

Vorwort

In diesem Jahr heißt das Thema „Stadt“. Zwölf Kunstwerke zu einem solch komplexen Thema – es versteht sich von selbst, dass darin nicht alle inhaltlichen und formalen Aspekte berücksichtigt sein können. Vieles wurde indes auch schon in früheren Mappen abgehandelt und kann – soweit die Mappen selbst nicht mehr vorhanden sind – auch über das Bild- und Textarchiv der zu den „Meisterwerken der Kunst“ erschienenen CD-ROM erschlossen werden. Die tabellarische Aufstellung im Anschluss an dieses Vorwort mag dabei eine zusätzliche Anregung und Orientierung bieten.

Die aktuelle Mappe bietet damit Anlass zu mannigfaltiger Beschäftigung mit dem Thema „Stadt“ und interessanten Bildvergleichen.

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 der Folge 26/1978 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 Entstehungs epoche 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 Ambrogio Lorenzetti (um 1290–1348)

1.1 Robert Oertel: *Die Frühzeit der italienischen Malerei – Pietro und Ambrogio Lorenzetti*

Ambrogio Lorenzetti, doch wohl der jüngere der beiden Brüder, war noch sensibler, feinnerviger, von zarterem und zugleich freierem, gelösterem Temperament als Pietro. Die Last der Tradition scheint ihn nie beschwert zu haben, es bedurfte für ihn keines mühsamen Ringens, um sich von ihr zu befreien. Schon das erste uns erhaltene Werk seiner Hand, die Madonnentafel von 1319 in *Sant'Angelo in Vico l'Abate* (bei Greve, südlich von Florenz), zeigt ihn als fertigen, seines Weges sicheren Künstler, der die Situation, in die er durch seine Generationszugehörigkeit hineingestellt war, überlegen meistert. Duccios Welt liegt für ihn schon weit zurück, Giotto's neue Kunst ist ihm geläufig, aber sie wirft ihn nicht aus seiner Bahn. Jahrzehnte früher als sein Bruder Pietro und alle übrigen Meister der „zweiten Generation“ greift er auf die strenge Feierlichkeit des Duecento zurück, ohne dabei sein moderneres Sehen, seine Sensibilität und Differenziertheit zu verleugnen. In reiner Frontalität, den engen Rahmen fast völlig ausfüllend, sitzt die Madonna von *Vico l'Abate* vor uns, das rundliche, animalisch reglose Kind mit ihren kräftigen Händen haltend. Der Thron, in sparsamen geometrischen Formen, ist perspektivisch, doch ebenfalls genau frontal gesehen, Sitz und Seitenlehnen in starker Aufsicht. Die leisen Verschiebungen, die bei Giotto's Madonnenbildern das plastisch-räumliche Element zur Geltung bringen, hat Ambrogio vermieden. Nur das linke Knie seiner Madonna ist ein wenig erhöht und nach außen gerückt, und die Linien des Halses und des Halsausschnittes schwingen in einer unnachahmlichen, kreisenden Bewegung aus der abgezirkelten Bahn heraus – darin liegt das ganze, atmende Leben der blühenden, fraulich reifen Gestalt. Das volle, stolze Gesicht scheint unbeweglich, und doch spüren wir, dass dies nicht mehr die über Zeit und Raum erhabene Feierlichkeit ist, die noch den volkstümlich schlichten, handwerklichen Madonnenbildern des Magdalenenmeisters und des Meisters von Bagnano eigen war. Dass Ambrogio an Werke jener Zeit gedacht hat, als er sein Bild entwarf, ist kaum zu bezweifeln. Sein Stil ist in einem sehr hohen Sinne archaisierend: er verleugnet das Eigene nicht, er flüchtet sich nicht in künstliche Verarmung. Allerdings ist die Lösung, die Ambrogio hier gefunden hat, so einmalig, dass sie nicht zu wiederholen war, auch nicht von ihm selbst.

Die Madonna in der Kapelle des *Erzbischöflichen Seminars* in *Siena*, etwa zehn Jahre später entstanden, scheint darauf hinzudeuten, dass Ambrogio um diese Zeit der strengeren Formensprache seines Bruders nahezukommen versucht hat. Aber schon das Motiv, dass Maria dem Kinde die Brust reicht, schafft eine völlig andere Atmosphäre als bei Pietro's Madonnen. Das Zuständige, menschlich Intime, Stimmungshaftes überwiegt; mütterliche Zärtlichkeit und Fürsorge, kindliche Unbefangenheit und Selbstvergessenheit stehen nebeneinander, ein leiser Zug von Schwermut liegt über dem Ganzen. Pietro's glühende Empfindung, seine wache und angespannte Geistigkeit war Ambrogio fremd. Wo er Ähnliches versucht, etwa in dem Triptychon der Madonna mit zwei Heiligen in Halbfigur in den *Uffizien* in *Florenz*, entsteht kein reiner Klang. Die erlesene, dekorative Kostbarkeit der Farben und Ornamente nimmt uns mehr gefangen als der herbe Ausdruck der Gesichter. Die drei Tafeln sind Teile eines Altarwerkes, das Ambrogio im Jahre 1332 für *San Procolo* in *Florenz* geschaffen hat. Auch die vier Bilder aus der Legende des heiligen Nikolaus, die heute ebenfalls in den *Uffizien* bewahrt werden, stammen aus *San Procolo* und dürften etwa gleichzeitig entstanden sein. Überaus anschaulich erzählt, erinnern sie in ihrer phantasievollen Raumbildung und im Charakter der dargestellten Bauwerke an die Legendenszenen des Beato Agostino Novello von Simone Martini. Ambrogio handhabt die perspektivische Illusion noch freier und unbefangener als dieser. Vor allem die von Schiffen und Ruderbooten belebte Hafenszene mit dem hohen Meereshorizont nimmt Wirkungen vorweg, denen erst das 15. Jahrhundert wieder Vergleichbares an die Seite zu stellen hat. – Schon 1327 hatte sich Ambrogio in Florenz in die Gilde der Ärzte und Apotheker aufnehmen lassen, der auch die Maler angehörten. Ob er tatsächlich volle fünf Jahre – von 1327 bis 1332 – in Florenz gelebt und gearbeitet hat, erscheint fraglich; wahrscheinlicher sind wiederholte, kürzere Aufenthalte in der Arnostadt, die ja von Siena aus leicht zu erreichen war. Dass er die florentinische Kunst schon frühzeitig an Ort und Stelle kennengelernt hat, bezeugt nicht nur der Stil der Madonna von *Vico l'Abate*, sondern auch eine vermutlich auf ihn bezügliche urkundliche Erwähnung vom Jahre 1321.

Trotz dieser relativ greifbaren Anhaltspunkte ist Ambrogio's Verhältnis zur florentinischen Kunst noch wenig geklärt; wo er gebend, wo er nehmend und lernend mit ihr in Beziehung trat, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Seine Fresken in *San Francesco* in *Siena* dürften noch vor dem Florentiner Aufenthalt von 1332 entstanden

sein, wenn auch das für sie überlieferte Datum 1331 keineswegs gesichert ist. In dem „*Martyrium der Franziskaner in Ceuta*“ erinnert die in der Mitte thronende Figur des Sultans an die sehr ähnliche Lösung in dem Fresko der „*Feuerprobe vor dem Sultan*“ in der Bardi-Kapelle. Die weit reichere, lebensvollere Komposition Ambrogio's wirkt ursprünglicher und origineller. Vielleicht ist sie dem Maler der Bardi-Kapelle durch eine Zeichnung bekannt geworden; wahrscheinlicher noch liegt beiden Bildern ein gemeinsames Urbild, ein nicht mehr erhaltenes Fresko Giotto's zugrunde. Das Gegenstück des „*Martyriums in Ceuta*“ ist der „*Eintritt des heiligen Ludwig von Toulouse in den Franziskanerorden*“. Vor versammelter Kurie, in Gegenwart seines Bruders, des Königs Robert von Neapel, legt der Heilige in die Hände des Papstes Bonifaz VIII. das Ordensgelübde ab. Es ist ein Stück jüngstvergangener, denkwürdiger Zeitgeschichte, und als Miterlebende drängen sich im abgesperrten Seitensitz des Saales weltliche Zuschauer in realistisch geschilderter zeitgenössischer Tracht. Die zwei Jünglinge mit verschränkten Armen auf der linken Seite sind offenbar den beiden Zuschauenden beim Gastmahl des Herodes in der Peruzzi-Kapelle nachgebildet. Die Raumform entspricht im Gangesinne der des Predellenbildes mit der Übergabe der Karmeliterregel, das, wie wir hörten, von Pietro Lorenzetti um 1329 gemalt worden war. Nur hat Ambrogio das vordere der drei Schiffe weggelassen, so dass nun der Eindruck entsteht, als stünde der Betrachter selbst – gleich den Zuschauern auf der anderen Seite – in diesem Raumabschnitt. Die Raumvorstellung, die in dem Predellenbilde Pietro's zwar angelegt, aber noch nicht voll ausgenutzt war, ist hier also höchst wirkungsvoll weitergebildet, und dies könnte wirklich für eine Datierung des Freskos bald nach 1329 sprechen. Doch ist auch hier kein zwingender Beweis zu führen, da wir immer wieder mit verlorenen Fassungen ähnlicher Bildideen zu rechnen haben; das Predellenbild könnte seinerseits schon auf ein monumentales Vorbild zurückgehen.

Die Chronologie des Ambrogio Lorenzetti bietet auch sonst noch manche Schwierigkeiten. Unsere Vorstellung von seiner Entwicklung wäre sicherlich um vieles klarer, wenn die schon oben erwähnten Fresken am Ospedale della Scala, die er 1335 zusammen mit seinem Bruder Pietro gemalt hat, noch erhalten wären. Ein bedeutendes Tafelbild Ambrogio's, die „*Maestà*“ von *Massa Marittima* (heute im dortigen Municipio) gehört vermutlich in diese Zeit. Das querformatige, etwas über 2 m breite Retabel zeigt die thronende Madonna mit den drei theologischen Tugenden, umgeben von Engeln und zahlreichen Heiligen. Diese sind eng zusammengedrängt in drei hinter- und übereinander gestaffelten Zonen angeordnet – il „*Buon Governo*“ – in Begleitung der sieben Kardinaltugenden, die hier um eine achte vermehrt sind: Magnanimitas, die Hochherzigkeit. Bewaffnete halten gefangene Übeltäter im Zaum; zu Füßen des „*Governo*“ ist die Wölfin mit den beiden Zwillingen zu sehen, das alte römische Herrschaftssymbol, das auch das mittelalterliche Siena sich zum Palladium erwählt hatte. Justitia, die ganz rechts schon einmal in der Reihe der Tugenden dargestellt ist, erscheint im linken Bildteil zum zweiten Male, von der Weisheit inspiriert und von Concordia unterstützt, die als drastisches Attribut einen riesigen Hobel auf den Knien hält. Aus den Schalen einer großen Waage, die von der Weisheit gehalten und von Justitia ins Gleichgewicht gebracht wird, beugen sich zwei Engel herab, deren einer Lohn und Strafe austeilt, während der andere bestehende Rechtsordnungen schützt. Die solchermaßen charakterisierte Gerechtigkeit leitet an einem langen Seil die Regierenden der Stadt, einen Zug von 24 Männern in der Tracht der Notabeln und vornehmen Bürger. Inmitten des Bildes ruht auf kostbarem Lager, einen Ölzweig in der Hand, die Friedensgöttin in weißem, engfaltigem, klassischem Gewand. Die eine der Seitenwände zeigt die Wirkungen des Guten Regiments in Stadt und Land, und hier war Ambrogio's sinnfrohe Fabulierkunst sichtlich ganz in ihrem Element. Das Stadtbild des gotischen Siena mit dem hundertfach abgestuften Ziegelrot der Häuser, mit seinen ragenden Türmen und luftigen Altanen, mit dem geschäftigen Leben und dem Reigentanz der jungen Mädchen in seinen Straßen ist die anschaulichste und umfassendste Vision zeitgenössischen Lebens, die das ausgehende Mittelalter uns hinterlassen hat. Auf der gegenüberliegenden Wand, nur noch bruchstückhaft erhalten, ist die Allegorie des „*Schlechten Regiments*“ zu sehen. Als Hauptfigur erscheint hier die Tyrannei, umgeben von Lastern; zu ihren Füßen liegt gefesselt die Gerechtigkeit. In der dazu gehörigen, verödeten Landschaft

Viele Einzelformen – besonders die der musizierenden und Blumen darbringenden Engel – wirken schwer und üppig, ähnlich denen der reifen Werke Ambrogio's. Anderes, wie das Faltenwerk der sitzenden Tugenden, erscheint herb und spröde. Die Entstehungszeit des eigenwilligen Bildes wird also relativ spät – gegen Ende der „mittleren“ Zeit des Meisters – anzusetzen sein.

Das bekannteste Freskenwerk Ambrogio's ist die Ausmalung der nach diesem Bilderschmuck benannten „*Sala della Pace*“ im *Palazzo Pubblico* in *Siena*. Die Entstehungszeit, 1338/39, ist durch Zahlungsbelege gesichert. Dargestellt ist an der Rückwand des Saales in etwas umständlicher Allegorik das *Gute Regiment*, verkörpert durch eine machtvoll thronende männliche Gestalt – il „*Buon Governo*“ – in Begleitung der sieben Kardinaltugenden, die hier um eine achte vermehrt sind: Magnanimitas, die Hochherzigkeit. Bewaffnete halten gefangene Übeltäter im Zaum; zu Füßen des „*Governo*“ ist die Wölfin mit den beiden Zwillingen zu sehen, das alte römische Herrschaftssymbol, das auch das mittelalterliche Siena sich zum Palladium erwählt hatte. Justitia, die ganz rechts schon einmal in der Reihe der Tugenden dargestellt ist, erscheint im linken Bildteil zum zweiten Male, von der Weisheit inspiriert und von Concordia unterstützt, die als drastisches Attribut einen riesigen Hobel auf den Knien hält. Aus den Schalen einer großen Waage, die von der Weisheit gehalten und von Justitia ins Gleichgewicht gebracht wird, beugen sich zwei Engel herab, deren einer Lohn und Strafe austeilt, während der andere bestehende Rechtsordnungen schützt. Die solchermaßen charakterisierte Gerechtigkeit leitet an einem langen Seil die Regierenden der Stadt, einen Zug von 24 Männern in der Tracht der Notabeln und vornehmen Bürger. Inmitten des Bildes ruht auf kostbarem Lager, einen Ölzweig in der Hand, die Friedensgöttin in weißem, engfaltigem, klassischem Gewand. Die eine der Seitenwände zeigt die Wirkungen des Guten Regiments in Stadt und Land, und hier war Ambrogio's sinnfrohe Fabulierkunst sichtlich ganz in ihrem Element. Das Stadtbild des gotischen Siena mit dem hundertfach abgestuften Ziegelrot der Häuser, mit seinen ragenden Türmen und luftigen Altanen, mit dem geschäftigen Leben und dem Reigentanz der jungen Mädchen in seinen Straßen ist die anschaulichste und umfassendste Vision zeitgenössischen Lebens, die das ausgehende Mittelalter uns hinterlassen hat. Auf der gegenüberliegenden Wand, nur noch bruchstückhaft erhalten, ist die Allegorie des „*Schlechten Regiments*“ zu sehen. Als Hauptfigur erscheint hier die Tyrannei, umgeben von Lastern; zu ihren Füßen liegt gefesselt die Gerechtigkeit. In der dazu gehörigen, verödeten Landschaft