

Vorwort

Zwei Folgen der „Meisterwerke der Kunst“, diese hier und die des kommenden Jahres, widmen sich einem Thema, das in den bisherigen Mappen viel zu kurz gekommen ist: der Zeichnung.

Auch wenn sich Kunstgeschichte naturgemäß vor allem über die Malerei und das große Format vermittelt, so gilt die Zeichnung doch als eigentliche Antriebskraft der Künste. Die Zeichnung ist der direkteste Weg von der Hand aufs Papier, sie begleitet den kreativen Prozess von Anfang an, hat sich daneben längst als eigenständiges Medium etabliert und ihre eigenen Meister hervorgebracht. Im Museum freilich führt sie aus konservatorischen Gründen buchstäblich ein Schattendasein.

Dabei spielt die Zeichnung, wie auch aus dem Einführungstext im Begleitheft dieser Mappe hervorgeht, im Kunstunterricht schon immer eine ganz zentrale Rolle. Die beiden dem Thema gewidmeten Mappen sind ein Versuch, das bisher bestehende Defizit der Reihe gründlich aufzuholen und mit insgesamt 24 hervorragend reproduzierten Beispielen ein breites Spektrum zeichnerischer Möglichkeiten aufzuzeigen.

Das den Bildmappen beiliegende Textheft unterstützt den Leser bei der Bildbetrachtung und erleichtert ihm den Weg zu einem eigenen Bildverständnis. Um zusätzliche Textquellen zu erschließen, wird seit nunmehr drei Jahrzehnten zusätzlich das Heft „Quellen und Texte“ zur jeweiligen Kunstmappe herausgegeben. 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 dankenswerterweise 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. Das Text- und Quellenheft enthält zusätzlich kontrastierende Stellungnahmen, regt zu weiterem Lesen und Arbeiten an und vermag das Werk des Künstlers oder die Entstehungsepoche der Werke unter verschiedenen Perspektiven zu erhellen.

Aus Platzgründen und anderen Erwägungen wurden innerhalb längerer Originaltexte manchmal Kürzungen bzw. Auslassungen vorgenommen, auch Fußnoten wurden deshalb weggelassen.

Kunst lebt von Kommunikation. Für Anregungen oder Kritik sind Beirat und Redaktion empfänglich und der Verlag (E-Mail-Adresse im Impressum) wird Ihre Nachricht gerne weiterleiten.

Johannes Halder

Redaktion „Meisterwerke der Kunst“

1 Zu Leonardo da Vinci (1452–1519)

1.1 Herbert Alexander Stützer: *Leonardo da Vinci als Theoretiker und Praktiker der Renaissance-Malerei*

Zu den großen Naturalisten gehört auch Leonardo da Vinci (1452-1519). Sehr deutlich zeigt das sein Bild mit dem Kirchenvater Hieronymus. (...) Man sieht dem halb nackten Heiligen an, dass Leonardo sich auf die Anatomie versteht. Muskeln, Sehnen und Knochen sind in dem mageren Büßerkörper exakt herausgearbeitet. Es ist das große Anliegen des Meisters, in seinen Bildern die Natur wirklichkeitsgetreu zu erfassen. Wir erkennen das nicht nur auf seinen Gemälden, sondern wissen es auch aus seinen Schriften und Aufzeichnungen. „Daher, o Maler, ... sei beflissen, alle Dinge nach der Natur zu zeichnen“, so heißt es bei Leonardo. Und an anderer Stelle schreibt er: „Wenn du die Malerei missachtest, welche die einzige Nachahmerin aller offenbaren Werke der Natur ist, so missachtest du eine feine Erfindung, die mit philosophischer und feinsinniger Überlegung alle Eigenschaften der Formen betrachtet: Lüfte und Landschaften, Pflanzen, Tiere, Gräser und Blumen, umgeben von Schatten und Licht. Und wahrlich ist diese Wissenschaft eine Tochter der Natur, weil die Malerei von dieser Natur geboren ist. Doch noch richtiger ausgedrückt, müsste man sie als Enkelin der Natur bezeichnen, weil alle offenbaren Dinge von der Natur hervorgebracht worden sind, die dann ihrerseits die Malerei geboren haben. Darum werden wir sie richtigerweise als Enkelin der Natur und mit Gott verwandt bezeichnen.“

Wenn Leonardo sich der Natur zuwandte, so tat er das nicht nur als Maler, sondern auch als Wissenschaftler. Er übertraf Leon Battista Alberti noch als *uomo universale*, denn er forschte in der Anatomie, Zoologie, Botanik, Geographie und Physik. Im Zusammenhang damit studierte er Mathematik. Er war als Ingenieur und auf vielen Gebieten als Erfinder tätig, beschäftigte sich mit Philosophie und Musik, und schließlich arbeitete er als Architekt, Bildhauer und vor allem als Maler.

Auf die Frage, was Leonardo denn zu seinem großen Wissensdrang veranlasst habe, bekommt man von ihm selbst folgende Antwort: „Und, getrieben von meiner Neugierde, zog ich aus, die große Zahl der verschiedenartigen und seltenen Formen zu betrachten, die von der sinnreichen Natur geschaffen worden sind.“ Neugierde ist oft die Triebfeder für Wissenschaft und Kunst. Von Picasso, der in vielem grundverschieden von Leonardo, aber ihm in manchem ähnlich war, sagte sein Freund Jaime Sabartes: Er „ist wirklich auffallend neugierig ... Er ist neugieriger als alle anderen.“ Erklärend fügte Sabartes noch hinzu, dass die ungeheure Neugierde „nach Balzac eine unerlässliche Voraussetzung für einen guten Beobachter“ sei.

Leonardo war einer der besten Beobachter, die es je gegeben hat. Er pries die „Welt des Auges“ und bemühte sich um das *saper vedere*, um die Kunst des Sehens. Es stand für ihn fest, dass für den Wissenschaftler wie für den Künstler am Anfang aller Tätigkeit die Erfahrung stehen müsse. Leonardo hat sich nicht nur mit der Naturwissenschaft beschäftigt, er hat ihr auch eine neue Methode gegeben. Er stellte nicht mehr wie das Mittelalter naturphilosophische Betrachtungen an und begnügte sich nicht mehr mit einer fragwürdigen Naturbeschreibung, wie sie von Petrarca gerügt wurde, er ging vielmehr von der Erfahrung aus und suchte nach dem Gesetz, durch das eine Ursache zu ihrer Wirkung kommt. Leonardo drückt das so aus: „Die Erfahrung, Dolmetscher zwischen der sinnreichen Natur und der menschlichen Art, lehrt: Was diese Natur unter dem Zwang der Notwendigkeit inmitten der Sterblichen wirkt, kann sie nicht anders wirken, als das Gesetz, ihr Steuer, zu wirken sie lehrt.“

Was diese Einsicht für die Methode bedeutet, deren sich der Wissenschaftler bedienen muss, formulierte Leonardo folgendermaßen: „Und das ist die wahre Regel, nach der die Erforscher der von der Natur gesetzten Wirkungen vorzugehen haben: Während die Natur mit dem Gesetz beginnt und mit der Erfahrung endet, sind wir gezwungen, entgegengesetzt vorzugehen. Das heißt, wie ich oben sagte, wir müssen von der Erfahrung ausgehen und mit dieser das Gesetz erforschen.“

Leonardo geht also als Naturwissenschaftler von der Erfahrung, vom Experiment, aus, um so das Gesetz zu finden, das er in einem Satz oder einer Formel fixiert. Dazu bedarf er aber der Mathematik. Leonardo da Vinci betonte das immer wieder: „Keine menschliche Forschung kann sich wahre Wissenschaft nennen, wenn sie ihren Weg nicht über mathematische Beweise nimmt.“ – „Keine Gewissheit gibt es, wo man nicht eine der mathematischen Wissenschaften anwenden kann.“ – „Und deshalb, ihr Studierenden, studiert die mathematischen Wissenschaften und baut nicht ohne Fundamente.“

So hat Leonardo da Vinci der modernen Naturwissenschaft ihre Methode bereits vorgezeichnet, womit er zu ihrem Vorläufer wurde.

Auch die Malerei ist nach der Auffassung Leonardos eine Wissenschaft. Der Künstler muss wie der Wissenschaftler von der Beobachtung der Natur, von der Erfahrung, ausgehen und in seinem Werk das Gesetz der Dinge mit zur Anschauung bringen. Der Maler muss sich dabei, ebenso wie der Wissenschaftler, auf die Mathematik verstehen; denn er hat ja die dreidimensionale Wirklichkeit auf der zweidimensionalen Fläche darzustellen, und das geht nicht ohne die Kenntnis der mathematischen Zentralperspektive. „Die Perspektive ist Zügel und Steuer der Malerei“, sagte Leonardo.

Der Mathematik zugehörig ist auch die Proportionslehre, und ohne diese kommt der Maler ebenfalls nicht aus. Will der Künstler beispielsweise in der Gestalt eines Menschen von den Unvollkommenheiten, die jedem Individuum anhaften, abstrahieren, um das Bild des vollkommenen Menschen, sein Urbild, also das Gesetz des Menschen, zu erfassen, so muss er die Proportion, das Maßverhältnis, kennen, nach dem der vollkommene Mensch gebaut ist. „Die Proportion ist nicht nur ein logisch-mathematischer, sie ist vor allem ein ästhetischer Grundbegriff.“ Luca Pacioli (um 1445 - um 1510), Mathematiker aus dem Franziskanerorden, für dessen Buch *De divina proportione* Leonardo die Illustrationen zeichnete, nannte die Proportion „Mutter und Königin der Kunst“.

Von dem griechischen Bildhauer Polyklet (tätig 450-420 v. Chr.) bis zu dem modernen Architekten Le Corbusier (1887-1965) haben die Künstler nach dem Kanon gesucht, dem Richtmaß für die vollkommene Proportion. Leonardo hielt sich dabei an Vitruv, den berühmten Ingenieur und Architekten in der Zeit des Kaisers Augustus, der im ersten Kapitel seines dritten Buches der *Zehn Bücher über Architektur* die Maße des menschlichen Körpers und seiner Teile detailliert festlegt. Leonardo hat diese Angaben ins Bild umgesetzt und sich in seinen Anmerkungen, die wie alle seine Notizen in Spiegelschrift geschrieben sind, auf Vitruv bezogen. Auf einem anderen Blatt bemühte sich Leonardo darum, die Maße eines wohlproportionierten Gesichtes zu ergründen.

Bei seinem Bemühen um die vollendete menschliche Proportion kamen Leonardo auch seine anatomischen Kenntnisse zugute. Wenn der Meister Leichen sezierete und danach seine anatomischen Zeichnungen anfertigte, dann tat er es oft nur aus rein wissenschaftlichem Interesse. Ein Beispiel dafür ist die Zeichnung eines weiblichen Rumpfes mit den freigelegten Organen von Thorax und Abdomen und den entsprechenden Notizen zu beiden Seiten. Studierte Leonardo dagegen Gelenke und Muskeln, dann dachte er dabei auch an seine Tätigkeit als Maler wollte er nämlich den Menschen wirklichkeitstreu nach der Natur malen, musste er die Anordnung und Funktion der Muskeln und Gelenke kennen. Seine zugleich wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen veranlassten Studien und Zeichnungen von der Muskulatur des menschlichen Körpers (...).

Leonardo wusste auch sehr genau, in welcher Weise der Maler sich der Anatomie bedienen muss, wenn sie seiner Kunst förderlich sein soll. So schrieb er: „Es ist notwendig, dass der Maler, um ein guter Darsteller der Gliedmaßen in den Stellungen und Gesten bei nackten Körpern zu sein, die Anatomie der Sehnen, Knochen, Muskeln und Fasern kenne, damit er bei den verschiedenen Bewegungen und Kraftanstrengungen wisse, welche Sehne oder welcher Muskel der Ursprung dieser Bewegung sei, und also nur diesen Muskel deutlich und angeschwollen mache und nicht alle am ganzen Körper, wie manche tun, die, um als großartige Zeichner zu erscheinen, ihre nackten Gestalten hölzern und ohne Anmut machen, so dass sie eher einem Sack voller Nüsse als einem menschlichen Äußeren gleichen, oder eher einem Bündel Rettiche als muskulösen nackten Körpern.“

Auf die Anatomie und die Proportionslehre muss sich auch der Bildhauer verstehen. Die Perspektive braucht er nicht anzuwenden, da er ja die dreidimensionale Wirklichkeit dreidimensional wiedergibt und sie nicht wie der Maler in Zweidimensionalität umsetzen muss. Darum ist für Leonardo der Bildhauer auch nicht Wissenschaftler im Sinne des Malers, sondern mehr Handwerker. Leonardo rühmt am Maler noch manches andere, das wir ihn besser selbst aussprechen lassen: „Da ich mich nicht weniger in der Skulptur betätige als in der Malerei und die eine wie die andere in gleichem Grade übe, scheint es mir, ich könne mit geringer Anmaßung ein Urteil darüber abgeben, wie der einen von ihnen mehr Genie und Schwierigkeit und Vollendung eigen ist als der andern. Erstlich ist die Skulptur einer gewissen Beleuchtung unterstellt, nämlich der von oben, und die Malerei führt Licht und Schatten überall mit sich. Licht und Schatten bilden also das Hauptgewicht für die Skulptur. Dem Bildhauer hilft in diesem Fall die Natur des Reliefs, die jene von selbst erzeugt; der Maler bringt sie durch seine äußerliche Kunst an den Stellen an, wo die Natur sie vernünftigerweise hin machen würde. Der Bildhauer vermag nicht in der verschiedenfältigen Natur der Färbung der Dinge sich zu vermännigfachen; der Malerei fehlt es da in keinem Stücke. Die Perspektiven des Bildhauers scheinen nie etwas Wahres; jene des Malers führen Hunderte von Meilen ins Werk hinein. Die Luftperspektive ist ihrem Werke fremd. Sie können nicht die durchsichtigen Körper darstellen, nicht die leuchtenden darstellen, keine zurückgeworfenen Strahlen, noch blanke Flächen wie Spiegel und ähnliche glänzende Körper, keine Nebel, keine trüben Himmel und zahllose andere Dinge, von denen man nicht spricht, um nicht zu langweilen.“

Leonardo schrieb seine Theorien zumeist in gereifterem Alter nieder, aber er befolgte sie schon früher, wie sein künstlerisches Werk zeigt. Dieses nahm seinen Anfang in der Werkstatt Andrea del Verrocchios (1436 bis 1488). Dorthin brachte der Notar Ser Piero seinen unehelichen 15-jährigen Sohn Leonardo, den das Landmädchen Catarina in Anchiano bei Vinci geboren hatte. Als erstes Bild, an dem Leonardo entscheidend mitgearbeitet hat, gilt die „Taufe Christi“, über deren Entstehung und Datierung es verschiedene Theorien gibt, die aber darin übereinstimmen, dass der linke Engel von Leonardo gemalt ist. Der junge Maler lässt seinen Engel den Blick auf Christus richten. Er zeigt ihn in Dreiviertelansicht, was eine kunstvolle Verkürzung der Linien des Gesichts erfordert. Die Falten des Gewandes verdanken ihre deutliche Modellierung den Lichtern und farbigen Schatten, während das Gesicht des Engels mit den sehnsuchtsvoll-bewundernden Augen von einem verklärenden Licht beschienen wird, das über das Blondhaar, dem Spiel der gekräuselten Locken folgend, zum Rücken hin herabfließt. Auch die Landschaft hinter den Engelköpfen wurde von Leonardo gemalt. Sie unterscheidet sich von den oft noch kulissenhaft wirkenden Landschaftshintergründen der Zeitgenossen durch ihre Naturnähe. Man kann Vasari zustimmen und ihm Glauben schenken, wenn er in seiner Biographie Leonardos schreibt: „Obgleich er noch jung war, führte er diese Gestalt so vollendet aus, dass sie mehr Anklang fand als die Figuren des Andrea. Dieser wollte fortan keine Farben mehr anrühren, weil er betrübt war, dass ein Jüngling mehr konnte als er.“ (...)

Hinweis: Aus redaktionellen Gründen wurden die Abbildungsverweise und Fußnoten weggelassen.

Quelle: Herbert Alexander Stützer, *Die italienische Renaissance*, DuMont Buchverlag, Köln 1977

1.2 Martin Sonnabend: *Groteske Köpfe* (bei Michelangelo, Anm. d. Red.)

(...)

Die Darstellung des Hässlichen in der Renaissance hatte verschiedene Aspekte, die in der zeitgenössischen Kunsttheorie reflektiert wurden. Sie diente nicht nur der Affekt-Darstellung und als wirkungsvoller Kontrast zum Schönen, sondern das Hässliche wurde auch als Domäne der Phantasie begriffen. Hier konnte der Künstler das Reale, die sicht- und greifbare Natur überschreiten und die Betrachter mit erstaunlichen, monströsen und erschreckenden Fabelwesen fesseln, die auf einem Blatt Papier große Faszination ausübten, auch wenn man ihnen in der Wirklichkeit sicher nicht begegnen wollte. Zudem kam eine übergeordnete Bedeutung ins Spiel: Das Schreckliche und Wilde konnte manchmal auch als ein Ausdruck jenes „Furors“ verstanden werden, der nach der Vorstellung der Zeit den wahren Künstler innerlich antreibt und seine Kunst den Grenzen der normalen Vorstellungskraft enthebt.

Vasari berichtet, Michelangelo habe als Lehrling in Domenico Ghirlandaios Werkstatt eine gezeichnete und kolorierte Kopie nach dem Kupferstich „Die Versuchung des heiligen Antonius“ von Martin Schongauer angefertigt, auf der die teuflischen Monster, die den Heiligen peinigen, besonders lebendig gewirkt hätten. Ein weiteres (nicht erhaltenes) Frühwerk sei der Kopf eines „runzligen Fauns mit eingedrückter Nase und lachendem Munde“ gewesen, den der junge Michelangelo aus einem Stück Marmor gemeißelt habe, was ihm so gut gelungen sei, dass sein Patron Lorenzo de' Medici „mit Staunen erfüllt ward“. Dies mögen Künstleranekdoten sein, die in einem gewissen Maß den Formeln der Vitenliteratur folgen und deshalb nicht unbedingt wörtlich zu nehmen sind, aber sie verweisen auf die künstlerische Bedeutung des Grotesken in der Sicht des 16. Jahrhunderts. Unterstrichen wird dies in einer Passage der Dialoge über die Kunst zwischen Michelangelo und Vittoria Colonna, der Marchesa di Pescara, die der portugiesische Zeichner und Kunsttheoretiker Francisco de Hollanda 1538 aufzeichnete und 1548 in einer Publikation mit dem Titel „Römische Gespräche“ veröffentlichte. Dort bezeichnet Michelangelo die grotesken und bizarren Motive als Ausdruck der Freiheit und Fähigkeit des Künstlers, etwas darzustellen, das es in der Natur nicht gibt, das also einzig seiner Phantasie entspringt. Diese Phantasie, so ist zu ergänzen, war allerdings durch Vorbilder angeregt, auch wenn Michelangelo sie bei dieser Gelegenheit nicht erwähnte. Dazu zählten Beispiele der antiken Malerei und Skulptur, aber auch die vielbeachteten und weit verbreiteten grotesken Physiognomien, die Leonardo da Vinci um 1500 gezeichnet hatte.

(...)

Quelle: Michelangelo. *Zeichnungen und Zuschreibungen*. Katalog der Ausstellung des Städel Museums, Frankfurt am Main 2009, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2009 (S. 79-81)