

FARB-TAFELN

Malerei
Plastik
Architektur

ABITUR-WISSEN

MEHR
ERFAHREN

FARB-TAFELN

Wer

ABITUR-WISSEN

STARK

Kunst



Malerei
Plastik

Architektur

ABITUR **MEHR**
ERFAHREN




STARK

Inhalt

Vorwort

Von der frühchristlichen Kunst bis zum Rokoko 1



- 1 Grundbegriffe (Malerei – Plastik – Architektur) und Übersicht 1
- 2 Entwicklung vom 4. Jahrhundert n. Chr. bis zum 18. Jahrhundert 2
 - 2.1 Entwicklung vor der Romanik 5
 - 2.2 Romanik und Gotik 6
 - 2.3 Renaissance 8
 - 2.4 Barock 11
 - 2.5 Rokoko 12
- 3 Ende der großen Stilepochen um 1750 14
-  4 Zwischen Rokoko, Klassizismus und Romantik: Francisco de Goya 15

Klassizismus und Vorromantik 20

- 1 Geistige Grundlagen 20
- 2 Architektur und Plastik des Klassizismus 21
 - 2.1 Architektur 21
 - 2.2 Plastik 22
- 3 Klassizistische Malerei: Jacques-Louis David 24
- 4 Fortführung der klassizistischen Malerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Jean-Auguste-Dominique Ingres 26
- 5 Vorromantik 27

Romantik 29

- 1 Die Romantik als geistige Strömung 29
- 2 Romantik in England 31
- 3 Romantik in Deutschland 33
 - 3.1 Philosophie und Lebensgefühl 33
 - 3.2 Norddeutsche Frühromantik: Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge 34
 - Exkurs:** Geschichte der Landschaftsmalerei 38
 - 3.3 Die Nazarener und Joseph Anton Koch 40
 - 3.4 Spätromantik in Deutschland 41
- 4 Romantik in Frankreich: Théodore Géricault und Eugène Delacroix 42

Realismus und Ideenmalerei	46
1 Entstehung des Realismus – Spiegelbild eines neuen Verhältnisses zur Wirklichkeit	46
2 Realismus in Frankreich	49
2.1 Die Schule von Barbizon und Jean-François Millet	49
2.2 Hauptvertreter des Realismus in Frankreich: Gustave Courbet und Honoré Daumier	50
Exkurs: Fotografie im 19. Jahrhundert	52
3 Realismus in Deutschland	55
4 Ideen- und Historienmalerei	57
4.1 Frankreich: Salonmalerei	57
4.2 Deutschland: Historienmalerei und die sogenannten „Deutschrömer“	58
4.3 England: Die Präraffaeliten	61
5 Architektur im 19. Jh.: Historismus und Ingenieur-Baukunst	62
5.1 Stile der Vergangenheit als Richtschnur	62
5.2 Einsatz neuer Konstruktionsmethoden	65
Impressionismus	68
1 Anfänge des Impressionismus: Edouard Manet	68
Exkurs: Geschichte der Stillebenmalerei	72
 2 Impressionistische Malerei	74
Symbolismus und Jugendstil	80
1 Der Symbolismus als geistige Strömung	80
2 Paul Gauguin und sein Kreis	81
3 Der Jugendstil als europäische Bewegung	83
 4 Im Umkreis von Jugendstil und Symbolismus: Munch, Toulouse-Lautrec und Klimt	85
5 Auguste Rodin, führender Bildhauer des Fin de Siècle	89
6 Jugendstilarchitektur	91
Wegbereiter der Moderne	95
1 Autonomie der bildnerischen Mittel: Paul Cézanne	95
Exkurs: Raumdarstellung auf der Bildfläche seit Giotto	98
 2 Vincent van Gogh	100
Exkurs: Geschichte des Selbstporträts	102
3 Der Pointillist Georges Seurat	104

Klassische Moderne	107
1 Expressionismus	107
1.1 Aufbruch in ein neues Jahrhundert	107
1.2 Les Fauves und Henri Matisse	109
1.3 Norddeutscher Expressionismus – die „Brücke“	111
 1.4 Süddeutscher Expressionismus – der „Blaue Reiter“	113
2 Kubismus	120
2.1 Die Geburt des Kubismus: „Les Femmes d’Alger“	120
Exkurs: Aktmalerei	122
2.2 Frühkubismus und Analytischer Kubismus	124
2.3 Synthetischer Kubismus	126
2.4 Orphischer Kubismus	126
3 Futurismus	127
Moderne Tendenzen in der Plastik	129
1 Figürliche Plastik zwischen Tradition und Avantgarde:	
Maillol und Lehmbruck	129
2 Kubistische Plastik und Beginn der Objektkunst	134
Dadaismus: Schwitters, Duchamp	136
Exkurs: Dinge in der Kunst	138
Pittura Metafisica	142
Exkurs: Das „Fantastische“ in Malerei und Grafik	144
Surrealismus	146
1 Surrealistische Malerei: Ernst, Dalí, Magritte	147
2 Surrealistische Plastik	153
Künstler außerhalb der Strömungen	155
1 Pablo Picasso	155
 2 Max Beckmann	159
3 Marc Chagall	163
4 Paul Klee	164
Konstruktivismus und Suprematismus	168

Das Bauhaus	171
1 Geschichte und Lehre	171
Exkurs: Kunstlehre – Kunstschulen	174
2 Die Bauhaus-Lehrer Schlemmer und Moholy-Nagy	176
3 Bauhaus-Design: Stuhlentwürfe	177
4 Architekten am Bauhaus: Gropius und Mies van der Rohe	179
Neue Sachlichkeit	183
Kunst als Propagandainstrument im Dritten Reich	185
Kunstentwicklung seit dem 2. Weltkrieg:	
Abstraktion als vorherrschende Strömung	189
1 Abstrakte Malerei in den USA	190
1.1 Action Painting: Jackson Pollock	190
1.2 Colour-Field-Painting: Mark Rothko	192
2 Abstrakte Malerei in Europa	195
2.1 Schauplatz: Paris	195
2.2 Schauplatz: Nachkriegsdeutschland	197
3 Weiterentwicklung abstrakter Tendenzen seit den 50er-Jahren	199
3.1 Kalligrafische Abstraktion – Skripturale Malerei	201
3.2 Konkrete Malerei in Europa – Op-Art	204
Von der Minimal-Art zur Land-Art	205
Funktionalismus in der Architektur:	
Le Corbusier als Architekt und Stadtplaner	209
Plastik zwischen Figuration und Abstraktion	215
1 Henry Moore	215
2 Alberto Giacometti	218
3 Eduardo Chillida	220
Neue Formen des Realismus	224
1 Le Nouveau Réalisme: Bewegte Maschinenskulpturen von Jean Tinguely	224
2 Figurativer Realismus in den USA und in England: Hopper, Bacon, Hockney	226
3 Fotorealismus in den USA und in Europa	234
4 Hyperrealismus in der Plastik	236
5 Pop-Art	238

Fotografie und neue Medien	242
1 Fotografie als Arbeitsmittel in der Klassischen Moderne	242
2 Entwicklung der Fotografie nach 1945	243
3 Fotoarbeiten von Gursky, Wall und Sherman	244
4 Video-Installationen	248
5 Gerhard Richter als Maler und Fotograf	250
Deutsche Kunstszene seit den 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts	252
1 Neuer „Symbolismus“	253
1.1 Joseph Beuys	254
1.2 Anselm Kiefer	256
1.3 Rebecca Horn	260
2 Expressionistische Tendenzen in Malerei und Plastik	262
2.1 Georg Baselitz	262
2.2 Markus Lüpertz	265
 3 Surreale Welten: Der Maler Neo Rauch	267
Postmoderne und Dekonstruktivismus in der Architektur	271
1 Postmoderne Architektur: Die Neue Staatsgalerie Stuttgart von James Stirling	273
2 Dekonstruktivistische Bauten von Gehry, Libeskind und Hadid	276
Anhang	283
1 Quellennachweis	283
2 Stichwortverzeichnis	286
2.1 Personenregister	286
2.2 Sachregister	290
3 Abbildungsnachweis	292

Autorin: Barbara Pfeuffer

Farbtafeln zum Download 

Farbtafel 1: Max Beckmann, „Vor dem Maskenball“

Farbtafel 2: Francisco de Goya, „Die Erschießung der Aufständischen“

Farbtafel 3: Gustav Klimt, „Bildnis der Margarete Stonborough-Wittgenstein“

Farbtafel 4: Franz Marc, „Kämpfende Formen“

Farbtafel 5: Claude Monet, „Les Nymphéas à Giverny“


Farbtafel 6: Neo Rauch, „Der Vorträger“

Farbtafel 7: Vincent van Gogh, „Sternennacht“

Vorwort

Liebe Schülerinnen und Schüler,

das „Grundwissen Malerei – Plastik – Architektur“ ist auf die Oberstufe des Gymnasiums abgestimmt und bietet einen gründlichen und fundierten Überblick über die Kunst-Entwicklung in den letzten 200 Jahren. Dieser Band kann sowohl **unterrichtsbegleitend** als auch gezielt zur **Abiturvorbereitung** eingesetzt werden.

- Ein **Rückblick** stellt den kunsthistorischen Zusammenhang her. Damit wird die Kunst des 20. Jahrhunderts, die den Schwerpunkt des Buches bildet, in den historischen Kontext eingebunden.
- Neben der Vermittlung von Faktenwissen werden **Entwicklungsverläufe** aufgezeigt und in den zeit- und geisteswissenschaftlichen Zusammenhang eingebettet.
- In den **Exkursen** werden im Kontext des jeweiligen Kapitels wichtige Themen wie etwa die Entwicklung der Landschaftsmalerei knapp und übersichtlich dargestellt.
- Zahlreiche **Bildbeschreibungen** lenken den Blick auf das einzelne Kunstwerk und geben einen Anstoß zum „aktiven“ Sehen.
- **Abbildungen** gewährleisten die Veranschaulichung des Textes und trainieren das optische Gedächtnis.
-  **Farbproduktionen zum Download** unterstützen dies zusätzlich.

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

Barbara Pfeuffer

Impressionismus

1 Anfänge des Impressionismus: Edouard Manet

Der große französische Maler EDOUARD MANET wird als Initiator des Impressionismus gesehen. Auch wenn er unter der Überschrift „Impressionismus“ besprochen wird, ist klar, dass er eine Sonderstellung einnimmt und sich sein Schaffen deutlich von den Werken der Freunde aus dem Kreis der Impressionisten unterscheidet. Seine Vorreiterrolle kommt sehr gut in einem Gruppenporträt zum Ausdruck, das der jüngere Kollege HENRI FANTIN-LATOURE 1870 erschafft. Es zeigt Manet, sitzend an der Staffelei, umringt von Malern und Literaten, die dem Meister bewundernd über die Schulter blicken. Unter ihnen sind MONET, RENOIR und ZOLA. Das Bild hängt heute im Musée d’Orsay in Paris.



Henri Fantin-Latour: „Das Atelier in Batignolles“ (1870), Öl auf Leinwand, 174 × 210 cm. Musée d’Orsay, Paris.
Von links nach rechts: Scholderer, Manet, Renoir, Astruc (sitzend), Zola, Maître, Bazille, Monet

Manet ist kein Realist mehr und noch kein Impressionist. COURBET, der Realist par excellence, wirft ihm vor, er male die Menschen flach wie Spielkartengesichter. Die Presse moniert, er sehe die Welt in Flecken und Stückchen, als ob seine Augen geblendet seien. So trifft ihn die Kritik vonseiten der Realisten

ebenso wie von Gegnern des aufkeimenden Impressionismus. Anfeindungen und Ablehnung begleiten ihn Zeit seines Lebens.

Manet wird als Sohn eines wohlhabenden Beamten in Paris geboren. Er bricht eine Offiziersausbildung ab, um Maler zu werden. Nach der Studienzeit bei THOMAS COUTURE bezieht er 1856 ein eigenes Atelier. Seine erste, aufsehenerregende Ausstellung findet 1863 im „Salon des Refusés“ statt („Das Frühstück im Grünen“). Im selben Jahr löst seine „Olympia“ einen weiteren Skandal im „Salon“ aus. Seit 1872 hat Manet zunehmenden Erfolg. Von jüngeren Impressionisten wird er als „Vater“ des Impressionismus verehrt. Die Teilnahme an ihrer ersten Gruppenausstellung 1874 lehnt er aber ab, weil er „keine gemeinsame Sache mit Cézanne“ machen will, der zu den Ausstellenden gehört. Hinzu kommt, dass dem ehrgeizigen Maler an öffentlicher Anerkennung gelegen ist, die er nur im Salon erringen kann. Allerdings bemüht er sich keineswegs um eine dem Publikum gefällige Malerei. Am Ende seines Lebens resigniert Manet wegen des nur mäßigen Erfolges. Das Kreuz der Ehrenlegion, mit dem er ein Jahr vor seinem Tod (er stirbt an den Folgen einer Beinamputation) ausgezeichnet wird, bedeutet ihm nach langen Jahren der Missachtung durch die Öffentlichkeit nichts mehr. In einer Grabrede heißt es:

Aber wenn die Rolle eines Vorläufers auch ihren Glanz hat, wenn es auch ruhmvoll ist, die Kunst zu einer ehrlicheren und das zeitgenössische Leben mehr respektierenden Beobachtung geführt zu haben [...] und dem vorübergehenden Geschmack keinerlei Zugeständnisse zu machen, so kommt ein Tag, an dem die Anstrengungen und die Bitterkeiten eines Daseins, das unablässig gegen Ungerechtigkeit und Anfeindungen zu kämpfen hat, die Lebenskraft zum Verlöschen bringt.¹⁵

Die öffentliche Meinung ändert sich erst grundlegend anlässlich einer Ausstellung seines Lebenswerkes ein Jahr nach seinem Tod. Emile Zola schreibt damals: „Alle, die noch am Tage zuvor gehöhnt und gewitzelt hatten, kamen jetzt, um dem siegreichen Meister eine öffentliche Huldigung zu bringen.“⁴⁹

Im Unterschied zu den Impressionisten, die fast ausschließlich Landschaft malen, befasst sich Manet mit dem Menschen. Als erster Maler setzt er das neue Lebensgefühl des Menschen in der Großstadt um, gekennzeichnet durch **Entfremdung** und **Vereinsamung** inmitten der Masse. Am eindrucksvollsten formuliert er die Tragik des modernen Menschen in den beiden Bildern „Frühstück im Atelier“ (1863) und „Bar in den Folies Bergères“ (1882). Sein Wahlspruch lautet: „*Il faut être de son temps et faire ce qu'on voit.*“ Er beobachtet und gibt wieder, was er gesehen hat, und idealisiert nicht; er erfindet keine historischen Kostümszenen, die sich damals so großer Beliebtheit erfreuen.

Dem „modernen Leben“ steht er kritisch gegenüber, wenn er auch selbst daran teilhat. Er klagt die doppelte Moral der Bourgeoisie an und provoziert das spießige Bürgertum. Politisch steht er links, der Kaiser ist ihm verhasst.

Manet ringt um seine Bildthemen und leidet unter dem selbst auferlegten Zwang, malen zu müssen. Intensiv setzt er sich mit alten Meistern auseinander. Vorbilder sind für ihn die großen spanischen Realisten VELAZQUEZ und GOYA sowie TIZIAN, RUBENS und COURBET. Ihre Bilder sind häufig Ausgangspunkt für seine Kompositionen. So bezieht er sich in der „Erschießung von Kaiser Maximilian“ (1867) auf die „Erschießung der Aufständischen“ von GOYA. Ebenfalls an GOYA angelehnt sind seine „Olympia“ (vgl. „Nackte Maja“, 1800) und „Der Balkon“. Das „Frühstück im Grünen“ geht auf eine Komposition von RAFFAEL zurück, die er „modernisiert“. Aus unmittelbarer Naturbeobachtung sind Stilleben und Porträts hervorgegangen. Allen Bildern ist die ausgewogene und gewissermaßen „künstliche“ Komposition zu eigen. Die „Requisiten“, Blumen ebenso wie Menschen, werden sorgfältig arrangiert, sodass in jedem Fall ein „Stilleben“ entsteht.

„Frühstück im Atelier“ (1863)

Der erste Eindruck wird von der zurückhaltenden Farbigkeit und der Virtuosität der Malerei bestimmt. Fein abgestufte Grautöne, Schwarz und wenige reine Farben fügen sich harmonisch in das Gesamtbild ein. Das Gruppenbild wirkt auf den Betrachter wie ein **monumentales Stilleben**. Die drei Personen, die auf dem Bild zu sehen sind, scheinen einander nicht wahrzunehmen. Der junge Mann im Zentrum der Komposition ist Léon, der Sohn des Malers. In lässiger Haltung steht er am gedeckten Tisch. Die Knie sind vom unteren Bildrand abgeschnitten. Er blickt am Betrachter vorbei in die Ferne. Der Tisch trennt ihn von dem rauchenden Herrn mit Zylinder, vom Bildrahmen abgeschnitten, und dem Hausmädchen, das links hinter Léon steht und eine Kaffeekanne hält. Der Hintergrund gleicht einer dunklen Folie. Dunst verhindert eine exakte Bestimmung der Ausdehnung des gemalten Raumes. Zwischen den Personen sind wie in einem Stilleben verschiedene „Requisiten“ angeordnet. Dem Bild liegt eine klare Struktur zugrunde. Senkrechte und waagerechte Linien bestimmen den Aufbau und sind für die Ausgewogenheit der Komposition verantwortlich. „Impressionistisch“ mutet an, dass der Herr rechts und die Beine des Léon vom Bildrand abgeschnitten werden. In nahezu illusionistischer Manier spürt Manet der Stofflichkeit verschiedenster Oberflächen nach. Glänzendes Porzellan, schimmerndes Glas, weicher Samt usw. scheinen tastbar zu sein, trotz der deutlichen Pinselstriche, an denen Kritiker und Publikum Anstoß nehmen.

Surrealismus

Der Surrealismus (der Begriff wurde 1917 durch den Dichter Apollinaire geprägt) ist wie der Dadaismus kein einheitlicher „Stil“, sondern eine geistige Haltung. Er äußert sich in der Literatur, in der bildenden Kunst und auch im Film. Die meisten Vertreter der DADA-Bewegung schlossen sich ihm an. Eine erste Ausstellung fand 1925 in Paris statt: ARP, ERNST und MIRÓ beteiligten sich. DALÍ und MAGRITTE kamen erst später dazu.

Individuell höchst verschieden, verbindet die Surrealisten die Überzeugung, die Grenze zwischen Außenwelt (Erfahrungen des Alltags unter Kontrolle der Vernunft, den Gesetzen der Logik gehorchend) und Innenwelt (psychische Erfahrungen: Traum, Fantasie, Vorstellungen) sei nur künstlich gezogen und könne aufgeweicht werden. So entstünde eine neue, **übergeordnete Realität**, eine „**Surrealität**“, in der Traum und Wirklichkeit ineinander übergingen.

Schon die Romantik am Beginn des 19. Jahrhunderts ersehnte die Auflösung des Konflikts zwischen Verstand und Gefühl, Subjekt und Objekt, Ich und Welt in einem umfassenden „Grund“. Die Idee vom ursprünglichen Einssein des Menschen mit dem Universum taucht bei den Surrealisten wieder auf: „*Diese Ahnung eines einheitlichen Wurzelbodens kräftigte sich, als die Psychoanalyse die verifizierbare Tatsächlichkeit eines kollektiven Unbewussten nachwies*“²⁰, das noch unter dem persönlichen Unbewussten lagert. ANDRÉ BRETON (1896–1966), Dichter und Wortführer der Surrealisten, formuliert im 2. Surrealistischen Manifest: „*Alles veranlasst uns zu glauben, dass es auf geistigem Gebiet einen Punkt gibt, wo Leben und Tod, Wirklichkeit und Einbildung [...] aufhören, als Widersprüche gesehen zu werden.*“²⁴ In der Betonung des Irrationalen, in dem Verlangen, außerhalb des Verstandesmäßigen schöpferisch tätig zu sein, Bilder aus dem Unbewussten auftauchen zu lassen, sind Vertreter der Romantik, des Symbolismus und des Blauen Reiters einander geistesverwandt. Neu ist bei den Surrealisten die Orientierung an Sigmund Freuds psychoanalytischer Forschung. Seine Methoden wurden zum Modell für künstlerische Experimente mit dem Unbewussten. Die künstlerische Arbeit müsse automatisch in einem „*Diktat des Denkens unter Ausschaltung jeglicher von der Vernunft ausgearbeiteter Kontrolle, außerhalb ästhetischer oder moralischer Bedenken*“ vor sich gehen, d. h. in einem **psychischen Automatismus**, schreibt Breton im 1. Manifest des Surrealismus 1924.

Dem „Auftauchen“ eines Werkes wohnt der Künstler dann nur noch als „Beobachter“ bei, der sich nicht einmischt oder manipuliert. Weil die Ausschaltung des Verstandes im Wachzustand kaum möglich ist, erfinden die Surrealisten (vor allem Max Ernst) bestimmte bildnerische Methoden, bei denen der künstlerische Prozess weitgehend dem Zufall überlassen ist.

1 Surrealistische Malerei: Ernst, Dalí, Magritte

Max Ernst (1891–1976)

Der Maler, Grafiker und Bildhauer MAX ERNST gehört zu den großen bildenden Künstlern des 20. Jahrhunderts und zeichnet sich besonders durch seine Vielseitigkeit aus. Immer wieder wechselt er seine Techniken, Themen und Stilmittel. *„Ein Maler ist verloren, wenn er sich findet“*, sagt er einmal. Sich nicht gefunden zu haben, sieht Max Ernst als sein „einziges“ Verdienst an.

Der Autodidakt beginnt seine künstlerische Laufbahn mit der Herstellung von Collagen. Das Abbildungsmaterial entnimmt er „spießigen“ Holzstichillustrationen der Gründerzeit. Aus trivialen Bildelementen, dem Zusammenhang entrissen und neu nach dem „Prinzip“ des Zufalls kombiniert, entstehen sonderbar fantastische oder dämonische Szenen von alpträumlicher Wirkung. Auf seine „Collagen-Romane“ (z. B. *„La femme 100 têtes“*, 1929) lassen sich herkömmliche ästhetische Kategorien nicht anwenden. Sie sind „schön“ im Sinne des Ausspruchs von LAUTRÉAMONT, des von den Surrealisten verehrten Dichters, der lautet: *„Schön ist die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Operationstisch.“*⁹

1991 wird anlässlich von Max Ernsts 100. Geburtstags eine Gesamtschau seines umfangreichen, divergenten und buchstäblich unerklärlichen Werkes in der Staatsgalerie Stuttgart verwirklicht. Der nicht selten irritierte Betrachter des Œuvres von Max Ernst wird *„auf der sinnlichen Ebene mit etwas konfrontiert, was es sonst eigentlich nur in der Philosophie gibt: mit Erkenntniskritik“*, so der profunde Ernst-Kenner Werner Spies. Das „Unerklärliche“ ist kein abgemalter Traum. Ernst setzt vielmehr Unbewusstes mit seiner Wahrnehmung der sichtbaren Realität in Bezug. *„Träume“*, so sagt er einmal in einem Interview, seien *„der ursprüngliche Atem der Wirklichkeit“*, und es komme darauf an, das auf sie gerichtete „innere Auge“ mit der äußeren Wahrnehmung zu einer Synthese zu bringen.⁶¹ An der Analyse von Träumen, wie Freud sie be-

trieb, ist Ernst nichts gelegen. Einer seiner Bildtitel heißt: „Die Menschen sollen es nie verstehen“. Herkömmliche Interpretationsversuche sind zum Scheitern verurteilt, die Annäherung gelingt allein auf der emotionalen Ebene.

Er entwickelt verschiedene bildnerische Methoden, um zufällige Ergebnisse zutage fördern zu können. Bei der **Frottage** legt er strukturiertes Material (z. B. Holz mit deutlicher Maserung) unter das Zeichenpapier und reibt es durch. Das entstandene Lineament ruft **Assoziationen** hervor und wird zeichnerisch überarbeitet. Traumähnliche, verzauberte Landschaften, gruselige und/oder komische Gebilde entstehen in intuitivem Schaffensprozess. Geht er nach dieser Methode in der Malerei vor, so spricht man von **Grattage**. Werden in Farbe getränkte Schwämme auf die Leinwand gedrückt, nennt man dies **Décalcomanie**. Unter der Hand des Künstlers verwandeln sich automatisch erzeugte Strukturen in Landschaften, die zu Schauplätzen seiner fantastischen Bilderfindungen werden. Dabei greift er allerdings auch bewusst ein und arbeitet auf traditionelle Weise mit dem Pinsel Details heraus.

Charakteristisch für die Arbeiten von Max Ernst zu Beginn der 20er-Jahre ist das kleine Bild mit dem Titel „La Femme Chancelante“ („Die schwankende Frau“) von 1923. Auf den ersten Blick empfindet man die Darstellung als grotesk bzw. beängstigend. Eine weibliche Person ist auf unerklärliche Weise mit einer seltsamen Apparatur verbunden, die zwischen zwei Säulen (oder sind es Schornsteine?) aus dem Dunkeln hervorragt. Die Figur scheint mit ausgestreckten Armen hin und her zu schwanken, die Haare stehen ihr zu Berge, als ob sie einen Elektroschock erlitten hätte. Aufgrund ihrer glatten Oberfläche könnte man die Figur auch für eine aus Holz geschnittene Gliederpuppe halten. Unaufhörliches Schwanken, vielleicht begleitet vom Quietschen der Mechanik, scheint sie in Trance versetzt zu haben. Der Mund ist weit geöffnet, ihr starr blickendes rechtes Auge wird allerdings bei genauerer Betrachtung als das hohle Ende eines Schlauches identifiziert, der von einem dickeren Schlauch abzweigt. Dieser wächst weiter nach oben, parallel zu dem spitz zulaufenden Haarschopf. Graziös scheint die Figur die zarten Finger zu bewegen, während ihre Beine – die Füße stecken in Ballettschuhen – Tanzschritte andeuten. Sie ist mit einem enganliegenden ärmellosen Trikot bekleidet, in dem sich der Nabel deutlich abbildet. Ein weißes Röckchen bedeckt den Unterleib. Weit unterhalb liegt der Horizont, nur ein schmaler grünlicher Streifen Erde (oder Wasser?) ist zu sehen.

Die Figur durchzieht die Komposition, die links und rechts durch helle Säulen begrenzt wird, als Diagonale. Mit den ausgestreckten Armen zusammen ergibt sich ein schräg über der Bildfläche liegendes Kreuz. Die Beine werden beiderseits von parallel verlaufenden gebogenen Metallröhren gerahmt.



Max Ernst: „La Femme Chancelante“ („Die schwankende Frau“) (1926), 130,5 × 97,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Der Oberkörper hebt sich klar vor dem Himmel ab, der sich zum Horizont hin aufhellt. Schräg in den Bildraum verlaufende Linien deuten auf eine perspektivische Konstruktion, ein Fluchtpunkt ist jedoch nicht zu bestimmen. Da der Horizont sehr weit unten liegt, sehen wir die Gestalt ebenso wie die Säulen in Untersicht. Die plastische Ausformung von Figur und Gestänge mit Körper- und Schlagschatten und die präzisen Konturen lassen die gemalten Dinge konkret und greifbar erscheinen, ihre rätselhafte Existenz wird dadurch umso beunruhigender.

Nur wenige und getrübbte Farben bestimmen das Bild. Die häufige Beimischung von Weiß verleiht ihnen eine cremige Wirkung, die zum Beispiel auch „Die heilige Cäcilie“ (ebenfalls 1923) kennzeichnet. Pinselspuren sind erkennbar, der Farbauftrag ist meist streifig. Max Ernst bemüht sich nicht um altmeisterliche Präzision in der Malweise.

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 Fresko-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 Fresko 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, gröberen 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.

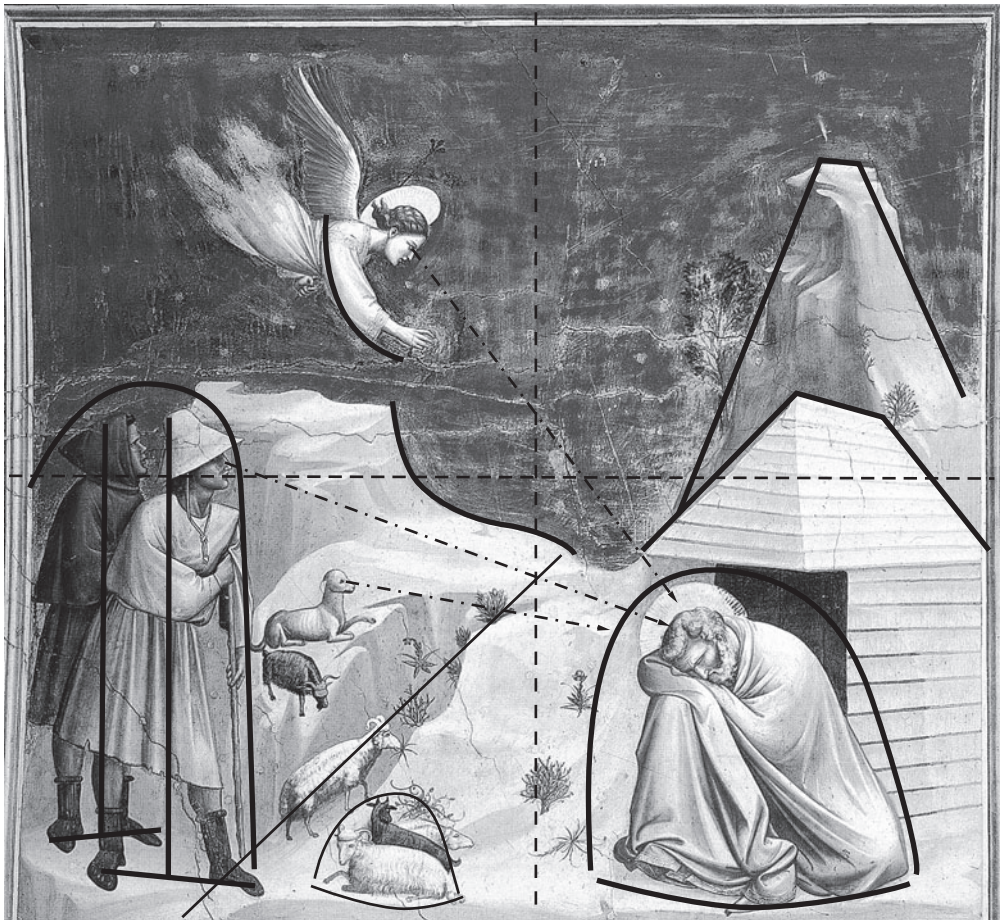
Analyse

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 Gegenstandsfläche 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