

Vorwort

Die Jahresmappen „Meisterwerke der Kunst“ erscheinen 2006 in der 54. Folge. Das den Bildmappen beiliegende Textheft unterstützt den Leser bei der Bildbetrachtung und erleichtert ihm den Weg zu einem eigenen Bildverständnis.

Seit der Mappe 24/1976 unterliegt die Bildauswahl mit zwei Ausnahmen jeweils einem speziellen Thema:

24/1976	Raumdarstellung	40/1992	Mensch und Arbeit
25/1977	Ohne Thema	41/1993	Farbe
26/1978	Licht und Atmosphäre	42/1994	Mythen, Träume und Visionen
27/1979	Menschenbild	43/1995	Proportion, Maß, Regel
28/1980	Befragung der Wirklichkeit	44/1996	Fest, Feier, Spiel, Tanz (Lebensfreude)
29/1981	Stadt und Architektur in der Kunst	45/1997	Bildende Kunst im Gespräch mit Deutsch, Geschichte und Religion
30/1982	Bewegung in Malerei, Zeichnung und Plastik	46/1998	Beispiele zeitgenössischer Kunst seit 1960
31/1983	Aquarelle, Skulpturen	47/1999	Bäume, Blumen, Gärten
32/1984	Mensch und Tier	48/2000	Zeit
33/1985	Künstler des süddeutschen Raumes	49/2001	Nähe zur sichtbaren Wirklichkeit (Der genaue Blick)
34/1986	Spiel und Unterhaltung	50/2002	Ohne Thema (Jubiläumsmappe)
35/1987	Spiegel und Spiegelungen	51/2003	Menschen in Beziehungen
36/1988	Kindheit und Jugend	52/2004	Essen und Trinken
37/1989	Blick auf die Dinge	53/2005	Musik
38/1990	Künstler im Bild		
39/1991	Mensch und Wasser		

In diesem Jahr heißt das Thema „Räume“, wobei der inhaltliche Rahmen bewusst offen gewählt wurde (siehe den Text am Ende des Begleithefts in der Mappe).

Um zusätzliche Textquellen zu erschließen, wird seit der Folge 26/1978 zusätzlich das Heft „Quellen und Texte“ zur jeweiligen Kunstmappe herausgegeben, das den Textteil der Kunstmappe gezielt ergänzt. Auch das vorliegende Heft enthält entsprechende Materialien wie zum Beispiel Selbstzeugnisse der Künstler, Texte zu Werk, Person und Epoche bzw. zum historischen Hintergrund.

Die im Heft getroffene Auswahl mag willkürlich erscheinen. Dies liegt zum Teil daran, dass die ausgewählten Quellen von den jeweiligen Autoren zum allergrößten Teil unentgeltlich zur Verfügung gestellt wurden. Aber wir meinen, dass die Quellen und Texte die Aussagen der Kunstmappe sinnvoll vertiefen und die Unterrichtsvorbereitung spürbar erleichtern.

Die Oberstufe in den Gymnasien ermöglicht aber auch den Schülern eine intensivere Auseinandersetzung mit Kunstwerken, z.B. im Rahmen von Referaten. Das Bildmaterial und der Textteil der Kunstmappen bieten sich dafür als Arbeitsmaterial in allen Schularten an. Sie enthalten kontrastierende Stellungnahmen, regen zu weiterem Lesen und Arbeiten an und 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, so dass der Schüler den Quellentexten nicht hilflos gegenübersteht, sondern mit ihnen zu arbeiten lernt.

Aus Platzgründen und anderen Erwägungen wurden innerhalb längerer Originaltexte manchmal Kürzungen bzw. Auslassungen vorgenommen, auch fehlen aus Gründen der Lesbarkeit in der Regel die Fußnoten. Dies ist jeweils gekennzeichnet.

Erneut werden in diesem Quellenheft auch Hinweise auf Einträge im Internet gegeben.

Johannes Halder

Redaktion „Meisterwerke der Kunst“

1 Zu ANDREA MANTEGNA

1.1 Rainer Horstmann: *Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei Andrea Mantegna – Die Camera degli Sposi*

Wahrscheinlich 1472 erhielt Mantegna von Herzog Lodovico Gonzaga, dessen Hofmaler er seit 1459 war, den Auftrag, einen Raum seines Palastes in Mantua mit profanen Fresken zu schmücken. Dies sind die einzig erhaltenen Arbeiten Mantegnas im herzoglichen Schloss.

Die „Camera Picta“ – wie sie in alten Dokumenten genannt wird – ist ein quadratischer Raum mit einem Spiegelgewölbe. Das Gewölbe wird an seinem Ansatz an jeder Wand von je drei Stichkappen eingeschnitten, die den oberen Abschluss der Wände in Lünetten einteilen. Die Camera befindet sich an einer Ecke des Palastes, so dass sie ihre Beleuchtung durch zwei Fenster in den beiden Außenwänden erhalten kann. An den anderen beiden Seiten des Raumes befindet sich je eine Tür.

Das Jahr der Fertigstellung der Fresken wird auf einer gemalten Inschrifttafel über einer der Türen mit 1474 angegeben. Hingegen ist der Beginn nicht einwandfrei zu belegen. Das an einem Fenster der Camera notierte Datum „1465. D. Junii“ kann unmöglich den Beginn der Arbeiten bezeichnen, da es mit dem Alter der dargestellten Figuren nicht übereinstimmt, was natürlich besonders bei den Kindern festzustellen ist. Das Jahr 1471 wurde von einigen Gelehrten für den Beginn genannt, da sich im Archiv in Mantua eine Notiz des Herzogs Lodovico vom 25. Oktober 1471 erhalten hat zur Lieferung von „pesi tre di olio di nose per lavorare a quella nostra camera“ an Mantegna. Da aber der Meister neben der Camera Picta auch andere Arbeiten im Schloss ausgeführt hat, die heute zerstört sind, kann sich diese Mitteilung auch auf einen anderen Raum beziehen. Tietze-Conrat geht von dem Thema der Wandgemälde aus und setzt die Arbeit in die Jahre 73/74. Diese Zeit scheint mir aber bei einem so umfangreichen Werk zu kurz bemessen zu sein, und da die Ankunft Kardinal Francescos in Mantua und seine Begegnung mit Herzog Lodovico, seinem Vater – das Thema eines der Wandfresken – am 24. August 1472 stattfand, ist es nicht einzusehen, warum die Arbeit nicht schon im selben Jahr von Mantegna in Angriff genommen worden sein sollte.

Die Camera Picta diente dem Herzog als Ehegemach, und obwohl sie später auch andere Bestimmungen hatte, hielt sich in der mündlichen Überlieferung der Name „Camera degli sposi“, der erstmalig von Ridolfi 1648 schriftlich festgelegt wurde, und seitdem allgemein üblich geworden ist.

Während die Thematik der Wandbilder sicherlich von dem Auftraggeber Lodovico Gonzaga bis in alle Einzelheiten genau festgelegt war, wird man annehmen können, dass Mantegna in der Dekoration der Decke relativ freie Hand gehabt hat. Ob das Programm der mythologischen Szenen und der römischen Kaiserbildnisse vom Künstler allein, oder unter Mitwirkung von Humanisten des Hofes wie Polizian oder Pico della Mirandola konzipiert worden ist, kann man heute nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Bei Mantegnas profunder humanistischer Bildung wäre dem Meister aber durchaus die alleinige Urheberschaft zuzutrauen.

Das Gewölbe ist in ein System von gemalten Rippen eingeteilt, die als Flechtbänder mit starken Profilen an beiden Seiten gegeben sind. Die nicht mit figürlichen Bildern oder Ornamenten bedeckten Teile der Decke sind mit Goldmosaik bemalt, welches den Grund bildet, von dem sich die Rippen scheinbar als plastische Glieder abheben. Die Anordnung der Rippen ist durch die Stichkappen bestimmt, deren Kanten zu den Zwickeln jeweils die Richtung einer Rippe festlegen. Auf den stuckierten Kapitellen, die die Krönung der gemalten Wandpfeiler und gleichzeitig die Konsolen der Zwickel bilden, nehmen die Rippen ihren Anfang und ziehen sich zu dem diagonal gegenüberliegenden Zwickel hin. Durch das Zentrum der Decke führen allerdings keine Rippen, da die beiden, die sich dort schneiden müssten, nämlich die aus den vier Ecken aufsteigenden, schon in den Schnittpunkten mit den Rippen, die sie vorher kreuzen, ihr Ende finden. Die vier Rippen, die sich über die ganze Decke hinwegspannen, sind nicht gerade durchgezogen, sondern beschreiben eine leichte Krümmung, die die Flachkuppel höher erscheinen lässt, als sie tatsächlich ist. Die Schnittpunkte der Rippen sind durch Rosetten betont, die über das Flechtband gemalt sind und somit scheinbar eine weitere Reliefschicht ergeben.

Das große Quadrat in der Mitte der Decke, das allerdings wegen der Krümmung der Rippen nicht mathematisch exakt ist, wird von einem Kranz aus Zweigen, Blumen und Früchten in natürlicher Farbe ausgefüllt. Dieser bildet die Rahmung für eine gemalte runde Öffnung, die den Blick auf einen bewölkten, aber sonnenbeschienenen Himmel freigibt.

Ringsherum zieht sich eine Balustrade, über die sich fünf Frauen – Damen des Hofes – lehnen, von denen eine auf Grund der Ähnlichkeit mit dem Portrait des Wandgemäldes als Barbara von Brandenburg, Gattin des Herzogs, identifiziert worden ist. Außerdem sind noch einige Putten dort oben zu sehen. Drei lehnen sich wie die Damen des Hofes über die Balustrade, drei haben im Eifer des Spiels ihre Köpfe durch die Öffnungen gesteckt, und drei andere stehen auf einem Gesims vor der Balustrade. Neben den Figuren ist noch ein Topf mit Blumen und ein großer Vogel – vielleicht ein Pfau – zu sehen, was darauf schließen lässt, dass sich dort oben wohl ein Garten befindet.

Die acht kleineren rhombusartigen Felder, die von den Rippen gebildet werden, sind von Medaillons mit Bildnissen der ersten acht römischen Kaiser – Caesar mitgerechnet – ausgefüllt, von denen sich jeweils die zwei Kaiser, die parallel zu den Wänden angeordnet sind, anblicken. Die Medaillons sind mit Kränzen umgeben und werden von Putten getragen. All dies ist in derselben grauen Steinfarbe gemalt wie die Rippen und scheint reliefartig vor dem gemalten Goldmosaik zu stehen. Den noch verbleibenden Platz zwischen den Rippen und den Medaillons hat Mantegna mit naturalistischen Pflanzenornamenten neben den Putten und verschlungenen Bändern von größter Reichhaltigkeit und Phantasie angefüllt. In den Zwickeln des zentralen Quadrats der Decke sind verschiedenartige Ranken- und Blattornamente zu sehen.

In den Stichkappen sind Szenen aus der griechischen Mythologie gemalt: An der Nordseite Darstellungen aus dem Leben Orpheus' (Orpheus mit der Leier, Orpheus in der Unterwelt, Orpheus wird von den thrakischen Frauen erschlagen), an der Süd- und Ostseite Szenen aus der Heraklessage (Herakles spannt den Bogen, Nessus und Deiramia, Herakles mit dem nemeischen Löwen, Herakles und die Hydra, Herakles und Anteus, Herakles und Zerberus) und an der Westseite Szenen aus dem Leben des Arion (Arion bezaubert den Delphin, Arion reitet auf dem Delphin, Die Matrosen vor Gericht). Alle Darstellungen sind wie die ornamentalen Teile der Decke als Reliefnachahmung in Steinfarbe auf Goldgrund gemalt. Die plastische Wirkung wird bei einigen noch dadurch betont, dass die Figuren den Rand des dreieckigen Bildfeldes überschneiden.

Die Symbolik der mythologischen Darstellungen bezieht sich neben religiösen Gesichtspunkten einerseits auf den Herzog, andererseits auf die Bestimmung der Camera als eheliches Schlafgemach. Herakles' und Orpheus' Rückkehr und Arions Errettung aus den tödlichen Gefahren des Meeres können als Symbolisierung der Auferstehung Christi angesehen werden. Die Verbindung antiken Geschehens mit christlich religiösen Inhalten ist eine der Lieblingsideen der Humanisten der Renaissance. Der Mythos von Herakles gibt außerdem eine Allusion auf die Tapferkeit des Herzogs. Eine besondere Bedeutung in Bezug auf das Ehegemach kommt der Szene von Deiramia und Nessus zu, bei der Deiramia von Herakles befreit wird. Die Anspielung auf den Herzog als Beschützer der Frau vor ihren Feinden ist offenkundig. Von den gleichen Ideen wird die Darstellung des Orpheusmythos getragen: Orpheus ist der Held der Gattentreue. Orpheus mit der Leier und Arion mit seinem Gesang, die beide durch ihre Musik mehr Macht besitzen als andere Menschen, sind außerdem Allusionen auf die besondere Musikliebe des Herzogs.

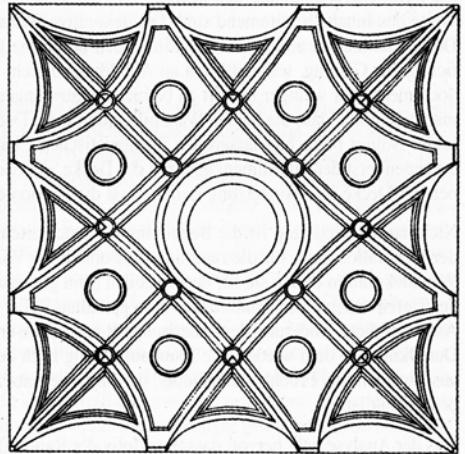
Das Programm der Decke ist von Mantegna so gewählt worden, dass es seine Absichten der Dekoration einer Decke in höchstem Maße unterstützt. Keins der Bilder überragt das andere an Bedeutung, das heißt, in keinem der beiden Zyklen kann man von einem Hauptbild sprechen. Aus dem Prinzip der inhaltlichen Gleichheit ergibt sich formal die Reihung, die ein wesentlicher Faktor in der Dekoration der Decke ist. Um bei den Kaiserbildnissen für den Betrachter auch nicht den geringsten Anlass für eine Abstufung nach der Bedeutung zu geben, hat Mantegna die ersten acht römischen Kaiser abgebildet, anstatt einzelne Kaiser nach Kriterien der Moral oder der staatsmännischen Leistung auszuwählen, was dem Geist der Renaissance wesentlich mehr entsprochen hätte. So kommt es, dass außer Caesar und Augustus auch Caligula und Nero zu sehen sind, die von den humanistisch Gebildeten im allgemeinen nicht für darstellungswürdig erachtet wurden, zumindest nicht in gleicher Reihe mit den zuerst genannten.

Das Dekorationssystem der Decke besteht aus primären, sekundären und tertiären Elementen. Das Primäre sind die linearen Rippen, die durch die Struktur der Decke bedingt sind. Die durch die Anordnung der Rippen gebildeten Felder nehmen die kreisförmigen Elemente, die Kaisermedaillons und den Okulus auf, die also in ihrer Anordnung in Abhängigkeit zu den Rippen und somit sekundär sind. Schließlich bleiben noch als tertiäre Elemente die Ranken- und Bändernornamente, die die Zwischenräume ausfüllen. Die Putten unter den Kaisermedaillons sind als füllende Glieder der Dekoration zu verstehen und können der dritten Kategorie zugeordnet werden. Die ästhetische Wirkung stimmt nun aber nicht mit dieser von der Struktur bestimmten Reihenfolge überein. Die der Struktur nach sekundären Kreismotive des Okulus und der Medaillons treten an die erste Stelle. Der Okulus beherrscht die Decke und die Medaillons bilden durch ihre Anordnung, ein weiteres Kreiselement, das eine Rahmung des Okulus abgibt. Die ästhetische Bedeutung der Rippen steht in einem umgekehrten Verhältnis zu ihrer Bedeutung für die Struktur und den Aufbau der Dekoration. Sie erscheinen als füllende Glieder.

Bei der Betrachtung der Wirkung der Dekoration darf man nicht vergessen, sein Augenmerk auf die Reihenfolge der Kaiser zu richten – die wirkliche und die an der Decke gegebene. Für die gebildeten Menschen der Renaissance, für die Mantegna gearbeitet hatte, war die Einbeziehung dieser Komponente selbstverständlicher als für die Menschen des 20. Jahrhunderts, da zwischen damals und heute doch ein wesentlicher Unterschied im Verhältnis zur Antike besteht. Man lebte mit der Antike, mit ihrer Literatur und Kunst, und die Kaiser und ihre chronologische Reihenfolge war jedem geläufig. Deshalb maß ein Betrachter des 15. Jahrhunderts der Anordnung der Medaillons sicher mehr Bedeutung zu, als wir es heute tun. Es fällt auf, dass die Kaiser nicht in ihrer chronologischen Reihenfolge angeordnet sind. Der Betrachter ist gezwungen, seinen Blick dauernd über die ganze Decke schweifen zu lassen, wenn er die Kaiser der Reihe nach aufsuchen will. Er zieht dabei gleichsam ein verworrenes Netz unsichtbarer Linien, das der klaren Struktur der Decke spottet. Ein irrationales Moment zieht in die Dekoration ein. Das einzig erkennbare System der Anordnung liegt darin, dass die gedachten Linien von Kaiser zu Kaiser den Okulus nicht überschneiden. Sie bilden in dieser Beziehung ein Pendant zu den Rippen, die ja ebenfalls die Mitte freilassen. Vielleicht kann man annehmen, dass Mantegna bewusst oder unbewusst versucht hat, sich wenigstens in diesem Punkt von der mathematisch klaren, systematischen und auf dem Prinzip der Rahmung beruhenden Dekorationsweise zu lösen, die als typisch florentinisches Merkmal in seine Kunst einbezogen ist, und die er durch die Einflüsse Florentiner Künstler in seiner Paduaner Zeit und später bei seinem Aufenthalt in Florenz übernommen hatte.

In dem Okulus, dem Hauptmotiv der Deckendekoration, hat Mantegna zum ersten Mal die Illusion einer sich nach oben öffnenden Decke geschaffen. Die Untersicht wird nicht mehr benutzt, um ein einzelnes Bild perspektivisch auf den Standpunkt des Betrachters zu beziehen wie in den Eremitanifresken, sondern an die Decke übertragen dient sie der Illusion. Der Raum wird mit Mitteln der Malerei über seine architektonischen Grenzen hinweg nach oben erweitert. Noch allerdings beschränkt sich die illusionistische Öffnung der Decke auf einen relativ kleinen, gerahmten Ausschnitt, der in die Gesamtdekoration eingefügt ist. Dieses Prinzip sollte auch in den folgenden frühen Beispielen der perspektivischen Deckenmalerei entscheidend bleiben. Zwar wurden nach Mantegna die Ausschnitte mit illusionistischer Erweiterung des Raumes zahlreicher, die Decke immer mehr „durchbrochen“, aber erst Correggio schuf einen Bildzusammenhang, der das ganze Gewölbe umfasste und somit den ganzen Raum illusionistisch öffnete.

Alle den Okulus umgebenden Dekorationselemente, die mit ihrem Scheinrelief eine plastisch ausgestaltete Flachkuppel vortäuschen, dienen in erster Linie dem Zweck, die Wirkung der Deckenöffnung zu verstärken. Illusionistisch stehen sich ornamental dekorierte Architektur und Natur als Gegensatz gegenüber – beide durch Malerei geschaffen.



Mantegnas künstlerische Idee bei der illusionistischen Erweiterung ist die reine Dekoration, der Schmuck des Raumes. Der Okulus soll den Eindruck hervorrufen, als sei die Decke offen. Der Betrachter sieht zwar, dass der illusionistische Effekt nahezu vollkommen ist, weiß aber trotzdem, dass die Decke in Wirklichkeit doch geschlossen ist. Der Illusionismus ruft durch die Überspitzung des Realismus in dem Betrachter, der durch das Wissen um die architektonischen Gegebenheiten, nämlich, dass sich dort ein Gewölbe befindet, vorbelastet ist, einen Widerspruch hervor, ein „Das kann doch gar nicht sein“, und wird somit erst recht als Dekoration aufgefasst. Insofern ist jede illusionistische Deckenmalerei in höherem Maße dekorativ als Wandmalerei, da eine Öffnung nach oben und die sich daraus ergebende annähernd totale Verkürzung der Figuren ungewöhnlicher, frappierender wirkt als eine Öffnung nach den Seiten.

Im Barock ist das Ziel der illusionistischen Deckenmalerei die Steigerung der dargestellten Szene ins Pathetisch-Grandiose, was erst bei fortgeschrittener Verfeinerung der perspektivischen Technik möglich ist. Im Rahmen der Camera ist dies noch nicht denkbar, einmal natürlich wegen der geringen Größe des Raumes, zum andern aber, weil Mantegna eben doch noch nicht über alle Schwierigkeiten hinwegkommt: Die Köpfe der Frauen beispielsweise sind viel zu groß im Verhältnis zur Höhe der Balustrade. Mantegna war sich selbst wohl darüber im Klaren, dass