

Vorwort

Dies ist die zweite Ausgabe der „Meisterwerke der Kunst“ in Folge, die sich ausschließlich dem Thema der Zeichnung widmet.

Zeichnen ist, wie Hubert Locher im Einführungstext der Bildmappe darlegt, die elementarste Form der zweidimensionalen bildnerischen Gestaltung und damit auch die Grundlage jeder künstlerischen Ausbildung.

Abgesehen von ihrer Handwerklichkeit, die als spontane Spur nicht unbedingt zur Meisterschaft getrieben werden muss, ist die Zeichnung ein persönliches und nahezu jederzeit verfügbares Ausdrucksmittel, das in jüngster Zeit gerade deshalb verstärkt in den Vordergrund der künstlerischen Praxis gerückt ist, weil die Zeichnung in ihrer verwirrenden Offenheit, ihrem konzeptuellen Charakter und ihrem Hang zur Grenzüberschreitung der Gattung all das beinhaltet, was die Kunst so lebendig und faszinierend macht.

Auch die beiden dem Thema gewidmeten Mappen mit ihren insgesamt 24 hervorragend reproduzierten Beispielen sind weit davon entfernt, eine formale oder begriffliche Definition der Zeichnung zu liefern. Angesichts des vielfältigen Spektrums zeichnerischer Möglichkeiten sind sie nicht mehr als ein Versuch, auf die zentrale Rolle der Zeichnung in den verschiedensten Epochen der Kunstgeschichte exemplarisch hinzuweisen. Und selbstverständlich wird dieses Anschauungsmaterial auch in künftigen Mappen kontinuierlich erweitert und dem Stellenwert der Zeichnung gerecht.

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 oder zur Rezeption.

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 Peter Paul Rubens (1577–1640)

1.1 Martin Warnke: *Rubens Kinderbildnisse*

Es ist auffällig, dass Rubens sich an der Entwicklung des Familienbildes, das im 17. Jahrhundert gerade in Antwerpen so intensiv gepflegt wird, kaum beteiligt hat. Gleichzeitig mit der „Geißblattlaube“ ist wohl das Karlsruher Familienbildnis entstanden, in dem ein Kind, vom Vater liebevoll gekraut, das Bindeglied zwischen zwei alternenden Eheleuten herstellt. Das Bild ist auch Cornelis de Vos zugeschrieben worden, der vor allem das lebensgroße Familienbildnis in Antwerpen zur Blüte bringen wird. Während andere Künstler aus dem Umkreis von Rubens – etwa David Teniers – sich stolz mit ihren Familien zusammen darstellen konnten, hat Rubens seine Familie gleichsam nur in Ausschnitten gemalt: Wir haben Bildnisse seiner Kinder, seiner Frau mit Kindern oder alleine und schließlich Selbstbildnisse – das New Yorker Bild mit ihm selbst, seiner zweiten Frau und einem Kind wäre eine Ausnahme.

In zahllosen Reproduktionen sind die Zeichnungen und Skizzen, in denen Rubens seine Kinder porträtiert hat, verbreitet worden. In Kinderstuben, in Kinderkliniken oder in Wartezimmern von Kinderärzten aufgehängt, hat sich an ihnen ein Sinn für die Eigentümlichkeit des kindlichen Wesens geübt, der erst Jahrhunderte nach Rubens als pädagogisches Grundwissen allgemein wurde. Für Rubens waren solche Zeichnungen vielfach Material, Modelle, die er dann für die oft mit Kinderwesen aufgefüllten Bildkompositionen verwendet hat. Auch das beliebte »Kind mit Vogel« war zunächst für eine solche Verwendung bestimmt. Der Kopf des Kindes erscheint wörtlich wieder in dem Bild der „Madonna im Blumenkranz“, in der oberen Bildecke rechts. Die Holztafel, auf die das Kind mit dem Vogel gemalt ist, war ursprünglich kleiner und ist vom Künstler links um eine schräge Anstückung erweitert worden. Auch die Malweise zeigt, dass Rubens dem Kind erst nachträglich den Vogel in die Hand gegeben hat.

Ein solcher Umgang mit Vögeln war damals ein beliebtes Kinderspiel und kommt als solches bei Rubens öfter vor. Das Motiv spielt aber auch in der christlichen Ikonographie eine Rolle, denn wenn das Christuskind mit dem Vogel spielt, dann deutet dies auf seinen künftigen Tod voraus, da man den Vogel als entschwebende Seele interpretierte. Einen Vater, dem das Kind gestorben war, konnte man damals trösten mit dem Hinweis auf antike Grabsteine, die Kinder mit Vögeln zeigen: „Das Leben ist wie das Spiel mit dem Vogel, manchmal fliegt es schon früh davon.“ Dass ein solcher Sinngehalt Rubens, dem 1623 eine Tochter gestorben ist, zu der Erweiterung des Bildnisses veranlasst hat, lässt sich nicht mit Sicherheit nachweisen. Man hat auch daran gedacht, dass das Motiv sich auf den Tod der Mutter Isabella Brant beziehen könnte (R. Baumstark). Das Spiel mit dem Vogel kommt auch in dem Bildnis seiner Söhne Nikolaus und Albert vor. Während Nikolaus dem Vogel, den er an der Leine hält, nachblickt, schaut Albert überlegen über ihn hinweg, indem er ein Buch über die rechte Hüfte stemmt und den linken Arm über die Schulter des Bruders legt und wie ein Edelmann einen Handschuh herabbaumeln lässt. In der Kunstdliteratur der damaligen Zeit erinnerte man gerne an eine Nachricht aus Plinius, wonach Parrhasius sich als Meister der Darstellung innerer und äußerer Gemütsbewegungen dadurch erwiesen hat, dass er zwei Kinder malte, von denen eines die „Sorglosigkeit“ (securitas) und das andere die „Treuerzigkeit“ (simplicitas) ihres jeweiligen Alters verkörperten (J. Held). „Einer jeden Altersstufe sind eigentümlich Pflichten auferlegt“, schrieb Rubens' Bruder einmal; hier wären es die Schul- und Spielaufgaben. Albert wurde übrigens ein gelehrter Archäologe, dessen Schrift über die „Gemma Augustea“ einer modernen Neuausgabe für würdig befunden wurde.

(...) *Es entfällt das Kapitel über Rubens' Selbstbildnisse [Anm. d. Red.]*

Das Haus

Es gab an sich keinen Grund, den Adelsrang so hochzuspielen. Rubens ist zwar von Angehörigen des Hochadels gelegentlich verächtlich als Handwerker bezeichnet worden, und auch die Zunftgenossen haben seine Privilegien angegriffen. Doch die Erhebung eines Künstlers in den Adelsrang war seit dem 15. Jahrhundert und verstärkt seit dem 17. Jahrhundert weithin üblich. Rubens' ältester Schüler etwa, Deodat del Monte, wurde bereits zwei Jahre nach seinem Meister vom Pfalzgrafen von Neuburg ebenfalls geadelt. Um die gleiche Zeit wie Rubens waren auch unbedeutendere Maler wie Francart, Deruet, Serodone oder Sustermans, dann aber auch van Dyck, Hollar oder Gerbier geadelt worden. Die Kurve der Künstlernobilitierungen war seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sprunghaft angestiegen, worin sich die wachsende Bedeutung spiegelt, die den Künstlern im zwischenhöfischen Verkehr zukam. Für die Künstler bedeutete der Adelstitel in der Regel Zunft- und Steuerfreiheit, also einen wichtigen Vorteil. Es gibt ansonsten keinen Grund, von der gesellschaftlichen Stellung des Rubens besonders viel Auf-

hebens zu machen. Allerdings konnte er wie kaum ein anderer seinen Status auch materiell untermauern. Dank einer vorzüglich organisierten Werkstatt, die immer produktiver wurde, erwarb Rubens unablässig Grundstücke und Häuser in einer Stadt, die gegenüber ihrer Blütezeit um 1560 fast so Prozent ihrer Bevölkerung verloren hatte. Allein im Juli 1627 kaufte Rubens nicht weniger als sechs Häuser.

Im Mai 1635 erwarb er das Schloss Steen, wozu es der Genehmigung des Rates von Brabant bedurfte, weil an dem Besitz zahlreiche Gerechtsame hingen. Rubens durfte sich nun „Herr von Stehen“ nennen. Um 1618 hatte Rubens noch von sich gesagt, er sei „kein Fürst und müsse sich seinen Unterhalt mit seiner Hände Arbeit verdienen“. Zehn Jahre später war er, wie manch anderer seiner bürgerlichen Standesgenossen, welche die Aufstiegsangebote seitens der Höfe zu nutzen wussten, weit über die Grenzen eines handwerklichen Haushaltes hinausgewachsen.

Sein Haus in Antwerpen hatte Rubens im Laufe der Jahre so eingerichtet, dass er dort die hohen Kunden, darunter auch Fürstlichkeiten, empfangen konnte. Das Haus hat zur Straße hin keine Fassade. Erst im Innenhof entfaltet sich die Architektur. Dort ist der Wohntrakt ganz in seinem altflandrischen Charakter belassen. Ihm steht der Ateliertrakt in einem repräsentativen Dekor italienischer Herkunft gegenüber. Ein dreibogiger Portikus verbindet die prachtvolle Sandsteinfassade mit dem nackten Ziegelsteinbau. Zugleich trennt der Portikus den Hof, der dem Gesamtbetrieb des Hauses dient, vorn Garten ab, in dem ein Pavillon, Lauben und Götterstatuen einen privaten Rekreationsbereich bilden. Der Grundgedanke dieser Anlage ist die Wechselwirkung zwischen „publice et privatim“, da sich privater Wohnbau und repräsentativer Atelierbau, Familien- und Berufssphäre, Betriebshof und Ziergarten so deutlich gegenüber treten. Auch das Bildprogramm, über das wir allerdings nur unzureichend unterrichtet sind, scheint diesen Grundgedanken umschrieben zu haben. Der Portikus trug, zum Innenhof hingewendet, Statuen der Minerva und des Merkur, der Göttin der Wissenschaft und Künste und des Gottes der Kaufleute und Diplomaten; auf zwei Inschrifttafeln wird dem Besucher Gottesvertrauen und Seelenruhe angepriesen. Hinter diesem Portikus jedoch liegt das Reich der Lauben und Brunnen, in dem Statuen der Ceres, vielleicht auch des Bacchus, der Venus oder des Herkules den Ton angeben. An der Fassade des Atelierbaues scheinen beide Bereiche ineinandergeblendet: Die untere Zone zeigte abwechselnd Naturgötter (Silene, Satyrn und Faune) und „Kulturgötter“ (Plato, Sokrates, vielleicht auch Seneca, Sophokles und Marc Aurel); im Obergeschoss über Hermen die olympischen Götter Mars, Juno, Jupiter und Vesta. Auf dem Fries zwischen den Geschossen waren Historienbilder, Szenen aus der Mythologie zu sehen, die in Fresko nach Rubensschen Gemälden ausgeführt waren. Die Wechselwirkung zwischen Kunst und Natur scheint der Leitgedanke dieses bunten Programms gewesen zu sein. Innen und Außen, Privatheit und Öffentlichkeit, Natur und Kunst sind in dem Gesamtkomplex des Hauses unterschieden und aufeinander bezogen. Erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens, als sich Rubens aus der Politik zurückgezogen hatte und den Sommer über auf dem Lande, auf Schloss Steen, wohnte, scheint ihm das kunstvoll ausgewogene System dieser Beziehungen problematisch geworden zu sein. Damals entstand auch das Selbstbildnis in Kreide, das vielleicht am besten charakterisiert ist mit dem Wort aus Tacitus, das Rubens auf sich bezogen hat: „Das Schicksal und ich, wir haben uns gegenseitig kennen gelernt.“

Hinweis: Aus redaktionellen Gründen wurden die Abbildungshinweise weggelassen.

Quelle: Martin Warnke: *Rubens – Leben und Werk*, DuMont, Köln 2006

1.2 Weiterführende und verwendete Literatur

WARNEK, MARTIN: *Rubens – Leben und Werk*, DuMont, Köln 2006

Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern – Vorbild und Neuerung, Ausstellung Alte Pinakothek, München; hrsg. von den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen, München; Verlag Hatje Cantz, Ostfildern 2009

2 Zu Gustave Courbet (1819–1877)

2.1 Gustave Courbet: *Über die Kunst* *Das „Manifest des Realismus“ im Katalog der* *Sonderausstellung von 1855*

Einführender Kommentar von Klaus Herding:

Das Entscheidende am nachfolgenden Text, der möglicherweise von Champfleury (Paris S. 32) oder von Castagnary (Lacambre S. 170) redigiert wurde, ist der Versuch einer historischen Einordnung des eigenen Schaffens und die Kundgabe einer auf das „Leben“, d. h. auf eine Praxis außerhalb der Kunst zielenden Auffassung. Durch die unmittelbare Gegenwart motiviert, soll das Ergebnis des künstlerischen Schaffensprozesses sich wieder in diese einfügen, ebenso soll der Künstler kein herausgehobenes Sonderwesen, sondern ein gewöhnlicher Mensch bleiben. Dies widersprach der damals verbreiteten Auffassung diametral; Courbets einfache Worte enthalten eine weit in das 20. Jahrhundert hinein fortwirkende Umwälzung des Kunstbegriffs.

Courbet:

Die Bezeichnung Realist ist mir aufgedrängt worden, so wie den Männern von 1830 die Bezeichnung Romantiker aufgedrängt wurde. Zu keiner Zeit haben Etikette eine richtige Vorstellung von den Dingen gegeben; wäre es anders, so wären die Kunstwerke überflüssig.

Ohne mich auf Erklärungen über die mehr oder weniger große Richtigkeit einer Bezeichnung einzulassen, die hoffentlich niemand genau zu verstehen verpflichtet ist, will ich doch in wenigen Worten meine Entwicklung schildern, um Missverständnisse auszuräumen.

Ich habe außerhalb jedes Systems und unvoreingenommen die Kunst der Alten und der Modernen studiert. Ich wollte weder die einen nachahmen noch die anderen kopieren; mein Denken war auch nicht auf das müßige Ziel einer Kunst um der Kunst willen ausgerichtet. Nein! Ich wollte ganz einfach aus der umfassenden Kenntnis der Tradition das begründete Gefühl der Unabhängigkeit meiner eigenen Individualität schöpfen.

Wissen, um zu können, das war mein Gedanke. Imstande zu sein, die Sitten, die Vorstellungen, das Gesicht meiner Epoche nach meinem Dafürhalten zu übertragen, nicht nur ein Maler, sondern auch ein Mensch zu sein – mit einem Wort, lebendige Kunst zu machen, das ist mein Ziel.

Quelle: Klaus Herding (Hg.), *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt 1978; 2., verbesserte Auflage 1984

2.2 Gustave Courbet: *Eröffnung eines Ateliers –* *Ablehnung des Kunstunterrichts* *Courbets Vorstellungen über Gegenstand und* *Vermittlung der Kunst (Offener Brief vom 25.12.1861)*

Einführender Kommentar von Klaus Herding:

Unter Courbets programmatischen Äußerungen sind die in diesem Brief wiedergegebenen wohl am bedeutsamsten. Kaum je kommt sein anarchisch-antiautoritärer Standpunkt so deutlich zum Vorschein wie hier: Nicht er, sondern seine Schüler eröffnen das Atelier; nicht er übernimmt die Leitung, sondern jeder soll in gemeinsamer Arbeit seine Individualität frei entfalten. Freiheit des Individuums war und ist im bürgerlichen Staat mit privater Produktionsweise gekoppelt; die Anarchisten um Courbet (damals: Verfechter der Selbstverwaltung) kehrten sich von dieser Auffassung nicht etwa ab, sondern verstärkten sie noch. Der freie Zusammenschluss der Produzenten auf privater