

81.432.4-923

Б 912

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
БЕЛАРУСЬ**

**Учреждение образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»**

Р.И. БУРЕНКОВА, Т.Г. МАКУШИНСКАЯ

**ПРАКТИКА УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ
НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА**

Гомель 2005

AS. W4

81.432.4-923

5912

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
БЕЛАРУСЬ**

**Учреждение образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»**

Р.И. БУРЕНКОВА, Т.Г. МАКУШИНСКАЯ

**ПРАКТИКА УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ
НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА**

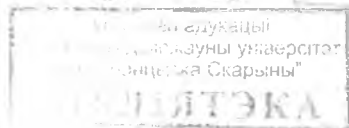
ПРАКТИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

для студентов 3 курса

специальности 1-02 03 06- 02 – «Немецкий язык»

УДК 8096

2014



Гомель 2005

УДК 802.0(175.8)
ББК 81.432.4-923.5
П 2691

Рецензенты:

Л.С. Банникова, доцент, кандидат педагогических наук;
кафедра немецкого языка учреждения образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»

Рекомендовано к изданию научно-методическим советом
учреждения образования «Гомельский государственный
университет имени Франциска Скорины»

П 2691 Практика устной и письменной речи немецкого языка:
практическое пособие для студентов 3 курса специальности
1-02 03 06-02 – «Немецкий язык» /Р.И. Буренкова, Т.Г. Маку-
шинская: Мин-во обр. РБ – Гомель: УО «ГГУ им. Ф. Скорины»,
2005. – 145 с.

Настоящее пособие рекомендовано для использования на занятиях по
практике устной и письменной речи студентам 3-го курса специальности
«Немецкий язык» и ставит своей целью обучение навыкам устной речи и
перевода.

© Р.И.Буренкова, Т.Г.Макушинская, 2005
© УО «ГГУ им.Ф.Скорины», 2005

Inhalt

Введение

1. Kunst	6
2. Wortschatz zum Thema	6
3. Was ist Kunst?	25
4. Übungen 1-9 zum Text "Was ist Kunst?"	27
5. Der Fall, Zwischenfall, Zufall	30
6. Entdecken, erfinden	31
7. Ausweichen, vermeiden	31
8. Übung 10	32
9. Was ist ein Künstler?	33
10. B. Brecht, Fragen eines lesenden Arbeiters	34
11. Erläuterungen zum Gedicht	35
12. Die 7 Weltwunder	38
13. Die Dresdener Gemädegalerie	45
14. Die Ermitage	51
15. Die Tretjakow-Galerie	53
16. Die Dresdener Gemädegalerie (Übers. ins Deutsche)	54
17. Die Ermitage (Übers. ins Deutsche)	54
18. Das volkstümliche Museum in Wetka	55
19. Das volkstümliche Museum (Übers. ins Deutsche)	57
20. Von deutscher Baukunst	60
21. Der Kölner Dom	60
22. Ursprung der Malerei	63
23. Die magische Bilderwelt des Höhlenmenschen	64
24. Stilepochen in der europäischen Kunst	67
25. Die Romanik	67
26. Die Gotik	68
27. Forscher und Entdecker	68
28. Spätgotische Kunst	69
29. "Kreuzigung und Jüngstes Gericht"	70
30. Zeittafel	72
31. Die Frührenaissance in Italien	73
32. Das Zeitalter der Genies	76
33. Leonardo da Vinci	77
34. "Mona Lisa" von Leonardo da Vinci	79
35. Leonardo und der Judaskopf	82
36. Hundertfache Vergeltung	85
37. Raffael und Michelangelo	85
38. Raffaels Antwort	85
39. Michelangelo	86

40. Raffael	87
41. Der große Raffael	88
42. Raffael Santi	90
43. Zu der "Sixtinischen Madonna"	92
44. "Deinen Zügen ist ewiges Leben verliehen"	93
45. Eine Erzählung über die Freska	96
46. Italienische Künstler	97
47. Die Renaissance in Nordeuropa	99
48. Deutsche Maler von der Spätgotik bis zur Dürerzeit....	100
49. Albrecht Dürer.....	101
50. Magische Quadrate	103
51. Der Bildraub	104
52. Hans Holbein	107
53. Der Manierismus	108
54. Der Triumph des Lichtes	110
55. Italien und Flandern	111
56. Peter Paul Rubens	113
57. Frans Hals	114
58. Rembrandt	116
59. Alle künstlerische Arbeit ist Kampf	119
60. Zeittafel	120
61. Der Barock	121
62. Das Rokoko	122
63. Die van Eyck	123
64. In der Bildergalerie	124
65. Realismus und Impressionismus	127
66. Stolz der russischen Kunst	130
67. Das Porträt Mr Iest Mussorgskis	134
68. "Die Unbekannte" von I.Kramskoi	134
69. Deutsche Maler des XX.Jahrhunderts. Käthe Kollwitz.	135
70. Käthe Kollwtz. Übungen zum Text.	143

ВВЕДЕНИЕ

Практическое пособие ставит своей целью оказание помощи студентам при обучении навыкам устной речи и перевода. Может быть использовано на занятиях по практике устной и письменной речи немецкого языка и при самостоятельной подготовке студентами 3 -го курса специальности 1-02 03 06 – 02 - «Немецкий язык».

Задачей подготовки и издания практического пособия является обеспечение студентов необходимым учебным материалом для совершенствования практического владения немецким языком по определенной теме.

Практическое пособие включает лексический минимум по теме “Искусство” (раздел “Изобразительное искусство”): тексты для чтения, перевода, пересказа, аудирования, а также лексико-грамматические упражнения к ним.

Тексты взяты из оригинальных немецких источников и носят познавательный, развивающий характер, содержат сведения по истории изобразительного искусства, о жизни и творчестве выдающихся художников мира, а также известнейших музеях и картинных галереях.

Kunst

Die Kunst ist eine Form des aktiven schöpferischen und umgestaltenden Verhaltens zur objektiven Wirklichkeit und deren künstlerischen Widerspiegelung. Die Kunst existiert in Form von Kunstwerken; sie ist ein wesentlicher Teil der menschlichen Kultur und des ideologischen Überbaus. Der Hauptgegenstand der Kunst ist der Mensch in seinen Beziehungen zur natürlichen und gesellschaftlichen Umwelt. Das Bestimmende am Kunstwerk sind sein Ideengehalt und seine künstlerische Wahrheit. Entscheidend für bedeutende realistische Kunst ist die im Kunstwerk zum Ausdruck kommende progressive Weltanschauung, die Einheit von Inhalt und Form im Kunstwerk, seine Volksverbundenheit und sein ästhetischer Wert. Die Kunst weist in der Klassengesellschaft neben allgemeinmenschlichen Elementen Klassencharakter auf und wird in Inhalt und Form von nationalen Besonderheiten(Nationalcharakter) beeinflusst. Die Kunst entwickelte sich in einem langen historischen Prozess und ist vielfältig gegliedert (unmittelbar darstellende Kunst, Kunstgattungen, Kunstgenres).

Malerei

Wortschatz zum Thema

Die Malerei ist eine darstellende Kunst

das Abbild, -es, -er = die Abbildung, -, -en ein getreues; das Kunstblatt = der Kunstdruck der Druck, der Siebdruck, der Seriendruck,	изображение, рисунок, иллюстрация правдивое; гравюра, эстамп, репродукция трафаретная печать, серийная печать
das Auge, -es, -n : ein geübtes Auge	наметанный глаз
die Ausstellung, -, -en : eine dauernde, ständige Gemäldeausstellung, Bilderausstellung, Privatausstellung Wanderausstellung, Sonderausstellung, das Kabinett, das Raritäts-	выставка: постоянная выставка картин частная выставка передвижная, специальная выставка кабинет, коллекция антиквариата,

<p>kabinett, die Rüstkammer, die Schatzkammer; ausstellen = exponieren, eine Ausstellung veranstalten, auf einer Ausstellung vertreten sein</p>	<p>оружейная палата, сокровищница выставлять, экспонировать устроить выставку, быть представленным на выставке</p>
<p>die Beleuchtung, -, -en (Pl. selten): eine günstige</p>	<p>освещение, благоприятное освещение</p>
<p>der Bildhauer, -: der Bildschnitzer (Holzschnneider); der Steinschneider, der Steinmetz, der Elfenbeinschnitzer</p>	<p>скульптор: резчик по дереву, резчик по камню, каменотес резчик по слоновой кости</p>
<p>die Farbe, -, -n: die Färbung, die Couleur, das Kolorit, die Kolorierung, die Schattierung, die Nuance, die Tönung, der Farbton, der Ton, der Halbton, der Schimmer, die Linie, der Farbkontrast, die Farbkombination, die Farbenpracht ; eine rote, bunte, graue, helle, lichte, dunkle, düstere, harte, einfache, zusammengesetzte, gut/schlecht deckende, frische, lebhaft, muntere, weiche (sanfte), schreiende, giftige, stumpfe, matte, blasse, warme, kalte, (un)echte; Farben in allen Abstufungen; in</p>	<p>краска, цвет: окраска (оттенок, тон); краска (цвет, колер); колорит; раскрашивание; оттенок; нюанс (оттенок, тонкость) (тональность), оттенок краски, тон, полутон; блеск (сверкание, мерцание); линия; цветовой контраст; цветовая комбинация; красочность (богатство, великолепие красок); красный, разнообразный, серый, яркий, светлый, темный, мрачный, резкий, обыкновенный, сложный; хорошо (плохо) покрывающая, свежая, яркая, веселая (сочная), мягкая, кричащая, ядовитая, матовая, бледная, теплая, холодная, прочная, (не)линяющая) краска всех оттенков;</p>

<p>allen Farben spielen, schillern; Farben mischen; dünn, stark, dick auflegen, auftragen; verdünnen, abdämpfen, abtönen; weicher, matter machen; zu schroff nebeneinander- setzen; bunt färben; unechte Farben bleichen; mildern .</p>	<p>играть всеми красками; смешивать краски; наносить тонким, толстым слоем; разбавлять; смягчать (приглушать); оттенять; делать мягче;</p> <p>противопоставлять слишком резко; пестро (ярко) окрашивать; непрочные краски выцветают; смягчать</p>
<p>das Gemälde, -s, - das Original des Gemäl-des hängt im rechten Licht, befindet sich im Museum für bildende Künste, ist verlorengegangen; die Töne des Gemäldes sind zu lebhaft/ zu düster</p>	<p>картина, полотно оригинал картины правильно освещен, находится в музее изобразительных искусств, утерян; тона картины слишком ожив- ленные (слишком мрачные)</p>
<p>der Geschmack, -(e)s, ein ausgebildeter, feiner</p>	<p>вкус тонкий вкус</p>
<p>das Gewölbe, -: die Wölbung, das Schnecken gewölbe, Kloster gewölbe, Kreuz gewölbe, Stern gewölbe, der Gewölbepfeiler; gewölbt = gebogen = bauchig: krümm, geschweift, halbrund, gekrümmt, verbogen, , ausladend, nicht gerade, rund, kreisförmig, gerundet, ringförmig, oval, ellipsenförmig, länglichrund, eiförmig, eirund, dick</p>	<p>свод: выпуклость, спиралевидный свод; монастырский свод, крестовый свод; звездчатый свод; опора свода сводчатый, выпуклый: кривой, изогнутый, полукруглый, дугообразный, выпуклый, выступающий, не перпендикулярный, круглый, кругообразный, закругленный, кольцеобразный, овальный, эллипсоидный, эллиптический, яйцевидный, крутой</p>
<p>das Gotteshaus: die Kirche, der</p>	<p>дом божий: церковь, собор,</p>

<p>Dom, die Domkirche = die Kathedrale, das Münster, die Basilika, die Synagoge, der Tempel, die Moschee, die Pagode, das Bethaus, der Andachtsort, das Heiligtum, das Baptisterium= die Taufkirche, die Stiftskirche, die Bischofskirche, der Kaiserdom, die Pfarrkirche, die Stadtkirche, die Abteikirche, die Dorfkirche, die Schlosskirche, die Garnisonkirche, die Dorfkapelle, die Burgkapelle, die Friedhofskapelle= die Grabkapelle, die Schlosskapelle, , die Wallfahrtskirche, die Holzkirche der Glockenturm; der Vorbau, der Anbau, der Seitenflügel, die Fassade, der Haupteingang, der Nebeneingang, das Portal, die Verkleidung, der Putz, der Erker, die Loggia, der Balkon, die Brüstung, der Sims =das Gesims, die Nische, der Giebel, die Mansarde, der Sockel, das Fundament, der Innen-aum, das Treppenhaus, die Wendeltreppe, der Keller, das</p>	<p>кафедральный собор, монастырская церковь, базилика, синагога, храм, мечеть, пагода, молитвенный дом, место богослужения, святыня, баптистерий =крещальня,церковь при монастыре, англиканская церковь, императорский собор, приходская церковь, городская, монастырская (католическая),сельская, дворцовая , гарнизонная церковь, сельская часовня, крепостная часовня, кладбищенская часовня, дворцовая часовня; церковь,посещаемая паломниками; деревянная церковь; колокольня; выступающая часть здания; пристройка; боковой флигель; фасад; главный вход; запасный (боковой) вход; портал; обшивка(облицовка);штукатурка; эркер;лоджия; балкон; парапет; карниз, выступ; ниша; фронтон; мансарда; цоколь, тумба; фундамент; внутреннее помещение; лестничная клетка; винтовая лестница; подвал;</p>
---	--

<p>Ornament, das Richtfest; der Altar, -e :der Tisch des Herren, der Hauptaltar = der Hochaltar, der Mittelaltar, der Nebenaltar=der Seitenaltar, der Tischaltar, der Schnitzaltar, der Flügelaltar; das Kreuz =das Kruzifix; der Bogen: der Fensterbogen, der Türbogen, die Arkade, der Rundbogen, der Spitzbogen, der Fries</p>	<p>орнамент; праздник по случаю окончания строительства дома; алтарь; главный алтарь, средний алтарь боковой алтарь, настольный алтарь резной алтарь, створчатый алтарь крест, распятие арка, свод: оконная перемычка, дверная арка, аркада, полуциркульная арка, готический свод, фриз</p>
<p>die Kunst: absolute= abstrakte, gegenstandsfreie= gegenstandslose, informelle, konkrete, volkstümliche, gegenwartsnahe, formenreiche, ideenreiche die Künstelei = die Geziertheit</p>	<p>искусство: абстрактное искусство беспредметное, неформальное, конкретное, народное, современное; остроумное, оригинальное жеманство, чопорность, напыщенность</p>
<p>die Kunstausstellung, -en:</p>	<p>художественная выставка</p>
<p>das Kunstwerk, -(e)s, -e: ein realistisches</p>	<p>художеств. произведение (реалистическое)</p>
<p>die Kunstfertigkeit, -en: die Fertigkeit die Fingerfertigkeit, die Geschicklichkeit = das Geschick; die Routine (Erfahrung, im Deutschen positiv besetzt), die Erfahrung, die Praxis, das Tun, die Gewandheit</p>	<p>искусность, мастерство; навык, сноровка, ловкость; ловкость рук; рутина полученный опыт; опытность; практика, образ действий, поведение, искусство, умение, находчивость</p>
<p>der Kunsrfreund, -e =der Kunstliebhaber, Liebhaber der</p>	<p>любитель искусства; знаток искусств</p>

Künste; der Kunstkenner	
die Kunstgeschichte =die Kunstwissenschaft; der Kunsthistoriker, der Kunstwissenschaftler, die Ästhetik,	искусствоведение искусствовед эстетика
der Künstler,-: freischaffender Künstler; der Meister, Autodidakt, der Bildhauer, Bildschnitzer, der Maler= der Kunstmaler, der Bühnenbildner, der Graphiker, der Zeichner, der Kupferstecher, der Kunstschmied= der Goldschmied= der Juwelier, der Architekt=der Baumeister = der Baukünstler,	художник свободный художник; мастер; самоучка; скульптор; резчик; живописец ; декоратор; график; рисовальщик; гравёр по меди; ювелир; архитектор;
der Kunstmaler: der Porträtmaler= der Porträtist, der Landschaftsmaler, der Genremaler, der Historienmaler, der Schlachtenmaler, der Glasmaler, der Farbenkleckser= der Kleckser= der Schmierer= der Schmierfink= der Sprayer; der Laienmaler= der Sonntagsmaler =naiver Maler	художник; портретист, пейзажист. жанровый живописец художник,пишущий на исторические темы; баталист; художник по стеклу; мазила (плохой художник) самодельный художник;
die Kuppel, -n:	купол;
die Meisterschaft, -, -en: eine künstlerische	мастерство; художественное
die Phantasie,-,-n: dichterische, schöpferische, mitreißende, zügellose	фантазия;поэтическая, творческая,увлекательная, необузданная
die Plastik,-,-en: eine altgriechische, moderne	скульптура; греческая,современная
das Rot/ Blau: sanftes, volles;	красный,голубой цвет:мягкий

in Blau(Grün) gehalten sein	(приглушенный) насыщенный; выдержанный в голубых (зеленых) тонах
die Radierung,-en: Eisenradierung, Kaltnadelradierung	гравюра, офорт;
die Sammlung, -, -en: eine kostbare= wertvolle, reiche, dürftige; staatliche Sammlungen(Museen); eine Sammlung von Kunstschätzen, Gemälden, Altertümern	собрание, коллекция; ценная, богатая скудная государственные музеи коллекция художественных ценностей, картин, антиквариата
die Säule,-,-n: eine dorische, ionische, korinthische; der Pfeiler,-s,-; die Stütze,-,-n; der Obelisk, der Pilaster, die Strebe, die Halbsäule, die Gebäckträgerin	колонна; дорическая, ионическая, коринфская свая.колонна,опора; obelisk; пилястра; стойка,подпора; полуколонна; кориагида
die Skizze,-,-n: fluchtige,leicht hingeworfene; für ein Gemälde; eine Skizze entwerfen (aufs. Papier werfen), machen, anfertigen, zeichnen	набросок, эскиз; небрежный, легко сделанный; для картины; сделать эскиз;(набросать на бумаге);
die Statue (Bildsäule), -, n: in/aus Holz, Elfenbein schnitzen, aus einem Stein bauen, aus Wachs formen, aus Erz gießen	статуя (скульптура): вырезать из дерева,слоновой кости, высечь из камня; слепить из воска; отлить из бронзы
der Stich,-(e)s,-e (Kupfer-, Stahl- ein wertvoller, kostbarer, alter, farbiger; der Linolstich, Kartonstich, der Farbstich (eine bestimmte Farbe dominiert); ein Stich von Dürer,nach einem Gemälde von Goya	гравюра,эстамп(на меди, стали) :ценная,дорогая,старинная, красочная линогравюра, на картоне, цветная (доминирует определенный цвет); гравюра Дюрера, по картине Гойи
das Stück,-s,-e: ein seltenes,	экспонат: редкий, ценный

wertvolles —der Sammlung; ein Bruststück in Halbprofil	экспонат коллекции; бюст в три четверти
der Tempel,-s,-: ein römischer, griechischer	храм: римский, греческий
der Umriss,-es,- sse: unklare Umrisse	контур, очертание; чертеж; неясные очертания
das Werk,-s,-e: ein technisch vollendetes, einwandfreies, mangelhaftes	произведение: совершенное по технике исполнения, безупречное, безукоризненное, несовершенное
der Wert, -es, -e: künstlerischer	стоимость, ценность: художественная
das Zeichnen,- s: aus freier Hand Fertigkeit im Zeichnen haben, besitzen; mit Bleistift/ Kohle, Kreide, Feder/ zeichnen; mit wenigen Strichen	рисование: от руки; быть искусным рисовальщиком; рисовать карандашом, углем, мелом, пером; несколькими штрихами
die Zeichnung,-,-en: eine flüchtige, farbig ausgeführte, künstlerische; eine — entwerfen, ausführen, herstellen, schaffen, in Kupfer stechen,ätzen, eingravieren; von j-m machen	рисунок, набросок, эскиз, зарисовка: беглый, небрежный; выполненный в цвете, художественный; сделать, выполнить, изготовить, создать; гравировать на меди; делать с кого-то
die Akademie der Künste / die Kunstakademie/	академия искусств
der Inbegriff der Schönheit	понятие красоты
das Museum der bildenden Künste	музей изобразительных искусств
eine Perle der Kunst, der Malerei	жемчужина искусства, живописи
die Plastik des Mittelalters, des Altertums	скульптура средневековья, древности
die Schule der bildenden Kunst	школа изобразительного

	искусства
die Schule Dürers, Repins	школа Дюрера, Репина
das Spiel der Farben Farbenspiel/	игра красок
der Stil, -(e)s, -e; der alte, moderne Stil unserer Zeit; der Stil entsteht, entwickelt sich; der Kunststil, der Dekorationsstil; stilisieren,	стиль: старый, современный стиль нашего времени; стиль возникает, развивается; художественный стиль, декоративный стиль; стилизовать
das Werk seiner Hände, ein Werk von Ruf ein /Kunst/ Werk ersten Ranges, ein klassisches Werk der flämischen Malerei	произведение(творение) его рук; произведение, пользующееся славой; первоклассное произведение; классическое произведение фламандской живописи
die Zeit der Romanik	эпоха романского искусства
eine besondere Manier haben; ein Gemälde in Holbeinischer /Holbeins Manier	иметь особую манеру, стиль; картина в манере Хольбейна
eine Reproduktion von Van Gogh	репродукция Ван Гога
die moderne Richtung in der Malerei	современное направление в живописи
der Form nach /nach der Form; in Form von; einem Ding Form und Gestalt geben; nach Form und Inhalt vollendet sine	по форме; в форме ...; придать предмету форму и образ; быть совершенным по форме и содержанию
in natürlicher Größe	в натуральную величину
eine erstaunliche, entfernte Ähnlichkeit mit etw., j-m aufweisen	проявлять удивительное, отдаленное сходство с чем-то, с кем-то
Anerkennung finden	находить признание
eine freundliche, gute, herzliche, warme, kühle Aufnahme finden	находить дружественный, добрый, сердечный, холодный прием

ein Aquarell / Ölbild , j-n natürlich malen	рисовать картину акварелью, маслом, рисовать кого-то
ein Bild(nis)/ Porträt, Selbstbildnis, Kniestück(Kniebild), Stilleben, ein Seestück, eine Landschaft , ein Gemälde in Öl, Wasserfarben, Pastell, auf Glas malen;	рисовать портрет, автопортрет; поколенный портрет; натюрморт; морской пейзаж, ландшафт; картину маслом, водяными красками, пастелью, на стекле
in einen Rahmen fassen; aufmerksam betrachten, besehen; nach der Natur malen, zeichnen	взять в рамку; внимательно рассмотреть рисовать с натуры
eine Büste / eine Statue, den Torso/ in Gips, Kupfer abgießen	отливать из гипса(меди) бюст, статую, торс
der Akt, -es,-e	акт, обнаженная натура
die Studie, -, n	эскиз, этюд
die Grafik,-,-en	графика, произведение графического искусства
die Plastik,-,-en (die Skulptur);	пластика, пластическое искусство; скульптура
die Statuette,-,-en	статуэтка
das Porzellan , -s,-e	фарфор
der Holzschnitt,-es,-e ; die Holzschnidekunst= die Holzschnitzerei; die Schabkunst; in Holz schnitzen	резьба по дереву резать по дереву
das Exponat, -s,-e (das Ausstellungsstück, der Ausstellungsgegenstand, das Schaustück)	экспонат (экспонат выставки)
das Meisterwerk/ das Meisterstück	шедевр
eine Gedenkstätte, ein Denkmal einweihen	открыть мемориальный комплекс (памятное место), памятник
die Hülle eines Denkmals	снять покрывало памятника; при

niederlassen; die Hülle des Denkmals fällt bei der Einweihung	открытии памятника спадает покрывало
einen Grundanstrich machen	загрунтовать, наложить грунт
Künste pflegen, fördern	поддерживать искусство
die Leinwand zum Malen aufspannen, leimen, grundieren	натянуть полотно для рисования, проклеить, загрунтовать
die Stimmung des Sonnenunterganges sehr gut wiedergeben, treffen	очень хорошо передать закат солнца
den Stoff zu einer /für eine Arbeit wählen, ordnen, gliedern, bearbeiten, beherrschen, bezwingen, meistern, (künstlerisch) gestalten	материал для работы выбрать, упорядочить разделить, обработать, изучить, справиться с материалом, освоить, художественно оформить
von der Hand eines Meisters stammen, geschaffen werden	созданный рукой мастера
in natürlichem, verkleinertem, vergrößertem Maße/ Maßstab zeichnen, nachbilden	рисовать, изображать в натуральную, уменьшенную величину, в увеличенном размере
mit dem Meißel (mit Pinsel und Farbe, mit Palette und Pinsel) arbeiten; etw. aus Stein meißeln, hauen; mit leichtem, breitem, kühnem Pinsel malen	1 работать резцом (зубилом, долотом); 2 быть скульптором; работать кистью и красками, палитрой и красками; высекать из камня; рисовать легкой, широкой, смелой кистью
in Öl (mit Ölfarbe, an einem Bild, auf Leinwand, aus freier Hand, nach dem Leben = nach der Natur, nach einem Muster, Vorbild, Modell) malen, zeichnen	рисовать маслом, работать над картиной, полотном, рисовать от руки, с натуры по образцу, с модели
mit Plastiken (Karikaturen, Lithographien) auf der Ausstellung vertreten sein	быть представленным на выставке скульптурами, карикатурами, литографией

künstlerisch wertvoll / wertlos sein	быть ценным (не представлять художественной ценности)
das Licht fällt von der Seite / durch das Fenster ungünstig / ut	свет невыгодно (хорошо) падает с боку (из окна)
künstlerisch = kunstreich	художественный
bildnerisch; billerreich; ausdrucksvoll= ausdrucksstark, mit Ausdruck, expressiv, dichterisch; poetisch; lebensfremd =wirklichkeitsfremd gefühlbetont; anschaulich= bildhaft deutlich, verständlich, sprechend, lebendig; farbig, einprägsam, drastisch, plastisch, demonstrativ, veranschaulichend illustrativ, sinnbildlich methaphorisch; übertragen; figurlich, konkret,	красочный, яркий, образный; богато иллюстрированный выразительный, красноречивый экспрессивный, поэтический; далекий (оторванный) от жизни эмоциональный; наглядный, образный ясный, отчетливый, четкий, явный, понятный, вразумительный, ясный красноречивый, выразительный живой; цветной, колоритный, пестрый легко запоминающийся грубый, сильно действующий, крепкий пластичный, объемный демонстративный, нарочитый наглядно демонстрирующий иллюстративный символический, аллегорический метафорический переносный; фигуральный, образный конкретный
das Denkmal, -er: das Monumentalwerk, das plastische Emsemble, die Gruppenplastik, das Mahmal,	памятник: монументальное произведение скульптурный ансамбль скульптурная группа памятник жертвам (предостережение)

das Ehrenmal	памятник(в честь какого-то события)
das Grabmal,	надгробный памятник
die Maltechnik: die Tafelmalerei, die Glas-, Porzellan-,Ton-Email-Holz-,Leder-, Freskomalerei (auf nassem alk), Seccomalerei(auf trockenem Kalk), die Öl-, Tempera-,Aquarell-, Pastel-Tuschmalerei; die Gebrauchsgraphik, die Werbegraphik,	техника живописи; живопись по деревянной основе живопись по стеклу, фарфору, глине, эмали, дереву, коже фресковая живопись(по влажной известке) (по сухой известке) живопись маслом, темперой, акварелью,пастельными красками, тушью прикладная, плакатная, книжная графика рекламная графика
der Druck: Tief-, Flach-, Relief-,Offset- Bunt-,Farb- Mehrfarbendruck Vierfarben-, Dreifarbendruck Golddruck	печать; глубокая,плоская, рельефная,офсетная, цветная (картина, литография, репродукция), многокрасочная, четырекрасочная, трехкрасочная печать золотым тиснением
die Werkstatt = das Atelier	мастерская, ателье
das Quattrocento(das 15.Jh.,die Zeit der Frührenaissance)	эпоха Раннего Ренессанса (15 в.)
das Cinquecento (das 16.Jh.,die Zeit der Hochrenaissance)	эпоха Позднего Ренессанса (16 .)
rühren = bewegen, ergreifen die Rührung = die innere Ergriffenheit, Bewegung des Gemüts	трогать, умилять, захватывать умиление, взволнованность,внутреннее волнение, душевное волнение
die Seele = die Psyche, die Innewelt, das Gemüt	душа, психика, внутренний мир, нрав
schöpfen: Mut schöpfen	черпать воспринять духом,

<p>Hoffnung, Kraft, etw. Geistiges, 2. frische Luft schöpfen= atmen die Schöpfung = das Werk; (der Schöpfer; schöpferisch</p>	<p>приободриться обрести надежду черпать силы (духовные силы) дышать свежим воздухом творение=произведение; творец, создатель ; творческий, созидательный</p>
<p>das Gedächtnis,-ses,-se ein gutes, schlechtes, schwaches, kurzes haben; etw. im Gedächtnis haben, behalten, bewahren Ich habe es noch frisch im Gedächtnis. aus dem Gedächtnis verlieren Wenn mich mein Gedächtnis nicht tauscht,...</p>	<p>память иметь (обладать) хорошую, плохую, слабую, короткую память иметь, сохранять (хранить) в памяти Я еще хорошо помню (храню в памяти) забыть Если мне не изменяет память, ...</p>
<p>die Hinsicht,-,-en: Gesichtspunkt in dieser --- , in keiner ---; in Hinsicht auf + Akk.= hinsichtlich+ Gen.</p>	<p>отношение, точка зрения, соображение в этом отношении;ни в коей мере; в отношении чего-то, относительно</p>
<p>auffassen: etw. leicht, schnell, richtig, falsch, verschieden. die Auffassung: eine richtige, falsche, andere, eigene — von etw. haben, ändern, revidieren, nicht teilen; der Auffassung sein= nach meiner Auffassung</p>	<p>понимать, воспринимать; легко, быстро,правильно, неправильно, по-разному воспринять, понимание, точка зрения, взгляд, мнение, сообразительность иметь о чем-то правильное, неправильное, другое, собственное мнение; изменять,пересмотреть, не разделять придерживаться мнения;</p>
<p>zur Schau stellen: die Waren,</p>	<p>выставлять на обозрение; товары,</p>

Exponate	экспонаты
<p>die Blüte= der Höhepunkt einer Entwicklung; in der Blüte der Jahren, der Jugend, des Lebens; eine schnelle, wirtschaftliche Blüte; die Blüte der Literatur, Kunst, Wirtschaft; die Blütezeit; zur Blüte kommen</p>	<p>расцвет =вершина развития в расцвете лет, юности, жизни. быстрый, экономический расцвет расцвет литературы, искусства, экономики; время расцвета прийти к расцвету</p>
<p>die Vielfalt ,-, -en= große Auswahl, Anzahl von verschiedenen Elementen, Mannigfaltigkeit, der Reichtum; vielfältig =mannigfaltig</p>	<p>многообразие, разнообразие различных элементов разносторонность, многообразие разнообразный, разносторонний</p>
<p>malen: pinseln, (unsauber) klecksen, schmieren; aquarellieren, porträtieren; streichen anmalen=bemalen anmalen, anpinseln; bepinseln; ausmalen, anfarben, färben, anstreichen, übermalen, umfärben, schminken; tünchen= weißen(Häuser), lackieren, spritzen = besprühen, gründieren, gemalt von</p>	<p>рисовать; малявить (мазать), пачкать (грязно писать), мазать, писать акварелью, писать портрет; раскрашивать (расписывать, подкрашивать, дорисовать); красить, подкрашивать, окрашивать закрашивать, наносить еще один слой краски; перекрашивать; подкрашивать, приукрашать красить, белить, обмазывать лакировать, покрывать лаком; окрашивать распылением грунтовать, класть грунтовку нарисованный, написанный</p>
<p>der Bogen, -s, Bögen: 1. der Himmelsbogen; 2. eines Flusses; 3. = die Rundung, die Wölbung, die Arkade;</p>	<p>дуга: 1. радуга 2. кривизна, изгиб, излучина 3. арка, свод</p>

der Spitzbogen	стрельчатый(готический) свод
das Gewerbe,-s,-= das Handwerk; das Kunstgewerbe	ремесло, занятие; прикладное искусство, художественное ремесло
ablösen: j-n bei der Arbeit, im Dienst; die Wache, den Stil; sich -, einander – die Ablösung: — der Jahreszeiten, der Stile; die Ablösung erfolgt	сменять, приходить на смену отделяться, отставать, отрываться сменяться, чередоваться смена, чередование происходит чередование, смена
das Mittelalter ,-s,-; mittelalterlich (über die Kunst)	средневековье; средневековый (об иск.)
senkrecht = vertikal	вертикальный
waagrecht = horizontal	горизонтальный
die Plastik, -, -en: eine moderne —; Die Plastik ist eine künstlerische Darstellung von Personen oder Gegenständen aus Stein, Holz oder Metall.	скульптура: современная скульптура Скульптура (пластическое искусство) -это художественное изображение людей или предметов в камне, дереве или металле.
die Pracht, -, -: — der Farben (die Farbenpracht), der Kleidung, der Paläste, der Ausstattung; prächtige Kleider; eine prächtige Ausstattung, Einrichtung, Stadt; ein prächtiger Bau; ein prächtiges Wetter; prachtvoll: — Bauformen	великолепие, роскошь, блеск: красок, одежды, дворцов, обстановки(оформления) раскошная одежда, великолепная отделка, обстановка, город; великолепное строение, прекрасная погода архитектурные формы
die Architektur, -, -en: einfache, herrliche; die gotische — des Domes; — studieren; die Innenarchitektur der Architekt; architektonisch:	архитектура; произведение архитекта. простая, чудесная, готическая — собора; изучать — ; архитектура интерьера, внутреннее убранство архитектор, архитектурный:

der architektonische Bau; die architektonischen Formen	архитектурное строение, формы
begabt: vielseitig, ungewöhnlich, mäRig; ein begabter Junge, Künstler, Maler, Dichter, Baumeister, Handwerker; hochbegabt; begabt sein für Mathematik, Musik; Die Begabung für	одаренный: всесторонне, необычайно, умеренно (скромно), одаренный (способный) юноша, художник, живописец, поэт, архитектор, мастеровой (ремесленник) высокоодаренный; быть способным в математике, музыке способность к ...
die Fülle, -, -(über Farben, Kunstwerke)= der Überfluß; in Hülle und Fülle=reichlich, in großer Menge, übergenug	изобилие, полнота, богатство (о красках, произвед искусства) в изобилии
exklusiv = vornehm, fein	исключительный, избранный, замкнутый, обособленный; благородный, возвышенный
umwandeln Akk. in Akk.: Wasser in Energie, die Formen, einen Stil; die Umwandlung	преобразовывать, превращать: воду в энергию; изменять форму, стиль преобразование, превращение
nachahmen Akk. in Dat: j-d, die Natur, das Sprechen die Bewegungen, die Melodie, einen Stil; die Nachahmung der Kunststile, der Bautechnik; zur — dienen, etw. zur — empfehlen	подражать, копировать, подделывать кому-то, природе, манере говорить копировать движения, мелодию, стиль подражание художественным стилям, архитектурной технике служить примером, ставить в пример
schlicht = einfach, bescheiden; die Schlichtheit =die Einfachheit, Bescheidenheit	простой, скромный, гладкий, ровный скромность, простота
vergleichen Akk. mit Gegenstände, Personen, Schriftstücke miteinander — ;	сравнивать: предметы, людей, рукописи (документы)

<p>der Vergleich: durch einen — verständlich, anschaulich machen; im Vergleich zu Dat.;</p> <p>vergleichbar: Werte, Maße</p>	<p>сравнение: делать доступным, наглядным путем сравнения в сравнении с ...</p> <p>сравнимый ,сопоставимый: цены, размеры</p>
<p>das Erbe,-s,-: das elterliche, klassische, humanistische, kulturelle, literarische, nationale;</p> <p>auf das — verzichten; ein Erbe erwarten, schätzen; das — leugnen;</p> <p>erben: Akk.von Dat.:ein Haus, ein Vermögen, viel Geld,die Begabung, das Aussehen, den Charakter der Erbe,-n,-n\ die Erbin</p>	<p>наследие: родительское, классическое, гуманистическое, культурное, литературное, национальное</p> <p>отказаться от наследства, ждать, ценить не признавать, отвергать, оспаривать</p> <p>унаследовать: дом, имущество, много денег, дарование, внешность, характер</p> <p>наследник, наследница</p>
<p>hervorragend: ein hervorragender Künstler, Politiker, Maler, Baumeister, Graphiker, Bildhauer; ein hervorragendes Kunstwerk; eine hervorragende Aufführung im Theater;</p>	<p>выдающийся художник , политик, живописец, архитектор, график, скульптор</p> <p>выдающееся произведение искусства, театральный спектакль</p>
<p>der Ruhm, -(e)s,-: wahrer, echter, großer, falscher, unsterblicher; verdienter, , cwiger, den Ruhm ernten (erwerben,davontragen),genießen sich nicht mit Ruhm beklecken (ugs.) = keine besondere Leistung erbracht haben; ruhmreich: ein ruhmreicher Erfinder, Wissen-</p>	<p>слава: настоящая, великая поддельная неувядаемая, заслуженная, вечная</p> <p>снискать славу, прославиться греться в лучах славы снискать сомнительную славу</p> <p>славный,прославленный, доблестный</p>

schaftler, Held; ruhmlos: ein ruhmloses Ende finden	изобретатель, ученый, герой бесславный: найти бесславный конец
---	--

Was ist Kunst?

Was ist Kunst? Man sollte meinen, die Künstler wüssten dies am besten. Es gibt aber fast so viele Erklärungen des Begriffs "Kunst" wie Künstler. Die Auskünfte, die wir erhalten, sind von den verschiedensten Faktoren abhängig, in erster Linie von der Klassenposition des Künstlers, aber auch von seinem persönlichen Schicksal, seinen Lebenserfahrungen, seiner Erkenntnisfähigkeit und nicht zuletzt vom Geschmack der Zeit.

So schrieb der Vertreter der kleinbürgerlichen Kunst Maler und Zeichner Ludwig Richter (1803 - 1884) : "Was ist der Endzweck der Kunst? Zu rühren, die Seele des Beschauers in einen angenehmen Zustand zu erheben. " Der Künstler flieht aus dem Leben in das "ideale" Reich der Kunst.

Andere Künstler behaupten, das Kunstwerk sei eine zweckfreie Schöpfung und als solche fern aller gesellschaftlichen Bedeutsamkeit. Der Franzose Henri Matisse (1869 - 1954) hat diesen Standpunkt so dargelegt: "In einem Bild darf nichts vorhanden sein, was in Worten beschrieben werden kann oder was bereits in unserem Gedächtnis exestiert. Ein Bild ist ein eigener Organismus , oder es ist nichts. Wenn ich ein Bild sehe, vergesse ich, was es darstellt; wichtig sind nur Linien, Formen und Farben."

Zu allen Zeiten wirkten jedoch Künstler, die solche Meinungen hinsichtlich der Kunst widerlegten. So schrieb der französische Maler Gustave Courbet (1819 - 1877), Mitglied der Pariser Kommune: "Imstande sein, die Sitten , die Ideen, das Aussehen meiner Epoche nach meiner Auffassung zu schildern, nicht nur Maler, sondern auch Mensch zu sein, mit einem Worte, lebendige Kunst zu machen, das ist mein Ziel." Und eine der bedeutendsten Vertreterinnen der kritischen proletarischen Kunst in Deutschland Käthe Kollwitz (1867 - 1945) schrieb in ihr Tagebuch: "Ich bin einverstanden damit, dass meine Kunst Zwecke hat. Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind."

Kunst und Leben kommen hier einander näher. Der Künstler sieht seine Aufgabe in der Gestaltung der Wirklichkeit, und diese Gestaltung

verfolgt den Zweck, die Wirklichkeit sowohl zu erklären (nicht zufällig reden wir von der Sprache der Kunst) als auch zu verändern. Der Kunst wird also gesellschaftliche Bedeutung beigemessen. Sie lehrt mit neuen Augen sehen, bringt den begrenzten Erfahrungsbereich des einzelnen in Zusammenhang mit der Gesellschaft und beschleunigt so die Entwicklung des Bewusstseins.

Das gesellschaftliche Leben bewusst und die bewusste Teilnahme an ihm zum Bedürfnis zu machen war zu allen Zeiten die äußerst wichtige Funktion der Kunst. Deshalb konnte keine Gesellschaftsordnung und keine soziale Bewegung darauf verzichten, sich und ihre Ideale durch die Künste verkörpern zu lassen. Der gesellschaftliche Auftrag war stets näher bestimmt, die Künstler wussten sehr genau, was von ihnen erwartet wurde.

Erst die kapitalistische Industriegesellschaft entließ den Künstler in die "Freiheit", zu tun, was von ihr gebraucht wird, oder in Elend zu leben. So wuchsen ihr in den humanistisch gesinnten, volksverbundenen Künstlern Kritiker ihrer Ordnung und Ankläger ihrer Herrschaft heran. Hier trennte sich sehr deutlich der "Auftrag" der herrschenden Klasse an die Kunst von dem, was diese sich selbst zur Aufgabe stellte. Dieser Umstand ließ im spätbürgerlichen Denken die Illusion einer nicht-gesellschaftlichen, zweckfreien Kunst auftauchen, der Kunst um der Kunst willen. In jener Periode gewöhnte man sich an den Zustand, dass auf der einen Seite eine leere, tendenziöse Auftragskunst, auf der anderen Seite aber eine erschreckende und skandalmachende Kunst, die "eigentliche" Kunst existieren.

Die "eigentliche" Kunst konnte die Situation des Menschen in der Gesellschaft ja nur als Verfall, als ein Leiden an ihren Übeln, an der Ausbeutung und Ungerechtigkeit, an Hässlichkeit des Lebens erklären. Diese wahrheitsgetreu wiederzugeben ist nach wie vor der wesentlichste Auftrag, den der Künstler innerhalb der imperialistischen Ordnung vom Volke erhält. Eine Kunst aber, die nur vereint und das Negative zur Schau stellt, die sich darauf beschränkt, die Sinnlosigkeit des Daseins zu demonstrieren, läuft Gefahr, dem Grausamen und Unmenschlichen als Berechtigung zu dienen. Diese nämlich ist die Scheidelinie, die heute im bürgerlichen Bereich die ernst zu nehmende kritische Kunst von allerhand Kunstbetrieb trennt.

Die Künstler müssen dem gesellschaftlichen Auftrag Rechnung tragen und in jedem Augenblick zu schöpferischen Gesprächen, zum

dialektischen Miteinander bereit sein. Ein Künstler, der sich vom Gespräch zurückzieht, vielleicht sogar mit der Begründung, die Massen hätten ihm nichts zu geben, steht, wie immer seine Absichten auch sein mögen, auf der anderen Seite der Barrikade.

Die Kunst gehört stets zu unserem Leben. Wir schaden uns selbst, wenn wir ihr ausweichen. Unser Dasein wird schöner, reicher, vielfältiger, wissender, wenn in ihm das Kunstwerk seinen Platz einnimmt.

Georg Piltz, Mit der Kunst auf du und du,
Berlin

Übungen zum Text "Was ist Kunst?"

I. *Phonetische Übung.*

Lesen Sie die folgenden Fremd- und Lehnwörter vor:

die Kritik, die Funktion, die Illusion, das Ideal, der Skandal, skandalös, tendenziös, die Periode, der Faktor, der Organismus, religiös

II. *Finden Sie Sätze, die die Hauptgedanken des Textes wiedergeben.*

III. *Bestimmen Sie die Bedeutung der folgenden Wörter und Wortverbindungen ohne Wörterbuch und nennen Sie ihre russischen Äquivalente:*

die Lebenserfahrung und Erkenntnisfähigkeit des Künstlers
die Illusion einer nicht-gesellschaftlichen Kunst
ein hilfsbedürftiger Mensch
die Volksverbundenheit der Kunst
der Erfahrungsbereich des einzelnen
die leere tendenziöse Auftragskunst
die ernst nehmende kritische Kunst
die bewussteinbildende Macht der Künste
die gesellschaftliche Bedeutsamkeit
die kleinbürgerliche Ideologie

IV. *Beantworten Sie die folgenden Fragen, beachten Sie dabei die Rektion der Verben:*

1. Welcher Kunst messen wir eine große Bedeutung bei?

2. Wovon reden wir, wenn wir verschiedene Bauwerke betrachten?
3. Welchem Auftrag müssen wahre Künstler Rechnung tragen?
4. Womit kann man die Erklärung des Begriffes Kunst in Zusammenhang bringen?
5. Womit kann man ein Porträt zeichnen?
6. Warum sollen wir in unserem Leben der Kunst nicht ausweichen?
7. Worauf beschränkt sich die bürgerliche Kunst?
8. Wem sollen die Künstler aller Epochen Rechnung tragen?

V. *Antworten Sie auf die folgenden Fragen, gebrauchen Sie dabei die in den Klammern angegebenen Wörter und Wortverbindungen:*

1. Was können Sie über das Verhältnis des Künstlers zum Auftrag sagen? (Rechnung tragen)
2. Was haben Sie über die Richtung der "Kunst um der Kunst willen" zu berichten? (In Hinsicht)
3. Warum können uns die spätbürgerlichen Kunstrichtungen nicht befriedigen? (in Verfall geraten)
4. Wie sollen wir uns zur Kunst verhalten? (einen großen Wert heissen)
5. Was ist eine der wichtigsten Funktionen der Künste? (in Zusammenhang bringen)
6. Wie soll die richtige Kunstkritik sein? (zur Schau stellen)
7. Was gehört zu den wichtigsten Aufgaben des Künstlers? (volksverbunden)

VI. *Fragen Sie Ihren Kommilitonen, ob es einen Zweck hat:*

- die Kunstwerke zur Schau zu stellen
- die Namen der Künstler im Gedächtnis zu halten
- alles in der Kunst wahrheitsgetreu zu widerspiegeln
- verschiedenen Wünschen des Publikums Rechnung zu tragen
- jede Kunstausstellung zu besuchen
- sich mit den Problemen des künstlerischen Schaffens zu beschäftigen

VII. *Beantworten Sie die folgenden Fragen zum Text:*

Wie wird der Begriff "Kunst" von den Künstlern selbst erklärt?
Wovon hängt das ab?

Wie sind die Werke der Kunst mit dem Leben der Gesellschaft verbunden?

Worin besteht die äußerst wichtige Funktion der Kunst?

Worin sah die kapitalistische Gesellschaft die Aufgabe der Kunst, als sie die Künstler in die "Freiheit" entließ?

Welche Gegensätze zwischen den Künstlern und ihren Auftraggebern entstanden in dieser Periode?

Welche Aufgaben hat die Kunst in der Gesellschaft?

Wie ist das neue Verhältnis zur Kunst?

Wie hat die "eigentliche Kunst" das Leben im Kapitalismus dargestellt?

Wie soll die Wirklichkeit in der Kunst wiederspiegelt werden?

Warum muss der Künstler dem gesellschaftlichen Auftrag Rechnung tragen?

Warum müssen wir der Kunst eine große Bedeutung beimessen?

Was gibt uns die Kunst?

Was fordert sie von uns?

VIII. Ersetzen Sie die fettgedruckten Wörter durch sinnverwandte

Die Erzählung des Mädchens hat alle **gerührt**.

Aus welchen Quellen kann man das Material zur Diskussion **schöpfen**?

Er ist mir gegenüber freundlich **gesinnt**.

In dem Buch wird die rohe Wirklichkeit des Mittelalters **geschildert**.

Er weiß **allerhand**.

Der Mann ist äußerst **anspruchsvoll**.

IX. Drücken Sie den Inhalt der folgenden Sätze anders aus. Gebrauchen Sie dabei die in den Klammern angegebenen Wörter und Wortverbindungen:

1. Ein Fremder erschien in der Stadt, wo alle einander gut kennen. (auftauchen)

2. Man sieht, dass in dem Staat mit jedem Jahr neue Generationen junger Arbeiter größer werden. (heranwachsen)

3. Die Lage der Arbeitslosen ist schwer. (in Elend geraten)

4. Warum halten Sie die Kunst für wichtig? (die Wichtigkeit beimessen)

5. In welchem Fall kann die Kunst verkommen? (in Verfall geraten)

6. Wir werden schöner leben, wenn die Kunstwerke in unserem Leben ihren Platz einnehmen. (das Dasein)

7. Der Junge hat schon einige Male versucht, das Elternhaus zu verlassen.(fliehen)

8. Sein Schaffen erreichte den Höhepunkt in den 50er Jahren.(zur Blüte kommen)

Zum Wortschatz

der Fall, der Vorfall, der Zwischenfall, der Zufall

Die vier Substantive bedeuten *ein Geschehen, eine Angelegenheit oder einen Umstand*

Diese Substantive können ähnlich gebraucht werden, wenn ein Geschehen als solches ohne nähere Charakteristik gemeint ist:

Über diesen Fall (Vorfall, Zwischenfall, Zufall) haben alle Zeitungen berichtet.

Der Fall bedeutet:

ein Ereignis, einen möglicherweise oder beispielsweise auftretenden Sachverhalt: ein hoffnungsloser, möglicher, einmaliger, merkwürdiger, trauriger Fall. Wir kennen verschiedene Fälle, wo es möglich war. einen Umstand: in diesem, in solchem Fall, auf jeden Fall, auf alle Fälle, auf keinen Fall.

Im Falle einer Verschlechterung rufen Sie mich an. In diesem (solchem) Fall ist es besser, wenn Sie zu Hause bleiben. Auf jeden Fall! Auf alle Fälle kommen Sie vorbei! Das werde ich auf keinen Fall tun!

eine Straftat, einen Tatbestand: der Fall Krause. Der Fall Lehmann kam vors Gericht.

der Vorfall bedeutet eine plötzliche (unangenehme) Begebenheit, ein Ereignis, Geschehnis, eine Affäre: ein eigenartiger, rätselhafter, seltsamer, unangenehmer Vorfall. Dieser Vorfall erregte allgemeine Aufmerksamkeit. In der letzten Zeit mehren sich die Vorfälle dieser Art.

der Zwischenfall bedeutet ein Ereignis, das (störend) zwischen etw. tritt, das den Fortgang eines Geschehens, einer Handlung beeinflusst, oft behindert: ein peinlicher, unangenehmer, unerwarteter Zwischenfall. Während der Kundgebung kam es zu schweren Zwischenfällen

(Unruhen, Zusammenstoßen). Alles verlief ohne Zwischenfälle. Bei der Aufführung hat sich ein peinlicher Zwischenfall abgespielt.

der Zufall bedeutet ein überraschendes Ereignis, ein unvorhergesehenes Zusammentreffen von Vorgängen: ein großer, reiner, bloßer, (un)glücklicher, merkwürdiger, seltener Zufall. Das dürfen wir nicht dem Zufall überlassen. Es war doch kein Zufall. Dem bloßen Zufall ist es zu verdanken, dass ich noch am Leben bin. Nur durch Zufall konnte ich seine Adresse finden.

II. entdecken , erfinden

Die beiden Verben haben die ähnliche Bedeutung von *etw., was nicht bekannt war, je-m zur Kenntnis bringen*. Sie können doch nicht ähnlich gebraucht werden.

entdecken (-te,-t) :

1. als erster etwas finden, was der Wissenschaft und der Forschung dient: einen neuen Stern, ein Naturgesetz, ein neues chemisches Element entdecken. Kolumbus hat Amerika im Jahre 1492 entdeckt.
2. etw., was verborgen ist, vermisst wird, überraschend bemerken: einen Verbrecher, ein Verbrechen, eine Sache irgendwo, einen Fehler in der Berechnung entdecken. In der Menge konnte ich ihn nicht entdecken. Nach vielen Wochen habe ich endlich den Brief im Schrank entdeckt. Das Verbrechen wurde bald entdeckt.

erfinden (a,u) bedeutet:

1. etw. durch Forschen und Experimenten (etwas Neues) hervorbringen: einen neuen Motor, neue Maschinen, Arzneimittel, Vorrichtungen erfinden: Die Buchdruckerkunst wurde von Gutenberg erfunden. Er hat das Pulver nicht erfunden (ist nicht besonders klug)
2. etw. durch Phantasie hervorbringen, ausdenken, lügen: eine Geschichte, einen Vorwand, eine Ausrede, die Handlung des Romans erfinden. Die Handlung des Romans ist frei erfunden. Er hat diese Geschichte von A bis Z erfunden.

III. ausweichen D. (-te,-t)

vermeiden Akk. (ie,ie)

Die beiden Verben haben die ähnliche Bedeutung von aus dem Wege gehen, zu entgehen suchen

Ähnliches:

In den folgenden Fällen können ausweichen und vermeiden ähnlich gebraucht werden: eine(r) Frage, ein (em) Gespräch, eine(r) Begegnung vermeiden, ausweichen.

Wir haben versucht, dieses (diesem) Gespräch zu vermeiden (auszuweichen).

ausweichen bedeutet:

1. Platz machen, zur Seite weichen: rechts, links, seitwärts, einem Betrunknen, einem Auto, einem Stoß ausweichen. Die beiden Autos konnten einander nicht ausweichen. Er versuchte, dem Stoß rechtzeitig auszuweichen.
2. einer Sache zu entgehen suchen: einem Kampf, dem Gegner, j-s Blicken, einer unangenehmen Sache, einer Bitte, Gefahr, Versuchung ausweichen. Er konnte nocheinmal dem Kampf ausweichen. Er versuchte immer, allen Schwierigkeiten auszuweichen. Sie hat mir eine ausweichende Antwort gegeben.

vermeiden bedeutet darauf achten, dass man etwas nicht tut.: einen Streit, Zusammenstöße, einen Unfall vermeiden. Er vermied es, mit ihr zusammenzutreffen. Zusammenstöße sollen möglichst vermieden werden. Ich vermied es, ihn anzusehen.

X. *Setzen Sie das passende Wort ein.*

der Fall, der Zwischenfall oder der Zufall

1. Die Kunst ist uns zum Bedürfnis geworden. Das ist kein
2. Du hast begonnen, mir über die Geschichte mit Herrn Meißner zu erzählen. Was war dafür ein ?
3. Ich bin meinem Bekannten in dieser fremden Stadt begegnet. Das war ein reiner
4. Ein Auto hat den Mann angefahren. Das war wohl ein
5. Herr Schmidt ist zur Zeit in Berlin. Ich erfuhr das durch
6. Erzähle mir bitte von diesem äußerst interessanten

entdecken oder erfinden

1. Hier ist es sehr schwer, einen Fehler zu
2. Es wurde ein neues Arzneimittel! gegen das Asthma
3. Wer hat den Nordpol ... ?
4. Wer hat die Dampfmaschine ... ?
5. Kennst du dich gut? Ich glaube, du sollst dich selbst

6. Im Haus gibt es kein Gas und keine Wasserleitung. Das habe ich gleich

ausweichen oder vermeiden

1. Die Zeitung soll (die Fragen der Leser) keinesfalls ...
2. Warum wollen Sie (das Gespräch mit diesem Mann) ... ?
3. Wie wollen Sie (dieser Streit) ... ?
4. Der Zusammenstoß war nicht zu....
5. Der Fußgänger konnte knapp (das Auto)
6. Er wollte es, diesen Mann anzusprechen.

Was ist ein Künstler?

Was, glauben Sie, ist ein Künstler? Ein Schwachsinniger, der nur Augen hat, wenn er Maler ist, nur Ohren, wenn er Musiker ist, gar nur eine Lyra für alle Lagen des Herzens, wenn er Dichter ist, oder gar nur Muskeln, wenn er Boxer ist? Ganz im Gegenteil! Er ist gleichzeitig ein politisches Wesen, das ständig im Bewusstsein der zerstörerischen, brennenden oder beglückenden Weltereignisse lebt und sich ganz und gar nach ihrem Bilde formt. Wie könnte man kein Interesse an den anderen Menschen nehmen und sich in elfenbeinerer Gleichgültigkeit von einem Leben absondern, das einem so überreich entgegengebracht wird? Nein, die Malerei ist nicht erfunden, um Wohnungen auszuschnücken! Sie ist eine Waffe zum Angriff und zur Verteidigung gegen den Feind.

Pablo Picasso

Sich auf der Höhe der Zeit halten

Der Künstler muß sich auf der Höhe der Zeit halten, wenn er seiner Zeit etwas zu sagen haben will und wenn ihn die kommenden Zeiten nicht vergessen sollen. Nie hat ein Künstler die Anerkennung kommender Zeiten gefunden, der nicht über seine Zeit etwas Bindendes ausgesagt hätte.

Gibt es zeitlose Kunst?

Ein neuer Inhalt bedingt eine neue Form, sagt man. Damit ist meiner Meinung nach noch nicht viel gesagt. Die sogenannten neuen Formen der sogenannten Moderne beweisen, dass es nicht auf irgendeinen neuen Inhalt ankommt, sondern auf einen ganz bestimmten. Zeitlose

Kunst hat es nie gegeben. Je tiefer die Kunst in den Geist ihrer Zeit eindrang, um so größer und bedeutender ist sie für alle Zeiten.

Die Freiheit der Kunst

Die Freiheit der Kunst ist nicht von der Freiheit der schaffenden Menschen zu trennen. Sie, die Kunst, erkämpft gerade dann die Freiheit, wo sie Waffe gegen die Unterdrückung und Ausbeutung des Menschen und Werkzeug für den Bau einer besseren, humanistischen Welt ist. Jene andere "freie Kunst" ist in Wahrheit eine eingesperrte Kunst, der Willkür der Reaktion und der Künstler ausgesetzt.

Form und Stoff

Herr K. betrachtete ein Gemälde, das einigen Gegenständen eine sehr eigenwillige Form verlieh. Er sagte: "Einigen Künstlern geht es, wenn sie die Welt betrachten, wie vielen Philosophen. Bei der Bemühung um die Form geht der Stoff verloren. Ich arbeitete einmal bei einem Gärtner. Er händigte mir eine Gartenschere aus und ließ mich einen Lorbeerbaum beschneiden. Der Baum stand in einem Topf und wurde zu Festlichkeiten ausgeliehen. Dazu musste er die Form einer Kugel haben. Ich begann sogleich mit dem Abschneiden der wilden Triebe, aber wie sehr ich mich auch mühte, die Kugelform zu erreichen, es wollte mir lange nicht gelingen. Einmal hatte ich auf der einen, einmal auf der anderen Seite zu viel weggestutzt. Als es endlich eine Kugel geworden war, war die Kugel sehr klein. Der Gärtner sagte enttäuscht: "Gut, das ist die Kugel, aber wo ist der Lorbeer?"

Bertolt Brecht

"Fragen eines lesenden Arbeiters"

Wer baute das siebentorige Theben? -

In den Büchern stehen die Namen von Königen.

Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?

Und das mehrmals zerstörte Babylon -

Wer baute es so viele Male auf? In welchen Häusern

Des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute?

Wohin gingen an dem Abend, wo die chinesische Mauer fertig war,

Die Maurer? Das große Rom
Ist voll von Triumphbögen. Wer errichtete sie? Über wen
Triumphierten die Cäsaren? Hatte das vielbesungene Byzanz
Nur Paläste für seine Bewohner? Selbst in dem sagenhaften Atlantis
Brüllten in der Nacht, wo das Meer es verschlang,
Die Ersaufenden nach ihren Sklaven.

Der junge Alexander eroberte Indien!
Er allein?
Cäsar schlug die Gallier!
Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?
Philipp von Spanien weinte, als seine Flotte untergegangen war.
Weinte sonst niemand?
Friedrich der Zweite siegte im Siebenjährigen Krieg.
Wer siegte außer ihm?

Jede Seite ein Sieg.
Wer kochte den Siegeschmaus?
Alle zehn Jahre ein großer Mann.
Wer bezahlte die Spesen?

So viele Berichte.
So viele Fragen.

Klären Sie die geographische Lage der erwähnten Orte (Länder) und
die historischen Ereignisse, auf die hier Bezug genommen wird.
Warum wählt Brecht hier die Sicht eines lesenden Arbeiters?
Äußern Sie sich zu der Auffassung: "Die Geschichte wird von großen
Männern gemacht."
Stellen Sie dazu die Aussagen und Fragen gegenüber.
Bringen Sie Ihre eigene Meinung zu der Fragestellung des Gedichts
zum Ausdruck. Diskutiert über die Frage: "Wer macht die Geschichte?"

Der Eroberer Alexander

Mit einer großen Streitmacht von 32000 Fußsoldaten und 5500
Reitern setzte er 334 v.Chr. von Europa nach Asien über, brachte

seinem Helden Achill von Troja, damals ein kleines griechisches Stüdchen, Opfer und besiegte ein erstes persisches Heer am Flusse Granikos. Während der persische Großkönig Dareios III. ein riesiges Heer vor allem aus den Westprovinzen seines Reiches aufstellte, zog Alexander an der Küste von Kleinasien entlang. Die dortigen Griechen und ein Großteil der anderen persischen Untertanen begrüßten ihn als Befreier. Im folgenden Jahr (333 v. Chr.) besiegte er das zahlenmäßig deutlich überlegene Perserheer in der Schlacht bei Issos: Die Entscheidung führte Alexander selber herbei, indem er sich an der Spitze seiner Reiterei gegen das Zentrum des persischen Heeres warf, wo sich der Großkönig auf seinem Streitwagen befand: Dieser wandte sich zur Flucht und verlor damit die Schlacht.

Alexander marschierte zunächst weiter an die Küste entlang, um die letzten Stützpunkte der persischen Flotte in seine Hand zu bringen. Wo er auf Widerstand stieß, bekämpfte er diesen rücksichtslos. Die mächtige phönizische Stadt Tyros zum Beispiel ließ er monatelang belagern. Mit Hilfe eines über einen Meeresarm aufgeschütteten Dammes eroberte er sie schließlich und versklavte und tötete ihre Bevölkerung. Ägypten fiel ihm danach kampflos zu. Die Ägypter sahen in ihm ihren Befreier von der persischen Herrschaft und krönten ihn zum Pharao. Bei dem Besuch einer berühmten Orakelstätte in der Oase Siwah wurde er als Sohn des Gottes Amun-Re (für die griechische Vorstellung Zeus Ammon) begrüßt. Jetzt konnte er sich mit Herakles, dem Zeus-Sohn, ebenbürtig fühlen. Vom makedonischen Heerkönig war Alexander zum ägyptischen Gottkönig und zum griechischen Halbgott geworden.

Caesar und Pompeius

Als Caesar im Jahre 59 v. Chr. Konsul wurde, versorgte er die Veteranen des Pompeius und baute seine Machtstellung aus, indem er sich die Statthalterschaft in der Provinz Gallien auf fünf Jahre übertragen ließ.

In den folgenden Jahren eroberte er nach und nach ganz Gallien und unterstellte die Gebiete der römischen Herrschaft. Am Ende dieser Kämpfe verfügte Caesar als siegreicher und fast legendärer Imperator über drei Trümpfe, die entscheidend werden sollten: über ein unbegrenztes Ansehen, großen Reichtum und über ihm ergebene Soldaten. Jetzt verwies er auf seine Leistungen, die er für den römischen Staat erbracht habe, und verlangte vom Senat, dass sie in

Rom gebührend gewürdigt würden. Doch dem widersetzte sich der Senat. Denn Pompeius hatte sich nach dem Tod des Crassus wieder mit dem Senat zusammengeschlossen und als Gegengewicht zu Caesars Machtposition die Provinz Spanien erhalten. Der Entscheidungskampf um die Herrschaft über die Republik stand bevor! Als der Senat, gedeckt durch Pompeius und sein Heer, von Caesar verlangte, dass er seine Soldaten entlassen solle, sah dieser darin das Ende seiner politischen Karriere und eine Missachtung seiner dignitas, d.h. seines Ansehens, das er durch seine Verdienste für den Staat erlangt hatte. Er entschloss sich, den Bürgerkrieg zu wagen, überschritt den Rubikon, die Grenze seiner Provinz, und zog gegen Rom.

In einem erbitterten Bürgerkrieg schlug er zunächst Pompeius (bei Pharsalos 48 v.Chr.) und danach dessen Anhänger. Pompeius floh nach Ägypten, wo er ermordet wurde.

Chinesische Mauer

Chinesische Mauer, Große Mauer, Mauer von 10000 Li, mit einer Länge von rund 2450 km ist die größte Schützanlage der Erde. Sie wurde unter Kaiser Shi Huang -ti (221-210 vor Chr.) begonnen und entstand dadurch, dass ältere Schützwehren der drei nördlichen Staaten Ch'in, Chao und Yen verbunden und erweitert wurden. Die heutige Form erhielt sie im 15. Jahrhundert. Sie beginnt südwestlich von Chiuchüan in Kansu und zieht in nordöstliche Richtung bis an den Golf von Liaotung. Das Baumaterial ist im Westen und im Süden meist gestampfte Erde (Löß), im Norden bei Peking Stein. In der Ebene und in den Passlücken ist sie rund 16 m hoch, an steilen Gipfeln niedriger. Die Dicke beträgt unten 8, oben 5 m. In Abständen sind zweistöckige Türme errichtet. Die Tore sind stark befestigt.

Byzanz, Byzantisches Reich, Oströmisches Reich

Die griechisch-orientalische Hälfte des Römischen Reiches, mit der Hauptstadt Konstantinopel (Byzanz).

Babylon - eine der ältesten, größten und prächtigsten Städte des Altertums; seit Hammurabi (um 1728 bis zum 1686 v.u.Z.) Hauptstadt des Altbabylonischen Reiches. Hebräische Bezeichnung für Babylon war Babel. Weltbekannt war der Turm von Babel, eines der sogenannten Sieben Weltwunder.

Friedrich II. , seit 1740 König, verfolgte eine rücksichtslose Aggressionspolitik, die während seiner Regierungszeit das Territorium Preußens verdoppelte und es zur europäischen Großmacht werden ließ. In der Innenpolitik, die er ganz militärischen Gesichtspunkten unterordnete, stützte er sich auf die Junker. Als Persönlichkeit ragte Friedrich durch Intellekt und Bildung über die Fürsten seiner Zeit heraus.

Philipp von Spanien, seit 1556 König, führte verlustreiche Kriege gegen Frankreich und England (Untergang der "unbesiegbaren Armada" 1588) , versuchte vergeblich , den Freiheitskampf der Niederländer zu unterdrücken, annektierte 1580 Portugal und dessen Kolonien.

Die sieben Wunder der Alten Welt

Sieben Bau- und Kunstwerke, die durch ihre Größe und Pracht hervorragten, galten im Altertum als Weltwunder: Die ägyptischen Pyramiden, die Hängenden Gärten von Babylon, der Artemistempel zu Ephesos, das Sitzbild des Zeus in Olympia, das Mausoleum von Halikarnassos, der Koloss von Rhodos und der Leuchtturm auf der Insel Pharos. Alle diese Werke, bis auf die Pyramiden, sind heute zerstört.

Der Artemistempel von Ephesos

Zu Ehren der Artemis errichtete im 6. Jahrhundert v. Chr. der Grieche Chersiphron in der kleinasiatischen Stadt Ephesos an der Küste des Mittelmeeres einen großen Tempel im ionischen Stil. Er galt als der schönste seiner Art. Finanziert wurde der Bau von dem sagenhaft reichen Lyderkönig Kroisos (Krösus), der um 560 - 546 regierte. Im Jahr 356 v. Chr. — angeblich in der Nacht, da Alexander der Große geboren wurde — steckte ein gewisser Herostratos das Heiligtum in Brand, um seinen Namen der Nachwelt für alle Zeiten zu überliefern.

Der Koloss von Rhodos

Fünfundfünfzig Jahre lang bewachte eine riesige Statue des Sonnengottes Helios den Eingang zum Hafen von Rhodos. Der griechische Bildhauer Chares schuf sie 292 - 280 v. Chr. Die bronzene Figur war 34 Meter hoch. Über ihrem Haupt, das mit einem Strahlenkranz geschmückt war, hielt sie eine brennende Fackel, um den Seeleuten den Weg zu weisen. Vermutlich stand der Gott mit gespreizten Beinen über der Hafeneinfahrt. Die Statue war so groß,

dass ein Mensch mit beiden Armen nicht einmal ihren Daumen umspannen konnte. Im Jahre 225 v.Chr. fiel sie einem Erdbeben zum Opfer.

Die ägyptischen Pyramiden

Von den sieben Weltwundern der Alten Welt sind heute nur noch die Pyramiden vorhanden. Die berühmteste unter ihnen ist die große Pyramide von Giseh. Um 2900 v.Chr. ließ König Cheops sie aus 2 300 000 mächtigen Steinblöcken als sein Grabmal errichten. Man schätzt, dass 100 000 Sklaven 20 Jahre lang daran gearbeitet haben. 147 Meter war die Pyramide ursprünglich hoch. Später wurde die Spitze abgetragen, so dass der Bau heute nur noch 137 Meter aufragt. Der Zugang zur Grabkammer, in der sich der Granitsarg des Königs Cheops befindet, liegt auf der Nordseite.

Die Hängenden Gärten von Babylon

Auf der Königsburg von Babylon gab es "Hängende Gärten". Einer griechischen Überlieferung zufolge hatte der König Nebukadnezar II. (605 - 562) sie für seine Gemahlin anlegen lassen, da sie sich nach den Bergen ihrer Heimat Medien zurücksehnte. Die Gärten lagen in Terrassen übereinander und ruhten auf kühnen Bogen. Der oberste Dachgarten befand sich in einer Höhe von etwa hundert Metern. Nicht nur Blumen, sondern auch Bäume wuchsen hier; Schlingpflanzen hingen herab, und sogar Teiche gab es. Mit Hilfe von Pumpen, die von den Sklaven bedient wurden, brachte man Wasser hinauf, um die Pflanzen zu tränken.

Das Mausoleum von Halikarnassos

Zwei Jahre nachdem König Mausolos von Karien gestorben war (352 v. Chr.), ließ seine Witwe, Artemisia, in Halikarnassos von dem Baumeister Pytheos ein riesiges Grabmal für ihren Gatten aufführen. Der römische Schriftsteller Plinius hat den Bau beschrieben: Er war etwa fünfzig Meter hoch. Über einem mächtigen Steinsockel erhob sich eine Halle im ionischen Stil, in der sich der eigentliche Grabtempel befand. Darüber stufte sich eine Pyramide empor, die ein Viergespann mit den Kolossalstatuen des Mausolos und der Artemis trug. Reste des einstigen Frieses am Sockel befinden sich heute im Britischen Museum in London.

Der Leuchtturm von Pharos

Um den Seeweg nach Alexandria zu sichern, ließ Ptolemaios II. Philadelphos um 280 v.Chr. am östlichen Ende der Insel Pharos, die vor

Alexandria lag, durch Sostratos einen mächtigen Turm als Landmarke errichten. Später zündete man auf der Spitze ein Feuer an. Nach diesem Bauwerk heißt ein Leuchtturm noch heute im Französischen "phare", im Italienischen und Spanischen "faro".

Die Zeusstatue von Olympia

Um 435 v.Chr. schuf ein Athener Künstler namens Phidias eine mächtige Statue des Zeus. Sie war etwa 20 Meter hoch und mit einem Mantel aus Gold bekleidet. Der Gott saß auf einem elfenbeinernen Thron in einem eigenen Tempel, der im heiligen Bezirk von Olympia stand. Hätte er aufstehen können, wäre er alsbald mit seinem Kopf durch die Decke gestossen. So schön erschien den Griechen dieses Werk, dass sie meinten, es könne durch nichts mehr je übertroffen werden.

Der Pergamonaltar

"In Pergamon ist ein großer marmorner Altar, 40 Fuß hoch, mit ansehnlichsten Skulpturen — er hält zudem auch eine Gigantomachie eingeschlossen."

Diese Nachricht überliefert uns der Römer Lucius Ampelius im "Buch der Denkwürdigkeiten". Seit dem Mittelalter haben verschiedene Reisende Pergamon besucht und sich für die Ruinen auf dem Burgberg interessiert.

Und doch sollte es bis in das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts dauern, bis Ausgrabungen begonnen wurden und bald ein erstes Bild dieser spätgriechischen Metropole gewonnen werden konnte.

Es gehörte zweifellos zu den größten Verdiensten des deutschen Straßenbauingenieurs und späteren Ausgräbers von Pergamon, Carl Humann, der bereits im Winter 1864 — 65 in Pergamon weilte und seitdem den Gedanken einer Freilegung dieser antiken Stadt nicht mehr aufgab, dass die Ausgrabungen im Jahre 1878 beginnen konnten. Wenige Jahre zuvor, 1871, war es durch die militärischen Erfolge Preußens zur Gründung des Deutschen Reiches gekommen und die neue Hauptstadt Berlin schickte sich an, auch im kulturellen Leben Europas eine dominierende Rolle zu spielen. Dies war der Hintergrund für die nun einsetzenden großen Ausgrabungskampagnen in verschiedenen antiken Städten, aber auch in Vorderasien und Ägypten. Carl Humann gelang es, die Berliner Museen für eine Suchgrabung auf dem Burgberg von Pergamon zu gewinnen. Humann mit seinen detaillierten Landeskenntnissen und dem Museumsdirektor Alexander

Conze ist es zu verdanken, dass diese Suchtgrabungen über acht Jahre hin zu einer systematischen Freilegung der oberen Akropolis von Pergamon führten. Bereits in den ersten Grabungskampagnen gelang Humann ein wichtiger Erfolg. In der byzantinischen Mauer, die den Burgberg in späteren Zeit umgeben hatte, fand er gut erhaltene Platten vom großen Fries des Pergamonaltars wieder, und auf der Terrasse, die einst für den prächtigen Altar errichtet war, stieß er auf die Fundamente und weitere Teile, insbesondere Friesplatten, dieses einstmals berühmten Bauwerkes. In drei Grabungskampagnen, die sich bis 1886 hinzogen, und in Übereinstimmung mit den Verträgen, die die Berliner Museen mit der türkischen Regierung abgeschlossen hatten, gelangten die Originalteile des großen Frieses, des kleinen Telephosfrieses und weitere Skulpturen von der Akropolis nach Berlin. Hier begannen systematischen Untersuchungen zur Rekonstruktion. Berliner Bauforschern und Archäologen ist es zu danken, dass sie u.a. mit Hilfe antiker Steinmetzzeichen eine ziemlich sichere Rekonstruktion des Bauwerkes vornehmen und den in unzähligen Fragmenten aufgefundenen Fries wieder zusammenfügen konnten. Nachdem sich ein nur wenige Jahre geöffnetes Museum (1901 — 1908) als zu klein und baufällig erwiesen hatte, entschlossen sich die Berliner Museen zum Bau eines neuen größeren Museums, des heutigen Pergamonmuseums: es wurde 1930 der Öffentlichkeit übergeben. Im zentralen Mittelsaal des Hauses fanden die Westseite des Altars und der große Fries mit dem Götter — Giganten — Kampf eine angemessene Aufstellung.

Der Altar

Ein Kult — und Repräsentationsdenkmal auf der Akropolis

Über einem mächtigen Unterbau, der von einem 113 m langen Fries umgeben ist und in den an der Westseite eine etwa 20 m breite Freitreppe einschneidet, steht eine Säulenhalle, die den Hof mit dem eigentlichen Brandopferaltar einschloss. Ins Monumentale gesteigert ist hier der Gedanke eines griechischen Altars, der zu einem selbständigen Monument geworden ist. Kaum sichtbar sind seine Beziehungen zum dazugehörigen Tempel auf der nächsthöheren Terrasse der Akropolis von Pergamon, dem älteren, aus dem ausgehenden 4. Jahrhundert v.Chr. stammenden Athena-Tempel. Erbaut wurde dieser monumentale Säulenaltar in der Zeit der Herrschaft König Eumenes II. in den Jahren um 170 v.Chr.. Die sehr stark fragmentierte Weihinschrift lässt keine

eindeutige Aussage zu, ob Zeus oder Athena oder beiden Göttern gemeinsam dieser Altar gewidmet war. Mit mehr Gewissheit können wir über den historischen Hintergrund der pergamenischen Geschichte berichten, dem dieser Altar seine Ersterung verdankt.

Wie das Thema des großen Frieses, der Kampf der Götter und Giganten, vermuten lässt, waren es die über Jahrzehnte währenden Kämpfe der Pergamener gegen die einfallenden Gallierstämme, die kleinasiatischen Galater, die schließlich in entscheidenden Kämpfen bis 165 v. Chr. vernichtend und ohne Hilfe der stets verbündeten römischen Großmacht geschlagen werden konnten. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Eumenus II. den Altar für diese Siege errichten ließ. Schon seine Vorgänger hatten Pergamon zu einem griechischen Zentrum für Kultur, Kunst und Wissenschaft werden lassen. Ein Blick auf das Modell der Akropolis zeigt, wie der Burgberg terrassiert war und sich Bauwerk an Bauwerk reihte. Hier lag der repräsentative Teil der Stadt mit großem Altar, Athena-Tempel, Bibliothek, Königspalästen, Theater und weiteren öffentlichen Bauten — eine glanzvolle Metropole der hellenistischen Welt.

Der große Marmoraltar

Der Pergamonaltar wurde zu Ehren des Sieges der kleinasiatischen Stadt Pergamon über die Gallier im zweiten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung errichtet. Der Hauptfries des Altars stellt den Kampf der Giganten gegen die Götter dar. Die Giganten haben sich gegen die Götter erhoben und wollten ihre Macht im Himmel und auf der Erde ergreifen. Wie es aber an den temperamentvollen Szenen zu sehen ist, ist es ihnen nicht gelungen. Gesiegt haben die Götter. Das symbolisiert den Sieg des Hellen, Guten über die finsternen Geister der Erde. In der Mitte des östlichen Frieses ist Zeus (römisch: Jupiter) dargestellt, der oberste griechische Gott, der Herr über Himmel und Erde; er kämpft zugleich mit drei Giganten. Rechts von Zeus ist die Göttin der Weisheit Athene (römisch: Minerva), die geliebte Tochter des Zeus; links von Zeus ist sein Sohn Apollo, der Gott des Lichtes und der Künste; weiter — seine Zwillingschwester Artemis (römisch: Diana), die Göttin der Jagd, und ihre Mutter Leto (Latona).

Im Museum ist nur die Westseite in originaler Dimension rekonstruiert. Der massive Unterbau war fast quadratisch angelegt (ca. 36m breit, 34m tief). Über fünf Stufen erhebt sich ein mächtiger Unterbau, bestehend aus einer Sockelzone, dem 2,30m hohen

Hochrelieffries und einem vorragend schützenden Gesims. Zierliche Säulen mit ionischen Kapitellen bilden einen oberen Umgang und umgeben den Oberbau. Den inneren Altarhof schmückt ein Fries, der aus der begrenzenden Wand von innen herausgearbeitet wurde. Er erzählt das Leben des Stadtheroen Telephos, eines Sohnes des Herakles. Herakles ist auch eine zentrale Figur des großen Frieses gewesen. Nur durch sein Eingreifen als Sterblicher konnten die Götter die Erdensöhne, die Giganten, besiegen. Der Mythos schafft also hier eine enge Beziehung zwischen beiden Friesen. Weniger wissen wir über den Bauschmuck Auskunft zu geben. Kleinere Figuren, die auf dem Dach verteilt standen (Greifen, Pferde, Kentauren sowie kleinere Götterfiguren), waren vielleicht in eine weitere mythologische Handlung einbezogen. Es offenbart sich ein umfang — und beziehungsreiches Programm, das auch politische Anspielungen im Sinne der pergamenischen Zeitereignisse enthält. Die bildkünstlerische Sprache ist jedesmal anders bzw. entspricht der Funktion und Wirkung am Bauwerk. Der Telephosfries ist wie eine literarische Erzählung gegliedert und ruhiger in seiner Formensprache. Von höchster künstlerischer Qualität ist der große Fries, der wie ein kostbares Band den Altar umgibt. Dicht drängen sich die fast freiplastischen Gestalten des Hochreliefs und scheinen den Architekturrahmen zu sprengen. Überall finden sich Momente höchster dramatischer Aktionen. In größten Anspannungen und heftigen Bewegungen kämpfen Götter mit Giganten. Zahlreiche Göttinnen, nur selten körperlichen Einsatz zeigend, beherrschen durch ihr göttliches Erscheinen kühl und überlegen ihre Gegner. Seelische Qual, Schmerz und Erbarmungslosigkeit ihrer Vernichtung dagegen werden in den Körpern und Gesichtern der Giganten offenbar, oft in einem schonungslosen Realismus. Keine Kampfgruppen gleicht der anderen. Vielfältige Details variieren die Gewänder, Frisuren und das Schuhwerk. Man wird sich wohl einen entwerfenden Künstler mit ungewöhnlicher Phantasie vorstellen müssen, nach dessen Plan die Ausführung erfolgte. Neben ihm arbeiteten in Pergamon erfahrene Meister und Spezialisten aus verschiedenen Werkstätten der führenden Kunstzentren der hellenistischen Welt. Einige Namen sind überliefert, als Hauptmeister wird der Name Phrymachos diskutiert.

Den Mythos des Götter - und Gigantenkampfes hat der Dichter Hesiod in seiner "Entstehung der Götter" ausführlich dargestellt. In die

pergamenische Überlieferung werden zeitgenössische hellenistische Dichtungen eingeflossen sein.

Über die vier Seiten des Bauwerkes hinweg tobt der Kampf der Götter und Giganten, immer verstanden als ein zeitgleiches Geschehen. So sind über die Ecken des Frieses hinweg Szenen zu verstehen, etwa an der Südostecke des Altars, wo durch genealogische Bezüge Göttinnen wie Asteria und Phoibe, Hekate und Leto nach Verwandtschaftsbeziehungen geordnet sind. Auch an der Nordwestecke sind solche Beziehungen deutlich. Hier kämpfen an der Westseite die Meereshgötter. Sie und ihr Gefolge setzen sich am Nordfries mit dem prächtigen Gespann des Poseidon fort. Eine sinnreiche Verteilung der etwa 100 überlebensgroßen Figuren ist hier gelungen.

Dem Ostfries sind die olympischen Götter vorbehalten, im Zentrum führt Hera das Zeusgespann in den Kampf, zur rechten Seite Herakles (Namensinschrift am Gesims) und folgend Zeus, Athena und der Kampfwagen des Ares. Den Mittelteil des Südfrieses beherrschen die Tages- und Gestirns-gottheiten mit Eos, der Göttin der Morgenröte, über Helios, den Sonnengott, hin zur Mondgöttin Selene. Am Nordfries beherrschen nach Aphrodite und dem Gefolge des Kriegsgottes Ares, die Schicksalsgöttinnen das dramatische Geschehen.

Übung

Analysieren Sie folgende zusammengesetzte Sätze.

1. Ein römischer Schriftsteller aus dem 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung schrieb, dass der Pergamonaltar eines der Weltwunder ist.
2. Von dem Führer im Pergamonmuseum erfahren wir, dass Giganten die Söhne des Himmelgottes Uranos und der Göttin Gaa waren.
3. Einer der Museumsbesucher fragt den Führer, warum die Köpfe fast aller Götter abgebrochen sind.
4. Der Führer erklärt, dass es absichtlich in den finsternen Zeiten des Mittelalters von den Christen gemacht wurde.
5. Er berichtet weiter, dass im Mittelalter und in der neuen Zeit nun dem Marmor der Altruinen Kalk gewonnen wurde.
6. Eine Besucherin erkundigt sich, wer dieses einmalige Kunstwerk gerettet hat.
7. Der Führer sagt, dass die Ehre der Rettung dieses Kunstwerkes der deutschen archäologischen Wissenschaft gehört.
8. Dann erkundigt er sich bei den Besuchern, ob sie noch Fragen haben.

Sagen Sie anders!

1. Wenn du Interesse an der Kunst hast, besuche die antike Abteilung der Ermitage. 2. Wenn ihr eine der besten Statuen der Aphrodite sehen wollt, besichtigt die Taurische Venus in der Ermitage. 3. Wenn er Aphrodite von Melos sehen will, muss er nach Paris fahren und den Louvre besuchen. 4. Wenn wir Aphrodite im Kampf mit den Giganten sehen wollen, so betrachten wir die nördliche Fassade des Pergamonaltars.

Die Dresdener Gemäldegalerie

Dresden hat eine große feierliche Lage in der Mitte der Elbhöhen. Diese Stadt ist die schönste und wohl auch berühmteste Stadt. Die schönen Elbhöhen, Parks und Schlösser, die lauschigen Täler und idyllischen Dörfchen um Dresden - sie alle gehören der Stadt. Wenn man das alles sieht, so empfindet man: Stadt und Land, Kunst und Natur durchdringen sich innig.

Die bekannteste Sehenswürdigkeit der Stadt ist natürlich der Zwinger. Er wurde in den Jahren 1711 - 1722 von einem der bedeutendsten Baumeister der damaligen Zeit, von Matthäus Daniel Pöppelmann geschaffen. Die Nordostseite des Zwingers wurde erst über hundert Jahre später durch die sogenannte Sempergalerie geschlossen. Dieser Teil ist der Aufbewahrungsort der berühmten Dresdener Gemäldesammlung geworden. Es ist neben Florenz, Petersburg und Paris eine der bedeutendsten Sammlungen der Welt.

Man steht unter dem Licht eines Himmels, in dem sich Nördliches mit Südlichem begegnet. Schon Herder nannte Dresden "Elbflorenz", und auch die späteren durchreisenden Lobsänger, von Kleist bis Romain Rolland und Gerhard Hauptmann, haben gleichzeitig die heitere Nähe des Südens und den kühlen Atem der norddeutschen Tiefebene verspürt, im Klima und auch in der Kunst. Den Platz säumt die Kathedrale des Italeieners Chiaveri, an den rauschenden römischen Barockformen ihres Turmes fließt die Elbe vorüber, die in die Nordsee mündet, und gegenüber tragen die Bauten Sempers und Schinkels so merklich die Signatur des strengeren Klassizismus - ein großartiger Zusammenklang der aus verschiedenen Jahrhunderten und Gesinnungen gewachsenen Bauten.

Das Opernhaus wendet uns seine Fassade in der alten Schönheit zu, die ihr Gottfried Semper verlieh. Nachdem das erste Opernhaus Sempers im Jahre 1869 durch Lichtfertigkeit in Flammen aufgegangen war, baute er dieses zweite, von dem man sagt, er sei der letzte klassizistische Bau Dresdens, der Weltruf erlangte.

Wie ein Sog auf die Besucherschwärme wirkt der dreifache Torbogen in der Mitte der ersten Renaissanceflanke der Sempergalerie. Unter diesem Portikus liegt der Eingang zur Gemädegalerie, aber auch der Durchgang zum Zwinger. Nicht nur wer Dresden kennt und liebt - jeder Reisende besucht das in der Welt einzige Bauwerk, das als Gipfel des Barock in Europa gilt.

Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges waren die Gemälde auf Betreiben der faschistischen Museumsleiter in verschiedene Schlösser und Herrensitze auf dem Lande ausgelagert worden. Als das Kriegsende näherrückte, wurde das Galeriegut von neuem verlagert. Einige vollbeladenen Möbelwagen, die auf dem Transport aus dem Kreis Bautzen nach Westdeutschland in der Nacht vom 13. zum 14. Februar 1945 Dresden passierten, gerieten in den Bombenhagel und verbrannten samt ihrem Inhalt von 154 wertvollen Gemälden. Schließlich ging es mit den Bildern Hals über Kopf in den Gottaer Tunnel bei Pirna und in die 54 Meter tiefe Grube der Kalksteinwerke im Kreis Marieberg.

Die ohnedies unzulängliche Anlage für Luft- und Temperaturregulierung funktionierte seit Anfang Mai 1945 nicht mehr, in der anderen gab es gar keine. Die "Sixtinische Madonna" von Raffael und der "Zinsgroschen" Tizians, die Rubens, Rembrandts und Dürers waren dem Verderb ausgesetzt. Noch im Mai 1945 wurden sie von Offizieren und Soldaten der Sowjetarmee aus den immer feuchter werdenden Verliesen gerettet und nach Moskau in Sicherheit gebracht, wo sie in jahrelanger, mühevoller Arbeit gepflegt und, wenn es nottat, restauriert wurden.

Der umfangreiche Gemäldebestand der Kunstsammlungen, der durch Erwerb von Werken alter und zeitgenössischer Maler von Jahr zu Jahr noch anwächst, ist auf zwei Abteilungen verteilt, die Galerie Alte Meister im Semperbau und die Galerie Neue Meister im Albertinum an der Brühlischen Terasse, Dresdens berühmte "Balkon". Die kunsgeschichtliche Trennung liegt bei den Klassizisten und Romantikern.

Die reiche Fülle Tizians, Correggios "Heilige Nacht", Giorgiones "Schlummernde Venus", die Venezianer Veronese und Tintoretto... Man kann weder die weltberühmten Namen noch die Kunstwerke vollständig nennen, aber aus allen Epochen sind sie vertreten. Die Flamen Rubens und van Dyck, der Holländer Rembrandt, den Generationen tadelten, bis er erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts in die ihm zukommende Bedeutung gehoben wurde. Canaletto, den die Schönheit der Dresdener Straßen und Plätze zu zahlreichen Gemälden anregte. Der kleine Reisealtar des Jan van Eyck. Die alten deutschen Maler Dürer, Lucas Cranach, Hans Holbein der Jüngere. Die Spanier Ribera und Murillo. Die französischen Werke eines Poussin, Claude Lorrain, Watteau, Antoine Pesne, auch Liotards entzückendes Schokoladenmädchen. Stark sind auch die französischen Impressionisten vertreten: Bildnisse von Manet und Renoir, der glückliche Degas und der unglückliche van Cogh, Gauguin.

Dresden sei reich, hört man oft von Besuchern sagen. Gewiss, unermesslich materielle Werke sind in den hiesigen Sammlungen vereint, in den Gemäldegalerien, im "Grünen Gewölbe", Dresdens zweite große Schatzkammer, wo unter anderem die kostbaren Arbeiten des Hofgoldschmieds Dinglinger aufbewahrt sind, im Kupferstichkabinett, einer der reichsten graphischen Sammlungen der Welt, in den Porzellan- und Zinnsammlungen, im Buchmuseum der Sächsischen Landesbibliothek, das die älteste und besterhaltene der drei noch existierenden Maya-Handschriften besitzt. Die Frage nach dem Gesamtwert der Bestände ist schwer zu beantworten, denn Meisterwerke sind im Grunde unschätzbar, weil man sie niemals ersetzen kann.

Machen wir einen Rundgang durch die Dresdener Gemäldegalerie. Hier, in diesem Saal, hängen Gemälde der italienischen Renaissancemalerei. Ist Antonello da Messina für Sie ein Begriff? Hier sehen Sie das berühmte Gemälde von ihm "Der heilige Sebastian". Dieser Heilige wird von dem Maler sehr realistisch dargestellt, das ist ein lebendiger Mensch und nicht eine leblose Menschengestalt, wie wir sie in den Werken der frühmittelalterlichen Kunst gesehen haben. Sebastian war ein römischer Soldat, aber er war Christ. Das Christentum wurde in Rom verfolgt, und man ließ ihn mit Pfeilen erschießen. Hier sehen wir einen stolzen Menschen, der seinen Idealen bis zum Tode treu geblieben ist. Dieses Bild wurde um 1476-1477

geschaffen. Einer der größten italienischen Renaissancemaler ist Raffael Santi. Er wurde im Jahre 1483 geboren und starb im Jahre 1520. Er war nicht nur Maler, sondern auch Architekt. Seit 1515 leitete er z.B. den Bau der berühmten Peterkirche in Rom. In der Dresdener Gemäldegalerie befindet sich eines der besten Werke, das wir jetzt sehen können, die "Sixtinische Madonna". Dieses Gemälde wurde von Raffael für den Hauptaltar der Kirche San Sixto in Piacenza im Jahre 1515 geschaffen. Dieses feierliche Altarbild, das in der Galerie erst nach hundert Jahren den aufwendigen Rahmen-Umbau bekam, gilt neben den vatikanischen Wandgemälden als Hauptwerk des Meisters der italienischen Renaissance. Die Madonna mit dem Kind auf dem Arm scheint lautlos auf den Wolken zu schweben, den Hintergrund füllen schwach sichtbare Engelsköpfe. Die gerafften Vorhänge enthüllen das Andachtbild: die einfach klare Komposition im Dreieck, die großen Konturen und die kühlen Farben ließen das Werk neben den hochbarocken Altarbildern des XVII. Jahrhunderts kaum zur Geltung kommen. Erst der Klassizismus verstand seine Formenschönheit zu schätzen.

Сикстинская мадонна

Я часами глядел на мадонну,
Что бессмертье дала Рафаэлю,
На глаза... Не от них ли, бездонных,
Даже черные души светлели!
Не сводя с нее взгляда, покуда,
Дымку облак накинув на плечи,
Как пригрезившееся чудо,
Не шагнула Мадонна навстречу.,
Не безгрешная та, не богиня
О которой земные не судят,
Просто мать, и спросила о сыне,
Ею отданном людям.
Все, как есть, я ответил:
"К диким скалам его приковали,
По огонь, отвоеванный, светит,
Прорезая полночные дали.
О смешные, наивные твари
Что ему учинили раправу,

Смерть такая бессмертие дарит,
И мы молоды вечно поправу.
Я не знаю чудес воскресенья,
Но я вашего сына увидел,
Доказавшего землевращенье
На костре..И оттуда он выйдет.
Через строй проведут его палочный,
Чтобы черное белым казалось .
Не похожий на многих, загадочный,
Только бабью он вызовет жалость,
И лишат его имени, чтобы
Не подумали:”Это тот самый,
Ясноглазый и крутолобий,
Словно из рафаэлевой рамы.”
Будет номер носить многозначный
На матрацной тужурке в полоску
И оттуда он выйдет, бессмертен,
Только кровь запыхает в рябинах.
Благодарные люди Вам, верьте,
Преклоняют колени за сына.

А. Марков

Man muss Sie noch auf die Bilder des berühmten italienischen Malers Tizian aufmerksam machen. Das hier ist eines der besten seiner Werke “Der Zinsgroschen”. Auf dem Bild sehen wir Jesus Christus , und einen Pharisäer. Die Pharisäer waren erbitterte Gegner des Christentums und wollten Jesus Christus, wie das Evangelium berichtet, töten. Sie hatten aber Angst vor dem Volk, weil Jesus Christus von dem Volk sehr geliebt wurde. (Dabei sollen Sie nicht vergessen, das Christentum die Religion der Armen war.) Da versuchten sie ihn in Worten zu fangen und fragten ihn: “Ist es recht, dass man dem Kaiser Zins gebe, oder nicht?” (“Zins” nannte man früher die Steuern, d.h. einen Teil von dem verdienten Geld, das man dem Staat zahlte.) Würde Christus nun etwas gegen den Kaiser sagen, so würden sie dem Kaiser ausliefern, damit er ihn hinrichten lässt. Christus durchschaute aber ihre List und Niedertracht und ließ sich nicht fangen. Er ließ sich einen Zinsgroschen bringen und fragte:” Wessen Bild und Überschrift ist darauf?” — “Des Kaisers”, antworteten die Pharisäer.”So gebt dem Kaiser, was Kaisers

ist, und Gott, was Gottes ist". So konnten die Pharisäer diese Worte vor dem Volk nicht tadeln, sie wunderten sich über seine Antwort und schwiegen. Soweit die evangelische Legende. Wie fassen wir aber das Bild auf? Die Gestalt von Christus symbolisiert seelische Reinheit und Ruhe. Sehen Sie seine Hände an, wie schön und rein sind sie. Vergleichen Sie sie mit der Hand des Pharisäers! Das ist eine grobe Hand eines Habgierigen, eines niederträchtigen Menschen. Das schön geformte Gesicht von Christus und das dunkle, böse Gesicht des Pharisäers mit der gebogenen Nase, die an den Schnabel eines Raubvogels erinnert.

Für uns sind das zwei verschiedene Menschen, zwei verschiedene Charaktere, wie wir sie oft im Leben antreffen. Die schimmernde Farbigeit hat das Werk berühmt gemacht.

In der Dresdener Gemäldegalerie gibt es eine große Sammlung von den Gemälden holländischer Maler des 17. Jahrhunderts. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts befreite sich Holland von der spanischen Herrschaft und wurde eine selbständige Republik. Diese Periode wurde zur Blütezeit der holländischen Malerei. In dieser Zeit lebte der große holländische Maler Rembrandt, der unsterbliche Gemälde geschaffen hat. Die holländischen Maler dieser Epoche zeigten in ihren Bildern die realen Menschen jener Zeit. Die Sujets für ihre Bilder entnehmen sie weder der Bibel noch dem Evangelium, sondern dem Alltag. Im Mittelpunkt ihrer Werke steht der Mensch, sein Leben und die Natur. Nehmen wir als Beispiel das Bild des Malers Jan Vermeer van Delft "Ein brieflesendes Mädchen". Ein junges Mädchen ist, in einen Brief vertieft, ans Fenster getreten. Diesem bescheidenen Vorgang eines bürgerlichen Alltags weiß der Künstler mit den Mitteln des Lichtes, das den Raum durchflüet und alle Gegenstände überspielt, eine unerwartet neue Qualität mitzuteilen. Im Verharren der Lesenden erhält die Szene darüber hinaus etwas Stillebenhaftes, das die kostbare Einzelheit mit der Delfter Früchteschale im Vordergrund einbeschließt. Der Vorhang rechts scheint eben nur zurückgeschlagen, um einen Augenblick den Betrachter an der stillen Szene teilhaben zu lassen. Im Holland des 17. Jahrhunderts war es üblich, in dieser Art Bilder mit einem Vorhang zu schützen.

Die holländischen Maler zeigen in ihren Bildern gern einzelne Gebrauchsgegenstände. So sehen wir im Vordergrund des Bildes einen Tisch, der mit einem kostbaren Tischtuch bedeckt ist, und einen großen

Teller mit Obst. Auf einigen Bildern sind nur leblose Gegenstände dargestellt: Blumen, Früchte, geschlachtete Tiere, Geschirr und anderes. Das sind sogenannte Stilleben, die in der holländischen Malerei sehr beliebt waren.

Sehr verbreitet war auch zu jener Zeit die Landschaftsmalerei, die holländischen Maler zeigten ihre Heimat so, wie sie ist, ohne Schmuck, aber mit großer Liebe. Das trifft besonders für die Gemälde Vermeers van Harlem und Jans van Goyen zu. Aber der größte holländische Maler, einer der berühmtesten der Welt, war Rembrandt van Rijn, dessen Gemälde auch in der Dresdener Gemäldegalerie zu sehen sind. Das war ein realistischer Künstler, der in seinen Werken das Innenleben des Menschen, seine innere Schönheit zeigte. Das Bild "Selbstbildnis mit Saskia" schuf Rembrandt in der glücklichsten Zeit seines Lebens. Auf dem Bild sehen wir zwei glückliche lustige Menschen. Es scheint, dass Rembrandt auch die Betrachter des Bildes zu sich zu Gast einlädt. "Kommt und seht, wie glücklich wir sind!" scheint er zu sagen. Der Künstler sitzt, seine junge Frau auf dem Schoß haltend, beim Mahl. In übermutigen Laune wendet er sich dem Betrachter des Bildes zu und grüßt mit hoherhobenem Glase. Rembrandt war der große Maler des Lichtes. Das Licht auf seinen Bildern spielte eine große künstlerische Rolle, es hebt die wichtigsten Details hervor. Das können wir bei allen seinen Bildern sehen, aber besonders dieses Bild, das einen alten Mann mit dem Stock darstellt, ist in dieser Hinsicht interessant. Den Charakter eines Menschen erkennen wir gewöhnlich in seinem Gesicht. Auch die Hände können sehr ausdrucksvoll sein. Erinnern Sie sich an die Hände von Christus und dem Pharisäer auf dem Gemälde von Tizian "Der Zinsgroschen"! Und auf diesem Bild zeigt Rembrandt gerade nur das Gesicht und die Hände, alles andere, was weniger wichtig ist, malt er mit dunklen Farben. Rembrandt war ein genialer Maler, der ungefähr 700 Gemälde und etwa 200 Zeichnungen geschaffen hat.

Die Ermitage

Unter den weltberühmten Sammlungen der einzigartigen historischen Denkmäler und hervorragenden Kunstwerke nimmt die Sammlung des größten Museums Russlands — der Staatlichen Ermitage — eine der ersten Stellen ein. Diese über 2,5 Millionen Exponate umfassende Sammlung genießt einen verdienten Ruhm. Die Kunstdenkmäler, die im Museum aufbewahrt werden, sind sehr vielfältig und ihre

chronologischen Grenzen sind außerordentlich breit. Hier kann man die ganze künstlerische Entwicklung der Menschheit von den primitiven Kunstformen der Urgesellschaft bis zu den Werken der Künstler der Gegenwart verfolgen. Vortreffliche Gemälde, Zeichnungen und Stiche, ausgezeichnete Skulpturen, prächtige Beispiele des Kunstgewerbes, reiche archäologische Komplexe und einzigartige Kunstdenkmäler dienen nicht nur der Bereicherung unserer Kenntnisse, sondern werden auch zu einer unerschöpflichen Quelle ästhetischen Genusses.

Das aufmerksame Studium der besten Kunstwerke der Vergangenheit ist von großer Bedeutung. Als eine wichtige Form des gesellschaftlichen Bewusstseins hat die Kunst in allen Zeiten am Ideenkampf aktiv teilgenommen. Das Studium der Kunst gibt ein unschätzbare Material für das richtige Begreifen historischer Schicksale dieses oder jenes Volkes und der Eigentümlichkeiten seiner Kultur. Doch die Bedeutung der Werke der großen Künstler erschöpft sich nicht damit, dass sie vielsagende Zeugnisse der Vergangenheit sind. Hohe und edle Ideen, verkörpert in echt poetischer Art in ihren genialen Werken, setzen ihre gewaltige Wirkung fort, formen die Gedanken und den Geschmack, bereichern unsere Wahrnehmung der umgebenden Lebenserscheinungen. Jeder, der das von Leonardo da Vinci geschaffene Bild "Madonna mit dem Kinde" betrachtet, fühlt mit neuer Kraft tiefste Erregung durch die Offenbarung rührender und kunfter, allen Menschen unendlich teurer Mutterliebe.

Mit seinem "Bildnis des Grafen Olivarez", welches die Natur eines grausamen, gewinnsüchtigen und arroganten Würdeträgers enthüllt, lehrt uns Velazquez hinter dem Äußeren eines Menschen sein inneres Wesen erkennen. Das große künstlerische Talent des Malers und die ihm eigene Schärfe der Erkenntnis der Wirklichkeit erlauben ihm, in diesem Bilde die menschlichen Laster zu erblicken und in uns Hass und Widerwille zum Bösen zu wecken, was aber nicht hindert, eine unendliche Begeisterung für die Meisterschaft des großen Künstlers zu fühlen.

Der komplizierte und schwere Lebensweg eines einfachen Menschen, sein Elend und seine Freuden, seine Gefühle und Gedanken, seine reiche innere Welt, die von Rembrandt mit ungewöhnlicher Ausdruckskraft in seinen mannigfaltigsten Bildnissen wiedergegeben sind, bewegten tief viele Menschen. Dank ihrer Wahrheit,

Menschlichkeit und hoher künstlerischer Meisterschaft ist ihre Wirkung auf die Menschen unserer Zeit ebenso stark.

Geben Sie den Inhalt des folgenden Textes wieder!

Третьяковская картинная галерея

Эта картинная галерея носит имя своего основателя Павла Михайловича Третьякова. Братья Третьяковы были купцами и большими меценатами и помогали деньгами талантливым неизвестным художникам. Они покупали и собирали их картины. Позднее братья подарили свою обширную коллекцию городу Москве.

Павел Михайлович Третьяков родился в 1832 году.

Свою карьеру будущий меценат начал в 14 лет, занимаясь торговыми делами, — его семья владела “лавками с палатками”, затем магазином, а позднее фабриками. Годом зарождения галереи принято считать 1856 год, когда 24-летний страстно увлеченный искусством Павел Третьяков приобрел первые полотна. Замысел молодого человека был грандиозным. Он мечтал представить миру полную картину развития русской школы живописи: от древних икон до новых открытий, что ему, как показало будущее, удалось.

Первоначально собрание картин Третьякова помещалось в его доме в Лаврушинском переулке. И любоваться им могли домочадцы и гости. Но по мере пополнения коллекции меценат построил рядом со своим особняком специальное помещение с отдельным входом. С этого момента частное собрание картин стало доступно широкой публике. И посмотреть коллекцию московского купца приходило несколько сотен тысяч человек в год. В ту пору денег за просмотр произведений искусства не брали.

Когда Павел Третьяков передал Москве свои сокровища, частная коллекция стала национальным музеем. Царь хотел даровать меценату дворянство, тот публично отказался от этой привилегии, заявив: “Купцом родился, купцом и умру!”

Третьяковская картинная галерея — один из крупнейших художественных музеев мира. Здесь много произведений живописи, графики, скульптурного искусства и иконописи. В

галерее можно увидеть произведения Андрея Рублева, И.Шишкина,И.Левитана, В.Перова, В.Васнецова ,И.Репина и многих других художников. Здесь и пейзажи,портреты, натюрморты и другие шедевры изобразительного искусства.

Чего ждешь обычно от посещения картинной галереи? Встреча с картиной — это всегда событие в жизни. Хочешь понять, что хотел передать художник своим произведением, почему та или иная картина производит такое впечатление. Когда смотришь на картину, возникают различные мысли и чувства.

Многие восхищаются картинами И.Левитана. Он очень любил и рисовал русскую природу. Особенно он любил весну и осень. Вспомним его картины “Март” и “Золотая осень”. В картине “Март” доминируют светлые краски: белый снег, яркое солнце, голубое небо... Это праздник света. В картине “Золотая осень” художник также изображает праздник природы. Он очень любит эту пору года и это чувствуется. Эта картина помогает понять красоту природы.

Übersetzen Sie ins Deutsche!

Дрезденская картинная галерея

Дрезденская картинная галерея относится к числу самых известных музеев мира. Она возникла на основе кунсткамеры саксонского курфюрста Августа Первого. Август Первый как и другие немецкие правители того времени собирал в своем дворце разные редкости и диковинки. Но наряду с этим он покупал и картины. Важное место в галерее занимали картины старых немецких мастеров Луки Кранаха Старшего и Альбрехта Дюрера. Много картин было приобретено также в Италии, Нидерландах, во Франции. Галерея росла. Под руководством архитектора Земпера было построено новое здание галереи, которое носит имя своего создателя. Во время второй мировой войны Дрезден был разрушен. Некоторые картины из Дрезденской галереи погибли. Несколько сот картин было спасено советскими солдатами и офицерами. В 1955 году они были возвращены немецкому народу. Теперь Дрезденская галерея восстановлена. Ее сокровища стали

достоянием немецкого народа. Двери Дрезденской галереи широко открыты для посетителей.

Übersetzen Sie ins Deutsche!

Эрмитаж

Здание Эрмитажа находится на берегу Невы, против Петропавловской крепости. В XVIII веке Эрмитажем называли павильон, который был построен по приказу Екатерины II. Здесь были размещены картины и скульптуры, которые Екатерина II покупала за границей. В дальнейшем коллекция продолжала увеличиваться. Богатые собрания картин приобретались в Голландии и Франции. Для новой картинной галереи было специально построено здание Нового Эрмитажа, которое и было превращено в середине XIX века в музей. Эрмитаж — один из известнейших музеев мира. Его можно сравнить с Лувром в Париже и Британским музеем в Лондоне. В Эрмитаже имеется целый ряд разделов, посвященных искусству и культуре Европы, стран Востока, Африки, Индии, Китая. Сегодня коллекции Эрмитажа, а это более двух миллионов экспонатов, размещены в пяти зданиях, среди прочих и в Зимнем Дворце. Ежедневно в Эрмитаж приходят тысячи посетителей.

Das volkstümliche Museum in Wetka

1987 wurde in Wetka, dem Kreiszentrum im Südosten Weißrusslands, das Museum der Volkskunst errichtet. Eine einzigartige Sammlung und eine eigentümliche Ausstellung, die die verschiedensten Gegenstände - von den uralten Ikonen und Büchern bis zu den heutigen Handtüchern - zusammenfassen, fesseln die Aufmerksamkeit der zahlreichen Touristen.

Der Begründer des Museums F. Schklarow, aus Wetka gebürtig und sein Einwohner, war ein leidenschaftlicher Verehrer und Propagandist der örtlichen Kultur. In den Jahren 1960-1970 hat er eine Kollektion gesammelt, die bei den Kulturschaffenden, bekannten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, Journalisten großes Interesse erweckte. Nach dem Entwurf des Baumeisters Ossennij wurde eine Kaufmannsvilla des

19. Jahrhunderts auf dem Roten Platz in Wetka umgebaut. Schklarow wurde zum ersten Direktor des Museums. Zusammen mit seinen Mitarbeitern hat er die Holztore geschnitzt.

Um sich über die Entwicklung der örtlichen Traditionen klarzumachen, muss man die ungewöhnliche Vergangenheit dieser Region gut kennenlernen. Das Territorium, wo im Altertum die Aussiedlungswege der Slaven verliefen, hat tiefe Heidenschichten in der eigenartigen Kultur aufbewahrt. Hier verliefen die Grenzen der altrussischen Fürstentümer, später von Rzecz pospolita und des Moskauer Staates, auch die Region der interessantesten "niedrigen" Wechselwirkung der östlichen und westlichen slavischen Kulturen, der ununterbrochenen Kontakte dreier ostslavischer Völker. In dieser Verbindung wird der für uns einheitliche noch altslavische Fond der Elemente der Kultur, z.B., Ornamente, Bräuche aufbewahrt. Auf dieser Welle erhebt sich die Erscheinung des jetzt weltbekannten Handtuches aus Neglubka, "Ruschnik".

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde die Situation viel komplizierter geworden. Es entstand nämlich Wetka, das größte Zentrum, der Spaltung. Wie uns die Chronik berichtet, haben die Siedlung Kosma, der Moskauer Pop, und Stepan aus Belew mit 12 Familien gegründet. Bald kamen hierher, nach Wetka, ungehorsame Gebürtige aus 20 Gouvernemets Russlands, Kleinrusslands, des Don, Weißrusslands. Das waren Handwerker, Kaufleute, Meister der Kunstgewebe. Emeljan Pugatschew hat hier auch Zuflucht gefunden. Die Ergebenheit dem alten Glauben war eine Form der sozialen Unzufriedenheit. Sie empfanden verschiedene Schichten des Demos von der Geistlichkeit, den Kaufleuten, Handwerkern bis fluchtige Bauern. "In Wetka ist es gut, friedlich und frei zu leben".

Nach dem Erlass der zaristischen Regierung wurden die Einwohner vielmal und für lange vertrieben, Wetka wurde zweimal verbrannt. Geschickte Bauarbeiter, Maurer, Schnitzer gingen nach Moskau, Petersburg, Kiew, um dort Arbeit zu finden. Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die hiesigen Ikonenmaler in verschiedene altgläubige Zentren zur Arbeit eingeladen.

Infolge der Besonderheiten der historischen Entwicklung sind in der Wetkaer Kultur die Traditionen der altrussischen Kunst besonders fest geblieben, sie wurden hier auf eigene Art und Weise verstanden, umbearbeitet und behalten. Bis heute behalten die Frauen von Wetka

die Technik des Perlennähens, bewahren die uralten Ikonen, die Erzeugnisse der alten Meister auf, kennen ihre Namen. Bis heute kann man in den Dörfern die handgeschriebenen Evangelien aus dem 15-17. Jahrhunderts finden. In einem der Bauernhäuser haben die Mitarbeiter des Museums den "Apostel" von Iwan Fjodorow gefunden, der in Lwow 1574 gedruckt war.

Übungen zum Text.

Übersetzen Sie folgenden Text ins Deutsche.

Ветковский музей народного творчества

В 1987 г. в Ветке, районном центре юго-востока Белоруссии, открылся музей народного творчества. Уникальная коллекция и своеобразная экспозиция, объединившие разнообразнейшие предметы, - от древних икон и книг до современных рушников, - привлекает внимание многочисленных туристов.

Основатель музея, Федор Григорьевич Шкляр, уроженец и житель Ветки, был страстным почитателем и пропагандистом местной культуры. В 1960 - 1970 годах он собрал коллекцию, вызвавшую огромный интерес у работников культуры, известных общественных деятелей, журналистов.

По проекту архитектора Л.И.Осеннего был реконструирован купеческий дом 19 в. на Красной площади г.Ветки. Ф.Г.Шкляр стал первым директором музея. Вместе со своими сотрудниками он делал деревянные резные ворота.

Чтобы разобраться в развитии местных традиций, необходимо обратиться к необычному прошлому этого региона. Земля, по которой проходили пути расселения славян, сохранила глубокие языческие слои в самобытной культуре. Здесь проходили границы древнерусских княжеств, затем Речи Посполитой и Московского государства, зона интереснейшего "низового" взаимодействия западной и восточной славянских культур, непрерывных контактов трех восточнославянских народов. В этом общении сохраняется единый для нас ее праславянский фонд элементов

культуры, напр., орнаменты, обряды. На этой волне вздымается и движение всемирноизвестного ныне неглубского рушника.

Во второй половине 17 в. ситуация существенно усложнилась. Родилась собственно Ветка - крупнейший в 17-18 в. центр раскола. Как сообщает летопись, поселение основали Козьма, московский поп, да Степан из Белева с 12 семействами. Вскоре непокорные выходцы из 20 губерний России, Малороссии, Дона, Белороссии пришли в Ветку. Это были ремесленники, купцы, мастера художественных ремесел. Находил здесь убежище и Емельян Пугачев. Приверженность старой вере явилась формой выражения социальной неудовлетворенности, ее испытывали различные слои тогдашнего демоса: от духовенства, купцов, ремесленников до беглых крестьян. "На Ветке жить добро, мирно и польно".

Однако по указам царского правительства жителей неоднократно и надолго изгоняли, Ветку дважды сжигали. Искусные строители, каменщики, резчики уходили в поисках работы в Москву, Петербург, Киев. В первые десятилетия 20 в. местных иконописцев приглашали работать в разные старообрядческие центры.

Вследствие особенностей исторического развития в ветковской культуре чрезвычайно прочными оказались традиции древнерусского искусства, которые здесь были по-своему поняты, переработаны и сохранены. До наших дней женщины Ветки помнят технику шитья бисером, хранят древние иконы, изделия старых мастеров, знают их имена. До сих пор в деревнях можно обнаружить рукописные Евангелия 15-17 вв. В одном из крестьянских домов сотрудники музея нашли "Апостол" Ивана Федорова, напечатанный во Львове в 1574 году.

Wörterdiktat zum Thema "Museen, Ausstellungen, Architektur"

1. Ständige Ausstellung
2. günstige Beleuchtung
3. freier Eintritt
4. frische sanfte Farbe
5. dichterische schöpferische Phantasie
6. staatliche Sammlungen
7. unklare Umrisse
8. technisch vollendetes mangelhaftes Bild

9. der Inbegriff der Schönheit
10. der Stil der Renaissance
11. ein klassisches Werk der flämischen Malerei
12. eine Reproduktion von Van Gogh
13. eine moderne Richtung in der Malerei
14. die Skizze für ein Gemälde
15. romanischer Stil in der Kunst
16. eine entfernte Ähnlichkeit mit j-m aufweisen
17. eine Ausstellung veranstalten
18. ein Bild(nis) in einen Rahmen fassen
19. die Hülle eines Denkmals niederlassen
20. die Leinwand zum Malen grundieren
21. eine besondere Manier haben
22. mit Bleistift (Kohle, Kreide) zeichnen
23. nach einem Muster zeichnen, malen
24. mit leichtem, breitem Pinsel malen
25. künstlerisch wertvoll sein
26. das Licht fällt durch das Fenster ungünstig
27. die Malerei ist eine darstellende Kunst
28. das Original des Porträts befindet sich im Museum für bildende Künste
29. die Töne des Gemäldes sind zu düster
30. in Holz schnitzen
31. die Plastik des Mittelalters
32. das Spiel der Farben (Farbenspiel)
33. das Werk seiner Hände
34. den Stoff zu (für) einer Arbeit wählen
35. eine Zeichnung von j-m machen
36. Farben dick auftragen
37. altgriechische Plastik
38. seltenes Stück der Sammlung
39. realistisches Kunstschaffen
40. ein Stich von Dürer, nach dem Gemälde von Goya
41. eine Stimmung des Sonnenunterganges sehr gut wiedergeben
42. eine Zeichnung in Kupfer stechen
43. ein Stilleben in Wasserfarben
44. eine Büste in Gips eingießen
45. römischer, altgriechischer Tempel

46. eine Perle der Kunst, der Malerei
47. nach Form und Inhalt vollendet sein
48. mit dem Meißel arbeiten
49. in vergrößertem Maße nachbilden
50. in Grün gehalten sein

Übersetzen Sie ins Russische!

Von deutscher Baukunst

Und es ist noch dazu falsch, dass deine Hütte die erstgeborne der Welt ist. Zwei an ihrem Gipfel sich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange quer über zum First ist und bleibt, wie du alltäglich an Hüttern der Felder und Weinberge erkennen kannst, eine weit primövere Erfindung, von der du doch nicht einmal Prinzipium für deine Schweineställe abstrahieren könntest. Die Säule liegt dir sehr am Herzen. Du sagst: Die Säule ist der erste, wesentliche Bestandteil des Gebäudes, und der schönste. Welche erhabene Elehanz der Form, welche reine mannigfaltige Größe, wenn sie in Reihen da stehn! Nur hütet euch, sie ungehörig zu gebrauchen; ihre Natur ist, frei zu stehn. Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben! Säule ist mitnichten ein Bestandteil unserer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all unserer Gebäude. Unsere Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo ihr sie anflinckt, sind sie belastender Überfluss. Eben das gilt von unsern Palästen und Kirchen. Wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche.

Eure Gebäude stellen euch also Flächen dar, die, je weiter sie sich ausbreiten, je kühner sie den Himmel steigen, mit desto unerträglicherer Einförmigkeit die Seele unterdrücken müssen! Wohl! wenn uns der Genius nicht zu Hilfe käme, der Erwin von Steinbach eingab: vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, dass sie aufsteige gleich einem hoch erhabnen, weit verbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.

Johann Wolfgang Goethe, 1772

750 Jahre Kölner Dom

Deutschland hat eine überaus große Zahl von bekannten und berühmten historischen Sakralbauten: den Hamburger Michel, die Münchener Frauenkirche, das Freiburger und das Ulmer Münster, die Dome von Worms und Speyer, den Aachener Kaiserdom, den von wenigen Jahren wieder aufgebauten Berliner Dom, die z.Z. im Wiederaufbau begriffene Frauenkirche in Dresden... In dieser kleinen Aufzählung sind nur wenige von ihnen genannt. Jedes dieser Kirchengebäude lohnt einen Besuch. Bis in diesem Jahr am meisten erwähnte und besuchte Kirchengebäude wird aber wohl der Kölner Dom sein. Er gehört seit 1996 durch Erklärung der UNESCO zum Weltkulturerbe. Sein besonderer Geburtstag wurde im Jahr 1998 vom 6.1. bis zum 8.12. in Hunderten von großen und kleinen Veranstaltungen gefeiert. Die Menschen, die aus aller Welt an den Rhein gekommen waren und die für dieses Jahr wohl berühmteste deutsche Kirche besucht hatten, waren zu Hunderttausenden zu zählen.

Größer und schöner...

Anfang des 13. Jahrhunderts bereits hatte der damalige Erzbischof Engelbert I. den Wunsch, in seiner Stadt einen Dom zu bauen nach dem Vorbild der großen gotischen Kirchen in Reims und Amiens in Frankreich. Seine Kirche sollte freilich größer und schöner sein. Der gewaltsame Tod des Erzbischofs verhinderte jedoch den Baubeginn. Ende 1247 fasste das Domkapital (die Versammlung der Geistlichen einer Bischofskirche) dann den Beschluss, mit dem Neubau des Domes zu beginnen. Der bestehende Alte Dom musste dazu teilweise abgebrochen werden. Dabei passierte eine Unvorsichtigkeit, so dass der Alte Dom in Flammen aufging. Durch das Brandunglück ließen sich die Bauherren aber nicht entmutigen. Sie sicherten die Ruine so, dass in ihren Restmauern weiterhin Gottesdienst gefeiert werden konnte. Für den Bau der Fundamente der neuen Kirche wurden gewaltige, über sechs Meter tiefe Gräben ausgehoben, die ein solides Fundamentmauerwerk aufnahmen, schließlich sollten sie einmal das höchste Gebäude der damaligen Zeit tragen. Am 15. August 1248 fand dann durch Erzbischof Konrad von Hochstaden die feierliche Grundsteinlegung zum Neubau statt.

Von 1248 bis 1560 bemühten sich die mittelalterlichen Baumeister mit einem Heer von Handwerkern und Handlagern (*jemand, der für einen anderen sehr einfache Arbeiten macht; Gehilfe*) der Dombauhütte (*Zusammenschluss der Handwerker, die am Dombau beteiligt sind*) um das riesige Werk, das sie schließlich doch nur zur Hälfte fertigstellen konnten. Aber schon damals prägte der halbfertige Bau das Bild der Stadt Köln. Fünf Jahrhunderte lang war der Kran, der auf dem schon fast 60 Meter hohen Südturm errichtet war, ein unverwechselbares Wahrzeichen der Stadt am Rhein.

Ein architektonisches Wunder

263 Jahre lang ruhten dann Hammer und Meißel (*Werkzeuge zur Bearbeitung von Steinen*), bis die Arbeiten 1823 wieder aufgenommen wurden. Zunächst waren allerdings umfangreiche Reparaturarbeiten an dem bestehenden Gebäude erforderlich. Erst 1842 legten dann der Preußische König Friedrich Wilhelm IV. und der Kölner Erzbischof von Geissel den Grundstein zum Weiterbau und zur Vollendung des Domes getreu den erhaltenen alten Plänen. 1863 konnte das gesamte Innere des Gebäudes in Benutzung genommen werden. Am 15. Oktober 1880 war es dann soweit: Mit dem Aufsetzen der Kreuzblume (*hier: blumenartige Bekrönung aus Stein auf gotischen Türmen und Giebeln*) auf den 157 m hohen Südturm war der Dombau vollendet. Und die Kathedralen von Reims und Amiens waren durch die Schönheit, Eleganz und Vollkommenheit dieser Kirche mit ihrem dreischiffigen Querhaus und fünfschiffigen Langhaus, mit ihren steilen Gewölben und hohen Fenstern, mit den beiden mächtigen, hoch aufragenden Türmen, weit in den Schatten gestellt (*übertreffen, schöner, besser sein*). Ein architektonisches Wunder!

Schwere Wunden und viel Arbeit

Der Zweite Weltkrieg hat dann auch dem Kölner Dom schwere Wunden zugefügt, die bis heute nicht alle geheilt sind. In unserer Zeit sind es die Gefahren durch die moderne Luftverschmutzung, die immer wieder Reparaturen an dem großen Gebäude erforderlich machen. Deshalb hat die Dombauhütte heute noch über 100 Beschäftigte. Und diese Fachleute werden auch in Zukunft ihre Arbeit tun müssen, um das hohe Kulturgut Kölner Dom der Nachwelt zu erhalten.

Kunstwerke von großer Bedeutung

Sein Wert als Bauwerk wird noch dadurch erhöht, dass in seinen Mauern bedeutende Kunstwerke lagern. In farbigen Glasmalereien aus der Zeit vom 13. bis 20. Jahrhundert hat jede Kulturepoche ihre Zeugnisse hinterlassen. Der Dom enthält so viele Glasflächen, dass man seinen Fussboden zweimal damit bedecken könnte. Ein Kunstwerk höchsten Ranges ist das Gero-Kreuz (um 970 n.Chr.), die älteste Großplastik des Abendlandes. Der Dreikönigsschrein (um 1200), in dem die Reliquien der Heiligen Drei Könige aufbewahrt werden, ist ein überragendes Werk der Goldschmiedekunst. Weitere Kunstgegenstände von Weltrang wären hier aufzuzählen. Wer sich einreihen kann in die große Menge der Jubiläumsbesucher, wird auch von diesen Dingen überwältigt sein.

Am Ursprung der Malerei

Alle Menschen träumen, ob sie wollen oder nicht. Auch Tiere träumen. Ohren und Schwanz einer Katze zucken manchmal im Schlaf, Hunde jaulen, knurren oder schnappen in die Luft, als wenn sie rauften. Selbst wenn sie wach sind, haben Tiere "Gesichter", so dass sich das Fell auf dem Rücken einer Katze scheinbar grundlos sträubt, wenn sie in die Dunkelheit starrt. Auch wir bekommen eine Gänsehaut, wenn wir etwas Schauerliches ahnen.

Hier wirkt die Einbildungskraft. Wir Menschen sind nicht die einzigen Lebewesen, die Phantasievorstellungen haben, aber nur wir vermögen, einander davon zu erzählen. Wenn wir miteinander darüber sprechen, machen wir eine Geschichte daraus, und wenn wir einen Bleistift nehmen und sie aufzeichnen, machen wir ein Bild.

Unsere Einbildung kann auf die vielfältigste Weise angeregt werden. Wenn wir z.B. krank und untätig im Bett liegen, kann es passieren, dass ein Sprung in der Zimmerdecke, den wir einige Zeit betrachtet haben, plötzlich die Formen eines Tieres oder eines Baumes annimmt. Die Kraft unserer Einbildung ergänzt die in Wirklichkeit fehlenden Linien. Auch ein Tintenklecks auf einem zusammengefalteten Papier kann uns an die verschiedenartigsten Dinge erinnern, obgleich seine Formen ein Zufallsprodukt sind.

Die Psychologen wissen das und verwenden Klecksteste zur Erforschung unserer Denkweise, denn jeder von uns wird, je nach

seiner Veranlagung, in ein und denselben Tintenklecks verschiedene Bilder hineinsehen.

Die magische Bilderwelt des Höhlenmenschen

Vor einigen zwanzigtausend Jahren, in der älteren Steinzeit, als die ersten der uns bekannten Malereien entstanden, lebten die Menschen in Höhlen und hatten keine größere Sorge als die, wie sie sich genügend Nahrung verschaffen könnten. Da sie sich nicht darauf verstanden, Tiere zu halten oder Landwirtschaft zu treiben, waren sie für ihren Lebensunterhalt von der Jagd abhängig. Wenn diese wenig ergiebig war, mussten sie hungern. Zwar gab es alle nur möglichen Vögel, Fische und Kleintiere, die sie fangen konnten, aber das allein reichte nicht zum Leben. Deshalb mussten sie danach trachten, größere Tiere, etwa einen Hirsch oder einen Bison, zu erlegen, deren Fleisch ihnen für einige Zeit Nahrung lieferte. Doch fürchteten sie sich vor ihnen, weil sie nur die allerprimitivsten Waffen besaßen. Da sie Metall überhaupt nicht kannten, waren alle ihre Geräte aus Holz, Knochen oder Stein angefertigt. Und sie mussten zu Fuss jagen, weil sie das Wildpferd noch nicht zum Reiten abgerichtet hatten.

Kein Wunder also, dass das Denken der Höhlenmenschen immer von der Vorstellung der für die Ernährung so wichtigen Jagd auf Großwild und von deren Gefahren ausgefüllt war. Weil sie so viel über diese Dinge nachdachten, ist es nicht überraschend, dass weitaus die meisten ihrer Malereien solche Tiere zeigen und diese immer ungewöhnlich kraftvoll und lebenswahr erscheinen.

Wie aber hat der Höhlenmensch gelernt, solche Bilder zu schaffen? Wir wissen es nicht genau. Aber da die Malereien immer auf rauhen und buckligen Höhlenwänden stehen, scheint es möglich, dass der Anreiz zum Malen von eben solchen Buckeln ausgelöst wurde, genauso, wie ein Tintenklecks in uns Vorstellungen wecken kann. Irgendein hungrig auf die Wand seiner Höhle starrer Steinzeitmensch mag sich eingebildet haben, dass ein bestimmter Buckel einem Tier gleiche. Vielleicht hat er dann mit einem Stück Holzkohle seinen Umriss nachgezeichnet und die nicht vorgebildeten

Teile ergänzt. Schließlich lernte er, solche Zeichnungen allein und ohne Hilfe von vorhandenen Formen anzufertigen.

Wenn die steinzeitlichen Künstler ihre Bilder nur zur Freude gemalt hätten, dann hätten sie diese sicher am Eingang der Höhle angelegt, wo sie jedermann sehen konnte. Sie sind aber derart verborgen, dass sie erst in jüngster Zeit und durch Zufall wieder aufgefunden wurden. Die Höhle von Lascaux (las ko:) wurde erst 1940 durch einige Jungen entdeckt, die mit ihrem Hund durch die Gegend streiften. Dieser war plötzlich verschwunden, und auf der Suche nach ihm fanden sie unter Dornengestrüpp und Unkraut ein Loch, durch das er in die Höhle gefallen war.

Der Sinn dieser Bilder muss eine Art Jagdmagie gewesen sein, weil manche der Tiere mit Speeren oder Pfeilen dargestellt wurden, die in ihrem Körper stecken. Die Höhlenmenschen waren offenbar der Meinung, dass das Malen und "Töten" eines wirklichkeitsgetreuen Bildes gleichbedeutend mit dem Erlegen des Tieres selbst wäre. Vielleicht haben sie das Bild auch mit Steinen beworfen oder mit ihren Speeren nach ihm gestochen. Daraus mögen sie Kraft, Sicherheit und mehr Aussicht auf Erfolg für ihre Beutezüge gewonnen haben. Sobald sie ein Bild 'getötet' hatten, beachteteten sie es nicht mehr. Sie glaubten, dass man ein gemaltes Tier genau wie ein wirkliches nur einmal erlegen könnte. Für die nächste Jagd mussten sie erst ein neues Bild schaffen, um es 'töten' zu können.

Es ist erstaunlich, dass die Höhlenmenschen so viel Sorgfalt auf ihre Tiermalereien verwendeten, die offensichtlich nur einmal gebraucht wurden. Vielleicht waren sie der Meinung, dass der magische Zauber um so besser wirkte, je genauer das abgebildete Tier dem wirklichen Vorbild entsprach. Vielleicht geschah es auch, weil sie an diesen Bildern als Zielscheiben lernen wollten, wo man das Tier treffen musste.

Jedenfalls gehört sehr viel Geschick dazu, solch überzeugende Bilder zu schaffen; es wird unter den Höhlenbewohnern einige gegeben haben, die dafür eine ursprüngliche Begabung mitbrachten. Vermutlich erlaubte man diesen, zu Hause zu bleiben und zu malen, während die anderen jagten. Schon vor zwanzigtausend Jahren war der Künstler also etwas Besonderes, wenn auch in erster Linie durch die Zauberfähigkeit, die man ihm zuschrieb.

Das alles erscheint uns heute fremd, denn wir verwechseln die Dinge nicht mehr mit ihren Abbildern. Aber auch unsere Gefühle können manchmal durcheinander geraten, ohne dass wir eine vernünftige Erklärung dafür finden. So kommt es z.B. vor, dass Menschen nach einem plötzlichen Streit die Photographie eines anderen, den sie geliebt haben, zerreißen. Sie wissen zwar genau, dass sie damit niemandem Schaden zufügen können, aber es gibt ihnen eine tiefe innere Genugtuung. Wir brauchen uns also nicht darüber zu wundern, dass der Mensch der älteren Steinzeit, der viel weniger über den Unterschied von Denken und Fühlen wusste als wir, Abbild und Wirklichkeit vermengte. Kunst ist immer ebenso stark an die Dinge selbst wie an die Einstellung des Menschen zu den Dingen gebunden. Gewöhnlich prägen Wissen und Fühlen gemeinsam ein Bild, und dieses unterscheidet sich von einem anderen, weil es dem Schöpfer des einen mehr darauf ankommt, das darzustellen, was er sieht und weiß, während ein anderer Maler das wiedergibt, was er fühlt.

Die Höhlenmalereien haben uns vieles über das steinzeitliche Leben, aber auch über die Auswirkung unserer Vorstellungskraft gezeigt. Wir sagen unsrerer, weil der Denkvorgang der Höhlenmenschen von unserem eigenen gar nicht so sehr verschieden gewesen sein kann, sonst würden wir die Bilder nicht so gut verstehen. Der Unterschied zwischen uns und dem Höhlenmenschen liegt nicht in unserem Vorstellungsvermögen, sondern in den Dingen, über die wir nachdenken und die uns anregen. So können uns die im Laufe der Zeit entstandenen Bilder vielleicht auch erklären, wie es dem Menschen möglich wurde, das mühselige Dasein der Steinzeit zu überwinden und sich über Jahrtausende hinweg Schritt für Schritt in das zu verwandeln, was er heute ist.

Wenn wir von diesen Wandlungen sprechen, nennen wir sie Geschichte. Es gibt viele Möglichkeiten, sie zu deuten. Vielleicht ist das Einfachste, die Hauptunterschiede zwischen uns und dem Steinzeitmenschen aufzudecken. Wenn dieser körperlich viel kräftiger war als wir, so war sein Leben dafür auch weit gefahrvoller - und viel weniger abwechslungsreich - als das unsere. Die großen Tiere, denen er nachstellte, waren in Wirklichkeit seine Herren, denn er hing völlig von ihnen ab. Wenn die Tiere fortzogen, musste er ihnen folgen; so konnte er niemals feste Behausungen errichten, sondern musste sich mit primitiven Unterschlupfen begnügen. In der Steinzeit war die Jagd die

einzigste Art menschlicher Zusammenarbeit, zu der die Maler ihr Teil durch den magischen Zauber beisteuerten. Heute aber sind wir auf tausendfältig komplizierte Weise untereinander verbunden, und jeder hängt vom anderen in viel stärkeren Maße ab als zu Zeiten der Höhlenmenschen. Diese moderne Lebensweise ist nur deshalb möglich, weil wir viel methodischer sind als die Menschen der Steinzeit.

- 1210 Franz von Assisi gründet den Franziskanerorden
- 1223 Die Mongolen unter Dschingis-Khan fallen in Russland ein
- 1242 Alexander Newskij besiegt den Deutschen Ritterorden auf dem Eis des Peipus-Sees
- 1264 Thomas von Aquin beginnt seine *Summa Theologica*
- 1271 Marco Polo reist nach Kathei (das heutige Nordchina) und gelangt an den Hof des Mongolenherrschers Kubilei
- 1310 Giotto di Bondone beendet seinen Freskenzyklus in der Arenakapelle zu Padua
- 1321 Der Florentiner Dante Alighieri vollendet sein Hauptwerk, die *Divina Commedia* (*Göttliche Komödie*)
- 1331 Gründung des Groß-Serbischen Reiches
- 1339 Beginn des Hundertjährigen Krieges
- 1348 Die Pest (der 'Schwarze Tod') dringt von Asien nach Europa
- 1353 Giovanni Boccaccio schließt sein Hauptwerk *Il Decamerone* (*Das Dekameron*) ab
- 1415 Jan Hus wird als Ketzer verbrannt

Die Romanik

Die Romanik ist die Kunst der west- und mitteleuropäischen Feudalgesellschaft in der Zeit von 11. Jahrhundert bis Anfang des 13. Jahrhunderts. Kulturträger sind die Feudalherren. Die Bezeichnung *Romanik* will sagen, dass die Kunst des frühen Mittelalters die Kunst des alten Roms fortsetzt. *Romanisch* bedeutet also von Rom abhängig oder mit Rom verwandt. In der Baukunst lassen die weltlichen Fürsten feste Burgen mit Türmen und starken Mauern errichten (z.B. Wartburg bei Eisenach). Im Kirchenbau herrscht der Typ der Basilika (eine hohe weite Halle) vor, viereckige Türme werden oft in den oberen Teilen

achteckig fortgesetzt, an Fenstern und Türen werden Rundbögen verwendet. Der Rundbogen ist das Hauptmerkmal des romanischen Stils. Die bildenden Künste zeigen sehr einfache stilisierte Formen und erzählenden Inhalt. In der Malerei werden nur kräftige Formen verwendet. Die schönen kirchlichen Geräte zeigen, wie hoch das Kunstgewerbe der Romanik entwickelt war. In der Mitte des 12. Jahrhunderts wird die Romanik zuerst in Frankreich und später in den anderen Ländern von der Gotik abgelöst.

Die Gotik

Die Gotik ist die zweite große Stilepoche der mittelalterlichen Kunst in Europa von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis in das 15. Jahrhundert hinein. Kulturträger ist die Kirche. Am deutlichsten zeigen sich die Merkmale der Gotik im Kirchenbau. Die Entwicklung der Bautechnik ermöglichte es, massive Mauern durch einen hohen senkrecht gegliederten Bau zu ersetzen. Der Rundbogen der Romanik wurde durch den Spitzbogen abgelöst. Die Bauwerke erwecken durch die Betonung des Senkrechten, Leichten den Eindruck, als seien sie nicht aus schweren massiven Stein erbaut. Dieser Eindruck wird noch durch hohe Türme, reiche Ornamente, viele hohe Fenster und Glasmalerei unterstützt. Das erste Bauwerk in Deutschland nach dem gotischen Plan war der Marburger Dom, begonnen 1209. In der Plastik und in der Malerei werden die Gestalten schlank dargestellt.

Forscher und Entdecker

Es fällt immer schwer, genau zu bestimmen, wann etwas Neues begonnen hat. Der Kalender sagt uns beispielsweise, dass der 21. März der erste Tag des Frühlings sei, aber wenn man uns nach dem tatsächlichen Anfang der neuen Jahreszeit fragt, können wir keine zuverlässige Auskunft geben. Ebenso schwierig ist es, den Beginn der Neuzeit festzulegen. Wir wissen nur, dass das Mittelalter zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert zu Ende gegangen ist - hier früher, dort später - und dass Westeuropa in ein neues Zeitalter, die Renaissance, eintrat. Das wachsende Interesse für die Natur und die mehr menschliche Auffassung religiösen Themen in der gotischen Kunst haben uns gezeigt, dass sich die Einstellung der Menschen zum Leben schon damals zu wandeln begonnen hatte.

Aus der Vorliebe für Tiere, Pflanzen und Menschen erwuchs seit etwa 1420 ein immer stärker werdendes Verlangen, die ganze Welt und alles in ihr zu erforschen. Der Mensch verließ sich nicht mehr allein auf

den Glauben. Er wollte seine eigenen Fragen stellen, mit eigenen Augen sehen. Kühne Seefahrer stachen in See, um fremde Länder zu erkunden, und kamen mit Berichten zurück, die dazu verhalfen, die weißen Flecke auf der Landkarte auszufüllen. Einer von ihnen war Kolumbus, der im Jahre 1492 Amerika entdeckte. Andere erfanden wichtige technische Erneuerungen, so etwa Johannes Gutenberg ein Druckverfahren (um 1450), das die Bücher so verbilligte, dass sie für viel mehr Menschen erschwinglich waren. Selbst die Künstler wurden zu Forschern. Allein schon durch die voreingenommene Betrachtung der Dinge entdeckten sie in der Welt ringsum eine Fülle von Schönheiten und Wundern, die bis dahin noch niemand wahrgenommen hatte. Tatsächlich wussten sie vom Naturgeschehen mehr als die zeitgenössischen Wissenschaftler, weil sie gelernt hatten, ihre Augen zu gebrauchen, während jene immer noch an der mittelalterlichen Bücherweisheit hingen.

Spätgotische Kunst

Obwohl sich die italienischen und die nordischen Maler etwa gleichzeitig von der "Internationalen Gotik" abwenden, verfolgten sie dabei recht verschiedene Ziele. Aus diesem Grunde bezeichnet man die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts als "Frührenaissance", die des nördlichen Europa aber als "Spätgotik" - trotzdem beide Stile manches miteinander gemein haben. Die spätgotische Malerei nahm ihren Anfang in den reichen Städten Flanders, des heutigen Belgiens. Wir wollen uns den ersten ihrer großen Meister, den Brüdern Hubert und Jan van Eyck, zuwenden. Die Brüder van Eyck hatten etwas Wichtiges entdeckt: Was und wieviel wir wirklich sehen, ist davon abhängig, wie das Licht von den uns sichtbaren Dingen und uns selbst liegt. Manche Oberflächen, etwa die der Felsen und Bäume, schlucken das auftreffende Licht weitgehend auf, während andere es wie Spiegel zurückwerfen. So etwa das ruhige Wasser des Flusses, das nicht nur den hellen Himmel, sondern auch die an seinen Ufern stehenden Bäume spiegelt. Die Künstler vorausgegangener Zeiten haben sich nicht um das Spiegelbild gekümmert. Die van Eyck aber betrachteten es als einen wichtigen Prüfstein für das Können des Malers: Wenn man den Unterschied zwischen dem Spiegelbild und dem Gegenstand selbst veranschaulichen kann, dann hat man alles begriffen, was es über das Licht zu lernen gibt.

Was die van Eyck über die Eigenart der Atmosphäre entdeckten, war genauso wichtig und neu. Bekanntlich ist die Luft bei schlechtem Wetter manchmal so 'dick', dass unsere Sicht nur ein paar Schritte weit reicht. Ganz klar ist die Luft aber in Wirklichkeit nie. Immer legt sie sich wie ein verschwundener Schleier zwischen uns und die betrachteten Dinge, und je entfernter diese Dinge liegen, desto schwächer und grauer erscheinen sie uns. Die van Eyck waren die ersten Maler, welche das klar erkannt hatten. Im Bild "Taufe Christi" ist jede Form Licht- und Luft gerecht behandelt, so dass jedes Detail genau in der richtigen Ordnung erscheint, die es in der Natur hat. Es ist also ein neues, auf dem Verhalten von Licht und Luft basierendes Ordnungsprinzip, welches das Bild zusammenhält - ein sehr strenges Prinzip, das nur dann überzeugend wirkt, wenn der Maler es auf jede Einzelheit anwendet. Wenn er aber davon Ausnahmen macht, etwa aus erzählerischen, symbolischen oder dekorativen Gründen, dann wird sein Bild den Charakter eines fensterartigen Ausblicks auf die Natur verleihen. Auch das war den van Eyck bekannt, denn sie haben Christus und Johannes zwar an die wichtigste Stelle gesetzt, die Figuren aber so klein wiedergegeben, dass wir sie in der weitgedehnten, wundervollen Landschaft kaum bemerken.

Bald gingen die van Eyck zur Tafelmalerei über, wo sie die ganze umrahmte Fläche ausmalen konnten. Sie haben in einer neuartigen, komplizierten Technik gemalt, die von den van Eyck mitentwickelt wurde, und bei der man eine der mehrere Schichten sehr dünnflüssiger Ölfarbe auf einen in Tempera vorgearbeiteten Malgrund auftrug. Diese Malweise ließ die Farben durchsichtig erscheinen, gab dem Schatten mehr Weichheit und den Farbtönen reiche Abstufungen.

"Kreuzigung und Jüngstes Gericht"

Diese Tafeln wurden in einer komplizierten Technik gemalt, die von den van Eyck mitentwickelt wurde. Eine Verbindung mit Öl und Tempera brachte sanftere Schattierungen und reichere Farbtönungen hervor.

Das langgestreckte, schmale Format der beiden Tafeln deutet darauf hin, dass sie die Seitenflügel eines kleinen Altars waren und ein inzwischen verlorenes größeres Mittelbild flankierten.

Auf die Kreuzigung des linken Flügels sieht man wie von einem erhöhten Standpunkt aus herab. Nur dadurch war es den van Eyck möglich, das Geschehen ganz deutlich darzustellen, ohne auf den Eindruck eines fensterartigen Ausblicks verzichten zu müssen. Bei ebenerdigen Betrachtung wären sie gezwungen gewesen, die im Vordergrund stehenden Figuren so groß zu geben, dass sie die Aussicht verdeckt hätten.

Noch deutlicher als die Miniatur sehen wir hier, wie meisterhaft es die Brüder van Eyck verstanden haben, Licht und Luft der natürlichen Welt einzufangen. Die Farben werden mit zunehmender Entfernung immer blasser, und wir können schließlich nicht mehr genau sagen, wo die Erde aufhört und der Himmel beginnt. Es ist überraschend, dass in dem Bild trotz der drängenden Menschenmenge eigentlich kein echtes dramatisches Geschehen zu spüren ist. Die van Eyck haben auch den unwesentlichen Dingen, dem Felsenboden, den Gewändern und der Landschaft die gleiche Aufmerksamkeit geschenkt wie den menschlichen Gestalten. Aber das bedeutet nicht, dass sie weniger fromm waren als die Maler des Mittelalters. Auf unsere Frage hätten sie vielleicht geantwortet, dass Gott ja nicht nur den Menschen, sondern auch die ganze übrige Welt geschaffen hat; warum sollte ein Kleinsteiner oder Grashalm weniger Anteilnahme verdienen als der Mensch selbst?

Während sie die Kreuzigung in der Sprache dieser Welt schildern konnten, waren die Künstler bei der Darstellung auf dem rechten Altarflügel allein auf ihre Phantasie angewiesen. Sie zeigt das Jüngste Gericht: Am Ende der Zeiten, sagt die Prophezeiung, werden alle Toten aus ihren Gräbern aufsteigen, damit Gott ihre Taten richte. In der Bildmitte steigen sie aus der Erde und aus dem Meer auf. Über ihnen thront Gott, umgeben von den glücklichen Seelen der zum ewigen Leben im Paradies Auserwählten. Ganz unten werden die zur Hölle verdamnten Sünder von teuflischen Ungeheuern gequält. In diese Hölle, die etwas von den Schrecken eines Alptraums hat, haben die van Eyck eine außerordentlich wilde und expressive Bewegtheit hineingelegt, die sie sonst überall vermieden. Die neuen Malregeln ließen sich selbst auf so "unwirkliche" Themen wie dieses anwenden. Fern davon, die Phantasie des Künstlers zu ersticken, halfen sie ihm nur, diese Fabelwesen glaubhafter zu gestalten und die Qualen der Verdamnten noch herzergreifender zu schildern als jemals zuvor.

Die mittelalterliche Malerei kannte keine echten Porträts, weil sich niemand die Mühe machte, auf die Dinge zu achten, welche das Aussehen eines Menschen von dem eines anderen unterscheiden. Erst im 15. Jahrhundert verlangten die Menschen nach Bildnissen, auf denen sie sich wiedererkennen konnten. Ein Beispiel ist der "Mann mit rotem Turban", der Jan van Eyck 1433 gemalt hat. Der Dargestellte ist vielleicht der Künstler selbst, denn um die Augen liegt eine Spannung, als wenn der Mann in einem Spiegel starren würde. Auch hier wieder müssen wir das reiche Spiel von Licht und Schatten bewundern, das uns von den Bartstoppeln bis zu dem Tuchgeschlinge des Turbans, jede Einzelheit ganz echt empfinden lässt, über den Charakter des Mannes selbst erfahren wir nur wenig. Sein Gesicht ist so unbewegt wie die Landschaft auf dem Bild "Taufe Christi".

- 1431 Jeanne d'Arc (Johanna von Orleans) wird in Rouen (ru:a) als Ketzerin auf dem Scheiterhaufen verbrannt
- 1437 Heinrich der Seefahrer, Infant von Portugal, gründet die erste Seefaherschule der Welt in Sagres (Portugal)
- 1440 Gründung der Platonischen Akademie in Florenz. Forderung der geistigen Entfaltung des Menschen durch das Studium der klassischen antiken Literatur
- 1447 - Papst Nikolaus V. begründet die Vatikanische Bibliothek
55
- 1453 Fall von Konstantinopel, Untergang des Oströmischen Reiches
- 1455 In Mainz führt Johannes Gutenberg den ersten großen Druck durch (42teilige Bibel)
- 1469 Der Medici-Großherzog Lorenzo il Magnifico ('der Prachtige') wird Stadtherr von Florenz, das er zu höchster Blüte führt
- 1479 Vereinigung der spanischen Königreiche Aragona und Kastilien im Frieden von Alcavovas
- 1492 Christoph Kolumbus entdeckt Amerika mit der Landung auf den westindischen Inseln
- 1498 Vasco da Gama findet den Seeweg nach Indien
- 1506 Grundsteinlegung für St. Peter in Rom durch Papst Julius II.
- 1507 Der Astronom und Mathematiker Nikolaus Kopernikus entwickelt das heliozentrische Weltsystem

- (kopernikanisches Weltsystem
- 1508) Michelangelo beginnt die Fresken in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan
- 1517 Martin Luther schlägt seine 95 Thesen an die Schloßkirche zu Wittenberg: Beginn der Gegenreformation
- 1519 Leonardo da Vinci stirbt
- 1519-21 Der Spanier Hernando Cortes erobert Mexiko und zerstört das Aztekenreich. Der Portugiese Fernro de Magalhres (Magellan) umsegelt als erster die Erde
- 1520 Tod Raffaels
- 1522 Mit der Septemberbibel wird Martin Luther zum Schöpfer der neuhochdeutschen Schriftsprache
- 1527-28 'Sacco di Roma', Plünderung Roms durch deutsche und spanische Landsknechte
- 1528 Tod Albrecht Dürers
- 1530 Karl V. wird als letzter deutscher Kaiser vom Papst in Bologna gekrönt
- 1550-68 Der italienische Maler, Baumeister und Schriftsteller Giorgio Vasari gibt seine *Vite* heraus (Lebensbeschreibungen italienischer Künstler), eine der wichtigsten Quellen der Kunstgeschichte
- 1564 Geburt William Shakespeares; Michelangelo stirbt
- 1588 Die spanische Armada (Große Arnada) wird von der englischen Flotte vernichtet; die Vorherrschaft der Spanier zur See geht verloren;
- 1598 König Heinrich IV. von Frankreich gewährt den Hugenotten mit dem Edikt von Nantes Religionsfreiheit

Die Frührenaissance in Italien

Am Ende des Mittelalters fühlten sich viele Menschen im nördlichen Europa verloren und verlassen, sie sehnten sich danach, den alten Glauben durch einen neuen zu ersetzen. In Italien dagegen war diese Stimmung weniger vorbereitet. Dort wurde die neue Zeit als eine "Wiedergeburt" begrüßt, was man mit dem Begriff "Renaissance" auszudrücken versuchte. Die Italiener verstanden darüber die Erneuerung jener geistigen Kräfte, die einst den Ruhm Griechenlands

und Roms begründet hatten. Das Jahrtausend seit dem Untergang der klassischen Antike nannten sie Mittelalter, die "Zwischenzeit", die für die Kunst von geringer Bedeutung war. Und den Stil, der von Norden her nach Italien gebracht wurde, bezeichneten sie abfällig als gotisch, nach den Goten, jenem Volk, das mit zum Untergang des römischen Reiches beitrug. Wenn wir heute noch die gleichen Begriffe verwenden, dann haben sie nichts Verächtliches mehr.

Natürlich versuchten die Italiener nicht, sich wieder in klassische Römer im alten Sinn zu verwandeln. Sie dachten nicht daran, den christlichen Glauben aufzugeben. Aber sie waren überzeugt, dass man mehr auf sich selbst vertrauen müsse, anstatt in allem von Gott abhängig zu bleiben. "Da Gott uns so wunderbare Geistesgaben und eine so herrliche Welt zum Leben gegeben hat", so fragten sie, "ist es da nicht unsere Pflicht, diese Geschenke voll zu nutzen?" Sie fühlten, dass die alten Völker mehr als alle anderen nach dieser Erkenntnis gelebt hatten und dass man daher viel von ihnen lernen konnte.

Aber sie betrachteten sich als die Rivalen der klassischen Antike, nicht als deren Nachahmer. Sie entlehnten von ihr, was ihnen nötig schien, und vernachlässigten das Übrige.

Florenz war die Geburtsstätte der Kunst der Renaissance. In der Malerei nahm der neue Stil seinen Ausgang vom Werk des Masaccio, eines jugendlichen Genies, das, kaum 28-jährig, im Jahre 1428 gestorben ist. Wir kennen nur wenige Bilder von seiner Hand, aber diese beweisen, dass er ein ebenso kühner Neuerer war wie die van Eyck. Das Fresko "Die heilige Dreifaltigkeit mit Johannes, Maria" und zwei Stifterfiguren steht nicht mehr unter dem Einfluß der internationalen Gotik. An den monumentalen, massigen Gestalten und an der "Größe" der Komposition wird uns deutlich, dass Masaccio auf den über hundert Jahre älteren Stil des Giotto zurückgegriffen hat. Doch ist ein wesentlicher Unterschied festzustellen: während uns die Figuren Giotto an Steinplastiken erinnern, erscheinen die des Masaccio wie aus Fleisch und Blut. Wenn Giotto als mittelalterlicher Künstler einen Menschen darstellte, wollte er etwas aussagen oder ein bestimmtes Gefühl in uns wecken; es war ihm uninteressant, seine Gestalten wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Gerade darum bemühte sich aber Masaccio. Man könnte also sagen, dass er Giotto wiederholte, aber nach dem Vorbild der Natur. Wir verstehen das, wenn wir z.B. Johannes und Maria betrachten. Obwohl sie in schwere Mäntel gehüllt

sind, lassen sich ihre Körperformen unter dem Stoff erahnen. Das war seit der römischen Zeit nicht mehr möglich. Masaccio hat zwar derartige Gemälde gesehen, aber er arbeitete ganz ähnlich wie die Maler der römischen Antike: er dachte zunächst an die bloßen Körper seiner Figuren, erst dann legte er ihnen Gewänder an. Dazu musste er aber lernen, wie Stoffe fallen, welche Falten sich bilden, wenn man einen Umhang um die Schultern legt, ihn über dem Arm trägt oder ihn auf den Boden hängen lässt. Das Dreifaltigkeitsfresko zeigt das natürliche Fließen der Gewänder.

Daneben musste Masaccio auch die von den Gewändern verdeckten Körperformen kennen, was viel schwieriger war, weil er sich erst alle Erfahrungen, die von den Alten über den Mechanismus des menschlichen Körpers gemacht und dann vom Mittelalter vergessen worden waren, wiedererobern musste. Ein Blick auf seinen gekreuzigten Christus beweist uns, wie gut ihm das geglückt ist. Das Bemerkenswerteste an dieser Figur ist nicht die genaue Wiedergabe von jedem Knochen und jedem Muskel, sondern das vollkommene Zusammenspielen dieser Einzelteile. Masaccio hatte erkannt, dass der menschliche Körper ein komplizierter und genau abgestimmter Organismus ist, der nun dann arbeitet, wenn alle Teile zusammenwirken.

Spätgotische Figuren sehen aus, als wenn sie nichts ohne fremde Hilfe tun können, die der Frührenaissance aber handeln, selbst wenn sie stillstehen oder an einem Kreuz hängen.

Das Dreifaltigkeitsfresko unterrichtet uns noch über eine andere große Entdeckung: sein architektonischer Rahmen ist nämlich nach Gesetzen verkürzt, die wir als lineare oder wissenschaftliche Perspektive bezeichnen. Schon frühere Maler haben Verkürzungen benutzt, aber willkürlich und ohne Regeln. Erst die wissenschaftliche Perspektive ermöglichte es, eine klare und folgerichtige Vorstellung von den räumlichen Verhältnissen der Dinge zu geben, weil sie auf mathematischen Gesetzen und auf dem exakten Maß oder Winkel und Entfernungen beruht. Mit Kunst oder Phantasie haben diese Erkenntnisse an sich nichts zu tun, und doch wurden sie nicht von Wissenschaftlern, sondern von Künstlern entdeckt, welche die Erscheinungen natürlicher und echter erfassen wollten.

Obwohl der kühne Schritt Masaccios von seinen Malerkollegen sehr bewundert wurde, dauerte es doch einige Zeit, bis sich seine Ideen ganz

durchsetzten. In vielen anderen Bildern der Florentiner Schule finden wir noch bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts Nachklänge der internationalen Gotik. Als "Wiege der Renaissance" ist die Stadt Florenz mit ihrem außergewöhnlichen Reichtum an Kunstschatzen der Architektur, Bildhauerei und Malerei die Keimzelle für künstlerischen Werdegang vieler Maler.

Das Zeitalter der Genies

Mit dem Eintritt in das 16. Jahrhundert wird uns deutlich bewusst, dass die Idee von der Wiedergeburt mehr war als nur ein leerer Wahn. Nun begegnen uns viele überragende Persönlichkeiten, die uns wie ein neues Gigantengeschlecht anmuten, mit schöpferischen Kräften ausgestattet, wie sie der menschliche Geist bisher nicht gekannt hatte. Auf den ersten Blick scheint uns dieses Zeitalter der Genies eine viel glücklichere Epoche gewesen zu sein als unsere eigene unruhige Zeit. Tatsächlich aber war gerade das 16. Jahrhundert problematischer und unsicherer als andere. Es war eine Zeit fortwährender kriegerischer und geistiger Konflikte, denn die Entdeckungen der vorausgegangenen hundert Jahre hatten die althergebrachte Ordnung der Dinge aus den Angeln gehoben. Der Reichtum Amerikas und der anderen neuentdeckten Kontinente führte zu einem erbitterten Wettkampf zwischen den westeuropäischen Völkern um die Kolonien und um den überseeischen Handel. In diesen Auseinandersetzungen spielte auch die religiöse Krise, welche die Menschen mehr als jedes andere Geschehen dieser Tage verstörte, eine wichtige Rolle. Große Reformatoren wie Martin Luther und Johannes Calvin sagten sich von der Obrigkeit des Papstes los und gründeten ihre eigenen, die protestantischen Kirchen. Der große Zulauf, den sie fanden, beweist, dass für die Glaubensreformation ein echtes Bedürfnis vorhanden war. Aber der Kampf zwischen den beiden gegnerischen Lagern wurde so grausam und blutig geführt, dass viele Menschen ihr in die Religion gesetztes Vertrauen verloren.

Wie war es möglich, inmitten all dieses Aufruhrs große Meisterwerke der Kunst zu schaffen? Es ist schwer zu begreifen, warum in gewissen Zeiten so viele und in anderen wieder so wenige geniale Menschen auftreten. Aber wir müssen uns vor Augen halten,

dass das 16. Jahrhundert vor allem eine Zeit des Umbruchs war, in welcher die alten Schranken niedergedrückt wurden, und sich allenthalben neue Ausblicke öffneten. Vielleicht lagen gerade darin die Möglichkeiten für geistige Impulse und schöpferische Taten, die in einer geordneten Welt nicht hätten geboren werden können.

Die Hochrenaissance in Italien

Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености.

Фридрих Энгельс

Aufgaben:

1. Beschreiben Sie das Zeitalter der Renaissance in Italien und das Schaffen der hervorragenden Vertreter der Kunst dieser Zeit.
2. Übersetzen Sie die Worte von Fr.Engels über diese Epoche.

Von den Künstlern dieser Zeit errangen drei solchen Ruhm, dass ihre Namen uns allen geläufig sind: **Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael**. Sie lebten in Italien während der Hochrenaissance, einer glanzvollen Epoche am Beginn des 16. Jahrhunderts, die mit der klassischen Zeit des alten Griechenlands auf einer Stufe steht.

Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci (geboren 15.04.1452 in Italien, gestorben 02.05. 1519 in Frankreich) war einer der bekanntesten italienischen Maler, Bildhauer, Naturforscher und Techniker. Unter anderem entwarf er Konstruktionspläne für einen Hubschrauber und eine Taucherglocke.

Kahlkopf mit wallendem Bart, einem biblischen Bettler näher denn seiner Bedeutung als Maler der höhnischen Gioconda und des übergroßen Abendmahles, dessen Farben bereits von der Wand bröckelten, da er noch umging, Gedichte notierte und physikalische Gesetze, seltsame Fallschirme, Menschenflügel und Mauerbrecher skizzierte, nackte Weiber und nackte Götter. In jener fernen Epoche erfand er ein Tauchschiff, fähig, unter Wasser dahinzuschwimmen und alles über dem Wasser zu versenken: eine ungeheuerliche Waffe in

seefahrender Zeit. Nach kurzem Genuß des Draufgekommenseins verbrannte das greise Genie sorgfältig die Pläne, genießend, draufgekommen zu sein, dass es manchmal schon ein Fortschritt ist, einen Schritt vorwärts nicht zu tun.

Leonardo da Vinci verkörperte mehr als irgendein anderer das Ideal eines Universalgenies. Er selbst betrachtete sich in erster Linie als bildender Künstler, doch beweisen seine Skizzenbücher und Zeichnungen, dass er sich mit den Dingen in einer Art und Weise beschäftigte, die wir heute als naturwissenschaftlich bezeichnen würden. Er verließ sich ausschließlich auf das Auge als das vollkommene Mittel zur Ergründung der Natur, so dass Sehen und Wissen für ihn gleichbedeutend waren. Künstler, sagte er, seien die besten Wissenschaftler. Nicht nur betrachteten sie die Dinge genauer als andere Menschen, sondern sie dächten über das Gesehene auch nach und berichteten dann in ihren Abbildern davon. Heutzutage ziehen es die Wissenschaftler vor, ihre Erkenntnisse in Worten auszudrücken (und sie mussten dazu eine ganze Anzahl neuer Begriffe prägen), aber in der Renaissance sprach ein gutes Bild 'Bände'.

Leonardos Zeichnungen sind so anschaulich und lebendig, dass wir seine Gedanken in ihnen ablesen können, auch wenn wir seine eigenen schriftlichen Erläuterungen nicht verstehen. Es gibt kaum ein modernes Interessengebiet, mit dem er sich nicht beschäftigt hätte. So war er der erste Mensch, der Flugmaschinen entwarf und exakte anatomische Studien von dem Inneren des menschlichen Körpers machte. Seine wissenschaftliche Einstellung wird auch an einer der Skizzen deutlich, die er um 1504 für ein großes Schlachtenbild anfertigte. In den Zeichnungen will er zeigen, dass die Geister von Tieren und Menschen den gleichen Ausdruck nehmen, wenn sie von derselben Erregung ergriffen sind. In ihrer Wut blecken der Mensch, der Löwe und die Pferde ihre Zähne und fauchen. Dieses Blatt ist eine frühe psychologische Studie und nimmt etwas vorweg, das wie als Erregungschafft der Moderne zu betrachten pflegen.

Das Schlachtenbild vollendete Leonardo nie, aber in den gleichen Jahren schuf er sein berühmtestes Gemälde, die *Mona Lisa*.

Wenn wir diese mit älteren Porträts vergleichen, müssen wir zugeben, dass Leonardos Bildnis vollkommener und harmonischer ist. Die Frauengestalt, die niedrige Mauer hinter ihr und die ferne Landschaft sind nicht mehr als getrennte Dinge nebeneinandergestellt; das Bild als

Ganzes ist nun wichtiger geworden als die Einzelheiten. Eine solche Harmonie war eines der Ziele der Renaissance. Leonardo hat sie hier nicht nur durch die sehr sorgfältige Komposition erreicht, sondern auch durch den leichten Dunstschleier, den er über das Bild gelegt hat und der die unwesentlichen Details untergehen lässt, die Konturen weicher macht und Formen und Farben miteinander verschmilzt. Manches überlässt er auf diese Weise unserer Phantasie, aber gerade deshalb erscheint uns die *Mona Lisa* so wundervoll belebt. Das gilt ebenso für die Landschaft, in der Leonardo uns andeutet, dass die Erde aus Felsen und Wasser entstand, wie für das Gesicht mit seinem unergründlichen Lächeln. Vielleicht hatte Leonardo selbst etwas von dieser rätselhaften Art; seinen Mitmenschen erschien er immer als ausgeglichen und freundlich, doch keiner wusste genau, was in seinem Innern vor sich ging.

“Mona Lisa” von Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci hat in dem Bildnis der Mona Lisa ein Werk geschaffen, das einen der Höhepunkte der Malerei darstellt. Im Bildnis herrscht das freie Gebaren der Hochrenaissance, das sich in der kühnen Wendung der Gestalt, der ungesuchten Haltung der Hände, dem offenen Blick der Augen, kurz in der Unbekümmtheit äußert, womit die Dargestellte dem Besucher entgegentritt.

Über die Dargestellte wissen wir, dass sie aus einem der vornehmsten florentinischen Geschlechter stammte, in Florenz geboren wurde und einen der vornehmsten Bürger ihrer Vaterstadt heiratete. Mona Lisa wäre beim Beginn von Leonardos Arbeit am Bildnis 24 Jahre alt gewesen. Leonardo sollte sich mit dem Bildnis vier Jahre lang abgemüht und es dennoch nicht bis zur letzten Vollendung geführt haben.

Mona Lisa, eine Frau am Beginn ihrer vollen Entfaltung, sitzt auf einer Veranda in einem Lehnstuhl, fast bis zu den Knien sichtbar.

Sie hat ihren Oberkörper stark nach dem Besucher gewendet und blickt diesem fast gerade in die Augen. Nur wenig fehlt dazu, aber gerade dieser kleine Unterschied, der ihrem Blick etwas Fragendes verleiht, begründet zusammen mit dem rätselvollen Lächeln jenen verwirrenden Eindruck, der zwischen Hingabe und Zurückhaltung mitteninne steht. In der Deutung dieses Lächelns ist man ebensoweit

nach der Seite des Lieblichen wie nach der des Grausigen gegangen. Einige meinen, Leonardo sei der erste gewesen, der das Lächeln des inneren Glücks, die Anmut der Seele angestrebt hat. Andere blicken darin etwas Böses: Ironie, Stolz, Herausforderung; wieder andere ein Gemisch von Zärtlichkeit und Koketterie, von Schamhaftigkeit und dumpfer Wollust. Den auf ziemlich langem Hals ruhenden Kopf lässt Leonardo sich vorbeugen. Ihre Kleidung ist in den Einzelheiten einfach, wirkt aber durch die Wahl der Farben und die Fülle des Stoffes, der in eine endlose Reihe von Falten gelegt ist. Kein Schmuck sucht ihrer Erscheinung Glanz zu verleihen. Das kastanienbraune Haar wird über den Schläfen nur durch eine schmale Schnur zusammengehalten; aber es fällt in langen Ringellocken über die Schultern hinab und wird durch einen leichten schwarzen Schleier, der wie grau wirkt, in seiner Farbe gedämpft. Die außergewöhnliche Höhe der Stirn mag sich daraus erklären, dass die vorderen Haupthaare nach damaliger Sitte ausgezogen waren; das jetzige Fehlen der Augenbrauen aber wird wohl nicht auf ein derartiges Verfahren zurückzuführen sein. Das rund bis zur Schulter ausgeschnittene Gewand mag ursprünglich grün gewesen sein und die Ärmel gelb. Vom Dunkel des Gewandes hebt sich die Fleischfarbe des Busens und der Hände um so leuchtender ab. Der feine wollene Gewandstoff ist in tausend sich kräuselnde Fältchen gelegt, die durch einen mit regelmäßigen Verschlingungen gezierten Saum zusammengehalten werden; die weiten seidenen Ärmel aber schieben sich nach oben zu zahlreichen tiefen Falten zusammen. Auf der linken Schulter ruht lose eine leicht gewundene schleierartige Binde. Die linke Hand ruht wie spielend auf der Lehne des Armsessels, die rechte greift sanft auf den linken Ärmel über.

Über die Brüstung der Veranda hinweg schweift der Blick, durch zwei Säulen eingefasst, über eine weite, von Straßen und Gewässern durchzogene Berglandschaft, die an Bildungen der Voralpen erinnert, aber weit zackiger und phantastischer gestaltet ist. In ihrer hellen warmbräunlichen Färbung stehen diese Felsen in einem eigentümlichen Gegensatz zu dem Dunkel der Gestalt.

Nach Woldemar Seidlitz

1. Beschreiben Sie die "Mona Lisa" von Leonardo da Vinci anhand des gelesenen Textes. Verwenden Sie einiges im Text vorhandene Sprachmaterial für die Beschreibung eines Frauenbildnisses eines anderen berühmten Malers der italienischen Renaissance.

"Mona Lisa"

von Leonardo da Vinci

Nach Ansicht Leonardos ist der Mensch nicht nur ein Teil der Natur, sondern er ist ihre Vollendung und ihre Krönung. Gleich allen großen Denkern der Renaissance war Leonardo der Ansicht, dass die Schönheit des menschlichen Körpers der Schönheit seiner Seele, — seinem Charakter und der Welt seiner Gedanken und Gefühle, — entsprechen müsse. In dem Bildnis von Mona Lisa ist diese Auffassung vom Menschen vollkommen dargestellt. Körper und Charakter der Frau sind zu harmonischer Einheit erhoben. Es ist ein Werk von tiefer Beseeltheit, in dem körperliche Schönheit gleichsam von innen heraus von den Regungen der Gedanken und Gefühle des Menschen vervollkommnet wird. Fraglos fühlte sich Leonardo nicht nur von dem Ebenmaß des Antlitzes und der Gestalt der Frau angezogen, sondern die Freiheit ihrer Gefühle und ihr kluger Verstand schienen ihm ebenso bewunderungswürdig. Dieses Porträt konnte nur im Zeitalter der Renaissance geschaffen werden. Im Vergleich zu den Porträts der italienischen Frührenaissance und auch zu den früheren Frauenbildnissen Leonardos fällt sofort die Kompliziertheit der geistigen Welt der Mona Lisa auf. Dieses Bildnis ist keine große Darstellung einer Frau mit einer gewissen Beimischung von Idealisierung. Wir finden in ihm nicht jenen Gleichklang des Gefühls, wie in den früheren Werken des Meisters. Der über das Gesicht hingleitende Schatten eines Lächelns spielt fast zu leichtem Spott hinüber. Hinter diesem Lächeln empfindet man ein vielgestaltiges Seelenleben, das den Eindruck irgendeines "Geheimnisses" hinterlässt. Jahrhundertlang haben Menschen versucht, dieses Geheimnis zu ergründen.

In der Regel werden in den Werken der Malerei zur Zeit Leonardos die menschlichen Gestalten als Betrachtungsobjekte geschaffen. Der Betrachter konnte in den Charakter des Dargestellten, in seine Gedanken und Gefühle eindringen. Leonardo ging mit der Mona Lisa einen Schritt weiter. Ihm gelang in diesem Bild das beinahe Unwahrscheinliche: er verlieh dem Gesicht und dem Blick der Frau einen solchen Ausdruck, dass man meint, sie selbst wolle Gedanken

und Gefühle des Betrachters erraten und sein Wesen erschließen. Deshalb empfindet der Betrachter des Bildes häufig eine innere Unruhe. Die Mona Lisa sieht ihn mit klugem, durchdringendem Blick an und mit einem sanften, kaum merklichen Lächeln. Der Betrachter wird zum Betrachteten. Die Mona Lisa steht mit ihm in ständigen Wechselbeziehungen. Leonardo stellt gleichsam die Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen dem allseitig entwickelten harmonischen Menschen der Renaissance und seinen Zeitgenossen.

Hinter der Frage der Mona Lisa steht Leonardo selbst. Millionen Menschen sind zu verschiedenen Epochen vor dieses Porträt getreten, aber je nach dem Charakter des Betrachters war auch die Deutung dieses Bildes verschieden. Der geistige Kontakt zwischen der genialen Schöpfung Leonardos und ihrem Betrachter ist stets unterschiedlicher Natur. Darum überdauert dieses Porträt die Jahrhunderte und bereichert gleichsam mit jeder Epoche seinen Inhalt.

1. Geben Sie den Inhalt des gelesenen Textes wieder.
2. Wodurch ist das Bildnis der Mona Lisa von Leonardo da Vinci zu einem der berühmtesten Meisterwerke der Malerei geworden?
3. Wie kommt im Bildnis die Auffassung Leonardos vom Menschen zum Ausdruck?

Leonardo und der Judaskopf

Mir pflegte mein Herr Vater Christoforo, der ein Mann von höchst scharfsinnigem Verstand war und sehr großer Urteilskraft war, wenn er mit mir über Komposition sprach (was häufig vorkam), zu sagen, dass Vinci, nachdem er das Bild *Christi und der zwölf Jünger* beendet hatte, den Körper des Judas nur bis zum Kopf gemalt habe, weiter sei er nicht gekommen. Deshalb hätten sich die Brüder beim Herzog beklagt, der dem Vinci für dieses Gemälde einen hohen Preis gezahlt hatte. Als der Herzog die Beschwerde der Brüder vernahm, ließ er Leonardo zu sich kommen und sagte zu ihm, er wundere sich, dass er die Beendigung dieses Gemäldes so lange hinauszögere. Vinci antwortete ihm, er wundere sich, dass sich Seine Durchlaucht darüber beklage, da doch kein Tag vorübergehe, ohne dass er etwa zwei Stunden damit verbringe.

Der Herzog war mit diesen Worten zufrieden, und als die Brüder wiederkamen, um sich über die Saumseligkeit Vincis zu beschweren, sagte er ihnen, er habe mit ihm darüber gesprochen und jener habe erwidert, es gäbe keinen Tag, an dem er sich nicht etwa zwei Stunden mit dem Bild beschäftige. Da sprachen die Brüder zu ihm:

“Herr, es ist nur noch der Kopf des Judas zu machen, alle anderen Figuren sind fertig; und wenn man die Zeit erwägt, die er gebraucht hat, um die anderen Köpfe zu machen, so würde, wenn er zwei Stunden am Tag daran arbeitete, wie er zu Eurer Durchlaucht gesagt hat, dass er tue, nunmehr das ganze Bild fertig sein. Aber es ist mehr als ein Jahr, dass er es nicht angesehen oder Hand daran gelegt hat.”

Da wurde der Herzog zornig, ließ Leonardo holen und sagte finsternen Gesichtes zu ihm:

“Was bedeutet das, was mir diese Brüder sagen? Du sagst mir, dass kein Tag vorübergehe, ohne dass du dich nicht zwei Stunden mit dem Bild beschäftigst, und jene sagen mir, dass es mehr als ein Jahr her sei, dass du nicht in ihrem Kloster war.”

Darauf sagte Vinci:

“Was verstehen diese Brüder vom Malen? Es stimmt, wenn sie sagen, dass ich schon lange Zeit nicht dorthin gegangen bin; sie sagen aber schon nicht die Wahrheit, wenn sie leugnen, dass ich mich jeden Tag etwa wenigstens zwei Stunden mit diesem Bild beschäftige.”

“Und wie kann das sein, wenn du nicht dorthin gehst?“, fragte der Herzog.

Darauf antwortete Leonardo lachend:

“Durchlauchtichtiger Herr, ich habe noch den Kopf des Judas zu malen, der jener große Verräter war, wie Ihr wisst. Und darum verdient er, mit einem Gesicht gemalt zu werden, das solcher Ruchlosigkeit entspricht; und obwohl ich unter denen, die mich anklagen, viele hätte haben können, deren Kopf wunderbar dem des Judas gleichen würde, bin ich nichtdestoweniger, damit sie sich nicht über sich selbst schämen müssen, schon seit einem Jahr, und vielleicht sogar mehr, jeden Tag morgens und abends in das Borghetto gegangen, wo alle verworfenen und gemeinen und größtenteils bösen und verbrecherischen Personen wohnen, nur um zu sehen, ob mir ein Gesicht unter die Augen käme, das geeignet wäre, das mir Bild jenes Niederträchtigen abzugeben. Bis jetzt habe ich es noch nicht finden können; sobald es mir vor die Augen kommt, werde ich in einem Tag das vollenden, was mir zu tun

übrigbleibt. Sollte ich es aber nicht finden, so kann ich ja das jenes Paters Prior hinsetzen, der mir jetzt so lästig fällt und der wunderbar dazu passen würde.”

Der Herzog lachte über diese letzten Worte Vincis und war zufrieden mit dem, was dieser ihm gesagt hatte, und da er erkannt hatte, mit welchem Scharfsinn Vinci seine Gestalten malte, schien es ihm kein Wunder zu sein, dass dieses Bild in den Augen der Welt einen so ausgezeichneten Erfolg hatte.

Giovanni Battista Giraldi

1. Erklären Sie den Gebrauch der Konjunktivformen in diesem Text.
2. Geben Sie den Inhalt des gelesenen Textes wieder.

Leonardo da Vinci

Man schrieb das Jahr 1490.

Leonardo malte an seinem Abendmahlbild, das den Herrn Jesus inmitten seiner erregten und zutiefst bestürzten Jüngerschar zeigt, denn eben ist das Wort gefallen: „Einer unter euch wird mich verraten.“

Der Künstler hat, wie man sich denken kann, lange Zeit nach einem Menschen gesucht, dessen Gesichtszüge seiner anspruchsvollen Vorstellung des Jesuskopfes genügten, und er fand ihn endlich in einem jungen Mann von besonders edlem Aussehen und vergeistigtem Antlitz, war glücklich, ihn entdeckt zu haben, und gestaltete nach ihm das Haupt des Herrn.

Danach vergingen mehrere Jahre, in denen Leonardo da Vinci von der Vollendung des Riesengemäldes durch andere Vorhaben abgehalten wurde.

Als er die Arbeit daran später wieder aufnahm, stellte sich ein neues Hindernis ein: er fand kein Modell für den Judas Ischariot, obwohl er ständig auf der Suche war — auf der Straße, in jeder Gesellschaft, in allen Stadtvierteln und Kaschemmen suchte er nach einem Gesicht, das tückisch und verworfen genug aussah, um dem Verräter Judas gehören zu können. Er fand es aber schließlich doch bei einem scheußlich heruntergekommenen Menschen, einem Trinker und lichtscheuem Burschen, der nur gegen vieles Geld zu bewegen war, den verabscheuungswürdigen Judas zu stellen.

Leonardo ging also mit neuem Eifer an die alte Arbeit, und als er sich forschend in die verwüsteten Züge seines Modells versenkte, fiel seinem geschulten Auge sehr bald eine überraschende Ähnlichkeit mit dem Jesuskopf in den Grundlinien des Gesichtes auf. Halb ungläubig forschte er nach und erhielt die Bestätigung ... dass er denselben Menschen vor sich hatte, der ihm vor Jahren als Vorbild für seinen Jesuskopf gedient hatte...

Günter Maske

Hundertfache Vergeltung

Ein Prarrer, der am Karsamstag einen Rundgang durch seine Gemeinde machte, um die Häuser, wie es Brauch ist, mit Weihwasser zu besprengen, kam dabei auch in die Werkstatt eines Malers. Als er dort solches Wasser auch auf einige Gemälde sprengte, drehte sich der Maler ziemlich ärgerlich um und fragte, warum er seine Gemälde naß spritze. Darauf sagte der Pfarrer, das sei nun einmal ein Brauch und es sei seine Pflicht, es zu tun; außerdem tue er etwas Gutes damit, und wer Gutes tue, der dürfe auch etwas Gutes oder sogar noch Besseres erwarten; denn der Herrgott habe versprochen, dass jedes gute Werk, das man auf Erden tue, von oben hundertfach vergolten werde.

Da wartete der Maler, bis der andere fortgegangen war, trat dann oben ans Fenster und goß dem Pfarrer einen großen Kübel Wasser auf den Rücken, wobei er rief:

“So, da hast du deine hundertfache Vergeltung von oben, die dir, wie du doch selbst gesagt, für das gute Werk zukommt, das du mit deinem Weihwasser angetan hast. Denn damit hast du meine Bilder halb verderben.”

Leonardo da Vinci

Raffael und Michelangelo

Raffael war immer von Malern begleitet. Einmal geschah es, dass er Michelangelo begegnete, der allein war, während er von vielen begleitet wurde. Da sagte Michelangelo zu ihm, er glaube, er habe den Bargello getroffen, und Raffael sagte, er glaube, dem Henker begegnet zu sein, weil Buonarroti nach seiner Gewohnheit immer allein gehe.

Giovanni Paolo Lomazzo

Raffaels Antwort

Zwei Raffael befreundete Kardinäle machten, um ihn zum Reden zu bringen, in seiner Gegenwart eines seiner Bilder herunter, das die Heiligen Petrus und Paulus darstellte, indem sie sagten, die Gesichter seien zu rot ausgefallen. Raffael antwortete:

“Signori, wundert Euch nicht. Nach langem Sinnen habe ich sie so gefertigt, weil ich glaube, dass St. Petrus und St. Paulus so rot, wie Ihr sie hier seht, auch im Himmel sein müssen, da sie sich schämen, dass die Kirche von solchen Leuten, wie Ihr seid, regiert wird.”

Baldassare Castiglione

Michelangelo

Michelangelo war in vieler Hinsicht das genaue Gegenteil von Leonardo. Zwar betätigte auch er sich auf den verschiedenartigsten Gebieten, war Bildhauer, Baumeister, Dichter und Maler, aber er hatte kein Interesse für Wissenschaft. Leonardo konnte das Gesicht eines Menschen wie das eines Löwen oder eines Pferdes behandeln, weil der Mensch für ihn auch nur ein Stück der Natur war. Für Michelangelo dagegen war der Mensch ein einzigartiges, gottähnliches Wesen, und der Künstler nicht der nüchtern beobachtende Wissenschaftler, sondern ein Schöpfer, unter dessen Händen die Materie zum Leben erwachte. Dazu brauchte der Künstler mehr als nur einen tiefgründigen Verstand, er musste erleuchtet sein, und Erleuchtung konnte nur von Gott kommen, dem der Künstler in gewisser Hinsicht verwandt war. Michelangelo selbst wusste kaum, ob er seine Begabung als einen Segen oder als eine Fluch betrachten sollte. Seine gewalttätige Natur, die dauernd zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankte, erfüllte seine Mitmenschen mit solcher Scheu, dass sie etwas Übermenschliches in ihm vermuteten. Mehr als irgendein anderer trug er zu unserer Vorstellung von einem Genie bei, so dass wir noch heute dazu neigen, Genialität als eine fremde, unkontrollierbare Kraft zu betrachten, die den Künstler in Bann schlägt.

Michelangelos Hauptwerk ist das riesige Fresko, welches die ganze Decke der Kapelle des Vatikans einnimmt. Er schuf es zwischen 1508 und 1512 für Julius II., den großen Papst, während dessen Pontifikat Rom zum Mittelpunkt der italienischen Kunst wurde. Eine der Hauptszenen des Freskos ist *Die Erschaffung Adams*. Sie erinnert uns an die monumentale Kunst eines Giotto und Masaccio, doch besitzen

die Formen eine Ausdrucksstärke, wie sie uns nie zuvor begegnet ist. Diese mächtigen Geschöpfe, vollkommener und kraftvoller als jeder Sterbliche, sind nicht der wirklichen, sondern der inneren Welt, der Vorstellungskraft Michelangelos entsprungen. Die fliegende Gestalt Gottes ist nicht anders als die schöpferische Unkraft selbst. Adam dagegen bleibt der Erde verbunden, aus der er geformt wurde. Ihre Hände strecken sich einander zu, und wir können fast den auf Adam überströmenden Lebensodem spüren. Kein anderer Künstler hat die Vision Michelangelos von diesem schicksalhaften Augenblick je wieder erreicht. Die Hauptbilder der Decke sind einem Rahmenwerk eingeordnet, in dessen Nischen Figuren sitzen; eine davon ist der *Prophet Jeremias*. Sein Körper, verglichen mit der *Erschaffung Adams*, ist noch wuchtiger, doch seine Kraft konzentriert sich auf die düsteren Ahnungen, die seinen Geist erfüllen. Michelangelo gab dieser brütenden Gestalt manches von seinem eigenen Charakter.

Raffael

Wie anders sind die Gemälde des Raffael! Jünger als Leonardo und Michelangelo, war er der glücklichste und unkomplizierteste dieser drei. Auch er war auf Veranlassung Julius II. nach Rom gekommen, hatte aber in Florenz schon die Werke Leonardos gesehen und sehr viel von ihnen gelernt. Bei der lieblichen *Madonna* von 1507 lassen die Weichheit der Modellierung und die stille Schönheit der Maria den Einfluss der *Mona Lisa* erkennen. Doch hat Raffael nichts von dem beunruhigenden Geheimnisvollen, durch das Leonardo so schwer zugänglich wird.

In Rom wurde Raffael von der Sixtinischen Decke tief beeindruckt. Das wird in der *Austreibung des Heliodor* deutlich sichtbar, einem der Fresken, die er im vatikanischen Palast gemalt hat. Es schildert die Geschichte eines griechischen Soldaten, der frevlerisch in den Tempel von Jerusalem eingedrungen ist, um dessen Schätze zu rauben. In der Bildmitte erfleht der Hoherpriester am Altar die Hilfe Gottes, und auf sein Bitten erscheinen drei bewaffnete Himmelsboten, die den Heliodor und seine Rotte vertreiben. Diese Gestalten sind ebenso kraftvoll wie die der Sixtinischen Decke und noch bewegter, aber ohne jene Gefühlskonflikte, denen wir bei Michelangelo begegnet waren. Das Bewundernswerteste an der *Austreibung des Heliodor* ist die meisterhafte Komposition. Nur ein Genie konnte aus so vielen und

verschiedenen Figuren ein in sich wohlausgewogenes Ganzes schaffen. Die Art, in welcher die Architektur zum Gerüst des ganzen Bildes wird, erinnert uns an das Dreifaltigkeitsfresko von Masaccio, nur dass der Entwurf Raffaels viel reichhaltiger und dynamischer ist.

Der große Raffael

Raffael, eigentlich Raffaello Santi, ein italienischer Maler und Architekt, geboren am 6.04.1483, gestorben in Rom am 6.04.1520, war Gehilfe seines Vaters Giovanni Santi, dann ein Schüler von P. Perugino, ging 1504 nach Florenz und lebte seit 1508 in Rom. Seit 1513 war am Bau der Peterskirche tätig, wurde 1515 erster Architekt von St. Peter und Konservator der antiken Denkmäler Roms. Er ist im Panteon eingesetzt.

Raffael hat die künstlerischen Idealvorstellungen der Renaissance am vollkommensten verwirklicht. Er verarbeitete den vorgefundenen Kunstbestand, die Antike sowie nordische Anregungen und erhob seine Form auf römischem Boden zum Inbegriff der Klassik Italiens. Bis ins Letzte durchdacht, besitzt seine Kunst zugleich eine überzeugende Sinnfälligkeit. Seine Madonnenbilder gewannen eine bis heute andauernde Volkstümlichkeit.

Obwohl Raffael bereits im Alter von 37 Jahren starb, schuf er ein umfangreiches Gesamtwerk, das als Vollendung der künstlerischen Ideale bezieht sich auf den harmonischen Ausgleich aller Stilelemente wie flächige Bildgeometrie (Dreieck, Kreis) und Räumlichkeit, Detailrealismus und Gesamtkomposition, Statik und Dynamik, liebliche Anmut und ernste Würde. Das Ziel der Kunst bildete die Erhebung über die unvollkommene Wirklichkeit in ein Ideal der Schönheit, das eine höhere Realität repräsentiert. Dabei ging es Raffael, seinen Auftragsgebern und Mitarbeitern zugleich um die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Schein und Wirklichkeit. An die Grenzen eines harmonischen Ausgleichs der Gegensätze stößt Raffaels letztes Gemälde: *Die Verklärung Jesu* (Vatikanische Gemäldegalerie) mit hilflosen Jungern und dem besessenen Knaben am Fuß des Berges Tabor, über dem Heiland in einer Lichtglorie schwebt.

Die Altarbilder, Madonnen und kleinen Historien der Frührenaissance sind noch weitgehend abhängig von Perugino, übertreffen diesen aber an Bestimmtheit und Erfindungsbreite. Schon in der *Vermählung Marias* (1504) ist die für Raffael kennzeichnende

Kreisform als Mittel des rhythmisch bewegten , geschlossenen Bildaufbaus verwendet. Die Florentiner Jahre brachten die Begegnung mit der Kunst Leonardo da Vincis, Michelangelos, Andrea del Sartos und Fra Bartolomeos, deren Einflüsse er in souveräner Weise in seinen eigenen Stil integrierte.

Raffaels Ruhm begründeten Marienbilder beginnend mit der Vermählung Marias mit Joseph (1504). Hier wird die Figurengruppe im Vordergrund von einem überkuppelten Zentralbau überragt, der als ideales Architekturbild und Bild im Bild die ganze obere Hälfte des Gemäldes einnimmt. Während seiner Tätigkeit in Florenz entstanden empfindsame Bilder Marias mit dem Jesuskind und dem Johannesknaben wie die *Madonna im Grünen* (1505-1506). Die Figurengruppe umschließt ein aufgerichtetes Dreieck und befindet sich von einer Lichterfüllten, tief in den Hintergrund geöffneten zarten Landschaft, die wesentlichen Anteil an der anmutigen Gesamtwirkung gewinnt.

Ähnliches gilt für das Porträt des Florentiner Kaufmanns *Anglo Dotti* (1506) und seiner Frau *Maddalena Doni*. Die hier erkennbaren psychologischen Charakteristiken verstärken spätere Porträts, z.B. das des Schriftstellers *Baldascare Castiglione* (1515) sowie *Papst Leo X. und zwei Kardinäle* (1518-1519).

Die Einheit von Bauwerk und Bild kam in der von Raffael geschaffenen Chigi-Kapelle zu glücklichster Wirkung; mit Gottvater im Gestirnkreis an der Kuppel weitet sich der kleine Raum zum Symbol einer harmonischen Weltordnung. In den Deckenfresken der Villa Farnesina bot Raffael einen neuen Zugang zur Darstellung antiker Sage und Mythologie.

Raffael durfte kein ausgebildeter Architekt gewesen sein, doch spielte er in der Geschichte der Baukunst eine wichtige Rolle. Seine architektonischen Vorstellungen gewann er in Urbino, durch Bramante und die Begegnung mit der römischen Antike. Er wirkte durch Bildarchitekturen wie die seiner *Schule von Athen* und gab mit seinen Entwürfen zu Palastfassaden und zu der Villa Madama mit ihrem Ineinander von Bau und gestalteter Natur erscheinende Antriebe. Für die Peterskirche projektierte er eine basikale Vollendung.

In seinen letzten Jahren war Raffael mit Arbeit so überlastet, dass die Aufführung der Werke, so auch der Vatikanischen Loggien, weitgehend seiner wohlgeschulten Werkstatt zufiel. Die Wirkung seiner

formalen Gedanken litt darunter nicht; in Einzelfällen legte er selbst Hand an. Ein reicher Bestand von Handzeichnungen lässt die Entstehung dieser Gedanken verfolgen. Verlorene Originale sind in Stichen von M.Raimondi u.a.

1508 erteilte Julius II. Raffael den Auftrag, die päpstlichen Privatgemächer, die Stenzen, mit Fresken auszuschnücken. Dieser Aufgabe widmeten sich Raffael und die wachsende Zahl seiner Mitarbeiter auch unter Leo X. aus der Familie Medici. Der in vier Räume verteilte Zyklus beginnt in der Stanza della Segnatura mit vier allegorischen Monumentalfresken. Ihre Themen sind die Poesie (*der Parnas mit Apollo*), die Philosophie (*die Schule von Athen mit Plato und Aristoteles*) und die Theologie (*Disputa zu Ehren der Eucharastie*). Diese und die weiteren Fresken faszinieren durch die geordnete Fülle die Vielfalt der Motive und Anspielungen auf historische und zeitgenössische Personen und Ereignisse, mitunter in Verbindung mit biblischen Themen.

Nachdem Winkelmann und Goethe in Raffael den Maler klassischer Harmonie gesehen hatten, entdeckte die Romantik den Menschen Raffael, den frommen, sanften, liebenswürdigen Jüngling. Die von G.Vasari überlieferte Neigung Raffaels zu Liebesabenteuern, seine Beziehung zur Nichte des Kardinals Bibbiena, die durch fünf Sonette belegte Liebe zu einer Unbekannten, schließlich die Raffael im 17. Jahrhundert angedichtete Bindung an seine schöne Bäckerin wurden erstmals in A.von Arnims Novelle *Raffael und seine Nachbarin* (1824) behandelt, die den Künstler zwischen sinnliche und unsinnliche Liebe stellte. Liebe und Entsagung sind auch in späteren Bearbeitungen des Stoffes das vorherrschende Thema geblieben.

Raffael Santi

На нас глядят два озера печали,
И в каждом по звезде отражено,
В эпоху Возрождения писали
Так лишь мадонн на фоне синей дали,
Земных или небесных — все равно.
Вот почему извечный лик мадонны,
Лик женщины с младенцем на руках,
Сияньем материнства озаренный,

Стал обликом не фрески иль иконы,
А вечности, земной презревший прах!

Вс. Рождественский

Великий Рафаэль

Рафаэль Санти из Урбино родился и умер в один и тот же весенний день — 6 апреля. В 37 лет, не достигнув “акме” — как именовали древние вершину зрелости человека. Но когда ходил он еще римскими улицами в окружении свиты из учеников и почитателей, жизнь его, изукрашенная роскошью, исполненная всеобщего преклонения перед дивным даром творить красоту, возвеличенная а то и омраченная почти заискивающим покровительством сильных мира сего, уже превратилась в легенду. Для всех. И — на века. Спустя менее полувека первый жизнеописатель титанов Возрождения Джорджо Вазари скажет: “... те, кто обладают такими редкими дарами, какие проявились у Рафаэля из Урбино, — не простые люди, а, если позволительно так выразиться, смертные боги.”

Мы изумляемся тому, как много создал Рафаэль за недолгую жизнь. В книгах о нем возле его имени значится: живописец, архитектор, ваятель... Он оставил портреты, не потесненные и до наших дней из первейшего ряда шедевров. Его кисть сотворила исполненные непринужденной жизненности многофигурные композиции на античные и библейские сюжеты.

Около 10 лет из своей недолгой жизни отдал Рафаэль работе над величественными росписями в покоях- станцах Ватиканского дворца и вместе с учениками успел завершить несколько монументальных циклов, где в по-новому обогащенном и организованном архитектурном пространстве, раздвинутых его горизонтах движутся, споря, размышляют, карают зло во имя добра избранники кисти Рафаэля. Подле его современников и друзей там — античные философы, поэты, чья жизнь еще на памяти потомков, владыки, употреблявшие власть более всего для свободы и достоинства Италии...

Оставил гениальный урбинец множество рисунков, повествующих о неистово ищущем его трудолюбии и поражающих совершенством, жизненной точностью в передаче движения.

Строитель грандиозного храма , собора св. Петра в Риме, Браманте, умирая, только молодого друга счел достойным продолжить дело своей жизни. Рафаэлю- архитектору принадлежат и другие замечательные постройки. Но приходилось Рафаэлю и оформлять праздники и театральные представления, делать эскизы мебели, дверных ручек, ювелирных изделий...

Никогда не касалась рука помощника его мадонн. О “Мадонне в кресле” пятьсот лет назад родилась легенда, будто , увидев на ступенях храма крестьянку, обнимающую младенца, устремился бегом великий художник в мастерскую запечатлеть этот образ в совершеннейшем в мире тондо (картина круглой формы) . Перед “Сикстинской мадонной” пережил” молитвенный ужас” жизнелюбец и богоборец Гете. А Жуковский признавался в изумлении: “Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное...” И это ее — Сикстину, вобравшую весь гений создателя и прозорливую трепетность его души, советские солдаты спасали из заточения в гитлеровских подземельях, чтобы подолгу стояли перед нею москвичи, прежде чем снова возвратиться ей в Дрезден, в галерею, куда ради свидания с нею едут люди со всех концов земли.

Erzählen Sie den folgenden Text nach. Sprechen Sie anschließend ausführlicher über die auf dem berühmten Gemälde von Raffael dargestellten Gestalten.

К Сикстинской мадонне

Вот сын ее, — он — тайна Иеговы —
Лелеем девы чистыми руками.
У ног ее земли под облаками,
На воздухе нетленные покровы.
И, преклонясь, с Варварою готовы
Молиться ей мы на коленях сами
Или, как Сикст, блаженными очами
Встречать того, кто рабства сверг оковы.
Как ангелов, младенцев окрыленных,
Узришь и нас, о дева, не смущенных:
Здесь угасает пред тобой тревога.
Такой тебе, Рафаэль, вестник бога,
Тебе и нам явил твой сон чудесный

Царицу жен — царицею небесной!
Афанасий Фет, 1864

Deinen Zügen ist ewiges Leben verliehen

Der größte Maler der italienischen Hochrenaissance Raffaello Santi, den die Nachwelt kurz Raffael nennt, malte um 1513 die Madonna de San Sisto, die "Sixtinische Madonna", für den Hochaltar der Kirche San Sisto in Piacenza. Das Gemälde gehört zu den schönsten Werken, die Menschenhände je geschaffen haben.

Viele Dichter und Denker gaben ihre Eindrücke wieder, die sie vor diesem Gemälde empfanden. Im Jahre 1902 besuchte der russische Dichter A. Weressajew die Gemäldegalerie in Dresden.

"Heute früh schritt ich durch die Straßen des alten Dresden", notierte Weressajew danach. "Missgestimmt und verlegen dachte ich daran, dass ich mir die berühmte Sixtinische Madonna ansehen wollte. Eine Schande würde es sein, sich nicht für sie zu begeistern, alle fanden sie schön! Doch die vielen Reproduktionen, die ich gesehen hatte, versetzten mich in Erstaunen: War das etwas Besonderes? Nur die beiden kleinen Engel unten gefielen mir. Und ich wusste, dass ich nun ehrfurchtsvoll vor dem Bilde stehen und es anstarren würde, bemüht, die entsprechende Stimmung in mir hervorzurufen. Der kleine Teufel in mir würde schelmisch grinsend flüstern: "Ich schäme mich nicht, sie gefällt mir nicht, und damit Schluß!" Ich betrat den Zwinger. Verwirrt irrte mein Blick über die mit Sternchen versehenen, besonders wertvollen Bilder im Katalog. Eine kleine Tür führte in ein nördliches Eckzimmer. Ich erblickte bekannte Umrisse, die leuchtenden Farben der Gewänder... Sie! Mit einem unangenehmen, beinahe feindseligen Gefühl betrat ich den Raum. Einsam, in einem großen, goldenen Rahmen, der bis zum Fußboden reichte, hing das Bild. Links aus einem durch einen himbeerroten Vorhang halbverdeckten Fenster fiel das Licht auf das Gemälde, das in dumpfer Ehrfurcht von einigen Besuchern angestarrt wurde, die an den Wänden und auf dem Sofa saßen. "Leidensgenossen", dachte ich und lachte innerlich. Aber ich bemühte mich sofort, das Lachen zu unterdrücken, und wandte mich aufmerksam und ernst dem Bilde zu. Und plötzlich — unbemerkt und unfühlbar — schien alles um mich her, Menschen, Wände und der prächtige Rahmen, davonzugleiten. In einen Nebelschleier verloren sich der alte Sixtus und die kokette Barbara, als fühlten sie, dass sie

unwichtig seien. Aus diesem Nebel tauchte deutlich das Gesicht des Kindes und der Mutter auf, und vor dem Leben, das sie ausstrahlten, verblaßte alles Übrige und erschien matt und tot... Das Kind presste die Lippen zusammen und schaute mit großen, erschreckend großen und dunklen Augen aufmerksam über die Köpfe der Menschen hinweg in die Ferne. Diese Augen erblickten alles: die Pharisäer, die sich zum Schutze der Gesetze erhoben hatten, und den Freund, der zum Verräter wurde, den Richter, der sich die Hände wusch, und die Menschen, die "Kreuziget ihn" schrien. Ja, mit diesem durchdringenden Blick sah es sich mit einer Dornenkrone, rote Streifen von Peitschenhieben auf dem vor Schmerzen verzerrten Gesicht. Und neben ihm war "SIE" — ernst und nachdenklich, mit einem runden Mädchengesicht, einer Stirn, über der eine Vorahnung wie eine leichte Wolke zu schweben schien. Ich sah sie an. Es schien mir, als lebe sie, als gleite die Wolke über ihr liebes junges Gesicht und schwebe wieder fort... Sie war so voller Leben, voll Liebe zum Leben und zur Erde... Und doch drückte sie ihren Sohn nicht an die Brust, versuchte nicht, ihn vor der Zukunft zu bewahren. Im Gegenteil, sie hielt ihn so, dass er dem Kommenden das Gesicht zuwandte. Und ihr ernstes Antlitz schien zu sagen: "Schwere Zeiten sind gekommen, wir werden keine Freude erleben. Aber etwas Großes muss vollbracht werden, und gesegnet sei er, weil er die große Tat auf sich nimmt." Ihr Gesicht leuchtete voller Andacht vor der Heldentat, die er vollbringen würde, und war stolz und majestätisch. Und wenn die Tat vollbracht, wird ihr Herz, von den Qualen einer Mutter zerrissen, bluten. Das wusste sie... Abends saß ich auf der Brühlschen Terasse und hatte das Gefühl, als wäre etwas Besonderes und Wichtiges geschehen... Ich saß da, und plötzlich erfasste mich eine helle Freude und Stolz auf die Menschheit, der es gelungen war, Mütterlichkeit in dieser Vollendung und Erhabenheit darzustellen. Sollten auch im toten Nebel schüchternes Schluchzen und Vorwürfe erklingen — sie war da, in diesem phantastischen Viereck des Zwingers. Und solange sie da war, war das Leben schön und lebenswert."

"In diesem Gemälde", so schreibt der Kunsthistoriker M. Alpatow, "verwandelt sich das Erscheinen Marias vor dem verstorbenen Papst in ein Erscheinen Marias vor allen Menschen, wie es in alten Volkslegenden berichtet wurde. In diesen Legenden kamen die Hoffnungen des Volkes auf Gerechtigkeit zum Ausdruck, das

Bedürfnis der einfachen Menschen, sich ihre Beschützerin und ihre Gönnerin anschaulich vorzustellen. Im übrigen beschränkte Raffael sich nicht auf die Wiedergabe einer mittelalterlichen Legende. Als humanistischer Künstler war er bestrebt, unter der Hülle des Überirdischen der von ihm geschaffenen Gestalt die Wahrheit und Weisheit des Volkes erkennen zu lassen.“

Der Inhalt dieses Madonnenbildes ist in vielfacher Form gedeutet worden. Eine der schönsten und unserer Zeit entsprechende Deutung gab Professor Alpatow: “Maria ist des Heiligenscheines bar (der kaum sichtbare Glanz um ihre Gestalt ist fast eine visuelle Illusion, denn die Figur erscheint vor dem Hintergrund eines hellen Himmels). Hinter ihr ist kein Brokatgewebe ausgebreitet, auf ihrem Haupte glänzt keine Krone. Sie trägt einen Schleier und einen Überwurf aus einfarbigem Stoff, ihre Füße sind bloß. Maria ist eigentlich eine einfache Frau. Nicht umsonst ist vielen aufgefallen, dass sie ihr Kind wie eine Bäuerin trägt. Ihre bezaubernde Anmut liegt in der feinen Ausgeglichenheit ihrer Figur, in ihrer ruhigen Haltung, in ihrer seelischen Einheit. Aber diese Barfußige wird empfangen wie eine Königin. Papst Sixtus, in ein prächtiges Brokatgewand gekleidet, hat vor ihr seine dreiteilige Krone abgenommen und sie sorgsam in die Ecke gestellt. Der irdische Machthaber hat, wie die legendären Weisen vor der Jesuskrippe, sein Haupt entblößt, und wir sehen ein ergrautes, glatzköpfiges altes Männlein, das vor Erregung fast zittert. Barbara, bunt gekleidet, hält die Augen gesenkt und drückt so ihre Demut und Ehrfurcht gegenüber dieser Verkörperung der Mutterschaft aus. Sogar die sonst wie Amoretten verspielten “putti” blicken mit unkindlicher Nachdenklichkeit gen Himmel. Raffael nahm diesem legendären Thema den kirchlichen Schleier und offenbarte seinen tiefen menschlichen Inhalt. Aus der Gestalt der christlichen Mythologie machte Raffael das Ideal eines natürlichen, schönen, vollkommenen Menschen. Die Legende, dass die Himmelskönigin zur Erde herabstieg, wurde zu einem Poem darüber, wie die menschliche Vollkommenheit in Gestalt einer barfußigen, doch majestätisch erhabenen Mutter mit ihrem Kind auf dem Arm die Zeugen ihres Erscheinens zur Huldigung veranlasst“

Nach Ruth Seydewitz

1. Sprechen Sie über den Inhalt des Gemäldes "Sixtinische Madonna" anhand des gelesenen Textes und der Abbildung des Gemäldes. Welchen Eindruck haben Sie von dem Gemälde (bzw. von dessen Abbildung) davongetragen?

Рассказ о фреске

Всем известна "Афинская школа", одна из фресок Рафаэля в Ватикане. Это — воображаемое собрание всех живших в различные времена греческих философов. действие происходит под портиком большого здания, украшенного статуями и барельефами. На возвышении, к которому ведут ступеньки, довольно далеко от зрителя, находятся Аристотель и Платон (разум и воображение). Этих великих людей можно считать основателями двух теорий, которые объясняют необъяснимые вещи: одна из них привлекает нежные души, другая — холодные умы...

Виднейшие ученики Платона и Аристотеля собрались вокруг своих учителей. Рядом с этими знаменитыми людьми — тот, слава которого не может погибнуть: Сократ стоя разговаривает с молодым Алкивиадом, одетым по-военному; в той же части, но ближе к зрителю, вы видите Пифагора, который пишет о гармонических пропорциях...

У края картины Эпикур, увенчанный виноградными листьями, внимательно записывает свое учение...

На ступенях стоит одинокий полуобнаженный человек. Это циник Диоген. Какой-то молодой человек хочет подойти к нему, но старик отговаривает его, указывая ему на Аристотеля и Платона.

Направо вы видите знаменитую группу математиков. Архимед, склонившись над столом, чертит при помощи компаса восьмиугольник. Говорят, что Архимед — портрет Браманте...

С правой стороны картину заканчивают две фигуры, поддерживающие глобус; это — Зороастр, царь бактрийский, и астроном Птолемей. Две фигуры позади Зороастра представляют собою портрет Рафаэля (та, что помоложе) и Перуджино. По современным источникам — портрет Содомы.

Aufgabe: Übersetzen Sie den Text ins Deutsche!

Italienische Künstler

Nach dem Tode Julius' II. im Jahre 1513 verlor Rom allmählich seine bisherige Bedeutung als Kunstzentrum. Inzwischen hatte sich in der reichen Hafen- und Handelsstadt Venedig eine neue Malerschule entwickelt. Der erste Meister der venezianischen Hochrenaissance war Giorgione, der, kaum dreißigjährig, 1510 starb. Trotzdem zählt er zu den bedeutendsten Malern der Kunstgeschichte, denn er gab der venezianischen Malerei jene Eigenheiten, durch welche sie sich gegen alle anderen Kunstrichtungen des 16. Jahrhunderts absetzt. Welche Absicht dem Künstler in seinem prachtvollen *Ländlichen Konzert* vorschwebte, ist nicht leicht zu deuten; wir sehen nur, dass sich die dargestellten Personen in ihrer Gesellschaft glücklich fühlen. Vielleicht liegt des Rätsels Lösung in dem Unterschied zwischen den beiden jungen Leuten. Der eine ist ein barfußiger Knabe in schlichten Kleidern, während der Lautenspieler ein elegantes und farbenprächtiges Gewand trägt. Wenn Giorgione den Gegensatz von ländlichem und städtischem Dasein zeigen wollte, dann müssen die beiden Frauengestalten daneben irgendeine mythologische Bedeutung haben. Wahrscheinlich sind sie Nymphen oder ähnliche, aus dem Geist der Antike stammende Wesen.

Es macht uns nicht aus, dass wir den Inhalt des Bildes nicht kennen, denn sein Reiz liegt für uns mehr in der Stimmung als im Geschehen. Wir empfinden, dass sich der Künstler ein stilles, sanftes Gedicht mit einem Anflug von Melancholie erdacht hat, das er in Farbe umsetzte, statt es niederzuschreiben. Giorgione war nicht der erste Stimmungsmaler, aber für ihn wurde der lyrische Gehalt wichtiger als alles andere. Michelangelo und Raffael hatten durch ihre meisterhafte Beherrschung der Formen eine ideale Welt geschaffen - Giorgione schuf sich die seine, eine wärmere und menschlichere, aus Licht und Farbe. Statt uns Scheu einzuflößen, lädt er uns ein, an seiner Welt teilzuhaben. *Im Ländlichen Konzert* lassen die goldenen Strahlen der untergehenden Sonne alle Details in Harmonie aufgehen. Wir möchten

diesen wunderbaren Augenblick für immer festhalten. Aber die Schatten sind schon dunkel, und bald wird die Nacht hereinbrechen.

Giorgiones neuartiger Stil wurde von Tizian weitergeführt, der ihn um viele Jahre überlebte und sich zum glänzendsten und berühmtesten der venezianischen Maler entwickelte. Doch hat dieser manches auch vom Werk Michelangelos und Raffaels übernommen. In seiner *Grablegung Christi*, die um 1525 entstand, sind die Gestalten kräftiger und ausdrucksvoller als die des Giorgione, und die Bildanlage ist monumentaler. Trotzdem werden wir auch hier von der Stimmung des Geschehens tiefer ergriffen als von der Handlung selbst. Diese Stimmung ergibt sich aus der Art der Lichtgebung und der Farbhaltung, die wir vom *Ländlichen Konzert* her kennen. Der sich verdunkelnde Himmel und das schwindende Tageslicht lassen den Kummer der Trauernden besonders stark empfinden - sie können sich nicht entschließen, den toten Erlöser zu verlassen, und doch müssen sie ihn ins Grab legen, ehe die Nacht hereinbricht. So erfüllen die Männer ihre traurige Pflicht, während die Frauen einen letzten, mitleidvollen Blick auf den schlaffen Leichnam werfen.

Den größten Ruhm genoß Tizian als Porträtmaler. Alle bedeutenden Zeitgenossen, an der Spitze Papst und Kaiser, wollten sich von ihm malen lassen. Wir verstehen den Grund, wenn wir den *Mann mit dem Handschuh* betrachten. Mit raschen, federleichten Pinselstrichen hat Tizian die Eigenart der verschiedenen Materialien so überzeugend eingefangen, dass sie uns reicher und kostbarer erscheinen als in Wirklichkeit. Vermutlich sieht auch der Porträtierte eindrucksvoller aus, als er tatsächlich war - vielleicht nicht schöner, aber interessanter und sensibler. Gedankenverloren scheint der junge Mann uns zu übersehen. Ein leichter Anflug von Schwermut verleiht ihm eine ungewöhnliche Anziehungskraft. Die neue, breitstreichige Ölmalerei, wie sie von Giorgione und Tizian eingeführt worden war, setzte nicht mehr die glatte Oberfläche einer Holztafel voraus. Daher bevorzugten die Venezianer nun die Leinwand als Malgrund. Da sie billiger und bequemer ist, wird sie seither am meisten verwendet. Sie ermöglichte es den Künstlern überdies, Ölbilder so groß wie Wandgemälde zu malen. Das Gastmahl im Hause des Levi, 1573, von Paolo Veronese, ist ein hervorragendes Beispiel dafür. Die funkelnden, farbenprächtigen Gewänder und der reiche, architektonische Hintergrund erinnern uns eher an ein ausgelassenes Gelage im Palast eines venezianischen

Edelmannes als an ein Geschehen aus der Bibel. Wenn aus dem Bild auch wenig religiöses Gefühl spricht, so gab uns Veronese doch eine wundervoll lebendige Schilderung einer festlichen Szene, und hat damit eine Vorstellung des damaligen venezianischen Lebens vermittelt.

Florenz, Rom und Venedig waren während des 16. Jahrhunderts die Hauptzentren der italienischen Kunst. Aber auch in kleineren Städten finden wir bedeutende Maler, wie z.B. Lorenzo Lotto, dessen bezaubernde *Geburt Christi* in Siena zu sehen ist. Der eigenartigste von ihnen ist der aus Parma stammende Correggio. In seiner *Heiligen Nacht* mutet die Kühnheit der Lichtgebung sehr venezianisch an, während bei den Figuren manches von Leonardo, Michelangelo und Raffael stammt. Dennoch ist das Bild als Ganzes keinem Werk dieser Maler ähnlich. Vor allem bleiben die Figuren nicht auf den Bildraum beschränkt, sondern scheinen von außen einzudringen, wie etwa der riesenhafte Schafhirt zur Linken oder die schwebenden Engel. Offensichtlich lag Correggio viel weniger an einer ausgewogenen Komposition als daran, uns das Erregende des Geschehens zu vermitteln. Er schildert uns die Geburt Christi als ein großes Wunder, aber im Rahmen der Wirklichkeit und der Natur. Deshalb gab er sie als seine nächtliche Szene wieder, deren Licht genau wie bei Gentile da Fabriano von dem neugeborenen Kind ausstrahlt. Zu seiner Zeit war Correggio wenig geschätzt. Aber ein Jahrhundert später griffen viele Maler auf seinen Stil zurück, er wurde so berühmt wie die großen römischen und venezianischen Meister.

Die Renaissance in Nordeuropa

Um 1500 wuchs bei den Malern des nördlichen Europa das Interesse für die italienische Kunst. Damals war der spätgotische Stil noch sehr lebendig, und es bedurfte einer langwierigen Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Richtungen, bis sich der italienische Einfluß schließlich durchsetzte. Eine Vorstellung von diesem 'Kampf der Stile' erhält man bei einem Vergleich der beiden größten zeitgenössischen Maler des Nordens: Mathias Grünewald und Albrecht Dürer. Der künstlerische Hintergrund dieser beiden Deutschen hat vieles gemeinsam, aber ihre Ziele waren grundverschieden.

Über das Leben Grünewalds ist nur wenig bekannt. Die Entwicklung Dürers dagegen lässt sich fast von Jahr zu Jahr verfolgen.

Die deutsche Malerei von der Spätgotik bis zur Dürer-Zeit

Waren die Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stolz auf die Fülle der getreu beobachteten Details gewesen, so sind um die Jahrhundertwende die neuen Ziele Größe und Würde. Nach dem Realismus wird nun die Schönheit das höchste Ziel. An dieser klassischen Kunst hatten — trotz der offenkundigen Unterschiede zwischen dem Süden und dem Norden — die meisten Länder Europas Anteil. Dass sie eigenwüchsig war und auch ohne die Wiederentdeckung der Antike aufgekommen wäre, wird dadurch augenfällig, dass mit Memling (nachweisbar 1466 — 1498) und Gerard David (1460 — 1523) die Niederlande, und mit einer Fülle großer Begabungen auch Deutschland an ihr beteiligt sind. Das erste Werk in stiller, großer Form war hier die Madonna im Rosenhag, die Martin Schongauer 1473 für das Martins-Münster in Colmar gemalt hat. Schongauer hat nicht zuletzt durch seine Graphik und durch sein letztes, großes Werk, das Fresko des Jüngsten Gerichts im Münster zu Breisach, das bei seinem Tod 1491 unvollendet war, nachhaltig auf die Kunst der jüngeren Zeitgenossen, Maler wie Bildhauer, eingewirkt. Auch Rueland Frueauf, seit 1470 in Salzburg tätig, 1507 dort gestorben, muss auf seiner Wanderschaft am Oberrhein gewesen sein, wie seine späteren Werke erweisen. Strenge Knappheit der Raumdarstellung, vereinfachte Naturbildung, Streben nach monumentalem Bildaufbau kennzeichnen seine reifen Werke wie etwa die Passionstafeln im Kunsthistorischen Museum in Wien. Die raumfüllenden, monumentalen Figuren, der klare, großzügige Wurf der Falten weist schon auf den späteren Dürer hin.

In ihrer Grundstimmung neigt die Malerei der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts mehr dem Empfindsamen und Zarten zu als dem Ausdruck männlicher Kraft und Handlung. In Augsburg hat Hans Holbein der Ältere (1460 — 1524) vermutlich unter dem Einfluß der Niederländer mit dem Stil des 15. Jahrhunderts gebrochen und eine noble Malerei entwickelt. In seinen Spätwerken, wie etwa dem Sebastian-Altar von 1516 in der alten Pinakothek in München, hat er sich mit großer Einfühlungsgabe den Vortragsstil der italienischen Renaissance zu eigen gemacht.

Stärker noch ist Michael Pacher, der von 1467 bis zu seinem Tod 1498 als Maler und Bildschnitzer in Brunneck in Tirol wirkte, von dem

strengen Willen zur Größe erfüllt gewesen, wie vor allem der Hochaltar von St. Wolfgang, geschaffen 1479 — 1481, zeigt. Michael Pacher hatte die oberitalienische Kunst, möglicherweise die Werke Mantegnas, kennen gelernt. Er selbst wiederum hat auf die kommende Generation eingewirkt. Albrecht Altdorfer und Wolf Huber sind nach St. Wolfgang gepilgert, um den Altar Pachers zu sehen, und auch Dürer scheint seine Werke gekannt und aufgesucht zu haben. An der Entfaltung der kommenden höchsten Blüte deutscher Malerei hat der ältere Tiroler Meister so einen sichtbaren Anteil gehabt.

Im frühen 16. Jahrhundert vollzieht sich auf breiter Basis die Rezeption, die Übernahme der italienischen Renaissance. Die Begegnung mit der Kunst Italiens bewirkt eine Klärung und Beruhigung der Form, die Erfassung der Figur als eines dreidimensionalen Körpers, Logik der Raumdarstellung und den Einsatz neuer malerischer Mittel. Wie die italienischen Künstler überwindet Albrecht Dürer das erzählende Vielerlei zugunsten weniger, mächtiger Figuren, andererseits erreicht die deutsche Malerei durch die Ausdruckskraft der Farbe und durch Schilderung von Lichtvisionen einen Gipfel ihrer gesamten Entwicklung. Die Palette der Möglichkeiten zeigt sich am Gegensatz der Donauschule und ihrer romantisierenden Naturschwärmerei, deren Hauptvertreter Albrecht Dürer und der junge Lucas Cranach sind, andererseits in der "anti-klassischen" Kunst des Mathis Gothart -Neithart, der mit neuen malerischen Mitteln eine zuvor in dieser Spannweite unbekannte Empfindungsskala zwischen innigen Versenkung und leidenschaftlicher dramatischer Steigerung erschließt. Daneben bestimmt die kühle Objektivität Hans Holbein des Jüngeren das Bild der deutschen Malerei der Reformationszeit. Diese war die Leistung der um 1470 geborenen Generation.

Albrecht Dürer

Als Dreizehnjähriger trat er in die Lehre bei einem Maler seiner Heimatstadt Nürnberg ein. Schon damals zeichnete Dürer sehr sicher und geschickt, doch der Stil des Porträts ist noch ausgesprochen spätgotisch. Sein Blick ist wach, aber merkwürdig schüchtern. Bei der Betrachtung des im Jahre 1500 entstandenen Selbstbildnisses müssen wir staunend fragen, ob diese ergreifende, christusähnliche Gestalt wirklich die gleiche Person ist, die uns auf der Zeichnung des Knaben erschienen war. In den sechzehn Jahren hatte sich bei Dürer vieles

gewandelt: sein Stil, sein Denken und seine Art, sich selbst zu sehen. Auf seiner ersten Italienreise hatte er nicht nur eine neue Kunstauffassung, sondern auch einen neuen Künstlertypus kennengelernt. Er war dazu erzogen worden, Maler als einfache Handwerker zu betrachten. Hier im Süden aber fand er, dass sie sich in der gleichen Achtung erfreuten wie Wissenschaftler, Gelehrte und Philosophen. So beschloß er, sich nicht nur den italienischen Stil anzueignen, sondern sich zugleich auch auf all den Wissensgebieten auszubilden, die mit dieser neuen Einstellung zur Kunst zusammenhingen. Darüberhinaus fühlte er sich berufen, sein eigenes Wissen unter den anderen Künstlern zu verbreiten. Im *Selbstbildnis* von 1500 sieht er sich in dieser bedeutsamen neuen Rolle; es ist ein idealisiertes Künstlerporträt, so wie die *Mona Lisa* das idealisierte Bildnis der Frau ist.

Dürers Sendung wurde dadurch erleichtert, dass er der beste Druckgraphiker seiner Zeit war. Es gab zwei Arten solcher Drucke: den Kupferstich, bei dem die Linien des Bildes mit einem stählernen Stichel in eine Kupferplatte eingetieft wurden, und den Holzschnitt, bei dem man die Räume zwischen den Linien aus der Oberfläche eines Holzblockes herausschnitt und dadurch eine erhabene Zeichnung erhielt. Kupferplatten und Holzblöcke konnten, mit Druckerschwärze bestrichen, in zahlreichen Kopien vervielfältigt werden. Solche Drucke waren erheblich billiger als Gemälde, so dass sie viel mehr Menschen zugänglich wurden. Dürer hat ein Buch über die wissenschaftliche Perspektive geschrieben - auch diese Idee brachte er aus Italien mit, wo Piero della Francesca ein Werk über das gleiche Thema verfasst hatte. Er zeigt, wie man auf rein mechanische Weise Bilder in richtiger Verkürzung herstellen kann. Die beiden Männer sind beim Zeichnen der auf dem Tisch liegenden Laute, so wie sie uns erscheinen würden, wenn wir sie von dem Punkt der Wand aus betrachten, an dem wir eine kleine Öse befestigt sehen, durch die eine Schnur gezogen ist. Natürlich wusste Dürer, dass derartige Bilder keine Kunstwerke, sondern nur Ergebnisse eines wissenschaftlichen Versuchs waren. Er wollte damit beweisen, dass die exakte Perspektive nicht von der Geschicklichkeit oder der Wahrnehmungsvermögen eines einzelnen abhängig war. Eine Vorrichtung wie diese spornte die Menschen an, bessere Methoden zur mechanischen Herstellung von Bildern zu erfinden; sie wurde schon bald durch die Camera obscura ersetzt, einen Kasten, an dessen einer

Seite eine Glaslinse eingelassen war, während sich auf der anderen ein lichtdurchlässiges, ölgetänktes Papier befand. Das durch die Linse eintretende Bild konnte dann direkt auf dem Papier nachgezeichnet werden, so wie es der Film unserer Kamera festhält.

Dürer hat die italienische Kunst nicht nachgeahmt. Er übernahm das, was ihn interessierte und beeindruckte, und verband es mit seinen eigenen Vorstellungen im Geiste seiner Zeit und Umgebung. In seinen prachtvollen Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* zeigen Pferd und Reiter die Gelassenheit und Monumentalität verwandter italienischer Arbeiten, etwa der berittenen Soldaten des Piero della Francesca, während Tod und Teufel die gleiche unheimliche Phantasie verraten, die wir vom *Jüngsten Gericht* der van Eyck kennen. Die Gegenüberstellung mit einer anderen Auffassung verdeutlicht die Absicht Dürers; sein Ritter ist das genaue Gegenteil von jenen trägen Vergnügungssüchtigen im *Narreschiff* des Hieronymus Bosch. Er weiß, wohin er geht. Seine Reise durchs Leben folgt der Straße zum Paradies, das durch die ferne Stadt angedeutet wird, unbeirrt von den Schrecken und Gefahren dieses Weges. Die Worte des Reformationsliedes "Ein' feste Burg ist unser Gott" können diesem Bild Dürers als Titel dienen.

Magische Quadrate

Albrecht Dürer war nicht nur ein großer Maler, sondern auch ein bedeutender Mathematiker, Verfasser eines geometrischen Werkes.

Auf seinem bekannten Kupferstich "Melancholie" hat Albrecht Dürer eine Frau dargestellt. Diese Frau sitzt in tiefer Melancholie grübelnd über ihrer Arbeit. Das ist eine allegorische Figur der mathematisch-technischen Forschung. Sie ist umgeben von stereometrischen Körpern, einem Polyeder und allerlei Werkzeugen zum Messen, Wägen, Zeichnen usw. Neben der durch Polyeder und Kugel verkörperten Geometria fehlt auch deren Schwester, die Arithmetika, nicht.

Sie versinnbildlicht ein Zahlenquadrat an der Wand des Raumes. Dieses Zahlenquadrat weist in seinen 16 Zellen die Zahlen von 1 bis 16 auf, von denen wir die beiden Mittelzahlen der untersten "Zelle"

(Horizontalreihe) hier in Fettdruck wiedergeben, da sie zugleich das Jahr, dem der Kupferstich angehört, 1514, nennen.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Die Anordnung der 16 Zahlen in dem Quadrat ist nun eine solche, dass, wenn wir die Zahlen irgendeiner Horizontalreihe oder "Zelle" — z.B. der dritten: 9,6,7,12 — zusammenzählen, wir stets die Summe 34 erhalten. Dieselbe Summe bekommen wir aber auch, wenn wir die Zahlen irgendeiner Vertikalreihe oder "Spalte" — z.B. die der ersten links: 16,5,9,4 — addieren. Ja, selbst die beiden Diagonalreihen, nämlich 16,10,7,1 und ebenso 13,11,6,4 ergeben wiederum die Summe 34. Man bezeichnet solche Zahlenquadrate, die eine konstante Summe in allen horizontalen, vertikalen und diagonalen Reihen ergeben, als "magische Quadrate". Die in den angegebenen Reihen übereinstimmend sich ergebende Summe heißt die "Konstante" des magischen Quadrats. Hinsichtlich der in den Feldern eines solchen magischen Quadrats stehenden Zahlen wollen wir stets voraussetzen, dass sie eine Reihe unmittelbar aufeinander folgender ganzer Zahlen — in dem Dürerschen Quadrat stand es 1,2. 16 — bilden, und zwar soll diese Reihe, wofern nichts Anderes gesagt ist, als mit 1 beginnend angenommen werden.

Oft ergibt sich übrigens die betreffende "Konstante" nicht nur in den angegebenen Reihen, sondern auch noch auf mancherlei andere Weise; so können wir z.B. das Dürersche Quadrat in vier Viertelquadrate, jedes

also von 4 Feldern, zerteilen, und jedes Viertel weist dann für sich die Zahlensumme 34 auf; ferner ergibt sich im Quadrat der vier inneren Zellen gleichfalls die Summe 34 und ebenso wenn man die 4 Eckzahlen zusammenzählt; das gleiche erhalten wir im Quadrat des Springerviererzugs 5,2,12,15 (resp. 3,8,14,9) oder in den entsprechenden Rhomben 16,11,1,6 (resp. 13,10,4,7) usw.
Nach W.Ahrens

Der Bildraub (Aus Dürers Leben)

Im Frühling des Jahres 1513 sandte Albrecht Dürer aus seiner Werkstatt zu Nürnberg einen Paket Bilddrucke — Holzschnitte und Kupferstiche — nach Frankfurt am Main. Dort sollte seine Gattin, Frau Agnes, sie auf der Ostermesse feilhalten und gegen gutes Geld verkaufen, während seine alte Mutter, soweit ihre Krankheit es zuließ, des gleichen Geschäftes in der Heimatstadt zu walten hatte, wo vor den Fasten auf dem Markt neben vielen anderen Buden auch die Verkaufsbude eines Mannes stand, dessen Ruhm nach mehr als vierhundert Jahren immer noch wächst. Der Meister versprach sich von der Messe in Frankfurt einen besonders guten Erlös; denn am Main saß das Geld lockerer als an der Pegnitz, und ihm waren in der letzten Zeit einige Blätter besonders gut gelungen. Also bemaß Dürer die Zahl der Drucke reichlicher als sonst, sorgte für behutsame Verpackung und überwachte das Hinbringen zu dem Speicher der Imhoffs. Denn auf dem Lastwagen dieses befreundeten Kaufherrn sollte neben riesigen Warenballen sein Bildpacken die Reise gen Westen zu dem Bestimmungsort antreten, welchen Frau Agnes auf leichteren Gefährten zu erreichen gedachte.

Unterwegs aber wurde, während bisher alle Sendungen Dürers wohlbehalten ihr Ziel erreicht hatten, der Imhoffwagen von den Raubritter Kunz Schott überfallen und ausgeplündert. Soviel Wertvolles der Buscklepper, als er seine Beute nachprüfte, auch fand, besonders viel versprach er sich von einem kleinen, festverschnürten Packen. Denn der war für seine Größe weit über Gebühr schwer und konnte demgemäß nur Dinge von ungewöhnlichem Wert enthalten. Da jedoch Kunz Schott ihn öffnete, fand er nichts darin als bedrucktes Papier, dessen Bilder alle dieses Zeichen trugen: ein großes A, unter dessen Querbalken ein D Schutz sucht. Der Ritter begann die Blätter in

die Ecke zu werfen. War das ein wunderliches Zeug: ein alter Mann, der über ein Buch gebeugt saß, während nicht nur ein Hund, sondern auch ein Löwe zu seinen Füßen schlief; ein Engel, der trübsinnig vor sich hinstarrte mit einem Zirkel in der Hand; immer und immer wieder Mutter Maria; zweimal, groß und klein, das Leiden Christi; Ausgeburten eines verrückten Kopfes, der die Sterne vom Himmel regnen, den Wind aus Zottelköpfen hervorgehen ließ, so dass ein Engel es leicht hatte, ihm zu wehren.

Blatt auf Blatt Albrecht Dürers flog, nach flüchtigem Hinsehen des Ritters, zu Boden. Dann aber hielt Kunz Schott eines in Händen, das bei ihm blieb. Es war, als sei dieses an seiner Rechten festgewachsen. Auch wenn er, weil es ihm schmerzte, sich von ihm hätte trennen wollen, der Raubritter hätte es nicht vermocht.

Aber Kunz Schott wollte dieses Blatt gar nicht fortun wie alle anderen Blätter. Es stellte nämlich einen geharnischten Ritter dar, der mit geschulterter Lanze, das Visier geöffnet, auf kraftvollem Roß durch einen Burgwall unbekümmert ritt, trotz des furchterweckenden Geleites, das ihm Schritt für Schritt folgte! Denn an seiner Seite ritt auf einem Klepper der Tod und hielt ihm das ablaufende Stundenglas, auf dem eine Uhr angebracht war, ständig vor Augen. In seinem Rücken lauerte mit geschulterten Speiß der Teufel: schweinsrüsselig, bockgehört, eselohrig, ein Scheusal ohne alle Maßen. Der Ritter jedoch sah nicht zur Rechten auf den Tod. Der Ritter blickte nicht hinter sich nach dem Teufel. Er ritt seines Weges. So bekümmerte auch den Hund weder das Getier noch der Totenkopf; zwischen seinem Herrn und dem Tod griff er mit den Läufen weit aus, um Schritt zu halten. Ebensovienig wie ein erschreckter Blick den Tod und traf ihn ein anerkennender Blick des Mannes hoch zu Roß. Der Ritter ritt seines Weges.

“Und du?” fragte Kunz Schott sich. “Was wird geschehen, wenn der Sand im Stundenglas niedergefallen ist und die Uhr darauf stillsteht? Wie wird mit dir alsdann der Teufel verfahren?”

Da Frau Agnes Dürer in Frankfurt erfuhr, dass Raubritter den Wagen der Imhoffs überfallen hatten und dass bei seiner Plunderung die Kunstblätter ihres Mannes verlorengegangen waren, brach sie in ein großes Wehklagen aus. Sie hätte sogleich umkehren müssen, getraute sich dessen aber nicht. Denn Meister Albrecht ließ sich leicht zu harten Worten wider sein Weib hinreißen. Also verblieb die Dürerin,

obwohl sie nach ihrer Rückkehr über jeden ausgegebenen Heller Rechenschaft ablegen musste, einige Tage in der Herberge. Und sie tat gut daran.

Denn am Abend vor Beginn der Messe wurde Agnes Dürer von einem Reitknecht der Packen mit den Holzschnitten und Kupferstichen Albrecht Dürers wohlbeschnürt übergeben. Darin fehlte, als sie ihn aufgemacht und die Blätter nachgezählt hatte, nur ein Stück jenes Stiches, den man heute "Ritter, Tod und Teufel" nennt. Musste sie sich beim Einpacken daheim also doch wohl erzählt haben? Denn sooft von ihr in Frankfurt die Zahl der Blätter auch überprüft wurde, es blieb dabei: einer von den Abdrucken des jüngsten Kupferstiches fehlte.

Der Erlös aus dem Verkauf der Blätter Dürers auf der Frankfurter Messe war über alle Erwartungen groß. Man fragte so wenig nach dem Preis, dass sich durch Verschiebung in dem Einnahmebüchlein die Summe für das nicht vorhandene Blatt leicht hereinbringen ließ und Frau Agnes mit fröhlichem Gesicht nach Nürnberg heimreisen konnte.

Von dem Wegelagerer Kunz Schott hat man, seit er den Lastwagen der Imhoffs beraubte, nichts mehr vernommen. Einige sagten, er sei durch seine Knechte erschlagen und im Wald verscharrt worden. Andere meinten, die Reue habe ihn gepackt und als unbekanntes Laienbruder ins Kloster getrieben. Noch andere behaupteten, er habe Geldes genug gehabt, sei außer Landes gegangen und dort auf eigener Erde Ackermann geworden. Gewiß ist nur: seit ihm der Packen mit Blättern von Albrecht Dürer in die Hände gefallen war und er auf einen von ihnen sein Gegenbild gesehen hatte, haben die Kaufleute vor Kunz Schott Ruhe gehabt.

Hans Franck

Hans Holbein

Hans Holbein der Jüngere war der letzte der großen deutschen Maler dieser Zeit. Seine bekanntesten Werke sind die in England geschaffenen Porträts, wo er als Hofmaler König Heinrichs VIII. seinen Lebensabend verbrachte. Das Bildnis des Georg Gisze bewahrt ein glückliches Gleichgewicht zwischen der nordeuropäischen Vorliebe für das kostbare Detail und Größe und Würde der italienischen Renaissance. Der Dargestellte ist in keiner Weise idealisiert, und doch hat seine Haltung manches von der abgeklärten Harmonie der Mona Lisa. Verglichen mit spätgotischen Beldnissen scheint dieser junge Kaufmann ein bisher ungewohntes Vertrauen zu sich selbst und zu

seinem eigenen Wert zu haben. Holbein zeigt ihn in seinem Arbeitszimmer, umgeben von Geschäftspapieren, Siegeln, Schreibzeug und einer Blumenvase. Diese Dinge steigern das Gefühl inneren Stolzes, das von dem ganzen Bild ausstrahlt.

Als Holbein nach England kam, hatte sich die Reformation fast schon über ganz Nordeuropa ausgebreitet; die Künstler bekamen ihre Auswirkungen vielleicht unmittelbarer zu fühlen als sonst jemand. Die neuen Glaubenslehren waren in einem Punkt einig: religiöse Kunst, so verkündeten sie, würde die Menschen dazu verleiten, Statuen und Bilder mehr zu verehren als Gott selbst. Wo die Reformatoren sich durchsetzten, brauchte die Kirche keine Bilder religiösen Inhalts mehr, welche das Hauptanliegen der mittelalterlichen Kunst gewesen waren. In der Folge verloren solche Themen immer mehr ihre Bedeutung, und die Maler mussten sich anderen Vorwürfen zuwenden, um ihr Leben zu fristen. So hat sich Holbein ganz dem Porträt verschrieben.

Der Manierismus

In Italien, der Heimat der katholischen Kirche, wurden die Künstler von der Reformation nicht unmittelbar betroffen. Doch hat auch hier die große Glaubenskrise eine tiefe Verwirrung in ihr Schaffen getragen. Nach 1520 verloren die jüngeren Künstler das Vertrauen der Hochrenaissance in die fast göttlichen Kräfte des menschlichen Geistes. Ihnen schien der Mensch wieder von der Gnade jener Mächte abhängig zu sein, die sich seiner Kontrolle entzogen. Daher stellten sie die menschliche Gestalt auf eine merkwürdige Art dar, verzerrten sie zu immer komplizierteren Posen und zu einer unnatürlichen Länge. Manche entwickelten sogar eine eigentümliche Vorliebe für die Spätgotik. Diese Phase der italienischen Kunst pflegt man abwertend als "Verfall der Renaissance" zu bezeichnen, dem die ursprüngliche Bedeutung des Wortes "Manierismus" entsprach. Heute gilt dieser als bedeutsamer Stil mit eigener innerer Berechtigung. Das stark persönliche Gepräge der besten Manieristen erscheint uns besonders anziehend, vielleicht weil auch wir nicht mehr an feststehende künstlerische Ideale glauben. Wir können die Anfänge der neuen Gesinnung in dem ungewöhnlichen Selbstbildnis erkennen, das ein junger Maler aus Parma, Parmigianino, geschaffen hat. Der Künstler zeigt sich so, wie er sich in einem konvexen Rundspiegel sah; seine Hand erscheint unnatürlich groß. Wände und Decke des Raumes sind

stark gekrümmt. War es nur wissenschaftliche Neugierde, die Parmigianino zu diesen verzerrten Formen hinzog, oder war er zu der Überzeugung gelang, dass es so etwas wie eine "richtige" Wirklichkeit überhaupt nicht gibt und alles von unserer ganz persönlichen Anschauung abhängig bleibt.

Während Parmigianino in seinem Bild immer noch die äußere Welt als solche studiert, auch wenn er sie durch einen Spiegel sieht, gehen die frühen Manieristen in Florenz weiter: sie fühlen sich unabhängig von den Gesetzen der Natur und folgen allein ihren eigenen Träumen und Visionen. Ein deutlicher Beweis hierfür ist die Zeichnung von Jacopo da Pontormo und die "Kreuzabnahme", die von einem unter dem Namen Rosso bekannten Maler stammt. Die spinnendürren, eckigen Gestalten, ihre verstörten Gesten und Gebärden und das geisterhaft-unwirkliche Licht verleihen dem Bild etwas Gespenstiges, Unheimliches, das man nicht so schnell vergessen kann. Rossos Männer und Frauen handeln nicht mehr selbst; ihre Handlung ist ihnen aufgezwungen, und die Gewänder und Körper wirken wie durch einen plötzlichen Eiswind erstarrt. Nichts ist von der klassischen Ausgewogenheit der Hochrenaissance weiter entfernt als dieser "antiklassische" Stil.

In Venedig setzte sich der Manierismus nicht so rasch durch, aber um die Jahrhundertmitte finden wir ihn im Werk Tintoretts, des nach Tizian bedeutendsten venezianischen Meisters. Sein Bild "Tempelgang Mariae" ist weniger "antiklassisch" als die "Kreuzabnahme" Rossos. Die lebhaftige Haltung mancher Figuren erinnert uns an Michelangelo, den Tintoretto sehr bewunderte. Aber daneben spüren wir die manieristische Auffassung in der eigenartigen perspektivischen Schau, in der unruhigen Beleuchtung mit den überraschenden Lichtern und den tiefdunklen Schatten, ebenso in den aufregenden Gesten der Gestalten, welche die 12-jährige Maria bei ihrem Gang über die Tempeltreppe beobachten. Tintoretto ging es nicht darum, nur eine einfache und schlichte Legende aus dem Leben von Maria zu erzählen, sondern das Geschehen als ein spannendes, erschütterndes Drama zu gestalten.

Dieser Stil entsprach einer neuen Richtung in der katholischen Lehre. Im Kampf gegen die Reformation ging die Kirche dazu über, die mystischen und übernatürlichen Seiten des religiösen Erlebens besonders zu betonen. Die Gegenreformation wurde in Spanien am eifrigsten verfochten, und dort finden wir auch den letzten und zugleich

bedeutendsten der manieristischen Maler. Er wurde unter dem Namen El Greco — der Grieche — bekannt, da er von der Insel Kreta nach Italien kam. Sein Stil hat sich in Venedig unter dem Einfluß von Tintoretto und anderen Meistern entwickelt. Als ausgereifter Künstler ging er nach Spanien und ließ sich in Toledo nieder, wo ihm das Gemälde die "Himmelsfahrt Mariae" von 1577 seinen ersten großen Erfolg einbrachte. Sie zeigt die nach ihrem Tode im Beisein der Apostel in den Himmel aufsteigende Gottesmutter. Die überraschend aufblitzenden Leuchter und die merkwürdig unwirklichen Farben erinnern uns an Tintoretto, aber in der Auffassung scheint das Werk der "Kreuzabnahme" des Rosso näherzustehen. Auch hier finden wir den scharfkantigen, gleichsam erstarrten Faltenwurf, die abrupten, übersteigerten Gesten und die überlängten Glieder.

El Greco behandelt den Raum noch eigenwilliger als Rosso; er wendet Verkürzungen an, ohne auf die Perspektive Rücksicht zu nehmen, so dass wir den Standpunkt des Betrachters nicht eindeutig bestimmen können. Darüber hinaus wirken die Gestalten — obgleich sie körperhaft-plastisch geformt sind — wie Scherenschnitte, die ohne Zwischenraum übereinander geordnet sind. Deshalb ist es uns bei El Greco fast unmöglich, Wirkliches und Unwirkliches, die Welt der Gefühle und die sichtbare, greifbare Welt voneinander zu scheiden.

Der Triumph des Lichtes

Es ist nicht leicht, das Wesen der Kunst im 17. Jahrhundert, die gewöhnlich als Barock bezeichnet wird, zu erklären. Niemand scheint sich ganz im klaren zu sein, was mit dem Begriff *Barock* eigentlich gemeint ist oder was er heißen soll. Die verschiedene Interpretation des Wortes ist mit dem Schicksal des Wortes *Gotik* vergleichbar, das ursprünglich nur zum Ausdruck bringen wollte, dass die spätmittelalterliche Kunst armselig war; erst später wurde daraus ein Begriff, welcher der Bedeutung dieses Stils entsprach. Auch Barock war anfänglich ein Schimpfwort für gewisse Erscheinungen in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Da es erst in der jüngsten Zeit allgemein gebräuchlich wurde, haftet ihm bis heute etwas Negatives an. So gibt es noch immer Menschen, die es für richtig halten, nur die Werke einiger Künstler des 17. Jahrhunderts als *barock* (üppig geformt) zu bezeichnen. Wir wenden hier den Begriff "Barock" auf die Zeitspanne an, die nach Frührenaissance, Hochrenaissance und Manierismus die

Renaissanceepoche abschloß, so wie mit "Gotik" die letzte Phase der mittelalterlichen Kunst bezeichnet wird. Nur durch diese Auslegung versteht man, weshalb die Kunst des 17. Jahrhunderts so reichhaltig und verschiedenartig sein konnte und dennoch einen ganz eigenen Charakter aufweist.

In vieler Hinsicht ist das Zeitalter des Barocks eine Zusammenfassung der verschiedenen Bestrebungen, die seit dem frühen 15. Jahrhundert zutage traten. Die Menschen wurden nicht mehr durch die zahlreichen neuen Ideen und Entwicklungen, welche die mittelalterliche Welt zu Grabe trugen, verwirrt; sie haben gelernt, diese für das Leben zu nutzen und mit ihnen umzugehen. Früher waren kühne Forscher wie Kolumbus ausgezogen, um mit den Schätzen unbekannter Länder wieder heimzukehren. Ihnen folgten nun Kolonisten, wie die Pilgerväter, die sich 1620 an der Ostküste Nordamerikas niederließen. Alle Länder an der europäischen Atlantikküste — England, Holland und Spanien — hatten sich wichtige überseeische Gebiete geeignet und waren reicher und mächtiger geworden als je zuvor, während Deutschland und Italien an Bedeutung verloren. Es gab keine Universalgenies mehr, die wie Leonardo da Vinci oder Dürer die verschiedenartigsten neuen Wissensbereiche gleichzeitig erschlossen. Statt dessen erforschten Spezialisten methodisch das Wirken der Natur. Nun tauchen Männer wie Galilei und Newton auf, welche die grundlegenden Gesetze der Bewegung aufstellten, die überall gültig waren, für das Kreisen der Erde um die Sonne ebenso wie für den Fall eines Apfels vom Baum. Diese bedeutenden Wissenschaftler des Barockzeitalters legten die Fundamente für die technischen Wunder unserer Zeit.

Die Auseinandersetzungen zwischen der Reformationsbewegung und den Verfechtern des alten Glaubens hatten an Heftigkeit verloren. Die katholische Kirche, deren Kraft sich durch die Gegenreformation erneuert hatte, fühlte sich innerlich gefestigt, und Rom wurde wiederum zum Ziel vieler Künstler aus allen Teilen Europas. In erster Linie kamen sie, um die Meisterwerke der Antike und der Hochrenaissance zu studieren, aber sie lernten auch von den zeitgenössischen italienischen Künstlern, und diese andererseits wurden von ihnen angeregt. Das Rom des 17. Jahrhunderts war ein Schmelztiegel der Stile, in dem Norden und Süden, Vergangenheit und Gegenwart in einem endlosen verwirrenden Strom zusammenflossen.

Jeder Besucher verließ die Stadt mit unterschiedlichen Eindrücken, und doch gab das Erlebnis ihnen allen etwas Gemeinsames — auf jeden Fall so viel, dass der Barock uns als ein internationaler Stil erscheint, auch wenn er sich lokal verschieden äußerte.

Italien und Flandern

Die fremden Künstler, die um das Jahr 1600 nach Rom kamen, fanden die Ewige Stadt in Aufregung über einen jungen, norditalienischen Maler namens Caravaggio, der wenige Jahre früher dorthin gekommen war. Ein Blick auf seine "Falschspieler" zeigt uns, wie wenig sein Stil mit der Kunst der Manieristen gemein hat. Caravaggio übernahm zwar manches von der venezianischen Hochrenaissance, aber seine Auffassung war naturalistisch, er wollte die Welt so zeigen, wie sie ihm im täglichen Leben begegnete. Auf diesem Bild zeigt er einige Soldaten, wie man sie in jeder römischen Schenke antreffen konnte, bei einem betrügerischen Kartenspiel: der junge Gauner rechts hält hinter seinem Rücken gezinkte Karten verborgen, bereit, sie auf einen Wink des älteren Mannes gegen sein Opfer auszuspielen. Ob das gut geht oder eine Schlägerei zur Folge haben wird, darüber schweigt Caravaggio aus; ihm geht es nur um die spannende Ungewissheit. Eine moralische Lektion wollte er sich nicht erteilen. Zunächst waren die Menschen über solches Thema schockiert, denn es war ihnen zu nebensächlich und unerfreulich, um ein großes Gemälde zu fühlen. Dennoch mussten sie die Art und Weise bewundern, in der Caravaggio die Gruppe zum Leben brachte. Zwei Dinge beeindruckten sie besonders: Caravaggios Beobachtungsgabe, mit der er seine Charaktere gerade im richtigen Augenblick festhielt, und sein dramatischer Gebrauch von Hell und Dunkel. Er war der erste Maler, der seine Bilder wie ein Regisseur ausleuchtete, indem er strahlende Lichter gegen scharf umrissene, tiefe Schatten stellte, um dadurch jedes Gesicht, jede Geste so ausdrucksvoll wie nur möglich zu gestalten.

In dem Bild "Berufung des Matthäus" unternahm Caravaggio ein höchst kühneres Wagnis: er malte ein Ereignis aus dem Leben Christi so, als wenn er sich zu seiner Zeit in einer römischen Straße abgespielt hätte. Die vor einen einfachen düsteren Wirtshaus um einen Tisch hockenden Männer gehören zu der gleichen zwielichtigen Sorte der Soldaten wie die "Falschspieler". Matthäus, inmitten dieser Gruppe,

deutet fragend auf sich, als der Heiland mit einem seiner Jünger sich von rechts nähert. Beide erscheinen als arme, anspruchlose Menschen, gehen barfuß, und ihre schlichten Kleider stehen in scharfem Gegensatz zu den farbenprächtigen Gewändern der anderen. Christus hat seinen Arm gebietend erhoben; ein goldener Sonnenstrahl gibt seine Aufforderung an Matthäus weiter. Es ist ein ganz natürliches Licht, aber die Art, wie es auf Matthäus fällt und die Hand und das Gesicht Christi überraschend aus dem Dunkel auftauchen lässt, verleiht ihm etwas Überirdisches. Dieser Lichtstrahl ist das Wichtigste am ganzen Bild. Wenn wir ihn wegdenken, schwindet mit ihm die ganze magische Ausdruckskraft, die es Caravaggio ermöglichte, eine inhaltsschwere biblische Erzählung in die Alltäglichkeit seiner eigenen Welt zu übersetzen und sie dennoch mit tiefem religiösem Gefühl zu erfüllen: durch die Entdeckung des Lichtes als einer eigenständigen Kraft gelang es ihm, eine Wirtshausszene im Sinne eines heiligen Geschehens zu verklären.

Der Naturalismus Caravaggios scheint auf die ausländischen Besucher weniger befremdend gewirkt zu haben als auf die Italiener, vielleicht, weil den nordeuropäischen Künstlern die mehr menschliche und alltägliche Auffassung religiöser Themen schon seit gotischer Zeit vertraut war. Wenn er auch in seiner Heimat nicht gerade ein "verkannter Prophet" war, hat er doch seinen stärksten Widerhall in den Niederlanden, in Frankreich und Spanien gefunden. Seine Ideen beeinflussten alle bedeutenden Meister der Barockmalerei, selbst die, deren Ruhm größer war als sein eigener. Der größte von ihnen war Peter Paul Rubens.

Peter Paul Rubens

Peter Paul Rubens stammte aus Flandern, dem südlichen Teil der Niederlande, der katholisch und unter spanischer Herrschaft geblieben war, als Holland, die nördliche Hälfte, seine Unabhängigkeit erreicht hatte. Als junger Mensch verbrachte er acht Jahre in Italien, um die Werke der großen Meister von der Hochrenaissance bis zu seiner Zeit zu studieren. Als er nach Antwerpen zurückkehrte, verstand er italienische Kunst besser als jeder nordeuropäische Künstler vor ihm. Er vollendete das, was Dürer vor mehr als hundert Jahren begonnen hatte: eine Synthese zwischen der Kunst des Nordens und der des Südens zu schaffen. Das großartige Gemälde "Kreuzigung" beweist,

wieviel Rubens den Italienern verdankt: wir begegnen der kraftvollen Körperlichkeit von Michelangelo und Raffael, den glühenden Farben des Tizian, und dem Schwung von Corregio, dem Naturalismus, der Dramatik und dem blendenden Licht Caravaggios, verbunden mit einer Ausdruckskraft, die an Grünewald erinnert. Die größte Leistung des genialen Künstlers aber war es, alle diese verschiedenartigen Anregungen so innig miteinander zu verschmelzen, dass sie nur dann zu erkennen sind, wenn man sie kunstwissenschaftlich analysiert. Wenn Rubens sich der "Worte" anderer Künstler bediente, verlieh er ihnen einen neuen Klang und einen neuen Sinn, so dass sie Teil seiner eigenen, ganz persönlichen "Sprache" wurden. Bei Rubens gibt es keine Ruhe, alle seine Formen sind mit einer flutenden, wirbelnden Bewegtheit erfüllt. Eine Komposition von ihm ist nie in sich abgeschlossen, sondern greift nach allen Seiten über die Grenzen der Leinwand hinaus, was bei einem Vergleich seiner "Kreuzung" mit der des Mantegna deutlich wird. Der Gedanke, ein Bild auf diese Weise zu komponieren, stammt schon von Coreggio, aber Rubens hat ihn weit übertroffen. "In der Welt", scheint er sagen zu wollen, "gibt es keine Grenzen für Raum und Zeit; das Leben, so wie wir es kennen, ist Wechsel, Bewegung und Handlung. Warum also soll es in der Kunst anders sein?" Dies alles wird uns noch deutlicher, wenn wir das Gemälde von Rubens "Ankunft der Maria de Medici in Marseille" 1622 betrachten. Es zeigt uns eine kleine Studie für ein großformatiges Bild aus einem Zyklus von Gemälden, den Rubens für die Königin von Frankreich geschaffen hat. Er schildert ihre Ankunft in Marseille (sie war Italienerin und kam mit dem Schiff nach Frankreich). Das Thema ist nicht sehr dramatisch, aber Rubens hat daraus ein prachtvolles Schauspiel gestaltet. Während die Königin über den Landungssteg hinunterschreitet, stößt der über ihrem Haupt schwebende Ruhmesengel in seine Trompete, und Neptun, der Gott des Meeres, steigt mit seinem fischschwänzigen Gefolge aus der Tiefe. Sie bewachten das Schiff der Königin auf der Überfahrt und jubeln nun über ihre glückliche Ankunft. In dieser festlich gestimmten Szene fließt alles ineinander über: Himmel und Erde, Phantasie und Wirklichkeit, Bewegung und Gefühle, ja selbst Zeichnung und Malerei sind in diesem Entwurf eins geworden. Rubens konnte den Aufbau des Bildes nicht entwickeln, ohne schon beim Beginn an Licht und Farbe zu denken, denn auch in der Wirklichkeit sind Formen von Licht und Farben abhängig. Diese

Zusammenschau unterscheidet sein Werk und die barocke Kunst als solche von allen früheren Stilen. Der begabteste Schüler von Rubens war Anthonis van Dyck.

Frans Hals

Während Rubens zum berühmtesten Künstler der katholischen Länder Europas wurde, traten die ersten großen Maler der protestantischen Welt in Holland hervor. Als eine wohlhabende Nation von Kaufleuten und Seefahrern und stolz auf ihre hart erkämpfte Freiheit, war bei den Holländern der Wunsch nach Bildern, auf denen sie selbst oder ihr tägliches Leben dargestellt wurden, so groß, dass ihre Künstler auch ohne kirchliche Aufträge ausreichend zu tun hatten.

Im Holland des 17. Jahrhunderts gab es wahrscheinlich mehr Maler und Kunstsammler als in jedem anderen Land. Bilder waren ebenso beliebt wie heutzutage Filme oder Sportveranstaltungen, und viele Menschen ließen sich durch die Hoffnung auf Erfolg dazu verleiten, Maler zu werden, häufig ohne sich durchsetzen zu können. Auch kam es gelegentlich vor, dass selbst die bedeutendsten holländischen Künstler plötzlich die Gunst des Publikums verloren und der Härte des Lebens ausgeliefert waren. Die Hochkonjunktur dauerte freilich nur ein halbes Jahrhundert, lange genug aber, diese Jahre zu einem der wichtigsten Kapitel in der Geschichte der Malerei werden zu lassen. Nur einige holländische Maler besuchten Rom am Anfang des Jahrhunderts. Diese Künstler, die man nach ihrer Heimatstadt unter der Bezeichnung "Schule von Utrecht" zusammenfasst, wurden von dem Stil des Caravaggio so nachhaltig beeinflusst, dass man oft von ihm kaum unterscheiden kann. So waren die "Utrechter" das Bindeglied zwischen Caravaggio und den großen Meistern ihrer Heimat, welche es besser als sie selbst verstanden, die neuen italienischen Ideale zu verarbeiten. Dies gelang Frans Hals, dem bedeutendsten Maler von Haarlem, in dem wundervoll lebendigen Bildnis "Junker Ramp und seine Liebste". Offensichtlich schätzte der junge holländische Edelmann Ausgelassenheit mehr als Würde und ließ sich gern als Hauptfigur eines fröhlichen Gelages darstellen. Noch stärker als Caravaggio brachte Frans Hals diese überschäumende Lebenslust zum Ausdruck und stimmte alles auf den Augenblick ab: das Hochheben des Weinglases und — als Wichtigstes von allem — die Malweise. Frans Hals arbeitete mit breiten flotten Pinselstrichen, ohne lange bei den

Details zu verweilen, was dem Bild etwas von der Frische eines ersten Entwurfs gibt. Wir sehen den Künstler förmlich vor uns in seinem Kampf mit der Zeit, wie er mit jeder Sekunde rechnete. In Wirklichkeit brauchte Frans Hals natürlich nicht Minuten, sondern viele Stunden, um ein lebensgroßes Gemälde wie dieses zu schaffen. Aber es bleibt der Eindruck eines Augenblickswerkes, den er wollte.

Frans Hals zählte zu den erfolgreichsten Porträtmalern Hollands, aber in seinem Alter wandte sich das Publikum von ihm ab — er war außer Mode gekommen. Rembrandt, das größte Genie der holländischen Kunst, erfuhr ein ähnliches Schicksal.

Rembrandt

Rembrandt, geboren 1606 in Leyden, gestorben 1669 in Amsterdam, ist der größte holländische Maler, Radierer und Zeichner. Von ihm sind etwa 700 Gemälde, darunter 100 Selbstbildnisse, 300 Radierungen und 1600 Zeichnungen erhalten.

Wie kein anderer hat Rembrandt das Wunder des Lichtes gemalt, des aus dunkler Tiefe hervorbrechenden Lichtes. Er hat in seinen Bildern die Welt neu gesehen, und er hat sie tiefer gesehen als irgendein Maler vor ihm. Und was er gemalt hat, das erhält Leben und Fülle von der alles beseelenden Kraft des Lichtes.

Das Geheimnis des Lichtes hat sich ihm in seiner holländischen Heimat enthüllt. Er wurde in Leyden 1606 als neuntes und letztes Kind eines Müllers geboren. Die Familie lebte in leidlichen Verhältnissen, so dass der Vater seinen jüngsten Sohn zum Gelehrten bestimmte. Nach kurzem Universitätsstudium aber wandte sich Rembrandt der Malerei zu. In der stillen Zurückgezogenheit der väterlichen Mühle reifte er zum Maler heran. Was ihn malerisch fesselte, war zuerst nicht die Landschaft, sondern die menschliche Gestalt.

Unablässig studierte er das menschliche Gesicht, um es im Bilde festzuhalten. Er malte, zeichnete und radierte zunächst die Gestalten seiner Umgebung, das ernste, vergrämte Gesicht des Vaters, das gütige Antlitz der Mutter. Und dann studierte er im Spiegel das eigene Gesicht. Immer wieder hat er sich selbst gemalt, von keinem anderen Maler gibt es so viele Selbstbildnisse wie von Rembrandt. Im Jahre 1632 siedelte er nach Amsterdam über. Hier hat er den größten Teil seines Lebens verbracht, hier hat er geschaffen und gelitten bis zu

seinem trostlosen Ende in einer Dachkammer. In seinen letzten Jahren war er bettelarm, aber noch in der Dachkammer malte er Bilder, die von der Helle des Geistes überstrahlt sind.

Das Werk "Der Sturm auf dem See Genezareth" zeigt eines seiner Frühwerke, das 1633, kurz nachdem er sich in Amsterdam niedergelassen hatte, entstanden ist. Für mehr als Jahrzehnt gehörte es bei der wohlhabenden Bürgerschaft dieser großen Handelsstadt zum guten Ton, sich von Rembrandt porträtieren zu lassen. Er selbst dagegen interessierte sich mehr für religiöse Themen, von denen er zahlreiche Bilder schuf, freilich meistens im Auftrag von Privatleuten und nicht für Kirchen. In dem Bild "Sturm auf dem See Genezareth" kommt Rembrandt nahe an Rubens heran. Die Gewalten von Wind und Wasser prallen so ungestüm zusammen, dass sie ineinander überzugehen und das Boot zwischen sich zu zermalmen scheinen. Für die Holländer, welche als Seeleute oder Deichbauern die Gefahren des Meeres häufig aus eigener Erfahrung kannten, hatte diese Szene einen ganz unmittelbaren Bezug zu ihrem eigenen täglichen Leben. Sie konnten sich selbst in diesem üblichen Fischerboot ihrer Zeit vorstellen, um so mehr, als die Jünger Christi die gleiche Furcht an den Tag legen; einer von ihnen ist sogar seekrank. Das Wichtigste an diesem Bild aber ist das Licht, das aufflammend wie ein greller Blitz die Szene erhellt. Wieder ist die dramatische Unmittelbarkeit von Caravaggio zu spüren, die sich Rembrandt zu eigen gemacht und zu einer neuen Ausdrucksstärke gesteigert hat.

Rembrandt ist die Erfüllung der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts gewesen. Was Holland in diesem seinem goldenen Jahrhundert auszusagen hatte, gab er in seinen Bildern in einer letzten sublimen Verklärung. Rembrandts Schaffen ist die strahlend leuchtende und in vielen dunklen Klängen und Tönen tiefste Geheimnisse deutende Gloriele um Hollands Alltag.

Rembrandt war als Mensch und als Künstler nur in seinem Geburtslande möglich. Da lagen alle Wurzeln seiner Kraft, da waren sein Charakter und auch sein Schicksal bedingt. Italien, Antike und Renaissance haben ihn stets nur von ferne berührt. Es gab Stunden, da er Raffael kopierte oder sich in die griechische Mythologie versenkt hat. Nicht also, dass ihn südliche Kunst und antiker Geist nicht beschäftigt hätten. Allein, hätte Raffaels Castiglione nicht gesehen, hätte er Leonardos Abendmahl nicht durch einen Stich kennen gelernt,

er wäre nicht um einen Strich ein anderer geworden. Seine Kunst wäre nicht ärmer, und sie wäre nicht weniger schön. Er gehört zu den wenigen großen Künstlern Europas, die nie Italiens Boden betreten haben, ja er scheint sich gegen eine solche Möglichkeit mit allen Fasern seines Ichs gestäubt zu haben. Hatte er das Gefühl, es wäre verlorene Zeit für ihn? In der Tat, er konnte sich mit der großen Tradition seines Landes begnügen. In dessen zweihundert Jahre altem Schaffen fand er alles, was er nötig hatte, und ältere niederländische Maler — insbesondere flämische und Utrechter — vermittelten ihm auch, was Italien ihm zu sagen hatte, und sie gaben es ihm ausgeschmolzen, dass er es nur für seine Zeit zu formen hatte.

Rembrandt war die einsame Überhöhung von Hollands künstlerischem Wollen. Er wuchs über sein Volk und die heimische Malerei hinaus, dass man ihn nicht mehr verstand. Er war unendlich reicher als jeder andere, der neben ihm gemalt hat, und sprengte die Grenzen holländischer Kunst, indem er ihrer der Wirklichkeit verbundenen Art eine magische Geistigkeit gegenüberstellte. Immer begegnet er uns in seinen Bildern als Holländer, und ein jedes lehrt, dass er mit den realistisch geschulten Augen gearbeitet hat, die seit den Brüdern van Eyck den niederländischen Malern eigen waren. Zugleich aber gab er allem, was er formte und darstellte, eine bislang ungeahnte Transparenz. Seine Bilder öffnen Hintergründe, die vor ihm verschlossen, die nicht einmal geahnt waren. So wurde seine Kunst zur Vergeistigung der bodenständigen holländischen Malerei, holländischen Denkens und Lebens schlechthin.

In seinen besten Mannesjahren war er angesehen und wohlhabend. In Amsterdam heiratete er die reiche Patrizierochter Saskia, die er oft gemalt hat. Saskias Familie war gegen die Verbindung. Aber Rembrandt war nach langen Kämpfen und Auseinandersetzungen mit den reichen Verwandten Mann genug, sich unabhängig zu machen. Ein berühmtes Bild zeigt ihn mit Saskia in der Geste des bewussten Stolzes. Er wurde nicht müde, seine junge Frau zu bewundern und zu malen: Saskia mit Hut, Saskia im Profil, Saskia mit der Blume, Saskia auf den Gruppenbildern. Er malte sie weiter, als ihr Tod ihn jäh aus der Fülle irdischen Glückes gerissen hatte. In die Lebenszeit Saskias fällt noch die Entstehungsgeschichte eines der berühmtesten seiner Bilder, der "Nachtwache", eines riesengroßen Schützenbildes, das von lebendigster Anschauung erfüllt ist.

Einen weitem Lebensring Rembrandts umschließt der Name Hendrickje Stoffels, die nicht, wie Saskia, als königliche Frau, sondern als Kind des Volkes in das stattliche Haus des Malers einzog. Sie war ein Wesen der Güte und Zartheit, von vertrauendem Gemüt und aus schlichtem Lebensgrund erwachsen. Und wie vorher Saskia, so ist jetzt Hendrickje das Modell vieler Bilder.

Für Rembrandt kamen schwere Zeiten. Er wirtschaftete nicht haushälterisch und gab große Summen für Kunstbesitz aus. Hendrickje stand ihm in schweren Zeiten treu zur Seite, konnte aber den wirtschaftlichen Zusammenbruch nicht verhindern. Unter dem Druck der Gläubigen wurde das Haus Rembrandts mit dem gesamten Besitz versteigert. Dazu kamen noch endlose Prozesse um das Erbe Saskias. Hendrickje und Saskias Sohn Titus gründeten einen Kunsthandel, so dass Rembrandt als ihr "Angestellter" einige Zeitlang ungestört arbeiten konnte. 1664 starb Hendrickje. Titus folgte ihr bald ins Grab, und nun begann für Rembrandt die letzte Tragödie der Einsamkeit. Am 4. Oktober 1669 starb er im Alter von 63 Jahren. Das amtliche Protokoll verzeichnete als Nachlaß ein paar zerlumpte Kleider, etwas Farbe und Zeichenmaterial. Nicht mehr als der ärmste Bettler hat er an irdischem Gut hinterlassen.

Wie aber war die innere Geschichte von Rembrandts Leben in diesen Jahren nach der "Nachtwache" und dem Tode Saskias? Hierüber schwiegen die Urkunden. Nur seine Werke sprechen, und sie zeigen eine tief einschneidende Wandlung, eine Wandlung, die Entäußerlichung, Vertiefung und Beseelung bedeutete. Es ist nahliegend, die berichteten Schicksalsschläge in Rembrandts äußerem Leben mit dieser inneren Wandlung in Zusammenhang zu bringen. Waren sie es, die das Erdreich in Rembrandt lockerten, so dass die reinsten Quellen in seinem Ich hervorzubrechen vermochten? Rembrandt opferte nichts von dem, was er sich in den dreißiger Jahren als Maler erarbeitet hatte, aber er wandelte alles zu einem neuen Sinn. Da wurden die Formen stiller, einfacher, flächiger, da wurde das Licht verhaltener; geheimnisvoll unfasslich hebt es nun die Dinge aus dem dunklen Grund empor. Da wurde er zum Maler der Seele, dem alles Greifbare nur noch ein Geheimnis ist.

Unermerlich reich aber ist seine andere Hinterlassenschaft, die seiner Bilder, die zu Lebzeiten niemand haben wollte und die seinen Namen in die Unsterblichkeit trugen.

Alle künstlerische Arbeit ist Kampf

Alle künstlerische Arbeit ist Kampf, und ihr Gelingen ist die Überwindung des Widerstandes, den der Eigensinn des Materials und die Enge des Raumes und der Zeit dem formenden Menschegeist entgegensetzen. Nie wird das Material freiwillig seinen eigenen Willen opfern; es muss zum Dienst am Ausdruck in hartem Kampfe gezwungen werden. Und so auch müssen Raum und Zeit gefügig gemacht werden. Zwar kann der Menschegeist diese Schranken nicht einrennen; aber in der Leidenschaft des Kampfes kann er bisweilen sein Leuchten derartig steigern, dass der Vordergrund der Erscheinungswelt in einem Augenblick höchsten Triumphes durchscheinend wird und seinem Schauen die Hintergründe, das Umwandelbare, das Wesen freigibt. Um diesen Blick geht es in aller Kunst. Nicht jedem ist er vergönnt, und keinem wird er je zu unbestrittenem und unbestreitbarem Besitz. Immer wieder steht der Blick in das Wesen neu im Kampf. Aber niemand darf sich Künstler nennen, wenn er sich vor dem Einsatz seiner letzten Kraft bescheidet, der Zeit dient, wie er es versteht, um das Ewige auf sich beruhen lässt.

Friedrich Ernst Peters

Zeittafel

- 1685 Geburt von Georg Friedrich Handel und Johann Sebastian Bach
- 1721 Johann Sebastian Bach vollendet seine sechs *Brandenburgischen Konzerte*
- 1735 Der schwedische Naturforscher Carl von Linné entwickelt eine neue Systematik zur Klassifikation der Pflanzen in einer Abhandlung *Systema Naturae*
- 1740 Friedrich II., der Große, wird König in Preußen
- 1745 Baubeginn von Schloß Sanssouci in Potsdam 1747vollendet)
- 1752 Der amerikanische Politiker, Naturwissenschaftler und Schriftsteller Benjamin Franklin erfindet den Blitzableiter
- 1755 Erdbeben in Lissabon, das einen großen Teil der Stadt zerstört
- 1756 Beginn des Siebenjährigen Krieges
- 1781 Kant veröffentlicht seine philosophische Abhandlung *Kritik*

er reinen Vernunft

- 1787 Mozart wird Kammerkomponist am Hofe von Kaiser Joseph II.
- 1789 Mit dem Sturm auf die Bastille am 14. Juli siegt die Französische Revolution über den Absolutismus
- 1796 Der englische Arzt Edward Jenner führt die erste Pockenimpfung durch
- 1804 Napoleon Bonaparte krönt sich in der Kathedrale Notre-Dame zu Paris zum "Kaiser der Franzosen"
- 1808 Johann Wolfgang von Goethes *Faust. Der Tragödie erster Teil* erscheint

Der Barock

Der Barock ist eine Stilepoche der europäischen Kunst von etwa 1600 bis 1750. Kulturträger sind kirchliche und weltliche Fürsten. Der Barock folgte der Renaissance und löste in der bildenden Kunst ihre klaren klassischen Formen durch unruhige Bewegungen aller Formen ab, die nicht Ausdruck von Harmonie sind, sondern von Kraft. Seine Hauptaufgabe bestand darin, den Reichtum und die Macht der absolutistischen Herrschaft und der katholischen Kirche im Zeitalter der Gegenreformation zur Schau zu stellen. Hochbegabte Baumeister, Künstler und Handwerker gestalteten eindrucksvolle Kunstwerke von lebendiger Fülle. Bestimmende Aufgabe eines barocken Innenraumes ist es Illusion zu erzeugen. Dazu dienen doppelte Ausführungen von Säulen und Türmen (an kirchlichen und weltlichen Bauten) sowie große Deckengemälde. Sie sollen Pracht und Reichtum entfalten und Macht symbolisieren. In der Plastik werden geschwungene Bewegungen zum bestimmten Darstellungsmotiv. Die Barockmalerei gestaltete dramatische Szenen oft zu biblischen Themen. Die Maler bedienen sich gern starker Lichtgegensätze (hell - dunkel). Das bedeutendste Bauwerk des deutschen Barock ist der Dresdener Zwinger.

Die europäische Kunst des 17. Jahrhunderts - Architektur, Malerei, Bildhauerei - profitierte immer von dem wiedererstarkten Selbstbewusstsein der römisch-katholischen Kirche, das auf deren innerer Erneuerung im Zuge der Gegenreformation basierte, die im 16.

Jahrhundert einsetzte. Damit einher ging, dass das Papsttum größere Bedeutung als Mäzen gewann.

So sollte Rom nach dem Willen von Papst Sixtus V. (1585-90) in prachtvollen Stil umgestaltet werden; auch die späteren Päpste zeigten sich als Förderer der Künste und bedeutende Auftraggeber. Außerdem wetteiferten adlige römische Familien wie die Barberini, die Borghese und die Colonna darum, sich als großzügige Mäzene zu betätigen. So kam es, dass an zentralen Stellen der Stadt zahlreiche Neubauten von Kirchen, Palästen und Brunnen entstanden, die Rom sein barockes Gesicht verliehen und Anziehungspunkte für die Künstler wurden.

Auf der Suche nach Aufträgen kamen Maler nicht nur aus den anderen Teilen Italiens, sondern auch aus Spanien, Frankreich, England und Flandern nach Rom, das sich innerhalb kürzester Zeit zum bedeutendsten europäischen Kunstzentrum entwickelte und dies bis ins 17. Jahrhundert bleiben sollte. Eine bohemehafte Künstlerkolonie entstand in der Nähe der Spanischen Treppe. Die Mitglieder dieser Gruppe waren maßgeblich an der Entwicklung der neuen Stilrichtung des Barock beteiligt, die bald in ganz Europa Verbreitung finden sollte.

Das Rokoko

Das Rokoko, das sich als Stilphase der europäischen Kunst an den Barock anschließt, umgreift die Epoche von etwa 1730 bis etwa 1770-80 und leitet zum Klassizismus über, der sich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts neben dem Rokoko entwickelte.

In gewisser Hinsicht stellte das Rokoko in Frankreich eine Reaktion auf den barocken Prunk und Pomp am Hofe des "Sonnenkönigs" Ludwig XIV. in Versailles dar.

Zur vorherrschenden Kunstrichtung wurde das Rokoko unter dem Nachfolger Ludwigs XIV., und zwar in der Epoche zwischen 1730 und 1750.

Zu den beliebtesten Sujets der Rokokomalerei gehören Szenen aus dem Alten Testament wie auch Begebenheiten aus der römischen und griechischen Antike, die in der Präsentation eine unbeschwerte Auffassung gegenüber der Malerei des Barock erkennen lassen.

Die Figuren tragen häufig, ungeachtet der Zeitepoche, in der die geschilderten Szenen spielen, exotisch anmutende Kleidungsstücke, die auf orientalische Einflüsse hinweisen oder auch die Mode des

16. Jahrhunderts nachahmen. Solcherlei historische Unstimmigkeiten werden vom malerischen Reiz der Bilder überstrahlt.

Die Künstler arbeiteten zum Teil mit außerordentlicher Schnelligkeit. So wurde von einem berühmten Maler der Zeit behauptet, er könne in demselben Zeitraum, in dem andere Maler ihre Farben mischten, ein ganzes Bild fertigstellen.

Das Rokoko wird — vor allem in der älteren kunstgeschichtlichen Forschung — auch als Endphase des Barock angesehen. Tatsächlich haben beide Stillrichtungen manches gemeinsam, etwa die illusionistischen Deckenmalereien, die die Grenzlinie zwischen Wand und Decke aufzuheben scheinen, so dass der Eindruck entsteht, als öffne sich der Himmel über dem Raum, in dem der Betrachter steht.

Die van Eyck

“Kreuzigung und Jungstes Gericht”

Diese Tafeln wurden in einer komplizierten Technik gemalt, die von den van Eyck mitentwickelt wurde. Eine Verbindung von Öl und Tempera brachte sanftere Schattierungen und reichere Farbtönungen hervor.

Das langgestreckte, schmale Format der beiden Tafeln deutet darauf hin, dass sie die Seitenflügel eines kleinen Altars waren und ein inzwischen verlorenes größeres Mittelbild frankieren.

Auf die Kreuzigung des linken Flügels sieht man wie von einem erhöhten Standpunkt aus herab. Nur dadurch war es den van Eyck möglich, das Geschehen ganz deutlich darzustellen, ohne auf den Eindruck eines Fensterartigen Ausblicks verzichten zu müssen. Bei ebenerdiger Betrachtung wären sie gezwungen gewesen, die im Vordergrund stehenden Figuren so groß zu geben, dass sie die Aussicht verdeckt hätten.

Noch deutlicher als auf der Miniatur sehen wir hier, wie meisterhaft es die Brüder van Eyck verstanden haben, Licht und Luft der natürlichen Welt einzufangen. Die Farben werden mit zunehmender Entfernung immer blasser, und wir können schließlich nicht mehr genau sagen, wo die Erde aufhört und der Himmel beginnt. Es ist überraschend, dass in dem Bild trotz der drängenden Menschenmenge eigentlich kein echtes dramatisches Geschehen zu spüren ist. Die van Eyck haben auch den unwesentlichen Dingen, dem Felsenboden, den Gewändern und der Landschaft die gleiche Aufmerksamkeit geschenkt

wie den menschlichen Gestalten. Aber das bedeutet nicht, dass sie weniger fromm waren als die Maler des Mittelalters. Auf unsere Frage hätten sie vielleicht geantwortet, dass Gott ja nicht nur den Menschen, sondern auch die ganze übrige Welt geschaffen hat; warum sollte ein Kleinsteiner oder ein Grashalm weniger Anteilnahme verdienen als der Mensch selbst?

Während sie die Kreuzung in der Sprache dieser Welt schildern konnten, waren die Künstler bei der Darstellung auf dem rechten Altarflügel allein auf ihre Phantasie angewiesen. Sie zeigt das Jüngste Gericht: Am Ende der Zeiten, sagt die Prophezeiung, werden alle Toten aus ihren Gräbern aufsteigen, damit Gott ihre Taten richte. In der Bildmitte steigen sie aus der Erde und aus dem Meer auf. Über ihnen thront Gott, umgeben von den glücklichen Seelen der zum ewigen Leben im Paradies Auserwählten. Ganz unten werden die zur Hölle verdamnten Sünder von teuflischen Ungeheuern gequelt. In diese Hölle, die etwas von den Schrecken eines Alptraums hat, haben die van Eyck eine außerordentlich wilde und expressive Bewegtheit hineingelegt, die sie sonst überall vermieden. Die neuen Malregeln ließen sich selbst auf so "unwirkliche" Themen wie dieses anwenden. Fern davon, die Phantasie des Künstlers zu ersticken, halfen sie ihm nur, diese Fabelwesen glaubhafter zu gestalten und die Qualen der Verdamnten noch herzergreifender zu schildern als jemals zuvor.

Die mittelalterliche Malerei kannte keine echten Porträts, weil sich niemand die Mühe machte, auf die Dinge zu achten, welche das Aussehen eines Menschen von dem eines anderen unterscheiden. Erst im 15. Jahrhundert verlangten die Menschen nach Bildnissen, auf denen sie sich wiedererkennen konnten. Ein Beispiel ist der "Mann mit rotem Turban", der Jan van Eyck 1433 gemacht hat. Der Dargestellte ist vielleicht der Künstler selbst, denn um die Augen liegt eine Spannung, als wenn der Mann in einem Spiegel starren würde. Auch hier wieder müssen wir das reiche Spiel von den Bartstoppeln bis zu dem Tuchgeschlinge des Turbans, jede Einzelheit ganz echt empfinden läßt. Über den Charakter des Mannes selbst erfahren wir nur wenig. Sein Gesicht ist so unbewegt wie die Landschaft auf dem Bild "Taufe Christi

In der Bildergalerie

Wer im Jahre 1824 in der Mittagsstunde in die schöne Bildergalerie der Stadt Stuttgart kam, der sah dort immer einen jungen Mann, von

etwa achtundzwanzig Jahren. Die schönsten Fräulein fanden, dass er kein übles Gesicht hatte, ja sie meinten, dass etwas Interessantes, überaus Anziehendes darin lag. Sein Name war Fröben. Er lebte schon sein sechs Monaten in Stuttgart, und jeden Tag besuchte er die Bildergalerie. Es konnte regnen oder schneien, das schöne Wetter konnte zu den herrlichsten Ausflügen in die Umgegend locken, er kam. Er sah oft recht krank aus und kam dennoch. Doch er studierte nicht die herrlichen Gemälde der alten Niederländer. Nein, er kam leise in die Tür und ging in ein entferntes Zimmer, vor ein Bild, das er lange betrachtete; und ebenso still verließ er wieder die Galerie.

Großen historischen oder bedeutenden Kunstwert hatte das Bildchen nicht. Es stellte eine Dame in halb spanischen, halb altdeutschen Tracht dar. Ein freundliches, blühendes Gesicht mit klaren, liebevollen Augen, mit feinem, zierlichem Mund und zartem, rundem Kinn trat sehr lebendig aus dem Hintergrund hervor. Die schöne Stirn umzog reiches Haar und ein kleiner Hut, mit weißen Federn geschmückt, saß ihr etwas schalkhaft zur Seite. Das Kleid, das nur den schönen, zierlichen Hals frei ließ, war mit schweren, goldenen Ketten umhängt.

“Am Ende ist er wohl in das Bild verliebt”, dachte man in der Stadt.

Eines Tages besuchte die Galerie ein ältlicher, großer, hagerer Mann mit schwarzgrauen Haaren, feurigen Augen von dunkelbrauner Farbe, einer kühn gebogenen Nase und feinem Mund. Seine Kleidung war elegant und fremdartig. Das war ein reicher Spanier, Don Pedro di Ligez. Alle betrachteten ihn neugierig.

Don Pedro sah sich die Gemälde an, einsam von Zimmer zu Zimmer wandelnd; doch wie vom Blitz getroffen, mit einem Ausruf des Erstaunes, blieb er vor dem Bild jener Dame stehen. Dann fragte er einige Zuschauer: “Wie ist dieses Porträt hierher gekommen?” Man sagte ihm: “Es ist ein altes Gemälde, vor mehreren hundert Jahren gemalt, und hängt schon lange hier.” “O nein!” antwortete er, “das Bild ist neu, nicht hundert Jahre alt. Ich kenne diese Dame. Ach, wo kann ich sie wieder finden?” Und ein jugendliches Feuer blitzte aus seinen Augen.

Kaum war die Galerie am folgenden Vormittag geöffnet worden, trat auch schon Don Pedro ein und ging an der langen Bilderreihe vorüber nach jenem Zimmer hin, wo die Dame mit dem Federhut ausgestellt war. Er wollte das Gemälde allein betrachten. Aber der Platz vor dem

Porträt war schon besetzt. Der junge Fröben stand davor und blickte es lange an.

Der Spanier hustete, um ihn aus den langen Träumen zu wecken, jener träumte weiter; er scharfte etwas mit dem Fuss auf dem Boden, der junge Mann blickte sich um, aber sein schönes Auge sah an dem alten Herrn vorüber und blieb von neuem auf dem Gemälde hängen. Unmutig verließ Don Pedro das Zimmer und die Galerie.

Am nächsten Morgen stieg er, noch ehe die Uhr zwölf geschlagen hatte, die Treppe der Bildergalerie hinauf und eilte in das wohlbekannte Zimmer. Er war der erste und konnte das Bild allein betrachten. Er schaute die Dame lange an und fuhr mit der Hand über die grauen Wimpern. "O Laura!" flüsterte er leise. Da tönte ein Seufzer an seine Ohren. Er wandte sich um, der junge Mann von gestern stand wieder hier und blickte auf das Bild. Don Pedro ging mit einem freundlichen Lächeln auf ihn zu, grüßte ihn höflich und sprach: "Da geht es ihnen wohl wie mir; auch mir ist dieses Bild sehr interessant, und ich kann es nie genug betrachten."

"Ja", sagte Fröben, "dieses Bild hat eine besondere Bedeutung für mich. Es ist wunderbar mit Kunstwerken, besonders mit Gemälden", fuhr er fort. "Es gehen oft Tausende an einem Bild vorüber, finden die Zeichnung richtig, loben die Farben, aber es spricht sie nicht tiefer an, während einem anderen aus solch einem Bilde eine tiefere Bedeutung aufgeht, er kehrt immer wieder zurück, um es von neuem zu betrachten."

"Sie haben vielleicht recht", sagte der alte Spanier, "ich denke aber, man kann es nur von größeren Kompositionen sagen, von Gemälden, in welche der Maler eine tiefe Idee legte. Es gehen viele vorüber, bis die Bedeutung endlich einem aufgeht, der dann den tiefen Sinn des Künstlers bewundert. Aber steht es denn so mit diesem Porträt? Unter uns gesagt, ich kenne ja diese Dame." "Sie kennen sie? Wo ist sie jetzt? Wie heißt sie?" rief Fröben und fasste die Hand des Spaniers.

"Ich sage lieber, ich habe sie gekannt", antwortete Don Pedro, "in Valencia vor zwanzig Jahren. Es ist Donna Laura Tortosi!"

"Nein, sie ist es nicht", sagte Fröben. "Dieses Bild erinnert mich an den sonderbarsten aber glücklichsten Moment meines Lebens. Vor drei Jahren sah ich ein Mädchen, das mit diesem Bild täuschende Ähnlichkeit hat. Ich sah sie einst, und nie wieder. Doch ich sah nur einen Teil ihres Gesichts. Sie trug eine Halbmaske und einen Schleier,

die den oberen Teil ihres Gesichts verhüllten. Ich weiß nicht, ist sie blond oder braun, ist ihre Stirn hoch oder niedrig, ich weiß es nicht. Aber diese zierliche Nase, dieser liebliche Mund, diese zarten Wangen, dieses weiche Kinn finde ich auf dem Bilde, wie ich es im Leben geschaut."

"Sonderbar!" sagte Don Pedro, "so gut erinnern Sie sich an dieses Mädchen?"

"O, Don Pedro!" sprach der Jüngling, "einen Mund, den man einmal geküsst hat, einen solchen Mund vergisst man so leicht nicht wieder. Doch ich will Ihnen erzählen, was ich damals erlebt habe."

"Auch ich", sagte Don Pedro, "will Ihnen von der Dame erzählen, die ich in jenem sonderbaren Bilde erkannt habe. Ich möchte Sie einladen, eine Flasche echten spanischen Wein mit mir in meinem Zimmer zu trinken. Dann werden wir einander alles erzählen."

"Sie ehren mich unendlich", sagte Fröben. "Mit Vergnügen werde ich Ihrer Einladung folgen".

Nach Wilhelm Hauff

Realismus und Impressionismus

In der Zeit, die seit der Französischen Revolution vergangen war, hatte sich überall eine andere, noch entscheidendere Revolution vollzogen: die Industrialisierung. Maschinen gab es schon lange, aber ihre Anwendung war beschränkt, weil sie nur mit Hilfe des Windes oder durch Wasserkraft angetrieben werden konnten. Die Erfindung der Dampfmaschine im späten 18. Jahrhundert änderte dies. Nun konnten die Erkenntnisse, die sich Naturwissenschaftler seit den Tagen der Renaissance angeeignet hatten, bei der Entwicklung von Maschinen für die verschiedenartigsten Verwendungszwecke ausgewertet werden. Dies wiederum führte zu neuen wissenschaftlichen Entdeckungen und zu immer neuen Erfindungen, als deren Ergebnisse wir die technischen Wunder unserer Zeit vor uns sehen.

Wir können uns heute nur noch schwer vorstellen, wie tiefgreifend das ganze Leben vor 100 Jahren durch Dampfschiffe, Eisenbahnen und Fabriken umgewandelt wurde. Die Menschen bewunderten zwar die Flut billiger und vielfältiger Waren, die man mit Hilfe der Maschinen herstellen oder transportieren konnte, aber diese gleichen Maschinen wurden auch die Ursache großen menschlichen Elends. Die erfahrenen Handwerker alter Prägung wurden verdrängt und ihre Plätze von einer

Masse ungelerner, schlecht bezahlter und in den ungesunden Elendsquartieren zusammengepferchter Fabrikarbeiter eingenommen. Kein Wunder also, dass die Maschine von manchen als ein Segen begrüßt, von anderen aber als ein Unheil verflucht wurde. Der Ausstieg der modernen Industrie brachte unzählige Hoffnungen, Gewohnheiten und Einrichtungen zu Fall. Er schuf neue Spannungen und Konflikte, denn er machte die Menschen mehr voneinander abhängig als je zuvor.

Welche Auswirkungen hatte das Maschinenzeitalter auf die Maler? Während die Reformater noch die Freiheit des Gefühls und der Einbildungskraft über alles gestellt hatten, waren nun andre Künstler mit dieser Art, sich über die Realitäten der Zeit hinwegzusetzen, nicht mehr zufrieden. Sie glaubten, dass sich die Kunst in einer Epoche des wissenschaftlichen und industriellen Fortschritts nur mit zeitnahen Themen befassen sollte. 1848, als eine Woge von Revolutionen über ganz Europa hinwegrollte, die von den Verlangen der unteren Klassen nach besseren Lebensbedingungen und einer demokratischen Gesellschaftsordnung getragen war, begannen diese Realisten, das Leben der Arbeiter und Bauern auf sehr ernsthafte Art und Weise darzustellen. Ihr Anführer war Gustave Courbet, der mit dem Bild "Steinklopfer" einen ähnlichen Anruf verursachte wie Caravaggio zweieinhalb Jahrhunderte früher. Hier finden wir keine hochgespannten Ideale, keinen phantastischen Gedankenflug, sondern nur einen alten Mann, der mit der Unterstützung seines jungen Helfers Felsbrocken zerschlägt. Wir erfahren nur wenig über ihr persönliches Wesen, da sie ihre Gesichter von uns abkehren, doch empfinden wir eine unmittelbare Sympatie und Achtung für sie, weil sie so fest und sicher an der Arbeit sind. Courbet war der Meinung, dass der moderne Künstler mit beiden Füßen auf dem Boden des Alltags stehen müsse, dass er das malen dürfe, was er unmittelbar wahrnehme, nicht, was ihm vor seinem geistigen Auge erscheint, dass er versuchen solle, den alten Meistern ebenbürtig zu sein, ohne sie nachzuahmen.

Trotzdem erinnert uns manches in Courbets Malweise an das 17. Jahrhundert. Er war viel mehr an den Motiven als solchen interessiert als daran, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Dies blieb einem anderen großen Franzosen vorbehalten, Edouard Manet. Er teilte die Anschauung Courbets über die Aufgabe des Malers, aber er hielt es für wichtig, zunächst alle Möglichkeiten der Ausdrucksweise kennen zu

lernen. Deshalb ergründete er alles, was er darüber in Erfahrung bringen konnte: er machte Kopien und Studien nach alten Meistern, und mehrere Jahre lang waren solche "Bilder nach Bildern" seine Hauptbeschäftigung. Die von Manet selbst erarbeitete neue Sprache wird uns deutlich, wenn wir seinen "Pfeifer" mit den "Steinklopfern" vergleichen. Seitdem im späten Mittelalter die Bilder zum ersten Mal zu "Ausblicken" geworden waren, bemühten sich die Maler, ihren Formen durch Modellierung und Schattengebung ein plastisches und körperhaftes Aussehen zu geben und die umliegende Fläche tief und räumlich erscheinen zu lassen. Auch Courbet malte noch in diesem Sinne.

Manet dagegen war überzeugt, dass man dies nur durch die Differenzierung der Farbe erreichen könne, statt durch verschiedenartige Abstufungen von Licht und Schatten. Im Bild "Pfeifer" fällt das Licht so auf die Formen, dass wir praktisch keine Schatten und keine Schattierungen finden können. Das Bild ist aus Farbflächen aufgebaut, die nebeneinander auf der Leinwand aufgetragen sind. Jede Farbfläche hat eine klar umrissene Form, ob sie nur einen Gegenstand, etwa einen Teil der Uniform des Jungen wiedergibt oder, wie der hellgraue Grund um die Figur, bloß einen leeren Raum. Das bedeutet, dass das Bild als solches für Manet wichtiger geworden ist als die Gegenstände, die es darstellt. Er entdeckte, dass die engbegrenzte Welt der Leinwand ihre eigenen "Naturgesetze" hat, dass jedem Pinselstrich, jedem Farbflecken dieselbe Bedeutung zukomme, gleichgültig, was er darstellt. Manet blieb es vorbehalten, den Triumph des Lichtes im Barock in einem Triumph der Farbe zu verwandeln.

Das Bild "Im Boot" zeigt die nächste Etappe der von Manet ausgelösten Revolution. Angeregt durch jüngere Künstler, die seine Ideen in ihren Bildern weiterentwickelt hatten, wandte sich Manet Freilichtszenen zu, die von einem so strahlenden Sonnenlicht überflutet werden, dass alle früheren Gemälde daneben düster erscheinen. Überall ist Farbe, sogar in den Schatten (wenn man sie überhaupt so nennen darf!). Es ist ein Genrebild, aber Manet gibt uns nur eine unbestimmte, flüchtige Andeutung von den beiden Menschen und dem, was sie tun. Seine Punselführung ist so rasch und spitzig geworden wie die von Frans Hals, so dass die ganze Szene in Bewegung zu sein scheint. Deshalb taufte die konservativ eingestellten Kritiker diesen neuen Stil

Impressionismus. Für sie waren solche Bilder bestenfalls flüchtige Impressionen, unvollendete Studien, die keiner ernsthaften Beachtung wert waren. Darüber hinaus beschwerten sie sich, dass die Farbe so schreiend sei, dass ihre Augen schmerzen.

Stolz der russischen Kunst

Umgeben von herrlichen Wäldern und tiefen Seen liegt der kleine finnische Ort Kuokkala. Hier schloß im Jahre 1930 einer der bedeutendsten Maler des 19. Jahrhunderts, Ilja Jefimowitsch Repin, für immer die Augen.

I.J.Repin wurde 1844 in Tschugujew im Gouvernement Charkow geboren. Sein Vater, ein Militäransiedler, lebte in großer Armut. So hatte Repin nicht die Möglichkeit, eine seiner Begabung entsprechende Schule zu besuchen und war schon als Vierzehnjähriger gezwungen, sich seinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Da er gern zeichnete, ging er in die Lehre eines Ikonenmalers und begann bereits nach einem Jahr, selbständig Porträtaufträge auszuführen.

Schon nach einigen Jahren befriedigte ihn die Arbeit bei seinem Meister nicht. Er wollte mehr lernen, und so begab er sich 1864 an die Petersburger Akademie der Künste und wurde bald danach einer der fähigsten Studenten dieser Akademie.

Hier in Petersburg nahm Repin (1877) einen engen Kontakt mit der damals in Russland bestehenden "Genossenschaft der Wanderkünstler" (Peredwischniki) auf. Die Grundsätze der Wanderkünstler waren Realismus, Demokratie und Volkstümlichkeit der Kunst. Diese Prinzipien fanden in Repins Schaffen ihren höchsten Ausdruck.

Zu Beginn der Studienzeit schuf Repin das erste große Werk, "Wolga-Treidler"(auch "Wolgaschlepper", "Schiffzieher an der Wolga", "Burlaki an der Wolga" genannt) . Dieses Bild legte den Grundstein für den Weltruhm, den der Künstler noch zu seinen Lebzeiten genoß.

Bei einem Spaziergang am Ufer der Newa begegnete dem Maler einmal eine Gruppe Menschen , die sich so ganz von den übrigen Spaziergängern unterschied. Repin schrieb darüber:

"Jedoch, was bewegt sich da auf uns zu? Dort, der so dunkle, so speckige, braune Fleck, der sich so mühsam in unsere Sonne schleppt.

Oh! Das sind Burlaki, die eine Barke treiben. Bravo, welche Typen!... O, mein Gott, warum sind sie so schmutzig und zerlumpt!... Das ist ein unglaubliches Bild."

Dieses Erlebnis machte auf Repin einen tiefen Eindruck. Er beschloß, ein Bild zu malen. Alle sollten diesen Widerspruch sehen, dass im Zeitalter der Maschine Menschen eine Arbeit verrichten müssen, die sonst nur dem Vieh zugemutet wird. Er ging in die Fischerdörfer der Wolga und begann seine Studien für das geplante Werk.

In jahrelanger mühseliger Arbeit wählte sich Repin die Typen aus, die seine Aussage verlangte. Ganz besonders lieb gewann er dabei Burlaken Kanin, der auf seinem Bild den vordersten Platz einnimmt. Immer wieder zeichnete er ihn. Er begleitete ihn zur Arbeit, lernte sein Leben und seine Gewohnheiten kennen und unterhielt sich mit ihm.

Als Repin im Jahre 1873 seine "Burlaki" zum ersten Male ausstellte, da bewies sich, wie sehr die Massen ihn verstanden. In kürzester Zeit wurde sein Bild zum Lieblingswerk der Unterdrückten, denn es erfüllte sie mit Optimismus und Kraft.

In glühender Sonnenhitze schleppten Männer einen Lastkahn stromaufwärts. Es ist eine unmenschlich schwere Arbeit, der Mensch ist zum Sklaven, zum Tier erniedrigt. Wir lesen es den angestregten Gesichtern ab. Trotzdem sehen wir in diesen Arbeitern auch ihre Kraft, die Kraft jener Menschen, die eine Generation später das Joch der verhassten Herrschaft zerbrachen und die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen beseitigten. Die von schwerer Arbeit gebeugten Wolgaschlepper waren für Repin die Verkörperung des geknechten russischen Volkes, ebenso wie die sich aufreckende Jünglingsgesellschaft zum Symbol der unbeugsamen Jugend wurde.

So wurde das Meisterwerk des damals sechsundzwanzigjährigen Malers auch verstanden: als eine Anklage, als eine Kampfansage. Unterstützt wird diese Ansage durch die vollkommene Komposition. Repin hat die Gestalten, diese typischen Vertreter ihrer Klasse, zu einem eindrucksvollen Ganzen gefügt. Er beschränkte sich auf einige wenige Einzelheiten der umgebenden Natur, um die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Menschen zu lenken, auf die armseligen und zerlumpten, aber dennoch stolzen und ungebeugten. Repin sah die großen Kräfte, die im Volke schlummerten und die nur geweckt zu werden brauchten.

Der Künstler löste sich in den folgenden Jahren endgültig von der unter dem zaristischen Einfluß stehenden Akademie der Künste, die sein erstes große Werk eine "Profonation" der Kunst nannte.

Nach Beendigung seiner Studienzeit an der Petersburger Akademie der Künste reiste Repin zur Vervollkommnung seiner Ausbildung nach Frankreich. Er studierte im Louvre die großen Vorbilder aus der Vergangenheit.

Im Jahre 1883 beteiligte sich Repin in Paris an einer Kundgebung auf dem Friedhof Pere-Lachaise, die dem Andenken der Helden der Pariser Kommune galt. Er machte eine Skizze und schuf später das Gemälde "Versammlung vor der Kommunarden-Mauer auf dem Friedhof Pere-Lachaise in Paris".

Nach seinem Aufenthalt in Frankreich kehrte Repin heim. Er vollendete eine Reihe von Porträts hervorragender russischer Künstler seiner Zeit, u.a. das bekannte Bild von Mussorgski.

Repin behandelte in seiner Malerei vor allem zeitgenössische Stoffe, doch ließ er auch die russische Vergangenheit nicht unbeachtet. In seinen Historiengemälden zeigte sich seine ungewöhnliche Begabung als Realist und Psychologe. Jedes neue Bild von Repin wurde zu einem öffentlichen Ereignis. Die zaristische Regierung verstand, wessen Interessen der große Maler vertrat und gab sich Mühe, die Popularisierung der Gemälde Repins zu verhindern. So wurde sein Meisterwerk "Iwan Grosny und sein Sohn" von einer Wanderausstellung entfernt. In diesem Bild sah man mit Recht einen offenen Protest gegen die zaristische Willkürherrschaft.

Sein künstlerisches Schaffen, das in der Nachfolgezeit immer umfassender und vielseitiger wurde, verbreitete seinen Ruhm und seinen Protest gegen menschliche Unterdrückung weit über die Grenzen seines Heimatlandes.

Repin hat sich durch seine Werke ein bleibendes Denkmal gesetzt. Überall wird dieser große Künstler gewürdigt, dessen Schaffen die Höhen der weltbesten realistischen Maler erreichte.

Übungen zum Text

I. Formulieren Sie den Gedanken in folgenden Sätzen anders .

1. Hier **schloß** im Jahre 1930 einer der bedeutendsten Maler des 19. Jahrhunderts **für immer die Augen**. 2. In Petersburg **nahm** Repin **einen engen Kontakt** mit der damals in Russland bestehenden

“Genossenschaft der Wanderkünstler” auf. 3. Dieses Bild “Wolga-Treidler” legte den Grundstein für den Weltruhm, den der Künstler noch zu seinen Lebzeiten genoß. 4. In jahrelanger mühseliger Arbeit wählte sich Repin die Typen aus, die seine Aussage verlangte. 5. Trotzdem sehen wir in diesen Arbeitern (auf dem Bild “Wolga-Treidler”) auch ihre Kraft, die Kraft jener Menschen, die eine Generation später das Joch der verhassten zaristischen Herrschaft zerbrachen und die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen beseitigten. 6. Er (der Maler) beschränkte sich auf einige wenige Einzelheiten der umgebenden Natur, um die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Menschen zu lenken. 7. Alle sollten diesen Widerspruch sehen, dass im Zeitalter der Maschine Menschen eine Arbeit verrichten müssen, die sonst nur dem Vieh zugemutet wird. 8. So wurde das Meisterwerk des damals sechsundzwanzigjährigen Malers auch verstanden: als eine Anklage, als eine Kampfansage. 9. Repin behandelte in seiner Malerei vor allem zeitgenössische Stoffe, doch ließ er sich auch die russische Vergangenheit nicht unbeachtet.

2. Übersetzen Sie ins Deutsche:

Имя великого русского художника Репина известно далеко за пределами нашей страны. Произведения Репина занимают значительное место в реалистическом искусстве XIX и XX веков. Его картины отличаются от картин многих его современников глубоким содержанием и народностью, они не утратили своей художественной ценности до наших дней.

Жизненный путь этого великого художника прост: он родился в 1844 г. в семье военного поселенца, казака Ефима Васильевича Репина. Уже в детстве будущий художник узнал нужду. Ему рано пришлось зарабатывать себе на жизнь и помогать семье.

Решающее влияние на развитие творчества Репина оказало его знакомство с произведениями великих русских писателей того времени и с произведениями русской реалистической живописи конца X- XI в. Важным событием в жизни молодого Репина было его знакомство с революционным обществом “Передвижников”, объединявшим лучших художников того времени. Основные художественные принципы “передвижников”: реализм, демократизм и народность искусства нашли свое высшее

выражение в картинах Репина. Многие его картины содержат открытый протест против гнета и порабощения. Так, известная картина “Бурлаки на Волге” является потрясающим обвинением против существовавшего в России общественного строя. Царское правительство хорошо понимало, чьи интересы представлял художник, и старалось всячески воспрепятствовать популяризации его картин.

Das Porträt Modest Mussorgskis von Repin

Repin besaß die Fähigkeit, die soziale Charakteristik mit der individuellen zu vereinen.

In seinen Porträts erschließt der Künstler die innere Gefühlswelt der Dargestellten. Zu seinen vollendetsten Bildnissen gehört das Porträt von Modest Mussorgski. Repin, ein leidenschaftlicher Verehrer von dessen Musik, war mit ihm seit vielen Jahren befreundet. Als er im Jahre 1881 gerade auf einige Tage in Petersburg weilte, erfuhr er, dass Mussorgski im Hospital im Sterben lag. In nur drei kurzen Sitzungen — einen Stuhl als Staffelei benutzend — gelang es ihm, dieses lebenswahre und zugleich erschütternde Bildnis zu malen. Allein aus dem Reichtum feinsten Farbabstufungen erreicht er die lebensechte Plastizität des Kopfes. Doch in dem verschwimmenden Blick dieser Augen scheint es, als trennte schon ein feiner Schleier seinen Geist von dieser Welt. In den Ausdruck des Erschöpften und Verwelkenden ist die farblich-stoffliche Behandlung des Gewandes, die leichte Transparenz des Hintergrundes mit einbezogen.

“Die Unbekannte” von I.N.Kramskoi

Erzählen Sie den Text deutsch nach!

В картине “Неизвестная” изображена молодая женщина в коляске, проезжающая по Невскому проспекту. Сквозь светлую дымку морозного зимнего воздуха видны очертания Аничкова моста. Голова женщины, контуры ее плеч очерчены плавной линией на фоне светлого неба. Золотистый тон кожи, которой обтянуто сиденье коляски, гармонирует с синевой бархатного костюма, украшенного мехом чернубурой лисицы и синими лентами. Светлый шелк, которым подбита бархатная синяя

шапочка со светлым страусовым пером, оттеняет смуглый тон красивого лица. Прядь каштановых волос выбивается из-под шапочки. На смуглом лице с нежным румянцем особенно выделяются большие карие глаза, обрамленные длинными густыми ресницами. Дуги темных бровей сходятся слегка на переносице. Несколько прикрытые глаза, пухлые, плотно сжатые губы подчеркивают в выражении лица Неизвестной чувство надменности, гордого противопоставления окружающим.

Кто же она? С кого писал художник свою очаровательную “Незнакомку”? Этот вопрос уже много десятилетий волнует искусствоведов. Высказывалось немало предположений, но ни одно из них не было доказано. Одни говорили, что “Неизвестная” — это Анна Каренина. Другие утверждали, что моделью для Крамского послужила неизвестная светская дама. Третьи настаивали, что это простая натурщица. Называли еще дочь художника, его племянницу. Однако до сих пор тайна “Неизвестной” так и осталась неразгаданной.

Deutsche Maler des XX. Jahrhunderts

Käthe Kollwitz
(1867 — 1945)

“Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind”.

“Ich liege in der halbdunklen Kinderstube in meinem Bett. Nebenan sitzt die Mutter am Tisch bei der Hängelampe und liest. Ich sehe nur den Rücken durch die angelehnte Tür. In der Ecke der Kinderstube liegt ein großes zusammengerolltes Schiffstau. Es fängt an, sich auszudehnen, aufzurollen und lautlos die ganze Stube zu füllen. Ich will die Mutter rufen und kann nicht. Das graue Seil füllt alles aus.”

Ein Alptraum, "der schlimmste, der mir in Erinnerung geblieben," sagt die Künstlerin Käthe Kollwitz rückblickend auf ihre Jugendjahre. Als Heranwachsende quälen sie nachts oft entsetzliche Träume. Auch tagsüber wird sie unvermittelt von einem Gefühl grenzloser Angst überfallen: "Ich hatte dauernd ein Gefühl, etwa als ob ich im luftleeren Raum wäre, oder als senke ich oder schwinde hin." Sind diese "Zustände" typisch für ein Mädchen in den "Enwicklungsjahren"? Oder steckt bei Käthe eine Krankheit dahinter? Ihre Eltern machen sich große Sorgen...

Bis zum Alter von zwanzig, einundzwanzig Jahren, so berichtet Käthe Kollwitz, habe sie die "Beängstigungen" erlebt.

Käthe verbringt ihre Jugend in Königsberg. Sie hat zwei ältere Geschwister, Konrad und Julia, und eine jüngere Schwester, Lise. Ihr Vater, ursprünglich Jurist, hat seiner sozial-demokratischen Überzeugung wegen nach bestandem Examen die Laufbahn gewechselt und arbeitet jetzt als Maurermeister. Käthe und ihre Geschwister werden nach den Begriffen der damaligen Zeit ungewöhnlich frei erzogen. Ein Beispiel dafür: Die zwölfjährige Käthe ist in einen Nachbarjungen, Otto heißt er, verliebt. Die beiden treffen sich im Keller, um sich zu küssen: "Das Küssen war kindlich und feierlich. Es wurde immer nur ein Kuss gegeben, und wir nannten das Erfrischung." Als die Eltern diese Art der "Erfrischung" mitbekommen, verlieren sie kein Wort darüber.

Schon bei der Dreizehnjährigen zeigt sich, dass sie sich in künstlerischer Richtung entwickeln wird. Der Vater lässt ihr Zeichnenunterricht bei einem Kupferstecher in Königsberg geben. Zwar findet er sehr bedauerlich, dass sein begabtestes Kind "nur" ein Mädchen ist, dennoch will er sie zur Künstlerin ausbilden lassen.. Käthe Kollwitz: "Er rechnete damit, dass, da ich kein hübsches Mädchen war, mit Liebessachen nicht sehr hinderlich in den Weg kommen würde."

Er verrechnete sich. Seine Tochter Käthe verlobt sich mit achtzehn mit einem Freund ihres Bruders: mit dem Medizinstudenten Karl Kollwitz. Trotzdem denkt sie nicht daran, ihre Ausbildung aufzugeben. Tiefen Eindruck hinterlässt in dem jungen Mädchen eine Reise, die sie 1884 mit der Mutter und der Schwester Lise unternimmt. In München besucht sie die berühmte Gemäldegalerie Alte Pinakothek. In Berlin lernt sie den Dichter Gerhart Hauptmann kennen.

Käthes Vater schickt seine Tochter im Winter 1885 nach Berlin, wo auch ihr Bruder Konrad studiert. In dieser Zeit waren Kunstakademien den Frauen verschlossen. Sie wird in der "Künstlerinnenschule" von dem Schweizer Maler Karl Stauffer-Bern unterrichtet.

Die junge Kunstschülerin ist von dem Leben in Berlin fasziniert. Durch ihren Bruder Konrad hat sie nicht nur das Ehepaar Hauptmann kennen gelernt; sie begegnet auch anderen Schriftstellern und liest: Zola, Dostojewski, Tolstoj. Wieder daheim in Königsberg beginnt sie zu malen: Porträts, Hafenarbeiter, Arme-Leute-Milieu. Das Wintersemester 1888-89 verbringt sie in München. Auch hier sind Frauen vom Besuch der Kunstakademie ausgeschlossen und werden in einer besonderen "Künstlerinnenschule" unterrichtet. In München hat die Kunstschülerin viele Kontakte; der "freie Ton der Malweiber", mit denen sie Schwabing durchstreift, gefällt ihr. Doch sie fühlt, dass Berlin für ihre Entwicklung wichtiger ist.

Käthes Bruder Konrad ist in Berlin in der Redaktion *des Vorwärts* eingetreten, und ihr Verlobter Karl Kollwitz hat sich als Kassenarzt in Berlin niedergelassen.

Käthe ist 1890 wieder zu Hause in Königsberg. Sie weiß, dass sie sich von der Malerei weg zur Graphik entwickeln wird. Doch sie braucht Zeit und erlebt mit Bestürzung, dass ihr Vater zum ersten Mal nicht mehr an ihr "Vorwärtskommen" glaubt: "Er hatte viel rascher einen Abschluss meiner Studienzeit erwartet, Ausstellungen und Erfolge". Und noch etwas hat er an seiner Tochter auszusetzen: "Er war sehr skeptisch gegen die Tatsache eingestellt, dass ich zwei Berufe vereinigen wollte, den künstlerischen und das bürgerliche Leben in der Ehe."

Käthe und Karl Kollwitz heiraten im Juni 1891.

"Du hast nun gewählt", bekommt Käthe Kollwitz von ihrem (enttäuschten) Vater zu hören, als sie Ehefrau wird. "Beides wirst du schwerlich vereinigen können. So sei das, was du gewählt hast, ganz!"

Käthe Kollwitz aber will beides: Familienmutter und Künstlerin sein. Schafft sie das?

1892 kommt ihr Sohn Hans zur Welt, 1896 ihr Sohn Peter. Ihr Mann hat im Norden Berlins, in einer typischen "Arbeitergegend", eine Praxis, die seinen ganzen Einsatz erfordert. Käthe Kollwitz ist "Frau eines Arztes und Mutter zweier Knaben, die erst nach ihrer Tagsarbeit zum Zeichnen kommt". Mit solchen und ähnlichen Formulierungen

wird sie von ihren Biographen gesehen. Und sie selbst, wie erlebt sie es?

Ihre Tagebuchauszeichnungen zeigen sehr intensiv, welche Schwierigkeiten sie als Frau und Mutter hat, "daneben das Künstlerische zu retten", wie sie es ausdrückt.

Von ihrem Mann Karl beispielweise bekommt sie mitunter zu hören: "Er sagt, ich würdige und schätze ihn nicht."

Und ein Jahr davor notiert sie: "Ich fühlte mich von Karl und den Jungen fast losgelöst, hing wenig an ihnen. Dann kam eine Zeit, wo ich schmerzlich an ihnen hing wie eine Glucke, ewig mich um sie bangte und für sie litt..."

Als junge Mutter — Sohn Hans ist gerade neun Monate alt — hat sie im Februar 1893 in Berlin ein Erlebnis, das sie "einen Markstein in meiner Arbeit" nennt:

"Die Uraufführung des Hauptmannschen *Weber* in der "Freien Bühne". Wer mir die Karte verschafft hatte, weiß ich nicht mehr. Mein Mann war durch Arbeit abgehalten, aber ich war dort, brennend vor Vorfreude und Interesse. Der Eindruck war gewaltig."

Der *Weberaufstand* wird in den folgenden Jahren das Thema ihrer Arbeit. Es entsteht eine Folge von Radierungen und Steindrucken, die auf der großen Berliner Kunstausstellung 1898 zu einem sensationellen Erfolg für die Künstlerin werden. Ihr Vater erlebt zwar die Ausstellung nicht mehr (er stirbt 1898), doch Käthe Kollwitz legt ihm kurz vor seinem Tod die fertiggestellten Blätter vor, und sie berichtet voller Genugtuung, dass er sich "unsagbar darüber gefreut habe".

Weniger groß scheint die Freude des Kaisers Wilhelm II. gewesen zu sein., als er die Werke seiner Untertanin sah. "Rinnstein-Künstlerin" nennt er Käthe Kollwitz und verweigert ihr die Medaille, die der Vorstand der Ausstellung ihr für ihren Beitrag verleihen wollte. Auch die Kaiserin (Auguste Viktoria) findet, dass Käthe Kollwitz' Zeichnungen "anstößig" seien.

Als "gemein", "schamlos" und "abstoßend" werden von Feinden und Kritikern ihre Arbeiten bezeichnet — und zwar nicht nur im Kaiserreich, sondern auch Jahrzehnte später im sogenannten Dritten Reich.

Käthe Kollwitz selbst hat in einer Tagebucheintragung im November 1922 ausgedrückt, wie sie Kunst auffasst und worin sie ihre Aufgabe sieht: "Ich bin einverstanden damit, dass meine Kunst Zwecke

hat. Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind. Viele fühlen jetzt die Verpflichtung, wirken und helfen zu wollen, aber mein Weg ist klar und erleuchtend; andere gehen unklare Wege."

Leid, Kämpfe, Tod und Opfer — das sind Hauptmotive auch in ihrem nächsten großen Zyklus, dem *Bauernkrieg*.

1907 verbringt sie ein Jahr in Italien. Ihr ist für den *Bauernkrieg* der "Villa-Romana-Preis" zugesprochen worden. Sie ist — trotz mancher Anfeindungen — jetzt eine anerkannte Künstlerin und gleichzeitig eine glückliche Mutter, so wie sie sich das als junge Mutter gewünscht hat.

Peter, der jüngere Sohn, ist ihr Lieblingskind. Er beginnt früh zu zeichnen, und sie stellt stolz fest: "Er führt die Linie weiter". Er ist in der Jugendbewegung und im Wandervogel und erfüllt die Erwartung seiner Mutter, die sich ein Kind gewünscht hat, das "auch schwärmen" kann.

Ja, Peter schwärmt. Und unzählige Jugendliche einer Generation schwärmen mit ihm. Als 1914 der Erste Weltkrieg ausbricht, ziehen sie blumengeschmückt und kirchlich eingesegnet "ins Feld". Käthe Kollwitz schildert in ihrem Tagebuch den "widernatürlich heraufgeschraubten Seelenzustand" dieser Tage, den Massenrausch, der auch ihre beiden Söhne ergreift.

"Sie werden in einem solchen Tollwerden doch nicht mittun", schreibt sie im September 1914.

Doch, auch ihre Jungen "tun mit".

"Als ob das Kind einem noch einmal vom Nebel abgeschnitten wird — das erstmal zum Leben, jetzt zum Tode," notiert sie im Oktober 1914, ein paar Tage, bevor Peter — freiwillig — in den Krieg geht.

"Er schreibt, sie hören schon Kanonendonner", steht am 24. Oktober über Peter Kollwitz im Tagebuch seiner Mutter. Zu diesem Zeitpunkt ist ihr Sohn schon tot. Er ist "gefallen", wie die Vokabel für diesen Tod heißt, "gefallen" bei seinem ersten Fronteinsatz in Flandern, noch keine achtzehn Jahre alt.

Über dieses "sinnlose Opfer" für einen "hirnverbrannten Wahnsinn" kommt Käthe Kollwitz bis an ihr Lebensende nicht hinweg. Sie wird sich als Künstlerin immer wieder (in einem Zyklus *Krieg*, mit einem Plakat "Nie wieder Krieg!", schließlich mit einem Totenmal zur Erinnerung an den Sohn) mit diesem Thema auseinandersetzen. Und sie wird sich jahrelang in ihren Tagebuchaufzeichnungen mit

Selbstvorwürfen quälen. Warum ist es ihr nicht gelungen, ihren Sohn von diesem Schritt abzuhalten?

Immer wieder denkt sie über die Ursache des Krieges nach. Sie weigert sich, die Katastrophe, die Menschen bewirkt haben, als unabwendbares Schicksal anzusehen. Sie zweifelt an der "Verteidigungspflicht". In ihrem Tagebuch heißt es: "Wenn nicht dieser furchtbare Betrug gewesen wäre. Der Peter und viele Millionen anderer. Alle betrogen."

Übrigens lässt sich auch Hans, der älteste Kollwitz-Sohn, nicht vom Pazifismus seiner Mutter überzeugen. Er sagt zu ihr: "Ich kann nachher nur etwas leisten, wenn ich durch den Krieg gegangen bin." Hans Kollwitz wird den Krieg überleben. Er wird Arzt werden, wie sein Vater, und einen Sohn Peter bekommen, und der wird 1942 fallen, wie der Bruder.

Weil Krieg ein Naturgesetz ist, dem eine Frau sich beugen muss? "Nein", sagt Käthe Kollwitz, "der Pazifismus ist eben kein gelassenes Zusehen, sondern Arbeit, harte Arbeit."

1918, kurz vor Kriegsende, äußert sie sich zum ersten Mal schriftlich in der Öffentlichkeit.

Genau am vierten Todestag ihres Sohnes Peter hat der Dichter Richard Dehmel im SPD-Organ *Vorwärts* unter der Überschrift "Einzige Rettung" einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er zum "Durchhalten" auffordert. In einem offenen Brief, der am 30. Oktober 1918 im *Vorwärts* erscheint, antwortet ihm Käthe Kollwitz.

"An Richard Dehmel! Entgegnung!"

Richard Dehmel veröffentlicht im *Vorwärts* vom 22. Oktober einen Aufruf: 'Einzige Rettung'. Er appelliert an die Freiwilligkeit aller kriegstauglichen Männer. Einem Aufruf der obersten Verteidigungsinstanz, meint er, würde nach Ausscheidung der 'Memme' eine kleine, desto auserwähltere Schar todbereiter Männer sich stellen, und Deutschlands Ehre würde durch diese gerettet werden.

Ich wende mich hiermit gegen Richard Dehmel. Ich vermute, wie er, dass einem solchen Appell an die Ehre eine auserlesene Schar Folge leisten würde. Und zwar wieder wie im Herbst 1914 in der Hauptsache aus Deutschlands Jugend bestehend, soweit dieselbe noch in Frage kommt. Das Resultat würde höchstwahrscheinlich sein, dass diese Opferbereiten tatsächlich hingeopfert würden, und dass dann — nach dem täglichen Blutverlust dieser vier Jahre — Deutschland eben

verblutet ist. Was dann im Lande bliebe, wäre nach Dehmels eigener Schlußfolgerung nicht mehr die Kernkraft Deutschlands. Diese läge eben auf den Schlachtfeldern. Meiner Meinung nach aber wäre ein solcher Verlust für Deutschland viel schlimmer und unersetzlicher als der Verlust ganzer Provinzen.

Man hat tief umgelernt in diesen vier Jahren. Mir will scheinen, auch in bezug auf den Ehrbegriff...

Seine Ehre soll Deutschland daransetzen, das harte Geschick sich dienstbar zu machen, innere Kraft aus der Niederlage zu ziehen, entschlossen der ungeheuren Arbeit, die vor ihm liegt, sich zuzuwenden...

Es ist genug gestorben! Keiner darf mehr fallen! Ich berufe mich gegen Richard Dehmel auf einen Größeren (gemeint ist J.W.Goethe), welcher sagte: "Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!"

Dies ist das einzige Mal, das Käthe Kollwitz schriftlich an die Öffentlichkeit tritt. Doch "zur Friedenspropaganda beisteuern" - so drückt sie es aus — wird sie bis an ihr Lebensende.

Sie wird 1919 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und erhält den Professorentitel. Sie wird 1933 aus eben dieser Akademie wieder ausgeschlossen und erhält Vorlesungs- und Ausstellungsverbot.

Die Arbeit, die ihr die wichtigste überhaupt je gewesen ist, vollendet sie 1931: es ist das Mahnmahl "Die Eltern für ihren Sohn Peter", das auf dem Soldatenfriedhof in Roggenfelde (Flandern, Belgien) aufgestellt wird, wo Peter begraben ist.

In Kunstbänden und Biographien über Käthe Kollwitz finden sich viele großartige Vokabeln, mit denen beschrieben wird, wie diese Plastiken des Mahnmahls wirkten. Käthe Kollwitz selbst hat das — zusammen mit ihrem Mann Karl — so gesehen.

"Wir gingen von den Figuren zu Peters Grab, und alles war lebendig und ganz gefühlt. Ich stand vor der Frau, sah ihr Gesicht — mein eigenes Gesicht — , weinte und streichelte ihr die Backen. Der Karl stand dicht hinter mir — ich wusste es noch gar nicht. Ich hörte ihn flüstern: 'Ja, ja.'"

"So sieht eine deutsche Mutter Gott sei Dank nicht aus!" steht 1936 im *Völkischer Beobachter*, der Zeitung der NSDAP, als Käthe Kollwitz' Mutterfigur aus der Nationalgalerie verbannt wird.

Offen. Optimistisch. Opferbereit. So muss in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts die "deutsche Mutter" sein. Und wieder passt "die

Kollwitz" sich nicht an. Ihr wird "Gossenmalerei" vorgeworfen (wurde sie nicht schon einmal "Rinnstein-Künstlerin" genannt?). Sie muss Berlin verlassen und miterleben, dass 1943 ihre Wohnung durch Bomben zerstört wird und dass viele ihrer Drucke und Platten vernichtet werden. Sie findet Zuflucht in einem Nebengebäude des Jagdschlusses Moritzburg bei Dresden. Eine ihrer Enkelinnen, Jutta Kollwitz, ist bis zu ihrem Tod am 22. April 1945 bei ihr. Jutta berichtet, dass ihre Großmutter Käthe Kollwitz kurz vor dem Tod zu ihr sagte: "Einmal wird ein neues Ideal erstehen, und es wird mit allem Krieg zu Ende sein. In dieser Überzeugung sterbe ich. Man wird hart dafür arbeiten müssen, aber man wird es erreichen."

Im Besucherbuch des belgischen Soldatenfriedhofs Vladsloo-Praedrosch (auf diesem Friedhof stehen heute die "Elternfiguren" der Käthe Kollwitz) hat einer, der sich als "früherer Feind" bezeichnet, in holprigem Deutsch eingetragen:

"Gott segne Dich, Käthe! Und alle Deine Kinder. Wir machen weiter, wie Du das gewollt hast!"

Übung: Setzen Sie in den folgenden Sätzen statt der Punkte "dass" oder "was" ein.

Bestimmen Sie die Subjekte und die Prädikate näher.

1. Im Jahre 1927 anlässlich des 60. Geburtstages von Käthe Kollwitz nannte der große Franzose Romain Rolland die Künstlerin "eine Frau mit dem Herzen eines Mannes". — In dieser Bezeichnung findet sich versteckt ein wenig von dem, Albrecht Gurer im Jahre 1521 in sein "Tagebuch der Reise in die Niederlande" eintrug, als er die Arbeiten einer französischen Künstlerin sah: "Ist ein groß Wunder, ein Weisbild also viel machen soll". — Der greise belgische Bildhauer Constantin Meunier soll, als er um die Jahrhundertwende Arbeiten der Kollwitz gezeigt bekam, sich ähnlich geäußert haben. Es steht wohl fest, Männer, oft auch solche, die der Gleichberechtigung der Frau durchaus positiv gegenüberstehen, den Frauen doch kaum bedeutende eigenschöpferische Leistungen zutrauen.

2. Romain Rolland sich aus einer "Männlichkeit des Herzens" der Kollwitz erklärt, war in Wirklichkeit ihr durchaus fraulich-

mütterliches Gefühl, aus dem heraus ihr Empfinden für alles, Schutz und Hilfe benötigt, schwach ist, herrührte.

3. Käthe Kollwitz auch Plastiken von großer Eindringlichkeit geschaffen hat, ist vielleicht nicht jedermann bekannt. In den ersten Jahren der Nazi Herrschaft entstand eine Bronzearbeit "Turm der Mutter". Die Plastik wurde von den Nazis aus einer Ausstellung mit der Begründung entfernt: "Im Dritten Reich haben die Mütter es nicht nötig, ihre Kinder zu schützen, da tut das für sie der Staat." Welcher Zynismus, wenn man bedenkt, die braunen Mordbanditen kurz darauf Millionen junge Menschen in den Tod jagten.

4. Die große deutsche Künstlerin Käthe Kollwitz hat in der Zeit, in der sie lebte, Menschlichkeit und Liebe durch ihr bedeutsames Werk vermittelt. Wie groß muss ihre Kunst sein, diese in unserer ganz andern Zeit noch immer auf die Menschen wirkt, sie besser machen hilft.

Übung: Übersetzen Sie den ersten Teil des folgenden Textes ins Deutsche; geben Sie den Inhalt des zweiten Teils schriftlich wieder. Beachten Sie die Attribute und die Attributsätze.

1. Среди выдающихся художников 30-х годов нашего столетия особенно ярко выделяется фигура замечательной художницы Кете Кольвиц, творчество которой было воплощением истинной человечности. Едва ли среди немецких художников этого времени найдется еще один, творчество которого было бы так тесно связано с судьбой пролетариата. Кете Кольвиц родилась в 1867 году в Кенигсберге и еще в родном доме познакомилась с идеями социализма. Позже, когда ее муж работал врачом больничной кассы, она попала в рабочий квартал Берлина, где в многоквартирных домах (Mietshaus, das) жила беднота. Трудная жизнь этих простых людей и их скромное, невзыскательное (anspruchlos) счастье стали главной темой ее творчества. Важную роль в формировании мировоззрения (Bewusstseinsbildung, die) художницы сыграла критическая литература XIX столетия. Решающее значение для творчества Кете Кольвиц имела драма Гауптмана "Ткачи", премьера которой состоялась в 1894 году в Берлине. Глубоко взволнованная пьесой, Кете Кольвиц начала

работать над циклом “Восстание ткачей”, который был завершен в 1897 году. С потрясающей силой она передала картину невыносимой нужды и страданий, возмущения народа и его трагического поражения.

В 1903 — 1908 годах Кете Кольвиц создала новую серию работ — цикл “Крестьянская война”, где особенно подчеркнула революционный мотив исторических событий. Уже эти две работы могли бы стать вечным художественным памятником революционным традициям немецкого народа.

2. С 1900 года начинается новый период творчества Кете Кольвиц, для которого характерны новая тематика и новая манера исполнения. Вместо гравюры художница все чаще обращается к литографии. Особое место в ее творчестве занимает в это время тема смерти. Борьба матерей со смертью, угрожающая жизни их детей, заставила художницу-мать обратиться к старейшей проблеме немецкой графики — войне. Вспыхнувшая мировая война со всеми ее ужасающими последствиями дала Кете Кольвиц своеобразный толчок для нового художественного решения этой темы. Петер, сын Кете Кольвиц, ушедший на фронт добровольцем, погиб в 1914 году во Фландрии (Flandern). Убитая горем, она долгие годы искала утешения в работе над памятником погибшему сыну. Создав монументальную гравюру на дереве, посвященную памяти Карла Либкнехта, Кете Кольвиц решительно заявила, что она стоит на стороне рабочего класса. В тяжелые послевоенные годы ее многочисленные плакаты и листовки служат делу социальной и политической борьбы. В 1927 году она побывала в Советском Союзе. Эта поездка произвела на нее большое впечатление, и в работах этого периода появляются надежда и глубокий оптимизм.

Когда к власти в Германии пришли фашисты, Кете Кольвиц, как и многие другие художники, была объявлена вне закона, исключена из академии и лишена права преподавать в учебных заведениях. В своем последнем цикле из восьми литографий (1934 — 1937) она вновь обращается к теме смерти. Скончалась Кете Кольвиц 22 апреля 1945 года в городке Морицбург недалеко от Дрездена. В Германии никогда не забудут женщину, посвятившую всю свою жизнь искусству для человека, для народа.

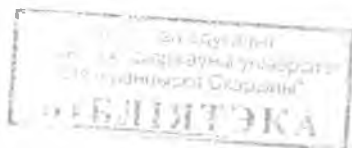
Kontrollarbeit zum Thema "Malerei"

Wörterdiktat

- 1 Ein schönes farbenprächtiges Bild
2. Farben mischen
3. Das Original des Gemäldes ist verlorengegangen
4. Das Gebäude schmücken schöne korinthische Säulen
5. Er hat nur eine leichte flüchtige Skizze für sein künftiges Bildnis gemacht.
6. Eine reiche wertvolle Sammlung der Gemälde von Aiwasowski wird im Saratower Museum aufbewahrt.
7. Das Gemälde gehört zu den schönsten Werken, die Menschenhände je geschaffen haben.
- 8 Leonardo da Vinci hat in dem Bildnis der Mona Lisa ein Werk geschaffen, das einen der Höhepunkte der Malerei darstellt.
9. Nach Ansicht Leonardos ist der Mensch nicht nur ein Teil der Natur, sondern er ist ihre Vollendung und Krönung.
10. Dieses Bildnis ist keine bloße Darstellung einer Frau mit einer gewissen Beimischung der Idealisierung.
11. Sein Schaffen ist eine große Anerkennung gefunden.
12. In seinen Bildern versteht Lewitan die Stimmung des Sonnenunterganges sehr gut wiederzugeben.
13. Einsam, in einem großen, goldenen Rahmen hängt das Bild, durch das Fenster links fällt darauf das Licht.
14. Adolph von Menzel hat als einer der ersten Künstler in Deutschland die Wirklichkeit so darzustellen versucht, wie er sie vor Augen hatte.
15. Die Nationalgalerie in Berlin veranstaltete die Ausstellung Zilles Gemälde, die kolossalen Erfolg hatte.

Literaturverzeichnis

1. О.Е.Лаврова.Словосочетания немецкого языка.- Л.: Учпедгиз,1963
2. Н.М. Александров, А.Л.Каплан и др. Лексика немецкого языка.-М.:Просвещение, 1968
3. Rosemarie Widerra.Künstlergeschichten der italienischen Renaissance Henschelverlag. - Berlin, 1963.
4. Die gute Saat. Band IV - V.Georg Westermann Verlag.-Berlin, 1956
5. Die Kogge. Band III. Georg Westermann Verlag.- Berlin, 1952
6. Heidi Wetzel.Die Goßen der Malerei. Sonderausgabe.- München. 2003
7. Alexandra Grömling. Michelangelo Buonarroti. Könnemann.-Köln, 1999
8. Vollmer - Kunstbücher. Rembrandt.- Wiesbaden-Berlin, 1970
9. Vollmer - Kunstbücher. Hans Holbein. Wiesbaden-Berlin, 1970
10. Elke Linda Buchholz. Leonardo da Vinci. Könnemann.-Köln, 1999
11. Lesebuch für das 9. Schuljahr. Diesterweg. - Frankfurt am Main, 1990
12. Schwarz auf Weiß. Lese -Ideen für das 9.-10. Schuljahr. Schroedel.- Hannover, 1987.
13. И.А.Цыганова,Е.Н.Морозова.Сборник упражнений по грамматике немецкого языка.- Л., 1974.
14. М.К.Бородулина, И.В.Будих и др. Учебник немецкого языка.- М.:Высшая школа,1967.
15. И.П.Парамонова,Г.Н.Эйхбаум, Н.И.Шелудькс.Учебник немецкого языка.-Л.: Просвещение, 1967.
16. Thematische Stoffe fürs deutsche Praktikum.- Л.:Просвещение,1968
17. "Der Weg zum Ziel" Zeitschrift für Deutschlernende. Goch- 1995 — 2004



ПРОИЗВОДСТВЕННО-ПРАКТИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

**БУРЕНКОВА Рема Ивановна
МАКУШИНСКАЯ Тамара Григорьевна**

**ПРАКТИКА УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ
НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА**

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
для студентов 3 курса специальности 1-02 03 06-02
«Немецкий язык»**

В авторской редакции

Редактор Е. Ф. Зайцева
Корректор В. В. Капугина

430-08

Лицензия ЛИ № 02330/0133208 от 30.04.04
Подписано в печать 08.04.05. Бумага писчая №1. Формат 60x84 1/16.
Шрифт Таймс. Усл. п.л. 8,43. Уч.-изд. л. 7,75.
Тираж 120 экз. Заказ № 49.

Отпечатано с оригинала-макета на ризографе
учреждения образования
«Гомельский государственный университет имени Ф.Скорины»
Лицензия ЛП № 02330/0056611 от 16.02.04.
246019, г. Гомель, ул. Советская, 104