

Vorwort

Die Jahresmappen „Meisterwerke der Kunst“ erscheinen 2001 in der 49. Folge. Der den Bildmappen beiliegende Text unterstützt den Leser bei der Bildbetrachtung und erleichtert ihm den Weg zu einem eigenen Bildverständnis.

Seit Folge 24/1976 erfolgt die Bildauswahl dem Leitfaden eines Themas, das für die jeweilige Mappe festgelegt wird. Dem Thema der Mappe 49 folgend wurden fünf Fotografien in die Mappe einbezogen, sodass nun seit Folge 39 neun Fotografen in den »Meisterwerken der Kunst« berücksichtigt sind.

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, teilweise sehr langen 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 in Grundkursen und insbesondere in Leistungskursen 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 Schulartern. 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 erhellern.

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.

Zum ersten Male werden in diesem Quellenheft Hinweise auf Einträge im Internet gegeben (13.2).

1 Zu GIOTTO (um 1267–1337)

1.1 Jacobus de Voragine: *Von der Geburt der seligen Jungfrau Maria*

Die Historie von der Geburt der Maria hat Sanct Hieronymus, als er in seinem Prologus schreibt, in seinen jungen Tagen einst in einem Büchlein gelesen, aber lange Zeit darnach erst, da man ihn darum bat, hat er es aufgeschrieben, als er es sich erinnerte, daß er es hätte gelesen.

Es nahm Joachim aus Galiläa von der Stadt Nazareth Sanct Anna zum Weibe aus der Stadt Bethlehem. Die wandelten beide in Gerechtigkeit und erfüllten ohne Tadel die Gebote des Herrn. Sie teilten alles ihr Gut in drei Teile: den einen gaben sie dem Tempel und seinen Dienfern, den andern den Pilgern und Armen, den dritten behielten sie zu ihrer Notdurft für sich und ihr Gesinde. Zwanzig Jahre lebten sie zusammen, daß sie kein Kind hatten; also gelobten sie: wollte Gott ihnen eine Frucht verleihen, die wollten sie seinem Dienste weihen. Darum fuhren sie jedes Jahr an den drei Hauptfesten gen Jerusalem. Also zog zum Feste der Tempelweihe dieser Joachim einsmals mit seinen Stammesgenossen hinauf gen Jerusalem, und trat mit den andern vor den Altar und wollte sein Opfer darbringen. Aber da ihn der Priester sah, stieß er ihn mit großem Zorn hinweg und schalt ihn, daß er es wage, an den Altar des Herrn zu treten; denn es sei nicht ziemlich, daß der dem Herrn des Gesetzes seine Opfer bringe, der dem Fluch des Gesetzes sei verfallen; wie dürfe der Unfruchtbare unter den Fruchtbaren stehen, der das Volk Gottes nicht hätte gemehret. Da Joachim sich also geschändet sah, trauete er sich vor Scham nicht, wieder heim zu fahren; auf daß seine Stammesgenossen, die dasselbe mit hatten angehört, ihm nicht den gleichen Schimpf erböten. Also machte er sich auf und ging zu seinen Hirten. Als er daselbst eine Zeit gewesen war, erschien ihm eines Tages, da er allein war, der Engel des Herrn in großer Klarheit. Und da er vor der Erscheinung erschrak, mahnte ihn der Engel, daß er sich nicht sollte fürchten, und sprach zu ihm 'Ich bin der Engel des Herrn und bin zu dir gesandt, dir zu künden, daß deine Gebete erhört sind und deine Almosen aufgestiegen vor Gottes Angesicht. Denn ich sah deine Schande und hörte den Vorwurf der Unfruchtbarkeit, den du unschuldig hast erlitten; denn es ist von Gebresten der Natur, und nicht von Sünden; und so der Herr den Leib eines Weibes verschließt, so tut er es allein, daß er ihn hernach desto wunderbarlicher öffne; auf daß offenbar werde, daß das Kind ein Gottes Geschenk sei und nicht eine Frucht leiblicher Gier. Hat eure Stammutter Sara nicht die Schande der Unfruchtbarkeit tragen müsse, bis sie ihres Alters neunzig Jahre war; und hat doch den Isaak geboren, dem aller Völker Segen verheißen ward. Rachel war lange unfruchtbar und gebar den Joseph, der ein Herr war über ganz Ägypten. Wer war stärker denn Samson und heiliger denn Samuel, die doch beide von unfruchtbaren Müttern waren geboren. Darum so sollst du mir glauben, als die Vernunft und diese Beispiele es erweisen, daß späte Empfängnis und unfruchtbare Geburt allezeit gar wunderbarlich hinausgehen. Wisse, dein Weib Anna wird dir eine Tochter gebären, die sollst du Maria heißen. Die soll von Kind auf dem Herrn geweiht sein, als ihr gelobet habt, und von Mutterleib an wird sie voll sein des heiligen Geistes; sie wird nicht draußen unter dem Volke wohnen, sondern im Hause des Herrn sein immerdar, auf daß nichts übles je von ihr werde gedacht. Und wie sie selbst wunderbarlich von einer unfruchtbaren Mutter wird geboren, also wird auch wunderbarlich von ihr der Sohn des Höchsten geboren werden, des Name soll Jesus heißen, und er wird ein Heil sein allen Völkern auf Erden. Und das nimm zum Zeichen: so du nach Jerusalem kommst zu der goldenen Pforte, wird dein Weib Anna dir begegnen; sie wird betrübt sein, daß du so lange verzogen hast, und wird nun froh sein deines Anblickes'. Als der Engel das gesprochen hatte, verschwand er.

Unter diesen Dingen saß Anna und weinte, denn ihr war unkund, wo ihr Mann war hingegangen. Da erschien ihr derselbe Engel und verkündigte ihr alle Dinge, die er Joachim zuvor hatte gesagt; und sprach auch, daß sie des zum Zeichen nach Jerusalem sollte gehen zur goldenen Pforte, da würde sie ihrem Manne begegnen, wenn er heim käme. Also gingen sie sich beide entgegen auf des Engels Geheiß und begegneten einander. ... Also empfing Anna und gebar eine Tochter, die nannte sie Maria mit Namen. Da nun drei Jahre um waren und das Kind entwöhnt war, führten die Eltern es zum Tempel mit ihrem Opfer. Nun waren um den Tempel fünfzehn Stufen zu einem Bilde der fünfzehn Stufenpsalmen. Denn der Tempel lag auf der Höhe und war auf dem Berge gebaut, also daß man nicht zu dem Altar der Brandopfer, der vor dem Tempel stand, kommen mochte, denn auf den Stufen. Und da man die Jungfrau auf die unterste Stufe stellte, stieg sie die Stufen alle ohn jegliche Hilfe empor, als wäre sie schon vollkommenen Alters. Da nun das Opfer vollbracht war, kehrten die Eltern nach Hause zurück, die Tochter aber ließen sie mit den anderen Jungfrauen in dem Tempel. Also nahm Maria täglich zu an aller Heiligkeit, und ward täglich von dem Engel besucht, und wurden ihr täglich göttliche Gesichte.

Quelle: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Köln, 1969 (S. 679 f.)

1.2 Martin Gosebruch: *Die Arenakapelle in Padua*

Wir dürfen vermuten, daß durch die Franzlegende Giottos Ruhm begründet gewesen ist. Daraufhin ist er nach Padua gezogen worden; ob von den Franziskanern, für die er nach Aussage der älteren Quellen arbeitete, ob von Enrico Scrovegni gerufen, der ihm die Ausmalung seiner eben gebauten, der Maria Annunziata geweihten Kapelle anvertraute, ist nicht gewiß. Daß die Franzlegende Giotto besondere Gelegenheit gegeben hat, an einem Themenbereich des eigenen Jahrhunderts das Neue seiner Kunst zu beweisen, ist klar, aber es hat ihm auch keine Fessel bedeutet, die alten biblischen Geschichten zu erzählen, deren Bildtypen in vieler Hinsicht durch die Tradition festgelegt waren. Führen wir uns zuerst den Gesamtraum und die Ordnung der Bilder in der Arenakapelle vor Augen.

In drei horizontalen Streifen sind die sechsunddreißig Bilder an den Wänden herumgezogen. Ein Koordinatennetz aus breiten, ornamentgeschmückten Rahmenbändern gab ihnen Ordnung. Aber ein noch umfassenderes Ordnungssystem war zugrundegelegt worden, denn oben, im Tonnengewölbe, leuchtet das tiefblaue, gestirnte Firmament, aus dem die Antlitze Christi und der Maria wie Sonnen herabblinken; unten im Sockelstreifen finden sich Darstellungen der Tugenden und Laster als des Fundaments irdischen Daseins. Hoch über dem Triumphbogen Gottvater auf himmlischem Thron, von tanzenden Engeln umgeben, wie er den Gabriel auf die Erde schickt, der Maria ihre Schwangerschaft zu verkünden, und diesem Ausgangsort alles auf den Bildern auszubreitenden Geschehens gegenüber, auf der inneren Westwand, das riesenhafte Bild des Jüngsten Gerichts, dem alles Geschehen zustrebt. Unter den erdigen Freskofarben setzt sich ein schimmerndes Steinraum der scharf geschnittenen Felsklippen und Bildarchitekturen durch, Rosa, Grün, Gelb, Braun und Blau erscheinen hier in lichteren und leichten Tönen als auf den Bildern der *Franzlegende*, wo vor allem ein sehr kräftiges Braunrot gegen Grün hervortritt. Das Hauptaugenmerk gehört den Figuren, denen von Menschen, denen von Felsen, denen von Bauten, denn die Wesensqualität des Aufragens bleibt für Giotto eigentümlich.

Die Geschichte der Bilder beginnt wieder vom Ostteil der Kirche aus, dem Eintretenden entgegenlaufend, auf der (vom Eingang aus) rechten Langhauswand hoch oben, und das erste Bild erweist sich als wahres Anfangsbild. Vor den Schranken des Altarbezirks steht *Joachim, dem der Priester das Opfer verweist*, da er ohne Nachkommen geblieben ist. Zur Linken ragt das Altarziborium auf, durch seine Höhe im Bild der oberste Wert. Für Joachim aber bleibt es unzugänglich, denn die Wände der Schranken verdecken es bis zur halben Höhe. Indem sich dieser Turm zu allem Anfang der gesamten Bilderreihe erhebt, ist 'das verschlossene Heiligtum' auch das erste Wort der Erzählung. Spannung entsteht, wie dieses Wort durch ein neues zu überwinden sein möge. Weniger stark ragt über die verschließende Wand der segnende Priester heraus, doch gerade genug, daß er und der beichtend vor ihm kniende Jüngling für Joachim und für uns in prägnant abgekürzter Weise noch zu sehen sind. Ein Ziel, das sich ebenso als anziehend bemerkbar macht, wie es durch seine Verschlossenheit zur Überwindung von Widerstand herausfordert. Auf der dritten Achse erst erscheinen die beiden Haupthandelnden, der Priester, dessen fortwährende Gebärde durch den Anstieg der Treppe hinter ihm verstärkt wird, und Joachim, der sich schmerzlich berührt zurückwendet, bevor er den Ort der Strenge verläßt. Folgen wir dem Gefälle und dem Anstieg auf diesen drei Achsen noch einmal, so ragt zu Beginn das Höchste auf, das aber unzugänglich ist, bedeutet der Höhenverlust auf der Achse des amtierenden Priesters eine Vermittlung und wird das Freiwerden der Figuren auf der dritten Achse zugleich mit dem Hinan der Treppe wieder ein 'ansteigender' Wert. Damit Joachim den Makel der Fruchtlosigkeit überwindet, wird er davongestossen, auf seinen eigenen Weg. Enden wird dieser Weg mit dem letzten Bild der oberen Reihe, dem Wiederzusammentreffen der Ehegatten Joachim und Anna vor der Goldenen Pforte, so daß dem verschlossenen Heiligtum das 'geöffnete Tor' die Antwort gibt. Was war inzwischen geschehen? Von schwerem Leid gebeugt ist *Joachim zu seiner Schafherde und ihren Hirten auf das Land zurückgekehrt*. Wie bewegend wirkt es, wenn diese ganz vom Mantel verhüllte, turmhafte Gestalt den Kopf um die Hälfte eines rechten Winkels herabsenkt, wenn sie auch ihre Hände noch unter dem Gewand verborgen hält! Giotto weiß das Hinausragen so stark zu machen, weil er dabei des Verhüllenden in gleichem Grade mächtig ist ...

Man achte darauf, wie diese beiden Hirten zueinander im rechten Winkel stehen, um eine Stätte zu bilden, den ankommenden Herrn in Gemeinsamkeit wieder aufzunehmen. Das heißt, Giotto läßt die Figuren nicht nur mit den Gesten sprechen, sondern durch charakteristische Erfüllung des Raumes, was im Großen schon bei den 'Theatra sacra' um den toten Franziskus bewundert worden war. Diese Hirten halten zu ihrem Herrn, so sagt es uns das Bild. Auf der rechtsäußersten Bildachse der Stall, aus dem die Herde herausdrängt, von dreigestufter Felsenklippe überragt. Es gewinnt ja jede wichtige Figur irgendeine Begleitung oder Verstärkung durch eine Überfigur des Hintergrundes. Die Felsenbank verbindet Herrn und Hirten miteinander, wobei Bäume über und zwischen ihnen den Weg skandieren; aber weshalb darf das hölzerne Ding von Stall hier durch die Klippe über alles hinaus gehöht werden?

Daß die Gesamtbildreihe nach rechts läuft und der Antriebe nach dorthin bedarf, genügt zur Erklärung noch nicht, es handelt sich um eine Proportion inhaltlicher Gewichte. Joachim, der Ankommende, befindet sich zur Linken im Bild. Das Ziel aber seines Ankommens, die Herde, hat die eigentliche Stätte im Stall und wächst deshalb als das Größte auf, weil es von dem Ankommenden am weitesten entfernt ist. Die Hirten, die mit zur Herde gehören, bedeuten nur ihren vorderen Ring, vor welchen sich noch das Hündchen drängt, das seinem Herrn entgegenspringt.

Auf dem nächsten Bild betet *Anna in ihrem Gemach*, während ihr der Engel Nachkommenschaft verkündet; Danach finden wir Joachim kniend-liegend vor dem Altar, indes sein *Opfer* durch den Himmel gnädig angenommen wird, und auf dem nächsten Bild *träumend* vor dem Stall, während ihm der Engel die Heimkehr befiehlt. An das Abschlußbild der *Goldenen Pforte* wenden wir uns wieder mit aller Aufmerksamkeit.

Dieses breite Tor mit den zwei Wachtürmen und dem großgeschwungenen Portalbogen ist schon im architektonischen Charakter eine 'Stätte der sicheren Ankunft'. An deren Endgültigkeit braucht und kann nicht mehr gezweifelt werden. Wer vom ungeschützten Land hineintritt, nachdem er auf der Brücke über den Graben geschritten war, der hat gegen das Außen Schutz und hüllendes Innen erreicht. Es ist von tiefer Symbolik, daß der Mann von außen, aus dem Ungeschützten herantritt, die Frauen dagegen ihn erwarten am Eingang der Stadt, die gar nicht von ihnen verlassen worden war. Auch wie es sich von den Rändern zur Mitte des Geschehens steigert, ist nicht nur kunstvoll angelegt, sondern auch von tiefer Symbolik. Links außerhalb des Tores steht als einziger der Knecht, der dem Joachim die Reisekörbe getragen hatte. Anna hatte sich von fünf Frauen begleiten lassen, vier festlich gekleideten jungen, neugierig blickenden und einer in düsterem Mantel verhüllten Anführerin, die alle innerhalb des Torbogens zurückbleiben. Eine Loggia erscheint unter dem Bogen und teilt mit ihren Pfeilern den Raum für die Begleiterinnen auf, so daß ihrer drei von den Pfeilern umgriffen werden, während rechts außen die jüngste und links außen die dunkle ältere gesondert erscheinen. Die lebhafteste ist natürlich die jüngste, mit der Hand impulsivweisende, rechts außen. Würdiger erhebt sich die Nachbarin, die den Saum des roten Mantels anhebt. Die dritte dagegen hält einen Pelz über den Unterarm, so daß sich eine erste Verhüllung ergibt, und die dunkle gar ist völlig verhüllt und steht als ein Bollwerk dem Ehepaar zum Schutz. Den Mantel zieht sie so über das Gesicht, daß sie die Umarmung neben ihr gar nicht sehen kann. Hier nun, wo nach rechts Abstand geschaffen ist, nach links die Kante des Wachturms eine Grenze bildet, können die Gatten aufeinandertreffen und in langer, liebevoller Umarmung alle hinter ihnen liegende Fährnis und Ängstigung vergessen, der Mann die Frau an den Schultern umfassend, die Frau den Kopf des Mannes streichelnd. Und der für sie hervorgehobene, gegen die Begleiter abgetrennte Platz stellt sich in der Großfigur des Gebauten durch den aufragenden Wachturm dar. Die Dinge so geordnet benennen heißt sie zur Schönheit formen. Ein Hochzeitsbild ist es, wahre Erfüllung langen Strebens, am Ende der Bilderreihe, gleichsam der Chor, auf den das Kirchenschiff gerichtet war.

Quelle: Gosebruch, Martin, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins*, DuMont, Köln 1962 (S. 103 f.)

1.3 Theodor Hetzer: *Die Geschichte von Joachim und Anna*

Alle die sechs Fresken unserer Reihe haben etwas Feierliches; es steigt sich in einigen bis zum Atemanhaltenden des Wunders. Giotto nimmt das Tempo ruhig und breit und läßt doch eine geheime Spannung mitschwingen. Sämtlichen Fresken der Arena wie auch den späteren in Florenz ist diese große Würde eigen. Man wird keine hastige Bewegung entdecken, selbst nicht in Szenen, die dies nahelegen, wie die Flucht nach Ägypten oder der Kindermord; und das Bild der Gefangennahme Christi mit seinem Aufruhr gehört sichtlich nicht zu denen, die Giotto leicht gefallen sind. Aber doch ist in den Fresken, die von Joachim, Anna und Maria erzählen, das Gespannte, Erwartungsvolle der Feierlichkeit am größten, und dies mag weniger im Thema begründet sein als darin, daß es die frühesten der Arena sind, die dem Ringen Giottos um eine neue Kunst am nächsten stehen. Es gibt ein italienisches Bildchen, um 1280 gemalt, das wie das erste Fresko der Arena die Zurückweisung Joachims darstellt. Der Unterschied ist schlagend; Joachim wird aus dem Tempel weggejagt, es fehlt der Komposition alles, was Giotto ihr aus der Größe seiner Auffassung heraus gegeben hat. Fragt man, was so neu und anders ist, so wird man vielleicht zuerst das Gewichtige, die körperliche Schwere, das Volumen der Figuren nennen. Weite faltenreiche Gewänder umhüllen sie, die Köpfe sind groß und kräftig, haben starken Haarwuchs, alle Bewegungen sind voll und bedächtig. Giotto gibt in der Malerei, der Kunst der Fläche, den Menschen plastisch. Er sieht die Natur mit anderen Augen, und wir begreifen, daß seine Zeitgenossen fanden, er habe die Menschen „wie lebend“ gemalt, aber es wird doch auch wohl so sein, daß die in Blüte stehende gotische Plastik ihm mit die Augen geöffnet hat. Es ist etwas betont