

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Алтайский государственный университет

А. А. Мансков, М. С. Наумова, О. С. Саланина

ЧТЕНИЕ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Учебное пособие для магистрантов и аспирантов
(для направлений подготовки 50.03.03. История искусств
51.03.01. Культурология
51.03.04. Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия)

Барнаул 2018

© Мансков А.А., Наумова М.С., Саланина О.С., 2018
© Алтайский государственный университет, 2018

сведения об издании

УДК 811.111(075.8)+81.112.2(075.8)

ББК 81.432.1я73+81.432.4я73

М 237

**Авторы: Мансков Алексей Анатольевич, Наумова Мария Сергеевна,
Саланина Ольга Сергеевна**

**Рецензент: Виноградова Ю. В., канд. пед. наук, доцент кафедры германского
языкознания и иностранных языков АлтГУ**

М 237 Мансков, А.А. Чтение специальных текстов [Электронный ресурс] : учебное пособие для магистрантов и аспирантов / А.А. Мансков, М.С. Наумова, О.С. Саланина ; АлтГУ. – Электрон. текст. дан. (1 Мб). – Барнаул : АлтГУ, 2018. – 1 электрон. опт. диск (DVD+R). – Систем. требования: PC, Intel 1 ГГц; 512 Мб опер. памяти; 30 Мб свобод. диск. пространства; DVD-привод; ОС Windows 7 и выше, ПО для чтения pdf-файлов. – Загл. с экрана.

Учебное электронное издание

Основной целью пособия является развитие навыков профессионально-ориентированного чтения, которое готовит магистрантов и аспирантов к работе с научными текстами разного уровня сложности, к непрерывному образованию, к дальнейшей научно – исследовательской деятельности.

В пособии представлены специальные аутентичные тексты, которые позволяют получить основную информацию об истории развития искусства и об известных деятелях разных эпох.

© Мансков А.А., Наумова М.С., Саланина О.С., 2018

© Алтайский государственный университет, 2018

производственно-технические сведения

Публикуется в авторской редакции

Верстка: Котова О. В.

Дата подписания к использованию: 23.05.2018

Объем издания: 1 Мб

Комплектация издания: 1 электрон. опт. диск (DVD+R)

Тираж 15 дисков

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

656049, Барнаул, ул. Ленина, 61

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

ЧАСТЬ 1. АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Text 1

Text 2

Text 3

Text 4

Text 5

Text 6

Text 7

Text 8

Text 9

Text 10

Text 11

Text 12

Text 13

Text 14

Text 15

Text 16

Text 17

ЧАСТЬ 2. НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Text 1

Text 2

Text 3

Text 4

Text 5

Text 6

Text 7

Text 8

Text 9

Text 10

Text 11

Text 12

Text 13

Text 14

ИСТОЧНИКИ

Предисловие

К искусствоведческим текстам относятся статьи и монографии, посвященные изобразительному искусству и архитектуре, сопроводительные тексты в альбомах репродукций, исключая эссеистику на темы искусства. Чтение специальных текстов формирует у студента навыки работы с разными видами чтения, обогащает студента знанием профессиональной терминологии, готовит студента к логичному оформлению высказывания, совершенствует иноязычные компетенции.

При переводе текста искусствоведческой тематики, содержащем искусствоведческую терминологию, необходимо выявить в ходе анализа черты индивидуального стиля автора и воспроизвести их нужными средствами. Эти характерные черты стиля системны, и в случае невозможности воспроизвести какую-то стилистическую фигуру в том месте, где она находится в подлиннике, переводчик может применить прием позиционной компенсации. Доминантами при переводе искусствоведческого текста являются средства, оформляющие комплекс трех видов информации, в частности:

- 1) общепринятые термины - передаются с помощью однозначных эквивалентных соответствий; единица перевода - слово;
- 2) термины-неологизмы - передаются с помощью моделирования по словообразовательной модели (а вовсе не заменяются общепринятыми, как это делают иногда начинающие переводчики);
- 3) абсолютное настоящее, пассивные конструкции, средства компрессии и прочие традиционные средства оформления когнитивной информации - передаются в том объеме, в каком они встречаются в подлиннике;
- 4) конкретная разновидность письменной литературной нормы, которая избрана автором текста (с сохранением вариантных соответствий для просторечия, модных слов, высокой лексики - если они есть в подлиннике);
- 5) сложные синтаксические периоды, предложения иногда связаны не средствами формальной или семантической когезии, а ассоциативно - передача с помощью грамматических и вариантных соответствий;

- 6) особенности синтаксиса, специфичные для индивидуального стиля данного автора (это может быть контраст простых и сложных предложений, наличие парцелляции, преобладание сочинительной связи или что-то другое) - в любом случае они воспроизводятся с помощью грамматических соответствий или, если это возможно, с помощью позиционной компенсации;
- 7) лексические фигуры стиля, если они есть, - воспроизводятся те, которые употреблены в данном тексте, с сохранением их семантической специфики и образной структуры;
- 8) эмоционально-оценочные средства - передаются с помощью вариантных соответствий и, при необходимости, трансформаций.

ЧАСТЬ 1. АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Text 1

What is art?

Art refers to a diverse range of human activities in creating visual, auditory or performing artifacts. These artworks express the author's imaginative or technical skill. Art is intended to be appreciated for its beauty or emotional power. In their most general form these activities include the production of works of art, the criticism of art, the study of the history of art, and the aesthetic dissemination of art.

Functions of arts

Art has had a great number of different functions throughout its history, making its purpose difficult to abstract or quantify to any single concept. This does not imply that the purpose of Art is "vague", but that it has had many unique, different reasons for being created.

Art can have a personal function; it is an expression of basic human instinct for harmony, balance, rhythm. Art at this level is not an action or an object, but an internal appreciation of balance and harmony (beauty), and therefore an aspect of being human beyond utility. Art also provides a way to experience one's self in relation to the universe. This experience may often come unmotivated, as one appreciates art, music or poetry.

On the other hand art may have a social function. At its simplest, art is a form of communication. It seeks to entertain and bring about a particular emotion or mood, for the purpose of relaxing or entertaining the viewer. Art may also be an expression of social protest, seeking to question aspects of society.

Types of art

The oldest forms of art are visual arts, which include creation of images or objects in fields including painting, sculpture, printmaking, photography, and other visual media. Architecture is often included as one of the visual arts; however, like the decorative arts, it involves the creation of objects where the practical

considerations of use are essential, in a way that they usually are not in a painting, for example.

Music, theater, film, dance, and other performing arts, as well as literature and other media such as interactive media, are included in a broader definition of art or the arts.

History

Until the 17th century, art referred to any skill or mastery and was not differentiated from crafts or sciences. In modern usage after the 17th century, where aesthetic considerations are paramount, the fine arts are separated and distinguished from acquired skills in general, such as the decorative or applied arts.

Characteristics of art

Art may be characterized in terms of mimesis (i.e. its representation of reality), expression, communication of emotion, or other qualities. During the Romantic period, art came to be seen as "a special faculty of the human mind to be classified with religion and science". Though the definition of what constitutes art is disputed and has changed over time, general descriptions mention an idea of imaginative or technical skill stemming from human agency and creation.

Aesthetics

The nature of art, and related concepts such as creativity and interpretation, are explored in a branch of philosophy known as aesthetics.

Text 2

What is Surrealism?

Surrealism was a cultural movement that began in the early 1920s, and is best known for its visual artworks and writings. The word 'surrealist' was coined by Guillaume Apollinaire and first appeared in the preface to his play *Les Mamelles de Tirésias*, which was written in 1903 and was first performed in 1917.

The unconscious mind

The movement sought to release the creative potential of the unconscious mind. It was influenced by psychoanalysis. The Surrealists regarded with contempt rationalism and literary realism and believed the rational mind repressed the power of the imagination, overburdening it with taboos. The aim was to "resolve the previously contradictory conditions of dream and reality". Artists painted unnerving, illogical scenes with photographic precision, created strange creatures from everyday objects and developed painting techniques that allowed the unconscious to express itself.

Freud's work with free association, dream analysis, and the unconscious was of utmost importance to the Surrealists in developing methods to liberate imagination. They embraced idiosyncrasy, while rejecting the idea of an underlying madness. As Salvador Dalí, one of the leading surrealists, later proclaimed, "There is only one difference between a madman and me. I am not mad."

Surrealist works feature the element of surprise, unexpected juxtapositions and non sequitur; however, many Surrealist artists and writers regard their work as an expression of the philosophical movement first and foremost, with the works being an artifact. Leader André Breton was explicit in his assertion that Surrealism was, above all, a revolutionary movement.

Origin and impact

Surrealism developed largely out of the Dada activities during World War I. In addition to being anti-war, Dada had political affinities with the radical left and was also anti-bourgeois. and. The most important center of the movement was Paris. From the 1920s onward, the movement spread around the globe, eventually affecting the visual arts, literature, film, and music of many countries and languages, as well as political thought and practice, philosophy, and social theory.

Text 3

Short Biography of Salvador Dali

Salvador Dali was a prominent Spanish surrealist painter born in Figueres, Catalonia, on 11 May 1904. Dali's father was strict in the education of his children

unlike the mother. Dali had a brother named Salvador who was born nine months before him and died of gastroenteritis. When he was five, Dalí was taken to his brother's grave and was told that he was his brother's reincarnation.

Early age

At an early age, Salvador Dali's parents encouraged him to produce highly sophisticated drawings and was sent to drawing school in Figueres, Spain, in 1916. In February 1921, Dalí's mother died of breast cancer. Dalí was 16 years old; he later said his mother's death was the greatest blow he had experienced in his life. After her death, Dalí's father married his deceased wife's sister. Dalí did not resent this marriage, because he had a great love and respect for his aunt.

The development of his own style

In 1922, Dalí moved to Madrid and studied at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando where he already drew attention as an eccentric and dandy. He was influenced by several different artistic styles, including Metaphysics and Cubism. Dalí was expelled from the Academy in 1926, shortly before his final exams when he was accused of starting an unrest.

Later, Dali visited Paris where he met Pablo Picasso whom he revered. Picasso had already heard favorable reports about Dalí from Joan Miró, a fellow Catalan who introduced him to many Surrealist friends. As he developed his own style over the next few years, Dalí made a number of works heavily influenced by Picasso and Miró.

Marriage to Gala

In August 1929, Dalí met his lifelong and primary muse, inspiration, and future wife Gala. She was a Russian immigrant ten years his senior. They married in 1934. In addition to inspiring many artworks throughout her life, Gala would act as Dalí's business manager.

Dali's work

Dalí was a skilled draftsman, best known for the striking and bizarre images in his surrealist work. His painterly skills are often attributed to the influence of Renaissance masters. His best-known work, *The Persistence of Memory*, was

completed in August 1931. Dalí's expansive artistic repertoire included film, sculpture, and photography, in collaboration with a range of artists in a variety of media.

Arab lineage

Dalí attributed his "love of everything that is gilded and excessive, my passion for luxury and my love of oriental clothes" to an "Arab lineage", claiming that his ancestors were descended from the Moors.

Eccentric manner

Dalí was highly imaginative, and also enjoyed indulging in unusual and grandiose behavior. His eccentric manner and attention-grabbing public actions sometimes drew more attention than his artwork, to the dismay of those who held his work in high esteem, and to the irritation of his critics.

Death

In 1980 at age 76, Dalí's health took a catastrophic turn. His right hand trembled terribly, with Parkinson-like symptoms. His near-senile wife allegedly had been dosing him with a dangerous cocktail of unprescribed medicine that damaged his nervous system, thus causing an untimely end to his artistic capacity.

His wife Gala died on 10 June 1982, at the age of 87. After Gala's death, Dalí lost much of his will to live. On the morning of 23 January 1989, while his favorite record of Tristan and Isolde played, Dalí died of heart failure at Figueres at the age of 84.

Text 4

A Short Biography of Pablo Picasso

Pablo Picasso (25 October 1881 – 8 April 1973)

Pablo Picasso is considered to be one of the most famous painters in the twentieth century. He was born in Malaga, Spain on October 20, 1881. In addition to painting, Picasso was also a printmaker, ceramicist, stage designer, poet and playwright. He spent most of his adult life in France.

Early life

Picasso showed a passion and a skill for drawing from an early age. According to his mother, his first words were "piz, piz", a shortening of lápiz, the Spanish word for "pencil". From the age of seven, Picasso received formal artistic training from his father in figure drawing and oil painting. On one occasion, the father found his son painting over his unfinished sketch of a pigeon. Observing the precision of his son's technique, the father felt that the thirteen-year-old Picasso had surpassed him, and vowed to give up painting.

Fame

Picasso grew up to become one of the greatest and most influential artists of the 20th century, he is known for co-founding the Cubist movement, the invention of constructed sculpture, the co-invention of collage, and for the wide variety of styles that he helped develop and explore. Picasso is now regarded as one of the artists who most defined the revolutionary developments in the plastic arts in the opening decades of the 20th century

Personal life and death

Picasso had affairs with a lot of women and was married twice and had four children, Paulo, Maya, Claude and Paloma by three women. He died on 8 April 1973 in Mougins, France, while he and his wife Jacqueline entertained friends for dinner. He was interred at the Chateau of Vauvenargues near Aix-en-Provence, a property he had acquired in 1958 and occupied with Jacqueline between 1959 and 1962. Jacqueline Roque prevented his children Claude and Paloma from attending the funeral. Devastated and lonely after the death of Picasso, Jacqueline Roque killed herself by gunshot in 1986 when she was 59 years old.

Comprehension:

Picasso was born in France.

a. True

b. False

His father taught him to paint.

a. True

b. False

All his children are by the women he married.

a. True

b. False

All his children attended the funeral.

a. True

b. False

Text 5

Short biography of Van Gogh

Vincent Van Gogh (30 March 1853 – 29 July 1890)

Vincent Willem van Gogh is a well-known Dutch post-Impressionist painter. During his lifetime, Van Gogh remained poor and unknown.

Early life

Van Gogh was born on March 30, 1853, to upper middle class parents. He spent his early adulthood working for a firm of art dealers before traveling to The Hague, London and Paris.

He was deeply religious as a younger man and aspired to be a pastor, like his father. He became a teacher in England and then he worked as a missionary in a mining region in Belgium where he sketched people from the local community, and in 1885 painted his first major work *The Potato Eaters*. His palette then consisted mainly of somber earth tones and showed no sign of the vivid coloration that distinguished his later paintings.

France

In March 1886, he moved to Paris and discovered the French Impressionists. He met many artists including Degas, Toulouse-Lautrec, Pissarro and Gauguin, with whom he became friends. Later, he moved to the south of France and was influenced by the region's strong sunlight. His paintings grew brighter in color, and he developed

the unique and highly recognizable style that became fully realized during his stay in Arles in 1888.

Van Gogh invited Gauguin to join him in Arles, but their relationship began to deteriorate. Van Gogh admired Gauguin and desperately wanted to be treated as his equal, but Gauguin was arrogant and domineering, something that often frustrated Van Gogh. They quarreled about art; Van Gogh increasingly feared that Gauguin was going to desert him, and the situation, which Van Gogh described as one of "excessive tension," rapidly headed towards a crisis point. Deeply remorseful, he then cut off part of his own ear.

Mental illness

This incident was the first serious sign of the mental health problems that were to afflict Van Gogh for the remaining days of his life. He spent time in psychiatric hospitals and swung between periods of inertia, depression and incredibly concentrated artistic activity. His work reflected the intense colors and strong light of the countryside around him. On May 9, 1889, he asked to be admitted to the asylum at Saint-Rémy-de Provence, a hospital for the mentally ill. In the year Van Gogh spent at the asylum he worked as much as he had at Arles, producing 150 paintings and hundreds of drawings.

Death

Van Gogh went to Paris on May 17, 1890, to visit his brother, Theo. On the advice of Pissarro, Theo had Vincent go to Auvers, just outside Paris. At first, Van Gogh felt relieved at Auvers, but toward the end of June he experienced fits of temper and often quarreled with Gachet. On July 27, 1890, he shot himself in a lonely field and died, two days later, in the morning of July 29, 1890.

His Brother Theo

The most comprehensive primary source for understanding Van Gogh is the collection of letters between him and his younger brother, art dealer Theo van Gogh. They lay the foundation for most of what is known about his thoughts and beliefs. Theo provided his brother with financial and emotional support. The brother's lifelong friendship, and most of what is known of Vincent's thoughts and theories of

art, is recorded in the hundreds of letters exchanged between 1872 and 1890. There are more than 600 from Vincent to Theo, and 40 from Theo to Vincent.

Text 6

Archaeology

Most historians use paper evidence, such as letters, documents and photographs, but archaeologists learn from the objects left behind by the humans of long ago, like bones and ceramics.

Archaeology, like many academic words, comes from Greek and means, more or less, ‘the study of old things’. So, it is really a part of the study of history. However, most historians use paper evidence, such as letters, documents, paintings and photographs, but archaeologists learn from the objects left behind by the humans of long ago. Normally, these are the hard materials that don’t decompose or disappear very quickly – things like human bones and skeletons, objects made from stone and metal, and ceramics.

Sometimes, archaeologists and historians work together. Take, for example, the study of the Romans, who dominated the Mediterranean area and much of Europe two thousand years ago. We know a lot about them from their writing, and some of their most famous writers are still quoted in English. We also know a lot about them from what they made, from their coins to their buildings. Archaeologists have worked on Roman remains as far apart as Hadrian’s Wall in the north of England and Leptis Magna in Libya.

Of course, for much of human history, there are no written documents at all. Who were the first humans, and where did they come from? This is a job for the archaeologists, who have found and dated the bones and objects left behind. From this evidence, they believe that humans first appeared in Africa and began moving to other parts of the world about 80,000 years ago. The movement of our ancestors across the planet has been mapped from their remains – humans went to Australia

about 70,000 years ago, but have been in South America for just 15,000 years. The evidence of archaeology has helped to show the shared origin and history of us all.

It is very unusual to find anything more than the hard evidence of history – normally, the bacteria in the air eat away at soft organic materials, like bodies, clothes and things made of wood. Occasionally, things are different.

A mind-boggling discovery

In 1984, two men made an amazing discovery while working in a bog called Lindow Moss, near Manchester in the north of England. A bog is a very wet area of earth, with a lot of plants growing in it. It can be like a very big and very thick vegetable soup – walk in the wrong place and you can sink and disappear forever. After hundreds of years, the dead plants can compress together and make ‘peat’, which is like soil, but is so rich in energy that it can be burned on a fire, like coal.

The men were cutting the peat when one of them saw something sticking out – a human foot! Naturally, the men called the police, who then found the rest of the body. Was it a case of murder? Possibly – but it was a death nearly two thousand years old. The two men had found a body from the time of the Roman invasion of Celtic Britain. Despite being so old, this body had skin, muscles, hair and internal organs – the scientists who examined him were able to look inside the man’s stomach and find the food that he had eaten for his last meal!

Why was this man so well preserved? It was because he was in a very watery environment, safe from the bacteria that need oxygen to live. Also, the water in the bog was very acidic. The acid preserved the man’s skin in the way that animal skin is preserved for leather coats and shoes.

How did he die? Understandably, archaeologists and other scientists wanted to know more about the person that they called ‘Lindow Man’. His hands and fingernails suggested that he hadn’t done heavy manual work in his life – he could have been a rich man or a priest. They found that he hadn’t died by accident. The forensic examination revealed that he had been hit on the head three times and his throat was cut with a knife. Then a rope was tightened around his neck. As if that wasn’t enough, he was then thrown into the bog.

So, Lindow Man was killed using three different methods, when just one would have been sufficient. The archaeologists believe that he was sacrificed to three different Celtic gods, called Taranis, Esus and Teutates. Each god required a different form of death. A sacrifice to Teutates required drowning, which is why he was found in the bog. Nobody can tell the complete story of Lindow Man. The Romans said that the Celts made sacrifices every May to make sure that there was enough food that year. Was he a typical 'routine' sacrifice?

An archaeologist called Anne Ross has suggested that Lindow Man was a special case. Why would an important man be sacrificed to three gods? Perhaps it was in response to the Roman invasion of Britain, which started in the year AD 43, close to the time that Lindow Man died. He might have been killed to gain the help of the gods against the Romans. It didn't work. The Romans stayed in Britain for four hundred years and Lindow Man stayed in his bog for two thousand.

Say hello to Lindow Man

If you visit London, you can go and see Lindow Man at the British Museum, where he is spending some time in the company of more famous mummies from Egypt. Whereas the bodies of the Egyptian kings and queens were intentionally preserved, Lindow Man is with us by accident. Whatever his origins, it is a fascinating experience to see him face-to-face. I recommend it.

Text 7

Philosophy

The two Greek words – 'philo', which means love, and 'sophia', which means wisdom – are the beginnings of the word we use today: philosophy, the love of wisdom.

We are such stuff as dreams are made on and our little life is rounded with a sleep.
Shakespeare

Does this sentence make you think? What does it make you think about? Shakespeare was a dreamer, and some say he was a philosopher too. In this sentence

he tells us that our lives are short but we can think up big and important ideas in that short time.

The two Greek words – 'philo', which means love, and 'sophia', which means wisdom – are the beginnings of the word we use today: philosophy, the love of wisdom.

Most people have a philosophy on life. Everybody has an idea of what is right and what is wrong, and why things are the way they are, and who they are and who to trust. A lot of people believe somebody else's philosophy. That person may be a religious or political leader, or anybody you look up to. Some people have their own philosophy on life, which might be a mixture of theories. Others are philosophers – people who want to know the truth about life for themselves and spend their time studying, thinking and asking questions.

One of the earliest Eastern philosophies was Taoism, which came from China. We are all aware of the yin and yang halves of the universe – nothing can exist without its opposite. Another great Eastern philosophy is Buddhism, which are a religion and also a system of beliefs which help us to understand ourselves and others better. One branch of Western philosophy, existentialism, is very similar to Buddhist ideas. Both ask questions about what really exists in life and help us to decide what is important.

The first Western philosophers lived in Greece. They encouraged people to find their own answers to questions about life instead of believing the gods did everything. Socrates was the most famous of these. He is one of the most famous philosophers in the world, yet he said, 'One thing I know and that is that I know nothing.' This is why he never wrote or lectured. He only discussed. He did not believe he could tell anybody anything, that it was better to encourage individual thinking.

The first Western philosophers lived in Greece. They encouraged people to find their own answers to questions about life instead of believing the gods did everything. Socrates was the most famous of these. He is one of the most famous philosophers in the world, yet he said, 'One thing I know and that is that I know

nothing.’ This is why he never wrote or lectured. He only discussed. He did not believe he could tell anybody anything, that it was better to encourage individual thinking.

Today philosophers are still encouraging people to think. Schools in some countries teach philosophy to children. Reading books written by old philosophers can be difficult because the language is from the past. So stories are used to help schoolchildren make their own decisions about what is right and wrong and think about the best way to solve problems.

Why do we need philosophy? There are plenty of people who think that killing animals is cruel, but eating animals is fine. If you are one of these people, you should ask yourself why. Why is killing animals cruel? Why is it OK to eat animals? You might find that the answer to each question is very different and you could have an argument by yourself using your own ideas! Go on and argue – you will understand more about what you believe. You will begin to understand the subject more deeply. And this helps you to feel comfortable with it. And you might change something or you might not. When we ask ourselves questions, we start to understand ourselves and our lives, and it’s up to us to make changes or not. If the ideas in your head agree, this means you have integrity. What you say and what you do are the same. Everyone respects someone who has integrity!

By thinking and questioning, we can understand more and maybe prevent problems caused by misunderstanding. But philosophy can also cause problems and conflict when people don’t agree. When one group of people choose one philosophy to believe and another group of people choose a different philosophy, when they need to think or make a decision together, they start trying to change each other instead of working together on bigger ideas about life.

So when you have some spare time, ask yourself the following philosophical questions:

Does the world own us or do we own the world? Which is more important, humans or stars? If a tree falls where nobody can hear it, does it make a sound? And the Zen Buddhist riddle: What is the sound of one hand clapping?

Text 8

‘A Catharsis Sculpture’: An Artist Makes a Monument to Cancer Survivors

For the last two years or so, the artist Prune Nourry has thought of herself as a sculpture. Ms. Nourry, who is French and splits her time between Brooklyn and Paris, was diagnosed with breast cancer in 2016. As she went through treatment, including chemotherapy and reconstructive surgery, she thought of her doctors as the sculptors and herself as the material they were fashioning. Now, Ms. Nourry, 33, has created her own work in response to that experience, as a tribute to breast cancer survivors everywhere.

“The Amazon” is a 13-foot-tall cement sculpture of a female warrior, with bared breasts, her torso and head pierced by thousands of joss sticks, jutting out like arrow shafts. It was modeled after the life-size marble statue of a wounded Amazon at the Metropolitan Museum of Art. Ms. Nourry’s version weighs nearly two tons, and has lifelike hazel-brown eyes, crafted from handblown glass. It made a public debut last week, in a plaza outside the Standard Hotel in Manhattan’s meatpacking district, where it will be on view into July. (The hotel owns the space and offers it to artists; the painter José Parla and the pop artist KAWS have exhibited there before.) In a private performance, Ms. Nourry will eventually chisel away one of the Amazon’s breasts.

“It’s really, for me, a catharsis sculpture,” she said, in a recent interview at a studio in the Brooklyn Navy Yard, where she and a few helpers created the work. She added that the artwork, and the medical process that led to it, also re-contextualized all her projects that came before, among them “Terracotta Daughters,” a riff on the famous sculpted Chinese army from the 3rd century B.C. In Ms. Nourry’s 2012 version, her 108 clay soldiers are girls, based on real-life orphans, as a commentary

on the gender imbalance in China's culture, where boys are traditionally more prized. It has been exhibited in North America, Europe and China.

Ms. Nourry, a multimedia artist who often works in sculpture and performance, frequently deals with gender, reproduction and bioethics; an early piece, "The Spermbar," repurposed a New York food cart, and allowed visitors to create a beverage by choosing the traits they would want in a sperm donor, questioning the pre-selection of human embryos. In *The New York Times*, the critic GiaKourlas called it "a witty, disturbing project."

Ms. Nourry had planned to remove one of her Amazon's breasts in public, but at the last moment decided that was best done in a more intimate setting. She also wanted to extend the timeline of the project, because "healing is a long process too," she said. So when her sculpture first went on display, she focused on another performance that connected both her earlier work and her life as a patient: She covered her statue with about 6,000 red Chinese incense sticks, symbolic of the acupuncture treatment she underwent as part of her medical care. (Her series "Imbalance," which she prepared and exhibited while undergoing chemo, also uses acupuncture needles.)

Ms. Nourry, who is now in remission, managed to keep up her exhibition schedule, which included a show at Musée National des Arts Asiatiques in Paris, through her hospital stays. "I felt lucky that I had all the work that I was passionate about," she said. "I didn't want to stop. But also the fact of being able to create something out of it is helpful, too."

On the summer solstice, June 21, as the sky flicked from hot pink to lavender to dusk, a small, fashionable crowd surrounded the Amazon. Among them were boldfaced names, friends of Ms. Nourry and her husband, the artist JR, including Jennifer Lawrence, Grace Hightower De Niro, the director David O. Russell and the graphic novelist Art Spiegelman. Jon Batiste, the musician and bandleader for "The Late Show With Stephen Colbert," began the event by improvising on a melodica.

As he sat down to play keys, Ms. Nourry's assistants, clad in medical white, joined the artist, who was in a lab coat. Slowly, methodically, they lit the incense;

soon the sturdy warrior, with her sheath of protective quills, had a halo of wispy, fragrant smoke. Ash began to cover the ground as Mr. Batiste played his closing song, requested by Ms. Nourry, called “Don’t Stop.” “It’s a very uplifting song, but it’s also a song about death and mortality,” he said.

“She really knows how to tap into the human experience in the most immediate way,” Mr. Batiste added of Ms. Nourry, a longtime friend and, more recently, a collaborator on projects that unite his music and her visuals. “It’s like a musician who knows how to play one note to make you cry,” he said. “And you can’t explain why. It’s just when you look at the sculpture, you feel something, whoever you are.”

The story of Amazon women — that they were a tribe of powerful and skilled fighters who, it was sometimes said, cut off their right breasts to better their archery — remains mostly the domain of Greek myth, although some research by Jeannine Davis-Kimball, an archaeologist from the University of California, Berkeley, found evidence of a class of warrior women in the Eurasian steppe. Ms. Nourry did not delve deeply into what was fact or legend. “I like this gray area,” she said.

As the incense on her sculpture burned, it left in its place seeping red dots. “It looks like she is bleeding,” Ms. Nourry said, contentedly. Passers-by snapped photos from atop the Highline. The sculpture will remain on view for several weeks, at least, and will later be sold, with some proceeds going to cancer charities.

“The sculpture is not especially for me only,” Ms. Nourry said. It was meant to honor all sorts of female warriors, she said. She will replace the incense, but, she added, “I would love if women can come and light their own, as a symbolic gesture for themselves.”

Text 9

They Suffered for Their Cézanne Portraits

WASHINGTON — There’s an engrossing confab of a show in session at the National Gallery of Art here. It’s called “Cézanne Portraits.” With some 60 likenesses by a notoriously testy, people-averse artist, it’s the largest gathering of its

kind in a century. (The last one was in Paris in 1910.) And it has just a few more weeks to run, so if you're going to catch the conversation, which I seriously recommend, the time is now.

You'll know most of the players by type, if not by name. Cézanne himself, in self-portraits, is very present, looking alternately feral and professorial. So is his mate of nearly 40 years, Hortense Fiquet, who sits with her hands knotted in her lap and a lifetime of patience inscribed on her face. The Cézanne clan, as a whole, is a tense bunch. The artist's Provençal father, Louis-Auguste Cézanne, has his head in a newspaper, as if trying to tune everyone out. By contrast, his uncle, Dominique Aubert, can't stay still. In a series of 10 portraits done in a two-year span he mugs as if he were in a bus station photo booth.

A few art celebrities are on hand. Émile Zola, Cézanne's childhood friend in Aix-en-Provence and (at least early on) aesthetic brother in arms, reclines on a cushion, a Buddha in beige gabardine. The art critic Gustave Geffroy, who Cézanne loved (when Geffroy wrote something nice about him), then loathed (for reasons we don't know), hunkers spiderlike over a scattering of open books.

And the dealer Ambroise Vollard, who put Cézanne's career on the map (he organized his first portrait show), is rewarded, if that's the word, with the likeness seen here. Vollard claimed to have submitted to 115 sittings for the painting, each lasting from 8 a.m. to 11:30 p.m., during which time he was verbally slapped — “You wretch! You've spoiled the pose! Do I have to tell you again you must sit like an apple?” — if he so much as twitched.

The torment he suffered doesn't come through in the image itself, in which Vollard projects the calm of a seasoned statesman. Yet Cézanne, after all the hassle, decided the picture was a failure and refused to finish it. One day he put down his brushes and never came back.

He could get away with such behavior because he wasn't working on commission, never did. He picked the people he wanted to paint, almost always family or friends. And they sat — and sat — because they felt obliged or flattered. This arrangement also meant he could do portraits that are, stylistically, as much

about the painter as the sitter. There's a theory that Cézanne viewed his human subjects the same way he did the apples and mountains in his other work: as mere abstract shapes, excuses for testing the mechanics of depiction. And it's certainly true that he saw himself as an experimenter, an anti-academic art dissident.

His beginnings set him up as an outsider to the Parisian establishment. He was born in rural Aix in 1839, the son of a bourgeois banker turned gentleman farmer. Faced with paternal disapproval — his father wanted him to be a lawyer — he went countercultural: in an early self-portrait owned by the Musée D'Orsay in Paris, where the show originated, he depicts himself as hirsute Wookiee. He also made a point of being a rude, crude technician. In his pictures of Uncle Dominique, he slathers on paint with a palette knife, like pâté on bread. Nor did he make any effort, at least until late in his career, to idealize his sitters. His many portraits of his wife suggest the very opposite was true.

The two began living together in 1869, when Cézanne was 30 and Fiquet was 19; in 1872, they had a son, their only child. After hiding the relationship for years from the artist's family, they finally married in 1886, though rarely lived together thereafter. One of the show's earliest portraits of Fiquet, from around 1877, is really a portrait of the dress she wears, a mountain of shimmery blue-green stripes. At the top of this fabric Alp is a perfectly oval head, with a chalky, hollow-eyed mask of a face and a pulled-back, wig-like hairdo.

This portrait set a template for many others of Fiquet that would follow over time. (Almost 30 are known; 15 are in the show.) The consistent features include the egg-shaped head; the cap-like hair; the emphasis on details of clothing; and an unreadable expressive content. Unreadable does not mean unread: For a century, art historians have interpreted these paintings either as evidence of Fiquet's discontentment with her lot in the marriage (how many days did she clock up as sitter?), and of Cézanne's cold, everything-for-art objectification of her as a pileup of ovals and cones.

The psychodynamic accuracy of all this we'll never know. And anyway, that's not the full story, or maybe even the central one. When I look at Cézanne's work in

other genres — the apples in his still lifes, the mountains in his landscapes — I see geometry, but also warmth. When I look at the portraits I see this too: crankiness, yes, but also teasing jokes, affectionate digs, and love.

In paintings of Uncle Dominique, he comes across as a family clown, the kind that kids delight in. Cézanne père was a crusty conservative — “cold, stingy,” Zola called him — but his son’s portrait is the equivalent of a tickle: It sends the old man into art history reading a newspaper for which Zola wrote.

In image after image, Fiquet looks stiff, even robotic. Then suddenly in one from the mid-1880s — around the year the couple married — she doesn’t. Her hair streams loose, her lips are slightly parted, and her face, bent toward us, is awash with emotion. And this sight sends us back to her other portraits, to reassess and imagine what we’ve missed.

Unabashed tenderness softens the portraits of Aix farmers and domestic workers Cézanne painted in the decade before his death, at 67, in 1906. By then the family estate was his; the artist-rebel had become a devout Roman Catholic and vehement Provençal nativist, scornful of Paris, though glad for its approval. His late portraits had one primary emotional focus: on the unmodern, precious but endangered rural world that the artist grew up in and never really left.

It too is represented in the Washington exhibition — organized by John Elderfield, chief curator emeritus of painting and sculpture at the Museum of Modern Art, New York, with Mary Morton of the National Gallery of Art, and Xavier Rey, former director of collections at the Musée d’Orsay — in the person of a man named Vallier, who was Cézanne’s gardener. From his curved back and beard we take him to be elderly. He’s sitting in darkness, so he could be anywhere: in Provence, Paris, indoors, outdoors. And he’s seen in profile, so we don’t have the complication of trying to scrutinize his face, interpret his mood. In a talkative show of contrary voices, he’s a quiet zone. Half-abstract, picked out in light, he looks like a spill of late-summer leaves, drifting downward, becoming earth.

Text 10

Barry Blitt's "Yearning to Breathe Free"

By Françoise Mouly

In recent years, the artist Barry Blitt has become known for his satire, which skewers, in soft watercolors, those in or adjacent to power. But Blitt, who began working for the magazine in 1992, has always been more than a comic artist, and next week's cover features a sombre touch. We recently talked to Blitt about his art and his approach.

A lot of your work is funny. How do you adjust that tone when tackling serious political issues?

Yeah, my first instinct is to try to make a joke, and it's not always appropriate—though those are the moments when a laugh might be most appreciated. Still, I'm not so far gone that I can't tell when a gag isn't the right response. And I'm always second-guessing myself anyway, so the process is messy and unappealing to talk about.

How do you get ideas when responding to current events? Is it calculated or more subconscious?

I have no idea where ideas come from. It does seem like a mysterious, unconscious thing. Though I'm pretty sure that most of my lousy ideas—when no inspiration makes itself available—are the result of calculated, paint-by-numbers thinking.

What are your sources for keeping up with politics?

Well, I can't watch TV news anymore; it's always people yelling at each other or—worse—people agreeing with each other. There's always a background drone of outrage, it seems. Stories like this, obviously, are different. The outrage and disgust is justified and real, and needs to be paid attention to.

Is it weird, as someone who grew up in Canada, to be known for your American satire?

I don't think that's too unusual—this is a nation of immigrants. And I'd have to think that half the world is sort of obsessed with American politics, especially now.

Text 11

How Frida Kahlo's fashions brought Mexican politics to the world stage

Written by MarlenKomar, CNN

Frida Kahlo's heavy unibrow and technicolor clothes are as recognizable as her art: her image has been replicated on postcards and museum magnets, Barbie dolls and Snapchat filters, jewelry and runway collections. But, like her surreal portraits, Kahlo's appearance was layered, heavy with meaning and intention.

A proud "mestiza" -- a mixed-race woman, born to a German-Hungarian father and a half Spanish, half indigenous Tehuana mother -- Kahlo purposely mixed Western fashions with traditional garb, using her clothes to craft another kind of self-portrait. Through her dress, she constructed an ethnic and political identity that spoke of the same duality found in her paintings, and sent a highly political statement of cultural identity, nationalism, and feminism.

"(Frida Kahlo) created her distinctive style as a blend of traditional Mexican and European fashion, combined with the fundamental effects of her disabilities and her political beliefs: Kahlo as a bohemian artist, a Tehuana, a hybrid persona," said Circe Henestrosa, co-curator of "Frida: Making Her Self Up," a new exhibition at London's Victoria and Albert Museum.

And yet since Kahlo's death in 1954, this element of her dress has been lost, whitewashed by corporate and creativity entities looking to make her more accessible. It's this sanitization that Henestrosa and Claire Wilcox, her co-curator, are aiming to fight back against. With a display of 200 personal artifacts and items of clothing belonging to Kahlo -- silk skirts with floral embroidery, Revlon eyebrow pencils, Guatemalan coats, cotton huipils (loose tunics) -- they explore how Kahlo used her dress as both adornment and metaphor and brought Mexican identity politics to the world stage.

Fashion's potential to influence politics and culture

"('Frida: Making Her Self Up') is recapturing this lost message, a person and her beliefs, visually expressed through dress, which was the starting point of my

research," Henestrosa explained. "We aim to provide a personal, political and cultural context for Kahlo's story."

Growing up in a Westernized, upper-middle-class family, Kahlo had few traditional garments in her closet. However, despite her privileged upbringing, Kahlo was a vocal leftist, joining the socialist party when she was 16, and the Mexican Communist Party in her early twenties. For years she even claimed she born in 1910, the year the Mexican Revolution started, and was, as such a "daughter of the Revolution."

As a young adult, Kahlo surrounding herself with the freethinkers, socialists and intellectuals of Mexico City, with whom a growing appreciation precolonial Mexican heritage was on the rise. Among them was the famed Mexican muralist Diego Rivera, who would become her husband in 1929.

A fellow communist and supporter of the revolution, Rivera often created political murals that attacked the ruling class and capitalism, elevating Mexico's native heritage and anti-colonial efforts instead. So when he suggested Kahlo begin wearing traditional clothing as a show of Mexican pride, she embraced the idea wholeheartedly.

Diego Rivera painting becomes highest-priced Latin American art

"Kahlo and Rivera shared a romanticized attachment to indigenous people, as did so many of the radical left at this time. The matriarchal society of the Tehuanas held a particular appeal for Kahlo, who was building her own image as an outsider: independent, but faithful to tradition, while at the same time embracing a modern, liberated lifestyle," Henestrosa said.

"Themes of female empowerment would be directly incorporated into her artwork through her self-portrayal in the style of the Isthmus (of Tehuantepec) women."

To Kahlo, her dress was just another way to perform the beliefs she espoused through her political affiliations. She would mix her contemporary dresses with Huipil blouses with Mayan roots, where each pattern told the story of the wearer, for

example, and showcase her mixed heritage by combining colonial silver earrings with indigenous necklaces of jadeite and onyx.

She also regularly wore rebozo scarves, either wrapping them around her shoulders or threading them through her braids. First introduced by the Spanish colonizers during Christopher Columbus' time -- only to be reworked by the Aztec villages with their traditional embroidery and eye-popping dyes, the rebozo was also worn by the women of the Mexican Revolution during the 1910s, when they were popular among the "adelitas," female revolutionaries, who used the scarves to smuggle guns past government checkpoints, helping to oust a 35-year dictatorship. The accessory soon became a symbol of Mexico's fight for freedom, and by wearing the scarf, Kahlo was honoring both pre-colonial and post-revolution women alike.

"The rebozo is a piece that evolved during the colonial period to become a symbol of femininity and, after independence, nationhood," Henestrosa said.

The world has no choice but to take notice: As her fame grew, her image reached all corners of the world, from society dinners with the Rockefellers and gala openings in Paris to newspapers in the Midwest. And every time she was photographed or her name made the front page, she brought the rich history of Mexico with her.

'La Raza': A powerful vision of the struggle for Chicano rights

The fashion community in particular was rapt. In 1937 she brought the rebozo to the American masses when she was featured in a *Vogue* article titled "Senoras of Mexico," and in 1938, Italian designer Elsa Schiaparelli based "La Robe de Madame Rivera" ("Mrs. Rivera's Dress") on the painter's iconic Tehuana costume featuring intricate red floral beading down the shirtfront, bringing Mexico's traditions to fashion's most exclusive circles.

But as her iconic look became ubiquitous, it began to lose its meaning. After her death, without her present to give voice to her politics, her image has been reduced to the superficial: a dress is just a dress, a scarf, just a scarf. This isn't only disrespectful to Kahlo's memory, but dangerous for her legacy.

In an essay written for the "Frida Kahlo: Making Herself Up" catalog, art historian and cultural theorist Oriana Baddeley pointedly summarized the issue: "In Kahlo's

case, there is the constant danger that the woman, not the artist becomes the focus of audience attention. Halloween costumes can evoke the appearance of Frida but not the artistic language of Kahlo," she writes.

"The cartoon characteristics of Fridamania so easily become parody obscuring the intelligence underpinning the work of one of the 20th century's great artists. It remains important to remember that it was Kahlo who first created Frida."

Text 12

Are architects turning their backs on glass skyscrapers?

Written by Oscar Holland, CNN

No form of architecture more perfectly epitomizes the 20th century than the glass tower. From Manhattan to Moscow, glistening skyscrapers became not only the most practical response to densely-populated cities, but the most coveted symbol of progress.

With cities like Dubai and Shenzhen continuing the trend at unrelenting speed, it seems as if our taste for glazed facades will stretch well into this century too. But a number of prominent architects and urban planners have been speaking out against the material's overuse.

They raise questions about the impact glass structures have on our public spaces and the fabric of our cities. Developers demand floor-to-ceiling windows, abundant natural light and views worth charging tenants for -- but what about the rest of us?

A 'sea change' in attitudes

Perhaps more pressingly, there are ongoing concerns over how sustainable these buildings can ever be, given their propensity to trap heat in the summer and lose heat when it's cold.

The proliferation of glazed skyscrapers was a direct result of post-war improvements to glass technology, which meant that huge panes could be produced

quickly and uniformly. Affordable air conditioning (and the cheap energy to run it) meant that the material's thermal shortcomings mattered little.

But the increasing cost -- both financial and environmental -- of operating glass buildings is beginning to change the way we think about materials, according to British architect Ken Shuttleworth. Best known for projects like London's City Hall and 30 St Mary Axe, or "The Gherkin," Shuttleworth has since spoken out against a material he once used liberally.

London's 30 St Mary Axe, or "The Gherkin" as it is more commonly known. The building's designer, Ken Shuttleworth, has since spoken out against the overuse of glass.

"I think (glass) is a symbol for energy-guzzling buildings, and we need to move to a much more energy-conscious environment to try and save resources," said Shuttleworth at the London headquarters of Make Architects, the firm he established in 2004. "That's in a way, a manifesto for us as architects: to try and make buildings more energy-efficient."

According to the United Nations, 40% of the world's energy consumption (and approximately one-third of greenhouse gas emissions) can be attributed to buildings. Pressure to construct and run them more sustainably is being felt not only by developers and owners, Shuttleworth said, but by architects themselves.

This twisted carbon-eating tower is rising in the East

"We're looking at a sea change -- a lot of architects think the same way as us."

Technology has undergone significant leaps since glass towers sprang up across America in the 1950s. The use of coating, tinting and double glazing have all helped to reduce the heat losses (and solar heat gains) that plague modern skyscrapers. But Shuttleworth believes that these improvements are, alone, not enough.

"I think the glass industry needs to up the game in terms of thermal performance," he said. "But I think they're getting to the point that they can't go any further at the moment, in terms of technology."

Shanghai's Pudong district, which was little more than farmland until the 1990s, is now home to many of the world's largest glass buildings.

This view is disputed by Bertrand Cazes, secretary general of the glass industry trade association, Glass for Europe. In addition to ongoing improvements to coated glass, he points to new technologies, like building-integrated photovoltaics (BIPV), which contain solar cells capable of producing energy from sunlight.

"Architects, and particularly those working on those landmark buildings, have a key role to play ... in embracing the adequate solutions to make sure we get energy performance and zero-carbon buildings," he said in a phone interview.

"I can only ask them to embrace it even more by working closely with not only the contractors, but also facade makers (and) the glass industry itself, to ensure that the right products are specified for these magnificent buildings."

Cities of glass

Yet, even with improved glass, some critics believe that glass buildings are bad for cities and people living in them. This can be taken in a very literal sense -- just 400 meters from Shuttleworth's Gherkin, the 20 Fenchurch Street building (better known as the "Walkie Talkie") had to be fitted with additional shading after sunlight reflected off its surface and partially melted a nearby car.

London's 20 Fenchurch Street building (better known as the "Walkie Talkie") had to be fitted with additional shading after sunlight reflected off its surface and partially melted a nearby car.

But, freak accidents aside, pedestrians are widely affected by the way these buildings impact upon public spaces, according to architecture critic Justin Davidson. In a recent TED talk he slammed glass skyscrapers for making parts of our cities cold and uninviting.

"Assemblies of glass towers ... suggest a disdain for the civic and communal aspects of urban living," he said in the talk, which was delivered in New York City last year. "(They) are intended to enrich their owners and tenants, but not necessarily the lives of ... those of us who navigate the spaces between the buildings."

Spreading like wildfire: Why wooden skyscrapers are springing up across the world

Flat glass panels, which are easily replaced and seemingly ageless, are arguably less expressive than alternative materials. But glass buildings, when executed correctly, can present fascinating plays of shadow and light, according to architect Alan Ritchie.

"If (the way that) it's articulated has been thought out, then I have no problem with glass," said Ritchie, who co-founded PJAR Architects with Philip Johnson, the Pritzker-Prize winning architect who pioneered the use of the material in the post-war period.

"We're working on a building now in (New York's) Upper East Side that has planes leaning, tilting in and tilting out. We try to give them a profile, so it's not just a big, flat facade. You create more of a texture, or a pattern, and create shadow lines."

Vessel, designed by Heatherwick Studio, is due to be completed in the fall of 2018 as part of the larger Hudson Yards initiative.

Vessel, designed by Heatherwick Studio, is due to be completed in the fall of 2018 as part of the larger Hudson Yards initiative Credit: Courtesy of Heatherwick Studio and Related Companies.

Ritiche expresses concern about the way glass is often used.

"(Modern) buildings end up looking very much alike -- there's no articulation to the planes," he said in a phone interview. "In a design sense, I think we've got to try and steer away from just having simple glass boxes.

"I want to make sure it doesn't become too cookie-cutter. My office is on (New York's) West Side and I'm looking right into Hudson Yards," he said, referring to the site of a \$20-billion urban redevelopment project. "In the last few years there have been five or six of these monsters go up, and they all look the same. I just find them a bit overbearing."

A healthier mix

Despite their criticisms, neither Ritchie nor Shuttleworth are on a crusade against glass per se. Likewise, neither foresee the material falling completely out of favor anytime soon.

But both advocate for a more restrained approach that sees glass used in conjunction with other materials, such as metal or granite.

"(It's) only 35 percent glazing, with 65 percent solid iron insulated panels," architect Ken Shuttleworth said, "which actually reduce the amount of carbon the building needs to burn."

"I'm not saying you have to work in the dark," said Shuttleworth, who added that were he to design the Gherkin today, he would opt for a more shading and a "much more responsive external skin."

"You should still be able to able to work in daylight, and daylight is very important for wellness. I'm saying: be sensible where you put (glass) and make it relative to the views.

"Our (upcoming London building) 5 Broadgate is only 35 percent glazing, with 65 percent solid iron insulated panels, which actually reduce the amount of carbon the building needs to burn compared to an all-glass facade.

"It makes sense to put glass if you've got a nice view, and it makes sense to put glass at the top to let daylight in. But it doesn't make much sense to put glass at the bottom where there's no view and a limited amount of daylight penetration. It's just about being sensible."

Text 13

Why Russia produces (and quashes) so much radical art

Artists have always held a special place in Russian society. My father, the playwright Alexander Guelman, was well known in the 1970s and was once lauded by Mikhail Gorbachev as the father of perestroika, the movement for reform within

the Communist Party. At that time, theater was changing the perceptions of an entire generation.

During the period of glasnost ("openness") in the mid-1980s, restrictions on forbidden books were relaxed. This newly available literature allowed people to evaluate society in ways that had previously been suppressed by communist propaganda.

The return of the great writer Alexander Solzhenitsyn from exile in 1994 became symbolic of a new era. But by this time, rock music had taken over the roles previously held by theater and literature. The creativity of acts like Mashina Vremeni, Boris Grebenshikov and DDT led the charge for a new, open world. The whole country knew the lyrics by Kino's lead singer Viktor Tsoi: "Our hearts demand change."

Now, social debate in Russia has been catalyzed by contemporary art, and provocative performances have proven the most effective medium for influencing public opinion. Artists have their fingers firmly on the pulse of the rapid changes taking place in Russian society.

A new subversion

Until 2012, many of us assumed that, after communism, Russia would develop as a democracy. The authorities paid lip service to European values, but after Putin's reelection in 2012, Russia's work-in-progress democracy transformed into a stereotypical autocracy.

Glenn Lowry: How contemporary art can change the world

The Russian government dropped any pretense of appearing Western; officials stopped trying to hide the wealth they had accumulated through corruption; and the media was increasingly regarded as a tool of state propaganda. Courts became punitive rather than judicial bodies, with political disagreements treated as criminal conduct.

In these circumstances, even the most politically engaged segment of Russian society became despondent and apathetic. After all, as one often hears uttered in Russia, "There's nothing we can do."

Just two weeks before Putin's reelection, Pussy Riot emerged with their raucous prayer "Mother of God, Drive Putin Away!" After the song was performed in Moscow's largest cathedral, the Orthodox Cathedral of Christ the Savior, news of this extraordinary protest spread, and the video was watched by millions online. When the band was subsequently arrested on hooliganism charges, an epic saga with almost daily episodes began: Pussy versus Putin.

Pussy Riot became the anti-Putin on every level. He is a man, they are women; he is old, they are young; he is gray, they are brightly colored; he is rich, they have nothing; he is in the Kremlin, they were in prison.

How architecture can help redefine the refugee crisis

Pussy Riot's trial, and the imprisonment of two members, drew global attention to Russia's seemingly biased judiciary, and their treatment highlighted the fate that befalls many political prisoners: Amnesty International called the court's decision "a bitter blow to freedom in Russia."

Then came Pyotr Pavlensky. In contrast to Pussy Riot's outspoken approach, he demonstrated the strength of the weak. There was nothing the government could take away from him, because he didn't have anything to lose.

His politically referential performances are often exercises in self-harm. He sewed his mouth shut ("Seam," 2012) and entangled himself in a barbed wire cocoon ("Carcass," 2013); he cut off his earlobe ("Segregation," 2014) and nailed his scrotum to the Red Square ("Fixation," 2013).

Though he has been arrested on multiple occasions and forced to undergo psychiatric evaluations, the authorities can do little more to him. After all, what threat is prison to a man who commits such violence upon himself?

Through Pavlensky, society saw how a single person could oppose the state's machinery of violence. In turn, hope has arisen that people like him will help the country turn a page in its history and move beyond its present stagnation.

Artistic awakening

Russia's descent into authoritarianism has led to a crackdown on everything from supporting homosexuality and offending Orthodox Christians to criticizing authorities.

In 2013, when I was director of the Perm Museum of Contemporary Art, we hosted Siberian artist Vasily Slonov's "Welcome! Sochi 2014," an exhibition that mocked the 2014 Winter Olympics. The exhibition was shut down by the authorities, and I was dismissed from the museum. Two years later, I was evicted from my Moscow gallery space after hosting a fundraising exhibition for political prisoners who had protested Putin's 2012 reelection.

But resisting such restrictions has offered another important artistic strategy. Siberian artist Damir Muratov does so by tackling the centralization of power through the language of art. He has created a separatist Siberian state from his own home (which he calls Bednotown, or "poor city"), which has many of the hallmarks of a real country: a coat of arms, a flag, a postal stamp and a currency. I once saw images of Muratov's works when I was being interrogated at a police station, but he has managed to avoid arrest and imprisonment so far -- likely because his separatist sentiments are confined to art.

Just as the Bolsheviks did 100 years ago, following the October Revolution, today's Russian government is trying to make art serve the state and further the government's ideology. However, only the most incompetent artists willingly serve this cause.

The artistic community at large rarely sees eye to eye with the state. This conflict may not always boil over, but it exists because of a fundamental truth: Artists will always seek to be open to the world, looking to the future and seeing their place in it. By contrast, Putin's rule is characterized by the rhetoric of isolation and Russian nationalism, looking to the past for traces of former glory.

Perhaps because of this, a sense of alienation is growing among the Russian people. In the artistic community, more clearly than anywhere else, one can see the green shoots of a new Russia rising.

Text 14

Mark Bradford: 'Politically and socially, we are at the edge of another precipice'

Written by Fiona Sinclair Scott, CNN

Ana Rosado, CNN

Contributors Emir Eralp

Mark Bradford can't stand still. His energy -- itchy, electric, fidgety -- easily fills a gigantic, concrete-lined studio in south LA. His tall, beanpole stature carries with it a sense of urgency that can't be contained. The American artist's mannerisms say "something must be done." And it has.

Currently representing the United States at the Venice Biennale, Bradford has tackled a number of America's most difficult moments in history head on throughout his career -- from black slavery to the LA riots in the 1990s -- with a fearlessness he perhaps acquired by living on, what he once thought was, borrowed time.

As a young man in the early 1980s, Bradford was told categorically by a medical professional that, while he didn't have HIV at the time, he was going to get it. He often nods to this moment when trying to explain where his drive comes from. As he puts it, he was "in a hurry."

More than 30 years later and he maintains a similar pace (though he does feel he's more reflective now). For his latest piece, Bradford is unveiling a giant cyclorama -- in other words, a 360-degree mural -- titled "Pickett's Charge." The work was inspired by the famous "Gettysburg Cyclorama" (1883), a painting by French artist Paul Dominique Philippoteaux, which depicts the climax of the American civil war. Drawing from a particularly turbulent time in America's history, it includes figurative elements of the original painting by Philippoteaux, which were turned into an abstract masterpiece.

Bradford's mural, on display at the Smithsonian's Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, comprises 8 smaller (but by no means small) commissions that together make use of the museum's distinctive circular structure, creating a wall painting that spans nearly 400 feet.

During an interview in his studio, in 2015, around the time that he would have begun work on the Hirshhorn commission, Bradford said, "I like the idea of doing a mural, but what constitutes a mural in the 21st century? You think of Diego Rivera, Sol LeWitt, you think of something that is flat on the wall. But I'm going to do it the way that I do it... always pushing it further, nothing is static."

In reference to the work, Bradford recently wrote in a statement: "Politically and socially, we are at the edge of another precipice. And those of us who are artists must charge into the fray, leading a charge to turn a tide."

This isn't an artwork that visitors can tentatively skirt by. It encourages, perhaps forces, a sense of participation or involvement. "I like the idea of putting the citizens or the viewer inside the middle of my artwork, at the center of the hurricane," said Bradford.

Text 15

Renowned Chinese artist recreates Van Gogh self-portraits to stunning effect

Zeng Fanzhi is perhaps one of China's best-known painters. He is also one of its savvy interlocutors and most knowledgeable connoisseurs.

Now, Zeng is offering a unique twist on one of the art world's most recognizable figures by recreating Van Gogh's self-portraits in a series of striking new paintings.

The collection of six canvases -- three of which are going on display for the first time at Amsterdam's Van Gogh Museum -- see Zeng adding his own signature swirls and expressionist brushstrokes to the Dutch painter's familiar face.

The exhibition "Zeng Fanzhi | Van Gogh," pays a special tribute to the revolutionary artist whose museum he now inhabits. Van Gogh's square format remains, though Zeng updates it with ready-for-Instagram videos showing the paintings taking shape.

It is widely known that Van Gogh drew inspiration from the Japanese art of his time (he used the term "Japonaiserie" in his letters). Now, more than a century later,

Zeng returns the favor as the first living Asian artist to show alongside the Van Gogh Museum's holdings.

A post-Mao painter

Interestingly, the exhibition opens in the same week as the 19th Party Congress in Beijing, where the country's leadership is expected to convey China's expanded role in the world.

For Zeng, as for many artists who came of age in the early post-Mao years, the great figures of the Western tradition loom as inspiration. They help him to consider the ways in which art can encourage individual vision, formal experimentation and social commentary.

In recent years, Zeng has surrounded himself with some of China's most innovative and influential entrepreneurs, like Jack Ma, Pony Ma, and Thomas Shao. He offers them a sense of transcendence and inspires people to connect the day-to-day bustle of China's economic growth with the larger truths of history, beauty and thought.

If Zeng feels the internal anxieties that plagued Van Gogh, he doesn't show it. But if we were to choose paintings that stand in for this particular time and place -- China at the dawn of yet another new era -- we might do worse than to look to his. They are at once grounded and frenetic, classical and subversive, monumental and ethereal.

A visit to Zeng's studio in Caochangdi, a neighborhood in Beijing's northeastern outskirts, is an experience of quick transcendence. Greeted by an ancient wooden bodhisattva, guests are offered hot drinks and ushered into a room of the grand, blocky proportions found throughout the capital's art districts since the mid-2000s. Strains of Mendelssohn and Tchaikovsky lilt through the air.

Unlike the industrial feel of many Beijing studios, Zeng's workshop serves as both an active space for producing massive oil paintings and intricate pencil drawings, and as a reflective place for reading, conversation, cigar smoking and even afternoon naps. It is littered with books -- mainly on the masters of Western painting

from the renaissance onward. It is also impeccably appointed, though he would not want us to dwell on the specifics of the furniture or porcelain.

A painting prodigy

Zeng belongs to a generation that sits on a cusp in Chinese history. Born in 1964, he remembers the Cultural Revolution and the feeling of social control from his childhood. But he was too young to participate fully in the artistic awakening of China's rollicking 1980s.

Zeng spent that decade at home in the capital of Hubei province, Wuhan, where the city's art academy accepted eight students to its oil painting department every four years. Having missed his chance the first time around, Zeng spent his early twenties working in a printing press and waiting for another turn.

This diligence, when he did finally enter the Hubei Fine Arts Academy, became legendary: When not painting late into the night, Zeng would absorb what information he could from the school's limited library. He remembers an encyclopedia of Western art history, published by the Japanese newspaper company Asahi Shimbun, from which he first learned about figures such as Beckmann, Ernst and Schiele.

Zeng's earliest works boldly explored internal psychological terrain, attracting the attention of local critics and curators in the rocky years following the Tiananmen protests of 1989. For his graduation project, he rejected the norm of painting peasants or shepherds on China's rural periphery, and instead created a triptych inspired by a hospital across the street from his student apartment. Arranged into compositions that channeled Western religious paintings, the works oozed with the nervous tension of a painterly prodigy finding his place in a turbulent society.

Within months, Zeng had sold his first painting (to the dealer Johnson Chang). He was then included in the January 1993 exhibition "China's New Art: Post-1989," which Chang organized in Hong Kong to bring international attention to the artistic outpouring that had taken place since Tiananmen. Zeng then moved to Beijing, entering the capital's vibrant art scene and quickly realizing the affectations and

pretenses that underlay success within it (his best-known works -- the "Mask Series" -
- date back to this moment of jaded discovery).

Constantly evolving

Zeng's style has continuously evolved in the quarter-century he has spent in Beijing. And crucially, unlike many of his contemporaries, when he shifts gears, he does so for good.

Last year, I had the privilege of curating Zeng's largest retrospective to date, a sweeping survey of his career's output at the Ullens Center for Contemporary Art in Beijing. For the occasion, Zeng's longtime friend and sparring partner, the renowned Japanese architect Tadao Ando, designed a concept for our space. Through inserting a series of freestanding walls, he transformed the converted factory into into rigidly structured "parcours" (also the exhibition's title) that took visitors through Zeng's life and work.

The exhibition featured a 13-by-13-foot painting -- featuring his signature brushwork and palette -- that revolved around elements from Renaissance masters such as Dürer and Da Vinci. Beside it, one of a series of eight openings through which Zeng's 2009 self-portrait remained visible at the far end of the space.

Through curating the exhibition, I learned a great deal about Zeng and, most importantly, the level of detail that goes into his creative process. Zeng meticulously records this process by filming his every stroke. When paintings are as layered as his, each canvas contains hundreds of iterations that are altered and buried as the act of painting unfolds.

Text 16

Five female artists whose male partners hogged the limelight

As London's V&A unveils a new exhibition devoted to Frida Kahlo, now much more famous than her muralist husband Diego Rivera, WILLIAM COOK looks at four other female artists who have posthumously stepped out of their partner's shadows.

Frida Kahlo is now one of the most celebrated artists of the 20th Century – a feminist icon, and a trailblazer of modern art. It's been a remarkable turnaround. Today she is far more famous than her husband but during her troubled lifetime it was the other way around.

Women artists? There's no such thing. It's just as much a contradiction in terms as 'man artist' or 'elephant artist'.

Dorothea Tanning

“Wife of the master mural painter gleefully dabbles in works of art,” chortled a condescending newspaper report in 1933. This was typical of the attitudes of the age. If a female artist married a male artist, the press assumed she was just his helpmate – at best a supporting player, at worst a domestic drudge.

Kahlo's art now receives the equal recognition it deserves, though equality came too late for her to relish it. However countless other female artists are still overshadowed by their artistic husbands, even though their art warrants equal billing. Attitudes are changing, but there's still a long way to go. Here are four more female artists whose male partners hogged the limelight, and are now finally beginning to enjoy their (posthumous) just desserts.

Ray Eames & Charles Eames

Born in 1912 in California, Ray-Bernice Kaiser studied art at Cranbrook Academy of Art in Michigan, where she met Charles Eames, a fellow student from Missouri. They married in 1941, established their own design studio in Los Angeles in 1947, and worked together until Charles died, in 1978 (Ray died in 1988, ten years later to the day).

Renowned for their iconic chairs, they were also architects, graphic designers and even filmmakers. Without Ray's playful input, Charles never would have had the same impact, and he knew it. His work was all broad brushstrokes, hers was more detailed. He made inspired conceptual leaps – she gave their work the human touch.

As designers they were inseparable, but for a long time Charles got all the credit. ‘Anything I can do, Ray can do better,’ he said, but the media ignored his pleas. ‘America Meets Charles & Ray Eames’ (available on YouTube) is a good

example of the patronising attitudes that Ray had to put up with. Broadcast in 1956 on NBC's Home Show and presented by Arlene Francis it proves that in Fifties America, chauvinism wasn't a purely male preserve.

Lee Miller & Man Ray

Born in New York in 1907, Lee Miller gave up a successful modelling career in America and moved to Paris in 1929 to become a photographer. She became Man Ray's apprentice (and his lover) and quickly became his artistic equal, yet she only had one solo exhibition in her lifetime, in 1933.

Miller and Man Ray had a passionate, fiery relationship, and although the couple broke up in 1932 she remained a key figure in his life. She became a war photographer for Vogue, covering the London Blitz and the liberation of the Nazi concentration camps at Dachau and Buchenwald. After the war she suffered from depression and post-traumatic stress disorder.

Miller remained close friends with Man Ray right up until his death in 1976. Seventeen years his junior, she died less than a year later, of cancer, aged 70. Her son Antony Penrose (from her marriage to the surrealist artist and curator Roger Penrose) restored her posthumous reputation, as the author of her biography and the curator of her photographic estate.

Gabriele Münter & Wassily Kandinsky

In her native Germany, Gabriele Münter is feted as one of the key figures of German Expressionism, but in the wider world she's remembered, if at all, as the longstanding (and longsuffering) partner of Wassily Kandinsky.

Born in 1877 in Berlin, Münter went to Munich to become a painter, where she met Kandinsky, who'd come to Munich from his native Russia, abandoning a promising career as a lawyer to become an artist. Kandinsky left his wife for her and they set up home together in Murnau, a pretty town in the foothills of the Bavarian Alps.

Here they developed a new style of painting – simple and colourful, quite unlike the Impressionistic pictures they'd painted in Munich. Chauvinistic art critics

tend to assume that Kandinsky inspired Münter, but there's just as much evidence that it was actually the other way around.

Kandinsky wouldn't marry Münter. Deported as an enemy alien at the start of the First World War, he returned to Germany after the war, married to another woman. Münter never married. She had no children. Kandinsky died in 1944 – the two lovers were never reconciled.

In 1957, on her 80th birthday, Münter gave her vast collection of paintings – including dozens of paintings by Kandinsky – to Munich's Lenbachhaus. For all but a handful of her closest friends, the existence of this amazing collection was a complete surprise. The last survivor of German Expressionism, she died five years later, in 1962.

Dorothea Tanning & Max Ernst

Born in 1910 in Illinois, Dorothea Tanning was working as a commercial artist in New York when, in 1936, she saw an exhibition which changed her life. *Fantastic Art – Dada & Surrealism* at New York's Museum of Modern Art inspired her to become a surrealist artist. In 1942, at a party in New York, she met the German émigré Max Ernst, one of the pioneers of Surrealism (Ernst was enchanted by her surreal self-portrait, *Birthday*).

Tanning and Ernst married in 1946, and in 1949 they moved to France. Here, her art became more abstract. She also branched out into sculpture. After Ernst died, in 1976, aged 84, Tanning returned to New York. She'd always been a writer as well as an artist, and now she focused on her writing, publishing novels and poetry.

Tanning died in 2012, at the grand old age of 101, shortly after the publication of her latest book of poems. "Women artists? There's no such thing," she said in 1990. "It's just as much a contradiction in terms as 'man artist' or 'elephant artist'. You may be a woman and you may be an artist, but the one is a given and the other is you."

Text 17

A feast for the eyes: What Picasso's Kitchen reveals about his art

Food was ever-present in the life and art of Pablo Picasso. From sketches auctioned nightly for supper at Barcelona's Quatre Gats restaurant, home to his first exhibitions, to Cubist still lifes inspired by the cafés and bistros of Paris, WILLIAM COOK explores Picasso's Kitchen.

Anybody who creates wants to be like Picasso,' says FerranAdrià. 'He was always disruptive, and that's what any creative person wants to be.'

I have two points of reference – one is Picasso and the other is Johan Cruyff. Cruyff was the Picasso of football.

FerranAdrià

Adrià is renowned as one of the world's most famous chefs. So what's he doing here, at the Picasso Museum in Barcelona? He's here to launch a new show called Picasso's Kitchen, about Picasso's lifelong love affair with food.

'I have two points of reference – one is Picasso and the other is Johan Cruyff,' says Adrià. 'Cruyff was the Picasso of football.' And if any chef can possibly be compared with Picasso, it's probably Ferran Adrià. His legendary elBulli restaurant transformed familiar dishes, invented all sorts of new ones, and confounded conventional notions of what haute cuisine could be.

Picasso's culinary tastes were a lot more down-to-earth. 'Olga loves cakes and caviar,' he said of his first wife, Olga Khokhlova. 'I love Catalan sausage and beans.' He ate simply throughout his life – fresh fish, a little wine, lots of fruit and veg - no wonder he lived to the grand old age of 91. As this exhibition shows, food was his constant touchstone, in his life and in his art.

Picasso lived in Barcelona from his early teens until his early twenties. It was here that he became an artist, displaying a precocious talent from an early age. Barcelona's Museu Picasso has an unrivalled collection of his early work, and several of his earliest paintings are centred around the kitchen.

Picasso went to Barcelona's El Quatre Gats virtually every night, to eat and drink and meet other artists. He was never without a pencil and a sketchbook.

For Picasso, the kitchen was the centre of the home – a source of warmth and sustenance which stretches right back to prehistory. ‘Man doesn’t change – he keeps his habits,’ he said, of the primitive art that inspired him. ‘Instinctively, all those people found the same corner for their kitchens.’

Picasso’s Kitchen isn’t just about cooking – it’s about eating and drinking, and the first room of this show is devoted to the local restaurant where Picasso mounted his first exhibitions. El Quatre Gats (The Four Cats) opened in 1897, in an ornate building in the heart of Barcelona’s BarriGotic (Gothic Quarter). Right from the start it was a lively rendezvous for young artists. It staged readings and recitals. It even had its own literary magazine.

Picasso went to El Quatre Gats virtually every night, to eat and drink and meet other artists. He was never without a pencil and a sketchbook. At the end of the evening he’d auction off his sketches. They usually sold for around one Peseta – about the same price as a bottle of house wine.

The back room doubled as a cabaret venue, staging everything from boxing matches to puppet shows, and it was here that Picasso had his first two solo exhibitions. He also drew a splendid illustration for the restaurant’s menu. Over a hundred years later El Quatre Gats still looks much the same, and the same illustration still adorns the restaurant’s menu today.

Picasso’s family all stayed on in Barcelona but Pablo soon moved on to Paris, where his Cubist pictures revolutionized fine art. Picasso’s Kitchen focuses on Picasso’s Cubist still lifes, which reinvented an age-old genre, bringing the still life out of the home and into the bistros and the cafés.

The next day, when I arrived, the buffet was gone! Its place was empty! By painting it, without realizing it, I must have taken it away.

Pablo Picasso

‘What could be more familiar to the painters of Montmartre or Montparnasse than their pipe, their tobacco, a guitar on the wall above the sofa and a soda syphon on the coffee table?’ asked Picasso. Like all great artists, he painted what was in front of him, what other artists had ignored.

Picasso's favorite restaurant in Paris was Le Catalan, an unpretentious café which served the Catalonian staples which had sustained him in Barcelona.

'Day after day I'd look at the buffet there without being struck by anything in particular about it,' he recalled. 'One day, I decided to paint it. The next day, when I arrived, the buffet was gone! Its place was empty! By painting it, without realizing it, I must have taken it away.'

Of course this was merely a coincidence, but it contained a deeper truth. He'd devoured and digested it, just as he devoured the people whose portraits he painted.

The 1920s and 1930s were times of plenty for Picasso. Ironically, it was the Second World War which produced some of his tastiest still lives. Picasso spent the war in Paris, under German occupation. With good food in scarce supply, he painted pictures of the cuisine he craved. 'Who would have dared to throw bread into a stream? Nothing was more precious to us. A glass of wine was desirable and therefore it was translated into painting.'

After the war Picasso discovered ceramics, and his exploration of this new medium put the kitchen at the centre of his art.

After the war Picasso discovered ceramics, and his exploration of this new medium put the kitchen at the centre of his art. Pottery is baked, like bread, in the oven, then used for cooking and eating. It's hard to think of a more elemental art form, or one more focused on food and drink.

David Douglas Duncan, who took some wonderful photos of Picasso, tells a story which sums up Picasso's intimate relationship with food.

'Picasso had just filleted a sole meunière with almost surgical precision when he picked up the bones to finish off the last stray morsels,' recalled Duncan. 'Picasso then put down the skeleton, disappeared - and returned with a slab of moist potter's clay. He'd eaten the sole, now its skeleton was to be immortalised.'

Duncan's photo of him devouring this sole meunière, like a greedy child, is one of the many highlights of this delicious show.

ЧАСТЬ 2. НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Text 1

Der Impressionismus

Das Wort Impressionismus leitet sich von dem französischen Wort "impression"= Eindruck ab. Der Impressionismus ist eine Stilrichtung der modernen Kunst, in der besonders die Licht- und Farbeindrücke zur Geltung kommen.

Der Impressionismus kam zwischen 1860 und 1870 in der französischen Malerei auf. Die in diesem Zeitraum vor allem im Paris und Umgebung lebenden Künstler Claude Monet, E. Manet, Berthe Morisot, Edgar Degas, Auguste Renoir und Paul Cezanne versuchten die konventionelle, das Inhaltliche betonende Atelierkunst mit ihrer willkürlichen Beleuchtung und der dunklen Tonigkeit der Farbe zu überwinden. Sie stellten insbesondere Motive des täglichen Lebens, Stadtszenen und Landschaften in hellem natürlichem Licht dar. Vor allem atmosphärische Stimmungen fanden neuen Anklang, Freilichtmalerei war sehr beliebt. Unter dem Einfluss des Japonismus wurde auf eine einheitliche Perspektive verzichtet. Die Wirklichkeit wurde in ihrer Farbenvielfalt, ihren farbigen Schatten, in heller Palette und in die Form auflösender Malweise erfasst, vielfach in unvermischt nebeneinander gesetzten Farbflecken, die erst aus dem räumlichen Abstand des Betrachters gegenständliche Wirkungen ergeben.

Impressionistisch malen hieß, selbst gesehene, also gegenwärtige, umgebene Realität abbilden, wie sie dem Auge erscheint. Die Realität des alltäglichen Lebens stand im Mittelpunkt, vor allem die Realität der eigenen sozialen Schicht. Besondere Aufmerksamkeit galt der Erfahrung von Veränderung und Bewegung, zum Beispiel von Licht und Farben. Die malerische Vorstellung beherrscht auch die Zeichenkunst und Druckgraphik. Um die Wiedergabe des optischen Eindrucks in seiner Augenblickswirkung bemüht, seinem Wesen nach unarchitektonisch und ohne Einfluss auf die Baukunst, ist der Impressionismus die höchste Entwicklungsstufe des Realismus, in der die Wirklichkeit als subjektive Wahrnehmung gemalt wird.

Die Bilder der Maler dieser neuen Richtung wurden zunächst größtenteils von der Jury des Salons zurückgewiesen. Später setzte sich der Impressionismus mehr oder weniger in allen Ländern durch, obwohl er teilweise wegen seiner Beschränkung auf den Eindruck und wegen seiner radikalen Modernität auf leidenschaftliche Abneigung stieß.

A. Rodin und E. Degas übertrugen die Prinzipien des Impressionismus auf die Plastik, indem sie die Oberflächen ihrer Bildwerke auflockerten und die feste Form durch das Spiel von Licht und Schatten malerisch gestalteten.

Impressionismus wurde für die Entwicklungsgeschichte der Malerei aus drei Gründen wichtig:

1) sowohl hinsichtlich der Farbe als auch der zeichnerischen Form des Wirklichkeitsausschnittes ist die Wahrheit des Bildes relativ, weil sie vom Subjekt des Sehenden und Malenden abhängt und nur für einen bestimmten Moment und unter bestimmten Bedingungen zutrifft.

2) Die Relativität des Bildes und die offene Form aktivieren die Betrachter auf neue Weise zu eigenen Sehleistungen, Empfindungen und einer Art Mitarbeit am Zustandekommen der Bildgestalt und ihrer Aussage. Das einzelne Bild verliert an zwingend gültigem, beherrschendem Charakter für jeden Betrachter

3) Unabhängig von der Abbildleistung der Bilder wurden sowohl der Akt des Malens als eine spezifische, lustvolle Tätigkeit als auch das Kunstwerk als deren bleibende Spur zu eigenständigen geistigen Werten.

Text 2

Die Theorie der Zeichnung

Sie wird im späten 17. Jahrhundert ganz klar durch ihr Verhältnis zur Malerei geprägt, eine Konsequenz des langwährenden Streits zwischen Malern und Zeichnern. Der auf Vasari zurückgehende und von Lomazzo noch höher bewertete Vorrang der Zeichnung vor aller anderen Kunstgestaltung war in Italien über Jahrzehnte teilweise erbittert debattiert worden. Schließlich hatte Federico Zuccari

(um 1542-1609) für die römische Accademia del Disegno in einer berühmt gewordenen Rede dargelegt, dass die göttliche Welterschöpfung einem "concetto" gefolgt sei; das sei aber nichts anderes als der "disegno", und weil der Mensch das Werk Gottes sei, habe er über den „disegno“ Anteil am göttlichen Schöpfergeist. Zeichnung wird hier mit Idee gleichgesetzt und erfährt eine Aufwertung, die mit der praktischen "Handarbeit" kaum mehr zu tun hat. Zuccari differenzierte konsequent weiter, und zwar die "innere Zeichnung" (concetto) von der "äußeren Zeichnung", die als deren Umsetzung zu verstehen sei.

Der Streit blieb nicht auf Italien begrenzt, sondern griff nach Frankreich über, wo sich die Malerei-Anhänger als "Rubenisten" und die der Zeichnung als "Poussinisten" gegenüberstanden. In Frankreich werden im Laufe des 18. Jahrhunderts das Wissen und Thesen zum Zeichnen weiterentwickelt – und dokumentiert, was den französischen Autoren eine Vorreiterrolle in der Wissensbewertung und der Theoriebildung einträgt. So ist also zunächst nach Frankreich zu blicken. Charles Le Brun (1619-1690), in Rom ausgebildeter Maler und späterer Direktor der Académie in Paris, unterschied analog zu den in Italien benannten "disegno interno" und "disegno esterno" den "dessin intellectuel" vom "dessin pratique".

Der erste Begriff ist wie bei Zuccari als Idee, der zweite als deren Umsetzung zu verstehen. "Dessein" sowohl als Idee (la volonté, la pensée) wie als konkrete Vorzeichnung oder Studie benennt auch Roger de Piles (1635-1709), Diplomat, Maler und Kunsttheoretiker, in seinem "Dialogues sur le coloris". Genauer noch: Als "esprit du contour" beschreibt De Piles die geistreiche, lineare Erfindung, die ein höheres Ziel als die einfache Naturnachahmung oder Naturverbesserung sei. Eine bemerkenswerte Unterscheidung trifft 1715 La Motte - ausgehend von einer Definition der Dichtung – mit seinen Begriffen "dessein général" und "dessein particulier": Erstere bezieht sich auf getreue Abbilder, die zweite darauf, dass in einer Zeichnung eine Aussage getroffen werden kann und soll, die über das Abbild hinausgeht.

Text 3

Die Zeichnung bei Vitruv

Wo es nun um den Architekten geht, um seine Fähigkeiten, seine Arbeits- und Wissensgebiete, sind Vitruvs Zehn Bücher für alle Abhandlungen bis hinein in die Gegenwart ein mehr oder weniger verbindliches, wage übernommenes, neu übersetztes, neu ausgelegtes Vorbild. Weil auch die vitruvianischen Begriffe des Zeichnens immer wieder auftreten, wird im Folgenden ein Blick auf die betreffenden Stellen bei Vitruv geworfen. Etwa siebzig Handschriften, die wohl auf einen verlorengegangenen Archetypus zurückgehen, sind von Vitruvs Zehn Büchern über die Baukunst bekannt. Dazu kommen die zahlreichen gedruckten Ausgaben und Übersetzungen, die immer wieder zu unterschiedlichen Interpretationen schwer verständlicher Stellen - darunter diejenigen zum Zeichnen - im Text Vitruvs führen. Was vorliegt, kann deswegen kaum als Theorie, sondern nur als lehrbuchhafte, um Systematik bemühte, vielfachmodifizierte Gedanken- und Typensammlung zur Baukunst mit einzigartiger Verbreitung bezeichnet werden. Den Talenten und erlernbaren Fähigkeiten des Architekten widmet Vitruv etwa doppelt so viel Raum wie der Erläuterung von Grundbegriffen. Daran schließen sich verbale Darstellungen idealer Architektur an - "Entwurfsschemata (...), die Anforderungen der Praxis grundsätzlich gerecht werden". Wesenberg präziserte die Bewertung speziell für Vitruvs Tempelentwürfe: "Der von Vitruv überlieferte Tempelentwurf muss als Idealarchitektur gelten, und zwar weniger in einem normativen Sinn oder gar im Sinne einer auf reine Theorie abzielenden Architektur, sondern vielmehr im Sinne eines besonderen Verhältnisses zwischen der architektonischen Idee und ihrer Realisierung". Diese Art, kein einzelnes Bauwerk, sondern einen Bautypus nachvollziehbar zu beschreiben, erfolgt naheliegend über Proportionen, genauer: über die verbale Erläuterung der Zahlenverhältnisse, die unabhängig von absoluter Größe ein Bauwerk prägen. Zeichnerische Illustrationen sind trotz vereinzelter Hinweise im Text Vitruvs nicht überliefert. Vitruv kommt in verschiedenen Zusammenhängen auf die Zeichnung zu sprechen: wo er die Ausbildung des Architekten beschreibt, wo er die Grundbegriffe der Baukunst erläutert und schließlich, wo er Anleitungen zum

Zeichnen perspektivischer Bilder gibt. Vitruvs Architekt ist ein gebildeter Baumeister, dessen Wissen sich auf praktische Dinge wie auf geistige Kenntnisse richten muss, damit er das Vorgestellte, das, was werden soll ("propositares") mit wissenschaftlichen Methoden auch darstellen kann. Dazu soll er im schriftlichen Ausdruck gewandt, des Zeichenstiftes kundig, in der Geometrie ausgebildet sein. Vitruv führt aus: "Zweitens muss er den Zeichenstift zu führen wissen, damit er um so leichter durch perspektivische Zeichnungen das beabsichtigte Aussehen seines Werkes darstellen kann". Fensterbusch übersetzte "exemplaribus pictis" mit perspektivischen Zeichnungen- die Perspektive als Darstellungsform wird allerdings an anderer Stelle von Vitruv angesprochen. Jedenfalls bezieht sich im oben zitierten Abschnitt die zeichnerische Arbeit nicht auf die Arbeit an einer Idee oder ihrer Entwicklung; es geht vielmehr darum, eine feste Vorstellung zeichnerisch darzustellen. Darauf deutet auch der direkt folgende Hinweis auf den Wert der Geometrie: "Die Geometrie aber bietet der Architektur mehrere Hilfen: und zwar vermittelt sie zuerst nach dem Gebrauch des Lineals den Gebrauch des Zirkels, wodurch sie ganz besonders das Aufzeichnen von Gebäuden auf dem Zeichenbrett und das Ausrichten rechter Winkel, waagerechter Flächen und gerader Linienerleichtert. Ferner wird, wenn man die Optik beherrscht, von bestimmten Stellen des Himmels das Licht richtig in das Gebäude geleitet. Durch die Arithmetik aber werden die Gesamtkosten der Gebäude errechnet, die Maßeinteilungen entwickelt, und die schwierigen Fragen der symmetrischen Verhältnisse werden auf geometrische Weise und mit geometrischen Methoden gelöst."

Geometrie und Arithmetik sind die antiken Sparten der mathematischen Wissenschaft. Die Deklaration des Zeichnens als Wissenschaft ist bei Vitruv nicht explizit zu finden, deutet sich aber in der direkten Verknüpfung vom Zeichnen und der Geometrie an verschiedenen Stellen an - so auch in der Erwähnung der "graphidisscientiam".

Die Ausarbeitung dieses wissenschaftlichen Gedankens wies Oechslin erst für die dreiverschiedenen Ausgaben von Daniele Barbaro zwischen 1556 und 1567 nach.

Die Auseinandersetzung mit jenen bei Vitruv so verschwommenen Begriffen, mit welchen er das Zeichnen des Architekten zu beschreiben versucht, kristallisiert sich an der Besinnung auf die Geometrie als Wissenschaft also erst im Laufe des späten 15. und des 16. Jahrhunderts. Die Linie als Abstraktion von materiell gebundener Form, wie sie bereits von Euklid als "Länge ohne Breite" bestimmt ist, wird begrifflich beispielsweise in Philandriers Vitruv-Anmerkungen für die Architekturzeichnung erfasst: "grammiké / lineatio" bezieht sich auf die Architektur, während "graphiké / designatio" die bildenden Künste meint.

Die präzise Definition dessen, was der Architekt zeichnerisch zu leisten vermag, erkannte Oechslin erstmals bei Pomponius Gauricus: "(...) die "Lineatio", welche "Grammike" genannt wird, sprechen wir dem Architekten zu". Die Zeichnung von Malern und Bildhauern nennt Gauricus Pomponius dagegen "Graphike". Dass in der Zeichnung die Beobachtung in Linien abstrahiert wird, die Linien dabei durch die Geometrie mathematisch-wissenschaftlich beherrscht werden, kennzeichnet die - von Vitruv selbst nicht erbrachte - Definition der Architekturzeichnung "im vitruvianischen Sinne".

Text 4

Im Vorfeld der Kunstgeschichtswissenschaft

Die Anfänge einer Auseinandersetzung mit der Geschichte der Architekturzeichnung, die mit einer gewissen, für die Kunstgeschichtsschreibung notwendigen Distanz verfasst sind, haben mehrere Quellen: Am bedeutendsten waren und sind natürlich die Zeichnungen selbst, die in Nachlässen und Sammlungen aufzufinden sind, und daran anknüpfend, die pragmatischen Überlegungen, wie sie zu ordnen und nach welchen Kriterien sie zu erweitern sind. Daneben bieten die Schriften zur Theorie der Architektur und der Zeichnung einen Schatz an zeichnungsrelevanten Begriffen. Und schließlich beginnt im späten 17. und im 18. Jahrhundert jener enzyklopädische Wissensdrang zu wachsen, der nach Systematik und Vollständigkeit strebt und sich entsprechend niederschlägt. Zeichnungsbegriffe

werden zusammengetragen und definiert, die von der Kunstgeschichtsschreibung in einer noch zu klärenden Weise übernommen, hinterfragt und erweitert werden. Die Einflüsse sind wechselseitig. Um nun eine Basis dafür zu bekommen, worauf sich die Kunstgeschichtsschreibung beim Thema Architekturzeichnung gedanklich und begrifflich berufen kann, seien die am Ende des 18. Jahrhunderts bereits fassbaren Aspekte der Zeichnung beziehungsweise Architekturzeichnung kurz zusammengefasst. Eine Abgrenzung von Autoren, die sich als Praktiker oder fachfremde Theoretiker beziehungsweise Liebhaber äußern, ist für diesen Zeitraum nicht sinnvoll.

Text 5

Kasimir Malewitsch

„Wenn die Denkgewohnheit verschwunden sein wird, in Bildern das Abbild von Winkelchen der Natur, von Madonnen und schamhaften Venusgeschöpfen zu sehen, dann werden wir ein reines Produkt der Malerei erblicken.“ (Kasimir Malewitsch)

Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch wurde am 12. Februar 1878 in Kiew, in der Ukraine, geboren. Sein Vater wechselte öfters seinen Arbeitsplatz und zog mit der Familie mehrfach um. Das unstete Leben der Familie führte für den jungen Kasimir Malewitsch dazu, dass er lediglich eine rudimentäre schulische Ausbildung erhielt.

Schon in diesen jungen Jahren erschloss sich für Kasimir Malewitsch das Interesse an der Auseinandersetzung mit Kunst. Im Alter von 17 Jahren besuchte er eine Kunstschule und schloss dieses Studium 1904 - 1905 erfolgreich ab. Im Anschluss an sein Studium arbeitete er 5 Jahre im Atelier des Moskauer Malers Fedor Rerberg. Dort malte er 1907 das Bild "Die Hochzeit".

1912 zog Kasimir Malewitsch nach Paris. Dort malte er eines seiner berühmtesten Werke - das „Schwarzes Quadrat“ – und stellte der Öffentlichkeit vor.

Anschließend zog er wieder zurück nach Petersburg, um dort als Leiter im "Museum für künstlerisch Kultur" tätig zu sein.

Das Kunstmanifest „Vom Kubismus zum Suprematismus“ erschien 1915 und wurde von Kasimir Malewitsch publiziert. 1916 gründete er die Künstler-Gruppe „Supremus“. Zu dieser Gruppe zählten die Künstler Olga Wladimirowna Rosanowa, Ljubow Sergejewna Popowa, Nadeschda Andrejewna Udalzowa und Swetlana Dawydowa.

Malewitsch arbeitete an einer Reihe von staatlichen russischen Instituten, als Lehrer. Ab 1918 organisierte er die Volkskunstschule, worauf er 1919 eine Einladung von Marc Chagall erhielt, nach Witebsk zu kommen. Witebsk ist eine Stadt im Norden Weißrusslands, nahe der Grenze zu Russland und Lettland. Malewitsch nahm die Einladung an und gründete dort die Gruppe UNOVICS.

In der Zeit von 1919 bis 1923 leitete Kasimir Malewitsch an der Schule in Witebsk einen wesentlichen Wandel ein. Hier vollendete er die Idee des „Suprematismus“. Witebsk galt in der Kunstszene zu dieser Zeit als das „zweite“ Paris. Dort wurde ebenfalls die Idee von Marc Chagall, ein neues Museum für Moderne Kunst zu errichten, geboren. Ab 1923 arbeitete er 4 Jahre lang als Leiter am "Institut für künstlerische Kultur" in Leningrad (heute Sankt Petersburg). Nach dieser Zeit am Institut siedelte er nach Deutschland um, um dort am Bauhaus in Dessau mitzuwirken.

Kasimir Malewitsch starb 1935 in Leningrad an Krebs.

In seiner früheren Schaffensphase ist Kasimir Malewitsch stark vom Impressionismus und dem Fauvismus beeinflusst. Später entwickelt Malewitsch einen eigenen abstrakten Stil, den er als „Suprematismus“ bezeichnete. Den Ausdruck „Suprematismus“ verwendet er zum ersten Mal 1913 in seinen Schriften. Er publizierte dazu 1915 ein Kunstmanifest "Vom Kubismus zum Suprematismus“. Darin fordert er eine absolute gegenstandslose Malerei, die zurückgeführt ist auf die geometrischen Grundformen: Rechteck, Dreieck und Kreis. Aus diesen wenigen Formen bestehend, entwickelt Malewitsch seine Kompositionen, unter der Verwendung und Begrenzung von Schwarz und Weiß als alleinige „Farben“.

In die Kunstgeschichte eingegangen ist vor allem sein "Schwarzes Quadrat auf weißem Grund". Diesem Werk folgt eine ganze Reihe von "Weiß auf Weiß" Bildern. Malewitsch folgt dem Suprematismus in logischer Konsequenz.

Beim Stil des Malers Kasimir Malewitsch - dem Suprematismus - handelt es sich um eine spezielle Richtung des russischen Konstruktivismus. Für den Künstler des Suprematismus gilt die Welt nicht als „Gegenständlich“. Diese Realität wird von ihnen negiert. Stattdessen wird die Malerei auf die erwähnten geometrischen Ursprungsformen reduziert. Sie versuchen Raum und Zeit auf diese Art und Weise auszudrücken.

Der Suprematismus versteht sich als Kunst der reinen Form. Es wird eine künstliche utopische Welt, bzw. Dimension erschaffen. Eine Intention dieser Kunsttheorie ist es, die russischen Ikonen, die traditionelle und religiöse Form der Malerei abzulösen. Die Werke des Suprematismus sollen dem Maler, während des Mal- und Entstehens-Prozesses des Werkes und den Betrachter in einen höheren Bewusstseinszustand versetzen.

Später beschäftigt Malewitsch sich noch zusätzlich mit Architekturmodellen und Plastiken. 1928 veröffentlicht er am staatlichen Bauhaus Dessau seine Ideen zur Theorie des Suprematismus. Als er unter dem Nationalsozialismus verhaftet wird, verbrennen seine Freunde aus Übervorsicht viele seiner Manuskripte. In seiner späten Schaffensphase kehrt Malewitsch zum Teil zur früheren Gegenständlichkeit wieder zurück.

Kasimir Malewitsch gilt, neben Piet Mondrian, als der wichtigste Theoretiker der abstrakten Kunst, der wesentlich den Konstruktivismus beeinflusste und bestimmte.

Das „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ aus dem Jahr 1915 wird zum visuellen Manifest des Suprematismus. In ihm ist alles, die „Farbe“, die Form und die Struktur auf „Null“ reduziert.

Text 6

Pablo Picasso Kunst

Insgesamt fünf von Pablo Picassos Werken, befinden sich unter den derzeit zwölf teuersten Gemälden der Welt. Die Untergrenze dieser „Nobel“-Kategorie von Gemälden liegt bei etwa 80 Millionen Dollar. Er hat seiner Nachwelt über 15.000 Kunstobjekte hinterlassen, darunter zahlreiche Radierungen und Lithographien. Picasso beschäftigt sich mit Kaltnadelradierungen, Linoleum- und Holz-Schnitten, Aquatinten-Grafiken, Skulpturen und Keramiken.

Kleine Anekdoten seines Lebens beweisen den gewieften Geschäftssinn Picassos: So machte er es sich zu Eigen, kleinere Beträge per Scheck zu zahlen. Er ging davon aus, dass diese Schecks, wegen seiner Unterschrift, nicht eingelöst werden würden.

Seine Gemälde malt er unter anderem in der gegenständlichen, klassizistischen, symbolischen, surrealistischen und abstrakten Malerei.

Pablo Picasso Kunst durchlief mehrere Malstile, welche kunstwissenschaftlich in „Perioden“ unterteilt werden: die blaue und die rosa Periode.

In der blauen Periode (1901 - 1905) verarbeitet Pablo Picasso seine Einsamkeit, zu der Zeit als er in Paris lebt und ein guter Freund von ihm stirbt. Die Bilder sind in einem grünlichen bis bläulichen Ton und die Stimmung der Bilder drückt Trauer und Melancholie auf den Betrachter aus. Am stärksten ist der Einfluss des Expressionismus in dieser Phase auf Pablo Picasso zu erkennen.

Die rosa Periode (1905 - 1907) ist wiederum durch Schönheit, Freude und Leichtigkeit charakterisiert. Dominante und beliebte Motive für Picasso sind in dieser Periode „Clown“ und „Seiltänzer“. Die Farbe Rosa dominiert und verdrängt das Blau der vorhergehenden Periode in den Hintergrund. Besonders deutlich spiegelt sich dies in seinem Werk „Gauklerfamilie“ wieder.

Picasso wird stark von Paul Cézanne (französischer Maler, 1839 - 1906) inspiriert. Picasso erweitert dessen theoretisches Konzept des Kubismus, zusammen mit Georges Braques.

Von 1907 - 1912 beschäftigt sich Picasso vor allem mit dem analytischen Kubismus. Sein primäres Motiv zu dieser Zeit sind Stilleben. Später, zu der Zeit seiner Auseinandersetzung mit dem synthetischen Kubismus, kommen weitere Motive dazu. So z.B. Elemente aus der afrikanischen Kunst.

Im Stil des synthetischen Kubismus setzt sich Picasso mit der „Collage“ auseinander. Er nimmt verschiedene Materialien wie Sand und Holz und baut sie in seinen Bildern ein. Picasso verleiht damit den Werken dieser künstlerischen Periode einen plastischen Eindruck.

Text 7

Beliebte Zitate zur Kunst

Die Kunst muss nichts. Die Kunst darf alles.

Die Macht geht vom Volke aus, aber wann kehrt sie zum Volke zurück?

Die richtig gestellte, die leidenschaftliche, die schonungslose Frage ist die Voraussetzung jeder nicht dogmatischen, sondern vorwärts helfenden Frage.

Kunst wird vom Menschen für Menschen gemacht, ist also ein gesellschaftliches Phänomen.

Ernst Fischer

Als Kind ist jeder ein Künstler. Die Schwierigkeit liegt darin, als Erwachsener einer zu bleiben.

Das Geheimnis der Kunst liegt darin, dass man nicht sucht, sondern findet.

Ich würde gern leben wie ein armer Mann mit einem Haufen Geld.

Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit erkennen lässt.

Kunst wäscht den Staub des Alltags von der Seele.

Pablo Picasso

Alle guten Vorsätze haben etwas Verhängnisvolles. Sie werden beständig zu früh gefasst.

Als ich klein war, glaubte ich, Geld sei das wichtigste im Leben. Heute, da ich alt bin, weiß ich: Es stimmt.

Auf seine eigene Art zu denken ist nicht selbstsüchtig. Wer nicht auf seine eigene Art denkt, denkt überhaupt nicht.

Charakterlosigkeit ist ein Mythos, den biedere Individuen geschaffen haben, um damit die Faszinationskraft anderer Leute erklären zu können.

Das Durchschnittliche gibt der Welt ihren Bestand, das Außergewöhnliche ihren Wert.

Oscar Wilde

Das Glück besteht darin, in dem zu Maßlosigkeit neigenden Leben das rechte Maß zu finden.

Die Zeit verweilt lange genug für denjenigen, der sie nutzen will.

Keine Gewalt hat Dauer.

Nichts Hohes erreicht der Künstler, der nicht an sich selber zweifelt.

Wer das Leben nicht schätzt, hat es nicht verdient.

Leonardo da Vinci

Text 8

Was ist Kunst?

Was ist Kunst? Alle Kunst, ob Musik, Tanz, ob Baukunst, Dichtung oder Malerei, alle Kunst bildet, formt, gestaltet — das ist das Wesen der Kunst. Die Malerei und Grafik formt mit ihren besonderen Mitteln. Das sind die Farben, die Linien, die Tonwerte vom Schwarz bis zum Weiß.

Was formt die Kunst, was ist also ihr Inhalt? Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten. Denn der Inhalt der Kunst verändert sich mit der Menschheitsgeschichte, mit den Gesellschaftsordnungen. Aber eines kann man zusammenfassend sagen: Die Kunst gestaltet das Fühlen und Denken der Menschen über ihr Leben. Seit Urzeiten entwickelt und verändert sich das Leben der Menschen

und die Kunst widerspiegelt diese Entwicklung. Die Kunst ist ein Teil der Menschheitsgeschichte.

Wenn ihr die Menschen der Vergangenheit verstehen wollt, so nehmt ihre Kunst, was sie gedichtet, was sie gezeichnet, gemalt oder geschnitzt, gemeißelt oder gebaut haben. In diesen Werken lebt ihr Denken, lebt ihr Fühlen und vermag zu uns über lange Zeiträume hinweg zu sprechen. Ist das nicht wunderbar, dass die Kunst uns die Vergangenheit unvergänglich zu bewahren vermag?

Damit ihr aber die Kunst der Vergangenheit, ebenso wie die Kunst der Gegenwart, richtig versteht, müsst ihr sie immer in Verbindung mit ihrer Zeit sehen. Erst wenn ihr wisst, von welchen Menschen und für welche Menschen die Kunstwerke geschaffen wurden, werdet ihr sie ganz verstehen lernen. Nur für sich, losgelöst aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang ihrer Zeit, werden sie euch oft nichts sagen, sondern stumm und unverständlich bleiben.

Text 9

Von den Farben

Ihr selbst habt schon unzählige Male die große Macht der Farben erfahren. In der Natur habt ihr sie erlebt, in den leuchtenden Blumen, am Himmel, in der reichen Farbskala der Tageszeiten. Ihr habt eure Lieblingsfarben, und ihr wisst, dass manche Farben fröhlich und heiter machen können. Manche Farben stimmen traurig, andere wirken erregend. Ihr wisst, dass es warme und kalte Farben gibt, dass Blau unkörperlich, fein, kühl erscheint und dass ihr Rot als warm, aktiv und körperlich empfindet.

Die zarten Farben, zum Beispiel Hellblau, Hellrot und Rosa, sind lieblich. Bei vielen Völkern sind es die Farben, mit denen man Kinder und Bräute schmückt. Rot, diese stärkste aller Farben, hat immer eine besondere Rolle gespielt. Der Mantel des Königs war rot, und Rot war in China die kaiserliche Farbe.

Ihr mischt Grün aus warmem Gelb und kühlem Blau. Jeder von euch weiß, wie weit der Bogen gespannt ist, vom kühlen Grün, das viel Blau enthält, bis zum

heiteren, frühlingshaften Grün, in dem das Gelb überwiegt. Wie mit dem Grün ist es mit allen Mischfarben — ob ihr Blau mit Rot oder Rot mit Gelb vermischt. Unendlich sind die Möglichkeiten der Farbmischung. Es ist ein ganzes Orchester, das der Maler auf seiner Palette hat.

Farben haben eine starke Wirkung auf unsere Sinne. In der Hand eines großen Meisters können sie uns erschüttern und beglücken. Aber sie sind nur Mittel der Kunst. Die leuchtendsten Farben auf der Palette eines Stümpers sind nur bunte Materie, die etwas Lärm macht. Erst der Künstler, der durch sie seine künstlerischen Ideen gestaltet, macht sie zum Kunstwerk.

Ein wirklicher Künstler ist nur der, der fähig ist, durch die künstlerischen Mittel seinem Werk „Fleisch und Blut“, eben Leben zu verleihen. Das Ringen um die künstlerische Ausdrucksfähigkeit, um die immer stärkere Aussagekraft, das ist die unablässige Bemühung des echten Künstlers um Meisterschaft (um die er bis an sein Lebensende kämpft).

Text 10

Über Grafik

Im Gegensatz zur emotionalen, gefühlsstarken Kraft der Farbe sind die Mittel der Grafik bescheiden.

Ohne ihre Sinnlichkeit, abstrakt beinahe, vermag der dünne Strich ganze Welten von Gedanken zu beschwören. Die Grafik ist der Schrift sehr verwandt. Von ihr wissen wir, dass fast jeder Mensch eine nur ihm eigentümliche Handschrift erwirbt. Ebenso unbegrenzt ausdrucksfähig ist der Strich der Zeichnung. In sie überträgt der Künstler ganz unmittelbar seine Erregungen. Käthe Kollwitz' Strich ist oft von ungeheurer Willenskraft geprägt. Laut oder leise, zart, nervös, hart — jeder Charakter kann darin ausgedrückt werden.

Das Schwarz-Weiß in der Fülle seiner Töne, unsinnlich und doch von tiefer Kraft, spricht mehr unsere Gedanken an. In Rembrandts Radierungen, hell und dunkel, vermag es die Vorstellung von Körpern, von Licht und Raum, von

lebendigen Menschen, in deren Gesichtern man lesen kann, zu beschwören. Es gibt kleine Porträtzeichnungen von ihm, nicht mehr als 6 X 4 cm groß. Aber welch unwahrscheinlich intensives Leben auf dieser kleinen Fläche! Ein Gewirr dünner Linien, in Metall gegraben. Und aus ihnen blickt ein Mensch, in dessen Zügen sich dir mehr enthüllt, als du sonst in Gesichtern zu lesen glaubst.

Die bildende Kunst erfüllt eine wichtige Aufgabe in unserem Leben. Sie ist weitaus mehr als etwa nur schmückendes Element. Sie soll nicht allein Wände und Räume zieren — vor allem soll sie Gedanken und

Empfindungen bewegen und damit unser Bewusstsein formen. Die Kunst: ist eine Form menschlicher Erkenntnis.

Es gibt nichts Ehrlicheres als die Kunst. Im Kunstwerk spürt man den Künstler in seiner unmittelbaren Persönlichkeit. Wenn er aber ohne Empfindung, seine Gedanken verbergend, malt, so ist jede stumme Lüge fühlbar und sichtbar, sei sie auch noch so überdeckt von raffiniertem handwerklichem Können.

Allerdings kann der unerfahrene Betrachter sich auch täuschen. Er wird nicht immer das Echte vom Unechten unterscheiden können. Aber mit der Zeit wird er, erzogen durch die Kunst, feinfühlig und empfindsam für das Echte und Wahre.

Text 11

Der französische Impressionismus

Im Jahre 1874 fand in den Räumen des Fotografen Nadar in Paris eine Ausstellung von Kunstwerken statt, die das Interesse des Publikums in einem ungewöhnlichen Maße auf sich zogen. Ein Bild hatte es der Kritik besonders angetan. Dieses Bild hatte Claude Monet im Hafen von Le Havre gemalt und ihm den Titel „Impression, aufgehende Sonne“ gegeben. Auf diesem Bild war nur ein Hafen zu sehen, dessen Wasser sich träge bewegte und auf dem sich das Licht des orangefarbenen Sonnenballs widerspiegelte.

Ein Kritiker taufte all jene Maler, die mit Monet zusammen bei Nadar ihre Arbeiten gezeigt hatten, „Impressionisten“, sich dabei vor allem auf das Hafengebäudebild Monets beziehend.

Der Begriff „Impression“ bezeichnet den Eindruck, den das Bewusstsein durch unmittelbares Erleben erhält. Zunächst bildete die Bezeichnung „Impressionist“ ein Schimpfwort für jene Künstler, die in absolutem Gegensatz zur Akademie des zweiten französischen Kaiserreichs standen. Die Impressionisten verkündeten trotz aller offiziellen Ablehnung ihrer Kunst eine neue Malerei, proklamierten in all und jedem den Gegensatz zur Statik des Gewohnten. Die Absicht, ein wahrhaftiges Erscheinungsbild der Natur widerzuspiegeln, führte sie zu der Entdeckung, dass die Ateliermalerei mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt. Die impressionistischen Maler erstreben die allseitige Erfassung des Naturbildes, die Darstellung des Atmosphärischen und des Lichtes, die natürliche Helligkeit, die Darstellung der Bewegung. In dieser Hinsicht hat der Impressionismus die Kunst um neue Möglichkeiten und neue technische Mittel bereichert.

Der wesentliche Unterschied, der das Alte vom Neuen trennte, war die grundverschiedene Technik des malerischen Ausdrucks. Das akademische Bild der gleichen Zeit war komponiert, d. h. seine Elemente waren nach bestimmten Regeln aufgebaut, sogar die Farbskala war nach genauem Schema abgestuft. Der Zufall im Bild war ausgeschaltet, alles war berechnet. Demgegenüber war das impressionistische Bild anspruchslos in der Wahl des Motivs, zufällig im Format. Die Technik zeigte außerdem eine bewusste Rohheit und Disharmonie.

An der Stelle der sorgfältig geglätteten Oberfläche, der sorgsam berechneten Nuancierung des Gesamtkolorits unter der Oberherrschaft eines bräunlichen Tons zeigte die Farbskala der Neuerer fast keinen der üblichen Töne. Es wurden gesetzwidrigst gemischte Töne gebraucht, deren Anwendung als bizarr empfunden wurde. Zu alledem kam, dass die Impressionisten dem Beschauer einen Standpunkt vorschrieben, die Distanz, von der aus erst der richtige Eindruck zu vermitteln war. (Das Atelierbild dagegen ließ jede Betrachtung zu.)

Die Impressionisten machten es sich zum Prinzip, ein Bild vor der Natur zu beginnen und zu vollenden. Sie erkannten, dass die Farbigkeit eines Gegenstandes abhängig ist von der Beleuchtung und von den farbigen Reflexen der Umgebung und dass im Flimmern der Luft Umriss und Form der Gegenstände verschwimmen. In ihrem Streben nach Wahrhaftigkeit begannen sie die Natur mit neuen Augen zu sehen und sie auf neuartige Weise darzustellen. Ihre enge Bindung an die Realität schloss jede Vorliebe für Historie, Mythologie und Allegorie aus. Die erfahrbare Wirklichkeit bot ihnen einen unerschöpflichen Reichtum von Motiven, an denen sie ihre neuen Beobachtungen demonstrieren konnten: den Fluss, dessen leichtbewegtes blaues Wasser das helle Sonnenlicht reflektierte, das lebhafte Treiben der Menschen auf den Großstadtboulevards, die Spaziergänger in der ländlichen Umgebung von Paris, die sportlichen Vergnügungen wie Pferderennen, Baden, Rudern und Segeln.

Da die Kunst der Impressionisten zunächst offiziell abgelehnt wurde, fehlten vielen von ihnen oft die Mittel nicht nur zum Leben, sondern auch zum Arbeiten, sie hatten weder Geld für Essen noch für Farben. Doch dieses konnte sie nicht hindern, ihren Weg fortzusetzen Ihre Bilder bezeugen den Optimismus, und das Vertrauen in das Leben, die ihnen halfen, aller Ablehnung und aller materiellen Sorge zum Trotz festzuhalten an ihrem Glauben an die Schönheit des Lebens und die Wahrheit ihrer Kunst.

Zur Gruppe der französischen Impressionisten gehörten Edouard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir, Paul Cezanne, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Edgar Degas.

E d o u a r d Manet (1832—1883) wird gewöhnlich als der Führer der Gruppe der Impressionisten genannt. Er sollte Marineoffizier werden und hatte schon seine erste große Seereise hinter sich, als er im Atelier des Klassizisten Thomas Couture zu arbeiten begann. Die Verschiedenheit der Temperamente führte bald zu Konflikten. 1865 verließ Manet Coutures Atelier und begann im Louvre die alten Meister zu studieren. Reisen führten ihn durch ganz Mitteleuropa. In Italien beeindruckten ihn hauptsächlich die venezianischen Meister.

1863 entstand eines der entscheidenden Gemälde der impressionistischen Malerei, „Das Frühstück im Freien“. Sein berühmtes Bild stellte Manet im „Salon der Zurückgewiesenen“ aus. Es gab einen Skandal. Man war über Manets Bildauffassung entsetzt und stempelte ihn zum Führer der Jungen. Das Bild (es befindet sich jetzt im Louvre) wurde mit heftigster Kritik bedacht, nicht nur wegen des Sujets, sondern auch wegen seiner Malweise, in der Manet helle, leuchtende Farben unvermittelt nebeneinandersetzte.

Manet hat als erster den flüchtigen Reiz des städtischen Lebens eingefangen. Seine noch 1861 gemalte „Musik im Tuileriengarten“ ist ein wundervolles Dokument zeitgenössischen Lebens und eine der künstlerischen Entdeckungen des Impressionismus. Hier wurden die Menschen farblich erfasst; und dadurch entstand der Eindruck eines wogenden Getümmels. Unendlich war das Spiel der Perspektive und des Lichtes, unaufhörlich die Bewegung der Menschen auf den Boulevards.

Nach 1865 begann in Manets Schaffen eine zweite Periode. Es entstanden Seebilder, Stilleben und Porträts. Fast gleichzeitig mit Degas schuf Manet Darstellungen von Pferderennen. Eines der Hauptwerke dieser Periode ist das „Frühstück im Atelier“, ein Stilleben mit Figuren. Es ist ein Ausdruck der Freude am Dasein. Unter dem Einfluss Claude Monets wird Edouard Manet zum Pleinairisten. Das Schwarz wird mehr und mehr aus den Bildern verdrängt. Seine Malerei wird geistreich und brillant. Seit 1880 machten sich bei Manet die ersten Anzeichen einer fortschreitenden Lähmung bemerkbar. Er sah sich gezwungen, wenig anstrengende Blumenbilder und Stilleben zu schaffen. Köstlich sind die Pastelle, die er von Freunden und schönen Frauen malte. Als letztes großes Gemälde entstand die Darstellung der „Bar in den Folies-Bergere“.

C l a u d e Monet (1840—1926) war der große Experimentator unter den Impressionisten. Er wurde in Paris geboren, verbrachte aber seine Kindheit und Jugend in Le Havre. Dort begann er nach der Natur zu malen.' 1859 kehrte Monet nach Paris zurück und machte die Bekanntschaft mit Pissarro. Darauf folgte die Entwicklung des Frühimpressionismus. Es war Mode, die Sommermonate in einem Seebad zu verbringen. So wurde indirekt die sommerliche Stadtflucht der Bürger zu

einem der Anlässe des Impressionismus. An der Küste konnten die Maler die volle Wirkung des Lichtes beobachten. Monet bekannte, dass ihm das Meer zur Grundlage seiner künstlerischen Existenz geworden sei.

Im Jahre 1863 begann Monet zusammen mit dem Maler Bazille in einer kleinen Ortschaft am Rande des Waldes von Fontainebleau zu malen. 1864 entstand sein „Frühstück im Freien“, das persönliche Bekenntnis Monets zur Freilichtmalerei. Mit seinem Gemälde „Frauen im Garten“ tat er einen bedeutenden Schritt nach vorn in Hinsicht auf das impressionistische Figurenbild. Hier waren die Sommerfreuden der Stadtbewohner dargestellt, und die Farben begannen sich bereits im Spiel der Reflexe zu scheiden.

Zwischen 1869 und 1872, in seiner zweiten Schaffensperiode, entwickelte sich Monet auf dem Gebiet der impressionistischen Technik zum Führer. Diese Periode endete mit der Entstehung des Gemäldes „Impression, aufgehende Sonne“ (1872). Tatsächlich sind in diesem Werk alle Wesenszüge des Impressionismus sichtbar enthalten. Das Bild zeigt den Hafen, aber hier wurde nicht versucht, das Charakteristikum eines Hafens an sich herauszuarbeiten. Der Maler wollte einen ganz augenblicklichen Eindruck wiedergeben. Die Wahrheit des Bildes ist eine augenblickliche, der wiedergegebene Eindruck ein ganz persönlicher. Es gibt in diesem Gemälde kein lineares Gerüst, kein plastisches Volumen. Jeglicher Eindruck, den das Bild machen kann, leitet sich aus der Farbe ab.

Die reifste impressionistische Schaffenszeit währte von 1872 bis 1876. In langer Reihe folgten sonnenhelle und leuchtendfarbige Darstellungen der Landschaften: die Gärten und Villen am Seineufer, das Meer, die Londoner Brücken im Reiz der Nebelschleier u. a.

Nach dieser Periode ging Monet zum Experimentieren über. Dieser neue Abschnitt, in dem er sich schon von Impressionismus entfernte, führte ihn zu einer reinen Dekorationskunst

A u g u s t e Renoir (1841—1919) war nur in seinen Anfängen und in der mittleren Schaffensperiode mit den Impressionisten verbunden. Seine Malerei war ein heidnisches Fest der Sinne, ein Lobgesang auf das Weibliche. Er wurde in einer

gewissen Hinsicht zum Fortsetzer der Kunst von Eugene Delacroix, der seinerseits viele Anregungen von Rubens übernahm.

Renoir begann als Porzellanmaler. Mit geringen Ersparnissen kam er 1862 nach Paris und folgte Monet in den Wald von Fontainebleau. 1867 malte Renoir hier das Porträt seiner Freundin Lise Trehot in ganzer Figur. Das war sein erstes wirkliches Meisterwerk, das ihm sogar das Lob der Salonskritik eintrug (obwohl dies keinesfalls gleichbedeutend mit materiellem Erfolg war). Mit diesem Bild fand der Maler zu einer eigenen, zum Impressionismus hinführenden Gestaltungsweise.

Das wirkliche Wesen der Farben erkannte Renoir aber erst, als er und sein Freund Monet im Jahre 1869 in Bougival, einem Ausflugsort der Pariser, ihre Bilder „La Grenouillere“ schufen, die ersten wirklichen impressionistischen Werke, - die ersten vollendeten Darstellungen der Vibration des Lichtes und der Durchsichtigkeit des Atmosphärischen. Am Wasser, welches das Licht bricht, lernte Renoir, wie man reine Farben neben reine Farben setzen muss, um auch in der Malerei die Helligkeit des natürlichen Lichts zu erreichen.

Vorrangig war Renoir jedoch Figurenmaler und Porträtist. Schon deshalb fühlte er sich stärker an das Atelier gebunden als die anderen Freilichtmaler, die in erster Linie Landschaftler waren. Seine Frauengestalten, vor allem das immer wieder aufgenommene Motiv der „Badenden“, offenbaren in ihrer natürlichen Schönheit die humanistische Gesinnung des Künstlers, seine unzerstörbare Liebe zum Menschen. Der Ateliersstil Renoirs erwächst aus der Synthese des Lichtes, der Farbe und der festen Linie, der Festigkeit der Kontur.

P a u l Cezanne (1839 — 1906) hat dem Einfluss seiner impressionistischen Freunde viel zu verdanken, aber Impressionist im eigentlichen Sinne ist Cezanne nicht gewesen. Zu seinen Lebzeiten war es eigentlich nur der Schriftsteller Zola, der sein großes Genie klar erkannte. Als ein erstes Meisterstück entstand 1870 das „Stilleben mit der schwarzen Uhr“. In diesem Bild wirkten sich die Einflüsse Manets aus. Es wird beherrscht von der Strenge und dem majestätischen Rhythmus der Komposition. Form und Farbe entfalten sich in der bestimmenden Harmonie von Schwarz und Weiß, während feine farbige Akzente die Wirkung noch steigern. Mit

diesem Bild hatte Cezanne zum Wesen seiner Kunst gefunden. Er wollte das Ewige in der Natur zum Ausdruck bringen.

Von den Impressionisten, denen er sich nach 1874, in seiner produktivsten Periode, angenähert hatte, übernahm er den Ausdruck des Lichtes in reinen Farbwerten.

Camille Pissarro (1830—1903) arbeitete fast ausschließlich in der Umgebung von Paris. Er folgte dem Beispiel Monets und Renoirs und studierte im Bougival das Spiel der Reflexe auf dem Wasser. Er war im eigentlichen Sinne der Landschaftsmaler des Impressionismus. Er malte nicht die Orte, an denen sich Stadtbewohner sammelten, sondern die schwermütige, von der Arbeit der Menschen kündende Landschaft in der Umgebung der Hauptstadt. Zu den vorzüglichen Eigenschaften Pissarros gehörte sein natürlicher Sinn für den Bildaufbau.

Alfred Sisley (1839—1899) war der Lyriker unter den französischen Impressionisten. Er malte weder Porträts noch Stilleben, sondern fast ausschließlich Landschaften. 1872 geriet Sisley unter den Einfluss Monets, und es begann die wertvollste Zeit seines Schaffens. In seiner Kunst bildete sich eine vollkommene Gleichheit zwischen Technik, Motiv und Empfindung heraus. Seine Bilder sind eindringlich und zart, nie fehlt ein großes Stück Himmel mit federleichten Wolken. Sisleys Kunst ist voll Innerlichkeit. 1874 unternahm Sisley eine Reise nach England, wo das berühmte Bild der „Regatta in Henley“ entstand. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens verbrachte Sisley am Rande des Waldes von Fontainebleau. In seine Bilder strömte mehr Dynamik ein, er beobachtete die Bewegtheit der Atmosphäre, sah das Licht als etwas Gleißendes, das Wasser als etwas Fließendes und die Wolken als etwas Treibendes.

Edgar Degas (1834—1917) war der Sohn eines Bankiers. 1856 reiste er durch Italien; 1862 lernte er Manet kennen und malte zusammen mit ihm die ersten Bilder von Pferderennen.' 1868 kam er zu seiner besonderen Thematik: er begann, Theater- und Tanzszenen zu malen. Er widmete seine Kunst der Darstellung des lebendigen Moments, - der unmittelbarsten Phase der Bewegung, die Charakter und Rhythmus des Modells umschreibt. Infolgedessen suchte er sein Betätigungsfeld bei

den Ballettproben hinter den Kulissen der Bühne. Degas, der hauptsächlich die Pastelltechnik anwandte, nutzte die Entdeckungen der Impressionisten für die Darstellung von Menschengruppen in künstlichem Licht. Dabei reizte ihn besonders das Bühnenlicht mit seiner bengalischen Farbigkeit, die im Bunde mit der Linienstruktur der Komposition große dekorative Effekte erzeugen konnte. Kennzeichnend für Degas war die Präzision, mit der er jede Bewegung erfasste.

Text 12

Unterschied zwischen Gotik und Renaissance in der Malerei

Autor: [Sarah Teh](#)

Kennen Sie den Unterschied von Gotik und Renaissance? Nicht nur die Architektur, auch die Malerei hat sich weiterentwickelt.

Malerei der Gotik

Die Gotik, das ist die Epoche vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. In der Malerei dieser Zeit waren naturnahe Darstellungen von Menschen bedeutungslos. Auch um die Perspektive machten sich die Künstler keine Gedanken.

Die Personen wurden nach ihrer Bedeutung im Bild gemalt, nicht nach ihrer Position im Raum. Die Hauptfigur war immer als die größte Person dargestellt, ganz gleich, ob sie im Vorder- oder Hintergrund zu sehen war. Das erkennen Sie daran, dass die Größe der Personen zum Hintergrund nicht zusammenpassen, was als Bedeutungsperspektive bezeichnet wird. Gemalt wurden hauptsächlich Personen aus der biblischen [Geschichte](#), nur selten real existierende Menschen.

Die Gebäude wurden einfach in die Landschaft gestellt. Obwohl sie perspektivisch dargestellt wurden, wurde jedes Objekt für sich gemalt. Es gab keine gemeinsamen Fluchtpunkte, keine Gemeinsamkeiten. Nichts passte wirklich zusammen.

Die Menschen und Gesichter waren sehr flach und oberflächlich. Jegliche Körperhaftigkeit fehlt. Im Unterschied dazu waren in der Kleidung sehr viele Falten. Sie wurden sehr real wiedergegeben.

In der Malerei der Gotik finden Sie hauptsächlich religiöse Motive. Die wenigen weltlichen Themen blieben auf Jagdszenen und Darstellungen des höfischen Lebens beschränkt.

Gemalt wurde auf Holz, Glas oder Leinwand. Die Künstler verwendeten Eitempera und später dann erste Ölfarben.

Einen Künstler der Spätgotik kennen Sie bestimmt. Es ist Hieronymus Bosch.

In der Renaissance entwickelt sich ein deutlicher Unterschied

Die Renaissance entwickelte sich um 1420 in Florenz. Nach [Deutschland](#) kam sie ca. 100 Jahre später und dauerte bis Ende des 16. Jahrhunderts.

In dieser Epoche entdeckten die Maler die Zentralperspektive für ihre Kunstwerke. Menschen und Landschaften passten nun zusammen. Ein weiterer Unterschied zur Gotik sind die realistischen Menschendarstellungen. Man entwickelte eine Vorliebe für Porträtmalereien. Die Gesichter sind ausdrucksstark und zeigen Gefühle.

Betrachten Sie sich Gemälde der Renaissance einmal genau. Sie werden feststellen, dass die Künstler durch geschickten Einsatz von Licht und Schatten die Personen, aber auch Landschaften und Tiere realistisch auf den Malgrund Holz oder Leinwand bannen konnten.

Es wurden bewusst Farbakzente gesetzt, um die Bilder in Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu teilen. Daneben wurden Dunstschleier und Unschärfe eingesetzt.

Auch hier standen religiöse Themen im Vordergrund. Es wurden aber auch gern Motive aus der antiken Sagenwelt, Landschaften, Menschen und Tiere dargestellt.

Die Ölfarbe fand immer mehr Verbreitung. Sie bietet leuchtendere Farben, ist langlebiger und trocknet nicht so schnell, wie das bis dahin verwendete Eitempera.

Einen berühmten Vertreter der Malerei der Renaissance kennen Sie mit Sicherheit. Mindestens zwei seiner Bilder sind auch heute noch sehr beliebt und verbreitet. Vielleicht hängt eines davon gerade jetzt bei Ihnen an der Wand. Ein Hase? Oder betende Hände? Richtig, Albrecht Dürer ist gemeint.

Nehmen Sie sich einfach die Zeit, besuchen Sie eine Ausstellung oder gehen Sie in ein Museum und schauen Sie sich die Gemälde der alten Meister an. Sie sind auch heute noch sehenswert.

Text 13

“Der Schrei” von Edvard Munch. Bildbeschreibung.

Im Vordergrund des Bildes steht eine schreiende Gestalt in schwarzem Gewand, deren Geschlecht nicht feststellbar ist. Man sieht sie nur von der Hüfte aufwärts. Der mittlere und untere Teil des Bildes sind eher dunkel und haben eine triste, wenn nicht sogar beängstigende Wirkung. Im starken Kontrast dazu steht der helle Himmel, der der einzig positive Bereich in diesem Bild zu sein scheint. Eine Brücke im Vordergrund zieht sich sehr stark auf den Fluchtpunkt knapp jenseits des linken Randes zusammen und beeinflusst damit das gesamte Bild sehr stark. Es wirkt regelrecht zusammen gestaucht. Die Gestalt im Vordergrund befindet sich zusammen mit zwei weiteren auf einer Brücke. Obwohl die beiden im Hintergrund richtig proportioniert erscheinen, ist die Hauptgestalt stark entstellt. Die Arme und das Gesicht sind zu lang, der Kopf ist viel zu groß und unförmig und die gesamte Haltung ist unnatürlich. Der Kopf besitzt eher die Form eines Totenschädels. Die beiden Hände der Gestalt sind krampfhaft an die Seiten des Kopfes gepresst. Munch schuf dieses Werk auf verschiedene Art und Weise immer wieder neu. Der Zusammenhang mit der Realität muss ihn also sehr beschäftigt haben.

Munch benutzt einfache Formen. Das gesamte Bild besteht fast nur aus geraden und leicht gewellten Linien. Die Ausnahmen beschränken sich auf die beiden Personen im Hintergrund. Diese sind mit genaueren Details behaftet und stechen somit aus dem Bild selbst heraus. Die Gestalt im Vordergrund scheint jedoch auch aus sehr runden Formen gemalt zu sein. Kopf, Augen, Mund und Körper bestehen aus Kreisen und gewellten Linien. Die Figur passt so sehr gut in das Bild, sticht aber dennoch durch die vertikale Ausrichtung heraus. Ohne diesen wichtigen Aspekt

würde sich die Aufmerksamkeit des Betrachters auch schwer auf dieser Person halten können.

Der Raum des Bildes ist in seiner Gesamtheit in drei Teile geteilt. Der Steg im Vordergrund, das Meer und der Himmel. Die Bereiche haben alle ungefähr die gleiche Größe. Diese beläuft sich daher natürlich auf je ein Drittel des Bildes. Auf dem Steg spielt sich das Geschehen ab, hier stehen alle drei Personen und dieser Bereich ist auch der detailreichste. Der nächsthöhere Bereich, das Meer, beherbergt auch noch Details, doch diese belaufen sich hier lediglich auf zwei Schiffe, die sich in großer Entfernung zum Betrachter befinden. Genauer zu erkennen sind sie auch nicht. Der dritte und letzte Bereich ist der Himmel. Dieser besteht nur aus diversen Linien, die die Farbbereiche definieren. Details gibt es hier keine zu finden.

Die farbliche Gestaltung des Bildes ist sehr einfach gehalten, es werden fast ausschließlich die Farben Rot, Blau, Grün und Gelb genutzt. Munch nutzt diese geschickt um den Himmel mithilfe des Meeres von dem eigentlichen Vordergrund abzuheben. Die gleichen Rot- und Gelbtöne, die sich im Himmel finden, werden auch zur Gestaltung des Steges im Vordergrund hergezogen. Dies schafft eine angenehme Atmosphäre, da das Bild im oberen und unteren Drittel dieselbe farbliche Gestaltung aufweist. Die restlichen Farben auf dem Bild, wie die des Gesichts und der Spiegelung der Sonne auf dem Meer, scheinen mehr oder weniger Mischfarben zu sein. Es handelt sich zwar hauptsächlich um Gelbtöne, doch diese sind stark mit Grün und Blaugemischt und geben dem Bild einen krassen, abstrakten Zusatz. Durch diese Farbwahl erzeugt Munch mehrere Farb-an-sich Kontraste. Besonders beim Aufeinandertreffen von den Rottönen des Himmels auf die tiefen Blautöne des Meeres wird dies deutlich.

Durch die Anordnung der Linien kann man sehr deutlicherkennen, dass sich der Kopf der Figur ungefähr im Mittelpunkt des gesamten Bildes befindet. Dies trägt natürlich auch noch dazu bei, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu diesem Punkt zu leiten. Zusätzlich legen sich verschiedene horizontale Linien in die weite Entfernung, die den Horizont beschreiben. Dank dieser großen Entfernung werden sehr stark deutlich auf welcher Höhe sich die Personen befinden. Auch der Zaun, an

den sich die Figur zu lehnen scheint, spielt eine wichtige Rolle in der Definition der Perspektive in dem Bild.

Es scheint als ob die Gestalt auf dem Bild panisch nach Hilfe ruft, jedoch von anderen ignoriert wird. Dies könnte als Aufruf an die Gesellschaft gewertet werden. Unter Umständen wollte der Künstler seinen Mitmenschen etwas mitteilen. Vielleicht, dass er sich unfair behandelt fühlt oder generell etwas an der damaligen Gesellschaftsform auszusetzen hat. Die beiden Personen im Hintergrund könnten in dieser Situation auch eine Rolle spielen. Dies kann sogar aus persönlichen Erfahrungen des Künstlers herrühren. Man kann also das gesamte Werk als Selbstportrait betrachten. Der Künstler stellt entweder sich selbst oder seine Vorstellungen mithilfe einer Dramatisierung und somit dieser verzerrten, von Angst und Schrecken geplagten Gestalt dar. Doch dies ist nur ein Ansatz, mit dem man dieses Bild beschreiben kann. Der Schrei ist ein Bild, dessen Sinn sich nicht sehr leicht ergreifen lässt. Man sieht zwar das Geschehen, doch der eigentliche Hintergrund bleibt bei dem Betrachter im Unklaren. Um die Absicht Edvard Munchs genau zu begreifen muss man sich etwas näher mit ihm beschäftigen. So findet man raus, dass Munchs Werke öfters auf wahren Begebenheiten basieren. Ihm fiel es leicht sich auf Geschehenes zu berufen, das ihm selbst widerfahren ist. So lässt sich auch in seinem Tagebuch folgende Stelle finden:

"Ich ging mit zwei Freunden die Straße entlang, die Sonne ging unter - ich spürte einen Hauch von Schwermut - der Himmel färbte sich plötzlich blutig rot. Ich blieb stehen, lehnte mich todmüde gegen einen Zaun - sah die flammenden Wolken wie Blut und Schwerter - den blauschwarzen Fjord und die Stadt - meine Freunde gingen weiter - ich stand da zitternd vor Angst - und ich fühlte wie ein langer unendlicher Schrei durch die Natur ging."

Nach einer solchen Passage sollte sich die eigentliche Absicht jedoch gleicherschließen und sie schließt andere Möglichkeiten der Interpretation fast vollständig aus. Meiner eigenen Meinung nach handelt es sich bei diesem Bild um ein sehr aussagekräftiges Werk. Alle Teilkomponenten spielen gut zusammen um die

Aufmerksamkeit sofort auf die Person im Vordergrund zu bringen und dort auch zuhalten. Es ist im Großen und Ganzen ein sehr gelungenes Werk, welches selbstverständlich zu den berühmtesten Werken unserer Zeit zählt.

Text 14

Altrussische bildende Kunst

Die Denkmäler der altrussischen Kunst bezaubern durch ihre Vollkommenheit und ihren tiefen philosophischen Sinn. Erstaunlich war das Verständnis der altrussischen Baumeister für ihre heimatliche Natur. Die besondere Anmut der Holzkirchen des Nordens, die Majestät der Bauwerke von Nowgorod, die Eleganz und Lieblichkeit der weißen Steinkirchen von Wladimir und Susdal, die Erhabenheit der Bauten von Moskau, die lebensfrohe Farbenpracht der Kirchen von Jaroslawl, die dekorativen Formen des grandiosen Ensembles von Rostow Weliki zeugen von der großen künstlerischen Begabung des russischen Volkes,

Die Schöpfungen altrussischer Meister waren, sind und bleiben auf ewig ein machtvolles Mittel zur Bereicherung der Geisteswelt der Menschen. Nach den Worten von N. Winogradow-Mammont, der einstmals Lenin bei der Besichtigung des Kreml begleitete, hat Wladimir Iljitsch über die altrussische Kunst gesagt: „Da ist sie, die Kunst von Jahrtausenden... Was ist an diesen Wänden verewigt? Das Leben des Volkes, Arbeit, Leiden, Opfer, Mut, Klugheit und Heldentat des Volkes...“.

In der Uspenje-Kathedrale des Moskauer Kremls wird neben zahlreichen Meisterwerken der Malerei eines der bedeutendsten Denkmäler der Holzschnitzerei aufbewahrt: der 1551 von Moskauer Meistern angefertigte Zarenthron Iwan Grosnys (Monomach-Thron). Seine romantisch beseelten Reliefbilder künden von vielerlei historischen Begebenheiten; vom Empfang Gesandter aus fernen Ländern, von einer Ratssitzung des Kiewer Großfürsten mit den Bojaren, von der Überreichung der byzantinischen Insignien an Wladimir Monomach. Wir sehen den Aufbruch des russischen Heeres zu einem Feldzug und eine bewegte Schlachtenszene, die eine Illustration zum berühmten „Igor-Lied“ sein könnte.

Die große patriotische Idee ist es, die diese verschiedenen Sujets vereinigt. Ihre gesamte Thematik sollte die Notwendigkeit eines Zusammenschlusses der russischen Länder rings um Moskau zur Schaffung eines starken zentralisierten Staates betonen. Alle Szenen zeichnen sich durch Genauigkeit der Details, Natürlichkeit der Bewegungen und Ausdruckskraft der Figuren aus. In Russland mit seinen endlosen Wäldern ist das Holz stets der nächstliegende Werkstoff gewesen. Nur mit der Axt allein fertigten die Meister Hausrat und Wirtschaftsgerät an, schmückten es mit kunstvoller Schnitzerei, zimmerten Wohnhäuser, Paläste und Kirchen. Die russische Holzschnitzerei hat ihre Wurzeln in der Kunst der Ostslawen, die sich in ersten Jahrtausend u. Z an den Ufern des Dnepr, der Wolga, des Don und des Ilmensees niederließen.

Im Wolgagebiet, einem der Zentren der künstlerischen Holzbearbeitung, entstand die berühmte Schiffsschnitzerei, Pflanzenornamente und Reliefdarstellungen verschiedener Figuren schmückten anfangs Nachen, Kähne und andere Wolgaschiffe. Später bedeckten sie auch Haustore, Vorbauten, Pfähle und Fenstereinfassungen der Holzhäuser an der Wolga.

Auch im Großen Nowgorod war die Holzschnitzerei eine hochgeachtete Kunst. Bisweilen nannte man die Nowgoroder einfach die Zimmerer, so berühmt waren in Russland ihre Holzkirchen, Schnitzerei bedeckten Pfähle, Boote usw.

Die lange Zeit zur Nowgoroder Republik gehörenden Länder mit ihren unermesslichen Waldreichtümern setzten die Kunsttraditionen des Großen Nowgorod fort. Am eindrucksvollsten trat die Zimmermannskunst des russischen Nordens in der Holzarchitektur zutage. Ihre mit zahlreichen Zwiebelkuppeln gekrönten Kirchen waren durch präzise Linienführung, monumentale Formen und zugleich durch eine malerische, ausdrucksreiche Komposition gekennzeichnet. Ein Beispiel dafür ist die sehr bekannte Preobraschenje-Kirche in Kishi mit ihren 22 Kuppeln, die zu den bedeutendsten Kunstdenkmälern der Welt gehört.

Die Kunstfertigkeit der geschickten Holzschnitzer, ihre Fähigkeit, im Werkstoff das Wesentliche zu gestalten, zeigte sich am unmittelbarsten bei der Anfertigung von Gegenständen des bäuerlichen Haushalts. Stets hatten die

Volkskünstler ein feines Gefühl für das Material und erkannten seine plastischen Eigenschaften. Beim Schnitzen achteten sie sorgfältig auf die Oberfläche, und das die Form belebende Muster wurde stets in strengem Einklang mit der Faktur und der natürlichen Struktur des Holzes angeordnet.

Im 10. und 11. Jahrhundert entstanden in Russland die ersten Steinbauten. An der Wiege der für die alte Rus neuartigen Steinarchitektur stehen wie Patriarchen die Städte Kiew, Tschernigow und Nowgorod. Dort entstanden auch die ersten monumentalen Mosaikbilder und Fresken, die die Ornamentik im Schaffen der Slawen ablösen sollten. Dort hat die russische Kunst bereits im 11. und 12. Jahrhundert ihr unnachahmlich schönes eigenes Gepräge erhalten. Die um jene Zeit errichteten Kirchen mit ihrem reichen Mosaik- und Freskenschmuckwerk überwältigen noch heute durch die grandiosen Ausmaße und die Größe der Grundidee.

Jedes altrussische Gotteshaus wurde von seinen Schöpfern als eine Art Nachbildung des Weltgefüges, ja des Weltalls, betrachtet. Auch die Sophien-Kathedrale in Kiew entspricht dieser Bestimmung voll auf. Ein einheitlicher bewegender Rhythmus beherrscht diesen allrussischen Sakralbau. Seine Architektur nimmt die Aufmerksamkeit des Betrachters gänzlich gefangen und übt eine starke emotionelle Wirkung aus. Dazu tragen auch die Mosaiken und Fresken bei, die den gesamten Innenraum der Kirche wie ein einziger Teppich bedecken. Sie zeichnen sich durch Farbenreichtum, exakte Linienführung und schlichte Monumentalität der Formen aus und lassen sich auch aus großer Entfernung leicht betrachten.

Die altrussische Monumentalmalerei hatte sich, wie die gesamte Kunst jener Epoche, an strenge Regeln zu halten, die dem ideellen und ästhetischen Wesen der mittelalterlichen Weltauffassung entsprachen. Aber trotz strenger Vorschriften nimmt man hinter den religiösen Sujets nicht selten Geschehnisse des realen Lebens wahr. Die aus dem Volke stammenden Künstler gestalten Charakteristika ihrer Epoche, ihres Geisteslebens sowie Erlebnisse und Wünsche der Menschen.

Über ihre religiöse Bedeutung hinaus waren die Kirchen des alten Russland wichtige öffentliche Bauwerke, in denen prunkvolle Empfänge fremdländischer

Gesandter stattfanden, Fürsten feierlich gekrönt und militärische Siege gefeiert wurden. Vor der Sophien-Kathedrale in Nowgorod trat das Wetsche (altslawische Volksversammlung) zusammen. Das Bauwerk war mit dem Leben des Volkes so fest verbunden, dass es jahrhundertlang als Sinnbild der Größe und Unabhängigkeit dieser ältesten russischen feudalen Republik diente. Mit dem Kampfruf „Wir sterben für die heilige Sophia“ zogen die Nowgoroder Krieger gegen ihre Feinde zu Felde. Das ganze Gepräge dieser Kirche verkörperte Wesen und Bräuche der mutigen Bewohner von Nowgorod. Die großen verallgemeinerten Formen, das Mauerwerk aus riesigen, grob behauenen Steinen und die strenge Harmonie der Proportionen betonen ihre eigenartige herbe Schönheit.

Zum Unterschied von Nowgorod waren die Bauwerke in den Städten des Fürstentums Wladimir-Susdal prächtig und erlesen. Die dort in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zur Zeit der feudalen Zersplitterung errichteten großartigen Bauwerke verkörpern in gewissem Sinne die Bemühungen der Fürsten von Wladimir-Susdal um eine Einigung des Landes. Die auf Hügeln errichteten Stadtmauern von Wladimir, die majestätische Goldene Pforte, die Paläste und Kirchen aus weißem Kalkstein, die goldenen Kuppeln, die Pracht der Malereien und Schnitzereien und der Luxus der kostbaren Gewebe und Gerätschaften sollten Hochachtung vor dem Wladimirer Fürsten einflößen. Sie sollten auch den Glauben einflößen an ihre Fähigkeit, die russischen Länder zu vereinigen. Während die Kirchenbauten früher eng mit dem Leben einzelner Städte verbunden waren, sollte die Maria-Himmelfahrts-Kathedrale in Wladimir die Rolle der ersten Kathedrale des ganzen Landes spielen.

Die Kathedrale überwältigte die Menschen jener Zeit durch Feinheit und Reichtum der Bauformen, ergänzt durch eine prunkvolle Ausstattung. Die Fassaden wurden mit Steinschnitzerei, vergoldetem Kupfer und Fresken geschmückt. Der weite Innenraum strahlte im Glanz von Edelsteinen, Gold und farbiger Majolika, schlanke Säulen trugen das hohe Gewölbe. Die starke künstlerische Wirkung der Maria-Himmelfahrts-Kathedrale hing nicht nur mit ihren harmonischen Proportionen zusammen, sondern auch mit der aktiven Rolle dieses Bauwerks im Landschaftsbild,

mit der gelungenen Wahl seines Standorts. Auf einem hohen Hang über dem Kljasma-Fluss stehend, dominiert die Kathedrale stolz über der ganzen Stadt, und ihre goldschimmernde Kuppel ist von überall her zu sehen.

Zu den poesievollsten Schöpfungen der altrussischen Baukunst gehören die Pokrow-Kirche am Nerl unweit von Wladimir und die Demetrius-Kirche in Wladimir (das 12. Jahrhundert). Auch zu Beginn des 13. Jahrhunderts schufen die Wladimirer Baumeister noch manches architektonische Meisterwerk, doch kurze Zeit später sollte die Entwicklung des russischen Staatswesens und der russischen Kultur für lange Zeit gehemmt werden: Es begann die tataro-mongolische Invasion.

In den schweren Zeiten der Herrschaft von tataro-mongolischen Feudalen hielt das russische Volk fest an seinem Glauben an seine Befreiung und an eine bessere Zukunft. Zwar hatten die Eroberer die blühende Kultur der alten Rus zerstampft, doch sie waren nicht imstande, ihre Weiterentwicklung aufzuhalten.

Das große Nowgorod, wohin die verheerende Woge nicht vordrang, hat die Denkmäler und Kunsttraditionen der altrussischen Kultur am vollständigsten bewahrt. Nach einem gewissen Stillstand wurde bereits 1292 eines der schönsten Nowgoroder Bauwerke errichtet: die St.-Nikolaus-Kirche von Lipna. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts wurden in Rußland viele alte Städte wiederaufgebaut, und es bildeten sich auch neue Zentren heraus, unter denen an erster Stelle Moskau und Twer standen.

Die Literatur und die Folklore jener Zeit befassen sich vor allem mit den Geschehnissen der tataro-mongolischen Invasion. In Malerei, Monumentalbildnerei und Stickereikunst zeichnet sich diese Periode durch ein gesteigertes Interesse für die Innenwelt des Menschen, für seine Gefühle und Erlebnisse aus. Bei der Darstellung biblischer Sujets zeigt sich deutlich der Wunsch, in den Heiligengestalten individuelle menschliche Eigenheiten zu zeigen. So erkennt man in der Gestalt der Praskewja-Pjatniza, die gewöhnlich als Beschützerin der Frauen und des Hauses gilt, nunmehr eine starke seelische Anspannung, Leiden und Willenskraft - die Wesenszüge der einfachen russischen Frau in der Zeit der Herrschaft von tataro-mongolischen Feudalen (z.B. in den Kirchen von Nowgorod, Galitsch u.a.)

Das heroische Thema wird in dem im Volke am meisten verehrten Erzengel Michael mit dem feurigen Schwert personifiziert, als Kampfbanner, der das Volk zu Heldentaten anfeuert. Sehr beliebt war auch Georg, der Drachentöter, der Beschützer des russischen Landes, der kühne Krieger in einer Märchenrüstung auf weißem Roß

Gerade in dieser Zeit traf Theophanes der Grieche in Nowgorod ein, ein Maler aus Byzanz, dessen großes Talent sich in Russland ungehindert entfalten konnte. Der Geist der neuen Zeit spiegelte sich auch in seiner Malerei wider. Seine Werke sind vom Kampf der Leidenschaften, von aktivem und tätigem Denken gekennzeichnet. Die Propheten und Kirchenväter seiner Fresken werden nicht in idyllischer, passiver Ruhe gezeigt, wir sehen sie von Leiden und Kampf umgeben. Theophanes malt souverän und lebendig, mit sicheren Pinselstrichen, betont Freiheit und Ungezwungenheit der Gesten, malt fast nur in einer Farbe, die in den Augen blinkt und die innere Dynamik und leidenschaftliche Expression seiner titanischen Gestalten verstärkt.

Im Jahre 1380 kam es auf dem Kulikowo-Feld zur Entscheidungsschlacht der russischen Truppen gegen die Tataren, die mit der Zerschmetterung der Goldenen Horde endete. Russland erhob sich aus Schutt und Asche zu neuem Leben. Das 15. Jahrhundert verlief im Zeichen einer Wiedergeburt Russlands, eines Aufschwungs des gesellschaftlichen Lebens. Dank dem Fleiß prächtiger russischer Meister wuchs auf sieben Hügeln am Moskwa-Fluss eine neue Stadt empor - aus weißen Steinbauten mit goldenen Kuppeln, umgeben von massiven Mauern, die Hauptstadt einer neuen Großmacht.

Angezogen vom einzigartigen Aufschwung der Bautätigkeit, erschienen hier die besten Baumeister und Künstler aus Pskow, Nowgorod, Twer und Wladimir. Auch Theophanes der Grieche kam in den 90er Jahren des 14. Jahrhunderts nach Moskau. Hier setzte er sein Schaffen fort, das von einem herben, von tragischer Spannung erfüllten Humanismus durchdrungen ist.

Doch bald sollten eine neue Weltauffassung, neue Begriffe und Gefühle jenes tragische Thema ablösen, das der Malerpinsel Theophanes des Griechen entwickelt hatte.

Andrej Rubljow, ein jüngerer Zeitgenosse des Theophanes, wendet sich mit aller Wärme seines Herzens dem Kern des menschlichen Daseins zu, besingt Schönheit, Edelmut und erhabene Gedanken des Menschen. Rubljows Werke zeichnen sich durch malerische Vollkommenheit, sichere Beherrschung der Kompositionsgesetze, durch Reichtum des Kolorits, Tiefe und Feinheit des geistigen Inhalts aus.

Andrej Rubljows beste Schöpfung, die harmonisch klare, geradezu musikalisch klangvolle „Dreieinigkeitsbild“ (Das Bild wurde 1411 oder zwischen 1422 und 1427 geschaffen. Seit 1929 befindet es sich in der Tretjakow-Galerie) scheint aus Licht, Traum und Lebensfreude zu sein. Die stabile Kreiskomposition des Bildes, die Plastizität und die sanfte Linienführung der Gestalten erwecken ein Gefühl des Friedens und der Ruhe, ja einer stillen Harmonie. Jugendliche Frische strahlt aus den drei Gestalten der Ikone. Sie verharren in tiefer Besinnung, doch ihre Gefühle sind aktiv und beseelt. Dem Wesen jeder Gestalt entspricht eine bestimmte Farbe, und diese Farbharmonie erfreut das Auge. Die ganze „Dreieinigkeitsbild“ ist einer Idee untergeordnet: Es gibt nicht Schöneres als den Menschen und nichts Höheres als den Dienst am Menschen.

Und noch ein Titan der russischen Malerkunst setzt in vieler Hinsicht fort, was Andrej Rubljow zur edlen Tradition machte: Dionissi. Aber er steht dem irdischen Leben mit seinen Leidenschaften und Qualen sehr fern. Seinem Schaffen liegt eine kompliziertere Bildhaftigkeit zugrunde, die von tausendjährigen slawischen Idealen getragen wird.

Zu den künstlerischen Höhenpunkten der alten Rus gehören die Wandmalereien des Therapontos-Klosters, ausgeführt von Dionissi und seinen Söhnen Wladimir und Feodossi (1500-1502). Diese Fresken scheinen von Licht durchstrahlt zu sein. Die zahlreichen Genreszenen, Umzüge und Andachten sind durch die Einheit des koloristischen und kompositorischen Grundgedankens miteinander verbunden. Die Gestalten der Heiligen, bewusst überlängelt, werden so flächenhaft dargestellt, dass sie im blauen Raum zu schweben, scheinen. Dadurch gewinnt die Darstellung die Bedeutung von Geschehnissen, die über der Zeit stehen.

In der altrussischen Baukunst und Monumentalmalerei musste die wichtigste Aufgabe jener Zeit ihren Ausdruck finden: die Vereinigung aller russischen Länder zu einem einheitlichen zentralisierten Staat. Dieser Idee der Schaffung eines starken zentralisierten Staates entsprach der grandiose Aufbau des neuen Moskauer Kreml.

1156 befahl der Fürst Juri Dolgoruki, auf dem Borowizki-Hügel eine hölzerne Festung zu errichten, die später zur Residenz des Moskauer Fürsten wurde. Sie bildete den Ausgangspunkt für den Bau des Kremls. In den Jahren 1326 bis 1339 erhielt der Kreml eine Umfriedung aus Eichenstämmen. Inmitten der Holzbauten erstanden aus Stein die Erzengel-Kathedrale und Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale (die Vorläufer jener Kathedralen, die bis heute erhalten sind). Der Kreml wurde zur Residenz der Großfürsten und der Moskauer Metropolen. In den Jahren 1367/68 wurde die Umfriedung aus Eichenstämmen durch Mauern und Türme aus weißem Kalkstein ersetzt. Seitdem hat Moskau den Beinamen „belokamennaja“. 1382 zerstörten die tataro-mongolischen Feudalen die Festung und plünderten die Kirchen. Moskau musste neu erbaut werden.

In den Jahren 1485 bis 1495 wurden unter dem Zaren Iwan III. die weißen Steinmauern des Kremls durch neue Mauern und Türme aus Ziegeln ersetzt. Sie wurden später mehrmals restauriert und stehen auch heute noch. Das Terrain des Kremls wurde auf seine jetzigen Ausmaße erweitert. Die aus allen Ecken und Enden des russischen Staates herbeigerufenen kunstfertigen Meister bauten an der Stelle der alten Gotteshäuser neue Kathedralen auf. Auf Befehl Iwans III. wurden auch die berühmten italienischen Architekten Aristoteles Fioravanti, Pietro Antonio Solario u.a. eingeladen. Zusammen mit diesen hervorragenden Baumeistern schufen die russischen Meister herrliche Bauten, die zum Sinnbild des Ruhmes, der Stärke und der Einheit der russischen Erde wurden. Die für dieses grandiose Ensemble charakteristische Synthese von Heroischem und Romantischem brachte das hervor, was man als die russische Renaissance bezeichnet.

Der Kreml vereinigte harmonisch Bauwerke verschiedener Stile und Epochen. Die strenge und majestätische Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale ist nach dem Vorbild der Kirchen von Wladimir und der Nowgoroder Sophien-Kathedrale errichtet. Die

neukuppelige Verkündigungs-Kathedrale wurde von russischen Meistern aus Pskow erbaut und nach dem Brand im Jahre 1547 unter Iwan Grosny wiederhergestellt. Diese Kathedrale war die Hauskirche der russischen Fürsten und Zaren. Darum haben das Äußere und die Innenausstattung einen intimeren Charakter als die der Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale. Sehr schön sind auch die elegante und subtile Erzengel-Kathedrale im Gewand eines Palazzo der Renaissance mit Elementen der Antike, die aber den allgemeinen Typus der Fünfkuppelkathedrale bewahrt, und der prunkvolle Kremlpalast mit seinen zahlreichen Gemächern und Sälen.

Die Fresken und Temperamalerei dieser Bauwerke sind von außerordentlich künstlerischem und historischem Wert. Die meisten stammen von russischen Malern des 14. bis 17. Jahrhunderts. Vor allem ist der Ikonostas aus der Verkündigungs-Kathedrale zu erwähnen; er wurde von den berühmten Malern Theophanes dem Griechen, Andrej Rubljow und Prochor aus Gorodez geschaffen.

Der Triumph der patriotischen Bewegung des ganzen russischen Volks fand seinen Ausdruck in der Suche nach neuen, unbegangenen Wegen in der Baukunst. Und so erhob sich auf dem Roten Platz neben der Kremlmauer ein wunderliches, märchenhaft schönes Bauwerk: die Pokrow-Kathedrale, bekannt unter dem Namen Basilius-Kathedrale. Errichtet zu Ehren der Zerschmetterung des Kasaner Khanats, brachte die Basilius-Kathedrale durch ihre bauliche Gestaltung den Triumph des Sieges und das Stärkebewusstsein des russischen Volkes zum Ausdruck. Ihr Gepräge ist weit entfernt von Mystik und religiöser Strenge. Die phantasievolle komplizierte Baukomposition, die Vielfarbigkeit der achteckigen Kapellen und sonderbar geformten Kuppeln, dieses Feuerwerk von Linien, Formen und Farben erscheint wie eine stolze Bekräftigung der grenzenlosen Stärke des Menschen, wie eine Hymne an die Freuden des Erdenlebens.

Die Schatzkammer der Kunstwerke der alten Rus ist für die gesamte Kultur unserer Zeit ein unerschöpflicher Born der Bereicherung. In unserem Lande bestehen alle Voraussetzungen für das Studium und den Schutz aller alten Kulturdenkmäler.

ИСТОЧНИКИ

<https://englishlearning.webgarden.es/menu/1st-and-2nd-eso-year/easy-reading-texts>
<http://learnenglish.britishcouncil.org/en/magazine/archaeology>
<http://learnenglish.britishcouncil.org/en/magazine/philosophy>
https://www.nytimes.com/2018/06/24/arts/design/prune-nourry-amazon-metropolitan-museum-of-art-sculpture.html?rref=collection%2Fsectioncollection%2Farts&action=click&contentCollection=arts®ion=stream&module=stream_unit&version=latest&contentPlacement=17&pgtype=sectionfront
<https://www.nytimes.com/2018/06/20/arts/design/cezanne-national-gallery-of-art-review.html?action=click&module=MoreInSection&pgtype=Article®ion=Footer&contentCollection=Art%20&%;20Design>
<https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2018-07-02>
<https://us.cnn.com/style/article/frida-kahlo-mexican-fashion/index.html>
<https://us.cnn.com/style/article/why-glass-architecture-is-bad-for-our-cities/index.html>
<https://us.cnn.com/style/article/russia-protest-art-saatchi-gallery/index.html>
<https://us.cnn.com/style/article/mark-bradford-hirshhorn/index.html>
<https://us.cnn.com/style/article/van-gogh-museum-zeng-fanzhi/index.html>
<http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3YWnQmCMTjMB2XqH7PFkLCs/five-female-artists-whose-male-partners-hogged-the-limelight>
<http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/5lk8LL9kK3Zrwd6hfkk0bB1/a-feast-for-the-eyes-what-picassos-kitchen-reveals-about-his-art>
http://www.helpster.de/unterschied-zwischen-gotik-und-renaissance-in-der-malerei_218768
<https://ru.scribd.com/doc/19962929/Bildbeschreibung-Edvard-Munch-Der-Schrei>
<https://studfiles.net/preview/3538996/page:66/>