird. Die Natur ist gut. Das Böse rührt vom Zwange her und von der Einschränkung der Lebensfreude und Tatenlust. Er verscheucht die Sünde in den Hintergrund und verlangt, dass den Gelüsten der Seele und des Leibes Befriedigung gewährt werde. Und um einen bis dahin unbekanntem Wissensdurst zu stillen, stellt er an die Wissenschaft die Forderung, alle Gegebenheiten der Natur aufzuklären, unter Verbindung des abstrakten Wissens mit dem Gefühlsgehalt des Einzelfalls.

Bei Montaigne steht die Achtung vor der Persönlichkeit des Zöglings an erster Stelle. Der Erzieher soll nichts durch bloße Schulmeisterei in dessen Kopf hineinzwängen. Er soll ihm die verschiedenen Lehrmeinungen der Philosophen auseinandersetzen, worauf der junge Mensch selber die Auswahl zu treffen hat, sofern er das kann. Wenn nicht, möge er im Zweifel verharren. «Nur die Narren sind ihrer Sache sicher und kühn im Behaupten»²³).

Die Erziehung nimmt ein frohmütiges Aussehen an. Voll «heiterer Wissbegierde» strömte man vom Norden her und aus dem Orient nach der Schule der Gonzaga in Mantua. «La Casa Giocosa, das fröhliche Haus, war kein von der Aussenwelt abgeschlossenes Internat.» Wohl waren die Anstands- und Verhaltensregeln strenge; aber die Erziehungsmethode war geschmeidig und weitherzig. Was man dort lernte, waren keine Haarspaltereien, sondern ein selbständiges Denken. Langeweile über den Lehrer war etwas gänzlich Unbekanntes: Man ritt zu Pferde, übte sich im Schwimmen, ging fischen, ging auf die Jagd, widmete sich der Fechtkunst, der Musik, dem Zeichnen und gleichzeitig der lateinischen und griechischen Sprache. «Es hatte dabei nicht den Anschein, dass das Lateinische und Griechische stark darunter zu leiden hatten, denn die kleine Cäcilia Conzaga las den heiligen Chrysostomus im Alter von acht Jahren und ihr Brüder konnte den ganzen Vergil auswendig hersagen»²⁴).

Dass ein etwas freiheitlicheres und weltlicheres Bildungsideal sich aufdrängte, war unbestritten. Für seine

Thelemiten stellte sich Rabelais folgende Lebensregeln vor: «Sie standen auf, wann es ihnen passte, tranken, assen, arbeiteten, wann sie Lust dazu hatten. Niemand weckte sie, niemand hielt sie zum Trinken, Essen oder zu irgendwelcher Beschäftigung an. Ihr einziger Grundsatz war: ‚Mache, was du willst!‘ Sie waren so gebildet, dass nicht einer unter ihnen war, der nicht lesen, schreiben, singen, Musikinstrumente spielen, mehrere Sprachen sprechen und Werke in Versen und Prosa verfassen konnte. Niemals hat man ebenso tapfere Ritter gesehen . . . Niemals gab es Frauen, die gepflegter, lieblicher, weniger verdiesslich, geschickter in den Nadelarbeiten und in jeder weiblichen Betätigung waren als diese» ²⁵).

Dem Erzieher wurde nahegelegt, vom Leben auszugehen, um zu einem richtigen Urteil zu gelangen ²⁶). Die Schule stellte sich in den Dienst der Persönlichkeit, denn «im 15. Jahrhundert genügte es nicht, dass ein Kind verlobt und mit einer Aussteuer ausgestattet wurde, um ein vollendeter Fürst zu werden: es musste auch noch lesen, schreiben, mit den Schiesswaffen umgehen und eine lateinische Konversation führen können, um dann mit 13 oder höchstens 15 Jahren ein Regiment zu kommandieren oder in diplomatischen Verhandlungen sich zu betätigen» ²⁷).

Diese frohgemute Erziehung sollte zu einem glücklichen Leben führen. Eine neue Vorstellung vom Dasein, die der Jugend, der Fröhlichkeit, dem Tatendurst hold war — das ist es, worauf die Renaissance Gewicht legte. Noch heute verspüren wir davon die ursprüngliche Frische. Und während die Sitten unter dem Einfluss dieses Frohmutes einen Wandel durchmachten, wandte sich Machiavelli an die Fürsten mit der Lehre, dass auch die überlieferte Moral eine anpassungsfähigere und erfolgversprechendere Haltung einnehmen könne, da der Zweck die angewandten Mittel rechtfertige:

«Jedermann weiss — sagt er —, wie lobenswert es für einen Fürsten ist, zu seinem Worte zu stehen und immer ehrlich und ohne Arglist zu handeln. In unserer Zeit haben wir jedoch sehen können, wie bedeutende Unternehmungen von Fürsten durchgeführt wurden, die sich wenig um die Aufrichtigkeit kümmerten und die es verstanden, sich die Menschen durch List gefügig zu machen. Wir haben gesehen, wie diese Fürsten über jene den Sieg davontrugen, welche die Geradheit zur alleinigen Richt-

schnur ihres Handelns machten . . . Ein Fürst ist ebensowohl genötigt, den Fuchs hervorzukehren, um die ihm gestellten Fallen zu erkennen, wie den Löwen, um die Wölfe zu schrecken . . . Ein wohlberatener Fürst wird sein Versprechen nicht erfüllen, wenn eine solche Erfüllung ihm zum Schaden gereichte . . . Und kann übrigens ein Fürst in Verlegenheit sein um stichhaltige Gründe, womit er die Nichtinnehaltung des Versprochenen beschönigen kann? . . . Unbedingt nötig ist es jedoch, dass man diese Fuchsnatur gut zu verhüllen versteht und die Kunst des Vortäuschens und Verstellens vollkommen beherrsche»²⁸⁾.

Wenn es uns auch nicht möglich ist, die sittliche Richtschnur der Renaissance auf eine einfache Formel zu bringen, so fühlen wir doch, dass zwischen den Individuen und deren Umgebung andere Beziehungen entstanden sind. Das Interesse hat sich vom Weltganzen abgekehrt, um sich dem Menschen in seiner höchst persönlichen Eigenart zuzuwenden.

b) Vom Geistesleben

Die Philosophie

Im Mittelalter nimmt die Religion die beherrschende Stellung ein. Die Wahrheit strömt aus der Offenbarung, und diese wird ganz durch die Kirche bestimmt. Die Philosophie wird zur «Magd der Theologie», und die Scholastik, das Klosterwissen, erblickt ihre Aufgabe darin, dem Verständnis für die Glaubenslehren nachzuhelfen.

Der Christengott, die Menschheit, die Erde bilden den Mittelpunkt der Welt. Pflanzen und Tiere sind für den Menschen geschaffen worden. Die Hauptsorge dreht sich um das Seelenheil nach dem Tode, und die «Nachfolge Christi» (das Buch sonst in allen Ehren) enthält diese Anweisung: «Hüte dich vom Verlangen nach allzu vielem Wissen . . . Wenn du die ganze Bibel und die Aussprüche der Philosophen auswendig weisst, was nützt dir das für die Liebe zu Gott und für die Gnade?»

Die Renaissance untergräbt die Fundamente dieses Baues. Die mittelalterliche Vorstellung von den Lebewesen, den Dingen, dem Leben als solchem stellt sich als beschränkt heraus. Die Renaissance, die sich durch einen Unabhängigkeitsdrang kund tut, bedeutet eine geistige Kraftanstrengung, die dem Uebergang von der mittel-

alterlichen zur modernen Anschauungsweise zum Durchbruch verhilft.

Dessenungeachtet findet die Scholastik ihren Platz in der Geschichte der reinen Vernunft. Gilson hat deren Verdienste ans Licht gehoben: «Wenn es heute eine Philosophie überhaupt gibt, so verdankt man sie der geduligen Arbeit der mittelalterlichen Denker. Sie waren es, denen es gelang . . ., der menschlichen Vernunft die Rechte zurückzugewinnen, die sie selber hatte in Vergessenheit geraten lassen. Unter diesem Gesichtswinkel gesehen, . . . erweist sich die ganze Geschichte der mittelalterlichen Philosophie als eine rationalistische Bewegung, die sich langsam aber stetig entwickelte, inmitten von Hindernissen und Widerständen aller Art, welche ihr die gesellschaftliche Atmosphäre entgegensetzte»²⁹⁾.

Die Humanisten³⁰⁾ — seit dem 14. Jahrhundert — und die Druckerpresse — seit dem 15. Jahrhundert — vermittelten eine umfassendere und verfeinerte Kenntnis der Antike. Unter Wiederaufnahme der Hypothese des Pythagoras verschob Kopernikus den Weltmittelpunkt von der Erde auf die Sonne. Galilei schuf das Fernglas, welches den Nachweis der Richtigkeit dieser Annahme ermöglichte und infolgedessen die Bedeutung, die man unserem Planeten beigemessen hatte, beträchtlich herabsetzte. Mit dem Kompass gelangte man in unbekannte Erdteile, wo Menschen in gesellschaftlichem Zusammenschluss lebten, die zum Christentum gar keine Beziehungen hatten.

Die Textkritik wagte sich an die Bibel heran. Die Reformation räumte ihren Anhängern das Recht ein, den Sinn der Heiligen Schrift nach ihrem eigenen Gewissen auszulegen. Die *«freie Forschung»* gelangte nach und nach auf allen Wissensgebieten zur Anwendung. Der Mensch nahm für sich die Befugnis in Anspruch, von sich aus nach der Wahrheit zu suchen. Man hatte nichts mehr dagegen einzuwenden, dass die menschliche Eigenart sich ungehindert entfaltete, um in Übereinstimmung zu gelangen mit der Natur und der Menschheit im allgemeinen.

Aus dieser unmittelbaren Berührung des Geistes mit den Gegenständen entsprang eine bis dahin unbekannte

Methode zur Bereicherung des Wissens: *die Erfahrung*. Gestützt auf die Vernunft und die freie Forschung, führte diese zu einer Förderung der Beobachtung. Nicht dass die Beobachtung neu hätte entstehen müssen. Sie war nie verschwunden. Aber sie nahm einen grösseren Umfang an, bediente sich der Mithilfe von Apparaten und Materialien: Büchern, Dokumenten, Instrumenten, einer wissenschaftlichen Sprache, Messvorrichtungen. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts äusserte sich Francis Bacon mit grösstem Misstrauen über die aprioristische Betrachtungsweise, rühmte die Vorzüge des experimentellen und induktiven Verfahrens ³¹⁾, und Descartes sollte mit der Empfehlung hervortreten, nur das als wahr anzunehmen, was sich offensichtlich so erweise ³²⁾. So ist es der Renaissance zu verdanken, dass die Philosophen der Neuzeit das Recht zurückgewannen, in voller Unabhängigkeit nach der Wahrheit zu forschen, wie dies im antiken Hellas und Rom in Uebung war ³³⁾.

Doch wäre es ein Irrtum, wenn man annehmen wollte, dass diese «Rückkehr zum Altertum» sich brüsk vollzogen hätte und dass die Antike dem Mittelalter unbekannt war. Die Renaissance stellt lediglich eine Etappe einer Entwicklung dar, die zu einer individualistischen Rechtsauffassung führte. «Das Wesentliche an der Renaissance ist es, dass sie zur Gedankenfreiheit zurückkehrte und die menschliche Persönlichkeit in ihre Rechte einsetzte» ³⁴⁾.

Kunst und Wissenschaft ³⁵⁾

Der Humanismus durchforschte die Antike, «wie man es nie zuvor getan hatte» und brachte die klassischen Studien zu solcher Geltung, dass die italienischen Schriftsteller an die Nachahmung antiker Vorbilder herangingen und im 14. Jahrhundert sich mit Vorliebe der lateinischen Sprache bedienten. Es wurde dies gewissermassen zu einer allgemeinen Mode ³⁶⁾.

Wenn so die Renaissance als eine Weiterführung des Humanismus aufgefasst werden kann, so war sie mehr als das. Im wissenschaftlichen und künstlerischen Schaffen gelang es ihr, dem Eigenleben Ausdruck zu verleihen.

Der Künstler oder Schriftsteller löste sich von der knechtischen Nachahmung des klassischen Altertums und gelangte zu einer eigentlichen Neugestaltung. Das 16. Jahrhundert, das grosse Jahrhundert der Renaissance, blieb daher nicht ohne positive Ergebnisse. Als eine Zeit der Gärung, der Vorbereitung, der Befreiung, ermöglichte sie, wann die Zeit dazu reif war, einem jeden Volke eine Zielsetzung, die seinem innern Wesen entsprach. In Frankreich sollten daraus Racine und Molière, in Spanien Cervantes, in England Shakespeare und in Deutschland Goethe und Schiller hervorgehen. Die Renaissance führte in ihren Ausstrahlungen zwangsläufig zum Klassizismus und übte damit in Westeuropa bis ins 19. Jahrhundert hinein ihren Einfluss aus. Das gilt auch für Deutschland und Holland, wo die Renaissance sich philosophischem Denken zuwandte und die Kirchenreform dem künstlerischen Ausdruck Boden entzogen hatte.

In der Kunst gelangt die Persönlichkeit am augenfälligsten zum Ausdruck. Der Individualismus verschaffte sich zwar schon in der gotischen und romanischen Zeit Einlass, wie denn überhaupt die «Menschheitsgeschichte sich immer erst im Innern der Einzelwesen ankündigt, bevor sie in den Ereignissen ihren Ausdruck findet»³⁷⁾. Seit dem 14. Jahrhundert erscheint er jedoch als das kennzeichnende Merkmal der künstlerischen Erneuerung. Dieser Drang nach Eigenständigkeit genügt jedoch nicht, um die Renaissance zu erklären. Das Streben nach einem Idealzustand muss damit verknüpft werden. «Der Grundgedanke, auf den die italienische Renaissance sich aufbaut» — sagt Wölflin³⁸⁾ — «ist der eines vollkommenen Ebenmasses. In der Architektur wie in der Plastik hat diese Epoche versucht, zu einer vollendeten Ausgeglichenheit zu gelangen . . . Im Gefühl eines unbegrenzten Wohlbehagens erblickt der Geist in dieser Kunst das Abbild einer höheren, freieren Wirklichkeit, an der jedoch auch er Anteil nehmen darf.»

Die beiden Bereiche Kunst und Literatur kamen jenem Schönheitskult entgegen, der in der Renaissance eine nicht geringere Stellung einnahm als die Bewunderung des klassischen Altertums, das sich übrigens gleichfalls zu ihm bekannt hatte.

Die religiöse Frage

Nach einer aus dem 18. Jahrhundert übernommenen und auch im 19. Jahrhundert weiterhin vertretenen Auffassung erblickte man im Humanisten einen Feind der Mönche und in diesen selber Feinde der Kultur. Man hielt die Freunde der Antike für Heiden oder Agnostiker und Skeptiker, für Widersacher des Heiligen Stuhles, für Vertreter einer der Scholastik entgegengesetzten Philosophie. Während langer Zeit galt das religiöse Empfinden als Erkennungszeichen des tiefen Einschnitts, den man zwischen dem Mittelalter und der Renaissance wahrzunehmen vermeinte. Man betrachtete diese gleichsam als einen Sieg über den Geist des Mystizismus.

Eine Reihe von Kritikern haben die Schwäche dieser Stellungnahme nachgewiesen³⁹⁾. Wohl hat Savonarola alle Mächtigen seiner Zeit und die damalige Kultur im allgemeinen eines heidnischen Verhaltens bezichtigt. Die Häupter der Kirche sind nach ihm keine Christen mehr. Wenn sie sich mit der Lektüre Platos oder Ciceros die Zeit vertreiben, so heisst das nur, dass sie dem Glauben an Christus gänzlich abgesagt haben. Auch davon abgesehen, sind die Angriffe auf die kirchlichen Kreise zur Zeit der Renaissance recht häufig. Ueber Priester und Klosterbrüder schüttet man seinen Spott aus. Man wirft ihnen ihre Habgier, ihr unanständiges Betragen vor, all das in einer grossen Anzahl von Schriften. Es ist dies jedoch kein Anzeichen von Ketzerei, und aus diesen Ausfällen dürfen keine Schlüsse gezogen werden auf den Grad der Gläubigkeit oder Ungläubigkeit ihrer Urheber⁴⁰⁾. Lucien Febvre hat den Gegensatz hervorgehoben, der sich zwischen den Poesien der Margareta von Navarra — Zeugnissen ihres Christentums und ihrer mystischen Haltung — und ihrem zynischen Heptameron aufzut⁴¹⁾. Während des ganzen Mittelalters blühte eine realistische Literaturgattung, in der man über den Klerus herfiel, um die Leser oder Hörer zu unterhalten.

Die Annahme erscheint unzutreffend, dass der Mensch im 15. und 16. Jahrhundert sich «vom Himmel abgewendet» habe, um «den Blick den Schönheiten dieser Erde zuzukehren». Die Renaissance hat den Glauben nicht ver-

nichtet. Von welcher Art war jedoch das zeitgenössische Christentum? Sie lässt sich nicht umschreiben. Weder weniger lebendig noch weniger aufrichtig als in früheren Zeiten, macht das religiöse Empfinden eine Entwicklung durch, welche den andern, der Renaissance eigentümlichen Erscheinungen parallel läuft. Die Gelehrten vertiefen sich in dieses Problem; die Ergebnisse, zu denen sie gelangen, sind uneinheitlich und sogar paradox: «Wenn wir uns einem Menschen des 16. Jahrhunderts direkt gegenüberstellen, ihn und dessen Zeitgenossen einem Verhör unterziehen und dann seinen Glauben bestimmen wollen, so sind wir nie weder seiner noch unserer Sache sicher» 42).

6. Die Geschichtsschreibung

Zwei Grundströmungen

Seit einem Jahrhundert ist die Renaissance ein Forschungsgebiet, das zum Gegenstand zahlreicher Publikationen gemacht wurde. Wir begnügen uns mit der Nennung der Namen von Ozanam, Michelet, Lefranc, Brion, Nordström, Huizinga und, für die Schweiz, Burckhardt 43), Monnier 44), Walser 45), Kaegi 46). Michelet war, wie wir hervorhoben, der erste, der den Ausdruck Renaissance zur Bezeichnung des gesamten Kulturstrebens des 15. und 16. Jahrhunderts verwendete 47). Im Jahre 1860 veröffentlichte Burckhardt sein grosses, klassisch gewordenes Werk. Der Ausdruck Renaissance gewann an Boden und setzte sich in einem besonderen Sinn in den Köpfen fest: Wiedergeburt der Antike. Von da an interessierten sich die Forscher zweier Hauptrichtungen für diese Epoche:

1. Solche, die von einem freiheitlichen Radikalismus beherrscht waren. Sie rekrutierten sich hauptsächlich aus dem antiklerikalen deutschen Protestantismus, aus Franzosen, die sich als Erben des 18. Jahrhunderts fühlten, und aus Italienern, die gegen Rom eingestellt waren. Diese Geschichtsforscher erblickten in der Renaissance eine Verheissung, die dann in der Französischen Revolution und im 19. Jahrhundert in Erfüllung gegangen sei 48).

2. Eine zweite Gruppe von Gelehrten sah in der Renaissance den Ausläufer einer von Gläubigkeit und Reli-

giosität erfüllten Kultur und beschränkte dementsprechend die Rolle der Antike in dieser Bewegung.

Wieder andere Historiker schöpften ihr Material aus beiden Vorstellungskreisen, um von der Renaissance ein Bild zu entwerfen, das der Wirklichkeit näher zu kommen scheint.

Jakob Burckhardt

Der katholischen Richtung innerhalb der Romantik kommt das Verdienst zu, die Kunst und Kultur des Mittelalters neu entdeckt zu haben. Jakob Burckhardt war in seiner Jugend ein Romantiker und Bewunderer dieser Zeitströmung. Ohne dass es ihm vollständig gelungen wäre, versuchte er, sich von der liberalen Bewegung loszulösen, die das Mittelalter als eine jahrhundertelange Periode des Obskurantismus ansah und der Renaissance das Verdienst für alle fortschrittlichen Errungenschaften zuschrieb. Es war nicht leicht, dieser von den französischen Enzyklopädisten des 18. Jahrhunderts stammenden Auffassung beizukommen.

Als Burckhardt sein Werk veröffentlichte, hielt er die Gegensätzlichkeit Mittelalter — Renaissance aufrecht, unter Annahme zweier Menschheitstypen: des mittelalterlichen und des modernen. Der erste, zurückgeblieben, in seine religiöse Gläubigkeit eingekapselt, die ihn erstickte, fühlte sich unfähig, etwas ausserhalb der Gemeinschaft zu unternehmen, ohne die er ein Nichts war: Familie, Vaterland, Volk, Rasse. Der zweite dagegen ist gekennzeichnet durch seine Individualität, sein lebhaftes Geltungsbewusstsein, seinen allgemeinen Freiheitsdrang. Burckhardts Werk ist lange als eine unangreifbare monumentale Leistung angesehen worden. Noch heute verlässt man sich vielfach in Abhandlungen über die Renaissance auf den Basler Gelehrten. Aber die Deutung, die er dieser Epoche gegeben hatte, wurde später ihres Glanzes von denen etwas beraubt, die, in dessen Fußstapfen tretend, den nämlichen Forschungen oblagen. Walser trat gegen Burckhardt auf, um freilich gegen das Ende seines Lebens zu bekennen, dass er nicht allzuweit von den Ideen des Meisters entfernt sei, vorausgesetzt, dass von diesen Ideen in keiner Weise abgewichen würde, wie dies im Laufe verschiedener, etwas verhänglicher Interpretationsversuche geschehen war.

Burdach ⁴⁹⁾ stellt seine Auffassung derjenigen von Burckhardt entgegen. War es nach diesem die Antike, die zu neuem Leben erwachte, so ist es für jenen das Christentum. Diese beiden extremen Gesichtspunkte, die so einfach zu formulieren etwas kühn erscheinen mag, wurden in der Folge übertrieben und verunstaltet. *Papini* ⁵⁰⁾ bemerkt dazu, dass sie der historischen Wahr-

heit nur in begrenzter Weise zu genügen vermögen. Burckhardt hat recht, insofern er in der Renaissance einen Wiederaufstieg des Menschen erblickt; aber auch Burdach ist nicht im Unrecht, wenn er eine in der Tiefe verborgene geistige Strömung religiöser Art aufdeckt, obschon diese Strömung ihrem Wesen nach etwas von dem abwich, was sich der Verfasser darunter vorstellte.

Voigt⁵¹⁾ beschränkt seine Untersuchungen auf die lateinische Literatur, welche ungefähr die Jahre zwischen 1300 und 1450 beschränkt. Seine Auffassung von der Renaissance ist noch enger als diejenige von Burckhardt und keineswegs zutreffender. In seinen Ausführungen wird den Menschen der Renaissance gelegentlich eine Gleichförmigkeit zugeschrieben in der Art ihres Denkens und Wollens. Gegen diese Ansicht sind andere Kritiker aufgetreten, die sich gerade in die Unmöglichkeit versetzt sahen, einen auf diese geistigen und seelischen Kräfte anwendbaren gemeinsamen Nenner zu finden⁵²⁾.

Pastor verkörpert in seiner «Geschichte der Päpste», im Gegensatz zu Voigt, einen wirklichen Fortschritt. Indessen ist der Gegensatz, den er zwischen Humanisten und Christen konstruierte, von der modernen Kritik abgelehnt worden⁵³⁾. Pastor unterscheidet innerhalb der Humanisten zwei Strömungen: diejenigen, welche Christen blieben (und zahlreich sind die Beispiele, welche diese Annahme bestätigen), und die weltlich Gesinnten, Frivolen. Uneingeschränkt wird von ihm die These einer Renaissance übernommen, die dem Heidentum, dem Individualismus, der Sittenlosigkeit zuneigte; ihr wird eine Welt gegenübergestellt, in der Glaube, Sittlichkeit und ernste Lebensauffassung noch in Ehren gehalten werden. Heutzutage wird ein solcher Konflikt zwischen Renaissance und Kirche als ein Fehlurteil angesehen.

Das «*Quattrocento*» Philipp Monniers steht im Zeichen von Burckhardt und Voigt. Doch entfernt sich der Verfasser bereits von der engen Anschauungsweise, mit der man damals die Renaissance betrachtete. «Gelehrter und Künstler zugleich, hat er es verstanden, um einige leitende Gedanken eine Fülle farbiger Einzelzüge zu gruppieren, die er mit sicherem Instinkt für Nuancen und Kontraste eingeordnet hat. Das Ganze ist einem weit-ausholenden Wandgemälde vergleichbar, das die allgemeinen Zeitverhältnisse wiedergibt und bis in Einzelheiten hinein nichts Wesentliches auslässt, weder die Lebensweise der Fürsten und Gelehrten, noch des Volkes als solchen⁵⁴⁾.

Renaudet. Im Jahre 1916 erschien die Schrift «Vorreformation und Humanismus in Paris während der italienischen Kriege»⁵⁵⁾, worin die religiösen Strömungen, welche zu Ende des 15. Jahrhunderts die kirchliche Welt bewegten, auf drei

Grundlagen zurückgeführt wurden: auf die scholastische Theologie, den Mystizismus und den Humanismus. «Diese Tendenzen» — schreibt Renaudet — «entwickeln sich nebeneinander bis zur Jahrhundertwende, und zur Zeit des ersten Krieges in Italien bildeten sie in Paris wie im ganzen katholischen Europa, die Hauptbestandteile des religiösen Denkens»⁵⁶⁾. Wie wir sehen werden, ist diese vereinfachende Darstellung auf Widerstand gestossen. Man muss es jedoch dem Verfasser als Verdienst anrechnen, dass er erkannte, dass es nicht anging, den religiösen Indifferentismus zur Scheidelinie zwischen Mittelalter und Humanismus zu machen⁵⁷⁾.

Huizinga. Das Mittelalter stand einst im Rufe der Barbarei und des Obskurantismus. Die Romantik vollzog dann dessen Ehrenrettung, ohne jedoch die «Barbarei» wegzuräumen. In seinem gewichtigen Werke untersucht Huizinga, auf welche Weise das geistige Leben und die sittliche Auffassung der Neuzeit an Stelle der mittelalterlichen Denkweise getreten sind. Der Verfasser beschäftigt sich hauptsächlich mit der Geschichte der Philosophie und Moral im ausgehenden Mittelalter, das von einem sehr starken und reichen religiösen Geist durchsetzt war. Ohne weiter darauf einzutreten, hob er auch den Widerspruch hervor, den das mystische Leben am Anfang der Renaissance darbietet, mit seinen Angriffen auf den Klerus auf der einen, seiner Frömmigkeit auf der andern Seite⁵⁸⁾. Nach ihm ist der Hass der Renaissance gegen die Bettelmönche das Anzeichen einer wichtigen Sinnesänderung. Die Armut, in der man bis dahin eine apostolische Tugend erblickt hatte, wird von da an als ein gesellschaftliches Uebel empfunden. Was die Antike anbelangt, so glaubt Huizinga, dass heute sie niemand mehr als die alleinige und ausschliessliche Triebfeder der Renaissance ansieht, ja nicht einmal als einen befruchtenden Faktor, dass vielmehr die neuzeitlichen Verhältnisse aus der Seele des Mittelalters herausgewachsen seien⁵⁹⁾.

Walser legte seinen Arbeiten die Werke von Burckhardt und Voigt zugrunde. Während aber Burckhardt zur Abgrenzung seiner Untersuchungen durch den Zeitverlauf eine Querlinie gezogen hatte, bediente sich Walser im Gegensatz dazu einer Linie in der Längsrichtung, indem er den Ursprung der Renaissance sehr weit ins Mittelalter zurückverlegte und das Interesse für die Vorrenaissance vertiefte. Walser hatte eine Vorliebe für die Streitfrage um den Individualismus, von dem er gewisse Erscheinungsformen seit dem Ende der Antike und im Hochmittelalter nachwies und dessen Umwandlungen er bis in die Neuzeit hinein weiterverfolgte. Durch das Studium des italienischen Volkes suchte er über die Lebensbedingungen Klarheit zu gewinnen, wöüber Urkunden und Bücher keinen Aufschluss gäben. Eine

innige Vertrautheit mit dem Leben und Treiben der Menschen schien ihm hiefür unerlässlich zu sein. Walser umriss und klassifizierte die mystischen Bestrebungen der Renaissancemenschen, ohne jedoch zu einer restlosen Aufklärung der religiösen Frage zu gelangen. Die Auffassung von Burckhardt, Voigt, Monnier und Pastor über diesen Gegenstand hielt er für abwegig und er bekämpfte sie. Er verwarf die Annahme einer Gegensätzlichkeit zwischen einem mythischen Mittelalter und einer Renaissance, die sich zu einem Evangelium der Schönheit bekannt hätte, zur Geltendmachung des Individualismus auf allen Gebieten und zu einem freudigen Diesseitskult⁶⁰). Walser suchte durch seine ganze Lebensarbeit den Nachweis zu erbringen, dass, sofern die Renaissance dem modernen Bewusstsein seine vernunftgemässe Gestalt gegeben habe, auch das Mythische, welches das ganze Mittelalter beherrscht hatte, in jener Epoche nicht minder lebendig war als in irgendeiner andern. Während Burckhardt darauf ausgegangen war, das durch die Renaissance neu Geschaffene ins Licht zu setzen, ging Walser mehr dem nach, was sich durch die Jahrhunderte hindurch erhalten hatte, wobei er auf frühere Anfänge zurückgriff. Er war übrigens nicht der erste, der sich um die Vorrenaissance bemüht hat. Das eigentliche Kennzeichen der Renaissance erblickte er in einer engeren Beziehung zwischen dem Menschen und der Natur, dem Menschen und der Kunst, dem Menschen und Gott, wodurch die irrige Auffassung von einer heidnischen Renaissance zerstört wurde.

*Nordström*⁶¹). Unter Ablehnung der Auffassung Jakob Burckhardts legt uns Nordström eine Retouche an einer Reihe von Anschauungen nahe, welche die Gestalt von Dogmen angenommen hatten. Die Zerlegung der europäischen Kultur in historische Perioden (wie Mittelalter, Renaissance) schliesst in seinen Augen eine gewisse Gefahr in sich. Nachdem er das sogenannte Mittelalter einer Prüfung unterzogen, kommt er zum Ergebnis, dass man «die landläufige Vorstellung, die uns in der italienischen Renaissance die Mutter unserer Zivilisation erblicken lässt, gänzlich aufgeben müsse»⁶²). Gewiss hat Italien — sagt er — eine bedeutsame Rolle gespielt; aber das, was es uns gab, entlehnte es aus mittelalterlicher Zeit, aus den weltlichen Daseinsformen, welche sich seit dem 11. Jahrhundert nördlich der Alpen herausgebildet hatten. Nach Nordström fällt das Hauptverdienst um die Renaissance Frankreich zu, welches «die bewundernswürdigste Arbeiterin im Dienste der westlichen Zivilisation war». Vor der italienischen Renaissance gab es demnach eine «europäische Renaissance» unserer Kultur. Ihr hat Nordström seine Studie gewidmet.

Lucien Febvre veröffentlichte im Jahre 1942 sein Werk: «Probleme der Glaubenslosigkeit im 16. Jahrhundert», das Ergebnis einer zehnjährigen Forschertätigkeit. Es ist dies eine der interessantesten Abhandlungen über diesen Gegenstand, das Beste vielleicht, was seit zwanzig Jahren geschrieben worden war. Febvre, dem Walser damals noch unbekannt war, nimmt keinen Bezug auf diesen. Nichtsdestoweniger lassen sich die Arbeiten der beiden Männer in Beziehung zueinander setzen. Beim einen wie beim andern finden sich Berührungspunkte. Sie wenden sich gegen Abel Lefranc, der den Mystizismus der Humanisten verkannte ⁶³⁾ und aus Rabelais einen Freidenker machte ⁶⁴⁾.

Febvre ist gleich Walser von der Vielgestaltigkeit der religiösen Ansichten zur Zeit der Renaissance überzeugt, und wie er, verlangt er von jedem, der den Geist dieser Zeit zu erfassen sucht, die Kenntnis aller menschlichen Verhältnisse, um nicht dem Anachronismus zu verfallen ⁶⁵⁾. Auch er erblickt in den Angriffen auf die Religion noch keinen Beweis des Atheismus, und er beobachtet hierin die nämliche Zurückhaltung wie Walser: «Wie soll man die Stellung des 16. Jahrhunderts zur Religion genauer umschreiben können?» Abschliessend verlangt er, dass man eine «freie Gesinnung» nicht mit «Freidenkertum» verwechsle: «Wenn man behauptet, dass das 16. Jahrhundert ein Jahrhundert des Skeptizismus, der Ausgelassenheit und des Rationalismus gewesen sei und es als solches verherrlicht, so gibt man sich dem grössten Irrtum und der grössten Täuschung hin. Nach dem Willen seiner besten Vertreter war es im Gegenteil ein von oben erleuchtetes Jahrhundert, das zuerst und vor allem andern nach einem Abglanz des Göttlichen Ausschau hielt» ⁶⁶⁾.

7. Schlussergebnisse

Vergangene Ereignisse erwecken insoweit unser Interesse, als sie zu unserem Verständnis der Vergangenheit beitragen, so wie wir diese in der Gegenwart zu beurteilen wünschen.

Bernard Berenson ⁶⁷⁾.

Nachdem wir so einen Ueberblick gegeben haben über die Werke, die sich mit der Renaissance beschäftigen, können wir die nachstehenden Schlussfolgerungen daraus ziehen:

a) Das Mittelalter war keine finstere Zeit. Ozanam, Huizinga, Nordström haben nachgewiesen, dass auch die mittelalterliche Kultur das Aufkommen der modernen Zeit vorbereitet hat.

b) Das 15. und 16. Jahrhundert umfassen nicht die ganze Renaissance. Um über den Ursprung dieser Bewegung ein klares Bild zu gewinnen und deren ersten Äußerungen auf die Spur zu kommen, muss man viel weiter in die Vergangenheit zurückgehen.

c) Die «Rückkehr zur Antike» und die «Abkehr vom mittelalterlichen Mystizismus» können nicht ohne weiteres als Merkzeichen für den Anbruch der Neuzeit ausgelegt werden. Pastor, Zabughin, Walser und Febvre legen uns eine Ueberprüfung der im 19. Jahrhundert hierüber vertretenen Auffassung und eine etwas andere Beurteilung nahe: Man sollte nicht schon in der Zeit um 1500 ein «Jahrhundert der Aufklärung» erblicken, das man demjenigen Voltaires an die Seite stellen könnte.

d) Italien ist nicht die alleinige Vertreterin der Renaissance, trotz den Ausführungen Burckhardts, Monniers ⁶⁸⁾ und in jüngster Zeit Papinis ⁶⁹⁾.

e) Um die Lebensverhältnisse zur Zeit der Renaissance zu rekonstruieren, bilden die zeitgenössischen literarischen Werke keine ausreichende Quelle. Die Erforschung des übrigen Kulturschaffens ist dazu unerlässlich. Hat doch Walser, wie uns scheinen will, mit Recht die Wichtigkeit der künstlerischen Seite besonders hervorgehoben ⁷⁰⁾. Die Werke der Architektur, der Bildhauerei und der Malerei sind «lebendige Erscheinungen» geblieben, da sie noch immer einen direkten Einfluss auf uns ausüben und ihre Sprache sich nicht verändert hat. Andererseits hat die Ausdrucksweise der damaligen Schriftsteller einen andern Sinn erhalten; deren Ideengehalt hat die ursprüngliche Beziehung eingebüsst.

f) Ausdrücke wie «Menschen der Renaissance», «Humanisten», «Künstler der Renaissance» sind zwar bequeme Formulierungen, dürfen jedoch nur mit Vorsicht verwendet werden. Man muss sich vor Verallgemeinerungen hüten, wie es diese sind: «diese Männer wollten etwas, dachten etwas . . .», weil unter ihnen gar keine Uebereinstimmung des Denkens und Wollens bestanden hat.

g) Schliesslich stellt das kulturelle Schaffen nur eine Teilansicht der Renaissance dar. Eine Erforschung der menschlichen Lebensbedingungen erscheint unerlässlich.

Walser und Febvre haben uns hierüber aufgeklärt. Abel Lefranc ⁷¹⁾ hat allerdings die Schwierigkeit dieser Aufgabe hervorgehoben. Der Gegenstand ist derart breitspurig und verwickelt, dass die Schaffenskraft eines einzigen Forschers nicht mehr ausreicht. Dazu sind die Verschiedenheiten von Land zu Land so gross, dass jeder Versuch einer einheitlichen Betrachtung zum Scheitern verurteilt ist. So bleibt nur eine Auswahl übrig, und Einzelkenntnisse kommen dabei der Wahrheit am nächsten.

Die Renaissance: «Ein Fehlurteil», hat man gesagt . . . Die Renaissance ein Vorurteil, was sicher zutrifft ⁷²⁾. Die Gelehrten der Gegenwart beschreiten deshalb neue Wege, um uns einen der Wirklichkeit näher kommenden Einblick zu verschaffen.

Pierre Rebetez

Uebersetzung Dr. August Ackermann

Anmerkungen zum vorstehenden Aufsatz

¹⁾ «Wahrlich, wahrlich sage ich dir: Wenn einer nicht von neuem geboren wird, kann er das Reich Gottes nicht sehen.» Ev. Joh. 3, 3. (Anmerkung des Uebersetzers: Diese Angabe des Verfassers bedarf einer Ergänzung: Wohl ist in der zitierten Stelle von einem Wiedergeborenwerden die Rede, ohne dass jedoch im griechischen Original hiefür der Ausdruck «Wiedergeburt» — *παλιγγενεσία* (*palingenesía*) — verwendet würde. Dagegen kommt dieses Wort, lange vor Johannes, erstmals im Sinne einer inneren Erneuerung in einem ungefähr zur Zeit des Todes Christi in griechischer Sprache erschienenen Werk des jüdischen Schriftstellers Philo, genannt Judaeus, vor. In spezifisch christlicher Bedeutung brauchte es sodann, ebenfalls vor Johannes, Paulus im Titusbrief (3, 5). Geprägt wurde der Ausdruck vermutlich durch die stoischen Philosophen Griechenlands, die seit der Mitte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts über eine «Wiedergeburt des Weltalls» spekulierten.)

²⁾ Giorgio Vasari (1515—1574), Maler und Kunstkritiker, Verfasser des Werkes «Leben der besten Maler, Bildhauer und Architekten»: «. . . Das Nämliche sage ich von der Bildhauerei, welche in jener ersten Epoche ihrer Wiedergeburt viel Gutes an sich hatte.» (*Le vite degli artisti*, S. 225, Salani, Firenze, 1889.)

³⁾ Jules Michelet (1798—1874), französischer Historiker. Vgl. die Einleitung zum 9. Band seiner Geschichte Frankreichs.

⁴⁾ Jakob Burckhardt (1818—1897), Historiker, Professor an der Universität Basel. Siehe «Kultur der Renaissance».

⁵⁾ Nordström, *Moyen âge et Renaissance*.

⁶⁾ Ozanam, *Œuvres complètes*, 1855, Bd. II.

7) Nordström, S. 56—57.

8) Michelet, Histoire de France, Bd. IX.

9) Rutebeuf, «Streitgespräch zwischen einem Kreuzfahrenden und Nichtkreuzfahrenden». *Der Nichtkreuzfahrende*: «Ihr wollt, dass ich meine Güter preisgebe und meine Kinder vor die Hunde werfe. Ich glaube nicht, dass Gott einem lehrt, dass man sein Gut so verwalten soll... Ohne auf Abenteuer auszugehen, kann man Gott auch hier gewinnen und von seinem Erbe leben... Ich will bei meinen Nachbarn bleiben und ein angenehmes Leben führen...»

10) Vgl. «Il Convivio», eine Abhandlung zur Popularisierung der Wissenschaften. Andererseits sagt Dante: «Nicht minder als das Wissen freut mich der Zweifel.» Inferno XI/93.

11) Philipp der Schöne, König von Frankreich, 1268—1314.

12) M. Brion, Lumière de la Renaissance, S. 26.

13) Nordström, S. 12.

14) Ibid., S. 22.

15) M. Brion, S. 8.

16) Wenn wir die beiden Lebensauffassungen nebeneinander stellen, so sagt
das Mittelalter:

«Wer nicht will tragen des Lebens Zoll,
Für Gott er freudig sterben soll;
Wie süß ist doch ein solches Sterben,
Durch das man mag den Himmel erben.»
(Quesnes de Béthune, † 1224.)

Und die Renaissance, mit Ronsard:

«Wenn je ein Mensch der Liebe Glück empfunden,
Bin glücklich ich, ich muss es eingesteh'n;
Als Diener einer Herrin eng verbunden,
Die mich mit ihrem Augenpaar beglückt.»

17) Mittelalterliches Schäfergedicht:

«Du jugendliche Maid, als du geboren,
Hat eine gü'tge Fee dich herrlich schön gestaltet;
Doch schöner noch wä'rst du in meinen Augen,
Könnt ich, als Herr, als meine *Magd* dich seh'n.»

18) Monnier, Le Quattrocento, S. 66, Zitat aus Alberti.

19) Monnier, S. 68.

20) Ibid., S. 67.

21) Bernard Berenson, «Primauté de l'Occident», *Nouvelles Littéraires* vom 12. Februar 1953.

22) Monnier.

23) Montaigne, *Essais*, I, 25.

24) R. de la Sizeranne, *Federigo de Montefeltro*, S. 14—15.

25) *Gargantua*, Kap. 57.

26) «Von allem, was sich unseren Augen darbietet, können wir wie von einem Buche Gebrauch machen: von der Bosheit eines Pagen, der Dummheit eines Dieners, einem Tischgespräch. Und ein solches Buch genügt uns.» Montaigne, *Essais*, I, 25.

27) R. de la Sizeranne, S. 12.

28) Machiavelli, «Der Fürst», Kap. 18.

- 29) Gilson, La Philosophie au Moyen âge, S. 9.
- 30) Poggio Bracciolini (1380—1459) verbreitete beispielsweise die Kenntnis der Handschriften der Bibliothek von St. Gallen.
- 31) Francis Bacon (1561—1620), «Novum Organum».
- 32) Descartes (1596—1650), «Discours de la Méthode».
- 33) Im «Lob der Narrheit» (1508) trat Erasmus für die Gedankenfreiheit und die Toleranz ein.
- 34) Pirenne, Les grands courants de l'histoire universelle, Bd. II, S. 297.
- 35) Das Gebiet der Kunst, auf dem die Renaissance ihren ureigensten Ausdruck fand, wurde hier nicht weiter berücksichtigt, da es Gegenstand dreier Sonderstudien in diesem Hefte bildet.
- 36) Erasmus schrieb im Jahre 1515 in Basel: «...hier ist niemand, der nicht lateinisch oder griechisch versteht; die meisten beherrschen auch das Hebräische... Nie war es mir vergönnt, in einer so willkommenen Gesellschaft zu leben.» (Kolloquien und Briefe.)
- 37) Romain Rolland, «Souvenirs de jeunesse».
- 38) Heinrich Wölflin, Professor in Basel, «Principes fondamentaux de l'histoire de l'Art», Gazette der Lausanne vom 27. Januar 1953.
- 39) Walser, Zabughin, Febvre — wie wir weiter unten sehen werden — und Papini, der dazu ausführt: «Eine Neuentdeckung der Natur also und des Menschen, einverstanden! Aber diese Neuentdeckung bedeutet durchaus nicht eine Leugnung oder Missachtung Gottes, wie das mit ebenso sonderbarer wie bezeichnender Uebereinstimmung die Positivisten behaupten, die vom Heimweh nach dem Heidentum erfasst sind, oder jene Idealisten, welche eine frühzeitige Selbstverwirklichung des menschlichen Ichs glauben feststellen zu können, das sich stürmisch oder ohne sich dessen bewusst zu werden, vom Christengott losgelöst hätte.»
- 40) Walser, Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance, S. 269 f.
- 41) L. Febvre, «Autour de l'Heptaméron».
- 42) L. Febvre, Le problème de l'incroyance au 16^e siècle, S. 5.
- 43) Siehe Anmerkung 4.
- 44) Philipp Monnier (1864—1911), Genfer Literat. Nachdem er die Jahre 1891—1897 in Florenz verbracht hatte, veröffentlichte er im Jahre 1901 sein «Quattrocento».
- 45) Ernst Walser (1878—1929), Philologe, Professor in Zürich und Basel. Dessen Werk «Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance» wurde unter der Obhut von Frau Walser-Escher und von Prof. W. Kägi veröffentlicht.
- 46) Werner Kägi, Professor an der Universität Basel.
- 47) J. Michelet.
- 48) «Die italienische Renaissance schloss in sich alle positiven Kräfte, denen wir unsere moderne Kultur verdanken: Gedankenfreiheit, Abkehr vom Autoritätsglauben, Sieg der Bildung über die Finsternis, Befreiung des Individuums.» Nietzsche (Siehe Walser, Umanità ed Arte nel Rinascimento ital., S. VIII).

⁴⁹⁾ K. Burdach, «Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation», Berlin 1910. Burdach nannte die Renaissance «eine wissenschaftliche Legende», die aus einer Zeit übernommen worden war, welche auf die historische Erforschung des Wesens und Ursprungs einer geistigen Bewegung verzichten zu können glaubte. (Siehe Walser, Lebens- und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance, S. XII.)

⁵⁰⁾ Papini, *L'imitazione del Padre*, S. 12 und 15.

⁵¹⁾ Voigt, Georg, *Wiederbelebung des klassischen Altertums*.

⁵²⁾ Walser, *Gesammelte Studien*, S. XXXIII: «Die bisherigen Gesamtdarstellungen, Burckhardt, Monnier, Voigt, sagen alle: die Renaissance glaubte, die Renaissance wollte, als ob ein Glauben, ein Wollen, ein Plan diese zwei Jahrhunderte durchzöge und diese Tausende von Gelehrten, Priestern, Kriegsmännern und Politikern beseelt hätte!»

⁵³⁾ Siehe Febvre und Walser, *Umanità ed Arte*, S. XIV.

⁵⁴⁾ H. Perrochon, «*Gazette de Lausanne*» vom 11. Jan. 1942.

⁵⁵⁾ Renaudet, *Préréform et humanisme à Paris*.

⁵⁶⁾ Walser, *Theorie des Witzes und der Novelle nach dem Sermon des Jovanus Pontanus*.

⁵⁷⁾ Renaudet, S. 1 und 2.

⁵⁸⁾ «Von allen Widersprüchen im religiösen Leben dieser Epoche ist vielleicht der rätselhafteste die offene Verachtung des Klerus, eine Verachtung, die mit der grossen Verehrung, welche man der Heiligkeit des Priesteramtes entgegenbrachte, als (man weiss nicht recht wie) vereinbar gehalten wurde.» Und weiter unten: «Das religiöse Leben der Epoche verzeichnet äusserste Gegensätze. Die Verachtung und der Hass gegen Klerus und Mönche ist nur die Kehrseite der tiefen Ehrfurcht vor ihrem heiligen Amte.» Huizinga, *Le déclin du Moyen Age*, S. 213, 215.

⁵⁹⁾ Burckhardt, S. 406, und Walser (*Lebens- und Glaubensprobleme...*), S. 15.

⁶⁰⁾ Papini schreibt: «Mir scheint es, dass das Geheimnis der Renaissance und ihrer Grösse in der Versöhnung des Menschen mit sich selber liegt und in dessen Hinneigung zu Gott auf der Suche nach neuen Wegen.» Papini, S. 4.

⁶¹⁾ Nordström (S. Nr. 5.)

⁶²⁾ *Ibid*, S. 13.

⁶³⁾ Febvre «nimmt ganz besonders die These von Abel Le-franc aufs Korn (weil diese ihm den Anstoss zu seinem Buche gegeben hat), der in Rabelais, vom Jahre 1532 an, einen Feind Christi und einen militanten Atheisten erblickte». Huizinga, S. IX.

⁶⁴⁾ Febvre, S. IX und 218.

⁶⁵⁾ Geisteshaltung des Jahrhunderts, Empfindsamkeit des Jahrhunderts, intellektuelles Leben, Triebleben: eine umfassende Psychologie dieser fesselnden Epoche — das ist die Frucht von Febvres Arbeit, der er während zehn Jahren oblag. Febvre, S. XVII, Vorwort.

⁶⁶⁾ L. Febvre, S. 500.

⁶⁷⁾ «Les Nouvelles Littéraires» vom 12. Februar 1953 («Primauté de l'Occident»).

⁶⁸⁾ «Und wenn man sich vergegenwärtigt, dass Italien allein es war, das, auf seine eigenen Kräfte angewiesen, ohne fremde Beeinflussungen und ohne Mitwirkung der Aussenwelt, diesen entscheidenden Schritt vollzogen hat, begreift man, in welchem Glanze es erstrahlte.» Monnier, S. 410.

⁶⁹⁾ «Diejenigen z. B., welche Italien den Rang streitig machen wollen, der ihm bis vor einigen Jahren allgemein zuerkannt wurde, der natürliche Sitz der ursprünglichen und überhaupt jeder Renaissance gewesen zu sein, die die Ansicht vertreten, dass diese französischen Ursprungs sei und deswegen ins 12. Jahrhundert zurückreiche . . ., sollen wissen, dass Italien die Urmutter und das Hauptzentrum der Renaissance war.» Papini, S. 34.

⁷⁰⁾ Walser, XXIII, S. 216: «Ich für mein Teil glaube, dass, bedingt durch eigenartige historische Entwicklung in Italien, die Macht der künstlerischen Inspiration der stärkste aller Faktoren war.»

⁷¹⁾ A. Lefranc, La vie quotidienne au temps de la Renaissance, Vorwort.

⁷²⁾ Robert Kemp in «Les Nouvelles Littéraires» vom 2. Dezember 1933.

P. R.

Die Renaissance-Architektur

Die heutige kritische Untersuchung des Begriffs Renaissance hat — wie aus den vorstehenden Seiten hervorgeht — die Auffassung in Frage gestellt, dass man damals in fast wunderbarer Weise das Altertum neu entdeckt habe und dadurch zu einer *Wiedergeburt* der Künste gelangt sei, diese so aus der Barbarei des Mittelalters wieder befreiend. Die neuere kritische Prüfung lehnt eine die Vorgänge dermassen vereinfachende Auffassung ab, ohne damit auf die Weiterverwendung des Begriffs zu verzichten. Lässt es sich doch immerhin einwandfrei feststellen, dass man seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts in Italien einen gründlichen Wechsel des Geschmacks, des ästhetischen Gefühls antrifft, ebenso einen neuen Wissensantrieb, der von einem veränderten Bewusstsein vom Wert des Menschen herkommt. Die Auffassung vom Leben ist nicht mehr einheitlich die transzendente, auf das Jenseits eingestellte des Mittelalters. Neue Kräfte treten hervor, werden wirksam und geschäftig, die in den vorangehenden Jahrhunderten still und langsam herangereift sind.



Findelhaus in Florenz

Photo Alinari, Firenze

Das Feld der neuen Bewegung ist Italien, vor allem auf dem Gebiete der bildenden Künste — der Architektur, Malerei und Bildhauerei. Hier gebührt Italien in zeitlicher wie qualitativer Hinsicht unleugbar Vorrang und Vorherrschaft.

Solches nachzuweisen, eignet sich die konkrete Untersuchung und Analyse eines der ersten Werke der Baukunst aus jener Zeit, das das ästhetische Empfinden der Renaissance, den neuen Geschmack, vollendet zur Schau trägt, nämlich die Säulenhalle (il loggiato) des «Spedale degli Innocenti», das heisst des Findelhauses von Florenz, das *Filippo Brunelleschi* um 1419 gebaut hat. Es ist das erste eigene Werk dieses Florentiner Baumeisters, der zu den grössten Künstlern der Frührenaissance gehört. Brunelleschi erfand kein neues Motiv. Er nahm ein Thema auf, das der herkömmlichen florentinischen Architektur besonders lieb war, die «Laube»; er stattet sie aber mit einem ganz neuen Sinn für Proportionen aus und erreicht damit eine bewundernswürdige, ruhige Eleganz. Bei der Betrachtung dieses Bauwerks wird man von seiner Eurythmie ergriffen, vom Ebenmass aller Teile zum Ganzen. Sie zeigt sich im Zusammenklang von Bogen und Säulen, im abgewogenen Einfügen der Rundscheiben (der

Tondi oder Medaillons) zwischen die Säulenbogen ¹⁾. In unvergleichlicher Harmonie zum Erdgeschoss stehen auch die zierlichen kleinen Fenster des ersten Stockwerks. Kurz: In diesem Bauwerk spürt man etwas ganz Neues, Frisches, Leichtes, eine unerhört beschwingte Kunst.

Es ist wichtig, zu betonen, dass Brunelleschi die einzelnen Elemente seines Baues aus der lokalen Tradition übernimmt. Der Fachmann erkennt in der Anlage der Säulenbogen ein Motiv aus der romanischen Fassade von San Miniato; die Fenster mit den stumpfwinkligen Giebfeldern stammen aus der Florentiner Taufkirche, dem Battistero di San Giovanni; das Vorbild für das Flachgewölbe des Säulenganges findet man in der romanischen Basilica dei SS. Apostoli. Aber obschon alles abgeleitet und aus Vorhandenem entnommen ist, bringt Brunelleschi einen ganz neuen Eindruck hervor, noch nie so dagewesen in Form und Stil, dass der Bau wie eine ganz neue Erfindung anmutet. Beachtenswert ist auch die Feststellung, dass in der Geburtsstadt Brunelleschis, in Florenz, wo er auch ausgebildet wurde, klassische antike Vorbilder in Bauten nicht bestanden haben.

Brunelleschis nachweisbar erste Reise nach Rom fand erst um 1432 statt — er war damals über 50 Jahre alt. Zusammen mit dem Bildhauer Donatello sieht hier der grosse Architekt mit der schwächtigen, unansehnlichen Gestalt unmittelbar klassische Vorbilder aus dem Altertum. Zusammen mit seinem Freund sucht er solche, untersucht sie, misst sie aus. Mit solchem Eifer graben die beiden im Forum, dass sie in den Ruf gerieten, mit mantischen Geheimnissen arbeitende Schatzgräber zu sein.

Es steht ausser Zweifel, dass in der als Renaissance bezeichneten Epoche der Drang zum Verstehen des Altertums und der Geheimnisse der Schönheit seiner Werke bestand, nicht weniger eine begeisterte Aufnahmebereitschaft für humanistische Anliegen. Es ist aber dennoch so, wie *Heinrich Wölfflin* in seinem Werke «Die klassische Kunst» mit Recht sagte: «Als ob die Antike nur vom Hörensagen bekannt wäre, so sehen die Versuche des 15. Jahrhunderts aus, auf römische Formensprache ein-

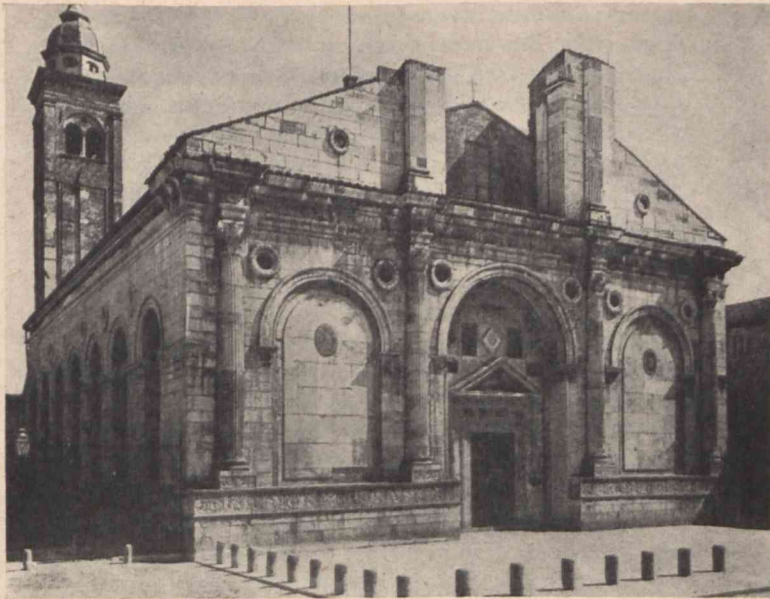
¹⁾ Sie sind geschmückt mit Reliefs von Wickelkindern, in Terrakotta von Andrea della Robbia geformt.

zugehen. Die Architekten nehmen die Idee der Säule, des Bogens, der Gesimse, allein wie sie diese Glieder bilden und zusammenfügen, lässt schwer glauben, dass sie römische Ruinen gekannt haben. Und doch haben sie sie gesehen, bewundert, studiert und waren gewiss überzeugt, einen antiken Eindruck zu machen.»

Die schöpferische Kraft der Meister der Renaissance war eben so gross, dass die Verbindung der bisherigen Tradition mit dem Wissen um die antike Kunst wie aus einem Gusse geriet. Beide Quellen nährten wetteifernd die Phantasie und den schöpferischen Feuereifer der bewundernswerten Epoche.

Das Zusammenspiel der verschiedenen Künstlerindividualitäten zu dem, was als Gesamtergebnis den Stil der Renaissance schuf, beruhte auf persönlicher Freiheit. Es zeitigte daher auch sehr verschiedene Früchte. So wirkte neben Brunelleschi ein anderer grosser Florentiner Architekt, *Leon Battista Alberti*, humanistisch-literarisch gebildeter Schriftsteller und von spekulativ-theoretischem universellem Wissensdrang erfüllt. Er stand in seinen Bauten dem Geiste der altrömischen Architektur viel näher als der vorher erwähnte, 27 Jahre ältere Brunelleschi. Es sei, als Beleg, auf die Marmorverkleidung der ursprünglich gotischen Franziskuskirche von Rimini hingewiesen, die auf Rechnung von Sigismondo Malatesta umgestaltet und dazu von Alberti vorgezeichnet wurde. In den Formen dieses Tempio Malatestiano kommen Grösse und Wucht der Architektur des kaiserlichen Roms sehr eindrücklich zur Geltung. Nicht umsonst befindet sich in nächster Nähe der umgebauten Kirche ein Triumphbogen des Augustus. Der heroische, feierliche Stil dieser Art Bauwerke bestimmte die Baupläne Albertis; er hat übrigens das Dreibogenschema für die Kirchenfassade übernommen. Sein Rhythmus ist damit durchaus verschieden von der linearen, die Perspektive einberechnenden Bauweise Brunelleschis.

So verschieden sie auch sein mochten, es lebte in allen Meistern der Epoche das klare Bewusstsein, in einer veränderten, neuen Welt zu wirken, von einer neuen geistigen Einstellung bestimmt, einer *laizistischen* Lebensauf-



Tempio Malatestiano in Rimini
Photo Alinari, Firenze

fassung, wonach man die Welt für sich in Anspruch und Besitz nahm.

In seiner Abhandlung über Malerei (*Trattato della pittura*), die Alberti 1435 dem Brunelleschi widmete, sagte der Autor: «Ich verstand in vielen, zuerst aber in Dir, Filippo, und in unserem so sehr geschätzten Freund Donatello, dem Bildhauer, und andern, den Nencio, Luca, Masaccio, es sei jeder lobenswerten Sache wahrer Geist, Euch und die andern nicht irgendwem anderem, der in den Künsten je berühmt war, hintanzusetzen.» Diese Worte spiegeln eindeutig das stolze Bewusstsein, der Antike zum mindesten gleichwertig zu sein. So enthält denn auch eine Liste der Meister aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts grosse Namen, wie *Lorenzo Ghiberti* (1378—1455), *Luca della Robbia* (1400—1482), *Masaccio pittore* (1401—1428), die mit andern Florenz eine Geistesblüte brachten, die der Stadt der Lilien einen lange

dauernden künstlerischen Vorrang vor andern sicherte. Dieses selbe Bewusstsein kommt noch betonter beim Kunsthistoriker *Giorgio Vasari* zur Geltung, der in der Mitte des folgenden 16. Jahrhunderts mit Gewissheit betonte, dass mit jenen genannten Künstlern eine neue Zeitepoche begonnen habe.

Derselbe Vasari bemerkte, dass die gotischen Meister keine Proportionen und künstlerischen Masse einhielten und warf ihrem Stile Barbarei und Unordnung vor, Kennzeichen, die in tiefem Gegensatz zur renaissancistischen Ausgewogenheit stehen. Eine auf den weltlichen Menschen bezogene, massvolle Haltung empfand man als grundsätzlich anders und als gegensätzlich zum mittelalterlichen *ek-statischen Transzendentalismus*. Auch das Mittelalter hatte in zahlenmässig begründeten Verhältnissen gedacht, aber auf mystischen und symbolischen Grundlagen ²⁾).

In der Renaissance aber wird der Mensch zum Massstab aller Dinge. Man bevorzugt Proportionen, die seiner Gestalt entsprechen und ihr angemessen sind, so auch die Symmetrie. *Albrecht Dürer*, der sich redliche Mühe gab, die Geheimnisse der Raumverhältnisse der renaissancistischen Künstler zu ergründen, zitiert einen zur Zeit des Augustus lebenden römischen Architekten *Vitruvius*, der nach seiner im 15. Jahrhundert in St. Gallen gefundenen Schrift *«De architectura»* erklärte: «Wer bauen will, muss seine Arbeit auf die Schönheit des menschlichen Körpers gründen, denn nur aus ihm kann man die geheimen Normen des rechten Masses gewinnen.»

So wandte sich die Renaissance von den «übermenschlichen» Massen der Gotik ab und den anthropozentrisch-humanistischen zu, das heisst zu jenen der Klarheit, der Vernunft, der Harmonie und Symmetrie.

Es gibt dafür keine eindrücklichere und überzeugendere Veranschaulichung als die Gegenüberstellung der die bescheidenen Bürgerhäuser erdrückenden Mammutbauten der gotischen Kathedralen und die nach menschlichen Massen gebaute Renaissancekirche, wie sie mitten

²⁾ So z. B. in der Alchemie. Red.

unter den Herren- und Bürgerhäusern einer italienischen Stadt steht.

In seiner Abhandlung über Baukunst «De re aedificatoria» definiert Alberti die Schönheit als «eine gewisse wohlüberlegte Harmonie der Teile mit dem Ganzen». Aus solcher Richtlinie ergibt sich der toskanische Geschmack für die reine Form, für die «nackte» Schönheit der Proportionen, für die vernünftige und perspektivisch überlegende räumliche Gestaltung. — In Norditalien hatte sich die Architektur indessen eine reiche, an üppigen Pflanzenwuchs gemahnende Ornamentik zugelegt, mit Farben und malerischem Spiele mit dem Licht. Wenig hat man dort beachtet, dass *Luca Pacioli* 1508 (einige sagen auf Anregung da Vincis) über göttliche Proportionen (*De divina Proportione*) schrieb, dass sie aus der menschlichen Figur abgeleitet seien, die nach der göttlichen geschaffen sei!

*

Im Bürgerhaus des 15. Jahrhunderts sieht man die neue Auffassung vom Leben deutlich ausgedrückt: es ist bequemer, offener, heller. In verstärktem Masse kommt dies in den Herrenpalästen zur Geltung, an den prachtvollen Höfen, wohin die Künstler berufen wurden, das Leben zu verschönern und es reizvoller einzurichten. Eines der besten Beispiele dafür bietet der Herzogspalast von Urbino mit seinem prachtvollen Mittelhof und der Flucht seiner weiten und hellen Säle. Dort in Urbino kam auch *Donato Bramante* zur Welt, einer der grössten Baumeister der Renaissance. Mit Leonardo da Vinci an den Hof des Ludovico il Moro berufen, gab er in der Sakristei von San Satiro ein Beispiel, wie die lombardische Freude an der dekorativen Malerei mit grossen, reinen Formen in Uebereinklang gebracht werden könne. In Rom, das im 16. Jahrhundert zur führenden italienischen Stadt aufstieg, baut er unter anderem das reizvolle Beispiel eines vollkommen durchgegliederten römisch-plastischen Zentralbaus, den *Tempietto di San Pietro* in Montorio, der die Anregung zum Bau der Peterskirche gab. Diese wurde, nachdem Bramante 1514 gestorben war, von ver-

schiedenen Architekten gefördert und erhielt von *Michelangelo*, der von 1546—1564 (seinem Todesjahr) in Rom wirkte, die abschliessende Gestalt.

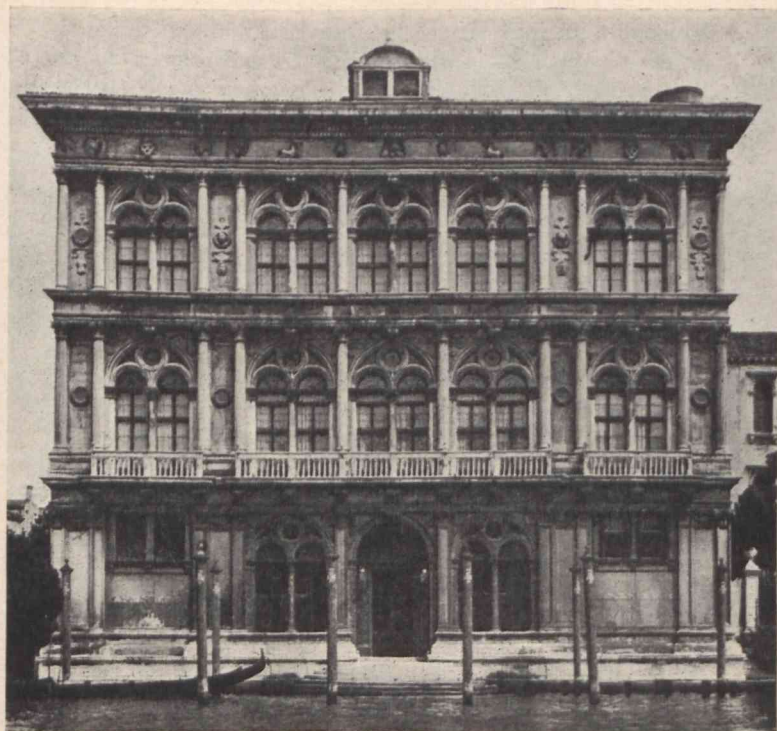
Mit Michelangelo änderte sich der Geschmack wesentlich. In seiner Architektur zeichnet sich ein stürmischer Geist ab, eine schon fast frühbarocke Bewegtheit. Durch ihn und um ihn bilden sich architektonische Theorien heraus. Viele Künstler arbeiten solche aus mit Regeln und Normen und Massen. Zur «Manier» geworden, verbreitet sich diese Renaissance nun in ganz Europa, wobei mehr der Reichtum der Formen und die Ornamentik Anklang fand als das Verständnis für ihr ursprüngliches Anliegen: die reinen Proportionen.

In den Ländern jenseits der Alpen vor allem suchte man zudem die herkömmlich gotische Tradition mit renaissancistischen Anregungen zu verbinden; denn jedes Volk hängt mehr oder weniger an den Formen, die es geschaffen hat.

Die Renaissance-Architektur im Tessin

Wenn wir nun, nach der vorangegangenen zusammenfassenden Darstellung der Eigenart der italienischen Renaissance-Architektur, einen Blick auf die Gegend werfen, die den heutigen Kanton Tessin bildet, so muss vor allem auf seine periphere Lage hingewiesen werden, auf seinen betont «provinzialen» Charakter.

Er wird demnach von neuen künstlerischen Strömungen eher spät erreicht. Zudem ist die relative Armut der Gegend zu bedenken. Man findet daher beachtenswerte Gebäude im Stile der Renaissance nur an den bedeutenderen Orten, und auch da sind sie recht spärlich anzutreffen. Diese Feststellung erscheint insoweit einen Widerspruch zu enthalten, wenn man in Betracht zieht, wie viele Künstler aus dem Tessin ausgewandert sind und in wirkungsvoller Weise im Geiste der Renaissance in grossen Städten tätig waren, so die *Rodari* von Maroggia, die *Gaggini* von Bissone, die *Solari-Lombardi* von Carona, welche sogar aus eigenem Einfluss Venedig ein renaissancistisches Gepräge gaben.



Palazzo Vendramin Calergi in Venedig

Eines der Meisterwerke von *Pietro Lombardo* von Carona (Tessin). Geboren daselbst um 1435, gestorben 1515 in Venedig. Sein Sohn und Mitarbeiter, *Antonio Lombardo*, starb um 1516 in Ferrara, der andere Sohn, *Tullio*, 1532 in Venedig. Alle drei schufen hervorragende Werke der Renaissance, vor allem in Venedig, Ravenna und Padua.

Photo Alinari, Firenze

Aber die italienisch-sprachige Schweiz selbst erreichte die Renaissance ziemlich spät, erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts, und sie verblieb in den Hauptorten. In den sogenannten Valli, den Bergtälern, geht elementare romanische Bauweise unvermittelt in den Barock über, und dies war um so eher möglich, als die Gotik hier nur geringe Spuren hinterlassen hatte.

In diesem Zusammenhange ist immerhin festzustellen, dass zwei bemerkenswerte städtische Bauten, deren

Baubeginn ins Ende des 15. Jahrhunderts fällt, ein eigenartiges Gemisch von gotischen Formen und solchen der Renaissance aufweisen. Es sind die Kirchen «*degli Angeli*» in Lugano und *Santa Maria delle Grazie* in Bellinzona. Beide waren an ein Franziskanerkloster angebaut und äusserst ähnlich, wie Früchte desselben Geistes. Es lässt sich dies wohl daraus erklären, dass die Tradition in den Mönchsorden neuen Einflüssen Widerstand leistete und dass die Orden eigene, auf das Herkommen verpflichtete Baumeister hatten. Wie dem auch sei, der Gegensatz der Stile in den besagten Bauten erscheint um so lebhafter, wenn man die malerische Ausstattung der beiden Kirchen mit in Betracht zieht. In Lugano ist die grosse Frontwand von *Bernardo Luini* im Jahre 1529 mit einer grossen Kreuzigung bemalt worden, begleitet von Passionsszenen, das Ganze aus einer einheitlichen Vision gefügt und so ausgesprochen renaissancegemäss, dass das Bild als eines der bedeutendsten Beispiele der Kunst dieser Art im lombardischen Kulturraum betrachtet werden kann. Die Bellinzoneser Kirche hingegen hat ein naiver Künstler, wahrscheinlich einer aus dem Kreise des Piemontesers Gaudenzio Ferrari (1484—1549) auf herkömmliche Weise bemalt, indem er die Passionsszenen auf verschiedene Felder verteilte und unverbunden nebeneinanderstellte. Trotz der Naivität des Malers ist das Ganze von grosser Schönheit; vor allem ist die Farbgebung meisterhaft.

Die erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts im Tessin einsetzende renaissancistische Bautätigkeit bezieht sich vorerst vorwiegend auf Gotteshäuser. Es fehlte eine reiche Gesellschaftsschicht, die ihre Stellung und ihren Reichtum durch imponierende Bauten kennzeichnen konnte. Grössere Privatbauten sind Ausnahmen und stammen aus späterer Zeit, so etwa der *Palazzo der Della Croce* in *Riva San Vitale* (er ist jetzt Gemeindehaus), oder das Herrenhaus des Ritters *Giovan Battista Pellanda* in *Biasca* vom Jahre 1586, dessen getäferte Stube ins Landesmuseum nach Zürich übergeführt worden ist. Diesen Beispielen mag man noch das bescheidene, «*La Piccioniaia*» genannte kleine Gebäude am *Corso Pestalozzi* in Lugano beigesellen, das einen Typus des 15. Jahrhunderts darstellt, wie er, meist mit geschmackvoller Malerei verziert, zu seiner Zeit



Palazzo der Familie Della Croce in Riva San Vitale
Aus: *La Svizzera italiana nell'arte e nella natura*, Fasc. XVIII,
Riva San Vitale

recht häufig gewesen sein wird. Heute bedeutet das kleine verbliebene Gebäude ein wertvolles Baudenkmal inmitten der grossen Bauten einer modernisierten Stadt.

*

Wuchtige Baukörper stellen einige militärische Anlagen dar, die aus der hier betrachteten Epoche stammen, nämlich die drei Kastelle von Bellinzona, die der Hauptstadt des Kantons ihr kriegerisches und zugleich malerisches Aussehen geben. Es sind Bauten aus sehr alter Zeit. Sie erhielten aber ihre heute noch erhaltene Form in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die architektonisch bedeutendste Burg ist die mittlere, *San Martino* oder *Schwyz (Svitto)*, genannt. Das höher gelegene Kastell, *Santa Barbara* oder *Unterwalden*, wurde vom Florentiner *Benedetto Ferrini* entworfen. (Er starb 1479 an der Pest, als mit dem Bau noch kaum begonnen worden war.)

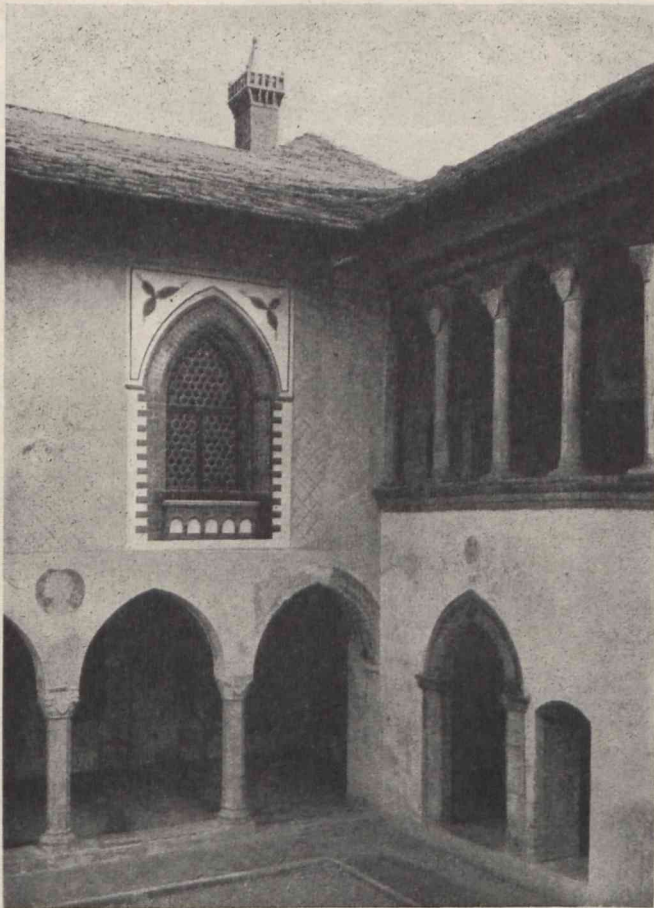
Das Kastell *San Michele* oder *Uri* weist einen älteren und geschlosseneren Bautyp auf, bedingt durch seine Lage auf einem hohen, rauhen Felsen mitten in der Stadt, von dem sich zinnenbekrönte Mauern hinunterwinden, um das Tal abzuschliessen.

Nicht genug kann man das Verschwinden der Brücke della *Torretta* beklagen, die Ludovico il Moro gegen Ende des 15. Jahrhunderts über den Tessin hatte schlagen lassen. Sie galt als eine der schönsten der damaligen Lombardei. Durch das Ausbrechen eines Sees, der sich infolge eines Bergsturzes vom Monte Crenone her im *Bleniotale* gebildet hatte, entstand eine gewaltige Ueberschwemmung, die sie wegspülte.

Der Mailänder Herzog, der die Kastele von *Bellinzona* ausbaute, hatte Baumeister von Ruf dorthin gesandt; so *Aristotele Fioravanti* aus Bologna und *Maffeo* aus Como; ihr Anliegen war aber Wehrhaftigkeit und nicht Baukunst.

Anders war die Lage beim *Schloss von Locarno*, dessen älteste Teile ins 12. Jahrhundert zurückreichen. Es war im 15. Jahrhundert von den Grafen *Rusca* bewohnt, von denen besonders *Franchino Rusca* es vergrössern und verschönern liess. Nach der Zerstörung, welche die Schweizer vornahmen, als sie *Locarno* eroberten, blieb wenig davon übrig. Eine *Loggia* im ersten Stock, gegen den Hof hin offen, eine *Freitreppe* mit schönen *Fresken*, ein *Säulengang* im Erdgeschoss und einige wohlgeformte grössere Fenster in *Terrakotta* deuten noch einen Ort künstlerisch gehobenen, herrenmässigen Lebens an.

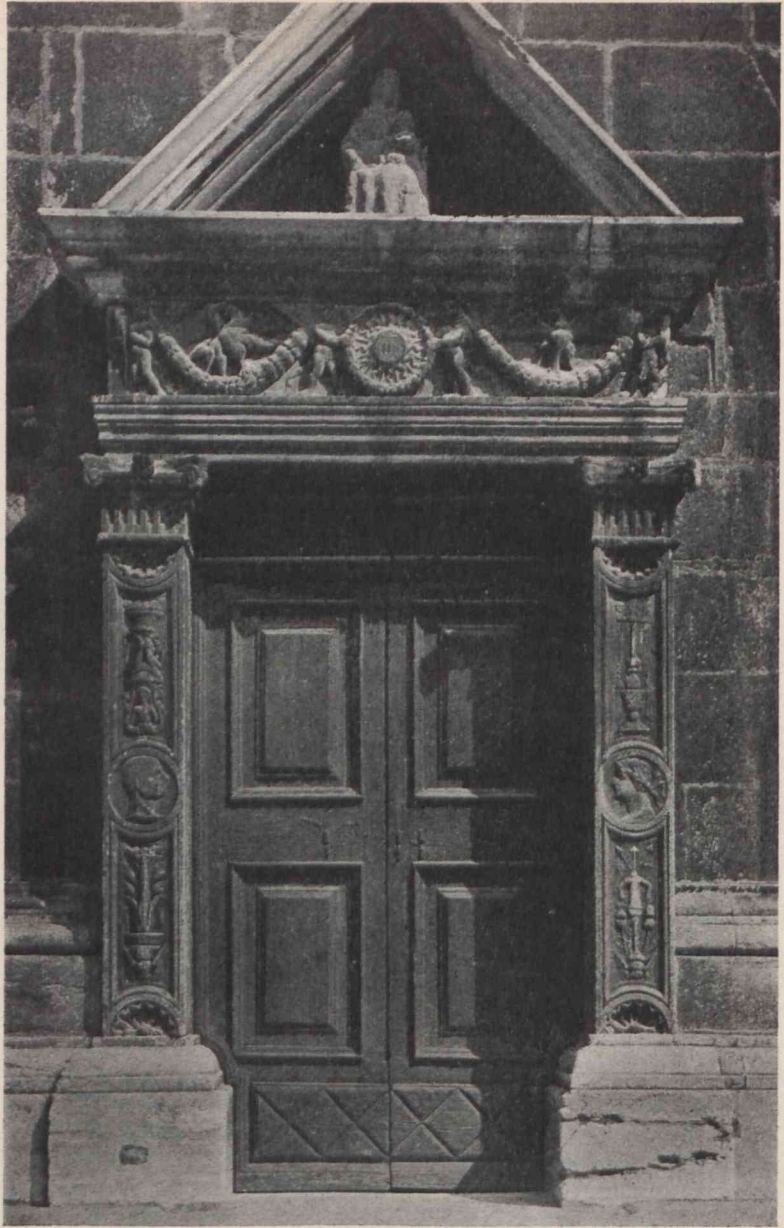
Diesen Beispielen aus der Renaissancezeit könnte man einige Klosterbauten beigesellen, etwa jenes der *Benediktiner* von *Monte Carasso*, das nach dem Einzug der *Kirchengüter* im 19. Jahrhundert zerfiel oder verstümmelt wurde. Oder das Klostergebäude von *Santa Caterina* in *Lugano*, jetzt *Osteria Venezia*, das mit seinem heitern, hellen *Bogengang* ein oft angewandtes und vielfach variiertes Vorbild für Bauten der folgenden Jahrhunderte bot, und dies für städtische Bürger- und für Bauernhäuser. Für viele Dörfer des *Sottoceneri* sind die nach solchen Vorbildern abgewandelten *Loggien* und *Bogenhallen* charakteristisch. Auch *Strassen* und *Plätze* der Städte — es sei die *Piazza Nosetto* in *Bellinzona* und ihre Umgebung besonders erwähnt — zeigen *Bogengänge* in reicher Fülle,



Im Hofe des Castello von Locarno
Photo Steinemann, Locarno

ebenso die Piazza Grande in Locarno und die Via Pessina in Lugano. Diese Bauformen verleihen Städten und Dörfern einen liebenswürdigen Reiz und ihren typisch lombardischen Einschlag.

Bauten von grösserer architektonischer Bedeutung, die das Gepräge der Renaissance tragen, sind vor allem die Kirchen der Hauptorte.



Linkesseitiges Portal der Stiftskirche in Bellinzona
Photo H. Rüedi S. A., Lugano



Madonna del Ponte in Brissago (S. S. 52)

Photo Steinemann, Locarno

Auf der Fassade von *San Lorenzo in Lugano* ist das Jahr 1517 eingetragen. Davon wird noch ausführlicher die Rede sein. Im selben Jahre wurde mit dem Bau der *Stiftskirche* von *Bellinzona*, der *Collegiata*, begonnen. Sehr wahrscheinlich ist sie ein Werk des Tessiner Architekten *Tommaso Rodari* von *Maroggia*, der auch beim *Dombau* von *Como* beschäftigt war. Die *Bellinzoneser*

Stadtkirche ist einschiffig und von Seitenkapellen begleitet. Geräumig, massig und sehr feierlich wirken ihre Formen. Die strenge Fassade weist neben dem barocken Hauptportal zwei rein renaissancistische Seitenportale auf, wie sie dem ästhetischen Empfinden des 15. Jahrhunderts vor allem entsprechen. Gleiches gilt für die in wohl-abgewogenen Verhältnissen gestalteten Fenster oberhalb der Türen.

Den erwähnten Seitenpfortchen kommt insoweit ein besonderes Interesse zu, weil sie äusserst reizvolle Ausformungen rein renaissancistischer Motive durch ländlich-kleinstädtische Handwerksmeister bieten. Das linksseitige Portal zeigt im Ornament des Türsturzes Putten, die Laubgewinde tragen, dazu den «Fiammante» des San Bernardino, d. h. das eucharistische Monogramm IHS in einem Kreis züngelnder Flammen, sodann zwei Christus-symbole: den Pelikan, der sich die Brust aufreisst, und den Phönix, der aus seiner Asche aufersteht. Die Türpfosten tragen Medaillons in der Mitte, mit klassischen Köpfen im Profil. Unten und oben sind diese begleitet von teils heidnischen Motiven: Delphinen und Meerweibchen (Sirenen), teils christlichen aus der Passion.

Vom kulturellen wie formalen Gesichtspunkt aus gesehen, ist der Eifer beachtenswert, mit dem hier ein unbekannter Steinbildhauer grosse Gedanken darzustellen unternahm, was ihm, sogar im Vergleich mit den raffinierten Dekorationen der Kathedrale in Lugano, sehr ausdrucksvoll gelang.

Rohere Formen als das eben beschriebene Bauwerk, aber nicht weniger feierliche bietet die Kirche von *San Francesco* in Locarno (bis zur Klosteraufhebung den Franziskanern gehörend; jetzt dient das bisherige Klostergebäude dem kantonalen Lehrerseminar). Die Fassade trägt die Jahreszahl 1538; sie wurde zum Teil aus Steinen, die vom zerstörten Schloss in Locarno stammen, aufgebaut. Der Kontrast des warmen, gelbroten Kalksteins zu dem kalten Blaugrau des Granits ergibt ungemein malerische Wirkungen. Das Innere der Basilika wirkt ehrfurchterweckend durch ihre wuchtigen Säulenkolonnen und die grosszügigen Raummassen. Die Seitenschiffe sind gewölbt. Das Hauptschiff aber ist nach römischer



Der Zentralbau der Santa Croce in Riva San Vitale

Tradition mit einer Kassettendecke versehen. Der Chor passt im Grössenmass nicht zum Schiff. Während der sehr langen Bauzeit wurde das Hauptschiff, offenbar ohne Rücksicht auf die Planung, stark erhöht. Ungemein schön sind von aussen gesehen die Absiden, deren reine Formen durch Pilaster, die aus der Mauer hervortreten, und durch ein kräftiges Kranzgesimse evident unterstrichen werden.

Die typischen Formen von San Francesco findet man auch bei der *Pfarrkirche von Ascona*, die auf 1534 zurückgeht, und bei der Kirche *Madonna del Ponte* von *Brisago*. Diese zeigt Besonderheiten, die man auch bei andern Kirchen am Lago Maggiore findet, so in Cannobio und Pallanza. Sie sind von einem Baumeister aus Brissago gebaut worden, von *Giovanni Beretta*. In dörflicher Abwandlung gehören alle zur *grossen lombardischen Architektur*.

In diesem Zusammenhang stellt die Kirche von *Brisago* (sie besteht aus einem Langhaus mit wenig entwickeltem Querschiff) das Hauptwerk eines bisher kaum bekanntgewordenen tessinischen Baumeisters dar, einer ausgeprägt originalen Persönlichkeit. Er verwendet gerne Motive, die für das 16. Jahrhundert typisch sind, wie die «*Serliana*» (ein dreiteiliges Fenster)³⁾, oder dann typisch lombardische, den «*Tiburio*», d. h. ein oktogones *Schutzdach* über der Kuppel, über welche die «*Laterne*» hinausragt. Der «*Tiburio*» ist bei den Bauten *Berettas* in maleisch wirkender Weise durchbrochen.

Neben der Kirche erhebt sich schlank und elegant der Glockenturm. Sein Mauerwerk enthält starke Kontraste durch Verwendung dunkler Rundkiesel im mittleren Mauerwerk und behauener heller Steine für die Eckkanten. Der Bau *Berettas* trägt das Datum 1545 und ist einer der originalsten der Tessiner Renaissance.

Einziges Beispiel eines monumentalen *Zentralbaues* ist der Tempel *Santa Croce* in *Riva San Vitale*. Bauherr war der Erzpriester *Giovanni Andrea della Croce*. Der von ihm mit dem ausgezeichneten Baumeister *Giovanni An-*

³⁾ Nach Sebastiano Serlio: *Regole generale di Architettura* (1475—1554).



Inneres von Santa Croce in Riva San Vitale

Beide Bilder von Riva San Vitale stammen aus Bd. XVII des Werkes: «*La Svizzera italiana nell'arte e nella natura*», herausgegeben von der «*Società Ticinese per la conservazione delle bellezze naturali ed artistiche*», Lugano.

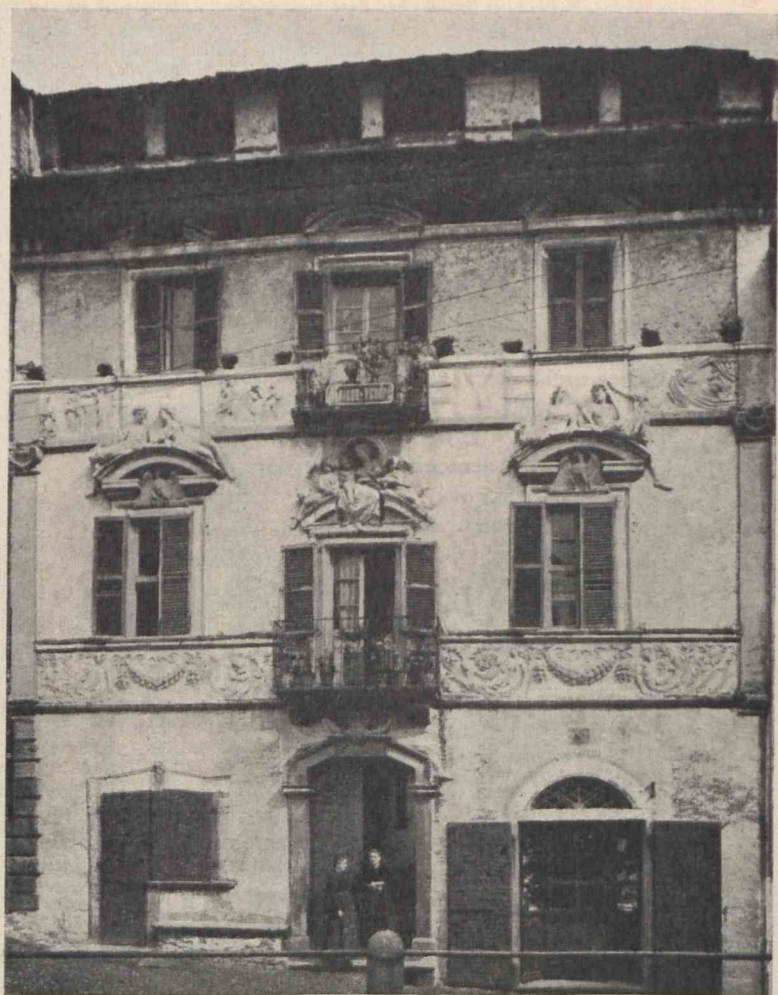
tonio Piotta von Morbio abgeschlossene Vertrag besteht noch. Piotta führte aber wahrscheinlich nur ein aus früherer Zeit bestehendes Projekt, das man dem Architekten *Pellegrino Tibaldi di Porlezza* von Valsolda zuweisen möchte. Wer auch ihr Architekt sei, die Bauidee dieser achteckigen Kirche ist grossartig; die Ausführung entsprach wohl nicht ganz dem ursprünglichen Baugedanken. Eine lange Verwahrlosung hat das Bauwerk zudem in sehr schlechten Zustand gebracht. So sind die Fresken der Kuppel, gemalt von den Brüdern *Pozzi di Puria* von Valsolda, verschwunden, der vergoldete Stuck ist abgebröckelt, die raumfüllende sogenannte Grottesken-Malerei und die Landschaftsbilder, die die Wände des feierlichen Gotteshauses zieren, sind verblichen. Immerhin ist es noch mit fünf grossen Gemälden auf Leinwand ausgestattet, die vom Mailänder Maler *Camillo Procaccini* stammen. Zurzeit im Gange befindliche Wiederherstellungsarbeiten werden die verhängnisvollen Zerstörungen des prachtvollen Bauwerks beheben, das rein dem Geiste der Renaissance entspricht, obschon es zeitlich schon an der Grenze des Barocks steht. Die Kirche wurde 1599 geweiht; im selben Jahre wurde nicht weit weg, in Bissone, *Francesco Borromini* geboren, der zum grössten Barockbaumeister Roms heranwuchs.

*

In *Ascona* wurde zur selben Zeit der Maler *Giovanni Seródine* geboren, Sohn des *Cristoforo*, eines in Rom tätigen Bauunternehmers oder Architekten. Durch seinen andern Sohn, *Giovan Battista*, liess er 1620 die Fassade seines *Asconeser* Hauses, das er erweitert hatte, ausschmücken. Die Stukkaturen dieses Hauses *Seródine* sind von hohem künstlerischem Wert und noch ganz vom Geiste der Renaissance erfüllt: Die Fenstergiebel tragen elegante Figuren; Friese und Flachreliefs sind reich und sehr empfindsam bearbeitet; alles ist mit ruhiger Klarheit disponiert zur schönsten Hausfassade im Tessin.

*

Sehr bedächtigt nahm die alemannische Schweiz die Renaissance auf. Der Widerstand der gotischen Tradition dauerte bis weit in die Barockzeit hinein. So kam es, dass die Bauten, die als renaissancistisch angesprochen werden,



entweder noch gotisch oder dann schon barockal beeinflusst sind.

In den katholisch gebliebenen Orten fand der italienische Stil leichter Eingang als anderswo; in Luzern wurde um 1560 der Rittersche Palast — heute erweitert, kantonales Regierungsgebäude — wahrscheinlich von *Dome-*

nico Solbiolo von Ponte Capriasca, also von einem Tessiner, gebaut. Das Rathaus dieser Stadt, architektonisch eines der bemerkenswertesten Gebäude in der Schweiz, geht auf italienischen Einfluss zurück. Auch das Rathaus von Zürich, das zu Ende des 17. Jahrhunderts erstellt wurde, wird als renaissancistisch angesprochen. Es ist von Italienern gebaut worden.

Grossen Erfolg hatten in der alemannischen Schweiz die bemalten Fassaden, von denen als bedeutendstes Beispiel das Haus zum Ritter in Schaffhausen von Tobias Stimmer (um 1570) erhalten geblieben und dazu vollendet restauriert ist. Von dem Luzerner Haus des Jakob von Hertenstein, das Hans Holbein der Jüngere um 1519 bemalt hat, ist nur die Erinnerung geblieben. Es wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts zerstört. Zahlreich sind andere, weniger bedeutende, aber im Geiste der Renaissance bemalte Fassaden, farbenprunkend und hochgestimmt in der symbolistischen Thematik, die z. B. um 1581 die Aufmerksamkeit Michel des Montaignes erregten, der damals zur Kur in Baden weilte.

Piero Bianconi

Uebersetzung: Red.

Die Fassade der Kathedrale von Lugano

Die Fassade der Kathedrale von San Lorenzo in Lugano wird mit Recht als eine der ansehnlichsten Schöpfungen des Rinascimento im Kanton Tessin betrachtet. Man muss dazu aber sofort bemerken, dass sie einem prunkvollen Gewande gleicht, das man der Fassade des alten Baues übergezogen hat, mit dem sie stilistisch nichts verbindet⁴⁾. Es wird aber dennoch von Nutzen sein, einen Blick auf die dahinterstehende alte Kirche und ihre lange Geschichte zu werfen.

Die heutige Kirche von San Lorenzo wurde über dem Standort einer früheren erbaut, von deren Grundmauern bei den Aushebungen für die Drahtseilbahn gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts Stücke gefunden wurden, vor allem das Fundament der Apsis, welche nach Osten gerichtet war. Urkunden berichten

⁴⁾ Denn auch diese Einsicht gehört zum Verständnis der Renaissance: Sie will repräsentieren, und dazu ist die Fassade vor allem der geeignete Ort. Red.



Gesamtansicht der Kathedrale von Lugano
Photo Vicari, Lugano

schon im IX. Jahrhundert von einer Kirche San Lorenzo in Lugano; im XI. Jahrhundert wird das Vorhandensein eines Erzprie-
sters und eines Chorherrenstifts urkundlich bezeugt. Der gegen-
wärtige Bau ist romanisch und geht ins XIII. Jahrhundert
zurück; aber es erfolgten im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche
Umarbeitungen, Erweiterungen und auch Verschandelungen. Wir
wollen sie rasch zusammenfassen:

Die romanische Anlage (Basilika mit drei Schiffen, die durch
drei Paar Pfeiler getrennt sind) wurde umgearbeitet und unge-
fähr im XV. Jahrhundert durch eine gotische Decke stark ver-
ändert. Man findet dafür einen deutlichen Beweis, wenn man
die innere Fläche des ersten Rechtspfeilers betrachtet, auf dem die
Gestalt eines heiligen Hirten gemalt ist (es ist der heilige Lucio,
ein einheimischer Heiliger aus dem benachbarten Cavargnatal),
datiert von 1330; davon sieht man nur mehr den untern Teil der
Gestalt, umgeben von den winzigen Tieren der Herde; der obere
Teil wird eben vom neueren gotischen Gewölbe verdeckt. Die
zweite Kapelle rechts, der Madonna delle Grazie (Muttergottes
von der Gnaden) geweiht, ist ein aus dem 18. Jahrhundert, dem
Settecento stammender Umbau der schon Ende des XV. Jahrhun-
derts in Erfüllung eines Gelübdes für die Bewahrung vor der
Pest errichteten Kapelle. Ebenfalls erst im 18. Jahrhundert wurde
das Chor erstellt; mit Fresken zur Ehre des Kirchenpatrons verziert
von den Brüdern *Torricelli* aus Lugano (*Turicelli fratres luga-
nenses* pingebant MDCCLXIV). Die Kirche, welche im Jahre
1885 mit der Erhebung des Tessins zur Diözese *Kathedrale*
wurde, hat der Maler Ernesto Rusca 1904/10 nach dem wenig
loblichen Geschmacke der damaligen Zeit restauriert und in zu
auffälligen Farben ausgeschmückt, die die Ueberreste der *alten
Fresken* auf den Pfeilern beeinträchtigen. Von diesen ist bemer-
kenswert das Fresko aus dem Jahre 1482, signiert von einem *Am-
brogio di Murato*, und jenes, das eine zu Füssen der Jungfrau
kniende Familie darstellt: ein naives Werk des XV. Jahrhunderts.
Unter dem verschiedenen Beachtenswerten, das in der Kathedrale
erhalten ist, wollen wir die Vorderseite der alten Orgel erwä-
nen, aus geschnitztem und vergoldetem Holz, die schon vom
Bischof Ninguarda bewundert wurde, der die Kirche 1591 be-
suchte. Das grosse Altarbild mit kleinen Flügeln, reich an Sta-
tuen und Malereien, das der gleiche Bischof von Como anlässlich
seines Hirtenbesuches seiner Aufmerksamkeit würdigte, ist ver-
schwunden.

Der Turm von San Lorenzo, der die Stadt beherrscht und den
Lauf der Stunden regelt, ist ebenfalls romanisch, ausser dem
Kranz, der der Barockzeit entstammt. Ursprünglich war er ab-
geschlossen durch zwei Reihen dreibogiger Fenster, was aus
einem Stich über Lugano in der *Topographia Helvetiae* von 1642
des Matthäus Merian hervorgeht. Darnach kann man sich ein
Bild machen über den damaligen Standort der Kirche: Sie war
hoch über dem See und beherrschte den engen Kreis von Häu-
sern und Türmen der Stadt, inmitten lachender Weinberge, ab-
geschieden und erhaben in ihrem ländlichen Frieden.

In den Aufzeichnungen des Monsignore Ninguarda lesen wir auch das erste bewundernde Wort über das Werk, das uns interessiert, das heisst über die herrliche *Fassade der Kathedrale*: «Die Fassade der Kirche» — schreibt Monsignore Ninguarda — «ist aus Marmor mit Statuen aus Carraramarmor, die Pforten sind geschnitzt und schön, über dem Hauptportal ist ein grosses, schönes Rundfenster . . .» Dreizehn Jahre früher, im Jahre 1578, hatte der Bischof Bonomi in seinen Anordnungen vermerkt, «dass man so bald als möglich das Rundfenster der Fassade fertigstellen solle». Dieses war in jenem Zeitpunkt also schon in Angriff genommen. Dieses grosse Rundfenster ist also ein Zusatz aus dem Ende des Jahrhunderts, während die Fassade über dem Hauptportal das genaue Datum 1517 trägt; und man muss sagen, dass die strengen und harmonischen Proportionen des Ganzen durch die zu grosse Rosette gestört werden, die auch in ihren Ornamenten viel weniger zierlich ist als die Pforten. Die Fassade ist im übrigen ein organisch geschaffenes Werk, Planung eines Architekten von überlegener Begabung, mit Sinn für Proportionen und Blick fürs Ganze, der die Verzierungen an den drei Pforten und den Rundbildern (den Medaillons) des ersten Gesimses klug zu beschränken wusste, eben gerade, damit die Harmonie der allgemeinen Anordnung dadurch nicht gestört werde. Es ist ein Werk, das die zahlreichen Stimmen, die sich zu seinem Ruhme verlauten liessen, von Burkhardt bis zu Rahn, verdient, auch wegen der aussergewöhnlichen handwerklichen Erfahrung, die die Verzierungen der Pforten verraten; und es ist sehr verwunderlich, dass noch keine Urkunde auffindbar war, die den Namen des Architekten verrät, der es erbaut hat, oder denjenigen der Steinbildhauer, die es geschmückt haben. Das Werk ist anonym geblieben.

Die Form der Fassade: Sie ist viereckig, abgeschlossen durch ein horizontales Gesimse, eine ungewohnte, erstaunliche Form. Man mag sie vielleicht in Mittelitalien, Umbrien oder in den Abruzzen antreffen; in der Lombardei ist sie beinahe unbekannt. Aber es gibt dafür doch das Beispiel der Certosa in Pavia, die ungefähr zwanzig Jahre älter ist und als Vorbild dieser Kathedrale betrach-

tet werden muss⁵⁾. Andererseits lässt ein Vergleich der beiden Bauten den eigentümlich kahlen Charakter der Luganeser Fassade hervortreten, während die Fassade von Pavia, typisch lombardischem Geschmack entsprechend, ganz überkleidet und wie erstickt ist unter einer sehr dichten ornamentalen Vegetation, die die grossen Linien verbirgt, sogar mit der Vielfalt der Farben, mit der Buntheit des Marmors spielt, ist die Fassade von San Lorenzo von einer Reinheit und Kahlheit, die sie seltener und architektonisch kostbarer macht. Gerade von Pavia zurückgekehrt, schrieb der junge Jakob Burkhardt von Lugano aus einem Freunde voller Begeisterung und überwältigt von Bewunderung vor San Lorenzo: «Sie ist ein wundervolles Werk, und nach meinem Urteil bei weitem der Fassade der Certosa von Pavia vorzuziehen, auch wenn sie, was die Grösse anbelangt, beträchtlich geringer und von kleineren Proportionen ist.»

Die viereckige Fassade von San Lorenzo wird in der Höhe von einem starken Gesimse in zwei Abschnitte geteilt, wobei der obere niedriger ist als der untere; in der Breite wird sie von vier Lisänen, das heisst aus der Mauer hervortretenden, aber mit ihr verbundenen Pilastern in drei Felder geteilt, von denen das mittlere ein wenig grösser ist als die seitlichen; die beiden Ecklisänen sind nach rückwärts gezogen. Im obern Abschnitt sind diese Pilaster ganz glatt, im untern werden sie durchbrochen von leeren Nischen und von Rundbildern mit Tier- und Meerwesendarstellungen (Sirenen usw.). Der obere Abschnitt ist ganz kahl, auch im Abschlussgesimse, während das mittlere Gesimse von fünfzehn Medaillons mit kleinen Figuren von Propheten und Sibyllen belebt ist (dazu kommen zwei weitere Rundscheiben in den zurückgezogenen Partien).

Von den drei Türen sind die beiden seitlichen von einem Querbalken getragen und von einem leichten Bogen überspannt; die mittlere dagegen ist gewölbt, viel höher und von einem starken Tragbalken gekrönt, auf dem sich fünf Medaillons aus weissem Marmor befinden

⁵⁾ Ihr oberer Teil wurde übrigens von einem Tessiner, dem *Cristoforo Solari*, von Carona bei Lugano, gebaut.



Rechte Türe von San Lorenzo
Photo Vicari, Lugano

(Madonna im mittleren und vier Heilige), ähnlich denjenigen des mittleren Gesimses. Alle drei Türen haben reich mit Grotteskenwerk verzierte Rahmen aus Kalkstein ⁶⁾ und werden von je zwei starken Flachreliefs mit viereckigen Rahmen flankiert, die überlebensgross die vier Evangelisten an den Seitenpforten, David und Salomon an der Mittelpforte darstellen. (S. S. 61.)

*

Wenn wir die gesamte Fassade betrachten und versuchen, die zu grosse Rosette wegzudenken (oder sie auf gemässigte Proportionen und Formen zu reduzieren), so lässt sich klar erkennen, dass der Architekt bewusst einen Gegensatz schaffen wollte zwischen dem obern ganz glatten und ruhigen Abschnitt und dem untern, reicher geschmückten und bewegteren. Die starke Betonung der Mittelpforte, die kleinen Felder über den Seitenpforten auf dem glatten Hintergrund, der Rhythmus der Medaillons, all das lässt beim Schöpfer der Fassade das Bestreben erkennen, einen bis ins kleinste Detail abgewogenen und harmonischen, nach musikalischen Begriffen massvollen Organismus von unbedingtem Gleichgewicht zu schaffen.

Betrachten wir hingegen die sechs grossen Flachreliefs, die die Pforten flankieren, so müssen wir im Gegensatz zur vorangehenden Beurteilung eine Disharmonie wahrnehmen; jene Flachreliefs sind von gleichen Dimensionen und auf der gleichen Höhe angebracht, auf Hintergründen jedoch, von unterschiedlichen Ausmassen, neben Pforten, die einen sonst komplexen Rhythmus zeigen. Daher die schon angedeutete Hypothese, dass jene Flachreliefs ursprünglich nicht für diese Fassade bestimmt waren und hier hineingezwängt wurden. Wenn man sie (und die Rosette dazu) sich wegdenkt, sieht man sofort, wie die Proportionen und der wunderbar organische Rhythmus des Ganzen viel freier und kraftvoller hervortreten.

*

⁶⁾ Es ist die Pietra di Saltrio, die man in der Nähe, bei Ligor-netto findet.

Die plastischen Ausschmückungen der Fassade:

Die wesentliche Obliegenheit der Medaillons des mittleren Gesimses ist rhythmischer Natur. Sorgfältiger sind nur diejenigen über dem Hauptportal ausgeführt, besonders die Madonna mit dem Kind in der Mitte und der heilige Hieronymus, der zu ihrer Linken steht. Die erwähnten Medaillons zeigen die ganze Person, während alle andern Medaillons Büsten darstellen, was auf Willkür der Bildhauer schliessen lassen dürfte.

Die sechs viereckigen Bilder mit den Evangelisten und zwei Propheten sind von rauherer, aber auch männlicherer und ausdrucksvollerer Hand; man könnte sie älter schätzen als die übrige Fassade, was die Hypothese bekräftigt, sie seien anderer Herkunft.

Das höchste Lob wurde immer den Verzierungen gezollt, die auf den drei Pforten angebracht sind, auf den Mittelteilen der Halbpilaster und den Tragbalken der zwei kleineren Pforten. Es handelt sich um eine köstliche «Stickerei» in Kalkstein, um eine dichte, typisch renaissancecistisch beherrschte Formenfülle, um eine üppige Vegetation, die sich zwischen den schmalen Gesimsen dahinschlängelt, wo sich ein ganzes Volk von winzigen Wesen tummelt, die der Mythologie und der christlichen Tradition entnommen sind: Geistchen, Kentauern, Sirenen, Putten, Schimären, Adler, Fabelungeheuer. Das grösste Wunder stellt die aussergewöhnliche handwerkliche Fertigkeit der verschiedenen Schöpferhände dar (es handelt sich sicher nicht um das Werk eines einzigen Bildhauers, sondern um eine Kollektivarbeit, eine Werkstattarbeit), das beinahe schwindelerregende Können, das die Schnörkeleien und Durchbrucharbeiten verraten, wie wenn der Stein unter den geschickten Händen dieser Schnitzer geschmeidig und dehnbar gewesen wäre. In rascher Entwicklung der Formen wechseln heidnische Symbole und fromme Inschriften. Im Tragbalken der rechten Pforte erinnert eine nackte Putte zwischen den Symbolen der Zeit und des Todes an die Vergänglichkeit der irdischen Dinge, während vom Pfeiler der linken Pforte die Maxime ertönt: APTA TE TEMPORI, passe dich der Zeit, dem Leben, an, was einen Beigeschmack von heidnischem Skeptizismus verrät. FESTUM BREVE

GLORIA MONDI (der Ruhm der Welt ist ein kurzes Fest) lautet ein Ausspruch christlicher Meditation; aber in dem abschliessenden Gesimsfeld des Hauptportals fliegen klassische Siegesgöttinnen dahin, zwischen spielerisch gewundenen Schleiern und Bändern, Fackeln bewegend. Diese Siegesgöttinnen sind Nachbildungen klassischer Skulpturen; sie stammen von irgendeinem Triumphbogen (dessen Form sich in der des Portals wiederholt) und stimmen stilistisch nicht überein mit der virtuoson Durchbrucharbeit der Lisenen, der Halbpilaster.

Zusammenfassend sei festgestellt, dass im ganzen *ornamentalen* Teil ein einheitlicher, lenkender Geist fehlt, dass wir eher vor raffinierten Werken geschickter Handwerker stehen als vor der Schöpfung einer einzelnen leitenden Künstlerpersönlichkeit. Der Wille der einzelnen Bildhauer herrscht vor, wie es die beiden Pilaster des Hauptportals zeigen, die nach verschiedenem Kompositionsplan ausgeführt sind und nicht miteinander übereinstimmen. Vielleicht können wir in dieser Beobachtung den Schlüssel zur noch ungelösten Frage der Erbauer finden. Seit mehr als einem Jahrhundert stellen beflissene Leute Hypothesen und Mutmassungen auf über den Erbauer, die sich eine nach der andern als unhaltbar erweisen. Man nannte alle Namen der Tessiner und lombardischen Bildhauer des Anfanges des Cinquecento, die Pedoni, Bambaia, die Solari-Lombardi von Carona usw., und man kommt zum Schlusse, dass die Skulpturen von Lugano ihren Werken und denjenigen vieler anderer im grossen und ganzen ähnlich sehen, sich an sie anlehnen, sie voraussetzen, an ihre stilistischen Merkmale erinnern, die hier sozusagen zu einer anonymen künstlerischen Virtuosität verschmelzen.

Und als das muss man die herrlich behauenen Portale betrachten: als Frucht jener langen Tradition der Tessiner Baumeister und Steinmetzen, die Jahrhunderte dauerte und deren Werke noch Jahrhunderte dauern werden. Eines der reifsten und verfeinertsten Erzeugnisse ihrer Kunst wurde von den Bildhauern im Vaterlande zurückgelassen, von Künstlern, die mit ihrer ebenso ehrbaren wie genialen Arbeit Italien und Europa erfüllten.

Uebersetzung: Dr. Doris Waser-Holzgang *Piero Bianconi*

- Nr. 55 **Schuhmacherwerkstatt.** Maler: Theo Glinz, Horn.
Einzelkommentar (Max Häsensberger).
- Nr. 65 **Bauplatz.** Maler: Carl Bierli, Bern.
Einzelkommentar (Max Gross, Eugen Hatt, Rudolf Schoch).
- Nr. 70 **Dorfschmiede.** Maler: Louis Georg-Lauresch †, Genf.
Einzelkommentar (Pierre Guditz, Max Häsensberger, Hans Stoll, Vreni Schüepp).
- Nr. 74 **Backstube.** Maler: Daniele Buzzi, Locarno.
Einzelkommentar (Andreas Leuzinger, Hans Stoll, Willi Stutz)
- Nr. 79 **Tüpferei.** Maler: Henri Bischoff †
Einzelkommentar (Jakob Hutter).

Märchen

- Nr. 21 **Rumpelstilzchen.** Maler: Fritz Deringer †, Uetikon am See.
Sammelkommentar zur 4. Bildfolge (J. u. W. Grimm, Fritz Deringer, M. Simmen, Martin Schmid).

Urgeschichte

- Nr. 30 **Höhlenbewohner.** Maler: Ernst Hodel, Luzern.
Einzelkommentar (Karl Keller-Tarnuzzer).
- Nr. 51 **Pfahlbauer.** Maler: Paul Eichenberger, Beinwil am See.
Einzelkommentar (Reinhold Bosch, Walter Drack).

Allgemeine Geschichte

- Nr. 40 **Römischer Gutshof.** Maler: Fritz Deringer †, Uetikon am See.
Einzelkommentar (Paul Ammann, Paul Boesch, Christoph Simonett).
- Nr. 72 **Mittelalterliches Kloster.** Maler: Otto Kälin, Brugg.
Einzelkommentar (Heinrich Meng, Wettingen).
- Nr. 66 **Burg.** Maler: Adolf Tüsche, Bern.
Einzelkommentar (E. P. Hürlimann, René Teuteberg).
- Nr. 35 **Handel in einer mittelalterlichen Stadt.** Maler: Paul Boesch, Bern.
Einzelkommentar (Werner Schnyder).

Schweizergeschichte

- Nr. 71 **Alamannische Siedelung.** Maler: Reinhold Kündig, Horgen.
Einzelkommentar (Hans Ulrich Guyan, Schaffhausen).
- Nr. 44 **Die Schlacht bei Sempach.** Maler: Otto Baumberger, Unterengstringen.
Einzelkommentar (Hans Dommann †).
- Nr. 45 **St. Jakob an der Birs.** Maler: Otto Baumberger, Unterengstringen.
Einzelkommentar (Albert Bruckner, Heinrich Hardmeier).
- Nr. 23 **Murten 1476.** Maler: Otto Baumberger, Unterengstringen (Zch.).
Sammelkommentar zur 4. Bildfolge (Georg Thürer, E. Gagliardi †, E. Flückiger, E. A. Gessler †, Hch. Hardmeier).
- Nr. 58 **Giornico 1478.** Maler: Aldo Patocchi, Lugano.
Einzelkommentar (Fernando Zappa).
- Nr. 53 **Alte Tagsatzung.** Maler: Otto Kälin, Brugg.
Einzelkommentar (Otto Mittler, Alfred Zollinger).
- Nr. 5 **Söldnerzug.** Maler: Burkhard Mangold, Basel.
Einzelkommentar (Hch. Hardmeier, Ed. A. Gessler †, Christ. Hatz †).
- Nr. 54 **Bundesversammlung 1348.** Maler: Werner Weiskönig, St. Gallen.
Einzelkommentar (Hans Sommer).
- Nr. 27 **Glarner Landsgemeinde.** Maler: Burkhard Mangold, Basel.
Einzelkommentar (Otto Mittler, Georg Thürer, Alfred Zollinger).
- Nr. 32 **Grenzwacht (Mitrailleure).** Maler: Willi Koch, St. Gallen.
Einzelkommentar (Robert Furrer, Charles Grec, Karl Ingold, Paul Wettstein).
- Nr. 75 **Fahnenführung 1945.** Maler: Werner Weiskönig, St. Gallen.
Einzelkommentar (Hs. Thürer, Theo Luther, Max Nef).

Orbis pictus (Auslandserie)

- Nr. 63 **Fjord.** Maler: Paul Röthlisberger, Neuchâtel.
Einzelkommentar (Hans Boesch, W. Angst).
- Nr. 64 **Wüste mit Pyramiden.** Maler: René Martin, Perroy sur Rolle.
Einzelkommentar (F. R. Falkner, Herbert Ricks).
- Nr. 68 **Oase.** Maler: René Martin, Perroy sur Rolle.
Einzelkommentar (M. Nobs).
- Nr. 76 **Vulkan.** Maler: Fred Stauffer, Wabern.
Einzelkommentar (Karl Suter).

KI
2
B