

FARB-
TAFELN

Werkerschließung

Kunst

ABITUR

MEHR
ERFAHREN



STARK

Inhalt

Vorwort

| | |
|--|-----------|
| Einführung | 1 |
| 1 Werkerschließung: Möglichkeiten und Grenzen | 1 |
| 2 Anleitung zur Werkerschließung | 5 |
| 2.1 Beschreibung: Was ist zu sehen? | 5 |
| 2.2 Analyse: Wie sind die Bildelemente zueinander geordnet? | 7 |
| 2.3 Interpretation: Was will der Künstler oder die Künstlerin aussagen? | 10 |
|  3 Durchführung einer exemplarischen Werkerschließung zu Edouard Manet: „Die Barke“ | 11 |
| 3.1 Beschreibung | 12 |
| 3.2 Analyse | 13 |
| 3.3 Interpretation | 21 |
| Malerei | 24 |
| 1 Entwicklung und Technik von Wand- und Tafelmalerei | 24 |
| 1.1 Tafelmalerei | 25 |
| 1.2 Wandmalerei | 30 |
|  1.3 Giotto di Bondone: „Der Traum des Joachim“ | 31 |
| Exkurs: Farbe als optisches Phänomen und bildnerisches Mittel | 38 |
| 2 Gegenüberstellung von drei Kinderbildnissen | 43 |
|  2.1 Francisco de Goya: „Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga“ | 43 |
| 2.2 Pablo Picasso: „Paul als Harlekin“ | 48 |
|  2.3 Diego Velázquez: „Prinz Philipp Prosper“ | 53 |
| 3 Menschen im Spiegel der modernen Malerei | 57 |
|  3.1 Paul Cézanne: „Zwei Kartenspieler“ | 57 |
| 3.2 Pablo Picasso: „Mädchen mit Mandoline“ | 67 |
| 4 Das Atelier als Bildmotiv | 73 |
|  4.1 Jan Vermeer van Delft: „Die Malkunst“ | 73 |
| Exkurs: Das Atelierbild | 82 |
|  4.2 Henri Matisse: „Das rosafarbene Atelier“ | 84 |

| | | |
|---|---|------------|
| 5 | Landschaftsmalerei | 89 |
|  | 5.1 Claude Lorrain: „Seehafen bei aufgehender Sonne“ | 89 |
|  | 5.2 Claude Monet: „Die Seinebrücke von Argenteuil“ | 93 |
| | Exkurs: Das Licht in der Malerei | 100 |
| 6 | Stillebenmalerei | 102 |
|  | 6.1 Harmen Steenwijck: „Vanitas-Stilleben“ | 102 |
|  | 6.2 Giorgio Morandi: „Natura Morta“ | 107 |
|  | 6.3 Henri Matisse: „Die roten Fische“ | 116 |
| | Exkurs: Vom Stilleben zur Objektkunst | 120 |
| | Objektkunst | 122 |
| 1 | Pablo Picasso: „Mandoline und Klarinette“ | 122 |
| 2 | Joseph Beuys: „Kreuzigung“ | 128 |
| | Handzeichnung | 134 |
| 1 | Grundlagen | 134 |
| 1.1 | Überlegungen zum Wesen der Handzeichnung | 134 |
| 1.2 | Geschichte der Handzeichnung | 136 |
| 1.3 | Gestaltungsmittel | 139 |
| 1.4 | Technik der Silberstiftzeichnung | 141 |
| 2 | Werkerschließungen | 142 |
| 2.1 | Albrecht Dürer: „Bildnis des Lucas van Leyden“ | 142 |
| 2.2 | Vincent van Gogh: „Bildnis Joseph Roulin“ | 148 |
| | Druckgrafik | 153 |
| 1 | Vorstellung der verschiedenen Techniken | 153 |
| 2 | Werkerschließungen | 157 |
| 2.1 | Albrecht Dürer: „Erasmus von Rotterdam“ | 157 |
| 2.2 | Rembrandt van Rijn: „Cornelis Claesz Anslo, Prediger“ | 162 |
| | Plastik | 169 |
| 1 | Gestaltungsmethoden | 169 |
| 2 | Figürliche Plastik | 170 |
| 3 | Werkerschließungen | 175 |
| 3.1 | Henry Moore: „Drapierte liegende Frau“ | 175 |
| 3.2 | Alberto Giacometti: „Stehende Frau“ | 180 |

| | |
|--|------------|
| Architektur | 186 |
| 1 Grundlagen | 186 |
| 2 Architekturhistorischer Rückblick (4. bis 20. Jahrhundert) | 193 |
| 3 Werkerschließungen | 209 |
| 3.1 Gotischer Sakralbau: Die Kathedrale von Reims | 209 |
| 3.2 Frank O. Gehry: Guggenheim-Museum Bilbao | 217 |
| Anhang | 229 |
| 1 Quellennachweis | 229 |
| 2 Stichwortverzeichnis | 231 |
| 2.1 Personenregister | 231 |
| 2.2 Sachregister | 233 |
| 3 Abbildungsnachweis | 235 |

Autorin: Barbara Pfeuffer

Farbtafeln zum Download

- Farbtafel 1: Buchmalerei „Verkündigung an die Hirten“
- Farbtafel 2: Cézanne, „Zwei Kartenspieler“
- Farbtafel 3: Feuerbach, „Mandolinenspielerin“
- Farbtafel 4: Giotto, „Der Traum des Joachim“
- Farbtafel 5: Goya, „Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga“
- Farbtafel 6: Lorrain, „Seehafen bei aufgehender Sonne“
- Farbtafel 7: Manet, „Die Barke“
- Farbtafel 8: Matisse, „Das rosafarbene Atelier“
- Farbtafel 9: Matisse, „Die roten Fische“
- Farbtafel 10: Monet, „Die Seinebrücke bei Argenteuil“
- Farbtafel 11: Morandi, „Natura Morta“
- Farbtafel 12: Steenwijck, „Vanitas-Stilleben“
- Farbtafel 13: Velázquez, „Prinz Philipp Prosper“
- Farbtafel 14: Vermeer, „Die Malkunst“

Vorwort

Liebe Schülerinnen und Schüler,

der Band „Werkerschließung“ ist auf die Anforderungen der gymnasialen Oberstufe abgestimmt. Er kann sowohl **unterrichtsbegleitend** als auch zur **Abiturvorbereitung** eingesetzt werden.

Der Band enthält:

- Beschreibungen, Analysen und Interpretationen von Kunstwerken aus den Bereichen **Malerei, Grafik, Plastik** und **Architektur** im Laufe von acht Jahrhunderten
- Eine **exemplarische Erschließung** von Edouard Manets Gemälde „Die Barke“ als methodische Hilfestellung
- Ausführliche Erläuterungen verschiedener **Techniken** und **Grundbegriffe** der Bildenden Kunst
- **Kompositionsschemata**, die die innere Struktur der Werke erklären
- **Exkurse**, in denen übergeordnete, zusätzliche Themen knapp und übersichtlich dargestellt werden
-  **Farbreproduktionen zum Download**, die während des Lesens betrachtet werden können

Viel Erfolg bei der Arbeit mit diesem Buch und bei der Vorbereitung auf den Kunstunterricht und das Abitur!

Barbara Pfeuffer

1.2 Wandmalerei

Bei der Wand- bzw. Deckenmalerei unterscheidet man die Arbeit auf trockenem und auf feuchtem Putz. Bis um 1300 war die **Secco**-Technik (ital. „secco“: trocken) üblich, bei der sich Farbe und Grund nur wenig miteinander verbinden und die daher weniger dauerhaft ist.

Entscheidend ist bei der **Fresco**-Technik (ital. „fresco“: frisch), dass die Bemalung der Wand auf dem nassen Mörtel erfolgt, wobei sich die in Kalkmilch gelöste Farbe mit dem Mauerbewurf verbindet und so zum Bestandteil der Wand wird. Damit die zu bemalende Putzschicht bis zum Abend eines Arbeitstages feucht bleibt, darf die aufgetragene Fläche nicht zu groß sein. Nur so viel Mörtel wird angetragen, wie an einem Tag zu bewältigen ist. In jedem Fall ist zügiges Arbeiten vonnöten. Die meisten der mittelalterlichen Wandmalereien nach 1300 sind in einem Fresco-Secco-Mischverfahren hergestellt, bei dem die Vorzeichnung und einige Farbflächen, v. a. rote, ins Feuchte gemalt wurden und die Binnenmodellierung (Abstufung nach Hell-Dunkel) später an der trockenen Wand erfolgte.

Durch Zusatz eines Bindemittels (z. B. Kalkkasein) konnte man die Haftung der Farbe an der trockenen Wand verbessern. Bei der Ausführung der Malerei begann man bei der Darstellung von Menschen mit dem **Inkarnat** (Kopf, Hände usw.), das meist vollständig als Fresco gearbeitet wurde. Die Fleischfarbe grundierte man mit einer Hell-Dunkel-Untermalung in Grüner Erde (Farbstoff), die plastische Werte berücksichtigte. Weil die darübergestrichene Hautfarbe (Kalkfarbe) kaum transparente Wirkung hatte, erfolgte die nochmalige Ausarbeitung von Schatten mit feinem Pinsel in etwas dunklerem Farbton nachträglich als eher grafische Arbeit. Die Gewänder wurden häufig als Secco vollendet. Nach GIOTTO, der die Technik des „Buon Fresco“ erneuert hatte, überwogen (bis ins 16. Jh.) die ins Feuchte gemalten Partien. Blauer Himmel wurde aber immer erst ins Trockene gemalt, mit Tempera- und nicht mit Kalkfarbe. Die blauen Partien sind daher oft am schlechtesten erhalten.

Ein Wandbild entsteht aus mehreren, unregelmäßig geformten Bildfeldern, die an aufeinanderfolgenden Tagen gemalt werden. Im Allgemeinen beginnt man mit den oberen Feldern, was den Vorteil hat, dass die heruntertropfende Farbe nicht bereits fertiggestellte Partien verschmutzt, außerdem kann das Gerüst kontinuierlich gesenkt werden. Zur Vorbereitung des Mauerwerks wird eine dicke Schicht Rauputz (Arriccio) angetragen, die kleine Steinchen enthält und an der Oberfläche zusätzlich durch Beschlagen mit dem Hammer aufgeraut wird, damit die feinere Putzschicht (Intonaco) gut haftet, auf der gemalt wird.

Die Vorzeichnung (**Sinopie**) wurde bis ins 15. Jahrhundert auf der unteren, größeren Putzschicht angetragen. Verwendet wurde dazu rotbraune Farbe, die man aus der türkischen Stadt Sinopia bezog. Während des Malens war die Sinopie allerdings für den Meister nicht sichtbar, denn man malte auf den Feinputz, der über dem Rauhaupt liegt. Da man sich stilistisch an bestimmte Formeln hielt, empfand man dies nicht als Erschwernis.

Ab Mitte des 15. Jahrhunderts führte das wachsende Bedürfnis nach eigenständiger, kreativer Gestaltung der traditionellen Themen zu einer grundlegenden Veränderung der Technik. Eine kleine Entwurfsskizze, die dem Auftraggeber zur Genehmigung vorgelegt werden musste, übertrug man auf einen **Karton** in Originalgröße des Freskos. Die Umrisslinien durchlöcherte man, hielt ein Stück des Kartons auf den für die Arbeit eines Tages (**Tagwerk**, ital. „giornata“) aufgetragenen Feinputz und rieb mithilfe eines mit Kohlenstaub gefüllten Beutels die Umrisslinien durch. Auf diese Weise konnten originelle Neuerungen auch von Gehilfen auf der Wand verwirklicht werden.

Zum Ende des 15. Jahrhunderts zeichnete sich eine Krise der Freskomalerei ab. LEONARDO DA VINCI (1452–1519) z. B. lehnte diese Technik ab und experimentierte mit Öl auf trockener Wand im Palazzo Vecchio (Florenz) und bei seinem weltberühmten „Abendmahl“ in Santa Maria delle Grazie (Mailand). Die florentinische Malerei gelang überhaupt nicht, die in Mailand war bereits fünf Jahre nach Entstehung restaurierungsbedürftig, wozu allerdings auch die Feuchtigkeit der Wand im Speisesaal der Mönche beitrug. MICHELANGELO (Sixtinische Kapelle) und RAFFAEL (Stanzen des Vatikan) hingegen arbeiteten im Vatikan noch im traditionellen Freskoverfahren.

1.3 Giotto di Bondone: „Der Traum des Joachim“

Kurzbiografie

Von GIOTTO DI BONDONE, der 1266 in Colle di Vespignano im Mugello-Tal bei Florenz geboren wurde, sind nur wenige Lebensdaten gesichert. GIORGIO VASARI (1511–1574), der Biograf der berühmtesten Künstler Italiens seit dem 13. Jahrhundert, berichtet, dass Giotto bei CIMABUE (etwa 1240–1302), mit dem die „Viten“ des Vasari beginnen, in der Lehre war. Vasari zufolge erhielt Giotto 1296 den Auftrag, die Oberkirche von San Francesco in Assisi, wo der heilige Franz von Assisi begraben liegt, auszumalen. Sicher ist, dass verschiedene Meister dort tätig waren. Giottos Mitwirkung ist heute umstritten. Es ist bekannt, dass Giotto 1301 ein Haus in Florenz kaufte. Danach war er von 1305 bis 1310 nachweislich in Padua tätig. Hier schmückte er die Cappella

degli Scrovegni, die sogenannte Arenakapelle, mit einem Freskenzyklus zum Leben Christi. Er unternahm zahlreiche Reisen innerhalb Italiens, vielleicht kam er auch nach Avignon. Nach 1317 arbeitete er als Freskenmaler in der Florentiner Kirche Santa Croce. Die Stadtväter von Florenz beriefen 1334 den 68-jährigen, berühmten Künstler, der den ehrenvollen Titel „Magnus Magister“ führen durfte, zum Bauleiter des Florentiner Doms. In der Ernennungsurkunde steht, dass „[...] in der ganzen Welt niemand gefunden werden könne, der diesen und vielen anderen Anforderungen besser genüge als Giotto, der Maler“. Seine Bautätigkeit beschränkte sich auf den Campanile, den er plante und zu bauen begann. Er starb drei Jahre später 71-jährig (1337) in Florenz.



Giotto di Bondone: „Der Traum des Joachim“ (um 1310), Fresko, 200 × 185 cm, Arenakapelle, Padua

Beschreibung

Das Fresko ist Teil eines umfangreichen Bildprogramms. Die nahezu quadratischen Felder (200×185 cm) zeigen Szenen aus dem Leben von Joachim und Anna, der Eltern von Maria, sowie aus dem Leben Jesu.

Leuchtendes Blau, das den Hintergrund aller Bildfelder und die Decke überzieht, bestimmt den Eindruck beim Betreten des Kirchenraumes. Kräftiges Rot und Gelb ergänzen das dominierende Blau zu einem harmonischen Farbklang (Primärfarben).

Ort der Handlung auf dem hier besprochenen Bildfeld ist eine nahezu kahle Gebirgslandschaft, in der einige Schafe aus der Herde Joachims weiden. Hinter dem Schafstall, vor dem Joachim schlafend kauert, ragt ein Felsen hoch auf, zum linken Bildrand hin erhebt sich ein weiterer, etwas niedrigerer Fels.

Joachim, der die Nacht hier draußen im Freien unter Hirten und Schafen verbringt, hat sich in seinen weiten Umhang gewickelt, den Kopf auf das rechte, angezogene Knie gelegt, und gleicht so einem in sich geschlossenen, felsartigen Block. Sorgen zeichnen sich auf der durchfurchten Stirn des alten Mannes ab. Die kantigen Felsen im Hintergrund scheinen von weichen, schwer herabfallenden Stoffbahnen überzogen und sind dadurch der schlafenden, mantelumhüllten Gestalt formverwandt.

Zwei Hirten stehen am linken Bildrand, der vordere stützt sich auf den Stab. Seine Augen liegen im Schatten der Hutkrempe. Der Haltung nach zu urteilen, beobachtet er den Schlafenden. Der hintere, mit hochgezogener Kapuze, blickt nach oben. Man meint, Erstaunen in seinen Zügen zu erkennen. Über den Gestalten am Boden erblickt man den himmlischen Boten, der dem Joachim die frohe Nachricht von der baldigen Geburt einer Tochter überbringt. Ein Engel stößt sozusagen durch die blaue Himmelsfläche, etwa bis zur Hüfte wird er sichtbar. Sein Gesicht sieht man im Profil. Fast beschwörend richtet er das Auge und den rechten ausgestreckten Arm auf den Schlafenden. In der linken Hand hält er ein Zepter, das mit einer stilisierten Lilie bekrönt ist. Wenn der Engel etwas kleiner als die übrigen Gestalten im Bild dargestellt ist, mag dies daran liegen, dass er als weit entfernt wahrgenommen werden soll. Obwohl es sich um eine nächtliche Szene handelt, ist der Himmel strahlend blau. Nachtszenen mit dunklem Himmel kennt Giotto's Zeit noch nicht. In lebendiger Natürlichkeit hat Giotto die Tiere geschildert: Angespannt beobachtet der etwas erhöht liegende Hund seinen Herrn. Drei der Schafe ruhen am Boden, ein Widder knabbert an einem dornigen Gewächs, ein anderer will gerade einen steilen Abhang hinunterklettern. Sie bilden gleichsam ein **erzählerisches Moment** und lockern den Ernst der zurückhaltenden Schilderung

etwas auf. Unbeeinflusst vom unerhörten Geschehen geben sie sich dem Fresen, Schlafen oder Klettern hin.

Dem Biografen Vasari zufolge soll Giotto eine besondere Beziehung zu Schafen gehabt haben. Er berichtet, Giotto habe in seiner Kindheit die Herden seines Vaters gehütet. Als ihn Cimabue, der bis dahin in Italien berühmteste Maler, zum ersten Mal sah, soll er gerade Schafe auf einen Stein gezeichnet haben. Cimabue hätte sofort die Begabung des Jungen erkannt und ihn in die Lehre genommen.

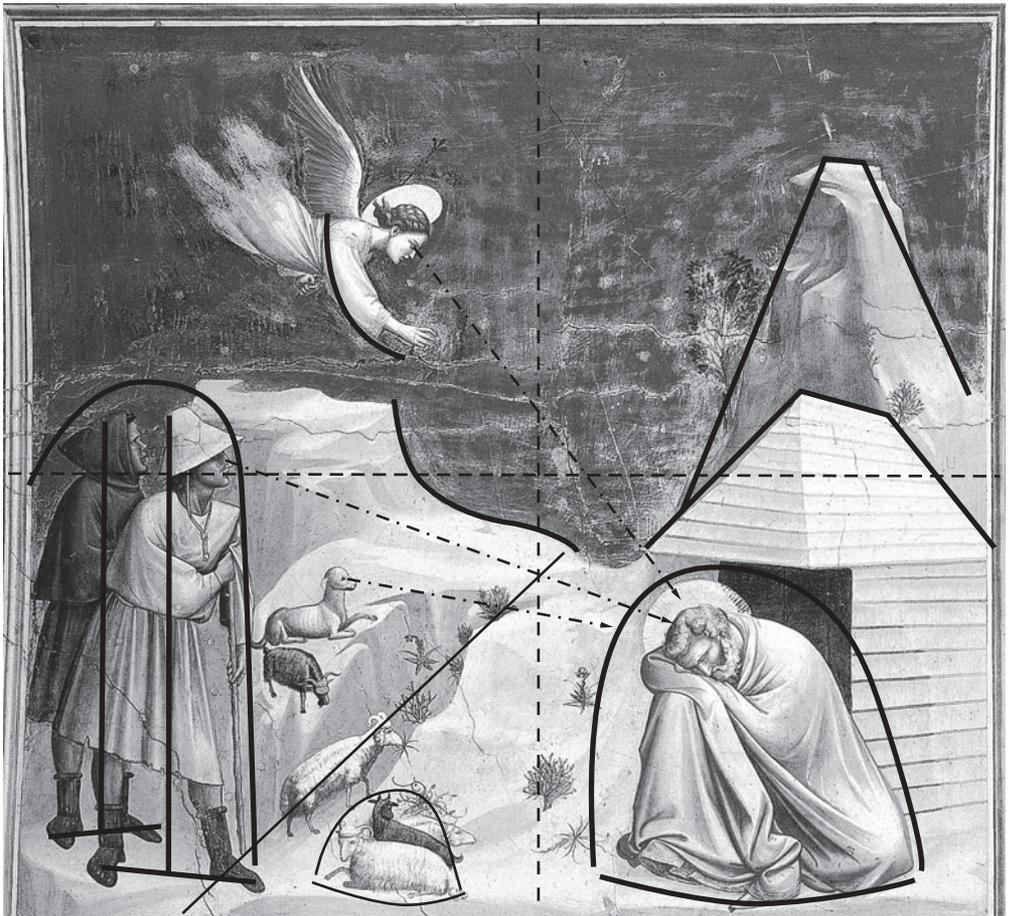
Analyse

Die Bildsprache Giottos ist von ungeheurer Ausdruckskraft und Spannung. Verantwortlich dafür sind sowohl das psychologische Einfühlungsvermögen des Malers, das sich in der differenziert wiedergegebenen Mimik und Gestik zeigt, als auch der Bildaufbau, dem ein klares, abstraktes Gerüst zugrunde liegt, und in dem jedem Bildelement eine unverrückbare Position zugewiesen wird. Ausgangsgröße ist das annähernd quadratische Bildfeld, das klar überschaubar aufgeteilt ist: In der linken, unteren Ecke stehen die Hirten, die rechte bestimmt Joachim, der den Schwerpunkt der Komposition bildet. Vom linken, oberen Bildbereich fliegt der Engel nach rechts unten auf Joachim zu.

Von entscheidender Bedeutung für die Bildhandlung ist die **Diagonale**, welche als eine das Bild durchquerende Achse zwischen dem Engel und Joachim spürbar ist. Diese unsichtbare Linie stellt gleichsam eine geistige Kraft dar, die die beiden Figuren miteinander verbindet.

Als Bildabschluss fungieren zur Linken die beiden Hirten, die als Senkrechte die Bildbegrenzung wiederholen und zugleich mit ihrer Haltung nach rechts ins Bild hineinweisen. Die kauernde Gestalt Joachims, die einem Felsmassiv ähnelt, wird vom scharfkantigen Dach des Schafstalls und dem dahinterliegenden, treppenartig sich auftürmenden Felsen überhöht. Fels, Schafstall und Joachim schließen das Bild rechts ab und sind inhaltlich aufeinander bezogen. In der mittelalterlichen Symbolik weisen Fels und Hütte auf den Schutz Gottes hin, der Joachim gewährt wird. Nichts deutet über den Rahmen hinaus, die Szene ist ganz in sich geschlossen.

Vom linken zum rechten Bildbereich zieht sich durch die Bildmitte das nach rechts steil ansteigende Felsgebirge in schwingenden Linien, durchbrochen von einer Schlucht. Über den Abgrund hinweg beobachtet der Hund seinen Herrn, ebenso wie einer der Hirten, sodass verschiedene Blickbahnen zu Joachim führen. Auch die Umrisslinie des nach rechts abfallenden Höhenzuges führt auf das Haupt des Träumenden hin und wiederholt die gebogene Linie des rechten Armes des Himmelsboten.



Kompositionsschema zu Giotto, „Der Traum des Joachim“

Die streng in sich gefügte Komposition bezieht sich in erster Linie auf die Bildfläche. Dabei schafft Giotto aber zugleich eine begehbare **Raubühne**, in der sich die Körper scheinbar bewegen und ausdehnen können. Eine relativ schmale Vordergrundbühne steht Mensch und Tier zur Verfügung. Indem Giotto Licht und Schatten beobachtet und durch Hell-Dunkel-Abstufung wiedergibt, gewinnen Figuren und Landschaftsformen an Plastizität und Schwere. Menschliche Körper sind unter den Gewandbahnen spürbar, wenn auch der organische Körperbau noch nicht ganz realistisch wiedergegeben ist.

In seiner Landschaftsschilderung folgte Giotto weitgehend noch **byzantinischer Formelhaftigkeit**. Er hielt sich an das sogenannte Byzantinische Fels-treppenschema, das seit frühchristlicher Zeit im orthodoxen Raum zur Dar-

stellung von Felsgebirgen angewendet wurde. In Italien herrschte im 13. Jahrhundert die „Maniera byzantina“ vor: Künstler aus dem orthodoxen Bereich beeinflussten stark die Kunst in Italien. Giotto's Lehrer, Cimabue, unterlag noch weitgehend diesem Einfluss.

Die in den Bildraum hineinführenden Felsstufen sind von betonter Plastizität und erzeugen Tiefenräumlichkeit. Giotto entwickelt den Bildraum sozusagen vom Plastischen her und ahmt die Verkleinerung in der Bildtiefe noch kaum nach. So scheinen z. B. Hund und Widder oberhalb der Schlucht ebenso wie der spärliche Pflanzenbewuchs im Hintergrund zu groß. Die diagonal nach hinten führende Schlucht könnte auch nur eine kleine Felsspalte sein. Bildtiefe suggeriert bis zu einem gewissen Grad das Blau des Himmels. Luft- und Farbperspektive, die seit dem 15. Jahrhundert ein kontinuierliches Öffnen des Bildraumes bis in scheinbar unendliche Ferne ermöglichen, sind noch nicht ausgebildet, der Horizont scheint daher greifbar nah.

Dem Betrachter der Szene wird auf diese Weise jedes Bildelement deutlich präsentiert, alle Gestalten werden in gleicher Schärfe gezeichnet. Da es nur wenige Überschneidungen gibt, sieht man die einzelnen Bildelemente eher im Nebeneinander in der Fläche ausgebreitet als im Hintereinander im Raum, obwohl sich Giotto um Tiefenraum bemüht.

Räumlich ungelöst ist das Verhältnis von Joachim zur Hütte, die als Schafstall zu klein ist und deren vorragendes Dach, das eigentlich über seinen Kopf reichen sollte, perspektivisch betrachtet hinter ihm liegt. In der Kühle der Nacht sollte es ihn schirmen, im Gegensatz zu den Hirten ist er nämlich barhäuptig. Die dunkelste Fläche im Fresko bildet der Hütteneingang, der die Gestalt des Joachim deutlich hervortreten lässt.

Die Farbigkeit des Freskos orientiert sich weitgehend an der Natur, d. h. Giotto bedient sich des **darstellenden Wertes der Farbe**. Sanfte Braun-, Grau- und Ockertöne finden sich in der Landschaft, mit ebensolchen Farben sind Mensch und Tier gemalt. Das strahlende Blau des Himmels, das fast die Hälfte der Bildfläche einnimmt, lässt den weiß gewandeten Engel deutlich herausleuchten. Das Zartrosa seiner Flügel findet sich im Gewand des Joachim wieder. Damit wird auch farblich eine Verbindung der beiden Hauptpersonen hergestellt.

Interpretation

Mit Szenen aus dem Leben von Joachim und Anna beginnt der Freskenzyklus Giotto's in der **Arenakapelle** zu Padua, wie sie im deutschen Sprachgebrauch bezeichnet wird. Das Wort „Arena“ erinnert an die römische Arena, die sich in antiker Zeit auf dem Gelände befand. Italiener sprechen von der „Cappella

degli Scrovegni“, der Kapelle der reichen Kaufmannsfamilie Scrovegni. Giotto hat die Fresken 1310 fertiggestellt und damit in Padua sein Hauptwerk geschaffen. Mit der Schilderung des Lebens der Eltern Mariens bezieht er sich auf die im Mittelalter populäre **Legenda Aurea** des Jacobus de Voragine (13. Jh.). Darin wird berichtet, dass die Eltern der Maria, vergleichbar mit den Eltern von Johannes dem Täufer, bereits hochbetagt waren, als ihnen das erste Kind geboren wurde, sodass man darin ein von Gott bewirktes Wunder sah. Um Gott zu bewegen, seinen Wunsch nach einem Kinde endlich zu erfüllen, hatte sich Joachim entschlossen, im Tempel zu Jerusalem ein Opfer darzubringen. Der Priester wies ihn jedoch zurück, weil Joachim kinderlos war, was in der damaligen Zeit als Schande galt. Niedergeschlagen kehrte er zu seinen Schafen zurück. Hier begegnete ihm im Traum der Engel Gottes.

Giotto macht in einzigartiger Weise etwas klar, was im Grunde nicht zu erklären ist: Fast gewaltsam durchstößt der Himmelsbote die Trennwand zwischen Jenseits und Diesseits, die Nahtstelle ist unscharf. Der Oberkörper des Engels ist bereits in den irdischen Raum eingetaucht und passt sich sozusagen den Menschen an, wird sichtbar und erhält einen Körper. Da er in großer Entfernung bleibt, malt ihn Giotto kleiner als die übrigen Personen. Die **Bedeutungsperspektive**, d. h. der freie Umgang mit Größenproportionen je nach Bedeutung des Dargestellten, die im Mittelalter üblich war, hat hier für Giotto keine Gültigkeit mehr. Er richtet sich nach dem Augenschein: Was weiter entfernt liegt, stellt er kleiner dar, auch wenn es in der Hierarchie der mittelalterlichen Theologie von größerer Bedeutung ist. Selbst der Heiligenschein des Engels, der perspektivisch zum Oval verkürzt ist, ist unseren Wahrnehmungsgewohnheiten angepasst. Die **Vermenschlichung des Göttlichen** macht es leichter, dem Geschehen zu folgen.

Im Auftrag Gottes teilt der Engel dem Joachim mit, dass seine Bitten erhört worden sind. Die scheinbar ruhige, kontemplative Szene ist durchzogen von geistiger Spannung. Die gedachte Diagonale zwischen Engel und schlafendem Joachim „transportiert“ den Willen Gottes. Joachim empfängt schlafend die Botschaft, beim Erwachen wird ihm bewusst werden, was geschehen soll. In seiner knappen, aber eindringlichen Bildsprache erklärt Giotto nicht nur die Szene aus der Legenda Aurea, sondern auch, in den folgenden Fresken, die entscheidenden Stationen aus dem Leben Christi. Bis heute bestimmen die auf den Kern der biblischen Aussage konzentrierten Bilder weitgehend die Vorstellung vom Heilsgeschehen für die Christen Europas.

Exkurs

Farbe als optisches Phänomen und bildnerisches Mittel

Zum Farbsehen gehören komplizierte physikalische, physiologische und psychologische Vorgänge, die uns nicht bewusst werden, aber das Farbsehen erst ermöglichen. In der Physik wird Farbe als Licht bestimmter Wellenlänge definiert. Licht ist farblos, wenn alle Wellenlängen in gleichmäßigen Anteilen vorhanden sind. ISAAC NEWTON (1643–1727), englischer Naturwissenschaftler, entdeckte, dass die Brechung des Lichts als **Spektrum** (Spektralband, Regenbogenfarben) sichtbar wird. Damit bewies er, dass Licht die Quelle jeder Farberscheinung ist. Trifft Licht auf körperhafte Farbstoffe, wird es aufgrund der jeweiligen Molekularstruktur der Gegenstandsoberfläche in unterschiedlicher Weise reflektiert bzw. absorbiert. Die Dinge an sich sind farblos. Der Eindruck von „Schwarz“ entsteht z. B. durch totale Absorption von Licht, der von Weiß durch totale Reflexion. „Rot“ erscheint, wenn alle Strahlung außer dem Rotbereich absorbiert wird. Unser Auge (physiologischer Aspekt) nimmt den Farbreiz auf und leitet ihn über den Sehnerv zum Gehirn weiter (psychologische Ebene).

Unter **additiver Farbmischung** versteht man die Mischung von verschiedenfarbigem Licht. Bringt man z. B. auf einer weißen Projektionswand in einem verdunkelten Raum die drei Grundfarben (Rot, Grün, Blau) zur Deckung, so mischen sie sich zu Weiß. Die Strahlung der drei Lichtquellen wird addiert. Die **subtraktive Mischung von Farbe** ist nur durch Mischung von Farbstoffen (z. B. Ölfarben) möglich. Dabei ist die gemischte Farbe dunkler als die Ausgangsfarben (z. B. Rot und Blau ergibt Violett).

Farbordnungen

Um die Gesamtheit der **reinen Farben** (Spektralfarben) übersichtlich darzustellen, wurden verschiedene Systeme entwickelt. Am bekanntesten ist der zwölfteilige **Farbkreis** von JOHANNES ITTEN (1888–1967). PHILIPP OTTO RUNGE (1777–1810) erdachte die **Farbkugel**, die sämtliche vorstellbare Farbtöne enthält. Ausgangspunkt für beide ist die Gesamtheit der reinen Farben. Die verschiedenen Farbordnungen gehen von den drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb („Primärfarben“) aus, die selbst nicht aus anderen Farben gemischt werden können. Als „Sekundärfarben“ werden die Farben zweiter Ordnung bezeichnet (Orange, Grün, Violett), die sich aus der Mischung der Primärfarben ergeben. Treten die „Tertiärfarben“ hinzu, erhält man den 12-teiligen Farbkreis bzw. bei Erweiterung des Spektrums den „Äquator“ der Farbkugel.

Farbe in der Malerei

Um den Farbcharakter eines Bildes zu benennen, gebraucht man im Allgemeinen die beiden Begriffe **Kolorismus** und **Valeurismus**. Bei der **farbenbestimmten Malkonzeption** (Kolorismus) ist die Farbe und nicht die Zeichnung primäres Gestaltungsmittel. Bunte, intensive, kontrastreiche Farbkombinationen bestimmen die Komposition. Eine besondere Rolle kommt hierbei dem Komplementärkontrast zu. Der Kolorismus überwiegt in Stilrichtungen, die expressive bzw. abstrahierende Darstellungsformen ausbilden, so z. B. in der spätgotischen Tafelmalerei und dem Expressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die **tonwertige Malkonzeption** (Valeurismus, frz. *valeur*: Wert, Tonwert) wird weniger durch Farbe als durch Hell-Dunkel bestimmt. Das malerische Spätwerk REMBRANDTS gilt als bekanntestes Beispiel für die Ton-in-Ton-Malerei. Eine besondere Art der Tonmalerei ist die **Grisaillemalerei** (frz. *gris*: grau), bei der auf einem Grundton von mittlerem Grau durch Weißhöhung und Schwarztiefung die dargestellten Formen besonders plastisch hervortreten. Maler, die eine sehr zurückhaltende Farbigkeit pflegen, werden ebenfalls zu den Valeuristen gezählt. Im Allgemeinen ist der Valeurismus in Stilrichtungen verbreitet, deren Vertreter das Sichtbare auf differenzierte Art und Weise nachahmen, so etwa die holländischen Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts oder die Impressionisten.

Farbe besitzt **Darstellungswert**, wenn sie die sichtbare farbige Oberfläche eines Gegenstands malerisch wiedergibt. Dabei dient die Farbe der Naturnachahmung. Infolgedessen überwiegt ein solcher Einsatz von Farbe in Epochen, in denen die sichtbare Wirklichkeit im Bild festgehalten werden soll, wie etwa in der Renaissance oder im Realismus des 19. Jahrhunderts. Kommt Farbe unabhängig von ihrer darstellenden Funktion zum Ausdruck, spricht man vom **Eigenwert** der Farbe. Im Mittelalter steht der Eigenwert in enger Beziehung zum Symbolgehalt der Farbe. Ultramarinblau war z. B. bestimmten göttlichen Personen (Christus, Maria) vorbehalten. Die Abkehr von der Naturnachahmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts führte u. a. zur abstrakten Malerei, in der Farbe gelöst von gegenständlicher Bindung als bildnerisches Element für sich wirkt. Allgemein ist zu sagen, dass in jedem gemalten Bild der Farbe sowohl Darstellungswert als auch Eigenwert zukommt.

Die koloristische Auffassung verbindet sich eher mit dem Eigenwert, die valeuristische mit dem Darstellungswert der Farbe.



© **STARK Verlag**

www.stark-verlag.de
info@stark-verlag.de

Der Datenbestand der STARK Verlag GmbH ist urheberrechtlich international geschützt. Kein Teil dieser Daten darf ohne Zustimmung des Rechteinhabers in irgendeiner Form verwertet werden.

STARK