



ART ESSENTIALS

KUNST BETRACHTEN

—
JANETTA
REBOLD BENTON
—

MIDAS



ART ESSENTIALS

KUNST BETRACHTEN

—
JANETTA
REBOLD BENTON
—

MIDAS



INHALT

6	EINFÜHRUNG
8	WAS IST KUNST?
36	KUNST ERLEBEN, ANALYSIEREN UND WERTSCHÄTZEN
66	MATERIALIEN UND TECHNIKEN
98	ABER WAS BEDEUTET DAS?
130	SECHS BESONDERE KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER
166	Glossar
171	Literaturempfehlungen
172	Index
174	Bildnachweise

EINFÜHRUNG

Pablo Picasso, der vielleicht einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts, äußerte die Idee, Kunst wäre dazu da, uns vom Staub des täglichen Lebens zu befreien. Die bildenden Künste regen uns zum Nachdenken an und bereichern unser Leben in vielerlei Hinsicht. Sie liefern innovative Ideen, ermöglichen uns den Genuss von Schönheit und wecken vielfältige Emotionen – und sie verwirren uns zuweilen. *Kunst betrachten* liefert einen klaren und strukturierten Überblick über die Grundlagen, die allen visuellen Kunstformen gleich sind. Es hilft uns, Kunst umsichtig, neugierig und letztlich kritisch zu hinterfragen. Indem wir unseren Blick für die Kunst schärfen, verstehen wir auch ihre Konzepte deutlich besser.

Die Fülle an Informationen und die Vorschläge in diesem Buch, wie Sie sich der Kunst nähern können, intensivieren Ihr Kunsterlebnis, denn sie liefern eine solide Grundlage für den einfachen Genuss wie auch für ein tiefergehendes Verständnis. Um über ein »Ich verstehe nicht viel von Kunst, aber ich weiß, was mir gefällt« hinauszukommen, muss man verstehen, warum man Kunst mag. Genau das ist das Ziel dieses Buches.

Dieses Buch nähert sich dem Thema »Kunst betrachten«, indem es eine Reihe von Fragen stellt und einige der großen Debatten der Kunstgeschichte vorstellt. Es werden mutige Versuche unternommen, den ungenauen, aber häufig verwendeten Begriff »Kunst« zu definieren. Wie Sie Kunst erleben, analysieren und schätzen, ist bedingt durch das Verständnis der grundlegenden Elemente, einschließlich ästhetischer Prinzipien und Stile. Ein Verständnis der von Künstlern verwendeten »Materialien und Techniken« ermöglicht es, zu beurteilen, was in bestimmten Medien möglich ist (und was nicht).

Haben Sie sich schon einmal gefragt: »Und was bedeutet das nun?« In diesem Abschnitt sehen wir uns Beispiele an, die helfen, die Botschaften in der Kunst zu enträtseln. Der Kontext ist der Schlüssel zum Verständnis eines bestimmten Symbols. Das letzte Kapitel untersucht das Leben und die Arbeit von »Sechs besonderen Künstlerinnen und Künstlern«: Leonardo da Vinci, Rembrandt van Rijn, Vincent van Gogh, Frida Kahlo, Pablo Picasso und Andy Warhol. Aus verschiedenen Ländern und Epochen stammend, nimmt jeder von ihnen eine Schlüsselstellung in der Kunstgeschichte ein.



WAS IST KUNST?

-

**Schönheit ist Wahrheit, Wahr ist Schön! – Nicht viel,
Nur dies weißt du – und brauchst nicht mehr zu wissen.**

-

John Keats

1819



Norman Rockwell
Boys Playing Leapfrog,
veröffentlicht auf dem
Cover der *Saturday*
Evening Post,
28. Juni 1919
Öl auf Leinwand,
Abmessungen des
Originals unbekannt
Norman Rockwell
Museum, Stockbridge,
MA

Der Amerikaner
Rockwell schuf während
seiner Laufbahn mehr
als 4.000 Werke,
meist für Zeitschriften.
Sollte Rockwell eher
als Illustrator denn als
Künstler gelten, weil
seine Arbeiten vor allem
für die massenhafte Ver-
breitung in Zeitschriften
gedacht waren? Wie sehr
unterscheidet sich Rock-
wells Werk von dem des
hochgelobten niederlän-
dischen Künstlers Pieter
Bruegel des Älteren aus
dem 16. Jahrhundert
(gegenüber unten)?

In diesem Buch dreht sich alles um die Art und Weise, wie Sie sich den bildenden Künsten, vor allem der Malerei und Bildhauerei, nähern können. Sie erhalten Anregungen, wie Sie mit Kunst umgehen können. Ich möchte Ihnen Hilfsmittel und Erkenntnisse an die Hand geben, mit deren Hilfe Sie Ihr Verständnis und Ihre Wertschätzung für die Kunst steigern sowie Ihre Beobachtungsgabe verbessern können.

STANDPUNKT UND PERSÖNLICHE VORLIEBEN

Die Antwort jedes Einzelnen auf die Fragen »Was ist Kunst?« und »Was ist gute Kunst?« hängt von seinen persönlichen Vorlieben ab. Was glauben Sie? Gefällt es Ihnen? Es hat Vorteile, empfänglich für ein breites Spektrum an Kunstformen zu sein und diese unvoreingenommen und vorurteilsfrei zu beurteilen. Natürlich lässt es sich kaum vermeiden, die Ideen, ästhetischen Vorlieben und Ansichten des 21. Jahrhunderts auf Kunstwerke früherer Epochen anzuwenden, vor allem, wenn sie aus völlig anderen Kulturen stammen. Seien Sie dennoch flexibel und verzichten Sie auf Positionen wie »Ich mag keine zeitgenössische Kunst« oder »Metallskulpturen interessieren mich nicht«.

Vermutlich wird dieses Buch Ihre Vorlieben nicht ändern. Wahrscheinlich sind es nach der Lektüre immer noch dieselben. Allerdings

sollten Sie dann einen Bezugsrahmen erworben haben, mithilfe dessen Sie leichter verstehen, *warum* Sie ein Kunstwerk nicht mögen, und intelligent analysieren und eloquent erklären können, *weshalb* Ihnen fast alles lieber ist als zeitgenössische Metallskulpturen.

Fürchten Sie sich nicht vor Kunstmuseen. Fühlen Sie sich nicht genötigt, die sogenannten »alten Meister« zu lobpreisen. Sie müssen keine Schuld verspüren, wenn Ihnen ein Kunstwerk im Louvre oder in der Eremitage nicht gefällt. Ich habe einmal im Bostoner Museum of Fine Arts gehört, wie ein kleiner Junge seinen Vater fragte, ob sie in einer Kirche seien. Das zeigt, welche selbstgerechte Atmosphäre oft in Museen herrscht.

ZUR DEFINITION VON »KUNST«

Es gibt keine exakte Definition von »Kunst«. Wenn Sie Google fragen »Was ist Kunst?«, erhalten Sie viele Millionen Ergebnisse. Eine Kurzfassung vieler umfangreicher Definitionen besagt, dass Kunst aus Werken von Schönheit oder emotionaler Stärke besteht, die mittels Fantasie und Können geschaffen wurden. Selbst Funk & Wagnalls *Standard Dictionary of the English Language* muss nach einem längeren Diskurs eingestehen, dass »Kunst kein Synonym hat«. Und tatsächlich ist Kunst nichts Absolutes. Es gibt keine Formeln oder Regeln, um die Frage zu beantworten: »Was ist Kunst?« Es existiert nicht einmal ein quasi-wissenschaftliches Bewertungssystem (wenn 51 Prozent mit »Ja« antworten, muss es Kunst sein). Je nachdem, wie breit, inklusiv oder großzügig Ihre persönliche Definition von Kunst ist, werden Sie fast immer irgendeine Form von Kunst um sich herum finden.

Pieter Bruegel der Ältere

Die Kinderspiele
(Detail), 1560
Öl auf Holztafel,
116,4 x 160,3 cm
Kunsthistorisches
Museum, Wien

Bruegel der Ältere, ein gefeierter Künstler, führte Genre-Themen in die niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts ein. Wenn die Unterscheidung zwischen Illustration und schöner Kunst nicht anhand des Motivs oder der Zeit und des Ortes der Veröffentlichung erfolgen kann, wie dann?



Was kann als »schöne Kunst« bezeichnet werden? Als »Kunst«? Als »Kunsthandwerk«? Sind solche Unterscheidungen überhaupt nötig? Viele Menschen nennen sich selbst Künstler (oder würden es gern). Das dürfen sie, da es anders als bei Ingenieuren, Ärzten oder Rechtsanwälten keine Ausbildungsanforderungen, Prüfungen oder rechtlichen Kontrollen dafür gibt. Der amerikanische Pop-Art-Künstler Andy Warhol sagte: »Ein Künstler ist jemand, der Dinge herstellt, die die Menschen nicht haben müssen.« Er definierte Kunst als »was man sich erlauben kann«.

-
**Sollten wir zu dem Schluss kommen, dass etwas eher als
schöne Kunst bezeichnet wird, je älter es ist?**
-

Wenn die kluge Sozialkritik die Gemälde und Drucke des englischen Künstlers William Hogarth aus dem 18. Jahrhundert und die politischen Karikaturen des französischen Künstlers Honoré Daumier aus dem 19. Jahrhundert als Kunst betrachtet, was ist dann mit den heutigen Cartoons? Wenn heutige Cartoons nicht als schöne Kunst gelten, die Cartoons früherer Zeiten dagegen schon, sollten wir dann zu dem Schluss kommen, dass etwas eher als schöne Kunst bezeichnet wird, je älter es ist?

Dürfen wir etwas wie die aus bereits vorhandenen Gegenständen zusammengesetzten »Readymades« Kunst nennen? Pablo Picassos *Stierkopf* (1942; gegenüber) besteht aus dem Lenker und dem Sitz eines Fahrrads, die er zusammengeschweißt hat. Sicher waren dafür Fantasie und Einsicht nötig, Fähigkeiten, die man meist mit Kunst assoziiert. Schließlich sah Picasso etwas in den gewöhnlichen Fahrradteilen, das andere nicht sahen, und setzte diese Objekte neu zusammen. Angesichts der heutigen Versuche, unsere Umwelt zu schonen, würde ich dies »Recyclete Fahrradkunst« nennen. Picasso verwendete auch in anderen Werken einfache Gegenstände, etwa in *Pavian mit Jungem* (1951; Museum of Modern Art, New York), bei dem der Kopf der Pavianmutter aus zwei in Bronze gegossenen Spielzeugautos seines Sohnes Claude besteht.

-
**Liebe ist ein gleichermaßen ungenauer Begriff und die Antwort hängt
davon ab, wen Sie fragen.**
-

Vielleicht ist die Frage »Was ist Kunst« vergleichbar mit »Was ist Liebe?«, da Liebe ein gleichermaßen ungenauer Begriff ist und die Ant-

Pablo Picasso
Stierkopf, 1942
Mit einem Metalllenker
verschweißter
Lederfahrradsitz,
33,5 x 43,5 x 19 cm
Musée Picasso, Paris

**Picasso, geboren
in Spanien, aber in
Frankreich tätig, war
einer der berühmtesten
und kreativsten Künstler
des 20. Jahrhunderts.
Er zeigt uns mit dieser
genialen Nutzung von
Fahrradteilen, dass
man Kunst auch in den
einfachsten Dingen
finden kann. Doch ist
sein *Stierkopf* in einem
Museum, weil er Kunst
ist, weil er genial ist oder
weil er von Picasso ist?**



wort davon abhängt, wen Sie fragen. Es gibt verschiedene Arten von Liebe – die der Eltern für ihr Kind oder des Kindes für seine Eltern ist anders als die romantische Leidenschaft oder die patriotische Liebe. Der Grad der Emotionen variiert von leichter Zuneigung bis zur intensiven und allumfassenden Liebe, für die Menschen ihr Leben gegeben haben. Liebe kann flüchtig sein oder auch ein Leben lang anhalten. Ist also das fragliche Kunstwerk eines, das Sie nur kurz bewundern, oder ruft es Gedanken hervor, die Sie tief bewegen? Werden Sie es nach einer Stunde vergessen haben oder möchten Sie es jeden Morgen bewundern, wenn Sie erwachen?

Die Antwort auf die Frage »Was ist Kunst?« wurde mit der Zeit immer facettenreicher und umfassender, was auch an der Einführung neuer Techniken und Materialien liegt. Für viele Menschen steht die



Delphine Diallo*Hybrid 8*, 2011

Chromogener Druck
aus einer Auflage von 15,
114,3 x 76,2 cm
Kopfschmuck von Joanne
Petit-Frère,
Privatsammlung

Die senegalesisch-französische Fotografin Diallo und die amerikanische Haarkünstlerin Petit-Frère erkunden das künstlerische Potenzial eines ungewöhnlichen Mediums. Skulpturen aus kunstvoll geflochtenen menschlichen Haaren könnte man als tragbare, erneuerbare Kunst betrachten.

Fotografie heute gleichberechtigt neben der Malerei. Der künstlerische Status der Computergrafik muss erst noch etabliert werden. Unsere zunehmende Bereitschaft, eine Vielzahl an visuellen Ausdrucksmöglichkeiten zu akzeptieren, führte dazu, dass darunter auch Kunstformen sind, die früher als »primitiv« oder »Außenseiterkunst« marginalisiert oder gar verpönt wurden, wie die sogenannte »Graffiti-Kunst«, ein Begriff, der einst als Widerspruch in sich aufgefasst worden wäre.

Kreativität und der Reiz des Neuen treffen in den Fotografien der senegalesisch-französischen Delphine Diallo aufeinander. Ihre Porträts konzentrieren sich auf das von ihr »Göttlich Weiblich« genannte, die innere Schönheit und Energie von Frauen. In *Hybrid 8* (2011; gegenüber) ist das Modell sowohl maskiert als auch unmaskiert, verborgen hinter seinem Haar, das seine ethnische Kultur enthüllt. Diallo arbeitet mit der Amerikanerin Joanne Petit-Frère zusammen, die Haar als künstlerisches Medium nutzt, um mithilfe traditioneller Flechttechniken skulpturartige Formen zu erschaffen, die sonst aus konventionellen Materialien entstehen. Die Natur ist für Petit-Frère die größte Inspirationsquelle und die von ihr geschaffenen Formen vermitteln eine organische Anmutung.

-
Kunst und Musik vermitteln gewissermaßen die gleichen Emotionen.
-

Es gibt viele Verbindungen zwischen den verschiedenen Kunstformen und Künstler arbeiten oft in mehr als einer kreativen Disziplin. Die ästhetischen Konzepte, die in den Analysen von Malerei und Bildhauerei zu finden sind und in diesem Buch dargestellt werden, gelten auch für andere Kunstformen – vor allem für Musik, Tanz und Theater. Oft ist das Vokabular in diesen Disziplinen sehr ähnlich. So können etwa Adjektive wie laut, weich, hart oder sanft sowohl Farben als auch Töne beschreiben. Gemälde, in denen der Künstler kurze, schnelle Pinselstriche auf die Leinwand bringt, lassen sich mit einem Stakkato vergleichen, bei dem die Töne kurz, aber akzentuiert gespielt werden. Kunst und Musik vermitteln gewissermaßen die gleichen Emotionen.

WIESO ERSCHAFFT MAN KUNST?

Kunst wurde in allen Teilen der Welt, zu allen Zeiten, in allen Gesellschaften geschaffen: Der Wunsch nach Kreativität ist universell. Die Gründe dafür sind aber ganz verschieden. Denken Sie beim Betrachten eines Kunstwerks über dessen Funktion und die Absicht des Künstlers nach. Es könnte die abgebildete Person verewigen oder das Ansehen eines Gönners erhöhen. Vielleicht erzählt es eine Geschichte oder zeich-

net ein wichtiges historisches Ereignis nach. Oder es demonstriert die Fertigkeiten eines jungen Künstlers. Vielleicht bewahrt das Gemälde die natürliche Schönheit einer Landschaft oder eines Blumenarrangements. Jede dieser Möglichkeiten könnte der Anstoß für ein Kunstwerk sein – oder auch etwas völlig anderes. Die folgenden Beispiele zeigen, wie viele Zwecke Kunst erfüllen kann.

Der altägyptische *Sitzende Schreiber* (unten) stammt aus einem Grab in Sakkara, war also niemals für die Augen der Lebenden bestimmt. Es gibt zahlreiche ähnliche Skulpturen ägyptischer Schreiber; sie sollten dem Pharao in der nächsten Welt ebenso dienen wie ein lebender Schreiber in diesem Leben. Die Kunst ersetzt eine lebende Person aus Fleisch und Blut durch eine unbelebte aus Stein und Farbe.

Die Absicht hinter neueren Kunstwerken ist manchmal schwerer zu erkennen. 2002 schablonierte der geheimnisumwitterte britische Künstler Banksy das Bild eines kleinen Mädchens, das einen herzförmigen Luftballon fliegen lässt, neben die Worte »There is Always



Unbekannter Künstler

Sitzender Schreiber,
aus Sakkara, Ägypten,
ca. 2600–2350 v. Chr.,
4. oder 5. Dynastie
Bemalter Kalkstein,
Augen aus Bergkristall in
Kupfer,
53,7 x 44 x 35 cm
Musée du Louvre, Paris

Die Pharaos erwarteten von ihren Dienern, die in Statuen, Reliefs oder Gemälden dargestellt wurden, dass diese sie in das Nachleben begleiten und ihnen bis in alle Ewigkeit dienen. Diese idealen Angestellten, die niemals zu spät zur Arbeit kamen, waren immer aufmerksam und bereit, zu Diensten zu stehen.

Banksy

Girl with Balloon, 2006
Direkt nach der Auktion
bei Sotheby's 2018
geschreddert, umbenannt
in *Love Is in the Bin*
Sprühfarbe, Acrylfarbe,
Leinwand, Holz,
Schreddermechanismus,
101 x 78 x 18 cm
Staatsgalerie, Stuttgart

**Banksy, der anonyme
britische Street/
Graffiti-Künstler, dessen
Identität bisher ungeklärt
ist, schafft genial
schablonierte Bilder, die
oft satirische Botschaften
über aktuelle soziale
und politische Fragen
vermitteln.**



Hope« auf die Waterloo Bridge in London. Der Ballon verkörpert vielleicht die Liebe und Hoffnung, die die kindliche Unschuld begleitet, und die nun außer Reichweite schweben. Eine Leinwand dieses Bildes wurde 2018 auf einer Auktion bei Sotheby's in London für £1.042.000 verkauft. Als der Hammer des Auktionators fiel, wurde im Rahmen von *Girl with Balloon* – sehr zum Erstaunen der anwesenden Zuschauer – ein Schredder aktiviert! Der Schredder zerstörte das Bild zur Hälfte (oben). Banksy benannte das Werk um in *Love Is in the Bin* (*Die Liebe ist im Eimer*). Welche Absicht verfolgte Banksy? Wollte er den Kunstsammlern bei Sotheby's sagen, dass der

Wert der Kunst ebenso flüchtig ist wie die Unschuld? War es eine Art von »Performance-Kunst«? Ein Publicity-Coup? Zumindest erregte Banksy weltweite Aufmerksamkeit und der Wert des zerstörten Werks – und vielleicht auch seiner anderen Werke – stieg weiter.

Manchmal muss man bestehende Annahmen über den Zweck eines Kunstwerks revidieren. Wollte der niederländische Künstler Jan van Eyck mit dem 1434 gemalten Bild *Die Arnolfini-Hochzeit* (gegenüber) die Hochzeit von Giovanni Arnolfini und Jeanne Cenami dokumentieren, wie man lange vermutete? An der Wand über dem Spiegel steht »Jan van Eyck war hier«, der Künstler war also Zeuge des Ereignisses. Ein weiterer Beweis für seine Anwesenheit ist seine Reflexion in dem Spiegel, der das Paar von hinten zeigt. Allerdings lässt die spätere Entdeckung, dass Cenami Arnolfinis zweite Frau war und ihre Ehe erst 1447 geschlossen wurde (obwohl der Künstler bereits 1441 verstarb), an der Identität der Figuren zweifeln. Kunsthistoriker fragen sich, ob das Gemälde als Hochzeits- oder als Verlobungsdokument, als Erinnerungsporträt einer ersten Ehefrau, die vielleicht im Kindbett gestorben war, oder als etwas anderes gedacht war, das möglicherweise erst durch den Fund eines Dokuments aus dem 15. Jahrhundert enthüllt wird.

Jan van Eyck

Die Arnolfini-Hochzeit,
1434
Öl auf Eichentafel,
82,2 x 60 cm
National Gallery, London

Für eine lange Zeit hielt man die Personen, die der niederländische Künstler Jan van Eyck hier abbildete, für Giovanni Arnolfini und Jeanne Cenami. Die Entdeckung, dass Arnolfini und Cenami erst nach dem Tod des Künstlers heirateten, lässt nun allerdings Zweifel aufkommen – sowohl über die Namen des Paares als auch über den Zweck dieses Gemäldes.

KUNST ALS AUFZEICHNUNG DER GESCHICHTE

Als visuelle Berichte liefern Kunstwerke manchmal Einblicke in die Kultur, in der sie entstanden sind: Glaubensvorstellungen, Grad des Wohlstands, Politik, Religion, Sitten, Kleidung und mehr. Jan van Eyck malte nicht nur das Innere eines gehobenen Haushalts in den Niederlanden des 15. Jahrhunderts, sondern auch eine Lebensart. Heutige Betrachter würden beim Blick auf den Bauch der Frau vermuten, dass die Verlobung oder Hochzeit gerade noch rechtzeitig stattfindet. Dabei war ihr vorgewölbter Bauch eine zeitgenössische Mode, die auch von denen sorgfältig gepflegt wurde, die normalerweise nicht so aussahen. Der Schnitt des Gewandes und ein gepolsterter Beutel unter dem Kleid sowie die Haltung der Trägerin sorgten für das gewünschte »schwängere« Erscheinungsbild. Ebenso modern in dieser Zeit war die gehörnte Frisur, für die man das Haar um Drahtkegel wickelte, die an den Schläfen befestigt wurden.

-
Nicht nur Bilder, sondern auch die Umstände ihrer Entstehung liefern historische Informationen.
-





Unbekannter Künstler
*Initiation des Kublai Khan
und Übergabe Tibets an
Phagpa im Jahre 1264,*
Tibet,
ca. 16.–17. Jahrhundert
Pigment auf Stoff,
64,5 x 41,6 cm
Rubin Museum of Art,
New York

**Kunst als historisches
Narrativ gibt es auf
der ganzen Welt. Hier
dokumentierte der
tibetische Künstler die
Übertragung von Macht
und Autorität, womit er
unwiderlegbar beweist,
dass in jeder Sprache gilt:
»Ein Bild sagt mehr als
tausend Worte.«**

Kunst kann wichtige Ereignisse in der religiösen und politischen Geschichte, manchmal in beiden, dokumentieren. Das Bild oben zeigt den inthronisierten Guru Phagpa (1235–80), den Anführer der Sakya-Schule des tibetischen Buddhismus, wie er 1264 die Macht des Mongolenherrschers Kublai Khan (1215–94) anerkennt. Kublai Khan wiederum verlieh Phagpa die Macht über Teile Tibets. Um in diesem tibetischen Gemälde Phagpas größere Bedeutung zu zeigen, stellte ihn der Künstler viel größer dar als Kublai Khan, der zum Zeichen des Respekts seine Handflächen aneinanderlegt. Kublai Khan gründete 1271 die Yuan-Dynastie in China.

Nicht nur Bilder, sondern auch die Umstände ihrer Entstehung liefern historische Informationen. Bei einer Auftragsarbeit müssen Sie die Beziehung zwischen Künstler, Kunden und fertigem Werk betrachten. Wie viel lässt sich auf die kreativen Ideen des Künstlers zurückführen – statt auf die Anforderungen des Auftraggebers? Dieser (oder seine Organisation) spielte wahrscheinlich eine wichtige Rolle bei der Festlegung des Resultats.

Duccio di Buoninsegna

Maestà, Vorderseite eines Hochaltars, 1308–11
Eitempera und Gold auf Holztafel, 2,13 x 3,96 m
Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena

Informationen über das Leben von Duccio, dem führenden sienesischen Künstler des frühen 14. Jahrhunderts, helfen uns, sein Werk zu verstehen. Neben dem Vertrag für die *Maestà* und Dokumente über andere Aufträge gibt es in den Stadtarchiven Aufzeichnungen über seine vielen Weinrechnungen und die Geldbußen für schlechtes Betragen!

Vor dem 19. Jahrhundert arbeiteten Künstler im Westen fast ausschließlich auf Bestellung.

Die Vorstellung, dass der Künstler Motive malt oder formt, die ihm persönlich etwas bedeuten, und die Werke dann später über einen Agenten, eine Galerie oder eine Ausstellung verkauft, wurde erst im 19. Jahrhundert zur Normalität. Vorher arbeitete man fast ausschließlich auf Bestellung. Der Kunde gab möglicherweise das Motiv vor, vielleicht auch die Bildsprache, um dessen Sinn zu vermitteln, die Größe des Werkes und die Menge an bestimmten Materialien, vor allem bei teuren Pigmenten oder Metallen. Kunde und Künstler vereinbarten manchmal auch, welche Freiheiten sich der Künstler nehmen konnte, etwa, ob er Assistenten beschäftigen oder gleichzeitig andere Aufträge annehmen durfte.

Ein seltenes überliefertes Beispiel für einen Vertrag zwischen den Domherren von Siena und dem italienischen Künstler Duccio behandelt sein Altarbild *Maestà* (1308–11; unten). Dieser Vertrag,



der im Staatsarchiv von Siena liegt, besagt, dass Duccio keine Helfer beschäftigen durfte, die ganze Arbeit selbst ausführen musste und erst andere Gemälde beginnen durfte, nachdem er die *Maestà* abgeschlossen hatte, was 1311 geschah.

KUNST UND FUNKTIONALITÄT

Ist ein Kunstwerk, das einem praktischen Zweck dient, weniger »Kunst«, als wenn es eine rein ästhetische Funktion hat? Die Frage von Kunst versus Handwerk hat einige außerordentlich feine Facetten. Besitzt etwa ein reich bestickter Stoff, der als Wandbehang dient, einen höheren künstlerischen Wert als ein ebenso verzierter Stoff, der als Kleidungsstück getragen wird? Wenn ein Künstler ein Bild sowohl auf eine Leinwand als auch auf eine Schüssel malt, die anschließend für die Massenproduktion und den häuslichen Gebrauch gedacht ist, rangiert dann die Schüssel in der künstlerischen Hierarchie unter der Leinwand?

Der italienische Manierist Benvenuto Cellini schuf für den französischen König Franz I. prächtige allegorische Figuren von Neptun und der Erde (1540–43; unten) aus Gold und Emaille. Sinkt ihr Status, weil es eigentlich Salz- und Pfeffergefäße sind? Die Einstellung zu dieser



Frage hat sich im Laufe der Jahre gewandelt. Cellini lebte im 16. Jahrhundert, lange bevor die Europäer im 18. Jahrhundert das Konzept der schönen Künste definierten. Die schönen Künste, die für hohe ästhetische Qualität stehen, wurden von den angewandten Künsten unterschieden, bei denen es um die Herstellung und Verzierung funktionaler Objekte geht, wie kunstvoll sie auch sein mögen. Manche behaupten, diese Unterscheidung solle hohe künstlerische Standards bewahren, während andere sie für Elitedenken halten.

Müssen Museumskuratoren diese Frage beantworten? In Kunstmuseen sind heutzutage alle möglichen Objekte zu sehen. Im Metropolitan Museum of Art in New York stehen Rüstungen und Waffen, manche von berühmten Künstlern entworfen, neben den traditionellen schönen Künsten. Sollten Rüstungen also als schöne Kunst gelten? Das Musée d'Orsay in Paris stellt neben den Gemälden und Skulpturen der französischen Impressionisten Möbel aus. Noch extremer: Arthur Youngs Hubschrauber Bell-47D1 von 1945 hängt an der Decke des Museum of Modern Art in New York. Was halten Sie von der Ausstellung »Art of the Motorcycle« am Guggenheim Museum in New York von 1998, die anschließend auch in Chicago, Bilbao und Las Vegas zu sehen war? Wäre den Ingenieuren, die diese Motorräder für den Massenmarkt entwickelt hatten, in den Sinn gekommen, dass ihre Produkte in berühmten Kunstmuseen ausgestellt werden könnten? Kann ein Objekt von Kuratoren und Kritikern zu Kunst erklärt werden, auch wenn seine Schöpfer das früher nie in Betracht gezogen hätten?

Künstler aus dem Zunftsystem blieben oft anonym.

Benvenuto Cellini

Neptun und Erde, Salz- und Pfeffergefäße, 1540–43
Gold, Emaillé, Ebenholz und Elfenbein, 26,3 x 28,5 x 21,5 cm
Kunsthistorisches Museum, Wien

Cellini, Bildhauer der wichtigsten Mäzene in Frankreich und Italien, rühmte sich in seiner Autobiografie seiner Fähigkeiten als Künstler (und Liebhaber). Dieses außergewöhnliche Gefäß für Gewürze mit seiner komplexen Ikonografie (Salz kommt aus dem Meer des Neptun und Pfeffer aus der Erde) bringt schöne Kunst und schönes Essen in Einklang.

Wie so oft bietet die Vergangenheit Einblicke, die uns die Gegenwart verstehen und die Zukunft vorhersehen lassen. Manche antiken griechischen Keramiken tragen die Namen des Töpfers und des Malers und zollen ihnen gleichermaßen Anerkennung. So signierten sowohl Euphronios als auch Euxitheos den rotfigurigen Kelchkrater von ca. 515 v. Chr., auf dem der *Tod des Sarpedon* dargestellt wird (Museo Nazionale Archeologico Cerite, Cerveteri). Auf manchen Vasen zeigt die Signatur an, dass Töpfer und Maler identisch waren – keiner dieser Berufe hatte also mehr Prestige als der andere.

Im europäischen Mittelalter wurde die Person, die ein Bild auf eine Holztafel malte, genau wie die Person, die diese herstellte, in einer Zunft ausgebildet und ist daher heute fast ausnahmslos namentlich nicht bekannt. Man unterschied kaum zwischen

den Menschen, die wir heute als Künstler oder Kunsthandwerker bezeichnen, da dieselbe Person nicht nur Gemälde und Skulpturen, sondern auch Möbel, Geschirr, Buchumschläge, Waffen, Kleidung und Wandteppiche entwarf – also eigentlich alles.

Während der Renaissance änderte sich das. Da man nun glaubte, künstlerische Inspiration sei göttlichen Ursprungs, galten Künstler für von Gott bevorzugt. Dennoch war der Künstler Hans Holbein der Jüngere nicht nur Porträtist König Heinrichs VIII. von England, sondern entwarf auch Buchumschläge, königliche Siegel, Zeremonialwaffen, Schmuck und Tafelsilber für den König – wie es auch Benvenuto Cellini für Franz I. von Frankreich tat.

Die Diskussion um die Unterscheidung zwischen Künstlern und Kunsthandwerkern sowie zwischen schönen Künsten und Handwerk dauert bis heute an. Wenn hochwertige Einzelstücke von Handwerkern sowohl schön als auch funktional sind und Werke von Künstlern rein ästhetisch sind, sollten wir diesen Objekten dann einen höheren Wert beimessen, weil sie keine Funktion haben? Das würde Warhols Definition eines Künstlers stützen, als »jemand, der Dinge herstellt, die die Menschen nicht haben müssen«.

DIE TECHNISCHE AUSFÜHRUNG ALS KRITERIUM?

Sind sorgfältig und präzise hergestellte Gemälde oder Skulpturen, die ordentlich und exakt gefertigt sind, bessere Kunst als grob gefertigte? Sollten wir also den künstlerischen Wert nur an der Idee bemessen oder auch an der technischen Ausführung dieser Idee?

Die entstehenden Kunstakademien verdrängten die Zünfte.

In Kulturen, die nicht zwischen Künstlern und Kunsthandwerkern unterschieden, wurden die Menschen, die als Maler und Bildhauer arbeiteten, oft durch Familienmitglieder und/oder eine lange Lehrzeit in einer Zunft ausgebildet – wie vermutlich jeder, der ein Handwerk oder Gewerbe beherrschte. So war es zumindest im mittelalterlichen Europa. Ein Schüler musste die gelehrten technischen Fähigkeiten umsetzen; die Entwicklung eines eigenen künstlerischen Stils gehörte nicht zum Lehrplan. Ziel war es, zum Meister zu werden, was am Ende durch die Herstellung eines »Meisterstücks« demonstriert wurde und der Person erlaubte, andere auszubilden. Entsprechend wichtig war es, wie gut jemand ein Werk technisch ausführte und wie gründlich die notwendigen Fähigkeiten angewendet wurden.



Thomas Rowlandson und Augustus Pugin

Exhibition Room, Somerset House, 1808

Aquatinta und Radierung, Blattgröße 24,7 x 29 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York

Joshua Reynolds, der erste Präsident der Royal Academy of Art in London, entwarf ähnlich wie Charles Lebrun, der Direktor der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris, Theorien und Regeln für die Kunst. Reynolds' 15 Discourses bestehen aus starren Regeln, die von seinen Zeitgenossen willkommen geheißen wurden.

Die entstehenden Kunstakademien verdrängten dieses System allmählich. Im italienischen Bologna gründete die Malerfamilie Carracci, mit den Brüdern Annibale und Agostino sowie ihrem Cousin Ludovico, 1582 eine Kunstakademie, und entzog damit den Zünften den Einfluss. Frankreich etablierte 1648 in Paris die Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei). Charles Lebrun, ab 1663 ihr Direktor, richtete ein strenges Ausbildungssystem in Theorie und Praxis ein. Da er für alle Kunstprojekte von Ludwig XIV. verantwortlich war, kamen mit der Zeit alle Künstler unter die Kontrolle der Académie. Lebrun gab die Regeln vor, legte Standards fest und diktierte Themen und Stil der französischen Kunst, was der Originalität einen empfindlichen Dämpfer versetzte. England schuf mit der Gründung der Royal Academy of Arts 1768 ein ähnliches System (oben).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es in Frankreich zu einer grundlegenden Änderung. Mit den jährlichen Ausstellungen in Paris, den sogenannten Salons, hatte die Académie bestimmt, welche Werke ausgestellt wurden, und damit sowohl den Geschmack des Publikums als auch den Erfolg einzelner Künstler be-

einflusst. 1863 lehnte die Jury des Salons mehr als 4.000 Gemälde ab, was einen solchen Aufschrei der abgelehnten Maler und ihrer Unterstützer hervorrief, dass Kaiser Napoleon III. einen zweiten Salon für die abgelehnten Werke ins Leben rief, den sogenannten Salon des Refusés (Salon der Zurückgewiesenen). Damit begann der Niedergang des akademischen Ansatzes; die Jury verlor ihre übermächtige Kontrolle über die französische Kunst.

Maler und Bildhauer, befreit von der Pflicht, die Jury des Salons zufriedenzustellen, wandten sich von den traditionellen Themen Religion, Mythologie, Historie oder Politik ab und zogen ihre Inspiration aus dem Alltag und der Natur. Neue Malmethoden, die Farbe und optische Studien nutzten, um die Prinzipien des Sehens und des Lichts zu untersuchen, rückten in den Mittelpunkt. Die Haltung zu den technischen Aspekten der Malerei wandelte sich: Die glatten Flächen, die sorgfältige Zeichenkunst und die detaillierte Darstellung, die die Akademie lange bevorzugte, verloren an Bedeutung.

Heute ist die technische Ausführung den Künstlern noch weniger wichtig als früher. Das bedeutet aber auch: Manche modernen Kunstwerke bröckeln oder blättern bereits oder bedürfen aus anderen Gründen der Konservierung und/oder Restaurierung.

Unbekannter Künstler

Ti bei der Nilpferdjagd,
ca. 2500–2400 v. Chr.,
4. Dynastie
Wandrelief aus bemaltem
Kalkstein, Höhe
ca. 114,3 cm
Grab von Ti, Sakkara,
Ägypten

Altägyptische Malereien stellen dar, was der Verstand weiß, und nicht, was das Auge tatsächlich sieht. Jedes Objekt wird von seinem charakteristischsten Standpunkt aus dargestellt, um seine Bedeutung zu zeigen. Alle Fische, Nilpferde und Boote werden entsprechend von der Seite gezeigt.



TRADITION VERSUS INNOVATION

Ist es möglich, Kunst nach Regeln und Theorien zu schaffen, wie Charles Lebrun und Joshua Reynolds glaubten? Heute ist man allgemein der Meinung, dass das Erschaffen von Kunst Fantasie, Intuition, Inspiration, sogar Genie erfordert. Wir bewundern Originalität und das Neue, das wir gern als Fortschritt ansehen. Doch auch wenn Künstler nach Einzigartigkeit streben, bleibt das Studium der »alten Meister« eine anerkannte Komponente der Ausbildung. Es bringt Vorteile, die Vergangenheit zu untersuchen; die Studierenden sind besser gerüstet, etwas Neues zu erzeugen: Aus der Nachahmung erwächst am Ende die Innovation.

In der Vergangenheit gab es Zeiten, in denen man das ganz anders sah. Betrachten Sie etwa die zwei altägyptischen Grabmale: *Ti bei der Nilpferdjagd*, ca. 2500–2400 v. Chr. (gegenüber) und *Nebamun jagt im Papyrusdickicht*, ca. 1350 v. Chr. (unten). Auch nach 1.000 Jahren gelten die gleichen Darstellungskonventionen. Beide Künstler zeigen Kopf und Beine von der Seite, Auge und Schultern jedoch von vorn; die relative Größe der Figur deutet auf ihre Stellung in der Gesellschaft hin und nicht auf ihre Position im Raum. Die einzige bedeutsame Ausnahme von dieser altägyptischen

Unbekannter Künstler

Nebamun jagt im Papyrusdickicht, aus der Grabkammer des Nebamun, Theben, Ägypten, ca. 1350 v. Chr., 18. Dynastie
Bemalte Gipswand, 83 x 98 cm
British Museum, London

An den Wänden ägyptischer Gräber vereint sich Naturalismus ganz ungewungen mit einer gewissen dekorativen Abstraktion. Die hieroglyphischen Texte betonen die flache Bildebene.



Ehrfurcht vor Wiederholung und Tradition, die nicht nur in der Kunst galt, gab es während der 18. Dynastie unter Pharao Amenhotep IV. (auch bekannt als Echnaton, gestorben ca. 1336/1334 v. Chr.) – die von ihm eingeführten Änderungen verschwanden nach seinem Tod zum Großteil wieder.

Im Gegensatz zu den alten Ägyptern, die ihre etablierten Ideale über Jahrtausende kaum änderten, wechselten die antiken Griechen und Römer mehrfach ihre Vorstellungen von ästhetischer Perfektion. Ihre intellektuellen Theorien kombinierten Wissenschaft und Kunst und nutzten mathematische Verhältnisse, um sowohl den menschlichen Körper als auch ihre Bauten ideal zu proportionieren.

Das Interesse an der menschlichen Figur ist in der Geschichte der Kunst ungebrochen.

Der *Speerträger (Doryphoros)*, die römische Marmorkopie einer Bronzestatue des griechischen Bildhauers Polyklet (ca. 450–440 v. Chr.), zeigt die idealen Proportionen eines Mannes während der klassischen Periode mit einer Höhe von acht Köpfen (Museo Archeologico Nazionale, Neapel). Später, in der hellenistischen Ära, war das Ideal mit einer Höhe von neun Köpfen schlanker, wie der *Apoxyomenos* beweist, die römische Marmorkopie eines Bronzeoriginals des griechischen Bildhauers Lysipp (ca. 330 v. Chr.; Museo Pio Clementino, Vatikanstadt, Rom). Der römische Architekt und Schriftsteller Vitruvius, der im späten 1. Jahrhundert v. Chr. lebte, bestimmte die idealen männlichen Proportionen mithilfe der Mathematik: Die Kopfgröße bei ihm betrug ein Zehntel der Körpergröße. Leonardo da Vinci verewigte Vitruvius' Beschreibung in seiner berühmten Zeichnung *Der Vitruvianische Mensch* (ca. 1490; Gallerie dell'Accademia, Venedig).

Das Interesse an der menschlichen Figur ist in der Geschichte der Kunst ungebrochen. Moderne Abbildungen sind ausgesprochen vielfältig. Ein Extrem sind die unnatürlich schlanken, langen Figuren des Schweizer Bildhauers Alberto Giacometti, wie etwa *Frau von Venedig III* (1956; gegenüber links). Das Werk des kolumbianischen Bildhauers Fernando Botero dagegen ist durch rundliche, aufgebläht wirkende Figuren gekennzeichnet, wie man es an seiner *Stehenden Frau* (1993; gegenüber rechts) sieht. Fast alle anatomischen Typen und Körperformen – ob weiblich oder männlich – wurden zur einen oder anderen Zeit einmal zum Vorbild erklärt. Glücklich die Person, die zur richtigen Zeit geboren wurde, um dem aktuellen Ideal zu entsprechen. Falls das nicht klappt, können wir uns damit trösten,

Gegenüber links:

Alberto Giacometti

Frau von Venedig III, 1956
Bronze,
118,5 x 17,8 x 35,1 cm
Collection Fondation
Alberto & Annette
Giacometti, Paris

Der Schweizer Giacometti, ein bedeutender

Bildhauer des 20. Jahrhunderts, hatte einen einzigartigen Blick auf den menschlichen Körper. Diese Frau ist kaum mehr als ein Schatten, wenn Giacometti einen übertrieben dünnen Körperbau in eine künstlerische Ästhetik verwandelt.

Gegenüber rechts:

Fernando Botero

Stehende Frau, 1993
Bronze,
73 x 30,5 x 26,5 cm
Edition sechs von sechs
Privatsammlung

Der Kolumbianer Botero

hatte eine großzügigere Sicht auf die Anatomie der Frau. Seine korpulenten Figuren mit den üppigen Konturen sind quasi eine Weiterentwicklung des Körpertypus, den der flämische Barockmaler des 17. Jahrhunderts Peter Paul Rubens bevorzugte (siehe Seiten 42–43).



dass wir früher einmal als anatomisch perfekt erachtet und von allen beneidet wurden (oder es künftig sein werden).

SCHÖNHEIT, EMOTION UND BOTSCHAFT IN DER KUNST

Muss ein Kunstwerk schön sein? Attraktiv? Hübsch? Nehmen Sie *Die Schwestern* (1869; unten). Hier malte die französische Impressionistin Berthe Morisot zwei junge, hübsche Damen, die modisch gekleidet, sorgfältig frisiert und entspannt auf ihrem Plüschsofa sitzen. Solch pastellfarbene Nettigkeiten sind typisch für Morisot und den Impressionismus im Allgemeinen. Morisots Malerkollege, der Impressionist Renoir, nur einen Monat jünger als sie, sagte: »Ein Bild sollte eine liebenswürdige Angelegenheit sein, fröhlich und hübsch, ja, hübsch. Es gibt genügend langweilige Dinge in der Welt, ohne dass wir noch mehr davon machen.« Eine ähnliche Empfindung drückte der kanadische Dichter Bliss Carman in *The Making of Personality* (1908) aus: »Sache der Kunst ist es, Fröhlichkeit zu bereiten ... Welch eine Schande ist es, die großartige Gabe des Ausdrucks auf abscheuliche und freudlose Themen zu verschwenden.« Der Expressionist Henri Matisse schrieb in seinen *Notes d'un peintre* (Notizen eines Malers; 1908): »Ich träume von einer Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit, der Ruhe, ohne beunruhigende und sich aufdrängende Gegenstände, von einer Kunst, die ... ein Beruhigungsmittel ist, eine Erholung für das Gehirn, so etwas wie ein guter Lehnstuhl, in dem man sich von physischen Anstrengungen erholen kann.«

Berthe Morisot

Die Schwestern, 1869
Öl auf Leinwand,
52,1 x 81,3 cm
National Gallery of Art,
Washington, DC

Morisot schuf einladende Landschaften und vor allem Porträts ihrer Familienmitglieder – ihr Lieblingsmotiv war ihr einziges Kind Julie. Indem sie eine Laufbahn als Malerin einschlug, folgte Morisot nicht dem Lebensweg, den ihre wohlhabende Familie von ihr erwartete.



Matthias Grünewald
Isenheimer Altarbild,
 1512–16
 Öl auf Holz, Mitteltafel,
 2,69 x 3,07 m
 Unterlinden-Museum,
 Colmar

Grünewald, ein deutscher Maler, bemühte sich, beim Betrachter eine starke emotionale Reaktion auszulösen. Selbst die Produzenten heutiger Horrorfilme erschaffen nur selten ein Bild, das so abstoßend ist wie das eines gefolterten, gekreuzigten, fast nackten Mannes.

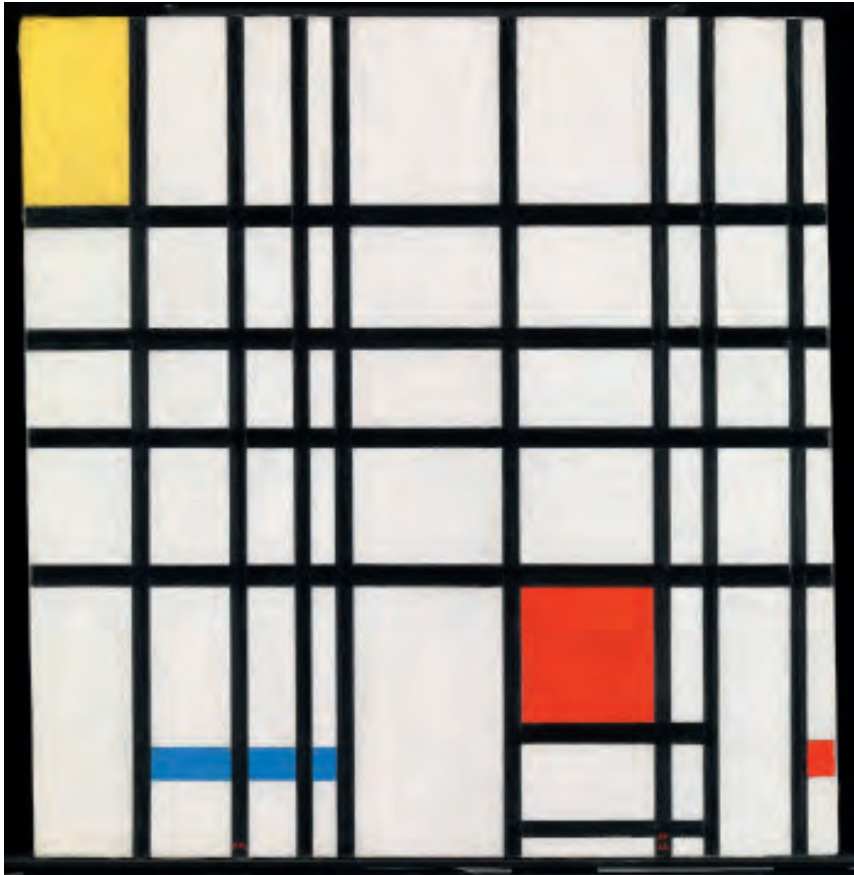


-
Das offenkundig groteske und bewusst grauerregende Bild soll den Betrachter dazu bewegen, mit Christus zu leiden.
 -

Wenn Sie Renoirs Standpunkt zustimmen, wonach ein Kunstwerk »fröhlich und hübsch« sein soll, was halten Sie dann vom *Isenheimer Altarbild* (1512–16; oben) des deutschen Renaissance-Malers Matthias Grünewald? Die Beschreibung dieser entstellten, verkrümmten Figur des gekreuzigten Christus, dessen Fleisch grau-verwest und von Würmern zerfressen scheint, wird kaum die Worte »fröhlich« oder »hübsch« enthalten. Das offenkundig groteske und bewusst grauerregende Bild soll den Betrachter dazu bewegen, mit Christus zu leiden. Kaum jemand betrachtet das *Isenheimer Altarbild* und bleibt unbewegt, selbst wenn ihm die dargestellte religiöse Geschichte nicht vertraut ist. Macht unsere instinktive Reaktion es mehr zu »Kunst«? Oder weniger?

-
Soll ein Kunstwerk eine emotionale Reaktion auslösen?
 -

Grünewalds Gemälde wirft eine weitere Frage auf: Soll ein Kunstwerk dem Betrachter eine Emotion vermitteln oder tatsächlich eine



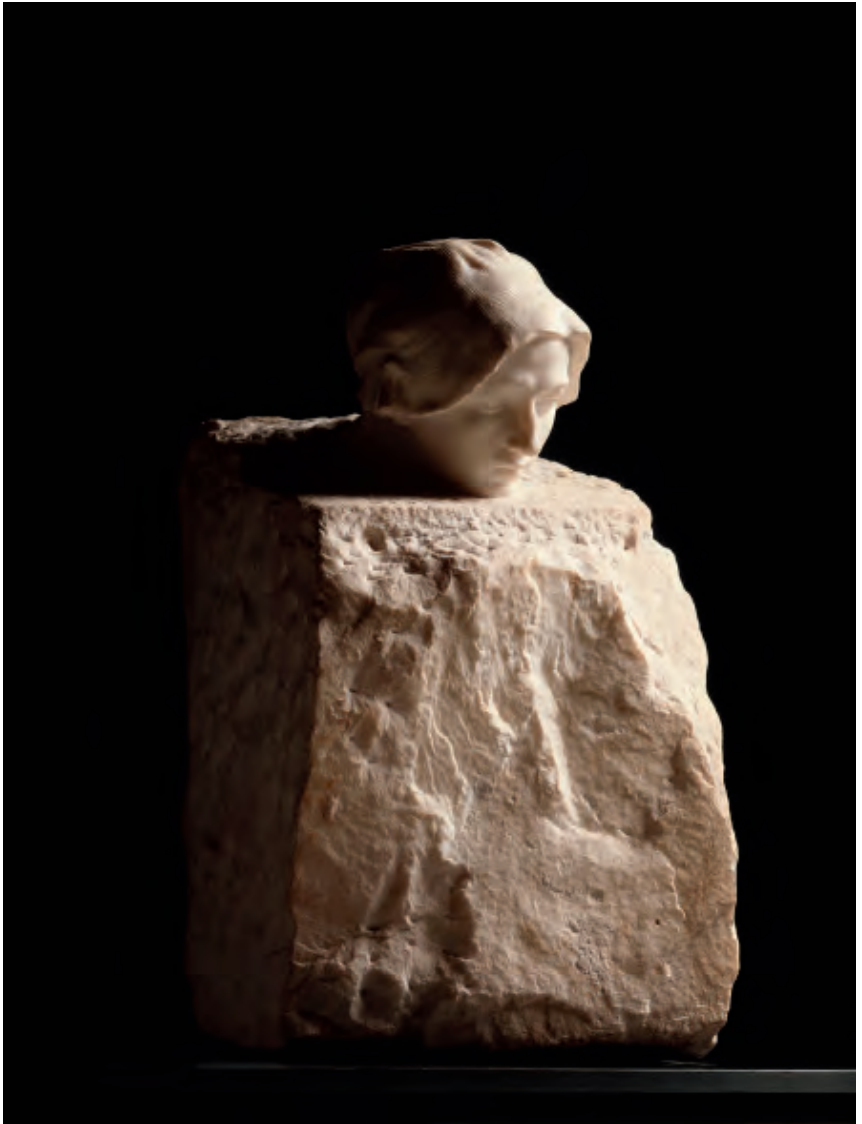
emotionale Reaktion in ihm auslösen? Ist es besser oder erfolgreicher, wenn es das tut? Vergleichen Sie das *Isenheimer Altarbild* mit der *Komposition mit Gelb, Blau und Rot* (1937–42; oben) des niederländischen Malers Piet Mondrian, mit seinem perfekten Gleichgewicht aus Primärfarben, Schwarz, Weiß und geraden Linien. Spüren Sie etwas? In dieser intellektuellen Anordnung, die eher vergeistigt als instinktiv daherkommt, sind nur wenige Emotionen zu finden.

Verbunden mit der Möglichkeit, dass ein Kunstwerk Emotionen transportiert, ist seine Fähigkeit, eine Botschaft zu vermitteln. Ist es wünschenswert, dass ein Kunstwerk dem Betrachter etwas sagt? Muss der Künstler in diesem Fall die ganze Arbeit machen und direkte, unzweideutige visuelle Informationen liefern? Andersherum: Hat der Betrachter mehr von der Erfahrung, wenn er selbst an dem Prozess teilnimmt? Künstler haben absichtlich unfertige Werke

Piet Mondrian

Komposition mit Gelb, Blau und Rot, 1937–42
Öl auf Leinwand,
72,7 x 69,2 cm
Tate Collection,
Großbritannien

Der niederländische Maler Mondrian kam nach und nach von einem figurlichen Malstil zu einem Stil von intellektueller Strenge. Die Natur wurde schließlich zu einem reinen Stil aus sorgfältig angeordneten Grundfarben und rechteckigen Formen vereinfacht.



Auguste Rodin
Der Gedanke, ca. 1895
Marmor, 74,2 x
43,5 x 46,1 cm
Musée d'Orsay, Paris

**Die »unvollendete«
Skulptur von Camille
Claudel des französischen
Impressionisten Rodin
regt den neugierigen Be-
trachter an nachzuden-
ken, was der unbehau-
ene Stein enthält – und
verbirgt.**

produziert, die den Betrachter ermutigen, wenn nicht gar verpflichten, mit dem Künstler zusammenzuarbeiten und das Werk in seinem Geist fertigzustellen. *Der Gedanke* (ca. 1895; vorherige Seite) des französischen Bildhauers Auguste Rodin greift auf diese Idee zurück, indem er das Porträt seiner Mitarbeiterin und Geliebten Camille Claudel nur teilweise aus dem Stein formt und damit andeutet, dass in dem rohen Stein (dem Geist) wunderbare Gedanken zu finden sind.

Die abstrakte Kunst nutzt diese Idee in einem viel größeren Ausmaß. Jeder Mensch sieht etwas anderes in dem rätselhaften Gemälde des armenisch-amerikanischen Künstlers Arshile Gorky, das den gleichermaßen geheimnisvollen Titel *The Liver Is the Cock's Comb* (1944; gegenüber) trägt. Das Kunstwerk regt jeden von uns an, sich seine eigene persönliche Botschaft zu überlegen. Mehr über abstrakte Kunst erfahren Sie auf den Seiten 122–125.

WICHTIGE IDEEN

Zur Definition von »Kunst«:

- Weiterhin schwer fassbar, aber zunehmend inklusiv

Warum wird Kunst erschaffen?

- Einige der vielen Aufgaben von Kunst
- Kunst als Aufzeichnung der Geschichte
- Dokumentarische Beweise

Kunst und Funktionalität:

- Schöne Kunst und Gebrauchskunst
- Rolle von Museen bei der Feststellung, was »Kunst« ist

Technische Ausführung als Kriterium für die Bewertung:

- Zünfte, Akademien und der Salon

Tradition versus Innovation:

- Die menschliche Figur

Schönheit, Emotion und Botschaft in der Kunst:

- »Unvollendete« Kunstwerke als bewusste Entscheidung



Arshile Gorky
*The Liver Is the
 Cock's Comb*, 1944
 Öl auf Leinwand,
 186 x 250 cm
 Albright-Knox Art
 Gallery, Buffalo

Der in Armenien geborene Gorky erhielt seine künstlerische Ausbildung in den Vereinigten Staaten und entwickelte einen Stil völliger Abstraktion. Da die Bedeutung nicht festgelegt ist und die Formen nicht durch den Künstler erkennbar dargestellt wurden, bietet ein abstraktes Bild jedem Betrachter ein anderes und ganz eigenes Erleben.



KUNST ERLEBEN, ANALYSIEREN UND WERTSCHÄTZEN

-

Egal welcher Stil, welcher Inhalt oder welches Medium, das Erschaffen von Kunst ist eine visuelle Sprache, die durch Farbe, Linie, Rhythmus, Textur und die Illusion des Raumes spricht.

-

Kay WalkingStick
2020

Die Ideen in diesem Kapitel sollen Ihr Erleben maximieren und Ihnen helfen, Kunst zu analysieren, wertzuschätzen und sogar selbst zu erschaffen. Die Grundelemente der bildenden Kunst sind: Farbe, Linie, Textur, Licht, Raum, Komposition und Emotion. Auch wenn wir uns hier auf Malerei und Bildhauerei konzentrieren, sind doch viele der mit diesen Richtungen verwandten Konzepte auch auf andere Formen darstellender Kunst anwendbar: Ornamentik, Druck, Fotografie, digitale Kunst und sogar Architektur. Künstler müssen keine Regeln hinsichtlich dieser Grundelemente befolgen. Die Kunst profitiert zwar von der Wissenschaft, ist aber selbst keine.

FARBE

Farbpigmente stammen aus natürlichen und künstlichen Quellen. Natürliche Pigmente enthalten chemische Elemente wie Gold, Silber, Zinn und Kohlenstoff, Mineralien wie Metallsalze, farbige Erden wie Ocker, wertvolle Steine wie Ultramarinblau aus Lapislazuli sowie Extrakte aus Pflanzen und Tieren. Künstliche Pigmente entstehen aus der Kombination chemischer Elemente oder der Anwendung von Säuren auf Metall sowie aus der Dekomposition von Salzen und synthetischen Substanzen. Gute Pigmente sollten im Laufe der Zeit weder verblassen noch sich verfärben.

Die Primärfarben aus Farbpigment sind Gelb, Blau und Rot. Aus diesen lassen sich alle Farben bis auf Schwarz und Weiß mischen. Die Sekundärfarben, für die man zwei Primärfarben mischt, sind Grün, Lila und Orange. Komplementärfarben liegen einander auf



Farbrad
Darstellung der
Beziehungen von Farben

Sir Isaac Newton entwickelte das erste Farbrad, als er die Brechung des Lichts durch ein Prisma untersuchte. Ein sich drehendes Farbrad erscheint weiß, da die Farben im Gehirn des Betrachters verschmelzen. Dieses einfache Farbrad verdeutlicht die Beziehung zwischen Primär-, Sekundär- und Komplementärfarben.



Pierre-Auguste Renoir
Ruderser in Chatou, 1879
Öl auf Leinwand,
81,2 x 100,2 cm
National Gallery of Art,
Washington, DC

Der französische Impressionist Renoir nutzte den visuell faszinierenden Effekt, den das Nebeneinander der Komplementärfarben Orange und Blau auslöste. Impressionistische Maler verwendeten leuchtendere, hellere Farben als in früheren Stilen. Dazu gehörte auch das Arbeiten auf weißer Leinwand statt auf dem braunen Malgrund, der lange gebräuchlich war.

dem Farbrad gegenüber (Gegenseite): Gelb und Lila sind komplementär, genau wie Grün und Rot sowie Blau und Orange. Jedes Paar besteht aus einer Primärfarbe und der Sekundärfarbe, die bei der Mischung der beiden anderen Primärfarben entsteht. Sie haben also keine Farbe gemein. Da sie maximalen Kontrast bieten, wirken sie leuchtender und intensiver, wenn man sie nebeneinander setzt.

Dieses visuelle Phänomen nutzten die Impressionisten. In Pierre-Auguste Renoirs *Ruderser in Chatou* (1879; oben) ist das orangefarbene Boot das Komplement zum blauen Wasser und die orangefarbene Jacke der Frau wirkt lebendiger, weil Renoir sie mit einem blauen Rock ergänzte.

Komplementärfarben findet man auch in der Op Art (kurz für Optical Art), wo sie die schwingenden, grellen visuellen Illusionen verstärken. Dieser abstrakte, geometrische Stil exakter Malerei war in den 1960ern immens beliebt. Zu den besten Beispielen zählen die Gemälde des ungarisch-französischen Malers Victor Vasarely (1906–97), der auch als Vater der Op Art gilt. Die faszinierende Wirkung, die durch Komplementärfarben erzielt wird, hilft bei der Erschaffung packender Poster, Verpackungen und Werbedesigns.

-
**Farben können als warm oder kalt und entsprechend als auffallend
oder zurückhaltend beschrieben werden.**
-

Farbe besitzt ihre eigene Nomenklatur. Der Farbton bezieht sich auf die eigentliche Farbe, wie Gelb oder Lila. Intensität oder Sättigung bezieht sich darauf, wie lebendig eine Farbe ist – der höchste Grad bezeichnet die reine Farbe. Um die Intensität zu verringern, fügen Sie das Komplement der Farbe hinzu. Wert oder Tonwert bezieht sich darauf, wie hell oder dunkel eine Farbe ist. Um den Wert zu erhöhen, fügen Sie Weiß hinzu – dadurch wird eine Tönung oder eine Pastellfarbe erzeugt; um den Wert zu verringern, fügen Sie Schwarz hinzu, womit Sie eine Schattierung erzeugen. Farben können als warm oder kalt und entsprechend als auffallend oder zurückhaltend beschrieben werden. Warme Farben, wie Rot und Orange, scheinen aus einem Gemälde herauszukommen, während kühle Farben wie Grün und Blau sich zurückzuziehen scheinen.

Farbenblindheit äußert sich meist in der Schwierigkeit, Rot und Grün zu unterscheiden, kann aber auch andere Farben betreffen, die ebenfalls bräunlich-grau wirken. Etwa acht Prozent der Männer haben eine Rot-Grün-Schwäche; bei den Frauen ist ein deutlich geringerer Anteil betroffen. 1798 veröffentlichte der Engländer John Dalton, selbst farbenblind, die erste wissenschaftliche Studie über Farbenblindheit. Heute gibt es Spezialbrillen, deren Gläser spezielle Filter aufweisen und mit denen farbenblinde Menschen zwischen Rot- und Grüntönen unterscheiden können.

-
Linien lenken den Blick des Betrachters in einem Bild.
-

LINIEN

Schon die einfachste Linie kann Bedeutung vermitteln, Bewegung oder Stillstand, Aufregung oder Ruhe, Freude oder Traurigkeit andeuten. Linien lenken den Blick des Betrachters in einem Bild. Eine Reihe eng beieinanderliegender Linien kann eine Form bilden und etwa einen Kreis in eine dreidimensionale Kugel verwandeln. Parallele Linien werden als Schraffur, überkreuzende Linien als Kreuzschraffur bezeichnet. Die fließenden Linien des italienischen Renaissance-Malers Sandro Botticelli sind so schön, dass wir ihm die anatomischen Anomalien in seiner *Geburt der Venus* (1485–86; Galleria degli Uffizi, Florenz) verzeihen.



Koba (Wild Horse)
Warten auf Wild, aus Fort Marion, Florida, 1875–78
Bleistift, Tinte und Wasserfarbe auf Papier, 12,7 x 20,3 cm
National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington, DC

Dieses Werk, das ein Krieger der Kiowa auf die Seiten eines Kontobuches malte, erinnert an die auf Tierhäute gemalten Bilder der Ureinwohner Nordamerikas. Die Männer malten historische Ereignisse, die Frauen abstrakte Designs.

Linien sind besonders effektiv für informative visuelle Geschichten. Bemerkenswert sind hier die Zeichnungen der Prärie-Indianer, die sogenannte Ledger Art, da das Papier dafür aus alten Kontobüchern (Ledger Books) stammte. Ihr Ursprung ist ungewöhnlich: Die US-Regierung hielt Männer verschiedener nordamerikanischer Stämme in Fort Marion, in Saint Augustine, Florida, gefangen. 26 dieser Gefangenen schufen, angeregt von ihren Bewachern, zwischen 1875 und 1878 diese Bilder, in denen sie das Leben ihrer Völker dokumentierten. Die Ledger-Zeichnungen sind sachlich und genau und stellen oft Schlachten zu Pferde dar. Das oben gezeigte Beispiel von Koba (Wild Horse) zeigt Kiowa bei der Jagd. Die Strichellinien verdeutlichen die Schritte der Männer. Die sorgfältig beobachteten Details, festgehalten in ausdrucksstarken Linien und anschließend koloriert, unterstreichen ihren dokumentarischen und künstlerischen Wert.

Poussin organisiert seine fünf Figuren mithilfe impliziter Linien in Form eines Dreiecks.

Implizite Linien können ganz subtil Formen andeuten. Der französische Barock-Maler Nicolas Poussin organisiert in *Die Heilige Familie auf den Stufen* (1648; folgende Seite) seine fünf Figuren mithilfe impliziter Linien in Form eines Dreiecks, einer stabilen

geometrischen Form, die von Künstlern häufig als Kompositionshilfe verwendet wird. Die Rechteckform hinter Jesus' Kopf dient dazu, ihn einzurahmen und hervorzuheben.

Anders als Poussin bevorzugte Rubens Farbe statt Linien.

Linie versus Farbe

Wir alle scheinen von Natur aus eine Vorliebe für Linie oder Farbe zu haben und im Zweifel lieber einen Pinsel zum Malen als einen Bleistift zum Zeichnen zu wählen (oder umgekehrt). Poussin, der die Linie der Farbe vorzog, fertigte zuerst eine sorgfältige Zeichnung an, bevor er Farbe auftrug. Er wählte seine Farben ganz bewusst und kleidete die wichtigsten Figuren – Maria und Elisabeth – in die Primärfarben Rot, Blau und Gelb. Um sie herum findet man Sekundärfarben: Joseph trägt Lila, vervollständigt wird der Kreis durch lilafarbene Früchte und grüne Blätter.

Der flämische Barock-Maler Peter Paul Rubens dagegen bevorzugte Farbe statt Linien. *Die Heilige Familie mit der heiligen Elisabeth und dem Johannesknaben* (ca. 1615; gegenüber) zeigt im Prinzip dasselbe Motiv wie bei Poussin, er arbeitete aber direkt mit reichen

Nicolas Poussin

Die Heilige Familie auf den Stufen, 1648

Öl auf Leinwand,
73,3 x 105,8 cm
Cleveland Museum
of Art, Cleveland

Der französische Künstler Poussin war zwar im Barock aktiv, bevorzugte jedoch statt dessen Gefühlsbetontheit einen analytischen, intellektuellen Stil, der sich an der Antike orientierte. Er setzte stark auf Linien und eine geometrische Komposition.



Farben. Das gekonnte Nebeneinander aus kontrastierenden Farben verstärkt die typische opulente, sinnliche Qualität der Malereien von Rubens, der es schafft, überzeugende Strukturen aus weichem Fleisch und fließenden Stoffen herzustellen.

Diese beiden unterschiedlichen und gegensätzlichen Ansätze sorgten im 17. Jahrhundert für Konflikte. Die sogenannten Pousinisten, die die Linie bevorzugten, behaupteten, sie sei überlegen, weil sie sich an den gebildeten Geist richte. Die Rubenisten dagegen, die Farbe favorisierten, hielten diese für überlegen, weil sie naturgetreuer sei und allen gefele. Dieser scheinbar kleine Konflikt hatte weitreichende Auswirkungen. Wenn die Linie den Verstand erfreute, die Farbe dagegen das Auge, bestand dann der Zweck der Malerei darin, unseren Intellekt weiterzubilden und zu stärken oder visuelle Freuden zu bereiten? Diese Probleme warfen grundsätzliche Fragen über den Nutzen der Kunst auf – und das Publikum, für das die Kunst gedacht war.

Peter Paul Rubens

Die Heilige Familie mit der heiligen Elisabeth und dem Johannesknaben, ca. 1615
Öl auf Holztafel,
114,5 x 91,5 cm
Art Institute of Chicago,
Chicago

Rubens war einer der erfolgreichsten Künstler der Ära des flämischen Barock – sowohl künstlerisch als auch finanziell. Die Fleischigkeit seiner typisch fülligen Figuren passt zu den reichen Farben und fließenden Pinselstrichen.



TEXTUR

Beim Beschreiben eines Kunstwerks ist mit Textur nicht gemeint, wie es sich *tatsächlich* anfühlt, wenn Sie es berühren würden (was Sie nicht sollten, auch wenn es verlockend ist), sondern wie es sich anzufühlen *scheint* – die implizite Textur. Manche Künstler achten besonders auf die strukturellen Illusionen, wie der spanische Barock-Maler Diego Velázquez. Sein Gemälde *Die Alte beim Eierbraten* (1618; unten) zeigt, wie überzeugend er verschiedene Substanzen darstellen konnte: die polierten Metall- und Terrakottagefäße, die Flüssigkeit, in der die Eier braten, die Glasflasche und die Melone, die der Junge trägt, der aufgehängte Bastkorb, dicke und dünne Stoffe und die Haut des Jungen im Vergleich zu der der alten Frau.

Seurat eliminierte mit seiner innovativen Malmethode die Möglichkeit, Illusionen von Textur zu schaffen.

Diego Velázquez
Die Alte beim Eierbraten,
1618
Öl auf Leinwand,
100,8 x 119,5 cm
Scottish National Gallery,
Edinburgh

Velázquez war zu Beginn seiner Laufbahn einer der ersten spanischen Maler, die solche Genreszenen schufen. Die verschiedenen Texturen sind mit solcher Genauigkeit abgebildet, dass sie fühlbar erscheinen. Später wurde Velázquez ein beliebter Maler am spanischen Hof.





Georges Seurat

Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte – 1884, 1884–86
Öl auf Leinwand,
207,5 x 308,1 cm
Art Institute of Chicago,
Chicago

Der französische Post-Impressionist Seurat verband wissenschaftliche Erkenntnisse mit dem Farbverständnis in seinen Gemälden. In seiner als Pointillismus bezeichneten Technik vermischen sich die zahllosen Punkte aus reiner Farbe im Auge des Betrachters. Seurats Fokus liegt nicht auf der Textur, sondern auf dem Sehen und der Farbtheorie.

Andere Maler hatten kein Interesse daran, zwischen Texturen zu unterscheiden. Das soll kein Werturteil sein, da der Einsatz von Textur genau wie der Einsatz der anderen Werkzeuge eines Künstlers optional ist. In seinem Gemälde *Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte* – 1884 (1884–86; oben) eliminierte der französische Post-Impressionist Georges Seurat mit seiner innovativen Malermethode die Möglichkeit, Illusionen von Textur zu schaffen. Da jeder Farbton in seine Teilfarben zerlegt wird, nennt man dies Divisionismus. Bekannter ist der Begriff Pointillismus – schließlich werden die Farben als Punkte aufgebracht. Nimmt man einen Teil des Bildes aus dem Kontext, dann verrät nur die Farbe, ob Haut, Stoff, Wiese, Blätter, Wasser oder Himmel dargestellt wird.

Die Simulation der Textur einer Substanz durch eine andere in einer antiken griechischen Skulptur ist eine Form der visuellen Täuschung.

Doch auch Bildhauer können die Textur betonen. Betrachten Sie einmal die Simulation von Fleisch, weich und warm, die der altgriechische Bildhauer Praxiteles Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. für seine *Aphrodite von Knidos* (nächste Seite) aus hartem, kaltem Marmor formte. Die Simulation der Textur einer Substanz durch eine



Nach Praxiteles

Aphrodite von Knidos,
2. Jahrhundert
Römische Kopie eines
griechischen Originals
von Praxiteles,
von Mitte 4. Jahrhundert
v. Chr.
Marmor, Höhe 204 cm
Vatikanische Museen,
Vatikanstadt, Rom

**Praxiteles war einer der
berühmtesten Bildhauer
der griechischen Antike.
Das Original dieser
Statue war der erste
lebensgroße weibliche
Akt eines griechischen
Bildhauers. Die Illusion
einer lebenden Person
aus Stein zu erschaffen,
erfordert ganz besondere
Kunstfertigkeit.**

andere in dieser Skulptur ist eine Form der visuellen Täuschung – und ein beeindruckendes Zeugnis für das Können des Bildhauers.

Textur kann aber auch die Fähigkeit bestimmter Materialien hervorheben, Empfindungen zu vermitteln. Nehmen Sie *Der Vogel im Raum* (unten) des rumänischen Bildhauers Constantin Brâncuși. Brâncuși schuf mehrere Versionen davon aus Marmor, doch andere, wie das hier abgebildete, 1928 gegossene Werk, bestehen aus glatter, polierter Bronze und vermitteln ganz besonders effektiv den Eindruck eines aufsteigenden Vogels.

Constantin Brâncuși

Der Vogel im Raum,
gegossen 1928
Bronze,
137,2 x 21,6 x 16,5 cm
Museum of Modern Art,
New York

Brâncuși verfolgte eine abstrakte Herangehensweise an die Bildhauerei: Er strebte danach, das Wesen eines Motivs darzustellen statt seiner exakten Form. Entsprechend deutet er mit dieser glatten und glänzenden schlanken Form das Auffliegen des Vogels an und nicht den Vogel selbst.





Aus der Werkstatt von Rembrandt
Kreuzabnahme, 1650–52
Öl auf Leinwand,
142 x 110,9 cm
National Gallery of Art,
Washington, DC

Rembrandt verstand es meisterhaft, die Aufmerksamkeit des Betrachters mithilfe von Licht zu lenken – eine Fertigkeit, die er an seine Schüler weitergab. Licht verleiht der Komposition Gleichgewicht, weist auf die wichtigsten Figuren hin und erzeugt emotionales Drama.

LICHT

Licht dient, unterschiedlich eingesetzt, verschiedenen Zwecken in Malerei, Bildhauerei und anderen bildenden Künsten. Die niederländischen Barock-Künstler legten in ihren Gemälden besonderen Wert auf Lichteffekte. In *Kreuzabnahme* (1650–52; gegenüber), das heute als Werk aus Rembrandts Werkstatt gilt, ist die von dem Mann auf der Leiter gehaltene Fackel in der Mitte des Bildes die Lichtquelle. Das Licht zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die wichtigsten Personen – wie auf einer Bühne steht Christus im Rampenlicht. Seine Mutter Maria steht an zweiter Stelle, sodass klar ist, welche Geschichte hier erzählt wird.

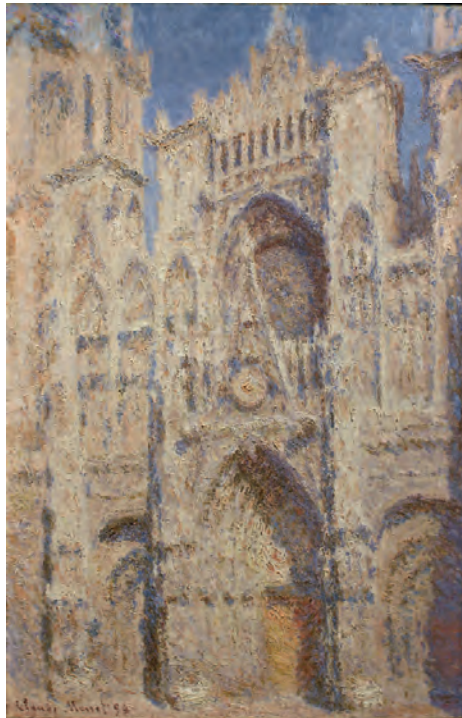
Die französischen Impressionisten analysierten Licht durch die innovative Methode der gebrochenen Farbe, bei der jeder Farbton in seine Bestandteile zerlegt wird. Wenn ein Bereich also grünes Gras zeigen soll, werden Gelb und Blau eingesetzt, die sich aus der Ferne betrachtet mischen und die Leuchtkraft der Farben erhöhen. Claude Monet, der von Licht fasziniert war, nutzte gebrochene Farben, um die flüchtigen Effekte in seinen vielen Bildern der Kathedrale von Rouen einzufangen, vertreten hier durch *Kathedrale von Rouen: Das Portal (Sonnenlicht)*. Obwohl die gotische Kathedrale eigentlich aus grauem

Claude Monet

*Kathedrale von Rouen:
Das Portal (Sonnenlicht)*,
1894

Öl auf Leinwand,
99,7 x 65,7 cm
Metropolitan Museum
of Art, New York

Ganz im Sinne der französischen Impressionisten studierte Monet die Lichtverhältnisse. Er entschied sich für die mittelalterliche Kathedrale von Rouen, weil er von seinem Zimmer auf der anderen Seite des Platzes aus das sich ändernde Licht beobachten und festhalten konnte. Er wählte das Motiv nicht aus religiösen Gründen (Monet war Agostiker), sondern weil es, wie er sagte, ihm die Möglichkeit bot, den Raum zwischen seinen Augen und der Fassade zu malen.



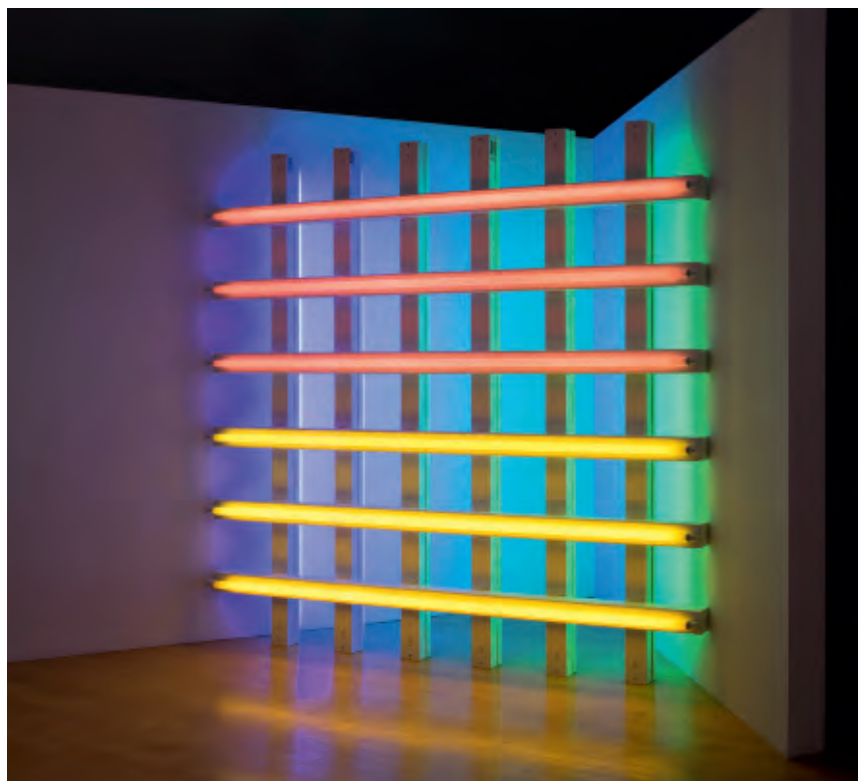
Stein besteht, nutzte Monet in seiner Analyse des Lichts keine graue Farbe. 1892 und 1893 malte er vor Ort mehr als 30 Bilder der Fassade, die er 1894 in seinem Atelier vollendete. Er arbeitete gleichzeitig an mehreren Leinwänden, indem er entsprechend der Lichtverhältnisse zu unterschiedlichen Tageszeiten zwischen ihnen wechselte.

Der innovative amerikanische Künstler Dan Flavin nutzt das Licht ganz anders in seiner Lichtskulptur *untitled (in honor of Harold Joachim) 3* (1977; unten). Flavin verwendete einen Großteil seiner Karriere darauf, die ästhetischen Möglichkeiten von Licht zu entdecken – nicht des natürlichen Lichts, das Monet so faszinierte, sondern des künstlichen Lichts! Flavin, der zu den Begründern des Minimalismus gehörte und einfache Formen bevorzugte, nutzte Leuchtstoffröhren, die er zu Kompositionen aus Formen und strahlenden Farben anordnete. Kritiker haben infrage gestellt, ob Konstruktionen aus Leuchtstoffröhren (die gefährliche Quecksilberdämpfe enthalten) als Kunst gelten dürfen.

Dan Flavin

untitled (in honor of Harold Joachim) 3, 1977
Neonleuchten und
Metallhalterungen,
243,8 x 243,8 x 25,4 cm
The Dan Flavin
Art Institute / Dia
Bridgehampton,
New York

Flavin verwendete ganz normale Neonleuchten. Normalerweise wird Licht verwendet, um ein Kunstwerk zu beleuchten, hier jedoch dient es selbst als künstlerisches Medium.





Raffael

Die Schule von Athen,
1509–11
Fresko, 5 x 7,70 m
Stanza della Segnatura,
Apostolischer Palast,
Vatikanstadt, Rom

Raffael, einer der größten Maler der italienischen Hochrenaissance, arbeitete häufig im Vatikan. Seine Gemälde werden für ihren scheinbar mühelosen Charme und ihre perfekten Kompositionen gepriesen. Durch die Kombination verschiedener Methoden, darunter der Linearperspektive, scheint Raffael die Bildebene aufzulösen und die Illusion eines gewaltigen Bildraums zu erschaffen.

RAUM

Künstler nutzen verschiedene Methoden, um auf zweidimensionalen Flächen die Illusion von drei Dimensionen zu schaffen. Wenn man sie konsistent und gemeinsam einsetzt, ist es möglich, dem Auge des Betrachters vorzugaukeln, dass die gemalte Szene in einem Raum hinter der Bildebene – der Oberfläche, auf der sich das Bild befindet – existiert. Der Bilderrahmen wird zu einem Fenster, durch das wir schauen, oder zu einem Torbogen, durch den wir die Welt des Künstlers betreten können.

Raffaels *Schule von Athen* (1509–11; oben), ein großes Fresko, nutzt viele der Methoden, die dem Künstler zur Verfügung stehen. Der vielleicht einfachste Indikator für einen Ort im Raum ist die Überschneidung, die anzeigt, dass ein Objekt vor oder hinter einem anderen liegt. Relative Größe nutzt die Tatsache, dass größere Objekte näher wirken als kleinere. Objekte, die in einer Komposition niedriger positioniert sind, scheinen dichter am Betrachter zu sein als höher positionierte. Spitzlichter und Schatten lassen ein Objekt dreidimensional erscheinen, indem sie Veränderungen an den Oberflächen andeuten. Das Verkürzen einer Figur oder eines Objekts zeigt, dass es nicht parallel zur Bildebene steht, sondern in einem schrägen Winkel in die Tiefe verläuft.

Maler nutzen oft Linear- und Luftperspektive, um ein Gefühl von Tiefe zu erzeugen. Die Linearperspektive ist besonders effektiv für überzeugende Illusionen von dreidimensionalen Innenräumen



und Außenansichten von Gebäuden. Diagonale Linien scheinen in den Raum zurückzuweichen, wenn man sie auf einen oder mehrere »Fluchtpunkte« auf der Horizontlinie zulaufen lässt. Das Gefühl von Tiefe in der baulichen Anordnung von Raffaels *Schule von Athen* ist das Ergebnis einer Zentralperspektive mit einem Fluchtpunkt.

-
Die Luftperspektive nutzt das Prinzip der hervortretenden und zurückweichenden Farben.
-

Die Luftperspektive erreicht einen Tiefeneindruck, indem mithilfe von Farbe die optische Tatsache kopiert wird, dass die Atmosphäre unsere Wahrnehmung von entfernten Objekten verändert – sie wirken weniger deutlich und ihre Farben weniger intensiv. Die Luftperspektive nutzt das Prinzip der hervortretenden und zurückweichenden Farben (siehe S. 40). Landschaftsmaler machten davon Gebrauch, darunter die Maler der amerikanischen Hudson River School, wie man an Thomas Coles *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm - The Oxbow* (1836; oben) sieht.

Bildhauer nutzen den Raum auf andere Weise. Der Vergleich zweier Versionen desselben Motivs, beide von italienischen Bildhau-

Thomas Cole

View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm - The Oxbow, 1836
Öl auf Leinwand,
130,8 x 193 cm
Metropolitan Museum of Art, New York

Cole, Gründer der Hudson River School, konzentrierte sich auf bewegende Ansichten der Landschaft des Hudson Valley im Staat New York. Während Raffael die Linearperspektive einsetzte, nutzte Cole die Luftperspektive, um seiner Landschaft Tiefe zu verleihen.

Unten links:

Michelangelo

David, 1501–04
Marmor, Höhe 5,17 m
Galleria dell'Accademia,
Florenz

**Bei Michelangelo ist
der Schäferjunge David
statisch und sieht dem
Kampf mit Goliath voller
Ruhe entgegen.**

Unten rechts:

Gianlorenzo Bernini

David, 1623–24
Marmor, Höhe 1,70 m
Galleria Borghese, Rom

**Bernini studierte
Michelangelos Werk in
Rom, entwickelte aber
einen dynamischeren
Stil.**

ern aus Marmor gefertigt, verdeutlicht dies. Michelangelo, der in der Hochrenaissance wirkte, zeigt seinen *David* (unten links), entstanden 1501–04, nachdenklich. Das Gewicht ist auf ein Bein verlagert, er schaut in der antiken *Kontraposto*-Haltung auf seinen Feind. Michelangelos *David* bewegt sich nicht – seine Stärke ist verborgen.

Der Raum zwischen den zwei Gegnern ist voller Anspannung.

Im Gegensatz dazu dreht sich der überaus lebhafteste *David* (unten rechts) des Barock-Bildhauers Gianlorenzo Bernini, entstanden 1623–24, also mehr als ein Jahrhundert später, dramatisch im Raum, bevor er den Stein schleudert. Um das Bild von Berninis *David* zu vervollständigen, denkt sich der Betrachter implizit den Goliath hinzu, wodurch der Raum zwischen den zwei Gegnern voller Anspannung ist. Die Illusion ist so komplett, dass Besucher der Galerie es vermeiden, sich in die gedachte Schusslinie zu stellen!



KOMPOSITION

Bei einem Kunstwerk erzeugt die Anordnung der visuellen Elemente die Komposition. Eine erfolgreiche Komposition zeichnet sich durch die Prinzipien Gleichgewicht, Proportion und Einheit aus.

Gleichgewicht

Die menschliche Natur sucht das Gleichgewicht – damit fühlen wir uns behaglich. Die einfachste Form von Gleichgewicht ist die Symmetrie. Wird eine Komposition durch eine Linie in zwei identische Spiegelbilder zerlegt, weist sie eine perfekte bilaterale Symmetrie auf, wie z. B. Flavins Lichtskulptur (S. 50). Sind die zwei Seiten dagegen ähnlich, aber nicht identisch, ist es eine leichte bilaterale Symmetrie, wie in Raffaels *Schule von Athen* (S. 51). Bei zwei völlig verschiedenen Seiten einer Komposition handelt es sich um Asymmetrie. Die *Kreuzabnahme* aus Rembrandts Werkstatt (S. 48) ist asymmetrisch, trotzdem wirkt die Komposition wegen der genialen Verteilung der hellen und dunklen Bereiche ausgewogen.

-
Die Mitte einer Komposition strahlt eine gewisse Kraft aus.
-

Damit in einer Komposition Gleichgewicht herrscht, kann ein Künstler eine visuelle Kraft (ein visuelles Gewicht) einsetzen. Manche Aspekte eines Kunstwerks wecken eher und länger unsere Aufmerksamkeit als andere – sie sind auffälliger. Im Allgemeinen wirken Formen, die größer, leuchtender gefärbt und deutlicher texturiert sind sowie Bewegung andeuten, visuell kraftvoller als kleine, matt gefärbte, undeutlich texturierte und statische Formen. Auch die Mitte einer Komposition strahlt eine gewisse Kraft aus und zieht unseren Blick an – wir sind es gewohnt, das »Zentrum der Aufmerksamkeit« im physischen Zentrum einer Komposition zu finden. Wenn der Künstler es uns nicht bietet, dann ergänzen wir es implizit selbst. Der italienische Künstler Giotto nutzte dieses visuelle Phänomen geschickt in seinem Fresko *Jesu Einzug in Jerusalem* (ca. 1305; gegenüber): Der nächste Schritt des Esels bringt Jesus direkt in die Mitte des Bildes und impliziert damit eine Bewegung.

Proportionen

Dies bezieht sich auf die relative Größe der Komponenten in einer Komposition. Die Idee, dass bestimmte mathematisch abgeleitete Proportionen visuell befriedigender sind als andere, stammt schon aus der Antike. Die alten Griechen erfanden den Goldenen Schnitt.



Giotto

Jesu Einzug in Jerusalem,
ca. 1305
Fresko, 200 x 185 cm
Arenakapelle, Padua

Der italienische Maler Giotto, eine wichtige Figur in der Geschichte der westlichen Malerei, brach mit dem früheren mittelalterlichen flachen,

zweidimensionalen Stil und führte raumgreifendere Figuren sowie menschliche Emotionen ein. In *Jesu Einzug in Jerusalem* verschieben wir Jesus visuell in die Mitte der Komposition, weil wir instinktiv das Gefühl haben, dass er dorthin gehört.

Salvador Dalí

Das Abendmahl, 1955
Öl auf Leinwand,
166,7 x 267 cm
National Gallery of Art,
Washington, DC

Salvador Dalí schuf eine exzentrische surrealistische Persönlichkeit, die im Einklang mit seinem Malstil stand. Für die Festlegung der Maße dieser Leinwand und des am Himmel schwebenden Dodekaeders – das eine Referenz auf die zwölf Apostel darstellt – griff er auf den Goldenen Schnitt zurück.



Ausdrücken lässt er sich als: $(a+b)/a = a/b$, oder das kleinere von zwei Maßen verhält sich zum größeren wie das größere Maß zum Ganzen. Bei einer Berechnung ergibt sich das exakte Verhältnis als 1,61803398875:1. Damit kann man z. B. die Maße für ein angenehm proportioniertes Rechteck bestimmen. Der spanische Surrealist Salvador Dalí verwendete den Goldenen Schnitt für sein Gemälde *Das Abendmahl* (oben) von 1955.

Künstler sind schon lange von den idealen Proportionen des menschlichen Körpers fasziniert. Die Griechen und Römer der



Antike ermittelten mithilfe der Mathematik die gewünschten Maße (siehe S. 28). Diese Idee zog sich durch die Geschichte der Kunst: Das Ideal der italienischen Hochrenaissance in Michelangelos *David* (1501–04; S. 53 links) geht auf das klassische Ideal zurück.

Einheit

Eine Komposition erscheint als Einheit, wenn alle Teile verbunden und zusammenhängend wirken. Die Wiederholung von ähnlichen Formen, Pinselstrichen, Texturen, Farben oder anderen Elementen

kann die Einheit eines Kunstwerks bewirken. So hält z. B. Seurats pointillistische Maltechnik in *Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte* – 1884 (S. 45) die Komposition durch die konsistente Form und Größe der Pinselstriche zusammen. Monets dicke Pinselstriche gebrochener Farbe bei der *Kathedrale von Rouen* (S. 49) ergibt eine grobe Oberfläche, die alle Teile des Gemäldes eint.

Das vereinigende Element in Picassos *Die Tragödie* (1903; gegenüber) ist das Blau – auch im Sand und der Haut der Menschen. Treibt man allerdings die Nutzung ähnlicher Elemente in einem Kunstwerk zu weit, führt dies zu Monotonie. Es ist daher ratsam, sowohl auf Einheit als auch auf Vielfalt zu setzen, indem man Elemente verwendet, die ähnlich, aber nicht identisch sind.

Die Tragödie ist ein extremes Beispiel für den Einsatz der Farbe Blau, um Emotionen hervorzurufen.

EMOTIONEN

Mit den Elementen der Kunst lassen sich machtvolle Emotionen vermitteln – positive, negative und alles dazwischen. Auch wenn nicht klar ist, welcher Art die Tragödie ist, drücken die dominante Farbe Blau, die schroffen schwarzen Linien, die gebeugte Haltung der Figuren und ihre gesenkten Blicke in Pablo Picassos *Tragödie* eine tiefe Traurigkeit aus. Die Verbindung zwischen körperlicher Lage oder Richtung und Emotion wird deutlich, wenn jemand »sich niedergeschlagen« fühlt oder wir ihm sagen »Kopf hoch, das wird schon«. Emotionale Assoziationen, die über Farben vermittelt werden, sind ebenfalls in unserer Sprache verankert: Wir sehen etwas »rosarot« oder »schwarz« und wissen, was das bedeutet.

Farben können eine Bedeutung vermitteln.

Die Tragödie ist ein extremes Beispiel für den Einsatz von Blau zum Ausdrücken einer Emotion. Farben tragen eine Bedeutung. Wir sagen z. B., dass jemand »rot« sieht oder »grün hinter den Ohren ist«. Die psychologischen Auswirkungen von Wandfarben für verschiedene Arten von Räumen sind bekannt: Die beruhigenden Farben von Wartezimmern in Krankenhäusern wird man kaum in einem Nachtclub finden.

Pablo Picasso

Die Tragödie, 1903
Öl auf Holz,
105,3 x 69 cm
National Gallery of Art,
Washington, DC

Picasso wird oft als der größte Künstler des 20. Jahrhunderts betrachtet. Im Laufe seiner langen Karriere bediente er sich vieler Stile, darunter seiner frühen Blauen Periode, die durch dieses Gemälde repräsentiert wird. Im Anschluss folgten seine Rosa Periode, verschiedene innovative Formen des Kubismus, seine Klassische Periode ... und mehr. (Siehe S. 154–159)



STIL IN DER KUNST

Der Stil eines Kunstwerks ergibt sich aus der Verwendung der visuellen Elemente. Es ist der persönliche Stil des Künstlers, der Auguste Rodins *Kuss* (unten) von ca. 1882 so sehr von Constantin Brâncușis Version des gleichen Motivs (gegenüber unten) von 1916 unterscheidet. Die beiden Skulpturen, entstanden unter zeitlich, räumlich und kulturell ähnlichen Bedingungen, zeigen, wie sich der persönliche Stil des jeweiligen Künstlers auswirkt.

»Stil« bezeichnet nicht nur die persönliche Herangehensweise eines Künstlers, sondern auch Perioden in der Kunstgeschichte. Dies sind vereinfacht gesagt die wichtigsten Epochen der Kunst Westeuropas: Vorgeschichte, griechische und römische Antike, frühes Mittelalter, Romanik, Gotik, Früh- und Hochrenaissance, Manierismus, Barock, Rokoko, Klassizismus, Romantik, Realismus, Impressionismus und Post-Impressionismus, Fauvismus, Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, Minimalismus, Postmodernismus und die zahllosen »ismen« der letzten Jahre.

Auguste Rodin

Der Kuss, ca. 1882
Marmor,
181,5 x 112,5 x 117 cm
Musée Rodin, Paris

Rodin beehrte gegen die bildhauerischen Normen seiner Zeit auf und sagte nach einer Reise nach Italien: »Michelangelo hat mich von der akademischen Bildhauerei befreit.« Rodin nutzte den menschlichen Körper, dargestellt in außerordentlich naturalistischem Stil, als Mittel, um ohne Worte Gefühle zu transportieren.



Constantin Brâncuși

Der Kuss, 1916

Kalkstein,
58,4 x 33,7 x 25,4 cm
Philadelphia Museum
of Art, Philadelphia

Im Gegensatz zu Rodin schuf Brâncuși seine Skulptur, als der Kubismus in Mode war. Sein vereinfachtes Paar ist alles andere als natürlich, formt im wahrsten Sinne einen Kubus und hat praktisch nur Augen füreinander.

Man unterschied Kunststile früher auch nach ihrer geografischen Lage – italienische Renaissance, französischer Impressionismus usw. Das ist kaum noch sinnvoll. Die zunehmende Globalisierung und die Leichtigkeit, mit der Ideen sich international verbreiten, sorgen dafür, dass sich Kunstrichtungen kaum noch mit bestimmten Ländern verknüpfen lassen.

Stattdessen ist inzwischen immer häufiger zu beobachten, dass mehrere Stile gleichzeitig an Popularität gewinnen und nicht mehr ein einziger Stil dominiert. Die Palette reicht aktuell vom fotografischen Hyperrealismus bis zur völligen Abstraktion. Das eine Extrem sind Werke, die das Auge des Betrachters geschickt täuschen und uns überzeugen, dass wir etwas sehen, was gar nicht da ist. Solche Arbeiten sind naturalistisch und so sorgfältig ausgeführt, dass sie ganz echt wirken. Andere Werke sind stilisiert, die Unvollkommenheiten der Natur überdeckt oder vielleicht aus ästhetischen Gründen modifiziert. Entfernen wir uns noch weiter von der beobachtbaren Realität: Wenn ein Kunstwerk kein erkenn- oder identifi-



zierbares Motiv enthält, ist es der abstrakten Kunst zuzurechnen. Ob nun als geistige Vereinfachung von Primärfarben und geometrischen Formen oder aller Farben und Linien – abstrakte Kunst hat keine Verbindung zur sichtbaren Welt.

WORAUF ES BEIM ANALYSIEREN VON KUNST ANKOMMT

Worauf sollten Sie achten, wenn Sie ein Kunstwerk analysieren? Es gibt einen Unterschied zwischen einfacher Beschreibung und durchdachter Analyse. Die Farben in Picassos *Tragödie* (S. 59) als verschiedene Blautöne zu beschreiben, ist akkurat, aber oberflächlich. Informativer ist es, bei der Analyse zu bemerken, dass die vielen kühlen Blautöne das Gefühl der Traurigkeit verstärken, das dieses Gemälde durchdringt. Ein Blick in Picassos Leben platziert es in die Blaue Periode des Künstlers, 1901–04, als seine Bilder fast monochromatisch blau waren und oft traurige, arme Menschen zeigten. Der autobiografische Aspekt: Picasso war zu der Zeit verarmt und sein Freund Carles Casagemas hatte sich im Februar 1901 das Leben genommen.

Sie können den Genuss eines Kunstwerks noch stärken, indem Sie etwas über den Schöpfer dieses Werks in Erfahrung bringen. Versuchen Sie bei einem unbekanntem Künstler, etwas über die Kultur zu verstehen, die das Kunstwerk repräsentiert. Ist es typisch für den Künstler und/oder die Ära? Betrachten Sie das abgebildete Motiv und seine Bedeutung (siehe S. 98–129). Was sagt Ihnen der Stil des Künstlers? Wie haben die verwendeten Materialien und Techniken das Ergebnis beeinflusst?

-
Besonders erhellend kann es sein, wenn ein Motiv von zwei Künstlern zu unterschiedlichen Zeiten und Orten gemalt wurde.
-

Bestimmte Eigenschaften eines Kunstwerks werden offensichtlicher, wenn man es zu einem anderen Werk in Beziehung setzt. Wenn Sie einen frühen mit einem späten Rembrandt vergleichen, erhalten Sie einen Einblick in den Verlauf seines Lebens und seiner Karriere. Besonders erhellend kann es sein, wenn ein Motiv von zwei Künstlern zu unterschiedlichen Zeiten und Orten gemalt wurde: Ein Vergleich von Tizians *Venus und Adonis* aus den 1550ern mit Rubens' Version aus der Mitte der 1630er (beide im Metropolitan Museum of Art, New York) verrät uns etwas über die Renaissance in Venedig bzw. den Barock in Flandern.

Camille Claudel

La Valse (Der Walzer),
1889–1905
Glasiertes Steinzeug,
41,5 x 37 x 20,5 cm
Musée Camille Claudel,
Nogent-sur-Seine

Claudel war zunächst Schülerin des viel älteren Rodin, wurde dann aber seine Geliebte und war ihm ebenbürtig in ihrem Können als Bildhauerin. Sie ist bekannt für die offen zur Schau gestellte Sinnlichkeit ihrer Figuren. Tragischerweise wurde sie nach dem Tod ihres Vaters und Beschützers auf Veranlassung ihrer Familie für die letzten 30 Jahre ihres Lebens in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen.



Wenn wir Werke vergleichen, die von einem Künstler und seinem Schüler geschaffen wurden, erfahren wir etwas über ihr Können und die Beziehung zwischen ihnen. Der junge Leonardo da Vinci ging bei Andrea del Verrocchio in die Lehre und malte Teile von Verrocchios *Taufe Christi* (ca. 1472–5; Galleria degli Uffizi, Florenz). Giorgio Vasari berichtete im 16. Jahrhundert in den *Lebensbeschreibungen der Künstler*, dass dies die besten Teile des Bildes seien und Verrocchio in seinem Ärger »nie wieder Farbe anrührte«. Die Beziehung zwischen dem französischen impressionistischen Bildhauer Auguste Rodin und seiner Schülerin Camille Claudel ging ganz anders aus: Sie wurde sein Modell, seine Mitarbeiterin und Geliebte. Ihr Stil war fast nicht zu unterscheiden – sie entdeckte zu ihrem Verdruss gar, dass Rodin ihre Arbeiten mit seinem Namen signiert hatte.

-
**Beachten Sie die Beschränkungen des Mediums,
in dem der Künstler gearbeitet hat.**
-

Wie lässt sich die Qualität eines Kunstwerks abschätzen? Das Können des Künstlers sollte zumindest ausreichen, um die gewünschten Ideen visuell zu vermitteln. Soll die Einschätzung darüber hinaus fair sein, müssen die Grenzen, denen der Künstler vielleicht begegnete, und das, was entsprechend möglich war, berücksichtigt werden. Beachten Sie die Beschränkungen des Mediums, in dem der Künstler gearbeitet hat: Ei-Tempera, das einzige Mittel für die Tafelmalerei im Mittelalter, trocknet schnell und bildet eine einheitlich matte Oberfläche, sodass sich kaum die Illusion von Textur erzeugen lässt. Ölfarbe dagegen, in der Renaissance weiterentwickelt, trocknet langsam, ist unterschiedlich viskos und erlaubt es dem Maler, jeden visuellen Effekt zu erzeugen, dessen er fähig ist. Wenn man andererseits einen Mosaikkünstler für den mangelnden Naturalismus in seinem Werk kritisiert, betrifft dies eigentlich eine Eigenschaft des Mediums und nicht das Können des Künstlers (siehe nächstes Kapitel).

-
**Bis zu einem gewissen Maß haben alle kreativen Errungenschaften
mit der Vergangenheit zu tun.**
-

Was macht »große« Kunst aus? Auf diese wichtige Frage gibt es kaum eine einzige, weithin akzeptierte Antwort. Warum faszinieren uns einige Stile, wie der klassisch griechische, und einige Künstler, wie Rembrandt, dauerhaft, andere dagegen nicht? Das gilt auch für andere Gebiete wie Musik und Literatur. Sie könnten sich fragen, ob ein Werk intelligent und frisch ist. Kreativ und innovativ? Vielleicht sogar wirklich neu und einzigartig? Heute sehen die meisten Menschen diese Eigenschaften positiv. Oder ist es gar nicht originär? Nur eine Wiederholung der Ideen früherer Künstler? Bis zu einem gewissen Maß haben alle kreativen Errungenschaften mit der Vergangenheit zu tun. Die Welt, in der wir leben, und die Vergangenheit, die diese Welt geformt hat, beeinflussen selbst jene Künstler, die sich als »Autodidakten« oder »naiv« bezeichnen.

Sie müssen nicht unbedingt alle Kunstwerke mögen, die Sie sehen, sollten aber in ihrer Bewertung aufgeschlossen sein. Schauen Sie in Museen, Galerien und anderen Orten, die Kunst ausstellen, auch Werke aus fremden, vielleicht zeitlich oder örtlich entfernten

Kulturen an und nehmen Sie neue Ideen auf. Legen Sie die fast unvermeidlichen vorgefertigten Meinungen und Vorurteile ab. Bemühen Sie sich, jedem Werk die seiner Ästhetik und seinem Zweck angemessene Beachtung zu schenken. Denken Sie daran, dass die Definition von »Kunst« in nichtwestlichen Kulturen die Vorstellung dessen verkomplizieren kann, was »gute Kunst« ausmacht. Manche Menschen messen Objekten der sogenannten »primitiven Kunst« oder »Volkskunst« einen geringeren Status zu als den schönen Künsten. Dabei ist dies eine moderne westliche Haltung, die den Kulturen, auf die wir sie anwenden, unbekannt ist.

WICHTIGE ELEMENTE

Farbe:

- Primär-, Sekundär-, Komplementärfarben
- Farbton, Intensität/Sättigung, Tonwert, Tönung/Pastell, Schattierung
- Farbenblindheit

Linien:

- Schraffur, Kreuzschraffur
- Implizite Linien und Formen
- Diskussion Linie versus Farbe

Textur:

- Implizierte statt tatsächliche

Licht:

- Gebrochene Farbe
- Künstliches Licht

Raum:

- Überschneidung, relative Größe, Modellierung, Verkürzung
- Linearperspektive, Luftperspektive
- *Kontraposto*

Komposition:

- Gleichgewicht
- Proportion
- Einheit
- Visuelle Kraft

Emotionen:

- Rolle der physischen Position
- Einsatz von Farbe

Stil in der Kunst:

- Persönlicher Stil
- Stile in der Geschichte der Kunst von Hyperrealismus bis Abstraktion