

Vorwort

Die Jahresmappen „Meisterwerke der Kunst“ erscheinen 2004 in der 52. 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 folgt die Bildauswahl dem Leitfaden eines Themas, das für die jeweilige Mappe festgelegt wird. Nach einer Unterbrechung bei Folge 50 folgt die Bildauswahl wieder einem Thema. Bei der Auswahl der Werke wurden farbige Plastiken gewählt, die in dieser Mappe auch farblich abgebildet werden, im Gegensatz zur bisher üblichen Schwarz-Weiß-Abbildung von Plastiken.

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 Parallelererscheinungen (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 (10.3).

1 Zu DIRK BOUTS (um 1410 – 1475)

1.1 Wolfgang Schöne: *Dieric Bouts und seine Schule*

Vertragstext

Allen Leuten, die das vorliegende Schriftstück sehen werden oder denen es vorgelesen wird, sei zur Kenntnis gebracht und kundgetan, daß am 15. März des Jahres 1464 (nach der Zeitrechnung des ehrwürdigen Hofes zur Lütlich) ein fester Vertrag mit präzisierten Bedingungen vereinbart und abgeschlossen worden ist zwischen den vier Vorstehern der Bruderschaft vom hlg. Sakrament an der Peterskirche in Löwen, welche diese Bruderschaft bevollmächtigt vertreten und deren Namen lauten: Erasmus van Baussela als Ältester, Laurentius van Winghe, Reyner Stoep und Eustachius Roelofs, Bäcker, einerseits und dem Maler Meister Dieric Bouts andererseits, darüber, daß dieser für sie eine kostbare Tafel mit Szenen aus der Geschichte des hlg. Sakramentes malen soll. Auf dieser Tafel sollen in der Mitte das Abendmahl unseres lieben Herrn mit seinen zwölf Aposteln und auf den Flügeln innen je 2 Bilder aus dem Alten Testament dargestellt sein: 1. das Bild mit dem himmlischen Brote 2. das Bild mit Melchisedek 3. das Bild mit Elias 4. das Bild mit dem Passahmahl, wie es im Alten Testament steht. Ebenso soll auf jedem Flügel auch außen ein Bild gemalt sein: auf dem einen die Scene mit den zwölf Broten, die man allein den Priestern zu essen gab, und auf dem anderen ... (Lücke).

Und der besagte Meister Dieric hat sich verpflichtet, diese Tafel nach allem seinem besten Können auszuführen, weder eigene Arbeit noch Zeit zu sparen, die äußersten Kräfte daran zu setzen und die Kunst, so Gott ihm verliehen hat, in sie hineinzulegen, in solcher Fügung (Ordnung) und Wahrheit, wie sie ihm die ehrwürdigen Herren Meister Johannes Vaerenacker und Meister Aegidius Bailluwel, Professoren der Theologie, für die oben genannten Szenen vorschreiben sollen. Und es ist vereinbart, daß der besagte Meister Dieric von dem Augenblick an, da er diese Tafel beginnt, keine andere Arbeit annehmen darf, eh' er nicht diese Tafel fertiggestellt hat. Für diese Arbeit soll besagtem Meister Dieric die Summe von 200 rheinischen Gulden, das Stück zu 20 stuvers, gegeben und bezahlt werden. Nämlich: 25 rhein. Gulden, sobald er die genannte Tafel begonnen haben wird, weitere 25 rhein. Gulden im Verlaufe des nächsten halben Jahres, 50 rhein. Gulden nach Vollendung des Werkes, und dann die restlichen anderen 100 rhein. Gulden im Verlaufe des folgenden Jahres, die ersten drei Monate nach diesem noch miteinbegriffen. Wenn aber durch die Gnade Gottes die guten Leute für das genannte Werk ihre Opferfreudigkeit und Mildtätigkeit durch so große Spenden beweisen sollten, daß aus ihnen die genannte Summe dem besagten Meister Dieric voll bezahlt werden kann, und daß das Geld in Erwartung des Fälligkeitstermines nur ungenutzt daliegen würde, ist vereinbart, daß in diesem Falle besagter Meister Dieric voll bezahlt werden soll, sobald er das Werk abgeliefert hat.

Bei dem Abschluß dieses Vertrages waren neben den genannten ehrwürdigen Herren Professoren zugegen: Herr Claes van Sinte Goerix, Ritter, Meister Laureys van Maelcote, Priester, und Meister Gheert Fabri, Schulmeister.

Auf der Rückseite der Urkunde steht: Dies ist der Vertrag mit Meister Dieric über die Ausführung einer Tafelmalerei.

Quelle: Schöne, Wolfgang, *Dieric Bouts und seine Schule*, Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin / Leipzig 1938 (S. 165f.)

1.2 Carel van Mander: *Das Leben des Malers Dierick Bouts von Harlem*

Daß zu Harlem in Holland von altersher, oder doch wenigstens schon in sehr früher Zeit, sehr gute, wenn nicht die besten Maler der ganzen Niederlande gewirkt haben, ist eine alte Überlieferung, die man nicht unwahr schelten kann, sondern vielmehr mit den obengenannten Meistern Ouwater und Geertgen von St. Jans und dazu auch mit Dierick von Harlem, der ein ausgezeichneter Meister in jener frühen Zeit war, bestätigen muß. Wer sein Meister war, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Er hat zu Harlem in der Kreuzstraße nicht weit vom Waisenhaus gewohnt, dort wo man einen kleinen altertümlichen Giebel mit einigen Reliefköpfen sieht. Ferner scheint er auch zu Löwen in Brabant gewohnt zu haben; denn ich habe in Leiden einen Flügelaltar von ihm gesehen, dessen Mittelbild einen Christuskopf zeigte, während auf den beiden Flügeln ein Petrus- und ein Paulus-Kopf zu sehen waren. Darunter stand mit goldenen Lettern auf Lateinisch folgende Inschrift, die ich übersetzte:

„Tausend vierhundert und zweihundsechzig Jahre nach Christi Geburt hat Dirck, der zu Harlem geboren ist, mich zu Löwen gemacht. Möge er des ewigen Friedens teilhaftig werden.“ Diese ungefähr lebensgroßen Köpfe sind für jene Zeit ausnehmend gut gemalt und sehr fein, mit schönen Haaren und Bärten. Dieses Werk ist bei dem Herrn Jan Geritsz. Buytewegh zu sehen und ist alles, was ich von seinen Werken nachweisen kann, doch genügt es, um zu bezeugen, was für ein hervorragender Meister Dierick gewesen ist, und zu welcher Zeit er gelebt und so vollkommene Werke geschaffen hat. Es war dies eine ganze Reihe von Jahren vor der Geburt Albrecht Dürers, und gleichwohl unterscheiden sich seine Bilder sehr wohl von der harten, eckigen und häßlichen modernen Manier. Lamponius redet ihn in seinen Versen folgendermaßen an:

Huc, et ades, Theodore, tuam quoque Belgica semper
Laude nihil ficta tollet ad astra manum.

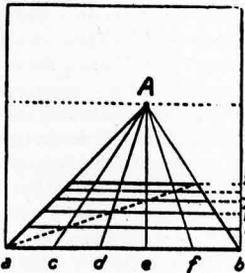
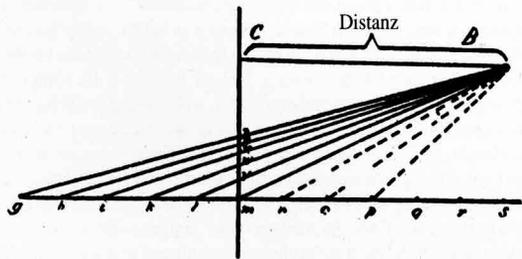
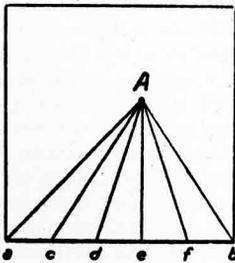
Quelle: van Mander, Carel, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1991 (S. 48)

1.3 Erwin Panofsky: *Die Perspektive als „symbolische Form“*

Die Eroberung dieses neuen und endgültig „modernen“ Standpunktes scheint sich nun im Norden und im Süden auf grundsätzlich verschiedenen Wegen vollzogen zu haben. Schon vor der Mitte des XIV. Jahrhunderts kennt der Norden das Fluchtachsenverfahren, im letzten Drittel auch schon das Fluchtpunktverfahren, und zwar ist Frankreich hier wie dort den übrigen Ländern voraus. Meister Bertram z. B., böhmisch beeinflusst, konstruiert seine Fliesenböden durchweg nach dem Fluchtachsenverfahren, wobei er die kritische Mittelpartie durch einen scheinbar zufällig darauffretenden Fuß oder durch einen mit drollig-durchsichtigem Raffinement darübergelegten Gewandzipfel zu verdecken sucht; Meister Francke dagegen, dessen Kunst ja unmittelbar aus Frankreich abgeleitet werden kann, konstruiert wie Broederlam und andere französische und franko-flämische Meister nach dem Fluchtpunktsystem der Lorenzetti, wobei er aber bei den Randorthogonalen (besonders deutlich auf der rechten Seite der Thomasmarter) ebenso unsicher wird, wie die meisten seiner Zeitgenossen und Vorgänger: es ist, als ob es den Künstlern zunächst geradezu widerstrebt, auch die seitlichen Tiefenlinien so stark zu drehen, daß sie demselben Punkt zustreben wie die mittleren. Erst etwa auf der Stilstufe der Eyck scheint die vollkommen einheitliche Orientierung der ganzen Einzelebene – und zwar nunmehr auch der senkrechten – mit Bewußtsein verwirklicht worden zu sein; und hier wird auch (eine ganz persönliche Tat des großen Jan) die kühne Neuerung gewagt, den dreidimensionalen Raum von seiner Bindung durch die Vorderebene des Bildes zu befreien. Bisher, sogar noch in der vorgeführten Miniatur, die als ein eignes Frühwerk Jan van Eycks betrachtet werden darf, war die Räumlichkeit so dargestellt, daß sie – obgleich nach den Seiten und vielfach auch schon nach hinten beliebig weit fortsetzbar – doch ihren vorderen Abschluß mit der Bildebene erreichte; in Jan van Eycks Kirchenmadonna aber fällt der Beginn des Raumes nicht mehr mit der Grenze des Bildes zusammen, sondern die Bildebene ist mitten durch ihn hindurch gelegt, so daß er dieselbe nach vorn zu überschreiten, ja bei der Kürze der Distanz den vor der Tafel stehenden Beschauer mitzuumfassen scheint: Das Bild ist in den Maßen und in dem Sinne zum „Wirklichkeitsausschnitt“ geworden, daß der vorgestellte Raum nunmehr nach allen Richtungen hin über den dargestellten hinausgreift – daß gerade die Endlichkeit des Bildes die Unendlichkeit und Kontinuität des Raumes spürbar werden läßt. – Dabei ist die Perspektive der Eyckischen Bilder, rein mathematisch betrachtet, noch immer insofern „inkorrekt“, als die Orthogonalen wohl innerhalb der ganzen Einzelebene, nicht aber innerhalb des ganzen Raumes in einem einzigen Fluchtpunkt konvergieren. Das scheint vielmehr erst bei Dirk Bouts, oder frühestens bei Petrus Christus, erreicht worden zu sein; und diese Errungenschaft war für den Norden zunächst weder eine dauernde noch eine allgemeingültige, denn selbst in den Niederlanden gab es große Künstler, die, wie z. B. Roger von der Weyden, nur wenig an den hier in Rede stehenden Raumproblemen interessiert waren, und deren Bilder von der Fluchtpunkteinheit Abstand nehmen; und in Deutschland vollends scheint, von den Werken des halb italienischen Pacher abgesehen, im ganzen XV. Jahrhundert kein einziges richtig konstruiertes Bild entstanden zu sein – bis, namentlich durch die Vermittlung Albrecht Dürers, die exakt-mathematisch begründete Theorie der Italiener aufgenommen wurde. –

Während nämlich der Norden – ausgehend zwar von den Methoden des italienischen Trecento – im wesentlichen auf empirischem Wege zu der „korrekten“ Konstruktion gelangt zu sein scheint, hat die italienische Praxis bezeichnenderweise die mathematisch vorgehende Theorie zu Hilfe gerufen: die Bilder des Trecento werden nach den Lorenzetti sozusagen immer falscher, bis etwa um das Jahr 1420 die „costruzione legittima“ man darf wohl sagen: erfunden wird. Wir wissen nicht – wenngleich es wahrscheinlich ist – ob wirklich Brunellesco der Erste war, der ein

mathematisch exaktes planperspektivisches Verfahren angeben hat, und ob dieses Verfahren tatsächlich in der Grund- und Aufrißkonstruktion bestand, die schriftlich erst zwei Menschenalter später in Piero della Francesca's „*Prospettiva pingendi*“ beglaubigt erscheint; aber jedenfalls ist Masaccio's Dreifaltigkeitsfresko bereits exakt und einheitlich durchkonstruiert, und wenige Jahre später finden wir dann das damals vorzugsweise angewandte Verfahren eindeutig beschrieben: ein Verfahren, das sich als eine unmittelbare, wenn auch auf einem völlig neuen Prinzip beruhende Fortbildung des im Trecento schon Bekannten darstellt. Bereits die Lorenzetti hatten ja die streng-mathematische Konvergenz der Orthogonalen beobachtet, aber noch fehlte es an einer Methode, um die Tiefenabstände der sogenannten „*Transversalen*“ (insbesondere die Lage derjenigen Transversalen, die ein mit dem vorderen Bildrand beginnendes „*Grundquadrat*“ begrenzt) mit ebenderselben Genauigkeit recht zu bemessen; und wenn wir Alberti glauben dürfen, herrschte zu seiner Zeit noch immer die fälschliche Gepflogenheit, jeden Bodenstreifen dem nächstvorderen gegenüber mechanisch um ein Drittel zu verschmälern. Hier setzt nun eben dieser Alberti mit seiner für die ganze Folgezeit grundlegenden Definition ein: „das Bild ist ein ebener Durchschnitt der Sehpyramide“. Und da die Fluchtlinien des definitiven Bildes schon bekannt sind, so braucht er jene „*Sehpyramide*“ nur im seitlichen Aufriß zu konstruieren, um die gesuchten Tiefenabstände ohne weiteres auf der vertikalen Schnittlinie ablesbar zu machen und mühelos in das vorhandene System der fluchtenden Orthogonalen eintragen zu können (Textfig. 8).



Textfig. 8. Perspektivische Konstruktion des schachbrettmäßig eingeteilten „*Grundquadrates*“ nach L. B. Alberti. Oben links: vorbereitende Zeichnung, ausgeführt auf der Bildtafel selbst und identisch mit der Konstruktion der Lorenzetti (Orthogonalen des verkürzten Grundquadrats). Oben rechts: Hilfszeichnung, ausgeführt auf einem besonderen Blatt (Aufriss der „*Sehpyramide*“, der die Abstände der Transversalen v, w, x, y, z ergibt). Unten: definitive Zeichnung (Übertragung der in der Hilfszeichnung gewonnenen Tiefenwerte in die vorbereitende Zeichnung; die Diagonale dient nur zur Kontrolle des Ergebnisses).

Es ist wahrscheinlich, daß dieses (bequemere und gebräuchlichere) Verfahren Albertis aus dem vollständigen Grund- und Aufrißverfahren abgeleitet ist. Denn der Gedanke, die übliche Trecento-Praxis durch Einführung des Sehpyramiden-Aufrisses zu reformieren, war doch wohl erst dann konzipierbar, wenn die systematische Aufkonstruktion der ganzen Sehpyramide bekannt war. Die Erfindung dieser echt baumeisterlichen Aufkonstruktion dem Brunellesco abzusprechen, sehen wir keine Veranlassung – wie umgekehrt dem Maler-Dilettanten Alberti sehr wohl der Ruhm belassen werden kann, die abstrakt-logische Methode mit der traditionellen Übung in Einklang gebracht und dadurch ihren praktischen Gebrauch erleichtert zu haben. Natürlich kommen aber beide Verfahren darin überein, daß sie, in gleicher Weise auf dem Prinzip der „*intercensione della piramide visiva*“ beruhend, sowohl den Aufbau geschlossener Räume, als die Entwicklung einer freien Landschaftsszenerie, als endlich die „*korrekte*“ Verteilung und Bemessung der darin unterzubringenden Einzeldinge gestatten. Damit war es der Renaissance gelungen, das ästhetisch schon früher vereinheitlichte Raumbild auch mathematisch völlig zu rationalisieren – wie wir schon sahen, unter weitgehender Abstraktion von seiner psycho-physiologischen Struktur und unter Verleugnung der anti-