

Kunstwerk im Kontext

(Informationen für Lehrende)

Joachim Penzel

Kunstwerk im Kontext oder der kulturgeschichtliche Ansatz

Ein historisches Verständnis von Gemälden oder Skulpturen ist aus einer rein werkbezogenen (hermeneutischen) Betrachtung oft nur sehr eingeschränkt möglich. Vielmehr müssen Kunstwerke in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrem ursprünglichen Bestimmungsort analysiert werden. Welche Aufgaben und Funktionen hatten Gemälde oder Skulpturen in den Räumen ihrer früheren Aufstellung zu erfüllen? In welcher Weise waren die Kunstwerke formal (kompositorisch) und inhaltlich (ikonografisch) mit ihren Präsentationsorten verbunden? In welcher Weise wurden Kunstwerke benutzt und wie war die jeweilige Form des Gebrauchs bereits in der Werkstruktur angelegt?

Derartige Fragen an Kunstwerke werden von dem so genannten „kulturgeschichtlichen Ansatz“ gestellt, den der Kunsthistoriker Hans Belting auch mit dem Leitmotiv „Das Kunstwerk im Kontext“ überschrieben hat. Der Begriff Kontext meint dabei die unmittelbare Umgebung eines Werkes, insbesondere den räumlichen Zusammenhang mit all seinen architektonischen Besonderheiten, aber auch die Nachbarschaft mit anderen Kunstwerken, mit denen einzelne Gemälde und Skulpturen in einer Art Dialog standen und sich damit zu einem größeren Sinngefüge vereinigten.

Jedes Kunstwerk und sein Präsentationskontext stehen also in einer unmittelbaren Wechselwirkung. Die Technik eines Werkes, dessen Größe, Thema und Formensprache bilden mit dem Aufstellungsort eine Wahrnehmungs- und Bedeutungseinheit. Dieses direkte Aufeinander-Bezogen-Sein kann mit dem Begriff der Funktion beschrieben werden. So dient beispielsweise ein Reiterstandbild im öffentlichen Raum der Repräsentation eines Herrschers oder eine Bildreklame in einer Zeitung wirbt für Konsumgüter. Das Kunstwerk und sein Kontext bilden folglich einen gemeinsamen Funktions- und Wirkungszusammenhang.

Die Schwierigkeit beim Verständnis der Werke besteht allerdings darin, dass im Lauf der Geschichte nicht nur sehr verschiedene Kontexte und damit Funktionen für Kunstwerke entstanden, beispielsweise religiöse, politische, ästhetische und abbildende Funktionen. Vielmehr konnte ein einzelnes Kunstwerk auch in unterschiedliche Kontexte gebracht werden und damit seine Bestimmung im Laufe der Zeit ändern. Ein mittelalterliches Altarbild erfüllte im Kirchenraum andere Aufgaben als bei seiner Aufstellung in einer Gemäldegalerie oder als Abbildung auf einer Postkarte. Die geänderten Kontexte eines Kunstwerkes bedingen folglich jeweils unterschiedliche Formen der Betrachtung, der inhaltlichen Bewertung und des ritualisierten Umgangs mit den Kunstgütern. Ein Kunstwerk zu verstehen heißt also, nicht nur nach dem ursprünglichen Bestimmungsort und dem damit verbundenen Gebrauchszusammenhang zu fragen, sondern heißt auch, es im Wandel seiner Funktionen zu begreifen und des-

halb nach seinen im Laufe der Geschichte oft mehrfach geänderten Kontexten zu fragen. Prinzipiell sind die Kontexte, in denen Kunstwerke auftauchen können (bspw. auch als Reproduktion in einer Zeitung oder als Bild im Fernsehen) vielfältig. Daher gehen die verschiedenen Kontexttheoretiker davon aus, dass eine Werkbedeutung nie abgeschlossen, sondern einem ständigen Wandel unterlegen ist. Eine spezielle Form der Kontexttheorie ist die Deutungsgeschichte, die versucht, sämtliche Interpretationen in chronologischer Reihe zu erfassen (dazu ein gesonderter Text unter Schlagwort: Deutungsgeschichte).

Untersuchungsbeispiel: Raffaels Sixtinische Madonna

„Die Sixtinische Madonna war ein Altarbild. Raffael hat es 1512/13 im Auftrag Papst Julius' II. in Rom für die Kirche des Benediktinerklosters San Sisto im oberitalienischen Piacenza gemalt. San Sisto, der heilige Sixtus, dessen Name die Kirche trägt, ist gegenüber der heiligen Barbara in Raffaels Gemälde mit dargestellt: Es wird nach ihm die Madonna di San Sisto, des heiligen Sixtus, kurz die Sixtinische Madonna oder nur Sixtina genannt.“ (Angelo Walther).

Raffael wurde 1483 in Urbino geboren und seit 1500 in der Werkstatt Peruginos ausgebildet. Von 1504 bis 1508 war er in Florenz tätig, danach in Rom, wo er 1520 starb. Seine Werke wurden durch die Kunst von Leonardo da Vinci und Michelangelo beeinflusst. Die „Sixtinische Madonna“ ist eines der Hauptwerke aus Raffaels römischer Schaffenszeit und gilt als exemplarisches Kunstwerk der Hochrenaissance.

a) Zur Ikonografie und zur Form des Bildes

„Raffaels Sixtinische Madonna verkörpert den Typus der Sacra (oder Santa) Conversatione, der „Heiligen Unterhaltung“, wie das stille Beieinander der Madonna mit den Heiligen und zuweilen auch den Engeln bezeichnet wird; es bildete seit dem 15. Jahrhundert lange den häufigsten Inhalt der großen Altarbilder. Zu Füßen Marias kniet der heilige Papst Sixtus II. Als Papst ist er an seiner auf der Brüstung abgestellten Tiara, der dreifachen Krone, erkenntlich. Sixtus gegenüber erblicken wir die heilige Barbara, Tochter eines reichen Christusgegners aus Nikomedien, mit dem Attribut des Turmes, worin sie wegen ihres Glaubens von ihrem Vater gefangen gehalten wurde [...] Maria mit dem Jesuskind auf dem Arm sitzt nicht, wie allgemein üblich, auf einem Thron, sondern schwebt in aufrechter Haltung über die Wolken herbei; ihr ausschwingendes Gewand erweckt die Vorstellung einer eben erst beendeten Bewegung. Sie bringt das ahnungsvoll ernste Jesuskind den Menschen als Erlöser dar: Es ist die Epiphanie, die Erscheinung Christi, die sich vollzieht. Maria ist hier in höchstem Maße Symbolfigur mit dem Charisma göttlicher Würde und Mütterlichkeit, klassischer weiblicher Schönheit, Jugend und Unschuld.“ (Angelo Walther). An der Brüstung zu Füßen Marias lehnen zwei pausbäckige Engel in kindlicher Unbefangenheit und vermitteln optisch zwischen der diesseitigen Welt der Betrachter und dem heiligen Geschehen, das sich auf den weichen Wolken über ihren Köpfen abspielt.

b) Das Werk im religiösen Kontext der Kirche

An seinem ursprünglichen Aufstellungsort, der Klosterkirche San Sisto in Piacenza, übernahm Raffaels Gemälde verschiedene Funktionen (Arbeitsbogen 2). Im Chorraum war die „Sixtinische Madonna“ auf dem Altar aufgestellt und bildete das kultische Zentrum der Kir-

che. Die Monumentalität der Bildfiguren erscheint somit nicht nur als Stilmerkmal der Hochrenaissance, sondern erklärt sich auch aus der Notwendigkeit, das Altarbild in seinen Details aus der großen Sichtdistanz der Gemeinde im Mittelschiff des Kirchenraums noch erkennen zu können.

Außerhalb der Gottesdienste waren Flügelaltäre meist geschlossen und Einblattaltäre (Einbildaltäre) wurden häufig durch Prunkvorhänge geschützt. Eine feierliche, geradezu rituelle Enthüllung der Altäre, insbesondere der Marienbilder erfolgte erst zu Beginn des Gottesdienstes, um das dargestellte heilige Geschehen nicht nur sichtbar zu machen, sondern um es wie eine sich gerade vollziehende mysteriöse Handlung wirken zu lassen. Dieser Enthüllungsvorgang und damit die permanente Aktualität des visionären Erscheinens der Gottesmutter in der Kirche wurden von Raffael mit dem gemalten samtgrünen Vorhang bereits in den Bildaufbau einbezogen. Diese neuartige Form der illusionistischen, ganz der liturgischen Handlung des Kirchenraumes entsprechenden Bildrahmung sollte einem Wunder gleich den Blick auf das heilige Theater im Jenseits der göttlichen Himmelsphäre eröffnen.

Auch die Bildfiguren der heiligen Barbara und des heiligen Papstes Sixtus besaßen konkrete religiöse Funktionen. Von beiden Heiligen wurden in der Klosterkirche in Piacenza Reliquien bewahrt und verehrt. Reliquien entsprachen entweder Gegenstände, mit denen Heilige zu Lebzeiten in Berührung gekommen waren (Kleidungsstücke), oder es handelte sich um Körperpartikel der heiligen Personen (Haare, Zähne, Knochensplitter), die in prächtigen Reliquiaren (Reliquiengefäßen) aufbewahrt und wegen ihrer wundertätigen Wirkung verehrt wurden. Im Laufe der Renaissancezeit vollzog sich in Italien langsam eine Verschiebung der Kultpraxis von der Reliquienverehrung hin zur Bildverehrung. In Raffaels Gemälde verkörpert die heilige Barbara den Typus der Nothelferin, die von Kranken mit der Bitte um Genesung oder in der Sterbestunde mit Bitte um Sündenvergabe angerufen wurde. Derartige Bittgebete erfolgten im Spätmittelalter vor allem in den Klöstern als den wichtigsten Orten der Krankenpflege und Armenfürsorge.

Der im Bild dargestellte heilige Papst Sixtus besaß neben seiner religiösen Funktion als Fürbitter auch eine kirchenpolitische Bedeutung. Auftraggeber des Gemäldes war der im Jahr 1512 regierende Papst Julius II., jener kunstsinnige Renaissancepapst, der die Machtposition der römischen Kurie in Mittelitalien mit diplomatischen und kriegerischen Mitteln ausgebaut hatte. In den Gesichtszügen Sixtus' hielt Raffael das Porträt von Julius II. fest und verwies darüber hinaus mit einer goldenen Eichel, die die Tiara (päpstliche Krone) ziert, auf das Adelsgeschlecht Julius', die Familie der della Rovere, zu Deutsch „von der Eiche“. Papst Julius II. hatte das Madonnenbild für den 1511 vollendeten Neubau der Klosterkirche in San Sisto aus Dank für den freiwilligen territorialen Anschluss der Stadt Piacenza an den von Rom aus regierten Kirchenstaat gestiftet. Das Altarbild entsprach sowohl einer Auszeichnung für die Stadt als auch einem politischen Triumphzeichen des amtierenden Papstes.

Darüber hinaus besaß Raffaels Gemälde eine wichtige theologische Funktion innerhalb des Kirchenraumes in Piacenza. Die ernsten Blicke des Christuskindes und der Maria sollten nicht nur in den Gemeinderaum im Mittelschiff der Kirche fallen, sondern waren von Raffael auf das ursprünglich im Vierungsjoch, also zwischen Chorraum und Langhaus hängende Hochkreuz mit dem sterbenden Christus ausgerichtet worden (Arbeitsbogen 2). Die in Schrecken erstarrten Blicke von Mutter und Kind gelten also dem Abbild des Todes. Das Kind sieht sein eigenes Leiden, die Mutter den Tod ihres Sohnes. Auf das Hochkreuz und

damit den Kreuztod Christi weist auch der in starker Untersicht dargestellte Zeigegestus der rechten Hand des heiligen Sixtus hin. Altarbild und Hochkreuz standen somit in einer gleichermaßen räumlichen wie kompositorischen Beziehung zueinander und bildeten im Chorbereich der Klosterkirche eine gemeinsame theologische Sinneinheit. Genauso besaßen die beiden im Vordergrund dargestellten Engel eine klar bestimmte liturgische Funktion: Ihnen kam die symbolische Aufgabe zu, die während der Messfeier auf dem Altar verwandelte Hostie wieder in den Himmel zu tragen. Auf diesen Moment scheinen sie als Mittler zwischen der himmlischen und der irdischen Welt etwas verträumt zu warten.

c) Das Werk im ästhetischen Kontext des Kunstmuseums

Raffaels Altarbild blieb nur bis zum Jahr 1754 in der Klosterkirche in Piacenza. In diesem Jahr wurde es von Kunstagenten im Auftrag des sächsisch-polnischen Königs August III. gekauft und nach Dresden gebracht. Während man das Altarbild in Piacenza durch eine Kopie ersetzte, bildete die „Sixtina“ das Herzstück der ab 1755 im ehemaligen Dresdener Stallhof eingerichteten Gemäldegalerie. Es war lange Zeit das einzige originale Gemälde des hochverehrten Renaissancemalers in Deutschland und wurde hier zum Auslöser eines regelrechten Raffaelkultes.

Die Sixtinische Madonna wechselt also in der Mitte des 18. Jahrhunderts ihren Kontext und damit wandelten sich sowohl die Art ihrer Betrachtung als auch die gesellschaftliche Form des Umgangs mit dem Bild. Durch die Überführung in die Gemäldegalerie wurde der einstige religiöse Kultwert nun durch einen profanen Ausstellungswert ersetzt. Raffaels Gemälde wandelte sich – wie viele andere Kunstwerke – zu einem Gegenstand der ästhetischen Betrachtung und der kunstgeschichtlichen Belehrung. Diesen Zusammenhang verdeutlicht die Ausstellung der „Sixtina“ in dem im Jahr 1850 eröffneten Galerieneubau Gottfried Sempers in Dresden (Arbeitsbogen 3). Raffaels Madonna wurde hier in eine räumliche Gliederung der Gemäldesammlung nach dem kunsthistorischen Schulprinzip integriert. Das heißt, jeder Ausstellungsraum war einer speziellen Malerschule gewidmet. So zeigte man Raffaels Gemälde im Raum der römischen Malerschule, danach folgten Bilder der bolognesischen und venezianischen Schule; genauso präsentierte man die spanischen, französischen, deutschen und holländisch-flämischen Gemälde in separaten Räumen, zum Teil in der historischen Abfolge ihrer Entstehung. Die Gemäldegalerie sollte somit ihren Besuchern anschaulich am Beispiel der Werke die kunstgeschichtliche Entwicklung vor Augen führen. Integriert in die systematische Gemäldeordnung wandelte sich Raffaels Bild nun zu einem Gegenstand der historischen Anschauung. Sein neuer Kontext war der der Kunstgeschichte.

Innerhalb der Gemäldegalerie entfaltete sich zugleich eine neue Art der Bildverehrung, die der Kunsthistoriker Hans Belting als „Kult des absoluten Meisterwerks“ bezeichnet hat. Dieser drückt sich in den von August Wilhelm Schlegel und Julius Hübner verfassten Bildgedichten auf das Gemälde aus, bei dem Raffael als „Engel der Verkündigung“ und als „Sankt Raffael“ bezeichnet und damit zum gottesverwandten Schöpfer erhoben wurde (Arbeitsbogen 3). Dieser künstlerische Geniekult der späten Romantik findet seinen Niederschlag auch in dem Gemälde der Brüder Riepenhausen mit dem Titel „Der Traum Raffaels“ (Arbeitsbogen 3). Die Entstehung der „Sixtina“ wurde hier zur mystischen Innenschau, zur Vision des genialen Künstlers verklärt.

d) Das Werk im Kontext von Kunst und Volkskultur

Bereits im 19. Jahrhundert beginnt auch ein volkstümlicher Bildkult der „Sixtina“ (Arbeitsbogen 4). Vor allem die pausbäckigen Engel hatten es den Besuchern angetan. In einer heute unüberschaubaren Menge an Reproduktionen wurden sie isoliert dargestellt, für unterschiedliche Funktionen instrumentalisiert und dabei auch formal verfremdet. Die Sixtina-Engel wurden „gemalt, schabloniert und gestickt, gedruckt, appliziert und gestanzt, geprägt und gegossen, paarweise und einzeln, auf Haussegen und Stammbuchbildchen für Poesiealben, auf Glückwunschkarten und Kinderkleidern, Wandschonern, Kissen und Christbaumkugeln, als Schutzengel für Kinder und Frontsoldaten, als Schlafwächter und Gratulanten zu allen Gelegenheiten aber auch als Werbefiguren für Geschäfte und andere Einrichtungen“ (Angelo Walther).

In der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts wurden ältere Kunstwerke oft zitiert und dabei verfremdet. Große Bekanntheit erlangten die Gemälde, die Pablo Picasso nach Werken von Cranach, Goya und Manet angefertigt hat. Die Technik der Collage machte es möglich, Reproduktionen von weltbekannten Meisterwerken weiter zu bearbeiten, mit anderen Bildern zu bekleben oder sie mit der Schere oder durch Übermalung symbolisch zu zerstören. Die aufstrebenden jungen Künstler, insbesondere die Dadaisten begannen sich lustig über ihre künstlerischen Ahnen zu machen und attackierten die Bilder. In seiner „Merzzeichnung Wenzelkind“ verdeutlicht der Hannoveraner Dadaist Kurt Schwitters den Wandel von Schönheits- und Geschmacksidealen durch eingeklebte Bildelemente aus der Werbung und aus Zeitungen. Die Collage kommentiert dabei die einzelnen Bildfiguren – so wird Maria in ein modebewusstes Mannequin verwandelt, Barbara humoristisch als billige Stute bloßgestellt und Sixtus (Julius II.) mit Kanonen als Kriegstreiber entlarvt. Durch eingefügte Schriftelemente wird das Bild zusätzlich kommentiert und gleichermaßen mit populistischem wie poetischem Pathos überzogen. Schwitters schien hier mit den Mitteln der Collage und der Ironie ein Meisterwerk entthronen zu wollen (Collage über google Bilder recherchieren).

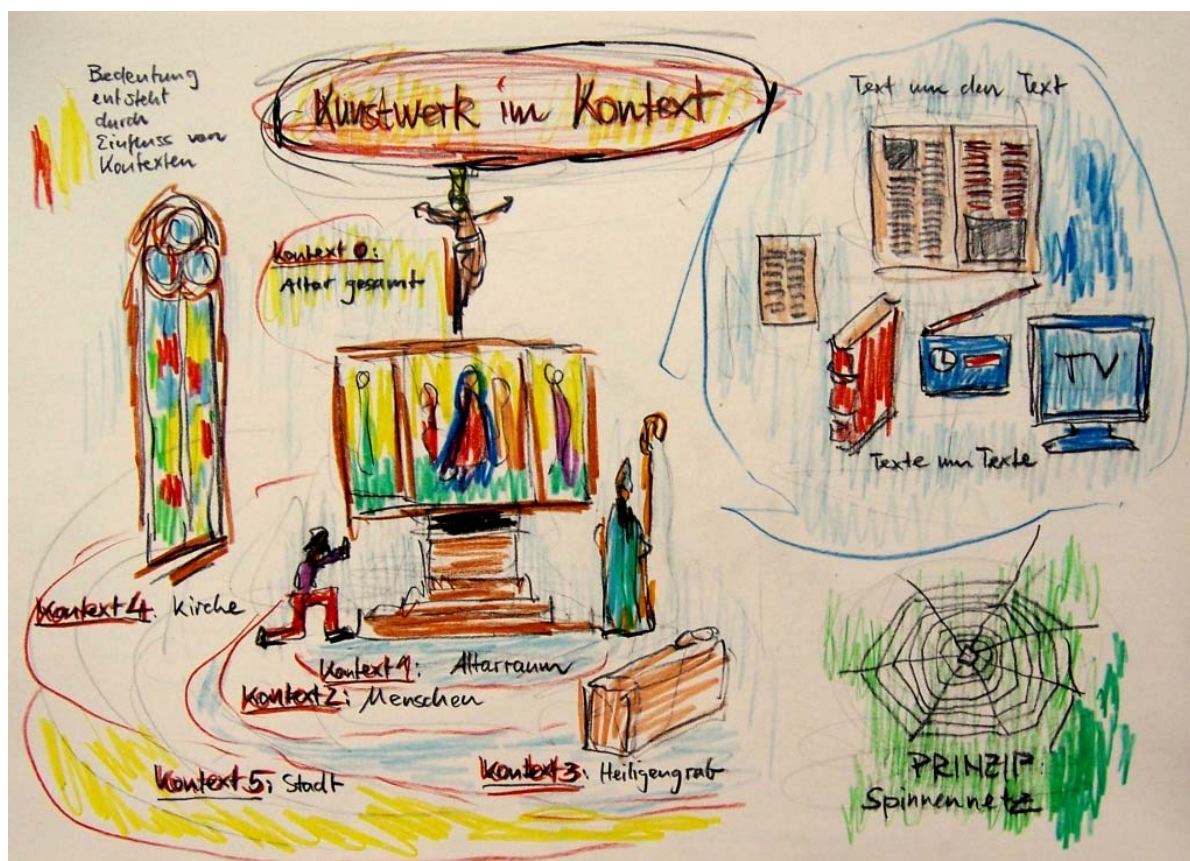
Literatur

- BELTING, HANS: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- BELTING, HANS: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998
- BELTING, HANS: Das Werk im Kontext, In: Dilly, Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986, S. 186-202
- BRINK, CLAUDIA und HENNING ANDREAS: Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks, München 2005
- BUSCH, WERNER: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Bd. 1 und 2, München 1987
- KREMPEL, ULRICH und ORCHARD, KARIN: Kurt Schwitters, Katalog, Hannover 1996
- KRANZ, GIBERT: Das Bildgedicht, Bd. 1 und 2, Köln 1986
- MARX, HARALD (Hrsg.): Gemäldegalerie Dresden. Die Sammlung alte Meister. Der Bau Gottfried Sempers, Leipzig 1992
- WALTHER, ANGELO: Die Sixtinische Madonna, Leipzig 1994

Kontexttheorie – Informationstext für Schüler

Diese Methode geht davon aus, dass Bilder stets an eine konkrete kommunikative Gebrauchssituation gebunden sind und dass die Bedeutung folglich nicht allein im Bild, sondern auch im Kontext liegt. Der Begriff *Kontext* meint den Text um den Text; in Bezug auf Bilder bezeichnet er die unmittelbare räumliche Umgebung – bspw. eine Bildunterschrift, eine Schlagzeile und einen Text unter, über und neben einem Zeitungsfoto; oder andere Bildwerke, die sich in der Umgebung bspw. eines Kirchenaltars befinden; oder Facebook-Bilder, die von einer Internetseite auf eine andere verweisen. Erst in einem solchen räumlichen Netzwerk von Bildern und Texten entsteht die Bedeutung.

Die Kontexttheorie stellt folgende Fragen an ein Werk: Welche Aufgaben und Funktionen hatten Gemälde oder Skulpturen in den Räumen ihrer früheren Aufstellung zu erfüllen? In welcher Weise waren die Kunstwerke formal (kompositorisch) und inhaltlich (ikonografisch) mit ihren Präsentationsorten verbunden? In welcher Weise wurden Kunstwerke benutzt und wie war die jeweilige Form des Gebrauchs bereits in der Werkstruktur angelegt?



Wie in der Mitte dieser Grafik unten rechts dargestellt, betrachtet die Kontexttheorie Kunstwerke nach dem Prinzip Spinnennetz. Im Zentrum steht das Kunstwerk, darum sind unterschiedliche Kontexte in Ringen gelegt. Das Beispiel links soll dies verdeutlichen: Um einen Altar befinden sich verschiedene Kontexte, die die Bedeutung des Altarbildes beeinflussen – 1) Altarraum, 2) Menschen (bspw. Betende oder Priester), 3) Heiligengräber in der Krypta unter dem Altar, 4) der Kirchenraum mit anderen Kunstwerken (bspw. Altarfenster), die Stadt, in der die Kirche steht.

Arbeitsbogen 1) Ein Kunstwerk im Kontext



Raffael: Sixtinische Madonna, Dresden Gemäldegalerie Alte Meister

Informationen zu den Bildfiguren und zur Aufstellung der „Sixtinischen Madonna“

Im Jahr 1512 gab Papst Julius II. bei Raffael die Anfertigung eines Altarbildes für die Klosterkirche San Sisto in Piacenza in Auftrag. Das Gemälde war als Geschenk an die oberitalienische Stadt gedacht, die sich freiwillig dem von der römischen Kurie aus regierten Kirchstaat angeschlossen und damit die Macht des Papsttums ausgebaut hatte. In den Zügen des in Raffaels Gemälde links neben Maria dargestellten Heiligen Sixtus, des längst verstorbenen Namenspatrons der Kirche in Piacenza, hat der Maler die Gesichtszüge des amtierenden Papstes Julius II. festgehalten, um im Bild dessen weltlichen und religiösen Machtanspruch zu demonstrieren.

Neben Maria mit dem Christuskind knien also links der Papst Sixtus II., der im dritten Jahrhundert gelebt und als Märtyrer gestorben war, und rechts die Heilige Barbara, Tochter eines reichen Christengegners aus Nikomedien, die von ihrem Vater wegen ihres Glaubens in ei-

nem Turm gefangen gehalten und schließlich umgebracht worden war. Beide Heilige waren für ihren Glauben gestorben und besaßen deshalb die Autorität als Fürbitter der Menschen bei Gott. In der Stunde der Not, bedroht von Krankheit und Tod konnten sich die Gläubigen im Gebet an sie richten, damit die Heiligen ein gutes Wort bei Christus für sie einlegten. Derartige Bittgebete wurden vor allem in den Klosterkirchen als den zentralen Orten der Krankenpflege und Armenfürsorge in Mittelalter und Renaissancezeit vom einfachen Volk ausgesprochen.

Maria mit dem Jesusknaben scheint auf Wolken zu schweben und ist umhüllt von einer Lichtgloriole sowie unzähligen geisterhaft leuchtenden Engelsköpfen. Thematisch handelt es sich bei dieser Darstellung um die Epiphanie, die Feier der Erscheinung Christi auf Erden, die bis in die Renaissancezeit mit der Geburt in der Weihnacht gleichgesetzt wurde. Maria bringt den Gläubigen den Mensch gewordenen Gott dar.

Raffaels Sixtinische Madonna diente in der Klosterkirche als Altarbild, das während des Gottesdienstes von der Gemeinde betrachtet wurde und an das man Gebete richtete. Zwischen dem Altarbild und dem Kirchenschiff, in dem die Gemeinde saß, hing im Raum schwebend ein Hochkreuz, das Christus an das Kreuz genagelt im Moment des Todes zeigte. Auf dieses Kreuz weist der heilige Sixtus in Raffaels Gemälde mit seiner rechten Hand hin und dieses Kreuz sieht auch das erschrocken blickende Christuskind. Geburt und Tod des Heilands und damit die Menschwerdung Gottes und die Erlösung der Menschen durch den Opfertod am Kreuz wurden in dieser Bezugnahme von Altarbild und Hochkreuz vereint.



Papiermodell zur Aufstellung der Sixtinischen Madonna in der Kirche in Piacenza mit Altarsituation, Heiligengräbern unter dem Altar, dem Hochkreuz gegenüber und dem Priester mit der Gemeinde im Gottesdienst

Arbeitsbogen 2) Die Sixtinische Madonna als Heiligenbild



Chorraum der Klosterkirche San Sisto in Piacenza mit der Kopie der Sixtinischen Madonna auf dem Altar

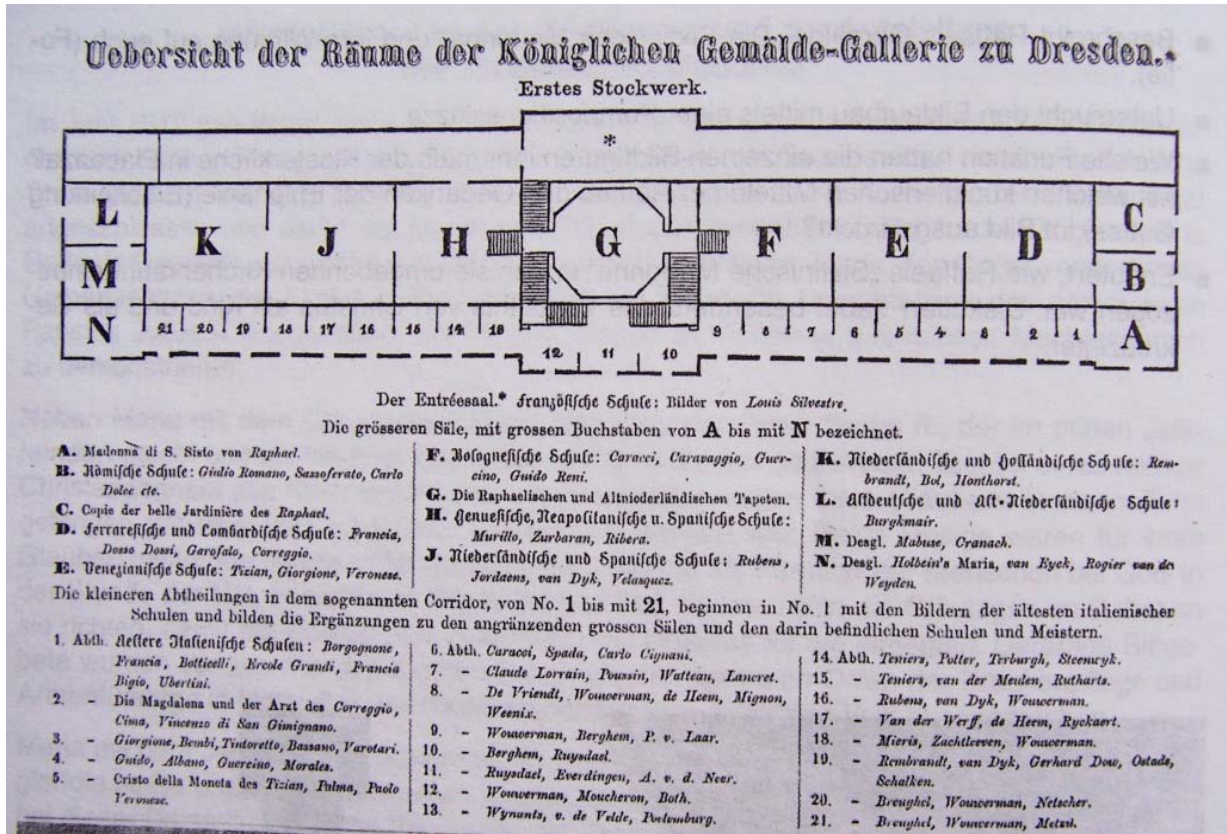


Beispiel für ein Hochkreuz in einer gotischen Kirche,
(Giotto: Kruzifix, Tempera auf Holz, 578 x 406 cm, um
1300)

Arbeitsanregung

- Beschreibt Raffaels Gemälde „Die Sixtinische Madonna“ und ihre Wirkung auf Euch.
- Untersucht den Bildaufbau mittels einer Kompositionsskizze oder eines Raummodells aus Papier (siehe oben).
- Welche Funktion hatten die einzelnen Bildfiguren innerhalb der Klosterkirche in Piacenza? Mit welchen künstlerischen Mitteln hat Raffael den Gedanken der Epiphanie (Erscheinung Gottes) im Bild ausgedrückt?
- Erläutert, wie Raffaels „Sixtinische Madonna“ in den sie umgebenden Kirchenraum einbezogen war. Diskutiert dabei besonders das Verhältnis von Christus als Kind und als Gekreuzigter.

Arbeitsbogen 3) Die Sixtinische Madonna als Meisterwerk



Raumplan mit der Gemäldeordnung der Dresdener Galerie von 1850, Galeriegebäude von Gottfried Semper und Aufstellung der „Sixtina“ als Altar. Sie hing in Raum A als Beispiel einer italienischen Madonna – ihr gegenüber, verbunden durch den langen Korridor, hing in Raum N eine Madonna Hans Holbeins d.J. als Beispiel einer deutschen Heiligenmalerei.

Arbeitsanregung

- Erläutert die Funktion von Gemäldegalerien und Kunstmuseen. Welche anderen berühmten Galerie- und Museumsbauten sind Euch bekannt?
- Sucht den Aufstellungsraum der „Sixtina“ im Raumplan der Sempergalerie. Nach welcher Ordnungsform waren die Gemälde in der Galerie ausgestellt? Was bedeutet diese Systematik für die Wahrnehmung von Raffaels Gemälde?
- Lest die Bildgedichte von Julius Hübner und August Wilhelm Schlegel (unten). Welche Bildbetrachtung legen sie nahe und was wird dabei über den Künstler gesagt?
- Vergleicht die Aussagen über den Künstler mit dem Gemälde der Gebrüder Riepenhausen (unten). Wie wird der Entstehungsprozess der Sixtinischen Madonna in Raffaels Werkstatt sowohl in den Gedichten als auch im Bild gedeutet? Wie wird dabei die Vorstellung vom Künstler als Genie entworfen?

Madonna Sistina, Sonett von Julius Hübner, 1752, Maler und Direktor der Dresdener Gemäldegalerie

Sie schwebt herab! – Die Jungfrau mit dem Kinde,
Dess Himmelsblicke ernst die Welt begrüßen,
In Wolken liegt die Erde ihr zu Füßen
Und Schleier und Gewande weh'n im Winde!

Das schöne Haupt neigt Barbara gelinde
In Demuth knieend soviel Huld zu büßen –
Verklärt schaut Sixtus aufwärts, in dem süßen
Bewusstsein, dass die Menschheit Gnade finde!

Und mit den Engeln schau'n auch wir nach Oben,
In lichten Chören ewig sie zu loben,
Der unseres Heiles selige Begründung –

So Raphael, du Engel der Verkündung,
So sahst du sie – so lässt du sie uns schauen:
„Die Königin des Himmels und der Frauen!“



Franz (1786-1831) und Johannes (1788-1860) Riepenhausen: der Traum Raffaels, 1821, Leinwand, 100 x 118 cm, Narodni Muzeum Poznan

Auszug aus dem Bildgedicht „Sankt Lukas sah ein Traumgesicht“ von August Wilhelm Schlegel von 1799

„Doch endlich kam Sankt Raffael,
In seinen Augen glänzten hell
Die himmlischen Gestalten.
Herabgesandt von sel'gen Höhn,
Hatt' er die Hehre selbst gesehn
An Gottes Throne walten.

Der stellt ihr Bildnis, groß und klar,
Mit seinem keuschen Pinsel dar,
Vollendet, ohne Mängel.
Zufrieden, als er das gethan,
Schwang er sich wieder Himmel an,
Ein jugendlicher Engel.“

Arbeitsbogen 4) Von der Kunst zur Populärkultur



Titelseite der Zeitschrift „Warum!“ 1980; Stickbilder Ende des 19. Jahrhunderts; Poesiealbum 1833

Arbeitsanregung

- Beschreibt und analysiert, in welchen neuen Gebrauchszusammenhängen die beiden Engelsfiguren aus der Sixtina benutzt wurden.
- Betrachtet noch einmal Raffaels Bild und erläutert, warum gerade die beiden Engel für eine breitenwirksame Verwendung geeignet waren.