

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет
Кафедра немецкой филологии

Л.И.Чуракова

Искусство:
Живопись. Скульптура. Архитектура

*Рекомендовано Советом по филологии Учебно-методического
объединения университетов РФ
в качестве учебного пособия для факультетов филологического профиля*

Издательство «Самарский университет»
2001

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Самарского государственного университета*

ББК 81.2 Нем.
УДК 2/3(30)
Ч 93

Л.И. Чуракова. Kunst/ Malerei, Plastik. Architektur: Учебное пособие. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001. 204 с.

Учебное пособие состоит из трех разделов: «Живопись», «Скульптура», «Архитектура». В пособие включены тексты для чтения и аудирования и задания к ним, упражнения различных типов, направленные на закрепление языкового материала, развитие навыков устной и письменной речи и способности к языковому варьированию, словарный минимум, список ситуационных моделей.

ББК 81.2. Нем.
УДК 2/3(30)

Рецензенты:

кафедра немецкого языка факультета иностранных языков Самарского государственного педагогического университета (зав. кафедрой д-р филол. наук, профессор О.А. Кострова);

д-р филол. наук, профессор Е.Г. Вышкин (Самарская государственная архитектурно-строительная академия)

© Чуракова Л.И. 2001,
©Изд-во «Самарский университет», 2001

Teil I. Malerei

Vorwort	6
1. Wortschatz zum Thema „Malerei“	7
2. Texte und Übungen	13
Das Gemälde. Allgemeines.....	13
Das unterschiedliche Kunsterlebnis.....	17
Bildbeschreibung und Kunstbetrachtung.....	19
Wie betrachte ich ein abstraktes Kunstwerk.....	23
Renaissance in Florenz 1420-1500.....	27
Meister aller Wissenschaften: Leonardo da Vinci.....	31
Genialer Schöpfer der schweren Leichtigkeit: Michelangelo Buonarotti.....	35
Renaissance in Deutschland 1490-1540.....	40
Maler des dramatischen Lichtes: Rembrandt Harmensz van Rijn.....	44
Der rebellische Hofmaler: Francisco de Goya.....	48
Malerei des Augenblicks.....	54
Maler des Lichtes: Claude Monet.....	66
Vater der Moderne: Paul Cézanne.....	69
Expressionismus in Deutschland 1905-1919.....	71
Meister der Vielfalt: Pablo Picasso.....	78
3. Projekte	83
Projekt I: Westeuropäische Malerei des 20. Jahrhunderts.....	83
Projekt II: Russische Malerei.....	84
4. Videofilme und Hörtexte	84
Gespräch mit einem Hobby-Maler (Hörtext).....	84
Gespräch mit einem verkommenen Künstler (Hörtext).....	85
Gruppe „Freibank“ – ein Versuch der Kollektivmalerei (Videofilm).....	87
Gegen das graue Einerlei städtischer Quartiere: Malerei im Stadtbild (Videofilm).....	88
Die Dortmunder Graffiti – Szene (Videofilm).....	90
5. Heiteres	93
6. Zusätzliche Materialien	98
Bildende Künste.....	98
Русский портрет конца XIX - начала XX века.....	104
7. Informationen über Anschauungsmaterialien und Themen der Referate	115

Teil II. Plastik

1. Wortschatz zum Thema „Plastik“	116
2. Texte und Übungen	118
Das Bildwerk. Allgemeines.....	118
Frei-, Bau- und Kleinplastik.....	120
Materialien und Techniken der Bildhauerkunst.....	122
Gespräch mit einem Bildhauer und Graphiker.....	124
Laokoongruppe.....	125
Th.Mann. Pietà Roettgen.....	127
Der Ketten sprenger (nach B.Kellermann).....	128
Ernst Barlach, Bildhauer, Graphiker und Schriftsteller.....	131
B.Brecht „Notizen zur Barlach-Ausstellung“.....	136
Käthe Kollwitz.....	141
Pablo Picasso. Wege zur Skulptur.....	144
M.M. Antokolski.....	147
Скульптура Летнего сада.....	148
3. Projekt	150
Plastiken im städtischen Umraum	
4. Videofilme und Hörtexte	151
Ein Museum für Denkmäler des Sozialismus in Budapest (Hörtext).....	151
Ein Künstler zwischen Gestern und Heute (Videofilm).....	152
5. Informationen über Anschauungsmaterialien und Themen der Referate	153

Teil III. Architektur

1. Wortschatz zum Thema „Architektur und Bauwesen“	155
2. Texte und Übungen	158
Das Bauwerk. Allgemeines.....	158
Baudenkmäler.....	162
Bauliche Attraktionen auf deutschem Boden.....	164
Kölner Dom.....	168
Baudenkmäler der Renaissance: Das Leipziger Rathaus.....	169
Schöne Beschützerin.....	171
Храм Василия Блаженного.....	172
Дворец-музей Останкино.....	173

Industrielles Bauen – gleich langweilige Architektur?.....	174
Einblicke in eine Trabantenstadt: lebenswert leben in Beton? (Videofilm)...	176
Das Hundertwasser-Haus in Wien.....	179
Das Kölner Kolosseum.....	180
Potsdam-Kirchsteigfeld.....	182
Ärger mit dem Architekten.....	185
Mehr als nur vier Wände.....	186
3. Videofilm	188
Altstadtsanierung	
4. Projekt	190
Das architektonische Antlitz unserer Heimatstadt	
5. Informationen über Anschauungsmaterialien und Themen der Referate	191
Redemittel – Übersicht	191
Literaturhinweise	201

Vorwort

Die in das vorliegende Lehrwerk aufgenommenen Themenkreise entsprechen denen, die im Programm für das 4. Studienjahr vorgesehen sind.

Jedem größeren Themenkreis ist eine Vokabelliste vorausgeschickt, die durch themabezogene Wörter und Wendungen aus den Texten erweitert und vervollständigt werden kann.

Die Texte sollten von den Studenten im Selbststudium gelesen und durchgearbeitet werden, damit der Großteil der Unterrichtszeit zum Sprechen zur Verfügung steht und nicht durch Textlesen verkürzt wird.

Die auf den Text folgenden Übungen dienen der Entwicklung der Sprechfertigkeit der Studenten und sind je nach Beschaffenheit des Stoffes recht verschieden. Ausgegangen wird von den Übungen zur Textwiedergabe. Die Dialogimpuls-, Interviews-, Dispositionsübungen geben inhaltliche Impulse, die vom Studierenden sprachlich frei auszuführen sind. Fragen und Aufgaben zur Konversation dienen der Herausbildung der Fähigkeit zum freien Gespräch.

Das besondere Anliegen des Lehrwerks sind kreative Aufgaben: Durchführung von Reportagen, Interviews, Umfragen, Stadt- und Museumsführungen usw.

Die Aufgaben der Rubrik „Hörtex te und Videofilme“ sind auf die Entwicklung der Hör- und Sprechfertigkeit gerichtet. Im Lehrwerk sind auch Aufgaben vorgesehen, die die Schreibfertigkeit der Studierenden fördern (Hausaufsätze, Artikel für eine Wandzeitung, Briefe usw.).

Die Rubrik „Redemittel-Übersicht“ enthält Situationsmodelle mit verschiedenen semantisch-pragmatischen Schattierungen und gibt den Einblick in die Variationsmöglichkeiten des Ausdrucks.

Jedem Thema sind Informationen über Anschauungsmaterialien und Themen der Referate beigelegt.

L. Tschurakowa

1. Wortschatz zum Thema "Malerei"

Gattungen der Malerei, malerische Technik und Ausführung

die Malerei живопись (vgl. Malerei in Öl, Pastell; Malerei auf Glas, Holz, Leinwand)

malen рисовать, писать (красками) (vgl. ein Bild, ein Stilleben malen; jn in Lebensgröße malen; auf Glas, in Öl, mit Wasserfarben malen; nach einem Muster, Modell, nach der Natur, nach dem Leben malen)

die Porträtmalerei портретная живопись

die Genremalerei жанровая живопись

die Historienmalerei живопись на исторические темы

die Landschaftsmalerei пейзажная живопись

die Ölmalerei живопись маслом

die Aquarellmalerei живопись акварелью

die Pastellmalerei живопись пастелью

die Temperamalerei живопись темперой

die Freskomalerei фресковая живопись

die Staffeleimalerei, die Tafelmalerei станковая живопись

die Wandmalerei стенная живопись

die Freilichtmalerei живопись под открытым небом; пленеризм

das Aquarell (-s, -e) акварель

das Fresko (-s, -en) фреска

das Pastell (-s, -e) пастель

das Mosaik (-s, -e) [moza'i:k] мозаика

die Guasch (-, -en) гуашь

die Tempera (-, -s) темпера

die Leinwand (-, Leinwände) холст (vgl. etw. auf die Leinwand bringen)

Hauptarten der Gemälde

das Gemälde (-s, -), das Bild (-s, -er) картина, полотно (vgl. ein Gemälde aus dem 19. Jh.; das Gemälde in den Rahmen spannen; ein gelungenes, meisterhaftes, farbenfrohes Bild)

das Porträt (-s, -s oder -s, -e), das Bildnis (-ses, -se) портрет (vgl. für ein Bildnis sitzen, posieren)

das Selbstporträt, das Selbstbildnis автопортрет

die Porträtgruppe (-, -n), das Gruppenbild (-s, -er) групповой портрет

das Riesengemälde (-s, -) большая картина
die Miniatur (-, -en) миниатюра
die Karikatur (-, -en) карикатура
karikieren vt шаржировать
die Skizze (-, -n), der Entwurf (-s, Entwürfe) эскиз, набросок
ein Bild entwerfen, skizzieren сделать эскиз, набросок
die Farbskizze (-n, -n), die Studie (-n, -n) этюд, эскиз
die Landschaft (-, -en) пейзаж
das Seegemälde (-s, -), die Marine (-, -n) морской пейзаж
das Waldstück (-s, -e) лесной пейзаж
das Genrebild (-s, -er) жанровая картина
das historische Gemälde картина на историческую тему
das Stilleben (-s, -) натюрморт
das Tierstück (-s, -e) картина с изображением животных
die Kriegsszene (-, -n) батальная сцена
die Ganzfigur портрет в полный рост
das Kniestück изображение в $\frac{3}{4}$ роста
die Halbfigur поясной портрет
das Bruststück (-s, -e), die Büste (-, -n) погрудный портрет, погрудное изображение

Hauptelemente eines Gemäldes

die Linie (-, -n) линия
das Kolorit (-s, -e), die Farbgebung колорит
die Komposition (-, -en) композиция
die Perspektive (-) перспектива

Komposition und Perspektive

der Vordergrund (-es) передний план
der Mittelgrund (-es) средний план
der Hintergrund (-es) задний план
im Vordergrund, vor dem Hintergrund на переднем плане
auf hellem Grund на светлом фоне
linke (rechte) Seite des Bildes левая (правая) сторона картины
im Mittelteil des Gemäldes в центре картины
sich vom dunklen Grund abheben выделяться на темном фоне
die Froschperspektive „лягушечья“ перспектива
die Vogelperspektive перспектива с птичьего полета

Farbgebung und Beleuchtung

der Farbenkontrast (-s, -e) цветовой контраст
die Farbkombination (-, -en) комбинация (сочетание) тонов
die Farbenpracht красочность, богатство цвета
die Farbschattierung (-, -en) оттенок (цвета)
Töne und Halbtöne тона и полутона
die Farben leuchten, glitzern, funkeln краски блестят, сверкают, искрятся
lebhaft, grelle, helle, leuchtende, kräftige Farben живые, яркие, светлые, сверкающие, сочные краски (тона)
dunkle, düstere, fahle, tote Farben темные, мрачные, блеклые, мертвые краски (тона)
farbig цветной, пестрый
farbenbunt пестрый
farbenprächtigt красочный, цветистый
die Licht- und Schattenwirkung светотень
vom Licht durchflutet, stark durchleuchtet залитый светом, ярко освещенный
in Schatten getaucht погруженный в тень
die Silhouette (-, -n) силуэт
das Zinkweiß (-es) цинковые белила
der (das) gelbe, rote Ocker желтая, красная охра
der Scharlach (-s) ярко-красная (багряная) краска
der Zinnober (-s) киноварь
das Kadmiumrot (-s) кадмий
das Ultramarinblau (-s) ярко-синяя краска, ультрамарин

Erläuterungen

die Aquarellmalerei — die Wasserfarbenmalerei auf Papier
die Pastellmalerei — die mit Farbstiften aus weicher Kreide ausgeführte Malerei
die Temperamalerei—die Malerei mit Farben, die sich mit Wasser verdünnen, nach dem Austrocknen aber nicht mit Wasser lösen lassen
die Freskomalerei — die auf feuchtem Kalkverputz aufgetragene, in Wasserfarben ausgeführte Malerei
das Staffeleibild—transportables Bild (auf Leinwand oder Holz) im Gegensatz zur Wandmalerei
das Mosaik — ein aus kleinen farbigen Glas-, Stein- oder Holzstücken zusammengesetztes Bild
das Kolorit (die Farbgebung) — die Wiedergabe der Naturfarben im Bild (durch Farbstoffe), Farbwirkung eines Gemäldes
die Komposition—der formale Aufbau eines Gemäldes, gesetzmäßige

Zusammenstellung verschiedener Elemente

die Perspektive — die Raumsicht, die gesetzmäßige Darstellung räumlicher Gegenstände auf einer Fläche, so daß Raumwirkung entsteht

Theorie

die Kunstwissenschaft искусствоведение

die Ästhetik эстетика

die Kunstgeschichte история искусств (vgl. ein starkes Interesse für Kunstgeschichte)

die Kunstkritik критика художественных произведений

der Kunstkenner (-s, -) знаток искусства (vgl. er ist ein Kunstkenner von Format)

der Kunstliebhaber (-s, -), der Kunstfreund (-s, -e) любитель искусства

der Kunsthistoriker (-s, -) историк-искусствовед

der Kunstwissenschaftler (-s, -) искусствовед

der Kunstkritiker (-s, -) критик-искусствовед

kunstwissenschaftlich искусствоведческий

ästhetisch эстетический

kunstgeschichtlich историко-искусствоведческий; с точки зрения истории искусства (vgl. kunstgeschichtlich ist dieses Werk von hohem Wert)

Künstlerische Technik

die Arbeitsweise (-, -n) прием, метод работы

eigenen Stil entwickeln выработать собственный стиль

eine reife Technik besitzen обладать зрелой техникой

eine ausgefallene (originelle) Malweise особая (оригинальная) манера письма

die Palette (-, -n) палитра

eine reiche Palette haben, ein guter Kolorist sein быть хорошим художником-колористом

der Farbenkasten (-s, -kästen) ящик с красками, этюдник

die Staffelei (-, -en) мольберт

der Pinsel (-s, -) кисть

der Pinselstrich (-, -e) мазок (кистью)

heftige (zierliche usw.) Pinselstriche führen накладывать крупные (изящные и т. п.) мазки

die Leinwand grundieren грунтовать холст

die Farben herstellen изготавливать краски

die Farben mischen смешивать краски

die Farben verdünnen растворять краски

die Farben auftragen наносить краски

die Farben mildern смягчать краски
der Steindruck (-s, -drücke), die Lithographie (-, -n) литография (произведение)
die Steindruckerei (-, -n), die Lithographie (-, -n) литография (предприятие)
die Radierung (-, -en) гравюра, офорт
der Linoleumschnitt (-s, -e) линогравюра
der Holzschnitt (-s, -e) гравюра на дереве
der Kupferstich (-s, -e) гравюра на меди, эстамп
die Ätznadel (-, -n) гравировальная игла

Beurteilung eines Kunstwerks

Meister des Realismus in der russischen Kunst — мастер реалистического направления в русском искусстве
ein unübertroffener Meister des Kolorits непревзойденный мастер колорита
etw. mit großer Lebendigkeit und Überzeugungskraft darstellen изображать что-либо с большой жизненной силой и убедительностью
optimistische, lebensbejahende Kunst оптимистическое, жизнеутверждающее искусство
Bahnbrecher auf dem Gebiet des Helldunkels новатор в области светотени
ein verkanntes Genie непризнанный гений
Motive direkt aus dem Leben schöpfen черпать мотивы прямо из жизни
seine schöpferische Kraft beweisen доказать свою творческую силу
Weltruhm (Weltruf) erlangen, erwerben, erringen завоевать, добиться мировой славы
ein Künstler von Weltruf художник с мировым именем (с мировой известностью)
kritische Äußerungen über ein Kunstwerk vorbringen высказывать критические замечания по поводу какого-либо художественного произведения
sich abfällig über j-n (etw.) äußern отрицательно отзываться о ком-либо (чем-либо)
über einen Künstler (sein Werk) tüchtig herziehen основательно раскритиковать какого-либо художника (его произведение)
eine vernichtende Rezension des Bildes veröffentlichen опубликовать разгромную рецензию на картину
dem Maler unnatürliches Kolorit vorwerfen упрекать художника в неестественном колорите (цвете)
ein Mißerfolg werden неудача (ва)ться
ein inhaltsarmes, unbeholfenes, läppisches Machwerk бедная по содержанию, неумелая, пошлая поделка
auf die kritischen Einwände achten обращать внимание на критические

замечания

der Kitsch (-s) халтура, ремесленническая поделка (im Gegensatz zur echten Kunst)

kitschige Bilder халтурные картины

Erläuterungen

die Palette—ovale oder viereckige Platte, auf die der Maler die Farben aufstreicht und auf der er sie mischt; im übertragenen Sinn bedeutet Palette "die Farbenwahl eines Malers."

die Staffelei—Gestell, das dem Maler zur Aufstellung und Befestigung des Bildes beim Malen dient

die Leinwand grundieren—den Malgrund als Unterlage für das Gemälde mit einer Schicht aus Kreide oder Gips mit Leim zubereiten, wobei der weiße Grund den Farben Leuchtkraft gibt

die Lithographie — die Zeichnung wird auf einem Stein ausgeführt, eingätzt und vom Stein auf Papier übertragen

die Radierung — auf einen säurefesten Ätzgrund (die Kupferplatte wird mit Harz oder Wachs überzogen) wird die Zeichnung eingeritzt und dann mit Säure eingätzt (im Gegensatz zum Kupferstich, wo die Platte chemisch nicht behandelt wird)

der Holzschnitt—das Schneiden einer Zeichnung aus einer Holzplatte, so daß sie erhaben stehenbleibt, zum Aufdruck auf Papier; der fertige Abdruck wird ebenfalls als Holzschnitt bezeichnet

der Kupferstich — Abdruck von einer Kupferplatte mit eingeritzter Zeichnung; die Bezeichnung wird auch auf das Verfahren selbst angewandt

Kunststile und Kunstrichtungen

die Renaissance

der Manierismus

der/das Barock

das Rokoko

der Klassizismus

die Romantik

der Naturalismus

der Realismus

der Idealismus

der Impressionismus

der Symbolismus

der Jugendstil

der Fauvismus

der Expressionismus

der Surrealismus

der Kubismus

der Futurismus

das Bauhaus

De Stijl

russischer Konstruktivismus

der Dadaismus

Neue Sachlichkeit

Figurative Malerei

Abstrakter Expressionismus

Konkrete Malerei

der Realismus

die Aktionskunst

Pop Art

der Photorealismus

die Dekadenz

Lesen Sie bitte den Text:

Das Gemälde. Allgemeines

Wie der Bildhauer meist mit dem Formen eines Modells anfängt, so fängt der Maler gewöhnlich damit an, daß er einige Skizzen oder Farbenskizzen zum zukünftigen Werk anfertigt. Je nachdem, was der Künstler auf die Leinwand bringt (also nach dem Inhalt), unterscheiden wir folgende Hauptarten der Gemälde: das Porträt, darunter das Einzelporträt und die Porträtgruppe; das Genrebild, d.h. Darstellung vom Alltagsleben; das historische Gemälde; die Landschaft (darunter z.B. das Seegemälde); das Stillleben, d.h. Darstellung von Geräten, Essen, Früchten, Wildbret u.a. unbelebten Gegenständen; den Akt.

Dementsprechend gibt es verschiedene Gattungen der Malerei (z.B. Porträt-, Genre-, Historien-, Landschaftsmalerei usw.) und verschiedene Spezialisierungen der Maler selbst (z.B. Porträtmaler, Genremaler, Landschaftsmaler, Marinemaler usw.).

Für ein Bildnis muß man dem Maler gewöhnlich längere Zeit sitzen. Nur den hochbegabten Meistern genügen zwei oder drei Sitzungen. Für das Genrebild, das historische Gemälde und den Akt sucht der Maler meist ein Modell, d.h. eine Person mit dem nötigen Äußeren.

Drei Hauptelemente jedes Gemäldes sind: Linie, Kolorit und Komposition.

Als Element des künstlerischen Malschaffens dient auch die Vorstellung der Perspektive. Das ist die Darstellung des Raumes und der Gegenstände entsprechend der Sehweise des Auges. Diese Raumillusion wird geschaffen durch Verkürzung der in der Raumentiefe laufenden Parallelen und durch zunehmende Verkleinerung aller Gegenstände und Personen nach der Tiefe zu.

Vielfältig sind die technischen Möglichkeiten, mit denen die Maler farbige Darstellungen schaffen. Wir kennen das Aquarell, das Fresko, die Öl- und Temperamalerei, das Pastell und die Guasch.

Je nach der technischen Ausführung unterscheidet man Staffelei- und Wandgemälde. Staffeleigemälde sind transportabel; sie werden auf Holz oder Leinwand ausgeführt. Zur Herstellung von Wandgemälden verwendete man anfänglich meist das Mosaik. Aber seit dem 14. Jahrhundert kam in Italien die Arbeit auf nassem Grunde auf (Freskomalerei). Im weiteren Sinne gehört zu der zeichnenden Kunst auch die Zeichnung und die Graphik (Kupferstich, Holzschnitt, Steinzeichnung u. a.).

Aufgaben und Übungen

1. a) Holen Sie sich weitere Informationen über Hauptelemente des künstlerischen Malschaffens:

- Linie
- Kolorit (Farbgebung)
- Komposition
- Perspektive

Sie können nachlesen in: W.Hütt. „Vom Umgang mit Kunst“ oder in anderen Kunstlexika.

Fertigen Sie kurze Referate an, in denen Sie die wichtigsten Informationen zu diesen Schwerpunkten festhalten.

b) Betrachten Sie Gemälde (z.B. in einem Kunstmuseum) bzw. Kunstkarten, Abbildungen von Gemälden und versuchen Sie die von Ihnen gewonnenen Kenntnisse anzuwenden, indem Sie Linie, Kolorit, Komposition, Perspektive dieser Gemälde beschreiben. Vergleichen Sie dabei verschiedene Gemälde und stellen Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede fest.

2. Bilden Sie Adjektive bzw. Adverbien zu den nachfolgenden Substantiven, schlagen Sie ihre Bedeutung nach und gebrauchen Sie diese Adjektive in Sätzen.

die Malerei, die Linie, die Zeichnung, die Komposition, die Skizze, die Farbe

3. Erklären Sie an Hand des Lexikons die genaue Bedeutung folgender Wörter:

das Porträt, die Landschaft, das Aquarell, das Pastell, die Guasch, das Fresko, der Kupferstich, der Holzschnitt

4. Vereinigen Sie die hier angeführten Adjektive mit den passenden Substantiven aus dem Text zu attributiven Wortgruppen (z. B. eine meisterhafte Landschaft) und gebrauchen Sie diese Wortgruppen in Sätzen.

modern, stillos, gekünstelt, vollendet, schlicht, klassisch, primitiv, lebenswahr, leuchtend, zauberhaft, durchlichtet, geordnet, streng

5. Bilden Sie Verbalgruppen aus den hier angegebenen Verben und den passenden Substantiven aus dem Text (z. B. ein Gemälde kopieren). Gebrauchen Sie diese Verbalgruppen in Sätzen.

nachahmen, kopieren, zeichnen, in den Rahmen spannen, bilden, füllen, ausführen, herstellen, malen, bringen

6. Schreiben Sie aus den Übungen 4 und 5 antonymische Ausdrücke aus. Gebrauchen Sie diese Ausdrücke paarweise in Situationen.

7. Ersetzen Sie die Substantive in den folgenden Sätzen durch Synonyme.

1. Schon an der Farbenskizze sah man, daß das Bild gelingen muß. 2. Es war eine Porträtgruppe, und gerade die realistisch ausgeführten Porträts hatten diesen Künstler berühmt gemacht. 3. „Beachten Sie das farbenprächtige Kolorit des Gemäldes!“ sagte ein Kunstkenner. 4. „Dabei kennt der Maler fast keine Farbennuancen“ fügte ein anderer hinzu.

8. Sagen Sie, auf welche Gemäldearten sich die unten genannten Maler spezialisierten.

Muster: Lewitan — Lewitan schuf vorwiegend Landschaften.

Schischkin, Aiwasowski, Surikow, Werestschagin, Kiprenski, Fedotow, Roerich

9. Übersetzen Sie ins Deutsche und ergänzen Sie sinngemäß.

1. Основными жанрами живописи являются ... 2. Наряду со станковой живописью различают также ... 3. Основные элементы картины — это. . . 4. Живописцы работают в различной технике, например, . . . 5. Прежде чем писать большое полотно, художник ... 6. Натюрморт — это изображение. . . 7. Согласно законам композиции на переднем плане картины обычно ... 8. С точки зрения колорита для многих современных художников характерно ... 9. Полотна Рембрандта сразу можно узнать по ... 10. Гойя писал не только портреты, но и . . .

10. Erklären Sie den Bedeutungsunterschied bei den folgenden Wörtern.

schaffen, entwerfen, zeichnen, malen, schildern, darstellen, widerspiegeln, nachbilden, wiedergeben, ausdrücken, verkörpern, veranschaulichen, karikieren, kopieren

11. Beantworten Sie die Fragen.

1. Was ist Ihr Lieblingsgemälde? 2. Zu welcher Gattung der Malerei gehört es? 3. Welche Gemäldearten kennen Sie? 4. Welche Maltechniken gibt es? 5. Wodurch unterscheiden sich Bilder in Öl und in Pastell? 6. Welche Farben herrschen in Aiwasowskijs Seegemälden vor?

12. Übersetzen Sie folgende Wortverbindungen ins Deutsche und gebrauchen Sie sie in Sätzen.

позировать художнику, тона и полутона, полотно на историческую тему, станковая и стенная живопись, особое развитие живописи маслом, на

заднем плане, волшебные созвучия красок, ослепительные тона, залитый светом, бросаться в глаза, оставить незабываемое впечатление

13. Übersetzen Sie ins Deutsche.

1. «Сикстинская мадонна» Рафаэля (Raffael), один из шедевров мирового искусства, принадлежит к числу самых возвышенных и поэтических произведений, созданных эпохой Возрождения. 2. Если у Рафаэля и Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) большую роль играет линия, то Тициан (Tizian) — мастер света. У него все строится на сочетаниях тончайших световых оттенков, на полутонах, на мягких переходах от света к тени. 3. Один из величайших художников своего времени, Франсиско Гойя (Francisco Goya) может быть отнесен к числу тех гениев, которые в своем творчестве живо откликаются на все, что их окружает в жизни. Он был замечательным портретистом эпохи расцвета западноевропейского портрета, был создателем нового типа бытового жанра, проявил себя в живописи исторической и церковной, пробовал свои силы в пейзаже и натюрморте.

14. a) Welche Erläuterungen stehen in Wörterbüchern zu den folgenden Substantiven:

- die Farbe
- das Bild

b) Gebrauchen Sie Phraseologismen mit diesen Substantiven in Situationen.

c) Übersetzen Sie ins Deutsche die folgenden Sätze:

1. Картина написана маслом. 2. Она — живой портрет своей матери. 3. «Она — красавица, скажу я вам». 4. И оратор нарисовал картину будущего цивилизации. 5. Чтобы составить себе представление об этом направлении в искусстве, они изучают литературу по данному вопросу. 6. Ты, вероятно, уже в курсе этого? 7. Она долго рассматривала своё отражение в зеркале. 8. Он любит выражаться фигурально (говорить образно). 9. Этим он не может похвастаться. 10. Им пришлось уйти, несолоно хлебавши. 11. Краски на картине дисгармонируют. 12. Он довольно часто меняет свои убеждения. 13. Нашу действительность можно, конечно, изобразить в мрачных тонах, но это будет не вся правда. 14. Я ни в коем случае не хочу представлять эти события в розовом свете, но... 15. Он хотел купить гнедую лошадь. 16. Она никак не хотела раскрывать свои карты. 17. Он преувеличивает (сгущает краски). 18. Эта краска не линяет.

Lesen Sie bitte den Text:

Das unterschiedliche Kunsterlebnis

Auf die in ihrer Eigenart oft sehr verschiedenen Menschen wirkt natürlich auch das einzelne Kunstwerk sehr unterschiedlich. So kann es zum Beispiel geschehen, daß von zwei Besuchern der Dresdener Gemäldegalerie der eine von der „Sixtinischen Madonna“ mehr angezogen wird als vom „Zinsgroschen“, während der andere, unbeeindruckt vom Ruhm jenes Raffaelschen Gemäldes, seinen Blick zum Bilde Tizians lenkt, weil dieses ihn stärker gefangennimmt. Es mag die herausfordernde, leuchtende Farbigkeit des „Zinsgroschen“ sein, die diesen Betrachter in größerem Maße sinnlich erregt und nicht losläßt.

Mild hebt sich aus dem dunklen Hintergrund des Tizianschen Bildes, fast in dessen Achse, von dem langen Haupthaar umrahmt, das helle Antlitz des Christus heraus. Ihm steht der Abgesandte der Pharisäer zur Seite, in der Absicht, ihn mit der Frage nach Recht und Unrecht des kaiserlichen Zinses zu versuchen. Auf dem Bilde sind nur zwei Halbfiguren und zwei Hände zu sehen. Die eine Figur ist hart an den Bildrand gerückt, zeigt ihren Kopf im Profil. Das ist ein bärtiger Mann mit verkniifenen Augen, einer Hakennase, kurzem Haupthaar und dunkler Hautfarbe. Er ist mit einem hellen Leinengewand bekleidet und hält zwischen seinen dunklen Fingern, es Christus weisend, das Geldstück. Christus ist dagegen groß in das Bild gebracht. Sein Antlitz hat milde, ideale Züge, sein schmaler Mund kündigt vom Wissen aus vielen, oft herben Erfahrungen, seine Augen sind gütig und voll Liebe. Er hat das Haupt leicht zu dem Manne geneigt, der ihn versuchen soll, schaut ihm auf den verkniifenen Mund und weist mit seiner schön geformten, hellhäutigen Hand auf die Münze. Mit der anderen Hand, die kaum noch zu sehen ist, rafft er das blaue Tuch des Mantels. Die spannungsvolle Beziehung der Hände beider Figuren zieht den Blick auf sich. Die Hand Christi wird von der zu denkenden Bilddiagonale berührt, welche ihrer Funktion nach die Geister scheidet. Die Falten des roten Gewandes geben dem Betrachter die Blickrichtung an. Sie führen das Auge schräg über das Bild und lenken auf die Gegensätze zwischen den beiden Menschen hin. Dieselbe Aufgabe übernimmt die Gegenbewegung der beiden Arme. Von ihnen muß der Blick des Betrachters zu den Häuptern aufsteigen und von dort aus immer wieder hinabgleiten zu dem Geldstück. Man könnte nach dem ersten Eindruck meinen, die Komposition dieses Bildes sei in ihrer Ausgeglichenheit geradezu spannungsarm. Bei näherem Hinsehen wird man belehrt, daß die dominierende Ausgewogenheit dazu dient, den inneren Frieden Christi nach außen hin sichtbar zu machen. Die Verschiebung des Gewichts im Bild nach rechts durch das Hineindrängen der vom Bildrand stark überschrittenen Gestalt des Versuchers wird dadurch wieder aufgehoben, daß der blassen Farbe von dessen Gewand das leuchtende Rot und das zwar kühle, aber intensive Blau der Kleider Christi entgegentritt. Die dominierende Rolle

dieser Farbe stellt das Gleichgewicht wieder her. Es handelt sich um eine Harmonie, die auf der Bewältigung einer absichtlich eingeführten kompositionellen Spannung beruht. Das Widerspruchsvolle wird durch die von Christus ausstrahlende Kraft, durch dessen geistige Überlegenheit, dessen gesammelte Ruhe, durch die von ihm ausgehende Lauterkeit überwunden. All das drückt sich in Farben und Formen aus. Vielleicht ist es gerade das Spiel der widerstreitenden Kräfte, das uns an diesem Bilde fesselt. Doch ebenso beeindruckt uns sicherlich der feine Schmelz der Farbe, deren Reinheit, deren Zartheit, das warme Leuchten des hell abgetönten Rots und dessen Zusammenklang mit dem benachbarten Blau. Über den sinnlichen Reiz der gestalterischen Mittel, deren sich der Künstler zum Zwecke einer bestimmten Aussage bedient, erschließt sich uns ein Geistiges; wir empfinden tiefste Regungen zweier entgegengesetzter Charaktere nach, werden von dem Menschlichen, das wir in ihnen erkennen, berührt und bewegt.

Viele Menschen werden auf andere Art von Bildern angezogen. Ihr Verhältnis zu den Kunstwerken ist gefühlsbetonter. Sie lieben Werke, von denen Stimmungen ausgehen, die sich mit ihren eigenen berühren. Ihnen kommen Bilder entgegen wie das von dem Holländer Vermeer van Delft im 17. Jahrhundert geschaffene Gemälde „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“. Eine Stimmung des Friedens und der heiteren Ruhe des Morgens geht von dem Bilde aus. Das Mädchen - oder ist es eine junge Frau? - steht am geöffneten Fenster. Seine Gestalt spiegelt sich in den kleinen, von Bleirahmen gefaßten Scheiben. Lesend hält es den Brief ins rechte Licht. Dieses streicht frisch über das Grün des Kleides und des Vorhanges hin, läßt das Haar der Lesenden und das Obst in der Schale auf gebauschter Tischdecke leuchten. Zum Grün steht das Rot. Es gibt kaum einen Kontrast, alles baut sich aus farbiger Harmonie, aus gleichgerichteten Formen auf. Der wohlabgestimmte Farbakkord erzeugt im Bilde Vermeers die Stimmung des ungestörten Tagesbeginns, die Atmosphäre der Stille, die das Mädchen umgibt. Bewundernswert ist der Schimmer des Lichts auf den Pfirsichen oder die zum Greifen verlockende scheinbare Tastbarkeit des Gewandes. Bewunderung verdient die handwerkliche Leistung.

Unter den Betrachtern von Bildern mag es auch etliche geben, die ihr Augenmerk allein auf die Natürlichkeit der wiedergegebenen Dinge richten. Ihrem Verhalten liegt unter anderem die Auffassung zugrunde, Kunst ahme die Natur nach - eine Ansicht, die leicht dazu beiträgt, den Blick für den großen und umfassenden Reichtum der Kunst zu trüben. Die isolierte Freude am Gegenständlichen verlegt solchen Betrachtern mehr oder weniger zwangsläufig den Weg zum Begreifen des tatsächlichen Inhalts eines Werkes, der sich ja nicht in der Wiedererkennbarkeit der dargestellten Gegenstände erschöpft, sondern in deren Mitteilungskraft liegt, die unterstützt wird durch das Darbieten reiz- und charaktervoller Formen, durch den Stimmungswert von Farbakkorden und Formverflechtungen, durch das Zusammenspiel aller beteiligten Farben und Formen, durch deren komplexe sinnlich-geistige Wirkung.

Übungen

1. Im Text geht es um verschiedene Betrachtertypen und unterschiedliche Arten, ein Kunstwerk (ein Bild) zu erleben. Nennen Sie diese. Zu welchem Betrachtertyp gehören Sie ?

Schreiben Sie aus dem Text Wörter und Wendungen heraus, mit denen man die Wirkung eines Bildes auf den Beschauer umschreiben kann. Gebrauchen Sie diese in Ihrer Antwort.

2. Erweitern Sie die von Ihnen erstellte Vokabelliste durch weitere sprachliche Mittel, die das Verhältnis zwischen dem Betrachter und dem Kunstwerk reflektieren. Schildern Sie eine Episode aus einem literarischen Werk, wo es sich um ein Gemälde und seine Wirkung auf Zeitgenossen des Malers bzw. auf den heutigen Menschen handelt.

3. Sprechen bzw. schreiben Sie über das Gemälde, das Sie einst tief beeindruckt hat oder/und von dem Sie sich immer wieder angezogen fühlen.

4. Betrachten Sie eine Zeitlang ein Gemälde und schreiben Sie über seine Wirkung auf Sie. Vergleichen Sie nachher ihre Eindrücke vom Bild mit denen ihrer Kommilitonen (im Plenum oder in Kleingruppen).

5. Machen Sie einen Rundgang durch Ausstellungsräume eines Museums / einer Bildgalerie, machen Sie kurze Notizen zu den Bildern, die Sie fesseln. Sprechen Sie in der Deutschstunde über Bilder, die Ihre Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Sind es dieselben Bilder, die auch Ihren Kommilitonen gefallen haben ? Stellen Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede fest und bestimmen Sie Betrachtertypen, die in Ihrer Gruppe vorhanden sind. Bilden Sie Kleingruppen, in denen verschiedene Betrachtertypen vertreten sein sollten, und besprechen Sie die Eigenart des Kunsterlebnisses (je nach dem Betrachtertyp).

Lesen Sie bitte den folgenden Text, in dem Sie ein paar Tipps für Kunstbetrachtung finden, die Sie etwas später bei der Vorbereitung auf ein Werkstattgespräch mit verwenden können:

Bildbeschreibung und Kunstbetrachtung

Kunst richtig zu sehen, will geübt sein. Es gibt ein gutes Mittel dazu: das Beschreiben dessen, was man sieht. Das schärft die Sinne (schult auch den Verstand) und führt zum bewußten Sehen. Wer beispielsweise versucht, einen

Sonnenaufgang zu beschreiben, zwingt sich dabei, gleichmäßig auf Einzelheiten und ihren Zusammenhang zu achten. Jeder sollte einmal sich selbst oder anderen Kunstwerke erklären: Man erwirbt dabei die Fähigkeit, systematisch zu betrachten und lernt, mehr, tiefer und richtiger zu sehen. Wer auf diese Weise Kunstwerke betrachtet, nimmt Dinge wahr, die er sonst nie bemerkt hätte. Er lernt, nichts zu übersehen. Ja, er sieht sich derart in die Bilder ein, daß er bald über das rein Gegenständliche in der Beschreibung hinausgeht und formale Bezüge aufdeckt, daß er die Farben beschreibt und über die Schilderung all dessen zum Inhalt gelangt, der sich ihm in seiner ganzen Fülle darbietet, so daß sich endlich das Kunstwerk in seinem vollen Reichtum erschließt.

Vor jedem Kunstwerk gilt dies: Seitenbenennungen (rechter Arm oder linker Arm, der Mann rechts oder der Mann links u.a.) werden grundsätzlich vom Standpunkt des Betrachters aus gegeben. Auf der Bildfläche unterscheidet man zur besseren Orientierung und Ortsbestimmung: Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Die Beschreibung beginnt zweckmäßig mit dem einfachen Erklären dessen, was an Gegenständen, sonstigen Sachgegebenheiten oder Personen zu sehen ist. Bei einem Figurenbild mit Landschaftshintergrund beschreibt man zuerst die Figuren und dann die Landschaft. Sind nur Figuren dargestellt, wird zuerst die auffälligste geschildert. Erwecken alle Figuren ein gleichmäßiges Interesse, so soll in der Beschreibung am linken Bildrand begonnen werden. Die Wichtigkeit der Figuren ergibt sich dann aus dem Zusammenhang, der durch die Beschreibung klar wird. Landschaftsbeschreibungen werden mit einer Schilderung des Vordergrunds, Porträts mit einer Charakterisierung der Darstellungsart begonnen. Es wird dargelegt, ob der Abgebildete in ganzer oder halber Figur oder auch als Bruststück, ob er von der Seite oder von vorn (das heißt im Profil oder „en face“) gezeigt wird. Beschreibungen von Stilleben beginnen mit dem Gegenstand, auf dem die „nature morte“ (tote Natur) ihren Platz hat. Danach wird diese selbst und ihre Anordnung geschildert. So schreitet man fort, dringt immer tiefer in das Bild ein, ermittelt in Historien- und Genreszenen die Handlung, erfaßt den Charakter von Landschafts- oder Menschendarstellungen und kommt wie von selbst zur Beschreibung formaler und farblicher Zusammenhänge, die sowohl zur Charakterisierung der Dinge als auch für die Kennzeichnung der ihnen zugrunde gelegten Situationen, ferner zur Erläuterung des Bildaufbaus und schließlich zum Erfassen des Inhalts des Werkes von großer Bedeutung sind.

Bei Reliefplastiken beginne man wie beim Gemälde. Erst bei der Beschreibung von Bau- oder Freiplastiken wird es notwendig, sich grundsätzlich anders zu verhalten. Hier beginnt die Beschreibung von der Standfläche aufwärts. Sind mehrere Körper in einer Gruppe dargestellt, so gilt für diese zunächst dasselbe wie für die Einzelplastik. Zuerst wird die Art und Weise des Stehens, gegebenenfalls des Lagerns, beschrieben, denn daraus ergibt sich der Aufbau der Plastik. Darauf wird die Körper- und Gewandbehandlung dargelegt. Man

beschreibt Schulter- und Armhaltung, endlich das Haupt, das Antlitz und seinen Ausdruck; zuletzt verweilt man bei besonderen Feinheiten in der Behandlung des plastischen Materials. Aus diesem vielfältigen Erfassen des Gegenständlichen in seiner formalen Gestaltung erfolgt dann der Schluß auf den Inhalt der Darstellung. Handelt es sich um eine Plastikgruppe, so geht die Beschreibung des einzelnen der Schilderung des Zusammenhanges voran. Hier erschließt letztlich die Aufdeckung der Beziehung zwischen den einzelnen Teilen der Plastik den Inhalt.

Aufgaben

Es geht um das Bild „Harlekin“ (1925) von Heinrich Campendonk*. Hier eine kurze Information über den Maler:

Heinrich Campendonk – Freund von Macke, Marc, Kandinsky – ist in vielen Elementen dem Stil des „Blauen Reiter“ verpflichtet. Unter den wichtigsten deutschen Malern des Jahrhunderts hat er am meisten für das Theater gearbeitet. Campendonk (geb. 1889) mußte Deutschland 1933 verlassen und lebte bis zu seinem Tod (1957) in Amsterdam.

Bitte bereiten Sie sich auf das Werkstattgespräch / Thema: Bildbeschreibung / allein oder in kleinen Gruppen vor. Machen Sie sich, wenn Sie mögen, Stichworte und tragen Sie im Plenum vor.

* Falls dieses Bild nicht vorhanden ist, kann man andere Bilder als Sprechanaß verwenden. Ist das der Fall, werden Arbeitsschritte vom Lehrer neu formuliert.

1. Beschreiben Sie das Bild ausführlich:

- Kostüme
- die Haltung der Bühnenfiguren
- ihre Anordnung im Raum
- die Gegenstände im Raum und ihre Funktion

2. Welche Fragen würden Sie an den Maler stellen? Welche Bilddetails finden Sie erstaunlich? Fremd? Überraschend?

3. Versuchen Sie den Gesamteindruck zu beschreiben, den das Bild auf Sie macht. Welche Gefühle löst das Bild aus? Widersprüchliche Gefühle?

Weiterführende Aufgaben

4. Gehen Sie in das Bild hinein. Könnten Sie sich mit einer dieser Figuren identifizieren? Mit welcher? Nein? Warum nicht?

5. Schreiben Sie einen Text, der „aus diesem Bild“ kommt:

- eine Geschichte oder
- ein Märchen oder

- ein Gedicht oder
- einen Dialog

Abstrakte Bilder können auch beschrieben werden. Wenn Sie kein großer Kenner der abstrakten Kunst sind, kann Ihnen eine Anleitung den Einstieg in die Betrachtung ungegenständlicher Bilder erleichtern. Lesen Sie bitte Auszüge aus dem Buch von Gerhard Charles Rump „Wie betrachte ich ein abstraktes Kunstwerk?“, betrachten Sie dabei die Dias und versuchen Sie die Bildbeschreibung nachzuvollziehen. Sagen Sie auch Ihre eigene Meinung zu den Bildern:

Dias:

1. J. L. David: Le Serment des Horaces (Der Schwur der Horatier)
Gliche des Musee Nationaux, Paris
2. Carl Buchheister: Opus 25a
Frau Elisabeth Buchheister
3. Claude Monet: Meules (Heuhaufen)
Gliche des Musee Nationaux, Paris
4. Wassily Kandinsky: Schwarze Linien, 1913
Collection Solomon R. Guggenheim Museum, New York
5. Piet Mondrian: Komposition Rot, Gelb, Blau
Collection Haags Gemeentemuseum — The Hague
6. Kasimir Malevich: Schwarzes Quadrat
WAAP, Moskau
7. Kasimir Malevich: Peinture Suprematiste rectangle noir, triangle noir, triangle bleu (Suprematistisches Bild. Schwarzes Rechteck, Schwarzes Dreieck, Blaues Dreieck)
8. Carl Buchheister: Diagonalkomposition schwarz/rot
Frau Elisabeth Buchheister
9. Theo van Doesburg: Arithmetische Komposition
VG Bild-Kunst, Bonn
10. Guiseppe Capogrossi: Superficie
Museum Bochum, Bochum
11. Willi Baumeister: Fantom
12. Willi Baumeister: Safer mit dem Keltenschwert
Städtisches Kunstmuseum, Bonn
13. Jackson Potlock: Silver over Black, White, Yellow & Red
Photographie Musee national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
14. Georg Mathieu: Les Capetiens (Die Kapetinger)
Photographie Musee national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
15. Karl Otto Götz: SOEL
Städtisches Museum, Mönchengladbach
16. Willem de Kooning: North Atlantic Light (Untitled XVIII)

Stedelijk Museum, Amsterdam

17. E. W. Nay: Akkord in Rot und Blau

Hamburger Kunsthalle, Hamburg

18. Josef Albers: Homage to the Square: „Tempered Ardor“

Josef Albers Museum, Bottrop

Wie betrachte ich ein abstraktes Kunstwerk?

Es ist zuerst davon auszugehen, daß ein abstraktes Gemälde genauso wahrgenommen wird wie ein gegenständliches Bild. Weder verfügen wir über einen gesonderten „abstrakten“ Sinn noch entsprechende Sinnesorgane. Nur die Wahrnehmungsbedingungen, d.h. die Situation, in der ich die Bilder wahrnehme, ist eine andere. Für gegenständliche Bilder gibt es eine jahrhundertealte Sehtradition. Die Sehtradition für abstrakte Kunst ist noch ziemlich jung. Dadurch hat die abstrakte Kunst schlechtere Voraussetzungen, als gleichartig (oder gleichwertig) angesehen zu werden. Diese didaktische Einführung soll einen Beitrag dazu leisten, den Einstieg in die Betrachtung ungegenständlicher Bilder zu erleichtern oder erst zu ermöglichen.

In der Tat hilft es sehr viel weiter, wenn man an ein abstraktes Bild herangeht wie an ein Musikstück und nach farbigen und formalen Rhythmen, Klängen, Harmonien und Dissonanzen sucht, statt sich zu fragen, wieso man nichts darauf erkennen könne. Man erkennt nämlich auf einem abstrakten Bild sehr viel — nur bildet es nichts ab. Die Forderung, Malerei müsse etwas abbilden, ist eine Norm, die, je absoluter sie gesetzt wird, um so weniger zu rechtfertigen ist. Das heißt nicht, daß künstlerische Aussagen nicht auch heute noch in gegenständlicher Malerei zu treffen wären. Es geht aber darum, die Norm des Abbildenden als eine von mehreren zu sehen und nicht als die alles beherrschende.

Ein abstraktes Bild ist also anders zu sehen als ein figuratives. Jedoch sei darauf hingewiesen, daß man figurative Bilder auch schon sehr weitgehend so gesehen hat, wie man abstrakte Werke sehen muß. Die Art und Weise der Malerei, die Farben, die Pinselführung, die Komposition sind ja auch bei traditioneller Kunst schon immer stark beachtet worden. Zur Wertschätzung der abstrakten Kunst bedarf es wenig mehr als der Einsicht, daß alle die Werte, die in der figurativen Kunst dienende Funktion haben und als Mittel zum Zweck eingesetzt werden, in der abstrakten Kunst Thema, also selbständig sind.

Die Befreiung vom Gegenständlichen hat der Malerei ganz neue Felder erschlossen und die Ausdrucksmöglichkeiten ungemein erweitert. Es ist daher nicht verwunderlich, daß es innerhalb der nicht figurativen Kunst zu einer geradezu stürmischen Entwicklung gekommen ist, durch die der Bereich der ästhetischen Untersuchung enorm ausgeweitet wurde. Bevor wir in der

gebotenen Kürze uns mit einer Reihe von weiteren Grundbeispielen befassen, scheint es angebracht, sich mit der „Erfindung“ der abstrakten Malerei und ihren Grundvoraussetzungen zu befassen.

Die „abstrakte“ Malerei, ursprünglich auch „absolute“ Malerei genannt (ein Ausdruck, der für bestimmte Arten der nichtfigurativen Kunst noch gebraucht wird), ist eine „Erfindung“ Wassili Kandinskys. Wenn man „Erfindung“ sagt, so kann das hier natürlich nur heißen, daß Kandinsky der erste (oder der erste, der damit hervortrat) war, der eine Malerei ausführte, die mit den seit längerem wirksamen Entwicklungen in der Malerei, die weg vom Naturgegenstand und seiner illusionistischen, augentäuschenden, gauklerischen Erscheinungsweise führten, hin zu einer mehr von den Eigengesetzen von Malerei und Farbe bestimmten Kunst von Wirkung und Ausdruck.

In der Tat hat es solche verschiedenen Tendenzen im frühen zwanzigsten Jahrhundert schon gegeben. Der Expressionismus mit seiner im akademischen Sinne wenig genauen Zeichnung und den „falschen“ Farben und Formen war eine solche Richtung. Die Auflösung des herkömmlichen, illusionistischen Bildes findet sich schon im Impressionismus vorbereitet, der in der zeitgenössischen Kritik ja auch heftig bekämpft wurde.

Wenn man das allererste abstrakte Bild sucht, so kann man es sicher bei William Hogarth in seiner „Analysis of Beauty“ finden, einer der einflußreichsten kunsttheoretischen Schriften der jüngeren Vergangenheit. In einer der beigegebenen Tafeln ist eine kleine Darstellung am oberen Rand zu finden, die nur aus Schraffuren unterschiedlicher Dichte besteht, und somit, da es sich um eine rahmenhaft begrenzte Fläche handelt, ein abstraktes Bild darstellt. Hogarth ging es mit diesem kleinen Bildchen sogar darum, die ästhetische Wirkung solcher Formen darzulegen. Der gedankliche Kern dessen, was abstrakte Kunst bedeutet, ist so also sicher schon im 18. Jahrhundert verfügbar gewesen. Er hat mit der Erkenntnis zu tun, daß es viel weniger darauf ankommt, was gemalt wird als darauf, wie es gemalt wird. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich dieser Gedanke weiter. Er wurde beeinflusst dadurch, daß nach der französischen Revolution und dem Zusammenbruch des Absolutismus auch in Frankreich und Deutschland die Kunst mehr und mehr zu einer Art Marktware wurde, die den gleichen wirtschaftlichen Gesetzen unterlag wie andere Dinge auch, da die herkömmlichen Mäzene und Auftraggeber und die damit verbundenen Beschränkungen immer stärker wegfielen. Diese Situation hatte sich in der frühbürgerlichen Gesellschaft im Holland des 17. Jahrhunderts schon gezeigt, wo die katholische Kirche als Auftraggeber ausfiel und sich der Künstler als Spezialist („Fachmaler“) auf einem ziemlich freien, von Wettbewerb beherrschten Markt behaupten mußte, in dieser Entwicklung gab es keine thematische Beschränkung durch Auftraggeber. Der Künstler, der nun die freie Wahl der Bildinhalte hatte, versuchte, seine zum Überleben notwendige Originalität nicht wie früher in der künstlerischen Form, sondern im Inhalt. So entstand eine literarisch ausgerichtete, erzählerische Illusionsmalerei, gegen

die zuerst die „Realisten“ aufstanden, die sich entschieden und grundsätzlich dem Alltäglichen zuwandten. Damit versuchten sie auch zu zeigen, daß es in der Malerei auf die malerische Qualität ankomme und nicht auf den Adel des Gegenstandes.

Bald galt die sich so darstellende Phantasie und Gestaltungskraft des Künstlers als das Wesentliche, auch wenn sich die Malerei noch an Naturformen hielt. Ihre farbliche Übersetzung hielt sich zunehmend weniger an die Naturfarben, und so war der Weg zum Gebrauch der Farbe als reinem Ausdrucksmittel der Weg geebnet, da sich der „natürliche“ Zusammenhang zwischen Farbe und Form aufzulösen begann. Ja, um das „geistige“ Wesen auszudrücken, werden Formen deformiert, werden Farben gewählt, die denen in der Natur widersprechen, aus der Abbildungskunst wird eine Kunst des Ausdrucks.

Auf solchen Vorentwicklungen fußend, kam Kandinsky dazu, die Fesseln des Gegenstandes gänzlich abzustreifen. Dabei darf das Beispiel der Musik nicht in Vergessenheit geraten. Musik war seit langem verständlich als unmittelbare, d.h. nicht durch Gegenstände vermittelte, Versinnlichung gedanklicher, geistiger Vorstellungen. Nicht nur, daß in abstrakter Malerei häufig auf musikalische Ausdrücke bei der Beschreibung auch durch die Künstler selbst zurückgegriffen wird („Rhythmus“, „Klang“, „kontrapunktische Durcharbeitung“), auch in der den Bildern nacheilenden theoretischen Diskussion ist immer wieder auf die Musik hingewiesen worden.

Lesen Sie bitte, was P. Picasso zum Thema „Gegenständlich, ungegenständlich“ sagte:

Gegenständlich, ungegenständlich

Du kannst fünfzigtausend abstrakte Bilder nehmen oder etwas in der Art oder einen Tachisten — wenn das Bild einfach grün ist, nun schön, dann ist Grün eben der Gegenstand. Es gibt immer einen Gegenstand. Ein dummer Witz, den Gegenstand unterdrücken zu wollen; es geht einfach nicht. Es ist, als ob du sagtest: tut, als ob ich nicht da sei. Versuch das mal.

Natürlich, ein Krieger, der keinen Helm, kein Pferd und keinen Kopf hat, ist sehr viel leichter zu machen. Aber dann interessiert er mich absolut nicht mehr. Dann kann es auch irgendein Mann sein, der in die Metro einsteigt. Was mich am Krieger interessiert, ist eben der Krieger.

* * *

Wenn man von abstrakter Kunst spricht, sagt man immer, es sei wie Musik. Wenn man etwas Gutes darüber sagen will, redet man von Musik. Alles wird Musik...

Ich glaube, das ist der Grund, warum ich Musik nicht mag.

* * *

Stell dir zum Beispiel einen abstrakten Jäger vor. Was kann er schon machen, der abstrakte Jäger? . . . Erlegen jedenfalls wird er nichts.

* * *

Es gibt keine abstrakte Kunst. Man muß immer mit etwas anfangen. Nachher kann man alle Spuren der Wirklichkeit entfernen. Dann besteht ohnehin keine Gefahr mehr, weil die Idee des Dinges inzwischen ein unauslöschliches Zeichen hinterlassen hat. Es ist das, was den Künstler ursprünglich in Gang gebracht, seine Ideen angeregt, seine Gefühle in Schwung gebracht hatte. Ideen und Gefühle werden schließlich Gefangene innerhalb seines Bildes sein. Was auch mit ihnen geschehen mag, sie können dem Bild nicht mehr entschlüpfen. Sie bilden ein inniges Ganzes mit ihm, selbst wenn ihr Vorhandensein nicht länger unterscheidbar ist. Ob es dem Menschen paßt oder nicht, er ist das Werkzeug der Natur. Sie zwingt ihm ihren Charakter und ihre Erscheinungsform auf.

* * *

Es gibt auch keine „figurative“ und „nicht figurative“ Kunst. Alles erscheint uns in Gestalt einer „Figur“. Selbst in der Metaphysik werden Ideen mittels symbolischer „Figuren“ ausgedrückt. Da sehen Sie, wie lächerlich es ist, wenn man denken wollte, man könnte ohne „Figuration“ malen. Eine Person, ein Gegenstand, ein Kreis — das sind alles „Figuren“; sie wirken alle mehr oder weniger intensiv auf uns ein. Manche sind unseren Empfindungen näher und rufen Gefühle hervor, die unser Gemütsleben ansprechen; andere wenden sich unmittelbar an den Verstand. Ihnen allen sollte ein Platz zugebilligt werden, da ich finde, mein Geist hat Anregung ebenso nötig wie meine Sinne. Glauben Sie, es geht mich etwas an, daß auf einem meiner Bilder zwei Menschen dargestellt sind? Obwohl diese beiden Menschen einst für mich existierten, tun sie es nicht mehr. Die „Vision“, die ich von ihnen hatte, weckte zunächst einmal ein Gefühl in mir; dann allmählich wurde ihre wirkliche Gegenwart immer verschwommener; sie wurden zu einer Fiktion und verschwanden schließlich ganz und gar, oder vielmehr, sie wurden in alle möglichen Probleme umgewandelt. Es sind nicht länger zwei Personen, verstehen Sie, sondern Formen und Farben: Formen und Farben, die inzwischen die Idee zweier Menschen angenommen haben und die Schwingungen ihres Lebens bewahren.

Übungen

1. a) Schlagen Sie in Wörterbüchern die Bedeutung der Verben *besehen, beschauen, beobachten, besichtigen, betrachten* nach.

2. b) Wählen Sie zu den Verben die passenden Substantive. Verwenden Sie die Wortgruppen in Sätzen.

betrachten
beobachten
besichtigen
beschauen
besehen

die Landschaft, der Nachbar, das Bild,
die Erscheinung, die Fabrik, der Schach, die Mondfisternis, das Museum, das Benehmen, das Kleid, der Sonnenaufgang, das Schild

**c) Wählen Sie zu den folgenden Substantiven die passenden Verben.
Verwenden Sie die Wortgruppen in Sätzen.**

das Gelände, der Reisegefährte, der Betrieb, die Ausstellung, der Himmel, die Umwelt, das Gemälde, die Schachpartie, der Raum, die Plastik

Lesen Sie bitte den Text:

**Renaissance in Florenz 1420-1500
Die Wiedergeburt des Geistes**

Die Neuerungen und Veränderungen, die sich seit dem Trecento vollzogen hatten, erschienen Vasari im Rückblick wie eine „rinascita“, eine Wiedergeburt. Die daraus abgeleitete Bezeichnung „Renaissance“ (frz. „Wiedergeburt“) als Stilbegriff für die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts stammt erst aus dem 19. Jahrhundert.

Der Neuerungs-wille der Renaissance war keineswegs allein auf die Kunst beschränkt. Vielmehr war es die humanistische Geisteshaltung des Altertums, die die Menschen faszinierte: das Interesse am Menschen, das Nachdenken über Gott und die Welt, das Benutzen des eigenen Verstandes. In den Kunstschatzen der klassischen Antike fanden sie eben jenen Geist. Rom wurde den Künstlern zu einem „Steinbruch der Formen und Ideen“. Hier studierten sie die Proportionen der antiken Architektur und bewunderten die Skulpturen, die ihnen soviel lebendiger und bewegter erschienen, als alles, was die Gotik, die Kunst der im Norden lebenden Goten - im italienischen Verständnis der „Barbaren“ - je hervorgebracht hatte. Daran galt es anzuknüpfen, wollte man das Mittelalter, die „Zeit zwischen den blühenden Kulturen“, endlich der Vergangenheit angehören lassen.

Unbestrittenes geistiges und kulturelles Zentrum des Quattrocento (des 15. Jahrhunderts) war Florenz. Hier lebten und arbeiteten viele bedeutende Künstler. Sie konnten sich der Unterstützung reicher Patrizierfamilien, die zunehmend als Auftraggeber in Erscheinung traten, sicher sein. Es war vor allem die Bankiersfamilie Medici, die über Generationen das geistige und kulturelle Leben der Stadt förderte und prägte. Cosimo de Medici begründete die „Platonische Akademie“, einen Gelehrtenzirkel, der sich mit antiken Schriften befaßte, und errichtete, ebenso wie später Lorenzo, eine Bibliothek. Bildung und Kunstinteresse gehörten zum guten Ton, auch bürgerliche Kreise bemühten sich in einem vorher nicht gekannten Maße um eine weitreichende Allgemeinbildung. Es herrschte ein überaus anregendes Klima: Man studierte die Schriften Vitruvs und Euklids, disputierte über Geometrie, Dichtung und Philosophie. Die Geheimnisse der bildlichen Darstellung wurden nicht mehr wie zu Giotto's Zeiten geheimbündlerisch vom Meister an den Schüler weitergegeben, sondern öffentlich diskutiert, erste Kunsttheorien wurden

verfaßt. 1435 legte der Architekt und Schriftsteller Leon Battista Alberti seine Abhandlung *Über die Malerei* vor. Es war Alberti gelungen, die Prinzipien der perspektivischen Darstellung, wie Giotto sie im Ansatz in seinen Werken entwickelt hatte, mathematisch zu erfassen.

Die Entdeckung der Perspektive

Schon einige Jahre vor Alberti hatte der Bildhauer und Erbauer der Florentiner Domkuppel, Filippo Brunelleschi, festgestellt, daß alle in der Natur parallel laufenden Linien für unser Sehen in der Ferne linearperspektivisch auf einen gemeinsamen Punkt zustreben. Auf der Grundlage dieser Erkenntnis entwickelte Alberti ein Konzept, das die räumliche Darstellung dreidimensionaler Dinge auf der zweidimensionalen Bildfläche ermöglichte. Alberti verglich die Bildfläche mit einem „offenen Fenster“, durch das der Maler in die Welt schaut. Wie ein Projektionsschirm schiebt sich das Fenster, also die Bildfläche, zwischen Auge und Motiv und fängt die „Strahlen“ auf, die von der natürlichen Welt pfeilgerade ins Auge des Malers führen. Demnach muß alles im Bild auf einen Punkt, den sogenannten Fluchtpunkt, ausgerichtet sein. Proportional zur Verjüngung der in der Bildtiefe zusammenlaufenden Linien errechnete Alberti die Abstände der horizontalen Raumlinien und erhielt dadurch ein Raster, in dem die Gegenstände gemäß ihrer Entfernung kleiner werden. So entsteht ein Bild, das unserer dreidimensionalen Sehweise entspricht. Albertis perspektivische Methode des Bildaufbaus bündelt den Blick in einem Punkt und unterscheidet sich somit gänzlich von der flächigen Aneinanderreihung der *Bedeutungsperspektive*. Dieser *zentralperspektivisch* gegliederte Bildraum entsprach in hervorragendem Maße dem Geist der Zeit. In einer Periode, in der sich das Interesse zunehmend auf das Diesseits richtete, kam er dem Bedürfnis nach einer naturgetreuen Abbildung der umgebenden Wirklichkeit entgegen und befriedigte ästhetisch das Renaissanceideal, sich die Welt durch Geistesleistung anzueignen. Als Beherrscher der zentralperspektivischen Gesetze erschien der Künstler nun als „Ordner der Welt“. Die Wirklichkeit wurde intellektuell erfaßt und auf der Grundlage mathematischer Gesetze „neu“ gestaltet.

Der Mensch im Mittelpunkt - Porträtmalerei

Der Geist des Humanismus, die Hinwendung zum und das Interesse am Menschen, manifestiert sich in der Renaissance jenseits sakraler Themen zudem im Aufkommen eines neuen Genres: dem Porträt. Die Maler konzentrierten sich zunächst auf die wichtigste Individualisierungsmöglichkeit, das Gesicht. Streng und klar wurden die Details erfaßt. Das Profilbildnis einer jungen Frau, das Antonio del Pollaiuolo zugeschrieben wird, ist ein typisches Beispiel für die Bildnismalerei des frühen 15. Jahrhunderts. Die bevorzugte Ansicht war das Profil. In der klaren Seitenansicht glaubte man, am wenigsten beschönigen und variieren zu können und damit der zeitgenössischen Forderung nach Überprüfbarkeit und Genauigkeit am ehesten zu entsprechen. Obwohl die Maler

bemüht waren, den Porträtierten als individuelle Persönlichkeit zu zeigen, so bot die Profilansicht doch nur wenig Raum für eine lebendige Gestaltung oder psychologisierende Erfassung des Wesens. Vielmehr erinnert sie in ihrer Geschlossenheit noch stark an antike Münz- oder Medaillenbildnisse, mit denen sich die Renaissancekünstler nachweislich beschäftigt haben. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts setzte sich allerdings mehr und mehr die *Dreiviertelansicht* durch, die eine subtilere Charakterisierung des Porträtierten erlaubte.

Maler berechnen die Welt

Hatte man bis zur Renaissance die Malerei lediglich als ein Handwerk betrachtet so wurde jetzt der Anspruch erhoben, daß die Malerei als eine freie Kunst (*ars liberalis*) und nicht als eine der mechanischen Künste (*ars mechanica*) anzusehen sei. Diesem Anspruch lag nicht nur das Verlangen zugrunde, der Malerei die sozial und kulturell anerkannte Stellung zu verschaffen, die Musik, Rhetorik und Poesie längst innehatten. Er war auch insofern objektiv begründet, als daß die Künstler nicht nur auf schon vorgegebene wissenschaftliche Methoden zurückgriffen, sondern selbst bedeutende Leistungen zu deren Entwicklung beitrugen. Sie waren tatsächlich oftmals die besseren Gelehrten, denn sie studierten die Natur durch eigene Anschauung und bezogen ihr Wissen nicht wie ihre belesenen Kollegen aus jahrhundertealten Büchern, die nur ein von der Kirche gestattetes Wissen überlieferten. Piero della Francesca war ein solcher Forschergeist. Alles, egal ob Architektur, Trinkgefäß oder menschlicher Schädel, konstruierte er mit Hilfe komplizierter Zeichnungen. Seine Ergebnisse faßte er in mehreren Traktaten zusammen, von denen seine Abhandlung *Über die Perspektive in der Malerei* als regelrechtes Lehrbuch gedacht war. Getrieben wurde Piero von der - von vielen Renaissancekünstlern geteilten - Überzeugung, daß der gesamten göttlichen Schöpfung eine vollkommene Geometrie zugrunde läge, die zu erkennen, ergründen und darzustellen er sich zur Aufgabe gemacht hatte. Nicht nur berechnete er seine Bildkonstruktionen bis ins kleinste Detail, er war auch einer der ersten Maler der italienischen Frührenaissance, der die bildvereinheitlichende Wirkung der Lichtführung und ihre Bedeutung für die Material- und Farberscheinungen erkannte.

Die Lasurtechnik, die Piero am Hof von Urbino von den dort tätigen Niederländern kennengelernt hatte, verlieh seinen Bildern eine leuchtende Klarheit und erstmals den Eindruck von taghellem, natürlichem Licht. Durch diese alles gleichermaßen erfassende Beleuchtung werden die einzelnen Bildteile zu einem kompositorischen Ganzen verschmolzen. Auch die gewagte Bildaufteilung in der Geißelung Christi, bei der das Hauptthema in eine Säulenhalle in den Hintergrund verlegt wird, während ganz groß im Vordergrund eine Gruppe von Männern - vermutlich aus dem Umkreis des Auftraggebers - steht, wird nicht zuletzt durch das Licht, das das gesamte Bild gleichmäßig durchströmt, zusammengehalten.

Piero della Francesca bereicherte die Malerei um eine weitere Dimension: Zu Raum, Farbe und Körper fügte er jetzt das Licht als neues Gestaltungsmittel hinzu. Und es wird nicht mehr lange dauern, bis die relativ statische Malerei der Frührenaissance vom flatternden Wirbel der tanzenden Elfen Botticellis in ungeahnte Bewegung versetzt wird und die Maler somit die fünf tragenden Elemente der Malerei vollends beherrschen: Farbe, Räumlichkeit, Plastizität, Licht und Bewegung.

Wie sehr die Künstler selbst diese rasante, nur ein Jahrhundert dauernde Entwicklung vorantrieben und wie sehr sie sich zu immer kühneren Bildfindungen aufschwangen, zeigt sich auch im Werk von Andrea Mantegna. Diesen Maler faszinierte vor allem die suggestiv, den Betrachter einbeziehende Kraft der Perspektive. Sie war ihm Mittel, das „Auge und Gefühl des Betrachters zu lenken“.

In Mantegnas Beweinung Christi, die den Leichnam Christi in dramatischer Verkürzung zeigt, ist nicht nur die gekonnte Verkürzung beeindruckend. Bestechend ist besonders die kompositorische Einbeziehung des Betrachters, dem das Gefühl vermittelt wird, er stünde zu den Füßen des Toten, der mit seinen klaffenden Wunden in den realen Raum hineinzuragen scheint.

Aufgaben und Übungen

1. Antworten Sie bitte auf die folgenden Fragen:

1. In welche Zeitperiode fällt die Renaissance? Was bedeutet dieser Begriff?
2. Warum war Florenz geistiges und kulturelles Zentrum des Quattrocento?
3. Welche Neuerungen brachte die Renaissance mit sich? Welche von diesen waren für die Malerei von großer Bedeutung?
4. Welches neue Genre kommt in der Renaissance auf? Was war für die Porträtmalerei der Renaissance typisch?
5. Nennen Sie andere Genres und beliebte Themen der Renaissance-Kunst.
6. Was sind die tragenden Elemente der Malerei?

2. Sagen Sie mit anderen Worten:

1. Neue Tendenzen, die sich seit dem Trecento entwickelt hatten, erschienen Vasari im Rückblick wie eine „rinascita“.
2. Der Neuerungswille der Renaissance galt nicht nur der Kunst.
3. Die Renaissance-Kunst lehnte an die antike Vorbilder an.
4. Die Bankiersfamilie Medici leistete einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung des geistigen und kulturellen Lebens der Stadt Florenz.
5. Auch bürgerliche Kreise kümmerten sich um eine weitreichende Allgemeinbildung.
6. Bildung und Kunstinteresse waren in Florenz groß geschrieben.
7. Es herrschte ein Klima, das die Künstler zu tiefgehenden Studien des antiken Erbes und Diskussionen inspirierte.
8. Die in der Bildtiefe zusammenlaufenden Linien werden kleiner.
9. Die Renaissance-Kunst bringt der Innenwelt des Menschen erhöhtes Interesse entgegen.
10. Bei der Seitenansicht

bleibt der Raum für eine lebendige Gestaltung oder psychologisierende Erfassung des Wesens noch beschränkt. 11. Erst die Dreiviertelansicht erlaubte eine fein nuancierte Charakterisierung des Porträtierten. 12. Die einzelnen Bildteile fügen sich durch diese alles gleichermaßen erfassende Beleuchtung zu einem kompositorischen Ganzen.

3. Erläutern Sie bitte den Begriff *Lasurtechnik*.

4. Beantworten Sie bitte die folgenden Fragen:

1. Welche Maltechniken kennt die Renaissance? 2. Was ist für diese Maltechniken typisch?

5. Übersetzen Sie:

Картины мастеров итальянского Возрождения в музеях России.

Эпоха Возрождения породила титанов искусства, творчество которых до сих пор изумляет глубиной человеческого содержания, могучей одухотворенностью формы - Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джорджоне, Тициан, Веронезе, Тинторетто, великие мастера итальянского Возрождения.

Леонардо да Винчи (1452-1519) представлен двумя шедеврами, хранящимися в Эрмитаже, - "Мадонна Бенуа" и "Мадонна Литта".

Ранняя картина Леонардо "Мадонна Бенуа" (1478) более лиричная, проникнутая живой теплотой человеческого тела, овеянная обаянием непосредственных чувств, обаянием молодости. Мадонна играет с младенцем с увлеченностью ребенка. Пластической мягкости формы "Мадонны Бенуа" противостоит чеканная чистота объемов, линий, строгой, торжественно сдержанной "Мадонны Литта" (1490), написанной в резко контрастной цветовой гамме.

Тема мадонны с младенцем занимает большое место в творчестве Рафаэля (1483-1520). Его "Мадонна Конестабиле" (1503-1504) – одно из ранних произведений художника. В ней привлекает лиризм, которым пронизана вся картина: мягкие плавные контуры, фигуры, мягкие очертания холмов, вторящие ритму фигуры изгибы тоненьких деревьев.

Собрание Эрмитажа обладает превосходной коллекцией произведений Тициана - "Даная", "Кающаяся Магдалина", "Св. Себастьян" и др.

Lesen Sie einen von den beiden Texten:

Text A. Meister aller Wissenschaften: Leonardo da Vinci

LEONARDO DA VINCI 1452-1519

Leonardo da Vinci ist der Prototyp des schöpferischen Renaissancemenschen, des „Uomo universale“. Er war nicht nur ein genialer Neuerer in der Malerei, sondern besaß auch große Kenntnisse auf allen Gebieten der (damaligen) Naturwissenschaften, der Technik und der Architektur. Schon seine Zeitgenossen bewunderten Leonardos universale Begabung und seinen unerschöpflichen Wissens- und Forscherdrang. In genialer Weise verband er nüchterne, sachliche Naturbeobachtung mit einer Leidenschaft zur künstlerisch-gestalterischen Durchdringung der nicht sichtbaren Wirklichkeit. Seine Malerei beeinflusste das Werk vieler Künstler im Laufe der Jahrhunderte.

Leonardo wurde 1452 in dem kleinen oberitalienischen Dorf Vinci geboren. Über seine Jugend ist heute wenig bekannt. Seit 1469 lebte er in Florenz, wo er 1471 fünf Jahre lang als Gehilfe in der Werkstatt des Malers Verrocchio arbeitete.

Unter seinen frühen Werken finden sich mehrere Marien-Darstellungen, darunter als hervorragendes Beispiel die *Verkündigung*. In diesem 1471 begonnenen Tafelbild treten die besonderen malerischen Ausdrucksmittel Leonardos bereits deutlich zu Tage.

Das Geschehen spielt sich vor Marias Haus im milden Dämmerlicht des Abends ab. Der Garten erscheint weich von feuchtem Gras und Blumen und wird von einer Mauer umgrenzt. In der oberen Bildmitte öffnet sich der Wald und gibt den Blick frei auf eine tiefe Landschaft mit Bäumen und Hügeln. Der rot gewandete Erzengel Gabriel beugt das rechte Knie, um Maria die Botschaft des Herrn zu verkündigen. Die Jungfrau Maria erwidert in reiner Offenheit und ohne Scheu den Gruß des Engels. Ihr rechter Arm ruht auf einer Handarbeit.

Maria mit ihren fließenden Haaren und den weichen Gesichtszügen verkörpert Leonardos mildes weibliches Schönheitsideal. Zeichnerisch genaue Darstellung und farbliche Nuancierung zarter, weicher Physiognomien kennzeichnen die Porträts dieser Werkepoche: sie sind Ausdruck des Versuchs, dem Inneren, der Seele, im Äußeren Ausdruck zu verleihen.

Leonardo entwickelt das Sfumato

1482 ging Leonardo nach Mailand an den Hof des Ludovico Sforza, dem er zunächst als Hofporträtist diente, bald jedoch auf Grund seiner umfassenden Kenntnisse auch als Ingenieur neuer Wasserleitungen, Erfinder und Konstrukteur von Kriegsgeräten und Befestigungsanlagen und künstlerischer Ausgestalter üppiger Hoffeste und Theateraufführungen.

Während seiner Mailänder Jahre erhielt Leonardo darüber hinaus zahlreiche Aufträge zur Ausgestaltung religiöser und biblischer Themen. Er entwickelte in dieser Zeit die charakteristische Maltechnik des sogenannten Sfumato (ital.,

eigentlich „verraucht“, „rauchig“) zu hoher Perfektion. Das Sfumato erreicht er durch weiche Übergänge von Licht und Schatten: die Dinge verlieren ihre Starre und die Wirklichkeit erscheint wie gedämpft, was im Betrachter vielerlei Empfindungen auslöst.

Die Milderung aller scharfen Konturen und klaren Abgrenzungen schafft eine Atmosphäre der freieren malerischen Darstellung, in der sich die Farbe den Eigenschaften der Orte und Dinge anzupassen scheint - Tag und Nacht, Helligkeit und Dunkelheit werden zu bedeutenden Komponenten des Bildes. Leonardo zeigt sich damit als Meister und zugleich Überwinder der früheren florentinischen Malerei, insofern er ihr Erbe aufnimmt, aber die Orientierung an der Zeichnung als streng lineares, abstrakt geometrisches Ausdrucksmittel ersetzt durch das reiche, aber fließende Gegenspiel von Licht und Schatten, das die Körper in ihrer Lebendigkeit offenbart und eine Durchgeistigung, eine Beseelung der Körper anzeigt. Ausgangspunkt dieser Neuerung ist Leonardos positiver Begriff des Schattens. Schatten bedeutet nicht einfach mehr Abwesenheit von Licht und Farbe, sondern bildet einen eigenen Farbwert und eine Stimmung, die es zu interpretieren und wiederzugeben gilt.

Konstruierte Wirklichkeit - das Abendmahl

Nicht allein Farb- und Lichtwirkungen untersuchte Leonardo und setzte sie in neuer Weise in seinen Bildern ein. Wie viele seiner Zeitgenossen studierte er die Wiedergabe der räumlichen Wirklichkeit mittels perspektivischer Darstellung auf der Fläche. Das so erzielte „realistische“ Abbild der Welt ordnete er jedoch mittels inhaltlicher und formaler innerbildlicher Bezüge zu einer neuen Bildwirklichkeit. Besonders deutlich tritt dieser Wille „Herr über die Schönheit der Natur“ zu werden, sie also wahrzunehmen, sie wiederzuerchaffen und zu überhöhen, in seinem Fresko *Das Abendmahl* hervor.

Das in den Jahren 1495 bis 1498 als Wandbild für das Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand im Auftrag der dortigen Mönche geschaffene Bild weist ein umfassendes Geflecht kompositorischer Beziehungen auf. Am unteren Bildrand, frontal zum Betrachter, erstreckt sich der Tisch, so daß der Betrachter Christus und den Jüngern direkt gegenübersteht. Christus sitzt in der Mitte und hat gerade die folgenschweren Worte gesprochen: „Einer von euch wird mich verraten!“ Die Jünger weisen mit aufgeregten Gebärden diese Anschuldigung von sich und besprechen sich untereinander. Wie eine Welle breitet sich ihr Entsetzen und Erstaunen von der Bildmitte zu beiden Rändern hin aus und wird von dort zurückgeworfen. Die Christus-Figur im Mittelpunkt des Bildes dagegen ist von ruhiger Ausgeglichenheit und würdevoller Statik gekennzeichnet. Über dem Mittelfenster ist ein Rundbogen zu erkennen, der als ein in die Architektur erhobener Glorienschein Christi aufgefaßt werden kann. Auf diese Konstruktion über dem Kopf Jesu laufen alle perspektivischen Linien des Raumes zu, besonders diejenigen der Wandteppiche und der Kassettendecke.

Die ausgewogene Verbindung von genauer Naturbeobachtung und künstlerischer Konstruktion im Abendmahl ist vielfach beschrieben und bewundert worden.

Leonardo als Naturwissenschaftler und Techniker

Liebe zur Natur und den Dingen verband sich bei Leonardo stets mit dem Willen, sie wissenschaftlich zu erforschen, sie zu beherrschen und zu gestalten. Als Architekt und Ingenieur entwarf er weit vorausschauende Pläne und nahm spätere Erfindungen vorweg, etwa die Konstruktion von Flugapparaten mit Muskelkraft. Seit etwa 1478 widmete er sich der Erstellung eines Kompendiums des handwerklich-technischen Wissens seiner Zeit, untersuchte die Funktionen der Mechanik und Optik mit Hilfe der Mathematik und erforschte die Wirk- und Bewegungsgesetze der Natur. Zusammen mit bedeutenden Medizinern betrieb er (damals offiziell noch verpönte) Studien zur menschlichen Anatomie, die er schriftlich ausarbeitete und in Zeichnungen festhielt.

Leonardos Spätwerk

Beim Einmarsch der Franzosen in Italien geriet Leonardo 1499 in die Wirren um den Sturz der Sforza-Herrschaft in Mailand. Er führte in den folgenden Jahren ein unstetes Wanderleben und reiste zwischen Mantua, Florenz, Rom, Mailand und Parma hin und her. Ein Werk aus dieser Lebensphase hat die Jahrhunderte überdauert; es ist mit Sicherheit Leonardos berühmtestes Bild, vielleicht sogar das bekannteste der Kunstgeschichte überhaupt: *Die Mona Lisa*, auch *La Gioconda – Die Heitere* genannt.

Zu diesem Bild, welches um 1503 entstanden ist, gibt es viele bis heute offene Fragen. Zunächst einmal ist nicht sicher, um wen es sich bei der Dargestellten handelt. Vasari, der den Namen Mona Lisa überlieferte und angab, das Bild sei ein Porträt der Gattin des Francesco del Giocondo, berichtete über die Entstehung des Werkes, ohne es je selbst gesehen zu haben. Im Laufe der Kunstgeschichte fanden sich daher eine Reihe von Deutungen und Zuschreibungen. Leonardo strebte, wie schon früher, auch in diesem Porträt keine bloß naturalistische Abbildung an. Er schuf das äußere Bildnis einer jungen Frau, deren sanftes Lächeln und deren freundlich-ruhige Augen auf ein Inneres, auf die Seele verweisen. Die Mona Lisa scheint deshalb nicht nach dem Augenschein, sondern von innen heraus aufgebaut zu sein - was übrigens ebenso für die faltigen Gebirgszüge im Hintergrund gilt. Der Zauber des Sfumatos, des gedämpften, zarten Lichtes ohne jede Schärfe und Schroffheit kommt in diesem Porträt besonders gut zum Ausdruck. Gerade im Verunklarenden des Sfumato, in den nicht klar bestimmbar Zügen liegt das Lebendige des Gesichtes: je nachdem mit welcher Erwartungshaltung man der Mona Lisa ins Gesicht sieht, blickt sie entsprechend zurück.

Seit 1507 in den Diensten des französischen Königs stehend, folgte Leonardo 1515 der Einladung Franz I. nach Frankreich, wo er vom König ein Landgut

erhielt und in hohen Ehren lebte. Im Mai 1519 starb Leonardo da Vinci auf Schloß Cloux bei Amboise.

Text B. Genialer Schöpfer der schweren Leichtigkeit: Michelangelo Buonarroti

MICHELANGELO BUONARROTI

1475-1564

Michelangelo gilt Vielen als der Vollender der Renaissance, in dessen Person und Schaffen sich Größe und Tragik dieser Epoche wie in keinem anderen zeigen. Seine Kunst auf den Gebieten der Malerei, Bildhauerei und Architektur bildet ein einheitliches Werk, in dessen Zentrum die schöpferische menschliche Gestalt mit ihrer Kraft und ihrem Leiden steht. Das künstlerische Schaffen ist für Michelangelo Mittel zur Selbst- und Welterkenntnis des Menschen und wird ihm zu einer Art Universal-Religion.

Michelangelo Buonarroti, 1475 als Sohn einer vornehmen Bürgerfamilie in Caprese bei Arezzo geboren, trat schon 1488 in die Werkstatt Ghirlandaios in Florenz ein. Bald wechselte er zu Bertoldo di Giovanni, der ihn in den Umkreis der Medici einführte. 1490 lernte er durch Lorenzo il Magnifico die Größen der Neuplatonischen Akademie kennen, deren humanistische Ideen für sein Werk wichtig werden sollten.

Nach dem Sturz der Medici 1494 ging er zunächst nach Bologna, kehrte ein Jahr später kurz nach Florenz zurück und begab sich 1496 erstmals nach Rom. 1501 wieder in Florenz, suchte er die künstlerische Auseinandersetzung mit seinem Antipoden Leonardo da Vinci. Die Wandgemälde der beiden Künstler im Palazzo Vecchio sind heute nicht mehr erhalten, jedoch gibt ein anderes Werk Auskunft über den damaligen Malstil Michelangelos. *Die Heilige Familie*, auch *Tondo Doni* genannt, entstand 1503/04. Die Zentralfigur Maria kauert mit untergeschlagenen Beinen auf dem Rasen im Vordergrund, wendet sich mit weit ausholender, vom Maler bewußt überzogener Rechtsdrehung des Oberkörpers (genannt „Linea Serpentinata“) dem hinter ihr knienden Joseph zu und nimmt das muskulöse Jesuskind in Empfang. Hinter einer Mauer erkennt man rechts den noch kindlichen Johannes den Täufer. Durch die räumliche Trennung wird angedeutet, daß sich der Weg der beiden trennen wird: Johannes geht in die Welt und verkündet das Kommen des Herrn, Christus dagegen beginnt bereits seinen Weg der inneren Einsamkeit und sich vorbereitenden Passion. Alle Gestalten wirken ernst und feierlich. Die klare Abgrenzung der Hauptgruppe gegen den Hintergrund, die Landschaft in hellen Farben und die Plastizität der Szene können als bewußt gegensätzliche Kompositionsmittel der subtilen „verschleiernenden“ Sfumato-Technik Leonardos verstanden werden.

Michelangelo als Bildhauer

Michelangelo glaubte, vor allem in der Bildhauerei seine Vorstellung vom Menschen als dem Mittelpunkt der göttlichen Schöpfung verwirklichen zu können. Als vollendete Umsetzung dieser Idee galt ihm die nackte männliche Figur, der Gigant. Als Erziehungsideal, als sittliche Macht stand dieser zwar in der Tradition der Antike, doch hatte Michelangelo eine andere Auffassung der Skulptur. Für Michelangelo ist der Körper primär Masse und Volumen, das dem widerständigen Material Stein abgerungen werden muß, gebunden an die irdische Schwerkraft - eine Auffassung, die der Künstler auch in die Malerei übertrug.

In den Florentiner Jahren entstand zwischen 1501 und 1504 auch der berühmte David, ursprünglich als Nischenfigur für den Dom geplant, dann aber vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt. Die Figur strahlt in ihrem Widerstreit von Detailreichtum und Großform ein heroisches, aber gebändigtes Pathos aus.

Der Unterkörper trägt die wuchtende Last des kraftvollen Oberkörpers. Alles Gewicht ruht auf dem durchgestreckten rechten Bein (von der Antike definiert als „Standbein“, im Gegensatz zum entspannten „Spielbein“), während der übrige Körper wie zu einem Kraftakt gespannt ist. Die Hände sind schwer und groß, ihr Eindruck verstärkt sich noch durch den Griff der linken Hand nach der Schulter. Alle Aufmerksamkeit und Energie konzentriert sich im Haupt und ist in den Augenbrauen an der Nasenwurzel wie in einem Brennpunkt zusammengezogen. In seiner Einheit von Stärke und Zorn wurde der David schon von den Zeitgenossen als gigantischer Wächter der Freiheit und Unabhängigkeit, als politische Allegorie der Stadtrepublik Florenz und ihrer staatsbürgerlichen Tugenden angesehen.

Die Sixtinische Kapelle

1505 holte Papst Julius II. den Künstler nach Rom, wo er ihm zunächst den Auftrag zur Errichtung seines Grabmals in der Kirche S.Pietro in Vincoli erteilte. Papst Julius war ein Kriegsherr, der persönlich mit dem Schwert in der Hand an der Spitze seiner Truppen mehrere Städte unterwarf und dem Kirchenstaat einverleibte. Zugleich war er ein Schutzherr der Künste, der die bedeutendsten Künstler seiner Zeit um sich versammelte und versuchte, sie unter seinen Willen zu zwingen. Sein Jähzorn verführte ihn sogar dazu, Michelangelo mit dem Stock an seine Arbeit zu prügeln.

1508 beauftragte der Papst Michelangelo, der sich lieber ganz der Bildhauerei gewidmet hätte, mit der Auskleidung der damals noch schlichten Sixtinischen Kapelle. Ein Jahr später begann der Künstler mit der Hauptausgestaltung, die bis 1512 dauerte. Die Ausmalung nahm Michelangelo wohl allein vor.

Er gliederte das kolossale Tonnengewölbe der Kapelle durch eine gemalte Scheinarchitektur und wählte als erzählerisches Hauptthema die Erschaffung der Welt und des Menschen bis zu dessen Sündenfall. Er gab den Zyklus der Genesis wieder - neun Episoden, angefangen von der Scheidung von Licht und

Finsternis bis zur Verhöhnung Noahs - und fügte aus anderen Zusammenhängen Einzelgestalten hinzu: Propheten, Sibyllen, die Vorfahren Jesu und sogenannte „Ignudi“ (nackte Knaben).

In diesem ehrgeizigen Projekt, das immer wieder überschattet war von schweren Konflikten mit dem Auftraggeber, verwirklichte Michelangelo seine Vorstellungen von der Darstellung der christlichen Mythologie durch die Verschmelzung des Gegensatzes von körperlicher Gebundenheit und geistig-inspirierter Freiheit. Seine Ausgestaltung der Sixtinischen Kapelle ist gekennzeichnet durch einen unerschöpflichen Vorrat an Formen und Drehungen des menschlichen Körpers, wodurch eine unaufhörliche Bewegtheit des ganzen Geschehens (und damit eine „Aktualität“ und Diesseitigkeit) suggeriert wird.

Im Zentrum der biblischen Schöpfungsgeschichte, wie Michelangelo sie auffaßte, steht der zu eigener Tat- und Schöpferkraft befreite Mensch - das Renaissanceideal in seiner höchsten Vollendung. In der Erschaffungsszene kulminiert das Aufeinandertreffen zweier mächtiger Energien: Gott als wirkende Kraft und der Mensch, der noch in sich ruht. Es fehlt nur der Funke, der von Finger zu Finger überspringt und dem Menschen seine Tatkraft verleiht.

Gott erscheint wie ein gewaltiger Wirbelwind, in seinem linken Arm hält er die noch unerschaffene Eva, seine Hand ruht auf der Schulter des noch ungeborenen Jesusknaben.

Nach dem Tod Julius II. schickte sein Nachfolger Leo X. aus dem Hause Medici den Künstler zurück nach Florenz, damit er dort in der Capella Medici die Grabmale für die Medici-Herzöge Giuliano und Lorenzo anfertige. In diesen Arbeiten schwindet der heroische Typus der bisherigen Arbeiten und ein stärker vergeistigter, melancholischer Ausdruck der Figuren tritt hervor, der das Ausgespanntsein des Menschen zwischen Zeit und Ewigkeit beleuchtet.

Das Jüngste Gericht

Paul III. Farnese, der 1534 Papst wurde, löste Michelangelo aus allen Verpflichtungen aus und ernannte ihn zum obersten Baumeister, Bildhauer und Maler des Vatikan. Daraufhin zog Michelangelo für immer nach Rom.

Ein Jahr darauf wurde er mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes in Form eines Wandfreskos an der Stirnseite der Sixtinischen Kapelle beauftragt, das er 1541 fertigstellte.

Das Werk ist eine der eindrucksvollsten Umsetzungen des Themas in der Kunstgeschichte überhaupt. Ein ganzer Kosmos enthüllt sich, in dessen Mittelpunkt ein nackter Christus in übermenschlicher Kraft und strahlender Jugend steht. Der Auferstandene in seiner göttlichen Majestät trägt noch die Wundmale der Passion. In der oberen Hälfte des Freskos stehen links von Christus die Patriarchen und die aus der Vorhölle Erlösten mit Adam als dem ersten Menschen und Präfiguration Christi, rechts die Heiligen und Märtyrer mit ihren Marterwerkzeugen. Darüber halten flügellose Engel in gewaltiger Anstrengung die Marterwerkzeuge, mit denen Christus gepeinigt wurde.

Schräg unterhalb von Christus sitzt der heilige Bartholomäus, der seine abgezogene Haut hält, auf der sich das verzerrte Selbstbildnis des Künstlers findet.

Tief unterhalb von Christus blasen Engel die Posaunen des Jüngsten Tages. Schwer erheben sich auf der linken unteren Bildzone die Toten aus ihren Gräbern, über ihnen steigen die Erwählten bereits auf. Es ist jedoch kein freies Schweben, sondern ein gewaltsames Überwinden der Schwere in Klettern, Klammern, Festhalten und Emporziehen. Auf der rechten Seite findet sich in derselben Höhe der Höllensturz der Verdammten. Racheengel als Vollstrecker des göttlichen Richterspruches stoßen die Unseligen zur Erde zurück, wo sich Teufel bleischwer an ihre Leiber hängen. Sie verfallen der Gewalt Charons und Minos, womit Michelangelo auf antike Unterweltvorstellungen zurückgriff.

Die Nacktheit der Figuren erregte bald schon den Unwillen späterer Päpste und der Gegenreformation, so daß Michelangelos Schüler Daniele da Volterra 1559/60 Christus und andere Figuren mit Gewändern übermalte und das Fresko so vor der von der Inquisition geplanten Vernichtung rettete.

In seinen letzten Lebensjahren widmete sich Michelangelo vor allem Kirchenentwürfen und Arbeiten an der Peterskirche in Rom. Er konstruierte Pläne für eine Holzkuppel des Petersdomes, die nach seinen Plänen 1590 von seinem Schüler della Porta gefertigt wurde.

Im Februar 1564 starb Michelangelo in Rom.

Aufgaben und Übungen

- 1. Erzählen Sie jemandem aus Ihrer Gruppe vom Leben und Werk des Künstlers, über den Sie gelesen haben.**
- 2. Lassen Sie Ihren Partner über den anderen Künstler berichten.**
- 3. Partnerarbeit: Sprechen Sie über den Beitrag dieser Künstler zur Kunst der Renaissance.**
- 4. Schreiben Sie nach der Vorlage der obigen Texte das Porträt eines Künstlers Ihrer Wahl.**
- 5. Übersetzen Sie vom Blatt:**

Микеланджело

В исключительно богатой индивидуальностями культуре Возрождения скульптору, живописцу, архитектору и поэту Микеланджело принадлежит особое место.

Искусство Микеланджело сложно и многопланово. Мощное, цельное, монументальное, оно несёт на себе отпечаток яркой личности своего творца, отражает трудную, полную мучительных раздумий и драматических поворотов жизнь мастера.

Многие его планы и идеи так и остались нереализованными не потому, что не хватало сил. А скорее оттого, что Микеланджело ставил перед собой

сверхзадачи. Он постоянно стремился к воплощению в скульптурных и живописных образах содержания, которое почти невыразимо языком изобразительного искусства. И достигал при этом порой невозможного. Творчество Микеланджело не знало границ и пределов. Для него не существовало традиционных правил и канонов.

Художник создал свой собственный, сложный и трагический мир и творил по его законам. Трудности и неудачи лишь вливали новую жизнь в его творчество.

Роспись Сикстинской капеллы, скульптурный ансамбль капеллы Медичи и собор Св. Петра в Риме – произведения, каждое из которых даёт ему право на бессмертие в истории искусства.

В начале своего творческого пути Микеланджело выступает прежде всего как скульптор. Вершиной раннего творчества Микеланджело стала статуя Давида, юного пастуха, победившего (согласно библейской истории) великана Голиафа. Для жителей Флоренции того времени Давид стал символом их республики, успешно победившей врагов и отстаивающей свою свободу. Эта статуя была поставлена перед входом в здание, где собиралось правление республики. Микеланджело изображает Давида обнажённым, исходя из античных идеалов красоты человека, претворяя в мраморе античные представления о соответствии физической красоты и мощи силе духа.

В 1508 году Микеланджело начинает роспись потолка Сикстинской капеллы в папской резиденции – Ватикане. Вся история мира предстаёт перед нами в росписях Сикстинской капеллы. На этих грандиозных фресках Микеланджело будто создаёт мир, подобной его великой душе, - мир гигантский, сложный. Полный глубоких чувств и переживаний.

Затем он обращается к старому заказу – на гробницу папы Юлия II. Будет изготовлено несколько статуй, одна из которых – статуя Моисея.

В 1516 году Микеланджело возвращается во Флоренцию, где живёт до 1534 г.. Здесь он трудится над созданием погребальной капеллы рода Медичи, правителей города. Здесь же он переживает глубокий внутренний кризис.

В 1534 году он возвращается в Рим, где остаётся до самой смерти. Значительное произведение этого периода жизни Микеланджело – роспись стен Сикстинской капеллы («Страшный суд»). Последние десятилетия жизни Микеланджело посвятил почти полностью архитектуре. Архитектура Микеланджело очень индивидуальна. И здесь он выступает как скульптор, пластически осмысливая объём здания. Микеланджело принадлежит создание одного из самых замечательных ансамблей Рима – площади Капитолия. В 1546 г. Микеланджело становится главным архитектором собора Св. Петра.

В последние годы жизни Микеланджело пишет сонеты. Создает свои последние скульптуры и многочисленные рисунки.

Человек. Его величие и место в мире – вот основная тема искусства Микеланджело.

Lesen Sie den folgenden Text, der Ihnen einen Einblick in die Renaissance-Kunst des Nordens gibt:

Renaissance in Deutschland 1490-1540 Alte Bildwelten von neuem Geist erfaßt

In Deutschland, jenseits der wie eine Informationsbarriere wirkenden Alpen und fern der Antike, die dem neuzeitlichen Denken im Süden der Nährboden war, fand die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit mit einer Verzögerung von fast 100 Jahren statt. Während sich in Italien Früh- und Hochrenaissance ausbildeten, verharrte die Kunst in Deutschland noch in Stilformen der Gotik. So hinterfing Mariendarstellungen immer noch ein Goldgrund, während diese Technik in anderen Ländern Europas schon lange nicht mehr gebräuchlich war. Es dauerte bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts, ehe die Loslösung von mittelalterlicher Kultur und Bewußtsein auch in der deutschen Kunst sichtbar wurde.

Vermittelt wurde die humanistische Geisteshaltung und Kunstauffassung der südlichen Renaissance sowohl durch italienische Wanderkünstler als auch durch den Mitte des 15. Jahrhunderts erfundenen Kupferstich, der eine billige und auflagenstarke Vervielfältigung der bedeutendsten Renaissance-Werke der italienischen Meister ermöglichte. Dank dieser neuen Technik kamen auch die deutschen Künstler mit der neuen Kunst in Kontakt. Sie wurden animiert, Bildungsreisen zur „Wiege der Kunst“ zu unternehmen, um die italienischen Meister vor Ort im Original studieren zu können. Welch großen Eindruck die Kunst Italiens auf Albrecht Dürer machte, läßt sich seiner euphorischen Begrüßung der Renaissance entnehmen: „Uns ist in tausend Jahren nichts von Kunst zukommen... Sie hat sich erst in anderthalbhundert Jahren wieder angespannen. Und ich hoff, sie soll fürbas wachsen, auf das sie ihre Frucht gebär.“ Zur Verwirklichung dieser Hoffnung trug Dürer selbst in entscheidendem Maße bei. Die um die Wende zum 16. Jahrhundert einsetzende und nur wenige Jahrzehnte dauernde Epoche, in der die Malerei und Graphik in Deutschland eine überraschende Blüte erlebte, wird gelegentlich auch als „Dürer-Zeit“ bezeichnet. Neben Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien und Albert Altdorfer prägten Mathias Grünewald, Lucas Cranach d. A. und Hans Holbein d. J. diese Periode.

Das bildkünstlerische Schaffen in Deutschland war um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert immer noch eng mit der Kirche und ihren ikonographischen Kategorien verbunden. Eine Abschwächung dieser Abhängigkeit äußerte sich zunächst lediglich darin, daß sich die Kunst von der Architektur befreite und sich auf den wichtigsten Ort der Kirche, den Altar, konzentrierte. Ein außergewöhnliches Beispiel der Altarmalerei ist der Isenheimer Altar, den

Mathias Grünewald gestaltete. Es handelt sich dabei um einen sogenannten „Wandelaltar“ mit mehreren beidseitig bemalten Flügelpaaren. Sie ließen sich je nach den liturgischen Bedürfnissen wie die Seiten eines Buches aufklappen (wandeln). In geschlossenem Zustand erschien die Kreuzigung Christi. Grünewalds schonungslos eindringliche Wirklichkeitsschilderung bei gleichzeitiger leidenschaftlicher Übersteigerung der künstlerischen Ausdrucksmittel *Farbe* und *Form* machen das Besondere seiner Darstellung aus: Form und Farbe haben bei Grünewald sowohl realistischen Darstellungs- als auch expressiven Symbolwert. Durch die verkrampften Hände, die einerseits als reales Abbild und andererseits auch als Zeichen für Schmerz zu lesen sind, sowie durch das fahle Inkarnat, das in brutalem Kontrast zum schwarzen Nachthimmel und den blutrot gewandeten Figuren am Fuße des Kreuzes steht, werden die Qualen des sterbenden Heilands in zweifacher Weise - realistisch wie „abstrakt“ - visualisiert: Sie werden abgebildet und zugleich nachempfindbar gemacht.

Auch wenn vieles in Grünewalds Darstellung der mittelalterlichen Ikonographie entspricht, so legen der geschlossene Bildaufbau und die Körperhaftigkeit seiner Figuren, die differenzierte Farbbehandlung und die minutiöse Malerei die Vermutung nahe, daß dem Maler sowohl die italienische Kunst als auch Werke der niederländischen Meister bekannt gewesen sein dürften. Die aus dieser Mischung entwickelte Bildsprache war für die damalige Zeit offensichtlich so ungewöhnlich, daß der Maler keine direkten Nachfolger gefunden hat. Erst die Künstler des 20. Jahrhunderts, namentlich die deutschen Expressionisten, entdeckten diesen Maler, der zwischen Mittelalter und Neuzeit steht, für sich wieder. Grünewalds expressive Farb- und Formbehandlung sprengt den zu seiner Zeit gegebenen Kanon der Gestaltungsgesetze mit dem Ziel, die Bildwirkung zu steigern. In diesem Punkt unterscheidet sich Grünewald deutlich von Albrecht Dürer, dem „das Maß in allen Dingen das Beste“ war.

Hatte Dürer anfangs in guter nördlicher Tradition versucht, die Welt durch genaue Betrachtung zu erfassen, so taten sich ihm während seiner Lehr- und Wanderjahre, die ihn nach Italien brachten, völlig neue Welten auf: In Italien lernte er die Mathematik und Geometrie als Hilfswissenschaften der Kunst kennen und schätzen und wurde vertraut mit dem Studium der Natur und der menschlichen Anatomie. Perspektive, Proportionsverhältnisse, Maß und Harmonie waren für ihn neue, faszinierende Kompositionselemente. Zugleich stieß er, der er als zumftmäßig ausgebildeter Handwerker gearbeitet hatte, auf ein Künstlerselbstverständnis, das sich von dem seinen deutlich unterschied. Im Süden begegneten ihm die Künstler als Gelehrte und Wissenschaftler, und nach italienischem Vorbild entwickelte sich auch Dürer zu einem Künstler-Gelehrten: Aus seinen Gemälden, zahllosen Zeichnungen und Stichen spricht das Interesse am abbildgenauen Detail ebenso wie der Versuch, die Welt auf mathematisch-rationaler Grundlage darzustellen und den Menschen zu ergründen: Dürer wollte sowohl das äußere Abbild als auch die „innere Physiognomie“ erfassen. Seine

von diesem Ideal geprägten Porträts sowie seine die Materie wissenschaftlich durchdringende künstlerische Vorgehensweise verschafften den Ideen der Renaissance Eingang in die deutsche Kunst. In dem Selbstbildnis von 1500 scheint das durch die Italienreisen veränderte Künstler-Selbstverständnis des Malers auf. Es ist das idealisierte Bild eines bestimmten Künstlertypus. Die nicht zu übersehende Christusähnlichkeit verweist auf den „gottbegnadeten Künstler“, so wie ihn die italienische Hochrenaissance sah.

So belebende Impulse die deutschen Künstler auch von der italienischen Renaissance empfangen, so entscheidend waren für die deutsche Kunstentwicklung die Geschehnisse im eigenen Land, namentlich die sich abzeichnende Reformation. Dort, wo die bilderfeindlich eingestellte protestantische Reformationsbewegung sich durchgesetzt hatte, waren auch Bilder religiösen Inhalts nicht mehr gefragt. Für die Künstler bedeutete dies zunächst einen schweren Schlag, denn damit entfiel der für sie bislang wichtigste Auftrag- und Geldgeber. Sie mußten sich anderen Sujets zuwenden. Porträt- und Landschaftsmalerei wurden bevorzugte Genres.

Einer der bedeutendsten deutschen Porträtisten der Zeit war Hans Holbein, der allerdings die meiste Zeit seines Lebens als Hofmaler König Heinrichs VIII. in England tätig war. Hier entstand auch das Bildnis des Kaufmanns Georg Gisze. Holbein zeigt den deutschen Kaufmann, der im Kontor der hanseatischen Kaufleute in London arbeitete, aus objektivierender Distanz. Doch die kühle Sachlichkeit der Betrachtung, die Mensch und Ding im gleichen Maß erfaßt, paart sich bei ihm mit einer subtil psychologisierenden Gestaltung: Haltung, Ausdruck und sprechende Attribute geben berechtigt Auskunft über Charakter und gesellschaftliche Position Giszes. In seinen Bildnissen verbindet Holbein die nordeuropäische Vorliebe für das kostbare Detail mit der Größe und Würde der italienischen Renaissance. Einzelheiten werden zu großer Wirkung gebracht und zugleich dem großen Ganzen untergeordnet.

Auch Lucas Cranach war ein hervorragender Porträtist. Am bekanntesten ist wohl sein Porträt von Martin Luther. Cranach, den eine enge Freundschaft mit dem Reformator verband, stand selber der Reformationsbewegung nahe und gilt als deren repräsentativer Maler. So lieferte er die Illustrationen zur sogenannten Luther-Bibel, die 1522 erschien.

Seine Sympathie für die Reformation hinderte ihn jedoch nicht daran, in seiner Werkstatt auch Altarwerke und Andachtsbilder sowohl gemäß protestantischer als auch katholischer Ikonographie herzustellen. Zwar sind in seinem umfangreichen Werk Einflüsse des Humanismus spürbar, doch das italienische Formengut der Proportionen und die Suche nach dem idealen Menschenbild blieben ihm fremd. Seine Bilder atmen eine volkstümliche Natürlichkeit, wie sie auch für die Maler der „Donauschule“ charakteristisch ist, die oberitalienische Renaissanceeinflüsse mit spätgotischen deutschen Traditionen verbanden. Sie behandelten die Natur wie die Figuren in einer höchst malerischen Weise als Farb- und Lichtphänomene und führten Mensch und Landschaft zu einer bis

dahin ungewöhnlichen Einheit. Eine innerbildliche Hierarchie, die die Landschaft zum bloßen Hintergrundwerk reduziert erscheinen läßt, gibt es auch bei Cranachs Heiligen Hieronymus nicht mehr. Der Eremit ist eingebettet in eine üppige Landschaft - Pflanze, Tier und Mensch, alles ist gleichermaßen intensiv erfaßt Cranachs erzählerisch-deutliche Sprache, sein Bildvokabular weist ebenso wie das Grünewalds oder Dürers noch mittelalterliche Bildtraditionen auf. Von einer „Erneuerung der Kunst“ im italienischen Sinne zu sprechen, fällt daher schwer. Die Kunst der Renaissance in Deutschland erscheint eher wie ein belebender, aus Süden kommender Wind, der die Künstler erfaßte und vorantrieb, bevor - um im Bild zu bleiben - der Sturm des Dreißigjährigen Krieges zu Beginn des folgenden 17. Jahrhunderts alle künstlerische Weiterentwicklung in Deutschland verwehte.

Aufgaben und Übungen

1. Beantworten Sie bitte die folgenden Fragen:

1. Wann setzt die Renaissance im nördlichen Teil Europas ein? 2. Welche Impulse empfing die deutsche Kunst aus Italien? 3. Welche Künstlernamen stehen für die Renaissance-Malerei in Deutschland? Was war für die Malweise dieser Künstler kennzeichnend? 4. Was war für die deutsche Kunstentwicklung entscheidend? 5. Welche Genres wurden bevorzugt? Warum?

1. Sagen Sie anders:

1. Bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts konnte sich die Kunst in Deutschland von den Stilformen der Gotik nicht loslösen. 2. Italienische Wanderkünstler und der Mitte des 15. Jahrhunderts erfundene Kupferstich waren es, die die humanistische Geisteshaltung und Kunstauffassung der südlichen Renaissance zum Gedankengut der deutschen Künstler machten. 3. Deutsche Künstler entdeckten während ihrer Lehr- und Wanderjahre, die sie nach Italien brachten, völlig neue Welten. 4. Da Bilder religiösen Inhalts nicht mehr gefragt waren, richteten die Maler ihren Augenmerk auf andere Sujets. 5. Mit seiner expressiven Farb- und Formbehandlung überwindet Grünewald den zu seiner Zeit gegebenen Kanon der Gestaltungsgesetze mit dem Ziel, seine Bilder noch stärker wirken zu lassen.

2. Sehen Sie sich den Videofilm „Albrecht Dürer: Selbstbildnisse“ (ZDF.Sendereihe: 1000 Meisterwerke) an und beantworten Sie nachher die folgenden Fragen:

1. Aus welchen Jahren stammen die demonstrierten Selbstbildnisse? 2. Beschreiben Sie Dürers Selbstbildnisse aus verschiedenen Jahren und verfolgen Sie, wie sich das Künstler-Selbstverständnis und die Malweise von

Dürer verändern. 3. Wodurch unterscheidet sich Dürers Selbstbildnis 1500 von den anderen? 4. Welches von den Selbstbildnissen Dürers spricht Sie an? Warum?

3. Übersetzen Sie:

Северное Возрождение

Эпоха Возрождения не является ограниченным итальянским явлением. Процессы, характерные для этой эпохи, проходят в Нидерландах, Германии, Франции и находят отражение в культуре, изобразительном искусстве этих стран. Эта культура получила название Северного Возрождения. Характерными произведениями Северного Возрождения являются часть алтаря Рогира ван дер Вейдена (1400-1464), где изображен апостол Лука, рисующий мадонну, "Портрет молодого человека" Амброзиуса Гольбейна (1495-1520) и "Мадонна под яблоней" Лукаса Кранаха Старшего (1472-1553).

Для произведений Северного Возрождения характерна большая детализация, любовная выписанность каждой детали; художник изумленными глазами как бы открывает мир и любит каждый предмет, каждой деталью, он любовно лепит каждую складку, наслаждается разницей материалов, с восторгом подсматривает безграничное разнообразие форм, созданных природой. И человек - часть этого мира. Герои полотен Северного Возрождения угловаты, застенчивы, они утверждают свое право быть такими, какие они есть, быть людьми - земными, обыденными. И выписанность деталей зависит не от техники и не от умения - она связана с мировоззрением художника, определяется его взглядом на мир.

Lesen Sie bitte den Text:

Maler des dramatischen Lichtes:

REMBRANDT

HARMENSZ. VAN RIJN

1606-1669

Als ein Hauptmeister der Barockmalerei wurzelt Rembrandt unzweifelhaft in der Kunst seiner Zeit. Aber wie nur wenige Maler ist er durch die Jahrhunderte hindurch aktuell geblieben. Das Handeln oder auch Nachdenken und Grübeln seiner Menschen, ihr „Geist“, mutet unmittelbar verständlich und vertraut an. Viele Maler und Schriftsteller, unzählige Museumsbesucher setzten und setzen sich mit Rembrandt als einem geradezu modernen Beobachter, Regisseur und Bibelinterpreten auseinander.

Der am 15. Juli 1606 in Leiden geborene Rembrandt Harmenszoon van Rijn wuchs in gutbürgerlichen Verhältnissen auf. Sein Vater Harmen hatte es als

Inhaber einer Mühle zu beachtlichem Wohlstand gebracht: seine Mutter Neeltje stammte aus einer angesehenen Bäckerfamilie. Als der junge Rembrandt das soeben begonnene Philosophie-Studium 1620 abbrechen wollte, um sich zum Maler ausbilden zu lassen, wurde dieser Wunsch von den Eltern unterstützt. Sein erster Lehrer war der Leidener Meister Jacob van Swanenburgh, der Rembrandt für drei Jahre aufnahm und ihm die handwerkliche Grundausbildung gab. Danach wechselte Rembrandt ins Atelier von Pieter Lastman in Amsterdam, der hier zu den bedeutendsten Historienmalern gehörte. Er hatte Italien bereist und dort die dramatische Inszenierung von Licht und Schatten für sich entdeckt. Nach sechs Monaten beendete Rembrandt seine Lehrzeit in Amsterdam und kehrte nach Leiden zurück. Im Alter von 18 Jahren war er nun ein selbständiger Maler, der allerdings zunächst noch die finanzielle Unterstützung seiner Eltern benötigte. Er begann ehrgeizig, erhielt jedoch für seine ersten Arbeiten keine öffentliche Anerkennung. Eine Reihe von Selbstbildnissen aus dieser Zeit zeugt von seiner hohen künstlerischen Selbstachtung, aber zugleich auch von einem humorvollen Hang zum Komödiantischen und zur Verkleidung. Durch kritische Selbstbeobachtung und -reflexion entwickelte er das psychologisierende Selbstporträt, mit dem er auch in späteren Bildnissen Einsicht in seine jeweilige persönliche seelische Befindlichkeit gab.

Rembrandt als Historienmaler

Die Historienbilder Rembrandts zeichnen sich dadurch aus, daß sie nicht allein eine bestimmte Begebenheit illustrieren, sondern immer zugleich den Menschen und seine Gefühle zeigen. Rembrandt interpretierte Themen neu und eigenwillig, durchbrach herkömmliche Kompositionsschemata. So setzte er sich von Lastmans Art ab, Historienstücke unter freiem Himmel spielen zu lassen, wo die Landschaft als dramatische Kulisse eingesetzt wird und wo die Farben im ungebrochenen Licht kontrastieren. Er ließ Szenen oft in Innenräumen spielen und fand eine ganz eigene Art der Lichtbehandlung.

Durch seine betonte Hell-Dunkel-Malerei erzielte Rembrandt suggestive, emotionale Effekte. Er leuchtete seine Bilder nicht aus, sondern ließ große Bildteile im Dunkeln: seine oft fast überhellen Lichtpartien dagegen haben meist keine konkreten Lichtquellen - das Licht scheint von innen heraus zu strahlen und hat symbolischen Charakter. Damit stand er in der Tradition Caravaggios.

Auf dem Höhepunkt des Erfolgs

Im Jahr 1628 kam der namhafte Dichter, Gelehrte und Regierungsberater Constantijn Huygens nach Leiden. Er sah Arbeiten von Rembrandt und war begeistert. Sein überschwengliches Lob hatte die erhofften Folgen: Es fanden sich bald mehr Käufer und Rembrandts Ruhm wuchs schnell. Nun konnte Rembrandt es sich erlauben, Schüler in sein Atelier aufzunehmen, die schon nach kurzer Zeit seinen Malstil mit solcher Perfektion übernommen hatten, daß

es den Kunsthistorikern noch heute schwer fällt, einen echten Rembrandt von einer Schülerarbeit zu unterscheiden. Das beste Beispiel hierfür ist das Gemälde *Der Mann mit dem Goldhelm*, das erst kürzlich von Experten als das Werk eines Schülers entlarvt wurde.

Im Jahr 1630 stand Rembrandt am Anfang seiner produktivsten Schaffensphase. Gezielt intensivierte er die Produktion von Radierungen, die er in hohen Auflagen verkaufte und erreichte so, daß seine Werke - und mit ihnen sein Name - weit verbreitet wurden. Er gewann immer mehr an Ansehen und sein Vermögen wuchs.

1631 übersiedelte er nach Amsterdam, wo er für die einflußreiche Chirurgengilde sein erstes Gruppenporträt malte: Die Anatomie des Dr. Tulp. Es gelang ihm, in diesem Bild eine bis dahin unbekannte Lebendigkeit zu erzeugen. Er nahm die Anatomiestunde nicht als vordergründiges Motiv für die Darstellung einer Gildengruppe, sondern stellte umgekehrt durch die gespannte Aufmerksamkeit der Mediziner den Unterricht als solchen in den Vordergrund, um die Gildemitglieder auf diese Weise in ihrer natürlichen Umgebung individuell konterfeien zu können. Außerdem erwies sich Rembrandt auch in diesem Werk als hervorragender Lichtregisseur. Die Gesichter der Mediziner tauchte er in auffällig helles Licht und erreichte damit, daß alle Personen - obwohl jede einzeln und für sich steht - gemeinsam aus dem umgebenden Dunkel hervorgehoben und auf diese Weise als zusammengehörige Gruppe erkennbar werden.

Nach der Fertigstellung dieses Werkes wurde Rembrandt innerhalb weniger Monate zu einer Berühmtheit und erhielt in den folgenden Jahren eine wahre Flut von Aufträgen aus der Bürgerschicht und selbst vom Hof in Den Haag.

Durch seine Hochzeit mit der aus einer angesehenen Patrizierfamilie stammenden Saskia van Uylenburgh im Jahr 1634 wurde Rembrandt als gleichgestelltes Mitglied in die Oberschicht aufgenommen. Dieser soziale Aufstieg, das Vermögen seiner Frau Saskia, seine Einnahmen als Lehrer und der Verkauf von Bildern machten Rembrandt zum arrivierten, wohlhabenden Großbürger. Doch blieb er kein reicher Mann. Was er verdiente, trug er in Auktionshäuser. Wie besessen sammelte er Gewänder, Waffen. Bücher, Kupferstiche und vieles mehr, was er in seinen an Staffage reichen Bildern abgebildet hat. Diese Ankäufe belasteten sein Vermögen derartig, daß er schließlich beim Kauf eines neuen Hauses in der vornehmen Breestraat nicht einmal die Anzahlung leisten konnte.

Der eigenwillige Regisseur und sein Ende

Zu Beginn des Winters 1639 bestellte die Bürgerkompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq ein Gruppenbildnis bei Rembrandt. Als das Gemälde, das für den großen Saal der Cloeveniersdoelen gedacht war, 1642 enthüllt wurde, hielt sich die Begeisterung der Auftraggeber allerdings in Grenzen: Sie hatten weniger ein Kunstwerk erwartet, als eine Dokumentation ihrer Würde: ein jeder

wollte sich möglichst vorteilhaft porträtiert sehen. Nach allgemeinem Verständnis aber war von Würde und Repräsentation auf Rembrandts Bild wenig zu sehen, waren doch die meisten der abgebildeten Personen entweder halbverdeckt, befanden sich im Hintergrund oder ihre Gesichter waren überschattet. Außerdem hatte Rembrandt statt achtzehn Personen einunddreißig auf das Bild gebannt, hatte also „Statisten“ zur reinen Illustration und Belebung der Szene hinzugenommen. Damit setzte er das Bild in krassen Widerspruch zu konventionellen Gruppenbildnissen seiner Zeit, deren einziges Anliegen in aller Regel darin bestand, die einzelnen Personen in repräsentativer Pose zu zeigen. Weil die Figuren auf herkömmlichen Genrebildnissen beliebig austauschbar wirkten, gestaltete Rembrandt sein Bild wie ein szenisches, vom Inhalt getragenes Historiengemälde: Der Hauptmann hebt befehlend den Arm, die Trommel wird gerührt, die Flinte geladen, der Hahn gespannt. Rembrandt baute eine Szene auf, schuf mit Licht und Schatten Raumtiefe und inszenierte barocke Bewegungen vor einer klassischen Kulisse.

Im Gegensatz zum katholischen Rubens verzichtet Rembrandt auf Allegorien. Aber seine Bildkonzepte sind geistreich durchdacht, hinter dem sichtbaren Bildgehalt befindet sich immer eine tiefere Bedeutung.

Die späten Gemälde, Zeichnungen und Radierungen Rembrandts haben auffällige Gemeinsamkeiten: Die Spuren des Arbeitsprozesses sind nicht getilgt das „Handwerkszeug“ bleibt sichtbar. Farbe wird nicht übergangslos vertrieben (d.h. verschmelzend ineinandergemalt), sondern dicke Farbspuren liegen übereinander. Schraffuren in der Graphik sind großzügig und kühn, ohne pedantische Feinteiligkeit. Überall spielen Zufälligkeiten des Tuschverlaufs, der Formen der Federn, Radiernadeln und Pinsel usw. eine Rolle.

Aber Rembrandt stellte mit einzigartiger, offenbar traumwandlerischer Sicherheit diese Zufälligkeiten in den Dienst seines Formwollens. Aus scheinbar lässig gezogenen Pinsel- oder Federstrichen entstehen äußerst nuancenreiche Differenzierungen insbesondere der Physiognomien. Gegen Ende seines Lebens wurde Rembrandt, der wenige Jahre zuvor noch als lebenslustiger Verschwender galt, zum Eigenbrötler. Sein Ruf verkam, doch sein Ruhm wuchs weiter. Als im Jahr 1647 der Prinz, sein wichtigster Auftraggeber, starb, begann der langsame, unaufhaltsame Abstieg. Der neue Statthalter Prinz Wilhelm II., bevorzugte die neue klassizistische Malerei.

Am 4. Oktober 1669, im Alter von 63 Jahren, starb Rembrandt Harmenszoon van Rijn im Armenviertel von Amsterdam.

Aufgaben und Übungen

- 1. Erzählen Sie den äußeren Lebensweg von Rembrandt.**
- 2. Sprechen Sie über seine Ausbildungs- und Lehrzeit und den Anfang seiner Karriere als Maler.**

3. Beantworten Sie bitte die folgenden Fragen:

1. Was verraten seine frühen Selbstbildnisse? 2. Wodurch zeichnen sich die Historienbilder Rembrandts aus? 3. Was ist an Rembrandts Malweise auffällig? 4. Welches Werk machte Rembrandt zu einer Berühmtheit? Beschreiben Sie dieses Bild. 5. Wie verwaltet er sein Vermögen? Wozu führte das? 6. Was ist für Rembrandts Spätwerke typisch?

4. Drücken Sie den Inhalt der folgenden Sätze mit anderen Worten aus:

1. Nach drei Jahren der handwerklichen Grundausbildung beim Leidener Meister Jacob van Swanenburgh ging Rembrandt nach Amsterdam, wo er im Atelier von Pieter Lastman Historienmalerei studierte. 2. Um diese Zeit konnte er ohne finanzielle Unterschätzung seiner Eltern nicht auskommen. 3. Rembrandt interpretierte historische Themen neu und aus eigener Sicht. 4. In Lastmans Historienbildern spielt die Landschaft die Rolle einer dramatischen Kulisse. 5. Nach der Vollendung dieses Werkes wurde Rembrandt innerhalb weniger Monate zu einer Berühmtheit. 6. Sein Gruppenbildnis „Die Nachtwache“ weist eine Abkehr von konventionellen Gruppenbildnissen seiner Zeit auf. 7. Die Spuren des Arbeitsprozesses werden nicht entfernt. 8. Er erfreute sich keines guten Rufes mehr, doch sein Ruhm nahm zu. 9. Seit 1647 ging es herunter mit ihm.

2. Projekt:

1. Tauschen Sie in der Gruppe darüber aus: Was wissen Sie über die Barock-Kunst in anderen Ländern (Italien, Frankreich, Flandern, Spanien)?
2. Recherchieren Sie weiter und fertigen Sie ein Referat zum Thema an.
3. Sammeln Sie Anschauungsmaterial zum Thema.
4. Halten Sie einen Kurzvortrag in der Stunde und regen Sie ihre Mitstudenten zum Meinungsaustausch und Stellungnahme an.

Lesen Sie bitte den Text:

Der rebellische Hofmaler FRANCISCO DE GOYA 1746-1828

Der am 30. 3. 1746 in Fuendetodos (Saragossa) geborene spanische Maler und Graphiker Francisco José de Goya gehört zu den zwiespältigsten und faszinierendsten Künstlerpersönlichkeiten der Zeit um 1800. Einerseits machte er als Hofmaler des spanischen Königshauses und als Porträtist des Adels und gehobenen Bürgertums Karriere - andererseits trat er, vor allem in seinem graphischen Oeuvre, als scharfsinniger Kritiker gesellschaftlicher Mißstände und als Ankläger menschlichen Versagens in Erscheinung.

Goya lebte in einer Epoche, die von den Ideen der Aufklärung, der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen geprägt war, in einer Zeit also, die traditionelle Werte in Frage stellte, in der Spanien seine Stellung als größte Seemacht der Welt an England verloren hatte, in der die Bevölkerung immer mehr verarmte und in der Kriegsgreuel bisher ungekannten Ausmaßes stattfanden. Die daraus resultierende Zerrissenheit findet wie bei keinem anderen Künstler in den Werken Goyas ihren Ausdruck.

Goya als politischer Maler

Im Jahre 1799 kündigte Goya in einer Annonce der Madrider Tageszeitung das Erscheinen einer Serie von 80 Radierungen an, mit der er sich als Gesellschaftskritiker erstmalig an ein breites Publikum wandte.

Der Titel des Zyklus, *Caprichos* (span.: Launen), ließ zunächst auf die Darstellung erheitender Themen in Form der Bildsatire oder Karikatur schließen - ein Genre, das im Laufe des 18. Jahrhunderts in ganz Europa durch Künstler wie Hogarth oder Gillray immer bekannter und beliebter geworden war. Auch Goya wollte, so erläuterte er, mit seinen Bildern, Extravaganzen, Torheiten, Betrügereien und Laster der Gesellschaft entlarven, Ignoranz und Dummheit des Einzelnen ans Licht holen, sich also der aufklärerischen Wirkung der Karikatur bedienen. Allerdings, fügte er hinzu, wolle er niemanden persönlich angreifen. Seine Themen seien vielmehr ideell, also nicht der Natur, sondern der Phantasie entlehnt. Damit verschaffte er sich für seine politischen und höchstbrisannten Arbeiten den sicheren Raum der künstlerischen Freiheit.

Das berühmte Blatt Nr. 43 - *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* - war ursprünglich als Titelblatt für die gesamte Serie der *Caprichos* vorgesehen. Die Radierung zeigt den schlafenden bzw. träumenden Künstler (im Spanischen bedeutet der Begriff „sueno“ sowohl Schlaf als auch Traum), der von Fledermäusen, Eulen und katzenartigem Getier bedrängt wird.

Auf den ersten Blick ist es die beklemmende Darstellung eines phantastischen Alptraums, ein Thema, das im 20. Jahrhundert von den Surrealisten wieder aufgegriffen werden sollte und mit dem Goya sich bis ins hohe Alter auseinandersetzte - wie unter anderem auch das grausam blutrünstige, Zerstörung und Tod symbolisierende Bild des Saturn, eines seiner Kinder verschlingend zeigt. Der Kommentar zum *Schlaf der Vernunft* weist den Betrachter jedoch noch auf eine andere Bedeutungsebene hin: Wenn die Vernunft schläft bzw. träumt, werden die Monstren, die ungeheuren Mächte der Nacht, d.h. Ignoranz, Willkür, Unvernunft und Gewaltherrschaft, regieren.

In den *Caprichos* wird Goya als Vertreter aufklärerischer Ideen erkennbar, die ihm durch seine zum liberalen Lager gehörenden intellektuellen Freunde in Madrid nahegebracht worden waren. Sie lehnten sich ganz im Sinne der Französischen Revolution gegen die Willkürherrschaft von Monarchie, Kirche, Adel und Justiz auf und wandten sich offen gegen die Unterdrückung der spanischen Bevölkerung, die immer mehr verelendete. Goya sympathisierte mit

diesen Ideen, sie waren ihm wichtig - doch seine Stellung als Hofmaler war ihm letztendlich wichtiger: Kurze Zeit nach ihrer Veröffentlichung zog er seine Caprichos wieder zurück.

Dieser Rückzug war ein für Goya charakteristischer Akt. Sein ganzes Leben und sein ganzes künstlerisches Schaffen unterlagen dem Zwiespalt zwischen individuellem, rebellischem Ausdruckswillen und karrieristisch motiviertem Anpassen an traditionelle Konventionen - und genau das macht es bis heute so schwer, diesen Künstler zu begreifen.

Goya als Hofmaler

Das um 1789 entstandene Gemälde *Die Familie des Herzogs von Osuna* stellt eine der einflußreichsten Adelsfamilien Madrids dar. Goya hatte den Osunas viel zu verdanken, denn sie unterstützten ihn seit Mitte der 1780er Jahre durch zahlreiche Aufträge und führten ihn in aristokratische Kreise ein, was seine Karriere vor allem als Porträtist entscheidend vorantrieb.

Goya versuchte, den aufgeklärten Liberalismus und das soziale Engagement des Herzogpaares zu erfassen, indem er auf die traditionellen, immer etwas steif und distinktiert wirkenden Repräsentationsmuster verzichtete. Stattdessen betonte er die entspannte, familiär-herzliche Verbundenheit der abgebildeten Personen und orientierte sich hierbei an englischen Vorbildern, wie etwa Gainsborough.

Maler der Schönheit

Ungefähr zeitgleich entstanden zwischen 1798 und 1805 *Die bekleidete Maya* und *Die nackte Maya* - zwei Darstellungen ein und desselben Mädchens in gleicher Pose, einmal bekleidet und einmal unbekleidet. Wer der Auftraggeber war, ist unbekannt. Die Bilder kamen jedoch in den Besitz des ersten Ministers Godoy, der als gefürchteter Schürzenjäger bekannt war und die beiden Bilder - laut Überlieferung - so aufhängte, daß sich die nackte Maja hinter der bekleideten befand und durch einen Zugmechanismus jederzeit zum Vorschein gebracht werden konnte.

Die Besonderheit und Gewagtheit der nackten Maya lag darin, daß Goya den unbekleideten Körper ohne jede allegorische, mythologische oder religiöse Überhöhung darstellte und damit mit der zeitgenössischen konventionellen Aktmalerei, die ihre Wurzeln in der Renaissance hatte, brach. In Goyas Bild lenkt nichts den Blick von der offenen Sinnlichkeit und Erotik der Dargestellten ab, kein Zierat, kein Beiwerk im Zimmer, keine üppigen Stoffstaffagen. Ruhig, selbstbewußt und einladend blickt die junge Frau den Betrachter an, Raum für alle Phantasien zulassend. Diese Art der Darstellung wirkte damals so skandalös unzüchtig, daß Goya sich 1814 vor der Inquisition dafür verantworten mußte.

Doch noch ein weiterer Punkt machte die Besonderheit der Bilder aus: Das dargestellte Mädchen, auf der bekleideten Version durch ihr traditionelles Kostüm als eine „Maja“ gekennzeichnet, stand für eine Gesellschaftsschicht, die ihr Selbstbewußtsein aus einem kastilischen Patriotismus bezog, der als

„Majoismus“ bezeichnet wird. „Majoismus“ bedeutet eine ganz bestimmte Mentalität und „stolze Lebensart“, die sich gegen Obrigkeitsgläubigkeit und Abhängigkeit des Einzelnen von staatlichen Institutionen wandte. Goya entstammte selbst dieser volkstümlichen Gesellschaftsschicht und fühlte sich zeitlebens mit ihr verbunden.

Goya als moderner Maler

Das Bild *Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808* aus dem Jahr 1814 gehört zu den berühmtesten Gemälden Goyas. Historischer Hintergrund für die Darstellung war die Volkserhebung in Madrid gegen den Einmarsch napoleonischer Truppen. Vielen ist dieses Bild als eines der ersten bekannt, das die ungeheure Brutalität des modernen (Waffen-) Krieges aus der Perspektive des Opfers darstellt. Die Szene vermittelt den Eindruck entsetzter Ohnmacht gegenüber einer unentrinnbaren, gottlosen, todbringenden Gewalt. Um eine solch expressive Dramatik zu erreichen, die bis heute nichts an Aktualität verloren hat, bediente sich Goya bestimmter formaler Mittel: der gezielten Lichtführung auf das zentrale Opfer, einer groben, oft skizzenhaft und brutal wirkenden Malweise, einer undeutlichen Darstellung des Raumes und einer nicht immer der anatomischen Richtigkeit folgendenden, sondern auf besondere Eindringlichkeit zielenden Körperdarstellung. Mit dieser Darstellungsweise und der neuen inhaltlichen Auffassung eines historischen Geschehens ging Goya einen Weg, der nichts mehr mit herkömmlicher Historienmalerei zu tun hatte. Allen Akademismus abstreifend stellte Goya als zentrale Figur keinen idealisierten Helden in antikisierendem Kostüm dar und auch keinen Märtyrer, der sich in Heilserwartung einer Idee opfert, sondern einen Menschen, dem kein Glaube mehr hilft, dem die Menschenwürde genommen ist, der unausweichlich sinnloser Gewalt und Brutalität ausgeliefert ist. Hier wird ein Leben einfach ausgelöscht und nichts, auch kein Gott, kann es retten. Die dargestellte Szene steht nicht im Dienst einer zu übermittelnden Moral, sondern zeigt eine Wirklichkeit, in der moralische und rechtliche Grundsätze ihre Geltung verloren haben.

Aufgaben und Übungen

- 1. Charakterisieren Sie die Epoche, in der Goya lebte und wirkte.**
- 2. Sprechen Sie zu den folgenden Schwerpunkten:**
 - Goya als Hofmaler
 - Goya als Maler der Schönheit
 - Goya als moderner Maler
- 3. Lesen Sie zusätzlich einen Auszug aus dem Roman „Francisco de Goya“ von L. Feuchtwanger, der einen Einblick in das Schaffen von Goya als Hofmaler vermittelt:**

Die Familie König Karls IV.

In Aranjuez angelangt, wurde Goya sogleich zum König gerufen. „Passen Sie auf, mein Lieber,“ setzte ihm der König auseinander, „was ich mit Ihnen vorhabe! Sie müssen uns malen, Don Francisco, alle zusammen auf einem Bild.“ Selten hatte ein König Lust, zusammen mit seiner ganzen Familie einem Maler zu sitzen. Nur überaus hochgeschätzte Meister hatten solche Gruppenbilder ausführen dürfen.

„Ich hab’ mir’s folgendermaßen gedacht,“ sprach Don Carlos weiter. „Sie machen was Hübsches, Gemütliches und doch Würdiges. Ich könnte zum Beispiel meine Uhren vergleichen, oder ich spiele Violine. Sie verstehen, Don Francisco.“

Don Francisco verstand. Aber so stellte er sich’s nicht vor. Ein Genrebild, niemals. Als er anderen Morgens erwachte, wußte er deutlich, was er machen werde. Er sah es vor sich, greifbar. Die Mitglieder der königlichen Familie sollten dastehen als diejenigen, wozu die Gnade Gottes sie gemacht, als König und Infanten. Einfach dastehen sollten sie in ihrem ganzen Glanz.

Anderen Tages stellten sich die spanischen Bourbonen allesamt, alte und junge, in der Grünen Galerie ein; ja, eine Hofdame hielt steif und behutsam einen prinzlichen Säugling, der offenbar auch auf das Gemälde sollte. Goya ging zu Werk. In die Mitte stellte er zwischen ihre beiden Jüngsten, die Zwölfjährige und den Sechsjährigen, die Königin; zu ihrer Linken, sehr im Vordergrund, pflanzte er den massigen Don Carlos hin. Diese Gruppe zu biden war einfach. Da war die unauffällig hübsche Infantin Maria Luisa mit ihrem Säugling, und zu ihrer Rechten ihr Mann, der Erbprinz von Parma, ein langer Herr, seinen Platz gut füllend. Die Verbindung zwischen dieser Gruppe und der Mitte stellte friedlich der alte Infant Don Antonio Pascual her, des Königs Bruder, der ihm lächerlich ähnlich sah; die drei noch übrigen Bourbonen füllten gut die vom Beschauer linke Seite des Bildes: der Thronfolger Don Fernando, ein sechsenjähriger Junge mit nichtssagendem, leidlich hübschen Gesicht, sein jüngerer Bruder Don Carlos und ihre Tante, die unsäglich häßliche Doña Maria Josefa. Das war eine kindliche Komposition, und Goya sah voraus, man werde sie unbeholfen schelten; doch war sie gerade so für seine Zwecke die rechte.

In schneller Arbeit riß er die Skizze aufs Brett. Dann erklärte er, einzelne Herrschaften allein oder in kleinen Gruppen werde er noch um ein paar Sitzungen bitten müssen. Sie alle zusammen brauche er nunmehr ein einziges Mal, für eine letzte, große Farbenskizze. „Genchmigt,“ sagte der König.

Noch am gleichen Tage, in dem provisorischen Atelier, das man ihm einrichtete, begann er zu arbeiten. Hier konnte er jedes einzelne Modell in genau das Licht stellen, in welchem es in dem Familienbild stehen wird, und er führte die Skizzen aus bis ins letzte Detail. Es wurden vier kleinere Porträtgruppen und zehn Einzelporträts.

Endlich war es so weit, daß er die Herrschaften untertänigst bitten konnte, ihm noch einmal in Gesamtheit und in Gala Modell zu stehen für die große Farbenskizze.

Da standen sie, und Goya beschaute sie uns sah beglückt: der Einklang zwiespältiger Farben war da, reich, neu und bedeutend. Das Einzelne war untergeordnet dem Ganzen, und das Ganze war in jedem Einzelnen. Die widerstrebenden Farben waren ein Geleucht, rot und golden die rechte Seite, die linke blau und silbern, in jedem Licht war Schatten, nur eben verschieden gestuft, und in jedem Schatten war Licht, und in all dem Geleucht standen nackt, hart und genau die Gesichter, das Gemeine im Ungemeinen. Er dachte das nicht, er hätte das nicht ausdrücken können: er spürte es.

Francisco begann zu malen, hastig, lange. Stille war, man hörte eine große Fliege gegen eines der Fenster summen...

Augustin schaute mit Bewunderung zu, wie unter Franciscos Hand das Innere und Verborgene allen sichtbar wurde. Und noch eines erkannte jetzt mit tiefer Freude Augustin, daß nämlich „Die Familie Carlos des Vierten“ ein politisches Bild wurde. Allein er hütete sich, diese Erkenntnis laut werden zu lassen. Denn natürlich dachte Francisco nicht daran, „Politik“ zu malen. Er glaubte an das absolute Königtum, er spürte Sympathie für diesen Monarchen. Aber die wüsten Ereignisse, die Spanien heimsuchten, die zerschlagenen Schiffe, der ausgeplünderte Staatsschatz, das Elend des Volkes, das alles war, während er malte, in Goya's Hirn, ob er es wollte oder nicht. Und gerade weil er keinen Haß malte, sprang aus dem stolzen Leuchten der Uniformen, Orden und Juwelen, aus dem Gefunkel all dieser Attribute des gottbegnadeten Königtums die armselige Menschlichkeit der Träger dieses Königtums einem jeden mit nackter, brutaler Sachlichkeit ins Auge.

Es kam ein Tag, da setzte Goya die letzten Lichter auf. Und dann fragte er sich und den Freund: „Ist es fertig?“ Augustin schaute. Da waren die dreizehn Bourbonen. Da war die harte, grausame Wahrheit der kläglichen Gesichter und die zauberhafte, betäubende Farbenfülle ihres angeerbten Königtums. „Ja, es ist fertig,“ sagte Augustin.

Das Gemälde trocknete, es wurde gefirnißt, Senör Julio Dacher, der große französische Rahmenmacher, spannte es in seinen Rahmen. Ein Tag wurde vereinbart, an dem die königliche Familie das Werk besichtigen sollte.

Da standen sie, die Bourbonen, nicht geordnet wie auf dem Bild, sondern wahllos durcheinander, und sie schauten sich, die Bourbonen im Fleische, die gemalten an, ein jeder sich selber und ein jeder alle.

Es glitzerte und funkelte von der Leinwand, höchst königlich, und sie standen auf der Leinwand, lebensgroß, mehr als lebensgroß, lebenswahr, mehr als lebenswahr, unverkennbar für jeden, der sie einmal auch nur flüchtig gesehen hatte.

Don Carlos stand massig in der Mitte, auf dem Bilde und im Saal. Das Ganze gefiel ihm, er selber gefiel sich. Wie wunderbar ist sein kastanienbrauner

Staatsrock gemalt, man sieht, daß er aus Samt ist, und wie genau der Griff des Degens und jeder Ordensstern und jedes Ordensband, und er selber wirkt bedeutend, er steht fest da, unerschütterlich. „Wie ein Fels“, denkt er.

Das Schweigen dauerte lange. Goya begann unruhig zu werden. Aber da tat Doña Maria Luisa den Mund auf. „Das haben Sie gut gemacht, Don Francisco,“ sagte sie. „Das ist ein treues, wahres Bild, nicht süßlich, nicht geschmeichelt, sondern hart und stolz, geeignet, der Nachwelt zu zeigen, wie wir Bourbonen sind.“

Und sogleich fiel lärmend Don Carlos ein: „Ein ausgezeichnetes Bild. Ein Familienbild, genau wie wir es gewünscht haben. Wie groß ist es übrigens, wie hoch und wie breit?“ Goya gab Auskunft: „2,80 Meter hoch und 3,36 Meter breit.“ – „Ein in jeder Hinsicht großes Bild,“ erklärte befriedigend Don Carlos.

4. Sagen Sie anders:

1. Goya wollte mit seinen Bildern Laster der Gesellschaft, Ignoranz und Dummheit des Einzelnen aufdecken. 2. Seine Themen kämen aus der Welt der Phantasie. 3. An dieses Thema (Darstellung eines phantastischen Alptraums) knüpfte im 20. Jahrhundert die Surrealisten an. 4. Goya beschäftigte sich mit diesem Thema bis ins hohe Alter. 5. In seinen Caprichos protestierte Goya gegen die Willkürherrschaft der Monarchie und die Unterdrückung der spanischen Bevölkerung, die ein elendes Dasein fristete. 6. Bei der Darstellung des nackten Körpers sagte sich Goya von den Prinzipien der zeitgenössischen konventionellen Aktmalerei, die ihre Wurzeln in der Renaissance hatte, los. 7. Diese Art der Darstellung wirkte damals so skandalös unzünftig, daß Goya 1814 vor der Inquisition Rede und Antwort stehen mußte.

Lesen Sie bitte den Text:

Malerei des Augenblicks

Im Jahre 1874 stellten die von der Jury der akademischen Salonausstellung abgelehnten Künstler Camille Pissarro, Paul Cézanne, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas und Berthe Morisot zusammen mit Gleichgesinnten ihre Arbeiten im Atelier des Photographen Gaspard-Felix Nadar aus. Monet zeigte unter anderem sein Gemälde *Impression*. Aufgehende Sonne, ein Bild, dessen banales Sujet (eine dunstige Hafensicht) und flüchtiger Farbauftrag das Publikum verwirrten, empörten und erheiterten. Tatsächlich regte die *Impression* des Sonnenaufgangs einen Journalisten dazu an, seinen Verriß der Schau „Ausstellung der Impressionisten“ zu überschreiben, womit die Stilbezeichnung gefunden war: „Impressionismus“. Die Bezeichnung „Eindrucksbilder“ war gewiß kein Kompliment, denn lediglich „Impressionen“ wiederzugeben entsprach keinesfalls dem, was man im späten 19. Jahrhundert von der hehren Kunst erwartete. Nicht nur die demonstrative

Abwendung vom heroischen Historienbild, das in der akademischen Hierarchie an oberster Stelle stand, hin zu Landschaft, Porträt, Genre und Stilleben, sondern auch die Malweise, die sich durch ihre helle Palette, schnappschußhaft-zufällig wirkende Bildausschnitte und den locker hingeworfenen Farbauftrag von der brauntönigen, durchgearbeiteten Akademiemalerei absetzte, wurde vom kunstbeflissenen Publikum schlicht als „unkünstlerisch“, als trivial empfunden. Aus dem Leben gegriffene Bildmotive, bei deren Darstellung die Maler auf jede symbolische Überhöhung verzichteten, mußten wie eine Kampfansage an klassische Traditionen und das gängige Kunstverständnis aufgefaßt werden.

Die Impressionisten jedoch trugen den vermeintlichen Schimpfnamen mit Stolz. Die tonangebende Akademiemalerei mit ihrem überkommenen Regelkanon erschien ihnen im Zeitalter einschneidender technischer Neuerungen, insbesondere der aufkommenden Photographie, lebensfern und öde. Das neue Medium Photographie, das seit seiner Erfindung Mitte der dreißiger Jahre die Künstlerwelt im positiven wie negativen Sinne in Aufruhr versetzt hatte, spielte für die Impressionisten eine nicht unwesentliche Rolle. Während viele akademische Maler aus Konkurrenzangst gegen die Photographen als „Nicht-Künstler“ polemisierten, standen die jungen Künstler der neuen Technik aufgeschlossen gegenüber. Sie reizte die Augenblicklichkeit, das „Mitten-aus-dem-Leben-griffen“ des Photos. Die unmittelbare Wahrnehmung war auch ihnen oberstes Gebot und Maßstab. Sie wollten, objektiv wie ein Kameraauge, nur malen, was sie tatsächlich sahen. Wenn sie ihr Motiv in Augenschein nahmen, versuchten sie, sich quasi unabhängig vom Gegenstand allein auf die Farbwerte und ihre Verteilung, die Beschaffenheit der Form und das Spiel von Licht und Schatten zu konzentrieren. Als passionierte Freilichtmaler stellten sie fest, daß sich mit dem Licht auch die Erscheinungsweise der Dinge verändert, daß Licht nicht einfach nur hell ist, sondern eigene Farbwerte besitzt. Und ihnen wurde deutlich, daß helles Sonnenlicht den Dingen Farbe und Form entziehen kann, so daß feste Konturlinien verschwinden. Am hingebungsvollsten hat Claude Monet, der wohl typischste Impressionist, dieses Naturphänomen studiert und immer wieder gemalt.

Das Erfassen flüchtiger Lichteffekte verlangte ein zügiges Arbeiten. Die Farben wurden oft nur lose miteinander auf der Palette vermischt und rasch in groben Strichen und Flecken auf die Leinwand aufgebracht. Diese im damaligen Verständnis schludrige Malweise gewährleistete neben der Schnelligkeit zugleich eine Art der Darstellung, die dem natürlichen Seheindruck entspricht. In einiger Entfernung erscheinen die Dinge tatsächlich nicht mehr detailgenau, sondern unklar und aufgelöst. Sie werden jedoch bei Betrachten auf der Grundlage von Wissen und individueller Seherfahrung in einem geistigen Akt rekonstruiert. Nach demselben Prinzip funktionieren auch die in Farbtupfer aufgelösten impressionistischen Bilder. Die visuellen Schemata der Welt, die jedermann im Kopf hat, werden beim Betrachten des Bildes mit den Farbspuren in Deckungsgleichheit gebracht, so daß sich aus den Pinselhieben ein

erkennbares Bild herauschält. Mit ihrer aufgelösten Malweise setzten die Impressionisten erstmals Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie um, die sich damals gerade als neue Wissenschaftsdisziplin entwickelte. Zugleich lenkte der impressionistisch lockere Pinselduktus die Malerei in völlig neue Bahnen. Bei allem abbildlichen Verweis auf die Wirklichkeit waren die rauhen Bilder der Impressionisten auch dazu angetan, die Malerei als Malerei sichtbar werden zu lassen. Übten sich die akademischen Maler in einer den Gegenstand mit der Farbe gleichsam nachmodellierenden Malweise, um so zu größtmöglicher visueller Deckungsgleichheit zwischen Malerei und Wirklichkeit zu gelangen, ermöglichten die Impressionisten dem Betrachter Einblick in ihr Handwerk: Der Farbauftrag gibt sowohl Auskunft über den Malprozeß, den Wahrnehmungsprozeß und das Medium der Abbildung, die Malerei selbst. Da nunmehr neben dem dargestellten Motiv auch Technik und Wirkungsweise der Malerei (also des Farbauftrags) als neues Thema des Bildes hinzutrat, konnten die Impressionisten es sich erlauben, selbst Bilder, auf denen noch die unbemalte Leinwand zu sehen war, als fertig zu erklären —sehr zum Ärger der Akademiker, denen nur ein komplett durchgearbeitetes Bild als vollendet galt. Die Impressionisten jedoch verleugneten den Bildträger nicht länger. Vielmehr hoben sie deutlich hervor, daß ein Bild immer etwas Gemachtes ist, daß das gemalte Abbild immer eine Illusion der Wirklichkeit, eine künstlerische Fiktion ist. Dieser Verweis auf die Realität des Bildes auf das Eigenleben der Malerei jenseits der abbildlichen Funktion, war die Voraussetzung dafür, daß sich die Künstler im 20. Jahrhundert ganz vom Gegenstand lösen konnten und allein das „Wie“ der Malerei zum zentralen Anliegen der Kunst, zum Inhalt eines Bildes wurde.

Übungen

1. Fragen zur Textwiedergabe:

1. Womit beginnt die Geschichte der impressionistischen Malerei? 2. Was war „anders“ auf den Bildern der von der Jury der akademischen Salonausstellung abgelehnten Künstler? 3. Was gab dieser Kunstrichtung ihren Namen? 4. Wodurch faszinierte die Impressionisten das neue Medium Photographie? Wie beeinflusste das die Malweise und Maltechnik der Impressionisten? Warum kann man behaupten, daß diese Kunstrichtung Voraussetzungen für abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts geschaffen hat? Welche von diesen waren die wichtigsten?

1. Sagen Sie anders:

1. Nach dem Beschluß der Jury der akademischen Salonausstellung durften die Impressionisten ihre Bilder nicht exponieren. 2. Man zog über die Malweise der Impressionisten tüchtig her. 3. Die Malweise der Impressionisten

unterschied sich von der der Akademiemalerei. 4. Das neue Medium Photographie hat in der Kunstwelt Aufsehen erregt und gegensätzliche Meinungen hervorgerufen. 5. Die jungen Künstler nahmen die neue Technik freudig in Angriff. Die jungen Künstler waren von der neuen Technik begeistert. 6. Konturlinien verlieren an Schärfe. 7. Die Kunst des 20. Jahrhunderts streifte die Fesseln des Gegenstandes ab.

3. Für die russischen Verben *отказываться, отказывать* hat das Deutsche viele Äquivalente. Die gebräuchlichsten sind:

verzichten vi (auf Akk.), dazu: der Verzicht

Verzichten kann man auf etwas, worauf man ein Recht hat, was einem gehört, worüber man frei verfügen kann, was nützlich, angenehm, nötig oder verlockend ist: *auf einen Theaterbesuch, ein Mittagessen, den Schlaf, ein günstiges Angebot verzichten*. Man **verzichtet**, wenn auch schweren Herzens, unter dem Druck der Umstände oder moralischer Erwägungen:

Nur Fritz antwortete sofort: „Mutter, ich **verzichte** auf meine fünf Groschen Taschengeld.“ (W. Bredel. „Verwandte und Bekannte“)

aufgeben vt

Etwas **aufgeben** heißt mit etwas Schluß machen, womit man sich längere Zeit beschäftigt hat: *das Rauchen, den Kampf, den Streit aufgeben*.

Man tut es aus der Überzeugung heraus, daß es am vernünftigsten ist, etwas aufzugeben, weil es sinnlos, aussichtslos, ungesund oder unbequem ist.

Walter hatte es längst **aufgegeben**, mit seinem Vater politisch zu diskutieren. (W. Bredel. „Die Söhne“)

Der Unterschied im Gebrauch der Verben **verzichten** und **aufgeben** liegt noch in Folgendem:

Verzichten kann man auf etwas, was man bereits hat (bzw. tut), sowie auf etwas, was man haben (bzw. tun) könnte.

Aufgeben kann man nur das, was man bereits hat (bzw. tut).

Raoul stöhnte unter der Arbeit, sogar auf den Mittagsschlaf mußte er **verzichten**. (B. Kellermann. „Die Stadt Anatol“)

Quangel hat sich entschlossen, heute vor der Arbeit überhaupt nicht mehr nach Hause zu kommen. Er wird eben auf Kaffee und Mittagessen **verzichten**. (H. Fallada. „Jeder stirbt für sich allein“)

Nur das politische Moment hatte ihn ja interessiert, nur der politische Kurs seiner Nation. Er hätte anders niemals seine Stellung an der Gesandtschaft in London **aufgegeben**. (B. Kellermann. „Die Stadt Anatol“)

sich weigern; dazu: die Weigerung

Sich weigern bedeutet etwas nicht tun wollen. Man drückt damit den Unwillen aus, eine Forderung zu erfüllen, die einem ungebührlich oder unerwünscht erscheint. Diese Forderung kann sowohl von Personen ausgehen als auch durch die Umstände hervorgerufen sein.

Aber dann sollte er eine andere Arbeit übernehmen, etwas ... Kriegswichtiges. Da hat er sich **geweigert** und mußte gehen. (D. Noll. „Die Abenteuer des Werner Holt“)

ablehnen vt, meist offiziell, dazu: die Ablehnung

Das Verb **ablehnen** bedeutet meist etwas nicht annehmen wollen: *einen Entwurf, einen Auftrag, ein Angebot, einen Vorschlag, eine Einladung ablehnen* Zemtcki teilte feierlich mit, daß Vetter jede Versöhnung **ablehne**... (D. Noll. „Die Abenteuer des Werner Holt“)

Dieses Verb kann auch in der Bedeutung von **sich weigern** gebraucht werden. „Ich gebe dir zu, daß ich es schon aus praktischen Erwägungen lernen müßte. Trotzdem, ich **weigere mich**, für heute und immer, diese Sprache zu lernen. Ich **lehne** das **ab**.“ (H. Fallada. „Wolf unter Wölfen“)

Außerdem hat **ablehnen** noch die Bedeutung etwas nicht tun wollen, nicht weil man das für ungebührlich oder unerwünscht hält, sondern weil man höflich oder großmütig sein will.

Franziska bat ihn, ... diesen fürchterlichen, steifen Kragen abzunehmen ... Aber Herr Maier **lehnte** es **ab**, den Kragen auszuziehen, und wenn er ersticken sollte: er wußte, was er einer Dame schuldig war. (B. Kellermann. „Die Stadt Anatol“)

verweigern vt (Dat.), dazu: die Verweigerung

Dieses Verb bedeutet größtenteils den Unwillen, etwas zu geben (nicht unbedingt konkret zu verstehen): *Geld, Lohn, Unterkunft, eine Hilfeleistung, den Dienst, die Aussage (vor Gericht), Erlaubnis, Zahlung, Visum verweigern*.

Als Augias nach vollbrachter Tat erfuhr, daß sie im Auftrage des Eurystheus geschehen war, **verweigerte** er Herakles den Lohn und leugnete sogar, ihn versprochen zu haben. (G. Schwab. „Herakles“)

Manchmal kann es auch bedeuten, etwas nicht annehmen wollen: *Nahrung, eine Sendung verweigern*: „Annahme verweigert“ — *Vermerke auf Postsendungen*.

Weit schwerer als das erstmal lag sie danieder, und während mehrerer Tage verweigerte ihr Magen ... die Annahme fast jeder Nahrung. (Th. Mann.

„Buddenbrooks“)

In den meisten Fällen kann das Verb **verweigern** durch das Verb **sich weigern** ersetzt werden.

Sie **verweigerten** ihm Hilfe. Sie **weigerten sich**, ihm zu helfen. (Das Objekt muß durch den Infinitiv mit „zu“ ersetzt werden.)

versagen vt (Dat.)

Das Verb **versagen** kann wie das Verb **verweigern** gebraucht werden, d. h. es kann den Unwillen ausdrücken, etwas zu geben, etwas zu erfüllen, aber in einer milderer Form: *eine Bitte, einen Wunsch, einen Tanz, den Gehorsam, die Zustimmung versagen.*

„Lieber Gott, du weißt gut, Tom, daß du tun wirst, was du für richtig hältst, und daß wir anderen dir unsere Zustimmung nicht lange **versagen** können...“ (Th. Mann. „Buddenbrooks“)

versagen vi

Als intransitives Verb bedeutet **versagen** nicht mehr funktionieren: *ein Motor, ein Geschütz, eine Rakete, die Stimme, die Nerven, die Beine versagen.*

Das Herz ist der Motor für die Blutbewegung. **Versagt** es, so kann das Blut seine lebenswichtigen Aufgaben wie Stofftransport und -austausch, Wärmeausgleich, nicht erfüllen.

abweisen vt, neutral, amtlich

Jemanden **abweisen** heißt jemandes Bitte nicht erfüllen wollen, jemandes Forderungen nicht nachkommen wollen: *einen Bittsteller, einen Bewerber abweisen, j-s Ansprüche, eine Bitte, ein Angebot, ein Gesuch, eine Klage abweisen.*

Er wanderte weiter. Er bettelte, immer wieder **abgewiesen**, schwach vor Hunger. (D. Noll. „Die Abenteuer des Werner Holt“)

sich lossagen vi (von Dat.)

Dieses Verb bedeutet endgültig mit jemandem oder etwas brechen: *sich von seinen Verwandten, seinen Prinzipien lossagen.*

Sie hat getan, was sie tun konnte, sich sauberzuhalten. Sie hat **sich** vom Vater wie vom Söhne **losgesagt**, sie wird sie austilgen aus ihrem Herzen. Sie hat ihren Austritt aus der Partei erklärt. (H. Fallada. „Jeder stirbt für sich allein“)

abschlagen vt, neutral, umg.

Das Verb **abschlagen** kann auch als sinnverwandtes Wort zu den Verben **verweigern** und **versagen** betrachtet werden. Es bedeutet soviel wie eine Bitte nicht erfüllen wollen: *eine Bitte, eine Gefälligkeit, glatt (umg), rundweg abschlagen.*

„Es wäre ein unfreundlicher Akt“, meinte Proell, „einem verdienstvollen Mann wie Oskar Lautensack eine kleine Gefälligkeit **abzuschlagen**.“ (L. Feuchtwanger. „Die Brüder Lautensack“)

2. Beachten Sie andere Übersetzungsmöglichkeiten der russischen Verben **отказать, отказываться** ins Deutsche.

„Und du hast ihre Gastfreundschaft ausgeschlagen? Wie töricht!“ (B. Kellermann. „Die Stadt Anatol“)

Andererseits ist es für ihn natürlich von vornherein entschieden, daß er derlei Träumen ein für allemal zu **entsagen** und das Angebot des Professors Hraviczek anzunehmen hat. (L. Feuchtwanger. „Die Brüder Lautensack“)

Galilei blieb fest. Daraufhin kam der Befehl, Galilei einzukerkern, wenn er sich weiter weigern wird, seine Irrlehren zu **widerrufen**. („Große Männer der Wissenschaft“)

Er fragte: „Bist du mir böse?“ — „Schrecklich!“ sagte sie. „Du wirst feierlich **abschwören** müssen!“ (D. Noll. „Die Abenteuer des Werner Holt“)

Mein Haus, mein Recht. Natürlich war es sein Recht, trotzdem fühlte sich Janko im Innersten tödlich getroffen. „Niemand **verwehrt** dir dieses Recht“, stieß er hervor... (B. Kellermann. „Die Stadt Anatol“)

Alle diese Arbeiter stellten die Richtigkeit der von ihnen in der Voruntersuchung gemachten Aussagen **in Abrede**. (S. Blagojewa. „Dimitroff“). Die Verbraucher auf dem Binnenmarkt rechneten mit Preissenkungen und nahmen deshalb von großen Käufen Abstand.

„Warum hat das Mädchen deine **Hand zurückgewiesen**?“ (F. Erpenbeck. „Gründer“)

Und man kann den Hagenströms die Tüchtigkeit nicht **absprechen**. (Th. Mann. „Buddenbrooks“).

Am nächsten Tage eröffnete er seiner Schwester in leichter und humoristischer Weise, daß er die Sache nun von allen Seiten betrachtet habe, und daß er Herrn von Maiboom nicht einfach **einen Korb geben** und an den nächsten Beutelschneider verweisen könne. (Th. Mann. „Buddenbrooks“)

„Ich muß Wally die Augen öffnen, ich muß es ihr ausreden.“ Doch er **verwarf** die Absicht gleich wieder, bezwang seinen Unmut, schwieg. (F. G. Weiskopf. „Abschied vom Frieden“)

3. Geben Sie den Inhalt der folgenden Kurzgeschichten wieder.

Bissig

Zur Zeit, als man in England die Aufführungen der Theaterstücke Bernard Shaws offiziell boykottierte, sprach der Staatssekretär des Kulturministeriums selbst bei dem unerschrockenen irischen Dramatiker vor und forderte ihn auf, seine Stücke vom Spielplan zurückzuziehen, aber Bernard Shaw lehnte entschieden ab.

„So“, grollte sein Besucher, „dann gibt's nur noch einen Weg: Man muß Ihnen auf der Insel ein für allemal den Maulkorb umlegen.“

Bernard Shaw blickte den Eiferer gelassen an. „Ich fürchte“, entgegnete er kühl, „das wird nutzlos sein. Die Wahrheit hat zu viel Zähne.“

Westliche Sitten

Eine dänische Artistin wollte in Paris ihren Gorilla mit ins Hotel bringen. Der Portier verweigerte ihr den Zutritt. Die Artistin kehrte mit dem Tier um, kam nach einer guten Viertelstunde wieder und hatte den Affen in konventionelle Herrenbekleidung gesteckt. Nun wurde nichts mehr gegen den gut zahlenden Hotelgast eingewendet.

Der gesunde Menschenverstand

Albert Einstein sprach über seine Relativitätstheorie. Da stand einer von denen auf, die alles Neue bezweifeln, und rief:

„Mein gesunder Menschenverstand lehnt alle Dinge ab, die er nicht sehen kann!“

Einstein blieb ganz ruhig, als er antwortete: „Gut, das wirkt überzeugend. Nun legen Sie einmal Ihren gesunden Menschenverstand hier auf den Tisch — und ich glaube Ihnen, daß Sie einen besitzen!“

Rüstiges Alter

In Gegenwart des bekannten Komikers Karl Valentin unterhielt man sich über physische Kraft. Einer der Anwesenden schnitt mächtig auf: „Ich habe einen Onkel, der ist schon siebzig Jahre alt, und trotzdem kann er immer noch nicht darauf verzichten, jeden Tag dreimal über den Fluß zu schwimmen, der direkt an seinem Haus vorbeifließt!“

„Viermal wäre besser!“ gab da Karl Valentin trocken zu bedenken.

„Warum?“ staunten die Zuhörer.

„Na“, erwiderte Karl Valentin, „dann wäre er doch wenigstens immer auf die Seite zurückgekommen, wo seine Kleider lagen!“

Kindersegen

Der österreichische Komponist Anton Bruckner reiste zur Aufführung seiner Sinfonien nach Wien und wurde im Abteil von einer Dame mittleren Alters

herzlich begrüßt. Es stellte sich heraus, daß sie vor Jahren bei ihm Klavier und Gesangsunterricht genommen hatte.

„So, so“, sagte der Meister, „spielen und singen Sie immer noch so viel wie damals?“

„Ach nein, ich mußte es leider aufgeben“, antwortete die Dame. „Inzwischen habe ich geheiratet und bin Mutter von drei prächtigen Buben, da kommt man dann nicht mehr soviel dazu wie früher ...“

„Ja, ja“, lächelte Bruckner, „Kinder sind wirklich ein Segen.“

Automatisierung

Beim Friseur war Hochbetrieb. Ein Kunde wollte manikürt werden. Der Meister rief: „Verwenden Sie doch meinen Manikürautomaten! Sie legen einfach die Hände in die vorgesehenen Schlitze, alles andere besorgt der Mechanismus.“

Der Kunde zweifelte: „Das ist aber nicht gut möglich; die Menschen haben doch alle verschieden lange Finger.“ „Ja, vorher!“ bestätigte der Friseur.

Der Kunde verzichtete dankend.

Er oder sie?

Ein Geistlicher kam in ein kleines amerikanisches Städtchen. Er wollte sich nicht das Vergnügen versagen, den Wohltätigkeitsbazar zu besuchen. Mit Entsetzen bemerkte er, wie seltsam die jungen Mädchen gekleidet waren.

„Wie unanständig!“ wandte er sich an seinen Nachbarn. „Das dort, mit der Zigarette im Mund, mit den kurzgeschnittenen Haaren und engen Hosen, soll das ein junger Mann oder ein Mädchen sein?“

„Natürlich ein Mädchen“, sagte der Nachbar, „das ist meine Tochter.“

„Ach, verzeihen Sie bitte“, entschuldigte sich hastig der Geistliche, „ich hätte es nie für möglich gehalten, daß Sie der Vater sind.“

„Ich bin auch gar nicht der Vater“, wurde ihm erwidert, „ich bin die Mutter.“

Die Wette

Zum geizigen Rockefeller kam ein Bittsteller um fünfzig Dollar. Rockefeller hörte ihn an und sagte dann: „Fünf Dollar kann ich geben.“

„Dann lassen Sie's lieber“, erwiderte der Mann. „Ich habe nämlich gewettet, daß Sie sich überhaupt weigern werden, mir etwas zu geben.“

Der dankbare Junggeselle

In Boston (USA) hinterließ ein Junggeselle sein gesamtes nicht unbeträchtliches Vermögen drei älteren Damen. Die drei Frauen waren darüber völlig überrascht, da sie alle drei einst seine Heiratsanträge abgeschlagen hatten. Als Begründung hieß es in dem Testament: „Ihnen verdanke ich alle Ruhe und Zufriedenheit meines späteren Lebens.“

Der listige Ehemann

Um ihrem Mann die Möglichkeit zu nehmen, am Sonnabendabend allein auszugehen, trennte ihm seine Frau, eine Schneiderin, die Ärmel aus seinem dunklen Anzug und kürzte ihm die Hosenbeine um zwanzig Zentimeter. Aber das konnte ihn nicht zwingen, auf sein Vergnügen zu verzichten. Er ging dennoch aus. Zu einem Kostümfest...

Das richtige Etikett

Ein Edelmann hatte sich von dem berühmten englischen Maler William Hogarth porträtieren lassen. Das Gemälde war zwar sprechend ähnlich, aber eben deshalb abschreckend häßlich geworden, so daß der Auftraggeber sich in seiner Eitelkeit getroffen fühlte und die Annahme verweigerte. Hogarth setzte ihm darauf eine Frist von drei Tagen; wenn er das Bild bis dahin nicht habe abholen lassen, so werde er der Figur noch einen Schwanz anhängen und das Gemälde mit der Kennzeichnung „Der Affenmensch“ verkaufen. Anderntags schon ließ der Edelmann das Bild abholen und verbrennen.

Der zudringliche Besucher

Voltaire hatte einst seinen Diener angewiesen, alle Besucher abzuweisen, die nicht gerade seinem engsten Bekanntenkreis angehörten, weil sie ihn nur in der Arbeit störten. Ein Engländer war absolut nicht abzuweisen. Worauf Voltaire seinen Diener anschrif: „Sag ihm, ich sei gestorben!“ Der Engländer verlangte darauf, Voltaire auf dem Totenbett zu sehen. „Nun“, brüllte der Alte, „dann sag ihm, der Teufel hätte mich bereits geholt.“

4. Übersetzen Sie alle Sätze, in denen das fettgedruckte Verb vorkommt. Erzählen Sie die Texte deutsch nach.

«Премия Жюль»

В Париже состоялось заседание жюри по присуждению литературной «премии Жюль» за 1960 год. Члены жюри единодушно присудили премию писательнице Анабелле Бафдет за роман «Повседневная любовь». И, тем не менее, писательница **отказывается** принимать поздравления. Причиной тому, конечно, нескромность. Дело в том, что «премия Жюль» присуждается ежегодно самому ... плохому роману, вышедшему из-под пера женщины.

Отомстил

Известный английский писатель Шеридан в одной из своих комедий отозвался непочтительно об английском парламенте. За это Шеридан, согласно судебному приговору, должен был принести парламенту извинения на коленях. Он не **отказался** от этой унижительной процедуры, но отомстил, как всегда, остроумно. Встав с колен, Шеридан достал из

кармана платок и, очищая им колени от пыли, сказал: «Как же грязна эта палата...»

Трудное дело

Известный английский писатель Бернард Шоу как-то сказал в шутку:

- Нет ничего легче, чем **отказаться** от курения. Я сам делал это уже сто раз.

В молочном фургоне

В числе туристов, приехавших на Олимпийские игры в Кортина д'Ампеццо, было немало графов, князей, принцев и принцесс. Они требовали к себе особой заботы и внимания, добиваясь специальных пропусков на автомашины. Но организаторы игр **отказывали** туристам в таких пропусках. Их возили на автобусах.

Немецкая принцесса Ира фон Фюрстенберг **отказывалась** ездить в одном автобусе с простыми смертными.

Принцессу выручил итальянский шофер: на открытие игр он привез ее вместе с мужем в молочном фургоне.

Клуб толстяков

В Париже одним клубом стало больше: толстяки-парижане организовали свой клуб - клуб «тяжеловесов». Если вес толстяка меньше ... 100 килограммов - ему **отказывают** в приеме в этот клуб.

Девушка на футбольном поле

В один из английских спортивных клубов пришла студентка и попросила разрешить ей сдать экзамен на судью по футболу. В этой просьбе ей вежливо, но решительно **отказали**. Энергичная молодая девушка обратилась с протестом в объединение спортивных судей. Однако вице-президент объединения заявил: «В просьбе **отказано** совершенно правильно. Я лично против того, чтобы женщина командовала мужчинами на футбольном поле. Достаточно, что она это делает дома».

Предусмотрительный призыв

На дверях одного французского издательства висит плакат: «Просим закрывать дверь без шума и в том случае, если мы **отказались** принять вашу рукопись».

Умная женщина

(сербская народная сказка)

Один герцеговинец спросил судью, надо ли слушаться женщину. Судья сказал: не надо. Тогда герцеговинец сознался:

- Вот и я так же подумал. Утром жена мне наказывала отнести тебе горшок

масла, а я **отказался**.

- Умную женщину иногда можно послушаться,— заметил судья.

Остроумный ответ

Беседуя с Гейне, некая поклонница воскликнула: - Я отдаю вам мои мысли, душу и сердце!

- Охотно принимаю, - ответил поэт. От маленьких подарков стыдно **отказываться!**

Жертва «недоразумения»

Популярный западногерманский дирижер Гюнтер Вайсенборн неожиданно оказался выброшенным на улицу. Сперва ему **отказали** на радио, затем боннские власти **отказали** ему в визе для заграничной поездки. В такую немилость Вайсенборн попал по обвинению в том, что он написал «Иттингенскую кантату», направленную против ... атомного вооружения бундесвера.

В конце концов оказалось, что Вайсенборн не писал кантаты. Ее автором является Вайзенборн. Боннские власти просто перепутали одну букву.

Из жизни Магеллана

Всю жизнь Магеллану приходилось бороться с нуждой. Вернувшись из Индийского похода, он пошел к королю и попросил его повысить ему жалование. Но король **отказал** ему. Тогда Магеллан спросил его, можно ли ему поступить на службу в другой стране. Король ответил, что двор **отказывается** от услуг Магеллана. После этого Магеллан предложил свои услуги испанскому двору.

Он хотел попасть в Индию, огибая Америку с запада. Из-за случайного открытия Америки Испания не **отказалась** от поисков пути в Индию, поэтому испанский двор не **отказал** Магеллану в средствах для снаряжения экспедиции.

Долгое время Магеллану не удавалось найти пролив, соединяющий два океана, он уже начал сомневаться в существовании такового, но от своего намерения он не хотел **отказаться**. Он скрывал свои сомнения от команды, так как понимал, что она могла **отказаться** выполнять его приказы. Атмосфера на кораблях была напряженная. В конце концов капитаны подняли мятеж и **отказались** признавать власть Магеллана. Мятеж удалось подавить, и через два года после отплытия корабли достигли Филиппинских островов. Король Филиппин потребовал пошлину за право стоянки в порту. Магеллан **отказался** платить пошлину. Узнав, что чужеземцы вооружены пушками, король **отказался** от своих требований и пригласил Магеллана на пиршество. Жители островов **отказались** признать власть Испании. Магеллан погиб в вооруженной схватке.

7. Claude Monet verhalf dem Impressionismus als europäischer Stilrichtung zum Durchbruch. Lesen Sie bitte den folgenden Text und sammeln Sie Informationen zu den folgenden Schwerpunkten:

- der äußere Lebensweg des Künstlers;
- Claude Monet als Maler des Lichtes;
- Themen seiner Bilder;
- Monets Spätwerk.

Sprechen Sie an Hand Ihrer Notizen über das Leben und Werk des Künstlers.

**Maler des Lichtes
CLAUDE MONET
1840-1926**

Claude Monet verhalf dem Impressionismus als europäischer Stilrichtung zum Durchbruch. Obwohl ihm nichts an einer Ausarbeitung oder theoretischen Ausformulierung dieses Kunststils lag, war er doch eine Zeitlang ihr Hauptvertreter, überlebte die Zeit des Impressionismus aber um eine Generation und hinterließ auch ein bedeutendes Alterswerk.

Claude Oscar Monet wurde 1840 als Sohn eines Kaufmanns in Paris geboren. Die Familie zog bald nach Le Havre, wo Monet schon als jugendlicher Zeichnungen und Karikaturen anfertigte. 1856 ging er zur Ausbildung seines zeichnerischen Könnens ins Atelier von Jacques-Francois Ochoard und lernte dort ein Jahr später den Freilichtmaler Eugene Boudin kennen, der ihn nachhaltig beeinflusste. Unter Boudins Anleitung widmete sich Monet der Landschafts- und Marinemalerei. 1859 unternahm er eine Reise nach Paris, empfing vielfältige Eindrücke und besuchte die private Academie Suisse. Wo er mit Camille Pissarro zusammentraf. Die Arbeit im Atelier befriedigte ihn nicht, zu sehr schon fühlte er sich der Freilichtmalerei verpflichtet. Später traf er mit Bazille, Renoir und Sisley zusammen, mit denen er mehrfach im Wald von Chailly-en-Biere bei Barbizon malte.

1870 heiratete Monet, der trotz einiger Erfolge bald in große finanzielle Schwierigkeiten geriet, seine langjährige Geliebte Camille Doncieux, mit der bereits einen Sohn hatte, und floh vor dem deutsch-französischen Krieg nach London. Dort sah er Landschaftsbilder von Constable und Turner, die ihn durch ihre freie Verwendung von Farbe und die Gewichtigkeit, die sie den zufälligen, flüchtigen Erscheinungen der Natur beimaßen, tief beeindruckten. Hier machte er auch die Bekanntschaft des Kunsthändlers Durand-Ruel, der später viele seiner Bilder erwerben und mit regelmäßigen Ausstellungen zu einem seiner wichtigsten Förderer werden sollte.

Im folgenden Jahr malte Monet in Holland und ließ sich, nachdem er von seinem Vater ein bescheidenes Vermögen geerbt hatte, in Argenteuil nieder, wohin schon bald Manet und Renoir kamen, um mit ihm zusammen zu arbeiten.

1874 stellte er auf der ersten Gruppenausstellung seiner Malerfreunde sein Bild *Impression. Soleil levant - Impression. Aufgehende Sonne* aus, das durch eine Persiflage des Kritikers Leroy der Bewegung ihren Namen gab.

Monet entdeckt das Licht

Bereits mit seinen ersten Marinebildern bereitete Monet den impressionistischen Malstil vor. Ihm waren Meer und Himmel nicht mehr eine effektvolle, aber homogene Raumbühne, die nach den seit der Renaissance bekannten perspektivischen Regeln in die Tiefe ausgedehnt wird, sondern er löste den Raum in einzelne atmosphärische Erscheinungen auf. Verlieh Himmel, Meer und Landschaft ihr eigenes Leben. Ganz entscheidend zu diesem Eigenleben trug Monets spezifische Farbgebung bei: Er steuerte die Farbigkeit des einzelnen Bildelementes nicht mehr mit Rücksicht auf den Gesamtton des Bildes, sondern betrachtete und behandelte jeden Gegenstand als eigenständigen Bildteil mit der ihm eigenen Farbe. Tatsächlich ging Monet schon bald so weit, alle Lichterscheinungen in der Natur derartig stark zu betonen, daß sich die stoffliche Differenzierung der ins Licht getauchten Gegenstände zu verlieren scheint. Das natürliche, äußere Licht wird selbst zum Objekt der Darstellung und beginnt die anderen Bildelemente zu verdrängen. Dadurch wirken seine Bilder häufig wie eine Auflösung der Wirklichkeit in farbige Elemente, hinter denen kein einheitlicher Körper mehr steht, das Bildganze wird zu einem Gewirr von Farbtönen und erscheint atomisiert. Die Farben sind leicht und hell und verstärken so den Eindruck der Durchsichtigkeit der Bildelemente. Durch das Nebeneinandersetzen unzähliger verschiedenfarbiger Töne mit ihrem jeweiligen, vom lokalen Licht der Sonne bestimmten Eigenwert (der sogenannten Lokalfarbe) werden die Gegenstände nicht in die Tiefe, ins Körperhafte ausgeführt, sondern in der Fläche, im Nebeneinander aufgelöst.

Freilich fallen Monets vielfarbige Landschaftsbilder kompositorisch nie auseinander, denn der Künstler unterwarf seine Bilder bei aller Freiheit der malerischen Umsetzung einem immer gleichen Ordnungsschema: dem Licht der Sonne, das alle Bildelemente erleuchtet und sie wie ein übergeworfenes Netz miteinander verbindet.

Monet auf dem Höhepunkt des Impressionismus

Trotz seiner zeitweiligen Erfolge besserte sich Monets finanzielle Situation nicht. Allerdings trat er immer stärker in die Öffentlichkeit und wurde auch als Vorreiter und schließlich als Hauptvertreter der impressionistischen Malerei wahrgenommen. Auf der zweiten Gruppenausstellung der Impressionisten 1876 war Monet mit 18, auf der dritten Ausstellung 1877 mit 31 Gemälden vertreten. 1880 hatte Monet eine Sonderausstellung in der Galerie der Zeitschrift *La vie moderne* mit 18 Gemälden.

Um diese Zeit entdeckt er die Bewegtheit und die Farbenpracht des Großstadtlebens für sich. Ähnlich wie der Engländer Turner begeisterte sich Monet jetzt für die neue, überall sichtbare und das moderne Leben

beeinflussende Technik. So stellte er seine Slaffelei im Pariser Bahnhof von Sainl-Lazare auf und hielt in einer Serie von Bildern jene Momente fest, in denen mächtige Dampflokomotiven den Bahnsteig erreichten und Hunderte von Menschen aus den Vorstädten den Abteilen entströmten. Mit derselben auflösenden Malweise und denselben lebhaften Buntkontrasten, die seine Landschaftsbilder kennzeichnen, vermochte es Monet, die hektische, lärmende und verwirrende Atmosphäre einer Bahnhofshalle einzufangen.

Seine wahre Liebe jedoch galt immer stärker und ausschließlicher der Landschaftsmalerei. Landschaftsgemäde waren für Monet keine gemalten Erinnerungen oder festgehaltenen Stimmungen in der Landschaft selbst, sondern sollten den erlebten rein visuellen Eindruck eines Gegenstandes oder einer Landschaft einfangen. Es ging Monet nicht um die „objektive Schönheit“ der Dinge, sondern hauptsächlich um den momentanen, schnell vergänglichen Eindruck. Gerade das Flüchtige und Vergängliche der Erscheinungen sollte festgehalten werden wie in einem gemalten Schnappschuß. Monet lehnte die Ateliermalerei strikt ab, die ihm zufolge nach im Freien flüchtig gemalten Skizzen immer nur das Wesentliche und nicht das Momentane herausarbeitete - sich also um eine gewisse Stilisierung bemühte, während die impressionistische Malerei die Wirklichkeit des Augenblicks abbildete. In diesem Sinne verstand Monet seine Kunst als Realismus.

Die Bilderserien, Giverny und die Seerosenbilder

Das Jahr 1880 kennzeichnet den äußeren Bruch Monets mit dem Impressionismus, allerdings ohne daß es darüber zu einem Bruch mit seinen Malerfreunden gekommen wäre. An die Stelle der lichten Farben der im Freien gemalten Landschaften traten nun dunklere, schwerere Töne. Er malte zu diesem Zeitpunkt vor allem Küsten und Felslandschaften und Stilleben.

In den 80er Jahren, verstärkt aber ab 1890 ging Monet dazu über, Bilderserien der gleichen Motive bei jeweils unterschiedlicher Beleuchtung zu verschiedenen Tageszeiten zu malen. Er arbeitete an den Bildern oft nur wenige Minuten an einem Tag. So entstanden zwischen 1892 und 1894 20 Ansichten der Fassade der Kathedrale von Rouen. Bei gleichem Motiv hat doch jedes Bild durch die Stimmung, die das jeweilige Licht schafft, einen eigenen Charakter. Diese Stimmung erschließt sich dem Betrachter oft erst bei längerer Betrachtung, die Atmosphäre des Bildes muß quasi zwischen Bild und Betrachter erst aufgebaut werden. Überhaupt verlangen Monets Bilder eine synthetische Sehleistung des Betrachters - d.h. die Verbindung dessen, was er vor sich sieht, mit dem Bild, das er als typisch für den betreffenden Gegenstand im Gedächtnis abgespeichert hat.

Monet gab nun die Darstellung von Menschen völlig auf und es hat den Anschein, als wären die Objekte seiner Gemälde bloß noch Anlässe zur Wahrnehmung von Farbbeobachtungen.

1899 begann Monet seinen Zyklus von Lilien und Seerosenbildern. Sie waren

auch das Thema von acht großen Wandgemälden, die er zwischen 1915 und 1924 als Geschenk an den französischen Staat malte. Das Farbspektrum der Bilder ist nicht abstrakt oder beliebig, sondern vermittelt den Eindruck eines persönlichen Farbklangs, der festlich wirkt. Auch die Lichtwerte werden in den Seerosenbildern wieder stärker gegenständlich gebunden. Die Seerosenlandschaften des späten Monet wirken wie eine persönlich arrangierte, friedliche und feierliche Idealwelt, die ihren vitalen und offenen Zauber dem Betrachter mitteilt.

Am 6. Dezember 1926 ist Monet in Giverny gestorben.

8. Sammeln Sie Informationen und sprechen Sie über andere bedeutende Vertreter dieser Kunstrichtung.

Lesen Sie bitte den Text:

Vater der Moderne: Paul Cézanne

Der sogenannte „Vater der Moderne“ wurde 1839 in Aix-en-Provence als Sohn bemittelter bürgerlicher Eltern geboren. Neben dem vom Vater aufgezwungenen Jurastudium begann er sich künstlerisch zu bilden, ab 1861 besuchte er die private Académie Suisse. An der Ecole des Beaux-Arts in Paris wurde er mehrmals abgelehnt, da er unglücklicherweise exzessiv male und „dem Temperament nach ein Kolorist“ sei, d.h. daß er die Farbe als malerisches Gestaltungsmittel der Zeichnung und realistischen Darstellung vorzog. Tatsächlich war er ein Bewunderer großer Koloristen, wie es die Venezianer, Rubens, Poussin oder Delacroix waren. Durch seinen Freund Emile Zola machte er Bekanntschaft mit den Malern Guillaumin und Pissarro. Auch traf er mit den Impressionisten Monet, Renoir und Degas zusammen, mit denen er 1874 und 1877 ausstellte. Da er keine öffentliche Anerkennung fand, zog er sich von der Pariser Kunstszene zurück und lebte ab 1882 mit Hortense Fiquet und Sohn Paul vorwiegend in Aix, wo er schließlich 1906 starb. Ausgehend vom Impressionismus entwickelte Cézanne neue künstlerische Ausdrucksformen. Er gilt als Hauptmeister des Postimpressionismus und zugleich als Individualist und Neuerer, dem spätere Künstler (Kubisten, Fauves, Expressionisten) die Grundlagen ihrer Kunst verdanken sollten.

Während sich der Impressionismus durch Illusion und Lichtfülle auszeichnete, fehlte die Illusion von Licht und Luft bei Cézanne fast völlig. Die sichtbare Wirklichkeit gab er eigenartig erstarrt mit geringer Tiefenwirkung wieder. Das flimmernde Gewebe aus bunten Farbtopfern der Impressionisten verwandelte er in ein Vibrieren der Farbe durch breite, farbige Pinselstriche. Die dargestellten Dinge vereinfachte er behutsam auf elementare Grundformen wie Kugel, Kubus und Zylinder und schuf damit die Voraussetzung für Kubismus und abstrakte

Kunst im 20. Jahrhundert.

Das Selbstbildnis, ein Thema mit dem sich die Impressionisten kaum befaßten, zeigt einen verschlossenen Mann im Brustbild mit durchdringendem Blick. Es veranschaulicht Cézannes Ansatz, zwei- und dreidimensionale Elemente weniger hart voneinander abzugrenzen als in seiner romantisch geprägten Frühphase. Bewußt aufeinander abgestimmte warme und kalte Farbtöne erzeugen Volumen, wobei Perspektive oder Zeitbezüge eine untergeordnete Rolle spielen - wichtig allein ist das Motiv.

Cézannes reifer Stil äußert sich zuerst in den Landschaften. Von Pissarro einst zur Freilichtmalerei gebracht, fesselte Cézanne besonders das Motiv der Montagne Sainte-Victoire, ein Bergmassiv, das mit seinem charakteristischen, buckelartigen Profil die Ebene des Val d'Arc bei Aix beherrscht. Diesen Berg und die umgebende Landschaft suchte er von verschiedenen Standpunkten aus in Zeichnungen, Aquarellen und Ölgemälden zu fassen. Hügelige Ausläufer des eindrucksvollen Bergmassivs beleben in seinen Bildern die Landschaft, zeigen aber keine naturalistische Richtigkeit. Ziel Cézannes war es, mit den Mitteln der Kunst der Gestaltungskraft und Intensität der Natur zu folgen, d.h. die Natur nicht nachzuahmen, sondern zu repräsentieren. Kristallartige, vielfältige Farbflecken überlagern sich und modellieren eine lebendige, provençalische Landschaft.

Ähnliches gilt für Cézannes mannigfaltige Stilleben, in denen Alltagsgegenständen als Gesamtensemble zentrale Bedeutung zukommt. Gebrauchsartikel wie Flaschen, Gläser, Teller oder Tücher werden aus ihrer trivialen Funktionalität herausgelöst und monumentalisiert. Im *Stilleben mit Zwiebeln* ist ein Tuch um ein Glas und Zwiebeln drapiert, eine Flasche erhebt sich turmhoch vor der nuancenreich gestalteten Wand. Nichts an dieser schlichten Komposition ist dem Zufall überlassen. Die spitzkantigen Falten des Tuches kontrastieren mit den Rundungen der Zwiebeln. Die Formen sind auf Kegel, Kugel und Zylinder reduziert. Detailtreue ist dabei ebenso nebensächlich wie perspektivische Richtigkeit. Die Stofflichkeit der Gegenstände wird durch die spezifische Farbgebung hervorgebracht

Cézanne erneuerte die Malerei und bereitete das „autonome“ Bild sowie die Zerlegung in geometrische Elemente vor, wovon Matisse und die Kubisten später profitieren sollten.

Übungen

1. Schildern Sie bitte den äußeren Lebensweg des Künstlers.

2. Erfragen Sie:

1. die Malweise von Cézanne;
2. neue künstlerische Ausdrucksformen;
3. Voraussetzungen für Kubismus und abstrakte Kunst im 20. Jahrhundert;
4. Cézannes reifer Stil;

5. Stilleben in seinem Schaffen.

3. Sagen Sie anders:

1. Seine Vorliebe galt nicht der Zeichnung und realistischen Darstellung, sondern der Farbe. 2. Er verschwand aus der Pariser Kunstszene. 3. Das Gemälde wirkt eher flächig. 4. Die Farben auf dem Bild harmonieren. 5. Das Selbstbildnis war ein Thema, dem sich die Impressionisten nur selten zuwandten. 6. Die Frühphase im Schaffen von Cézanne trug romantische Züge. 7. Cézannes Landschaften zeugen von der Reife seines Stils. 8. Seine Stilleben werden von Alltagsgegenständen beherrscht. 9. Cézanne war Wegbreiter des Kubismus und der abstrakten Kunst im 20. Jahrhundert.

4. Lesen Sie bitte, was Pablo Picasso über Cézannes Malweise einst gesagt hat.

Was Cézanne mit der Wirklichkeit gemacht hat, das war viel fortschrittlicher als die Dampfmaschine.

Man ist nicht aufmerksam genug. Cézanne ist Cézanne, weil er genau beobachtet, was er vor sich hat, wenn er vor einem Baum steht; er beobachtet ununterbrochen, wie ein Jäger das Wild, das er erlegen will... Ein Bild ist oft nichts anderes als das... Man muß seine ganze Aufmerksamkeit hineinlegen...

Etwas Großes an der modernen Kunst ist folgendes. Ein Maler wie etwa Tintoretto fängt sein Bild an, dann malt er daran weiter, und am Schluß, wenn er mit seiner Leinwand zu Rande gekommen ist, ist sein Bild fertig. Nimmt man dagegen ein Bild von Cézanne (und noch besser sieht man es bei den Aquarellen): kaum hat er einen Farbleck gesetzt, ist es schon ein Bild.

Lesen Sie bitte den folgenden Text:

Expressionismus in Deutschland 1905-1919

Eine Fülle von Erfindungen im technisch-industriellen Bereich sowie neue einschneidende Erkenntnisse in den Geistes- und Naturwissenschaften läuteten das 20. Jahrhundert ein. Albert Einsteins Relativitätstheorie, Sigmund Freuds Entwicklung der Psychoanalyse, die Entdeckung der Röntgenstrahlen oder auch die erste Kernspaltung verlangten vom Menschen jetzt andere, abstraktere Denkweisen. Die neuesten Erkenntnisse hatten deutlich gemacht, daß «Wirklichkeit» weit mehr als das unmittelbar Sichtbare bedeutet. Der Glaube an die umfassende Wahrnehmungsfähigkeit des Auges war nun endgültig dahin. Hatten die Impressionisten noch darauf vertraut, die Welt in einem einzigen «Augenblick» erfassen zu können, so wurde ihr Oberflächenrealismus nun von der jungen Künstlergeneration heftig kritisiert. Die Jungen wollten der Wirklichkeit den Schleier der sichtbaren Erscheinung entreißen und, wie sie es

nannten, «hinter den Schein der Dinge schauen», um so ein wahrhaftigeres Bild der Welt zu zeichnen. Dazu bedurfte es einer neuen Bildsprache.

Dies umso mehr, als daß auch die sinnliche Wahrnehmung selbst entscheidenden Veränderungen unterworfen war, hatten doch die Erfindung des Automobils und des Flugmotors, die telegraphische Nachrichtenübertragung und vieles andere mehr dem Alltag eine neue Dynamik verliehen. Schnelligkeit und Zeit waren als neue Dimensionen unmittelbar spürbar und forderten gleichermaßen beschleunigte Wahrnehmungsweisen. Wie neu und anders sah die Welt aus einem fahrenden Auto heraus aus, wenn man zuvor nur Fußgänger- und Pferdedroschken-Tempo gewohnt war!

All die umwälzenden Entwicklungen nach 1900 wurden von der jüngeren Künstlergeneration jedoch weit weniger euphorisch begrüßt als noch 30 Jahre zuvor von den Impressionisten die Neuerungen ihrer Tage. Die Kehrseite der Modernisierung - Entfremdung, Vereinzeln und Entindividualisierung - war, zumal in den großen Metropolen, nicht länger zu übersehen. Das zerrissene Lebensgefühl einer Generation, die nicht nur im alltäglichen Dasein, sondern auch für die Kunst neue Werte suchte, entlud sich gleichermaßen in pessimistischer Weltuntergangsstimmung und utopischen Visionen von einer neuen Welt. Als leidenschaftliche Weltverbesserer, die die herrschende Ordnung zertrümmern wollten, waren die Künstler auf der Suche nach einer «neuen Kunst für den neuen Menschen». Emotionsgeladene Bilder sollten den Menschen bei seinen innersten Empfindungen packen. Mit einer an van Gogh und Gauguin orientierten, vom Gefühl und der Idee getragenen Malerei wollten sie die verschütteten, wegzivilisierten Bedürfnisse des Menschen reaktivieren und ihm so den Weg in eine bessere Zukunft weisen.

“Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesehenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.” Diese glaubensbekenntnishafte Formel hat - obwohl das Wort „Kunst“ kein einziges Mal fällt - Kunstgeschichte gemacht. Die ganz im Stil der Zeit pathosgeladene Lobpreisung der Jugend, der Lebensfreiheit und der Zukunft bildet den Auftakt des deutschen Expressionismus: Es ist das Gründungsmanifest der Künstlergemeinschaft „Brücke“.

Zeitgleich mit den Fauves in Frankreich hatten sich 1905 in der altehrwürdigen Kunststadt Dresden vier junge Männer, allesamt blutige Anfänger auf dem Gebiet der Malerei, zu einer Gruppe zusammengetan, um gegen die muffige Kunstszene des wilhelminischen Kaiserreichs Front zu machen. Gegen diese rebellierten sie mit einer Kunst, die alle gültigen akademischen Regeln über Bord warf, sowie mit einer demonstrativ bohemienhaften Lebensweise.

Ihre Gruppenbildung sollte Schule machen:

Ähnliche Zirkel waren in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts sowohl unter Literaten als auch unter Malern weit verbreitet. Die Künstler inszenierten sich als Bürgerschreck und standen somit definiertermaßen außerhalb der verhassten «philiströsen Spießergesellschaft». In eigenen Kneipen und Cafés, mit eigenen Zeitschriften und Galerien blühte in Berlin bis in die 20er Jahre die Subkultur der Avantgarde. Allerdings waren es nicht immer hehre künstlerische Ziele und Gemeinsamkeiten, die die Maler und Malerinnen zusammenführten, sondern oftmals schlichtweg psychologische und wirtschaftliche Notwendigkeiten - erwies sich doch das Leben als freier Künstler, der zunehmend den Gesetzen eines gewinnorientierten Kunstmarktes unterworfen war, oftmals als beschwerlich. Da stärkte die Gemeinschaft nicht nur moralisch den Rücken, sondern bot auch ganz Kontakte, Gemeinschaftsateliers, Ausstellungsmöglichkeiten - und nicht zuletzt die Gewißheit, daß eine Handvoll Künstler mehr Aufsehen erregen kann als einer allein. Die wichtigsten Künstlergruppen in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg waren „Die Brücke“ und „Der Blaue Reiter“.

Die Künstlergemeinschaft „Brücke“

Den vier Gründungsmitgliedern Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl schlossen sich in den acht Jahren des Bestehens der Gruppe unter anderem Max Pechstein, Otto Müller und für einige Monate Emil Nolde an. In den Anfangsjahren entwickelten die Maler einen Gruppenstil, bei dem sich die Bilder in Motiv und Malweise sehr ähneln, so daß nicht immer auf Anhieb zu erkennen ist, von wessen Hand sie stammen. Mit diesem Kollektivstil beschworen sie nicht nur ihre Gemeinschaft, sondern kratzten zugleich an der traditionell bürgerlich-individualistischen Vorstellung vom Künstler als einzigartigem Genie.

Kennzeichnend für die Brücke-Maler ist ein bewußt vereinfachtes ästhetisches Vokabular mit knappen, auf das Wesentliche reduzierten Formen, deformierten Körpern und a-perspektivisch aufgelösten Räumen. Leuchtende, abgesättigte Farben, die losgelöst von der *Lokalfarbigkeit* mit breitem Pinsel flächig aufgetragen und oftmals mit einer harten *Konturlinie* eingefäßt wurden, verleihen den Bildern einen derben, holzschnitthaft-groben Charakter. Ganz auf die intensive Wirkung bedacht, arbeiteten die Brücke-Expressionisten häufig mit *Komplementärkontrasten*, durch die sich die Farben gegenseitig in ihrer Leuchtkraft verstärken. Ihre leidenschaftlich-farbige Malerei entsprach dem Wunsch, der Farbe sowohl eine neue emotionale als auch eine neue kompositorische, d.h. allein unter innerbildlichen ästhetischen Aspekten relevante Bedeutung zu geben, um somit - ähnlich wie die Fauvisten - die Bilder ganz aus reiner Farbe und Form aufbauen zu können. Stilisierung und symbolische Verschlüsselung lehnten die Künstler ab, dafür reduzierten sie ihre Formensprache auf bewußt einfache, primitive Formen. In dieser vom individuellen Erleben - sowohl des Malers als auch des Betrachters - getragenen

Malerei sahen die Künstler die Möglichkeit einer „unmittelbaren und unverstellten“ Äußerung, wie sie sie in ihrem Programm eingefordert hatten.

Den Malern war die sichtbare Außenwelt, die ihnen ohnehin nur noch wie eine leblose Hülle erschien, zwar Ausgangspunkt, doch im Grunde nur noch Vorwand für den eigentlichen Bildinhalt. In der ausdruckssteigernden Deformation sollte die „wirkliche Wirklichkeit“, das Wesen der Dinge, das nicht mehr gesehen, sondern nur noch erfüllt werden kann, aufscheinen. Dieser künstlerischen Auffassung gab der Galerist und wortgewandte Promotor avantgardistischer Kunst, Herwarth Walden, 1911 den Namen „Expressionismus“, abgeleitet von dem französischen Wort „expression“ für „Ausdruck“. Er faßte darunter zunächst alle internationalen Kunstströmungen, die sich von der abbildlichen Wirklichkeitswiedergabe entfernten, zusammen, so wie z.B. auch den Kubismus und den Futurismus. Auch wenn die Expressionisten ihre Kunst als Manifestation eines Lebensgefühls deklarierten, das sich in einem intuitiven *Malgestus* Bahn brach, so standen doch auch sie in einer langen künstlerischen Tradition. Die synthetischen Bildwelten Gauguins waren ihnen ebenso Vorbild wie die *gestische* Malerei van Goghs und der expressive Symbolismus Ensors und Munchs. Sie entdeckten die Malerei El Grecos und Grünewalds für sich wieder. Darüber hinaus fanden sie die gesuchte Ausdrucksstärke aber auch in der Kunst anderer Kulturen: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Plastiken und Masken aus Afrika und Ozeanien, deren bezwingende Wirkung gerade in der archaischen Primitivität liegt europäischen Künstlern eine wertvolle Inspirationsquelle. In den verschiedensten Ausrichtungstendenzen der avantgardistischen Kunst des Jahrhundertbeginns findet sich allenthalben ein Hang zum sogenannten *Primitivismus*. Ebenso wie Kinderzeichnungen oder die Volkskunst war auch die primitive Kunst unverbildet und damit im expressionistischen Verständnis wahrhaftiger als jede akademische Kunst.

So ist etwa Max Beckmanns Stil gekennzeichnet von einer wuchtig-derben, keinesfalls um Abbildgenauigkeit bemühten Bildsprache. Mit harten schwarzen Konturlinien faßte der Maler hell leuchtende Farbflächen ein, um so die körperlose Flächigkeit der oft gedrängt ins Bild gesetzten Figuren noch zu erhöhen. Beckmann war ein künstlerischer Einzelgänger. Erst nach dem Ersten Weltkrieg, der ihn tief erschütterte, fand er zu einer expressionistischen Gestaltungsweise und entwickelte einen gänzlich eignen Stil. Beckmanns Gemälde sind tiefgründige Sinnbilder des menschlichen Daseins schlechthin. Verschlüsselt, voller symbolischer Zeichen, die dem Repertoire des Surrealismus entnommen sein könnten, kreisen sie als moderne Mythologien um die Existenz des Menschen, seine emotionalen Verstrickungen, um kollektive und individuelle Traumata. In seinem Bild *Die Nacht* hat Beckmann in sehr eigener Weise frühexpressionistisches Formenvokabular in seinen Stil integriert. Bewußt verwendete er hier die derbe, holzschnittartige Linienführung und die

messerscharfen Konturen des Brücke-Stils, um das Motiv der mörderischen Brutalität gestalterisch zu unterstützen.

Die Künstlergemeinschaft „Der Blaue Reiter“

Zur ersten Ausstellung der aus der „Neuen Künstlervereinigung“ in München ausgetretenen Malerinnen und Maler erschien ein Almanach mit internationalen Aufsätzen zur zeitgenössischen Kunst mit dem Titel *Der Blaue Reiter*. Dieser klangvolle Name - der Legende nach aus einer persönlichen Vorliebe für die Farbe Blau und einem Faible für Reiter von Franz Marc und Wassily Kandinsky eronnen - sollte fortan für eine lose organisierte Künstlergruppe stehen, der zwischen 1911 und 1914 neben Marc und dem aus Rußland stammenden Kandinsky unter anderem dessen Landsmann Alexej Jawlensky mit seiner Lebensgefährtin Marianne Werefkin, August Macke, Gabriele Muntz und Paul Klee angehörten.

Im Gegensatz zur derben Malerei der Brücke-Künstler erscheint die Kunst des Blauen Reiters feinsinniger, durchgeistigter und spiritueller. So unterschiedlich die künstlerischen Formulierungen der beiden Gruppen auch waren, so sehr verband sie doch die Überzeugung, daß ein Kunstwerk kein illusionistisches Abbild der Wirklichkeit mehr sein konnte, da die Wirklichkeit in ihrer Komplexität unfaßbarer denn je geworden war. Ziel war es daher, hinter die Oberfläche zu schauen. Kunst sollte, wie Paul Klee es formulierte, „nicht mehr das Sichtbare wiedergeben, sondern sichtbar machen“. Dieses künstlerische Selbstverständnis entband die Malerei von jeglichem Ähnlichkeitsvergleich mit der Realität. Damit gewannen die Maler in der künstlerischen Gestaltung von nun an eine Freiheit, die sie zu immer abstrakteren Bildfindungen animierte.

Die Maler des Blauen Reiters, alten voran Marc und Kandinsky, interessierten sich in erster Linie für die malerische Umsetzung von Empfindungen. Sie wollten Bilder schaffen, die - wie sie es formulierten - „die Seele zum Schwingen bringen“ sollten. Kandinsky war überzeugt davon, daß solche „Seelenvibrationen“ besonders von Bildern ausgelöst werden können, die keinen abbildlich-konkreten Verweis auf die sichtbare Wirklichkeit mehr enthalten. Diese Erkenntnis verdankte er einem Aha-Erlebnis vor einem Bild von Monet, an das er sich im Nachhinein wie folgt erinnerte: „Daß das ein Heuhaufen war, erklärte mir der Katalog. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, daß der Maler kein Recht habe, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt, und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, daß das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt.“

Die Vernachlässigung des Gegenstandes verfolgte Kandinsky nun bis hin zur völligen Loslösung von der figürlichen Darstellung. Auch bei den anderen Künstlern des Blauen Reiters dominierte das „Wie“ der Darstellung das „Was“. Selbst in solchen Werken, in denen noch deutliche Anklänge an die dingliche Welt auszumachen sind, geht die Wirkung nicht vom Gegenstand, sondern von

der Komposition aus. Ausschlaggebend sind die Farben und Formen. Durch die spannungsvolle Kontrastierung harter und weicher Linien, offener und geschlossener Formen, samtiger und metallischer Farben verliehen die Maler ihren Bildern Rhythmus und Melodie. Kandinsky verglich seine Bilder oft mit der Musik. Titel wie „Komposition“ oder „Improvisation“ sind durchaus als Anspielung darauf zu verstehen. Der Betrachter sollte sich in den „Klang“ eines Bildes genauso einfühlen, wie in den Klang einer bestimmten Musik.

Die Künstler wollten mit ihren Arbeiten keine begrifflich faßbaren Aussagen mehr transportieren, sondern das Bild war ihnen Projektionsfläche und Auslöser für Empfindungen. Die Maler des Blauen Reiters stellten sich die Vermittlung von Gefühlen wie eine Kette zwischen Künstler und Betrachter vor: Da ist zunächst die „Gefühlsregung der Künstlerseele“. Dieser Empfindung gibt der Maler im Kunstwerk Ausdruck. Das Bild wiederum löst beim Betrachter bestimmte Empfindungen aus und ist somit für die „Gefühlsregung der Betrachterseele“ verantwortlich. Dabei soll es jedem selbst überlassen bleiben, was er in einem Bild sieht, und in welche Richtung er seine spezifische Empfindung bei der Betrachtung lenkt. Die Bedeutungszuweisung, die individuelle Sinnstiftung liegt also beim Bildbetrachter selbst. Das Kunstwerk wird so zu einer inspirierenden Vorgabe, die aber nicht den Anspruch erhebt, Weisheit und Wahrheit zu transportieren, sondern Anlaß sein will den Betrachter auf die eigenen „Seelenvibrationen“ aufmerksam zu machen, sie zu wecken.

Die kreative Mitarbeit des Betrachters bei der Bedeutungskonstituierung, die der Sinnstiftung zugrunde liegende stille Kommunikation zwischen Bild und Betrachter, wird für die Kunst im Verlauf des 20. Jahrhunderts, insbesondere für die Werke des Abstrakten Expressionismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, immer wichtiger. Erst die Gedanken und Gefühle, die Assoziationen und die kreative Auseinandersetzung mit dem Werk wecken es aus seinem Dornröschenschlaf und machen es zu etwas Besonderem - zu Kunst. So widerspruchsvoll wie das Lebensgefühl, so unterschiedlich und vielfältig waren auch die künstlerischen Äußerungen jener Zeit. Bei ihren Versuchen, der neuen Wirklichkeit bildnerisch Ausdruck zu verleihen, schlugen die Malerinnen und Maler unterschiedlichste Wege ein. Die diversen Ansätze laufen zum Teil zeitlich parallel. Eine perlenschnurgleiche Abfolge von Richtungen und Stilen ist im 20. Jahrhundert daher undenkbarer denn je. Zeitgleich zum deutschen Expressionismus sorgte in Frankreich ein Künstler mit einer völlig neuen Bildsprache für Furore. In abgehackt-grober Malweise hatte er eine Gruppe junger, unbedeckter Mädchen dargestellt: *Les Femmes d'Alger*. Der Name des Malers: Pablo Picasso. Das Bild rief 1907 wegen seiner zersplittert wirkenden Malweise und den maskenhaften Gesichtern der Frauen selbst unter den Avantgarde-Künstlern Entsetzen hervor. Aus der in dem großformatigen Gemälde erstmals auftauchenden Facettierung der Formen entwickelte Picasso

zusammen mit seinem Freund Georges Braque in den kommenden Jahren einen eigenen Stil: den Kubismus.

Übungen

1. Beantworten Sie die folgenden Fragen zum Text:

1. Welche Entdeckungen und Erfindungen läuten das 20. Jahrhundert ein?
2. Was haben diese Erkenntnisse deutlich gemacht? 3. Was veränderte sich an der Wahrnehmung der Welt? 4. Welches Lebensgefühl war damals vorherrschend? 5. Wie beeinflusste all das die Bildsprache? Wessen Malweise wurde von Expressionisten in Angriff genommen? Warum? 6. Warum schlossen sich die Künstler zu Gemeinschaften zusammen? Welche waren die wichtigsten Künstlergruppen in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg?

1. Erfragen Sie:

- die Malweise der Brücke-Maler;
- die Bedeutung der Farbe;
- die sichtbare Außenwelt und ihre Widerspiegelung in den Bildern der Expressionisten;
- das Bahnbrecherische und Traditionelle in der expressionistischen Bildsprache;
- die Kunst anderer Kulturen als Inspirationsquelle für Expressionisten.

2. Geben Sie den Textinhalt an Hand folgender Dialogimpulse wieder:

A: Der Name „Der blaue Reiter“?

B: Aus einer persönlichen Vorliebe für die Farbe Blau und einem Faible für Reiter von F.Marc und W.Kandinsky ersonnen.

A: Die Malerei des Blauen Reiters und die der Brücke-Künstler?

B: Die Kunst des Blauen Reiters – feinsinniger, durchgeistigter und spiritueller.

A: Gemeinsamkeiten?

B: Die Überzeugung, daß ein Kunstwerk kein illusionistisches Abbild der Wirklichkeit mehr sein konnte.

A: Vernachlässigung des Gegenstandes?

B: Ja. Das „Wie“ dominierte das „Was“ der Darstellung.

A: Das Bild als Projektionsfläche und Auslöser von Empfindungen?

B: Vermittlung von Gefühlen wie eine Kette zwischen Künstler und Betrachter.

A: Kommunikation zwischen Bild und Betrachter?

B: Sehr wichtig für die Kunst des 20. Jahrhunderts.

3. Sagen Sie anders:

1. Die jungen Künstler wollten „hinter den Schein der Dinge schauen“. Das verlangte von ihnen eine neue Bildsprache. 2. Das zerrissene Lebensgefühl einer Generation entlud sich in pessimistischer „no-future“-Stimmung. 3. Sie hatten

sich zu einer Gruppe zusammengetan, um gegen die muffige Kunstszene jener Zeit aufzutreten. 4. Man sagte sich von allen gültigen akademischen Regeln los. 5. Ihrem Beispiel folgten auch andere Literaten und Maler mit Gründung von weiteren Künstler-Gruppen. 6. Es ist nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen, von wem die Bilder angefertigt sind. 7. In ihren Bildern verzichteten die Expressionisten auf Stilisierung und symbolische Verschlüsselung. 8. Sie vereinfachten auch ihre Formsprache. 9. Die avangardistische Kunst des Jahrhundertbeginns profitierte vom sogenannten Primitivismus. 10. Das Interesse der Maler des Blauen Reiters galt in erster Linie der Darstellung von Empfindungen. 11. Von größter Bedeutung sind die Farben und Formen. 12. Bei ihren Versuchen, die neue Wirklichkeit bildnerisch darzustellen, bedienten sich die Künstler unterschiedlicher Bildsprachen.

Einer der berühmtesten Maler des 20. Jahrhunderts ist der Spanier Pablo Picasso (1881-1973). Seiner Kreativität und seinem unermüdlichen Tatendrang hat die Kunst der Moderne entscheidende Impulse zu verdanken. Mit rund 15 000 Gemälden, über 660 Skulpturen, zahllosen Zeichnungen, Graphiken und Keramikarbeiten gehört Picasso zu den produktivsten Künstlern der Kunstgeschichte überhaupt. Lesen Sie bitte den Text:

Meister der Vielfalt: Pablo Picasso

1881-1973

„Blaue Periode“ und „Rosa Periode“

Die Karriere von Pablo Ruiz Picasso, der sich erst mit 20 Jahren nach dem Mädchennamen seiner Mutter nur noch Picasso nannte, begann früh. Schon in seiner Jugend galt er als Wunderkind. Bereits mit 15 Jahren schaffte der 1881 in Malaga geborene Sohn des Zeichenlehrers Leon Ruiz mühelos die Aufnahmeprüfung an der Kunsthochschule in Barcelona. Nur ein Jahr später ging Picasso zum Studium nach Madrid, da die Hochschule in Barcelona ihn nach Meinung seines dort lehrenden Vaters nicht mehr genügend fördern konnte. In der spanischen Hauptstadt besuchte der junge Kunststudent allerdings weniger die Kurse der angesehenen Akademie als vielmehr die Museen, vor allem natürlich den Prado, und die Künstlerlokale. Schon während dieser Zeit hatte er erste erfolgreiche Ausstellungen.

1901 gründete er die Zeitschrift *Arte Joven (Junge Kunst)* und reiste mehrfach nach Paris, die damalige Kunstmetropole, deren Besuch eine Pflichtübung für jeden aufstrebenden Künstler war. Hier lernte er die Arbeiten der Impressionisten Cézanne, Degas und Toulouse-Lautrec kennen, die ihn sehr

beeindruckten und ihn selbst zu Bildern von Außenseitern der Gesellschaft - wie Bettler, Obdachlose und einsame Menschen in einer Kneipe - inspirierten. Allerdings reduzierte Picasso seine Darstellung im Gegensatz zu den Impressionisten sowohl in der Farbe als auch der Formgebung auf ein Minimum. Klare, umrißbetont-flächige figürliche Darstellung und eine fast monochrome Farbigkeit kennzeichnen seine frühen Werke. Da die zwischen 1901 und 1904 entstandenen Bilder in kühlen bläulich-grünlichen Tönen gehalten sind, nennt man diese Schaffensphase die „Blaue Periode“.

1904, mit 23 Jahren, siedelte Picasso endgültig nach Paris über. Frankreich wurde seine zweite Heimat. Er tauchte begeistert in das Leben der Pariser Bohème ein, das Treiben im Künstlerviertel Montmartre faszinierte ihn. In vielen Bildern hielt er die Artisten und Gaukler, die hierher kamen, fest. Da in diesen Bildern aus dem Zirkus und Artistenmilieu rosa Töne dominieren, wird die Phase von 1904-1906 die „Rosa Periode“ genannt. In Paris lernte Picasso bald den Künstlerkollegen Georges Braque und den Galeristen Ambroise Vollard kennen. Vollard kaufte 1906 alle Werke der „Rosa Periode“ und ermöglichte damit dem jungen Picasso, der bis dahin in ziemlich ärmlichen Verhältnissen gelebt hat, erstmals ein einigermaßen sorgenfreies Leben. Derart abgesichert wagte sich der Maler 1907 an sein erstes Experiment: Er malt *die Demoiselles d'Avignon*.

Auf dem Weg zur Abstraktion

Seine Werke der Frühphase hatten in keinsten Weise die überraschende Bildgestaltung dieses Furore machenden Bildes angekündigt. Mit den „Mädchen von Avignon“ sind höchstwahrscheinlich Prostituierte gemeint, doch schockierte das Bild weniger wegen des Inhaltes - Bordellszenen kannte man bereits aus dem Impressionismus - als vielmehr aufgrund der Verzerrung und Zerstückelung der Figuren und des Bildraumes.

Wie viele seiner Zeitgenossen war auch Picasso auf der Suche nach ausdruckssteigernden malerischen Mitteln. Und wie viele fand auch er sie in der sogenannten „primitiven“ Kunst Afrikas, den archaisch anmutenden Masken und Plastiken der Südsee sowie in der iberischen Skulptur. Deren Formvokabular findet sich in den *Demoiselles d'Avignon* wieder. Maskenhafte Gesichter blicken den Betrachter unverwandt an und verleihen den Gestalten einen irritierenden Charakter. Den sonderbar verdrehten Wesen zur Seite gestellt drei geometrisch abstrahierte Akte in klassischer Haltung mit hinter dem Kopf verschränkten Armen. Die „mit der Axt behauenen Körper“, so ein Freund Picassos, stehen in spannungsreichem Kontrast zu der auf fleischliche Töne reduzierten Farbigkeit des Bildes.

Cézannes Forderung der Reduktion auf Kreis, Oval und Rechteck steigert

Picasso durch radikale Geometrisierung und Verformung der Körper und die Auflösung des perspektivisch gegliederten Raumes. Mit einem System von scharfen Linien und Schraffuren zerlegt er die Gesichter und Körper und formuliert damit erstmals die kubistische Auffassung, Volumen grundsätzlich als Rhythmen von Flächen wiederzugeben. Insofern bildet das Gemälde *Demiselles d'Avignon* den Auftakt zum Kubismus, eine Richtung, die Picasso zusammen mit seinem Freund Georges Braque zwischen 1907 und 1914 entwickelte und mit der er der Kunst des 20. Jahrhunderts neue Wege wies.

Im Gegensatz zu den abstrakten Künstlern in der ersten Jahrhunderthälfte, die sich schließlich der reinen Abstraktion zuwendeten, hielt Picasso Zeit seines Lebens am Gegenstand fest, doch befreite er ihn von seiner ursprünglichen Bedeutung. Er machte ihn zu einem bildimmanenten Ästhetikum. Stets betonte er die Eigengesetzlichkeit eines Kunstwerkes, indem er sich über jeglichen Abbildrealismus erhob und ein Bild allein nach innerbildlichen Gesetzen komponierte. So wurden in den kubistischen Bildern die Gegenstände zerlegt und neu - sei es in einer *simultanperspektivischen* Sicht, sei es in Form abstrakt wirkender, kristalliner Gebilde oder in synthetischen, nach formalästhetischen Kriterien vorgenommenen Neuschöpfungen - wieder zusammengesetzt. Die ausdrucksstarken Facettierungen, wie sie im Kubismus entwickelt wurden, fließen in Picassos abstrahierende Zeichensprache ein, werden Teil seines ganz persönlichen Stils, der abseits aller gängigen Richtungen steht. Geradezu ein „Markenzeichen“ seiner Kunst werden dabei Köpfe, die wie das *Bildnis Dora Maar* zwei Ansichten - einmal im Profil, einmal von vorne - vereinen. Zwischen 1912 und 1914 integrierte Picasso in seine kubistischen Bilder Realien wie Zeitungspapierschnipsel oder Tapetenreste und erfand so die Collage. Es ist typisch für den vielseitigen Künstler, daß er neben den abstrakten kubistischen Werken auch figürlich-gegenständliche Bilder malte. In *Zwei Frauen über den Strand laufend* zeigt sich ein völlig anderer Picasso, diesmal als „Neoklassizist“: Zum Teil zeitgleich mit der „zerstückelten“ Formensprache entstanden Bilder, bei denen die Betonung ganz auf kompakten, von der Umrißlinie zusammengehaltenen Volumina liegt. Picassos in ihrer Stilisierung an Ingres oder gar an die frühe Kunst Griechenlands erinnernden, schwach kolorierten über einen Strand laufenden Frauen wirken trotz größter Stilisierung und trotz eines raumlos erscheinenden Umfeldes höchst körperhaft und lebendig.

Bilder gegen den Krieg

Zu seinen berühmtesten und erschütterndsten Arbeiten gehört das monumentale Gemälde *Guernica*. Das spanische Städtchen Guernica wurde im April 1937 durch das faschistische Franco-Regime mit Unterstützung deutscher Truppen bombardiert und innerhalb von nur einer dreiviertel Stunde dem Erdboden

gleichgemacht. In seinem anklagenden Bild bringt er das Entsetzen, die Betroffenheit und Trauer, die dieses grausame Ereignis bei ihm auslöste, zum Ausdruck. Die Verzerrungen und zertrümmerten Formen, das reduzierte Schwarzweiß des Bildes drücken unerträglichen Schrecken und Vernichtung aus. Mensch und Tier sind zu einem einzigen Schrei geworden. Picasso verzichtete hier auf jegliches illustrierendes Beiwerk in Zeichnung und Farbe, griff aber auf ein traditionelles ikonographisches Repertoire zurück: Die Mutter mit dem toten Kind im Arm erinnert an Pieta-Darstellungen, die Frau mit der Lampe an die amerikanische Freiheitsstatue, die Hand des toten Soldaten mit dem zerbrochenen Schwert spielt auf das Schwert als Symbol für heroischen Widerstand an, wie es auch im Gemälde *Der Schwur der Horatier* des Klassizisten David verwendet wird.

Für Picasso war es selbstverständlich, als Maler politische Stellung zu beziehen. „Was glauben Sie, was ein Künstler ist? Ein Schwachsinniger, der nur Augen hat? Nein, die Malerei ist nicht erfunden worden, um Wohnungen auszuschmücken. Sie ist eine Waffe zum Angriff und zur Verteidigung gegen den Feind.“ 1944 wurde Picasso Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs.

In den 50er und 60er Jahren beschäftigte sich Picasso vor allem mit der Graphik. Er fertigte Plakate, Lithographien, Radierungen und Zeichnungen. Darüber hinaus entstanden Gemälde nach berühmten Vorbildern wie Velazquez *Las Meninas* oder Manets *Frühstück im Freien*, die Picasso nicht etwa kopierte, sondern in seiner ihm eigenen Sprache neu gestaltete. Dem für die Kunst der Moderne so charakteristischen Glauben an die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerkes hielt der Künstler Zeit seines Lebens die Treue.

Nicht ohne Stolz, aber auch mit einer gehörigen Portion Selbstironie beschrieb der Maler seinen Werdegang mit den Worten: „Ich wollte Maler werden, und ich bin Picasso geworden.“

Im April 1973 ist er im Alter von 91 Jahren in Südfrankreich gestorben.

Übungen

1. Geben Sie den Textinhalt in Form eines Dialogs wieder. Formulieren Sie die Fragen von A (an Hand der folgenden Dialogimpulse) und die Antworten von B. auf diese Fragen.

A: Jugendjahre und Kunststudium?

B: ...

A: Einfluß von anderen Malern?

B: ...

A: Seine frühe Malweise?

B: ...

A: Frühe Schaffensphasen?

B: ...

A: Suche nach ausdruckssteigernden malerischen Mitteln? Inspirationsquellen?

B: ...

A: Die Formsprache des Gemäldes „Demoselles d'Avignon“?

B: ...

A: Picasso und abstrakte Kunst?

B:

A: „Markenzeichen“ seiner Kunst?

B: ...

A: Picasso und Politik?

B:....

A: Sein Spätwerk?

2. Sagen Sie anders:

1. In den zwischen 1901 und 1904 entstandenen Bildern dominierten kühle bläulich-grünliche Töne. 2. In dieser Zeit malte er Artisten und Gaukler. 3. Aus der Facettierung der Formen entwickelten Picasso und sein Freund Georges Braque den Kubismus. 4. Das Schaffen von Picasso und seinem Freund G. Braque war wegweisend für die Kunst des 20. Jahrhunderts. 5. Picasso sagte sich nie vom Gegenstand los, doch befreite er ihn von seiner ursprünglichen Bedeutung. 6. Die ausdrucksstarken Facettierungen finden sich auch in Picassos abstrahierenden Zeichensprache. 7. Das zerbrochene Schwert in der Hand des toten Soldaten kann als Symbol für heroischen Widerstand gedeutet werden, wie es auch im Gemälde „Der Schwur der Horatier“ des Klassizisten David verwendet wird.

3. Sprechen Sie in der Stunde über andere Vertreter des Kubismus und ihren Beitrag zur Entwicklung der Bildsprache

- Georges Braque
- Jean Metzinger
- Juan Gris
- Albert Gleizes
- Fernand Leger
- Marcel Duchamp

4. Wir sehen uns den Film an, in dem es sich um das Schaffen von C.Permecke handelt.

Constant Permecke: Die Verlobten (ZDF)

Aufgaben zum Film:

1. Schildern Sie den äußeren Lebensweg des Künstlers.

2. Charakterisieren Sie die Maltechnik von C.Permecke.
3. Beschreiben Sie sein Bild „Die Verlobten“. Warum spricht man von kubistischen Einflüssen im Schaffen von C.Permecke? Sind diese in seinem Bild „Die Verlobten“ nachvollziehbar?
4. Wie formulierte der Maler sein künstlerisches Credo?
5. Wie wurden seine Bilder aufgenommen?

3. Projekte

Projekt I: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Westeuropäische Malerei)*

* Bei der Vorbereitung auf das Unterrichtsgespräch zum angekündigten Thema können Sie unter anderem auch Materialien aus der Rubrik 6 verwenden. Recherchieren Sie in den Bibliotheken, surfen Sie im Internet – so können Sie Ihre Diskussionsbeiträge attraktiver machen!

1. Umreißen Sie kurz die Situation in der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

1. Sammeln Sie Begriffe, die für die Kunst des 20. Jahrhunderts stehen. Sprechen Sie darüber in der Stunde.

2. Hier sind die wichtigsten Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts aufgelistet. Lesen Sie bitte diese Liste. Über welche Kunstrichtung(en) möchten Sie in der Stunde sprechen? Legen Sie sich fest.

- Symbolismus (1880-1900)
- Jugendstil (1890-1910)
- Fauvismus (1905-1920)
- Expressionismus ()
- Kubismus (1907-1925)
- Futurismus (1909-1915)
- Bauhaus, de Stijl und russischer Konstruktivismus (1913-1930)
- Dadaismus (1916-1925)
- Neue Sachlichkeit (1920-1933)
- Surrealismus (1924-1945)
- Abstraktion und figurative Malerei (ab 1945)
- Abstrakter Expressionismus (1945-1960), Tachismus, Informel Action Painting, geometrische Abstraktion
- Konkrete Malerei (1955-1975): Op Art, Colour Painting, Hard Edge
- Realismus und Aktionskunst (1958-1975)

3. Sammeln Sie die Materialien zu den gewählten Kunstrichtungen und berichten Sie darüber in der Stunde. Regen Sie Ihre Kommilitonen zum Meinungsaustausch an.

Projekt II: Die russische Malerei

1. Themen:

- Altrussische Malerei
- Malerei des 18. – Mitte 19. Jahrhunderts
- Realismus in der russischen Malkunst. Peredwishniki („Wanderkünstler“)
- Das Kunstleben Rußlands zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Westeuropäische Einflüsse in der russischen Malkunst
- Malkunst der Sowjetzeit. Underground-Kunst
- Russische Malerei Ende des 20. Jahrhunderts

1. Bereiten Sie ein Studiogespräch zu einem der aufgelisteten Themen.

2. Sprechen Sie in der Stunde über das Kunstleben Rußlands zu Beginn des 20. Jahrhunderts und westeuropäische Einflüsse in der russischen Malkunst.

3. Erarbeiten Sie Materialien für eine Museumsführung. (Thema: Die russische Porträtmalerei Ende XIX. – Anfang XX. Jahrhunderts). Stellen Sie sich als Museumsführer(in) auf Probe! Die Rolle der Museumsbesucher übernehmen Ihre Kommilitonen.

4. Videofilme und Hörtexte

Gespräch mit einem Hobby-Maler (Hörtext)

Übungen zum Gespräch

1. Hören Sie das „*Gespräch mit einem Hobby-Maler*“ und beantworten Sie die folgenden Fragen:

1. Was wollte Herr Gay als kleiner Junge werden?
2. Hat ihn sein jetziger Beruf, nämlich Volontär bei der Kommunalverwaltung immer befriedigt?
3. Was malt er am liebsten?
4. Wie kann man ungefähr seinen Stil einordnen?
5. Welche Maler mag er besonders?
6. Welche Jahreszeit reizt ihn besonders?
7. Malt er auch nach der Phantasie?
8. Will er alle seine Bilder verkaufen?
9. Wenn er sich noch mal entscheiden müßte, wie wäre seine Berufswahl?

2. Hören Sie das Gespräch noch einmal und beantworten Sie die folgenden Fragen.

1. Warum konnte Herr Gay den Malerberuf nicht ergreifen? 2. Warum wollte ihn sein Vater nicht Maler werden lassen? 3. Wie muß man sich, nach Meinung von Herrn Gay, verhalten, wenn man im Leben Erfolg haben will? 4. Warum veranstaltet er eigene Ausstellung? 5. Warum malt er am liebsten die Eifel? 6. Wieso kann er jetzt auch wochentags in die Eifel fahren? 7. Wie hätte er am liebsten beginnen sollen, wenn er als junger Mann den Malerberuf ergriffen hätte?

3. Ersetzen Sie die fettgedruckten Ausdrücke durch gleichbedeutende Ausdrücke aus dem Gespräch.

1. **Ich wünschte sehr**, Maler zu werden. 2. Als ich **mich entscheiden** mußte. ... 3. Wenn ich **mich** noch für die Malerei **interessiere**, ... 4. Man muß **sich für** die Sache **begeistern**. 5. Ich **male** fast **ausschließlich Landschaften**. 6. Malen Sie auch **manchmal** nach der Phantasie? 7. Ich verkaufe **sehr viel**. 8. Solche Bilder **geben** wir **nicht aus der Hand**. 9. Glauben Sie, daß Sie auch als Maler **Erfolg gehabt** hätten? 10. Sein Vater hat **die Situation an und für sich richtig beurteilt**.

4. Bitte ergänzen Sie.

1. Da mußte ich doch einen anderen Beruf...
2. Mein Vater war besorgt, daß ich in diesem Beruf für mein späteres Leben nicht.....sei.
3. Warum sind Sie nicht Ihren wahren Neigungen....?
4. Man Herrn Gay als Hobby-Maler.
5. Die Presse hat sich eingehend... Herrn Gay befaßt.
6. Ich neige auch... Expressionismus.
7. Gibt es Bilder, ... Sie sich nie trennen würden?
8. Herr Gay malt nicht Phantasie.

Hören Sie das "Gespräch mit einem verkommenen Künstler"

Übungen zum Gespräch

I. Sie hören das Gespräch zweimal. Lösen Sie die folgenden Aufgaben erst während des zweiten Hörens!

1. Der Interviewte schafft lieber Bilder als Plastiken. Stimmt das ?
2. In den dreißiger Jahren
a) erbt er Land.
b) ging es ihm beruflich ausgezeichnet.
c) begann er mit dem Alkohol.
d) machte er Schulden.
3. In den dreißiger Jahren schuf er hauptsächlich
a) Plastiken.

b) Bilder.

c) Porträts.

4. Als der Krieg zu Ende ging, schlug er die Führerbüsten kaputt, die er noch hatte,

a) weil er sie nicht mehr schön fand.

b) weil er sie nicht mehr verkaufen konnte.

c) weil der Führer tot war.

d) weil er glaubte, die Amerikaner würden ihn wegen der Büsten festnehmen.

5. a) Nach dem Krieg ging es bergauf mit seiner Kunst.

b) Nach dem Krieg zog er aufs Land um.

c) Nach dem Krieg lebte er vom Landbau.

d) Nach dem Krieg erbt er Land, mit dem er viel Geld verdiente.

6. Seine Künstlerlaufbahn nahm praktisch ein Ende nach dem Krieg. Stimmt das ?

7. Das Stück Land, in dessen Besitz er kam, war reich an

8. Er konnte das Land sehr billig kaufen, weil

9. a) Er hat großen Erfolg in Aussicht.

b) Er macht überhaupt keine Pläne für die Zukunft.

10. Er ist unbekannt in der Gegend, in der er wohnt. Stimmt das ?

11. Am Ende kam das Land in den Besitz

a) seines Vaters.

b) seiner Schwester.

c) einer Bekannten.

d) des Staates.

12. Er lebt jetzt von seinen Ersparnissen. Stimmt das ?.....

13. Der Grund dafür, daß er so heruntergekommen ist, ist

14. Wie ernährt er sich in letzter Zeit ?

15. Wie verbringt er seine Tage ?

II. Hören Sie das Interview noch einmal und ergänzen Sie die folgenden Sätze durch Ausdrücke aus dem Gespräch!

1. Ein Bild kann man verkaufen als eine Plastik.

2. In den dreißiger Jahren war er ganz gut

3. Ein Künstler an die Natur, wenn er jung ist.

4. Überall standen so Büsten und irgend so etwas von mir, daß ich mich fast irgendwie mußte.

5. Wenn ich doch gewußt hätte, daß die Amis daran ihren gehabt hätten, da hätte ich doch noch was dafür bekommen!

6. Zwischen zwei aus der Flasche erzählt er.

7. In einer Stunde oder zwei Stunden ist ein Aquarell mindestens fertig, doch eine Plastik oft Wochen braucht. Es natürlich....., was es für eine Plastik ist.

8. Das war so verwüstet, daß die Bauern kaum noch auf die Grundstücke.....

9. Meine Schwester wollte auch damit haben.

10. Er hatte am Ende fast 30 000 Mark

III. A. Erläutern Sie die folgenden Sätze!

1. „...daß ich mich fast irgendwie verkriechen mußte.“

2. „Ist ja nichts mehr mit mir!“

3. „Keiner wollte hier richtig anbeißen.“

4. „Er steht über der Zeit.“

B. Finden Sie andere Situationen, in denen diese Ausdrücke zu verwenden sind!

IV. Kreuzen Sie jeweils die richtige Erklärung an!

1. „Das Geld rann durch seine Kehle“ heißt

a) Er verschluckte das Geld.

b) Er eröffnete eine Bar.

c) Er gab das Geld für Alkohol aus.

2. „Das Tausendjährige Reich“ heißt

a) Das Reich, das tausend Jahre dauerte.

b) Die tausendjährige Periode, in der die Welt sehr reich war.

c) Der Titel eines arabischen Märchens.

d) Das Dritte Reich.

3. „... statt zum Pinsel zur Flasche zu greifen.“

a) ... statt zu malen, zu trinken.

b) ... statt sich zu rasieren, zu trinken.

Wir sehen uns den Videofilm an:

Gruppe „Freibank“ – ein Versuch der Kollektivmalerei

Arbeitsvorschläge zum Film

I. Einstieg

1.1. Einstimmung durch Unterrichtsgespräch: Wie entsteht ein Bild?

1.2. Spielerische Tafel- bzw. Folienarbeit: "Kollektives Malen". Spielregeln: Ein Lerner macht ein paar Striche auf die Folie oder an die Tafel. Der Nächste "vervollständigt" das Bild so gut er kann. Die Arbeit dauert, bis das Bild fertig ist. Jeder Teilnehmer versucht laut die Leistung seines Vorgängers zu interpretieren und die eigene Idee zu erklären.

1.3. Auswertung der Ergebnisse unter 1.2.

II. Arbeit mit dem Video

2. Erste Vorführung bis zum „STOP“-Zeichen

2.1. Beobachtung zu den folgenden Fragen:

Paßt die moderne Plastik gut ins Stadtbild? Gefällt sie Ihnen?

Wie heißt diese Figur?

2.2. Besprechung nach der Vorführung:

Was bedeutet die Redewendung „sich verkannt fühlen“? Denken Sie daran, wie die Bürger auf diese Plastik reagieren.

3. Erste Vorführung nach dem „STOP“-Zeichen

3.1. Beobachtung und Notizen zu den folgenden Fragen:

Welche Stadt ist Schauplatz dieser Sequenz?

Was machen die gezeigten Personen?

Wie arbeiten sie?

Mit welchem Thema beschäftigen sie sich?

In welchem Stil sind ihre Arbeiten gehalten?

Wie reagieren die Bürger darauf?

4. Zweite Vorführung nach dem „STOP“-Zeichen

4.1. Notizen zu den folgenden Fragen:

Woran erinnern die Gemälde der Gruppe "Freibank"?

Was setzen sich die Künstler zum Ziel?

Zu welchem Erfolg haben sie es schon gebracht?

Mit welchen Problemen sehen sich diese Künstler konfrontiert?

4.2. Beschreibung der gesehenen Bilder. Wenn nötig - Arbeit mit dem Standbild

III. Weiterführende Aufgaben

5. Diskussion:

5.1. Vorschlag 1:

Warum irritieren die nichttraditionellen Kunstformen die Zuschauer? Soll sich die Kunst im Rahmen der gewohnten Formen halten? Wie ergänzen der Inhalt und die Form einander?

5.2. Vorschlag 2:

Braucht Kunst Förderung? Von wem? In welcher Form? Hat ein Künstler, der unterstützt wird, weniger künstlerische Freiheit?

Wir sehen uns den Videofilm an:

Gegen das graue Einerlei städtischer Quartiere

Arbeitsvorschläge zum Film

I. Einstieg

I.1. Einstimmung durch Besprechung der Traditionen der Wandmalerei und Entwicklung dieser Malart von der Steinzeit bis heute. Dazu zuerst Arbeitsblatt 1 bearbeiten (als Hausaufgabe).

II. Arbeit mit dem Video

2. Erste Vorführung

2.1. Beobachtung und Notizen zu den folgenden Fragen:

Wer wird gezeigt?

Was ist er von Beruf?

Was macht er?

Wie bezeichnet er sein Werk?

Wozu macht er das?

1. Zweite Vorführung

3.1. Bearbeitung von AB 2 (Aufgabe 1 und 2)

3.2. Bearbeitung von AB 2 (Aufgabe 3)

III Weiterführende Aufgaben

4.1. Besprechung: Ist die Fassadenmalerei In Ihrem Land bekannt? In welcher Form?

4.2. Eigene Entwürfe für Fassaden und Brandmauern schmückende Wandmalereien

Lesen Sie bitte die einzelnen „Textsplitter“ und bestimmen Sie die richtige Reihenfolge der Textabschnitte. Wie können Sie die funktionale Bestimmung der Wandmalereien in unterschiedlichen Epochen erklären? Welche Techniken sind Ihnen noch bekannt?

1. Aus der Renaissance-Zeit sind wunderbare Sgraffito-Häuser bekannt. Darunter verstehen wir eine Technik der Wandmalerei, bei der Linien und Flächen in verschiedenfarbige übereinandergelegte Putzschichten eingeschnitten oder geritzt werden.

2. Dieses antike Malverfahren besteht darin, daß der Künstler bzw. Handwerker mit Wachs gebundene Farben heiß auf Stein aufträgt oder (bei kaltem Auftrag) durch einen heißen Spachtel untereinander und mit dem Malgrund verschmelzen läßt.

3. Die Zivilisation kannte viele Techniken der Wandmalerei. Im Unterschied zur Tafelmalerei ist sie die Malerei, die auf Wänden ausgeführt wird. Braucht man den feuchten Putzbelag als Grundlage, so nennt sich diese Technik das Fresko. Trägt man die Farben auf die trockene Wand auf, bezeichnet man diese Technik als SeccoMalerei. Seit der Antike ist eine andere Technik bekannt - Enkaustik.

4. Das Bestreben, Ideen und Ereignisse festzuhalten, hat schon den Menschen der Frühzeit bewegt. Vor 30 000 Jahren, in einer Periode, die von den Wissenschaftlern die jüngere Altsteinzeit genannt wird, bemalten Menschen die Wände ihrer Höhlen. Diese Malereien beschreiben Vorgänge der Jagd und dienten wohl auch kultischen Zwecken, wie zum Beispiel der Beschwörung des Jagdglückes. Die Malereien zeigen auch Werkzeuge und Waffen, die von frühen

Menschen gebraucht wurden. In den Höhlen, die in Frankreich, Spanien, Afrika und im Ural entdeckt worden sind, finden wir die ersten Darstellungen aus dem Alltagsleben der Urmenschen. Die Bilder helfen, die menschliche Entwicklungsgeschichte zu verstehen und demonstrieren den Wunsch der Menschen, über ihr Tun zu berichten. Aber da der Frühmensch noch keine Schrift kannte, malte er seine Berichte in farbigen Bildern auf die Höhlenwände.

Notieren Sie sich bitte, mit welchen Schwierigkeiten Friedl Deventer konfrontiert wird:

- a) technischer Art
- b) anderer Art

Was könnte der Denkmalschutz gegen die Tätigkeit von F. Deventer einwenden? Überlegen Sie sich bitte die möglichen Argumente für und gegen die Fassadenmalerei.

Haben Ihnen die Bilder von F.D. gefallen? Beschreiben Sie nach dem Gedächtnis seine Bilder und vergleichen Sie dann Ihre Beschreibung mit dem Standbild.

Wie sehen uns den Videofilm an:

Die Dortmunder Graffiti-Szene

Arbeitsvorschläge zum Film

1. Einstieg

1. Lexikarbeit

1.1. Erklären Sie die folgenden Wörter:

das Graffiti

sprühen, spraysen

die Sprühdose, die Spraydose

die Sprühdosenmalerei

I. Arbeit mit dem Video

2. Erste Vorführung

2.1. Beobachtungsaufgabe:

Gruppe 1: Graffiti im Stadtbild. Wo sieht man sie? Wie verhalten sich unterschiedliche Leute dazu? Wie ist ihr erster Eindruck?

Gruppe 2: Wie bezeichnen sich manche Graffiti-Sprüher? Was wollen sie damit zum Ausdruck bringen?

3. Zweite Vorführung

3.1. Bearbeitung von AB 1

Besprechung: Sind Graffiti eine Kunstart oder eine Schmiererei? Was spricht dafür/dagegen? Sammeln Sie Argumente und verteidigen Sie Ihren Standpunkt.

III. Weiterführende und abschließende Aufgaben

4.1. Bearbeitung von AB 2

4.2. Abschließende Diskussion zum ganzen Videofilm über die Tendenzen der modernen Kunstentwicklung unter Berücksichtigung der folgenden Fragen: Wie entwickelt sich die Kunst heute? Was sind die Hauptrichtungen dieser Entwicklung?

Ist das Kunst? Ist das eine "andere" Kunst? Ist es keine Kunst?

Beobachten Sie ähnliche Tendenzen der Kunstentwicklung auch in Ihrem Land?

Hat der Film Ihre Vorstellung von der Kunst verändert?

Lesen Sie bitte den folgenden Text. Bestimmen Sie das grundsätzliche Verhalten des Verfassers den Sprayen und ihren Aktionen gegenüber. Werden im Film ähnliche Probleme angeschnitten ?

Neues Mittel gegen Graffiti

Nach Imprägnierung kann Spray mit Wasser abgewaschen werden

os. BERLIN, 11. Juli. Fast alle größeren Städte zerbrechen sich den Kopf, wie man mit den zahlreichen Graffiti umgeht, die an vielen Häuserwänden zu sehen sind und deren geheimnisvolle Bedeutungen kaum einer kennt. Fast nichts scheint die jugendlichen Urheber von ihrem strafbaren Tun abzuschrecken. Vor allem Berlin führt seit vielen Jahren einen Kampf, der aber offenbar nur schwer zu gewinnen ist. Eine große Hilfe ist das sogenannte Wundermittel des Charlottenburger Malermeisters Bernd Neumann, dessen "Dekontaminol" inzwischen als Patent zugelassen ist. Vor allem die BVG nutzt es zur Entfernung der zahllosen Graffiti.

Ein vorbeugendes Mittel hat jetzt die niedersächsische Chemiefirma Remmers entwickelt. Es schützt Häuserwände vor den Farben der Sprayer. Es handelt sich um eine Imprägniersubstanz, die an Wänden aufgetragen wird und verhindert, daß die Farbe in das Mauerweik eindringt. Hat ein Sprayer sein Werk vollendet, kann es hinterher mit heißem Wasser einfach wieder abgewaschen werden. Der Strahl mit 80 Grad heißem Wasser läßt einen Teil der Imprägnierschicht schmelzen und spült sie mit der Farbe ab. Anschließend muß die Versiegelung wieder aufgetragen werden.

Ob mit diesem Mittel der Kampf gegen die Sprayer gewonnen werden kann, ist allerdings fraglich. Wurden bisher Graffiti mit frischer Farbe überstrichen, dauerte es oft nur wenige Tage, bis neue Zeichen an der Wand zu sehen waren. Das Ganze erscheint manchmal als ein Wettlauf, den weder die miteinander konkurrierenden Jugendlichen, die gegenseitig ihre Zeichen übersprühen, noch Stadtverwaltungen und Hausbesitzer gewinnen können. Vielleicht führt das neue

Mittel dazu, daß in immer schnelleren Rhythmen neue Spraygemälde an den Häusern zu sehen sind.

Das Mittel heißt "Funcosil Graffiti-Schutz" und ist im Fachhandel erhältlich. Ein Uter kostet etwa 11 Mark. Es enthält keine organischen Lösemittel und verdunstet lediglich Wasser.

die BVG = Berliner Verkehrsgesellschaft

Graffiti sind nicht nur "Wandschmierereien". Es gibt viele Sammlungen, die von ganz ernsten Leuten, Spezialisten auf dem Gebiet der Linguistik, Psychologie, Pädagogik, analysiert werden. Graffiti stellen oft eine Sentenz dar - Ober alles in der Welt - eine Art philosophische Weltbetrachtung, die in scherzhafter, ironischer oder auch sehr salopper Form zum Ausdruck gebracht wird.

Versuchen Sie einige Graffiti-Sprüche zu analysieren:

Denk-mal!

Tran dich!

Schule macht blöd

Nix verstehen - ich Deutscher!

Hier ist noch eine Graffiti-Art. Lesen Sie einen Text über die Berner Sprays. Können Sie auch solche Wörter bilden? Versuchen Sie es in Deutsch und in ihrer Muttersprache.

Berner Sprays

Wer auf Fassaden sprayt, nimmt das Risiko auf sich, für eine öffentlich gemachte Aussage wegen Sachbeschädigung belangt zu werden. Wer sprayt, muß sich deshalb notgedrungen kurz fassen. Aus dieser Not eine Tugend gemacht haben Anonyme in Bern. Ihre Sprays, die zum ersten Mal vor etwa drei Jahren auf Berns Fassaden aufgetaucht sind, bestehen aus Wortneuschöpfungen, die phonetische Übereinstimmung eines Wortbeginns und eines Wortendes zusammenzieht, was in vielen Fällen überraschende Bedeutungen anklingen läßt. Übrigens gibt es auch anders gebaute Wortneuschöpfungen auf Berns Fassaden: z.B. solche, die durch Vertauschen von Konsonanten entstehen (Velorution), durch Einfügen resp. Austauschen einzelner Buchstaben (Flust, Hoffnungsschlimmer, Patriarsch, Wirttschaft), durch Einschleichen von Silben und ganzen Wörtern (Akzeptotentanz, Patriodiot) oder durch Verballhornungen (Demokratastrophe, Zuvielisation).

ALLEINGEPFRECHT
AUTOD
BEFEHLTRITT
BEZIEUNGER
EGOTT
ERFOLGENSCHWER
FLIMMERFORT
GLAUBENZIN
GEWINNIGE LIEBERTRUG
HOHNMACHT
JUNGEMÜTLICH
KAPITALFAHRT
KONSUMPF
MACHTUNG

OBERFLÄCHELND
RAUSLÄNDER
RENDITERROR
SACHZWANGST
SCHIZOPHRENNEN
SELTSAMMEIN
STURTEIL
SUPERVERS
TRAUERFOLG
VERKEHRFURCHT
WOHLSTANDHAFT
ZÄHRFLICHBlick
ZEITRIG

5. Heiteres

Lesen Sie die folgenden Kurztexte und erzählen Sie sie nach:

Die Rache

Der Maler Menzel saß einmal vergnügt in einem Kaffeehaus und studierte die Gesichter der Gäste. Da bemerkte er, wie sich einige Gäste über ihn lustig machten. Zwei Herren und eine dicke, mit Schmuck behängte Dame lachten mehrmals über den kleinen Mann im schwarzen Jackett, ohne ihn natürlich zu kennen. Da zog Menzel sein Skizzenbuch aus der Tasche und begann zu zeichnen, wobei er ab und zu die Dame scharf fixierte.

Plötzlich kam einer der beiden Herren auf den Maler zu und sagte herausfordernd: „Mein Herr, die Dame verbietet es sich, von Ihnen gezeichnet zu werden!“

Auch die übrigen Gäste waren aufmerksam geworden. Menzel zeigte dem Herrn seine Zeichnung. „Ich zeichne gar nicht die Dame. Oder ist sie da etwa?“

Der Herr und mit ihm die übrigen Gäste betrachteten die Zeichnung. Sie stellte eine fette Gans dar. Gleich darauf flohen die drei vor dem lauten Lachen der anderen...

Die beste Medizin

Da der Maler Adolph Menzel auch im hohen Alter vom Kranksein nichts wissen wollte, schickten ihm seine Freunde, als er sich einmal schlecht fühlte, einen

Arzt auf den Hals. Als dieser bei Menzel erschien, war der Künstler unzufrieden, dann aber wurde er aufmerksam: „Kommen Sie doch einmal ans Licht!“ Und schon hatte er seinen Skizzenblock hervorgeholt und begann zu zeichnen.

Empört sagte der Arzt: „Was erlauben Sie sich denn? Ich denke, ich komme zu einem Kranken und Sie...“

„Halten Sie still,“ erwiderte ihm Menzel, „wissen Sie denn nicht, daß Arbeit die beste Medizin ist?“

Gutes Anzeichen

Als der berühmte Maler Max Liebermann einmal nach einer schweren Operation im Hospital lag, besuchte ihn seine Frau. Sie trat an sein Bett und fragte besorgt: „Wie geht es dir, mein Lieber?“ – „Schon viel besser,“ lächelte Liebermann schwach, „ich nehme bereits nicht mehr alles ohne Widerspruch hin!“

So ähnlich

Max Pallenberg wurde gefragt, was er von dem Maler Liebermann halte. „Der hat vor kurzem meine Schwiegermutter gemalt,“ erwiderte Pallenberg, „ich sage Ihnen, zum Davonlaufen!“ – „So schlecht, Herr Pallenberg?“ – „Nein,“ antwortete Pallenberg, „so ähnlich!“

Kunstschätze

Zu Max Liebermann kam eines Tages ein reicher Industrieller, der eine große Bildersammlung besaß, und bat den Künstler um seinen fachmännlichen Rat, welcher wohltätigen Institution er wohl seine Kunstschätze am besten übergeben sollte. Liebermann besichtigte die Sammlung des auf sein Kunstverständnis besonders eingebildeten Mannes. Dann erklärte er: „Ich würde ein Blindenheim für am besten geeignet halten!“

Der alte Liebermann

Ein Kunsthändler aus Brüssel traf wenige Wochen nach Hitlers Machtergreifen Max Liebermann, der – sei es wegen seines hohen Alters, sei es, weil er den richtigen Augenblick zur Emigration versäumte zu haben oder anderswo nicht leben zu können glaubte – in Berlin geblieben war, in einem Kaffeehaus Unter den Linden. Der Maler saß allein an einem versteckten Tisch im Hintergrund des großen Saals und kritzelte Fratzen auf die Rückseite des Speisekarte.

„Ihr Aussehen gefällt mir nicht, Meister,“ sagte der Belgier nach den ersten Worten der Begrüßung. „Essen Sie nicht zu wenig? Wie geht es Ihnen überhaupt?“

„Ach, wissen Sie,“ entgegnete Liebermann, „heutzutage kann man gar nicht soviel fressen, wie man kotzen möchte.“

Zu teuer

Max Liebermann zeigte einem Bekannten seine Bildersammlung.

„Und so wenig Liebermanns?“ wunderte sich der Besucher. „Echte Liebermanns?“ entgegnete der Maler. „Die kann ich mir nicht leisten.“

Gegenseitige Hilfe

Ein Kunstkritiker hatte ein Buch über Picasso geschrieben und überreichte es ihm mit den Worten: „Hoffentlich hilft mein Buch, Ihre Bilder zu verkaufen!“ Picasso nahm das Buch freundlich dankend an, blätterte ein wenig darin und sagte dann: „Hoffentlich helfen meine Bilder, Ihr Buch zu verkaufen.“

Es kann nichts passieren

Ein reicher Kaufmann besuchte den amerikanischen Maler Whistler in seinem Atelier und betrachtete die Werke des Künstlers. Hin und her gehend, blieb er bei einem der Bilder stehen und wollte prüfen, ob die Farbe noch frisch sei. Voller Schrecken rief Whistler: „Um Gottes willen, verderben Sie nichts – die Farbe ist noch nicht trocken.“ „Ich verstehe Ihre Aufregung nicht,“ meinte der Besucher. „Sie sehen doch, daß ich Handschuhe anhabe!“

Umgekehrt

Ein junger Maler beklagte sich einmal beim alten Böklin, daß seine Bilder keine Käufer finden: „In zwei bis drei Tagen male ich so ein Bild,“ erklärte er, „und ein bis zwei Jahre brauche ich immer, bis eines verkauft wird!“

Böklin wußte Rat. Er klopfte dem Kollegen auf die Schulter und meinte: „Versuchen Sie es doch einmal umgekehrt! Malen Sie zwei bis drei Jahre an einem Bild, dann werden Sie es bestimmt in zwei bis drei Tagen verkaufen!“

Ratschlag

Der französische Maler Henri Touchages wurde einst von einem seiner Schüler gefragt:

„Meister, wie malt man am besten eine Frau?“

„Ist eine Frau von 20 Jahren, so malt man sie so, wie sie ist. Ist sie 40, so malen Sie sie so, als ob sie 20 wäre.“

Er läßt mit sich reden

Der Maler sagt zum Kunsthändler: „Für dieses Bild hat mir ein Amerikaner dreitausend Mark geboten!“

„Ich würde nicht mehr als fünfzig Mark dafür geben.“

„Gut. Nehmen Sie es hin! Wie dürfen nicht alle unsere Meisterwerke ins Ausland gehen lassen!“

Beim Porträtmaler

Bäckermeisterin: „Meinen Jungen möchte ich aber auch auf dem Bild haben!“

Maler: „Dann kostet es 80 Mark mehr.“

Bäckermeisterin: „Aber ich nehme ihn doch auf den Schoß!“

Katastrophe

Maler: „Was sagen Sie, Herr Kritiker, zu meinem neusten Bild „Weltuntergang?““

Kritiker: „Gut getroffen. Ihr Bild ist tatsächlich eine Katastrophe.“

Zwingender Grund

„Warum malen Sie immer nur Landschaften?“ wurde ein Künstler gefragt.

„Weil weder die Bäume, noch die Steine verlangen, daß sie ähnlich gemalt werden.“

Die einzige Pose

Ein Maler porträtiert seinen Kreditor.

„Wohin soll ich die Hände tun, damit die Pose natürlich aussieht?“ fragte er.

„Vielleicht soll ich sie in die Taschen stecken?“

„Natürlich,“ erwiderte der Maler, „aber nur in meine.“

Kunstkenner

Oscar Wilde berichtet über seine Erlebnisse in Amerika. Ein Amerikaner verklagte einmal eine Eisenbahngesellschaft, weil sie ihm einen Gipsabguß der Venus von Milo mit – wie er behauptete – abgeschlagenen Armen abgeliefert habe.

Er gewann den Prozeß, und der Schaden wurde ihm ersetzt.

Der Kritiker

Vor dem Bild des jungen Malers stand er – der Kritiker mit großem „K“. Rundherum in ehrfurchtsvoller Haltung standen einige jungen Künstler und Kritiker mit kleinem „k“.

„Seht ihr,“ sagte er nach kurzer Betrachtung des Bildes zu seinen Kollegen, „an diesem Bild läßt sich die unzureichende Technik des Künstlers nachweisen.“

„Seht euch einmal die Rosen an, so sehen doch Rosen überhaupt nicht aus, meine Frau hat gestern vom Lande viele Rosen mitgebracht und die sehen ganz anders aus.

Oder dieser Apfel, das ist ja furchtbar! Der macht überhaupt keinen saftigen Eindruck und ist auch nicht rot genug.

Aber das alles wäre noch annehmbar, der Autor ist jung und unerfahren. Das berechtigt ihn allerdings nicht, dazu eine Fliege auf diese Vase zu malen. Bitte schaut euch einmal diesen schmutzigen Fleck an. So soll eine Fliege aussehen?

Ohne irgendwelche Rücksicht auf meine Kritik, sagt doch selbst: „Kann jemand diesen Fleck für eine Fliege halten?“

Jetzt aber hatte die Fliege wirklich genug und flog davon.

Kunstkritiker

Es war einmal ein Kunstkritiker, der beschäftigte sich sein ganzes Leben lang mit der Malerei. Ob nun der andauernde, intensive Kontakt mit Farben daran schuld war oder irgendeine Altersschwäche – eines schönen Tages wurde dem Kunstkritiker sonderbar zumute, als sähe er nicht mehr mit seinen Augen, als hätten längst bekannte Gemälde plötzlich ein anderes Aussehen bekommen; und in der freien Natur hatte er den Eindruck, die Jahreszeiten seien durcheinandergeraten: Der Frühling wirkte herbstlich, und die Farben des Sommers waren von eisblauer Kälte. Der Kunstkritiker konsultierte viele Ärzte, aber keiner von denen wagte es, ihm zu sagen, daß er farbenblind geworden sei; dies, so meinten die Ärzte, dürfe man einem berühmten Kunstkritiker nicht antun. Also blieb alles beim Alten. Und wenn er nicht gestorben ist, so übt er heute noch Kunstkritik.

Ein Experiment

Ein Angestellter ließ auf einer Kunstauktion in Italien ein Bild eines berühmten alten Meisters im Werte von 40 000 Mark mit nur 100 Mark anpreisen, um zu beweisen, daß die reichen Nichtstuer und Snobs keine Ahnung von Kunst haben. Der Mann behielt recht. Niemand äußerte den Wunsch, das Bild zu kaufen.

Leidenschaft für Modernismus

Das New Yorker Museum der bildenden Künste stellte ein Gemälde aus, auf dem ein Kerzenhändler dargestellt ist. Aus Versehen wurde das Bild verkehrt aufgehängt. Vor ihm drängten sich ständig die Besucher, die es für ein Werk der neusten Richtung der modernen Kunst hielten.

Bildende Künste

Den Wiederbeginn des künstlerischen Lebens in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg kann man auf den August 1945 datieren: Am 2. August eröffnet Gerd Rosen auf dem Berliner Kurfürstendamm die erste Galerie im damals noch besetzten Nachkriegsdeutschland, am 5. August findet fünfhundert Kilometer weiter südlich, in Prien in Oberbayern, eine erste, unter größten Schwierigkeiten zustandegekommene Kunstausstellung statt. Aus Berichten von damals spricht ein heute kaum noch vorstellbarer Hunger nach kulturellem Erleben - und dieses Erleben war zunächst insbesondere das einer wiedergewonnenen geistigen Freiheit.

Wiederbeginn meint anfänglich vor allem Fortsetzung jener künstlerischen Traditionen, insbesondere der des Expressionismus, des Surrealismus und der Ideen des „Bauhauses“, die im nationalsozialistischen Deutschland unterbrochen waren. Über die Entwicklungen, die inzwischen im Ausland stattgefunden hatten, gab es zunächst kaum Informationen. Künstler der älteren oder mittleren Generation wie die Maler Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Fritz Winter, Richard Oelze, der Holzschneider HAP Grieshaber und der Bildhauer Hans Uhlmann vermittelten, zum Teil als Lehrer an den allmählich wieder öffnenden Akademien, die Grundlagen, auf denen die jüngeren Künstler aufbauten. Die sich nun frei entwickelnde Malerei, insbesondere die abstrakte, stieß aber auch bald auf Widerstände, wie sie 1947 von der Ausstellung „Extreme Malerei“ in Augsburg ausgelöst wurden, Kunstverständnis und Toleranz des Publikums hatten sich, gerade auch bei der jüngeren, im „Dritten Reich“ aufgewachsenen Generation, nicht entwickeln können - das Verdammungswort „entartete Kunst“ war noch in vielen Köpfen und schnell zur Hand. In dieser Situation schlossen sich 1949 in München eine Reihe von Künstlern, unter ihnen die Maler Baumeister, Winter, Rupprecht Geiger und die Bildhauerin Brigitte Meier-Denninghoff zu einer »Gruppe der Gegenstandslosen« zusammen, die sich den Namen „Zen 49“ gab. „Auf der Tradition des Blauen Reiters fußend“, so Geiger, hat „diese Gruppe die Aufgabe, die abstrakte Kunst durch Wort und Bild zu verbreiten, so daß sie Allgemeingut wird, d. h., daß sie die bestimmende Aussageform unserer Zeit wird“. Auch andernorts schlossen sich Künstler zu Gruppen zusammen - insbesondere ist hier die Gruppe „Junger Westen“ zu nennen, die 1948 in Recklinghausen ihre erste Ausstellung hatte. Den Kern der Gruppe bildeten die Maler Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Emil Schumacher, Heinrich Siepmann, Hans Werdehausen und der Bildhauer Ernst Hermanns. Zur Zielsetzung der Künstler schrieb Franz Große-Perdekamp, der Anreger des

Zusammenschlusses: „Es geht ihnen darum, die technisierte Zeit, die uns noch nicht lebendiger geistiger Besitz geworden ist, in unser Leben einzuformen . . . Die jungen Künstler machen rücksichtslos Ernst mit dieser neuen Wirklichkeit, der sie räumlich und zeitlich angehören, und man wird feststellen müssen, daß diese wenig zutreffend als abstrakt bezeichnete Kunst der Wirklichkeit näher ist als die sogenannte realistische Kunst, die der anschaulich nur noch zu einem Teil erlebbaren Wirklichkeit nicht mehr mächtig ist“. Die junge Kunst im industriell geprägten Westdeutschland begann in einem anderen sozialen Umfeld und mit anderen Fragestellungen als die junge Kunst in Süddeutschland, wo es darum ging, „die geheimnisvollen Strömungen der Natur, wie sie heute das Weltbild prägen, auf eine gleichnishafte Formel zu bringen“ (Geiger). Zweifellos hat die in Westdeutschland früh der technisch-industriellen Wirklichkeit zugewandte Aufmerksamkeit für die besondere Lebendigkeit der dort folgenden künstlerischen Entwicklungen und Aktivitäten mit den Boden bereitet.

Wieder anders waren die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Künstler in Ostdeutschland, wo sich aus einer vergleichbaren Ausgangssituation ein ganz anders strukturiertes künstlerisches Leben entwickelte. Hatte sich der „Kulturkampf“ im geteilten Berlin in den ersten Nachkriegsjahren noch durchaus als friedlicher Dialog mit der Gegenposition dargestellt - zu den Besuchern der Galerie Rosen gehörten sowjetische Offiziere ebenso wie Karl Hofer, einer der wichtigsten kulturellen Erneuerer der damaligen Zeit, aber auch Marxisten wie der Philosoph Wolfgang Harich und der Architekt der Stalin-Allee, Hermann Henselmann -, so führten Währungsreform, Blockade und die Gründung der beiden deutschen Teilstaaten Bundesrepublik und DDR spätestens 1948/49 zu einer Spaltung der Kunstszene, deren endgültige Überwindung auch nach dem Fall der Mauer und der Wiedervereinigung 1990 Aufgabe bleibt.

Im Spätsommer 1946 fand in Dresden die erste „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ organisiert von Hans Grundig und Will Grohmann, statt. Erstmals waren wieder Werke von Barlach, Baumeister, Beckmann, Feininger, Felixmüller, Grosz, Heckel, Kirchner, Klee, Kokoschka und Käthe Kollwitz in Deutschland zu sehen. Die Reaktion des Publikums jedoch war größtenteils ablehnend - zu dominant wirkten die in der NS-Zeit verinnerlichten Pathosformeln nach. Im Herbst des gleichen Jahres gibt der Sächsische Künstlerkongreß in Dresden die Lizenzerteilung für die Zeitschrift *bildende Kunst* bekannt, die von Karl Hofer und Oskar Nerlinger herausgegeben wird. Im Beirat finden sich Lehrer der (West-) Berliner Hochschule für Bildende Kunst ebenso wie Künstler aus der sowjetischen Besatzungszone (SBZ). Schon in den Künstlerkongressen der Jahre 1947/48, die in anderen Ländern der „SBZ“ stattfanden, wird jedoch politischer Druck spürbar, der von den beteiligten sowjetischen Kulturoffizieren ausgeht wird. Unter Berufung auf die Beschlüsse des Zentralkomitees der KPdSU über „Probleme der heutigen Sowjetkunst“ fordern sie einen auf naturalistische Prinzipien und Affirmation ausgerichteten

Realismusbegriff ein. In Dresden gründet sich die Gruppe „Das Ufer“ um Hans Grundig, Otto Griebel und Rudolf Bergander, die nach sozialpolitischem Engagement und einfacher Abschilderung des Gesehenen streben. Ihnen gegenüber steht mit Hermann Glöckner und Edmund Kesting die Künstlergruppe „der Ruf“, die eher auf eine freie Erforschung der Realität mit neuen bildnerischen Mitteln abzielt. Wenig später gründen Waldemar Grzimek, Karl Erich Müller, Willi Sitte u.a. die Hallenser Gruppe „Die Fähre“, die sowohl das experimentelle ästhetische Prinzip als auch die Bindung der Künstler an die materielle Basis der Gesellschaft verteidigen. Die Frage, ob überhaupt, wie und auf welche Weise Kunst funktionalisiert und in die „Klassenauseinandersetzung“ eingebracht werden kann, bestimmt von dieser Zeit an in dogmatischen und weniger dogmatischen Phasen die Kunstgeschichte der „SBZ“ und der späteren DDR.

Leitbegriff der kunstpolitischen Auseinandersetzung wird der „sozialistische Realismus“, dem das Schreckbild eines dekadenten westlichen „Formalismus“ gegenübergestellt wird. In der „Formalismus-Kampagne“ von 1951 wird die Akademie der Künste der DDR angegriffen, die „Modernisten“ und „Subjektivisten“ in ihren Reihen dulde, so etwa Carl Grodel, Lehrer an der Kunstschule Burg Giebichenstein bei Halle, oder die Ostberliner Horst Stempel, Arno Mohr und Herbert Behrens-Hangeler. Horst Stempels Wandbild in der Schalterhalle des Berliner Bahnhofs Friedrichstraße wird übertüncht, namhafte Künstler und Kunsthistoriker (wie der Nestor der Dresdener Kunst, Fritz Löffler) werden aus ihren Ämtern entlassen oder zum Weggang gedrängt. Alles mit dem Expressionismus in Beziehung stehende - selbst das Werk einer Käthe Kollwitz oder eines Ernst Barlach - wird als „zutiefst gefährlich“ erkannt und bis in die sechziger Jahre hinein ins Abseits gedrängt.

Die „III. Deutsche Kunstausstellung“ der DDR im Frühjahr 1953 markiert den Höhepunkt solcher Selbstbeschneidung - wobei zur Ehrenrettung der ostdeutschen Künstler gesagt sein muß, daß eine Vielzahl wichtiger Maler sich an dieser Ausstellung nicht beteiligte, während andere wegen „Skizzenhaftigkeit“ oder einer Tendenz zum Malerischen oder gar Abstrakten zurückgewiesen worden waren. Jedenfalls konnte die *bildende kunst* - die längst nicht mehr von Hofer und Nerlinger herausgegeben wurde - in Heft 2/1953 konstatieren: „Die groben Erscheinungsformen des Formalismus und anderer schädlicher, dekadenter Kunstrichtungen sind überwunden worden“. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt hat sich das Erscheinungsbild der DDR-Kunst zwar gewandelt, positive Helden und Traktorenromantik geben nicht ewig den Ton an, aber die Prinzipien der kulturpolitischen Kontrolle und Einflußnahme, das genau kalkulierte System von Sanktionen und „Fördermaßnahmen“ blieb bestehen. Künstler wie Herbert Sandberg und Willi Sitte, die in den fünfziger Jahren mehrfach gemäßregelt wurden, gehörten später selbst zum Machtapparat und verteidigten das von oben verordnete Denkraster, in das inzwischen zwar Picasso und der italienische Realismo hineinpaßten, aber eben nicht Joseph

Beuys und die *Arte povera*. Kreuzzüge gegen die Dekadenz wie die sozialaktivistischen Übungen auf dem „Bitterfelder Weg“ haben die Künstler der DDR heimgesucht. Die sechziger Jahre brachten das „Arbeitertheater“ des Politillustrators Heinrich Witz und die Auseinandersetzungen um Fritz Cremers mutiges Engagement für die junge Generation. Die Leipziger Bernhard Heisig, Werner Tübke und Wolfgang Matheuer provozierten den Zählfluß der sozialistisch-realistischen Deformation mit einer Offenlegung der Konflikte zwischen Individuum und DDR-Gesellschaft. Innere Monologe als Notbehelfe, aber auch gemalte Einsprüche und die Subjektivität ästhetischer Produktion setzten sie gegen Uniformität in der Kunst. Die Partei verbot sich bis dahin die Annahme dieser Neuansätze und belobigte stattdessen den fröhlichen Illusionismus Walter Womackas, dessen „Paar am Strand“ später die Schulbücher und sämtliche Zahnarztpraxen zwischen Rügen und Sachsen verschönte.

War das Konzept des Realismus im Ostteil Deutschlands auf seinen simpelsten Nenner gekürzt und zu einem Dogma versteinert worden, so führte die Entwicklung der fünfziger und sechziger Jahre im Westteil, in der Bundesrepublik, wie in einer ironischen Volte der Kunstgeschichte zu neuen, reflektierten Formen des Realismus zurück. Zunächst freilich standen die fünfziger Jahre unter dem überwiegenden Einfluß des „Informel“, einer abstrakt-expressiven Malweise, für die Namen wie die Frankfurter „Quadriga“-Künstler Bernhard Schultze, Karl Otto Götz, Otto Greis und Heinrich Kreuz, die Düsseldorfer „Gruppe 53“ mit Gerhard Hoehme und Peter Bruning oder auch Emil Schumacher, Karl Fred Dahmen und K. R. H. Sonderborg stehen. Der französische „Tachismus“ und die „drippings“ des Amerikaners Jackson Pollock waren wesentliche Bezugspunkte dieser Malerei, die das Bild von der Darstellung der Wirklichkeit emanzipierte und als Dokument seines Entstehungsprozesses zum Seins- und Geschehensteil von Wirklichkeit werden ließ - und eben dies eröffnete ganz neue Perspektiven für die weitere Entwicklung.

Mit der um die Jahreswende 1957/58 von Otto Piene und Heinz Mack in Düsseldorf gegründeten „Gruppe Zero“, zu der noch Günther Uecker stieß, formierte sich eine Gegenbewegung, die zwar auf dem „Informel“ aufbaute, sich dabei jedoch gegen dessen epigonale Veräußerlichung in einer Malerei wandte, die nur noch die Stilkliches und nicht den Denkansatz der Informellen benutzte. Licht, Bewegung, Entmaterialisierung wurden jetzt zentrale Begriffe - und es war nun gleichsam statt der Erde der Himmel, worauf sich der Blick richtete. Es waren die Möglichkeiten der modernen Technik, auf deren Niveau künstlerisches Gestalten geschehen sollte: Piene entwickelte sein Lichtballett, Mack und Uecker schufen ihre rotierenden Strukturen. „Zero“ entfaltete sich in engem Kontakt mit Künstlern ähnlicher Intention in anderen Ländern - u. v. a. Yves Klein, Tinguely, Fontana, Manzoni. Andere der neuen Bewegung zuzurechnende Künstler in der Bundesrepublik, insbesondere Gerhard von

Graevenitz in München, verwirklichten eine strengere Systematik der Ordnung der Bildelemente, wobei einerseits wieder das „Informel“, andererseits die Auseinandersetzung mit vor allem der Schweizer konkreten Kunst Ausgangspunkt war.

Mit den neuen künstlerischen Hervorbringungen wandelte sich auch das Bild der Ausstellungen, der Gestimmtheit des Betrachters, sein Beteiligtsein. Diese Veränderung wurde in den sechziger Jahren durch Happening und Fluxus noch verstärkt. In der Bundesrepublik haben insbesondere Wolf Vostell und Joseph Beuys an der Entwicklung der Aktionskunst, die auf eine Einheit von Kunst und Leben zielte, gearbeitet und auch am Übergang zur Performance mitgewirkt, die auf die unmittelbare Beteiligung des Publikums verzichtete. Beuys wurde zum heute sicherlich international bekanntesten deutschen Künstler und als Lehrer und Denker einer der wichtigsten Anreger im neuen Kunstgeschehen der Bundesrepublik - vor allem durch seine Überlegungen zu einer Erweiterung des Kunstbegriffs um soziale und politische Dimensionen.

Mit der amerikanischen „Pop Art“, die Mitte der sechziger Jahre in der Bundesrepublik bekannt wurde, trat eine radikale Spielart des Realismus auf den Plan, die die inzwischen eingetretene Fixierung des Interesses auf abstrakte Kunst zu überwinden half. Aus dem „Informel“ hatten sich bereits vielfältige neue Figurationen entwickelt, wie etwa bei Horst Antes. Schon 1955 hatte in Düsseldorf Konrad Klapheck begonnen, seine präzise gemalten Maschinen, die quasi unter der Hand zu Manifestationen subjektiver Vorstellungen, Ängste, Wünsche gerieten, dem „Informel“ entgegenzusetzen. In unterschiedlicher Weise griffen in Düsseldorf Fritz Köthe, Peter Klasen, Gerhard Richter, in Hamburg die Maler der „Gruppe Zebra“ (Dieter Asmus, Peter Nagel, Nikolaus Störtenbecker, Dietmar Ulrich) auf das fotografische Bild der Wirklichkeit als Vorlage zurück. Berlin wurde das Zentrum einer Malerei des kritischen Realismus (Peter Sorge, Wolfgang Petrick, Johannes Grützke u. a.). Außerhalb der traditionellen Institutionen, unmittelbar im politischen Kampf setzte Klaus Staeck seine kritischen Siebdrucke ein, die in scharfen Formulierungen inhumane Verhaltensweisen geißeln; Plakat und Flugblatt werden die seinen Absichten gemäßen Formen der Aktivität. Von besonderer Bedeutung für die Erweiterung des Kunstgeschehens über die Museen und Galerien hinaus wurde die Symposionbewegung, die 1959 aus einer Initiative des österreichischen Bildhauers Karl Pranti hervorging. In der Bundesrepublik fiel die Idee auf besonders fruchtbaren Boden: Schon bald, und bis heute zunehmend, kamen vor allem Bildhauer an vielen Orten zusammen, um unter den jeweiligen natürlichen oder städtischen Bedingungen Kunstwerke zu schaffen. Doch berührt das nicht die Tatsache, daß die Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst in der Bundesrepublik, verstanden als eine Abfolge von Stilen und Richtungen, im wesentlichen eine Geschichte der Malerei und ihrer Grenzüberschreitungen in andere Bereiche zu sein scheint. Die Plastik, der sich relativ spät ein größeres Interesse zuwandte - ein wichtiges Datum ist die große Skulpturen-Ausstellung

1977 in Münster, der 1987 eine zweite große Ausstellung folgte -, scheint wenig Anteil an dieser Geschichte zu haben. Wenn nun bedeutende Plastiker wie Norbert Kricke, Ernst Hermanns, Ulrich Rückriem und in jüngster Zeit etwa Otto Boll in diese Geschichte stilistisch und zeitlich nicht angemessen einzuordnen sind, so deutet das darauf hin, daß die Kriterien der Rubrizierung dem aktuellen Geschehen nicht mehr angemessen sind. Die Einbeziehung der Plastik erweitert und verändert die Fragestellungen, die einem Ordnen und damit Verstehen des Geschehens zugrunde zu legen sind - was sich auch an den Skulpturenausstellungen zeigt, wenn beispielsweise, wie zuletzt in Münster, die Frage nach möglichen Funktionen der Plastik im städtischen Umraum, nach dem Orts- und Sozialzusammenhang der Kunst, die Frage nach stilistischen Zusammenhängen verdrängt. Und auf Veränderungen der Fragestellung, deren Reflexion und grundlegende Formulierung als dringliche Aufgabe ansteht, lenkt durchaus auch die Malerei hin: Zu den Aspekten der neoexpressiven Malerei der „Neuen Wilden“ beispielsweise, die Anfang der achtziger Jahre die Kunstszene in der Bundesrepublik beherrschte und vor allem in Köln (Walther Dahn, Georg Jiri Dokupil u. a.) entwickelt wurde, gehört auch die Absage an die Vorstellung einer Linearität der Geschichte. Sie zeigt sich im unbekümmerten Zitieren von Kunstgeschichte, im selbstverständlichen, den Begriff der Gegenwart erweiternden Gebrauch des Historischen als einer vorgefundenen, frei verfügbaren Sprache.

Werfen wir einen abschließenden Blick auf die Entwicklungen in den beiden letzten Jahrzehnten der untergegangenen DDR, so können wir konstatieren, daß sich - bei bis zuletzt unveränderter Repression durch Partei und Staat - das erwungene Kunstkorsett des sozialistischen Realismus allmählich geweitet hat. Auch Nischen außerhalb des offiziellen Kunstbetriebs und seiner Gängelung taten sich in den siebziger und achtziger Jahren zunehmend auf. De facto zerfiel die DDR-Kultur der letzten Jahre in zwei Teile - einen staatstragenden und einen mehr oder weniger subversiven, dessen Spektrum von radikaler Anti-Kunst bis zu schizophrenen Formen des Sowohl-als-Auch reichte. Die Möglichkeit der Verweigerung war im System der DDR ironischerweise selbst angelegt: Geld spielte, da es nur das Notwendigste zu kaufen gab, praktisch keine Rolle. Um seinen Lebensunterhalt in der Mangelgesellschaft zu sichern, mußte man nicht zwangsläufig dem Druck des Künstlerverbandes erliegen - der Werdegang von Individualisten wie Gerhard Altenbourg (der bereits 1964 heimlich in Westdeutschland ausstellte), Peter Hermann, Ralf Winkler (A. R. Penck), Peter Makolies, Peter Graf oder auch Hermann Glöckner, Edmund Kesting, Willy Wolff und Carlfriedrich Claus beweist dies.

Trotz dieser Selbstbefreiung in individuellen Formen von Verweigerung und Ausbruch, die sich auch das aktuelle Vokabular der westeuropäischen Kunst rasch anverwandelt hat, ist die DDR-Kunst bis zuletzt in hohem Maße selbstbezüglich - pointiert ausgedrückt: eine Getto-Kunst - geblieben. Dieser Aspekt bestimmte auch ihre Wahrnehmung von „drüben“, vom Westen des

geteilten Deutschlands aus: Vorherrschend war hier stets der Aspekt der „Nachrichten von jenseits der Mauer“. DDR-Kunst wurde als Beleg und Seismogramm der Befindlichkeit im anderen Teil der gespaltenen Heimat gesehen, was durchaus legitim ist und eine wichtige Aufgabe von Kunst beschreibt, sie aber gleichzeitig in ihrer ästhetischen Dimension verkürzt. Die Kunst der ehemaligen DDR muß sich den Vorwurf gefallen lassen, daß diese Verkürzung an ihr oftmals leicht fiel - und sie kann zu ihrer Entschuldigung anführen, daß sie ihr wahres Potential unter den Maßregelungen des totalitären Regimes, bei beschränkter Reisefreiheit und ohne die wirtschaftliche und moralische Unterstützung eines funktionierenden, freien Kunstmarktes, nie ganz zu entfalten vermochte. Mit Interesse wird zu beobachten sein, wie sich die Erfahrung des Lebens in der ehemaligen DDR nun, nach der Wiedervereinigung, im Werk der Künstler abbilden wird, die aus ihr hervorgegangen sind und mit ihr auch ein Stück eigene Identität verloren haben.

Christoph Tannert

Русский портрет конца XIX – начала XX века

С начала XVIII века до нашего времени в русском изобразительном искусстве портрет неизменно был одним из самых примечательных жанров живописи. Ярчайшие страницы русского искусства XVIII столетия—портреты, выполненные мастерами этого жанра Ф. С. Рокотовым, Д. Г. Левицким, В. Л. Боровиковским. Шедевры живописи первой половины XIX века — портреты работы К. П. Брюллова и О. А. Кипренского. Творчество А. Г. Венецианова, В. А. Тропинина и П. А. Федотова внесло новое, демократическое содержание в портретное искусство. Во второй половине XIX столетия к этому жанру живописи обращались многие русские художники, прежде всего—крупнейшие мастера И. Н. Крамской, В. Г. Перов, И. Е. Репин, Н. Н. Ге, Н. А. Ярошенко. Их произведениям присущ гуманизм, глубокий психологизм, чуткое, вдумчивое проникновение в духовный мир человека. Созданные ими портреты сохранили нам образы людей той поры во всей их достоверности. Портретная живопись конца XIX века развивала традиции этого жанра.

Творчество великого русского художника Д. Е. Репина чрезвычайно разнообразно. Наряду с большими жанровыми полотнами, получившими мировую известность, он создал огромную галерею портретов своих современников — лучших представителей отечественной культуры и науки. Репина привлекали люди незаурядные, натуры творческие. Он многократно писал и рисовал Л. Н. Толстого, создал несколько портретов В. В. Стасова (1883, 1889, 1900). В 1870—1880-х годах Репин писал художников А. И. Куинджи (1877), И. И. Шишкина (1877), П. П. Чистякова

(1878), Н. Н. Ге (1880), И. Н. Крамского (1882), Г. Г. Мясоедова (1884), В. И. Сурикова (1887), писателей И. С. Тургенева (1874), И. С. Аксакова (1878), А. Ф. Писемского (1880), В. М. Гаршина (1884), композиторов М. П. Мусоргского (1881), А. Г. Рубинштейна (1881), А. К. Глазунова (1887), А. П. Бородина (1888), историка С. М. Соловьева (1879), хирурга Н. И. Пирогова (1881), актрису П. А. Стрепетову (1881, 1882), основателя Третьяковской галереи П. М. Третьякова (1883), физиолога И. М. Сеченова (1884, 1889) и других.

В конце XIX—начале XX века Репиным создан ряд портретов, представляющих большую историко-художественную ценность. Это, в частности, портреты писателей М. Горького (1899), Л. Н. Андреева (1904, 1905), К. И. Чуковского (1910), композиторов П. А. Кюи (1890), Н. А. Римского-Корсакова (1896), А. К. Лядова (1902), юриста А. Ф. Кони (1898), актрисы М. Ф. Андреевой (1905). Репин стремился выявить в своих моделях все лучшее: силу интеллекта, духовное благородство, эмоциональное богатство. Созданные им образы глубоко психологичны, проникновенны, согреты симпатией художника-гуманиста, нерушимо верящего в человека. Портреты Репина стоят в ряду высших достижений мирового изобразительного искусства. Над ними Репин работал на протяжении всего своего долгого творческого пути. Наряду с выдающимися деятелями науки и искусства в огромной галерее репинских портретов немало образов интимных, лирических — изображений родных художника. Особенно часто Репин обращался к портретам своих детей. Эти полотна составляют довольно большой цикл, и среди них — получившие широкую известность «Надя Репина» (1881) «Стрекоза (В. И. Репина, сидящая на жердочке)» (1884) и произведение, отмеченное особым мастерством, — «Осенний букет» (1892).

После завершения работы над большой картиной «Запорожцы, сочиняющие письмо турецкому султану» и продажи ее в конце 1891 года Репин купил в Витебской губернии на берегу Западной Двины небольшое имение Здравнево. В мае 1892 года он переехал из Петербурга туда с детьми и начал благоустраивать это имение с большим яблоневым садом. Осенью того же года Репин пишет в Здравневе два портрета — дочерей Веры и Надежды. Портрет Веры Ильиничны, названный Репиным «Осенним букетом», впоследствии был приобретен П. М. Третьяковым для картинной галереи.

Как и многие другие репинские портреты 1890-х годов, «Осенний букет» отмечен пленэрными поисками. Зрителя покоряет мастерство живописца, позволившей сохранить всю свежесть восприятия мотива. Пейзаж играет здесь роль несравненно большую, чем просто фон. Он эмоционально обогащает полотно, помогает художнику полнее, с наибольшей теплотой и задушевностью раскрыть образ девушки. Ранняя осень с ее притихшими далями, блекнущими травами, последними цветами словно подчеркивает

полнокровную жизнерадостность девушки, изображенной на большой поляне яблоневого сада. Фигура дочери художника, держащей в опущенных руках букет простых полевых цветов, окутана прохладным и влажным осенним воздухом. Гармоничны краски полотна, составляющие красивую оливково-желтую «осеннюю» гамму.

Репинский «Осенний букет» относится к высшим достижениям русского живописного портрета конца XIX века.

Н.Н. Ге — один из самых вдумчивых, глубоких портретистов второй половины XIX века. Основа всего его творчества — идея нравственного совершенствования человека. Отсюда — поиски положительного образа и в портретной живописи. Следует отметить, что работу в портретном жанре Ге не считал для себя главной, но и в этой области он создал ряд значительных произведений. Портреты Ге глубоко реалистичны; подлинный гуманизм, стремление к высокому этическому идеалу — их главные особенности. Ге написал около девяноста портретов, среди них портреты А. И. Герцена (1867), И. С. Тургенева (1871), Н. А. Некрасова (1872), М. Е. Салтыкова-Щедрина (1872), Л. Н. Толстого (1884), М. Н. Ермоловой (1890-е гг.). 1880—1890-е годы — время создания лучших портретов Ге. В этот период портретная живопись Ге во многом близка по своему характеру живописи Репина. Их роднят не только светлый оптимизм, жизнелюбие, подлинный реализм, глубокое постижение характера человека, но и чисто живописные качества: сочность цвета, богатство палитры, динамичность письма, полнозвучность колорита. В работах последних лет XIX века у Ге явственно ощутимо обостренное внимание к духовной жизни модели и поискам наибольшей выразительности живописного языка.

С 1876 года до конца своих дней (1894) Ге жил на хуторе в Черниговской губернии. Здесь, в частности, в 1893 году им был написан портрет дочери соседней-помещиков Н. И. Петрункевич (до того, в 1878 году, Ге писал ее отца И. Я. Петрункевича). «Портрет Н. И. Петрункевич» — пожалуй, самое поэтическое полотно Ге. Девушка в темном платье с книгой в руках стоит у раскрытого окна. Весьма велика в этом портрете роль пейзажа — через него художник находит возможность полнее раскрыть образ изображаемой девушки. По контрасту с затемненным передним планом еще ярче и сочнее кажется зелень парка за окном. Ге придавал большое значение в своих картинах освещению, видя в нем средство достижения наибольшей эмоциональности полотна. Портрет Петрункевич производит большое впечатление высокой одухотворенностью образа, напряженностью чувств, особым благородством.

Немало живописных и графических портретов на рубеже XIX и XX столетий было выполнено художниками, примыкавшими к объединению «Мир искусства», сыгравшему большую роль в русской культуре этой поры. Жанру портрета отдали дань многие мирискусники, произведения

которых отличали тонкий вкус и высокий профессионализм. Об этом свидетельствует «Портрет А. И. Сомова» (1897), написанный **К. А. Сомовым**—одним из организаторов и характернейших представителей «Мира искусства». Во второй половине 1890-х годов Сомовым было выполнено несколько портретов в том числе — наиболее известный «Дама в голубом (портрет Е. М. Мартыновой)» (1897—1900). В них несомненны реалистические тенденции, следование традициям русской портретной живописи второй половины XIX века: внимание художника обращено на пристальное изучение модели и верную передачу ее особенностей, как внешних, так и внутренних, духовных.

Изображая отца, известного художественного деятеля, коллекционера и историка искусства, хранителя Эрмитажа, Сомов выявляет его индивидуальную неповторимость. Непринужденность позы, характерность жеста (значительную роль в создании образа играют руки) сообщают портрету достоверность и свежесть. В портрет введены элементы интерьера — Сомов изображен в той обстановке, которая его обычно окружала. Портрет написан широко, свободно, он благородно сдержан по цвету. В этом произведении очевидны традиции русского реалистического искусства, в частности — живописи И.Е. Репина, хотя в то же время Сомов явно следует манере А. Цорна — весьма популярного в то время шведского художника. Продолжая традиции психологического портрета, Сомов, прежде всего, нашел точную и тонкую психологическую характеристику — передал сложность духовного мира, интеллигентность своего отца. Портретируемый словно вовсе не позирует; возникает мысль, что художник запечатлел какое-то наиболее характерное для этого человека мгновение.

Портретная живопись конца XIX века знает примеры новаторства, которое тем не менее не теряет связей с классикой, с реалистическим искусством предшествующего времени.

Таковы остро психологичные портреты **М. А. Врубеля**, например, «Портрет Н. И. Забелы-Врубель»—(1898)¹ — один из многих портретов жены художника, известной русской оперной певицы, создавшей ряд лирических образов в операх Н. А. Римского-Корсакова. Каждый из портретов жены у Врубеля — это особый образ.

Портрет 1898 года необыкновенно свеж и артистичен по живописи, он написан в тонкой, изысканной гамме светлых красок, раскрывающей особую одухотворенность модели, ее неповторимое своеобразие и изящество. Артистка изображена сидящей с лорнетом в руке, в нарядном изящном летнем платье и шляпе стиля ампир (туалет был выполнен по эскизу самого Врубеля). Изысканность цвета, скользящий свет, и необычный костюм изображенной — все служит раскрытию образа, утонченно-духовного, поэтического, трепетного. Портрет проникнут возвышенным и нежным чувством, он доносит до зрителя высокую

духовность и тонкую эмоциональность модели, ее сложный внутренний мир. В этом произведении еще ничего нет от трагического романтизма, ничто не предвещает той мучительной тревоги, которая охватит Врубеля в предсмертные годы.

В том же, что и врубелевский портрет жены, 1898 году был написан «Автопортрет с сестрой» **В.Э. Борисовым-Мусатовым**. Своеобразная по композиции картина сочетает в себе черты романтики и реализма. Центр полотна — изображение сестры художника Елены Эльпидифоровны: Девушка в старинном платье сидит, спокойно уронив руки на колени, перед маленьким столиком, на мраморной доске которого лежат свежие срезанные розы. Такие же розы — в темных волосах девушки, застывшей в напряженном раздумье. Свое изображение художник нарочито отодвигает к краю холста, словно отходя в сторону и заставляя зрителя любоваться обликом сестры. Тем не менее зритель ощущает, что изображенных связывает незримая духовная близость. Поэтическое начало, лирическое восприятие действительности, лежащее в основе творчества Борисова-Мусатова, в этом полотне сказывается больше в мягкой живописи светлого платья девушки и пейзажного фона, чем в трактовке лиц, внимательно и точно прорисованных и написанных суховато и сдержанно.

Если в творчестве Врубеля и Борисова-Мусатова обращение к жанру портрета было более или менее эпизодическим, то **В. А. Серов** свой большой талант живописца и рисовальщика посвятил преимущественно портрету. Один из крупнейших русских художников, выдающийся портретист, Серов оставил нам огромную галерею изображений своих современников.

Его особенно интересовали натуры артистичные. Созданные им портреты Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, Ф. Н. Шаляпина (все 1905) принадлежат к высшим достижениям русской портретной живописи. Серов писал художников и композиторов, ученых и театральных деятелей. Но особое место в творчестве Серова занимают портреты детей. В обращении к детскому портрету Серов не был одинок. В конце XIX — начале XX века изображение детей привлекало многих художников. И. Е. Репин, Б. М. Кустодиев, З. Е. Серебрякова, Н. И. Фешин и многие другие художники создали в это время немало интересных портретов детей, в которых мастерски раскрыли мир ребенка, его чистоту и своеобразие.

К числу шедевров отечественного изобразительного искусства относится написанный Серовым в 1901 году портрет «Мика Морозов». За два года до него Серовым была написана картина «Дети» (1899), изображающая двух мальчиков — сыновей художника. С «Микой Морозовым» ее роднит ряд качеств. Основное в них — свежесть видения модели, убеждающий показ непосредственности мальчика, естественности его поведения, серьезный интерес художника к детской душе, миру ребенка.

Кажется, что в схваченном художником мимолетном движении, в напряженной позе — весь Мика Морозов, порывистый, чуткий, любознательный мальчик. Красивый ребенок у Серова лишен какой бы то ни было слащавой сусальности.

Серов — глубокий психолог — сумел передать самую суть души мальчика — непосредственность ощущения жизни, светлый взгляд на окружающий мир. Непосредственность ребенка выражается подчеркнутой непосредственностью изображенного момента, интимностью мотива: художник «застал» четырехлетнего мальчика в момент, когда того внезапно что-то привлекло, и он стремительно и изволнованно повернулся в своем креслице навстречу увиденному. Лицо ребенка преобразила острая заинтересованность, оно словно внезапно осветилось.

Скромная по первому впечатлению живопись портрета обладает высокими художественными достоинствами: она благородна, сдержанна, эмоциональна.

Изобразительные средства портрета кажутся лаконичными, но за этим лаконизмом стоит высокое мастерство. Развивая неограниченные возможности реалистического искусства, Серов обогатил русскую живопись новыми изобразительными средствами.

Портрет был значительной частью творчества **М. В. Нестерова**. К вершинам портретного искусства может быть отнесен созданный в 1906 году портрет дочери Ольги. В это время (начало XX века) органической частью портрета нередко становился пейзаж; он способствовал наиболее полному раскрытию образа, его большей выразительности. Нестеров ввел пейзаж как существеннейший компонент во многие портреты. В «Портрете О. М. Нестеровой» фигура девушки в амазонке, красной шапочке, с хлыстом наездницы в руках помещена на фоне пейзажа, играющего большую роль в истолковании образа. Звонкая тишина прохладного вечера, спокойная гладь реки холодное предвечернее небо, тихие дали образуют стройный аккорд, аккомпанирующий мелодии образа. Одинокaя фигура девушки, погруженной в состояние задумчивой грусти, и пейзаж составляют нерасторжимое целое. Цветовая гамма полотна — холодная, звонкая — отчетливо передаст тему одиночества и печали. Колорит картины создает настроение, необходимое для раскрытия образа, передает ощущение высокой душевной чистоты. Поэтический портрет дочери — одно из высших достижений художника в дореволюционные годы.

Л. С. Бакст — как и Сомов, один из виднейших деятелей «Мира искусства» — он не был собственно портретистом. Его имя получило европейскую известность в связи с тем значительным и ярким вкладом, который он внес в театрально-декорационную живопись начала XX века. В 1910-е годы обнаруживается тенденция к расширению рамок живописных жанров. В частности, портрет порой перерастает в своего рода жанровую картину. В таких произведениях портретируемых бывает несколько,

причем они показаны в характерной бытовой обстановке. Распространенный в XIX веке погрудный портрет, в котором изображенный помещен художником на нейтральном фоне, уступает место портрету, в котором большое значение приобретают пейзаж или жанр. Примером такого широкого понимания портрета отчасти может служить выполненный Бакстом в 1906 году «Портрет С. П. Дягилева с няней» (начат портрет был еще в 1904 году). Элемент жанровости в этом портрете несомненен. Жанровый характер портрету сообщает не только введенный в него интерьер, играющий известную роль в характеристике портретируемого (картины на стене — свидетельство интересов изображенного), но и вся асимметричная композиция, производящая впечатление сцены, невольно наблюдаемой художником.

Дягилев и его старушка-няня изображены с несомненным портретным сходством, в реальной среде, но без излишнего многословия, которое могло бы возникнуть при сообщении портрету жанровости.

Бакст тонко охарактеризовал Дягилева. Сама поза — подчеркнуто артистичная, даже, пожалуй, фатовская — многое говорит о характере этого человека. Намеренно подчеркнута дягилевская манера держаться, барственная, импозантная поза, высокомерное выражение холеного лица. Крупная фигура в художественной жизни начала XX века, редактор журнала «Мир искусства», организатор получивших мировую известность «Русских сезонов», человек высокой культуры, неистощимой энергии, Дягилев был при этом натурой противоречивой, ему были отнюдь не чужды те черты, которые выявлены в портрете Бакстом.

Чрезвычайно сложным в истории русского искусства было десятилетие, предшествовавшее Октябрьской революции. Возникали художественные группировки, имевшие различные, подчас взаимоисключающие тенденции.

В 1910 году в Москве появилось новое художественное объединение «Бубновый валет». Входившие в него живописцы — И. И. Машков, П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, А. А. Осмеркин, А. В. Шевченко и другие — были увлечены поисками новых, остро выразительных решений композиции и колорита полотен. В поисках нового живописного языка, максимальной его выразительности «бубнововалетцы» обратились, в частности, к изучению искусства П. Сезанна. Однако отказ от устаревших форм живописи и поиски новых, экспериментаторство не заслонили от художников «Бубнового валаета» интереса к человеческой личности. Созданные ими портреты свидетельствуют о том, что живописцы стремились к наиболее яркому показу неповторимых свойств портретируемых при внешней лапидарности или гротескности образа. Пожалуй, больше других жанров живописи «бубнововалетцев» привлекали натюрморт и пейзаж, здесь ими велись напряженные поиски максимальной выразительности цвета, формы, ритма. Работая над портретами,

«бубнововалетцы» также пришли к ряду открытий новых форм художественной выразительности.

Яркой индивидуальностью отмечено творчество одного из крупнейших представителей «Бубнового валета» — **Н.Н. Кончаловского**. Среди ранних его произведений «Портрет художника Г.Б. Якулова» (1910)—одно из наиболее замечательных.

В задачу художника отнюдь не входило буквально, точно воспроизвести внешний облик портретируемого. У него была иная цель: достичь высокой остроты выразительности, наиболее ярко выявить особенности характера модели, ее существо, индивидуальную неповторимость. Портрет Якулова чрезвычайно экспрессивен, образ ярко индивидуален. Это достигнуто оригинальными живописными приемами. Художник утрирует своеобразную характерность модели, заостряет образ, делает его почти гротескным, преувеличивает яркость цвета — и таким образом добивается необыкновенной выразительности.

Кончаловский берет за основу характеристики Якулова неповторимое своеобразие его натуры — его восточный облик — и всеми средствами и приемами, включая гротесковую заостренность, подчеркивает «экзотическую» необычность портретируемого. Все — и линия, и цвет, и композиция — направлено на создание острой характеристики изображаемого. Предметы, окружающие Якулова в портрете, говорят о его наклонностях, пристрастиях, вкусах. С явной иронией Кончаловский акцентирует эксцентричность Якулова — и образ приобретает особую остроту. Смелое экспериментаторство помогло Кончаловскому с наибольшей выразительностью выявить своеобразие личности Якулова. Характеристике образа служит колорит полотна, построенный на интенсивных цветовых контрастах, при которых цвет приобретает повышенную звучность. И поза Якулова, и его подчеркнута артистический костюм, и окружающие предметы — все продумано портретистом, все ведет его к главной цели — выразительной характеристике модели.

И. И. Машков — талантливый, самобытный живописец, товарищ Кончаловского по «Бубновому валету», обращался к различным жанрам, в том числе и к портрету. В 1910 году им был написан портрет поэта С. Я. Рубановича, а год спустя — портрет сестры Рубановича Ф. Я. Гессе, названный «Дамой с фазанами». В декоративно организованной композиции жизненно-конкретное совмещено с условным. Художником руководило стремление добиться наибольшей выразительности художественной формы. Средством достижения этой цели служит особая экспрессия образа, известная доля гротеска (прием, использованный Кончаловским в портрете Г. В. Якулова). Изображенная явно позирует, как позируют персонажи старых фотографий, стараясь придать своей позе особую значительность; такого рода подача образа художником несет в себе немалую дозу иронии, оглядку на полнокровное искусство вывески.

подноса, лубка, воспринимаемых живописцем радостно, даже восхищенно. Сочная, бравурная живопись портрета позволяет отнести его к лучшим работам Машкова в портретном жанре.

Несколькими годами раньше «Бубнового валета», в 1907 году, в Москве состоялась выставка под названием «Голубая роза», на которой показали свои произведения художники, так же, как и «бубнововалетцы», искавшие новые формы искусства, стремившиеся к обновлению живописных средств, но имевшие свою ориентацию. Для художников «Голубой розы» были характерны склонность к символизму и декоративности, интерес к Востоку с его яркой, пряной экзотикой.

Неповторимой творческой индивидуальностью обладал участник выставки «Голубая роза» **М. С. Сарьян**. Жанр портрета не был основным в его творчестве, широкую известность получили созданные им пейзажи и натюрморты. Однако и портреты свидетельствуют о ярчайшем даровании этого живописца. Пример тому — «Портрет И. С. Щукина» (1911). Произведение глубоко самобытное, новаторское по форме, оно одновременно с этим несет в себе творчески развитые черты реалистического психологического портрета. Внимание живописца приковывает человеческий характер; выражение его средствами живописи — цель художника. Мастер сосредоточивает внимание на лице портретируемого, глаза которого пронзительно в упор смотрят на зрителя. Лицо модели приближено к первому плану, формы его укрупнены. Человек изъят из обыденной бытовой обстановки. Художник отказывается от перечисления деталей, от иллюзорной передачи объемов и пространства. Колорит портрета, по-особому монументального и декоративного, построенный на цветовых контрастах, по-сарьяновски звучен и выразителен.

Русская портретная живопись рубежа XIX и XX столетий дала обширную галерею образов артистов. Актеров, как драматических, так и оперных, писали Репин, Серов, Врубель, Бакст, Головин и многие другие художники, для которых актер олицетворял талант и искусство. Прекрасным образцом портрета артиста является созданный в 1911 году **К. А. Коровиным** «Портрет артиста Ф. И. Шаляпина».

В творчестве Коровина портрет не был главным жанром, однако этот талантливейший живописец оставил нам прекрасные образцы и итога вида искусства — «Портрет хористки» (1883), «Портрет Т. С. Любатович» (вторая половина 1880-х гг.) и другие. Отличительные особенности коровинских портретов — жизнеутверждающая темпераментная живописность, импрессионистически непосредственное, неподвинутое восприятие природы. Естественность, этюдная свежесть отличают и «Портрет артиста Ф. И. Шаляпина». Весь строй картины — ее колорит, сама широкая манера письма, празднично красочная живопись, — кажется, выражает характер великого русского певца, его неиссякаемое

жизнелюбие, широкую русскую натуру, блестящий артистизм.

На протяжении многих лет Шаляпина и Коровина связывала дружба. Художник прекрасно знал артиста и выразил в портрете свое понимание его характера.

Портрет написан на юге Франции, в Виши. Шаляпин сидит в свободной, непринужденной позе, легко облокотившись на столик, стоящий у раскрытого в сад окна. Светлый костюм Шаляпина, белая скатерть пронизаны сложными цветовыми рефlekсами. По-коровински широко написанный красочный натюрморт на столе — букет ярких цветов, фрукты в вазе, вино — усиливает праздничность портрета. В этом пленэрном полотне ярко выявилось увлечение Коровина импрессионистической системой живописи.

До нас дошло немало изображений Шаляпина. Кроме Коровина, его портреты создали Серов, Кустодиев, Головин. В каждом из портретов раскрываются различные грани личности великого артиста. Коровин дал свое истолкование — одно из самых убеждающих.

Глубоким, вдумчивым портретистом-гуманистом был величайший русский исторический живописец **В.И. Суриков**. Его особенно привлекала задача передать красоту и обаяние русской женщины. С присущим Сурикову живописным мастерством написан «Портрет неизвестной на желтом фоне» (1911). Исполненный в, казалось бы, традиционной форме (погрудное изображение модели на нейтральном фоне), он по своей живописной системе является произведением реалистической живописи начала XX века.

Значительное место занимает живописный портрет в творчестве **Л.Я. Головина** — одного из крупнейших мастеров русского театрально-декорационного искусства начала XX века. Им написано несколько десятков портретов деятелей искусства — певцов и драматических артистов, художников и музыкантов, режиссеров и драматургов: В.Э. Мейерхольда, Н.К. Рериха, В.П. Далматова, М.А. Кузмина. Широкою известность получили созданные Головиным портреты Ф. И. Шаляпина в ролях Бориса Годунова, Демона, Мефистофеля, Олоферна, Фарлафа. Нередко обращался Головин и к автопортрету. Автопортрет 1912 года во многом характерен для Головина-живописца: он декоративен, празднично репрезентативен, подчеркнута четок по рисунку. В нем ясно выявлено достоинство человека; изящна горделивая осанка художника, напряженный взгляд направлен на зрителя.

Наиболее затемненная часть портрета — лицо художника; оно в тени, тогда как расположенный за ним, в глубине, букет белых и розовых пионов освещен, что составляет контраст, придающий портрету особое своеобразие. (Следует заметить, что Головин любил изображать цветы, и их много не только в его натюрмортах, но и в портретах.) Все изображение словно пропитано свежим, чистым воздухом. Художник намеренно

подчеркивает эту свежесть, даже холодноватость — светлый, холодный по тону фон, белый костюм, серовато-серебристые волосы художника, прозрачная ваза, холодная зелень листьев. Автопортрет отмечен особым живописным артистизмом.

К середине 1910-х годов относятся начало творчества **Д. Григорьева**—художника, немало экспериментировавшего в поисках новых форм живописной выразительности. В работах Григорьева, как правило, экспрессионистического характера, легко распознаются черты, сближающие его творчество с принципиальными установками «мирискусников», с одной стороны, и «бубнововалетцев» — с другой. В созданном им «Портрете В. Э. Мейерхольда» (1916) причудливо переплетаются театральная романтика и гротеск. Портрет впечатляет неожиданностью композиции и остротой образа. Художник разрушает традиционные формы портретного жанра, ища пути к созданию образа актера и режиссера-экспериментатора, смело ломавшего устаревшие принципы в театре. Гротеск используется художником с целью передать исключительность дарования Мейерхольда, необычность его режиссерских поисков, зачастую крайне эксцентричных. Своеобразие модели подчеркнуто неестественностью, утрированной театральностью позы. У зрителя не возникает никаких сомнений в том, что перед ним портрет театрального реформатора.

В основе своей это произведение, по-своему развивающее линию психологического портрета. Выразительно характерное лицо Мейерхольда, причем некоторое преувеличение художником своеобразных пропорций и черт этого характерного лица только способствует его «узнаванию» зрителем.

Неповторимо своеобразие произведений **К. С. Петрова-Водкина** - одного из замечательных художников XX века,—в том числе созданных им портретов. Как и для всех живописных работ этого мастера, для них характерны локальный колорит и подчеркнута конструктивный рисунок, чеканность, скульптурная пластичность форм. В этом смысле весьма показательным произведением Петрова-Водкина можно считать написанный им в 1913 году «Портрет мальчика». Как обычно у Петрова-Водкина, живопись этого портрета построена на разработке трех красок.

Почти всю площадь холста занимает изображение головы, что придает образу известную монументальность. Художник стремится не столько к показу индивидуального, сколько к выявлению типического. Монументализированные типические народные образы прошли через все творчество Петрова-Водкина, воспевшего красоту труженика и простой русской женщины.

В портретной живописи конца XIX — начала XX века, как и в других жанрах русского изобразительного искусства этого периода, существовало немало разнохарактерных тенденций. Однако, пожалуй, именно в жанре

портрета традиции реалистического искусства были наиболее прочными. Высшие достижения в этой области живописи свидетельствуют о том, что в центре внимания художников всегда оставался человек, вся сложность его духовного мира, его неповторимая индивидуальность. Этим объясняется непреходящая ценность наследия, оставленного художниками конца XIX — начала XX столетия. «Человечество всегда дорожило теми художественными произведениями, где с возможной полнотой выражена драма сердца или, просто, внутренний характер человека», — эти слова одного из крупнейших русских портретистов XIX века И. П. Крамского объясняют тот интерес, который проявляет современный зритель к искусству живописного портрета.

/Д. Миллина/

7. Informationen über Anschauungsmaterialien und Themen der Referate

1. Anschauungsmaterialien:

- Kunstkarten, Dias, Alben, Kataloge zum Thema „Malerei“
- Dia-Reihe zum Thema „Wie betrachte ich ein abstraktes Kunstwerk“ (von Gerhard Charles Rump)

2. Videofilme (DW; ZDF)

- A.Dürer
- C.Permecke
- Van Gogh
- Marc Shagall

3. Audiotexte (aus: 32 Interviews als Hörverstehensübungen. Inter Nationes)

4. Referate (Themen Ihrer Wahl) (siehe: Projekt I, Projekt II).

1. Wortschatz zum Thema „Plastik“

Bildende Kunst

die bildende Kunst изобразительное искусство

die Malerei живопись

malen рисовать, писать красками

zeichnen рисовать карандашом, углем, тушью и т. д.

die Graphik (die Grafik) графика

die Bildhauerkunst, die Bildhauerei, die Skulptur, die Plastik скульптура, ваяние

die Baukunst, die Architektur архитектура, зодчество

Bildende Künstler

der Maler (-s, -) художник, живописец

der Graphiker (der Grafiker) (-s, -) график

der Bildhauer (-s, -), der Plastiker (-s, -) скульптор, ваятель

der Baumeister (-s, -), der Architekt (-en, -en) архитектор, зодчий

Plastische Werke

das Bildwerk (-s, -e), die Plastik (-, -en) die Skulptur (-, -en), das plastische Werk скульптура, скульптурное произведение

die plastische Darstellung скульптурное изображение

das Meisterwerk (-s, -e) шедевр

die dekorative Skulptur декоративная скульптура

die Freiplastik (станковая) скульптура

die Bauplastik скульптура зданий

die Kleinplastik миниатюрное скульптурное изображение

die Tierplastik скульптурное изображение животного

die Reiterstatue, das Reiterstandbild конная статуя

das Basetto = ein kleines Entwurfsmodell

der Torso (Pl. Torsi oder Torsos) торс

die Plakette (-, -en) (памятная) медаль

die Gewandsprache, der Faltenwurf драпировка, расположение складок

der Obelisk (-en, -en) обелиск

die Kolonne (-, -n) колонна

die Statue (-, -n), das Standbild (-s, -er) статуя

das Einzelbild (-s, -er) отдельное изображение

das plastische Ensemble скульптурный ансамбль
die Gruppenplastik (-, -en) скульптурная группа
die Büste (-, -n), das Brustbild (-s, -er) бюст, поясной портрет
der Akt (-es, -e) изображение обнаженного тела
die Porträtplastik (-, -en) скульптурный портрет
die Figur (-, -en) 1. фигура, образ, облик, вид; 2. фигура, изваяние; 3. чер-
 теж, рисунок
das Basrelief (-s, -s oder -e), das Flachrelief (-s, -s oder -e) барельеф
das Hochrelief (-s, -s oder -e) горельеф
das Monumentalwerk (-s, -e) монументальное произведение
das Denkmal (-s, Denkmäler oder Denkmale), das Mahnmal (-s, Mahnmäler
oder Mahnmales), das Ehrenmal (-s, Ehrenmäler oder Ehrenmales) памятник
(vgl. ein Denkmal (Ehrenmal) für die gefallenen Sowjetsoldaten; ein Puschkin-
Denkmal, aber ein Denkmal für den großen Puschkin; eine Gogol-Büste; das
Tschaikowski-Grabmal u. dgl.; j-m ein Denkmal setzen, errichten; ein Denkmal
feierlich enthüllen, einweihen; an einem Denkmal Kranze niederlegen)

Arbeit des bildenden Künstlers

das Atelier (-s, -s), die Werkstatt (-, Werkstätten), der Arbeitsraum (-s,
Arbeitsräume) мастерская, ателье художника
das Material (-s, -lien), der Stoff (-s, -e) материал
der Meißel (-s, -) резец, зубило, долото
das Modell (-s, -e) 1. модель; 2. натурщик, натурщица
darstellen vt изображать, представлять
widerspiegeln vt отражать
verkörpern vt воплощать, олицетворять
versinnbildlichen vt символизировать
anfertigen vt изготавливать, составлять, делать
herstellen vt создавать, изготавливать
ausführen vt выполнять (vgl. etw. in normaler Menschengröße ausführen)
(aus) hauen vt, **meißeln** vt высекать (vgl. in Stein, Marmor, Granit u. dgl.
 hauen oder meißeln; eine Statue aus einem Marmorblock aushauen)
treiben vt, **gießen** vt отливать (vgl. in Metall, Bronze, Gußeisen, Gold u. dgl.
 gießen oder treiben)
formen vt, **modellieren** vt лепить (vgl. aus Ton, Wachs, oder Gips formen;
 etw. im verkleinerten Ausmaß modellieren)
schnitzen vt вырезать, резать (vgl. aus Holz oder Elfenbein schnitzen)

Lesen Sie den Text:

Das Bildwerk. Allgemeines

Die Bildhauerei ist neben der Malerei und der Baukunst eine der Hauptgattungen der bildenden Kunst. Der Bildhauer führt seine Bildwerke in verschiedenem Material aus. So kann er sie in Stein hauen, in Metall treiben oder gießen, aus Ton oder Wachs formen, aus Holz oder Elfenbein schnitzen. Man spricht daher auch von der Bildhauerei in Stein, in Holz, in Ton usw. und dementsprechend — von Marmorplastiken, Holzplastiken u. dgl.

Der Form nach unterscheidet man u. a. den Obelisk, die Kolonne, die Statue, die Büste und den Kopf. Lebensgröße und vor allem überlebensgroße Porträtplastiken und Figuren, z. B. Denkmäler, Grabmäler und andere Monumentalwerke, werden gewöhnlich anfangs im Atelier des Meisters im verkleinerten Ausmaß modelliert, d. h. in Ton oder Gips hergestellt. An diesem Modell nimmt der Künstler die nötigen Veränderungen und Verbesserungen vor. Erst nachdem der Plastiker das Kunstwerk in die beabsichtigte Form gebracht hat, gestaltet er es in der vorgesehenen Größe.

Die Bildhauerkunst stellt ihren Gegenstand entweder vollrund dar, und zwar als Einzelbild und als Gruppe, oder sie liefert ein halbrundes Gebilde, das aus der Fläche, die als Hintergrund dient, hervorragt. Ist das nicht bis zur Hälfte der Figur der Fall, so entsteht ein Flachrelief, ragt aber der dargestellte Gegenstand noch über die Hälfte hervor, das Hochrelief. Die höchste Aufgabe der Bildhauerei ist die Gestaltung des Menschen.

Übungen

1. Sehen Sie den Text aufmerksam durch. Versuchen Sie möglichst viele Wörter im Text durch Synonyme zu ersetzen.

2. Bilden Sie:

- a) zusammengesetzte Substantive aus Materialbenennungen und Benennungen von plastischen Formen; z. B. *der Ton + die Statue = die Tonstatue*
- b) Adjektive von den Materialbenennungen. Gebrauchen Sie diese Adjektive in Wortverbindungen mit verschiedenen Substantiven aus dem Text; z. B. *der Marmor — eine marmorne Büste*.

3. Bilden Sie Sätze oder Situationen mit folgenden Substantiven und den dazu passenden Adjektiven.

der Bildhauer, das Bildwerk, das Material, die Darstellung
überlebensgroß, feucht, fortschrittlich, reif, realistisch, eindrucksvoll, glänzend,
künstlerisch, halbfertig, lebhaft, gekünstelt, vollendet, wahrheitsgetreu, lebend,
verzerrt, tief beeindruckend, passend, lebensfremd, kostbar, teuer

4. Suchen Sie aus der Übung 3 Wortgruppenpaare mit antonymischer Bedeutung heraus, z. B. eine wahrheitsgetreue Darstellung — eine verzerrte (lebensfremde) Darstellung usw., und gebrauchen Sie diese Verbindungen in Sätzen.

5. Geben Sie den Inhalt der nachfolgenden Sätze auf eine andere Weise wieder.

1. Dieses Bildwerk ist in Wachs ausgeführt. 2. Aus einem riesigen Marmorbrocken hat der Bildhauer eine Statue in normaler Menschengröße ausgehauen. 3. Im Arbeitsraum des Meisters besichtigten wir fertige und erst im Modell angefertigte Büsten, einige plastische Gruppen und ein Flachrelief. 4. Dieses Werk scheint mir eine realistische Darstellung eines Arbeiters zu sein.

6. Erklären Sie deutsch die Bedeutung der Wörter.

die Bildhauerei, die Statue, das Monumentalwerk, das Relief

7. Erklären Sie deutsch die lexikalischen Unterschiede zwischen folgenden Wörtern. Gebrauchen Sie jedes Wort in einem Satz.

- a) wahr, wahrheitsgetreu, wahrhaftig, wahrhaft;
- b) lebendig, lebend, lebhaft;
- c) künstlich, gekünstelt, künstlerisch;
- d) das Denkmal, das Monument, das Grabmal.

8. a) Übersetzen Sie ins Deutsche.

памятник великому Пушкину, бронзовая статуя Суворову, ваение по дереву, правдивое изображение, высекать из гранита, лепить из воска, отливать из металла, выполнить фигуру в глине, вносить в модель исправления, круглая и полукруглая скульптура, поставить памятник, торжественное открытие памятника

b) Gebrauchen Sie diese Wortgruppen in Sätzen oder in Situationen.

9. Übersetzen Sie ins Deutsche. Benutzen Sie dabei die unten angegebenen Wörter und Wortgruppen.

Являясь одним из видов изобразительного искусства, скульптура отражает в художественных образах реальный мир и отражает его по-своему, пользуясь особыми средствами и способами. Искусство вааяния формирует наше сознание, наш вкус и наши представления о прекрасном.

Особенностью скульптуры, своеобразием ее содержания является то, что она изображает преимущественно человека. В скульптуре можно великолепно передавать портреты современников или великих людей прошлых эпох, создавать композиции на бытовые темы, изображать аллегорические фигуры, олицетворяющие общие понятия.

die reelle Welt widerspiegeln, die Vorstellung vom Schönen, Kompositionen zu den Themen des Alltagslebens (Genre-Kompositionen), etw. versinnbildlichen (verkörpern), die Monumentalplastik

Lesen Sie bitte den folgenden Text:

Bau-, Frei- und Kleinplastik

Baukunst und Plastik sind seit alters her eng miteinander verbunden gewesen. Die Beispiele einer direkt mit der Architektur verknüpften Plastik lassen sich bis weit in die Hochkulturen der Sklavenhaltergesellschaft zurückverfolgen. Im Mittelalter breitete sich die Bauplastik - wofür es heute noch fast in jeder Stadt Beispiele gibt - vor allem am Kirchenbau aus. Dazu boten die gotischen Portale reichlich Gelegenheit. Doch ist auch im Inneren der Kirchen Bauplastik anzutreffen. Berühmte Beispiele sind die Portale der Kathedrale in Reims oder der Westchor des Domes in Naumburg. Alle besonders hervorzuhebenden Architekturteile reizten den mittelalterlichen Bildhauer, sie mit plastischem Schmuck zu versehen.

Der Begriff Plastik ist allgemein gebräuchlich. Plastisch ist etwas Körperliches. Eine Plastik ist demnach ein körperlich gestaltetes Kunstwerk. Man verwendet für solche Arbeiten gelegentlich auch den Begriff „Skulptur“. Im eigentlichen Sinne sind Skulpturen jedoch nur solche Plastiken, die mit dem Meißel bearbeitet wurden, die also entweder aus Stein, aus Holz oder aus Elfenbein hergestellt worden sind. Aus Metall gegossene Bildwerke können daher im eigentlichen Sinne nicht Skulpturen genannt werden. Das Wort Plastik hingegen bildet den Oberbegriff für alle Bildhauerkunst und für das einzelne Bildhauerwerk, gleich wie es gemacht und wie es beschaffen ist.

Neben der Bauplastik behauptete sich schon seit der Antike und wieder seit dem Beginn der Neuzeit die Freiplastik. Sie ist ein Bildhauerwerk, das im Unterschied zu der Bauplastik nicht an einen Baukörper gebunden ist, sondern

frei für sich existiert, so daß es von allen Seiten betrachtet werden kann. Neben dieser Unterscheidung wird innerhalb der Plastik auch nach der Größe differenziert, doch geht es dabei um mehr als um das bloße Format. Die Großplastik, die sowohl Bau- als auch Freiplastik sein kann, hat andere Darstellungsaufgaben und Gestaltungsgesetze als die Kleinplastik. Kleinplastiken dienen einem intimen Gebrauch und sind meist aus einem anderen Material angefertigt als Großplastiken.

Schließlich unterscheidet man Plastiken nach ihrem Volumen. Die allseitig sichtbare oder doch zumindest in voller Körperlichkeit vor einer Wand stehende Bildhauerarbeit ist vollplastisch. Außerdem gibt es das Relief. Das aus dem Französischen hergeleitete Wort bedeutet „erhabene Arbeit“. Schon darin drückt sich aus, daß im Relief nur eine bedingt plastische Darstellung geboten wird. Erhabene Formen treten aus einer Fläche hervor und sind immer an diese gebunden. Ist ihr Hervortreten gering, so spricht man von einem Flachrelief (auch bas-relief genannt), andernfalls vom Halb- oder Hochrelief. In allen Reliefs nähert sich die Bildhauerkunst der Malerei an, weil die Relieftchnik es ermöglicht, den Raum in die Darstellung einzubeziehen.

Übungen

1. Fragen und Aufgaben zum Text:

1. Welche Bezüge gibt es zwischen Baukunst und Plastik?
2. Erläutern Sie den Unterschied zwischen den Begriffen "Plastik" und "Skulptur".
3. Was versteht man unter einer Freiplastik?
4. Welche Funktionen hat die Großplastik?
5. Welche Plastiken unterscheidet man nach ihrem Volumen?

2. Definieren Sie bitte die folgenden Begriffe:

- a. s Flachrelief
- b. s Halbreief
- c. s Hochrelief

Verwenden Sie bei der Definition dieser Begriffe folgende Situationsmodelle:

- Als...bezeichnen wir....
- Bei...handelt es sich um...
- Unter...versteht man...
- Unter...verstehen wir...

Lesen Sie den Text:

Materialien und Techniken der Bildhauerkunst

Auch die Unterscheidung nach Herstellungsmaterialien ist für die Plastik mehr als nur eine äußerliche Differenzierung. Jedes Material bietet eigene Konsequenzen für die Gestaltung. Die weichen Materialien wie Wachs und Ton dienen meist als vorläufige Mittel im Prozeß des Heranreifens der Bildhauerarbeit. Diese Stoffe gestatten dem Plastiker, seine Arbeit durch ein Hinzufügen zum Kern aufzubauen, während vom Stein nur wegzunehmen ist. Daher lassen sich in Ton und Wachs die Formgedanken des Künstlers rasch und sicher ausdrücken, dienen diese Materialien, wie auch Gips, bevorzugt zum Herstellen von Skizzen und Modellen, nach denen die endgültige Arbeit ausgeführt wird.

Während vor allem das Wachs nur bei solchen vorbereitenden Modellen Anwendung findet, kann der Ton gebrannt werden, wodurch er eine endgültige Form erhält. Gebrannte Tonfiguren schafft der Bildhauer in der Regel nur im kleinen Fo.mat. Sie heißen Terrakotten. Die Technik zu ihrer Herstellung ist den Menschen seit alters her geläufig. Große Berühmtheit erlangten neben den noch älteren außergriechischen Erzeugnissen aus Antike und Vorzeit die kleinen, in Ton geformten und gebrannten Statuetten aus Böotien (Tanagra), jener griechischen Landschaft, in der die Terrakottakunst im 4. Jahrhundert v.u.Z. blühte. Nach ihrem Herstellungsort werden sie heute gemeinhin Tanagrafiguren genannt. In der nachantiken Zeit lebte die Terrakottakunst erst wieder in der italienischen Renaissance auf. Da man Terrakotten bemalen und glasieren konnte, benutzte man sie sogar für den plastischen Schmuck der Außenarchitektur. Sie nahmen den Charakter von Großplastiken an und reihten sich in die Bauplastik ein. Berühmte Werke dieser Art schufen die Mitglieder der Familie della Robbia. Im 18. Jahrhundert verdrängte das Porzellan die gebrannte Tonerde. Der Name Kändler verbindet sich ebenso wie die Stadt Meißen für jedermann mit Kleinplastiken aus dem „weißen Gold“.

Im frühen Mittelalter war, was die Kleinplastik anbelangt, das Elfenbein ein beliebtes Material. Kostbare mittelalterliche Buchdeckel sind mit reichfigurierten Reliefszenen in Elfenbein ausgestattet.

Das Fremdwort „Glyptik“ faßt alle kleinplastischen Produkte zusammen, die nach der Methode des Steinschnitts hergestellt sind. Kristall, Glas, Halbedelsteine und Edelsteine können durch Schliff plastisch bearbeitet werden. Im Hochschnitt werden Reliefs erzeugt, wodurch Kameen entstehen, während Siegel und Gemmen im Tiefschnitt gefertigt sind. Auch diese Technik ist seit dem Altertum verbreitet. Antike Gemmen und Kameen sind Sammelobjekte von großem Wert. Der Metallschnitt wurde vorwiegend bei der Herstellung der Prägestempel für Münzen angewendet. Schließlich lassen sich Reliefs durch Treibarbeit an Blechen aus verschiedenen Metallen herstellen. Das Mittelalter

kannte künstlerisch hochwertige Treibarbeiten in Goldblech.

Gips wird, wie bereits erwähnt, eigentlich nur für Modelle verwendet. Doch gelangen heute auch getönte Gipsarbeiten, die das Aussehen von Bronze erhalten, in die Ausstellungen. Anders ist es mit der Stuckplastik. Stuck ist Mörtelwerk, das sich plastisch verarbeiten läßt und durch seinen Gipsanteil schnell trocknet. Man verwendet dieses Material häufig für baukünstlerischen Schmuck, wobei Figürliches nicht ausgeschlossen ist.

Das Holz, mit wenigen Ausnahmen heute aus der großen Kunst weitgehend verdrängt, hat ehemals als Material der Bildhauer eine große Rolle gespielt. Die bedeutendsten Plastiker der mittelalterlichen Kunst in Deutschland - es sei an Namen wie Riemenschneider oder Veit Stoß erinnert - waren Holzbildhauer. Das Holz ist sehr bildsam. Je nach der verwendeten Art erlaubt es die Anfertigung sowohl von Groß- als auch von Kleinplastiken. In diesem Material lassen sich viele Dinge darstellen, die in Stein kaum ausführbar sind. Der knittrige Faltenwurf der deutschen Spätgotik fand im Holz eine der Voraussetzungen zu seiner Formung. Überhaupt mag in Deutschland die Wahl des Holzes zum Material des Bildhauers durch das Streben nach einem verstärkten Ausdruck begünstigt gewesen sein. In Italien hat es kaum Holzplastiken gegeben. Doch auch in Deutschland sind die den Witterungseinflüssen ausgesetzten Großplastiken vor allem in Stein hergestellt worden.

Für die Bildhauerei ist sowohl ein weniger edler Sandstein als auch der edelste Marmor verwendbar, doch muß bei der Gestaltung die Eigenschaft des Materials berücksichtigt werden. Die verschiedenen Steine rufen auch unterschiedliche ästhetische Wirkungen hervor. Die besondere Schönheit des Marmors zum Beispiel beruht auf seiner kristallin-körnigen Struktur, deren Reflexionsfähigkeit ein viel stärkeres Operieren mit dem Licht erlaubt als irgendeine andere Gesteinsart.

Auch des Metalls bedient sich die Groß- und Kleinplastik, vor allem der Bronze. Die metallenen Statuen werden nach dem Modell in Hohlformen gegossen. Ob nun ein Bildhauer Stein oder Erz für seine Gestaltung wählt, hängt vielfach von der künstlerischen Absicht ab. Stein und Metall reflektieren das Licht unterschiedlich. Sodann verlangt der Stein gegenüber dem Metall eine viel größere plastische Geschlossenheit.

Im 20. Jahrhundert haben ähnlich den Architekten auch die Bildhauer begonnen, neue Materialien zu verwenden, so Beton, Kunststein, Aluminium, ganz zu schweigen von den Dingen - nämlich Schrott, alle möglichen Abfälle und Gegenstände der Technik wie des täglichen Gebrauchs -, welche die spätbürgerliche Kunst zum Teil als selbständige Gestaltungsfaktoren in die Plastik einführte. Es sind dabei aber auch interessante und ernsthafte Versuche unternommen worden. So schufen Antoine Pevsner und dessen Bruder Naum Gabo - oft aus durchsichtigen Kunststoffen wie Plexiglas - Plastiken mit dynamischen Bewegungstendenzen und leiteten damit zur kinetischen Plastik

über, einer beweglichen Plastik also, zu der die „Mobiles“ des Amerikaners Alexander Calder gehören.

Aufgaben zum Text und Übungen

1. a) Schreiben Sie die Bezeichnungen der Materialien auf, die im Text erwähnt werden.

b) Welche Eigenschaften besitzen diese Materialien? (Notieren Sie sich Wörter und Wendungen, mit denen diese Eigenschaften beschrieben werden).

c) Welche Materialien sprechen Sie an? Warum?

1. Sprechen Sie über die Techniken der Bildhauerkunst.

3. Überprüfen Sie, ob Sie den Inhalt der nachfolgenden Sätze auf deutsch korrekt wiedergeben können.

1. Skulptur - ein von den bildnerischen Künsten. Wie und andere Gattungen bildnerischer Kunst, Kunst des Wachsens formt unser Bewusstsein, unser Geschmack und unsere Vorstellungen vom Schönen. 2. Ein Kunstwerk des Bildnerischen kann aus verschiedenen Materialien. Er kann aus Stein, Holz, Metall, Bronze, Glas, Keramik, Kunststoff, Papier, Textilien, etc. hergestellt werden. 3. Einige Bildnerische verwenden für die Herstellung ihrer Werke Abfälle aus Metall, Holz, etc. 4. Bildnerische unterscheiden sich nach Form: dies ist Obelisk, Säule, Statue, Büste. 5. In der Ausstellung haben wir verschiedene Bildnerische, Bildnerische Gruppen, Bildnerische Ansambeln, Bildnerische Gruppen. 6. Wo kann man erfahren, wann ein Denkmal in Moskau errichtet wurde? 7. Bildnerische unterscheiden sich nach Funktion: „denkmallich“ und bildnerische, nicht denkmallich. 8. Gestern hat unsere Delegation ein Gedenkmal für die Opfer des Faschismus errichtet. 9. Was verkörpert dieses Bildnerische? 10. Bildnerische wird in natürlicher Größe hergestellt. 11. Zuerst erstellt der Bildnerische eine Modell in verkleinertem Maßstab. Das Modell kann verändert, verbessert werden. 12. Reliefs verleihen einem Gebäude eine besondere Attraktivität. 13. Dieses Denkmal - Erinnerung an uns, Lebende.

4. Verdolmetschen Sie: Gespräch mit einem Bildhauer und Graphiker.

1. *Besucher*: Die Besucher der Hamburger Kunsthalle konnten vor ein paar Jahren Ihre wunderbaren Graphiken und Buchillustrationen kennenlernen. Heute sind im Ausstellungsraum neben Büsten dekorative Plastiken zu sehen. Welche Bedeutung kommt in Ihrem Schaffen diesem Genre zu?

Скульптор: Доминирующими в моем творчестве являются графика и скульптурные портреты. Декоративной скульптурой я начал заниматься совсем недавно, лет 5-6 назад. На выставку я привез 7 работ этого скульптурного жанра. В будущем я хотел бы заняться этим жанром более основательно.

2. *Besucher:* Wie lange haben Sie an Porträtplastiken gearbeitet?

Скульптор: Лет 15 назад у меня возникла мысль запечатлеть в скульптуре образы известных писателей и художников современности. Замысел воплощался постепенно, в нелегких поисках. Удалось ли эти скульптурные произведения - об этом судить посетителям выставки.

2. *Besucher:* Ihre Porträtplastiken gefallen mir sehr. Ich bin einfach fasziniert.

Скульптор: Можно считать, что это первый положительный отзыв здесь в Германии. Спасибо.

1. *Besucher:* Welche Materialien bevorzugen Sie bei der Herstellung Ihrer Plastiken?

Скульптор: Мой любимый материал - дерево. Но я работаю и с некоторыми современными материалами.

3. *Besucher:* Wie sehen Ihre Pläne für die nächste Zukunft aus?

Скульптор: Сейчас я работаю над новой серией скульптурных портретов. Как я уже говорил, в мои планы входит и более тесное занятие декоративной скульптурой. Ну и графика будет непременно присутствовать в моем творчестве. Скоро должен выйти мой новый альбом рисунков тушью к стихотворениям Омара Хайяма.

3. *Besucher:* Würden Sie Ihre Werke auch hier in Hamburg ausstellen?

Скульптор: Я надеюсь на дальнейшее сотрудничество с Кунстхалле г. Гамбурга и буду рад новой встрече с любителями искусства ваияния и графики.

Lesen Sie den Text "Laokoongruppe". Stellen Sie eine Gliederung zum Text zusammen und erzählen Sie den Text nach.

Laokoongruppe

Über ein plastisches Werk der Griechen soll hier eingehender gesprochen werden, weil es in der Geschichte des deutschen Geisteslebens des 18. Jahrhunderts eine besondere Stellung einnimmt. Das ist die Laokoongruppe. Drei griechische Bildhauer auf der Insel Rhodos — Agesandros, Athenodoros und Polydoros— haben dieses Werk im 1. Jahrhundert vor der Zeitwende geschaffen. Es stellt den trojanischen Priester Laokoon mit seinen beiden Söhnen dar. Alle drei werden von zwei gewaltigen Schlangen, die ein Gott geschickt hat, umstrickt und getötet.

Die ganze Geschichte wird so erzählt:

Die Griechen sind nach jahrelanger vergeblicher Belagerung der Stadt Troja

scheinbar abgezogen. Sie haben ein großes Pferd zurückgelassen. Ein freiwillig zurückgebliebener, von den Trojanern aufgegriffener Grieche sagt, das Pferd sei ein Sühnegeschenk der Griechen. Es würde den Trojanern Glück bringen, wenn sie es in die Stadt zögen. Laokoon mißtraut den Griechen. Er schleudert einen Speer gegen das Pferd. Da kommen vom Meere her zwei riesige Schlangen und töten ihn und seine Söhne. Laokoon hat also — dem Augenschein nach — unrecht. Das Pferd wird durch eine Bresche in der Mauer in die Stadt geschafft. Die Trojaner feiern den Abzug der Feinde. Nachts entsteigen dem hohlen Pferdeleibe bewaffnete Griechen. Sie rufen durch Flammenzeichen das in einer Hafengebucht versteckte griechische Heer zurück, und Troja fällt.

Lessing, der große Kritiker und Wahrheitssucher der deutschen Aufklärung, hat in seiner Schrift „Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ die Darstellungsgesetze des Bildhauers mit denen des Dichters verglichen. Dabei soll das Wort „Malerei“ im Titel seiner Schrift die Bildhauerei mit umfassen. Er führt aus: Die Griechen wollten in der bildenden Kunst nur das Schöne darstellen. Das Häßliche, Verzerrte milderten sie. Beim Dichter darf Laokoon schreien. Aber die Bildhauer dürfen ihn nicht schreien lassen. In der Plastik würde ein Loch entstehen, im Bild ein dunkler Fleck. Beides wäre häßlich. Dafür drücken aber in der bildnerischen Darstellung das Gesicht des Laokoon, seine Muskeln und Sehnen, sein eingezogener Unterleib den Schmerz genugsam aus. Damit man das sieht, dürfen natürlich Laokoon und seine Söhne bei den Bildnern keine Gewänder tragen, und die Schlangen dürfen sie nur leicht und locker umschlingen. Der Dichter schildert den ganzen Verlauf des Geschehens vom ersten bis zum letzten Augenblick. Bildner und Maler dagegen können keinen Verlauf darstellen, sondern nur einen Augenblick. Dieser einzige Augenblick muß der Höhepunkt sein, auf den alles Geschehen zustrebt, und aus dem das, was noch folgt, begreiflich wird, hier also der Tod der drei Menschen. So hat die Phantasie des Beschauers die Möglichkeit, rückwärts schleichend und vorwärts eilend den gesamten Verlauf mitzuerleben.

Fragen und Aufgaben zur Konversation:

1. In seiner Schrift "Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie" behandelt Lessing unter anderem die Darstellungsgesetze in der Kunst. Formulieren Sie diese. Was war ausschlaggebend für die Bildhauerkunst der Griechen?
2. Welche Darstellungsgesetze sind für die moderne Bildhauerkunst kennzeichnend? Führen Sie Beispiele an!
3. Was halten Sie von der modernen Plastik? Begründen Sie Ihre Meinung.

Lesen Sie den folgenden Text:

Pietà Roettgen. (nach Thomas Mann)

Aber in dem Winkel links von der Sofagruppe war ein Kunstwerk zu sehen, eine große, auf rot verkleidetem Sockel erhöhte bemalte Holzplastik, - etwas innig Schreckhaftes, eine Pietà, einfältig und wirkungsvoll bis zum Grotesken: die Gottesmutter in der Haube, mit zusammengezogenen Brauen und jammern schief geöffnetem Munde, den Schmerzensmann auf ihrem Schoß, eine im Größenverhältnis primitiv verfehlt Figur mit kraß herausgearbeiteter Anatomie, die jedoch von Unwissendheit zeugte, das hängende Haupt von Dornen starrend, Gesicht und Glieder mit Blut befleckt und berieselt, dicke Trauben geronnenen Blutes an der Seitenwunde und den Nägelmalen der Hände und Füße. Dies Schaustück verlieh dem seidenen Zimmer nun freilich einen besonderen Akzent. (...)

Hans Castorp ging geradewegs und gebannt auf die Holzgruppe zu und blieb, Arme in die Hüften gestemmt, mit seitwärts geneigtem Kopf davor stehen.

"Was haben Sie denn da!" sagte er leise. "Das ist ja schrecklich gut. Hat man je so ein Leiden gesehen? Etwas Altes, natürlich?"

"Vierzehntes Jahrhundert", antwortete Naphta. "Wahrscheinlich rheinischer Herkunft. Es macht Ihnen Eindruck?"

"Enormen", sagte Hans Castorp. "Das kann seinen Eindruck auf den Beschauer denn doch wohl gar nicht verfehlen. Ich hätte nicht gedacht, daß etwas zugleich so häßlich - entschuldigen Sie - und so schön sein könnte."

"Erzeugnisse einer Welt der Seele und des Ausdrucks", versetzte Naphta, "sind immer häßlich vor Schönheit und schön vor Häßlichkeit, das ist die Regel. Es handelt sich um geistige Schönheit, nicht um die des Fleisches, die absolut dumm ist. Übrigens, auch abstrakt ist sie", fügte er hinzu. "Die Schönheit des Leibes ist abstrakt. Wirklichkeit hat nur die innere, die des religiösen Ausdrucks."

"Das haben Sie dankenswert richtig unterschieden und angeordnet", sagte Hans Castorp.

"Vierzehntes?" versicherte er sich... "Dreizehnhundertso? ja, das ist das Mittelalter, wie es im Buche steht, ich erkenne gewissermaßen die Vorstellung darin wieder, die ich mir in letzter Zeit vom Mittelalter gemacht habe."

Übungen

1. Fragen und Aufgaben zur Konversation:

1. Was versteht man unter einer Pietà?
2. Wie wird im Text die Pietà von Roettgen beschrieben?
3. Welchen Eindruck machte die Pietà Roettgen auf Hans Castorp?

4. Von welchem künstlerischen Prinzip sprachen Hans Castrop und Naphta?
5. Kennen Sie die Pietà-Darstellungen von anderen Bildhauern? Beschreiben Sie diese.

2. Schlagen Sie andere sprachliche Mittel zum Ausdruck von folgenden Inhalten vor:

1. Aber in dem Winkel links von der Sofagruppe war ein Kunstwerk zu sehen, eine große auf rot verkleidetem Sockel erhöhte bemalte Holzplastik.
2. ... eine im Größenverhältnis primitiv verfehlte Figur...
3. Dieses Schaustück verlieh dem seidenen Zimmer...einen besonderen Akzent.
4. Das ist ja schrecklich gut.
5. Wahrscheinlich rheinischer Herkunft.
6. Das kann seinen Eindruck auf den Beschauer doch wohl gar nicht verfehlen.

Lesen Sie den Text:

DER KETTENSPRENGER

(nach B. Kellermann)

Als Fabian die kleine hölzerne Gartentür neben dem plätschernden Brunnen öffnete, nickte ihm die Wirtschafterin Wolfgangs, eine alte Bäuerin, aus dem niedrigen Küchenfenster zu. Durch eine kleine Diele gelangte er in Wolfgangs geräumigen Arbeitsraum und sah zwei lebhaft plaudernde, zigarrenrauchende Männer in niedrigen Sesseln sitzen. Sie saßen vor einer lebensgroßen Figur, deren Ton noch feucht glänzte. An dem hellen Arbeitskittel, dem wirren Stoff angegrauter dunkler Haare und der dünnen Virginia im Mund erkannte er seinen Bruder, während die krausen braunen Haare den Lehrer Gleichen vermuten ließen, der häufig bei ihm verkehrte. „Empörend und schamlos!“ rief Lehrer Gleichen eben mit einer lebhaften Gebärde aus...

Wolfgang erblickte ihn zuerst, sprang auf und eilte ihm entgegen. „Der Frank!“ rief er erfreut aus. „Seht an, der Frank!“

Auch Lehrer Gleichen erhob sich, um ihn zu begrüßen. „Du kommst gerade recht zu unserer kleinen Beratung!“, fuhr der Bildhauer fort, während er den Bruder mit zärtlichen Blicken betrachtete. „Ich habe mich nämlich heute entschlossen, vor einigen Stunden, genau gesagt, den Akt endlich fertigzumachen und ihn im Oktober zur großen Ausstellung nach München zu schicken. Das ist es also, worüber wir uns beide besprachen.“

Fabian wandte den Blick zu der noch feuchten Tonfigur hin. „Der Kettensprenger!“ rief er aus. „Endlich also bist du soweit!“ Wolfgang nickte. „Ja, das ist er“, sagte er. „Er soll nun endlich fertig werden. Natürlich wird es noch einige heiße Wochen kosten!“

„Sie kennen ja Wolfgang“, mischte sich Gleichen ein. „Er ist nie zufrieden. Ich

behaupte aber, auch nur die kleinste Veränderung wäre ein Verbrechen.“

Der Bildhauer lachte. „Am Rücken ist noch manches zu verbessern...“

Fabian kannte den „Kettensprenger“ seit langer Zeit. Wolfgang arbeitete seit einem Jahr daran. Monatelang stand er zuweilen, in feuchte Lappen eingehüllt, ungeachtet in einer Ecke des Ateliers. Nun freute es ihn, daß Wolfgang die Arbeit endlich zu Ende gebracht hatte und sie ihm ganz außerordentlich gelungen zu sein schien.

Es war die Gestalt eines zarten Jünglings, der mit verhaltener Kraft und einem unmerklichen Lächeln der trotzigen Lippen die Glieder einer Kette über dem Knie sprengte. Nichts sonst. Die leicht vorgeneigte Haltung des Jünglings, das Aufatmen und Dehnen seiner Brust, die gebundene und unwiderstehliche Ballung seiner Kräfte schienen Fabian schlechthin vollendet. Wolfgang verabscheute alles Übertriebene, Gewaltmäßige, Brutale, „mit Muskeln macht man keine Plastik“, sagte er. Fabian gab seiner Bewunderung Ausdruck. „Herrlich!“ sagte er. „Vielleicht konnte nur ein Meunier ähnlich empfinden.“ Er zeigte sich gerne geistreich und vielseitig.

„Sprich nicht, ich bitte dich“, unterbrach ihn Wolfgang. „Worte haben noch nie ein Kunstwerk geschaffen, aber schon manches zerstört.“ Er blickte, zuweilen mit den Augen blinzeln, prüfend auf die Figur.

Erst jetzt sah Fabian, daß die Figur einen Sockel bekommen hatte, auf dem die Worte „Lieber tot als Sklave“ eingegraben waren.

„Der Kettensprenger“ hat ja neuerdings einen Wahlspruch bekommen?“ sagte er. „Oder habe ich es früher übersehen?“

Wolfgang schwieg eine Weile, dann lachte er auf. „Das ist ja eine Sache!“ rief er. „Dieser Wahlspruch ist in erster Linie die Ursache, daß ich die Figur ausstellen will, und zwar gerade jetzt. Nicht wahr, Gleichen? Wir sprechen lange darüber.“

Lehrer Gleichen nickte. „Es ist ein Protest!“ erklärte er, und flüchtige rote Flecken erschienen auf seinen fahlen, hageren Wangen. „Es ist ein Protest gegen würdelose Unterwürfigkeit.“

„Wird man den Protest nicht als Provokation empfinden?“ fragte Fabian.

Wolfgang zuckte die Achseln. „Es fragt sich sehr, ob man den Protest überhaupt als Protest erkennen wird. Wenn man ihn als Provokation empfinden sollte, um so besser. Mir ist alles einerlei. Jedenfalls werden Tausende den Protest sofort verstehen, und damit habe ich meine Absicht erreicht! Und nun wollen wir den Akt vorläufig wieder einhüllen.“

Er legte feuchte Tücher um die Figur, die bald als häßliches unförmliches Bündel dastand.

Zuletzt verhüllte er den Sockel mit dem Spruch.

Erläuterungen

Meunier [mə'nie:], Constantin (1831--1905) --berühmter fortschrittlicher belgischer Maler und Bildhauer; widmete seine meisten Werke der Arbeit und

dem Kampf der Arbeiterklasse. Eine schöne Schilderung seiner Bildwerke gibt es bei E. E. Kisch in „Der rasende Reporter“, Kap. „Borinage, vielfach klassisches Land“.

Übungen

1. Sagen Sie anders:

1. Durch eine kleine Diele gelangte Fabian in Wolfgangs geräumigen Arbeitsraum. 2. Sie saßen vor einer Figur in natürlicher Größe. 3. Er besucht ihn öfter. 4. Mir stehen noch einige Wochen anstrengender (intensiver) Arbeit bevor. 5. Er legte feuchte Tücher um die Figur.

2. Analysieren Sie die Beschreibung der Plastik im Text "Der Kettensprenger". Auf welche Weise hat der Bildhauer die Dynamik der Figur zum Ausdruck gebracht? Mit Hilfe welcher sprachlicher Mittel hat das B. Kellermann wiedergegeben?

3. Übersetzen Sie die Beschreibung der Plastik ins Russische.

4. Erschließen Sie den Ideengehalt des Bildwerkes "Der Kettensprenger".

5. Beantworten Sie folgende Fragen:

1. Kennen Sie plastische Werke, die wie "Der Kettensprenger" niemanden verherrlichen, sondern protestieren und anklagen? 2. Was meinen Sie zur Überzeugung Wolfgagns "mit Muskeln macht man keine Plastik"?

6. Landeskundliches:

Im Text wird die Ausstellung in München erwähnt. Welche Ausstellung wird gemeint? Welche Bedeutung kommt dieser Ausstellung zu? Warum war die Teilnahme an der Ausstellung für Wolfgang so wichtig? Sammeln Sie Informationen und berichten Sie darüber in der Stunde.

7. Geben Sie den Inhalt des Textes deutsch wieder.

Verschaffen Sie sich einen Überblick über das Leben und Schaffen des bedeutenden deutschen Plastikers und Graphikers Ernst Barlach, indem Sie drei folgende Texte lesen:

a. Das Ernst Barlach Haus (Stiftungen Hermann F. Reemsta)

Mitten im Grünen, im historischen Jenischpark nahe der Elbe, liegt das Ernst Barlach Haus. Das Museum ist dem Schaffen des 1870 in Wedel bei Hamburg geborenen und 1938 in Güstrow/Mecklenburg gestorbenen Künstlers Ernst Barlach gewidmet. Die Arbeiten des expressionistischen Bildhauers zählen zu den herausragenden figurativen Schöpfungen der deutschen Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts. Auch als Zeichner und Graphiker ist Ernst Barlach berühmt. Weniger bekannt ist die hohe Qualität des umfangreichen schriftstellerischen Werks.

Das Museum besitzt die neben dem Nachlaß in Güstrow bedeutendste Sammlung von Skulpturen, Zeichnungen und druckgraphischen Blättern des Künstlers. Unter den plastischen Werken sind die Holzskulpturen hervorzuheben. Mit 23 Exemplaren präsentiert das Haus den größten geschlossenen Bestand der insgesamt rund 80 Figuren- und Figurengruppen, die Barlach in dem von ihm bevorzugten Werkstoff Holz ausführte. Diese Skulpturen bezeugen auf prägnante Weise das Formempfinden und die Gestaltungskraft des Künstlers.

Die Gründung des Museums verdankt sich der Privatinitiative des Hamburger Kaufmanns Hermann F. Reemtsma (1892-1961). Nach seiner ersten Begegnung mit Ernst Barlach im Jahre 1934 hatte sich Reemtsma zu einem passionierten Sammler von Werken des in der Zeit des Nationalsozialismus verfeimten Künstlers entwickelt. Ende der 50er Jahre entschloß er sich, ein Museum zu stiften, um seine große Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In den Ausstellungsräumen des 1961/62 von Werner Kallmorgen gebauten Hauses – eines modernen weißen Atriumhaus, der sich zurückhaltend in die Landschaft des Jenischparks einfügt – kommen die überwiegend kleinformigen, gleichwohl monumental wirkenden Werke überzeugend zur Geltung.

In den drei Jahrzehnten seit Eröffnung des Museums hat sich der Umfang der Sammlung mehr als verdoppelt. Heute umfaßt sie rund 130 plastische Arbeiten, 350 Zeichnungen und einen nahezu vollständigen Bestand von druckgraphischen Blättern.

Außerdem besitzt das Museum eine große Sammlung von Autographen, ein Archiv sowie eine auf Forschungsliteratur über Ernst Barlach und seine Zeit spezialisierte Bibliothek.

1995/96 wurde das Ernst Barlach Haus umgebaut und erweitert. Seit der Wiedereröffnung verfügt das Museum über eine großzügige Ausstellungsfläche, die auch genügend Raum für Sonderausstellungen bereitstellt. Die Präsentation von Skulpturen aus Holz, Bronze, Keramik, Porzellan, Terrakotta und Gips bietet in Verbindung mit der Ausstellung von ausgewählten Zeichnungen, druckgraphischen Blättern, Texten und Fotos einen umfassenden Überblick über Ernst Barlachs Schaffen als Bildhauer, Graphiker und Schriftsteller.

Barlachs Anfänge als Künstler werden vor allem durch Zeichnungen dokumentiert: Diese frühen Blätter, die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts während der Studienzeit in Hamburg und Dresden, während des Aufenthalts in Paris und in den folgenden Jahren - entstanden, machen die Auseinandersetzung mit den Pflichtprogrammen der akademischen Lehre sichtbar: sie zeigen die Abkehr des Künstlers von den Leitbildern des Klassizismus und seine Hinwendung zu den neuen gestalterischen Ideen des Naturalismus, des Symbolismus und des Jugendstils.

Die kleinformatigen Keramikfiguren *Blinder Bettler* und *Russische Bettlerin mit Schale*, die Barlach in Anschluß an die für seine Arbeit so bedeutsame Rußlandreise im Jahr 1906 schuf, formulieren in einer einfachen, klaren Formensprache das Grundthema, das fortan im Zentrum seines Schaffens steht. Es geht Barlach um die künstlerische Gestaltung des von elementaren seelischen Vorgängen ergriffenen Menschen, der in der Eindeutigkeit seiner Haltung die Intensität und Wahrhaftigkeit seines Erlebens zum Ausdruck bringt. In der Offenlegung von Gemütszuständen wie Leid und Freude, Demut und Wut, Verzweiflung und Hoffnung verweisen Barlachs Gestalten gleichnishaft auf die existentielle Situation des Menschen im Widerstreit von materieller Begrenztheit und geistiger Freiheit.

Barlachs expressionistische Sicht des Menschen ist ein Zeugnis für das Krisenbewußtsein der modernen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ebenso wie die Figur *Der Berserker* (1910) artikulieren die Skulpturen *Der Schwertzieher* (1910) und *Der Wüstenprediger* (1912) in ihrer Erregtheit das künstlerische Aufbegehren gegen die saturierte Welt des Bürgertums im Wilhelminischen Kaiserreich.

Die apokalyptischen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs, der von Barlach als Katastrophe der europäischen Zivilisation erlebt wird, prägen die Werke der 20er Jahre. Die sich vertiefende Skepsis, des Künstlers gegenüber der Verlässlichkeit tradierter Sinnentwürfe führt zur Auseinandersetzung mit zentralen Fragen des christlichen Glaubens, die sowohl im plastischen als auch im zeichnerischen und druckgraphischen Werk sichtbar wird. Wichtigstes Zeugnis dieser Auseinandersetzung ist die Skulpturengruppe *Das Wiedersehen (Christus und Thomas)* aus dem Jahr 1926.

Trotz der Absage gegenüber allen Konzepten einer universellen Sinnstiftung bleibt der Mensch in Barlachs Deutung auf ein „Jenseits“ orientiert. Dies zeigt sich in der künstlerisch beschworenen Kraft seiner Gestalten zum Innehalten und zur Besinnung auf Eingebungen des Bewußtseins, die vorgegebene Gewißheiten überschreiten. Die neun Figuren vom *Fries der Lauschenden*, die der Künstler 1926 für ein Beethovendenkmal entwarf, jedoch erst in den 30er Jahren (infolge des Auftrags von Hermann F. Reemtsma) ausführte, stehen in ihrer jeweils unterschiedlich akzentuierten Haltung des Sich-Offnens gegenüber einer geistigen Welt isoliert für sich: zugleich fügen sie sich in der Reihung mit den übrigen Gestalten zu einem harmonischen Ganzen.

Während der Zeit des Nationalsozialismus, in der seine Werke als »entartet« verfeimt werden, bleibt Barlach in seinem künstlerischen Bekenntnis standhaft: Gerade die späten Arbeiten zitieren unmißverständlich die russischen Motive, die die Nationalsozialisten als Beweis für das „Untermenschentum“ seiner Kunst brandmarken. Im radikalen Widerspruch zur Ideologie einer völkisch begründeten Gemeinschaft beharrt der Künstler auf seiner Erfahrung der existentiellen Einsamkeit des Individuums. Mit nicht nachlassender Gestaltungskraft entwirft er Figuren wie *Vergnügtes Einbein* (1934), *Frierende Alte* und *Lachende Alte* (1937), die als Außenseiter, als Verfolgte und Geächtete zu Symbolfiguren menschlichen Daseins werden.

In der Gesamtschau der Sammlung des Ernst Barlach Hauses verbinden sich Barlachs Werke zu einem Oeuvre, das aufgrund der Einprägsamkeit und Konsequenz seiner künstlerischen Aussage eine bleibende Herausforderung darstellt.

b. Das Ernst Barlach Museum Wedel

Das Ernst Barlach Museum Wedel wurde im August 1987 für den Ausstellungsbetrieb geöffnet. Aufwendige Baumaßnahmen ließen das klassizistische Bürgerhaus in der Wedeler Mühlenstraße, einst Geburtshaus des Künstlers, zu einem großzügigen und zeitgemäßen Museum werden. Durch die Übernahme umfangreicher Nachlässe und Dauerleihgaben verfügt das Haus heute über eine repräsentative Sammlung an Skulpturen, Zeichnungen, Holzschnitten, Lithographien, Briefen und Manuskripten Ernst Barlachs. Der Arbeitsschwerpunkt des Hauses liegt in der im Werk des Künstlers angelegten Zusammenführung von Literatur und bildender Kunst, denn der „dramatisch dichtende Bildhauer“ hat nicht nur acht Bühnendramen, sondern auch ein umfangreiches erzählerisches Werk hinterlassen. Aus seinen literarischen Vorlagen schöpft Ernst Barlach vielfach auch das Material für seine Bildeinfälle. So sind im Ernst Barlach Museum Wedel neben zahlreichen Skulpturen aus allen Schaffensphasen und den unterschiedlichsten Werkstoffen besonders auch die großen druckgraphischen Zyklen, die Ernst Barlach zu eigenen dramatischen Texten geschaffen hat, ausgestellt. Die Bildfolgen zum „Toten Tag“, zum „Armen Vetter“ und zum „Findling“ führen den Betrachter an die Spielorte der dichterischen Phantasie und beleben eigenwillig und spannungsvoll die komplexen Handlungsabläufe seiner Dramen. Für den Interessierten findet sich eine umfangreiche Foto-Dokumentation zu Leben, Werk und Zeitgeschichte Ernst Barlachs. In regelmäßigen Abständen realisiert das Museum Ausstellungen und Veranstaltungen zur Kunst und Literatur der klassischen Moderne und des deutschen Expressionismus.

Literarische Veranstaltungsreihen mit Vorträgen, Autoren - und Schauspielerlesungen begründen zusätzlich das lebendige Profil des Hauses als kulturelles Zentrum und Forum für den Dialog von Kunst und Literatur. Auch künstlerische

und literarische Tendenzen der Gegenwart werden vorgestellt und diskutiert, wenn die Ernst Barlach Gesellschaft hier einmal im Jahr den Ernst Barlach Preis für Kunst und in unregelmäßigen Abständen den Ernst Barlach Preis für Literatur vergibt.

c. Das Ernst Barlach Museum Ratzeburg

Das Ernst Barlach Museum in Ratzeburg, von dem Künstler selbst als das „Alte Vaterhaus“ bezeichnet, ist seit 1956 ständiger Ausstellungsort für das Werk Ernst Barlachs. Mehrfache Um- und Ausbauten haben das ehemalige Wohnhaus seiner Schülerzeit zu einem modernen Museum mit unverwechselbarem Charakter gemacht. Die Präsentation der Werke führt den Betrachter auch hier durch alle wichtigen Stationen der künstlerischen Entwicklung. Frühe Bronzen und Zeichnungen zeigen den unbekannteren, noch ganz dem Dekorativen und dem Jugendstil verhafteten Barlach. Daß der Schritt des Künstlers hin zur vollständigen Vereinfachung der Formen und Reduktion auf das Wesentliche durch seine 1906 unternommene Reise nach Rußland ausgelöst wurde, belegen die zahlreichen Zeichnungen und plastischen Arbeiten dieser Zeit. Hier sind die Porzellane und Bronzen ausgestellt, die den ersten künstlerischen Erfolg Barlachs begründeten. Der Besucher erkennt in den unterschiedlichen Darstellungen unverwechselbarer russischer Menschentypen, Bauern, Bettler und Popen, die Bedeutung dieser Reise für das gesamte weitere bildnerische Schaffen. Die Ausstellung zeigt aber auch, daß erst die Erfahrung des ersten Weltkrieges jene maßlose Empörung des Künstlers bewirkt hat, die ihn fortan nicht müde werden läßt, Elend und Not, Verzweiflung und Trauer, Sterben und Tod zu seinen zentralen Themen zu machen. Keineswegs wird der Betrachter jedoch in Hoffnungslosigkeit zurückgelassen. Die „Trauernde“, die „Mutter Erde“ und die „Flamme“ ebenso wie auch das „Wiedersehen“ und viele andere Bildwerke sind auf zeitlose Weise tröstend und ermutigend. In jedem der beiden Museen findet sich eine ganz eigene und spannende Werkauswahl, die den Besuch zu einem lohnenswerten und unverwechselbaren Erlebnis macht.

Die Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg e.V. ist eine Publikumsgesellschaft. Sie ist Trägerin der beiden hier vorgestellten Museen und betreut seit 1946 das künstlerische und literarische Werk Ernst Barlachs. Die Ernst Barlach Gesellschaft organisiert Ausstellungen im In- und Ausland, unterstützt die Barlach-Forschung und engagiert sich auf dem Gebiet der Künstlerförderung. Die Mitglieder der Ernst Barlach Gesellschaft genießen viele Vorteile. Regelmäßig werden sie zu allen Ausstellungseröffnungen eingeladen, haben freien Eintritt in alle Ausstellungen der Museen in Wedel und Ratzeburg und erhalten jährlich ein wertvolles Geschenk. Werden Sie also Mitglied der Ernst Barlach Gesellschaft, es lohnt sich!

Übungen und Aufgaben zu den Texten

1. Antworten Sie bitte auf die folgenden Fragen:

1. Warum ist Hamburg der Sitz der Ernst-Barlach-Gesellschaft? Was für eine Gesellschaft ist das? Nennen Sie bitte Schwerpunkte ihrer Tätigkeit. 2. Was sind Arbeitsschwerpunkte der genannten Museen? Welche Plastiken von E. Barlach sind hier vertreten? 3. Was ist für Barlachs Werdegang als Künstler und Mensch kennzeichnend? Charakterisieren Sie das Formempfinden des Künstlers in verschiedenen Schaffensperioden. 4. Wie gestaltete sich sein Schicksal unter dem NS-Regime?

1. Drücken Sie den Inhalt der folgenden Sätze anders aus. Die obigen Texte sollen für Sie Anregung sein.

1. Barlachs Arbeiten gehören zu den bedeutendsten plastischen Werken der deutschen Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts. 2. Hermann F.Reemtsma war ein leidenschaftlicher Sammler von Barlachs Werken. 3. Das Museum wurde Ende der 50er Jahre gegründet. 4. Die Bestände des Museums haben sich um das Zweifache vergrößert. 5. Das Museum verfügt über eine großzügige Ausstellungsfläche, die auch genügend Raum für Sonderausstellungen bietet. 6. Die Präsentation von Skulpturen vermittelt in Verbindung mit der Ausstellung von ausgewählten Zeichnungen, druckgraphischen Blättern, Texten und Fotos eine Vorstellung von Ernst Barlachs Schaffen als Bildhauer, Graphiker und Schriftsteller. 7. Die früheren Zeichnungen des Künstlers zeugen von seiner Absage an die Leitbilder des Klassizismus und Auseinandersetzung mit den neuen gestalterischen Ideen des Naturalismus, des Symbolismus und des Jugendstils. 8. Das Grundthema seines Schaffens läßt sich an den Kleinplastiken „Blinder Bettler“ und „Russische Bettlerin mit Schale“ ablesen. 9. Barlachs Plastiken „Der Schwertzieher“ und „Der Wüstenprediger“ bringen das künstlerische Aufbegehren gegen die saturierte Welt des Bürgertums im Wilhelminischen Kaiserreich zum Ausdruck. 10. Die sich vertiefende Skepsis des Künstlers gegenüber eingebürgerter Sinnentwürfe führt zur Auseinandersetzung mit wichtigsten Fragen des christlichen Glaubens. 11. Die Ernst-Barlach-Gesellschaft verleiht einmal im Jahr den Ernst-Barlach-Preis für Kunst. 12. Die Präsentation der Werke macht den Betrachter mit allen wichtigen Stationen der künstlerischen Entwicklung vertraut. 13. Der Museumsbesuch lohnt sich. 14. Das Mitglied der Ernst-Barlach-Gesellschaft zu sein, bringt einige Vorteile mit sich. 15. Der Eintritt in alle Ausstellungen der Museen in Wedel und Ratzeburg ist für die Mitglieder der Ernst-Barlach-Gesellschaft kostenlos.

2. Schreiben Sie das Künstlerporträt des Bildhauers und Graphikers E.Barlach.

B. Brecht, ein bedeutender deutscher Dramatiker und Regisseur, hat eine Barlach-Ausstellung besucht und seine Eindrücke über die Plastiken von Barlach niedergeschrieben (1952). Lesen Sie den Text „Notizen zur Barlach-Ausstellung“:

Notizen zur Barlach-Ausstellung B. Brecht

Die Barlach-Ausstellung und die Diskussionen darüber müssen als Zeichen für die Bedeutung gewertet werden, welche der Kunst in der DDR beigelegt wird. Die Diskussion mag noch nicht die Gründlichkeit und Allseitigkeit haben, die anzustreben ist, und mir mißfällt auch der ungeduldige und eifernde Ton einiger Äußerungen, aber Barlachs Werk ist noch nie für ein so großes Forum diskutiert worden.

Ich halte Barlach für einen der größten Bildhauer, die wir Deutschen gehabt haben. Der Wurf, die Bedeutung der Aussage, das handwerkliche Ingenium, Schönheit ohne Beschönigung, Größe ohne Gerecktheit, Harmonie ohne Glätte, Lebenskraft ohne Brutalität machen Barlachs Plastiken zu Meisterwerken. Gleichwohl gefällt mir nicht alles, was er geschaffen hat, und wenn von ihm viel zu lernen ist, so ist doch auch die Frage erlaubt: Was? Wann? Durch wen?

Die religiösen Plastiken Barlachs sagen mir nicht viel, überhaupt alle, die etwas Mystisches haben. Und ich kann mich nicht recht entscheiden, ob er nicht auch mitunter seine Bettler und abgestumpften Mütter nur der religiösen Empfindung überantwortete, die ja ökonomische und geistige Armut fromm ergeben hinnimmt. Aber in seinen für mich schönsten Plastiken läßt er die menschliche Substanz, das gesellschaftliche Potential, herrlich über Entrechtung und Erniedrigung triumphieren, und das zeigt seine Größe.

Drei singende Frauen, ein Holzschnittwerk von 1911, feiste Weiber, sich aneinander anlehnend und nach allen Richtungen schallend singend, gefallen mir, weil die Verbindung von Kraft und Singen mir angenehm ist. *Der singende Mann*, eine Bronze von 1928 singt anders als die drei Frauen von 1911, kühn, in freier Haltung, deutlich arbeitend an seinem Gesang. Er singt allein, hat aber anscheinend Zuhörer. Barlachs Humor will es, daß er ein wenig eitel ist, aber nicht mehr, als sich mit der Ausübung von Kunst verträgt.

Daß der *Engel des Güstrower Ehrenmals* (Bronze 1927) mich überwältigt, ist nicht verwunderlich. Er hat das Gesicht der unvergeßlichen Käthe Köllwitz. Solche Engel gefallen mir. Und obwohl man weder einen Engel noch einen Mann je hat fliegen sehen, so ist doch das Fliegen glorios dargestellt.

Tanzende Alte, Gips getönt, von 1920. Ein Bildwerk von einem Humor wie er in der deutschen Plastik äußerst selten ist. Welche Grandezza, mit der die Alte den Rock hebt, noch ein Tänzlein zu wagen. Der Blick ist nach oben gerichtet; sie gräbt in ihrem Gedächtnis nach den richtigen Schritten!

Von nun an, bei den Plastiken aus den Jahren nach 33, muß man sich die Entstehungsjahre ansehen. Da ist der *Buchleser*, die Bronze von 1936. Ein sitzender Mann, vorgebeugt, in schweren Händen ein Buch haltend. Er liest neugierig, zuversichtlich, kritisch. Er sucht deutlich Lösung dringender Probleme im Buch. Goebbels hätte ihn wohl eine „Intelligenzbestie“ genannt. Der Buchleser gefällt mir besser als Rodins berühmter Denker, der nur die Schwierigkeit des Denkens zeigt. Barlachs Plastik ist realistischer, konkreter, unsymbolisch.

Bei der *Frierenden Alten* (Teakholz von 1937), einer kauernnden Magd oder Kleinbäuerin, so sichtbar körperlich und geistig von der Gesellschaft im Stich gelassen, fallen die großen zerarbeiteten Hände auf: sie konnte sie vor der Kälte nicht schützen! Sie besorgt das Frieren wie eine Arbeit, und sie zeigt keinen Zorn. Aber der Bildhauer zeigt Zorn, weit mehr als Mitleid; er sei bedankt dafür. *Sitzende Alte*. Bronzeplastik von 1933. Wieder wird der Blick auf Gesicht und Hände gelenkt, aber diese Frau besitzt Geist; Gesicht und Hände zeigen das, was man Adel nennen könnte, wäre dieses Wort nicht verknüpft mit den Hindenburgs und Hohenzollern. (Wieder ist übrigens meisterhaft die Kleidung gestaltet. Sie läßt den Körper nicht nur ahnen, sondern macht ihn vollkommen überblickbar wie ein glücklicher Reim einen Gedanken. Ein winziges Detail macht sie ganz und gar realistisch: das wollene Halstuch). Der Körper ist von großer Schönheit, er zeigt Zartheit und Kraft in edlen Maßen. Die Alte hält sich aufrecht, sie denkt. Ihr Lächeln deutet auf Erfahrungen, die sie gesammelt hat wie Ähren am Wegrain, eine nach der andern. Vor dieser Plastik, entstanden im verhängnisvollen Jahr 1933, steigen wieder Erinnerungen und Vergleiche auf. Ein Jahr vorher stellte in Berlin die Weigel die Wlassowa auf der Bühne dar. Statt der Passivität die Aktivität, statt des Opfers der Unmenschlichkeit die Menschlichkeit. Ich kann mir einen Arbeiter vorstellen, der die Alte Barlachs mit dem Ellbogen anstößt: Herrsche! Du hast alles, was dazu gehört.

Ich kann nicht viel anfangen mit Symbolik, aber Barlachs „*Das schlimme Jahr 1933*“ (in Gips) möchte ich gelten lassen. Es ist eine aufrechtstehende, abgemagerte junge Frau, in einen Schal gehüllt. Es könnte die *Sitzende Alte* jung sein. Sie blickt sorgenvoll in die Zukunft, aber ihre Sorge bezeugt den Optimismus des Bildhauers. Das Bildwerk bedeutet eine leidenschaftliche Ablehnung des Naziregimes, des Goebbels-Optimismus. Diese junge Frau kann ich mir gut als Aktivistin von 1951 vorstellen.

Aus demselben schlimmen Jahr 1937 stammt die *Lachende Alte* (in Holz). Ihre Heiterkeit ist unwiderstehlich. Ihr Lachen ist wie ein Sinken, es hat den ganzen Körper gelöst, er sieht beinahe jung aus. Auch die hätten die Goebbels und Rosenberg mit wenig Freude lachen sehen, denke ich. Es heißt, Barlach habe seine *Lachende Alte* gemacht, als er hörte, daß viele seiner aus den Museen als „entartet“ entfernten Plastiken in die Schweiz verkauft wurden. Devisen für die Herstellung von Kanonen zu angeln. Es ist interessant, wie die historische Sicht den Genuß an solchen Werken vertieft.

Alle diese Plastiken scheinen mir das Merkmal des Realismus zu haben: Sie haben viel Wesentliches und nichts Überflüssiges. Idee, wirkliche Vorbilder und Material bestimmen die beglückende Form. Auch die Liebe zum Menschen, der Humanismus Barlachs sind unbestreitbar. Freilich gibt er dem Menschen wenig Hoffnung: auch einige seiner schönsten Werke erwecken den traurigen Gedanken an die deutsche Misere, die unsere Künste so geschädigt hat. Der Idiotismus des Landlebens, der Barlachs Figuren den grausamen Stempel aufdrückt, ist nicht Ziel seines Angriffs; mitunter gewinnt er sogar den Anschein des „Erdgebundenen“, „Ewigen“, „Gottgewollten“. Wenn ein Traktorist von heute diese herrlichen Darstellungen armer Menschen dennoch mit Gewinn zu betrachten vermag, so deshalb, weil der Künstler seiner so lange unterdrückten Klasse in einer vertierten Welt geradezu das Monopol der Menschlichkeit verlieh. Barlach schreibt: „Es ist wohl so, daß der Künstler mehr weiß, als er sagen kann.“ Aber vielleicht ist es doch wohl so, daß Barlach mehr sagen kann, als er weiß.

Aufgaben und Übungen zum Text:

1. Antworten Sie auf die folgenden Fragen:

1. Was schätzt Bertolt Brecht in Barlachs Plastiken? 2. Was ist ihm in Barlachs Schaffen fremd? 3. Welche sind die Themen der Barlachschen Plastiken? 4. Was ist allen hier behandelten Plastiken eigen? 5. Weicht Züge der Barlachschen Darstellung der Menschen werden von Brecht hoch geschätzt? 6. Welche Assoziationen rufen bei Brecht die Plastiken Barlachs hervor?

2. Analysieren Sie, wie Brecht seine Begründung der Größe Barlachs als Bildhauer gestaltet (der zweite Absatz). Wie ist die Begründung syntaktisch gebaut? Welchen Ausdruckswert besitzt diese syntaktische Gestaltung? In welcher semantischen Beziehung zueinander befinden sich die Substantive *Schönheit* — *Beschönigung*, *Größe* - *Gerechtigkeit*, *Harmonie—Glätte*, *Lebenskraft—Brutalität*? Welcher Gefühlswert ist diesen Substantiven eigen? Wie wirkt der Gebrauch, dieser Substantive in Wortverbindung mit der Präposition *ohne*?

3. Beurteilen Sie die thematische Verbundenheit des zweiten und des dritten Absatzes. Zeigen Sie, was die beiden Absätze sprachlich miteinander verbindet.

4. Vergleichen Sie Brechts Eindrücke von den Plastiken, „Drei singende Frauen“ und „Der singende Mann“. Wie erfolgt die Charakterisierung des Singens in beiden Fällen? Welche Adjektive und attributiven

Wortverbindungen wirken einschätzend? Übersetzen Sie die beiden Absätze ins Russische. Legen Sie wert darauf, daß die einschätzende Wirkung der Sprache erhalten bleibt.

5. Sagen Sie, in welcher Bedeutung das Substantiv *der Engel* in der Wortverbindung *der Engel des Güstrower Ehrenmals* gebraucht ist. Welche Vokabeln zeugen von einer bestimmten Einstellung Brechts zum Engel des Güstrower Ehrenmals? Besitzen diese Wörter einen Gefühlswert in der Paradigmatik oder erhalten sie ihn im Kontext?

6. Vergleichen Sie die Notizen über vier Plastiken, die alte Frauen darstellen. Welche Details in jeder der Plastiken werden von Brecht als besonders wichtige aufgefaßt? Welche Eigenschaften und Charakterzüge der Alten kommen dank diesen Details zur Geltung? Durch welche syntaktischen Mittel wird das Wichtige hervorgehoben und die Expressivität der Aussage verstärkt? Charakterisieren Sie jedes dieser Mittel.

Welcher Ausdruckswert besitzen das Fremdwort *die Grandezza* und das Deminutivum *ein Tanzlein* bei der Beschreibung der „Tanzenden Alten“? Nennen Sie Vergleiche, deren sich Brecht bei der Schilderung der „Sitzenden Alten“ und der „Lachenden Alten“ bedient. Sprechen Sie über die Bedeutung dieser Vergleiche als Mittel des bildlichen Ausdrucks.

7. Analysieren Sie die Struktur des Satzes, in dem der Buchleser beschrieben wird. Sprechen Sie über die Funktionen der Aufzählungen in der Schilderung dieser Plastik. Erläutern Sie die Bedeutung und den expressiven Wert des Kompositums *Intelligenzbestie*.

8. Sprechen Sie darüber, was man unter Symbol und Symbolik versteht. Wie verstehen Sie die Symbolik der Plastik „Das schlimme Jahr 1936“? Welcher Sinn liegt an der Benennung der Plastik?

9. Verfolgen Sie, wie Brecht die Aktualität der Barlachschen Plastiken betont. Welche Rolle kommt dabei den Realienbezeichnungen zu?

10. Brecht hat seinen Aufsatz „Notizen zur Barlach-Ausstellung“ betitelt. „Notizen“ sind (den Wörterbüchern nach) „kurze Aufzeichnungen, kurze Angaben“. Entsprechen der Inhalt und die Form des Geschriebenen diesem Begriff oder reichen sie darüber hinaus? Beweisen Sie Ihre Meinung.

11. Geben Sie Ihre eigenen Eindrücke von den Plastiken Barlachs wieder.

12. Paraphrasieren Sie die folgenden Wortverbindungen:

die menschliche Substanz, feiste Weiber, im Stich lassen, zerarbeitete Hände, etw. gelten lassen, ein glücklicher Reim

13. Gebrauchen Sie die deutschen Wörter statt der Entlehnungen: das Forum, glorios, die Grandezza. Bestimmen Sie die Herkunft dieser Entlehnungen.

14. Führen Sie Synonyme zu den folgenden Wörtern an:
abgestumpft, eitel, unwiderstehlich, verhängnisvoll.

15. a) Erläutern Sie durch Synonyme die Bedeutung des Substantivs *der Geist* im Text. Führen Sie andere Bedeutungen dieses Substantivs an. Erläutern Sie sie durch den Gebrauch in Wortverbindungen und Sätzen.

b) Finden Sie die russischen Äquivalente zu Wortverbindungen:

eine Frau von Geist, ein Nachahmer ohne Geist; die führenden Geister der Zeit, der Streit der Geister; ein schöpferischer Geist; der Geist der Freiheit, der Geist der Zeit; gute und böse Geister; ein dienstbarer Geist

16. Unterscheiden Sie die Adjektive *geistig* — *geistlich*. Verknüpfen Sie richtig:

die Arbeit, die Anstrengung, das Lied, die Schrift, die Eigenschaften,
geistig die Fähigkeiten, das Gewand, der Orden, das Band zwischen zwei
geistlich Menschen, der Stand, der Wert, die Überlegenheit, der Herr, die Kraft

17. Finden Sie im Text Wörter, die antonymische Paare bilden. Teilen Sie sie in lexische und wortbildende Antonyme auf.

18. a) Erläutern Sie die Bedeutungen der Verben des semantischen Feldes *sitzen*: *sitzen* — *hocken* — *kauern* — *thronen* durch das feldbeherrschende Verb *sitzen*, z. B.: *hocken* — *in der Kniebeuge sitzen*.

b) Zur näheren Bestimmung des Verbs *sitzen* dienen folgende Adverbien:

weich, hart, bequem, eng, gedrängt, ruhig, regungslos, angelehnt, zurückgelehnt, aufrecht, gebückt, gerade, krumm

Welche von ihnen können mit jedem nächsten Verb dieses Wortfeldes verknüpft werden?

c) Setzen Sie eines der vier in 18a) genannten Verben ein:

1. Der Junge ...hinter der Hundehütte, um nicht gesehen zu werden. 2. Mit übereinandergeschlagenen Beinen ... er in seinem bequemen Sessel und rauchte eine Zigarre. 3. Was ... ihr hier wie Hühner auf der Stange? 4. Der alte Hausherr ... am oberen Ende der Tafel. 5. Die Kinderauf der Wiese und pflückten

Gänseblümchen.6. Er ... still am Fußboden der Hütte.7. Sie .. wie eine Prinzessin am Tisch.

19. Verknüpfen Sie richtig: *schlecht* oder *schlimm*?

ein Fehler, eine Arbeit, eine Leistung, Zeiten, eine Lage, eine Ware, Bier, Essen, Luft, Deutsch, ein Streich, ein Ende

Lesen Sie den Text:

Käthe Kollwitz (1867-1945)

Käthe Kollwitz ist eine hervorragende Erscheinung in der modernen deutschen Kunst. Ihre Werke sind weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt. Der äußere Lebensweg der Künstlerin ist sehr einfach. Käthe Kollwitz wurde 1867 als Tochter eines Mauermeisters geboren. Sie studierte in ihrer Heimat, sowie in Berlin und München. Dann heiratete sie Karl Kollwitz, den Kassenarzt in einem Arbeitsviertel Berlins. Sie war Mutter von zwei Söhnen, Hausfrau, Fürsorgerin für die Patienten ihres Mannes und Künstlerin. Sie starb 1945, wenige Tage vor dem Einmarsch der Sowjettruppen in Berlin.

Das Schaffen von Käthe Kollwitz ist in starkem Maße von der Arbeiterbewegung beeinflusst. Schon sehr früh wirkten die sozialistischen Zeitströmungen auf die Künstlerin durch ihre Familie ein, deren Mitglieder sich für soziale Probleme interessierten und sich am politischen Leben beteiligten. Ihre geistige Entwicklung wurden von Zola, Ibsen und Gerhart Hauptmann, von Tolstoi und Gorki beeinflusst. Von entscheidender Bedeutung waren auch wohl die furchtbaren Erfahrungen, die ihr der Patientenkreis ihres Mannes im Berliner Norden vermittelte. In den Industrie- und Arbeitsvierteln Berlins lernte sie unendlich viel Not und Leid kennen. Mit ihren Bildern und Zeichnungen wollte die Künstlerin Stellung zu der herrschenden Ordnung nehmen. Das Hauptthema ihrer Werke ist die Auflehnung gegen Unrecht und Unterdrückung. So schuf sie die Folge „Der Weberaufstand“ und „Der Bauernkrieg“, sowie die Kriegsfolge. Diese ist eine erschütternde Anklage gegen den Krieg. Die Kollwitzsche Kunstsprache ist ebenso tief und warm, wie hart und glühend. In zahllosen Versuchen und unermüdlicher Arbeit hat sie sich bemüht, den graphischen Stil zu finden, der ihr Wesen völlig ausdrücken sollte. Kein Blatt ist dem flüchtigen Rausch hingeworfen worden, sondern nach mannigfachen Versuchen und Entwürfen in Schaffensqualen geboren. Rastlos suchte die Künstlerin immer vollkommeneren Ausdrucksmittel, von der reinen Radiertechnik kam sie zum Holzschnitt. Es war nun folgerichtig, daß Käthe Kollwitz die Plastik als letztes Ausdrucksmittel wählte. Es seien das Relief „Klage“ genannt, die beiden auf die Knie gesunkenen Elterngestalten vom Soldatenfriedhof in Flandern und „Die Mutter mit Kindern im Arm“. Es ist bekannt, wie tief der Gram der Künstlerin über den Verlust eines hoffnungsvollen Sohnes war. Uns aber ist ihre Trauer zu

der aller Mütter geworden. Erschütternd ist ihre letzte Lithographie. Es ist ein Selbstbildnis der Künstlerin. Die müden Schultern, der gebeugte Rücken und das leidvolle Gesicht der 74-jährigen Greisin sagen das, was sie als Unterschrift unter eine Karte aus jener Zeit gesetzt hat: Ihre alte Käthe Kollwitz, Ihre mutlose Käthe Kollwitz.

Auch ihr ersparte die Hitlerzeit weder Verhöre noch Presseangriffe. Die Professur an der Akademie der bildenden Künste wurde ihr genommen, Ausstellungen ihrer Werke wurden nicht mehr gestattet. Auch der Verlag ihrer graphischen Werke wurde verboten. Ihre Stimme hat sie immer herzbewegend für die Armen und Unterdrückten erhoben. Das Schaffen von Käthe Kollwitz gewann unter fortschrittlichen Künstlern weit über die Grenzen Deutschlands allgemeine Anerkennung.

Lesen Sie bitte zusätzlich:

Käthe Kollwitz Museum Köln

Seit dem Frühjahr 1985 hat Köln ein Museum, das allein einer Künstlerin gewidmet ist: Käthe Kollwitz. Träger des Museums ist die Kreissparkasse Köln, durch deren großzügige Ankaufspolitik der Sammlungsbestand auf mittlerweile 162 Handzeichnungen, rund 300 druckgraphische Blätter und 15 Bronzen aufgestockt werden konnte. Damit besitzt das Käthe Kollwitz Museum Köln die international größte Kollwitz-Sammlung.

Der Bestand der Handzeichnungen umfaßt sowohl das Spätwerk mit den schönsten und ausdrucksvollsten Werken aus einer Zeit, in der die Künstlerin sich vor allem mit dem Tod und seiner Darstellung beschäftigte, als auch Blätter aus ihrem Frühwerk. Dazu gehören zwei der wenigen farbigen Pastelle, auch Kohlezeichnungen für den *Simplicissimus*, die bereits in den Bereich der Gebrauchsgraphik gehören. Sie systematisch zu erfassen, ist Ziel des Museums. So befinden sich auch alle Plakate, die Käthe Kollwitz entworfen hat, im Bestand. Die Sammlung der Graphiken umfaßt alle großen Folgen, nicht nur Marksteine in der Entwicklung des Werkes von Käthe Kollwitz, sondern auch der Druckgraphik des 20. Jahrhunderts.

Außerdem werden alle überlieferten plastischen Werke der Kollwitz in besonders frühen und schönen Güssen gezeigt. Bezieht man die „Trauernden Elternfiguren“ in der Kölner Kirchenruine St. Alban und den Grabstein Levy auf dem jüdischen Friedhof in Bocklemünd mit ein, so ergibt sich in Köln die einzigartige Möglichkeit, das vollständige bildhauerische Werk der Künstlerin zu betrachten.

Aufgaben

1. Fragen zu den Texten:

1. Was war ausschlaggebend für das Schaffen der Künstlerin? 2. Was sind ihre zentralen Themen? 3. Welche künstlerischen Genres waren ihr nah? 4. Was haben Sie über das bildhauerische Werk der Künstlerin erfahren? 5. Wie groß ist der Umfang der Sammlung des Käthe Kollwitz Museums in Köln? Welche Werke der Künstlerin sind in den Bestand des Museums eingegangen?

2. Sagen Sie anders:

1. Ihre Werke sind weit über die Grenzen Deutschlands bekannt. 2. Das Schaffen der Künstlerin war in starkem Maße von der Arbeiterbewegung beeinflusst. 3. Ihre Familie interessierte sich für soziale Probleme und beteiligte sich am politischen Leben. 4. Mit ihren Bildern und Zeichnungen wollte sie zu der herrschenden Ordnung Stellung nehmen. 5. Das Hauptthema ihrer Werke ist Auflehnung gegen Unrecht und Unterdrückung. 6. Sie hat sich bemüht, den graphischen Stil zu finden, der ihr Wesen völlig ausdrücken sollte. 7. Ausstellungen ihrer Werke wurden nicht mehr gestattet. 8. Ihre Stimme hat sie immer herzbewegend für die Armen und Unterdrückten erhoben. 9. Der Bestand der Handzeichnungen umfaßt sowohl das Spätwerk als auch Blätter aus ihrem Frühwerk. 10. Die Sammlung der Graphiken umfaßt alle großen Folgen, nicht nur Marksteine in der Entwicklung des Werkes von K.Kollwitz, sondern auch der Druckgraphik des 20. Jahrhunderts. 11. Es werden alle überlieferten plastischen Werke der Kollwitz in besonderes frühen und schönen Güssen gezeigt.

Ein Tipp für Sie:

Falls Sie Interesse für das Schaffen dieser Künstlerin haben, können Sie das Buch „Käthe Kollwitz. Bekenntnisse“ lesen, in dem der Lebens- und Schaffensweg der Künstlerin mit Briefen dokumentiert wird.

3. Welche deutschen Bildhauer der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kennen Sie noch? Was war für ihr Schaffen kennzeichnend? Welche Bildwerke stammen von ihnen? Berichten Sie darüber in der Stunde.

4. Sie haben jetzt Informationen über bedeutende Vertreter der deutschen Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Lesen Sie den Text „Bildende Künste“, der Ihnen ein paar Tipps zu weiteren Recherchen über die deutsche Bildhauerkunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt (siehe: Zusätzliche Materialien).

5. Sprechen Sie in der Stunde über die Entwicklung der Bildhauerkunst in Deutschland in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts und über das Schaffen bedeutender deutscher Bildhauer dieser Periode.

Lesen Sie das Informationsblatt der Hamburger Kunsthalle zur Ausstellung:

**Pablo Picasso
Wege zur Skulptur**

**Die Carnets Paris und Dinard von 1928 aus der Sammlung Marina Picasso
16. Juni bis 13. August 1995**

Carnet Paris und *Carnet Dinard* - unter diesem Namen sind zwei von über 170 Skizzenbüchern aus Pablo Picassos Nachlaß in die Kunstgeschichte eingegangen. Am 18. Juni 1928 machte Picasso (1881-1973) den ersten Eintrag in das in Paris angefangene Heft. Es war das Jahr, in dem er nach einer längeren Pause wieder über Bildhauerei nachdachte. Als er am 17. Dezember 1928 die letzte Studie ins *Carnet Dinard* zeichnete - das Skizzenbuch wurde nach dem Ort der Sommerferien benannt - lagen sechs Monate "der intensiven zeichnerischen Beschäftigung mit Raum und Volumen hinter ihm. "Virtuelle Skulpturen" (Werner Spies) waren auf dem Papier entstanden, die Picasso in den dreißiger Jahren gemeinsam mit dem Freund Julio Gonzalez realisiert hat und die durch drei Beispiele in der Ausstellung vertreten sind. Die Zeichnungen aus den Skizzenbüchern zeigen die einzelnen Schritte auf dem Weg zur Skulptur. Sie sind zum großen Teil datiert, so daß die Carnets den Charakter eines Tagebuchs tragen.

Picasso hatte die Fachwelt nach dem Ersten Weltkrieg mit monumentalen antikisierenden Frauenakten aufgeschreckt. An die Seite der kubistischen Neugestaltung des Raumes trat damit eine neue Art der Beschäftigung mit Körper, Volumen und Raum. Beides, die konstruktiven Formen des Kubismus und die gerundeten Volumen des Klassizismus, begegnen uns in den Skizzenbüchern des Jahres 1928. Antikisierende Themen wie der Pferdebändiger oder die fabelhafte Metamorphose zwischen Mensch, Pferd und Adler bestimmen das *Carnet Paris*.

Im *Carnet Dinard* herrscht dagegen der Balanceakt abstrakter Formen vor. Picasso verläßt dabei nur scheinbar das Thema des menschlichen Körpers, denn auch diese monumental anmutenden Architekturen wirken organisch und haben Kopf, Rumpf und Gliedmaßen. Der Vergleich mit der Bronze *Sitzende Frau* von 1929 zeigt, wie Picasso die Balance der Formen in der Plastik dem menschlichen Körper wieder unterordnet.

Ein großer Teil der Zeichnungen führt zu einer Drahtskulptur mit dem Titel *Figur. Entwurf für ein Denkmal für Apollinaire*. Picasso hatte 1904 mit dem Schriftsteller Guillaume Apollinaire Freundschaft geschlossen; im Bateau-Lavoir trafen sie sich nahezu täglich. Apollinaire, 1912 der Wortführer des

Kubismus, hatte dieser Freundschaft 1916 mit der Erzählung *Der gemordete Dichter* bereits ein Denkmal gesetzt. Als er 1918 starb, erinnerte sich Picasso an eine Szene daraus, in der es heißt: "Ich will eine tiefsinnige Statue aus Nichts errichten, wie die Poesie und wie der Ruhm [...] eine Statue aus Nichts, aus Leere, das wäre großartig." Picasso sollte das Grabmal für Apollinaires Grabstelle auf dem Friedhof Pere Lachaise machen, er trat jedoch davon zurück, als im Komitee zur Finanzierung künstler- und fremdenfeindliche Stimmen laut wurden. Anlässlich des zehnten Todestages wendete sich die Apollinaire-Gesellschaft 1928 erneut an Picasso. Die intensive zeichnerische Auseinandersetzung mit der Skulptur war eine Reaktion darauf.

Picasso arbeitet hier an der "Skulptur aus Leere". Der Eisendraht verbindet wenige Punkte im Raum, füllt den Raum nicht wie üblich mit dem Material des Bildhauers, sondern umschreibt ihn wie eine Zeichnung. "Zeichnung im Raum", so beschrieb der Kritiker Daniel-Henry Kahnweiler diese Skulptur. Die ausgestellten Skizzenbücher zeigen, daß sie nicht nur im Nachhinein wie eine große Zeichnung wirkt, sondern aus den Linien des zeichnerischen Mediums entwickelt wurde. Bereits 1924 hatte Picasso ähnliche geometrische Strichzeichnungen gemacht, indem er einzelne Punkte miteinander wie eine Sternkonstellation verband. Diese "Punkte der Unendlichkeit", wie Gonzalez sie nannte, werden in den Entwürfen für das Denkmal für Apollinaire 1928 mit den menschlichen Dimensionen verbunden: Es ist die menschliche Figur, die in den durch Linien umgrenzten Raum gestellt wird und ihn trägt. Der Vorstellung Apollinaires, daß die Maler des Kubismus den Raum neu erfunden haben, wird damit ein Denkmal gesetzt.

Dieses Spannungsverhältnis von Figur und Raum ist auch das Thema einer Reihe von Strandszenen aus dem *Carnet Dinard*. Picasso zeigt Figuren in der Bewegung des Ballspiels. Ein einfacher Umriß hebt sie hervor. Doch dieser Umriß ist zugleich Kontur von abstrakten Flächen, die als Negativform gleichwertig werden. Auf einigen Blättern werden mehrere Szenen zusammengefaßt. Picasso hat hier Gemälde, die in diesen Tagen entstanden waren, dokumentiert. Das Medium der Zeichnung läßt sie transparenter und leichter erscheinen und eröffnet das subtile Spiel von Positiv und Negativ, Figur und Grund. Außerdem werden die einzelnen Variationen wie eine kleine Bildgeschichte lesbar.

Im Sommer 1928 begann die praktische Zusammenarbeit von Pablo Picasso und Julio Gonzalez. In Gonzalez Pariser Werkstatt entstanden die Modelle für die Drahtskulpturen und Skulpturen mit Montagecharakter *der Kopf*. Picasso und Gonzalez haben hier das "eiserne Zeitalter" der Skulptur eingeleitet. Eisendraht und Bleche wurden ganz roh und direkt verwendet - auf eine Veredelung durch einen Bronzeuß verzichteten die Künstler. Der industrielle Charakter des Materials und seine unheilvolle Bedeutung in den Kriegen des 20. Jahrhunderts waren der Grund dafür, daß viele Künstler nach Picasso diesen Werkstoff für ihre Skulpturen wählten. Picasso gelingt eine Poesie, die sich gegen die Rohheit

des Material behauptet. Was hier spürbar bleibt, ist die poetische Kraft des Skizzenwerkes, das zeichnerische Herantasten an die Form im Raum.

Ortrud Westheider

Fragen zur Textwiedergabe und Konversation:

1. Im Informationsblatt werden die einzelnen Schritte Picassos zur Skulptur festgehalten. Nennen Sie bitte diese Schritte. Was war für jeden Schritt charakteristisch? . . .
2. Wie kommt Picasso auf den Gedanken, eine „Skulptur aus Leere“ anzufertigen? Wie könnte man diese Skulptur beschreiben? Wie wurden die Ideen und Vorstellungen von einer „Skulptur aus Leere“ im Denkmal für Apollinaire umgesetzt?
3. Welche Modelle entwickelten Picasso und Gonzalez?
4. Erläutern Sie bitte den Ausdruck: das „eiserne Zeitalter“ der Skulptur.
5. Kennen Sie andere Bildhauer, deren Schaffen bahnbrechend bzw. von nachhaltiger Wirkung war? Sprechen Sie darüber in der Stunde.

2. Machen Sie ein Interview mit den Ausstellern.

3. Drücken Sie den Inhalt der folgenden Sätze mit anderen Worten aus:

1. Unter diesem Namen sind zwei Skizzenbücher von P.Picasso in die Kunstgeschichte eingegangen. 2. „Virtuelle Skulpturen“ hat P.Picasso in den 30er Jahren gemeinsam mit dem Freund Julio Gonzalez realisiert. 3. Die Zeichnungen aus den Skizzenbüchern zeigen die einzelnen Schritte auf dem Weg zur Skulptur. 4. Picasso hatte die Fachwelt nach dem Ersten Weltkrieg mit monumentalen antikisierenden Frauenakten aufgeschreckt. 5. Im Carnet Dinard herrscht dagegen der Balanceakt abstrakter Formen vor. 6. Apollinaire war 1912 der Wortführer des Kubismus. 7. Er hat seiner Freundschaft mit Picasso 1916 mit der Erzählung „Der gemordete Dichter“ ein Denkmal gesetzt. 8. Picasso trat davon zurück, als im Komitee zur Finanzierung künstler- und fremdenfeindliche Stimmen laut wurden. 9. Das Medium der Zeichnung läßt sich transparenter und leichter erscheinen und eröffnet das subtile Spiel von Positiv und Negativ, Figur und Grund. 10. Damit haben Picasso und Gonzalez das „eiserne Zeitalter“ der Skulptur eingeleitet. 11. Eisenbleche und Bleche wurden ganz roh und direkt verwendet.

4. Verwenden, anwenden oder einsetzen? Ergänzen Sie bitte die folgenden Sätze:

1. Wir haben viel Kraft dafür ..., um unser Land schön und blühend zu machen.
2. In welcher Stilepoche haben die Maler zum ersten Mal Ölfarben ...?
3. Diesen aktuellen Zeitungsstoff können Sie in Ihrem Vortrag ... 4. Ich glaube, die Methode ist schon veraltet und ist nicht mehr zu ... 5. Um diese mathematische Aufgabe zu lösen, muß man eine bestimmte Regel ... 6. Der

neue Leiter wurde im Betrieb erst vor kurzem ... 7. Um die Folgen eines Schneesturms zu beseitigen, wurden die Einwohner der Stadt ... 8. In dem Vortrag waren sehr geschickt manche Zitate ...

Verdolmetschen Sie folgendes Gespräch zwischen einem Touristen und einem Museumsführer:

M.M.Antokolski

Tourist: Ihre Ausführungen über die russische Malerei waren sehr aufschlußreich. Ist die russische Bildhauerkunst auch durch so starke Talente vertreten? Mir fällt im Moment überhaupt kein einziger russischer Plastiker von Weltruf ein. Ist nur meine Ignoranz schuld daran, oder ist es um die Bildhauerei tatsächlich so bestellt?

Экскурсовод: Боюсь, что вы недостаточно хорошо информированы. История русского и советского изобразительного искусства богата именами, которые по праву стоят в одном ряду с крупнейшими ваятелями Европы. Говорит ли вам что-либо имя Антокольского?

Tourist: Antokolski! Daß ich ihn vergessen konnte! Aber natürlich ist das ein Begriff für jeden gebildeten Europäer! Vor allem seine Plastik „Mephisto“ ist ein Welterfolg geworden und hat Hunderte von Kopien und Nachahmungen ins Leben gerufen. Das ist eine unübertroffene plastische Darstellung eines skeptischen Geistes.

Экскурсовод: Вы совершенно правы. Однако «Мефистофель» — это не единственное и не самое известное произведение Антокольского.

Tourist: Würden Sie vielleicht so liebenswürdig sein und mir Näheres über Antokolskis Leben und Schaffen mitteilen? Ich war schon immer darauf erpicht, etwas Genaueres über den Schöpfer dieses Meisterwerks zu erfahren.

Экскурсовод: Марк Матвеевич Антокольский родился в Вильне в 1843 году. С детства он проявлял большие способности к искусству. Еще ребенком он вырезал статуэтки из дерева и хорошо рисовал.

Tourist: Und dann ist aus einem kleinen Schnitzler ein großer Bildhauer geworden, nicht wahr?

Экскурсовод: Именно так. В 1862 году Антокольский поступил в Петербургскую Академию художеств. Уже в первых своих работах он стремился воплотить ту правду жизни, которой отличались полотна передовых живописцев его времени. Наряду с Перовым, Крамским, Суриковым и Репиным он выступает основоположником реализма в русском искусстве.

Tourist: Was halten Sie für sein Hauptwerk?

Экскурсовод: По моему мнению, это скульптурная фигура царя Ивана Грозного. Простейшими средствами здесь создан впечатляющий портрет крупного государственного деятеля, мудрого, энергичного, властного и сурового человека.

Tourist: Schönen Dank. Ich werde mir seine Plastiken unbedingt ansehen.

Fragen und Aufgaben zur Konversation:

1. Sind Sie mit dem Schaffen von M.M.Antokolski vertraut? Welche Plastiken von ihm finden Sie am eindrucksvollsten? Beschreiben Sie eine von diesen Plastiken.
2. Fertigen Sie ein kurzes Referat über das Leben und Schaffen eines russischen Plastikers an und tragen Sie es in der Stunde vor.
3. Tauschen Sie Ihre Meinungen über das Schaffen der einheimischen zeitgenössischen Bildhauer aus. Welche modernen Bildwerke sprechen Sie an, welche lehnen Sie entschieden ab? Warum? (Begründen Sie Ihre Meinung).

Lesen Sie den Text „Скульптура Летнего сада“ von O.Bogdanowa und übersetzen Sie ihn ins Deutsche:

Летний сад является уникальным памятником архитектурно-паркового искусства XVIII века, представляющим исключительную историческую и художественную ценность.

Основным богатством сада была и остается коллекция мраморной скульптуры начала XVIII века, приобретенная в Италии по специальному указу Петра I. В восторженных отзывах иностранцев, посетивших Летний сад в первые годы его создания, неизменно встречаются упоминания о многочисленных мраморных статуях, доставленных сюда на морских судах из Венеции и Рима.

Доверенными лицами русского царя по приобретению и заказам скульптуры были высокообразованные для своего времени знатоки искусства — П. Беклемишев, К. Кологривов, С. Рагузинский.

Крупнейшие венецианские скульпторы П. Баратта, Д. Бонацца, А. Тарсия, М. Гроппелли, Д. Зорзони и другие изготовляли статуи и бюсты для царской резиденции. Регулярная планировка сада требовала определенной расстановки декоративной скульптуры. Статуи устанавливались вдоль аллей и на площадках, они украшали фонтаны и галереи, крыши садовых павильонов. Только в парадной части сада находилось более 150 статуй, бюстов, скульптурных групп.

Портретные бюсты политических деятелей, изображение богов и героев несли в себе определенное идейное содержание. Исторические деятели выбирались самые прославленные, такие, как Александр Македонский, Юлий Цезарь, Август. Смотря на героев древности, посетитель сада непременно должен был проникаться «усердием к мужественным делам».

Значительную часть коллекции составляли целые композиции и отдельные статуи, олицетворяющие процветание страны в период царствования Петра I. Воплощение этих идей отразилось в названиях многих статуй, таких как «Слава», «Архитектура», «Мореплавание». Среди аллегорических изображений особенно показательны работы скульпторов

М. Гроппелли и П. Баратта — «Истина», «Искренность», «Милосердие» и «Правосудие», провозглашающие добродетель.

Многочисленной в собрании является скульптура мифологического содержания, изображающая античных богов. У входа в Летний сад на Главной аллее посетителей встречают «Минерва», исполненная неизвестным итальянским скульптором начала XVIII в., «Беллона», работы мастера А. Тальяпьетра, «Немезида», выполненная скульптором А. Тарсия и другие.

В начале XVIII века мастера садовой скульптуры любили объединять несколько мраморных фигур, связанных единством композиции, в серии. Нельзя не восхищаться скульптурной серией венецианского мастера Д. Бонацца, символизирующей «круговорот суток» в статуях «Утро», «День», «Закат», «Ночь». Искусства воплощены в их покровителях — боге Аполлоне и музах.

Среди скульптурных групп Летнего сада наиболее выразительна в художественном отношении композиция «Амур и Психея» работы неизвестного римского мастера начала XVIII столетия. Другая не менее замечательная скульптурная группа «Мир и изобилие» выполнена знаменитым венецианским скульптором П. Баратта в 1722 году; она символизирует победу России над Швецией в Северной войне.

Не все скульптуры Летнего сада сохранились до наших дней. Некоторые погибли от наводнений, часть была передана в пригородные парки, в Эрмитаж. Но и та скульптура, что осталась в саду, продолжает восхищать своим вечно прекрасным обликом горожан и гостей нашего города.

Übungen und Aufgaben:

1. Hier sind vier Verben:

versinnbildlichen

verkörpern

prägen

verwirklichen

Welche von diesen Verben kamen in Ihrer Übersetzung vor? Führen Sie andere Beispiele mit diesen Verben an.

2. Führen Sie ein Gespräch über Skulpturen des Sommergartens. Ihr Gesprächspartner könnte, z.B. Ihr Bekannter (Ihre Bekannte) aus Deutschland sein. Beim Gespräch betrachten Sie Bilder einiger Plastiken und tauschen Ihre Meinungen über diese Bildwerke aus.

3. Machen Sie ein Interview mit einem Angestellten des Sommergartens für einen deutschen Sender. Nehmen Sie Ihr Interview auf die Kassette auf. Spielen Sie nachher die Kassettenaufnahme in der Stunde vor und lassen Sie die Mitstudenten ihre Meinung zum Interview sagen.

4. Die Ermitage in St. Petersburg besitzt eine umfangreiche Skulpturensammlung. Sehen Sie sich Dias an und sprechen Sie über Plastiken, die Ihnen besonders gut gefallen haben.

3. Projekt: Plastiken im städtischen Umland

1. Referieren Sie den Zeitungsartikel „Эрнст Неизвестный сделал Одессе-маме золотого ребенка“ (Komsomolskaja Prawda vom 7. Mai 1995), in dem es Stützpunkte zum Thema „Plastiken im Stadtbild“ gibt.

Эрнст Неизвестный сделал Одессе – маме золотого ребёнка.

Упругий, толстощёкий, чем-то похожий на Гаргантюа малыш пухлыми ручками разламывает что-то похожее на скорлупу или кокон и подставляет своё личико рисковому морскому ветру и щедрому южному солнцу.

Таким видит будущее Одессы Эрнст Неизвестный. Таким будет монумент «Золотое дитя», с которого Эрнст Неизвестный сдернет покрывало на одесском морском вокзале 9 мая. Это первый памятник Неизвестного, который откроют на территории СНГ после вынужденного отъезда всемирно известного скульптора в США почти двадцать лет назад.

История появления в Одессе «Золотого мальчика» уникальна, а для нынешних времён и вовсе фантастична. Два года назад несколько влиятельных одесситов побывали в нью-йоркской студии Неизвестного и попросили его сделать памятник к столетию города. Скульптору предложение понравилось, и почти сразу же родилась идея: малыш – богатырь, появляющийся то ли из кокона, то ли из цветка. Полгода Эрнст Неизвестный лепил из гипса гигантского ребенка. В помощь ему Одесса командировала самого молодого и самого талантливого своего скульптора Михаила Реву.

Начальник одесского порта Николай Павлюк предложил установить ребенка там, где, по сути, начиналась Одесса – на площади у реконструированного морского вокзала. Порт же взял на себя и финансирование монумента.

Символично, что Эрнст Неизвестный лишь второй раз приезжает в Одессу. В первый раз он побывал здесь пятьдесят один год назад - в апреле 1944 года, - когда его десантный батальон освобождал город от фашистов. И вот в день пятидесятилетия Великой Победы в Одессе будет открыт его памятник. Памятник ребенку. И вере в счастливое будущее.

(Александр Милкус)

2. Sammeln Sie die Informationen über die Plastiken in Ihrer Stadt bzw. in Ihrem Stadtteil.

3. Verschaffen Sie Bilder dieser Plastiken. Sie können Bilder selber machen oder sogar einen kurzen Film drehen.

4. Sprechen Sie in der Stunde über Ergebnisse Ihrer Recherchen, zeigen Sie dabei Bilder bzw. Ihren Film. Lassen Sie die anderen ihre Meinung zum Gehörten und Gesehenen sagen.

5. Ziehen Sie Bilanz. Nach einem Diskussionsgespräch können Sie Ihre Eindrücke niederschreiben (Genreform Ihrer Wahl!).

4. Videofilme und Hörtexte

Hören Sie sich den Text an:

Ein Museum für Denkmäler des Sozialismus in Budapest (DW, 24/92)

Aufgaben zum Hörtext:

1. Stellen Sie beim ersten Hören eine Disposition zum Text auf.

2. Hören Sie sich den Text noch einmal an, machen Sie dabei Notizen zu den formulierten Schwerpunkten.

3. Geben Sie den Textinhalt an Hand Ihrer Disposition wieder. Verwenden Sie dabei folgende Wörter und Wendungen:

- es schlägt die letzte Stunde (für A.)
- der Standplatz (eines Denkmals)
- ein Denkmal aufstellen
- der Systemwandel
- die Denkmalstürmerei
- Monumente niederreißen (lassen)

- aus seiner/ihrer Sicht entstand die Idee für den Park...
- Ärger sein/bleiben für Menschen
- sich Zeit lassen mit der Entscheidung
- spontane Selbstjustiz
- Ausgangspunkt war der Wille der Bevölkerung
- Hardliner (Pl.)
- Versöhnliche (Pl.)
- die Huldigung
- die Geschichte ausradieren
- der politische Mißbrauch
- die Zeugnisse der Vergangenheit
- wie es einem Kunstwerk zukommt
- die gehörige Portion Ironie steckt drin
- leben und leben lassen
- schlitzohrig

Wir sehen uns den Videofilm an: Ein Künstler zwischen Gestern und Heute

Arbeitsvorschläge zum Film

I. Einstieg

1.1. Einstimmung durch Unterrichtsgespräch zum Thema "Denkmal - denkmal!"

Fragen zur Besprechung:

Welche Denkmäler sind Ihnen bekannt (in Deutschland, in Ihrem Land, Ihrer Stadt)?

Für welche Personen bzw. Ereignisse werden Denkmäler errichtet?

2. Lexikarbeit

2.1. Bearbeitung von AB 1 (evtl. als Hausaufgabe)

II. Arbeit mit dem Video

3. Erste Vorführung

3.1. Beobachtung und Notizen zu den folgenden Fragen (Tafel/Folie):

Wo befindet sich das gezeigte Denkmal?

Wie sieht es aus?

Woran erinnert die Tafel?

Wer wird gezeigt?

Was ist die allgemeine Stimmung dieser Videosequenz?

Worauf ist diese Stimmung zurückzuführen?

4. Zweite Vorführung

Bearbeitung von AB 2 und anschließende Diskussion:

Zerstörung von Kunstwerken: wem nützt das?

Können Denkmäler einen Symbolcharakter haben?

Wozu brauchen wir Denkmäler?

III. Weiterführende Aufgaben

5.1. Bearbeitung von AB 3

AB1

1. Welche Werke der bildenden Kunst passen sonst noch in die folgende Reihe? Übersetzen Sie bitte diese Wörter in die Muttersprache. Gibt es für alle Begriffe ein Äquivalent?

das Denkmal

das Mahnmal

die Gedenktafel

das Monument

2. Erklären Sie bitte die Unterschiede zwischen diesen Begriffen. Bringen Sie bitte konkrete Beispiele für jeden Begriff.

AB2

3. Machen Sie sich bitte während der Vorführung Notizen zu den folgenden Fragen. Die letzten Punkte können nach der Vorführung vervollständigt werden:

1. Welchen Beruf übte Ehrenfried Rottenberg in der DDR aus?

2. Wer waren seine Auftraggeber?

3. Welche Arbeiten von E.R. werden erwähnt?

4. In welchem Zustand sind diese Denkmäler heute?

5. Was versuchte E.R. in diesen Arbeiten zum Ausdruck zu bringen?

6. Wie ist der Gemütszustand des Bildhauers? Bereut er seine DDR-Vergangenheit?

5. Informationen über Anschauungsmaterialien und Themen der Referate

1. Anschauungsmaterial:

- Dia-Reihe „Skulpturensammlung der Ermitage“
- Bildersatz „Скульптура Летнего сада“

- Abbildungen zum Thema „Plastik“ (Plastiken von E.Barlach, K.Kollwitz, A.Rodin, Michelangelo u.a.)
 - Info-Blätter, Ausstellungskataloge
- 2. DW:**
- Audiotexte und Videofilme zum Thema „Plastik“
 - Sendereihe: Moderne deutsche Kunst
- 3. Themen der Referate:**
- Bekannte (deutsche, italienische, französische) Bildhauer der Vergangenheit (Michelangelo, Bernini, Rodin, Falconet, Schlüter, Lehmbruck, Lederer u.a.) und der Gegenwart.
 - Bedeutende russische Bildhauer der Vergangenheit und der Gegenwart.
 - Monumentalplastik: ihre Bestimmung und Funktion.

Die Baukunst sei „eine erstarrte Musik“ (F.W. von Schelling)

1. Wortschatz zum Thema „Architektur und Bauwesen“

die Architektur, die Baukunst архитектура, зодчество
das Bauwesen (-s) строительное дело, строительство
der Architekt (-en, -en), der Baumeister (-s, -) архитектор, зодчий
der Bau (-s, -ten), das Bauwerk (-s, -e) архитектурное сооружение, постройка, строение (vgl. *ein schöner, stattlicher, repräsentativer, gewaltiger Bau; das Bauwerk weist edle Proportionen auf, ist einfach und formenstreng*)
architektonisch, baukünstlerisch архитектурный, в архитектурном отношении
bauen vt строить
errichten vt сооружать
aufführen vt возводить
(seiner) Bestimmung übergeben сдавать в эксплуатацию
schlüsselfertig übergeben сдавать "под ключ"

Gattungen der Architektur

der Städtebau (-s) градостроительство
ländliches Bauen сельскохозяйственное строительство
der Wohnungsbau (-s) жилищное строительство
der Industriebau (-s) промышленное строительство
der Bau von gesellschaftlichen Einrichtungen строительство коммунальных сооружений

Historische Baudenkmäler

der Kreml (-s) кремль
der Turm (-s, Türme) башня
das Schloß (-sses, Schlösser) замок, дворец (vgl. *das Schloß Sanssouci*)
der Palast (-es, Paläste), das Palais (-, -) дворец (vgl. *der Winterpalast*)
die Kirche (-, -n) церковь
die Kapelle (-, -n) часовня
die Kathedrale (-, -n), das Münster (-s, -), der Dom (-s, -e) (кафедральный) собор (vgl. *der Kölner Dom, das Ulmer Münster, auch das Münster in Ulm*)
das Kloster (-s, Klöster) монастырь
der Glockenturm (-s, -türme) колокольня
die Moschee (-, -n) мечеть

der Tempel (-s, -) (нехристианский) храм (*vgl. der Buddhistentempel*)
unter Denkmalschutz stehen, denkmalgeschützt sein находиться под охраной государства (о памятниках архитектуры)

Andere Bauten

das Schulgebäude (-s, -) школьное здание
das Werkgebäude (-s, -) заводское, фабричное здание
das Verwaltungsgebäude (-s, -) административное здание
das Wohnhaus (-es, -häuser) жилой дом
das Hochhaus (-es, -häuser) высотное здание (*vgl. Das Hochhaus bildet den architektonischen Mittelpunkt des Stadtteils, dominiert im Stadtbild, beherrscht das Gesamtbild des Platzes*)
kommunale Bauten коммунальные постройки
die Verkehrsanlage (-, -n) транспортное сооружение
die Sportanlage (-, -n) спортивное сооружение
die Kulturstätte (-, -n) культурное учреждение
die Handelseinrichtung (-, -en) торговое учреждение
die Lehranstalt (-, -en) образовательные учреждения

Umgestaltung der Städte

die Rekonstruktion der Stadt, die Umgestaltung der Stadt реконструкция города
die Stadtbebauung (-) застройка города
das Typenprojekt (-s, -e) типовой проект
ein architektonisches Ensemble bilden образовывать архитектурный ансамбль
das Gebäude fügt sich ins architektonische Ensemble ein здание входит в архитектурный ансамбль
der Großplattenbau крупнопанельное строительство (сооружение)
der Großblockbau крупноблочное строительство (сооружение)
die Spannbetonkonstruktion конструкция из напряженного бетона
getypte Wohnhäuser типовые жилые дома
Anwendung der industriellen Bauelemente применение строительных элементов промышленного производства
der Verschleiß (-es, -e) износ
baufällig ветхий, обветшалый
abtragen vt, abbrechen vt, abreißen vt сносить здание
ein einheitliches architektonisches Antlitz haben иметь единое архитектурное лицо
die architektonische Lösung schließt an die Traditionen der altrussischen Baukunst an архитектурное решение опирается на традиции

древнерусского зодчества

verkleiden обшивать, облицовывать (досками)

verputzen (от)штукатурить

Elemente eines Bauwerkes und architektonische Formen

der Hauptbau (-s, -ten) главное здание, основная часть здания

der Vorbau (-s, -ten) выступ (постройки)

der Anbau (-s, -ten) пристройка

der Seitenflügel (-s, -) флигель, пристройка

die Fassade (-, -n) фасад, лицевая сторона (vgl. die Fassade ist durch zwei Loggien gegliedert)

der Haupteingang (-s, -gänge) главный вход

das Portal (-s, -e) портал, подъезд

der Portikus (-, -) портик

die Kolonne (-, -n), die Säule (-, -n) колонна

der Pfeiler (-s,-) столб, опора, колонна, пилястр

die Verkleidung (-) облицовка

die Verputzung (-) отделка (стен)

der Erker (-s, -) эркер, крытый балкон (vgl. das Gebäude ist mit Säulen, Pfeilern, Türmen, Erkern überladen)

die Loggia (-, -en) лоджия

der Balkon (-s, -e/-s) балкон

die Brüstung (-, -en) парапет

das (Ge)sims (-es, -e) карниз, выступ

die Nische (-, -n) ниша

der Bogen (-s. Bögen) арка, свод

die Kuppel (-, -n) купол, свод (vgl. die Kuppel wird von mächtigen Säulen getragen)

die Mansarde (-, -n) мансарда

der Soekel (-s, -) основание, пьедестал, цоколь

das Fundament (-s, -e) фундамент, основание

der Innenraum (-s, -räume) внутреннее помещение, интерьер

das Treppenhaus (-es, -häuser) лестничная клетка

die Wendeltreppe (-, -n) винтовая лестница

der Keller (-s, -) погреб, подвал

das Gewölbe (-s, -) свод

der Bogengang (-s, -gänge) галерея со сводом

das Ornament (-s, -e) орнамент

die Bauplastik (-, -en) скульптура зданий

die Innenraumsanstrattung внутреннее оборудование, внутренняя отделка

das Richtfest (-es, -e) праздник по поводу возведения стен

Lesen Sie bitte den Text:

Das Bauwerk. Allgemeines

Die Architektur hängt aufs engste mit dem Bauwesen zusammen. Der Architekt wirkt in ständiger Zusammenarbeit mit dem Bauingenieur und den Bauarbeitern. Jede seiner Schöpfungen muß er sowohl funktionell, als auch ästhetisch-dekorativ gestalten. Das bedeutet einerseits, daß jedes Bauwerk seiner praktischen Bestimmung einwandfrei entsprechen soll (daher architektonische Unterschiede, z. B. zwischen Schul-, Industrie- und Verwaltungsgebäuden), andererseits aber soll das Bauwerk günstigen künstlerischen Eindruck erzielen, sich durch eigene architektonische Schönheit auszeichnen und mit der Umgebung harmonisieren.

Wir unterscheiden zwischen den historischen Bauten, die einen hohen kulturgeschichtlichen und künstlerischen Wert haben und gewöhnlich unter Denkmalschutz stehen, z. B. der Kreml, der Turm, die Burg, das Schloß, der Palast, der Dom, die Kirche, die Kapelle usw., den alten baufälligen Bauten, die bald abgetragen werden sollen, und den modernen Bauten. Ihrer Zielbestimmung nach werden sämtliche Bauwerke in Wohnhäuser, Industriebauten, landwirtschaftliche Bauten und gesellschaftliche Bauten eingeteilt. Zu den letzteren gehören u.a. Verkehrsanlagen, Sportanlagen, Kulturstätten, Handelseinrichtungen, Verwaltungsgebäude, Lehranstalten, Krankenhäuser usw.

Die Errichtung eines Bauwerkes fängt am Reißbrett an und wird dann auf der Baustelle fortgesetzt. Sind die Mauern errichtet und das Gebäude unter Dach gebracht, so wird nach altem deutschem Brauch das Richtfest gefeiert. Danach folgen die Innenraumausstattung und die Verputzarbeiten. Nach ihrer Vollendung wird der Neubau seiner Bestimmung übergeben.

Architektur verkörpert Empfindungen und Ideale

Architektur verkörpert über ihren reinen Zweck hinausgehende zeitgebundene Ideale. Je nach deren Art versetzt sie den betrachtenden Menschen in Stimmung und ruft Gefühle in ihm hervor. Kleine, dumpfe Kammern lassen dumpfe Empfindungen zurück, ja können unter Umständen sogar zu einer Kleinlichkeit des Denkens verleiten. Gewisse Räume stimmen uns festlich, in anderen fühlen wir uns bedrückt. Das gotische Kircheninnere läßt, wenn wir das Aufstreben aller raumbestimmenden Achsen betrachten, unser Fühlen emporschwingen.

Es gibt Räume, deren Tieferstreckung zum Gehen auffordert, andere, die überkuppelt sind wie das Pantheon in Rom und uns auf ein Zentrum orientieren, zwingen zum Verweilen. Die harmonische Ausgeglichenheit italienischer Kirchen der Frührenaissance überträgt sich gefühlswirksam auf die Menschen, und wir haben in ihnen die Empfindung einer allseitigen Freiheit.

Proportionalität

Die Vollkommenheit einer Architektur offenbart sich – die Barockkunst nimmt in dieser Hinsicht anscheinend eine Ausnahmestellung ein – in der Regelmäßigkeit der sich in allen Teilen durchsetzenden Grundverhältnisse... Die einzelnen Architekturelemente müssen zur ganzen Größe bestimmte Maßverhältnisse haben.

Mittel des architektonischen Ausdrucks

Die Ausdrucksmöglichkeiten der Architektur lassen sich im wesentlichen auf zwei Grundelemente zurückführen. Auf der Basis der Harmonie von Maßverhältnissen entsteht das Element der Ruhe, auf der Basis von gegensätzlichen Maßverhältnissen das Element der Spannung. Zwischen diesen beiden Grundelementen gibt es eine Fülle von Variationsmöglichkeiten, in denen entweder das eine oder das andere überwiegt.

Architektonische Flächengliederung

Die Prinzipien der Flächengliederung sind Reihung und Gruppierung. Die Gruppierung gegenüber der Reihung stellt das höhere Ordnungsprinzip dar, durch das die Vielheit der Elemente zur Einheit zusammengefaßt wird.

Die Wirkung, die eine Fassade auf uns ausübt, bestimmen die Haupttendenzen in deren zweidimensionaler Ausdehnung. Die Waagerechte, die der Ruhelage unseres Körpers entspricht, ruft auch beim Auftreten in architektonischen Schöpfungen den Eindruck des Gelagert- und Beruhigtseins hervor. Und wie im Gegensatz zu jener Ruhelage unsere aufrechte Haltung wachen Handlungen entspricht, so weckt die Vertikale am Baukörper ein Wachsein im Betrachtenden.

Jede Hauptrichtung erhält ihren besonderen Charakter durch eine entgegengesetzte Richtung.

Die proportional abgewandte Wiederholung von Richtungsmotiven ist auch ein Mittel, das zur Betonung der Hauptrichtung angewandt wird.

Übungen

1. Bilden Sie Adjektive von folgenden Substantiven; erklären Sie ihre Bedeutung und zeigen Sie ihren Gebrauch in Sätzen.

der Bau, das Geschöß, die Harmonie, die Kunst, die Baukunst

2. Finden Sie zu den folgenden Adjektiven passende Substantive im Text und im Wortschatz zum Thema; gebrauchen Sie die entstandenen Wortgruppen in Sätzen.

architektonisch, modern, rund, kuppelförmig, spitz, turmartig

3. Verbinden Sie jedes der nachfolgenden Verben mit möglichst vielen passenden Substantiven aus dem Text und dem Wortschatz zum Thema; gebrauchen Sie die entstandenen Wortgruppen in Sätzen.

gestalten, abtragen, errichten, projektieren, bezwecken, anwenden, verkleiden, einbauen

4. Umschreiben Sie den Inhalt der folgenden Sätze mit anderen sprachlichen Mitteln:

1. Im Zuge der Rekonstruktion der Hauptstadt haben die Architekten mehrere Hochhäuser entworfen und errichtet, die im Gesamtbild einiger Stadtteile dominieren. 2. Obwohl dieses Bauwerk an und für sich architektonisch schön ist, harmonisiert es doch nicht mit den nahliegenden Häusern. 3. Überall werden alte, unbequeme Gebäude abgebrochen und durch neue Wohnhäuser und kommunale Bauten ersetzt.

5. Erklären Sie anhand des Lexikons die Bedeutung der Wörter *das Kapitell, der Pfeiler, der Giebel, der Bogengang, der Spannbeton, die Bauplastik.*

Gebrauchen Sie diese Wörter in Situationen.

6. Erklären Sie anhand des Lexikons den Unterschied in der Bedeutung zwischen folgenden Wörtern:

die Architektur — das Bauwesen; der Großblock — die Großplatte; der Hochbau — das Hochhaus; das Portal — der Portikus; die Loggia — der Erker — das Balkon

7. Beantworten Sie bitte die folgenden Fragen:

1. Welche Arten von Bauten unterscheiden wir nach dem funktionellen Prinzip? 2. Welche Bauwerke stehen unter Denkmalschutz? 3. Worin offenbart sich die Vollkommenheit einer Architektur? 4. Nennen Sie Mittel des architektonischen Ausdrucks. 5. Welche Prinzipien der architektonischen Flächengliederung kennen Sie? 6. Welchen Eindruck rufen die Waagerechte und die Vertikale am Baukörper im Betrachtenden hervor? 7. In welche Stimmungen

können den betrachtenden Menschen architektonische Schöpfungen verschiedener Epochen versetzen? Stimmen Sie der Behauptung zu, daß die Architektur über ihren reinen Zweck hinaus zeitgebundene Ideale verkörpert? Begründen Sie ihre Meinung.

8. Übersetzen Sie folgende Wortgruppen ins Deutsche und gebrauchen Sie sie in Situationen.

а) отличаться архитектурным изяществом и благородными пропорциями, гармонировать с окружающими постройками, находиться под охраной как архитектурный памятник, облицованный чем-либо фасад, господствовать в ансамбле площади;

б) применять новые методы градостроительства, промышленное производство строительных элементов, крупнопанельное и крупноблочное строительство, возводить стены, завершать внутренние и внешние отделочные работы, размещать в первом этаже магазин, поликлиники, библиотеки и т.п.; сдавать в эксплуатацию;

в) нерасчлененный фасад здания, примитивное архитектурное решение, не соответствовать своему назначению.

9. Übersetzen Sie ins Deutsche:

Произведения архитектуры отражают действительность, подобно музыке, в самой общей форме. Они не могут выразить то или иное конкретное событие или явление, однако высокохудожественные архитектурные сооружения выражают душевное состояние и чувства, например, чувство патриотизма, мощи, величия, покоя, движения, легкости, массивности, пышного, возвышенного, торжественного и т.п. Не зря говорят, что архитектура — это застывшая музыка.

10. Referieren Sie den folgenden Text:

Огромный полукруг здания Главного штаба Росси служит достойным завершением площади перед Зимним дворцом Растрелли. Самая арка Главного штаба радует глаз прежде всего гениально простым решением планировочной задачи. Кто бывал в Санкт – Петербурге не может ее, конечно, забыть. Сколько ни проходишь через нее, всякий раз с замиранием сердца ждешь, когда из-под нее откроется вид на площадь... Используя поворот Морской улицы перед Дворцовой площадью в качестве паузы, Росси создает за ней как бы две картины: первую образует арка, позволяющая оценить все ее величие, вторая картина внезапно открывается после поворота, и тогда прямо посредине арки вырисовывается Александровская колонна и за ней Зимний дворец. Арка Главного штаба величественна и прекрасна сама по себе. Но ее истинное предназначение — служить обрамлением открывающейся за ней картины. В этом проявляются свойства лучших памятников русской архитектуры,

которые при всем их совершенстве всегда были тесно связаны их окружением.

(М. Алпатов)

Lesen Sie bitte den folgenden Text, der Ihnen eine Vorstellung von den westeuropäischen Kunststilen, der Geisteshaltung und Lebensauffassung der Menschen in verschiedenen Epochen vermittelt.

Baudenkmäler

In Deutschland steigen jährlich die Besucherzahlen der kulturgeschichtlichen Attraktionen, soweit sie den 2. Weltkrieg überstanden haben oder wiederaufgebaut werden konnten, z.B. Pfahlbauten Süddeutschlands, Hünengräber Norddeutschlands, Römerbauten an Rhein, Mosel und Donau, romanische Kaiserdome und gotische Sakralbauten, mittelalterliche Städte mit ihren Mauern, Kirchen und Rathäusern, Burgen aller Perioden und Stile, barocke Schlösser und Kirchen, Bauten des Historismus.

Neben der touristischen Vermarktung der Kulturdenkmäler läßt sich eine andere Ursache für das wachsende Interesse an den Zeugen der Vergangenheit erkennen. Nach einer längeren Phase des Unbehagens an der deutschen Geschichte scheint ein neues Bewußtsein für historisch Gewordenes zu wachsen. Bücher, Museen, Ausstellungen stoßen auf eine erstaunliche Resonanz. Die Vergangenheit wird wieder bewußt zur Kenntnis genommen. Dazu gehört auch der gesetzliche Schutz der Baudenkmäler, der den Ländern der Bundesrepublik aufgetragen ist (Kulturhoheit). Die Pflege historischer Bausubstanz geht auf das erwachende Nationalgefühl nach den Befreiungskriegen 1813/15 zurück. Die Jahrhunderte davor zeigten wenig Ehrfurcht vor dem Überlieferten. Jungsteinzeitliche Großsteingräber, Römerbauten, mittelalterliche Burgen und Ruinen von Kirchen und Klöstern waren bis in die Neuzeit billige Steinbrüche für das Umland. Erst nach 1815 wandelte sich die Haltung zu den »Monumenta Germaniae historica«.

Die damals aufblühende Geschichtswissenschaft versuchte, vergangene historische Prozesse zu rekonstruieren und stilistische Besonderheiten von Bauwerken zu erfassen. Es ist ihr aber bis heute nicht gelungen, die vielen Baudenkmäler eindeutig bestimmten Stilrichtungen zuzuordnen, zumal diese häufig in verschiedenen Epochen gewachsen sind. Die erste Periode, mit der sich das frühe 19. Jh. befaßte, war die Gotik (13. – 16. Jh.). Romantische Sehnsucht und mittelalterliche Frömmigkeit schienen sich zu entsprechen. Die aufragenden Dome führen mit Spitzbogen und Strebewerk die Augen und Sinne zum Himmel. Ihre Formenwelt findet sich in den Stadtbildern (Merian, Vischer) wieder. Türme und Tore, Rathäuser und Patrizierbauten wetteifern mit den Kirchen. - Die Burgen strahlen verklärten Zauber aus. Sie wurden erforscht, wiederaufgebaut (Hohenzollern) oder gaben die Anregung zu malerischen

Neuschöpfungen (Lichtenstein). Wie ernst und zugleich majestätisch wirken gegen das schwerelose Emporstreben der Gotik die Bauten vorangegangener Jahrhunderte, z. B die Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen, die Kaiserdome in Speyer, Worms und Mainz oder die Klöster (Corvey) und Pfalzen (Goslar) des 9.- 12. Jahrhunderts (Romanik).

In der Renaissance (15.-16. Jh.) wechselte die Geisteshaltung und Lebensauffassung der Menschen. Sie entdeckten sich und die Welt. Die Bauformen entlehnten sie der Antike, die ihnen in ihrer Grundströmung näher stand als das auf Gott ausgerichtete Mittelalter. Die Burg verlor durch die Entwicklung der Kanonen ihre Funktion. Ihre strategische Rolle übernahm die Festung (Coburg): der adelige Wohnsitz wurde das Schloß (Heidelberg). Von dem Reichtum der Bürger zeugen die Rathäuser (Bremen). Mit dem beginnenden 16. Jahrhundert sanken die kaiserliche Herrschaft, der Einfluß der Kirche und die Macht der Städte. Neue politische und kulturelle Zentren wurden die Residenzen der Territorialfürsten. Ihre barocken Schlösser bildeten den strahlenden Rahmen für das feierlich-festliche Zeremoniell des höfischen Lebens (Karlsruhe, Würzburg). – Mystische Frömmigkeit und weltliche Daseinsfreude fanden ihren Ausdruck in den prunkvollen Kirchen des gegenreformatorisch erfolgreichen Süddeutschland (Vierzehnheiligen).

In den Unruhen der Französischen Revolution versanken der spätbarocke Absolutismus und das höfische Rokoko. Nach einer kurzen Wiederentdeckung antiker Baukunst im Klassizismus entwickelte das aufstrebende Bürgertum des 19. Jhs. keinen eigenen einheitlichen Baustil. Neugotische, -barocke und -klassizistische Dekorationsformen überzogen die Fassaden von Postgebäuden, Bahnhöfen, Banken, Kauf- und Wohnhäusern. Das 20. Jh. befreite sich aus den Fesseln des Historismus. Eisen, Stahl, Beton und Glas wurden die neuen Baumaterialien, funklionelle „Schönheit“ ist das Bauprinzip unserer Zeit.

Aufgaben zum Text:

1. Welche Ursachen für das wachsende Interesse an den Kulturdenkmälern sind im Text erwähnt? Gibt es auch andere Ursachen dafür?
2. Schreiben Sie aus dem Text Namen der westeuropäischen Kunststile in ihrer zeitlichen Abfolge aus.
3. Charakterisieren Sie die Geisteshaltung und Lebensauffassung der Menschen in verschiedenen Epochen. Gehen Sie in Ihren Ausführungen auch auf entsprechende Kunststile ein.
4. Vervollständigen Sie diese Informationen, indem Sie Ihr Wissen aus anderen Bereichen (z. B. Malerei, Musik, Literatur usw.) heranziehen.

Bauliche Attraktionen auf deutschem Boden

Lesen Sie die Kurzinformationen zu den Baustilen: 1. Zeit (vor allem in der deutschen Entwicklung); 2. Architektur: Wesentliche Merkmale und charakteristische Bauten in Deutschland (und ihre Schöpfer)

I. Romanik (Romanischer Stil)

1. 1000—1200 (in Frankreich nur bis 1150, in Rußland bis ins 16. Jh.).

1. Architektur. Gedrungen-wuchtige Baukörper, horizontale Gliederung, Rundbogen, Würfelkapitell der Säulen (oft mit Pflanzen- oder Tierornamenten), Lisenen (flache Wandpfeiler zur Gliederung der Wände).

Dome in Speyer, Worms, Mainz, Trier, Hildesheim, Braunschweig, Soest, Minden, Ratzeburg; Münster in Bonn; St. Aposteln in Köln, Liebfrauenkirche in Halberstadt; Abteikirchen in Laach und Maulbronn; Kaiserpfalzen in Goslar und Eger; Wartburg.

Übergang zur Gotik (Auftreten des Spitzbogens): Dome in Bamberg, Naumburg, Magdeburg, Halberstadt, Limburg, Münster.

II. Gotik (Gotischer Stil)

1. 1230—1500 (in Frankreich seit Mitte des 12. Jh., in Italien bis Mitte des 15. Jh.).

2. Architektur. In die Höhe strebende Linien, hohe, steile Dächer, Auflösung der Mauern durch hohe, breite Fenster, Vereinigung von Kreuzrippen, Spitzbogen und Strebebogen, Auflösung der Gewölbepfeiler in aus „Diensten“ (Halb- oder Dreiviertelsäulen) zusammengesetzte Bündelpfeiler, Spitzbogenfenster mit Stabwerk (aus schmalen Säulen) und Maßwerk (kreisförmige oder andere geometrische Figuren bildendes Ornament im Spitzbogen), über den Fenster- und Portalbogen häufig Wimperge (reichgeschmückte Ziergiebel) mit Krabben (Kriechblumen), äußere Strebepfeiler mit Wasserspeiern und Fialen (Spitztürmchen), Kreuzblume (Blätterknauf auf Turmspitzen und Giebeln), kelchförmige, reichprofilerte Kapitelle der Säulen und Pfeiler.

Kirche Notre-Dame in Paris, Elisabethkirche in Marburg, Liebfrauenkirche in Trier; Dome in Köln, Regensburg, Meißen, Paderborn und Osnabrück, Münster in Straßburg (Erwin von Steinbach?), Freiburg i. Br. und Ulm, Stephansdom in Wien, Veitsdom in Prag, Lorenzkirche und Sebalduskirche in Nürnberg; Rathäuser in Münster i. W. und Braunschweig, Altstädter Rathaus in Prag. Backsteingotik: Marienkirchen in Lübeck, Rostock, Stargard und Danzig; Rathäuser in Lübeck, Tangermünde und Stralsund; Ordensschloß Marienburg.

Spätgotik (1400—1500): Frauenkirche in München; Gürenich in Köln, Römer in Frankfurt a. M., Artushof in Danzig; Rathaus in Breslau; Albrechtsburg in Meißen; Holstentor in Lübeck.

III. Renaissance

1. 1450—1550 (Renaissance = „Wiedergeburt“)

2. Architektur. Bewußte Wiederaufnahme der antiken griechischen und vor allem, römischen Denk-, Lebens- und Kunstformen; horizontale Gliederung, Rundbogen; Ebenmaß und Großartigkeit der Bauformen; Gliederung durch Gesimse, Pilaster (aus der Wand hervortretende Pfeiler), Obelisken, Voluten (spiralförmige Vermittlungsglieder), Muschelaufsätze usw.

(Italienische Paläste in Florenz, Rom, Venedig, Genua usw. [Brunelleschi, Bramante, Raffael, Michelangelo u. a.]; französische Schlösser, Louvre und Palais Luxembourg in Paris); Schlösser in Landshut, Stuttgart, Heidelberg (Ott-Heinrichs-Bau), München, Aschaffenburg, Dresden, Torgau, Augustusburg, Plassenburg bei Kulmbach; Rathäuser in Rothenburg, Nürnberg, Leipzig, Paderborn, Bremen und Augsburg; Tucherhaus, Hirschvogelhaus und Pellerhaus in Nürnberg, Knochenhaueramtshaus in Hildesheim u. a.

IV. Manierismus

1. 1520 – 1600. Zeit der Religionskämpfe und politischen Spannungen.

2. Architektur wird richtungsbetont; Raumfluchten, die durch Arkadenwände unterbrochen werden. Spannung zwischen Wandgliederung und Raumfolge, die Einzelteile der Wand treten in ein gesteigertes Spannungsverhältnis.

Uffizien in Florenz von Gioigio Vasari, Bibliotheca Laurenziana in Florenz von Michelangelo; Kirchen von Palladio; in Frankreich Schlösser an der Loire (z. B. Chambord); englische Bauten in Oxford und Cambridge.

V. Barock und Rokoko

1. 1600-1750.

2. Architektur. Weiterbildung des Renaissancestils, Häufung der Formen und Umbildung ins Pathetische, Verschwinden der geraden Linien, Vorwiegen der Kurven, Voluten usw., reiche Ornamentik: Atlanten und Karyatiden (gebälktragende Menschengestalten statt Säulen), Vasen usw., Mansardendach, Zwiebelkuppel; in der Innenausstattung, in der vor allem das Rokoko zur Geltung kam, Deckengemälde, Stuckdekoration, helle Bemalung, Vergoldung, Spiegel und Bandelwerk, Vasen und Putten. Entsprechende Gartenanlagen.

Schloß in Versailles, Invalidendom in Paris, Santa Maria della Salute in Venedig; Dom in Fulda und Klosterkirche Banz (Joh. Dientzenhofer), Karlskirche und Schwarzenberg-Palais in Wien (Fischer von Erlach), Schloß Belvedere in Wien und Schloß Mirabel in Salzburg (Lukas von Hildebrandt), Residenz Würzburg und Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (Balthasar Neumann), Zwinger in Dresden (Daniel Pöppelmann), Frauenkirche in Dresden (G. Bahr), Hofkirche in Dresden (Chiaveri), Berliner Schloß (Andreas Schlüter),

VI. Klassizismus

1. 1750-1850.

2. Architektur. Anlehnung an antike Vorbilder, klare, einfache, strenge Formen: Säulen, Giebel, Pilaster.

Britisches Museum in London, Scala in Mailand, Kapitol und Weißes Haus in Washington, Pantheon und Madeleinekirche in Paris, Ledoux (1756-1806), Brandenburger Tor in Berlin (Langhans), Neue Wache und Schauspielhaus in Berlin (K. F. Schinkel), F. Gilly (1772-1800), Propyläen in München (Leo von Klenze), Walhalla bei Regensburg.

VII. Romantik, Realismus und Impressionismus

1. 1800-1900.

2. Architektur. Stilpluralismus, verschiedene Stilformen nebeneinander, z. B. Neogotik, Neorenaissance, Neobarock und reiner Ingenieurbau. Neben der Nachempfindung der historischen Epochen grundlegend neue Konzeptionen des Bauens mit Eisen, Beton und Glas.

Meister: Schinkel (1781-1841), Semper (1805-1879), Garnier (1825-1898, Oper in Paris), Paxton (1801-1865, Glaspalast in London), Eiffel (1852-1925, Eiffelturm in Paris), Le Baron Jenney (1852-1907), Louis Sullivan (1856-1924).

VIII. Antinaturalismus

1. 1900 bis zur Gegenwart.

2. Architektur. Neue künstlerische Gestaltung in allen Bereichen —von der Industrieform bis zu den Planungen der Städte und des Landes nach den Funktionen der menschlichen Tätigkeit, nach den Gesetzen eines gesunden Wohnens, zweckvoller geistiger und maschineller Arbeit, harmonischer Erholung und der unbehinderten Ausweitung des modernen Verkehrs. Wichtig die selten verwirklichte neue Konzeption im Städtebau. In der Architektur strukturelle Verwendung des Eisenbetonskeletts. Auflösung der Wandfläche in Glas, Einbeziehung der Natur in das Bauwerk, Dachgärten, mehrgeschossige Wohnräume, Hochhäuser.

Baumeister: Henry van de Velde (* 1865), Hoffmann (1870-1905), Behrens (1868-1940), Garnier (1869-1948), Perret (1874-1954), Wright (* 1869), Poelzig (1869-1956), Messel (1855-1909), Tessenow (1876-1950), Gropius (* 1885), Mies van der Rohe (* 1886), Le Corbusier (* 1887), Alvar Aalto (* 1898), Eliel (1875-1950), E. Saarinen (1875-1950), Bruno Taut (1880-1958), Neutra (* 1892), Matthew Nowicki (1910-1950), Eiermann (*1904), Wachsmann (*1901), Nervi (* 1891), Maillart (1872-1940).

Zusätzliche Informationen

Biedermeier

Das Biedermeier war ein Kunststil, der in Deutschland etwa in den Jahren zwischen 1815 und 1848 sehr verbreitet war. Im Biedermeierstil fanden Ruhe und Bequemlichkeit des engen nach Außen abgeschlossenen Daseins des deutschen Bürgertums dieser Zeit an ihren künstlerischen Ausdruck. Biedermeier war ursprünglich der Name einer erfundenen Gestalt des deutschen Bürgers.

Am deutlichsten war diese Stilrichtung in der Innenarchitektur und in der Möbelkunst vertreten. Die Formen der Antike wurden zur Einrichtung einer gewöhnlichen „guten Stube“ umgewandelt: gemütlich, schlicht und kleinbürgerlich.

Jugendstil

(nach der Zeitschrift „Jugend“/ München)
um 1900

In der Architektur kam er einem Kompromiß gleich. Es war der Versuch, die neuen industriellen Möglichkeiten des Bauens mit neuen dekorativen vor allem ornamentalen Mitteln zu verbinden (Fassandendekoration, Innenarchitektur; auch im Kunsthandwerk, in der Mode, in der Plakatherstellung, Zeitschriften- und Buchgestaltung)

Eine neuartige Ornamentik, der ins Dekorative und Symbolische umgesetzte Pflanzenmotive als Grundlage dienen; bewegte Formen wurden dekorativ miteinander verbunden. Dabei wurden auch Anregungen der japanischen Kunst angenommen. Kennzeichnend ist vor allem die Flächengestaltung.

2. Sehen Sie sich den Videofilm an: Deutschland (Süd, Nord). Welche baulichen Attraktionen werden im Film gezeigt? Bestimmen Sie den Baustil, zu dem sie gehören und nennen Sie seine Merkmale.

3. Unser Vorschlag: Bereiten Sie einen Dia-Vortrag zum Thema vor: *Ist die Bundesrepublik für Touristen (noch) attraktiv?*

Materialien: Dias №№ 144-180; Kommentar; Kassettenaufnahmen (aus: Rosemarie Buhlmann / Manfred Glück. *Das Land, in dem wir leben*. Inter Nationes, 1989)

Sie können das Material (nach Interessen) verteilen.

Auf deutschem Boden gibt es viele Baudenkmäler, die sehenswert sind. In der vorliegenden Materialsammlung finden Sie Information über einige davon.

Lesen Sie die Texte, die Ihnen einen Einblick in die Geschichte einzelner Bauwerke sowie ihre architektonischen Besonderheiten geben.

Text A: Kölner Dom

Auf älteren Fundamenten, die zum Teil aus römischer, karolingischer und romanischer Zeit stammen, erhebt sich der kolossale gotische Kirchenbau, der Kölner Dom. Viele Geschlechter sind an seiner Fertigstellung beteiligt. 1248 begann der Kölner Baumeister Gerhard von Rile mit dem Bau. 1322 wurde der Chor geweiht. In der Folgezeit ging die Weiterarbeit nur schleppend voran. Teile des Querschiffs und des Langhauses, sowie der Südturm der Westfassade bis zum Glockengeschoß waren 1560 fertig, als der Bau eingestellt wurde. Fast dreihundert Jahre lang blieb der halbvollendete Südturm mit dem weithin sichtbaren Kran ein Wahrzeichen Kölns, das vielen Malern als Motiv diente. Zeitweise führte auch eine Straße zwischen dem östlichen und dem westlichen Teil des Baus hindurch. Erst 1880 fand die Weihe des fertigen Doms statt. Unter den 160 m hohen Westtürmen führen drei mächtige Portale in eine auf achtzehn Pfeilern ruhende Vorhalle. Langhaus und Chor haben fünf Schiffe; das mächtige, dreischiffige Querhaus ist so breit angelegt, daß die Kreuzform der Kirche hervortritt. Der ursprüngliche Plan der Anlage tritt trotz der langen Entstehungsperiode des Bauwerkes klar und unverbildet hervor. Die 14 Figuren der Chorpfeiler (um 1326) und der Dreikönigsschrein (um 1200) gehören ebenso wie das in einer Chorkapelle befindliche Kölner Dombild von Lochner (1440) zum Schönsten in mittelalterlicher Kunst. Der Gesamteindruck ist machtvoll und erhaben: alle Formen sind vertikal gerichtet und verstärken dadurch den Sinn des Kirchenraumes, die Gedanken des Besuchers von der Erde fortzulenken. Diese Erdentrücktheit ist das Charakteristische der gotischen Bauwerke überhaupt.

„Die griechische Baukunst ist helles, heiteres Bewußtsein, die maurische Trauer, die gotische heilige Ekstase“, schrieb Friedrich Engels.

Übungen

1. Schreiben Sie aus dem Text Wörter aus, die zum Thema „Architektur der Sakralbauten“ gehören.

2. Erläutern Sie bitte:

Der Dreikönigsschrein im Kölner Dom sei das Geschenk des Kaisers Barbarossa (1164).

a) Welcher Kaiser führte diesen Beinamen? Was bedeutet dieser Name? Was erzählt eine deutsche Legende von diesem Kaiser?

b) Der Dreikönigsschrein ist ein Schrein, in dem die Gebeine der heiligen drei Könige aufbewahrt werden. Kennen Sie die Namen dieser Könige? Nennen Sie sie.

Sie können auch im Evangelium (Evangelium des Matthäus. Das 2. Kapitel) nachlesen.

3. Sagen Sie nun auf deutsch:

1. Фундамент, на котором возвышается Кёльнский собор, был заложен в различные эпохи: римскую, каролингскую, романскую. 2. В его возведении (строительстве) участвовали многие поколения. 3. Строительство собора было начато в 1248 году (зодчий Герхард фон Риле). 4. После 1322 года строительные работы велись медленными темпами, а после 1560 г. были вовсе прекращены (приостановлены). 5. В начале 19 в. строительство собора было возобновлено, в 1880 г. строительные работы были завершены и состоялось освящение собора (в присутствии Вильгельма I). 6. Сегодня собор – символ г. Кёльна.

4. Die deutsche Sprache hat mehrere Äquivalente für das russische Verb *прекратить*. Nennen Sie bitte diese. Falls Sie damit Schwierigkeiten haben, schlagen Sie in Wörterbüchern nach. Illustrieren Sie den Gebrauch der deutschen Entsprechungen in kurzen Situationen bzw. Dialogen.

5. Lesen Sie über den Kölner Dom bei H.Heine im Poem „Deutschland. Ein Wintermärchen“, Caput IV. Welche Gedanken hat beim Dichter der damals noch unvollendete Kirchenbau hervorgerufen?

6. Beschreiben Sie den Kölner Dom; achten Sie dabei auf wesentliche Merkmale des gotischen Baustils. Erzählen Sie die Entstehungsgeschichte des Doms.

Lesen Sie den folgenden Text, in dem es um ein Baudenkmal aus einer anderen Epoche geht.

Text B: Baudenkmäler der Renaissance. Das Leipziger Rathaus.

Ein verheerender Brand hatte im Jahre 1525 in der Stadt Görlitz 172 Häuser, das Hospital, die Brücke über die Neiße und Teile der Stadtbefestigung zerstört. Der mit dem Wiederaufbau der Stadt beauftragte Baumesiter verwendete bei der Gestaltung des neuen Stadtbildes ganz neue Architekturelemente, die aus der Baukunst Italiens kamen und die später als Renaissance (in Deutschland etwa von 1500 bis 1650) bezeichnet wurden. Wie kam es aber dazu, daß neue

Architekturformen aus Italien in Deutschland Eingang fanden, die die jahrhundertalten gotischen Bautraditionen ablösten?

Im 15. Jahrhundert hatten sich die deutschen Städte zu Mittelpunkten des Wirtschaftslebens entwickelt. Während der niedere Adel verarmte, nahm die Macht der Fürsten und Kaufleute zu. Der Mensch und seine Persönlichkeit sowie reale Wirklichkeit traten stärker in den Mittelpunkt alles Denkens, Fühlens und Forschens. Die Wissenschaft nahm einen gewaltigen Aufschwung. In der Kunst wandte man sich wieder der Antike zu, insbesondere der Kultur des alten Roms.

In Deutschland verlor im Zeitalter der Renaissance der Kirchenbau an Bedeutung. Die katholische Kirche war durch die Reformation geschwächt worden. Die Profanbauten bürgerlicher und fürstlicher Auftraggeber rückten in den Vordergrund. An Stelle der mittelalterlichen Burgen entstanden prächtige Schlösser, z.B. in Güstrow und Torgau. In den Städten, u.a. in Görlitz und Altenburg / südlich von Leipzig /, sind die Rathäuser dieser Epoche architektonische Kostbarkeiten.

Die Baukunst der Renaissance betont die Waagerechte und die Vertikale, rechteckige Fenster und horizontale Gesimse bestimmen das Bild der Bauten. Das zeigt sich auch an einem der schönsten Bauwerke der deutschen Renaissance auf deutschem Boden, dem Leipziger Alten Rathaus. Imposant sind seine breite Straßenfront, die Reihe großer Fenster, charakteristisch die längs zum Dach stehenden Giebel. Diese großzügige harmonische Gestaltung erlaubt es, von der Symmetrie abzuweichen und den Turm nicht in die Mitte des Hauses zu setzen.

Die Renaissance erstrebte an fürstlichen Palästen durch Verwendung roh behauener Steine sog. Rustikaquadren, eine monumentale festungsartige Wirkung.

Weitere spezifische Elemente an Bauwerken der Renaissance sind eine verschwenderische Fülle von plastischem Schmuck an Erkern, die auf Säulen ruhen, und an Portalen mit Sitznischen. Die Giebel sind mit Voluten, spiralförmig eingerollten Gliedern, und z.T. mit Obeliskens oder Kugeln geschmückt. Die eckigen Fenster haben Giebel in Form eines Dreiecks oder eines Segments. Die Kapitelle tragen oft gezacktes Blattwerk, das Akanthusblatt. Über große Räume spannt sich eine Kassettendecke.

Der Fachwerkbau hat vom Wandel der Baustile wenig Notiz genommen. Viele erhaltene Fachwerkbauten stammen aus der Renaissance. Besonders schöne Fachwerk-Rathäuser und – Bürgerhäuser sind in den Harzstädten Wernigerode, Stolberg und Quedlinburg zu finden.

Obwohl die Renaissance keine Bauherren von der Macht der mittelalterlichen Kirchen und vom Range des deutschen Kaisers hatte, verfügten ihre Baumeister doch über ein hohes Können und eine ausgezeichnete Handwerkskunst. Die Renaissance hat die mittelalterliche Stadt vollendet; sie wirkte weit in die Zeiten

hinein, das zeigt sich in der «Epoche der Nachahmung», die einige Jahrhunderte später mit Vorliebe auf die Renaissance zurückgriff.

Übungen

1. Beantworten Sie die folgenden Fragen zum Text:

1. Was war für das deutsche Wirtschafts- und Geistesleben des 15. Jahrhunderts kennzeichnend?
2. Welche Veränderungen im Baugedanken vollziehen sich in dieser Zeit?
3. Warum verlor der Kirchenbau im Zeitalter der Renaissance an Bedeutung? Welche Bauten rückten in den Vordergrund?
4. Beschreiben Sie das Alte Rathaus/Leipzig

2. Im Text werden wesentliche Merkmale der Renaissancebauten ausführlich beschrieben. Finden Sie diese Textstellen und übersetzen Sie sie ins Russische.

3. Erläutern Sie den Begriff *das Fachwerk*. Welche Gebäudetypen wurden auf diese Weise gebaut?

Lesen Sie den folgenden Kurzttext:

Schöne Beschützerin

Unbestrittenes Wahrzeichen Moskaus ist neben den Kremltürmen die Basilius – Kathedrale. Ausländer nennen sie der Einfachheit halber so, weil Ende des 16. Jahrhunderts der Zarensproß Wassili dort bestattet worden ist. Iwan IV., genannt der Schreckliche, hatte sie nach seinem Sieg über Kasan im Jahre 1552 bauen lassen. Um die Mittelkapelle gruppieren sich acht kleinere, die an jeweils einen entscheidenden Tag der Schlacht um Kasan erinnern und einem entsprechenden Schutzheiligen gewidmet sind. Darum lautet auch der offizielle Name des Bauwerkes „Pokrowski“ – Beschützer – Kathedrale.

Die beim russischen Volk sehr beliebte Kirche hat in den vier Jahrhunderten ihres Bestehens nichts an Schönheit eingebüßt. Stilwidrige Umbauten und Bemalungen sind beseitigt, schadhafte Mauern befestigt worden. Seit einigen Jahren zeigt sich das architektonische Kunstwerk wieder in originaler märchenhafter Farbenpracht.

Eine weitere Information über diesen prachtvollen Kirchenbau enthält der nachfolgende Text, aber leider in russischer Fassung. Geben Sie den Inhalt dieses Textes in der deutschen Sprache wieder.

Храм Василия Блаженного

У стен Московского Кремля на Красной площади возвышается замечательный памятник русского зодчества — Покровский собор, более известный под именем храма Василия Блаженного. Этот храм, сверкающий своими многоцветными главами по соседству с мощными стенами и башнями Кремля, создан в одну из самых знаменательных эпох в русской истории. В прекрасных архитектурных формах храма Василия Блаженного запечатлены великие победы русского народа над врагами, торжество и радость народа, создавшего свое единое национальное государство.

В 1554 году царь Иван Грозный приказывает зодчим Постнику и Барме построить храм с семью престоломи. Архитектура храма Василия Блаженного весьма своеобразна. Собор представляет собой сложную композицию из девяти отдельных храмов-башен: четыре малые башни, несущие купола, группируются по сторонам центрального шатра. Все эти башни и купола имеют различную декоративную обработку и создают в совокупности впечатление фантастического богатства архитектурных и декоративных форм.

Однако первоначальный облик храма Василия Блаженного был иным: здание собора, выложенного из красного кирпича с белокаменными деталями, было двухцветным. Полихромная, сверкающая множеством красок расцветка стен, башен, куполов была создана значительно позднее, в XVII веке, когда к девяти башням собора была присоединена также отдельно стоящая колокольня, пристроены крыльца и галереи.

Архитектурный замысел Бармы и Постника, несмотря на кажущуюся сложность композиции, очень ясен и четок: высоко вздымающийся центральный шатер главенствует над симметрично расположенными четырьмя большими и четырьмя малыми башнями; большие башни расположены по отношению к центральной шатровой башне по кресту, а малые — по диагонали. Вся эта величественная пирамидальная группа башен торжественно возвышается над главной площадью столицы, составляя своими выразительными живописными формами художественный контраст строгим стенам Кремля. В неистощимой художественной фантазии зодчих сказались образы русского народного искусства: причудливые формы храма Василия Блаженного отражают мотивы древнерусского народного эпоса, народных преданий и сказок. Праздничные, торжественные формы этого храма делают его подлинным монументом триумфа, монументом победы молодого государства над его врагами.

Und noch eine Aufgabe für Sie, die Ihnen eine gute Möglichkeit bietet, Ihr Talent als Übersetzer(in) zu beweisen.

Останкино. Дворец – музей.

Ансамбль Останкино был создан в 90 – х годах XVIII века, когда на месте старой усадьбы вырос великолепный дворец и вокруг него был разбит парк. Отдельные постройки относятся к более раннему времени и среди них – Троицкая церковь, сооружённая в 1678 – 1683 годах, по всей вероятности, архитектором П. Потехиным, крепостным князей Черкасских, тогдашних владельцев Останкино.

Центр усадьбы - дворец, построенный в стиле классицизма. Проект известного архитектора Ф. Кампорези, учитывавший уже сложившуюся планировку усадьбы, был значительно переработан в процессе строительства, осуществленного крепостными архитекторами во главе с талантливым П. Аргуновым. Дворец представляет собой группу деревянных построек с оштукатуренными фасадами, производящих впечатление каменных. Главный двухэтажный корпус соединен низкими проходными галереями с концертным залом в Египетском павильоне и с банкетным – в Итальянском. Чёткость архитектурных форм сочетается с большой нарядностью – разнообразие вносят портики, балюстрады, лоджия. Останкинский дворец – прекрасный пример синтеза архитектуры и скульптуры, присущего русскому искусству XVIII века.

В отличие от большинства подмосковных усадеб, здесь основную часть главного корпуса дворца занимает театральный зал с артистическими уборными, машинным залом. Театр был создан по последнему слову сценической техники, и превращение его в зал для танцев и банкетов совершалось всего лишь за 30 минут.

Залы дворца поражают разнообразием и роскошью отделки, для выполнения которой были привлечены лучшие мастера Москвы и Петербурга, а также крепостные художники. Многоцветные росписи потолков и плафоны. Узорчатые штофы. Атлас, бархат на стенах, золоченая резьба и великолепные паркетные полы демонстрируют все блестящие возможности декоративного искусства.

Красоту интерьеров подчёркивают изобилие хрустальных люстр, фонарей и жирафолой, многочисленные канделябры, часы и вазы из бронзы, фарфора и мрамора русской и иностранной работы.

Дворец украшен множеством прекрасных произведений живописи и скульптуры. В коллекцию живописи входит уникальное собрание портретов работы крепостных художников Аргуновых. Большая часть скульптур останкинского дворца – копии с античных оригиналов работы итальянских мастеров XVIII; среди оригинальных произведений – работы

А. Кановы, Ф. Гордеева, Э. М. Фальконе, и в Итальянском павильоне – подлинны антики.

Расположенный к северу от дворца большой парк был устроен частью в пейзажном стиле конца XVIII века, частью – по типу французских регулярных парков. Сегодня это Московский парк культуры и отдыха.

С основанием в декабре 1917 года в Останкине музея началась работа по восстановлению дворца в его первоначальном виде. Реставрация постепенно вернула залам их красоту, полностью раскрыла для нас художественный замысел создателей ансамбля, являющегося ярким свидетельством расцвета русской художественной культуры в XVIII столетии.

Многое изменилось здесь за последние годы. Останкино вошло в черту Москвы, город с его многоэтажными домами и шумными улицами занял часть знаменитой усадьбы, и вырос около нее московский телецентр с его гигантской башней. Но основной комплекс на берегу пруда и парк сохранились и по-прежнему вызывают всеобщее восхищение.

Industrielles Bauen

(ästhetische, wirtschaftliche und soziale Aspekte)

Industrielles Bauen boomte in den 70er Jahren, und das übrigens nicht nur in den Ländern des ehemaligen sozialistischen Lagers.

Im „Wachstumsrausch“ jener Jahre entstanden Stadtteile, ja sogar ganze Städte, die heute Zielscheibe der Kritik sind.

Erarbeiten Sie bitte folgende Materialien (*A. Industrielles Bauen – gleich langweilige Architektur? B. Einblicke in eine Trabantenstadt: lebenswert leben im Beton?*) und stellen Sie fest, welche Schwerpunkte jeweils behandelt werden (ästhetische, wirtschaftliche, soziale) und aus welcher Sicht? Was sind Pluspunkte und warum gibt es Ansätze zur Kritik?

A. Industrielles Bauen – gleich langweilige Architektur?

von Architekt Dipl.-Ing. Achim Felz

(aus einer DDR-Zeitung)

Manche Wohngebiete lassen das Stadtbild langweilig und schematisch wirken und Anregung, Wärme und Geborgenheit vermissen. Manche meinen: Eine hochindustrielle Massenproduktion verlange gleiche Bauteile, gleiche Wohnungen und gleiche Gebäude in möglichst einfacher und gleichförmiger Anordnung. Die Erbauer des Leninplatzes in Berlin wollten die ersten 110 Wohnungen der Ringbebauung des Platzes in 60 Arbeitstagen montieren,

ausbauen und übergeben. Das bei einer Bebauung, die sich dank ihrer differenzierten Gestaltung und lebendig geschwungener Baukörperformen wohltuend von manchen gleichförmigen Bauten abhebt. Hoher ökonomischer Effekt also – und als solcher ist eine kurze Bauzeit zu werten – obwohl die Gebäude gar nicht so wirken wie von der Stange?

Das war in der ersten Zeit des industriellen Bauens noch eine Frage von großer Bedeutung und in der Tat auch ein Problem. Damals beherrschten noch die oft recht mühevollen Bewältigung der Technologie, des Ausbaus und der Arbeitsorganisation das Feld. Der einfache und immer gleichartig wiederkehrende Gebäudetyp war aber gleichzeitig auch ein bewußt gewähltes, weil mit entscheidendes Mittel, Kosten, Bauzeiten zu verringern, um schnell und billiger mehr Wohnungen zu schaffen.

Wir bauen seit etwa 25 Jahren industriell. In diesem kurzen Zeitraum mußten wir den entscheidenden Schritt vom Bauhandwerk zur industriellen Großproduktion im Bau vollziehen. Das ist ein Stück wissenschaftlicher Revolution, die auch auf dem Gebiet des Bauwesens gemeistert werden muß. Das industrielle Bauen, das schon heute und noch mehr in den kommenden Jahren von der Plattenbauweise bestimmt wird, hat sich gemauert. Man wird aber auch feststellen, daß mancherorts nach wie vor eine heute nicht mehr entschuldbare Langeweile produziert wird. Erfreulicherweise mehren sich jedoch nicht nur die Beispiele einer variantenreichen Gestaltung der Gebäude – in der städtebaulichen Gruppierung und Ensemblebildung tut sich etwas.

Diese Projekte lösen sich von monotonen Ansammlungen soldatisch aufgereihter gleichlanger und gleichhoher Gebäude. Trotz lebendiger und unverwechselbarer Bebauung dürfen die Bedingungen der Industrialisierung nicht verletzt werden, besonders nicht auf Kosten der Ökonomie. Die Akzente haben sich verschoben. Die Prozesse der Projektierung, Arbeitsvorbereitung und Baudurchführung werden mit Hilfe moderner Systeme so geregelt, daß vielfältige Varianten der Gebäude – und Bebauungsformen nicht als Störung im industriellen Bauprozess wirken.

Übungen

1. Fragen zum Text:

1. Was ist für A.Felz der Ausgangspunkt seiner Überlegungen?
2. Was versteht man unter der Industrialisierung des Bauwesens?
3. Welche Möglichkeiten und Notwendigkeiten ergeben sich aus der Industrialisierung des Bauwesens?
4. Welcher Wandel ist in den Aufgaben der Architektur eingetreten?

2. Sagen Sie anders

1. Man verwendet industrielle Bauelemente. Dabei wird der Aufwand an Zeit und Geld geringer. 2. Alle Gebäude in diesem Stadtviertel sind gleichförmig. 3. Im Städtebau dominierte der einfache und immer gleichartig wiederkehrende Gebäudetyp. 4. Mit der Zeit hat das industrielle Bauen eine andere Gestalt/ andere Formen angenommen.

3. Merken Sie sich folgende Wörter und Wendungen, die Sie später im Diskussionsgespräch verwenden können:

das Stadtbild langweilig und schematisch wirken lassen; vermissen (A.); die Ringbebauung; die Wohnung montieren, ausbauen und übergeben; sich (wohltuend) abheben (von D.); differenzierte Gestaltung; lebendig geschwungene Bauten; wie von der Stange wirken; das Feld beherrschen; der einfache und immer gleichartig wiederkehrende Gebäudetyp; Mittel, Kosten, Bauzeiten verringern; den entscheidenden Schritt vollziehen (von D. zu D., z. B. vom Bauhandwerk zur industriellen Großproduktion im Bau); meistern (A.); sich mausern; eine variantenreiche Gestaltung der Gebäude; sich (von monotonen Ansammlungen soldatisch aufgereicher gleichlanger und gleichhoher Gebäude) lösen; eine unverwechselbare Bebauung, die Akzente haben sich verschoben; vielfältige Varianten (der Gebäudeformen).

Und noch einige Sprachmittel zusätzlich:

eintönig; das Auge ermüden; etw. den Augen bieten; der Wohkomplex; die Schlafstadt; phantasievoll, abwechslungsreich gegliedert sein; kalt, leer wirken; etwas aufeinander abstimmen; sich wie ein Ei dem anderen gleichen, die Gleichförmigkeit; ein unverwechselbares Gepräge haben; beruhen (auf D.); das Zusammenspiel der Bauten und Freiräume (Ensemblewirkung); etwas als Ganzes aufnehmen; der Durchblick; der Fangblick; der Anspruch (auf A.).

B. Sehen Sie sich den Videofilm der DW an:

Einblicke in eine Trabantenstadt: lebenswert leben im Beton? (Folge 104, ca. 5 Min).

Antworten Sie jetzt bitte auf die folgenden Fragen:

1. Wie beurteilt der Moderator die Leistung der Architekten in Chorweiler?
2. Welchen Kommentar dazu enthält das Lied?

3. Von welchen sozialen Brennpunkten spricht die Polizeimeisterin? Welche Ursachen gibt es dafür?
4. Wie versuchen die Stadteinwohner dem abzuweichen?
5. Äußern Sie sich zu den angeschnittenen Problemen. Folgende Wörter und Wendungen könnten für Sie eine Hilfe sein:

Urbanität durch Dichte (das Motto der Architekten in den 70er Jahren); auf engstem Raum leben; s Ghetto; soziale Randgruppen; soziale Randfälle; soziale Brennpunkte; Delikte – Autoaufbrüche, Wohnungseinbrüche, Ladendiebstähle, Beschaffungskriminalität; in eine Drogengeschichte reingeraten sein; abstürzen; die Haft; das Geld kürzen; Kinderspielplätze schließen; Stellen in der Jugenarbeit streichen; der Ausweg aus einer Situation; eine Initiative anregen; sich wehren; sich engagieren; die Identität; das Image; ehrenamtlich arbeiten; Vorrang haben; das zahlt sich aus.

Übrigens schon in den 20er und 30er Jahren haben Architekten einige Trends in der Architektur und im Bauwesen vorweggenommen und manches bemängelt. Trafen Ihre Befürchtungen und Prognosen ein? Lesen Sie die Aussagen von Hans Schmidt (1927) und Hans Poelzig (1931) und geben Sie einen Kommentar:

Hans Schmidt, 1927

Das Bauen hat aufgehört, eine Sache der Kunst zu sein... Das Bauen hat aufgehört, Gestaltung irgendeiner Schönheit an sich zu sein...

Das Bauen hat aufgehört, eine Sache der Luxusentfaltung des Einzelnen oder einer einzelnen Schicht zu sein...

Das Bauen hat begonnen, seine besten Kräfte aus der produktiven Arbeit der Technik und der sie unterstützenden Wissenschaft zu ziehen...

Das Bauen hat begonnen, sich dem Tempo des heutigen Lebens ebenso zu unterwerfen wie unsere Kleidung, unsere Installationen, unsere Fahrzeuge, unsere Fabrikstätten..

Das Bauen hat begonnen, möglichst neutrale, allgemeingültige Typen für ein Maximum an Anforderungen zu schaffen, zu vereinfachen, zu normalisieren.

Wir Architekten stehen dieser Entwicklung noch immer im Wege.

Hans Poelzig, 1931

Eine straffe Zentralisierung baulichen künstlerischen Schaffens wird die Lebendigkeit des Bauschaffens immer vernichten, wer genötigt ist, Jahrzehnte hindurch eine große Anzahl von Bauten gleicher Art zu errichten, wird Spezialist, und ein Spezialist baut nicht mehr, sondern fabriziert sozusagen...

Und wer Jahrzehnte lang z.B. selbst Wohnhaustypen abwandelt, kann glaube ich, schließlich seine Sachen nicht mehr gern sehen, weil sie unlebendig werden müssen, und die anderen mögen sie schon gar nicht sehen... Und Architekt sein, heißt, nicht Fachmann sein, nicht Spezialist, sondern Mensch, Kämpfer sein für

alles Menschliche - dann wird uns die Form von selbst zufallen. Und über die neue Form, die künftige Architektur, wie wir sie alle ersehnen, entscheiden nicht noch so große Errungenschaften der Wissenschaften, der Technik - darüber, über ihren Wert und ihre Dauer entscheidet nichts als die kulturelle Entwicklung der Menschheit.

Weiterführende Aufgaben und Diskussionsvorschläge:

1. Gibt es ähnliche Probleme im Städtebau in Ihrem Heimatland? Wie stehen Sie dazu?
2. Kann man heute die architektonische Tätigkeit prinzipiell als künstlerisch – schöpferische Tätigkeit bezeichnen?
3. Ziehen Sie Vergleiche zwischen dem Stand des Bauwesens in verschiedenen Ländern!
4. Wie stellen Sie sich die zukünftige Entwicklung des Bauwesens vor?

Hans Schmidt hat in seiner Rede auf dem Architektenkongreß (1927) betont: „...Das Bauen hat begonnen, möglichst neutrale, allgemeingültige Typen für ein Maximum an Anforderungen zu schaffen, zu vereinfachen, zu normalisieren. Wir Architekten stehen dieser Entwicklung noch immer im Wege.“ Daß Architekten dieser Entwicklung auch heute noch im Wege stehen, davon zeugt das Schaffen von Friedensreich Hundertwasser (eigentlich Fritz Strowasser). Seine Bauwerke machten Furore; eines davon ist das Hundertwasser-Haus in Wien. Der nachfolgende Text und Aufgaben sind dem EM – hauptkurs entnommen. Sie finden im Text Auskunft über architektonische Besonderheiten des Bauwerkes und das künstlerische Prinzip, das Hundertwasser in seinem Bau realisiert hat.

1. Lesen Sie die Kurzinformationen zu dem Künstler, der dieses Gebäude geschaffen hat.

Was sagt sein Name über seine Persönlichkeit?

Was stellen Sie sich unter Fensterrecht und Baumpflicht vor?

Friedensreich Hundertwasser

eigentlich Fritz Strowasser/österreichischer Maler

1928 in Wien geboren

1972 Entwurf des Plakats zur Olympiade in München

1972 verfasst das Manifest *Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht -*

Architekturmodelle für Dachbewaldung und individuelle Fassadengestaltung

1983-1985 Entwurf und Bau des „Hundertwasser-Hauses“ in Wien

2. Markieren Sie im folgenden Text die Schlüsselwörter, d.h. die Wörter, in denen die Hauptinformationen enthalten sind.

Das Hundertwasser-Haus in Wien

Ein natur- und menschenfreundliches Haus: des Malers und Architektenfeindes Friedensreich Hundertwasser Phantasie schuf es, die Gemeinde Wien erbaute die Wohnanlage im Rahmen des sozialen Wohnungsbaus. Sozial sind die Mieten allerdings nicht unbedingt zu nennen, und im Grunde wohnen Künstler in diesem Künstlerhaus, was Hundertwasser wiederum freut: „Wenn hier Privilegierte einziehen, dann ist das ein Beweis für mich, daß das Haus gut ist. Es ist doch bemerkenswert, wenn solche Leute Bereitschaft zeigen, in diese doch relativ kleinen Wohnungen einzuziehen.“ Doch auch Künstler nervt der Rummel, der um dieses Gebäude entstanden ist, denn an die 1500 Menschen pilgern täglich zu dieser umstrittenen Architektur-Attraktion Wiens.

In dem in Ziegelbauweise errichteten Komplex gibt es 50 Wohnungen, unterschiedlich groß, ein- oder zweigeschossig, für arme und reiche Mieter, mit oder ohne Garten, mit viel Sonne oder viel Schatten, mit Straßenlärm oder ruhig, mit Blick auf die Straße oder in den Hof; ein Terrassen-Café, eine Arztpraxis und ein Bio-Laden sind organisch eingefügt. Jede Wohneinheit hat ihre eigene Farbe und ein rund fünf Kilometer langes Keramikband verläuft durch die gesamte Anlage, vereinigt die Wohnungen miteinander und trennt sie zugleich durch eine jeweils andere Farbe.

Generell verfolgte Hundertwasser die „Toleranz der Unregelmäßigkeiten“; so sind alle Ecken des Baus abgerundet und die Fenster verschieden groß, breit und hoch. Individualität ist auch im Innern angesagt, die Verfliesung der Badezimmer ist uneinheitlich, der Fußboden des Wandelgangs uneben, die Wand dieses Bereiches (im unteren Teil dient sie als 500 Meter lange Mal- und Kritzelwand für Kinder) gewellt.

Zwei goldene Zwiebeltürme schmücken das Gebäude, weil - laut Hundertwasser - „ein goldener Zwiebelturm am eigenen Haus ... den Bewohner in den Status eines Königs erhebt“. Ob man diese Verzierungen und das Haus insgesamt für Kunst oder Kitsch hält, muß wohl jeder für sich selbst entscheiden.

3. Ergänzen Sie die Hauptinformationen unten

Wer?

- a) Architekt:
- b) Bauherr:
- c) Bewohner:

Was befindet sich in dem Haus?

- a)
- b)
- c)
- d)

Welche optischen Besonderheiten hat der Bau?

- a)
- b)
- c)
- d)
- e)

4. Würden Sie gern in diesem Haus wohnen?

Hier bringen wir einen Text, der Sie mit einem Neubau in Köln vertraut macht. Die Kölnarena von Peter Böhm und seinen Partnern Jürgen Flohre und Severin Heiermann ist zu einem zweiten Wahrzeichen dieser Millionenstadt geworden. Entdecken Sie für sich:

Das Kölner Kolosseum

Der Kölner Dom hat Konkurrenz bekommen. Kurz nach den Feierlichkeiten zur 750. Wiederkehr seiner Grundsteinlegung erhielt die Millionenstadt ein zweites Wahrzeichen: die Kölnarena, eine Mischung aus fliegender Untertasse und hochgekrempelem Zirkuszelt, aufgehängt an einem weithin sichtbaren, 76 Meter hohen Metallbügel. Natürlich wurden keine Holzstangen, Zeltplane und Seile, sondern Beton, sehr viel Glas und noch mehr Stahl verwendet.

Zusammen mit seinen Partnern Jürgen Flohre und Severin Heiermann ist Peter Böhm (Sohn von Gottfried, Enkel von Dominikus Böhm) in Köln-Deutz nicht nur ein Solitär gelungen. Städtebaulich überwand das Architekturbüro mit seinem Neubau ein ungeschriebenes Gesetz, das Jahrhunderte lang galt. Danach sind spektakuläre Bauten, von der romanischen Kirche Groß-St. Martin über die spätgotische Kathedrale und das Renaissance-Rathaus bis hin zu Bauprojekten des 20. Jahrhunderts wie Philharmonie, Museum Ludwig oder Mediapark, auf Kölns „rive gauche“ zu errichten.

Die rechte Rheinseite, war gerade gut genug für Schienenstränge, Fabriken, Unternehmenszentralen, Wohnblocks und Autobahn-Zubringer. Abgesehen vom Messeareal aus den 20er Jahren, verfügte der Kölner Osten bislang nicht über nennenswerte Anziehungspunkte baulicher Art.

Diesem „Köln Zweiter Klasse“ setzt das Ensemble aus Veranstaltungsarena, 14geschossigem Technischen Rathaus und fast gleichhohem Parkhaus ein Ende.

Um die neue Architekturattraktion aus der Nähe sehen zu können, muß man Dom und Altstadt hinter sich lassen und via Eisenbahn- oder Deutzer Straßenbrücke den Rhein überqueren.

18.000 Sitzplätze, 300 Millionen Mark Baukosten - wer solche Zahlen hört, erwartet ein monumentales Bauwerk und befürchtet eine empfindliche Störung der turmreichen Kölner Stadtlandschaft. Durch einen klugen Einfall der Architekten wurde dies verhindert. Sie ließen bei einem Großteil des Baukörpers das Erdreich wieder anschütten und abschrägen. Darauf plazierten sie große Freitreppen und Rampen. So steht das Ufo auf einem Hügel. Durch sein leicht nach hinten geneigtes Dach ragt es wie zum Start bereit in den Himmel. Von der unten vorbeiführenden Straße her betrachtet, fallen nur die röhrenartigen Stützpfeiler, der umlaufende Glasvorhang und die oxsenblutfarbene Dachkrempe ins Auge.

Auf dem künstlichen Plateau angelangt, wird hinter den gläsernen Außenwänden ein weiteres Merkmal des Neubaus deutlich: die unzähligen Treppenkaskaden, gesichert durch filigrane Relinggeländer. Über sie erreichen die Besucher die umlaufenden Flure, an denen sich die Zugänge zum Innenraum der Arena befinden.

Auch dort von Gigantomanie keine Spur. Rings um ein Eishockeyfeld angeordnet, steigen die leicht demontierbaren Sitzreihen nach allen Seiten sanft an. Sie scheinen unter dem Doppelband der Mietlogen zu enden. Erst die beiden daran anschließenden, steil aufragenden Oberränge und das nachtschwarze Dachgewölbe aus Metall lassen allmählich den Eindruck aufkommen, daß man in einem Bau von ähnlichen Ausmaßen wie denen des römischen Kolosseums steht.

Zwar reicht er mit seinen Maßen - 140 Meter lang, 120 m breit, 42 m hoch - nicht ganz an das Pendant südlich der Alpen (188:156:48) heran. Doch über eine gewinnbringende Größe, wie sie Veranstalter moderner „panem et circenses“-Spiele für ihre Sport- und Popmusik-Events fordern, verfügt die Kölnarena allemal.

Dazu zählen nicht nur veränderbare Spielfeld-, Bühnen- und Zuschauer-Flächen sowie eine ausgefeilte Ton/Video- und Sicherheitstechnik. Das Kölner Kolosseum hält für Stars und Spitzensportler luxuriöse Ruhe- und Massageräume bereit. Und auch an das leibliche Wohl der zahlenden Gäste wurde gedacht. Die private Kölnarena GmbH bewirtschaftet in ihrem Haus 60 Restaurants, Bistros, Bars und Verkaufsstände.

Aufgaben

1. Fragen zum Text:

1. In welchem Teil Kölns wurde die Kölnerarena gebaut? Warum nennt man diesen Stadtteil „Köln zweiter Klasse“?

2. Welche Baumaterialien wurden verwendet?
3. Der Bau wird an einer Textstelle das Ufo genannt. Warum wohl? Beschreiben Sie die optischen Besonderheiten der Kölnerarena.
4. Fügt sich der Neubau in die Stadtlandschaft ein oder tritt er eher störend auf?
5. Was erwartet den Besucher im Inneren des Gebäudes?
6. Welche Veranstaltungen können hier durchgeführt werden?

2. Führen Sie ein Gespräch über die neue Architekturattraktion der Stadt Köln.

3. Drücken Sie den Inhalt der folgenden Sätze mit anderen Worten aus:

1. Der Kölner Dom hat Konkurrenz bekommen. 2. Nach einem ungeschriebenen Gesetz sind spektakuläre Bauten auf Kölns „rive gauche“ zu errichten. 3. Bislang verfügte der Kölner Osten nicht über nennenswerte Anziehungspunkte baulicher Art. 4. Darauf plazieren sich große Freitreppen und Rampen. 5. Das läßt den Eindruck aufkommen, daß man in einem Bau von ähnlichen Ausmaßen wie denen des römischen Kolosseums steht. 6. Zwar reicht er mit seinen Maßen (140:120:42) nicht ganz an das Pendant südlich der Alpen (188:156:48) heran.

4. Gibt es in Ihrer Heimatstadt Neubauten, auf die man stolz sein kann? Nennen Sie diese Bauten und beschreiben Sie sie. Kennen sie auch die Namen der Architekten? Welche weiteren Bauwerke wurden von ihnen errichtet?

Architekten entwerfen nicht nur einzelne Bauwerke, sondern auch ganze Städte. Im nächsten Beitrag geht es um einen Versuch, eine neue Stadt als Stadt zu schaffen. Lesen Sie bitte den Text:

**Potsdam
Kirchsteigfeld**

Seit Ende 1997 ist er „in Betrieb“, der erste Kirchenneubau Brandenburgs nach der Wende, und es ist kein Wunder, daß er inmitten der Siedlung Kirchsteigfeld bei Potsdam steht, ja vielmehr die Mitte dieses neuen Stadtteils bildet. Denn das Kirchsteigfeld ist der Versuch, eine neue Stadt als Stadt zu schaffen, und sei es auch in den Ausmaßen eines Städtchens; keine Trabantensiedlung, Schlafstadt oder bloße Peripherie, sondern eine regelrechte europäische Stadt, mit Mitte und Weichbild, mit Plätzen und Blickachsen - und also auch einem Marktplatz und daran einer Kirche.

Schade, daß der Kirchenbau nach einem Entwurf des Italieners Augusto Burelli nicht mehr in vollendeter Schönheit in dem Buch Platz fand, das jetzt zum Kirchsteigfeld erschienen ist. Sein „Vater“, der Luxemburger Rob Krier (Jahrgang 1938), ist seit Jahr und Tag ein von der versammelten

Architektenschaft mit Skepsis betrachteter Kollege, der mit manchen seiner städtebaulichen Visionen helles Entsetzen hervorgerufen hat: dabei geht es ihm einzig um die Wiedergewinnung der in den sechziger und siebziger Jahren so völlig verlorenen Stadt als einer Gesamtheit, die mehr ist als die Addition bestenfalls kostengünstiger Bauten. Im Kirchsteigfeld nun hatte Krier gemeinsam mit seinem Juniorpartner Christoph Kohl die Gelegenheit, eine solche Stadt zu entwerfen. Das Ergebnis - zumindest der Kernabschnitt des inneren Bebauungsgebietes - ist zu besichtigen. Platz und Flußbaue fügen sich zu einem harmonischen Bild, das gleichwohl keine bloße Vedute ist, sondern lebendiger Alltag, denn die Häuser sind bewohnt, die Schulen belebt, auf Plätzen spielen Kinder.

Ein Idyll? Ja; auch soweit es heutzutage noch ein Idyll geben kann. Über die Entstehung des Kirchsteigfeldes informiert das großformatige Buch der beiden „Masterplaner“, das naturgemäß eine Selbstdarstellung geworden ist; aber eine, die man leicht an der Realität überprüfen kann. Der Bauträger Groth + Graalfs, der hinter dem ganzen Konzept steht wie weiland die „Terraingesellschaft“ der Gründerzeit, übernahm in der Aufbruchzeit nach der Wende das bereits zu DDR-Zeiten für eine weitere Plattenbausiedlung vorgesehene Kirchsteigfeld und ließ in einem „Workshop“ Ideen entwickeln. Die Zusammenarbeit mit Krier ergab sich gewissermaßen zwangsläufig, hatten doch Bauträger und Architekt bereits zu IBA-Zeiten gemeinsam den Komplex an der Berliner Rauchstraße entwickelt.

In Potsdam wartete eine andere Dimension: 60 Hektar immerhin, zu bebauen mit über 2000 Wohnungen - davon 400 Eigentumswohnungen sowie 170 Reihenhäuser - sowie Bauten für Gewerbe und Versorgung, um eine tragfähige „Mischung“ in sozialer und funktionaler Hinsicht zu erlangen. Stolz zählen die Bauträger auf, was sie an öffentlichen Einrichtungen in der Investitionssumme von rund zwei Milliarden Mark untergebracht haben. „1 Kirche, 1 Kommunales Zentrum mit Bibliothek, 2 Kindertagesstätten und 1 Hort, 1 Grundschule, 1 Gesamtschule mit gymnasialer Oberstufe“ und noch manches mehr, dazu 7550 Quadratmeter Nutzfläche für das „Ortszentrum“.

Woran es noch hapert, sind die geplanten 5000 Arbeitsplätze, die auf 130.000 Quadratmeter Nutzfläche für „Dienstleistungen und nicht störendes Gewerbe“ vorzugsweise zwischen der Siedlung und der nahen Autobahn A 115 Platz finden sollen. 46 Prozent der Einwohner sind zwischen 19 und 40 Jahre alt, 24,5 Prozent jünger, aber nur 12,5 Prozent über 65 - eine idealtypische Struktur für eine lange Zukunft.

Zwei Dutzend Architekturbüros wurden für die Entwurfsplanung herangezogen, darunter mit dem kalifornischen Team Moore Ruble Yudell eines, das gleichfalls schon zu IBA-Zeiten tätig war - und damals mit seiner Tegeler Sonnen- und Freizeitarchitektur Furore gemacht hatte.

„Ausgangspunkt unserer Planungsmethodik ist also die Gestalt der Stadt, ihr bauliches Gefüge, sowie ihre räumliche und funktionale Organisation“, schreibt

Krier. Ziel sei die Schaffung einer Urbanität, „die Ausgangspunkt ist für ein harmonisches Zusammenleben der Menschen“. Das Modell dafür findet sich für Krier „in Form der klassischen europäischen Stadt“. Deren „Vokabular“ läßt sich im Kirchsteigfeld auf Schritt und Tritt erleben: der Straßenraum; der Platz als Mittelpunkt eines jeden Quartiers, unterscheidbar an seinen vielfältigen Formen; und als verbindliches Element ein Regelwerk für die Gestaltung, die die Unterschiedlichkeit der Einzelentwürfe zusammenbindet zum charakteristischen Erscheinungsbild des Kirchsteigfeldes.

Diese Richtlinien erläutert das vorliegende Buch ebenso, wie es die Einzelbauten und ihre Architekten vorstellt und dabei den Weg von der Rückbesinnung auf das Potsdamer Erbe über die ersten Entwurfsskizzen bis zum ausgeführten Gebäude mit einer Fülle von Zeichnungen und Farbfotografien und Erläuterungen verfolgt. Herausgekommen ist dabei im Süden von Potsdam ein Unikum; ein Städtchen, das die Einheit in der Vielfalt vorführt wie eine alte europäische Stadt, die anti-modern erscheint und doch von heute ist - die aber, wie immer man zu Kriers ästhetischem Leitbild stehen mag, sorgfältige Betrachtung verdient.

Bernhard Schulz/Der Tagesspiegel

Aufgaben:

1. Sprechen Sie bitte zu den folgenden Punkten:

2. Was bedeutet hier der Ausdruck „eine neue Stadt als *Stadt* (zu) schaffen“?
3. Was ist dabei der Ausgangspunkt der Planungsmethodik?
4. Welches Ziel verfolgen die Architekten?
5. Gibt es ein Vorbild für eine solche Stadt? Gehen Sie in Ihrer Antwort darauf näher ein.
6. Wie beurteilt der Verfasser des Artikels die Leistung der Architekten?

2. Erläutern Sie bitte die folgenden Begriffe:

die Trabantensiedlung, das Weichbild, die Blickachse, die Vedute, weiland, die Richtlinien

3. Nehmen Sie Stellung zur Leistung der Architekten in Kirchsteigfeld.

Bauen und Wohnen: Mehr als nur vier Wände

Als Einstieg in das Thema lesen Sie bitte den folgenden Text:

Ärger mit dem Architekten

Als ich mir ein neues Haus bauen wollte, begann der Ärger mit dem Architekten. Schon bei den Bauplänen gerieten wir in Streit.

„Zwei Schlafzimmer!“ sagte der Architekt.

„Aber nein!“ widersprach ich. „Ich schlafe gern zu zweit.“

„Vornehmer ist einzeln. Auch gesünder.“

Dann schlug mein Architekt einen Wintergarten vor. „Kein modernes Haus ohne Wintergarten!“ rief er. „Du kannst dir langstielige Nelken im Winter ziehen, Kakteen und Azaleen zum Blühen bringen, Flieder im März, Gladiolen im April und Schlangengurken im Mai.“

„Ich will kein Haus zum Spielen, sondern eines zum Wohnen!“ widersprach ich heftig. „Ein Haus mit Luft, Licht und Platz, einem hellen Schlafzimmer, einem gemütlichen Wohnraum, einem bequemen Bad und einer winzigen Küche.“

„Warum soll die Küche winzig sein?“ fragte mein Architekt. „Mir schwebt eine große Wohnküche vor mit einer behaglichen Eckbank, einem Esstisch, einem gemütlichen, gekachelten Herd, daß jeder, der zur Küchentür hereintritt, begeistert ‚Ah!‘ ruft.“

„Genau das Ah möchte ich vermeiden. Es soll keiner in die Küche gehen. Denn dort steht meine liebe Frau und ich will nicht, daß sie beim Kochen abgelenkt und gestört wird. Sonst versalzt sie die Suppe und verpfeffert den Braten.“

Als mein Architekt merkte, daß mit mir schwer zu streiten war und wir uns nicht einigen konnten, verlor er die Lust am Bau und schlug vor, ich sollte gleich ein Fertighaus kaufen. Hier aber war ich dagegen. „Ich will ein Haus nach meinem Herzen und nach unseren Bedürfnissen und kein Schablonenhaus. Ich will mir ein Haus selbst bauen, aus soliden Ziegeln und mit einem festen Dach, wo ich daneben stehe, während es gebaut wird. Ich will die Freude am Bau haben, will sehen, wie mein Haus wächst. Ich will ein Haus, das ich umbauen und anbauen, kann, wenn einmal Kinder kommen, ohne daß es gleich ganz zusammenfällt — vor allem will ich ein Haus hinstellen, vor dem jeder Vorübergehende stehenbleibt und ausruft: ‚Was für ein wohnliches Haus!‘ Man muß dem Haus von außen ansehen, daß darin eine glückliche Familie lebt, ein Mann von Verstand, der seine Frau liebt, daß er ihr ein solches Haus hingestellt hat, an alles gedacht hat, daß sie nicht über Stufen stolpert und das Tablett quer und nicht längs durch den Gang tragen kann. Es soll das Haus eines glücklichen Ehemanns werden, eines in seine Frau verliebten Ehemanns.“

„Geliebter Narr!“ sagte mein Architekt.

Jetzt heißt es, Farbe bekennen. Mein Architekt war meine Frau, die vor drei Jahren ihr Diplom gemacht hatte.

Aufgaben:

1. Sprechen Sie über das im Text «Ärger mit dem Architekten» angeschnittene Problem aus der Sicht einer Frau.

2. Inszenieren Sie den Text «Ärger mit dem Architekten».

Lesen Sie bitte den Text:

Mehr als nur vier Wände (Bauen und Wohnen in der BRD)

Der Traum der meisten deutschen Familien ist das eigene Haus oder wenigstens eine Eigentumswohnung. Für viele Familien ist der Traum Wirklichkeit geworden. Den meisten hat dabei das Bausparen geholfen, das mit staatlicher Hilfe auch Haushalten, die weniger verdienen, das Bauen erlaubt.

Daneben fördert der Staat den Bau von Mietwohnungen im sozialen Wohnungsbau. Die Bauherren, oft gemeinnützige Wohnungsbaugesellschaften, bekommen günstige Kredite. Dafür müssen sie sich verpflichten, auch die Mieten kostengünstig zu gestalten. So werden Wohnungen auch für solche Mieter erschwinglich, die auf einem freien Wohnungsmarkt keine Chance hätten: also kinderreiche Familien, Rentner, Kleinverdiener.

Mehr als sechs Millionen Sozialwohnungen sind nach diesem Muster gebaut worden. Dazu kommen zehn Millionen „frei finanzierte“ Wohnungen, die in den letzten dreißig Jahren entstanden. Statistisch kommt längst auf jeden Haushalt eine Wohnung, trotzdem steigt die Nachfrage nach Wohnungen. Die Familien werden kleiner, junge Leute machen sich früher selbständig.

Kein Wunder, daß gerade dort, wo diese heftige Nachfrage nach preiswertem Wohnraum besonders dringlich ist, auch soziale Spannungen am deutlichsten zum Ausdruck kommen. In den Altbau-Vierteln der großen Städte haben junge Leute in spektakulären Aktionen Häuser besetzt. Es sind Häuser, die leerstanden, weil sie saniert werden sollten oder weil die Besitzer auf Spekulationsgewinne hofften.

Mieter haben in der Bundesrepublik Deutschland einen recht weitgehenden Kündigungsschutz, sind auch gegen krasse Mieterhöhungen rechtlich geschützt. Der Hausherr muß, wenn er die Miete erhöhen will, nachweisen, daß die neue höhere Miete „ortsüblich“ ist. Mieter, die sich nicht einmal die relativ günstigen Mieten im sozialen Wohnungsbau leisten können, haben Anspruch auf ein Wohngeld — eine Mietunterstützung durch den Staat.

„Wohnqualität“ ist ein aktuelles Thema: Nicht allein die eigenen vier Wände machen das Glück des Menschen aus, darüber hinaus zählt die Nachbarschaft, die ganze Anlage des Quartiers, in dem man wohnt. Städtebauliche Gesichtspunkte sind das, die in der „Gründerzeit“ des Wiederaufbaus nach dem

Kriege zu kurz kamen. Damals standen wirtschaftliche Erwägungen im Vordergrund. In den Zentren der Großstädte mußten Wohnhäuser weichen, um Platz für Geschäftsbauten zu schaffen. Die Folge war, daß viele Innenstädte nach Feierabend verödeten. Die sprunghaft steigende Motorisierung erforderte immer breitere Straßen, die rücksichtslos quer durch Wohngebiete gelegt wurden. Eine Zeitlang war die „autogerechte Stadt“ das Wunschbild der Stadtplaner. Man dachte kaum noch daran, daß die Stadt vor allem für die Menschen da ist, die in ihr leben. Die Bodenpreise schnellten in die Höhe. Es wurde immer schwieriger eine vernünftige Bebauung und eine der Allgemeinheit dienliche Bodennutzung durchzusetzen.

Inzwischen hat in der Städtebaupolitik ein Umdenken eingesetzt. Man bemüht sich, die gewachsenen Strukturen der Städte zu bewahren und die Innenstädte wieder mit Leben zu erfüllen. Der Autoverkehr genießt nicht mehr unbedingten Vorrang. Velerorts sind in den belebtesten Geschäftsvierteln Fußgängerzonen eingerichtet worden. Die Gemeinden haben durch neue Gesetze ein verbessertes Instrumentarium zur Planung und Ausführung von Bauvorhaben erhalten. Die Bürger werden intensiver und früher als bisher am Planungsprozeß beteiligt. All das sind aber erst Anfänge. Das Ziel, die „menschliche Stadt“, liegt noch in weiter Ferne.

Im Anschluß an den Text sehen wir uns noch einen kurzen Videofilm an, in dem Probleme des Bauens im Mittelpunkt stehen:

Ein Bauprojekt für Aussiedler (DW, Folge 57)

Aufgaben zum Text und Film

1. Das eigene Haus oder eine Eigentumswohnung – Wie kommt man dazu?
2. Sammeln Sie weitere Informationen über das Bausparen in Deutschland. Sprechen Sie darüber in der Stunde.
3. Was versteht man unter dem sozialen Wohnungsbau? Wie wird der Bau von Sozialwohnungen gefördert?
4. Welche Rechte haben Mieter in der BRD?
5. Warum ist «Wohnqualität» ein aktuelles Thema?
6. Was ist jetzt das Wunschbild der Stadtplaner?
7. Wie werden die Bürger am Planungsprozeß beteiligt?

Weiterführende Aufgaben:

1. Wie ist es um Bauen und Wohnen in Ihrem Land / Ihrer Heimatstadt bestellt?
2. Wie sind Wohnverhältnisse in Ihrer Familie? Ist «Wohnqualität» für Sie ein aktuelles Thema?
3. Wie sollte Ihrer Meinung nach die Städtebaupolitik sein?

Die Pflege von alten Bausubstanzen erfordert hohe Kosten. Wie man dieses Problem löst und daraus noch Kapital schlägt, kann man am Beispiel der Stadt Ribe (Dänemark) sehen.

Wir sehen uns jetzt den Videofilm der DW „Altstadtsanierung in Ribe“ (Folge 93) an.

Aufgaben zum Film:

1. Was macht Ribe zu einer Touristenattraktion? War es immer so?
2. Erzählen Sie über die Geschichte dieser Stadt.
3. Woher nimmt man Geld für Stadtsanierung?
4. Wie lebt es sich hinter alten Fassaden?
5. Welche Probleme hat die Stadt zu lösen?
6. Welchen Eindruck macht auf Touristen diese Stadt? Welche Atmosphäre herrscht hier?

Hier sind einige Wörter und Wendungen, die Sie bei der Antwort benutzen können:

Die Touristenattraktion; erklärte Nostalgie; eine Gruppe führen; s Fachwerk; die Holzschitzereien; das Backsteinhaus; verpönt sein; Neonreklame; (steil) bergab gehen (mit D.); verkommen (zu D.); das Alte bewahren und daraus Kapital schlagen; (eine Stadt) sanieren; das Darlehen; mit zinslosen Darlehen (Pl.); verfallene Häuser; jm. etw. hinterlassen; denkmalgeschützt sein; der (letzte) Schliff; das (ein) Haus auf eigene Rechnung restaurieren; das Einfamilienhaus; modern eingerichtet sein; der Verkehrskollaps; die Stadt hat ihr Gesicht bewahrt; empfehlenswert sein.

Übungen

1. Verdolmetschen Sie bitte den folgenden Text:

В прошлом году я побывал(а) в своем родном городе. И конечно же, решил(а) побродить по знакомым улочкам и переулкам в старой части города. Я не ожидал(а) таких больших перемен! Центр города сейчас – сплошная строительная площадка. Реставрируются исторические здания и архитектурные памятники. Все работы ведутся по единому (генеральному) плану. Фасады зданий должны сохранить свой прежний архитектурный облик, а вот внутренняя планировка изменяется, она должна соответствовать современным требованиям.

Устраняются поврежденные места, здания облицовываются. Строятся и новые здания, но они гармонируют со своим окружением и образуют с уже имеющимися зданиями единый архитектурный ансамбль.

Пустые промежутки также застраиваются. Начинают оформлять и пешеходные зоны.

2. Übersetzen Sie die folgenden Sätze:

1. Недавно был разработан проект комплексной реконструкции одного из жилых кварталов нашего города. 2. Ветхие здания в этом квартале снесены, а на их месте будут возведены современные жилые дома. 3. Старая фахверковая постройка была недавно отреставрирована и теперь радует глаз своей прежней красотой. 4. Санация старых жилых массивов требует больших затрат. 5. Санкт – Петербург сохранил свой прежний облик. Здесь много памятников архитектуры, и это делает город привлекательным для туристов. 6. Мы находимся на главной улице нашего города. Здесь обустроена пешеходная зона и всегда оживлённо. 7. В центре города есть несколько зданий, имеющих культурно-историческую и архитектурную ценность. Все они охраняются государством. 8. Здание не гармонирует с окружающими постройками, хотя само по себе оно красиво. 9. Постройки в этом квартале образуют единый архитектурный ансамбль. 10. Это здание многоцелевого назначения. Здесь проводятся самые различные мероприятия. 11. Цены на землю высоки, поэтому одной из задач строителей является рациональное использование площадей, отведенных под строительство. 12. Архитектор Н. придерживается традиций древнерусского зодчества. Здания, построенные по его проектам, никого не оставляют равнодушным. 13. В здании гостиницы много архитектурных излишеств. 14. С этой башни открывается вид на весь город.

3. a) Sagen Sie anders:

1. Prag zieht viele Touristen an. 2. Die Häuser in diesem Stadtteil gleichen einander aufs Haar. 3. Die Altstadt hat ihren früheren Charakter bewahrt. 4. Der Kölner Dom muß unbedingt besichtigt werden. 5. Bauarbeiten gehen nur schleppend voran.

b) Behaupten Sie das Gegenteil:

1. Im Erdgeschoß dieses neuen Hochhauses befindet sich kein einziger Laden. 2. Im Zentrum der Stadt herrscht reges Leben. 3. Man beginnt erst mit

Verkleidungsarbeiten. 4. In unserer Straße dominieren industriell gefertigte Häuser.

4. Schreiben Sie einen Aufsatz. Das Thema des Aufsatzes könnte so lauten: «Wenn ich Architekt wäre...» (Ihre Vorschläge sind auch willkommen).

4. Projekt: Das architektonische Antlitz unserer Heimatstadt
(am Beispiel der Stadt Samara)

1. Die folgenden zwei Texte (in russischer Fassung) sollten für Sie eine Anregung sein, das architektonische Antlitz des „russischen Chicago“ zu erforschen.

Geben Sie bitte den Inhalt beider Texte in deutscher Sprache wieder.

Особняк Наумова

Здание построено в 1905 как особняк резиденция Наумова, предводителя дворянства Самарской губернии. Проектировал и непосредственно руководил строительством архитектор А.А. Щербачёв. Здание двухэтажное, с подвалом, кирпичное, оштукатурено. Главный фасад облицован штучным естественным камнем – известняком. Архитектура стилизована под итальянский ренессанс с явной эклектичностью отдельных архитектурных форм, например, венчающего карниза, балконов, парадного входа. Подкупающим достоинством здания является высококачественная отделка главного фасада и интерьеров.

В целом здание представляет определённую ценность тем, что отражает практику так называемой «изящной» архитектуры с лично вкусовой стилизацией форм и деталей зодчества различных времён.

Кирха.

Здание лютеранской церкви привлекает внимание прежде всего остротой архитектурной композиции. В общем, архитектурно–пространственном облике ул. Куйбышева (Дворянской) здание кирхи довольно заметно выделяется примечательной композицией, гармоничными пропорциями архитектурных форм, особенно колокольни, и уместными, хорошо

прорисованными деталями, раскрывающими характер общего художественного образа сооружения. (Н. Н. Еремеев).

2. Begeben Sie sich nun auf eine „Entdeckungsreise“, nehmen Sie Ihren Fotoapparat mit. Ihr Ziel sollten bauliche Attraktionen der Stadt Samara sein. Verfassen Sie Texte zu Ihren Bildern und machen Sie eine Wandzeitung bzw. ein Album. Viel Spaß und Erfolg bei Ihren Recherchen!

3. Gestalten Sie ein Gespräch zum Thema „Architektur der Stadt Samara“. Verwenden Sie dabei Informationen aus Ihren Texten und Bilder, die Sie beim Stadtbummel gemacht haben.

5. Informationen über Anschauungsmaterialien und Themen der Referate

1. Anschauungsmaterial:

- Dia-Reihe «Ist die Bundesrepublik für Touristen noch attraktiv?»
- Bilder, Ansichtskarten zum Thema «Architektur» (Baustile, einzelne Bauwerke)

2. DW:

Videofilme: Folgen 104, 93, 57

3. Videofilm: Deutschland (Nord, Süd). TouristVideo Vertrieb. Wiesbaden

4. Themen der Referate:

- Hervorragende Baumeister der Vergangenheit
- Moderne Architekten und ihre Bauwerke
- Macht und Monument: Herrschaftsarchitektur
- Architektur auf der Weltausstellung – 2000 in Hannover: Ideen und Wirklichkeit

Redemittel-Übersicht

1. Gesprächsablauf organisieren

- 1.1 Gespräche einleiten
- 1.2 Rückfragen stellen
- 1.3 Sprechwechsel organisieren
 - 1.3.1 ums Wort bitten
 - 1.3.2 Stellungnahme erbitten

- 1.4 Kontakt halten
- 1.5 Gespräche beenden
- 2. Probleme lösen**
- 2.1 sprachliche Probleme thematisieren
- 2.2 sich zur Wehr setzen
- 3. Informationen austauschen**
- 3.1 Informationen geben
 - 3.1.1 eigene Meinung betonen
 - 3.1.2 Überzeugtheit betonen
 - 3.1.3 hohe Wahrscheinlichkeit
 - 3.1.4 geringere Wahrscheinlichkeit
 - 3.1.5 Unwahrscheinlichkeit
 - 3.1.6 Unmöglichkeit
 - 3.1.7 Äußerungen wiedergeben
- 3.2 auf Informationen reagieren
 - 3.2.1 zustimmen, bestätigen
 - 3.2.2 Einschränkungen machen
 - 3.2.3 Anzweifeln, kritisieren
 - 3.2.4 Widersprechen, ablehnen
- 3.3 Informationen zueinander in Beziehung setzen
 - 3.3.1 vergleichen
 - 3.3.2 begründen
 - 3.3.3 kontrastieren
 - 3.3.4 hinzufügen
- 4. Handlungen regeln**
- 4.1 auffordern und bitten
- 4.2 empfehlen und vorschlagen
- 4.3 Absichten und Wünsche äußern

Die folgende Liste kann natürlich immer nur eine Auswahl von Redemitteln für eine bestimmte Gesprächssituation sein. Am besten schreiben Sie die Listen selbst fort. Manche Äußerungen kann man in Bezug auf Ihre Formalität charakterisieren (unter Fremden, unter guten Freunden), andere in Bezug auf den Grad der Höflichkeit (freundlich, grob). Formalität und Höflichkeit sind nicht immer dasselbe: Sie können zu einem Fremden in ganz formeller Sprache recht grob sein (Meines Erachtens ist Ihr geschäftliches Verhalten vergleichbar mit dem eines Betrügers), andererseits können Sie sich natürlich auch einem guten Freund gegenüber in informeller Sprache höflich zeigen, z.B. indem Sie ihn nach seiner Meinung fragen (Na, was meinst du denn dazu?). Einige solcher grundsätzlichen Charakteristiken des Deutschen kennen Sie vermutlich schon: die Sie-Form ist immer formeller als die Du-Form, Partikeln wie *bitte*, *mal* machen Aufforderungen höflicher, die Frage ist als Aufforderung höflicher als der Imperativ und der Konjunktiv höflicher als der Indikativ, das Passiv ist

formeller als das Aktiv (Besucher werden gebeten.../ wir bitten die Besucher...).
Vielleicht fällt Ihnen noch mehr ein.

Damit Sie Redemittel nicht „deplatziert“ verwenden, haben wir die nicht-neutralen in Skalen geordnet und die Enden der Skalen mit Symbolen gekennzeichnet.

höflich - unhöflich *formell – informell*

1. Gesprächsablauf organisieren

1.1 Gesprächsbeiträge einleiten

formell

informell

Ich hätte da eine Frage/ein Problem.

Ich würde gerne etwas zu ... sagen.

Wissen Sie schon, dass ...

Ach, mir fällt gerade ein ...

Also,...

Stellt euch mal vor, was mir gestern passiert ist!

Habt Ihr schon gehört, dass ...

Ach, übrigens ...

Du, hör mal: ...

1.2 Rückfragen stellen

formell

informell

Könnten Sie das vielleicht genauer erklären?

Verzeihung, ich habe nicht zugehört.

Entschuldigung, könnten Sie das wiederholen?

Wie meinen Sie das?

Habe ich Sie richtig verstanden?

Wie soll ich das verstehen?

Bist du davon überzeugt?

Meinst du wirklich, dass ... ?

Sag das bitte noch mal!

1.3 Sprecherwechsel organisieren

1.3.1 ums Wort bitten

formell

informell

Darf ich ums Wort bitten?

Vielleicht darf ich dazu noch eine Anmerkung machen.

Entschuldigen Sie, wenn ich Sie unterbreche, aber ...

Ich kann dazu auch noch etwas erzählen.

Also, da muss ich jetzt doch auch was dazu sagen

Jetzt lasst mich auch mal was sagen!

He, jetzt bin ich dran!

Jetzt mach endlich Schluss!

1.3.2 Stellungnahme erbitten

formell

informell

Was würden Sie dazu sagen?

Was halten Sie davon?

Haben Sie so etwas auch schon erlebt?

Was ist Ihre Meinung dazu?

Und Sie?

Was wollten Sie sagen?

Was meinst du dazu?

Jetzt sag mal ...

Also wie findest du das!

Du bist dran!

1.4 Kontakt halten

Sprachliche Kontaktsignale sind im Gespräch immer ein Zeichen von Kooperation und Höflichkeit.

Konlaktsignale des Sprechers:

was?, nicht wahr?, oder?, hab ich nicht recht?, meinst du nicht?, stimmt's? gell?

Konlaktsignale des Hörers:

mhm, ja, klar, doch, natürlich, genau, sag ich auch, ach so, ah ja, na ja, hm (zweifelnd)

1.5 Gespräche beenden

formell

informell

Ich fasse zusammen: ...

Ich komme jetzt zum Schluss.

Abschließend möchte ich noch bemerken, dass ...

Kurz gesagt ...

Reden wir ein andermal darüber.

Lass uns morgen noch mal darüber reden.

Na, dann sind wir uns ja einig.

Mehr gibt's dazu nicht zu sagen.

Ich muss jetzt Schluss
machen.

So, das wärs.

Also denn ...

2.1 sprachliche Probleme thematisieren

Wie heißt dieses Ding noch gleich?

Dieses Ding da, mit dem

Wie heißt... auf Deutsch (Englisch,
Russisch ...)?

Könnten Sie das übersetzen?

Wie schreibt man das/spricht man
das aus?

Könnten Sie das bitte buchstabieren?

Schreibt man das mit scharfem „s“?

Wie kann man das anders (besser)

sagen?

Würden Sie bitte etwas
langsamer/lauter sprechen?

Nicht so schnell, bitte!

Entschuldigung, ich habe Sie nicht
verstanden.

Könnten Sie das bitte wiederholen?

Verstehen Sie, was ich sagen will?

Sie können ruhig schneller sprechen,
ich habe Sie schon verstanden.

2.2 sich zur Wehr setzen

Sich gegen etwas zu wehren ist natürlich immer direkt, oft aggressiv.

Hören Sie mir bitte erst einmal zu!

Es gibt keinen Grund, hier zu
schreien.

Sie haben hier einen Fehler gemacht.

Ich lasse mich nicht von Ihnen
beleidigen!

Das brauche ich mir nicht gefallen
zu lassen.

Ich werde mich über Sie
beschweren.

Sagen Sie mir bitte Ihren Namen!

Ist Ihr Chef da?

Können Sie eigentlich auch
Hochdeutsch?

Sind Sie eigentlich zu allen Leuten
so grob/so unverschämt?

3. Informationen austauschen

3.1 Informationen geben

Diese Redemittel sind in Bezug auf Höflichkeit oder Formalität neutral.

3.1.1 eigene Meinung betonen

Meiner Meinung nach.../Meines Erachtens...
Ich glaube/meine/denke/bin davon überzeugt, dass...
Ich finde ja, dass ...
Ich finde es ..., dass/wenn ...

Ich bin der Meinung, dass ...
Ich stehe auf dem Standpunkt, dass ...
...
Ich habe den Eindruck/das Gefühl, dass...
Mir scheint, dass ...

3.1.2 Überzeugtheit betonen

Es steht fest, dass ...
Es ist doch eine Tatsache, dass ...
Es ist nun mal so, dass ...
Ich weiß/bin sicher/bin felsenfest davon überzeugt, dass...
Wetten, dass...?
Modalpartikeln: *ja, halt, natürlich, eben, doch;*

Männer sind eben viel klüger als Frauen.
Die Erde ist natürlich eine Scheibe.
Adverbien: *sicherlich, tatsächlich, bestimmt, zweifellos, ohne Zweifel; ...Zweifellos ist die Erde keine Scheibe.*

3.1.3 hohe Wahrscheinlichkeit betonen

So viel ich weiß ...
Meines Wissens ...
Wenn ich mich nicht irre ...
Es scheint, dass ...
Es sieht so aus, als ob (+ Konjunktiv)
Ich bin ziemlich sicher, dass ...

Modalpartikeln: *wohl;*
Der Mörder war wohl verrückt.
Adverbien: *(höchst-)wahrscheinlich, anscheinend, scheinbar, offensichtlich;*
Höchstwahrscheinlich hat ihm jemand geholfen.

3.1.4 geringe Wahrscheinlichkeit, Vermutung betonen

Es könnte sein, dass ...
Ich könnte mir vorstellen, dass ...
Das dürfte/könnte...
Es ist unsicher, ob/w-...
Es ist nicht klar, ob/w-...
Modalpartikeln: *wohl;*

Adverbien: *vielleicht, möglicherweise, eventuell, vermutlich;*
Futur I: *Das Klingeln wird (wohl) für mich sein.*

3.1.5 starken Zweifel, Unwahrscheinlichkeit betonen

Es ist unwahrscheinlich, dass ...
Wohl kaum.
Ich bezweifle, dass...

Ich glaube kaum, dass ...
Ich habe da so meine Zweifel.

3.1.6 Unmöglichkeit betonen

Es kann nicht sein, dass ...
Keineswegs/Unter keinen
Umständen...
Es ist völlig unmöglich, dass ...
Da bin ich mir ganz sicher, dass das
nicht so ist.

Das ist ganz ausgeschlossen.
Das geht nicht. Das kann nicht sein.

Adverbien: *bestimmt, sicher,*
zweifellos + nicht; keinesfalls,

3.1.7 Äußerungen wiedergeben

Laut x...
Wie x gesagt hat/schreibt...
Ich habe gehört/gelesen, dass ...
X behauptet, dass ...
So steht es jedenfalls in x.
Nach Aussage/nach Angabe von ...
.... so sagt x.

Modalverben: *sollen, wollen;*
Der Mord soll hier passiert sein.
Der Angeklagte will zu dieser Zeit
geschlafen haben.
Adverbien: *angeblich*

3.2 auf Informationen reagieren

3.2.1 zustimmen, bestätigen

Das finde ich auch.
Da bin ich ganz deiner/Ihrer
Meinung.
Das kann ich bestätigen.
Dem würde ich zustimmen.

Stimmt. /Genau. /Richtig. /Einver-
standen.
Finde ich auch.
So etwas habe ich auch schon erlebt.
Das ist in meinem Land genauso.

3.2.2 Einschränkungen machen

Ja schon, aber...
Das mag ja sein, aber ...
Das kann schon stimmen, aber ...

Nun ja, ...
Das kann man so pauschal nicht
sagen.

Ich wäre da etwas vorsichtiger.
Ich finde, das muss man etwas differenzieren.

Ist das nicht überspitzt formuliert?
Das finde ich nicht ganz richtig

3.2.3 anzweifeln, kritisieren

Anzweifeln und kritisieren ist natürlich immer sehr direkt.

Stimmt das wirklich?
Sind diese Zahlen/Aussagen zuverlässig?
Ich habe da Bedenken/Zweifel.
Woher wissen Sie das?

Beweisen Sie das erst mal.
Ich bin da nicht überzeugt.
Ich finde das nicht in Ordnung.
Ich glaube, das stimmt so nicht ganz.

3.2.4 widersprechen, ablehnen

höflich

unhöflich, grob

Ich würde dem widersprechen wollen.

Da muss ich Ihnen aber widersprechen!

Damit bin ich ganz und gar nicht einverstanden.

Nein, das finde ich überhaupt nicht.

Da möchte ich aber entschieden widersprechen!

Ich habe da ganz andere Informationen.

Das kann man so nicht sagen!

Aber das stimmt doch gar nicht!

Diese Behauptung ist doch unsinnig.

Das ist doch ganz falsch!

Das meinen Sie doch wohl nicht im Ernst!

Das ist doch Quatsch /kompletter Blödsinn!

3.3 Informationen zueinander in Beziehung setzen

Diese Redemittel sind in Bezug auf Höflichkeit oder Formalität neutral

3.3.1 vergleichen

Das ist (ungefähr) so wie ...

Das ist anders als ...

Das ist besser/schlechter als ...

Das kann man vergleichen mit ...
Das ist vergleichbar mit ...
Das ähnelt/gleicht ... (+ Dativ)
Das ist ähnlich wie ...
Im Vergleich zu ...
Im Gegensatz/Unterschied zu...

Adverbien: *so, ebenso, genauso, anders;*
Konjunktionen: *als ob (+ Verb im Konj), wie wenn, je ... desto ..., wie;*

3.3.2 begründen

Das kommt daher, dass ...
Der Grund/Die Ursache ist, dass ..
Das beruht darauf, dass ...
Das erklärt sich daraus, dass ...
Das steht im Zusammenhang mit ...
Das rührt daher, dass ...

Adverbien: *deshalb, deswegen, daher, insofern, folglich, infolgedessen, nämlich;*
Konjunktionen: *weil, da, weshalb, weswegen (subordinierend); denn (koordinierend);*

Präpositionen: *aufgrund/wegen/ infolge(+ Genitiv);*

3.3.3.kontrastieren

Dagegen spricht...
Dem steht gegenüber...
Dem widerspricht die Tatsache, dass ...
Das steht im Widerspruch/Kontrast zu ...
Im Unterschied/Gegensatz zu...

Adverbien: *aber, dennoch, jedoch, trotzdem, allerdings, dagegen, einerseits ... andererseits;*
Konjunktionen: *obwohl, obgleich, während, wogegen, wohingegen (subordinierend);*

Präpositionen: *entgegen (+ Dativ), trotz (+ Genitiv)*

3. 3. 4. hinzufügen

Dazu kommt ...
Ergänzend kommt hinzu ...

Adverbien: *ferner, überdies, außerdem, obendrein, darüber hinaus, auch, ebenfalls;*
Konjunktionen (koordinierend): *und, sowie, sowohl ...als auch;*

Präpositionen: *neben (+ Dativ), mit (+ Dativ);*

4. Handlungen regeln

4.1 auffordern und bitten

sehr höflich, bittend

unhöflich, energisch, drohend

Wären Sie so nett, mir ... zu machen?

Würden Sie mir bitte ... machen?

Könnten Sie vielleicht ... machen?

Ich würde Sie bitten, mir ... die Tür aufzuhalten.

Machen Sie mir doch mal bitte ...

Mach mir mal ...

ich möchte, dass du ... machst.

Du machst jetzt sofort ...!

Mach JA...!

4.2 empfehlen und vorschlagen

etwas zu empfehlen ist immer höflich

Sie könnten vielleicht ... machen.

Wie wäre es, wenn Sie ... machen würden?

Ich würde Ihnen raten, ... zu machen.

Ich empfehle Ihnen, ... zu machen.

Machen Sie doch einfach mal ...

Vielleicht probieren Sie mal ...

Versuchen Sie es mal mit ...

An Ihrer Stelle würde ich ...

Wenn ich du wäre, würde ich ...

Ich könnte mir vorstellen, dass ... klappt.

Ich schlage vor, ... zu machen.

4.3 Absichten und Wünsche äußern

Ich hätte gerne...

Ich würde gerne ... machen.

Ich fände es schön, wenn ...

... würde mir gut gefallen.

Das fände ich prima.

Ach, hätte ich doch ...

Ich wäre so gern ...

Ich wollte, ich wäre ...

Könnten wir nicht mal zusammen ...

Wir könnten doch zusammen

1. Krauße, A.-C. Geschichte der Malerei. Köln: Könemann, 1995
2. Kulturelles Leben in der Bundesrepublik Deutschland. Bonn: Inter Nationes, 1992
3. Mediensatz „Streiflichter aus Deutschland“. Begleitheft 5 „Moderne deutsche Kunst“. N.Ljubimowa. Linguistische Universität Moskau, 1995
4. Rumpf, G.Ch. Wie betrachte ich ein abstraktes Kunstwerk. Bonn: Inter Nationes, 1989
5. Kulturchronik 6/99, 6/98, 4/98. Bonn: Inter Nationes.
6. Unterwegs. Lehrwerk für die Mittelstufe „Deutsch als Fremdsprache“ /Materialienbuch/. Von C.Bahmann, E.Breindl, H.-D.Dräxler, K.Ende, G.Storch. Berlin: Langenscheidt, 1998
7. 32 Interviews als Hörverstehensübungen. G.Devicharan, H.Müller u.a. Inter Nationes
8. Hütt, W. Vom Umgang mit der Kunst. Henschelverlag Berlin, 1982
9. Buhmann R. / Glück M. Das Land, in dem wir leben. Inter Nationes, 1989
10. Ein Land und seine Bürger: Die Bundesrepublik Deutschland stellt sich vor. Sulzbach: Verlag „Altes Schulhaus“, o. J.
11. Karlin A., Tscherfras R., Solowjan V. Wählen Sie das richtige Wort. M., 1967
12. Bondar S.N. Zum Sprechen und Lachen. M., 1973
13. Райшгейн А.Д., Вашунин В.С. Искусство. Живопись. Скульптура. Архитектура. Л., 1975
14. Богданова О. Скульптура Летнего сада. Postkartensatz, o. J.
15. Милина Э. Русский портрет конца XIX – начала XX века. Postkartensatz, o. J.
16. Videofilme (DW; ZDF)
17. Museale Informationsblätter

Чуракова Любовь Ивановна

**Kunst:
Malerei. Plastik. Architektur**

Учебное пособие

Печатается в авторской редакции
Компьютерная верстка А. Бадртдинова, макет Е. Крючкова, О. Ганина

Лицензия ИД № 06178 от 01.11.01. Подписано в печать 19.02.2002. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Печать оперативная. Уч.-изд. л. 12,75; усл.-печ. л. 11,8.

Гарнитура «Times New Roman». Тираж 100 экз. Заказ № 778

Издательство «Самарский университет», 443011, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.
УОП СамГУ, ПЛД № 67-43 от 19.02.98.