

Vorwort

Die Jahresmappen „Meisterwerke der Kunst“ erscheinen 2002 in der 50. Folge. Der den Bildmappen beiliegende Text unterstützt den Leser bei der Bildbetrachtung und erleichtert ihm den Weg zu einem eigenen Bildverständnis.

Um zusätzliche Textquellen zu erschließen, werden beginnend mit der Folge 26/1978 zusätzlich „Quellen und Texte“ zur jeweiligen Kunstmappe herausgegeben, die den Textteil der Kunstmappe gezielt ergänzen:

- Selbstzeugnisse des Künstlers
(zum Bild, zur Zeit und evtl. zur Gruppe, in der er arbeitete)
- Texte zu Person und Werk eines Künstlers
(von Autoren aus seiner Zeit und aus heutiger Sicht)
- Zeugnisse zur Epoche
- Texte zur Erhellung des historischen Hintergrunds und
- Hinweise auf Parallelerscheinungen (in Literatur und Musik).

Das vorliegende Heft umfasst nur einige der o.a. Inhaltsbereiche. Die getroffene Auswahl mag willkürlich erscheinen. Aber wir meinen, dass die ausgewählten Textzitate die Aussagen der Kunstmappe ergänzen und den Lehrer bei seiner Unterrichtsvorbereitung spürbar zu stützen vermögen.

Die zusätzlichen Texte sind vor allem für die Hand des Kunsterziehers gedacht, als Handreichungen für den Unterricht.

Die Oberstufe in den Gymnasien ermöglicht eine intensivere Auseinandersetzung der Schüler mit Kunstwerken. Dafür ist Arbeitsmaterial erforderlich. Das Bildmaterial und der Textteil der Kunstmappen bieten sich an als Arbeitsmaterial in allen Schularten. Darüber hinaus können im Unterricht der gymnasialen Oberstufe auch die Quellenhefte als Schülertexte verwendet werden; in ihnen werden Wissen und Einsichten vermittelt: Sie enthalten kontrastierende Stellungnahmen, sie regen zu weiterem Lesen und Arbeiten an und sie vermögen das Werk des Künstlers oder die Epoche der Entstehung des Werkes unter verschiedenen Perspektiven zu erhellen.

Zur Arbeit der Schüler mit den Texten sollten aber vom unterrichtenden Lehrer Arbeitsanleitungen (z.B. in Form von Fragen) gegeben werden, sodass der Schüler den Quellentexten nicht hilflos gegenübersteht und sie nur liest, sondern mit ihnen zu arbeiten lernt.

Im Sinne einer knappen, das Wesentliche betonenden Zusammenfassung wurden innerhalb längerer Originaltexte manchmal Kürzungen bzw. Auslassungen vorgenommen. Aus Gründen der Lesbarkeit wurden diese Stellen nicht jeweils besonders gekennzeichnet.

Erneut werden in diesem Quellenheft Hinweise auf Einträge im Internet gegeben (9.4, 11.2).

1 Zu PIERO DELLA FRANCESCA

1.1 Giorgio Vasari: *Das Leben des Malers Piero della Francesca*

Unglücklich in Wahrheit ist, wer bei eifrigem Studium, durch welches er trachtet, Andern zu nützen und sich selbst Ruhm zu erwerben, von Krankheit oder Tod verhindert wird, die begonnenen Werte zu letzter Vollkommenheit zu führen; ja oftmals geschieht, daß, wenn sie fast beendet sind, oder doch ein gewisses Ziel erreicht haben, der Hochmuth unrechtlicher Menschen sie als sein Eigentum sich anmaßt, und seine Eselshaut mit dem glänzenden Felle des Löwen zu bedecken sucht. Die Zeit zwar, welche, wie man behauptet, die Mutter der Wahrheit ist, gibt früher oder später das Richtige kund, dennoch aber wird für kürzere oder längere Frist des Ruhmes beraubt, wer ihn durch seinen Fleiß und seine Werte verdient hat, wie es Piero della Francesca von Borgo S. Sepolcro geschah. Er galt für einen vorzüglichen Meister in schwieriger Zeichnung regelmäßiger Körper und in der Arithmetik und Geometrie, ward aber im Alter durch Blindheit und endlich durch den Tod verhindert, seine künstlerischen Anstrengungen zu nutzen und seine vielen Bücher herauszugeben, welche noch in Borgo, seiner Vaterstadt, aufbewahrt werden. Der hingegen, welcher aus allen Kräften hätte trachten sollen, ihm Ruhm zu erwerben, weil er von ihm alles gelernt hatte, was er wußte, suchte als ein treuloser und böser Mensch den Namen Piero seines Lehrers zu vernichten und sich selbst die Ehre anzumaßen, die jenem allein zukam; denn *Fra Luca dal Borgo* gab unter seinem Namen die mühevollen Werke jenes redlichen Greises heraus, welcher außer den gelehrtten Kenntnissen, die er besaß, auch in der Malerei sehr vorzüglich war. Piero wurde in Borgo S. Sepolcro geboren, jetzt eine Stadt, welche es damals noch nicht war. Man nannte ihn nach dem Namen seiner Mutter, weil, noch ehe er die Welt erblickte, sein Vater, ihr Eheherr, starb und deshalb sie allein ihn erzog und ihm forthal, das Ziel zu erreichen, was ihm vom Schicksal bestimmt war. Piero beschäftigte sich in seiner Jugend mit Mathematik, und obwohl er in seinem fünfzehnten Jahre veranlaßt wurde, Maler zu werden, gab er doch jene Wissenschaft niemals auf, vielmehr erntete er hiervon wie von der Malerei herrliche Früchte und erhielt von Guidobaldo Feltro, dem alten Herzog von Urbino, Bestellungen, welchen gemäß er für ihn eine Menge sehr schöner Bilder mit kleinen Figuren verfertigte. Diese sind zum größten Theil in den Kriegen zu Grunde gegangen, die verschiedene Male jenen Staat verheert haben; einige seiner Schriften über Geometrie und Perspective indeß werden noch jetzt dort aufbewahrt, in welchen Wissenschaften er keinem seiner Zeitgenossen, ja vielleicht auch keinem Meister anderer Zeiten nachsteht. Alle seine schönen perspectivischen Zeichnungen geben hiervon Zeugniß und ganz vornehmlich eine Vase, deren Quadrate und Flächen in einer Weise gezogen sind, daß man vorne und hinten und auf den Seiten den Grund und die Oeffnung sieht, eine sicherlich bewundernswürthe Sache, zumal er jede Kleinigkeit daran mit größter Zartheit gezeichnet und jeden Ring und Zirkel zierlich verkürzt hat. Durch alle diese Dinge erlangte er an jenem Hofe Ruhm und Namen und gedachte auch an anderen Orten bekannt zu werden. Deshalb ging er nach Pesaro und Ancona, und während er dort in bester Arbeit war, berief Herzog Borso ihn nach Ferrara, um im Pallast viele Zimmer durch ihn malen zu lassen, welche nachmals von dem Herzog Hercules dem Aeltern zerstört worden sind, als er den Pallast erneute. Hierdurch findet sich in jener Stadt von Piero gemalt nur noch eine Capelle des heiligen Augustin, und auch diese hat sehr von Feuchtigkeit gelitten. Von Ferrara ward er nach Rom beschieden und malte weitteifend mit Bramante aus Mailand in den obern Zimmern des Pallastes für Papst Nicolaus V zwei Bilder, welche nachmals, als Raffael von Urbino dort das Gefängniß Petri und das Wunder des Leintüchleins von Bolsena darstellen sollte, von Papst Julius II. zugleich mit einigen andern Gemälden, welche *Bramantino*, ein trefflicher Meister jene Zeit, verfertigt hatte, zerstört wurden.

Doch wir wollen zu *Piero della Francesca* zurückkehren. Als er die Arbeiten in Rom beendet hatte, begab er sich nach Borgo zurück, weil seine Mutter gestorben war und malte daselbst in der Dechanei, über der innern Seite der Mittelthür in Fresco zwei Heilige, welche für etwas sehr Schönes galten. Im Kloster der Augustinermönche malte er die sehr gerühmte Tafel des Hauptaltars; für eine Gesellschaft oder vielmehr Bruderschaft der *Misericordia*, wie sie sich nennt, eine Madonna in Fresco, und im Pallast der Conservatoren eine Auferstehung Christi, welche für die beste seiner Arbeiten in jener Stadt, ja überhaupt aller seiner Werke gilt. In Santa Maria zu Loreto fing er an, in Gesellschaft von *Domenico* aus Venedig die Wölbung der Sacristei zu malen; aus Furcht vor der Pest jedoch ließen sie das Werk unbeendet, und es ward, wie ich an seinem Orte sagen werde, später erst von *Luca von Cortona*, einem Schüler Piero's, zu letzter Vollkommenheit geführt. Von Loreto ging Piero nach Arezzo und malte in S. Francesco für Herrn Luigi Bacci, einen Bürger jener Stadt, die Capelle des Hauptaltars, welche jener Familie gehörte, und deren Wölbung *Lorenzo die Bicci* vordem schon angefangen hatte. Man sieht dort die Geschichte des Kreuzes Christi dargestellt, von da an, wo Adam von seinen Söhnen begraben wird, die ihm das Saamenkorn des Baumes unter

die Zunge legen, aus welchem nachher der Stamm, der zum Kreuze diente, erwuchs, bis zur Erhöhung des heiligen Kreuzes durch Kaiser Heraclius, welcher barfuß, die Last auf den Schultern tragend, in Jerusalem einzieht. In diesem Bilde findet man schöne Stellungen und viele zu beachtende Dinge, die alles Lobes würdig sind; darunter gehören die Gewänder von den Frauen der Königin von Saba, die Piero in zarter und neuer Manier ausführte, eine Menge Bildnisse mit vielem Leben nach der Natur gemalt, eine Reihe korinthischer Säulen vom herrlichsten Verhältniß, und ein Landmann, der, die Hände auf sein Grabscheit gestützt, mit einer Aufmerksamkeit, welche nicht schöner dargestellt werden könnte, auf die Rede der heiligen Helena horcht, während man die Kreuze ausgräbt.

Quelle: Vasari, Giorgio, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*, Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen 1837 (S. 295 f.)

1.2 Angeli Janhsen: *Die Kreuzfindung und die Kreuzprobe*, 356 x 747 cm, Arezzo, S. Francesco

Wer die Geschichte kennt, sieht links im Bild, wie außerhalb Jerusalems bei einem Venustempel Judas der Königin Helena die Grabungsstelle zeigt und wie sie den Befehl zum Ausgraben der Kreuze gibt. Ein Kreuz ist schon ausgegraben, ein zweites wird herausgezogen, das dritte scheint noch in der Erde verborgen zu sein. Rechts ist zu sehen, wie Helena mit ihrem Gefolge nach Jerusalem hereingegangen ist, um zu erproben, welches Kreuz das richtige ist. Auf einen Toten, der durch die Stadt getragen wurde, hatte man nacheinander die drei Kreuze gelegt. Durch das dritte Kreuz war er auferweckt worden.

Es ist leicht, am Bild die Erzählung zu verfolgen: Alle Figuren, Orte und Gegenstände können der Erzählung zugeordnet werden. Es ist jedoch unmöglich, das Bild wie eine (fotografische) Dokumentation der Geschichte zu benutzen und die Geschichte aus ihm zu erschließen: Es bliebe unklar, wie sich die Figuren zueinander verhalten, wie eine Figur zwei Mal in einem Raum zu sehen sein kann, in welcher Beziehung die Stadt, die Grabungsstelle und der Tempel mit der Straße zueinander stehen und wie das Verhältnis der drei Kreuze zueinander ist. Beim Erzählen fällt dagegen nicht auf, wie seltsam der Bildraum ist.

An dem einen Bild lassen sich verschiedene Zeiten und Orte der Erzählung beschreiben. Der Bildraum entspricht nicht unseren Erwartungen an die Einheit der Zeit und des Ortes. F. Wickhoffs Einteilung in „komplettierenden Stil“ (Darstellung eines Handlungsmoments in einem Bild, der durch andere in demselben Bild komplettiert ist), „kontinuierenden Stil“ (unmittelbare Aufeinanderfolge verschiedener Handlungsmomente in nicht voneinander getrennten Bildern) und „distinguierenden Stil“ (Trennung einzelner Handlungsmomente in einzelnen Bildern) kann hier helfen, das Verhältnis der dargestellten Handlungen und damit das Verhältnis der Bildorte zueinander zu klären, um den Bildraum beschreiben zu können.

Für eine Trennung der beiden Bildhälften, also für den „distinguierenden Stil“, sprechen die folgenden Merkmale des Bildes: Die linke Kante des Tempels teilt das Bildfeld beinahe in der Mitte, beide Bildhälften sind gleichwertig nebeneinandergesetzt. Die Böden in beiden Bildhälften sind andersfarbig, links braun und rechts rot. Die Stadt rechts erscheint an der Tempelkante wie abgeschnitten. Dieselbe Figur – Helena – ist in der linken und in der rechten Bildhälfte zu sehen. Links ist Jerusalem aus der Ferne gezeigt, rechts eine Straße in Jerusalem. Gleichzeitig und gleichräumlich ist das unmöglich. Eine solche Verbindung zweier Ansichten eines Ortes, die nach der Erfindung von Fotografie und Film nicht ungewöhnlich scheint, ist im 15. Jahrhundert außerordentlich. Die Bildhälften können also als zwei getrennte Bilder verstanden werden.

Gleichzeitig sind sie so miteinander verbunden, daß eine Hälfte als die andere „komplettierend“ oder „kontinuierend“ verstanden werden kann: Eine einheitliche Perspektive gilt für beide Orte. Der Fluchtpunkt liegt in der linken Bildhälfte, von links her wird die Dachkante des Tempels gesehen, die in die linke Bildhälfte vorragt. (Ähnlich ist das beim gegenüberliegenden Bild, wo die Loggia Salomons ebenfalls von links her gesehen wird.) Die Stadtansicht ist zwar nicht perspektivisch konstruiert, widerspricht aber dadurch – wie die schräggestellten Kreuze – der Bildperspektive jedenfalls nicht. In beiden Bildhälften sind die Gegenstände von rechts her beleuchtet. Die Figuren sind in demselben Maßstab gezeigt. Beide Orte sind von einem durchgehenden Himmel überfangen. Wichtig ist nicht nur, daß die Dachkante über das Feld ragt, sondern auch, daß das weiße Gewand der Dame rechts von der Bildmitte über den Fuß des auf den Spaten gestützten Mannes links reicht. Während er noch der Grabung zuschaut, sieht sie schon das Wunder. Vielleicht ist auch verbindend, daß die Figuren von links nach rechts, also in Leserichtung, weitergegangen zu sein scheinen.

Daß mehrere nicht gleichzeitige und gleichräumliche Szenen in einem Bild gezeigt werden, ist im Trecento nicht ungewöhnlich. Agnolo Gaddi beispielsweise trennt verschiedene Orte in einem Bild durch Flüsse, Gebäude, Bäume usw. Im Quattrocento ist diese Tradition offenbar noch so stark, daß trotz Albertis Kritik traditionelle mehrszenige Bildräume perspektivisch konstruiert werden können, wie sie Filippo Lippi in Prato zeigt.

Der Tempel bezeichnet nicht nur mit seiner Kante die Trennung der beiden Bildhälften, sondern er verbindet sie auch. In der Erzählung muß er der linken Bildhälfte zugeordnet werden, weil dort ein Tempel nur am Grabungsort erwähnt wird: „Man zog ihn [Judas] heraus, und er ging an die Stätte und betete daselbst: da bewegte sich alsbald die Erde und ein Rauch breitete sich umher von köstlichem Geschmack, also daß Judas vor Verwunderung in seine Hände schlug und rief ‚Wahrlich, Christus, du bist der Welt Heiland‘. Es war aber an demselben Ort, wie wir in der *Historia Ecclesiastica* lesen, ein Tempel der Venus, den hatte der Kaiser Hadrianus daselbst gebaut, auf daß, so ein Christ daselbst anbetete, es alsdann schiene, daß er der Göttin Venus diene, darum so ging niemand mehr zu der Stätte, und war sie fast ganz vergessen. Den Tempel ließ die Königin [Helena] bis in den Grund zerstören und ließ die Statt ackern und pflügen. Darnach gürtete sich Judas und hub an mit Kraft zu graben.“ (Jacopo da Voragine, 1955, S. 355) Der Tempel ist also in der Erzählung Jacopo da Vorigines zum Zeitpunkt der Grabung zerstört, doch wird das Gebäude in Beschreibungen des Bildes fast immer mit dem Tempel außerhalb Jerusalems identifiziert, was für die Erzählung am Bild naheliegend ist. Durch formale Mittel ist er der linken Bildhälfte verbunden: Die obere Hügellinie endet an seiner Dachkante, das Grün des Hügels wiederholt das Grün des Porphyrs, das Schwarzweiß der linken Portals ist im Schwarzweiß der Kleidung des auf den Spaten gestützten Mannes aufgenommen. Dessen Konturen und die des Tempels sind durch die Ackerlinien miteinander verbunden. Der Himmel überfängt den Tempel (in vielen Reproduktionen ist das abgeschnitten) und ist erst rechts vom Tempel von einem über das Bildfeld hinausragenden weißen Turm durchschnitten. Dieser weiße Turm wird mit der weißen Tempelkante zusammengesehen und verwechselt. Er ist dadurch eng mit dem Tempel verbunden, während nach rechts hin die überschrittenen Rundbogenfenster seine Kontur verdeutlichen. Der Turm trennt den Tempel von der Straße rechts und macht es, indem er den Himmel durchschneidet, leichter, den Tempel der Landschaft links zuzuordnen.

Piero della Francesca hat nicht nur kein Interesse an der Bestimmung des Raums, sondern er kalkuliert die Unbestimmtheit des Raums für das am Bild Gezeigte: Nur wenn der Tempel unbestimmt steht, kann er beiden Bildorten zugeordnet werden. Seine Unbestimmbarkeit läßt sich mit der der Stadt auf dem Berg vergleichen. Die Stadt, also Jerusalem, das Sinnbild des Himmels, ist weit entfernt hinter den Bergen, die Grundlinien der Stadtmauern sind wie die Grundlinie der Tempelfassade nicht zu sehen. Die Stadt kann nicht verortet werden, sondern liegt unbestimmbar hinter den Hügeln vor dem Himmel (und nicht etwa vor anderen Hügeln). Sie ist dem Betrachter ebenso unbetretebar und rätselhaft wie der Tempel: In der Stadt ist kein Mensch zu sehen, das Tor ist vom Kreuzesbalken verdeckt. Die Portale des Tempels sind schwarz, wobei unklar ist, ob das Schwarz die Türflächen bezeichnet oder das Innere des Tempels. Im Gegensatz zu den beiden Häusern rechts sind die beiden sakralen Orte unbestimmbar und unberechenbar.

Ähnlich wie der Tempel gehören die Kreuze zu beiden Bildhälften. Im ganzen Bild sind drei zu sehen, und wenn es auch so verstanden werden kann, daß links das dritte noch verborgen ist, und rechts die beiden ersten schon weggelegt sind, bleiben die drei gewußten Kreuze doch als Einheit im Bild sichtbar. Für den Aufbau der Bildfläche sind sie bestimmend. Zusammen mit der linken Tempelkante und dem Spaten bilden sie einen Fächer, der selbst im darunterliegenden Bild der Schlacht zwischen Heraklius und Chosroes in einer Fahne weitergeführt wird. Die Maserung des Porphyrs und die Furchen des Ackers fügen sich zwischen diese Fächerlinien.

Die Fluchtlinien der Gebäude rechts bilden einen Fächer vom Fluchtpunkt her und machen zusammen mit dem oben beschriebenen Fächer das Herausziehen des Kreuzes und seine Neigung über den Toten und dessen Auferstehen über das ganze Bildfeld hin deutlich.

Die Kreuze werden sicher nicht als dasselbe Kreuz in verschiedenen Bewegungsphasen gesehen, doch macht erst diese Stellung der drei Kreuze den Eindruck der Aktion des einen Kreuzes möglich. Die Kreuze sind sowohl im Bildraum als auch auf der Bildfläche schräggestellt und scheinen deshalb nicht ruhend, sondern instabil. Die Schrägstellung der Kreuze hängt eng mit der des Auferweckten zusammen: Nur wenn er schräg (und nicht im Profil oder frontal) gezeigt ist, kann die Neigung des Kreuzes über ihn überhaupt projiziert werden, und nur so kann sich der Betrachter überdies mit dem Auferweckten identifizieren. Nur schräggestellt können die drei Kreuze als Einbruch in den von der Tempelfassade, der orthogonalen Häuserreihe und der Figurenreihe geordneten Bildraum gesehen werden. Dieser Einbruch kann das Unerwartbare des Geschehens verdeutlichen.

Der Bildraum ist nicht als Bühne projiziert und mit Figuren gefüllt, sondern die Bildfläche ist so geplant, daß die Ereignisse an ihr sichtbar werden können.