

Julia Bock

Die stille Macht vertrauter Motive

Bewusste und unbewusste Adaption, Zitation und Wahrnehmung von Kunst in der Populärkultur und ihr möglicher Nutzen für die Museumspädagogik



Universitätsdrucke Göttingen

Julia Bock

Die stille Macht vertrauter Motive

This work is licensed under the [Creative Commons](#) License 3.0 “by-sa”, allowing you to download, distribute and print the document in a few copies for private or educational use, given that the document stays unchanged and the creator is mentioned.



erschieden in der Reihe der Universitätsdrucke
im Universitätsverlag Göttingen 2013

Julia Bock

Die stille Macht vertrauter Motive

Bewusste und unbewusste Adaption,
Zitation und Wahrnehmung von
Kunst in der Populärkultur und
ihr möglicher Nutzen für die
Museumspädagogik



Universitätsverlag Göttingen
2013

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Autorenkontakt

Julia Bock

e-mail: julia_bock@online.de

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den OPAC der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar und darf gelesen, heruntergeladen sowie als Privatkopie ausgedruckt werden. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Annett Eichstaedt

Umschlaggestaltung: Franziska Lorenz

Titelabbildung: Foto: Julia Bock, Motiv: Engel-Skulptur im Museumsshop der Galerie Alte Meister in Dresden; Hintergrund: Thommy Weiss, www.pixelio.de

© 2013 Universitätsverlag Göttingen

<http://univerlag.uni-goettingen.de>

ISBN: 978-3-86395-114-6

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Zitation und Funktionalisierung von Kunstwerken in der Alltagskultur	7
2.1 Von Kunst zum Vor-Bild.....	7
2.1.1 Alte Kunst als Zitat in der neuen Kunst.....	7
2.1.1.1 Dada und Surrealismus.....	8
2.1.1.2 Pop Art	16
2.1.2 Kunst und Künstler als Zitat in Massenmedien	21
2.1.2.1 Filme und Romane.....	21
2.1.2.2 Comics und Videospiele.....	48
2.1.2.3 Cover der Zeitschrift <i>Der Spiegel</i>	56
2.2 Von Kunst zu Kitsch	69
2.2.1 Definitionen von Kitsch und der Unterschied zur Kunst.....	69
2.2.2 Reproduktionen und Verfremdungen von Kunst gleich Kitsch? ...	75
2.2.3 Nachfrage nach Reproduktionen: Kitschbedürfnis oder Authentizitätsbedürfnis?	92
3. Gemeinsamkeiten der ausgewählten Kunstwerke und mögliche Ursachen für ihre Berühmtheit und Popularität.....	95

3.1	Giorgio Vasari und das Künstlerbild von der Renaissance bis heute.....	95
3.2	Auswahl der Kunstwerke als hermeneutischer Prozess.....	108
3.3	Analyse der Gemeinsamkeiten	110
3.3.1	Vorstellung der Kunstwerke	110
3.3.1.1	Die <i>Geburt der Venus</i> von Sandro Botticelli	110
3.3.1.2	Das <i>Letzte Abendmahl</i> von Leonardo da Vinci	114
3.3.1.3	<i>Mona Lisa</i> von Leonardo da Vinci	118
3.3.1.4	<i>David</i> -Statue von Michelangelo Buonarroti.....	127
3.3.1.5	<i>Die Erschaffung Adams</i> von Michelangelo Buonarroti.....	130
3.3.1.6	Die <i>Sixtinische Madonna</i> von Raffael Santi.....	135
3.3.2	Zusammenstellung von Faktoren für die besondere Berühmtheit und Popularität der Werke.....	147
3.3.3	Auswirkung der Faktoren auf die Wahrnehmung und Alltagsrezeption der Kunstwerke	155
3.3.4	Weitere Beispiele aus der Renaissance und anderen Epochen und deren Unterschiede zu den Hauptbeispielen	159
3.4	Umfragen.....	163
3.4.1	Eigene Umfrage zur Bekanntheit von zwei Kunstwerken	163
3.4.1.1	Rahmenbedingungen und Anlage der Untersuchung	163
3.4.1.2	Ergebnisse	167
3.4.1.3	Analyse	174
3.4.2	Umfrage der Gemäldegalerie Alte Meister zur <i>Sixtinischen Madonna</i> aus dem Jahr 2010.....	180
3.4.3	Vergleich beider Umfrageergebnisse.....	182
4.	Museumspädagogische Perspektiven.....	185
4.1	Allgemeine Problematik von Kunstvermittlung	185
4.2	Begleitbuch für Kinder zur Ausstellung „Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500“ in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden	188
4.2.1	Entstehungsprozess des Begleitbuches	188
4.2.2	„Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln“.....	189
5.	Fazit.....	211
6.	Literaturverzeichnis	215
7.	Abbildungsanhang.....	225

1. Einleitung

Thema

Jeder kennt sie, die Kunstwerke berühmter Meister, wie Leonardo da Vincis *Mona Lisa* oder die *Geburt der Venus* von Sandro Botticelli. Aber woher eigentlich? Die wenigsten Menschen haben diese Werke tatsächlich im Original gesehen, sondern kennen sie nur von Fotos und Abbildungen. Aber nicht nur in Büchern, Zeitschriften oder Dokumentationen begegnen einem diese Motive: Überall im Alltag trifft man sie z. B. auf Dekorationsgegenständen aller Art, auf Kleidung, Postern, Kaffeetassen, Schachteln und Dosen, als Postkarten, Handtuch- und Serviettenmotive. Man findet Kunstwerke als Souvenirs in Museumsläden auf alle erdenklichen Arten reproduziert. Sie tauchen auf in Romanen, Filmen, Fernsehserien, Comics und im Internet, oft verfremdet, karikiert, ins Lächerliche gezogen oder gezielt für die jeweilige Botschaft angepasst.

Aber was geschieht eigentlich mit unserer Beziehung zu den Kunstwerken durch diese alltägliche „Benutzung“? Werden sie dadurch abgewertet oder nur weiter stilisiert? Verkommen sie zu Kitsch oder werden sie in ihrem Status als Kultobjekte gefestigt? Und wie viele entscheidende Informationen über das Kunstwerk sind noch im Gedächtnis geblieben? Wer kennt überhaupt noch den Namen der Künstler, die Umstände der Entstehung, den Standort oder auch nur die Art des Bildträgers? Wissen die Menschen, was genau sie eigentlich sehen, wenn sie z. B. die Engelchen vom unteren Bildrand der *Sixtinischen Madonna* als Weihnachtsgruß-

karte kaufen? Was wiederum war ausschlaggebend dafür, dass gerade nur ganz bestimmte Werke vielfach reproduziert und weiterverwendet werden, andere, ebenso berühmte aber nicht? Diesen und weiteren Fragen soll in dieser Arbeit nachgegangen und dabei die wechselseitigen und vielschichtigen Beziehungen zwischen dem Künstler(mythos), dem Kunstwerk selbst, den Reproduktionen und den Rezipienten untersucht werden. In Anschluss daran werden einige museums-pädagogische Perspektiven eröffnet.

Faktor Künstler(mythos)

Natürlich ist es möglich, Kunst vollkommen losgelöst vom Künstler zu betrachten. Doch die Geschichte eines Werkes, die Umstände seiner Entstehung und oft auch ein großer Teil seiner Interpretation sind eng mit dem Schöpfer und seiner heutzutage möglicherweise nicht mehr bekannten oder zumindest fremden Lebenswelt verbunden. Auch hat Kunst, die für die öffentliche Betrachtung bestimmt ist, immer bestimmte Adressaten, umso mehr, wenn es Auftragswerke sind, die bei den Freunden, Gästen, Untergebenen oder Rivalen des Auftraggebers eine bestimmte Reaktion hervorrufen sollen. Vor dem Hintergrund dieser speziellen Anforderungen sind diese Kunstwerke erschaffen worden, und je talentierter der Künstler war, desto eindringlicher wurde die Botschaft transportiert. Dementsprechend ist Kunst, genau wie Sprache, ein Mittel der Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient über Zeit und Raum hinweg. Diese Kommunikation geht jedoch nur zu Lebzeiten des Künstlers in beide Richtungen; nur solange erfährt der Künstler von den Reaktionen des Publikums auf sein Werk. Der Weg Künstler => Kunstwerk => Rezipient bleibt jedoch bestehen, solange das Kunstwerk existiert und trägt zum Ruhm des Künstlers bei, wenn dessen Werk auch Jahrhunderte nach seinem Tod dem Betrachter immer noch etwas vermitteln kann. Umgekehrt verleiht der berühmte Name des Künstlers auch seinen Werken immer wieder einen besonderen Wert. Diese Aufwärtsspirale und ihre besonderen Bedingungen sollen näher untersucht werden.

Faktor Kunstwerk

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen sechs weltbekannte Kunstwerke aus der italienischen Renaissance: Sandro Botticellis *Geburt der Venus*, Leonardo da Vincis *Letztes Abendmahl* und die *Mona Lisa*, Michelangelo Buonarrotis *David* und *Die Erschaffung Adams* (Detail der Sixtinischen Decke) sowie Raffaels *Sixtinische Madonna*. Ihre Gemeinsamkeiten und auch Unterschiede zu anderen Werken sollen näher untersucht werden, um mögliche Antworten auf die aufgeworfene Frage zu finden, warum gerade diese Werke im Alltag so präsent sind. Die zentrale These dieser Arbeit lautet, dass Kunstwerke, die auch heute noch besonders eindringlich wirken, dies vor allem deswegen tun, weil sie ein Thema und eine entsprechende Umsetzung beinhalten, die uns heute wie damals ungebrochen bewegen. Dieses Thema ist darüber hinaus rein formal durch Komposition und Ausführung besonders genial und wirkungsvoll dargestellt, in seiner Ästhetik ansprechend und

vor allem auf den ersten Blick erkennbar. Diese Zusammenhänge sind jedoch dem unbedarften Betrachter oft nicht gleich ersichtlich. Erst eine nähere Beschäftigung mit dem Werk fördert diese Erkenntnisse zutage, während die unmittelbare Wirkung des Werks auf die Rezipienten erst einmal rein unterbewusst und damit möglicherweise umso nachhaltiger geschieht. Welche vielfältigen Faktoren ein Kunstwerk genau mitbringen muss, um den besonderen Status eines allgemein bekannten, vielfach reproduzierten Motivs zu erlangen, soll eingehend untersucht werden.

Faktor Reproduktion

Natürlich wird die Wirkung des Anblicks der Mona Lisa oder der Erschaffung Adams auch von der bereits vorhandenen Bekanntheit des Motivs beeinflusst. Dieser Kreisschluss „berühmt, weil bekannt und bekannt, weil berühmt“ wird noch ein wichtiger Punkt dieser Arbeit sein. Ebenso wichtig sind dabei der Unterschied zwischen der Rezeption von Original und Reproduktion und das unterschiedliche Verhältnis der Menschen zu beiden. Tragen Reproduktionen zum Mythos eines Kunstwerkes bei oder verändern sie ihn gar? Woher kommt überhaupt die Beliebtheit von Reproduktionen? Oder warum reagieren Menschen, die nur Reproduktionen kennen, oft enttäuscht, wenn sie endlich das Original sehen? All diesen Fragen und auch besonders der Rolle von Reproduktionen und deren Technik im 19. Jahrhundert wird noch nachzugehen sein.

Faktor Rezipient

Ein entscheidender Punkt ist, dass sich das Kunstwerk nicht ändert, das Publikum jedoch schon. Die Rezipienten leben in einer sich ständig verändernden Gesellschaft, deren Ansichten über Ästhetik, Kultur, Philosophie, Religion oder Politik sich im Vergleich zur Zeit der Entstehung des Werkes teilweise sehr geändert haben und sich nur relativ selten vergleichen lassen. Zusätzlich sehen die heutigen Rezipienten möglicherweise auch manches im Werk, was zur Entstehungszeit überhaupt nicht bedacht oder vollkommen anders aufgefasst wurde. Es gibt zudem nur eine endliche Anzahl an Informationen, die man über das Kunstwerk erhalten kann, obwohl die Entwicklung moderner Technologien immer wieder neue Untersuchungsmethoden hervorbringt, die mehr über das Werk verraten. Dennoch sind diese Informationen dem Kunstwerk inhärent und ändern sich nicht, ganz gleich, ob man sie nun entdeckt oder nicht.

Ausgangsthese

Als zentraler Ausgangspunkt dieser Arbeit steht folgende These: In der Analyse der Wirkung von populärer Kunst und dem Geheimnis ihrer Berühmtheit muss gleichermaßen vom Künstler, vom Werk selbst, von dessen Reproduktion und vom Betrachter im Wandel der Zeit ausgegangen werden. Entscheidend sind dabei nicht nur diese vier Faktoren selbst, sondern vor allem ihre Wechselwirkung und Verbindung untereinander. Der kunsthistorische Ansatz von Seiten des Werks und des Künstlers, eine kulturtheoretisch-soziologische Herangehensweise

ausgehend vom Rezipienten (unter anderem mit Hilfe einer Umfrage) sowie eine (werbe)psychologische Analyse von Reproduktionen werden in dieser Arbeit gleichermaßen versucht.

Forschungsstand

Obwohl es diverse Untersuchungen zum Thema der Verwendung von berühmter Kunst in der Werbung gibt¹, was ein ganz eigenes Thema darstellt, ist das Phänomen der sonstigen Kunstadaption in Alltags- und Populärkultur noch ein weitgehend unbearbeitetes Feld. Forschung zur Kunstrezeption in der Warenästhetik existiert nicht; die einzigen für diese Thematik relevanten Veröffentlichungen sind zwei Aufsätze im Rahmen eines Buches zum Thema Museumsshop. Darin werden sehr gegensätzliche Thesen vertreten: Hanno Rauterberg beklagt offen den Vorrang der Reproduktion vor dem Original und die Verwandlung von Kunst in ein Designprodukt: „Um die Kunst muß man nicht fürchten, um unser Bild von der Kunst allerdings schon.“² Harald Siebenmorgen hingegen nimmt eine gelassene Position ein: Museen müssten sich heutzutage viel stärker um gesellschaftliche Akzeptanz bemühen und Werte lassen sich nur durch Annäherung vermitteln. Produkte mit Kunstmotiven stellen immerhin solch eine Annäherung dar, wenn auch keine perfekte.³

Faktisch wird also entweder die Alltagsverwendung der großen Kunstschatze des Abendlandes kritisiert – und daraus resultierend der Untergang desselben beschworen – oder in postmoderner Auffassung einfach als Phänomen unserer Zeit hingenommen; auf die näheren Umstände des Wie und Warum wird jedoch kaum eingegangen. In dieser Arbeit sollen keine derartigen Beurteilungen vorgenommen werden, daher werden lediglich die Beispiele der Alltagsverwendungen jeweils individuell und kontextabhängig auf mögliche kitschige Eigenschaften hin untersucht. Im Zentrum stehen jedoch die Fragen nach den Gründen und Bedingungen für die Alltagspopularität und einer möglichen positiven Nutzung, um rückwirkend den Betrachtern die „echte“ Kunst wieder näher zu bringen. Die Nutzung steht im direkten Zusammenhang mit dem museumspädagogischen Teil dieser Arbeit.

Einige Bereiche werden in dieser Arbeit explizit ausgeklammert: Werbung und Corporate Design, Andachtsbilder, Briefmarken und Geld. Hier finden ganz spezifische Funktionalisierungen statt, die sich deutlich von der für diese Arbeit thematisierten Nutzung der Motive zum Hauptzweck der Dekoration und Unterhal-

¹ Z. B. Bickelhaupt, Thomas: Kunst für's Volk. Kunstgeschichtliche Zitate in der Werbung der Printmedien, München 2005.

² Rauterberg, Hanno: Dienstleister der Lustgesellschaft oder warum Rembrandt plötzlich einen Kommunikationsdesigner braucht, in: Compania Media (Hg.): Der Museumsshop. Positionen-Strategien-Sortimente, Bielefeld 1999, S. 16.

³ Vgl. Siebenmorgen, Harald: Der Museumsshop – So ist das Leben, in: Compania Media (Hg.): Der Museumsshop. Positionen-Strategien-Sortimente, Bielefeld 1999, S. 16.

tung unterscheiden und Themenfelder darstellen, zu denen es bereits wissenschaftliche Arbeiten gibt bzw. die noch eigener Bearbeitung bedürfen.

Inhalt

Diese Arbeit teilt sich in drei Hauptabschnitte. In Kapitel 2 werden zunächst Adaptionen der genannten Renaissancekunstwerke durch Dadaisten, Surrealisten und Pop Art-Vertreter vorgestellt, da diese als Vorläufer und Wegbereiter fungieren. Danach folgen die Alltagsverwendungen der Kunstwerke vor allem im Bereich Film, Roman, Comic und dekoratives Produktdesign, Letzteres auch unter dem Aspekt des Kitsches betrachtet. Filme, Romane und dergleichen wurden zudem nicht nur unter dem Aspekt ihrer Verwendung der Kunstwerke ausgewählt, sondern auch wegen ihrer Rezeption der Künstlerpersönlichkeiten selbst.

Kapitel 3 der Arbeit befasst sich mit den Gründen und Auswirkungen der Alltagsverwendung von Kunstwerken. Deren Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie die Besonderheiten werden vorgestellt und die damit verbundenen Faktoren von Künstler, Rezipient und Reproduktion herausgearbeitet und eingehend untersucht. Zudem werden auch einige aus anderen Epochen stammende, populäre Motive im Alltag und deren Besonderheiten als Gegenbeispiele aufgestellt. Abschnitt 3.4 behandelt eine kleine quantitative Umfrage, die ich mittels eines Fragebogens an ca. 200 Probanden durchführte, um ein ungefähres Bild von der Bekanntheit und Art der Rezeption von bestimmten Kunstwerken und ihrer Reproduktionen zu erlangen. In diesem speziellen Fall wurden die Engel der *Sixtinischen Madonna* von Raffael und der Ausschnitt der Hände der *Erschaffung Adams* von Michelangelo verwendet. Zusätzlich zur Auswertung und Interpretation der so entwickelten deskriptiven Statistik wurde das Projekt mit einer vergleichbaren Studie der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden in Relation gesetzt.

In Kapitel 4 geht es um einen praktischen Nutzen des Themas: Wie kann man berühmte Kunstwerke Kindern und Jugendlichen näher bringen und allgemein ihr Interesse an Kunst mit Bezug auf ihre Alltagserfahrungen fördern? Unter diesen Voraussetzungen entstand in Zusammenarbeit mit der museumspädagogischen Abteilung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden ein Begleitbuch für Kinder im Grundschulalter anlässlich der Sonderausstellung im 500. Jubiläumsjahr nach Entstehung der *Sixtinischen Madonna*. Die Entwicklung dieses Buches sowie sein vollständiger Text stehen als praktisch verwendbares Ergebnis neben der theoretischen Arbeit in dieser Dissertation.

Im abschließenden Kapitel 5 werden die genannten Theorien geprüft und die Ergebnisse zusammengefasst.

2. Zitation und Funktionalisierung von Kunstwerken in der Alltagskultur

2.1 Von Kunst zum Vor-Bild

Die Werke berühmter Meister dienten bereits seit je her als Quelle der Inspiration für nachfolgende Generationen, und so ist die Kunstgeschichte selbst von Zitaten durchdrungen⁴. Diese Zitate können respektvoll oder ironisch, humorvoll oder auch vollkommen unpassend sein und erfüllen viele Zwecke, meist verbunden mit der Hoffnung, der Ruhm der berühmten Vorgänger werde abfärben. Nicht selten waren und sind damit auch monetäre Interessen gekoppelt, besonders, wenn es sich um (verfremdete) Reproduktionen der Werke handelt. Im Folgenden werden solche vielfältigen Adaptionen alter Kunst näher vorgestellt und deren Rolle als „Vor-Bild“ erläutert.

2.1.1 Alte Kunst als Zitat in der neuen Kunst

In den folgenden beiden Kapiteln wird die Rezeption bestimmter Werke aus der Renaissance durch Künstler seit dem Ende des 19. Jahrhunderts untersucht. Ihr neuartiger, teils respektloser Umgang mit den Werken markiert eine entscheidende Änderung in der bisherigen, ehrfürchtigen Rezeption und stellt somit den direkten

⁴ Vgl. Bickelhaupt 2005, S. 22.

Vorläufer der Alltagsadaption von Kunst dar. Diese wäre ohne die Arbeit der Dadaisten, Surrealisten und Pop Art-Vertreter kaum möglich gewesen, die durch ihre Tabubrüche den Weg für einen neuen Umgang mit Kunst ebneten. Natürlich gab es Kunstkarikaturen bereits seit dem 16. Jahrhundert⁵, aber diese Karikaturen dienten immer nur dem Spott und der Kritik und erhoben nie den Anspruch, selbst eigenständige Werke zu sein. Auch hat es mit dem Phänomen von Kunstadaption in der Warenästhetik erst einmal nichts zu tun, das erst mit dem Aufkommen von Industrieproduktion und Massenware im heutigen Sinn einhergeht. Die Geschichte der Kunstadaption für Alltagsgegenstände lässt sich kaum nachzeichnen, da entsprechende Quellen fehlen, daher sind die folgenden Werke der Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts ein wichtiger Zwischenschritt.

2.1.1.1 Dada und Surrealismus

Die Kunstströmung des Dadaismus und Surrealismus bildet die erste einschneidende Veränderung in der Rezeption der Renaissancekunst. Während alle Jahrhunderte zuvor und besonders im 19. Jahrhundert die Werke und ihre Meister geradezu kultisch verehrt wurden⁶, waren die Dadaisten und Surrealisten die ersten, die es wagten, an diesen Denkmälern zu rütteln. Ihre Absicht war es, die Werke von ihrem historischen Ballast zu befreien und ihnen die magische Aura zu nehmen⁷, um damit gleichzeitig das Publikum aufzurütteln und ihm einen neuen Blickwinkel zu ermöglichen. Nicht die sichtbaren Verhältnisse im Umgang mit der Kunst sollten geändert werden, sondern die Denkweise der Menschen⁸. Karikaturen gab es bereits Ende des 19. Jahrhunderts; die möglicherweise früheste Verfremdung der *Mona Lisa* stammt von Eugène Bataille aus dem Jahr 1887; er steckte Lisa eine Pfeife in den Mund. Allgemein gilt jedoch Marcel Duchamp (1887-1968) als derjenige, der das Gemälde endgültig von seinem Sockel stieß⁹; Belting bezeichnet es als das „berühmteste aller Attentate“¹⁰ auf die *Mona Lisa*. 1919, im 400. Todesjahr von Leonardo da Vinci, versah Duchamp eine farbige Reproduktion der *Mona Lisa* mit einem Schnurr- und Spitzbart und betitelte sie mit dem Kürzel *L.H.O.O.Q.*, was auf Französisch ausgesprochen wie „Elle a chaud au cul“ („Ihr ist heiß am Hintern“ bzw. „Sie hat einen heißen Hintern“) klingt.

⁵ Vgl. Schmidt, Ulrike Kristin: Kunstzitat und Provokation im 20. Jahrhundert, Weimar 2000, S. 23 ff.

⁶ Näheres dazu in späteren Kapiteln.

⁷ Vgl. Schmidt 2000, S. 50 ff.

⁸ Vgl. Hofmann, Werner: Was ist ein Künstler? in: Völlnagel, Jörg; Wullen, Moritz: Unsterblich! Der Kult des Künstlers, München 2009, S. 10.

⁹ Vgl. Schmidt 2000, S. 70.

¹⁰ Vgl. Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, S. 324.



Abbildung 1: *L.H.O.O.Q.* von Marcel Duchamp

Dieses Kürzel mag jedoch noch mehr Lesarten beinhalten: das englische „look“ sowie rückwärts gelesen „cool“¹¹. Entsprechend Leonardos Angewohnheit der Spiegelschrift könnte für Duchamp auch der geläufige Bildtitel *Mona Lisa*, rückwärts gelesen „Asil anom“, eine Anspielung gewesen sein; er selbst erklärte in einem Interview, Museen seien eine Art Asyl für Kunst und Künstler¹².

¹¹ Vgl. Zaunschirm, Thomas: *Bereites Mädchen Ready-made*, Klagenfurt 1983, S. 33.

¹² Vgl. Zaunschirm 1983, S. 34.

Diese respektlose Verfremdung hatte die Absicht, das Bild auf gewisse Weise von seinem Mythos zu befreien. Zudem galt der Angriff vor allem der Kommerzialisierung durch Reproduktionen und nicht dem Original, das bereits hinter seiner Aura verschwunden war¹³. Hans Belting meint dazu:

„Die <Mona Lisa>, die erst im 19. Jahrhundert zum Idol aller aufgestiegen war [...], bot sich als erste Zielscheibe des Unmuts an, war sie doch ein Meisterbeispiel für die Trivialisierung (und Mystifizierung) der Kunst durch die Massen.“¹⁴

Die Frage ist allerdings, ob Duchamp beabsichtigt hatte, dass nachfolgend seine *Mona Lisa*-Verfremdung als eigenes Werk gewürdigt und wiederum in Massen reproduziert wurde. Sein ironisches Statement wurde nun ebenfalls zum Gegenstand allzu ernster Kunstbetrachtung. Jedenfalls griff Duchamp Jahrzehnte später, 1965, die *Mona Lisa* erneut auf; er tat jedoch nichts weiter, als eine Reproduktion des Originals mit *Mona Lisa rasée* (*Mona Lisa, rasiert*) zu betiteln. Damit machte er quasi alle „echten“ *Mona Lisa*-Reproduktionen, auch das Original, zu seiner rasierten Version, da man automatisch nach dem fehlenden Bart sucht¹⁵. Grundsätzlich gilt jedoch, dass Duchamps „Giocondoklasmus“ die Popularität des Werkes insgesamt nur beförderte und auch den sich darum rankenden Mythos nicht nur durchbrach, sondern gleichzeitig auch verstärkte.¹⁶

¹³ Vgl. Zaunschirm 1983, S. 21.

¹⁴ Belting 1998, S. 310.

¹⁵ Vgl. Belting 1998, S. 325.

¹⁶ Vgl. Storey, Mary Rose: *Mona Lisas*, London 1980, S. 29.

Kurt Schwitters nahm sich 1921 der *Sixtinischen Madonna* von Raffael an und schuf die Collage *Merz 151 Wenzel Kind Madonna mit Pferd*.



Abbildung 2: *Wenzel Kind Madonna mit Pferd* von Kurt Schwitters

Die Verfremdung entstand durch das gezielte Überkleben bestimmter Bilddetails mit Ausschnitten aus Printmedien, wobei die Themen Mode, Technik, Sport, Geld und die USA vertreten sind. Isabel Schulz spricht hier von „Fetischen der modernen Industriegesellschaft in Europa und Insignien säkularer Werte“¹⁷, die klar im Gegensatz zum Ursprungszweck des Bildes stehen. Dennoch bleibt ein wichtiger Aspekt des Originalwerks, die Versöhnung von Gegensätzen, bestehen, den Schwitters u. a. in seiner Vorstellung vom „Merz-Gesamtweltbild“ vertrat¹⁸; daher stören die eingeklebten Ausschnitte auch nicht die Komposition des Werks. Im Gegenteil greift die gebogene Feder am Hut des Frauenkopfes den Bogen von Marias Schleier wieder auf, und die hl. Barbara hat mit dem Pferd und dem Preisschild einen Bezugspunkt für ihren gesenkten Blick bekommen. Die Engel letzt-

¹⁷ Schulz, Isabel: Beitrag zu Kurt Schwitters, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012, S. 291.

¹⁸ Vgl. Schulz 2012, S. 291.

endlich scheinen von dem technischen Gerät, bei dem es sich um eine Dampfmaschine oder Kanone handeln könnte, regelrecht erschlagen worden zu sein. Genau wie bei Duchamp ist Schwitters' Verfremdung ausgesprochen humorvoll und respektlos und übt harte Gesellschaftskritik; einstige religiöse und künstlerische Werte werden von modernen Errungenschaften im wahrsten Sinne des Wortes überdeckt.

Auch Salvador Dalí (1904-1989) ließ sich in mehreren seiner Werke von alten Meistern inspirieren. Obwohl Dalí 1934 vor allem wegen politischer Kontroversen aus der Surrealistengruppe um André Breton verbannt wurde, gilt er für die meisten bis heute als „der Surrealist schlechthin“. Auf die besondere Popularität eines seiner Motive, der zerfließenden Uhren, soll später noch eingegangen werden. Salvador Dalí griff das Motiv der Sixtinischen Madonna insgesamt dreimal in seinen Werken auf. 1958 entstand die *Kosmische Madonna*, die sich heute im Privatbesitz befindet.



Abbildung 3: *Kosmische Madonna* von Salvador Dalí

Der dazugehörige Untertitel gibt Aufschluss zur Bildinterpretation:

„Das abgeschnittene Ende von van Goghs Ohr dematerialisiert sich von seinem schrecklichen Existentialismus und explodiert wie ein Pi-Meson in der Verblendung von Raffaels Sixtinischer Madonna.“¹⁹

Bei Pi-Mesonen oder Pionen handelt es sich um Teilchen, die für den Zusammenhalt von Kernbausteinen innerhalb eines Atoms zuständig sind und nur eine Existenzdauer von 10^{-23} Sekunden haben²⁰. Interessant ist hier, dass sich Dalí einerseits rückwärts orientiert in Hinblick auf den verstorbenen Vincent van Gogh (und mit dem abgeschnittenem Ohr auf dessen labilen Geisteszustand verweist), andererseits Richtung Zukunft und auf die moderne Technik mit dem physikalischen Begriff weist. Im Bild selbst ist trotz der Verfremdung noch immer das Vorbild Raffaels deutlich zu erkennen, wenn auch Sixtus und Barbara sowie die Engel fehlen. Auch hier schwebt Maria auf Wolken, löst sich jedoch gleichzeitig wie besagte Pi-Mesonen auf. Wichtig ist auch, dass Dalí im Untertitel ganz deutlich das verfremdete Motiv und seinen Schöpfer benennt und damit quasi den Rechtshinweis gibt, das Werk eines anderen zitiert zu haben.

Im gleichen Jahr verwendete Dalí die Sixtinische Madonna erneut; diesmal blieb der Titel auch erhalten.

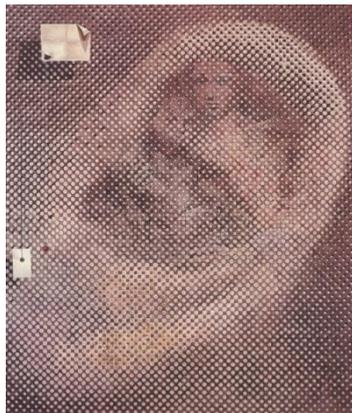


Abbildung 4: *Sixtinische Madonna* von Salvador Dalí

¹⁹ Zitiert nach Dehmer, Andreas: Vom Himmel in die Gosse, zum Kosmos und zurück nach Dresden. Raffaels Sixtinische Madonna in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012, S. 108: „The cut end of van Gogh’s ear dematerializing itself from its frightful existentialism and pi-mesonically exploding in the dazzlement of Raphael’s Sistine Madonna.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

²⁰ Vgl. Meschede, Dieter (Hg.): Gerthsen Physik, Berlin/Heidelberg 2002, S. 852-859 und Tipler, Paul A.; Gerlich, Dieter; Jerke, Götz (Hg.): Physik, Heidelberg/Berlin/Oxford 1998, S. 1426 f.

Hierzu schrieb er ebenfalls einen Untertitel:

„Quasi-graues Bild, das, von Nahem gesehen, ein abstraktes ist; aus zwei Metern Entfernung gesehen ist es die Sixtinische Madonna von Raffael; und aus 15 Metern Entfernung ist es das Ohr eines Engels, das eineinhalb Meter misst und mit Antimaterie gemalt ist, also mit purer Energie.“²¹

Auch hier nennt Dalí ganz klar sein Motivvorbild und gibt zudem detaillierte Anweisungen, wie sein Werk zu betrachten sei, um alle Aspekte davon zu sehen. Die Rastertechnik ist dabei etwas völlig Neues, die erst wieder bei den Vertretern der Pop Art auftaucht²². Das Bild beinhaltet zudem einen Trompe-l'œil-Effekt in Form des „angehefteten“ Zettels, an dem wiederum ein weiterer Zettel und eine Kirsche „hängen“ und damit vor dem eigentlichen Bild zu schweben scheinen. Analog zur *Kosmischen Madonna* nimmt Dalí auch hier Bezug auf einen modernen physikalischen Begriff, die Antimaterie, obwohl deren optische Darstellung ebenso unmöglich ist wie bei den Pi-Mesonen. Das Thema des Ohres taucht ebenfalls wieder auf, hier jedoch als sichtbares Element und nicht auf van Gogh bezogen, sondern laut Untertitel des Bildes auf Engel, die thematisch bereits eng mit der Madonna verknüpft sind.

²¹ Zitiert nach Dehmer 2012, S. 108: „Quasi-grey picture which, closely seen, is an abstract one; seen from two meters is the Sistine Madonna of Raphael; and from fifteen meters is the ear of an angel measuring one meter and a half; which is painted with anti-matter; therefore with pure energy.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

²² Vgl. Descharnes, Robert; Néret, Gilles: Salvador Dalí 1904-1989, Das malerische Werk, Band 2: 1946-1989, Köln 1993, S. 512.

1959 griff Dalí das Motiv der Sixtinische Madonna noch ein weiteres Mal auf mit der *Madonna von Guadalupe*.

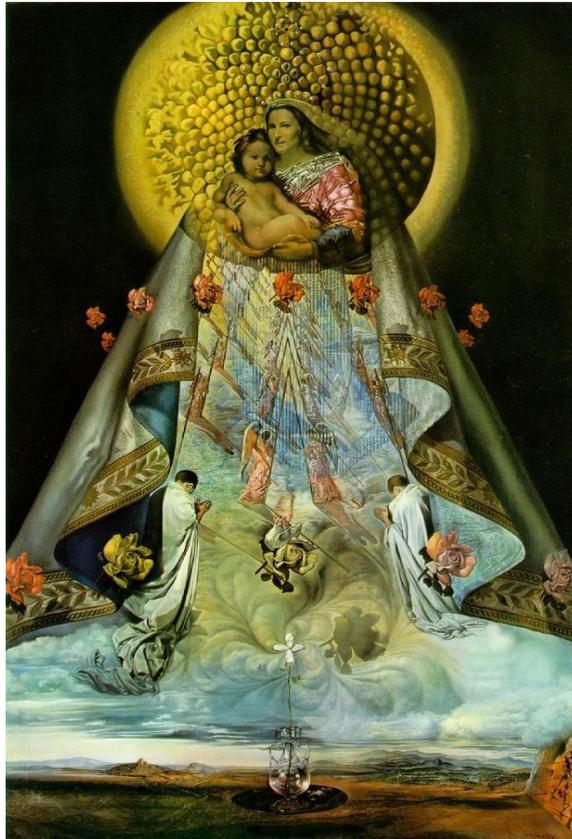


Abbildung 5: *Madonna von Guadalupe* von Salvador Dalí

Dalí bezieht sich im Titel auf die Marienerscheinung des spanischen Wallfahrtsortes. Dalís Ehefrau und Muse Gala nimmt hierbei den Platz der Madonna ein. Insgesamt ist das Bild im Gegensatz zu den beiden anderen ausgesprochen frei von Dalís sonst so typischen, im wörtlichsten Sinne surrealistischen Elementen und deutlich weniger abstrakt. Die Madonna umgeben schwebende Rosen, und in ihrem Gewand sind zwei betende Engel sowie die knienden Apostel dargestellt, die man bereits von Dalís Abendmahlsdarstellung kennt. Die kreisförmige Anordnung des Oberkörpers und Schleiers von Maria ist hier noch einmal besonders betont durch eine gelbe, blumenartige Aureole.

Im Gegensatz zu Duchamps und Schwitters Vorgehen ist Dalís Umgang mit dem klassischen Motiv jedoch nicht humorvoll oder ironisch, sondern eher ernsthaft. Eine Kritik findet sich nicht, sondern vor allem eine Verwendung des klassischen Werkes im Rahmen einer eigenen künstlerischen Interpretation.

2.1.1.2 Pop Art

Die Pop Art scheint auf den ersten Blick im genauen Gegensatz zum Thema dieser Arbeit zu stehen. Während das Hauptaugenmerk dieser Dissertation auf der Verwendung berühmter Kunst als Produkte der Alltagswelt liegt, haben die Vertreter der Pop Art hauptsächlich Alltagsobjekte zur hohen Kunst erhoben; als nur zwei Beispiele seien Andy Warhols Suppendosen oder Roy Lichtensteins Comics genannt. Dennoch haben viele Pop Art-Künstler auch ausgerechnet Renaissancekunstwerke aufgegriffen und für ihre Zwecke verfremdet und adaptiert. Dabei wird klar, dass es ihnen vor allem um eine Kritik an der Verwendung der Werke im Alltag ging²³. Durch das vielfache Reproduzieren als billige Dekorationsobjekte und die allgemeine Präsenz in den Köpfen der Menschen, so der Gedankengang, wurden die Motive längst selbst zu Alltagsgegenständen, die man deswegen auf gleiche Art wie die Suppendosen verwenden könne. Die ursprünglichen Pop Art-Künstler der 1960er Jahre und ihre heutigen Nachfolger, wie z. B. Jeff Koons, gerieten und geraten dabei jedoch immer wieder in den Verdacht, überhaupt keine echte Kunst, sondern doch nur teuren Kitsch zu produzieren. Dieser Vorwurf lässt sich jedoch sehr leicht entkräften.

„Eines der Ziele der Pop Art war, den Einfluss von Massenkultur und Populärkunst auf die Amerikanische Geschichte zu kommentieren. Vieles von der Kunst ab den 1960er Jahren hat Kunst selbst zum Thema. Sie stellt ihre grundlegenden Annahmen und ihre Rolle in einer Konsumgesellschaft in Frage. *Kitsch stellt niemals etwas in Frage*. Besonders in seiner frühen Phase war Pop Art ein Protest gegen die steigende Kommerzialisierung der Kunst. Es ist nur natürlich, dass sie für diesen Zweck Kitsch benutzte. Aber Kitsch zu benutzen ist nicht das gleiche wie Kitsch herzustellen. [...] Es ist nicht wichtig für unseren Zweck, festzulegen, auf welche Art [...] Bilder interpretiert werden sollten. Wichtig ist die Tatsache, dass sie Interpretation benötigen. Kitsch tut dies nie.“²⁴

In diesem Sinne haben die Vertreter der Pop Art mit den Dadaisten und Surrealisten gemein, dass sie aufrütteln und zum Nachdenken anregen wollten²⁵ – und dies auch durchaus auf humorvolle Weise.

²³ Vgl. Schmidt 2000, S. 178 ff.

²⁴ Kulka, Tomas: *Kitsch and Art*, Pennsylvania 1996, S. 109: „One of the aims of Pop Art was to comment on the impact of mass culture and popular art on American history. Much art from the 1960s onward is about art itself. It questions its basic assumptions and its role in a consumer society. *Kitsch never questions anything*. Pop Art, especially in its early stage, was (among other things) a protest against the increasing commercialization of art. It is only natural that for this purpose it would also make use of kitsch. But to make use of kitsch is not the same as to produce kitsch. [...] it is not important for our purpose to determine exactly how [...] pictures should be interpreted. What is important is that they need interpretation. Kitsch never does.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

²⁵ Vgl. Schmidt 2000, S. 158 ff.

Besonders die *Mona Lisa* wurde von Vertretern der Pop Art wie Robert Rauschenberg, Marisol oder Tom Wesselmann verfremdet²⁶. Von Andy Warhol gibt es ausgesprochen viele Adaptionen von der in dieser Arbeit thematisierten Renaissancekunst, daher wird sich dieses Kapitel auf ihn beschränken. Nicht weniger als siebenmal fertigte er leuchtend bunte Drucke der *Mona Lisa* in seiner typischen Manier der vielfachen Wiederholung des Motivs an. Eine Version von 1963 beinhaltet dreißig schwarzweiße Abbildungen der *Mona Lisa* neben- und untereinander und ist mit *Thirty are better than one* betitelt.



Abbildung 6: *Thirty are better than one* von Andy Warhol

²⁶ Vgl. Storey 1980, S. 29.

In ironischer Überspitzung kritisiert Warhol die allgegenwärtige Reproduktion des an sich einzigartigen Gemäldes und die vor allem in der Werbung propagierte Vorstellung, dass man als Konsument mit dreißig Produkten glücklicher sei als mit einem. In der Tat erinnert der Titel des Werks durchaus an einen Werbeslogan, was jedoch angesichts der Tatsache, dass Warhol eigentlich studierter Werbegrafiker war, nicht verwundert. Hans Belting kommentiert Warhols Vorgehen folgendermaßen:

„Niemand hat die Aura des Werks so sehr zerstört wie er, und niemand hat sie im gleichen Atemzug als Klischee so unangreifbar gemacht. Die Aura kehrte dabei als Warenqualität wieder. Wenn der Konsum ein Kult der Ware war, so wurde er auch in der Kunst die zeitgemäße Form der Verehrung.“²⁷

Botticellis Venus fand ebenfalls ihre Adaption bei Warhol; in *Details of Renaissance Paintings* (Sandro Botticelli, „Birth of Venus“, 1482) von 1984 sieht man den Kopf der Venus viermal nebeneinander in verschiedenen Farbdrucken. Bemerkenswert ist hierbei, dass diese Art der Darstellung genau nach dem gleichen Schema angelegt ist wie Warhols berühmtes Portrait von Marilyn Monroe von 1967.



Abbildung 7a: *Details of Renaissance Paintings* (Sandro Botticelli, „Birth of Venus“, 1482) von Andy Warhol

²⁷ Belting 1998, S. 438.



Abbildung 7b: *Marilyn* von Andy Warhol

Natürlich verwendete Warhol die Gesichter verschiedener berühmter Persönlichkeiten wie Liz Taylor, Elvis Presley oder Jackie Kennedy²⁸ und druckte sie ebenso in unterschiedlichen Farben, doch ein direkter Vergleich zwischen Venus und Marilyn bietet sich m. E. besonders an: Beide gelten als Symbole für Schönheit und Erotik schlechthin und sind ikonische Frauengestalten. Somit reiht Warhol durch sein Vorgehen die fiktive Gestalt der Venus nahtlos in die Reihe von Portraits real existierender Persönlichkeiten ein.

²⁸ Vgl. Crone, Rainer: Andy Warhol, Stuttgart 1971, S. 29.

Auch Raffaels *Sixtinische Madonna* fand 1985 eine Adaption bei Warhol.

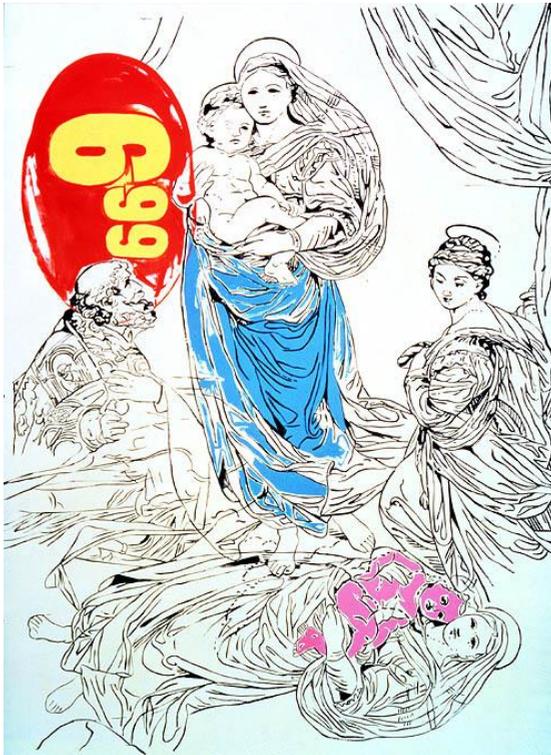


Abbildung 8: *Raphael I – \$ 6.99* von Andy Warhol

Besonders interessant ist dabei die weiterführende Verfremdung der *Sixtina*: Warhol legte kollagenartig auf die Engel eine weitere Kopie der Madonna und versetzte das Werk mit einem Preisaufkleber. Daher auch der Titel *Raphael I – \$ 6.99*. Noch eindrücklicher ist die Kritik an Massenreproduktion und Kunst als Konsumartikel kaum anzubringen, zumal Warhol als Vorlage bewusst eine Reproduktion aus dem späten 19. Jahrhundert verwendete und kein Foto²⁹.

Am häufigsten, ca. hundertmal, nahm sich Warhol jedoch des *Letzten Abendmahls* an, wobei er oft nur Ausschnitte verwendete. Hier mag die Absicht neben der Kritik an der endlosen Reproduktion auch in der Rettung des eigentlichen Kunstwerks liegen, dessen Original so schwer beschädigt ist: Warhols unzählige Reproduktionen befestigen das Motiv des Abendmahls noch einmal in den Köpfen der Menschen und stellen sicher, dass die Idee des Werks selbst sein physisches Original überlebt³⁰.

²⁹ Vgl. Dehmer 2012, S. 108.

³⁰ Vgl. Jones, Ian Michael: *The Last Supper, The private Life of a Masterpiece*, GB 2006.

Betrachtet man zusammenfassend das Vorgehen der Künstler des 20. Jahrhunderts, finden sich viele Gemeinsamkeiten. Zum einen funktionalisieren sie gezielt die alten Motive für ihre eigenen Kunstwerke und setzen dabei auf deren allgemeine Bekanntheit, wobei eben diese Bekanntheit und das damit einhergehende Reproduktionsgeschäft oft Zielscheibe der Kritik ist. Durch die gezielte Verwendung oder Verfremdung wird die Metaebene der Kritik an eben jener Verwendung deutlich gemacht. Ganz besonders Andy Warhol kritisiert quasi mit Hilfe seines Werkes sein eigenes Vorgehen, denn letztlich tut auch er nichts anderes, als das ursprüngliche Kunstwerk erneut zu kommerzialisieren. Die im Folgenden vorgestellten Reproduktionen oder Verfremdungen im Alltag weisen zwar auch oft eine intelligente Auseinandersetzung mit dem Thema auf, doch ihr Hauptaugenmerk liegt immer auf dem Unterhaltungswert und nicht auf einer Art von Kritik an der Gesellschaft und ihrem Umgang mit Kunst. Diese Absicht bleibt den vorgestellten Künstlern des Dadaismus, Surrealismus und der Pop Art vorbehalten.

2.1.2 Kunst und Künstler als Zitat in Massenmedien

Im Gegensatz zum Zitat durch Künstler sollen nun verschiedenste Adaptionen der Werke vorgestellt werden, die sich vor allem durch eine massenhafte Verbreitung und Kommerzialisierung auszeichnen. Obwohl Filmemacher und Romanautoren natürlich ebenso als Künstler zu bezeichnen sind wie die bereits vorgestellten Vertreter bestimmter Kunstströmungen, wird hier Duchamps „Asyl Museum“ verlassen, um die Rezipienten auch zuhause zu erreichen. Im Folgenden soll der Unterschied in der Art der Adaptionen und ihrer Absicht deutlich gemacht werden.

2.1.2.1 Filme und Romane

Dieser Bereich deckt Arten von Kunstadaption ab, die nicht statisch auf einen Zustand beschränkt sind, sondern fortlaufend eine Geschichte erzählen. Der Film vermittelt dabei nicht nur visuelle, sondern auch akustische Reize. Beim Roman wiederum ist der visuelle Reiz überhaupt nicht gegeben, sondern entsteht erst im Kopf des Lesers durch die Beschreibung, wobei jedoch eine bereits vorhandene Kenntnis des Beschriebenen deutlich zur Vorstellung beiträgt. Im Folgenden werden einige Beispiele vorgestellt, in denen nicht nur die Kunstwerke zitiert werden, sondern auch die Künstler selbst als agierende Charaktere auftreten. Dementsprechend wird den fiktiven Verwendungen eine kurze Rezeptionsgeschichte der Künstlerpersönlichkeiten vorangestellt, um zu zeigen, inwieweit sich die Adaptionen in Massenmedien in die Rezeptionsgeschichte der Künstler seit ihren Lebzeiten einreihen und ob diese Adaptionen wiederum einen Einfluss auf die Bekanntheit der Kunstwerke haben.

Sandro Botticelli und *Die Geburt der Venus*

Über Alessandro di Mariano di Vanni, genannt Sandro Botticelli (1444/45-1510), ist sehr wenig bekannt im Vergleich zu den anderen in dieser Arbeit besprochenen Künstlern³¹. Auch nimmt er in Giorgio Vasaris Lebensbeschreibungen, die den wichtigsten Grundstein zur Künstlerlegende bilden³², nur einen sehr kleinen Teil ein. Neben dem Lob seiner Werke stehen vor allem einige amüsante Anekdoten, mit denen Vasari Botticellis „fröhliche Natur“ betont, sowie dass er „mit seinen Schülern und Freunden gern Scherz“³³ trieb. Vasari nennt ihn jedoch auch „eigensinnig“³⁴ und, eigentlich im Gegensatz zur erwähnten Frohnatur, „von grüblerischem Verstand“³⁵. Damit wirkt er im Vergleich zu Michelangelo, Leonardo und Raffael wie ein wenig fassbarer, ja zwiespältiger und widersprüchlicher Charakter³⁶. Überhaupt wurde um ihn keineswegs eine solche Legendenbildung betrieben wie um die drei genannten. Dies erklärt sich zum einen aus der Tatsache, dass sich Botticelli nach Vasaris Geschichtsmodell erst auf der zweiten Entwicklungsstufe der Kunst befindet und nicht wie Leonardo, Raffael und Michelangelo auf der dritten und somit ausgereiftesten. Zum anderen war Botticelli ein Anhänger von Savonarola und hat vermutlich sogar eigene Bilder auf dessen Scheiterhaufen der Eitelkeiten verbrannt, was Vasari sowohl als Getreuer der Medici wie auch als Kunstverehrer missfallen haben muss³⁷. Eventuell könnte auch Botticellis Charakter selbst, der zumindest nach Vasari so unstet erscheint, zur Hochstilisierung nicht so sehr geeignet gewesen sein wie Michelangelos „Terribilità“, Raffaels Sanftheit oder Leonardos Grandezza. Die allerdings wenig bekannten Aufzeichnungen des Anonimo Magliabechiano von ca. 1540 hingegen stellen Botticelli in einem weit positiveren Licht dar³⁸. Im Gegensatz zu den anderen oben erwähnten Künstlern muss man hier davon ausgehen, dass Botticellis Lebensgeschichte und Charakter offenbar kaum zum Ruhm seiner Werke beigetragen haben, sondern diese ganz für sich sprechen und wiederum Botticellis Namen unsterblich gemacht haben. Denn dieser ist untrennbar mit seinen Werken verbunden geblieben, wie z. B. auch u. g. Umfragen zeigen: Unter der Liste der am häufigsten im Alltag gesehenen Kunstmotive steht die „Venus von Botticelli“ bzw. „Geburt der Venus

³¹ Vgl. Thiébaud, Dominique: Botticelli, Köln 1992, S. 8.

³² Giorgio Vasari und dessen Werk und Einfluss werden eingehend in Kapitel 3.1 behandelt.

³³ Vasari, Giorgio: Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelagnolo Buonarroti, Stuttgart 1996, S. 275.

³⁴ Vasari 1996, S. 269.

³⁵ Vasari 1996, S. 274.

³⁶ Ulrich Rehm vertritt die These, dass Botticelli charakterlich für Vasaris Geschmack zu sehr Michelangelo geglichen habe. Da Michelangelo jedoch kein Vorbild haben durfte, musste Botticelli zwangläufig anders und weit weniger positiv dargestellt werden. Vgl. Rehm, Ulrich: Botticelli. Der Maler und die Medici, Stuttgart 2009, S. 20 ff.

³⁷ Vgl. Thiébaud 1992, S. 8.

³⁸ Vgl. Rehm 2009, S. 12 ff.

von Botticelli“ einmal an 4. und einmal an 5. Stelle³⁹. Wer dieser Künstler tatsächlich war oder auch nur, wie dessen Vorname lautete und dass „Botticelli“ nur ein Spitzname war⁴⁰, dürfte jedoch den wenigsten bekannt sein. Insgesamt blieb Botticelli seit der Renaissance lange nahezu unbekannt und wurde vor allem als ein notwendiges, aber wenig interessantes Bindeglied in der kunstgeschichtlichen Entwicklung gesehen⁴¹. Ulrich Rehm bemerkt:

„Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Botticelli nahezu in Vergessenheit geraten. Die allgemeine Verehrung der Hochrenaissance und allen voran Raffaels hatte die Erinnerung an die Generation der Frührenaissance weitgehend verdrängt.“⁴²

Botticellis Ruhm begann tatsächlich erst im 19. Jahrhundert, als seine Hauptwerke in Museen gelangten und damit einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.⁴³ Nachdem er jahrhundertlang vor allem Fachleuten wegen der Wandfresken der Sixtinischen Kapelle und natürlich aufgrund von Vasaris Schriften bekannt gewesen war, wurde sein Werk bald für den Künstlerkreis der Präraffaeliten interessant. Besonders in Dante Gabriel Rossettis Werk finden sich deutliche Anklänge daran; überhaupt entsprachen Botticellis leuchtende, oft von Blumen umgebene, spätgotisch schlanke⁴⁴ Frauengestalten ganz dem Geschmack des 19. Jahrhunderts und machten aus Botticelli eine „ästhetische Leitfigur“⁴⁵ für die Präraffaeliten und ihre Nachfolger.

Erst 1836 erschien eine der ersten wissenschaftlichen Abhandlungen von Alexis-François Rio; es folgten Arbeiten von Hermann Ullmann sowie Aby Warburg (1893), Bernard Berenson (1896), Herbert Horne (1908)⁴⁶ sowie ein wichtiger Essay von Walter Pater (1870)⁴⁷. Um die Zeit des Fin de siècle hatte Botticellis Werk einen „Kultstatus“⁴⁸ erreicht. Der Kult um seine Person blieb dennoch weitgehend aus. Wie im Kapitel über Giorgio Vasari noch genauer erläutert wird, hatten die Knappheit und der kritische Ton der Lebensbeschreibung enorme Auswirkungen auf die gesamte Rezeption der Künstlerpersönlichkeit bis in die Gegenwart. Wenn man die noch immer spärliche, wissenschaftliche Literatur über Botticelli im Vergleich zu der über Michelangelo oder Leonardo da Vinci betrachtet, so ist augenfällig, dass sie erst in jüngerer Zeit umfangreicher geworden ist.

³⁹ Siehe Umfrage in Kapitel 3.4

⁴⁰ Den Spitznamen „Botticello“ (ital. Fässchen) trug eigentlich sein Bruder Giovanni und wurde dann auch auf Sandro übertragen. Vgl. Thiébaud 1992, S. 9.

⁴¹ Vgl. Thiébaud 1992, S. 7.

⁴² Rehm 2009, S. 233.

⁴³ Vgl. Thiébaud 1992, S. 26.

⁴⁴ Vgl. Reclam: Botticelli. Geburt der Venus, Stuttgart 1958, S. 9.

⁴⁵ Rehm 2009, S. 233.

⁴⁶ Vgl. Für alle genannten Abhandlungen Thiébaud 1992, S. 7 f.

⁴⁷ Vgl. Thiébaud 1992, S. 26.

⁴⁸ Körner, Hans: Botticelli, Köln 2006, S. 384.

Eben diese Spärlichkeit schlägt sich auch in den Adaptionen nieder. Als persönlich auftretender Protagonist ist Botticelli nur in einigen, ganz wenigen historischen Romanen zu finden. Hier sei exemplarisch *The Botticelli Secret* von Marina Fiorato⁴⁹ erwähnt. Wie der deutsche Titel *Das Geheimnis des Frühlings* schon verrät, geht es um die Entstehung von Botticellis *Primavera*, doch das Hauptaugenmerk liegt auf der Ich-Erzählerin und dem fiktiven Modell Botticellis für die Flora, der Prostituierten Luciana. Sie wird in ein Komplott aus Mord und politischen Geheimnissen verstrickt, als sie aus Botticellis Werkstatt eine Miniatur entwendet. Insgesamt spielt Botticelli jedoch nur eine sehr kleine Nebenrolle, während sein Werk als Auslöser der Ereignisse und Handlungsaufhänger dient. Aus der Sicht Lucianas erfährt der Leser über Botticelli nur wenige Details über sein Aussehen, das sich auf die mutmaßlichen Selbstportraits stützt, und seine reine Konzentriertheit auf die Arbeit, sonst nichts.

Botticellis *Geburt der Venus* fand im Gegensatz zu ihrem Schöpfer eine cineastische Beachtung und sogar eine Animation im Film. Ein Kunstwerk quasi zum Leben zu erwecken, indem man es mit Menschen und technischen Effekten „nachspielt“, ist immer eine besondere Herausforderung, da es, wenn allzu ernst genommen, schnell pathetisch und lächerlich werden kann. *Die Abenteuer des Baron Münchhausen*⁵⁰ wurde von einem ehemaligen Mitglied der britischen Comedytruppe *Monty Python* inszeniert und von vorne herein derartig mit meist schwarzem Humor gewürzt, dass die Animation der Geburt der Venus in diesem Film auch nicht den Anspruch erhebt, wirklich ernst genommen werden zu müssen. Dennoch wird die Szene selbst nicht ins Lächerliche gezogen, sondern hält sich recht getreu an die Vorlage.



Abbildung 9: Filmszene aus *Die Abenteuer des Baron Münchhausen*

⁴⁹ Fiorato, Marina: *The Botticelli Secret*, New York 2010.

⁵⁰ Gilliam, Terry: *Die Abenteuer des Baron Münchhausen*, GB/Italien 1988.

Der gravierendste Unterschied zum Original besteht jedoch darin, dass sich Venus' Muschel in einem Brunnen und nicht auf dem Meer befindet und dass die Göttin folgerichtig auch keinen Zephyr braucht, der sie an die Küste weht. Stattdessen schwebt von beiden Seiten jeweils eine Hore mit Kleidung heran, was letztlich der Beschreibung in Homers Hymnen genauer entspricht als das Bild selbst⁵¹. Die Horen übernehmen die Funktionen von Dienerinnen. Was man im Gemälde nie erfährt, wird hier fortgeführt: die Horen lassen die Stoffe auf Venus niederfallen, die Momente später in einem prächtigen Kleid ihre Muschel verlässt. Hier sei das besondere Augenmerk aufs Detail erwähnt: Der Schnitt des Kleides mit tiefem Ausschnitt und hoher Taille kann sowohl der frühen Renaissancezeit, also Botticellis Zeit, als auch der Spielzeit des Films, der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zugeordnet werden. An den humoristischen Kern der ganzen Szene wird jedoch sofort wieder erinnert, sobald Venus ihre Muschel verlässt: Alles spielt im Palast des Schmiedegottes Vulkan, Venus' Ehemann, der sie seinen Gästen, u. a. dem Baron Münchhausen, vorstellen will. Daraus ist zu schließen, dass Venus täglich ihr „Schlüpfen“ aus der Muschel vollzieht und vermutlich den Rest der Zeit in ebendieser, also im Brunnen des Palastes, verbringt. Der Film rekurriert zudem immer wieder auf das Motiv, dass der Baron zu einer verheirateten Frau zu charmant ist (wogegen diese nicht abgeneigt ist) und sich damit den Zorn ihres Mannes zuzieht, so auch in diesem Fall. Damit finden sich Anklänge an die mythologischen Geschichten um Venus bzw. Aphrodite, ihren für sie nicht sonderlich attraktiven Gatten Vulkan und ihre heimlichen Liebschaften mit Mars, Adonis und diversen sterblichen Männern.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Filmadaption eine sehr gelungene, humorvolle und ästhetisch sehr ansprechende Umsetzung des Originalmotivs darstellt und vor allem mit unserer fest verankerten Vorstellung von der Gleichsetzung der mythologischen Venus mit Botticellis Venus spielt. Die erwähnten Anspielungen, die letztlich nur für Geschichts-, Literatur- und Kunstbewanderte erkennbar sind (also die homerische Vorlage, die Entstehungszeit und die Mythologie), machen deutlich, dass die Filmemacher nichts dem Zufall überließen. Zielgerichtet und informiert wurde hier vorgegangen, um mit dem Rezipienten und seinem Vorwissen zu spielen.

Leonardo da Vinci, das *Letzte Abendmahl* und die *Mona Lisa*

Von den vier in dieser Arbeit thematisierten herausragenden Renaissancekünstlern ist Leonardo da Vinci (1452-1519) zweifellos der Bekannteste. Es gibt praktisch niemanden, dem sein Name kein Begriff ist, auch wenn das Wissen um seine Arbeit meist mit zwei Dingen verknüpft ist: mit der *Mona Lisa* und den seiner Zeit weit vorausgehenden technischen Erfindungen. Er gilt als Universalgenie mit unbegrenzten Fähigkeiten, als brillanter Maler und Erfinder, als Vorreiter der heu-

⁵¹ Näheres dazu in der Vorstellung des Bildes in Kapitel 3.3.1.1.

tigen Technik. Gerade im Hinblick auf den langen Zeitraum, der bis zur tatsächlichen Umsetzung der Ideen und Entwürfe verstrich, scheinen Leonardos Leistungen umso beeindruckender. Er wurde zum Inbegriff des modernen Menschen schlechthin.

„Er hat uns erfunden, so muss man’s wohl sagen. Und so wird er von vielen verehrt: als Gott der Moderne.“⁵²

Unzählige Biographien und Werkverzeichnisse, Monographien, Sonderausstellungen und Anspielungen auf seine Arbeit in verschiedenen Medien sind im Laufe der Zeit entstanden. Daniel Arasse fasst dies als ersten Satz in seiner Leonardo-Biografie mit den süffisanten, aber treffenden Worten zusammen:

„Gott ausgenommen, ist wahrscheinlich über keinen Künstler so viel geschrieben worden wie über Leonardo.“⁵³

Einmal mehr ist es Giorgio Vasari, der Leonardo als erster in einer umfassenden Biographie ein Denkmal setzt, wobei er auf den bereits vorhandenen Ruhm des Künstlers aufbaute; Vasari hatte diesen, genau wie Botticelli, nie persönlich treffen können. Auf jeden Fall bedingen sich der Ruhm des Künstlers und der seiner Werke bei Leonardo so eng wie kaum sonst. Vasari schildert Leonardo als einen sehr großherzigen, sympathischen und vor allem außerordentlich erfindungsreichen und neugierigen Mann. Die allgemein als Selbstportrait angesehene Rötelskizze zeigt entsprechend den alten Leonardo auch optisch als den Prototypen eines Weisen oder gütigen Universalgelehrten.

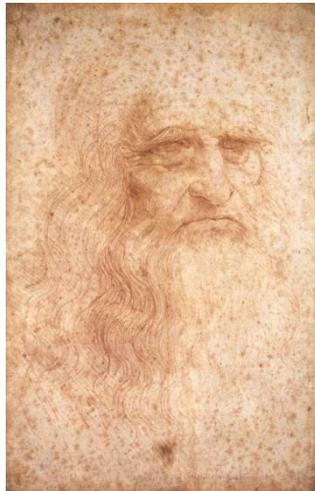


Abbildung 10: Selbstportrait Leonardos

⁵² Rauterberg, Hanno: Immer schön beweglich bleiben, *Die Zeit*, Nr. 46, 10.1.2011.

⁵³ Arasse, Daniel: *Leonardo da Vinci*, Köln 2002, S. 9.

Auch schwingt bei Leonardo und seinen Werken immer etwas Rätselhaftes, Mysteriöses mit: angefangen von den Anspielungen in seinen Bildern auf die Namen der Frauen, die er portraitierte⁵⁴, über Zeichnungen von Fabelwesen und Monstren bis hin zu seiner Angewohnheit, in Spiegelschrift zu schreiben, was all seinen Notizen den Charakter von „geheimen Botschaften“ gibt.

Was in das allgemeine Bild Leonardos wenig Eingang gefunden hat, ist die Tatsache, dass er ein sehr langsamer Arbeiter war, der kaum etwas tatsächlich vollendete – Till Hein nennt ihn gar einen „Künstler fast ohne Werk“⁵⁵. Dass die meisten seiner Erfindungen kaum realisierbar waren, vor allem nicht mit den damaligen Mitteln, macht ihn zu einem Visionär, aber keinem Praktiker⁵⁶. Auch muss man das Experiment, in einer leider wenig haltbaren Secco-Technik das *Letzte Abendmahl* auszuführen, als gescheitert betrachten. Wichtig zu wissen ist in diesem Zusammenhang, dass Leonardo im Gegensatz zu Michelangelo oder Raffael während seiner Lehrzeit bei Verrocchio keine Freskotechnik erlernt und insgesamt keine klassische Bildung erfahren hatte, sondern größtenteils ein Autodidakt war⁵⁷. Dies führte einerseits zu großer Freiheit jenseits starrer Traditionen, andererseits aber auch zu einem gewissen Mangel an notwendigem Grundwissen. Natürlich werden, gemäß der von Vasari mitbegründeten Auffassung, vor allem die Ideen als die eigentliche Leistung betrachtet.

Auch im 19. Jahrhundert war man von Leonardos Fleiß und Eifer nach Perfektion begeistert, und eine „populärwissenschaftliche Bewunderung“⁵⁸ machte sich breit; das eigentliche Ergebnis interessierte dabei nicht so sehr⁵⁹. Besonders sympathisch war Leonardo den Bewunderern am Ende des 19. Jahrhunderts durch seine „rebellischen“ Eigenschaften, besonders gegen die Kirche – er hatte selten Heiligenscheine gemalt, niemals im Dienste eines Papstes gestanden und insgeheim Leichen seziiert⁶⁰. Insgesamt galt er als großes Vorbild, genau wie Raffael. Zudem hatte das 19. Jahrhundert als Unterkategorie der Historienmalerei das Künstlerleben und -sterben für sich entdeckt. Diese passten gut zu der beliebten Darstellungen großer Heroen der Vergangenheit und waren von großem Ernst und tiefer

⁵⁴ Lisa del Giocondo – „giocondo“ ital. fröhlich
Ginevra de' Benci – „ginebro“ ital. Wacholder
Cecilia Gallerani – „galée“ griech. Hermelin

Vgl. Barolsky, Paul: Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen, Berlin 1995, S. 84 f.

⁵⁵ Vgl. Hein, Till: Im Dienst des schwarzen Fürsten, GeoEpoche, Nr. 19 – Die Renaissance in Italien 1300-1560, 2005, S. 90.

⁵⁶ Vgl. Sassoon, Donald: Da Vinci und das Geheimnis der Mona Lisa, Bergisch Gladbach 2006, S. 30.

⁵⁷ Vgl. Sassoon 2006, S. 27.

⁵⁸ Sassoon 2006, S. 162.

⁵⁹ Vgl. Wackenroder, Wilhelm Heinrich; Tieck, Ludwig: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Stuttgart 2005, S. 27 ff.

⁶⁰ Vgl. Sassoon 2006, S. 162.

Verehrung geprägt⁶¹. Vasari berichtet fälschlicherweise, wie Leonardo in den Armen König Franz I. von Frankreich starb⁶², und bereits im 18. Jahrhundert gab es mehrere Bildversionen dieser Szene. Das 19. Jahrhundert steuerte noch weitere bei⁶³; die Faszination dieser Todesszene war groß⁶⁴. Einerseits mag es dem emotionalen Moment dieser Begebenheit geschuldet sein, andererseits wertete es Leonardos Stellung noch einmal ungeheuer auf: Der Monarch höchstpersönlich kümmert sich um ihn in seiner Todesstunde und beweint ihn als Freund und großes Genie, als König unter den Künstlern.

Weil Leonardo da Vincis Ruhm so extrem eng mit dem seiner Werke verknüpft ist, profitiert dieser von jedem neuen Popularitätsschub der Kunstwerke und umgekehrt. Es ist eine Aufwärtsspirale, die praktisch nicht zu durchbrechen und bei der auch kein Anfang zu finden ist. Dementsprechend lässt sich die Rezeptionsgeschichte von Künstler und Werk kaum trennen.

Eine nicht unerhebliche Rolle spielt die Figur von Leonardo da Vinci im Spielfilm *Auf immer und ewig*⁶⁵, und auch die *Mona Lisa* hat einen interessanten Gastauftritt. Der Film ist eine im Frankreich der Renaissance angesiedelte Adaption des Märchens von Aschenputtel, und eine recht frühe Szene zeigt, wie der alte Leonardo (optisch der Darstellung in der Sterbeszene von Ingres angepasst mit wallendem weißen Bart und Kappe), an den Hof Franz I. gerufen und im Wald von Banditen überfallen wird. Diese entreißen ihm eine Bildrolle und flüchten. Der junge Prinz Henri, der Leonardo zu Hilfe eilt, gewinnt die Rolle unter Einsatz seines Lebens zurück, ohne zu wissen, was genau darin ist; Leonardo fleht ihn nur an, sie zurückzuholen, denn das Bild darin sei sein Leben. Als Henri die Rolle zu Leonardo zurückbringt, will er wissen, wieso dieses Gemälde eine Angelegenheit von Leben und Tod sei.

Leonardo (entrollt das Gemälde): „Das ist eine Frau immer, Sire.“

Henri (verärgert): „Sie lacht mich aus“⁶⁶, als wüsste sie irgendetwas und ich nicht.“

Leonardo: „Die Dame hat viele Geheimnisse. Nur eins davon habe ich gemalt.“

⁶¹ Vgl. Warnke, Martin: Der Tod der Unsterblichen, in: Völlnagel, Jörg; Wullen, Moritz (Hg.): Unsterblich! Der Kult des Künstlers, München 2009, S. 79.

⁶² Vgl. Vasari 1996, S. 32 f.

⁶³ Bekannte Gemälde und Zeichnungen zum Thema „Leonardos Tod“:
1776 von Démosthène Durgour
1778 (nicht erhalten) und 1781 von Angelika Kauffmann
1781 von Guillaume Ménageot
1782 von Giuseppe Cades
1818 und 1851 von Jean-Auguste-Dominique Ingres
ohne Datum von Johann Friedrich Overbeck (vgl. Warnke 2009, S. 79 ff.).

⁶⁴ Vgl. Warnke 2009, S. 80 f.

⁶⁵ Tennant, Andy: *Auf immer und ewig*, USA 1998.

⁶⁶ Der dt. Text lautet eigentlich „Sie lacht mich an“, was allerdings eine falsche Übersetzung des Originaltextes „She laughs at me“ ist.



Abbildung 11: Filmszene aus *Auf immer und ewig*

Diese Szene erfüllt im Film verschiedene Funktionen. Zunächst ist dem Zuschauer überhaupt nicht klar, dass der alte Mann Leonardo da Vinci ist. Dies wird erst offensichtlich, als er die *Mona Lisa* enthüllt; hier greift wieder die untrennbare Verbindung zwischen Bild und Maler. Sogar Leonardo selbst weiß dies im Film, indem er das Bild als sein Leben bezeichnet. Zugleich wirft es auf Prinz Henri, der natürlich der Held des Films ist, ein besonders gutes Licht; der Zuschauer hat nun das Gefühl, das Bild wäre niemals zum heutigen Weltruhm gelangt, wenn der junge Mann das Gemälde nicht vor den Banditen gerettet hätte. Dass das ganze Geschehen vollkommen fiktiv ist, ist dabei eher Nebensache. Zur Identität Lisas wird nichts Konkretes gesagt, nur auf ihr „Markenzeichen“, das Lächeln, wird eingegangen, wobei Henri explizit das Spöttische bemerkt – was angesichts seines Ärgers, sein Leben „nur“ für ein Bild riskiert zu haben, nicht verwunderlich ist. Leonardos Aussagen über Lisas Geheimnisse sind vage und bestärken so ihre Aura des Mysteriösen. Angesichts Leonardos vermuteter Homosexualität scheint seine Aussage über Frauen vielleicht etwas seltsam, aber auch dabei geht es nicht um Fakten. Der dahinterstehende Gedankengang ist wohl eher folgender: Dem Mann, der die bekannteste Frau der Welt malte, müssen Frauen zwangsläufig wichtig gewesen sein, sonst hätte er sie nicht so schön und mit so „liebvoller“ Pinselführung malen können. Zudem kennen die wenigsten Zuschauer die Theorien über Leonardos vermutliches Privatleben; und auch in den Augen der Produzenten ist ein auf breites Publikum abzielender romantischer Hollywood-Märchenfilm sicher kein geeigneter Rahmen für ein solches Thema. Zudem dient Leonardos Anmerkung als Vorausdeutung der sich später anbahnenden Liebesgeschichte zwischen dem Prinzen und Aschenputtel, in Folge dessen Henri mehrmals

in Gefahr gerät, sich den Ärger seiner Familie zuzieht und politische Konflikte auslöst. Anzumerken ist jedoch, dass die *Mona Lisa* in Wirklichkeit auf eine Holzplatte gemalt wurde und nicht auf eine Leinwand. Die Filmszene funktioniert jedoch nur durch das Überraschungsmoment des Entrollens der Leinwand; außerdem wäre eine vorhergehende, dramatische Szene nicht möglich gewesen, in der Henri den Räuber mit der Bildrolle verfolgt und beide einen Abhang hinunter in einen See stürzen. Die Leinwand wird durch die lederne Bildrolle geschützt; eine Holztafel wäre ruiniert gewesen.

Ein tatsächlich historisch verbürgtes Faktum kommt bei diesem Gespräch allerdings noch zum Tragen. Nachdem Henri, der genau wie der Zuschauer nicht gewusst hatte, wer der alte Mann war, dies nun erfährt und sich bewundernd äußert, meint Leonardo selbstironisch: „Michelangelo sitzt Tag und Nacht unter einer Kuppel in Rom fest. Ich bin nur die zweite Wahl.“

Dies entspricht den historischen Tatsachen. Wobei die deutsche Übersetzung des Wortes „Ceiling“ als „Kuppel“ irreführend ist; gemeint ist natürlich die Decke der Sixtinischen Kapelle.

Leonardos Erfindungen kommen ebenfalls im Film zum Einsatz, allerdings vornehmlich um des humoristischen Effekts willen. U. a. sieht man Leonardos „Wasserschuhe“; kleine Holzschiffe, die er wie überdimensionierte Schuhe an die Füße steckt. Als er damit über einen See spaziert, erschreckt er Aschenputtel, die gerade dort badet. Ihr erschrockenes Kreischen bringt ihn aus dem Gleichgewicht, und er fällt ins Wasser. Obwohl man inzwischen durch Nachbauten herausgefunden hat, dass Leonardos Wasserschuhe mit Hilfe von Stützstöcken tatsächlich funktionieren⁶⁷, bemerkt der Künstler nach dieser Szene: „Ich sollte es dem Sohn Gottes überlassen, übers Wasser zu gehen.“

Hier wird auf gewisse Weise auch darauf rekuriert, dass die wenigsten von Leonardos technischen Erfindungen tatsächlich funktionierten. Allerdings sieht man zwischendurch einen von Leonardo gebauten, funktionierenden Flugdrachen und später während eines Festes am Hof des Königs eine weitere Erfindung Leonardos: ein Modellschiff mit Wellen, das sich bewegt. Dies spielt ebenfalls auf historisch verbürgte Tatsachen an, da Leonardo während seiner Zeit in Frankreich vor allem technische Spielereien für Feste ersann⁶⁸.

Im weiteren Verlauf des Films nimmt Leonardo eindeutig die Rolle der „guten Fee“ ein. Er ist für den Prinzen und Aschenputtel gleichermaßen ein väterlicher Freund, gibt ihnen gute Ratschläge und ermutigt sie, ihrer Liebe gegen alle Widerstände zu folgen. Bei einer dieser Szenen erfährt der Zuschauer auch ein weiteres historisch korrektes Detail aus Leonardos Leben, das nicht zum typischen Allgemeinwissen über den Künstler gehört: Nachdem Aschenputtel verzweifelt auf den

⁶⁷ Vgl. Genius s.r.l. (Hg.): Leonardo da Vinci. Il genio e le invenzioni. Macchine e velivoli, Rom 2009, S. 96.

⁶⁸ Genius 2009, S. 5, S. 62.

großen Standesunterschied zwischen ihr und dem Prinzen hindeutet und erklärt, sie sei doch nur ein Dienstmädchen, erwidert Leonardo: „Und ich bin der unehe-liche Sohn eines Bauern. Was spielt denn das für eine Rolle?“

Diese Aussage, die dem neuzeitlichen Denken entspricht, dass nicht die Herkunft, sondern der Mensch und seine Taten zählen, gibt Aschenputtel natürlich neuen Mut und hebt gleichzeitig Leonardos eigenes Ansehen. Der Zuschauer, dem diese Information bis dato fehlte, wird Leonardo, der sich aus einfachsten Verhältnissen hocharbeitete, nun noch mehr schätzen.

Leonardos Rolle als „gute Fee“ wird gegen Ende des Films besonders deutlich. Zunächst „verwandelt“ er Aschenputtel, indem er ihr Kleid für den Maskenball mit durchsichtigen Schmetterlingsflügeln vervollständigt. Als sie von ihrer Stiefmutter und -schwester als „Betrügerin“ entlarvt und ins Verlies geworfen wird, hilft Leonardo ihr bei der Flucht, indem er die Tür aushebelt. Am Ende des Films schließlich macht er dem Hochzeitspaar ein besonderes Geschenk: das bekannte, in Sepiatönen gehaltene Gemälde eines Frauenkopfes⁶⁹, das in diesem Fall als Aschenputtels Portrait fungiert. Dass zwischen der Schauspielerin Drew Barrymore, die Aschenputtel verkörpert, und dem Frauengesicht nur wenig Ähnlichkeit besteht, wird selbstironisch überspielt, indem Prinz Henri schmunzelnd zu Leonardo bemerkt: „Ich muss sagen, Leonardo, für einen Mann Eures Talents... sieht es ihr gar nicht ähnlich!“

Dieser Kommentar geht letztlich auch auf die Diskussion um Leonardos Modelle zurück und die Frage, inwieweit er einem persönlichen Ideal gefolgt und von dem tatsächlichen Aussehen der Frauen abgewichen ist. Jedenfalls ist für den Zuschauer eindeutig, wen Leonardo portraitiert, als man zuvor im Film erst Aschenputtel in einer verzweifelten Lage sieht und dann den Künstler beim Malen des melancholisch anmutenden Frauenkopfes.

Insgesamt verleihen Leonardo und die *Mona Lisa* dem Film, der ja auf einer Märchenvorlage basiert, den Charakter eines Historienfilms. Dieses Anliegen wird auch schon in der Rahmenhandlung des Films deutlich, in der eine alte französische Adelige die Gebrüder Grimm empfängt und einige Dinge über ihre Vorfahrin Aschenputtel richtigstellen will. Da auf Feen und andere übernatürliche Mittel verzichtet wird, ist Leonardo mit seinem Image als Prototyp des erfinderischen Neuzeitmenschen ein idealer Ersatz. Technik ersetzt Zauberei, und die Märchenfiguren, im ursprünglichen Sinn immer höheren Mächten hilflos ausgesetzt, bestimmen nun selber über ihr Schicksal.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Leonardo und sein berühmtestes Werk im Film eine besonders sympathische Adaption erfuhren und geschickt historische Fakten in die Fiktion der Handlung eingeflochten wurden.

Das *letzte Abendmahl* wird dank seiner lebendigen Komposition, emotionalen Vielfalt der Dargestellten und natürlich dem Wiedererkennungswert dieser Anordnung

⁶⁹ Auch *La Scapigliata* genannt, ca. 1508, Galleria Nazionale, Parma.

heutzutage gern als Vorbild für die Inszenierung verschiedenster Figurengruppen verwendet. Man findet viele Adaptionen in der Werbung, bei der die Jünger durch elegant gekleidete Models ersetzt werden, oder – was für meine Zwecke besonders interessant ist – oft durch Charaktere einer TV-Serie, eines Kinofilms oder eines Comics ausgetauscht wurden⁷⁰. Eins der bekanntesten Beispiele ist Renato Casaros *Invitation* von 1988, das sich als Druck besonderer Beliebtheit erfreut und fast in jedem Postergeschäft anzutreffen ist.



Renato Casaro
INVITATION

Abbildung 12: *Invitation* von Renato Casaro

Casaro, eigentlich Filmplakatmaler, adaptierte nach dem gleichen Prinzip noch weitere klassische Kunstwerke wie Michelangelos *Erschaffung des Adam* oder Raffaels *Schule von Athen*, indem er die Figuren durch bekannte Schauspieler aus Hollywoods Goldener Ära ersetzte. Bemerkenswert ist, dass Jesus in diesem Fall durch eine Frau, nämlich Marilyn Monroe ersetzt wurde, während anstelle der Jünger berühmte männliche Schauspieler von James Dean über Humphrey Bogart bis zu Charlie Chaplin dargestellt werden. Den Tisch zieren moderne Nahrungsmittel und Utensilien wie Hamburger, Coca Cola, Zigarettenschmuck, Whiskey und direkt vor Marilyn ein Eisbecher. Hinter ihr ist, jenseits des Raumes, der riesige Schriftzug auf dem Hollywood Hill zu sehen.

⁷⁰ Z. B. Die Protagonisten aus *Star Wars*, *The Sopranos*, *Battlestar Galactica*, *South Park* usw., jeweils unter dem Suchbegriff „Last Supper“ über Internet-Suchmaschinen zu finden.

In Casaros Adaption lässt sich viel hineinlesen: Einerseits wird heftige Kritik am Filmbusiness geübt, das den Platz der Religion im Leben der Menschen eingenommen hat (und natürlich an der Gesellschaft, die dies mitmacht). Andererseits ist es eine liebevolle und auch bittersüße Hommage an eine unwiederbringlich vergangene Epoche und deren Protagonisten, besonders der – genau wie Jesus – jung und tragisch verstorbenen Monroe. Ihre einladende Geste und auch der auf dem unteren Rand des Bildes sichtbare Titel ziehen den Betrachter förmlich ins Bild und laden dazu ein, teilzunehmen. Dies kann natürlich nur über das Ansehen der Filme erfolgen, in denen die dargestellten Schauspieler mitgewirkt haben. Film und Kirche finden hier also eine unmittelbare Verknüpfung: Während man in der Kirche am Abendmahl teilhaben kann und dadurch Christi Präsenz erfährt, kann man sich im Kino in eine Traumwelt versetzen lassen und mit den Protagonisten mitleiden. Beide Szenarien fungieren also auf einer bestimmten Ebene als Seelen-tröster.

Eine ganz besonders originelle Verfremdung des Abendmahls und zusätzlich einen Auftritt Leonardo da Vincis kann die Komödie *History of the World: Part I*⁷¹ aufweisen. Der Held, gespielt von Regisseur und Comedy-Schauspieler Mel Brooks selbst, ist hier Zeuge des Abendmahls, da er als Kellner Jesus und seine Jünger bedient. Leonardo da Vinci, mit Mütze und rotbraunem Übermantel, kommt herein, um die Gruppe zu portraitieren, die sich daraufhin erst einmal auf eine Seite des Tisches verteilen muss. Hier wird zudem eine sehr originelle Lösung vorgeschlagen für das Problem von zu vielen Personen für zu wenig Platz, das das Originalbild hat: Die Jünger der vorderen Seite stellen die Bänke hinter die der anderen, sodass sie in zwei Reihen sitzen und dadurch alle genug Platz finden. Zusätzlich hält Brooks sein Tablett als Heiligenschein hinter Jesu Kopf; als weiterer Witz stehen Namenskärtchen der Jünger auf dem Tisch wie bei einer Konferenz.



Abbildung 13: Filmszene aus *History of the World: Part I*

⁷¹ Brooks, Mel: *History of the World: Part I*, USA 1981.

Die absurde Idee, Leonardo als „Photographen“ der Szene zu verwenden, rührt natürlich von der untrennbaren Verbindung des Abendmahlsmotivs mit Leonardos Umsetzung her.

Anspielungen auf das *Letzte Abendmahl* finden sich noch in unzähligen weiteren Filmen. Hier seien noch exemplarisch *Quo Vadis*⁷² und *Viridiana*⁷³ genannt.

Ganz besonders ins Rampenlicht rückte das Abendmahl jedoch durch den Thriller *Sakrileg*, englischer Titel *The da Vinci Code*, des amerikanischen Schriftstellers Dan Brown und die darauffolgende, gleichnamige Hollywood-Verfilmung. Die Helden des Buches kommen im Rahmen einer größeren Verschwörungstheorie auf den Gedanken, dass es sich bei dem Lieblingsjünger Johannes in Wahrheit um Maria Magdalena handele, die zudem Jesu Ehefrau gewesen sei. Argumentiert wird mit dem androgynen Gesicht des Johannes, den Falten des Gewandes, die weibliche Rundungen andeuten, sowie der Tatsache, dass sich die Gewandfarben spiegelbildlich zu denen von Jesus verhalten⁷⁴. Trotz der Proteste von Seiten der Wissenschaftler sind die Leser meist nicht in der Lage, zwischen Fakten und Fiktion zu unterscheiden⁷⁵. Zudem haben viel mehr Menschen das Buch gelesen bzw. den Film gesehen als das Bild seit dessen Entstehung persönlich zu Gesicht bekommen⁷⁶. Sogar Brown selbst weist in dem im Nachwort des Buches abgedruckten Interview ausdrücklich darauf hin, dass zwar die erwähnten Orte, historischen Personen, Kunstwerke und Dokumente real seien, nicht aber die handelnden Charaktere und deren Taten, Gedanken oder Theorien. Er wolle lediglich dazu anregen, selber zu forschen und nachzudenken⁷⁷. Dennoch greift hier der Effekt des Thomas-Theorems⁷⁸: Die fiktiven Theorien von Browns fiktiven Helden werden in den Augen der Leser zu den realen Forschungen des real existierenden Verfassers und damit als Tatsachen angenommen.

Es lässt sich jedoch nicht von der Hand weisen, dass Johannes' Gesicht z. B. dem der *Madonna in der Felsengrotte* verblüffend ähnlich sieht, aber das bedeutet nur, dass Leonardo mit großer Wahrscheinlichkeit das gleiche Modell genutzt hat. Dies kann eine Frau oder ein sehr femininer junger Mann gewesen sein, was aber keinesfalls bedeutet, dass die Figur im *Abendmahl* eine Frau oder die Madonna einen Mann darstellen soll.

⁷² Mankiewicz, Joseph L.: *Quo Vadis*, USA 1951. Als Petrus von seinem Verleugnen Jesu erzählt, sieht man in der Rückblende das Abendmahl in Bewegung.

⁷³ Buñuel, Luis: *Viridiana*, Spanien/Mexiko 1961. Hier nimmt eine Gruppe feiernder Bettler die Haltung der Jünger für ein „Photo“ ein.

⁷⁴ Vgl. Brown, Dan: *Sakrileg*, Köln 2004, S. 335 f.

⁷⁵ Vgl. Kemp, Martin: *Leonardo*, München 2005, S. 266.

⁷⁶ Vgl. Jones 2006.

⁷⁷ Vgl. Brown 2004, S. 610 f.

⁷⁸ Von den Soziologen Dorothy S. und William I. Thomas postuliert: „Wenn die Menschen Situationen als wirklich definieren, sind sie in ihren Konsequenzen wirklich“.

Michelangelo und *Die Erschaffung Adams*

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) ist neben Leonardo da Vinci und Raffael einer der bedeutendsten Künstler der Renaissance und zudem seit Giorgio Vasaris *Viten* als besonders konfliktbeladene Persönlichkeit bekannt, als „Raubein [...], das unleidliche, in sich zerrissene und gewaltsame Genie“⁷⁹ schlechthin. Diese Vorstellung von Michelangelo als Person haben wir neben seiner eigenen Korrespondenz und seinen Gedichten hauptsächlich von Vasari und Buonarrotis Schüler Ascanio Condivi, dem er die 1553 erschienen, eigenen Memoiren vermutlich „unmittelbar in die Feder diktierte“⁸⁰. Vasari, der deswegen deutlich mehr Freiheit in der Darstellung genoss als Condivi, zeichnet ein weniger entschärftes Bild von Michelangelos Charakter und berichtet in vielen Anekdoten von der Unbeherrschtheit und für die damalige Zeit außerordentlichen Respektlosigkeit des Künstlers. Das bekannteste Beispiel dafür sind die Auseinandersetzungen mit Papst Julius II., von denen u. a. folgende Anekdote berichtet: Der ungeduldige Papst will endlich die Decke der Sixtinischen Kapelle begutachten und besticht einen Mitarbeiter Michelangelos, ihn aufs Gerüst zu lassen. Michelangelo erfährt davon, versteckt sich und wirft wütend mit Brettern nach seinem Auftraggeber. Julius tritt darauf den Rückzug an, aber Michelangelo flüchtet aus Rom⁸¹. In Wirklichkeit war das Gerüst jedoch grundsätzlich frei zugänglich⁸².

Dass Vasari Michelangelo, mit dem er auch persönlich befreundet⁸³ war, trotz oder gerade wegen seiner kompromisslosen Persönlichkeit als den absoluten Gipfelpunkt der Kunstentwicklung ansah, steht außer Frage; im entsprechenden Kapitel wird näher darauf eingegangen. Michelangelos Biographie ist die mit Abstand längste unter den *Viten* Vasaris, selbst die Beschreibung von dessen Begräbnis füllt mehrere Seiten. Vasari geht sogar so weit, in den einleitenden Worten zu behaupten, Gott selber habe mit Wohlwollen das Streben der italienischen Künstler betrachtet und schließlich Michelangelo in der Stadt Florenz auf die Welt kommen lassen, um „dort die wohlverdiente, endliche Vollendung aller Künste in einem ihrer Bürger ans Licht zu stellen“⁸⁴. Zudem ist die Vita Michelangelos von Vasari die erste ausführliche Biographie für einen damals noch lebenden Künstler⁸⁵.

Die Frage, die sich nun stellt, ist, ob Michelangelos Persönlichkeit mit zu dem Ruhm und der Bekanntheit seiner Werke, besonders der Decke der Sixtinischen

⁷⁹ Vahland, Kia: Der Kult um das Kindermädchen, Süddeutsche Zeitung, Nr. 121, 26./27./28.5.2012.

⁸⁰ Condivi, Ascanio: Das Leben des Michelangelo Buonarroti, Frankfurt a. M. 1924, S. 108 (Nachwort des Übersetzers).

⁸¹ Vgl. Vasari 1996, S. 138.

⁸² Vgl. Forcellino, Antonio: Michelangelo. Eine Biographie, München 2006, S. 131.

⁸³ Vgl. die Briefwechsel. Michelangelo schreibt, evtl. mit leicht ironischem Unterton, aber dennoch herzlich an „Messer Giorgio, mein lieber Freund“, u. a. Vasari 1996, S. 216.

⁸⁴ Vasari 1996, S. 104.

⁸⁵ Vgl. Blum, Gerd: Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance, München 2011, S. 132.

Kapelle, beigetragen hat. Diese Frage lässt sich mit einem klaren Ja beantworten. Einige der hervorstechendsten Gründe dafür sind die Geschichten, die sich um die Entstehung der Decke ranken: einerseits die Vorstellung, dass der Künstler das Deckenfresko im Liegen gemalt hat und das ganz allein, und andererseits der schon erwähnte, durch Vasari und Condivi überlieferte Streit mit dem Papst um die Vollendung des Werkes. Dass Michelangelo wirklich im Liegen gemalt hat, ist inzwischen sehr zweifelhaft, aber auch eine stehende Haltung mit dem Arm nach oben ausgestreckt und dem Kopf im Nacken ist auf Dauer extrem schmerzhaft und gesundheitsschädigend, wie ein Experiment im Rahmen einer Dokumentation bewies: Heutige Künstler malten unter den gleichen Bedingungen wie Michelangelo die Szene der Erschaffung Adams in Freskotechnik an die Decke der St. Joseph's Church in London. Bereits nach drei Tagen Arbeit klagte einer von ihnen über heftige Nackenverspannungen. Ein Besuch beim Arzt wurde genutzt, um von medizinischer Seite her zu erfahren, welche Folgen eine mehrjährige Tätigkeit in dieser Haltung für Michelangelo gehabt haben musste: Neben konstanten Kopf-, Schulter- und Nackenschmerzen würde sich die komplette Nackenmuskulatur verändert haben⁸⁶. Michelangelos eigenes Sonett über die körperlichen Qualen seiner Arbeit ist daher sicher nicht übertrieben:

Schon hat die Qual mir einen Kropf gemacht
 Wie Wasser es bewirkt der Lombardei,
 Und einem andern, wo's auch immer sei
 Das Kinn dem Bauch ein Auswuchs nah gebracht.

Zum Himmel zeigt mein Bart, am Buckel kracht
 Der Schädel mir; wie von Harpyenschrei
 Krampft sich die Brust; der Farben Sudelei
 Tropft aus dem Pinsel auf die Wange sacht.

Die Lenden sind bis an den Bauch gedrängt,
 Zur Kruppe drückt verbogen sich der Steiß,
 Das Auge kann den Fuß schon nicht mehr finden.

Wenn vorn am Leib die Haut herunterhängt,
 Spannt sie im Rücken schmerzhaft sich und heiß,
 Wie Syrer ihre krummen Bogen binden.⁸⁷

[...]

All dies zeugt von einem Künstler, der für seine Arbeit große persönliche Opfer einzugehen bereit war, und das, obgleich er, wie er selbst oft betont hat, viel lieber an Skulpturen gearbeitet hätte und Malen immer als zweitrangig angesehen hatte.

⁸⁶ Vgl. Dunn, Tim; Elliott, Stuart: Der Göttliche Michelangelo, GB 2004.

⁸⁷ Redstob, Edwin (Hg.): Michelangelo. Sonette, Berlin/Frankfurt a. M. 1948, S. 37.

Interessant ist ebenso die Tatsache, dass Michelangelo vor allen Dingen als Maler und Bildhauer gesehen wird. Sein Wirken als Architekt, Ingenieur und Dichter ist weit weniger bekannt, und obwohl ihn das in den Rang des Universalgenies schlechthin erheben sollte, bleibt dieser Titel eindeutig, aber möglicherweise zu Unrecht, bei Leonardo da Vinci. Dies mag vor allem an den aufsehenerregenden und visionären Erfindungen Leonardos liegen, die die Phantasie der Nachwelt besonders anregten, auch wenn sie nicht unbedingt funktionierten. Hingegen waren Michelangelos technische Leistungen, wie z. B. das Gerüst, das er für die Bemalung der Decke entwarf, die Transportkonstruktion für die Davidstatue und natürlich die Konstruktion der Kuppel des Petersdoms rein zweckmäßig und funktionierten einwandfrei⁸⁸, haben auf uns heutzutage aber nicht mehr eine so spektakuläre Wirkung. Was Michelangelo jedoch mit Leonardo gemeinsam hat, ist neben dem Streben nach Naturgetreue und Perfektion die untrennbar enge Verbindung zwischen ihm und seinem Werk, die schon zu Lebzeiten bestand und an der er auch selbst mitarbeitete.

„In der Entwicklungsgeschichte des Ausdrucks Künstlers stand Michelangelo an zentraler Stelle, denn kein Maler oder Bildhauer vor ihm war durch eine vergleichbar enge Verknüpfung zwischen seiner Person und seinem künstlerischen Werk aufgefallen.“⁸⁹

Wie besorgt Michelangelo um sein Bild in der Nachwelt war, zeigt sich auch daran, dass er laut Vasari kurz vor seinem Tod einen Großteil an Skizzen und Zeichnungen vernichtete. Neben dem eifersüchtigen Hüten von Ideen mochte dies vor allem den Grund haben, dass niemand erfahren sollte, wie viel Vorarbeit Michelangelo für seine Werke geleistet hatte. Die Nachwelt sollte vermutlich glauben, dass er seine Werke mühelos und quasi aus dem Nichts erschaffen habe⁹⁰. Durch die Jahrhunderte hinweg blieb Michelangelo einer der unangefochtenen Größen seiner Zeit.

„Nur wenige Künstler waren so wenig den Schwankungen der Reaktion der Menschen auf bildende Kunst unterlegen.“⁹¹

Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der Titel des „göttlichen Künstlers“ auf Raffael übertragen⁹², der bereits zu Lebzeiten einer der größten Konkurrenten

⁸⁸ Die Überprüfung der Tauglichkeit erfolgte durch Nachbauten, dokumentiert in Dunn; Elliott 2004.

⁸⁹ Zöllner, Frank: Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi, Freiburg im Breisgau 2002, S. 116.

⁹⁰ Vgl. Guazzoni, Valerio: Michelangelo. Der Bildhauer, Darmstadt 1984, S. 38.

⁹¹ Boase, Thomas Sherrer Ross: Giorgio Vasari. The Man and the Book, Princeton 1979, S. 254: „But few artists have been so little subject to the fluctuations in men’s response to visual art.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

Michelangelos war. Wackenroder und Tieck bringen es in den „Herzensergießungen“ von 1797 folgendermaßen auf den Punkt: Michelangelo sei der „Maler des Alten Testaments“ sowie „des Erhabenen, Gewaltigen, Wilden, Kühnen“⁹³. So ehrwürdig diese Eigenschaften in Werk und Charakter auch waren, man konnte sich damit im 19. Jahrhundert nicht so sehr identifizieren. Der deutlich „zähmere“ Raffael wurde, genau wie schon zu Lebzeiten der beiden, wieder der neutestamentliche Antipode zu Michelangelos Urgewalt. Im 20. Jahrhundert glich sich dies wieder aus und heutzutage sieht man Michelangelo und Raffael gleichermaßen als Ausnahmekünstler ihrer Zeit, ohne den einen über den anderen zu stellen⁹⁴. Auch ist bis heute die Vorstellung von Michelangelos Charakter die Gleiche geblieben, denn „zu attraktiv ist die Idee vom kreativen Querkopf und seinen siegreichen Wutanfällen gegen die Obrigkeit“⁹⁵.

Michelangelo ist aus genau diesem Grund Protagonist zahlreicher historischer Romane; auf den wahrscheinlich bekanntesten wird im Rahmen seiner Verfilmung eingegangen. Als neuestes und sehr umfangreiches Werk liegt *Der Sixtinische Himmel* von Leon Morell⁹⁶ vor, wobei der Leser die Geschehnisse aus Sicht von Michelangelos fiktivem, jungem Lehrling Aurelio erfährt. Dieser kommt kurz vor Beginn der Gestaltung der Sixtinischen Decke in dessen Werkstatt und steht unter anderem für den Adam Modell. Michelangelo wird hier auf bereits bekannte Art portraitiert: eigenbrütlerisch, ungehobelt und ungehalten, überkritisch mit sich selbst und seiner Umgebung. Auch die optische Beschreibung des Künstlers – stämmig, gerunzelte Stirn, schiefe Nase⁹⁷ – dient vor allem der Betonung seines grimmigen Charakters. Er wirkt auf den Leser aber dennoch sympathisch, da sich unter der rauen Schale ein weicher Kern versteckt. Dies zeigt sich besonders in seinem Umgang mit dem jungen Helden des Buches. An Raffael jedoch übt Michelangelo scharfe Kritik, dem er das Schmelzen von Damenherzen mit einem „hündischen Blick“, „schmeichlerischer Höflichkeit“ und das Malen süßlicher Madonnen unterstellt, auch wenn er dessen Talent anerkennen muss⁹⁸. Der Autor, trotz italienischen Pseudonyms ein Deutscher, nimmt zudem augenzwinkernd Bezug auf Raffaels *Sixtinische Madonna* und die Popularität der Engelchen in Deutschland: Als Michelangelo mit Francesco Granacci das „heidnische“ Bildpro-

⁹² Schwedes, Kerstin: Raffael und Michelangelo: Renaissance – Barock? in: Heß, Gilbert; Agazzi, Elena; Déculot, Elisabeth (Hg.): Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert. Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume, Band 2, Berlin/Boston 2012, S. 240 ff.

⁹³ Wackenroder; Tieck 2005, S. 73 f.

⁹⁴ Vgl. Buck, Stefanie; Hohnstatt, Peter: Raffaello Santi, genannt Raffael. 1483-1520, Köln 1998, S. 62.

⁹⁵ Vahland 2012, S. 115.

⁹⁶ Morell, Leon: *Der Sixtinische Himmel*, Frankfurt a. M. 2012.

⁹⁷ Vasari liefert auch hier die Vorlage, da er Michelangelos Äußeres detailliert beschreibt (vgl. Vasari 1996, S. 268 f.).

⁹⁸ Morell 2012, S. 195.

gramm der Decke bespricht, bemerkt Granacci, dass auf jegliche geflügelten Engel verzichtet wurde. Michelangelo erwidert trocken: „Um die kann sich Raffael kümmern“⁹⁹. Zudem werden mehrere bei Vasari erwähnte Anekdoten aufgegriffen. Die immer wiederkehrenden Meinungsverschiedenheiten mit dem Papst sind ebenfalls ein zentrales Thema. Eine der Konfrontationen wird folgendermaßen beschrieben:

„Michelangelo trat ihm aufrecht entgegen. Er war kleiner als der Papst, und seine grobe, braune Leinentunika wirkte gegen Julius' Umhang schäbig und unwürdig. Seine energische Stirn jedoch bot sich sogar dem Stadthalter Gottes auf Erden.“¹⁰⁰

Insgesamt folgt das Buch in seiner Darstellung Michelangelos den vorhandenen Vorlagen recht getreu und festigt damit das bereits bestehende Bild vom Charakter des Künstlers.

Die schon erwähnten Anekdoten Vasaris um den Streit zwischen Michelangelo und Julius II. sind szenisch vor allem in den Spielfilm *Michelangelo – Inferno und Ekstase*¹⁰¹ eingegangen. Obwohl der Film auf dem wohl bekanntesten biographischen Roman¹⁰² basiert, der Michelangelos ganzes Leben erzählt, konzentriert der Film sich auf die Entstehung der Sixtinischen Decke. Interessant ist, dass der Schriftsteller Irving Stone als Quelle nur Condivi, nicht Vasari angibt, das Buch und der Film sich aber sehr eng an Vasaris Anekdoten halten und diese noch ausschmücken. Neben der Geschichte der Entstehung der Decke wird im Film vor allem ein lebendiges Portrait Michelangelos und Julius II. sowie ihrer Beziehung zueinander gezeichnet und alle vier Themen untrennbar miteinander verknüpft. Die im Folgenden beschriebenen Szenen¹⁰³ geben gute Beispiele dafür.

Die Kardinäle und Julius versammeln sich zur Begutachtung der neubemalten Sixtinischen Decke. Beschwerden werden sofort laut über obszöne Bilder und griechische Nacktheit; Michelangelo habe aus der Sixtinischen Kapelle einen Heidentempel gemacht. Ein etwas kunstbeflissenerer Kardinal merkt an, dass Michelangelo noch nicht einmal die Griechen anständig kopiert habe mit all diesen Drehungen der Körper. Als ein anderer Kardinal Michelangelo offen der Gotteslästerung bezichtigt, antwortet dieser: „Dann war Gott selbst gotteslästerlich, denn er war es, der den Menschen nach seinem eigenen Bilde erschuf! [...] Er erschuf den Menschen mit Stolz, nicht mit Scham. [...] Ich werde den Menschen malen, wie Gott ihn schuf, in all seiner nackten Glorie!“

⁹⁹ Morell 2012, S. 188 f.

¹⁰⁰ Morell 2012, S. 98.

¹⁰¹ Reed, Carol: *Michelangelo – Inferno und Ekstase*, USA/Italien 1965.

¹⁰² Stone, Irving: *Michelangelo*, Frankfurt a. M. 1995, Erstausgabe von 1935.

¹⁰³ Die zitierten Textpassagen sind eine Übersetzung der Verfasserin von der englischen Originaltonspur und entsprechen möglicherweise nicht der dt. Synchronisation.

Der kunstsinnige Kardinal schlägt als Kompromiss vor, dies dann doch wenigstens nach griechischem Vorbild zu tun. Michelangelo will es aber auf die eigene Art umsetzen. Als man den Grund dafür wissen will, führt Michelangelo an, er sei schließlich kein Grieche, lebe in einer ganz anderen Zeit und sei obendrein Christ: „Und diesen Unterschied werde ich in meinen Bildern ausdrücken, genau wie ich die Wahrheit malen werde trotz aller Frömmeler und Heuchler in Rom!“

Diese Szene bringt Michelangelos Charakter im Film sehr gut zum Ausdruck. Er hat keine Angst vor den Kirchenfürsten, ist respektlos, geradezu beleidigend (er bezeichnet die Kardinäle nicht nur als Frömmeler und Heuchler, sondern auch als Narren) und vertritt seine Auffassung mit tiefster Überzeugung. Dies wird unterstrichen durch die Position der Figuren in der Szene: Die Kardinäle und Julius befinden sich am Fuß der Treppe zum Gerüst, während Michelangelo sich oben auf dem Gerüst befindet. Lautstark verteidigt er von oben herab seinen im wahrsten Sinne des Wortes höheren Standpunkt gegen sie wie eine Burg vor Angreifern. Die revolutionären Neuerungen der Darstellung, die selbst über die akzeptierte „heidnische“ Kunst der Griechen hinausgehen, erklärt er im Gegenzug gerade mit dem Christentum und fordert so eine moderne Kunst für ein modernes Zeitalter, anstatt sich immer nur rückwärts zu orientieren.

Wie bereits angemerkt, wird in einigen Szenen direkt auf Vasari rekurriert: So findet sich die zuvor erwähnte Szene, in der Julius Michelangelo mit dem Stock schlägt und auch der immer wiederkehrende Wortwechsel auf die ungeduldige Frage des Papstes nach dem Abschluss der Arbeit und Michelangelos trockener Antwort, es sei fertig, wenn er fertig sei, wieder. Dies wird so zu einem durchaus komischen Moment und einem immer wiederkehrenden Witz im Film.

Eine der Schlüsselszenen des Films betrifft unmittelbar die Darstellung der Erschaffung Adams. Der seit der letzten verlorenen Schlacht schwer verletzte Julius kommt nachts in die Kapelle, um sich *Die Erschaffung Adams* anzusehen. Michelangelo überrascht ihn.

Julius: „Ist das wirklich so, wie du ihn [Gott] siehst, mein Sohn?“

Michelangelo: „Ja, Heiliger Vater.“

J: „Nicht wütend, nicht rächend, nichts davon... stark, gütig, liebevoll.“

M: „Er kennt auch die Wut, aber der Schöpfungsakt ist ein Akt der Liebe. [...] Ich bin dankbar für sein Geschenk an mich.“

Julius: „Das vollkommenste aller Geschenke. Wenn ich mein Leben noch einmal von vorn beginnen könnte, dann würde ich wohl ein Künstler sein wollen. Was du da gemalt hast, mein Sohn, das ist kein Abbild Gottes – es ist ein Beweis für den Glauben.“

M: „Ich hatte nicht das Gefühl, dass der Glaube Beweise braucht.“

J: „Nicht, wenn man ein Heiliger ist... oder ein Künstler. Ich bin nur ein Papst.“
Sie schauen zu Adam.

J: „Und so siehst du den Menschen? Edel, schön, ohne Angst...“

M: „So sehe ich ihn.“

J: „Dabei ist er ebenso verdorben und böse. Seine Hände tropfen vor Blut, seine Bestimmung ist die Verdammung. Dein Bild ist wunderschön, aber falsch. [...] Wie bist du darauf gekommen?“

M: „Nun, meine Idee für das Bild war... dass der Mensch das Böse von sich aus gelernt hat, nicht durch Gott. Ich wollte ihn malen, wie er ursprünglich erschaffen wurde: unschuldig, noch frei von Sünde, dankbar für das Geschenk des Lebens.“

Julius meint daraufhin schmunzelnd, dass Michelangelo einen besseren Priester abgeben würde als er selbst.

Diese Szene im Film verdeutlicht die trotz aller Differenzen enge Beziehung der beiden Männer, die, jeder auf seine Weise, große innere und äußere Kämpfe zu bestehen haben, nicht wenige davon gegeneinander. Was aber überrascht, sind die nun ans Licht kommenden unterschiedlichen Auffassungen der beiden über Gott und die Menschen. Julius, eigentlich als Oberhaupt der Christenheit dazu verpflichtet, Trost und Hoffnung zu spenden, hat den Glauben an das Gute im Menschen und auch an sich selbst verloren. Folgerichtig ist auch seine Gottesvorstellung eher die einer strafenden himmlischen Macht. Michelangelo hingegen ist trotz seiner selbstgerechten, aufbrausenden Art von einem fast kindlich unschuldigen Glauben erfüllt. Wie er tatsächlich zu der Szene der Erschaffung Adams kam, wurde zuvor im Film ebenfalls gezeigt: Der noch uninspirierte Michelangelo war vor den Soldaten Julius' geflohen und auf einen Berg geklettert. Dort sah er in den Gebilden der Wolken Gott und Adam und wusste daraufhin, was er zu tun hatte; er hatte die so oft im 19. Jahrhundert beschworene übernatürliche Eingebung erlebt, bei der die Zuschauer dank geschickter Tricktechnik ebenfalls Zeugen sein konnten. Diese Verfremdung des Motivs wird im Kreisschluss wiederum zur Inspiration seiner selbst.



Abbildung 14: Filmszene aus *Michelangelo – Inferno und Ekstase*

Julius muss zugeben, dass ihm diese Art Glauben abhandengekommen ist; er sei „nur“ ein Papst und kein Künstler oder Heiliger. Allein dieser Gegensatz, der nicht nur verdeutlicht, dass ein Papst auch nur ein Mensch ist, gleichzeitig aber Künstler und Heilige beinahe auf die gleiche Stufe stellt und damit auch Michelangelo einbezieht, sagt sehr viel über Julius aus. Er sieht sich nach eigenen Worten mehr als Gottes Krieger denn als der oberste Hirte und glaubt sich in dieser Szene letztlich als vollständiger Versager. Es obliegt Michelangelo in der darauffolgenden Szene, dem im Sterben liegenden Papst wieder Mut zu geben, indem er ihn daran erinnert, dass er, Julius, seine Aufgabe auch noch nicht vollendet habe.

Die allerletzte Sequenz im Film zeigt Julius und Michelangelo unter der nun fertiggestellten Decke und der Papst hat schon das nächste Projekt im Auge, nämlich die Wand der Kapelle. Zudem vergleicht er die zentrale Szene der Decke mit sich selbst und Michelangelo: Er, Julius, habe, genau wie Gott Adam, den unwilligen Künstler zu seinem ihm bestimmten Werk angestoßen.

Der Film wurde extrem populär¹⁰⁴ und die Romanvorlage wird bis heute in ständiger Neuauflage publiziert. Der Autor Irving Stone verfasste zudem weitere gefeierte Künstlerbiographien, wie z. B. über Vincent van Gogh, die ebenfalls verfilmt wurde. Durch diese Art von Präsenz in der Populärkultur wurde und wird heute noch eine große Zahl von Menschen erreicht und das Bild von Michelangelo und seiner Zeit geprägt. Obwohl weder Buch noch Film immer historisch korrekt und teilweise sachlich schlicht falsch sind, gilt natürlich die künstlerische Freiheit der Macher. Dementsprechend macht sich auch ein charismatischer Schauspieler wie Rex Harrison, der optisch nichts mit dem historischen Julius gemein hat, besonders gut in dieser Rolle, weil er den Charakter des ambivalenten Kirchenfürsten überzeugend darstellt. Da kaum ein Hollywoodfilm ohne eine Romanze bestehen kann, wurde Lorenzo de' Medicis Tochter Contessina als unglücklich in Michelangelo verliebte verheiratete Frau eingeführt; Tatsache ist, dass die beiden sich wohl nie begegnet sind¹⁰⁵. Zudem war zu Zeiten der Romanvorlage wie auch des Films eine Anspielung auf die wahrscheinliche Homosexualität des Künstlers vollkommen undenkbar. Stattdessen wird die Kunst und der Zwang, diese zu schaffen, zu dem Grund, weswegen in Michelangelos Leben für zwischenmenschliche Beziehungen bedauerlicherweise kein Platz ist, und dies schafft eine weitere tragische Note. Insgesamt verleiht der Film der Legende um Michelangelo und sein Werk ein teilweise pathetisches, aber durchaus plastisches und eindringliches Bild. Die Decke der Sixtinischen Kapelle wird zum Symbol der menschlichen Schaffenskraft und einer Liebe, die über das Menschliche hinausgeht. Julius nennt die Decke passenderweise zu Beginn ein „Wunder“, später ein

¹⁰⁴ Mitwirkende waren die damals populären Schauspieler Charlton Heston als Michelangelo und Rex Harrison als Julius. Der Film wurde für fünf Academy Awards und den Golden Globe nominiert und gewann weitere Auszeichnungen.

¹⁰⁵ Vgl. Forcellino 2006, S. 15.

„Fegefeuer“. Auch der Originaltitel *The Agony and the Ecstasy* verweist auf diesen Zwiespalt und natürlich auf Michelangelos ganzes Leben, das immer zwischen den Extremen schwankt. Michelangelo selbst bringt es im Film bei einem Gespräch mit Julius auf den Punkt. Er meint natürlich die Decke, aber es bezieht sich auf all sein Schaffen und auch auf die Nachwelt: „Ich konnte Euch nichts Mittelmäßiges geben, auch wenn das alles ist, was Ihr wolltet.“

Natürlich gibt es noch zahlreiche weitere Anspielungen auf *Die Erschaffung Adams* in diversen Filmen. Im direkten Bezug zu dem Schauspieler Charlton Heston sei *Ben Hur*¹⁰⁶ von 1959 erwähnt, in dem dieser bereits die Hauptrolle übernahm. *Die Erschaffung Adams* ist hier im Vorspann erst im Ausschnitt der Hände, dann in kompletter Ansicht zu sehen. Ein direkter Bezug zum Inhalt des Films lässt sich jedoch nur schwer herstellen, da dieser die Geschichte des Helden zur Zeit Jesu erzählt und die beiden einander auch begegnen lässt.

Raffael

Raffaello Santi (1483-1520) ist neben Leonardo da Vinci und Michelangelo der am meisten verehrte Künstler der Hochrenaissance. Genau wie diesen beiden schuf Giorgio Vasari auch Raffael ein Denkmal für die Nachwelt in seinen *Viten*. „Anmut, Fleiß, Schönheit, Bescheidenheit und treffliche Sitten“¹⁰⁷ schrieb er Raffael zu und ging sogar so weit, gewisse Parallelen zu christlichen Heiligen oder gar Jesus selbst zu ziehen: der Tod in noch jungen Jahren an einem Karfreitag, „Santi“ als Nachname, das sanftmütige Wesen. Allerdings wird er kaum so engelhaft gewesen sein, wie Vasari glauben machen will; der harte Konkurrenzkampf der Künstler in Rom erforderte zweifellos auch Durchsetzungsvermögen¹⁰⁸. Wie bereits im Kapitel über Michelangelo erwähnt, waren er und Raffael zu Lebzeiten erbitterte Rivalen und wurden zudem von Zeitgenossen und Nachwelt zu Gegensätzen hochstilisiert.

„[Raffael] war der elegante moderne Mensch par excellence. In kürzester Zeit wurde er zum Liebling der römischen Gesellschaft. Galt Michelangelo als eigenbrütlerisch und mürrisch, so Raffael als gesellig und heiter. Die grobschlächtige Erscheinung des ersten kam gegen die höfische Anmut des zweiten nicht an und ließ wenig Zweifel am jeweiligen Charakter.“¹⁰⁹

Die beiden arbeiteten zudem zur gleichen Zeit im Auftrag Julius' II.: im Vatikan Michelangelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle, Raffael in den Stanzen. Dabei wird deutlich, dass sich Raffael durchaus von der künstlerischen Form seines Konkurrenten hat inspirieren lassen, besonders was die Darstellung (nackter)

¹⁰⁶ Wyler, William: *Ben Hur*, USA 1959.

¹⁰⁷ Vasari 1996, S. 40.

¹⁰⁸ Vgl. Barolsky 1995, S. 54 ff.

¹⁰⁹ Forcellino 2006, S. 122 f.

Körper in Bewegung betrifft. Michelangelo nahm dies zum Anlass, zu behaupten: „Alles, was Raffael an Kunst hatte, stammt von mir.“¹¹⁰ Raffael verlegte sich jedoch schließlich darauf, seinem eigenen Stil zu folgen, da er Michelangelos Stufe in diesem Bereich nicht zufriedenstellend erreichen zu können glaubte¹¹¹. Dennoch blieben diese Kontrastierung der beiden Künstler und ihr Wettstreit über die Jahrhunderte hinweg aktuell.

Im 19. Jahrhundert gewann Raffael jedoch die Oberhand, da er besonders große Resonanz unter den romantischen Künstlern fand. Speziell in Deutschland wurde sein Ruhm extrem eng mit dem der *Sixtinischen Madonna* verknüpft, dem einzigen hier vorhandenen Original. Er wurde zum „göttlichen Raffael“¹¹², dem Idealbild des Künstlers, der nicht nur großes Talent besaß, sondern direkten himmlischen Eingebungen seine Inspiration verdankte. Kurzum, „die Romantiker erhoben ihn zum unangefochtenen Muster von tugendhaftem Leben und Schaffen“¹¹³. Die zugeschriebenen Eigenschaften von Werk und Meister verschmolzen miteinander bzw. wurden als wechselseitige Bedingungen angesehen und als erstrebenswertes Ideal gesetzt, dem es nachzueifern galt. Raffaels zur Heiligenlegende hochstilisierte Lebensbeschreibung und seine Art der gefälligen Darstellung trafen genau den Nerv der Zeit und erlaubten eine persönliche Identifikation.

„Im Kreis der Frühromantiker ging die Verehrung der Werke Raffaels bald einher mit einer ins Metaphysische reichenden Glorifizierung des Künstlers, dessen Lebensweg legendär angereichert und in Form einer „künstlerischen Modellbiographie“ zum Vorbild erhoben wurde.“¹¹⁴

Dies spiegelt sich sowohl in der Literatur jener Zeit als auch in der bildlichen Auseinandersetzung mit dem Künstler wieder. Das bekannteste Beispiel sind die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck. Getreu der darin beschriebenen Szene, wie Raffael über der Aufgabe, die Madonna zu malen, einschläft und diese ihm dann im Traum erscheint¹¹⁵, entstanden in den 1830er Jahren erst ein Gemälde und später eine Kupferstichversion von den Gebrüdern Riepenhausen.

¹¹⁰ Zitiert nach Buck; Hohnstatt 1998, S. 62.

¹¹¹ Vgl. Boase 1979, S. 246 f.

¹¹² Wackenroder; Tieck 2005, S. 19.

¹¹³ Heß, Gilbert; Agazzi, Elena; Décultot, Elisabeth: Vorwort, in: Heß, Gilbert; Agazzi, Elena; Décultot, Elisabeth (Hg.): Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert. Klassizistisch-romantische Kunst(räume, Band 2, Berlin/Boston 2012, S. X.

¹¹⁴ Henning, Andreas: Raffaels Sixtinische Madonna – Kultbild und Bildkult, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012, S. 41.

¹¹⁵ Vgl. Wackenroder; Tieck 2005, S. 10.



Abbildung 15: *Der Traum Raffaels* von Franz und Joseph Riepenhausen

Das Thema der Entstehung der *Sixtinischen Madonna* war ausgesprochen beliebt: Auch malte Ernst Ferdinand Oehme 1845 eine Szene, in der Raffael, im Garten seiner Villa flanierend, eine junge Frau mit einem kleinen Kind auf dem Arm sieht, die ihm als Inspiration dient. 1859 entstand von Henri Edouard Girardet nach Charles François Jalabert ein Kupferstich, der Raffaels Werkstatt mit dem Meister bei der Arbeit zeigt¹¹⁶. Bei all diesen Darstellungen wird direkt auf ein anderes Bildthema rekurriert, nämlich die Darstellung des hl. Lukas, der die Madonna malt¹¹⁷, was Raffaels Status noch einmal aufwertet.

Da mit der *Sixtina* nur das eine Originalbild in Deutschland vorhanden war, entschied sich Friedrich Wilhelm III. von Preußen zur Anlegung einer umfangreichen Sammlung von Raffaelkopien. Diese wurde 1858 in der Orangerie von Sanssouci in Potsdam eröffnet und beinhaltet 51 Bilder, wobei 11 der Vorlagen inzwischen Pietro Perugino, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo und anderen aus dem Raffaelumkreis zugeschrieben werden¹¹⁸. Obwohl es sich natürlich nicht um Ori-

¹¹⁶ Vgl. Darstellungen in Henning, Andreas (Hg.): *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird* 500, München/London/New York 2012, S. 264 f.

¹¹⁷ Vgl. Belting 1998, S. 90.

¹¹⁸ Vgl. Bartoschek, Gerd: Nachwort, in: Bussler, Robert: *Der Rafael-Saal. Verzeichniss der im königlichen Orangeriehause zu Sans-Souci auf allerhöchsten Befehl aufgestellten Copien nach Gemälden von Rafael Sanzio*, Berlin 1861, Nachdruck von 1983, o. S.

ginale handelte, hatte der Raffaelsaal den Zweck, dem „Seichten und Mittelmäßigen“ entgegenzuwirken mit dem „Cultus des Erhabensten und Schönsten“, dem „Raffaelcultus“¹¹⁹.

Auch Raffaels Tod, wie schon der Leonardos, war in der Romantik von großem Interesse: 1833 wurden Raffaels sterbliche Überreste gefunden und wie Reliquien schätze ausgestellt¹²⁰. Die Gebrüder Riepenhausen, die Anfang des 19. Jahrhunderts zum Leben Raffaels eine komplette Bildserie herausbrachten, vergaßen auch ein Bild von Raffael auf dem Sterbebett nicht.



Abbildung 16: *Der Tod Raffaels* von Franz und Joseph Riepenhausen

Vasari beschrieb, wie er, umringt von trauernden Zeitgenossen, vor seinem letzten Werk, der *Verklärung Christi*, aufgebahrt wurde¹²¹. Belting spricht analog von einer „Verklärung Raffaels“¹²² im 19. Jahrhundert.

Raffael als Protagonist von historischen Romanen findet man relativ häufig; an dieser Stelle soll jedoch nur auf zwei recht typische Beispiele eingegangen werden: *Der Maler der Liebe*¹²³ und *Die Geliebte des Raffael*¹²⁴. Hier sind jeweils die Titel Programm und stellen Raffael primär als romantischen und vor allem tragischen Helden dar. Während er sich in *Der Maler der Liebe* unglücklich in Felicia della Rovere, die verheiratete Tochter Julius' II. verliebt, erzählt *Die Geliebte des Raffael* von seiner Beziehung zur Bäckerstochter Margherita Luti, der sogenannten La Fornarina.

¹¹⁹ Bussler 1861, Nachdruck von 1983, S. 63.

¹²⁰ Heß; Agazzi; Décultot 2012, S. XX.

¹²¹ Vgl. Vasari 1996, S. 96.

¹²² Belting 1998, S. 46.

¹²³ Goldstein, Barbara: *Der Maler der Liebe*, Bergisch Gladbach 2005.

¹²⁴ Haeger, Diane: *Die Geliebte des Raffael*, München 2001.

Raffaels Kunst rückt angesichts der tragischen Liebesgeschichten deutlich in den Hintergrund; beide Autorinnen stellen die Gefühlswelt und auch den Tod des Künstlers in den Vordergrund und bewegen sich dabei eindeutig in der Tradition des 19. Jahrhunderts. Auch bedienen sie sich des altbewährten Topos des Künstlers, der sich in sein Modell verliebt¹²⁵.

Eine filmische Darstellung Raffaels findet man ebenfalls in *Michelangelo – Inferno und Ekstase*. Hierbei werden vor allem das Verhältnis der beiden Künstler zueinander und der große Gegensatz zwischen ihnen thematisiert, wie die folgende Szene zeigt:

Julius zieht in eine Schlacht, und Michelangelo packt seine Sachen, um nach Florenz zurückzukehren. Dabei erhält er Besuch von Raffael, der voller Bewunderung für das Deckengemälde ist: „Ihr behauptet, kein Maler zu sein, aber Ihr habt uns alle zurück auf die Schulbank geschickt.“

Er will zudem wissen, wann es denn nun fertiggestellt werde. Michelangelo erklärt die Lage und geht zudem davon aus, dass nun Raffael es fertig stellen würde; dies sei ihm sogar recht, denn er selbst würde es nicht tun und sich keinesfalls beim Papst entschuldigen. Immerhin habe der ihn behandelt wie einen ungehorsamen Diener.

Raffael: „Aber was ist ein Künstler in dieser Welt anderes als ein Diener? Ein Lakai der Reichen und Mächtigen? Bevor wir auch nur damit beginnen können, dieses Verlangen in uns zu stillen, müssen wir einen Mäzen finden. [...] Wir müssen uns verneigen, katzbuckeln und Hände küssen, um die Dinge tun zu können, die wir tun müssen – oder sterben. Wir sind Dirnen, die an den Türen der Mächtigen mit Schönheit hausieren gehen.“

Michelangelo entgegnet abwehrend, bevor es soweit komme, würde er das Künstlerdasein aufgeben.

Der Unterschied zwischen Raffael und Michelangelo wird in der Szene besonders prägnant und über Äußerlichkeiten hinaus dargestellt. Schon zuvor hatte man im Film Raffael als absoluten Gegenpol erlebt, als den gutaussehenden, immer elegant gekleideten, perfekt frisierten, stets sauberen und höflichen Maler, der bei seiner Arbeit an den Stanzen im Vatikan sogar von bewunderndem Publikum, vorwiegend vornehmen Damen, umringt ist. Michelangelo hingegen sieht man die meiste Zeit nachlässig gekleidet, mit struppigem Bart, mit Farbe bespritzt, unzufrieden und Streitbar. Die Filmszene verdeutlicht jedenfalls, dass Raffael sich als Diener der Mächtigen sieht, Michelangelo aber sein eigener Herr bleiben will und damit seine Vorstellung vom freien Künstler verteidigt. Dies rekurriert auf die tatsächlich dokumentierten Rivalitäten der beiden Künstler bereits zu Lebzeiten und natürlich auf Vasaris Beschreibung der so unterschiedlichen Charaktere.

¹²⁵ Dieser Topos geht natürlich auf die antike Geschichte des Pygmalion zurück. Vgl. Kris, Ernst; Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler, Frankfurt a. M. 1980, S. 148 f.

Abschließend sei noch ein weiterer Film erwähnt, in dem die *Mona Lisa*, das *Letzte Abendmahl*, der *David* und *Die Erschaffung Adams* gleichermaßen auftauchen. Es handelt sich um die Verfilmung des Kultmusicals *The Rocky Horror Picture Show*¹²⁶. Dabei werden drei der vier Kunstwerke als Dekoration des Hauses des außerirdischen Wissenschaftlers Frank'n'Furter verwendet: In der Vorhalle befinden sich zu Seiten der Tür zwei Schwarzweißkopien der *Mona Lisa*, wobei eine von ihnen horizontal gespiegelt ist. Mehrere *David*-Kopien, teilweise mit Lippenstift versehen, schmücken das Labor, in dem der künstliche Mensch Rocky erschaffen wird und *Die Erschaffung Adams* ist als Mosaik auf dem Grund eines Pools zu sehen. Das *Abendmahl* ist kurz als Illustration im Buch des Erzählers zu erkennen, als er über die kulturelle Bedeutung von Essen, auch im Zusammenhang mit dem letzten Abendmahl und Henkersmahlzeiten, spricht. Insgesamt dienen diese als Dekorationen missbrauchten, mit Absicht geschmacklos in Szene gesetzten Reproduktionen von Kunstwerken natürlich der ganzen Skurrilität des Films, spiegeln aber auch eine gewisse vorgetäuschte Kunstkennerchaft, die sich durchaus in neureichen, amerikanischen Häusern finden lässt – ein Beispiel dafür wird später noch vorgestellt. Da der gesamte Film von Zitaten lebt und zahlreiche Horrorfilme und Musicals parodiert, sind bekannte Kunstwerke als Kulissenstücke durchaus passend.

2.1.2.2 Comics und Videospiele

Comics bilden eine unike Möglichkeit, Bild und Text zu verknüpfen und dabei den Rezipienten das Erzähltempo selbst bestimmen zu lassen; sie stehen in ihrer medialen Wirkung daher genau zwischen dem Film und dem Roman. Videospiele hingegen geben dem Rezipienten die Möglichkeit (im Rahmen der von den Programmierenden festgelegten Grenzen), Handlung und Blickwinkel selbst zu bestimmen; sie sind also interaktiv.

*Das Geheimnis der Mona Lisa*¹²⁷ lautet der Titel eines Comics, in dem die Disneyfiguren Micky Maus und Goofy eine Zeitreise ins Florenz der Renaissance unternehmen. Anlass ist der Besuch der *Mona Lisa* in ihrer Heimatstadt Entenhausen; Mickys und Goofys befreundeter Wissenschaftler und Erfinder einer Zeitmaschine will die Rätsel um das Bild endgültig lösen: Wann genau wurde es gemalt? Wer ist die Frau auf dem Bild, und warum nahm Leonardo ausgerechnet sie als Modell? Und warum lächelt sie so geheimnisvoll?¹²⁸ Micky und Goofy reisen in der Zeit zurück, um in Florenz Leonardo zu treffen. Dieser entpuppt sich als freundlich, wenn auch etwas eingebildet und zeigt den beiden seine Erfindungen von der Flugmaschine bis zum U-Boot. Der tumbe Goofy verplappert sich dabei mit dem

¹²⁶ Sharman, Jim: *The Rocky Horror Picture Show*, USA/GB 1975.

¹²⁷ Unbekannter Verfasser: *Das Geheimnis der Mona Lisa*, in: *Lustiges Taschenbuch Spezial*, Band 19: *Reisen durch die Zeit*, Berlin 2006.

¹²⁸ Vgl. U.V. 2006, S. 342.

Wissen um den heutigen technischen Stand und wird fortan von Leonardo ebenfalls für genial gehalten. Schließlich beauftragt er seine neuen Freunde, Francesco del Giocondos Ehefrau herzubringen, weil das Licht zum Malen gerade günstig sei. Micky und Goofy holen Lisa del Giocondo zuhause ab und dürfen zusehen, wie Leonardo sie malt.



Abbildung 17: Comicszene aus *Das Geheimnis der Mona Lisa*

Micky will natürlich wissen, weswegen Leonardo sie mit geschlossenem Mund gemalt hat, und der Meister vertraut ihm an, dass er Zähne überhaupt nicht malen könne – was jedoch nicht stimmt, da Micky Zeichnungen mit Zähnen findet, an denen nichts auszusetzen ist. Leonardo schlägt vor, seine neuen Freunde mit ihren interessanten Gesichtern doch ebenfalls zu portraituren, aber die beiden Zeitreisenden machen sich schnell aus dem Staub, da ihre eigentlichen Fragen beantwortet sind. Als Zeugen bleiben nur ein paar „mysteriöse“ Skizzen von Mickys und Goofys Gesichtern.

Die leider nicht genau benannten Zeichner und Schreiber des Comics bringen mit Hilfe der vertrauten Disneyhelden den jungen Lesern Leonardo da Vincis Arbeit und die Mona Lisa – Bild wie Person – näher. Der Comic enthält eine große An-

zahl korrekter Fakten: die ungefähre Zeit der Entstehung des Bildes in Florenz¹²⁹, Leonardo als Erfinder und Visionär heutiger technischer Errungenschaften¹³⁰, sein Schreiben in Spiegelschrift¹³¹, Francesco del Giocondo als Ehemann Lisas und die Bezeichnung des Bildes als Gioconda wegen dieses Namens¹³², sowie Leonardo als Perfektionist und extrem langsamer Arbeiter. Letzteres wird zugespitzt gezeigt, indem Leonardo bei der Malsitzung nur drei Pinselstriche macht und Lisa darüber begeistert ist, wie viel er doch heute geschafft habe¹³³. Leonardo selbst wird als älterer Mann mit langem weißen Bart, rotem Obergewand und Mütze dargestellt, Lisa ist auch in ihrer Comicform unverkennbar. Wichtig dabei zu bemerken ist, dass keiner der beiden in den für Disneycomics üblichen anthropomorphen Tierformen wiedergegeben wurde, während neben Micky und Goofy auch die ganze Bevölkerung von Florenz samt Leonardos Haushälterin und sogar Francesco del Giocondo die üblichen schwarzen Hundenasen und vier Finger an jeder Hand aufweisen. Trotz der vielen korrekten Fakten finden sich aber auch einige eindeutig falsche Hinweise: Leonardo wird vom befreundeten Professor als „misstrauisch und ungesellig“¹³⁴ beschrieben, was eindeutig der Charakterbeschreibung Michelangelos entnommen ist. Auch wird „Mona Lisa“ als vollständiger Vorname verwendet¹³⁵. Angesichts der sonst offensichtlich sorgfältigen Recherche der zudem italienischen Autoren¹³⁶ des Comics überrascht dies.

Besonders interessant und vor allem recht einzigartig ist allerdings die Tatsache, dass Lisa del Giocondo in dieser Geschichte als Person auftritt, während über den Mythos des Bildes nur wenige Worte verloren werden. Lisa wird als sympathische junge Frau gezeigt, von der Goofy gleich beeindruckt ist, und es wird deutlich gemacht, dass sie keine „finsternen“ Geheimnisse und auch keine verführerisch-dämonischen Charakterzüge aufweist¹³⁷. Selbst die Begründung für Lisas Lächeln ist letztlich so gut wie jede andere und wird dank Mickys Feststellung, dass Leonardo durchaus Zähne malen kann, ins Lächerliche gezogen und schlichtweg zu einen persönlichen Spleen des Künstlers erklärt.

¹²⁹ Vgl. U.V. 2006, S. 341.

¹³⁰ Vgl. U.V. 2006, S. 344, S. 355 f.

¹³¹ Vgl. U.V. 2006, S. 360.

¹³² Vgl. U.V. 2006, S. 361 f.

¹³³ Vgl. U.V. 2006, S. 367.

¹³⁴ U.V. 2006, S. 344.

¹³⁵ Vgl. U.V. 2006, S. 364.

¹³⁶ Obwohl die genauen Verfasser nicht bekannt sind, sind die Zeichner und Autoren der Reihe Lustiges Taschenbuch zum Großteil Italiener, weswegen auch hier davon ausgegangen werden kann.

¹³⁷ Näheres dazu in der Vorstellung des Bildes in Kapitel 3.3.1.3.

Insgesamt ist der Comic eine amüsante und für Kinder lehrreiche Umsetzung. Als Fazit bleibt jedenfalls, dass ohne dieses Lächeln das Bild kaum so berühmt geworden wäre und es – im Bild wie am Modell – wunderschön aussieht¹³⁸.

Dieser Comic ist nicht die einzige Adaption berühmter Kunst im Rahmen von Disneyfiguren. Das Projekt „Duckomenta“ machte sich genau dies zur Hauptaufgabe. Bei der Duckomenta handelt es sich gleichermaßen um eine Wanderausstellung und ein Experiment. Die Wortfusion aus „Duck“ und „Dokumenta“ verrät eigentlich schon alles: Die anthropomorphen Entenfiguren aus der Werkstatt des amerikanischen Comiczeichners und Filmemachers Walt Disney (1901-1966) treffen auf „seriöse“ Kunst und zeigen damit:

„Popkultur und Kunst sind natürlich nur zwei Seiten einer Medaille. Wozu sie zur einen oder zur anderen Seite wird, ist Sache des Betrachters. Oft trennt sie nur die Form der Kommunikation.“¹³⁹

Prof. Dr. Eckhart Bauer, Dozent an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig und Sammler von Objekten mit Motiven der Disneyfiguren, interessierte genau diese Tatsache. Er brachte Anfang der 1980er Jahre seine Sammlung mit in ein Seminar über Warenästhetik. Daraus entstand ein Workshop, in dem er und seine Studenten die Protagonisten in klassischen Kunstwerken durch Disneys Enten- und Mäusehelden ersetzten¹⁴⁰. 1982 entstand daraus die Gruppe InterDuck, 1986 waren die Exponate zum ersten Mal als öffentliche Ausstellung im Comicsalon Erlangen zu sehen. Seitdem ist die Duckomenta weltweit unterwegs und wird ständig erweitert. Inzwischen nimmt neben der umfangreichen Sammlung von verfremdeter berühmter Kunst eine alternative, geheime Menschheitsgeschichte bzw. „Entenheitsgeschichte“ einen Großteil der Ausstellung ein: von „Dötz“, der im Eis konservierten Leiche einer prähistorischen Ente, über Nofretete-Büste und Sphinx mit Schnabel bis hin zum Fußabdruck auf dem Mond in Form einer Entenflosse finden sich zahlreiche kuriose Verfremdungen. Ein wichtiger Punkt ist, dass sich InterDuck vor allem sehr bekannte und populäre Werke aus allen Epochen herausgegriffen hat, um den Wiedererkennungswert hoch zu halten. Denn der Witz der ganzen Ausstellung erschließt sich einem nur, wenn man auch das Original kennt.

Für die Zwecke dieser Arbeit waren drei Duckomenta-Exponate von besonderem Interesse: *Mona Lisa* mit Schnabel, Raffaels Engel als Entenkinder (eine „verworfen Skizze“ von Raffael) sowie das *(vor)letzte Abendmahl* mit Donald Duck statt Judas mitten im ansonsten unveränderten Bild. Alle drei Bilder sind so wenig verfremdet, dass sie ihrem Vorbild eindeutig zuzuordnen sind.

¹³⁸ Vgl. U.V. 2006, S. 369.

¹³⁹ Strömberg, Fredrik: Über Enten und Kunst, in: Stegmaier, Wolf; Egenberger, Marion (Hg.): *The art of Duckomenta*, Köln 2010, S. 346.

¹⁴⁰ Vgl. Törne, Lars von: *Der Schnabel der Welt*, Tagesspiegel 14.3. 2010.

Mona Lisa als Ente unterscheidet sich nur in zwei Punkten von ihrem Original: Das Gesicht ist das einer Ente, und die Hände, typisch für Disneys anthropomorphe Helden, haben nur vier Finger und sind überdimensioniert.



Abbildung 18: *Mona Lisa* vom Projekt Duckomenta

Es war hier eine besondere Herausforderung, Lisas geheimnisvolles Lächeln und ihren Blick mit den physischen Gegebenheiten des Entengesichts darzustellen. Dies ist zwar auf den ersten Blick recht gut gelungen, aber andererseits fehlt die Vielschichtigkeit des Gesichtsausdrucks. Während die echte Lisa je nach Betrachter und Betrachtungsposition zwischen freundlich-amüsiert und abfällig-spöttisch, einladend und abweisend schwankt, hat sich bei Ente Lisa das Freundlich-amüsierte durchgesetzt. Mit geradezu mütterlicher Nachsicht scheint sie die Besucher der Duckomenta anzulächeln. Gerade dabei zeigt sich der subtile, vielschichtige Effekt des Originals, der sich nicht ohne weiteres in die Karikatur übertragen lässt.

Raffaels Engel der *Sixtinischen Madonna* als Entenkinder stellen eine weitere Etappe des Alleingangs der beiden Engelchen dar, denn, wie schon so oft, wurden sie aus ihrem Kontext gerissen.



Abbildung 19: Raffaels Engel vom Projekt Duckomenta

Es ist aber davon auszugehen, dass InterDuck, bedacht darauf, möglichst bekannte Motive zu verwenden, um die „Solokarriere“ der Engel wusste und deswegen auf die komplette *Sixtina* verzichtete, mit der die meisten Besucher vermutlich nichts hätten anfangen können. Damit ist das Bild auch als Kommentar zur Reproduktionsgeschichte der Engel zu sehen und nicht nur zum Motiv selbst. Die Engel-Enten selbst sind in ihrer typischen Haltung und den bunten Flügeln leicht zu erkennen. Sie haben jedoch ihre typische weiße Farbe behalten und haben auch keine Haare, obwohl die Federn auf dem Kopf den originalen Engeln entsprechend zerzaust sind. Der nach oben gerichtete Blick wird durch die Größe der Augen ganz besonders betont und gibt damit den verträumt-seelenvoll-gelangweilten Blick der vom Kontext befreiten Vorbilder wieder. Dem Kindchenschema entsprechend haben die Engel-Enten sehr kleine „Stubsnasen“-Schnäbel und behalten so das Niedliche des Originals vollkommen bei. Gleichzeitig ist durch die ironische Verfremdung an sich das Motiv von jeglichem Kitschverdacht befreit.

Das *vorletzte Abendmahl* ist auf den ersten Blick eine komplette Reproduktion des *Letzten Abendmahls*.



Abbildung 20: *Das vorletzte Abendmahl* vom Projekt Duckomenta

Die einzige Verfremdung besteht in der Person des Judas, der nun als Ente auftritt. Diese nur punktuelle Ersetzung von Bildpersonal durch eine Comicfigur hat mehrere Effekte: Erstens muss der Betrachter erst einmal überlegen, was ihm eigentlich „falsch“ vorkommt, zweitens ist Leonardos Werk zu einem Großteil originalgetreu wiedergegeben und drittens stellt sich die Frage, warum ausgerechnet Judas als Ente gezeigt wird. Hier drängt sich die Antwort auf, dass eine von Leonardos Neuerungen im Bild darin bestand, Judas unter den Jüngern zu „verstecken“ und nicht mehr, wie zuvor üblich, gesondert auf die andere Seite des Tisches zu setzen. InterDuck „versteckt“ nun auf gleiche Weise ihre ganz persönliche Neuerung des Motivs.

Zusammenfassend lässt sich jedoch sagen, dass die Duckomenta ein sehr gelungenes Projekt darstellt und augenzwinkernd mit unserem (mangelnden) Wissen über Kunst und Kultur spielt. Sie ist einerseits eine „fantastische Lektion in Kunstgeschichte, echter als die Wirklichkeit und für jeden verständlich“¹⁴¹, andererseits aber auch „eine ironische und süffisante Kommentierung des Verlustes von Geschichte, von Erkenntnis, von kulturellem Gedächtnis“¹⁴². Am Wichtigsten ist jedoch die Verschmelzung von Hoch- und Alltagskultur, die hier ohne Verluste des jeweiligen Wesens dieser beiden „Fronten“ vonstattengeht und beweist, dass sie kein Widerspruch sein müssen – sofern der Betrachter aufgeschlossen und humorvoll genug ist, sich darauf einzulassen.

¹⁴¹ Girveau, Bruno: Kunst und Geschichte für Jedermann, in: Stegmeier, Wolf; Egenberger, Marion (Hg.): *The Art of Duckomenta*, Köln 2010, S. 332.

¹⁴² Kaufmann, Bernd: *Die Duckomenta*, in: Stegmeier, Wolf; Egenberger, Marion (Hg.): *The Art of Duckomenta*, Köln 2010, S. 338.

Eine besonders interessante Nebenrolle verkörpert erneut Leonardo da Vinci in den Videospiele *Assassin's Creed 2*¹⁴³ und der direkten Fortsetzung *Assassin's Creed: Brotherhood*¹⁴⁴. Der Spieler schlüpft hier in die Rolle des jungen Florentiner Adligen Ezio, dessen Familie durch ein Komplott Rodrigo Borgias, des späteren Papstes Alexander VI., ermordet wird und der fortan auf Rache sinnt. Er wird Teil einer Geheimgesellschaft von Attentätern und folgt der Spur der Verschwörer bis zu seiner Konfrontation mit den Borgias. Der Spieler reist im Laufe der beiden Teile durch das optisch äußerst eindrucksvolle, virtuelle Italien des 15. Jahrhunderts ausgehend von Florenz. Dort begegnet man dem jungen Leonardo da Vinci, mit dem Ezio Freundschaft schließt und der fortan den Helden bei der Entschlüsselung codierter Botschaften hilft und ihn mit mechanisch verbesserten Waffen und Zubehör, wie einer im Ärmel versteckten Klinge, einer Miniaturpistole oder einem Fallschirm, ausstattet. In *Assassin's Creed: Brotherhood*, das einige Jahre später spielt, ist Leonardo bereits in den Dienst der Borgias getreten. Da er jedoch nicht will, dass seine Kriegsmaschinen in falsche Hände fallen, bittet er Ezio, diese samt den Plänen zu zerstören. Im Zuge dieser Aufgaben kann der Spieler Leonardos Erfindungen wie die Flugmaschine, den Panzer und das Kanonenboot jedoch zuvor benutzen.

Insgesamt zeichnen sich die Spiele durch eine detaillierte historische Recherche aus; zusätzlich befindet sich im Spielmenü ein Informationsarchiv, in dem alle historischen Figuren und Orte vorgestellt werden, um deutlich zu machen, wo sich die Spielentwickler künstlerische Freiheiten erlaubten. Leonardo und seine Erfindungen, die als digitale Modelle deutlich besser funktionieren als in der Realität, dienen natürlich der technischen Vielfalt während der Spielablaufs. Interessant ist vor allem, dass Leonardo dem Rezipienten bereits als junger Mann bekannt gemacht wird und nicht, wie sonst so oft, erst als Greis. Optisch entspricht er jedoch der allgemeinen Vorstellung dank des roten Gewandes, meist mit passender Mütze, das sich immer wieder in Darstellungen Leonardos findet¹⁴⁵. Auch wird auf seine Tätigkeit als Maler kaum Bezug genommen und jegliche zu erwartende Anspielung auf eines seiner bekannten Bilder fehlt. Leonardo wird ganz als Ingenieur, Erfinder und Entschlüssler von Rätseln portraitiert sowie natürlich als sympathischer Freund des Helden. In dieser Darstellung eröffnen die Videospiele einen weiteren Aspekt der sonst üblichen Leonardo-Rezeption, widersprechen dieser jedoch nicht.

¹⁴³ Ubisoft: *Assassin's Creed 2*, Montreal 2009.

¹⁴⁴ Ubisoft: *Assassin's Creed: Brotherhood*, Montreal 2010.

¹⁴⁵ Vgl. hierzu das vorherige Kapitel, den Comic sowie die Wachsfigur in Kapitel 2.2.2. Eine eindeutige Vorlage für diese auffallend immer wiederkehrende Darstellung ließ sich nicht finden. Die Mütze mag vom Leonardo-Standbild bei den Uffizien von Luigi Pampaloni aus den 1830er Jahren stammen, doch für die rote Farbe der Kleidung liefert es keine Erklärung. Eine weitere Darstellung aus dem 19. Jahrhundert als Vorbild scheint jedoch naheliegend.

2.1.2.3 Cover der Zeitschrift *Der Spiegel*

Um einen direkten Vergleich in der Art der Adaption und Verfremdung zu haben, bieten sich die Covermotive des Magazins *Der Spiegel* ganz besonders an. In den Jahren 2000 bis 2012 waren alle in dieser Arbeit thematisierten Renaissancewerke ein- oder mehrmals vertreten, insgesamt auf 12 Ausgaben.

Venus

Die Ausgabe 25 des *Spiegel* aus dem Jahr 2005 zeigt Botticellis Venus, die einmal mehr ihrer Begleiter und ihres dazugehörigen Hintergrundes beraubt ist. Stattdessen befindet sie sich nun vor einer aus Obst und Gemüse bestehenden Landschaft, und auch ihre Muschel ist zu einem Salat- oder Kohlblatt in Muschelform geworden.

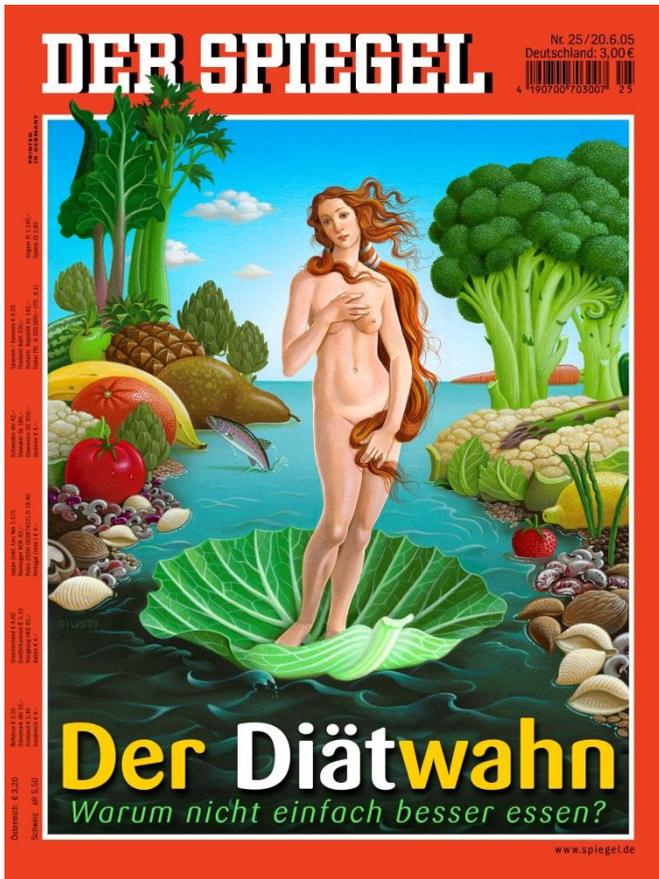


Abbildung 21: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 25/2005

Überschrift: *Der Diätwahn*. Unterüberschrift: *Warum nicht einfach besser essen?* Die Intention ist hier klar: Venus steht für Schönheit bzw. den schönen Menschen

schlechthin. Die Gemüsedekoration verweist natürlich auf das „bessere Essen“, das man zu sich nehmen sollte, um schlank zu werden, anstatt dem „Diätwahn“ zu verfallen. Der Austausch der Muschel gegen das Salat- oder Kohlblatt steuert zusätzlich einen humoristischen Faktor bei.

Das letzte Abendmahl

In Ausgabe 52 aus dem Jahr 2004 ist das *Letzte Abendmahl* ohne die beiden äußersten Dreiergruppen der Jünger dargestellt. Über Jesus schwebt überlebensgroß der Heilige Gral mit einer Taube dahinter, beide von goldenen Strahlen umgeben. Überschrift: *Mythos Heiliger Gral*, Unterüberschrift: *Die Legende um Jesus Christus, Maria Magdalena und die Tempelritter*.

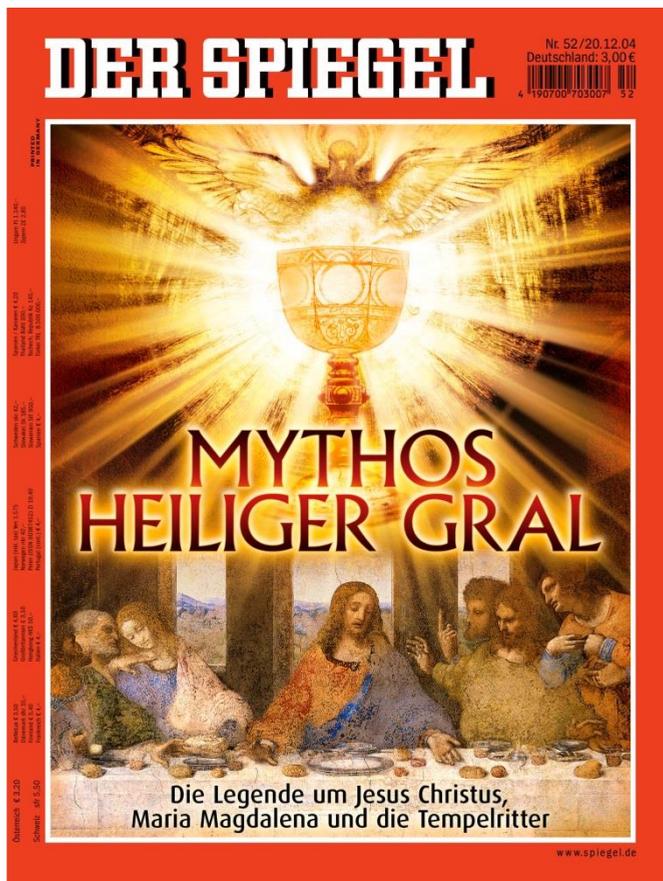


Abbildung 22: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 52/2004

Das Motiv mit dem einhergehenden Leitartikel erschien anlässlich der Debatte um Dan Browns Buch *Sakrileg*¹⁴⁶ und der darauffolgenden Welle des Interesses an (kunst)geschichtlichen Rätseln und Verschwörungstheorien, die sich in weiteren Büchern und Filmen niederschlug. Dies dokumentiert noch einmal den großen Einfluss von Browns Roman für die Rezeption des Abendmahls: Er gab dem Werk und natürlich der Legende um Leonardo einen neuen Popularitätsschub, wenn auch in den Augen der Wissenschaft keinen positiven.

Mona Lisa

Der Spiegel verwendete auf dem Cover der Ausgabe 47 im Jahr 2007 die *Mona Lisa* in einer ganz besonders humorvollen Adaption: die derzeitige Bundeskanzlerin Angela Merkel in der Kleidung und Haltung Lisas und mit deren Lächeln.



Abbildung 23: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 47/2007

¹⁴⁶ Brown 2004.

Die Verfremdung wird durch eine kleine Deutschlandflagge in Frau Merkels Hand sowie eine Anpassung des Hintergrunds mit einem röhrenden Hirschen und dem Bundestag vervollständigt. Die Überschrift lautet: *Warum lächelt diese Frau?* Die Unterüberschrift: *Das Zerbröckeln der Großen Koalition*. Hier wird natürlich auf die jahrhundertealte und unbeantwortbare Frage nach dem Grund für Lisas Lächeln rekurriert und als politische Kritik an der Bundeskanzlerin verwendet, die zum Zeitpunkt dieser *Spiegel*-Ausgabe gerade „gute Miene zum bösen Spiel“ machte und durchaus undurchsichtig in ihren Absichten erscheinen kann.

David

Insgesamt viermal erschien David als Covermotiv seit 2000.

Spiegel-Ausgabe 36/2001: David ist bis zur Taille dargestellt und hat einen durchsichtigen Oberkörper, in dem man die Organe sieht. Überschrift: *Das zerbrechliche Geschlecht*, Unterüberschrift: *Sonderteil Männer und Gesundheit*.



Abbildung 24: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 36/2001

Spiegel-Ausgabe 29/2003: Im Vordergrund befindet sich der damalige Bundeskanzler Gerhard Schröder in der Aufmachung von Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins *Goethe in der Campagna*, im Hintergrund diverse motivische Versatzstücke zum Thema Italien: u. a. Strand, der Turm von Pisa, eine venezianische Gondel und eine Ansicht bis zur Taille von David. Überschrift: *O Italien!* Unterüberschrift: *Das große Sommertheater*.



Abbildung 25: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 29/2003

Spiegel-Ausgabe 29/2006: David steht bis zu den Knien in einer Weltkugel, beide leuchten bläulich und haben die Oberfläche von Computerchips. Über Davids Herz sieht man ein „@“. Überschrift: *Ich im Internet*, Unterüberschrift: *Wie sich die Menschheit online entblößt*.



Abbildung 26: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 29/2006

Spiegel-Ausgabe 36/2008: Nur Davids Kopf ist zu sehen, über die Wange läuft eine Träne. Überschrift: *Woher kommt der Schmerz?* Unterüberschrift: *Was der Körper über die Seele verrät*.

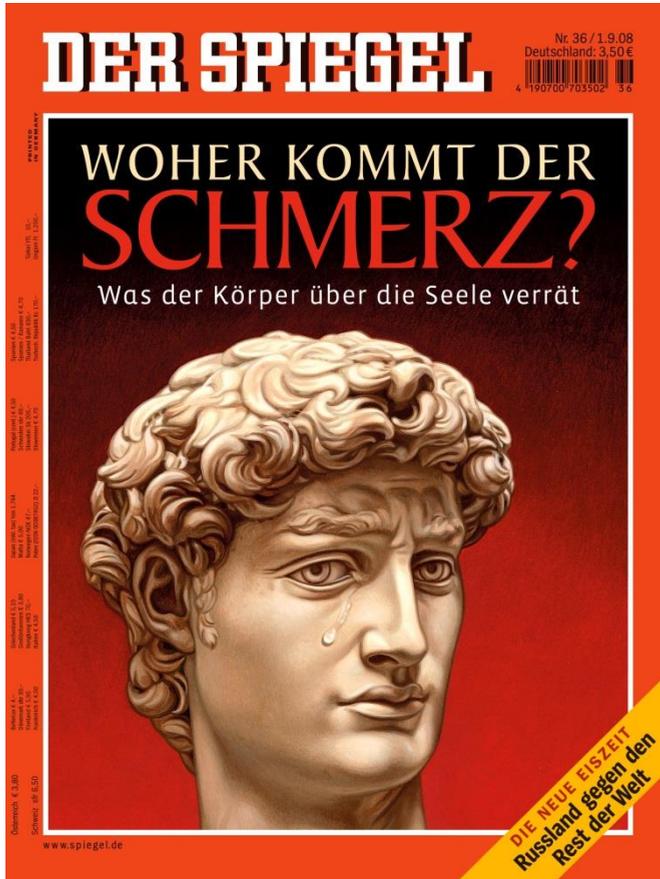


Abbildung 27: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 36/2008

Auch hier sind die Gemeinsamkeiten bei drei der vier Cover trotz aller Verfremdungen offensichtlich, indem sie sogar in den Titeln genannt werden: Menschheit, Mann, Körper, Seele. David steht als Symbol für all diese Begriffe, als der beispielhafte Mensch im umfassenden Sinne. Dabei fällt auf, dass die Verfremdungen keinesfalls humorvoll oder ironisch sind, sondern den grundsätzlichen Ernst des Originals beibehalten. Das Titelmotiv 29/2003 bildet eine Ausnahme: Es bezieht sich in ironischer Weise auf die damaligen Querelen zwischen der deutschen und der italienischen Regierung und der *David* dient neben den anderen, durchaus klischeehaften Motiven als Symbol für Italien. Nach der Erschaffung Adams ist

der David das zweithäufigst genutzte Titelmotiv des *Spiegels* in den Jahren 2000 bis 2012.

Die Erschaffung Adams

Die Erschaffung Adams ist nicht weniger als fünfmal auf dem Cover des *Spiegel* seit 2000 zu finden. In diesem Zeitraum wurde auf kein anderes Motiv so oft für die Gestaltung des Covers zurückgegriffen. Es handelt sich um folgende Ausgaben:

Spiegel-Ausgabe 52/2000: In mehreren Torbögen sind verschiedene religiöser Motive oder Fotos von Glaubensführern zu sehen; die Hände von Gott und Adam sind an einem zentralen Platz in der Mitte. Überschrift: *Jenseits des Wissens*, Unterüberschrift: *Warum glaubt der Mensch?* Botticellis Venus ist übrigens auch vertreten, wenn auch vernachlässigbar klein.

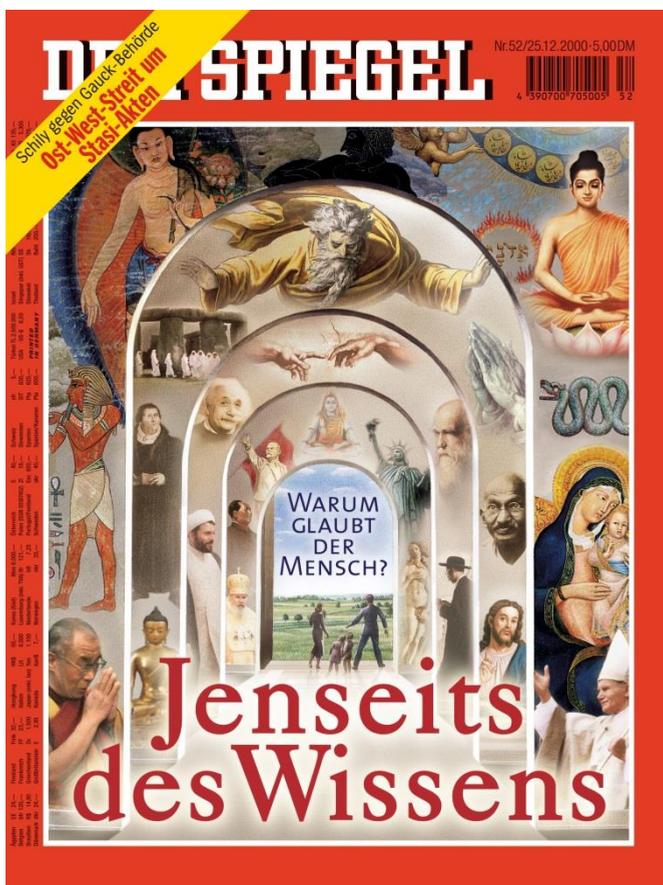


Abbildung 28: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 52/2000

Spiegel-Ausgabe 38/2003: Nur Adam und Gottes Hand sind zu sehen. Überschrift: *Das Y-Chromosom*, Unterüberschrift: *Oder: Warum gibt es eigentlich Männer?*

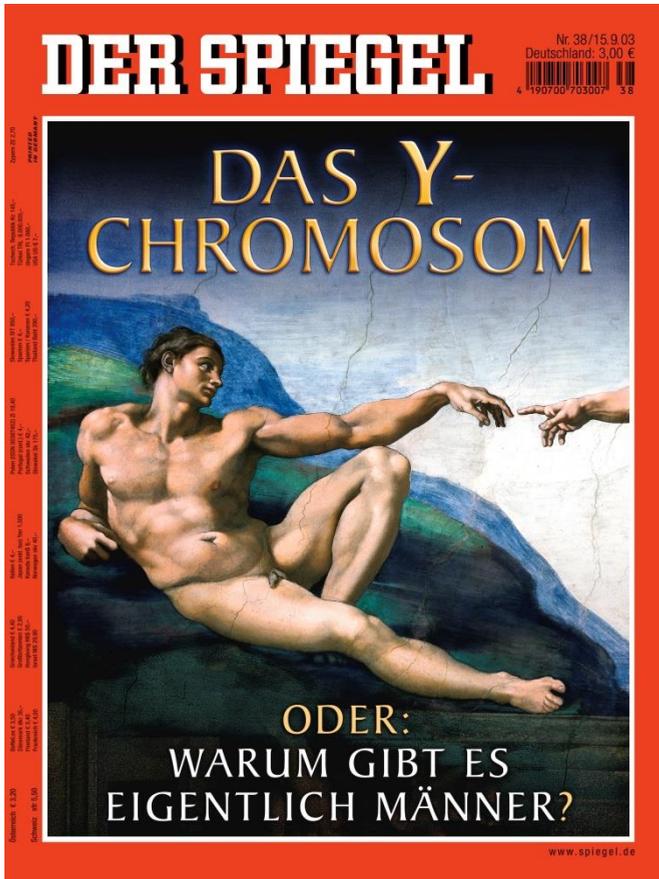


Abbildung 29: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 38/2003

Spiegel-Ausgabe 9/2005: Statt Adam ist eine Frau dargestellt. Gott und seine Engel wurden durch fünf junge Männer ersetzt. Überschrift: *Evas Männer*, Unterüberschrift: *Die Biologie der Partnersuche*.



Abbildung 30: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 9/2005

Spiegel-Ausgabe 52/2009: Statt der Hände von Gott und Adam sieht man die Hände eines muslimischen und eines christlichen Geistlichen, zu erkennen an den Symbolen auf ihren Ärmeln. Sie strecken die Hände einander nicht entgegen, sondern veranstalten ein Fingerhakeln. Der hellbraune Hintergrund ist mit den Rissen im Freskoputz des Originalmotivs durchzogen. Überschrift: *Wer hat den stärkeren Gott?* Unterüberschrift: *Islam und Christentum: Der ewige Zwist.*



Abbildung 32: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 52/2009

Drei Motive behandeln die Leitthemen Religionsstreit, Atheismus und Glaube, sind also unmittelbar auf Religion bezogen und bleiben somit eng beim ursprünglichen Thema. Bei den beiden anderen geht es um die Dualität von Mann und Frau, was sich wiederum auf Adam und Eva zurückführen lässt. Abstrakte Begriffe werden greifbar durch Michelangelos Darstellung und machen sie auf den ersten Blick allgemeinverständlich. Nicht zuletzt mag ein feministischer Ansatz mit-

schwingen in der ironischen Frage, wozu denn eigentlich Männer nötig seien und der Ersetzung Adams durch Eva.

Raffaels Engel

Ausgabe 51/2000 zeigt die *Sixtina*-Engel, wenn auch flügellos, unter einem Himmel aus Fast Food und Süßigkeiten. Überschrift: *Süße Sucht*, Unterüberschrift: *Deutschlands überfütterte Kinder*.



Abbildung 33: *Spiegel*-Cover der Ausgabe 51/2000

Hier werden die Kindlichkeit und der pausbäckige Charme der beiden *Sixtina*-Engel genutzt, um sie als Stellvertreter für menschliche Kinder und nicht als himmlische Wesen zu verwenden. Der sehnsüchtige Blick nach oben hat durch den aus ungesundem Essen bestehenden Himmel wieder einen Bezugspunkt bekommen, wodurch die Aussage der Überschrift unterstrichen wird. Insgesamt ist der Effekt sehr humorvoll und lebt natürlich von der großen Bekanntheit der Engel.

Insgesamt halten sich die *Spiegel*-Cover relativ dicht an die Vorlage bzw. des damit verbundenen Themas. Hier greift vor allem die feste Verknüpfung bestimmter Vorstellungen mit einem Bildmotiv. Gleichzeitig wird auch Interesse geweckt durch die offensichtlichen Verfremdungen. Diese Art, Aufmerksamkeit zu erregen, funktioniert jedoch nur, wenn fest davon auszugehen ist, dass die Leser die Originalmotive kennen. Außerdem betont die Zeitschrift mit diesen Covermotiven auch ein gewisses kulturelles Anspruchsniveau. Interessant zu erwähnen ist noch, dass immer ein festes Team von fünf bis sechs Mitarbeitern durchgängig für die Covergestaltungen zuständig ist und speziell für die vorgestellten verfremdeten Motive keine anderen Gestalter verantwortlich sind als für das Design der übrigen Cover.

2.2 Von Kunst zu Kitsch

Als Gegenpol zu den vorausgehenden Kapitelteilen werden nun im Folgenden die mögliche Gefahr der Verkitschung und damit einhergehende Abwertung der Kunstwerke durch ihre allzu häufige Alltagsverwendung und Reproduktion erläutert. Um eine klare Vorstellung vom Begriff des Kitsches zu bekommen, folgt zunächst eine genaue Definition.

2.2.1 Definitionen von Kitsch und der Unterschied zur Kunst

Die Diskussion um den Begriff Kitsch ist vielfältig und fast überall dort anzutreffen, wo es um Kunst geht, doch die meisten Menschen können keine exakte Definition dessen geben, was sie als kitschig bezeichnen. Schon Fritz Karpfen, einer der frühesten Autoren, der sich mit Kitsch befasste, erklärte: „Jedermann weiß, was Kitsch ist, und niemand kann eine präzise Deutung darüber geben.“¹⁴⁷ Es ist ein auf Gefühlen und unbewussten Kriterien beruhendes, negatives Werturteil, das gefällt wird. Dabei ist die Literatur zum Thema Kitsch durchaus umfangreich und die Autoren argumentieren sehr kontrovers im Lauf und Wandel des 20. und 21. Jahrhunderts: Einmal wird Kitsch als moralisch verwerflich und böse verteuelt¹⁴⁸ (und das in Formulierungen, die selbst bereits kitschig anmuten), ein anderes Mal als harmloses Genussmittel abgetan¹⁴⁹. Einerseits wird er als unvermeidlich gesehen, weswegen man sich nicht darüber aufregen sollte¹⁵⁰, andererseits als

¹⁴⁷ Karpfen, Fritz: *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Hamburg 1925, S. 7.

¹⁴⁸ Vgl. u. a. Karpfen 1925, S. 11 und Dorfles, Gillo: *Der Kitsch*, Mailand/Tübingen/Gütersloh 1969/77, S. 94 ff.

¹⁴⁹ Vgl. u. a. Richter, Gert: *Erbauliches, belehrendes, wie auch vergnügliches Kitsch-Lexicon von A bis Z*, Gütersloh 1972, S. 10.

¹⁵⁰ Vgl. u. a. Kellerer, Christian: *Weltmacht Kitsch. Ist Kitsch lebensnotwendig?* Stuttgart 1957, S. 98.

Indikator für ein ernstes Problem der Gesellschaft, die ihn offenbar nötig hat¹⁵¹. Dabei wird offensichtlich, dass eine sachliche, neutrale Debatte dieses die Gemüter bewegenden Themas schwer ist; bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts sind die wissenschaftlichen Abhandlungen hochemotional und zeigen oftmals, dass gerade die schärfsten Kritiker in ihrer Anprangerung des Kitsches gerade diesem unbewusst verfallen sind¹⁵².

Definition von Kunst

Einig sind sich alle jedoch darin, dass man, um Kitsch als solchen zu erkennen, zunächst einmal eine klare Definition von Kunst haben muss, um beide voneinander abzusetzen. Erik Forssman bemerkt dazu nicht ohne Ironie, dass sich der Wert der Kunstgeschichte erst da zeige, wo sie allgemein verständlich Kunst von Nichtkunst trennen könne¹⁵³. Kitsch ist nicht ohne Kunst denkbar; er ist ihre Schattenseite, „das schlechte Gewissen der Kunst“¹⁵⁴.

Tomas Kulka bietet eine gute Definition des ästhetischen Wertes von Kunst. Er nennt drei entscheidende Faktoren:

- *Einheit*: es gibt nichts, was man verändern könnte, ohne das Werk zu verschlechtern; das wichtigste Kriterium, das bereits Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert postulierte¹⁵⁵.
- *Komplexität*: hohe Komplexität des Motivs erschwert die Einheit, weil man mehr verändern kann.
- *Intensität*: Bündelung und Gezieltheit der Aussage des Werks, eine Änderung beeinflusst die Einheit sofort¹⁵⁶.

Gelungene Kunst, so postuliert er, kann alle drei Faktoren in hohem Maß aufweisen, weniger gelungene lässt mindestens einen dieser Faktoren vermissen¹⁵⁷.

¹⁵¹ Vgl. u. a. Elias, Norbert: Kitschstil und Kitschzeitalter, Münster 2004, S. 31.

¹⁵² Vgl. Doehlemann, Martin: Gibt es Kitsch auch in der Wissenschaft? in: Ernst, Stefanie: Auf der Klaviatur der sozialen Wirklichkeit. Forschung, Studium und Praxis: Schriften des Fachbereichs Sozialwesen der Fachhochschule Münster, Band 9, Münster 2004, S. 199.

¹⁵³ Vgl. Forssman, Erik: Die Kunstgeschichte und die Triviale Kunst, Heidelberg 1975, S. 8.

¹⁵⁴ Braungart, Wolfgang: Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung, in: Braungart, Wolfgang: Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 112, Tübingen 2002, S. 2 f.

¹⁵⁵ „Doch der Kürze halber möchte ich die Definition geben, daß die Schönheit eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, was immer für einer Sache, sei, die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen.“ (Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst, Wien/Leipzig 1912, S. 293).

¹⁵⁶ Vgl. Kulka 1996, S. 71.

¹⁵⁷ Vgl. Kulka 1996, S. 65 ff.

Definition von Kitsch

Kitsch hingegen hat nach Kulka überhaupt keinen ästhetischen Wert, weil es keine dieser drei Kriterien erfüllen kann:

- *Keine Einheit*: man kann viele, fast alle Elemente ändern, ohne dass das Werk in seinem grundsätzlichen Wesen positiv oder negativ beeinflusst wird. Ändert man das grundsätzliche Wesen, ist es nicht mehr das gleiche Motiv.
- *Keine Komplexität*: Kitsch lebt nicht vom Detail, sondern von der Idee des Dargestellten. Welche Farbe z. B. das Motiv hat, ist nicht wichtig. Hauptsache, es ist als solches erkennbar.
- *Keine Intensität*: Es gibt weder Bündelung noch Gezieltheit. Das Motiv und die Aussage sind eins¹⁵⁸.

Dennoch kann diese Definition nur unter Vorbehalten akzeptiert werden, denn man findet mit Sicherheit Werke, die alle drei Kriterien vermissen lassen und trotzdem kein Kitsch, sondern nur nicht wirklich gelungene Kunst sind. Daher ist es besonders wichtig zu ergänzen, dass Kitsch grundsätzlich anders wirkt als Kunst und sich daher von misslungener Kunst oder schlechtem Geschmack abhebt. Der zuvor erwähnte ästhetische Wert ist vor allem deswegen nicht vorhanden, weil Kitsch überhaupt nicht auf ästhetischem Wege wirkt, sondern auf emotionalem¹⁵⁹.

Auch wenn, wie schon erwähnt, die Herangehensweisen der Autoren, die über Kitsch geschrieben haben, teilweise sehr verschieden sind, sind sich dennoch alle weitgehend darüber einig, welche Merkmale Kitsch besitzt und wie er sich von der Kunst abgrenzt. Diese Definitionen für Kitsch in der Bildenden Kunst können folgendermaßen zusammengefasst werden:

- Kitsch tarnt sich als Kunst, wirkt aber vollkommen anders auf den Rezipienten. Während Kunst den Rezipienten zur Auseinandersetzung auffordert, ist Kitsch „leicht verdaulich“ und erfordert keine Anstrengung¹⁶⁰. Kunst macht den Rezipienten um eine Erfahrung reicher, Kitsch hingegen ist parasitisch und spiegelt nur die Projektionen des Rezipienten¹⁶¹.
- Kitsch kennt keinen Unterschied von Motiv und Aussage, es gibt keine Bedeutungsebenen. Man sieht sofort, was gemeint ist, und mehr ist auch nicht da: „Differenzierte Auseinandersetzungen mit einem Thema sind

¹⁵⁸ Vgl. Kulka 1996, S. 72 ff.

¹⁵⁹ Vgl. Kulka 1996, S. 78.

¹⁶⁰ Vgl. Linde, Franz: Kunst oder Kitsch? Ein Führer zur Kunst, Berlin 1934.

¹⁶¹ Vgl. Kulka 1996, S. 80.

eigentlich immer ein sicheres Zeichen dafür, dass man es nicht mit Kitsch zu tun hat.“¹⁶²

- Kitsch ist immer todernst gemeint. Ironie, Selbstkritik, meist auch Humor sind ihm fern¹⁶³.
- Kitsch braucht ein gewisses Maß an Naturgetreue, damit das Dargestellte einwandfrei erkennbar ist. Ein abstraktes Bild kann per se nicht kitschig sein¹⁶⁴.
- Kitsch vermischt so gut wie immer Ästhetisches und Ethisches miteinander, daher sind religiöse Motive besonders kitschanfällig. Schön, gut und richtig sind ein und dasselbe in einer „Marzipantheologie“¹⁶⁵.
- Kitsch ist immer emotional aufgeladen und zielt allein auf die Gefühlsebene, vor allem auf vier Uraffekte: Erhabenheit, Ehrfurcht, Anziehung und Abscheu¹⁶⁶.
- Kitsch untermauert immer feste Strukturen und kennt keine Innovation¹⁶⁷.
- Kitsch ergibt sich oft durch eine Inkongruenz von Form und Inhalt: Das Motiv ist zu erhaben für die einfache Umsetzung (Stoffkitsch) oder umgekehrt die Umsetzung zu übertrieben erhaben für das Thema (Formkitsch)¹⁶⁸. Oder es werden Elemente kombiniert, die grundsätzlich nichts miteinander zu tun haben¹⁶⁹.

Man muss zudem eine klare Grenze zwischen Kitsch und Trivialkunst ziehen: Kitsch ist immer trivial, aber nicht alles Triviale ist automatisch Kitsch¹⁷⁰. Der Unterschied liegt dabei in der Aussageabsicht. Zebhäuser fasst es folgendermaßen zusammen:

„In vielen Arbeiten wird [der Begriff] fast parallel gebraucht, obwohl er sich doch deutlich unterscheidet. Triviale Kunst bezeichnet eine Kunst mit einem einfachen,

¹⁶² Halcour, Dorothee: *Kitsch & Kunst. Zur Psychologie der Bildbetrachtung*, Göttingen 1995, S. 9.

¹⁶³ Vgl. Kulka 1996, S. 11.

¹⁶⁴ Vgl. Kulka 1996, S. 33.

¹⁶⁵ Richter 1972, S. 193.

¹⁶⁶ Vgl. Gelfert, Hans-Dieter: *Was ist Kitsch?* Göttingen 2000, S. 21 ff. Diese Uraffekte teilen sich noch in weitere Unterkategorien und können auch gleichzeitig wirken. Z. B. kann Anziehung sowohl Sympathie, sexuelle Anziehung als auch der Reiz des Niedlichen bedeuten; letzteres wirkt im Zusammenhang mit der Erhabenheit oft als Beschützerinstinkt angesichts der Darstellung kleiner Kinder oder Tiere. Auch Abscheu und Anziehung sind keine Gegensätze und können durchaus simultan wirken, wie z. B. gruseliger Kitsch zeigt.

¹⁶⁷ Vgl. Kulka 1996, S. 37.

¹⁶⁸ Vgl. Gelfert 2000, S. 16 ff.

¹⁶⁹ Vgl. Dorfler 1969/77, S. 183 ff.

¹⁷⁰ Scheier, Claus-Arthur: *Kitsch – Signatur der Moderne?* in: Braungart, Wolfgang: *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen* Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 112, Tübingen 2002, S. 29.

bestimmten Anspruch, der aber genau erfüllt wird. Die Intention von trivialer Kunst ist im Ergebnis erkennbar und wird von ihr auch eingelöst. [...] Beim Kitsch gäbe es einen höheren Anspruch, der eben über das Triviale hinausgeht, der dann aber vom Werk nicht eingelöst werden kann.“¹⁷¹

Kitsch im Lauf der Geschichte

Darüber, wann es in der Geschichte der Menschheit zum ersten Mal Kitsch gab, herrscht weitgehend großer Dissens. Tatsache ist, dass der Begriff Kitsch vermutlich zum ersten Mal um 1870 im Milieu des Münchner Kunsthandels auftauchte. Für die Etymologie des Wortes selbst gibt es verschiedene mögliche Erklärungen¹⁷²; die Tatsache, dass der Kitsch seinen Namen erst Ende des 19. Jahrhunderts erhielt, heißt aber nicht, dass es vorher nicht schon Kitsch gab.

Gillo Dorfles postuliert, dass es in der Antike keinen Kitsch gegeben haben könne, da Kunst in dieser Zeit immer eine religiöse oder politische Funktion hatte und daher vom Kitschverdacht befreit sei¹⁷³. Norbert Elias¹⁷⁴, Ivan Bystrina¹⁷⁵ und Tomas Kulka hingegen sind sich einig, dass das Aufkommen von Kitschobjekten immer mit der Massenproduktion von Gegenständen verbunden sei; Kulka zitiert u. a. den römischen Schriftsteller Titus Petronius, der sich bereits im 1. Jh. n. Chr. über billige, populäre, aber geschmacklose Dinge echauffierte¹⁷⁶. Auch scheint dies ein Phänomen, das untrennbar mit hoher, von Kunst durchdrungener Kultur verknüpft ist. Sobald die Möglichkeiten zur Massenproduktion gegeben sind, werden Kopien aus minderwertigen Materialien angefertigt oder die Machart eines anderen kopiert. So finden sich in der römischen Kultur unzählige Anklänge an andere Kulturen. Dies reicht vom Tempelbau nach Art der Griechen, der „wenig heilig, sondern dekorativ“¹⁷⁷ wirkt bis zu Mumienmasken nach Art der Ägypter in den ersten Jahrhunderten nach Christus¹⁷⁸. Bei solch alten Objekten, die heute allesamt Museumsstücke sind, käme dennoch niemand auf die Idee, sie kitschig zu nennen. Aber wie würden sie beurteilt, wenn sie neu wären? Das metallene, bunt bemalte

¹⁷¹ Zebhäuser, Severin: Der Kitschbegriff in der Kunstpädagogik, München 2006, S. 136.

¹⁷² Theorien für mögliche Ursprünge des Wortes:
 sketch – engl. hingeworfene Zeichnung
 verkitschen – billig machen
 kitschen – Straßenschlamm aufkehren
 Inversion von „chic“. Vgl. u. a. Kulka 1996, S. 18 f.

¹⁷³ Vgl. Dorfles 1969/77, S. 10.

¹⁷⁴ Vgl. Elias 2004, S. 39.

¹⁷⁵ Vgl. Bystrina, Ivan: Kitsch im Kontext der Kultur, in: Harry Pross (Hg.): Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1985, S. 11.

¹⁷⁶ Vgl. Kulka 1996, S. 15.

¹⁷⁷ Knöfel, Ulrike: Ersatz für die Religion, Der Spiegel, Nr. 27, 2.7.2007, S. 142.

¹⁷⁸ Vgl. Germer, Renate: Die Mumifizierung, in: Schulz, Regine; Seidel, Matthias: Ägypten. Die Welt der Pharaonen, Köln 1997, S. 468 f.

Stiftetui in Form eines Sarkophags im Museumsshop bezeichnen wir schließlich auch sofort und ohne Zögern als Kitsch.

Grundsätzlich muss also immer davon ausgegangen werden, wie sich Kitsch zum Betrachter verhält. Antike Objekte haben eine bestimmte Stellung in der Geschichte und sind Zeitzeugen, was sie vom Kitschverdacht aus heutiger Sicht befreit. Aber: Es ist durchaus möglich und sogar sehr wahrscheinlich, dass ein gebildeter Römer wie Petronius z. B. nachgemachte ägyptische Götterfigürchen kitschig fand, und das zu recht. Kulka meint dazu:

„Diskussionen über das Wesen der Schönheit sind fast so alt wie die Philosophie selbst, und Bedenken über das Problem des Geschmacks in Verbindung mit Kunst sind zu gut dokumentiert, um weitere Argumente zu brauchen. Schlechter Geschmack, wie generell schlechtes Urteilsvermögen, ist eine so universelle Schwäche, dass man sich nur schwer vorstellen kann, sie sei erst vor ungefähr 150 Jahren aufgetaucht.“¹⁷⁹

Auch Pross ist dieser Auffassung:

„Kitsch ist ein verhältnismäßig junger Ausdruck für eine alte Sache, die Diskrepanz zwischen dem menschlichen *Bezeichnungsvermögen* und seinem *Erkenntnisvermögen*.“¹⁸⁰

Kitschempfindung

Um tatsächlich beurteilen zu können, welche Alltagsadaptionen berühmter Werke unter den Begriff Kitsch fallen, muss also immer auch vom Rezipienten ausgegangen werden. Denn das Kitschempfinden ist nicht bei jedem gleich. Hermann Broch prägte den Ausdruck des „Kitschmenschen“¹⁸¹, der für die Wirkung von Kitschobjekten besonders anfällig ist und nicht genug geistigen Abstand besitzt, sie als solche zu erkennen. Er ist ein reiner Konsument, der sich nicht anstrengen will, sondern nur genießen. Pross postuliert dazu nicht ohne Augenzwinkern, dass wir alle von Zeit zu Zeit Kitschmenschen seien¹⁸². Claudia Putz¹⁸³, Hans-Edwin

¹⁷⁹ Kulka 1996, S. 16: „Discussions of the nature of beauty are almost as old as philosophy itself, and concerns with the problem of taste in connection with art are too well documented to need further argument. Bad taste, like poor judgment in general, is such a universal failing that it is difficult to imagine that it could have appeared only some hundred and fifty years ago.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

¹⁸⁰ Pross, Harry: Kitsch oder nicht Kitsch? in: Pross, Harry: Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1985, S. 24.

¹⁸¹ Broch, Hermann: Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches, in: Dorfles, Gillo: Der Kitsch, Mailand/Tübingen/Gütersloh 1969/77, S. 49.

¹⁸² Vgl. Pross 1985, S. 26.

¹⁸³ Vgl. Putz, Claudia: Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips, Bochum 1994, S. 219.

Friedrich¹⁸⁴ und Erik Forssman¹⁸⁵ gehen noch einen Schritt weiter: „den Kitsch an sich“ gebe es gar nicht, sondern er entsteht in der Rezeption eines Objekts, das die oben genannten Kitschkriterien zumindest zu einem großen Teil durch einen kitschanfälligen Menschen erfüllt. Daher kann man auch durch große Kunst eine Gefühlsempfindung entwickeln, die sonst nur Kitsch auslöst, wenn diese Kunst – wie zum Beispiel die Engel der *Sixtinischen Madonna* – eine gewisse, leicht als sentimental empfundene Wirkung hat¹⁸⁶.

„Wenn auch die verschiedensten Kunstwerke fälschlich als Kitsch genossen und interpretiert werden können, so scheinen doch manche anfälliger dafür zu sein als andere. Wo Rationalität und Formstrenge herrschen, muß man dem Werk wahrscheinlich mehr Gewalt antun, um es zu Kitsch umzufunktionieren. Wo dagegen Stimmungen und Gefühle walten [...], ist die Wahrscheinlichkeit größer, daß ernstzunehmende Kunstwerke genießerischer Willkür zum Opfer fallen.“¹⁸⁷

Für die vorliegende Argumentation ist diese Theorie von großer Wichtigkeit, denn sie ist bisher die einzige, die jeglicher Hinterfragung standhält und auch scheinbare Widersprüche überbrückt. Sie wird im Folgenden als Ausgangspunkt genommen, um die Alltagsreproduktionen zu untersuchen.

2.2.2 Reproduktionen und Verfremdungen von Kunst gleich Kitsch?

Kunst ist seit jeher reproduzierbar gewesen; was Menschen einmal erschaffen haben, kann auch von Menschen kopiert werden¹⁸⁸. Allerdings ist die Diskussion um die Auswirkungen von Reproduktionen nicht neu. Schon Robert Bussler sieht bereits 1861 die Gefahr der Trivialisierung:

„Die mechanischen Vervielfältigungsmittel verbreiten die Produkte der Kunst auf industrielle Weise bis in die entlegensten Winkel. Natürlich geschieht diese Extensität auf Kosten der Intensität und es stände zu fürchten, dass wir zwar einen grösseren Markt, aber auch nur um so leichtere Waare erhalten werden.“¹⁸⁹

Gillo Dorfles behauptet zudem, dass jedwede Form der Reproduktion eines Kunstwerks bereits Kitsch darstelle, da die Reproduktion die Einzigartigkeit des

¹⁸⁴ Vgl. Friedrich, Hans-Edwin: Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses. Die Karriere des Kitschbegriffs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Braungart, Wolfgang: Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 112, Tübingen 2002, S. 52.

¹⁸⁵ Vgl. Forssman 1975, S. 11.

¹⁸⁶ Vgl. Braungart 2002, S. 2.

¹⁸⁷ Forssman 1975, S. 11.

¹⁸⁸ Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1955, S. 11.

¹⁸⁹ Bussler 1861, Nachdruck von 1983, S. 62 f.

Werks ad absurdum führt und es damit eines essentiellen Elementes beraube¹⁹⁰. An dieser Stelle sei allerdings noch einmal erwähnt, dass Dorfles einerseits dennoch die römischen Kopien griechischer Meister nicht für Kitsch hält und dass man andererseits nach seiner Definition eigentlich, überspitzt formuliert, jedes wissenschaftliche Buch mit Abbildungen von Kunstwerken als Kitsch bezeichnen müsste, natürlich auch sein eigenes. Auch Walter Benjamin beklagte bereits, dass ein Kunstwerk durch seine Vielfältigkeit seine Aura der Einzigartigkeit verliere und damit einer wichtigen Eigenschaft beraubt werde¹⁹¹.

Obwohl diese Argumentation nicht einfach von der Hand zu weisen ist, muss dieses Thema präziser aufgeschlüsselt werden. Denn entscheidend sind m. E. die Art und Weise der Reproduktion und ihre Verwendung. Ersteres ist abhängig vom Hersteller, zweites abhängig vom Rezipienten. Niemand käme auf die Idee, ein schlichtes Poster der *Mona Lisa*, das man sich z. B. ins Büro hängt, kitschig zu nennen. Wenn man dieses Poster aber mit einem vergoldeten Rahmen versieht und über das Wohnzimmer- sofa hängt, wird jeder sofort an Kitsch denken. Der Unterschied liegt hier ganz eindeutig in der Verwendung: Das Poster im Büro dient als Abbildung des Bildes. Das gerahmte Poster hingegen will ein Bild *sein*, obwohl man auf den ersten Blick erkennt, dass es nicht das Original ist, schon allein aufgrund des Materials. Dies wirkt wie eine Beleidigung der Originalität des Werks¹⁹².

In fast allen Beispielen der im Folgenden vorgestellten Alltagsreproduktionen haben wir es auch mit Verfremdungen zu tun. Die beiden häufigsten Verfremdungen sind dabei die Verkleinerung und der Ausschnitt. Beides nimmt dem Werk ein essentielles Element, nämlich seine Proportion im Vergleich zum Betrachter und die Vollständigkeit und damit den Kontext des Motivs. Wie bereits von Leon Battista Alberti postuliert, kann man ein echtes Kunstwerk und dessen Schönheit nicht derartig einschneidend verändern, ohne seinen Wert zu mindern¹⁹³. Besonders bei dem Ausschnitt wird ein Detail des Gesamtwerkes aus dem Zusammenhang gerissen und verliert dadurch seine Stellung in der Gesamtkomposition. Originelle und witzige Verfremdungen hingegen, die möglicherweise auf eine zusätzliche Bedeutungsebene verweisen, wie z. B. Karikaturen oder eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Motiv, sind grundsätzlich nie kitschig, da sich Kitsch per definitionem nicht mit Ironie, Humor, Kritik oder tieferen Bedeutungsebenen vereinbaren lässt. Dementsprechend geraten einige der in dieser Arbeit bereits vorgestellten Alltagsadaptionen per se nicht in den Kitschverdacht und werden im Folgenden auch nicht weiter in dieser Richtung betrachtet. Man muss also festhal-

¹⁹⁰ Dorfles 1969/77, S. 31.

¹⁹¹ Vgl. Benjamin 1955, S. 16.

¹⁹² Vgl. Forssman 1975, S. 22 f.

¹⁹³ Vgl. Alberti 1912, S. 293.

ten, dass jegliche Reproduktion eines Kunstwerkes gesondert betrachtet und in ihren Kontext eingeordnet werden muss.

Botticellis *Geburt der Venus*

Die Venus von Botticelli wird wegen ihrer besonders ansprechenden Ästhetik heutzutage vielfach im Alltag verwendet, oft als Symbol für Schönheit schlechthin. Gerade in der mit sexuellen Reizen oft überfluteten Medienwelt des 21. Jahrhunderts wirkt sie keinesfalls mehr provokant wie zur Entstehungszeit, sondern mit ihrer schamhaften Haltung im Gegenteil eher wie ein Symbol für versteckten, eleganten Reiz als für offen gezeigte „Sexiness“. Die Tatsache, dass sie sich seit fast 200 Jahren in einem öffentlichen Museum befindet, hat natürlich zu ihrer Bekanntheit beigetragen. Mehr noch, Botticellis Vorstellung vom Aussehen der Venus hat bis heute unsere Idee von der römischen Liebesgöttin geprägt. Wir können sie uns kaum anders denken als mit langen, wehenden blonden Locken und anmutig in einer Muschel stehend. Natürlich hilft es sehr, dass unser heutiges Verständnis von natürlicher Schönheit sich immer noch weitgehend mit dem Aussehen der Venus deckt; die in elisabethanischen Zeiten beliebten ausrasierten Stirnen oder nach heutigen Maßstäben zu üppigen Rubensfrauen entsprechen dem heutigen westlichen Geschmack deutlich weniger.

Wann eine Reproduktion der Venus als Dekoration für Alltagsgegenstände begann, lässt sich nicht mehr dokumentieren. Heutzutage jedenfalls findet man Venus neben ihrer auffällig häufigen Verwendung in der Werbung vielfach reproduziert wieder: auf Kaffeetassen, Krawatten, T-Shirts, Postern, Postkarten, Schmuckstücken, Seifen, Parfüms, Taschen, Büromaterialien und vielem mehr. Der Zweck ist simpel: Sie soll diese profanen Alltagsgegenstände veredeln und unsere Umgebung damit ein wenig ästhetischer machen.

Wenn man im Internet unter dem Stichwort „Venus von Botticelli“ recherchiert, stößt man neben den schon erwähnten Alltagsgegenständen sehr schnell auf Figuren.



Abbildung 34: Venusfigur

Die im Bild zweidimensionale Venus wird nun dreidimensional als Statue gestaltet, die wahlweise von Puppengröße bis lebensgroß für Haus und Garten erworben werden kann. Interessant bei dieser Umsetzung sind folgende Faktoren: Erstens wird nur das Hauptmotiv des Bildes, nämlich Venus in der Muschel herausgegriffen, da das gesamte Bild, schon allein wegen der fliegenden personifizierten Winde, nicht als Figurengruppe gestaltet werden könnte. Wie bei Michelangelos *Er-schaffung Adams* und Raffaels *Sixtinischer Madonna* bietet sich auch bei Botticellis *Geburt der Venus* die Herauslösung eines Elements, in diesem Fall der Hauptfigur, durchaus an. Venus lässt sich auch ohne Hintergrund und Begleitpersonen darstellen und ist dank ihrer Muschel und der bekannten Körperhaltung immer eindeutig identifizierbar. Der zweite Faktor, den es zu betonen gilt, ist die Tatsache, dass diese Venusfiguren immer rein weiß sind und nicht naturgetreu farbig wie die Vorlage. Dies soll natürlich auf die Erscheinung einer antiken Statue rekurrieren. Der doppelten Ironie dieser Tatsache waren sich die Hersteller dieser Figuren sicher nicht bewusst: Erstens waren antike Statuen ursprünglich leuchtend bunt

bemalt und niemals so schlicht weiß, wie wir es heute als „klassisch“ empfinden¹⁹⁴, und zweitens waren Botticellis direkte Vorbilder zu seiner Venus bereits antike Statuen, wie in einem späteren Kapitel noch erläutert wird. Rein optisch wirken diese Figuren zwar durchaus ansprechend und lassen auch keinen Zweifel daran, welches Motiv sie reproduzieren. Man muss jedoch sagen, dass eine Figur von Botticellis Venus dessen eigentliche Leistung, nämlich die glaubhafte Umsetzung einer dreidimensionalen Darstellung in eine zweidimensionale, vollständig zunichtemacht. Insgesamt lässt sich über Botticellis Venus als Statue sagen, dass ihr Grad an Kitschigkeit sehr stark vom Umfeld abhängt. Befindet sich die Figur im Vorgarten eines Reihenhauses oder als winziger Gipsabguss neben anderen Souvenirs, ist die Gefahr des Kitsches sehr groß. Sie andererseits z. B. auf eindeutig humorvolle oder ironische Weise einer Sammlung absichtlich besonders geschmackloser Souvenirs hinzuzufügen, wirkt dieser Gefahr sofort wieder entgegen, da, wie schon erwähnt, eine intelligente Auseinandersetzung mit einem schnell kitschig wirkenden Objekt dieses weitgehend „retten“ kann. Grundsätzlich ist es also wieder vom Besitzer der Figur abhängig, wie diese in Szene gesetzt und wie sie wahrgenommen wird. Allerdings ist eine starke Verkleinerung und möglicherweise „nachgebesserte“ Reproduktion immer in relativ großer Gefahr, zu Kitsch zu werden.

Eine ca. 1,5 m breite, qualitativ durchaus gute Bildreproduktion der *Geburt der Venus* von Botticelli mag nichts Ungewöhnliches sein, bemerkenswert ist jedoch die Umgebung, in der es sich in diesem Fall befindet. Das Bild hängt an der Wand eines Restaurants und ist durch das große Fenster von der Straße her gut sichtbar. Befindet man sich im Inneren, fügt sich das Bild recht gut in die Dekoration des Restaurants. Skurril wirkt es jedoch dadurch, dass das Restaurant den Namen „Kartoffelhaus“ trägt, der in großen Lettern über dem Fenster angebracht ist. Passanten sehen draußen also zwangsläufig den Restaurantnamen als „Überschrift“ über dem Bild, und diese größtmögliche Inkongruenz zieht die ansonsten akzeptable Reproduktion ins Lächerliche.

¹⁹⁴ Vgl. hierzu u. a. Brinkmann, Vinzenz; Wünsche, Raimund (Hg.): Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur, München 2005.



Abbildung 35: Kartoffelhaus

Eine Nachfrage bei der Restaurantleitung ergab eine simple Erklärung: Man hatte die komplette Gestaltung des Interieurs vom Vorbesitzer übernommen, bei dem es sich um den Betreiber eines italienischen Restaurants gehandelt hatte. Den neuen Besitzern gefiel die vorhandene Einrichtung jedoch so gut, dass alles blieb, wie es war, inklusive der Venus als Wanddekoration zur Aufwertung des Ambientes. Zudem gewinnt man den Eindruck, dass der beschriebene Effekt, der von außen erzeugt wurde, nicht als störend oder lächerlich empfunden wurde, obwohl man durchaus zugab, dass Botticellis *Geburt der Venus* wirklich nichts mit Kartoffeln gemein habe. Das Bild hat allerdings weder einen auffälligen Rahmen noch versucht es, möglichst „echt“ zu wirken; dies gilt übrigens für die ganze Einrichtung, die historisierend-romantisch gestaltet ist. Man kann jedoch deutlich erkennen, dass es sich z. B. bei den Vasen um Kopien handelt. Insgesamt kann man die gesamte Einrichtung durchaus kitschig nennen, wenn man von einem ernst gemeinten Hintergrund ausgeht. Sieht man die *Geburt der Venus*-Reproduktion noch einmal im Zusammenhang mit dem Namen des Restaurants, kann die (unfreiwillige) Komik sie im Auge des Betrachters wieder etwas aufwerten.

Leonardos *Mona Lisa*

Obwohl die Umfrage in Kapitel 3.4 die *Mona Lisa* mit als häufigstes, im Alltag präsentestes Werk ergeben hat, finden sich doch nur wenige außergewöhnliche Verwendungen. Abgesehen von den üblichen Postern, Postkarten, Kaffeetassen und T-Shirts, die zwar präsent, aber wenig originell sind, ist die *Mona Lisa* hauptsäch-

lich in meist verfremdeter Form in der Werbung zu finden oder wurde durch einen Künstler für eine bestimmte, meist kritische Aussage verwendet; angefangen von den Dadaisten und Surrealisten über die Vertreter der Pop Art bis heute. Da Werbung nicht zum Thema dieser Arbeit gehört und die gezielte Verwendung durch Künstler einen anderen Bereich darstellt als kommerziell ausgerichtete Alltagsreproduktionen, bleiben nur sehr wenige originelle Beispiele übrig. Diese Tatsache ist recht bemerkenswert und lässt sich vermutlich zu einem Teil darauf zurückführen, dass die *Mona Lisa* im Gegensatz zu den meisten anderen Beispielen dieser Arbeit nicht fragmentarisch dargestellt werden kann. Man sieht sie grundsätzlich immer vollständig wiedergegeben, höchstens vielleicht noch auf das Gesicht reduziert.

Abgesehen von den vielfältigen Adaptionen durch Künstler und diverse Gastauftritte in Filmen findet man Anspielungen auf die *Mona Lisa* vor allem in der Literatur. In der Musik ist die wohl bekannteste Hommage an Mona Lisa Nat King Coles gleichnamiger Song von 1950, in dem ebenfalls auf das geheimnisvolle Lächeln angespielt wird. Insgesamt lässt sich sagen, dass die *Mona Lisa* in praktisch jedem künstlerischen Bereich eine Umsetzung gefunden hat.

Eine sehr interessante Adaption der *Mona Lisa* und auch gleichzeitig eine Darstellung ihres Schöpfers findet sich im Wax Museum in San Francisco. Hier ist in Lebensgröße die Ateliersituation wiedergegeben: Leonardo, dem bereits altbekannten Bild des alten, weißbärtigen Mannes in roter Samttunika entsprechend, steht an seiner Staffelei und portraitiert Lisa, die wiederum vor einem Bild der bizarren Landschaft sitzt.

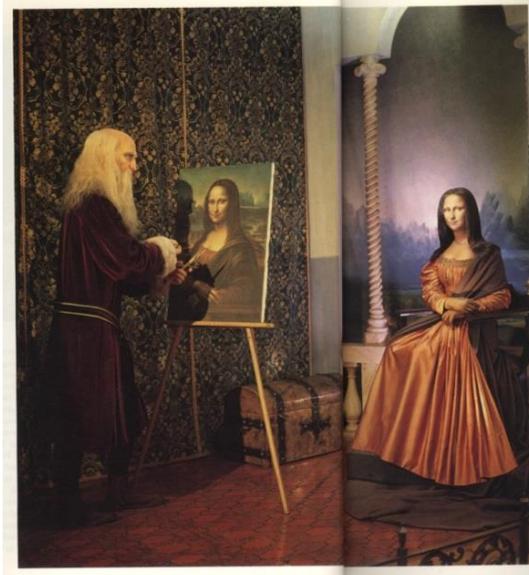


Abbildung 36: Wachsfiguren von Leonardo und Lisa

Die Figuren sind leicht erkennbar, Lisa vor allem an ihrer typischen Haltung, denn die Wachsfigur trägt nicht den zarten Schleier über den Haaren und hat glattere, ordentlichere Haare. Ihr mysteriöses Lächeln ist sehr gut getroffen und wirkt durch die Dreidimensionalität und Lebensechtheit der Wachsfigur sehr eindringlich. Die Idee, die Entstehung des berühmtesten Gemäldes der Welt auf diese Art zu zeigen, hat viel mit einer Filmszene gemein. Zwar bewegen sich die Wachsfiguren nicht, aber ihre Naturtreue schafft eine große Nähe zum Betrachter, der nun unmittelbarer Augenzeuge dieses Moments wird. Leonardo und Lisa werden buchstäblich lebendig und „spielen“ die Szene nach, die sie beide unsterblich werden ließ – Leonardo als Maler, Lisa als Modell. Dies ist im Übrigen nicht die erste Darstellung dieser Szene: Aimée Brune-Pages malte bereits 1845 dieses Motiv; Charles Lemoine setzte es als Kupferstich um¹⁹⁵. Hier wurden zudem auch die Musiker und Unterhalter aus Vasaris Bericht berücksichtigt, die Lisa bei guter Laune halten sollten. Die Wachsfiguren sind ebenfalls auf unterschiedliche Weise zu betrachten. Wenn man einerseits davon ausgeht, dass sie einen beeindruckenden, ehrfurchtgebietenden Moment darstellen sollen und dies beim Betrachter nicht den gewünschten Effekt erzielt, ist es problematisch. Natürlich muss man dabei auch die Entstehungszeit der Figuren berücksichtigen, denn, wie im Folgenden noch bei Michelangelos Erschaffung Adams als Filmversion zu diskutieren sein wird, spielt der Zeitgeschmack eine große Rolle. Es hängt erneut zu einem Großteil vom Rezipienten ab, wie er es wahrnimmt. Sieht dieser die Szene jedoch von vorneherein in humorvolle Weise, kann er die Umsetzung als originelle Idee empfinden und nicht als aufgesetzte Heroisierung.

¹⁹⁵ Vgl. Storey 1980, S. 9.

Michelangelos *David*

David wurde in seiner Eigenschaft als nachantikes männliches Idealbild vielfach kopiert, adaptiert und natürlich auch karikiert. Die wohl häufigste Verwendung ist dabei eine verkleinerte Kopie für Haus oder Garten. In diversen Materialien von Plastik über Gips bis hin zu echtem Marmor und von einer Miniatur bis zu einer lebensgroßen oder gar 1:1 getreuen Kopie ist alles vorhanden. Neben den Nachbildungen antiker Skulpturen wie z. B. der *Venus von Milo* wird der *David* quasi zur künstlerisch gehobenen Variante des Gartenzwergs zur Veredelung des Heims. Eine besonders kuriose Variante ist dabei der *David* als 3D-Puzzle, das man selbst zusammenbauen kann. Hier wird eine nicht vorhandene künstlerische Tätigkeit suggeriert und gleichzeitig die Herausforderung eines Puzzles geboten.



Abbildung 37: 3D-Puzzle und *David*-Statuen

Ein extremes Beispiel ist die Villa des Sängers Norwood Young in Los Angeles: Young ließ insgesamt 19 lebensgroße *David*-Kopien um die Auffahrt seines Hauses herum aufstellen, was ihm erheblichen Protest der Nachbarn einbrachte¹⁹⁶.



Abbildung 38: Villa von Norwood Young

Die Wirkung von verkleinerten Reproduktionen ist eine vollkommen andere, da sie den Blickwinkel des Betrachters entscheidend verzerrt. Michelangelos *David* war dafür gedacht, von unten gesehen zu werden, 10 Meter oberhalb des Betrachters. Ihn in ein vollkommen anderes Verhältnis zum Blick des Rezipienten zu setzen, bedeutet eine erhebliche Beeinträchtigung der Wirkung. Dies kann schnell einen kitschigen Effekt ergeben, besonders wenn die Figur in einem Maß verkleinert wird, das sie jeglicher Ernsthaftigkeit beraubt. Eine qualitativ schlechte Kopie, die z. B. die Gesichtszüge nicht getreu wiedergibt, gar verniedlicht oder die gerunzelte Stirn glättet, sorgt zusätzlich für einen kitschigen Effekt, wie man es bei den Kopien vor Norwood Youngs Villa und beim 3D-Puzzle deutlich sieht. Auch die Umgebung, in die eine Reproduktion platziert wird, kann, je unpassender sie ist, den Kitschgrad der Kopie erhöhen. Das heißt umgekehrt, dass eine gute 1:1-Kopie in Marmor oder Gips in einer passenden Umgebung durchaus vertretbar ist, wie z. B. in einer Sammlung historischer Statuen oder als Ersatz des witterungsbeeinträchtigten Originals auf der Piazza della Signoria.

¹⁹⁶ Vgl. Thomas, Paul Islwyn: Michelangelos David. The private Life of a Masterpiece, GB 2003. Der genaue Grund für den Protest der Nachbarn ist nicht klar, doch die Nacktheit der Figuren wird eine große Rolle gespielt haben. Inzwischen will Young die Villa jedoch wieder verkaufen, da sie nun bekannter ist als er selbst.

Michelangelos *Die Erschaffung Adams*

Das Motiv der Erschaffung Adams ist im Alltag vor allem im Ausschnitt der sich beinahe berührenden Hände zu finden; welche Auswirkungen diese fragmentarische Verwendung auf die Rezipienten hat, wird im Kapitel 3.4 untersucht. Die Liste der Verwendungen ist lang: Poster, Postkarten, Kaffeebecher, Büromaterialien, Wandaufkleber usw. Neben dieser vielfachen, rein dekorativen Verwendung des Ausschnittes wird das Motiv jedoch auch oft verfremdet: Bekannte Figuren aus Filmen, Fernsehserien, Comics oder dem realen Alltag schlüpfen in die Rolle von Adam bzw. Gott. Auffällig ist auch die häufige Verwendung als Karikatur oder in Zeitschriften, um eine ganz bestimmte Aussage zu unterstreichen, die meist entweder mit Kommunikation oder mit Religion zu tun hat.

Das Filmposter zu *E.T. – Der Außerirdische*¹⁹⁷ ist eindeutig der *Erschaffung Adams* entlehnt, weicht motivisch jedoch erheblich vom Original ab: Statt Gott und Adam sind es nun die Hände des jungen Hauptdarstellers und des titelgebenden Außerirdischen E.T., außerdem sind die Hände spiegelverkehrt angeordnet und eher diagonal denn horizontal.

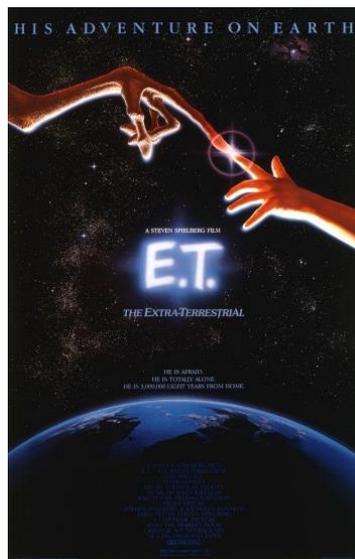


Abbildung 39: E.T.-Poster

Der Lichtfunke, der zwischen den Fingern überspringt, kommt im Laufe der Handlung des Films mehrmals zur Anwendung, da E.T. mit seiner Berührung Wunden heilen kann. Das Postermotiv nimmt trotz der großen Abweichungen deutliche Aspekte und Aussagen des Originalmotivs auf: Neben der im weitesten

¹⁹⁷ Spielberg, Steven: *E.T. – Der Außerirdische*, USA 1982.

Sinne lebensspendenden Geste wird hier die Begegnung zweier Wesen thematisiert, die aus vollkommen verschiedenen Welten stammen: der Junge von der Erde, das Alien aus dem Weltall oder Himmel im weitesten Sinne. Zudem haben der Junge und auch seine Freunde, die helfen, E.T. wieder zu seinem eigenen Planeten zurückzubringen, am Ende des Films die große und unauslöschliche Erkenntnis gewonnen, nicht allein im Universum zu sein – genau wie der Mensch durch seinen Glauben an Gott. Inwieweit die Filmzuschauer bewusst den Bezug zu Michelangelos Original ziehen, lässt sich nicht ermitteln, aber die wohlgedachte Nutzung der in den Köpfen verankerten Symbolkraft der Geste wurde hier bewusst und geschickt für die Werbung des Films verwendet. Dennoch gibt es in dem Filmplakat durchaus emotional sehr aufgeladene und dadurch kitschverdächtige Elemente: die Weltkugel am unteren Bildrand, der Lichtfunke, der überspringt, die Sterne im Hintergrund und natürlich die Kinderhand. Nichts davon ist für sich genommen kitschig, aber die Summierung dieser Elemente des Erhabenen und Niedlichen kann sehr leicht übertrieben werden. Was jedoch diesem Eindruck entgegenwirkt, ist die Hand des Aliens. Dieses ist im Film selbst sehr kindgerecht und harmlos dargestellt mit einem gutmütigen Gesicht und übergroßen Augen, doch ohne Kenntnis der übrigen Erscheinung wirkt die dürre, knochige Hand mit den überlangen, spinnenartigen Fingern auf dem Filmplakat erst einmal nur fremdartig und etwas unheimlich. Dieser Effekt soll natürlich auf den Inhalt des Films neugierig machen, aber gleichzeitig verhindert er auch eine allzu pathetische und damit kitschige Note.

Die Erschaffung Adams als Erscheinung in den Wolken aus *Michelangelo – Inferno und Ekstase*, die schon vorgestellt wurde, ist die einzige Filmszene, die in Bezug auf Kitsch näher untersucht werden soll. Wichtig ist zunächst einmal, dass diese Filmszene im Gegensatz zu den anderen, bereits vorgestellten eindeutig ernsthaft gemeint ist, also nicht durch Ironie und Humor vom Kitschverdacht ausgeschlossen werden kann. Außerdem geht es hier um einen ausgesprochen erhabenen Moment der Inspiration des Künstlers, der auch durch eine besonders dramatische Filmmusik begleitet wird. Die bereits erwähnte Aura Michelangelos einer in Werk und Charakter alttestamentlichen Kraft, aufbrausend und urtümlich, wird hier so deutlich genutzt wie nirgends sonst: Michelangelo wird in dieser Filmsequenz quasi zu Moses, der allein auf den Berg steigt, um dort Gottes Weisung zu empfangen, und dann erleuchtet und als Begründer eines neuen Zeitalters zu seinen Mitmenschen zurückkehrt. Dies ist an sich ein intelligenter und vielleicht sogar hintersinniger Kunstgriff, zumal der Schauspieler Charlton Heston acht Jahre zuvor tatsächlich den Moses in *Die zehn Gebote* verkörpert hatte. Das Problem ist jedoch die Erscheinung der Erschaffung Adams in den Wolken, die sich in den satten Farbtönen der Dämmerung exakt um die aufgehende Sonne windet. Diese überemotionale und übergewaltige Darstellung, verbunden mit der Musik und der Szenerie des mit sich und der Welt ringenden Protagonisten allein auf der Bergspitze, der sich die Worte der Bibel ins Gedächtnis ruft, dass Gott den Menschen nach dem

eigenen Bilde erschuf, kann durchaus aus heutiger Sicht als kitschig betrachtet werden. Man muss jedoch auch den zeitlichen Kontext betrachten und die Darstellungstradition, in der sich der Film befindet: Sämtliche Historienfilme der damaligen Zeit (und durchaus auch noch heutige) leben von einer gewissen überlebensgroßen Darstellung¹⁹⁸. Zudem waren dramatische Himmelsdarstellungen als Hintergrund sehr beliebt zur Spiegelung der Emotionen der Helden, aber auch die noch in den Kinderschuhen steckende Trick- und Farbfilmtechnik empfindet man mit heutiger Sehgewohnheit als übertrieben künstlich und übermäßig bunt. Interessant wäre also, nach dem Empfinden der damaligen Zuschauer zu fragen; wie bereits erwähnt, war der Film für fünf Oscars nominiert, hielt jedoch der direkten Konkurrenz von *Doktor Schiwago* und *The Sound of Music* nicht stand. Wenn man bedenkt, dass auch diese beiden Filme aus heutiger Sicht durchaus unter Kitschverdacht fallen wegen ihrer überemotionalen und überdramatischen Komponenten, die im heutigen Kino kaum mehr denkbar wären, kann man davon ausgehen, dass die Zeitgenossen dies keineswegs so empfanden, sondern es im Gegenteil als Qualitätsmerkmal erachteten.

Das Prinzip „Malen nach Zahlen“ ist hinlänglich bekannt: Das Motiv ist in Umrissen vorgedruckt und in nummerierte Felder eingeteilt, die man nur noch mit den korrespondierenden, mitgelieferten Farben ausmalen muss. Auf diese Weise nun kann man im Format 40 x 50 cm den Ausschnitt der Hände von Adam und Gott selbst reproduzieren, komplett mit den Rissen im Freskoputz.



Abbildung 40: Malen nach Zahlen

Diese Art der Reproduktion geht, genau wie das 3D-Puzzle, noch einen Schritt weiter als gewöhnliche Poster oder Drucke, denn der Rezipient wird aktiv beteiligt. Allerdings muss der Hobbymaler dank der Zahlen und Felder außer etwas

¹⁹⁸ Vgl. Eisner, Lotte: Kitsch im Film, in: Dorfles, Gillo: Der Kitsch, Mailand/Tübingen/Gütersloh 1969/77, S. 198.

sorgfältiger Pinselführung keinerlei künstlerisches Talent mitbringen und wird dennoch mit dem Gefühl belohnt, nun selbst ein ähnlich großer Meister wie Michelangelo zu sein. Der Werbespruch auf der Packung „Jeder kann malen wie ein Künstler“ unterstreicht diese Illusion. Obwohl auf diese Weise eine gewisse künstlerische Freiheit suggeriert wird, ist sie faktisch nicht gegeben dank der vorge-mischten Farben und den genau vorgegebenen Farbfeldern; die jeweiligen eigenhändigen Reproduktionen würden sich also nur in der Sorgfältigkeit ihrer Ausführung unterscheiden. Dennoch wird durch dieses Vorgehen dem Rezipienten suggeriert, er schlüpfe in Michelangelos Rolle und vollbringe genau seine Leistung noch einmal. Da der „Nachmaler“ sich aber weder geistig noch praktisch wirklich anstrengen muss und dennoch das Gefühl bekommt, ein „echtes Kunstwerk“ vollbracht zu haben, sind mehrere Kitschkriterien in einem hohen Maße erfüllt. Die einzige Möglichkeit, eine wirklich originelle Eigenleistung zu vollbringen, wäre, komplett andere Farben zu verwenden oder eigene Elemente ins Bild zu malen, also sich auf reflektierte oder humorvoll-ironische Weise mit dem Werk auseinanderzusetzen, anstatt die eigentliche Leistung und Genialität Michelangelos zu verunglimpfen.

Raffaels Engel der *Sixtinischen Madonna*

Die Rezeption der *Sixtina*-Engel ist heutzutage so vielfältig und breit gefächert, dass es kaum möglich ist, sie insgesamt aufzuzählen. Die seit 1982 im Freilichtmuseum Hessenpark präsentierte und seitdem oft auf Reisen gegangene und ständig erweiterte Ausstellung an Engel-Gegenständen und der dazugehörige Katalog¹⁹⁹ sind dabei auch nur als eine Auswahl zu sehen. Grundsätzlich können sich die Gegenstände, die das Engelmotiv verwenden, in einige grobe Kategorien einteilen lassen: funktionelle Haushalts- und Bürogegenstände wie Tassen, Servietten, Schreibblöcke oder Aktenordner; Bekleidungsgegenstände und Accessoires wie T-Shirts, Taschen, Anhänger oder Regenschirme; Dekorations- und Geschenkartikel wie Kerzen, Figürchen, Poster und Aufkleber sowie Objekte mit „Botenfunktion“ wie Grußkarten, Tüten, Geschenkpapier und -kartons. Zu Weihnachten sind die Engel dabei in allen Kategorien ganz besonders prominent vertreten. Neben der dekorativen Verwendung des Motivs für alle möglichen Gegenstände finden sich natürlich auch Verfremdungen: Engel mit Sonnenbrillen oder Joints oder durch anderes, bekanntes Personal ersetzt, wie z. B. Tim und Struppi aus dem gleichnamigen Comic oder Ernie und Bert aus der *Sesamstraße*. Die Spielarten und Möglichkeiten sind endlos; sie reichen von originell bis geschmacklos und bedienen dabei alle Wünsche der Konsumenten. Dabei sind weder die *Sixtinische Madonna* noch die Engel inhärent kitschig. Dennoch gilt:

¹⁹⁹ Baeumerth, Angelika; Baeumerth, Karl: Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere, Regensburg 1999.

„Sowie die Künstler aber nach der Seite des Könnens das Erreichbare vollendet haben, kommen Menschen, die das Große verflachen, die das ‚Gangbare‘ aus der schweren Kost mit der Sucht nach billigem Erfolg herauslösen und gefällig darstellen. Es ist verhältnismäßig leicht, die Engelgestalten der Sixtinischen Madonna zu verkitschen.“²⁰⁰

Hier greift die bereits erwähnte Rezeption von Kunst auf kitschige Weise dank der „Weiterverarbeitung“ als ein Dekorationsmotiv, das aus seinem Kontext gerissen wurde. Sobald die Engel keine Funktion mehr haben und auf nichts mehr verweisen, erfüllen sie nur noch den Zweck des Niedlichen und Dekorativen. Der Kitschgrad wird zudem höher, je weniger die Engel Raffaels Original entsprechen. Zum besseren Auseinanderhalten werden im Folgenden die Bezeichnungen „kleiner Engel“ (rechts, den Kopf auf die Arme gestützt) und „großer Engel“ (links, den Kopf auf eine Hand gestützt) verwendet.

Besonders in Verbindung mit Weihnachten sind Haushaltsgegenstände sehr oft mit den beiden *Sixtina*-Engeln geschmückt. Indem sie sich auf Verpackungen oder Dekorationen befinden, heben sie noch einmal den Wert des eigentlichen Gegenstandes, wie in diesem Fall Gebäck, das auf den Tortendeckchen angerichtet wird.



Abbildung 41: Tortendeckchen mit Engelmotiv

Interessant sind hierbei die leichten, aber unübersehbaren Verfremdungen. Zunächst einmal ist nur der große Engel zu finden, und das in zwei Größen. Die kleineren Abbildungen sind zudem horizontal gespiegelt und weisen unterschied-

²⁰⁰ Linde 1934, S. 6.

lich gefärbte Flügel auf: Während der Originalflügel oben dunkelblau ist und unten rostrot, finden sich hier nur einfarbige Varianten in Rot und Blau. Die größeren Abbildungen weisen ebenfalls nur einfarbig rote Flügel auf. Hierbei ist jedoch besonders die Tatsache bemerkenswert, dass der groß abgebildete Engel nun *zwei* sichtbare Flügel aufweist. Während sich im Original der linke Flügel direkt hinter dem Kopf des Engels befindet und damit unsere Sicht auf ihn verdeckt ist, war man bei der Produktion der Tortendeckchen ganz offensichtlich der Ansicht, Raffaels „Fehler“ ausbessern zu müssen und ergänzte den vermeintlich „vergessenen“ Flügel. Des Weiteren sind die ansonsten strubbeligen Haare des Engels ebenfalls geglättet und in sorgfältige Locken gelegt; all dies zeugt von dem Versuch, ihn perfekter als das Original erscheinen zu lassen. Auch das Gesicht ist durch einige kosmetische Korrekturen wie röttere Wangen und Lippen verändert worden, was im Zusammenhang mit den ordentlichen Locken einen ausgesprochen weiblichen Eindruck macht. Von der für die beiden *Sixtina*-„Bengel“ so typischen Lausbubenhaftigkeit ist kaum etwas übriggeblieben. Natürlich kann man bei dieser altmodisch wirkenden Art der Verfremdung, die bereits im 19. Jahrhundert zu finden ist, auch von einer nostalgischen Rezeption sprechen, die durchaus ihre Daseinsberechtigung hat – besonders zu Weihnachten, wo grundsätzlich Nostalgisches und auch Sentimentales zum Tragen kommt. Allerdings ist eine moderne Reproduktion dieser nostalgischen Adaption unter viel direkterem Kitschverdacht als z. B. ein echtes altes Glanzbild von vor über hundert Jahren.

Die Engel als dreidimensionale kleine Plastiken findet man relativ häufig vor, meist jedoch als Büsten in allen Größen. Bei einigen Varianten sind jedoch die Körper der Engel hinter der Balustrade, auf die sie sich stützen, ergänzt. Die fiktive Rückansicht der Engel ergibt dabei ein recht amüsantes Bild, da der Blick direkt auf die nackten Hinterteile der Engel fällt.



Abbildung 42: Engel-Figuren

Bei dieser Variante einer Skulptur wurde die Idee der kompletten Darstellung jedoch erweitert, indem die Engel vor einem Spiegel platziert sind und der Betrachter ihre gewohnte Frontansicht nun als Spiegelbild sehen kann. Da dieses Bild der gewohnten Ansicht der Engel entspricht, sind die kleinen Figuren selbst spiegelverkehrt. Das Material ist weiß und erinnert damit an antike Statuen, was einerseits die Skulptur veredeln soll, andererseits nicht genug verfremdet, um nicht den Bezug zum Original herstellen zu können. Die Gesichter der Engel sind zusätzlich noch etwas verniedlicht, ihre strubbeligen Haare nur leicht geglättet. Insgesamt ist es eine recht originelle Adaption, die durchaus bereits ironisch- augenzwinkernde Züge trägt.

Die Engel auf Verpackungen für Süßigkeiten und dergleichen zu verwenden, ist durchaus nachvollziehbar. Den großen Engel jedoch auf einem Senfglas anzutreffen, irritiert und stellt die eindeutig abwegigste Alltagsverwendung dar, die ich finden konnte.



Abbildung 43: Engel-Senf

Der unter dem Titel *Engel Senf* stehende Slogan verwirrt noch mehr: *himmlische Schärfe*. Ein kleiner Teufel, wie tatsächlich für die Werbung und Verpackung anderer scharfer Speisen oftmals genutzt, wäre eindeutig angemessener gewesen, zumal zwischen „himmlisch“ und „scharf“ absolut kein semantischer Zusammenhang besteht. Natürlich sind gerade in Werbung und Produktdesign oftmals krasse Gegensätze bewusst gewählt, um Aufmerksamkeit zu erregen. Doch in diesem Fall dauert der Denkprozess zu lange, um von „himmlisch scharf“ auf den geläufigen Ausdruck „höllisch scharf“ zu schließen und damit einen vertrauten Kontext herzustellen. So vielseitig einsetzbar die Engelchen der *Sixtina* auch sein mögen, hier ist eindeutig ein Punkt erreicht, an dem sie auch als Produkt-Boten nicht mehr funktionieren.

2.2.3 Nachfrage nach Reproduktionen: Kitschbedürfnis oder Authentizitätsbedürfnis?

Nach der Betrachtung der einzelnen Produkte unter Berücksichtigung der jeweiligen möglichen Kontexte stellt sich noch eine weitere Frage: Hat die allgemeine Beliebtheit und Nachfrage nach Reproduktionen und Adaptionen von berühmter Kunst etwas mit einem allgemeinen Kitschbedürfnis zu tun?

„Da bekanntlich Angebot und Nachfrage den Markt regeln, muß offenkundig das Bedürfnis nach Kitsch in unserer Zeit ein ungeheures sein.“²⁰¹

Dieses Phänomen ist nicht von der Hand zu weisen. Norbert Elias und Severin Zebhäuser vertreten die These, dass das Bedürfnis nach seichter Kost und heiler Welt eine Gegenreaktion zur schnelllebigen und nur auf Vorteil bedachten Ellbogengesellschaft darstellt²⁰². Je mehr Neuerungen und Veränderungen in unserer Welt geschehen, umso mehr klammern wir uns an Bekanntes, und Kitsch ist eng an konservative, traditionelle, ja heimelige Werte geknüpft. Man kann also durchaus sagen, dass Reproduktionen von Kunst, wenn sie die bereits angeführten kitschigen Eigenschaften haben, dem Kitschbedürfnis und damit einem gewissen Sicherheitsgefühl entgegenkommen.

„Man zitiert Werke, um an Kunst zu erinnern – wie eine schöne Fundsache, an der eine verlorene Gewissheit haftet.“²⁰³

Es ist zudem auch möglich, dass bestimmte Menschen Reproduktionen von Kunst nicht unbedingt wegen des persönlichen Gefallens kaufen und damit Büro oder Wohnung schmücken, sondern um Kunstverstand und Bildung zu demonstrieren, die möglicherweise nur wenig vorhanden sind. Kunst bzw. ihre Reproduktion wird hierbei zum kitschigen Statussymbol.

Damit erklärt sich jedoch noch nicht, woher die große Beliebtheit der Reproduktionen kommt, die nicht unter Kitsch fallen. Joy Sperling hat folgende Theorie:

„Die *Mona Lisa* ist sehr einfach als hohe Kunst einzuordnen, genauso wie ein *Mona Lisa*-Kaffeebecher unzweifelhaft ein Teil der Populärkultur ist. Aber ich würde argumentieren, dass der Unterschied weniger mit der Qualität oder unserer Wertschätzung des Kunstwerks oder der Erinnerung an diese Wertschätzung zu tun hat als mit der Tatsache, dass wir es uns nicht leisten können, Leonardos Werk mit nach Hause zu nehmen; wir können aber eine Reproduktion oder eine Tasse oder ein T-Shirt mit *Mona Lisas* geheimnisvollem Antlitz darauf kaufen.“²⁰⁴

²⁰¹ Kellerer 1957, S. 20.

²⁰² Vgl. Elias 2004, S. 29 ff., Zebhäuser 2006, S. 119.

²⁰³ Belting 1998, S. 469.

²⁰⁴ Sperling, Joy: Famous Works of Art in popular Culture, Westport 2003, S. XIII: „The *Mona Lisa* is easily classified as high art, just as the *Mona Lisa* mug is undeniably a part of popular culture.“

Dies ist sicher ein plausibler Grund, der mit einem Bedürfnis nach Kitsch nichts zu tun hat, sondern mit der ehrlichen Wertschätzung und Liebe zu einem Kunstwerk. Dies erklärt auch den Bedarf an qualitativ hohen, also unkitschigen bzw. interessant verfremdeten Reproduktionen, besonders als Angebot in Museumsläden.

Direkt auf Benjamins Argument des Auraverlustes der Kunst durch Reproduktionen beziehungsweise, postuliert Erik Forssman, dass ein Kunstwerk im Gegenzug an Aura gewinne, da durch die Reproduktionen auch eine Sehnsucht nach dem Original entstünde²⁰⁵. Susanne Knaller und Harro Müller sprechen hier von einer „weit verbreiteten, sozial und kulturell erzeugten, wie auch immer zu bewertenden Sehnsucht nach Unmittelbarkeit, nach Ursprünglichkeit, nach Echtheit, nach Wahrhaftigkeit und nicht zuletzt nach Eigentlichkeit“²⁰⁶. Knaller und Müller postulieren zudem, dass Authentizität als Begriff zur klaren Abgrenzung von Kunst und Nichtkunst dient²⁰⁷. Paradoxerweise steht dies in sehr enger Verbindung mit der Beliebtheit von Reproduktionen, denn diese zeichnen sich oft durch eine scheinbare Authentizität aus, wie z. B. dem Hinweis auf echte Handarbeit, eine limitierte Auflage oder auch nur einer gut sichtbaren Künstlersignatur. Wie im vorherigen Kapitel eingehend erläutert, ist eine der hervorstechendsten Eigenschaften von Kitsch, sich als Kunst zu tarnen. Dies funktioniert am besten in der Simulation einer der wichtigsten Eigenschaften der Kunst, ihrer Originalität. In diesem paradoxen Kreisschluss, Reproduktionen als authentisch zu empfinden, mag ein weiterer wichtiger Grund für deren Beliebtheit liegen. Hans-Ulrich Reck spricht von der „Trivialität der exklusiven Verfügbarkeit von allem für alle und jeden“²⁰⁸. Claudia Putz gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass wenn ohnehin alles aufeinander Bezug nimmt, man auch behaupten könne, dass es überhaupt nichts Originales oder Authentisches mehr gäbe und damit die „Kunst vs. Kitsch“-Debatte am Ende sei. Das Kunstkriterium der Innovation sei daher entscheidender denn je²⁰⁹.

Verschiedene Autoren berichten zudem einhellig von einem interessanten Phänomen: Menschen, die zum ersten Mal ein bekanntes Kunstwerk im Original se-

But, I would argue, the difference has less to do with a difference in the quality of our appreciation of the work of art, or of our memory of that appreciation, than with the fact that we cannot afford to take Leonardo's handiwork home, but we can purchase a reproduction or a mug or T-shirt emblazoned with the *Mona Lisa's* enigmatic visage.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

²⁰⁵ Vgl. Forssman 1975, S. 21.

²⁰⁶ Knaller, Susanne; Müller, Harro: Einleitung, in: Knaller, Susanne; Müller, Harro: Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006, S. 8.

²⁰⁷ Vgl. Knaller; Müller 2006, S. 13.

²⁰⁸ Reck, Hans Ulrich: Authentizität als Hypothese und Material – Transformation eines Kunstmodells, in: Knaller, Susanne; Müller, Harro: Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006, S. 255.

²⁰⁹ Vgl. Putz 1994, S. 213.

hen, sind häufig enttäuscht. Die Reproduktionen eines Werks scheinen in den Augen der Rezipienten oft schöner, farbenfroher und „echter“ als das Original²¹⁰. Dies ist jedoch nicht verwunderlich, da Abbildungen von Kunstwerken häufig nachbearbeitet sind. Dass das Original gegenüber seiner Reproduktion abfällt, geschieht nämlich vor allem dann, wenn die Bedingungen, unter denen es präsentiert wird, ungünstig sind²¹¹. Ein schlecht ausgeleuchtetes, hinter Panzerglas verstecktes oder von fünfzig anderen Touristen umlagertes Werk kann man in der Regel nicht in dem Maße genießen wie den Hochglanzdruck zuhause, bei dem man das Gefühl hat, das Kunstwerk „gehöre“ praktisch einem allein. Ist man jedoch in der Lage, das Kunstwerk unter guten Bedingungen in Ruhe zu betrachten, wird natürlich wieder deutlich, dass es eben das Original ist, von dem alle Reproduktionen „abstammen“ und nicht umgekehrt, eine Tatsache, die man möglicherweise schon fast vergessen hatte. Dies lässt sich jedoch nicht oft genug umsetzen, weil unzählige andere Besucher des Museums genau den gleichen Wunsch haben.

²¹⁰ Vgl. Bickelhaupt 2005, S. 44; Dorfles 1969/77, S. 32; Putz 1994, S. 193; Rauterberg 1999, S. 18; Sperling 2003, S. 60.

²¹¹ Ein gutes Beispiel ist der virtuelle Rundgang durch die Sixtinische Kapelle, auf das später noch eingegangen wird.

3. Gemeinsamkeiten der ausgewählten Kunstwerke und mögliche Ursachen für ihre Berühmtheit und Popularität

3.1 Giorgio Vasari und das Künstlerbild von der Renaissance bis heute

Eine der Fragen, der in dieser Arbeit nachgegangen werden soll, lautet: Inwieweit trägt der Name und der Ruhm des Schöpfers zur Berühmtheit des Werkes bei und woher kommt diese enge Verbindung von Künstler und Kunstwerk? Im Mittelpunkt steht dabei das Bild des Künstlers in den Augen der Nachwelt, weniger tatsächliche biographische Fakten, auf die in dieser Arbeit auch weitgehend verzichtet wird. In Kapitel 2.1 wurde bereits darauf eingegangen, wie die Rezeption der Künstler im Laufe der Jahrhunderte bis heute verlief. Eine primäre Rolle für dieses Bild spielt, wie bereits erwähnt, der Maler, Architekt und „erste Kunsthistoriker“ Giorgio Vasari (1511-1574). Sein 1550 erstmals erschienenenes und 1568 umfassend erweitertes Werk *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, im Folgenden kurz *Viten* genannt) hat über die Jahrhunderte die Vorstellung der von ihm beschriebenen Künstlerpersönlichkeiten der Renaissance, deren Werk und

deren Ansehen entscheidend geprägt. Mehr noch, er begründete den Mythos von den „Künstlerhelden“²¹², der bis heute fort dauert.

„Seine Künstlerviten [...] sind zugleich eine Rangliste mit bis heute nachwirkenden Wertungen der einzelnen Künstler und ihrer Werke. Dass Vasari einige Künstler besonders lobte, andere tadelte, kurz abhandelte oder verschwieg, hat die Wahrnehmung dieser Künstler bis heute geprägt – oder auch verhindert. Vasari war zudem – insbesondere mit seinen Aussagen über Raffael und Michelangelo – ein Wegbereiter des modernen Geniebegriffs [...]. Ohne Übertreibung lässt sich also sagen, dass Vasari unsere westlichen Vorstellungen von Kunst und Künstler geprägt hat wie kein anderer Autor nach ihm.“²¹³

Die *Viten*

Giorgio Vasari konnte für seine *Viten*, was reine Künstlerbiographien betraf, kaum auf Vorbilder zurückgreifen. Er orientierte sich vor allem an der seit der Antike, besonders bei Plutarch, Sueton und anderen verwendeten Struktur von Lebensbeschreibungen für berühmte Männer²¹⁴ sowie an Ghibertis Kommentaren zur Kunst von 1455 und Plinius' Kapiteln über Bildhauer und Maler in dessen Naturgeschichte um 77 n. Chr.²¹⁵ Eventuell kannte er auch die Sammlung von Philosophenleben des Diogenes Laertius aus dem 3. Jahrhundert n. Chr.²¹⁶ Die *Viten* beginnen mit Cimabue (ca. 1240-ca. 1302) und enden in der ersten Auflage mit Michelangelo, in der zweiten mit Vasaris eigener Lebensbeschreibung. Die zweite Version der *Viten*, die er 18 Jahre später veröffentlichte, ist zudem dreimal so lang wie die erste und umfasst 142 Einzelbiographien. Vasari behauptete, bereits für die erste Version zehn Jahre gebraucht zu haben, was das Ausmaß an Arbeitsaufwand für das Recherchieren und Schreiben betont²¹⁷. Grundsätzlich besteht jeder Abschnitt über einen Künstler aus drei Hauptbereichen, die formelhaft immer wieder verwendet werden: Erstens wird das große Talent des Künstlers dargestellt, das sich schon in früher Jugend offenbart, zweitens wird betont, wie sehr der Künstler die Menschen mit der verblüffenden Lebensechtheit seiner Darstellungen täuscht und drittens werden oft humorvolle Anekdoten aus dessen Leben erzählt²¹⁸. Diese dienen neben der Beschreibung von Leben und Werk vor allem dazu, die Persönlichkeit des Künstlers dem Leser möglichst lebendig vorzustellen.

²¹² Barolsky 1995, S. 15.

²¹³ Blum 2011, S. 15.

²¹⁴ Vgl. Rubin, Patricia Lee: Giorgio Vasari. Art and History, New Haven 1995, S. 5.

²¹⁵ Vgl. Rubin 1995, S. 149.

²¹⁶ Vgl. Rubin 1995, S. 5.

²¹⁷ Vgl. Rubin 1995, S. 115.

²¹⁸ ausführlich erläutert in Kris; Kurz 1980.

Vasaris Sprache ist dabei vor allem durch die großen italienischen Literaten Dante, Petrarca und Boccaccio gefärbt²¹⁹.

Betrachtet man die *Viten* als Gesamtwerk, wird zudem deutlich, dass sich Vasari am Epochenmodell der Heilsgeschichte bzw. an der Geschichte des Christentums orientierte, das in drei Zeitalter aufgeteilt wird, nämlich „ante legem“ (vor dem Gesetz), „sub lege“ (unter dem Gesetz) und „sub gratia“ (unter der Gnade). Das 14. Jahrhundert mit Künstlern wie Cimabue und Giotto vertritt dabei das Zeitalter „ante legem“, also das Alte Testament vor Mose und den zehn Geboten; das 15. Jahrhundert mit Brunelleschi, Alberti und Botticelli steht für die Zeit „unter dem Gesetz“, also nach Mose. Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Leonardo, Raffael und Michelangelo ist gleichzusetzen mit der Zeit „unter der Gnade“, also dem Neuen Testament, das mit der Geburt Christi beginnt²²⁰. Der Fortschrittsgedanke, der hinter dieser Struktur steht, ist unübersehbar und schon bei antiken Autoren wie Plinius, Cicero und Quintilian zu finden²²¹; Vasari selbst beschreibt in seiner Vorrede zum zweiten Teil der *Viten* den Fortschritt in der Entwicklung der antiken Künstler und zieht direkte Vergleiche zur kunstgeschichtlichen Entwicklung seiner eigenen Zeit²²².

Das teleologische Element wird besonders deutlich durch die Vorstellung, dass am Anfang ein Künstler-Gott steht, der die Welt erschafft – und am Ende der Mensch als göttlicher Künstler, vertreten durch Michelangelo und das Fresko des Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle, das – rechnet man Vasaris eigene Biographie nicht mit – die *Viten* abschließt²²³. Gleichzeitig, ohne einen Widerspruch darin zu sehen, orientiert Vasari sich auch an dem zyklischen Geschichtsmodell der Antike von Aufstieg, Höhepunkt, Verfall und neuerlichem Aufstieg, indem er das Aufblühen der Kultur und Kunst in der Antike, deren Verfall im Mittelalter und den neuerlichen Aufstieg in der Renaissance beschreibt²²⁴.

Giorgio Vasari war jedoch nicht der Erste, der Künstlerbiographien verfasste. Bereits Boccaccio übernahm von Plinius die Lebensgeschichten von drei antiken Künstlerinnen, doch einigermaßen zeitnahe Lebensbeschreibungen finden sich erst Ende des 14. Jahrhunderts bei Domenico di Bandinos *Fons mirabilium universi* und in Giovanni Villanis *Famosi cives* von 1404²²⁵. Auch Leon Battista Alberti und Lorenzo Ghiberti vermerken in ihren Traktaten zur Kunst einiges zum Thema

²¹⁹ Vgl. Rubin 1995, S. 150.

²²⁰ Vgl. Blum 2011, S. 160.

²²¹ Vgl. Gombrich, Ernst H.: Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandel einer Idee, Köln 1987/1996, S. 9.

²²² Vasari, Giorgio: Vorrede des zweiten Teils, in: Burioni, Matteo; Feser, Sabine: Giorgio Vasari: Kunstgeschichte und Kunsttheorie, Berlin 2004, S. 80 f.

²²³ Vgl. Blum 2011, S. 158.

²²⁴ Vgl. Blum 2011, S. 156.

²²⁵ Vgl. Helas, Philine: Vita, in: Pfisterer, Ulrich: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart 2003, S. 373.

Künstlerleben, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Um 1480 erhielt Filippo Brunelleschi dank Antonio Manetti die erste ausführliche Biographie²²⁶. Doch all diese Beschreibungen beschränken sich meist auf nur wenige Seiten; Villani verwendet bereits die beiden Topoi der Bewunderung für die lebensechte Darstellung und den Vergleich zu antiken Vorbildern²²⁷, doch es finden sich weder detaillierte Werkbeschreibungen, noch Anekdoten, ausführliche Charakterisierungen oder gar kritische Anmerkungen wie bei Vasari, und keiner der früheren Autoren außer Ghiberti erwähnt mehr als fünf Künstler.

Neben Vasari gibt es jedoch einen wichtigen, weiteren Biographen, der sich ebenso ausführlich seinem Thema widmete, wenn auch nur einem einzigen Künstler: Ascanio Condivi, ein Schüler Michelangelos und dessen „autorisierter“ Biograph. Vasari übernahm in seiner zweiten, erweiterten Auflage der *Viten* viel von Condivi, ohne ihn als Quelle anzugeben und Condivi wird sich umgekehrt auch auf Vasaris Erstausgabe der *Viten* gestützt haben²²⁸. Wohl aufgrund seiner eigenen großen Bekanntheit als Künstler und Kunstkenner und der weit unterhaltsameren Erzählweise blieben Vasaris *Viten* populär, während Condivi so gut wie in Vergessenheit geriet²²⁹. Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass die von Condivi übernommenen Passagen wahrheitsgetreuer sind; im Gegenteil, Michelangelo achtete streng darauf, dass sein Biograph ihn nur positiv darstellte und unliebsame Episoden ausließ²³⁰. Genau genommen beginnt also die Legendenbildung in diesem Fall nicht beim Biographen, sondern beim Künstler selbst.

Jahrhunderte lang hat man Vasaris *Viten* mehr oder minder für bare Münze genommen und erst in jüngerer Zeit wurde offensichtlich, dass er weniger ein verlässlicher Geschichtsschreiber war, was Fakten betraf, als vielmehr ein begabter Erzähler, der ausschmückte, übertrieb, unterschlug und dazu erfand.

„Dem mit Verve entworfenen Gesamtbild eines Künstlers oder einer Epoche gab er oft den Vorrang gegenüber der <Wahrheit>, die ihm teils nur vom Hörensagen, teils aber auch durch genaues Quellenstudium bekannt war.“²³¹

Damit bewegte er sich jedoch durchaus in einer bewährten Tradition, denn schon laut der antiken Rhetoriklehre sollte eine Biographie „zwischen Geschichtsschreibung und Literatur, also zwischen Fakt und Fiktion“²³² angesiedelt sein. Die Tatsache, dass Vasaris Beschreibungen so lange unangezweifelt als Wahrheit akzeptiert wurden, liegt zudem in der generellen Einstellung gegenüber Büchern be-

²²⁶ Vgl. Helas 2003, S. 373.

²²⁷ Vgl. Baxandall, Michael: Giotto and the Orators, Oxford 1971, S. 71.

²²⁸ Vgl. Boase 1979, S. 250.

²²⁹ Vgl. Condivi 1924, S. 108 f. (Nachwort des Übersetzers).

²³⁰ Vgl. Condivi 1924, S. 108 f. (Nachwort des Übersetzers).

²³¹ Blum 2011, S. 9.

²³² Blum 2011, S. 9.

gründet. Bücher waren, bevor der Buchdruck erfunden wurde, ein Ergebnis jahrelanger, mühsamer Handarbeit und entsprechend kostbar und selten, was auch bedeutete, dass einerseits nur als wirklich wichtig erachtete Inhalte die Würdigung erfuhren, auf diese Weise festgehalten zu werden und andererseits alles in Büchern Stehende als richtig und wahr akzeptiert wurde, eben weil es dort stand. Obwohl zu Vasaris Zeiten der Buchdruck längst erfunden war und diese Technik maßgeblich zur Verbreitung der *Viten* beitrug, blieb die Einstellung gegenüber dem Inhalt von Gedrucktem erhalten.

Für die vorliegende Arbeit ist es zudem vollkommen unerheblich, welche von Vasaris Berichten den Tatsachen entsprechen; entscheidend für die Rezeption ist nur, was die Nachwelt als Tatsachen angenommen hat.

Epochenbezeichnungen

Neben den detaillierten, wenn auch nicht immer wahrheitsgetreuen Künstlerbiographien und Werkbeschreibungen und dem unterhaltsamen Schreibstil, der „Kunst des Geschichtenerzählens“²³³, liegt Vasaris bis heute dauernder Einfluss vor allem in seiner Einteilung von Kunstepochen bzw. deren Erfindung²³⁴. Diese sind heutzutage so selbstverständlich geworden, dass die wenigsten wissen, dass Bezeichnungen wie „Gotik“ oder „Renaissance“ bzw. „Rinascita“ ihren Ursprung bei Giorgio Vasari haben²³⁵. Er benutzte „Gotik“ bzw. „Maniera Tedesca“ jedoch als abwertende Bezeichnung für die Kunst der „Barbaren“ im Gegensatz zur weit akzeptableren, romanischen Bauweise des Mittelalters²³⁶, aber der Begriff für diese Epoche blieb haften. Der im Deutschen geläufige, aber aus dem Französischen stammende Begriff Renaissance²³⁷ verrät viel über das Verständnis dieser Epoche: „Renaissance“ bzw. „Rinascimento“ oder „Rinascita“ bedeutet nicht nur „Wiedergeburt“, ein sehr religiös aufgeladener Begriff, sondern auch „Wiederaufblühen“ oder „Nachwachsen nach dem Stutzen eines Pflanzentriebes“. Der Vorgang des Zurückstutzens wird dabei mit dem „Rückschritt“ von der Antike zum Mittelalter verglichen²³⁸. Es geht also nicht um eine vollständige Neuerung, sondern um

²³³ Barolsky, Paul: Vasari's Lives and the Art of Storytelling, in: Burzer, Katja; Davis, Charles; Feser, Sabine; Nova, Alessandro: Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption, Venedig 2010, S. 49.

²³⁴ Vgl. Blum 2011, S. 17.

²³⁵ Vgl. Blum 2011, S. 16.

²³⁶ Vgl. Boase 1979, S. 93 ff. Hier wird im Übrigen die These vertreten, dass Vasari und seinen italienischen Zeitgenossen die gotischen Kathedralen Frankreichs, Großbritanniens und Deutschlands und die damit verbundenen architektonischen Leistungen schlichtweg nicht ausreichend bekannt waren und daraus das abwertende Urteil erfolgt, das nur auf dem Argument fußt, die Antike habe nicht als Vorbild gedient.

²³⁷ Der franz. Ausdruck setzte sich dank Pierre Bayles Dictionnaire historique et critique von 1697 durch (vgl. Ullman, B. L.: Renaissance – das Wort und der ihm zugrunde liegende Begriff, in: Buck, August: Zu Begriff und Problem der Renaissance, Darmstadt 1969, S. 278 f.).

²³⁸ Vgl. Ladner, Gerhart B.: Pflanzensymbolik und der Renaissance-Begriff, in: Buck, August: Zu Begriff und Problem der Renaissance, Darmstadt 1969, S. 344 ff.

das Wiederaufleben des ehemals Vorhandenen zu einer neuen Blüte²³⁹. Ein gutes Beispiel dafür ist die Platonische Akademie in Florenz, an der man ohne Rücksicht auf Rang und Namen aufgenommen werden konnte und von der besonders Michelangelo als Junge vermutlich sehr profitierte²⁴⁰. Hier verbanden sich unter der Schirmherrschaft erst von Cosimo, dann von Lorenzo de' Medici das bekannte Wissen der Antike, philosophische Ideen christlicher und „heidnischer“ Denker und kreatives Schaffen²⁴¹.

Betrachtet man die Art, in der die einzelnen Lebensbeschreibungen in ihrer Abfolge aufeinander ein ganzes Weltbild aufbauen, das in der Renaissance gipfelt, wird eines deutlich: Vasaris Rückblick auf das, was wir dank ihm bis heute als mehr oder minder geschlossene Epoche betrachten, war für ihn auch nur deshalb möglich, weil er sie selbst kaum noch miterlebte²⁴² und sich rückblickend eine umfassende Übersicht verschaffen konnte. Indem er Michelangelos Werk als Gipfel des künstlerischen Schaffens und sich und seine eigene Zeit als nachfolgende darstellte, musste Vasari sich selbst – entsprechend den verwendeten Modellen sowohl der linear verlaufenden Heilsgeschichte als auch des zyklischen Geschichtsverlaufs der Antike – nach dem Erreichen des Zielpunkts bzw. in einem erneuten Zeitalter des Verfalls einordnen, das dem Höhepunkt unweigerlich folgt. Denn nachfolgende Künstler konnten Michelangelos Niveau höchstens nahe kommen, aber es niemals wirklich erreichen oder gar überflügeln. Michelangelo war zudem der einzige der in den *Viten* beschriebenen Künstler, den er noch persönlich kennenlernen konnte; sowohl Raffael als auch Leonardo da Vinci waren gestorben, als Vasari noch ein Kind war, Botticelli ein Jahr vor dessen Geburt. Dementsprechend kann man durchaus sagen, dass Giorgio Vasari mit seinen *Viten* das Zeitalter der Renaissance nicht nur beschrieb und dadurch für die Nachwelt erfand, sondern auch beendete. Diese Tatsache war ihm übrigens durchaus bewusst, nachdem er die erste Version der *Viten* vollendet hatte; die Umstrukturierung der zweiten Version von 1568 ist ein deutlicher Versuch, der selbstgezogenen Konsequenz entgegenzuwirken. Denn obwohl die von Vasari angewendeten Geschichtsmodelle der teleologischen Heilsgeschichte und der wiederkehrenden Zeitalter der Antike im Widerspruch zueinander stehen und er diesen Widerspruch auch nicht auflöst, kommen doch beide zu einem negativen Ergebnis: einerseits das Jüngste Gericht (bildlich dargestellt durch Michelangelos Wandfres-

²³⁹ An dieser Stelle seien zwei visuelle Umsetzungen dieses in der Renaissance bereits beliebten Themas erwähnt: eine Zeichnung von Leonardo da Vinci, die einen ausschlagenden Baumstumpf zeigt (vgl. Ladner 1969, S. 348) sowieso der Baumstumpf, der Michelangelos David als Stütze dient und aus dem er förmlich herauszuwachsen scheint (vgl. Verspohl, Franz-Joachim: Michelangelo Buonarroti und Niccolò Machiavelli. Der David, die Piazza, die Republik, Bern 2001, S. 47 f.).

²⁴⁰ Vgl. Brion, Marcel: Medici. Eine Florentiner Familie, Wiesbaden 1972, S. 105.

²⁴¹ Vgl. Brion 1972, S. 66.

²⁴² Vgl. Blum 2011, S. 13.

ko in der Sixtinischen Kapelle²⁴³) und andererseits der neuerliche Verfall nach dem Zeitalter der höchsten Blüte. Vasari ergänzte also einige *Viten* noch lebender Zeitgenossen wie Leone Leoni, Jacopo Sansovino oder Giulio Clovio und natürlich seine eigene, um zu zeigen, dass Michelangelos Tod vier Jahre zuvor nicht auch das Ende der Kunst gewesen war²⁴⁴.

Die Künstler

Was weiß man heute über die Persönlichkeit der Künstler der Renaissance selbst nach so vielen Jahrhunderten? Vasari ist derjenige, der von der „liebenswürdigen Freundlichkeit“ und „dem anmutigen Wesen“ Raffaels²⁴⁵, dem „erhabenen Geist“ und „großmütigen“ Charakter Leonardos²⁴⁶, Michelangelos Benehmen „ohne Kriecherei und Schmeichelei“²⁴⁷ und dessen Talent als „göttlichem Gut“²⁴⁸, aber auch von Botticellis Sinn für Scherze²⁴⁹ berichtet. Und diese Berichte haben sich über die Jahrhunderte gehalten, auch wenn den wenigsten heutzutage der Ursprung dieser Künstlerlegenden bekannt ist. Vasaris Legendenbildung folgend haben Historiker und Maler, Romanschriftsteller und Filmemacher, Kunstkenner und romantische Schwärmer diese Beschreibungen aufgegriffen und bis heute beinahe unverändert weitergetragen und in verschiedensten Medien umgesetzt. Wie bereits erwähnt, ist für diese Arbeit der Wahrheitsgehalt von Vasaris *Viten* unerheblich, weil er für die Wirkung auf die Nachwelt und ihre Verehrung der Künstler ebenso unerheblich war und ist. Paul Barolsky bemerkt hierzu treffend, dass „wir an [...] ihre ‚Wirklichkeit‘ glauben [wollen]. Wir wollen, daß sie so sind, wie [Vasari] sagt.“²⁵⁰ Mehr noch:

„Auch dass Künstler bis heute als charismatische <<Außenseiter der Gesellschaft>> betrachtet werden, die dank individueller, häufig extremer Charakterzüge über eine herausragende Begabung verfügen, durch die sie universal gültige und unmittelbar verständliche Werke schaffen können – auch diese spezifisch neuzeitliche Hochschätzung der Person des Künstlers ist wesentlich auf den Einfluss von Vasaris Künstlerviten zurückzuführen.“²⁵¹

²⁴³ Vgl. Blum 2011, S. 158.

²⁴⁴ Vgl. Burioni, Matteo; Feser, Sabine: Giorgio Vasari: Maler, Architekt, Kunstschriftsteller und Hofmann, in: Burioni, Matteo; Feser, Sabine: Giorgio Vasari: Kunstgeschichte und Kunsttheorie, Berlin 2004, S. 19.

²⁴⁵ Vasari 1996, S. 39.

²⁴⁶ Vasari 1996, S. 25.

²⁴⁷ Vasari 1996, S. 185.

²⁴⁸ Vasari 1996, S. 104.

²⁴⁹ Vgl. Vasari 1996, S. 275.

²⁵⁰ Barolsky 1995, S. 13.

²⁵¹ Blum 2011, S. 16.

Dabei geht es nicht nur um das Bild des Künstlers und dessen Hochschätzung durch Zeitgenossen und Nachwelt, sondern auch um deren eigenes Selbstverständnis. Um dieses näher zu beleuchten, bietet sich ein kurzer Rückblick auf das Mittelalter an.

Die Rolle der Künstler vom Mittelalter zur Renaissance

Während im Mittelalter Künstler und Handwerker gemeinschaftlich in Zünften, Werkstätten und Bauhütten arbeiteten, oder genauer, Künstler als Vertreter der „*artes mechanicae*“ ihrerseits als Handwerker angesehen wurden, entfaltete sich in der Renaissance nun der Künstler als Individuum, der zwar im Atelier eines Meisters lernte, aber später mit einer eigenen Werkstatt persönlich Lohn und Ruhm für seine Arbeit erhielt. Der Künstler war nicht mehr nur ein bescheidener Handwerker, sondern jemand, der originelle Werke schuf und dessen Name und Ruf sich herumsprach. Die Überlieferung eines interessanten Künstlerlebens und die Bekanntheit des Namens eines Künstlers beginnen hier und bedingen sich gegenseitig: Bei einem unbekanntem Meister macht es keinen Sinn, seinen Lebenslauf zu schreiben, und dies würde auch niemand tun, weil man dessen Namen nicht kennt²⁵². Das ist auch einer der Gründe, warum wir so wenig über die meisten Künstler des Mittelalters wissen oder teilweise nicht einmal sagen können, welche Werke von Einzelpersonen oder einer ganzen Werkstatt stammen. Zwar sind unzählige Künstlersignaturen aus dem Mittelalter nachgewiesen, die einen gewissen persönlichen Stolz auf das Werk signalisieren und die mit dem Mythos einer vollkommen anonymen Kunst des Mittelalters aufräumen²⁵³, aber dennoch ist über die Künstler selbst kaum etwas bekannt.

„Am Anfang steht das aus dem spätantik-frühchristlichen Interregnum hervorgehende Mittelalter, dessen Kunstwerke, auch die bedeutendsten, meist keine Künstlernamen tragen. Dieser Anonymität entspricht, dass Malerei und Skulptur im System der Freien Künste nicht erscheinen. Von der Spiritualität der christlichen Religion geprägt, richtet sich das Kunstverlangen auf die sorgfältige Herstellung von materiellen Gebilden, woran alle technischen Verfahren mitwirken, die Maler ebenso wie die Goldschmiede, die Textilstricker, die Steinschneider und die Illuminatoren von Handschriften.“²⁵⁴

Kunst, primär im Dienst des Sakralen, sollte nicht dem Ruhm eines einzelnen Menschen, sondern nur dem der Kirche und Gottes dienen. Deswegen kann das Bedürfnis nach Informationen über die Künstler auch auf eine Änderung in der

²⁵² Vgl. Kris; Kurz 1980, S. 24 und McMullen, Roy: *Mona Lisa. The picture and the myth*, New York 1977, S. 50 f.

²⁵³ Vgl. Dietl, Albert: *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Teil 1, Berlin/München 2009, S. 9.

²⁵⁴ Hofmann 2009, S. 3.

Wahrnehmung der Kunst hindeuten, die im Übergang zur Renaissance nicht mehr nur primär im Dienst der Religion stand²⁵⁵. Selbstverständnis und Ansehen der Künstler sind auch durch rein wirtschaftliche und politische Fakten dokumentiert. Im 14. Jahrhundert waren Florentiner Maler nicht sehr hoch angesehen, was sich in ihrem Einkommen im unteren Drittel der Handwerkerlöhne zeigt sowie aufgrund der Tatsache, dass aus ihren Reihen kaum politische Vertreter für die Republik Florenz hervorgingen²⁵⁶. Dies änderte sich erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts. Erst dort zeigte sich auch eine Veränderung im Arbeitsethos, weil nun nicht mehr nur das Nacheifern des großen Vorbildes Giotto im Mittelpunkt stand, sondern der Vergleich mit Zeitgenossen wichtiger wurde. Dadurch war mehr Innovation möglich, da man sich nicht mehr nur rein rückwärts orientierte²⁵⁷. Natürlich hatten auch die Renaissancekünstler Gehilfen und Lehrlinge, die ihnen einen Großteil der Arbeit abnahmen, aber mit der Vorstellung und dem Selbstverständnis des Künstlers als individuellem Schöpfer entsteht nun auch die Vorstellung von der Idee zu einem Werk als eigentlicher Leistung. Diesen Ansatz findet man erstmals kanonisiert in Albertis Schriften zur Malerei von 1435/36, der die Erfindungsgabe des Künstlers als das entscheidende Qualitätsmerkmal ansah und dafür selbst eine mittelmäßige Ausführung bei einem Bild entschuldigen konnte²⁵⁸.

Disegno

Vasari nennt diese Art der Erfindung „Disegno“. Damit sind Skizzen und Zeichnungen ebenso gemeint wie das, was wir heutzutage neudeutsch als „Design“ bezeichnen würden; ein Gesamtkonzept des noch Umzusetzenden im Kopf des Künstlers. Der Begriff Disegno wird aus diesem Grund in den neuesten Vasari-Übersetzungen auch nicht mehr übersetzt, sondern als feststehender Begriff behandelt.

„Auf folgenreiche Weise verband [Vasari] die Hochschätzung der Zeichnung bzw. der Zeichenkunst mit der Vorstellung, dass das intellektuelle und konzeptuelle Vermögen des Künstlers höher noch als die perfekte Ausführung des Kunstwerks zu schätzen sei.“²⁵⁹

Vasari erklärte den Disegno „zu einem allen Gattungen übergeordneten Prinzip [...], das er weitgehend mit den im Intellekt des Künstlers eingeschriebenen Vorstellungen parallelisierte; diese gehen der Werksausführung und damit der eigentli-

²⁵⁵ Vgl. Kris; Kurz 1980, S. 24.

²⁵⁶ Vgl. Jacobsen, Werner: Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance, München/Berlin 2001, S. 193 ff.

²⁵⁷ Vgl. Jacobsen 2001, S. 202.

²⁵⁸ Vgl. Alberti, Leon Battista: Die Malkunst, in: Bättschmann, Oskar; Schäublin, Christoph: Alberti, Leon Battista: Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000, S. 295.

²⁵⁹ Blum 2011, S. 14 f.

chen künstlerischen Arbeit voraus. Vasaris Konzeption diene der Stilisierung der malerischen Tätigkeit zu einer vorrangig geistigen und hat ihre sozialhistorischen Voraussetzungen in der beabsichtigten Emanzipation der Künstler vom Handwerkerstatus; sie ging parallel mit der Gründung einer Künstlerakademie, die – bezeichnenderweise unter dem Konzept des *Disegno* – 1563 in Florenz erfolgt war.²⁶⁰

Vasari geht sogar so weit, Leonardos und Michelangelos unvollendete Arbeiten damit zu erklären:

„[Michelangelo] besaß eine so gewaltige Einbildungskraft, daß seine Hände die großen und schrecklichsten Gedanken nicht darstellen konnten, die sein Geist in der Idee verfaßte [...].“²⁶¹

In der *Vita* Leonardos findet sich eine ganz ähnliche Passage²⁶². Diese Vorstellung von der Originalität eines Werkes als wichtigstem Kriterium für Kunst und weniger seine Umsetzung ist für uns heute so selbstverständlich, dass man sich bewusst machen muss, wie revolutionär dieses Verständnis damals war. Hinzu kommt, dass Neuerungen im Mittelalter nicht immer als positiv angesehen wurden. In der Tradition des Bewährten zu stehen und dieses mit eigener Kunstfertigkeit zu verfeinern, galt als erstrebenswertes Ziel und Zeichen für Qualität²⁶³, und es war wenig erstrebenswert oder gar undenkbar, mit diesen Traditionen zu brechen. In der Renaissance galt die Antike zwar als perfektes Vorbild, an dem man sich nach Jahrhunderten der vermeintlichen Barbarei des Mittelalters zu orientieren hatte, aber die Antike sollte als Inspiration und nicht als neues Dogma dienen. Die Künstler jener Zeit folgten deswegen nicht einfach stur dem Vorbild der Antike. Sie machten aus dem Bekannten etwas vollkommen Neues, indem sie es auf eine Weise interpretierten, die nie zuvor da gewesen war. Sie wollten keine Nachahmer, sondern Erfinder sein²⁶⁴. Weder war Michelangelo der erste, der die Schöpfung des Menschen malte, noch war Botticellis *Venus* die erste Aktdarstellung, aber ihre ganz persönliche und besonders eindringliche Umsetzung des Themas setzte diese Werke von allen anderen ab. Mehr noch, einige der Werke wurden damals vermutlich als ebenso skandalös wie genial erachtet. Historisch belegt ist zumindest, dass an Michelangelos *David* bereits zwischen 1504 und 1545 ein vergoldetes Feigenblatt angebracht wurde²⁶⁵.

²⁶⁰ Rosen, Valeska von: *Disegno und Colore*, in: Pfisterer, Ulrich: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2003, S. 72.

²⁶¹ Vasari 1996, S. 251 f.

²⁶² Vgl. Vasari 1996, S. 11.

²⁶³ Vgl. Schmidt 2000, S. 8 f.

²⁶⁴ Hofmann 2009, S. 5.

²⁶⁵ Vgl. Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Band 2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992, S. 86.

Vasari benutzt den Begriff des Genies zwar noch nicht, aber seine *Viten*, besonders die Michelangelos, waren möglicherweise eine Inspiration für den Geniebegriff des Sturm und Drang und der Romantik, mit dem man den Künstler als schillernde Persönlichkeit und Schöpfer einzigartiger Ideen feierte²⁶⁶.

Eigenbezug und Selbstdarstellung Vasaris

Wie bereits erwähnt, schließt Vasari die zweite Fassung der *Viten* mit seiner Autobiographie ab. Diese Selbstdarstellung, obwohl vorwiegend bescheiden formuliert, zeugt doch von einem Selbstbewusstsein, das konform geht mit dem individuellen Künstlerstolz, den Vasari in den *Viten* der anderen Künstler beschreibt. Zudem taucht er, oft in dritter Person, in den *Viten* der noch lebenden Zeitgenossen auf; am prominentesten bei Michelangelo, mit dem ihn eine persönliche Freundschaft verband²⁶⁷.

„Vasari zog Vorteil aus der Zeit, in der er lebte. Indem er Geschichte schrieb, wurde er selbst ein Teil davon. Die *Viten* mögen nicht völlig akkurat oder faktengetreu sein, aber da sie aus Vasaris Erfahrung geschrieben sind, sind sie vollkommen authentisch. Sie beinhalten eine Wahrheit, die über Details hinausgeht.“²⁶⁸

Diese „Wahrheit“ erscheint als wichtiger Faktor, auch in Hinblick auf die Diskussion um die Verlässlichkeit von Vasaris *Viten*. Wenn man sein Werk nicht nur als kunstgeschichtliches Basiswerk sieht oder als unterhaltsame Geschichtensammlung, sondern als eine Autobiographie, die die Selbstauffassung und die Ansichten eines gebildeten, kunstsinnigen Menschen der Renaissance widerspiegelt, der sich für die Nachwelt darstellt, dann zeugt dies mehr als alles andere vom Zeitgeist dieser Epoche. Die Art, wie die *Viten* strukturiert und geschrieben sind, sagt womöglich mehr über ihren Verfasser und seine Welt aus, als der Inhalt selbst es tut. Gerade für die zweite Fassung der *Viten* spielten auch religiöse und politische Motive eine große Rolle. Obwohl Vasari von seinem streng genommen ketzerischen Bild des göttlichen Künstlers nicht abweicht, finden sich doch gegenreformatorische Anklänge, die eben jene Künstler primär ins Licht des Dienstes für die katholische Kirche rückt²⁶⁹. Eine wichtige Rolle spielt auch Herzog Cosimo I. de' Medici, in dessen Dienst Vasari stand und dem die zweite Version auch gewidmet ist. Dementsprechend wird der Verdienst der Familie Medici als Mäzene und Förderer der Künstler noch einmal besonders betont. Umgekehrt spart Vasari die Biographie seines Rivalen und erklärtem Medici-Gegner, Benvenuto Cellini, be-

²⁶⁶ Vgl. Blum 2011, S. 16.

²⁶⁷ Vgl. Rubin 1995, S. 30.

²⁶⁸ Rubin 1995, S. 21: „Vasari took advantage of his times. By writing history he became part of it. The *lives* may not be totally accurate or true to facts, but, written from Vasari's experience, they are completely genuine. They have a truth that transcends detail.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

²⁶⁹ Vgl. Burioni; Feser 2004, S. 21.

wusst aus²⁷⁰; auch die teils harsche Kritik an Botticelli könnte auf dessen offen bekundete Sympathie zum Dominikanermönch Savonarola zurückgehen, der unter anderem ein Auslöser für die Vertreibung der Medici aus Florenz 1494 gewesen war²⁷¹.

Obwohl Vasari als Künstler und Architekt selbst großen, auch finanziellen Erfolg hatte, wurde ihm doch nachfolgend der meiste Ruhm als Verfasser der *Viten* zuteil. Diese waren nach dem Druck sehr schnell vergriffen²⁷². Patricia Rubin vertritt die These, dass der große Erfolg der *Viten* auch daher rührte, dass Vasari sich neben seinen Künstlerkollegen vor allem auch an ein interessiertes Laienpublikum wandte. Vasari selbst spricht davon, dass sein Buch zur Freude für die Laien und zur Freude und zum Nutzen für die Künstler dienen sollte²⁷³. Ein nicht zu unterschätzender Faktor wird zudem die Tatsache gewesen sein, dass die *Viten* in Italienisch und nicht auf Latein verfasst wurden und sich damit an ein deutlich größeres Publikum wandten als nur an den „Pictor doctus“ mit umfangreicher Bildung. Seine detaillierten Beschreibungen von Technik und Stil sollten Geist und Auge des Lesers schulen, gelungene von weniger gelungener Kunst unterscheiden zu können und messbare Kriterien für eher diffuse Begriffe wie Anmut und Schönheit von Kunst aufzeigen²⁷⁴. Dabei ist vor allem auch der holistische Ansatz Vasaris wichtig; während Alberti durch seine Traktate über Malerei, Skulptur und Bildhauerkunst zwar auf nie dagewesene Weise Gesetzmäßigkeiten und Kriterien für gelungene Werke kanonisierte, beschränkt er sich dennoch auf reine Theorie und nennt keine Beispiele, an denen seine Leser die Wirkung dieser oder jener Technik und Methode umgesetzt begutachten könnten. Die Vasari vorangegangenen Künstlerbiographen präsentierten, wie bereits erwähnt, sehr kurze, durchweg positive und sehr abstrakte Beschreibungen der Künstler, aber keine lebendigen Charakterisierungen der Menschen und ihrer Werke. Bei Vasari hingegen fließen Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kunstkritik ineinander und die bis dato vor allem mündliche Tradition der allgemeinen Diskussion, wie die Werke und ihre Schöpfer zu bewerten seien und warum, wird zum ersten Mal strukturiert zu Papier gebracht und zudem anschaulich und auch unterhaltsam dargestellt²⁷⁵.

²⁷⁰ Vgl. Burioni; Feser 2004, S. 20. Es könnte jedoch auch sein, dass Vasari wegen Cellinis geplanter Autobiographie darauf verzichtete.

²⁷¹ Vgl. Thiébaud 1992, S. 8.

²⁷² Vgl. Rubin 1995, S. 406.

²⁷³ Vgl. Vasari 2004, S. 41.

²⁷⁴ Vgl. Rubin 1995, S. 406.

²⁷⁵ Vgl. Rubin 1995, S. 1 f.

Wirkung und Rezeption

Im 16. und 17. Jahrhundert ändert sich wenig an den Ansichten über die Renaissancekünstler. Vasari hatte durch seine *Viten* die Renaissance erfolgreich als absoluten Gipfel der Kunstgeschichte deklariert²⁷⁶ und daran wurde nicht gezweifelt. Erst Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) bemängelte an Vasari, dass er mehr Geschichten erzähle als Geschichte betreibe,²⁷⁷ stritt den Ruhm der Renaissancekünstler jedoch auch nicht ab. Einen neuerlichen Aufschwung, der in einer wahren „Kunstreligion“²⁷⁸ gipfelte, erlebten die Renaissancekunst und ihre Schöpfer mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Bilder konnten nun dank moderner Reproduktionstechniken für jedermann erschwinglich verbreitet werden. Zeitungen, Zeitschriften, Reproduktionen zum Schmücken des Heims und die ersten Adaptionen als Alltagsgegenstände (wie z. B. als Porzellandekor) finden sich in dieser Zeit. Die Renaissancekünstler, insbesondere Raffael, wurden zu Heiligen verklärt und als Empfänger göttlicher Eingebung gesehen; schwärmerische Schriften zur Kunst aus dieser Zeit, die sich wieder auf Vasari beziehen, lassen daran keinen Zweifel²⁷⁹. Auch die Maler jener Zeit beschäftigten sich in Form von Historienbildern gern mit dem Leben, den wundersamen Eingebungen und – wie bereits erwähnt – auch in verklärender Form mit dem Tod der Künstler, wie er ebenfalls bei Vasari beschrieben ist. Nacheiferer der großen Meister, Wissenschaftler und vor allem ein begeistertes, breites Publikum hatten nun einen umfassenden Zugang zu den Werken dank der Reproduktionen und konnten sich mit ihnen auf verschiedenste Art auseinandersetzen. Dabei blieb die Rezeption der Werke immer eng mit der Rezeption der Künstler verbunden.

Doch die Wende zum 20. Jahrhundert brachte auch eine Gegenbewegung mit sich. Wie bereits in vorangehenden Kapiteln erläutert, wurden die vorher tief verehrten Werke nun Gegenstand von Karikaturen, Verfremdungen und Verspotnungen, wie unter anderem Marcel Duchamps *L.H.O.O.Q.* bezeugt. Im Laufe des 20. Jahrhunderts waren es dann die Vertreter der Pop Art, die sich erneut intensiv mit den Renaissancewerken befassten. Allerdings trug auch ihr teils respektloser Umgang mit den Eckpfeilern der westlichen Kunst nur zu deren weiterer Bekanntheit und Reproduktion bei.

Doch ganz gleich, in welcher Form man sich im Laufe der Jahrhunderte mit den Künstlern der Renaissance und ihren Werken auseinandersetzte, Vasaris *Viten* waren immer präsent, wenn auch meist nicht bewusst. Aufgrund seiner Aufzeichnungen sind Werk und Künstler bis heute untrennbar verknüpft und können

²⁷⁶ Vgl. Blum 2011, S. 13.

²⁷⁷ Vgl. Blum 2011, S. 262.

²⁷⁸ Nähere Erörterung des Begriffs u. a. bei Detering, Heinrich: Kunstreligion und Künstlerkult, in: Georgia Augusta. Wissenschaftsmagazin der Georg-August-Universität Göttingen, Ausgabe 5: Kulturen und Konflikte, Göttingen Mai 2007, S. 124.

²⁷⁹ Vgl. Wackenroder; Tieck 2005.

kaum vollkommen unabhängig voneinander betrachtet werden. Dank ihm steigerten sich der Ruhm mancher Werke und der Ruhm des Künstlers über die Jahrhunderte hinweg immer wieder gegenseitig, ohne dass dies bewusst geschah; und die bis heute ungebrochen große Beliebtheit von Reproduktionen großer Werke ist nicht nur eins der Resultate, sondern auch ein weiterer Multiplikator.

„Diejenigen, die [Vasaris Buch] nie aufgeschlagen oder sogar noch nie von ihm gehört haben, sind von dessen durchdringender Autorität berührt worden, so dass etwas von Vasari in jedem Druck von Michelangelos *Adam* oder einer Version der *Sixtinischen Madonna*, verzerrt als Bleiglasfenster oder auf einem Kirchenbanner, steckt.“²⁸⁰

Indem Vasari die Künstler zu den Helden seiner *Viten* machte, war er letztlich nicht nur die Hauptinformationsquelle für alle, die ihm nachfolgten, sondern auch der erste, der die Künstler und ihre Werke in einem anderen Medium adaptierte, das nicht nur belehren, sondern auch unterhalten sollte²⁸¹.

3.2 Auswahl der Kunstwerke als hermeneutischer Prozess

Wie schon kurz in der Einleitung erwähnt, sind die Auswahlkriterien der hier vorgestellten Kunstwerke zu einem Teil identisch mit den später herausarbeitenden Faktoren der Popularität und sollen an dieser Stelle näher dargelegt werden. Die im Folgenden zu erläuternden Faktoren waren bei der Initialauswahl der Werke noch nicht offensichtlich, sondern wurden erst später systematisch entwickelt. Die Vorgehensweise stellt daher einen hermeneutischen Prozess dar.

„In allem Auslegen, Deuten, Verstehen und Interpretieren von Texten, Lehren, Ergebnissen, Sachverhalten und Kunstwerken geht es immer um mehr als um bloße Reproduktion. [...] Verstehen hat also immer ein *Vorverständnis* zur Voraussetzung. Wir gehen mit diesem Vorverständnis an das heran, was wir verstehen wollen, und bringen dieses Vorverständnis in das Verstehen ein. [...] Aber – wenn wir um diese Bedingtheit wissen, *können wir sie dann nicht aufklären?* [...] Können wir nicht unser Vorverständnis von der „Sache selbst“ abstrahieren? Die klassischen Phänomenologen [...] haben das für möglich gehalten [...]. Die Entwicklung des hermeneutischen Denkens zeigte aber, daß das unmöglich ist. Man spricht insofern von der Unausweichlichkeit des hermeneutischen Zirkels: Jedes Verstehen ist vom

²⁸⁰ Boase 1979, S. 3: „Those who have never opened [Vasari’s book], or never even heard of it, have been touched by its pervasive authority, so that something of Vasari lies behind any print of Michelangelo’s *Adam* or version of the *Sistine Madonna* distorted in stained glass or on a church banner.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

²⁸¹ Vgl. Rubin 1995, S. 163.

Wie jedoch zuvor bei Arno Anzenbacher angemerkt wurde, ist ein Vorgehen ohne Vorwissen – sei es bewusst oder unbewusst genutzt – grundsätzlich nicht möglich. Urteile und Schlussfolgerungen sind immer „kontaminiert“ von Vorwissen und „Vor-Urteilen“, ganz gleich, ob man fundamentale Fachkenntnisse besitzt oder nur fragmentarische, möglicherweise inkorrekte Informationen. Daher werden die hier aufgestellten Theorien auch mit Gegenbeispielen geprüft und kritisch hinterfragt. Dennoch ist offenkundig, dass die im Folgenden zu untersuchenden Faktoren möglicherweise nur einen Bruchteil der tatsächlichen Antworten nach der Frage der Popularität der Kunstwerke liefern.

3.3 Analyse der Gemeinsamkeiten

3.3.1 Vorstellung der Kunstwerke

Um mögliche Gemeinsamkeiten der im Alltag so häufig präsenten Kunstwerke herausarbeiten zu können, sollen sie im Folgenden in der Reihenfolge ihrer Entstehung kurz vorgestellt werden: Die *Geburt der Venus* von Sandro Botticelli, das *Letzte Abendmahl* und die *Mona Lisa* und von Leonardo da Vinci, der *David* und *Die Erschaffung Adams* von Michelangelo Buonarroti sowie die *Sixtinische Madonna* von Raffaello Santi. Die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Werke und ihre werkimmanenten Besonderheiten werden dabei erläutert.

3.3.1.1 Die *Geburt der Venus* von Sandro Botticelli

Die *Geburt der Venus* ist ein Temperagemälde auf Leinwand, 172,5 x 278,5 cm groß und befindet sich in den Uffizien in Florenz²⁸⁵. Die Entstehungszeit der *Geburt der Venus* ist umstritten: Jahrzehntlang hatte sich die Forschung auf ca. 1483²⁸⁶ geeinigt, Frank Zöllner und Ulrich Rehm hingegen sprechen sich für eine Datierung um 1490 und damit gegen die unmittelbare Beziehung zwischen der *Geburt der Venus* und der *Primavera* aus²⁸⁷. Vasari erwähnt beide Bilder jedoch unmittelbar hintereinander, was neben dem ähnlichen Motiv natürlich zu der Annahme führt, dass sie in direkter Relation entstanden.

„[...] für viele Häuser der Stadt malte er verschiedene Bilder, auch zahlreiche Darstellungen mit nackten weiblichen Gestalten. In Castello, dem Landhaus des Herzogs Cosimo, sind heute noch zwei besonders liebliche Gemälde dieser Art zu sehen: das eine zeigt die Geburt der Venus, umspielt von den zarten Lüften und

²⁸⁵ Vgl. Körner 2006, S. 250 ff.

²⁸⁶ Vgl. z. B. Körner 2006.

²⁸⁷ Vgl. Zöllner, Frank: Botticelli, München 2005, S. 235 sowie Rehm 2009, S. 191.

Winden, die sie mitsamt ihrem Gefolge von Amoretten ins Leben rufen, das andere Venus, die von den Grazien mit Frühlingsblumen bekränzt wird.“²⁸⁸

Für diese Arbeit ist die genaue Datierung jedoch unerheblich, weswegen an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen werden soll. Interessant ist hier vor allem, dass Vasari der erste ist, der das Bild *Geburt der Venus* nennt. Dieser Name hat sich festgesetzt, obwohl er genau genommen nicht korrekt ist: Venus ist bereits geboren und nun schickt sie sich an, an Land zu gehen.

Der Auftraggeber des Bildes ist unklar²⁸⁹, obwohl ein Medici²⁹⁰ durchaus in Frage kommt wegen der Pomeranzen oder Orangen im Bild, die auf die Kugeln im Wappen der Medici verweisen und der Tatsache, dass das Bild sich nachweisbar bis 1761 in einer Medici-Villa befand, wo Vasari es auch sah²⁹¹. Ein Hinweis für den eigentlichen Bestimmungsort mag der für die damalige Zeit ungewöhnliche Bildträger sein, der vor allem bei Bildern verwendet wurde, die einen längeren Transport vor sich hatten. Daher halten sowohl Thiébaud als auch Grömling und Lingesleben ein außerhalb von Florenz liegendes Landhaus als geplanten Aufhängungsort des Werkes für sehr wahrscheinlich²⁹². Ob es sich dabei aber um das bei Vasari erwähnte Castello handelt, ist nicht klar.

Eindeutig ist jedoch das literarische Vorbild: Botticelli verbildlicht hier den 6. Hymnus der Homerischen Hymnen²⁹³, der vor allem die weiteren Protagonisten der Szene nennt: den Westwind und die Horen. Zephyr wird durch seine Begleiterin Chloris oder die Brise ergänzt,²⁹⁴ während die ursprünglich drei Horen, Götinnen der Jahreszeiten Frühling, Sommer und Winter, auf eine reduziert sind. Um welche genau es sich handelt, ist nicht ganz eindeutig; Frank Zöllner spricht sich für den Sommer aus²⁹⁵, Ronald Lightbown für den Frühling²⁹⁶. Für Frühling spricht die Anemone zwischen ihren Füßen, für Sommer die Kornblumen auf ihrem Kleid; da Botticelli aus Kompositionsgründen nur eine Hore ins Bild ein-

²⁸⁸ Vasari 1996, S. 271.

²⁸⁹ Acidini, Cristina: Für ein blühendes Florenz. Botticellis mythologische Allegorien, in: Schumacher, Andreas; Acidini, Cristina: Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht: eine Ausstellung des Städel Museum, Frankfurt a. M., Ostfildern 2009, S. 85.

²⁹⁰ Einzig der Reclam-Band über Botticelli postuliert ohne weitere Erklärungen Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, Cosimos Großneffen als Auftraggeber (vgl. Reclam 1958, S. 1). Thiébaud erwähnt ebenfalls Lorenzo di Pierfrancesco, jedoch nur als Auftraggeber für die Primavera und die Pallas Athene (vgl. Thiébaud 1992, S. 16 f.).

²⁹¹ Vgl. Zöllner 2005, S. 235.

²⁹² Vgl. Thiébaud 1992, S. 19 und Grömling, Alexandra; Lingesleben, Tilman: Alessandro Botticelli 1444/45-1510, Köln 1998, S. 105.

²⁹³ Vgl. Körner 2006, S. 252. Es gab zudem eine zeitgenössische Bearbeitung des antiken Stoffes durch Angelo Poliziano (vgl. Grömling; Lingesleben 1998, S. 65).

²⁹⁴ Vgl. Körner 2006, S. 251.

²⁹⁵ Vgl. Zöllner 2005, S. 135.

²⁹⁶ Vgl. Lightbown, Ronald W: Sandro Botticelli, London 1978, S. 88.

fügte, könnte es jedoch durchaus sein, dass er schlichtweg Frühling und Sommer in einer einzigen Figur vereint darstellte und somit eine übergeordnete Hore der blühenden Jahreszeiten „erfand“²⁹⁷.

Für die gesamte Bildkomposition diene Botticelli ein thematisch ganz anderes Motiv als Vorbild, nämlich das der Taufe Christi. Dort findet man üblicherweise Jesus als zentrale Figur, rechts flankiert von Johannes dem Täufer und links von heranschwebenden oder stehenden Engeln²⁹⁸. Ebenso eindeutig ist auch die Haltung der Venus, die in der Tradition der antiken Venus pudica, der schamhaften Venus, steht. Ein berühmtes Beispiel dafür ist die *Venus von Medici*, die Botticelli jedoch noch nicht gekannt haben kann, da diese Skulptur erst im 17. Jahrhundert nach Florenz kam²⁹⁹. Ein unmittelbareres Vorbild mag die von Plinius beschriebene Figur der *Aphrodite Anadyomene* des Bildhauers Apelles gewesen sein³⁰⁰.

Dennoch wagt sich Botticelli hier auf Neuland, gab es doch abgesehen von antiken Skulpturen oder der Darstellung Evas keine weiblichen Akte³⁰¹. Er übertraf zudem das schon Dagewesene und fand, wenn auch basierend auf Vorbildern, eine ganz neue Darstellungsweise. Botticellis Zeitgenossen werden das Bild vermutlich als hocherotisch empfunden haben, doch die antike Göttin der Liebe und Schönheit war noch das am ehesten vertretbare Motiv für solch eine Darstellung:

„Nacktheit bleibt zwar grundsätzlich Zwielfichtiges, das begründet werden muss, doch begründet, ist sie tragbar.“³⁰²

Botticellis revolutionäre Aktdarstellung wird formal noch durch einen weiteren Effekt unterstützt: Die in seiner Zeit bereits überholte Verwendung von Goldfarbe³⁰³ kommt hier ganz gezielt zum Einsatz, um Lichtreflexe zu erzeugen. Dies ist besonders auffällig in Venus' blonden Haaren, die durch einzelne goldene Strähnen ausgesprochen lebendig wirken. Die sich im Wind bauschenden Stoffe entsprechen zudem der herannahenden Bewegung der personifizierten Winde und der Hore und erhöhen somit den Naturalismus der Szene³⁰⁴. Venus selbst, die vollkommen ruhig steht, wirkt dennoch dank ihrer wehenden und sich kräuselnden

²⁹⁷ Einzig Dominique Thiébaud spricht sich wegen der Rosen und Myrten dafür aus, dass es sich um eine Grazie und nicht um eine Hore handelt. Er bezieht sich auf den Mythos des Mantels der Eintracht, der von den Grazien für Venus gewebt wurde und sieht in dem Gewand, das Venus hier gereicht wird, genau diesen Mantel. Vgl. Thiébaud 1992, S. 19.

²⁹⁸ Vgl. Zöllner 2005, S. 138.

²⁹⁹ Vgl. Körner 2006, S. 251.

³⁰⁰ Vgl. Körner 2006, S. 250.

³⁰¹ Vgl. Zöllner 2005, S. 132.

³⁰² Blisniewski, Thomas: Die Entdeckung der Frauen in der Renaissance. Herrscherinnen, Künstlerinnen, Lebedamen, München 2011, S. 11.

³⁰³ Vgl. Körner 2006, S. 255. Botticellis filigraner Umgang mit Goldfarbe könnte auch auf seine Ausbildung als Goldschmied zurückgehen (vgl. Thiébaud 1992, S. 9).

³⁰⁴ Vgl. Acidini 2009, S. 86.

den Haare nicht statuarisch; Botticelli folgt hier eindeutig Albertis Anweisung, bei einer realistischen Darstellung von Haaren nicht weniger als sieben verschiedene Möglichkeiten von Bewegung zu berücksichtigen³⁰⁵.

Über die Deutung des Bildes ist viel diskutiert worden, ebenso über seinen Zweck. Einige Hinweise ergeben sich durch die Vielzahl an biologisch eindeutig bestimm-
baren Pflanzen und deren Symbolik: Rosen und Myrten werden traditionell Venus zugeordnet, da der Meeresschaum, dem Venus entstieg, sich in Rosen verwandelte³⁰⁶ und sie sich laut Ovid hinter einem Myrtenbaum versteckte, als sie an Land ging³⁰⁷. Die Orangen oder Pomeranzen als möglicher Hinweis auf die Medici wurden bereits erwähnt. Weiterhin finden sich Gänseblümchen auf dem Mantel, den die Hore für Venus heranträgt. All diese Blumenpracht mag durchaus auf Florenz hindeuten; entsprechend der neoplatonischen Auffassung würde Venus damit die Humanitas verkörpern, die nicht wie ursprünglich Venus in Zypern, sondern in Florenz an Land geht und die Stadt damit zur neuen Heimat des antiken Gedankenguts macht³⁰⁸. Nicht unerwähnt bleiben soll zudem die Tatsache, dass es sich besonders bei den Rosen und Gänseblümchen auch um sehr starke Mariensymbole handelt; inwieweit dieser Bezug beabsichtigt ist, lässt sich jedoch nicht eindeutig sagen. Nicht zu vergessen sind jedoch die Rohrkolben oder „Lampenputzerpflanzen“. Sie sind in Süß- oder Brackwasser beheimatet, wachsen also nicht am Meer und müssen folglich einem symbolischen und keinem dekorativen Zweck dienen. Ihre Form macht sie eindeutig zu einem Phallussymbol, das einerseits an Venus' bzw. Aphrodites Erschaffung gemahnt (sie entstand aus den ins Meer geworfenen Genitalien des Uranos) und andererseits noch einmal das erotische Grundthema des Bildes unterstützt³⁰⁹. Wenn man diese Symbolik bedenkt, wird es durchaus wahrscheinlich, dass das Bild, wenn es denn für einen bestimmten Anlass in Auftrag gegeben wurde, für eine Verlobung oder Hochzeit bestimmt war.

In Verbindung mit der Tatsache, dass Botticellis Frauen, auch Venus, alle einem ganz bestimmten Typ entsprechen, entstand zudem die These, dass die bekannte Florentiner Schönheit Simonetta Vespucci als Vorbild diente³¹⁰. Dies ist allerdings nicht erwiesen, wenn man zudem bedenkt, dass die meisten Renaissancekünstler einen persönlichen Idealtyp zu erreichen versuchten und Botticelli einer der ersten Maler ist, bei dem dieser Trend ganz deutlich zu erkennen ist. Dafür könnten die Gesichter realer Frauen gewissermaßen die Ausgangspunkte der Inspiration gewesen sein, aber das heißt umgekehrt nicht, dass jedes folgende Bild mit diesem Ge-

³⁰⁵ Vgl. Alberti 2000, S. 275 ff.

³⁰⁶ Vgl. Zerling, Clemens: Lexikon der Pflanzensymbolik, Baden/München 2007, S. 228.

³⁰⁷ Vgl. Zerling 2007, S. 188 f.

³⁰⁸ Vgl. Acidini 2009, S. 85 f.

³⁰⁹ Vgl. Zöllner 2005, S. 139 f.

³¹⁰ Vgl. Acidini 2009, S. 61.

sicht zwangsläufig das Portrait einer realen Frau war. Ulrich Rehm spricht in dem Zusammenhang von Botticelli als Erfinder des „weiblichen Phantasieporträts“³¹¹. Wichtig zu erwähnen ist zudem, dass Botticelli noch unzählige weitere weibliche Akte zeichnete, die das Motiv der Venus variieren. Er löste damit eine regelrechte Mode aus³¹².

Nach seiner Entstehung und dem zweifellos großen Aufsehen, das es erregte, hatte das Bild jedoch eine recht unbewegte Geschichte: Nach der langen Zeit in der Medici-Villa kam es zunächst in den Palazzo Pitti, 1815 zog es in die Uffizien um, wo es sich bis heute befindet und die Besucher begeistert.

Die spärlichen Fakten haben die Fantasie und Spekulationen über versteckte Bedeutungen angeregt, doch im Gegensatz zur *Mona Lisa* interessiert hier nicht primär ein mögliches Rätsel hinter dem Bild, sondern die ästhetische Präsenz.

„Es gibt kein strahlenderes Bild in der europäischen Kunst als dieses, und dennoch ist es kein Widerspruch, zu sagen, dass um der Bündelung des Effekts willen alles Malerische absichtlich vermieden wurde.“³¹³

Wie schon erwähnt, wissen vermutlich die wenigsten Betrachter tatsächliche Einzelheiten über das Bild, doch der Titel allein reicht als Erklärung. Venus, die Göttin und damit Sinnbild der Liebe und Schönheit, ist so wunderschön und treffend dargestellt wie nirgends sonst. Das ist es, was man weiß, und das ist es auch, was man sofort sehen kann. Wie wichtig diese simpel klingende Tatsache ist, wird näher in den Kapiteln 3.3.2 und 3.3.3 erläutert.

3.3.1.2 Das *Letzte Abendmahl* von Leonardo da Vinci

Das *Letzte Abendmahl* ist neben der *Mona Lisa* wohl das bekannteste Werk von Leonardo da Vinci. Es entstand ca. 1495-98 für das Refektorium des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie in Mailand im Auftrag Lodovico Sforzas. Das Bild befindet sich an der Schmalwand des Raumes in einer Höhe von ca. 3 m über dem Fußboden und ist 4,20 x 9,10 m groß³¹⁴. Vasari nennt es ein „Werk von seltener und wunderbarer Trefflichkeit, [...] immerdar von den Mailändern wie von den Fremden hochgepriesen“³¹⁵. In der Tat revolutionierte Leonardo die Bildtradition des letzten Abendmahls, indem er die „erste ‚moderne‘ Darstellung“³¹⁶ schuf: Zum ersten Mal sitzt Judas nicht isoliert auf der Gegenseite der Tafel, son-

³¹¹ Rehm 2009, S. 79.

³¹² Vgl. Körner 2006, S. 257.

³¹³ Lightbown 1978, S. 89: „There is no more radiant picture in European art than this, yet it is no contradiction to say that in it all the picturesqueness is purposely avoided for concentration of effect.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

³¹⁴ Vgl. Einem, Herbert von: Das Abendmahl des Leonardo da Vinci, Köln 1961, S. 18.

³¹⁵ Vasari 1996, S. 18.

³¹⁶ Arasse 2002, S. 377.

dern versteckt sich genau zwischen Petrus und Johannes, den wichtigsten Jüngern und engsten Vertrauten Jesu. Auch Johannes, sonst meist gegen Jesus gelehnt, sitzt in deutlichem Abstand zu ihm. Die Figuren sind zudem nicht wie bisher statisch und einzeln sitzend dargestellt, sondern in Gruppen zusammengefasst und in lebhafter Bewegung, teilweise sogar stehend. Bei genauem Hinsehen wird jedoch klar, dass die raffinierte Verschachtelung der Jünger vor- und hintereinander in der Realität kaum umsetzbar wäre, da die Bank überhaupt nicht genug Platz für alle bietet und einige auf dem Schoß der anderen sitzen müssten. Sehr treffend bemerkt dazu jedoch Johann Wolfgang von Goethe, der das *Abendmahl* auf seiner Italienreise ebenfalls besichtigte und sich begeistert zeigte: Ein Meister darf „zu höhern Zwecken mit Vorsatz einen Fehler begehen. Das Richtige ist nicht sechs Pfennige wert, wenn es weiter nichts zu bringen hat.“³¹⁷

Nur Jesus ist nicht Teil einer Gruppe, sondern isoliert und in sich ruhend.

„Leonardos tief eindringende Naturbeobachtung und Seelendeutung hat hier nun reifste Frucht getragen. Nichts mehr von konventionellen, formelhaft vorgeprägten Gebärden. Jede Figur ist als Individualität genommen mit einer Gebärde, die die Bewegung des Inneren widerspiegelt. Christi Gestalt (nicht mehr beeinträchtigt durch den Verräter einerseits, durch Johannes andererseits) kann sich zum erstenmal rein entfalten. Die formelhafte Segensgebärde ist gefallen. Liebevoll scheint er die Arme auszubreiten. Die schmerzliche Neigung des Hauptes wandelt die Erhabenheit des Göttlichen zu milder Menschlichkeit. [...] Zum erstenmal erleben wir das Schauspiel wirklicher Handlung, in der alle sichtbare Bewegung die Folge einer bewegenden Ursache ist.“³¹⁸

Die bis dato meist eher unbelebte Abendmahlsszene hat nun eine viel dramatischere und erzählerische Note bekommen, die ein wenig an ein Theaterstück erinnert. Obwohl Abendmahlsszenen immer auch den angekündigten Verrat darstellten, sieht man bei Leonardos Interpretation ausgesprochen menschlich reagierende und wie nie zuvor aufgebrachte Jünger, die ungläubig, entsetzt, wütend oder betrübt sind über die Ankündigung, dass es ausgerechnet einer von ihnen sei, der Jesus verraten werde. Interessant ist auch, dass Leonardo auf jegliche typischen Heiligenscheine verzichtet; stattdessen wird Jesus durch das helle Stück Himmel hinter seinem Kopf beleuchtet, das ihn noch einmal zusätzlich isoliert. Auch die perspektivische Darstellung ist bemerkenswert: Obwohl zu Recht angemerkt wurde, dass eine illusionistische Fortsetzung des Refektoriumsraumes in das Bild hinein nicht erkennbar ist, wenn man genau davor steht³¹⁹, wird dieser Effekt jedoch erreicht, wenn man sich links und rechts an den Langseiten aufhält, dort, wo ur-

³¹⁷ Goethe, Johann Wolfgang von: unveröffentlichte Schrift, 11.2.1818, zitiert nach von Einem 1961, S. 59.

³¹⁸ Von Einem 1961, S. 58.

³¹⁹ Vgl. McMullen 1977, S. 109.

sprünglich auch die Tische der Mönche standen³²⁰. Insgesamt kann man sagen, dass Leonardos *Abendmahl* wie auch Botticellis *Venus* oder Michelangelos *Erschaffung Adams* eines der wenigen Kunstwerke ist, die überall auf der Welt mit ihrem Bildthema identifiziert werden³²¹.

Allerdings trug nicht nur die ungewöhnliche Darstellung der Szene zum Ruhm von Leonardos Werk bei, sondern leider auch sein fast sofort einsetzender Verfall. Die ungewöhnliche Verwendung von Öl-Temperafarben auf trockener Gips- bzw. Bleiweißgrundierung, also eine Secco-Technik, geht vermutlich auf Leonardos langsames Arbeitstempo zurück, das mit normaler Freskotechnik, die sehr schnell und präzise ausgeführt werden muss, nicht möglich gewesen wäre. Matteo Bandello, der Leonardo beim Malen zusah, berichtet davon, wie der Künstler manchmal tagelang nichts am Werk tat, dann wieder stundenlang ohne Unterbrechung malte, und manchmal nur drei Pinselstriche tat und dann wieder ging³²². Wie verlässlich dieser Bericht ist, kann nicht mehr überprüft werden, aber er ist durchaus wahrscheinlich.

Durch die Feuchtigkeit der direkt hinter der Wand liegenden Klosterküche und der mangelnden Atemfähigkeit des Materials begann das Werk jedoch bereits wenig später zu verfallen. Schon 1517 beschreibt Antonio de Beatis den traurigen Zustand³²³ und Vasari behauptet 1556 wohl aufgrund des fortgeschrittenen Verfalls fälschlicherweise, Leonardo habe den Kopf Jesu unvollendet gelassen³²⁴. 1642 kann Francesco Scanelli nur noch Umrisse der Figuren ausmachen³²⁵. 1653 durchbrach man die Wand unterhalb des Freskos, um eine Tür einzubauen, da man das Werk bereits als unrettbar beschädigt ansah; dabei gingen die Füße Christi verloren³²⁶. Anfang des 19. Jahrhunderts kamen schwere Beschädigungen als Resultat von Napoleons Feldzügen hinzu, als man das Refektorium 1796 bis 1801 als Pferdestall nutzte. Zudem bewarfen Soldaten das Bild mit Steinen und kratzten die Augen der Apostel aus³²⁷. Im Zweiten Weltkrieg stürzten durch ein Bombardement die Südwand und die Decke des Refektoriums ein. Zwar war das Bild mit Sandsäcken geschützt worden, verbrachte danach aber über ein Jahr unter freiem Himmel, wodurch es Schimmel ansetzte³²⁸.

³²⁰ Vgl. Jones 2006.

³²¹ Vgl. Heydenreich, Ludwig A.: Leonardo: The Last Supper, London 1974, S. 71.

³²² Vgl. Clark, Kenneth: Introduction, in: Pedretti, Carlo: Leonardo. Studies for the Last Supper from the Royal Library at Windsor Castle, Cambridge 1983, S. 17.

³²³ Vgl. Clark 1983, S. 17.

³²⁴ Vgl. Vasari 1996, S. 20.

³²⁵ Vgl. Clark 1983, S. 17.

³²⁶ Vgl. Brown, David Alan (Hg.): Leonardo's Last Supper: The Restauration, Washington D.C. 1983, o. S.

³²⁷ Vgl. Bertelli, Carlo: Preface, in: Pedretti, Carlo: Leonardo. Studies for the Last Supper from the Royal Library at Windsor Castle, Cambridge 1983, S. 13.

³²⁸ Vgl. Brown 1983, o. S.

Insgesamt acht Restaurierungen sind dokumentiert, wobei man davon ausgehen kann, dass es noch weitere gegeben hat, um das kostbare Werk vor dem Verfall zu bewahren. Die erste dokumentierte Restaurierung fand 1726 statt, die darauf folgenden 1770, 1853, 1906-1908, 1924, 1947-1949 und 1954-54³²⁹. Die meisten Rettungsversuche vor dem 20. Jahrhundert schädeten jedoch mehr, als dass sie genützt hätten und die Restauratoren, meist selbst Maler, begruben Leonardos Original unter mehreren Schichten verschiedenster Farbe³³⁰. Während der letzten Restaurierung, die von 1978 bis 1999 stattfand, wurden all diese Übermalungen rückgängig gemacht und die Fehlstellen nur mit Wasserfarbe ergänzt³³¹. Im Zuge dieser Restaurierung stellte sich zudem heraus, dass die Restauratoren vergangener Zeit Gesichter und Details des Bildes teilweise stark verfälscht hatten. Die Chefrestauratorin Dr. Pinin Brambilla berichtete in einem Interview u. a. von einem vermeintlichen Stück Brot auf dem Tisch, das sich schließlich als Hand eines Apostels herausstellte³³². Trotz der jüngsten Maßnahmen ist der Verfall nicht gänzlich aufgehalten; Besucher werden durch spezielle Schleusen geleitet, ihre Zahl pro Tag streng kontrolliert und ihr Aufenthalt im Refektorium auf 15 Minuten begrenzt. Was heutzutage übrig bleibt, ist der „Geist eines Gemäldes“³³³.

Das *Letzte Abendmahl* Leonardos ist eines der wenigen westlichen Kunstwerke, das praktisch sofort nach seiner Fertigstellung berühmt wurde³³⁴. Daraus folgte, dass es auch fast augenblicklich von anderen Künstlern kopiert wurde³³⁵ und diese Kopien geben einen Eindruck davon, wie das Bild im unbeschädigten Zustand ausgesehen haben mag. Vor allem im 19. Jahrhundert erfreute es sich größter Beliebtheit, was einerseits den vielen Stichen zu verdanken war, die um 1800 um die Welt gingen waren³³⁶ und andererseits der großen Reisefreudigkeit gebildeter Bürger wie Goethe³³⁷ geschuldet sei. Bis heute hält die Popularität ungebrochen an.

³²⁹ Vgl. Brown 1983, o. S.

³³⁰ Vgl. Brown 1983, o. S.

³³¹ Vgl. Jones 2006.

³³² Vgl. Jones 2006.

³³³ Jones 2006.

³³⁴ Vgl. Brown, David Alan: Introduction, in: Brown, John Carter: Leonardo's Last Supper: Precedents and Reflections, Washington D.C. 1983, o. S.

³³⁵ Vgl. Heydenreich 1974, S. 99.

³³⁶ Vgl. Heydenreich 1974, S. 69.

³³⁷ Vgl. Sassoon 2006, S. 163.

3.3.1.3 *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci

Die *Mona Lisa* ist zweifelsfrei das bekannteste und berühmteste Gemälde der Welt³³⁸. Es gibt praktisch niemanden, der dieses Motiv nicht schon einmal gesehen hat, und seit 1804 pilgern jedes Jahr unzählige Menschen in den Louvre, um dort das heute hinter Panzerglas hängende, nur 77 x 53 cm große Ölgemälde auf Pappelholz³³⁹ zu bewundern, das Leonardo wahrscheinlich 1503 zu malen begann³⁴⁰ und wohl erst 1510 beendete³⁴¹. Eine besondere Anziehungskraft üben dabei die verschiedenen Geheimnisse aus, die das Bild umgeben; angefangen von der ungewöhnlichen Darstellung selbst, bis hin zu der Frage nach der Identität der Portraitierten. Die Theorien zu diesem Thema sind vielfältig und können an dieser Stelle nicht ausgeführt werden, doch um die Bedeutung der *Mona Lisa* für die Alltagskultur zu verstehen, ist es nötig, einige Fakten von den Spekulationen zu trennen. Nicht zu verkennen ist die Tatsache, dass die unzähligen Theorien, so abstrus sie auch sein mögen, immer auch einen Beitrag zum Ruhm des Gemäldes leisten.

„Doch jedes Mal, wenn [...] [die Menschen] die *Mona Lisa* benutzten, nutzte sie sie gleichermaßen und flocht sich tiefer in die Struktur der westlichen Kunst und das Bewusstsein von Milliarden von Menschen. Es ist heutzutage unmöglich, sich die Geschichte der westlichen Kunst ohne die *Mona Lisa* vorzustellen, und in diesem Sinne ist sie tatsächlich das großartigste aller Gemälde. Aber es ist genauso unmöglich, ihren einzigartigen Status auf irgendetwas im Gemälde selbst zurückzuführen.“³⁴²

Wie schon zuvor bemerkt, sind bei keinem der in dieser Arbeit thematisierten Kunstwerke die tatsächlichen Eigenschaften des Gemäldes, seine „Aura“ und der Ruf des Künstlers so untrennbar miteinander verbunden.

„Das Bild würde offensichtlich anders sein, wenn es nicht von Leonardo gemalt worden wäre. Genauso offensichtlich würde es anders sein, wenn man nur nicht wüsste, dass es von ihm gemalt worden wäre. Denn die Qualitäten, die es im Werk zu entdecken gibt, waren immer untrennbar mit der Merkwürdigkeit und Faszination seines Schöpfer und seiner Zeit verbunden: hinter dem Mythos der *Mona Lisa*

³³⁸ 86 % der Teilnehmer einer Umfrage waren sich darüber einig. Vgl. Sassoon 2006, S. 9.

³³⁹ Vgl. Sassoon 2006, S. 107.

³⁴⁰ Vgl. Probst, Veit: Zur Entstehungsgeschichte der *Mona Lisa*: Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci, Heidelberg 2008, S. 6.

³⁴¹ Vgl. Zöllner, Frank: Leonardo da Vinci 1452-1519, Band I: Sämtliche Gemälde, Köln 2011, S. 154.

³⁴² Watts 2011, S. 57: „But every time [...] [people] used the *Mona Lisa*, it used them back, insinuating itself deeper into the fabric of Western culture and the awareness of billions of people. It is impossible now to imagine history of Western art without the *Mona Lisa*, and in that sense it truly is the greatest of paintings. But it is also impossible to attribute its unique status to anything about the painting itself.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

steht der Mythos des Künstlers, und hinter diesem ein Mythos der italienischen Renaissance, und jeder Mythos verstärkt den anderen.“³⁴³

Kaum jemand kann ohne bestimmte Vorstellungen über die *Mona Lisa* das Gemälde selbst betrachten. Mehr noch, das Bild selbst verschwindet hinter seinem eigenen Ruhm, was dazu führt, dass die meisten Menschen sich enttäuscht zeigen, wenn sie das Bild zum ersten Mal im Louvre sehen³⁴⁴. Sehr klein, ständig umringt von Touristen und zudem sehr dunkel entspricht es kaum noch den bunten Reproduktionen, die man im Kopf hat.

„Unterstützt wird seine steigende Popularität durch die Vervielfältigungsindustrie. Das bekannte Original wird in der Reproduktion verfügbar für jedermann. Das Original tritt hinter die massenhaft hergestellten Vervielfältigungen zurück. Jeder kennt die Mona Lisa, trägt ihr mehr oder weniger individuell geprägtes gedankliches Bild im Kopf. Die ursprüngliche Aura des Meisterwerks geht in den Reproduktionen verloren und wird zugleich ersetzt durch eine vom Original unabhängige, durch die volkstümliche Rezeption beeinflusste Aura.“³⁴⁵

Diese Aura wird vor allem durch die „Geheimnisse“ genährt, die das Bild und sein Vorbild umgeben. Inzwischen ist durch mehrere Dokumentenfunde³⁴⁶ relativ eindeutig bewiesen, dass es sich um Lisa del Giocondo, geborene Gherardini (1479-1542), und Ehefrau des wohlhabenden Florentiner Tuchhändlers Francesco del Giocondo handelt. Vasari berichtet:

„Auch unternahm Lionardo für Francesco del Giocondo das Bildnis der Monna Lisa, seiner Frau, zu malen. [...] Monna Lisa war sehr schön und Lionardo brauchte noch die Vorsicht, daß während er malte, immer jemand zugegen sein mußte, der sang, spielte und Scherz trieb, damit sie fröhlich bleiben und nicht ein trauriges Ansehn bekommen möchte, wie häufig der Fall ist, wenn man sitzt, um sein Bildnis malen zu lassen. Über diesem Angesicht dagegen schwebte ein so liebliches Lächeln, daß es eher von himmlischer als von menschlicher Hand zu sein schien, und es galt für bewundernswert, weil es dem Leben völlig gleich war.“³⁴⁷

³⁴³ McMullen 1977, S. 7: „The picture would evidently be different if it had not been painted by Leonardo. Almost as evidently, it would be different if it were merely not known to have been painted by him. For the qualities discoverable in the work have always been inseparable from the strangeness and fascination of its creator and his period: behind the myth of the Mona Lisa there is a myth of the artist, and behind that a myth of the Italian Renaissance, and each myth reinforces the others.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

³⁴⁴ Vgl. Watts 2011, S. 55, Bickelhaupt 2005, S. 44, Rauterberg 1999, S. 18.

³⁴⁵ Schmidt 2000, S. 66 f.

³⁴⁶ Vgl. Probst 2008, S. 12 sowie Salais Nachlass, erwähnt bei Zapperi, Roberto: Das Rätsel, das immer neue Rätsel schafft, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 134, 10.6.2008.

³⁴⁷ Vasari 1996, S. 26 f.

Auf diese Passage geht auch die gebräuchliche, später anders geschriebene und fälschlicherweise oft für zwei Vornamen gehaltene Bezeichnung des Bildes zurück. Ich werde im Folgenden, um Verwirrung zu vermeiden, vom Kunstwerk als der *Mona Lisa* sprechen und von der dargestellten Person als Lisa. Vasari kannte die Familie und Lisa del Giocondo möglicherweise auch persönlich; hätte er sich geirrt, hätten sowohl Lisas Nachfahren als auch Leonardos Schüler Francesco Melzi zwischen der ersten und der zweiten Ausgabe genug Zeit gehabt, Vasari auf seinen Fehler hinzuweisen³⁴⁸. Tatsache ist, dass Vasari in seiner detaillierten Beschreibung des Bildes selbst große Fehler macht, die jedoch darauf zurückzuführen sind, dass das Bild sich zu seinen Lebzeiten bereits in Frankreich befand und er es nie gesehen hat, sich also auf Beschreibungen verlassen musste; so erwähnt er z. B. Augenbrauen³⁴⁹. Eine Möglichkeit wäre auch, dass er die zeitgleich entstandene Kopie, die sich heute im Prado befindet, gesehen hatte; auf dieses Bild soll später eingegangen werden. Die Anekdote über die Musiker und Unterhalter mag sicher übertrieben sein, gehört aber, wie so vieles andere, zu Vasaris Erzählweise. Trotz der recht eindeutigen Hinweise auf Lisas Identität – nicht zuletzt der im Italienischen und Französischen gebräuchliche Name *la Gioconda* bzw. *la Gioconde* – kamen immer wieder Gegenvorschläge auf: Man vermutete die Mätresse eines Medici oder andere adeligen Damen. Diese Theorien scheinen der Ansicht entsprungen, dass das berühmteste Gemälde der Welt unmöglich „nur“ eine einfache Kaufmannsgattin und junge Mutter darstellen könne³⁵⁰. Siegmund Freud warf 1910 die These auf, dass es sich bei dem Bild um ein verstecktes Selbstportrait Leonardos selbst handeln könne, wahlweise auch um das seiner Mutter³⁵¹. Silvano Vinceti trat 2010 mit der These hervor, dass die *Mona Lisa* ein Bildnis von Leonardos Favoriten Salai sei, wobei er äußerst abstruse „Beweise“ anführte³⁵². Zwei Theorien erscheinen allerdings bedenkenswert. Einmal gibt es die Vermutung, dass die Dargestellte schwanger sei. Dies lässt sich weder beweisen noch belegen, kann aber nicht ausgeschlossen werden. Geht man von der „Lisa del Giocondo-Theorie“ aus, dann gab ihr Mann das Bild nach der Geburt des zweiten Sohnes in Auftrag. Francesco del Giocondo war schon dreimal verwitwet – alle Frauen waren im Kindbett gestorben – und noch ohne Erben, und seine junge Frau hatte nun einen zweiten Stammhalter geboren³⁵³. Die zweite Theorie geht dahin, dass Leonardo Lisa del Giocondo als Ausgangspunkt nahm, um eine Ideal-

³⁴⁸ Vgl. Storey 1980, S. 13.

³⁴⁹ Vgl. Vasari 1996, S. 26.

³⁵⁰ Vgl. Sassoon 2006, S. 109.

³⁵¹ Vgl. Belting 1998, S. 184 f.

³⁵² Vinceti, Silvano: *Il Segreto della Gioconda*, Rom 2011. Vinceti will u. a. in kleinen Rissen in der Farbschicht über den Augen der Dargestellten die Initialen „S“ und „L“ erkennen und führt an, „Mona Lisa“ sei ein Anagramm von „Mon Salai“.

³⁵³ Vgl. Zöllner, Frank: *Leonardo da Vinci. Mona Lisa. Das Porträt der Lisa del Giocondo, Legende und Geschichte*, Frankfurt a. M. 1994, S. 16 f.

darstellung zu schaffen, wie es für Renaissancemaler durchaus üblich war³⁵⁴. Tatsache ist jedenfalls, dass er das Bild nie bei seinem Auftraggeber abgab, was dafür spricht, dass dieser es nicht für angemessen befand³⁵⁵. Leonardo, der es für den Rest seines Lebens mit sich nahm, wohin immer es ihn verschlug³⁵⁶, könnte hier tatsächlich versucht haben, über Lisas Portrait hinaus einen weiblichen Idealtypus einzufangen; für einen Mann, der Zeit seines Lebens verschiedenste Rätsel der Natur zu lösen versuchte, mochten Frauen sicher eines der größten darstellen, wenn man dazu bedenkt, dass er wahrscheinlich homosexuell war³⁵⁷. Die jüngsten Bestrebungen, die Identität ein für alle Mal zu klären, gingen dahin, das Grab von Lisa del Giocondo zu finden, um anhand ihres Schädels eine Gesichtsrekonstruktion zu versuchen. Seit April 2011 suchten Archäologen nach ihrer letzten Ruhestätte im Kloster Sant'Orsola in Florenz³⁵⁸. Allerdings protestierten die heute noch lebenden, direkten Nachfahrinnen Lisa del Giocondos heftig gegen dieses Unternehmen³⁵⁹. Im Sommer 2013 wurde außerdem das Grab der Familie del Giocondo in der Basilika Santissima Annunziata gefunden, wo man DNA-Spuren zu Vergleichszwecken zu finden erhofft³⁶⁰, eindeutige Beweise stehen jedoch noch aus.

Wie schon erwähnt, ist es sehr schwer, das Bild ohne seinen mythischen Ballast zu betrachten. Wenn man jedoch so unbefangen wie möglich herangeht, fallen bei näherer Untersuchung sehr viele ungewöhnliche Dinge im Gemälde auf. Im Gegensatz zum typischen Portrait seiner Zeit zeigt das Gemälde keine mit kostbarem Schmuck oder mit auf ihre Tugenden hinweisenden Attribute versehene Frau. Sie sitzt vor einer kargen, urtümlichen (oder postapokalyptischen³⁶¹) Landschaft anstatt vor einem lieblichen Hintergrund. Und, was wohl am auffälligsten ist, ihr Gesichtsausdruck ist nicht ernst und würdevoll wie für Portraits jener Zeit üblich³⁶², sondern vielschichtig in seinem Lächeln. Entgegen der Tradition fertigte Leonardo übrigens abgesehen von der *Mona Lisa* relativ viele Zeichnungen und Bilder lächelnder Personen an: *Johannes den Täufer* nach dem Vorbild Raffaels, Studien zu Madonnenköpfen, die verlorene *Leda mit dem Schwan*, *Maria mit Jesus und der*

³⁵⁴ Vgl. McMullen 1977, S. 46, Storey 1980, S. 12, Arasse 2002, S. 411.

³⁵⁵ Vgl. Belting, Hans: Die Analyse eines Lächelns, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 53, 4.3.2010, S. 35.

³⁵⁶ Vgl. Sperling 2003, S. 62.

³⁵⁷ Vgl. McMullen 1977, S. 136 ff.

³⁵⁸ Vgl. Focus online: Mona Lisa soll exhumiert werden, 6.4.2011.

³⁵⁹ Vgl. Personalien, Der Spiegel, Nr. 25 2011, S. 156.

³⁶⁰ Siehe Spiegel online: Graböffnung in Florenz: Suche nach der wahren Mona Lisa in der Gruft, 10.8.2013.

³⁶¹ Vgl. McMullen 1977, S. 91 ff. Die Landschaft weist zudem Ähnlichkeiten zum Hintergrund der *Felsgrottenmadonna* auf (vgl. Storey 1980, S. 14).

³⁶² Vgl. Zöllner 1994, S. 15.

bl. *Anna* sowie die *Madonna Benois*. Das Portrait einer lächelnden Frau war für ihn selbst also nichts Neues.

Doch all diese Faktoren, die das Bild so grundlegend und revolutionär vom typischen Frauenportrait der Renaissance unterscheiden, könnten durchaus auch der Grund für Francesco del Giocondos Ablehnung gewesen sein; Frauenportraits, besonders Ehefrauenportraits, dienten nicht nur der Präsentation einer Person, sondern sollten vor allem auch den Reichtum, Einfluss und die gute Wahl des Ehemannes darstellen. Das Portrait diene als Schmuck des Hauses wie die tugendhafte und im besten Fall schöne Ehefrau selbst. All dies konnte das „skandalöse Bild“³⁶³ Lisas keineswegs erfüllen. Hier zeigt sich jedoch Leonardos Leistung: Durch das Fehlen jeglichen Zierrats im Bild lenkt nichts vom Gesicht der Dargestellten ab³⁶⁴. Dadurch wird aus einer üblicherweise zum Ruhm des Mannes oder der Familie mit materiellem und moralischem Reichtum ausgestaffierten Dame ein Mensch mit Charakter. Wie dieser Charakter aber tatsächlich aussieht, können wir nicht sagen, ebenso wenig, welche Gemütsstimmung sich in dem Lächeln ausdrückt: Ist es liebevoll, freundlich, nachsichtig, spöttisch, überheblich? Lädt es den Betrachter ein oder schafft es Distanz? Kurzum, lacht Lisa uns an oder lacht sie uns aus? Es ist nicht zu klären. Der Grund für diese Wirkung ist jedoch eindeutig benennbar. Erstens ist es das Lächeln selbst, das sich nur durch eine leichte Hebung der Mundwinkel (wobei ihr linker Mundwinkel ein wenig höher gezogen ist als der rechte) und die leicht zusammengekniffenen Augen auszeichnet und so flüchtig ist, das ihm eine eindeutige Zuordnung abgeht. Zweitens fällt die widersprüchliche Körperhaltung auf. Die Dame wendet sich mit dem Oberkörper nach links, während die Hände so platziert sind, dass sie eher in Frontalansicht zu sehen sind. Auch ihr Kopf ist uns leicht zugewandt, während ihr Blick jedoch nach rechts am Betrachter vorbeizugehen scheint; auch das ist nicht klar bestimmbar, da Lisas Augen keine die Lebendigkeit des Blicks erhöhende Lichtreflexe aufweisen. All diese gegenläufigen Richtungen scheinen Lisa insgesamt einen flüchtigen Moment der Bewegung zu geben³⁶⁵. Dazu kommt noch die Armlehne, die sich zwischen ihr und dem Betrachter befindet: Sie trennt die beiden Ebenen nicht so scharf wie z. B. eine Brüstung, schafft aber dennoch eine gewisse Barriere. All dieses Verwischen von Unmittelbarkeit und Unnahbarkeit löst beim Betrachter Verwirrung aus. Überhaupt kann man das ganze Bild durchaus wörtlich als unscharf bezeichnen; Leonardo bediente sich der *Sfumato*-Technik, die harte Konturen auflöst und die Natürlichkeit erhöht (z. B. bei der Haut der Dargestellten) und auch die Eindeutigkeit des Ausdrucks weiter verwischt³⁶⁶. Ebenso verschwindet

³⁶³ Arasse, Daniel: *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael & Co.*, Köln 2006, S. 25.

³⁶⁴ Vgl. Sperling 2003, S. 61.

³⁶⁵ Vgl. Arasse 2002, S. 395.

³⁶⁶ Vgl. Sassoon 2006, S. 111.

der Hintergrund, in seiner Form bizarr und nicht recht einzuordnen, im blauen Dunst. Perspektive entsteht hier durch Wahrnehmungsverlust³⁶⁷.

Um diese Wirkung einiger der beschriebenen Effekte vollends verstehen zu können, bietet sich der direkte Vergleich zur *Mona Lisa*-Kopie des Prado in Madrid an.



Abbildung 45: *Mona Lisa* – Vergleich Louvre und Prado

Diese scheint fast zeitgleich zum Original entstanden zu sein, da der unbekannt Maler, vermutlich ein Schüler Leonardos, sämtliche Änderungen und Nachbesserungen am Original ebenfalls durchführte und das in den gleichen Schritten³⁶⁸. Die Prado-Version weist abgesehen von ihrer beeindruckenden leuchtenden Farbigkeit dank kürzlicher Restaurierung auch einige subtile Unterschiede im Gesicht auf. Die Dargestellte hat eine längere Nase als die „Louvre-Lisa“, der linke Mundwinkel ist höher gezogen, und der Kopf wirkt dank einer durch dünne Augenbrauen niedriger wirkende Stirn und mehr sichtbare Kopfoberfläche leicht nach vorn geneigt. Den fünften wichtigsten Unterschied machen die winzigen Lichtpunkte in den Augen aus. Die Kombination all dieser kleinen Veränderungen führt zu einem nicht zu übersehenden Effekt: Die „Prado-Lisa“ wirkt deutlich freundlicher als die

³⁶⁷ Vgl. Arasse 2006, S. 88.

³⁶⁸ Vgl. Twickel, Christoph: Das Geheimnis des doppelten Lieschen, Spiegel online, 2.2.2012.

„Louvre-Lisa“ durch ihren scheinbar nach vorn und damit dem Betrachter zugelegten Kopf, durch den dank des Lichtpunktes klar auf den Betrachter gerichteten Blick und das verstärkte Lächeln des Mundes. Gleichzeitig lässt die längere Nase das Gesicht insgesamt gestreckter wirken und es im direkten Vergleich ein wenig dümmlich erscheinen, sodass die geheimnisvolle Wirkung der „Louvre-Lisa“ fast vollständig verschwunden ist.

Eine weitere, sehr interessante Theorie zum Original stellte Roy McMullen auf: Der Grund für die Verwirrung beim Betrachter liege darin, dass Leonardo, analog zu seiner Schrift, sein Modell spiegelverkehrt portraitiert habe. Dies laufe konträr zur Sehgewohnheit des meist rechtshändigen Betrachters³⁶⁹. McMullen geht in seinem Buch nicht weiter darauf ein, sondern rät nur, es im Selbstversuch zu testen. Ich befragte dementsprechend einige Testpersonen zu ihrem Eindruck, den eine horizontal gespiegelte *Mona Lisa* auf sie machte. Aufgrund der nur kleinen Gruppe (68 Personen) mit dem typischen Anteil von 13 Prozent Linkshändern habe ich auf eine ausführliche statistische Auswertung verzichtet, sondern es nur als willkürliche Stichprobe betrachtet. Auffällig war dabei, dass ein Viertel der befragten Rechtshänder das Gesicht der gespiegelten Lisa als freundlicher empfanden als das Original, jedoch keiner der Linkshänder. Dies kann jedoch kaum als Indiz zur Untermauerung der These McMullens gelten, zumal die zeitgleich entstandene Prado-*Mona Lisa* ein relativ eindeutiger Beweis dafür zu sein scheint, dass Leonardo nicht spiegelverkehrt malte. Es ist jedoch sehr gut möglich, dass Leonardo sein Modell auf eine Weise posieren ließ, die seiner „linkshändigen“ Seh- und Schreibgewohnheit besonders entsprach.

Mit Bestimmtheit lässt sich über das Bild also nur sagen, dass eben nichts eindeutig bestimmbar ist und damit alles möglich scheint. Auch wenn die wenigsten Betrachter sich dessen wirklich bewusst sind, ist dies höchstwahrscheinlich der wichtigste, dem Bild immanente Grund für dessen Faszination.

„Das Werk stellte Probleme in einer unwiderstehlichen Weise dar, und es weigerte sich, Hinweise auf definitive Lösungen zu geben. [...] Es war extrem mehrdeutig und deswegen andeutungsvoll mehrwertig. [...] Es war eine Batterie, die darauf wartete, aufgeladen zu werden. Zusammengefasst war und ist es immer noch eins der überlegenen Beispiele für westliche Kunst durch die schiere Verfügbarkeit an Bedeutungen und für das allgemeine, nicht festgelegte Zeichen, das den Betrachter-Leser einlädt, selber zu entdecken, vielleicht zu erfinden, was genau es bedeutet.“³⁷⁰

³⁶⁹ Vgl. McMullen 1977, S. 123.

³⁷⁰ McMullen 1972, S. 242: „The work posed problems in an irresistible way, and refused to provide clues to definite solutions. [...] It was intensely ambiguous, and hence insidiously multivalent. [...] It was a battery waiting to be charged. In sum, it was, and still is, one of the supreme examples of Western art of sheer availability for meaning, of the general, uncommitted sign that invites the viewer-reader to discover for himself, perhaps invent, exactly what is signified.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

Die *Mona Lisa*, die – wie schon erwähnt – bis zu Leonardos Tod in dessen Besitz blieb und dann über Leonardos Schüler Salai in den Besitz des französischen Königs überging³⁷¹, hatte seitdem ebenfalls eine bewegte Geschichte. Zunächst war sie Vorbild für eine ganze Reihe von Frauenportraits, bekleidet oder unbekleidet, die die Körperhaltung Lisas imitierten. „Gioconda“ wurde zur Genrebezeichnung im 16. und 17. Jahrhundert³⁷². Im Rokoko allerdings war das Bild uninteressant geworden; es befand sich auch nicht einmal unter den 110 besten Werken, die 1750 im Jardin du Luxembourg ausgestellt wurden. 1797 findet man das Bild auf der Inventarliste für das neue Museum im Louvre, von wo es allerdings Napoleon 1800 entfernte, um es in sein Schlafzimmer zu hängen³⁷³. Nach ihrer Rückkehr in den Louvre 1804 und mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, in dem, wie schon erwähnt, eine große Begeisterung für die Renaissancekunst und deren Meister herrschte, stieg das Interesse an der *Mona Lisa* schlagartig.

„Das Zeitalter, mehr noch vielleicht als die Renaissance, war eines der Helden und der Heldenverehrung, des Glaubens an die übernatürliche Natur von künstlerischem Talent, und des gemütlichen Geschichtenerzählens über die großen Männer der Vergangenheit. Leonardo, den Vasari gut mit Anekdoten versorgt hatte, bot sich auf bewundernswerte Weise für die Strömung an, und Leonardo-Anbetung begünstigte Gioconda-Anbetung.“³⁷⁴

Leonardos *Mona Lisa* bot sich aus verschiedenen Gründen auf ganz besondere Weise für diese Art der Anbetung an, allem voran ihre rätselhafte Aura.

„Die Darstellung der geheimnisvollen Frau traf den Nerv der Zeit, und nur ein Magier konnte ein magisches Lächeln einer magischen Frau gemalt haben, so wie nur ein Universalgenie die Universelle Frau hatte abbilden können.“³⁷⁵

Der heutige Kultstatus jedoch war noch keinesfalls erreicht und das Bild hatte auch einen eher zwielichtigen Ruf. Man sah in der *Mona Lisa* trotz aller Bewunderung für Leonardos Meisterschaft vor allem eine dämonische Verführerin, eine „sphinxhafte, androgyne, herzlose Kreatur“³⁷⁶. Diese Vorstellung wurde vor allem von den Schriftstellern jener Zeit geschürt; besonders in Théophile Gautiers Werk

³⁷¹ Vgl. Zöllner 1994, S. 10.

³⁷² Vgl. Storey 1980, S. 6 ff.

³⁷³ Vgl. Sassoon 2006, S. 160.

³⁷⁴ McMullen 1977, S. 164: „The age, even more perhaps than the Renaissance, was one of heroes and hero worship, of belief in the supernatural nature of artistic talent, and of cozy storytelling about the great men of the past. Leonardo, well provided with anecdotes by Vasari, lent himself admirably to the tendency; and Leonardolatry encouraged Giocondolatry.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

³⁷⁵ Sassoon 2006, S. 164.

³⁷⁶ Storey 1980, S. 25.

finden sich zahlreiche Femmes Fatales dieser Art³⁷⁷. Walter Pater verglich sie sogar mit einem „Vampyr“³⁷⁸.

Das wichtigste Ereignis, das entscheidend zu der heutigen Berühmtheit des Bildes beitrug, war der Diebstahl durch den Italiener Vincenzo Peruggia im Jahr 1911. Während seiner Abwesenheit verkauften sich mehr Reproduktionen der *Mona Lisa* als je zuvor, und die Besucher kamen nur in den Louvre, um den leeren Platz an der Wand anzusehen; kurzum, man behandelte die Angelegenheit in der Öffentlichkeit eher wie eine Entführung oder einen „Trauerfall in der eigenen Familie“³⁷⁹ denn wie einen Kunstraub. Unter anderen wurde auch der damals in Paris lebende Pablo Picasso im Rahmen des Diebstahls verhört als möglicher Verdächtiger³⁸⁰. Das Bild kehrte schließlich 1913 in die Öffentlichkeit zurück, nachdem Peruggia es den Uffizien zum Verkauf angeboten hatte³⁸¹, und war während seiner Abwesenheit zur unangefochtenen Berühmtheit geworden.

„Die Unsichtbarkeit des Originals schlug in die totale Sichtbarkeit eines Klischees um, das, tausendfach reproduziert, das Feld alleine behauptete. Der Entzug von Sichtbarkeit war ein Zugewinn an Ruhm, wie es auch bei einer Berühmtheit gewesen wäre, nach deren Aufenthaltsort man suchte.“³⁸²

Der „Siegesszug“ der *Mona Lisa* setzte sich unaufhörlich fort von Marcel Duchamps Verfremdung mit aufgemaltem Bart über unzählige Reproduktionen. Dabei seien noch zwei wichtige Etappen erwähnt, die die internationale Auseinandersetzung widerspiegeln: 1963 reiste die *Mona Lisa* in die USA, wo sie als einziges Exponat einer Sonderausstellung gefeiert und wie ein Staatsgast behandelt wurde. Präsident Kennedy eröffnete die Ausstellung persönlich, was einen einmaligen Fall darstellte³⁸³. 1974 befand sie sich in Japan, wo Wissenschaftler, nach der Beschaffenheit von Hals und Mund der Dargestellten, eine Stimme für Lisa schufen³⁸⁴. In einem Video mit animiertem Mund begrüßte Lisa die Besucher auf Italienisch mit japanischen Untertiteln und stellte sich kurz vor³⁸⁵. Dem bekannten Kunstwerk wurde somit die Eigenschaft eines lebenden Wesens verliehen.

Überhaupt ist bei der *Mona Lisa*, wie allein die gebräuchliche Bezeichnung verrät, das Abbild mit der dargestellten Person vollkommen verschmolzen und verleiht

³⁷⁷ Vgl. Sassoon 2006, S. 164.

³⁷⁸ Zitiert nach Sassoon 2006, S. 166.

³⁷⁹ Vgl. Sassoon 2006, S. 215.

³⁸⁰ Vgl. Storey 1980, S. 27.

³⁸¹ Vgl. Zöllner, Frank: Leonardos Mona Lisa. Vom Porträt zur Ikone der freien Welt, Berlin 2006, S. 77.

³⁸² Belting 1998, S. 314 f.

³⁸³ Vgl. Belting 1998, S. 330.

³⁸⁴ Vgl. Storey 1980, S. 43.

³⁸⁵ Auf dem Videoportal Youtube unter dem Suchbegriff „Mona Lisa Voice“ zu finden: http://www.youtube.com/watch?v=Yrxx73Y_iM4 (Stand: 22.8.2012, 14:37 Uhr).

dem Werk damit praktisch den Status einer Person, die jeder kennt. Sie ist, wie Belting treffend meint, ein „Fetisch und Mythos“³⁸⁶ unserer Kultur und nicht mehr aus ihr wegzudenken.

3.3.1.4 *David*-Statue von Michelangelo Buonarroti

„[...] wer dies Meisterwerk sieht, braucht nicht darum zu sorgen, auch noch ein anderes, von irgend einem Meister unserer oder früherer Zeit, zu sehen.“³⁸⁷

So schreibt Giorgio Vasari über Michelangelos *David* und vergibt damit das höchste nur denkbare Lob. Die über 5 m hohe Marmorstatue des alttestamentlichen Helden David, der den Riesen Goliath bezwingt, ist tatsächlich bis heute eine der bekanntesten und berühmtesten Skulpturen überhaupt.

Bereits die Entstehungsgeschichte hat legendären Charakter: Zunächst war Michelangelo nicht der erste, der sich an dem hohen, aber sehr schmalen Block versucht hatte, denn bereits 1464 hatte Agostino di Ducci ihn bearbeitet, 1476 versuchte es Antonio Rossellino. Beide gaben auf³⁸⁸. 1501 wurde Michelangelo beauftragt und stellte drei Jahre später die Skulptur fertig, wobei er während des Arbeitsprozesses den Marmorblock vor den Augen Neugieriger abschirmte³⁸⁹. Allerdings muss die Figur, als Michelangelo seine Arbeit begann, schon relativ weit fortgeschritten gewesen sein, denn er schlug als erstes einen bereits gemeißelten Gewandknoten ab. Auch berichtete Vasari, dass die Figur wegen eines Loches durch die Beine ruiniert gewesen sei. Aus diesen Beschreibungen lässt sich schließen, dass man eine Kopie des Marmor-*David* von Donatello geplant hatte, der einen bodenlangen, auf der Brust geknoteten Umhang trägt³⁹⁰.

Vasari berichtet zudem eine Anekdote, die auch exemplarisch ist für Michelangelos Verachtung für Sachverstand vortäuschende Personen, die jedoch keine Ahnung haben. So soll bei der Begutachtung des gerade fertig gewordenen *David* dem Gonfaloniere Piero Soderini Davids Nase zu groß erschienen sein, worauf er verlangte, diese zu ändern. Michelangelo stieg auf die Leiter, tat so, als meißele er und warf dann ein wenig Marmorstaub hinunter. Sofort soll der Gonfaloniere zufrieden gewesen sein³⁹¹.

Die biblische Figur des David diente bereits als ein Symbol für Florenz: Obwohl klein im Vergleich zu seinen Gegnern, konnte es sich mit Klugheit, Mut und Gottvertrauen behaupten. Michelangelos Figur war längst nicht die erste Darstellung des biblischen Helden im Auftrag der Stadt; vor ihm hatte bereits Donatello

³⁸⁶ Belting 2010, S. 35.

³⁸⁷ Vasari 1996, S. 125.

³⁸⁸ Vgl. Forcellino 2006, S. 75 f.

³⁸⁹ Vgl. Forcellino 2006, S. 77.

³⁹⁰ Vgl. Verspohl 2001, S. 54 f.

³⁹¹ Vgl. Vasari 1996, S. 124.

zu Beginn des 15. Jahrhunderts zwei Bildwerke des David geschaffen³⁹². Donatellos Bronze-*David* galt dabei als erste nachantike, vollrunde Aktdarstellung überhaupt³⁹³. Michelangelos Version wartete jedoch mit einigen entscheidenden Neuerungen auf. Anstatt dem Helden, wie bei bisherigen Darstellungen üblich, den Kopf des besiegten Riesen Goliath zu Füßen zu legen, zeigte er den Moment unmittelbar vor dem Kampf. Noch ist David nicht der siegreiche Held. Zweitens zeigt Michelangelo seinen David nicht als Knaben wie seine Vorgänger, sondern als jungen Mann mit ausgeprägter Muskulatur. Dabei hält sich Michelangelo eng an den biblischen Text: Dort steht, David habe „schöne Augen und eine schöne Gestalt“³⁹⁴. Wie alt er als jüngster von Isais acht Söhnen tatsächlich ist, wird nirgends erwähnt, nur, dass er „sehr jung“³⁹⁵ bzw. „zu jung“³⁹⁶ nach Ansicht der anderen war, was jedoch keinen wirklichen Anhaltspunkt bietet. Wichtig erscheint allerdings folgende Passage: Saul äußert vor dem Kampf gegen Goliath seine Bedenken hinsichtlich Davids Unerfahrenheit im Kampf. David antwortet, er habe beim Schafehüten durchaus Kampferfahrung gesammelt:

„Wenn ein Löwe oder ein Bär kam und ein Lamm aus der Herde wegschleppte, lief ich hinter ihm her, schlug auf ihn ein und riß das Tier aus seinem Maul. Und wenn er sich dann gegen mich aufrichtete, packte ich ihn an der Mähne und schlug ihn tot.“³⁹⁷

Dementsprechend ist Michelangelos Version des David deutlich vorbildgetreuer als die seiner Vorgänger, denn der Kampf mit Raubtieren erfordert in jedem Fall außerordentliche Muskelkraft und Gewandtheit und kann keinesfalls von einem Kind bewerkstelligt werden.

Drittens liegt die Besonderheit in der schieren Größe der Figur, denn es hatte seit der Antike keine Monumentalstatuen mehr gegeben³⁹⁸. Dabei sind die Proportionen der Figur insgesamt leicht verzerrt durch einen zu großen Kopf und zu große Hände. Dies liegt jedoch an dem ursprünglichen Plan, die Figur auf einen der Strebepfeiler von Santa Maria del Fiore zu postieren, der einen völlig anderen Blickwinkel voraussetzt³⁹⁹. Nach der Fertigstellung beschloss man jedoch, das Werk an einen prominenteren und für die Menschen besser sichtbaren Platz zu stellen. Ein Komitee angesehener Bürger und Künstler, darunter auch Leonardo

³⁹² Vgl. Zöllner, Frank: Der Durchbruch in Florenz 1501-1504, in: Zöllner, Frank; Thoenes, Christof; Pöpper, Thomas (Hg.): Michelangelo. Das vollständige Werk, Hongkong 2007, S. 48.

³⁹³ Vgl. Verspohl 2001, S. 36 f.

³⁹⁴ Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart 1980, 1. Samuel 16, 12.

³⁹⁵ Bibel, 1. Samuel 17, 42.

³⁹⁶ Bibel, 1. Samuel 17, 33.

³⁹⁷ Bibel, 1. Samuel 17, 34-35.

³⁹⁸ Vgl. Forcellino 2006, S. 75.

³⁹⁹ Vgl. Zöllner: Durchbruch in Florenz 2007, S. 44.

da Vinci, Domenico Ghirlandaio und Sandro Botticelli⁴⁰⁰, entschied sich schließlich für die Piazza della Signoria. Der Transport dahin war nicht leicht, da die Statue in einem Gerüst aufgehängt werden musste, um keinen Schaden zu nehmen. Handwerker der Dombauhütte hatten das Gerüst vermutlich nach Michelangelos eigener Vorlage gebaut⁴⁰¹.

Die allgemeine Begeisterung über das fertige Werk war so groß, dass man sogar erwog, mit der Aufstellung des *David* eine neue Zeitrechnung für Florenz einzuführen⁴⁰².

„Nie zuvor war seit der Antike der physischen Stärke und Schönheit in vergleichbarer Weise gehuldigt worden.“⁴⁰³

Abgesehen von den nie dagewesenen Neuerungen in der Darstellung des biblischen Helden war und ist es vor allem die Eindringlichkeit des Ausdrucks der Figur, die fesselt. David befindet sich in einem Zustand scheinbarer Ruhe, doch die Anspannung und Konzentration ist deutlich sichtbar und scheint jeden Moment in einem Kraftausbruch münden zu können⁴⁰⁴.

Beachtenswert ist auch das ganz persönliche Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk. Michelangelo schrieb auf eine Zeichnung des David:

„David mit der Schleuder
und ich mit dem Bogen
Michelangelo“⁴⁰⁵

Gemeint ist der mit einem Bogen angetriebene Handbohrer eines Steinmetzes. Bei diesen drei Zeilen handelt es sich „um die erste unmittelbare Selbstdeutung, die ein Künstler der Neuzeit zu seinem Werk abgibt“⁴⁰⁶. Michelangelo vergleicht sich hier direkt mit David; auch er ist nur mit einem kleinen Werkzeug bewaffnet, mit dem er einen Riesen, in diesem Fall den kolossalen Marmorblock, erfolgreich bezwingt. Der Stolz auf seine Leistung ist dabei unverkennbar.

Eine weitere, wenig beachtete Besonderheit bei der Statue sei hier noch erwähnt: die der Art und Weise, wie sie die Schleuder hält. Der Lederriemen ist über die linke Schulter gelegt, der Stein befindet sich in der rechten Hand. Dies ist das Verhalten eines Linkshänders; ein Rechtshänder würde die Waffe in der rechten Hand und das Geschoss in der Linken halten⁴⁰⁷.

⁴⁰⁰ Vgl. Poeschke 1992, S. 85.

⁴⁰¹ Vgl. Verspohl 2001, S. 127 und Thomas 2003.

⁴⁰² Vgl. Verspohl 2001, S. 9.

⁴⁰³ Vgl. Poeschke 1992, S. 86.

⁴⁰⁴ Vgl. Guazzoni 1984, S. 39.

⁴⁰⁵ Zitiert nach Zöllner: Durchbruch in Florenz 2007, S. 49.

⁴⁰⁶ Zöllner: Durchbruch in Florenz 2007, S. 49.

⁴⁰⁷ Vgl. Zöllner: Durchbruch in Florenz 2007, S. 48.

Insgesamt hatte die *David*-Statue eine relativ unbewegte Geschichte seit ihrer Aufstellung. Die einzige, ernstliche Beschädigung des *David* erfolgte 1527 beim Aufstand gegen die Medici. Ein Arm brach ab, dessen Bruchstücke Vasari sorgsam einsammelte und aufbewahrte. 1543 wurden die abgebrochenen Teile wieder angesetzt⁴⁰⁸. Die andere Manipulation erfolgte irgendwann zwischen 1504 und 1545, als aus Gründen der Schicklichkeit ein vergoldetes Feigenblatt hinzugefügt wurde⁴⁰⁹. Das Original des *David* befindet sich heute in der Galleria dell'Accademia in Florenz, um es vor Witterungseinflüssen und den Tauben zu schützen, während an seinem ursprünglichen Standort auf der Piazza della Signoria eine Kopie steht. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Michelangelos *David* bis heute als einer der Inbegriffe männlicher Schönheit gilt, als „ewiges Bild vergeistigten Mutes und physischer Kraft“⁴¹⁰. Er wurde weit über Florenz hinausgehend zur „europäischen Freiheitsstatue“⁴¹¹.

3.3.1.5 *Die Erschaffung Adams* von Michelangelo Buonarroti

Von 1508 bis 1512 malte Michelangelo im Auftrag Papst Julius II. die Decke der Sixtinischen Kapelle im Vatikan aus, die mit einer Fläche von 40,93 x 13,41 m⁴¹² das größte zusammenhängende Werk der Malerei darstellt, das je entstand⁴¹³. Die zentralen Bildfelder umfassen sechs Szenen der Schöpfungsgeschichte bis zu der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies sowie drei Episoden der Geschichte Noahs. Eingerahmt sind diese von Propheten und Sibyllen, den Vorfahren Christi, wie sie im Matthäusevangelium erwähnt werden, dramatischen Szenen des Alten Testaments sowie die Decke „stützenden“ Ignudi. Dieses Bildprogramm ist eine Ergänzung zu den bereits vorhandenen Wandgemälden, die zum einen das Leben Jesu und zum anderen das Leben Mose zeigen. Die heidnischen Sibyllen sollten wie die alttestamentlichen Propheten nach mittelalterlicher Auffassung das Kommen Jesu bereits vorausgesagt haben und verbinden so wie diese die vorchristliche und christliche Zeit⁴¹⁴. Die Vorfahren Jesu hingegen waren noch nie derart groß in Fresken dargestellt worden⁴¹⁵. Obwohl die ganze Decke ausschließlich Szenen des Alten Testaments behandelt, wird bereits auf das Neue Testament verwiesen in Form der Vorfahren oder der Propheten und Sibyllen. Das heraus-

⁴⁰⁸ Vgl. Poeschke 1992, S. 86.

⁴⁰⁹ Vgl. Poeschke 1992, S. 86.

⁴¹⁰ „Eternal image of spiritual courage and physical energy“. Avery, Charles: Florentine Renaissance Sculpture, London 1970/1993, S. 178. Dt. Übersetzung der Verfasserin.

⁴¹¹ Vgl. Thomas 2003.

⁴¹² Vgl. Zöllner, Frank: Die sixtinische Decke 1508-1512, in: Zöllner, Frank; Thoenes, Christof; Pöpper, Thomas (Hg.): Michelangelo. Das vollständige Werk, Hongkong 2007, S. 72.

⁴¹³ Vgl. Forcellino 2006, S. 114.

⁴¹⁴ Vgl. Forcellino 2006, S. 116.

⁴¹⁵ Vgl. Forcellino 2006, S. 116.

stechendste Motiv ist die Szene der Erschaffung Adams; wichtig anzumerken ist allerdings, dass diese Szene nicht, wie oft angenommen, den Mittelpunkt der neun Zentralmotive darstellt. Es ist die in chronologischer Reihenfolge gesehene vierte Darstellung; die fünfte, zentrale ist das Bild der Erschaffung Evas. Da jedes ungerade nummerierte Bild (also Motiv 1, 3, 5, 7 und 9) jedoch weniger als halb so groß ist wie jedes gerade, ist dieser Irrtum verständlich. Das nächste große Motiv ist dann anschließend die Vertreibung aus dem Paradies.

Die Zeitgenossen, allen voran Vasari, waren von Michelangelos Darstellung beeindruckt:

„Gott Vater wird von einer Gruppe nackter Engelskinder getragen, die nicht nur eine Gestalt, sondern die Last der ganzen Welt zu stützen scheinen; solches Ansehen gewinnt es durch die Ehrfurcht gebietende Majestät Gottes und durch seine Haltung, indem er mit einem Arme einige der Engelskinder umschlingt, fast als ließ er sich von ihnen tragen, die rechte Hand aber einem Adam hinreicht – von einer Schönheit, Haltung und Umrissen, so daß man glauben möchte, er sei wiederum von seinem höchsten und ersten Schöpfer gemacht, nicht aber durch Pinsel und Zeichnung eines eben solchen Menschen.“⁴¹⁶

Lobendere Worte ließen sich kaum finden; Vasari vergleicht buchstäblich Menschenwerk mit göttlichem Werk. Er ist damit übrigens nicht der Erste: Leon Battista Alberti postulierte bereits, dass die Malerei und die Religion gleichzeitig entstanden sein müssten, als der Mensch angefangen habe, die Götter nach seinem eigenen Bild zu formen⁴¹⁷.

Das Buch Genesis allerdings liefert eine etwas andere Vorlage. Zwar formt Gott den Menschen nach seinem Bild⁴¹⁸, aber auf eine ganz bestimmte Weise.

„Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen.“⁴¹⁹

Die meisten Darstellungen dieser Szene aus dem Mittelalter wirken aus heutiger Sicht eher unfreiwillig komisch, wenn Gottvater sein frisch erschaffenes Menschlein, oft in Bedeutungsperspektive weit kleiner als er selbst gezeigt, „anhaucht“. Frühe Renaissancemeister wie Ghiberti oder Uccello hatten diese Art der Darstellung bereits hinter sich gelassen und zeigten einen Gottvater, der einen schon gleichgroßen Adam an der Hand greift, um ihm von dem Lehmboden, aus dem er geformt wurde, aufzuhelfen. Dort ist der Kontakt zwischen Gott und Mensch unmittelbar und erfolgt bereits über die Hände; dieser Unterschied zur mittelalter-

⁴¹⁶ Vasari 1996, S. 150.

⁴¹⁷ Vgl. Alberti 2000, S. 295. Er übernahm dies jedoch bereits vom antiken Schriftsteller Trismegistus.

⁴¹⁸ Vgl. Die Bibel, Genesis 1, 26-27.

⁴¹⁹ Die Bibel, Genesis 2, 7.

lichen Darstellung dokumentiert eindringlich das veränderte Menschenbild. Bei Michelangelo ist Adam ebenfalls schon längst erschaffen, aber wartet noch auf den beseelenden Lebensfunken, der – im Sinne der Neoplatoniker – den entscheidenden Teil der Schöpfung des Menschen ausmacht⁴²⁰. Joy Sperling bemerkt treffend zu Michelangelos Darstellungsweise:

„Diese winzige Lücke, die den Moment der Schöpfung repräsentiert, ist wie das Auge eines Sturms – es ist ein Moment absoluter Stille, bevor Adam belebt und Gottes Macht dem Menschen offenbart wird.“⁴²¹

Im Folgenden wird weiterhin die übliche Bildbenennung benutzt, weil sie sich eingepägt hat; richtiger müsste die Szene jedoch *die Beseelung Adams* oder *die Erweckung Adams* heißen.

Interessant ist, dass Gottvater in jeder einzelnen Szene der Decke mit einer ausgreifenden Armgeste dargestellt wird. Michelangelo bezieht sich vermutlich daher von vorne herein nicht nur auf das Buch Genesis, sondern stattdessen auf eine Passage im Buch Jeremia⁴²²:

„So spricht der Herr der Heere, der Gott Israels: Sagt so zu euren Gebietern: Ich bin es, der die Erde erschaffen hat samt den Menschen und den Tieren, die auf der Erde leben, durch meine gewaltige Kraft und meinen hoch erhobenen Arm, und ich gebe sie, wem ich will.“⁴²³

Bei Jeremia 32, 17 findet sich eine Wiederholung dieser Schöpfungsbeschreibung. Der „hoch erhobene Arm“ als Werkzeug von Gottes Schöpfung ist auf der Sixtinischen Decke allgegenwärtig.

Wie bei der ganzen Umsetzung des Deckengemäldes deutlich wird, greift Michelangelo auf antike Vorbilder zurück. Gottvater ähnelt mit seiner kräftigen Gestalt und dem wallenden Bart eher der Darstellung einer Zeus- oder Neptunstatue und trägt keine übernatürlichen Attribute außer der Tatsache, dass er zu Adam herabschwebt und sein ganzer Habitus ihn machtvoll erscheinen lässt. Gott wird von einer Schar Engel⁴²⁴ begleitet, die jedoch keine Flügel besitzen, und die gesamte Gruppe umgibt ein roter Umhang in Form eines Glorienscheins. Dies bricht mit jeder bis dato bekannten Bildtradition, ist aber typisch für Michelangelos Darstellungsweise: Nirgendwo, auch nicht bei dem Wandfresko des *Jüngsten*

⁴²⁰ Sperling 2003, S. 80.

⁴²¹ Sperling 2003, S. 79 f.: „That tiny gap, representing the moment of creation, is like the eye of a hurricane – it is a moment of absolute stillness before Adam is animated and God’s power is revealed to man.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

⁴²² Vgl. Kuhn, Rudolf: Michelangelo. Die Sixtinische Decke, Berlin/New York 1975, S. 24.

⁴²³ Die Bibel, Jeremia 27, 4-5.

⁴²⁴ Carlo Piertrangeli weist daraufhin, dass es sich bei der Frauengestalt, die Gott umarmt, evtl. um den Geist Evas handeln könnte. Vgl. Piertrangeli, Carlo: Einführung, in: Die Sixtinische Kapelle, Solothurn/Düsseldorf 1993, S. 107.

Gerichts, findet man in seinem Werk Engel mit Flügeln. Die einzige Ausnahme bildet eines seiner frühen Werke, die leuchtertragende Engelskulptur von 1494. Stattdessen umgibt Michelangelo die Engel hier und da mit wallenden Stoffen, doch das entscheidende Erkennungszeichen ihrer Art, quasi das Einzige, was sie vom Menschen optisch unterscheidet, lässt er weg. Man könnte andersherum auch postulieren, dass Michelangelo von vorne herein überhaupt keine Engel darzustellen beabsichtigte.

Adam ist auf seine Weise genauso neuartig gestaltet, denn seine Haltung drückt eine scheinbar unvereinbare Mischung aus Kraftlosigkeit und Anspannung aus: Sein linkes, ausgestrecktes Handgelenk ist schlaff, doch mit dem rechten Arm und dem linken Bein stützt er sich auf wie in der Absicht, gleich aufzustehen. Adam liegt nicht vollkommen passiv da, aber vollständig aktiv ist er auch noch nicht, sondern verharrt genau dazwischen. Kompositionell sind die Körper von Gott und Adam parallel zur fallenden Diagonalen, zusätzlich unterstrichen durch die ebenfalls diagonal abfallende Landschaft, auf der Adam liegt. Von westlicher Lese- richtung ausgehend scheint es ungewöhnlich, die Figuren auf diese Art anzuordnen. Wenn man das Motiv jedoch horizontal spiegelt, wird der tatsächliche und viel subtilere Effekt besonders klar: Die entscheidende Linie ist nicht die fallende Diagonale der Figuren und der Landschaft, sondern die leicht steigende, die von Adams Blickrichtung und seinen Arm über Gottes Arm zu dessen Augen gebildet wird. In einer Spiegelung des Motivs wird diese als fallend empfunden und sämtliche Spannung der Komposition geht dadurch verloren.

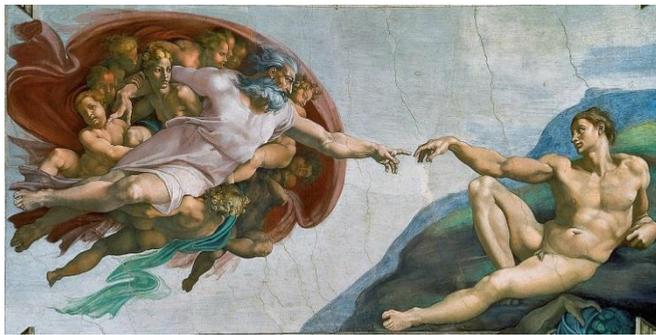


Abbildung 46: Spiegelung der *Erschaffung Adams*

Wie bereits beschrieben, war der Weg bis zur Fertigstellung des gesamten Deckengemäldes lang und mühsam gewesen. Michelangelo arbeitete im Gegensatz zu Condivis Bericht nicht allein, denn aus Michelangelos Korrespondenz geht hervor, dass er fünf oder sechs Assistenten beschäftigte, zudem einen Maurermeister für das professionelle Vorbereiten des Malgrundes. Auch lassen sich in einigen Bilddetails ganz deutliche Unterschiede in der Maltechnik erkennen, die auf die Hand von Gehilfen hindeuten. Sicher ist jedoch, dass Michelangelo ihnen kaum freie Hand ließ, sondern ihre Arbeit streng überwachte und sie nur unwichtige

Stellen ausführen ließ⁴²⁵. Dennoch hielt sich der „Mythos vom einsamen Genie und Übermenschen“ fast 300 Jahre, bevor man auch nur auf die Idee kam, Michelangelo könne vielleicht doch Hilfe gehabt haben⁴²⁶. Hier zeigt sich, wie nachhaltig sich diese Legendenbildung gestaltete. Dennoch berichtet Michelangelo in Briefen, dass er sich bei dieser Aufgabe sehr alleingelassen fühlte⁴²⁷.

Hinzu kamen die Auseinandersetzungen mit Julius II., die, wenn auch von der Nachwelt zugespitzt, sicherlich nicht unerheblich waren; Michelangelo, der seit seiner Lehrzeit bei Domenico Ghirlandaio 20 Jahre zuvor nicht mehr in Freskotechnik gearbeitet hatte⁴²⁸ und sich zudem primär als Bildhauer sah, musste seine ursprüngliche Arbeit an Julius' monumentalem Grabmal liegenlassen, um zuerst dessen Wunsch nach der Ausmalung der Decke zu folgen. Vasari zufolge hat Bramante, Julius' Hofarchitekt, Michelangelo dazu gebracht, den Auftrag trotz allen Widerwillens anzunehmen, nur damit Michelangelos Konkurrent Raffael diesen Auftrag nicht erhielt⁴²⁹. Letztlich war es aber Michelangelos Erfahrung als Bildhauer und die damit einhergehende Fähigkeit der dreidimensionalen Vorstellungskraft, die das Deckengemälde so außergewöhnlich macht. Forcellino bemerkt dazu treffend:

„Im Verlauf weniger Tage stellt einer, der eigentlich Bildhauer war, das gesamte Bildprogramm des 15. Jahrhunderts auf den Kopf und schuf, seinem kreativen Impuls folgend, ein Kunstwerk, das einem perfekten Bühnenbild gleichkommt.“⁴³⁰

Die Sixtinische Decke ist also ein Beispiel für die bereits geschätzte und später im Barock besonders beliebte Trompe-l'oeil-Malerei, die eine Dreidimensionalität suggeriert, die nicht vorhanden ist; die Bilder selbst wirken „wie gemeißelt“⁴³¹. Ein wichtiger Inspirationspunkt besonders für das dekorative Beiwerk mögen auch die Grottesken in der 1480 auf dem Esquilin entdeckten Domus Aurea des römischen Kaisers Nero gewesen sein⁴³².

Die im Laufe der Jahrhunderte durch Feuchtigkeit, unsachgemäße Restaurierungsversuche und den Ruß von unzähligen Kerzen beschädigten und stark nachgedunkelten Fresken wurden zwischen 1980 und 1994 umfassend restauriert⁴³³. Dabei trat die enorme Leuchtkraft der Farben wieder zutage und zieht täglich

⁴²⁵ Vgl. Piertrangeli 1993, S. 46 ff.

⁴²⁶ Vgl. Piertrangeli 1993, S. 50.

⁴²⁷ Vgl. Zöllner: Sixtinische Decke 2007, S. 76.

⁴²⁸ Vgl. Forcellino 2006, S. 113.

⁴²⁹ Vgl. Vasari 1996, S. 141.

⁴³⁰ Forcellino 2006, S. 117.

⁴³¹ Santini, Loretta: Michelangelo. Bildhauer – Maler – Architekt, Narni (Italien) 1997, S. 52.

⁴³² Vgl. Fastenath, Wiebke: *Terribilità – Bizzaria – Capriccio*. Zum Dekorationssystem der Sixtinischen Decke, in: Rohlmann, Michael; Thielemann, Andreas: *Michelangelo*. Neue Beiträge, München/Berlin 2000, S. 161 ff.

⁴³³ Vgl. Piertrangeli 1993, S. 6.

unzählige Besucher aus aller Welt an. Doch genau wie bei der *Mona Lisa* ist ein Besuch der Kapelle oft enttäuschend. Die Deckenhöhe von 20 Metern lässt die in Reproduktionen so riesig erscheinenden Motive sehr klein wirken; auch ist zu den Hauptbesuchszeiten kein ruhiger Kunstgenuss möglich aufgrund der unzähligen anderen Touristen und des gestrengen Aufsichtspersonals, das fortwährend laut ermahnt, nicht zu fotografieren, stehen zu bleiben, usw.

Tatsächlich ist der auf der Homepage des Vatikans befindliche virtuelle Rundgang durch die Sixtinische Kapelle ungleich aufschlussreicher, da alle Fresken gut ausgeleuchtet aufgenommen wurden und man nach Belieben die Ansicht vergrößern kann⁴³⁴. Durch dieses Heranzoomen der Decke gewinnt man unter anderem eine Vorstellung davon, wie Michelangelo seine Arbeit vom Gerüst aus gesehen haben muss. Natürlich ist das Deckenmotiv für diesen großen Abstand zum Betrachter konzipiert, aber die bereits erwähnten ungünstigen Umstände können den gewünschten Kunstgenuss durchaus beeinträchtigen.

Zusammenfassend lässt sich jedoch sagen, dass Michelangelos Fresko synonym geworden ist mit der bildlichen Vorstellung von der Schöpfung des Menschen und damit fest in den Köpfen verankert⁴³⁵. Das Ideal der Renaissance, „die Würde des als Ebenbild Gottes geschaffenen Menschen“⁴³⁶, ist nach wie vor gültig. Gleichzeitig verdeutlicht das gewaltige Unterfangen des Bildprogramms die schöpferische Energie des Menschen selbst, wie bereits Johann Wolfgang von Goethe bemerkte: „[...] Ohne die Sixtinische Kapelle gesehen zu haben, kann man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein Mensch vermag.“⁴³⁷

3.3.1.6 Die *Sixtinische Madonna* von Raffael Santi

„Für die schwarzen Brüder von S. Sisto zu Piacenza malte [Raffael] ein Bild zu ihrem Hauptaltar, man sieht darin die Madonna, den h. Sixtus und die h. Barbara, ein fürwahr seltenes und wunderbares Werk.“⁴³⁸

So berichtet Vasari; eine lobende, aber denkbar knappe Beschreibung. Dafür könnte es zwei Gründe geben: Entweder hielt Vasari die *Sixtinische Madonna* für nicht sonderlich herausragend im Vergleich zu Raffaels sonstigen Arbeiten oder er hatte sie, genau wie die *Mona Lisa*, nie zu Gesicht bekommen, aber auch keine Information aus erster Hand, weswegen er überhaupt nicht erst ins Detail ging⁴³⁹. Jedenfalls entstand die sogenannte *Sixtinische Madonna* mit großer Sicherheit

⁴³⁴ Zu finden unter: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html.

⁴³⁵ Vgl. Sperling 2003, S. 80.

⁴³⁶ Vecchi, Pierluigi de; Colalucci, Gianluigi: Die Sixtinische Kapelle, München 2007, S. 163.

⁴³⁷ Zitiert nach Zöllner: Sixtinische Decke 2007, S. 78.

⁴³⁸ Vasari 1996, S. 83.

⁴³⁹ T.S.R. Boase weist daraufhin, dass Vasari Piacenza kurz besucht habe, doch falls dies vor Veröffentlichung der 1. oder 2. Version der *Viten* geschah, hatte es keinen Einfluss auf die Beschreibung der Madonna (vgl. Boase 1979, S. 244).

1512/13 im Auftrag von Papst Julius II.; dieser hatte das bis dato mailändische Piacenza soeben dem Kirchenstaat hinzugefügt⁴⁴⁰. Im Bild finden sich weitere Hinweise auf Julius II., auf die später noch eingegangen werden. Das 256 x 196 cm große Bild wurde auf das für die damalige Zeit ungewöhnliche Material Leinwand gemalt, um es den langen Weg von Rom nach Piacenza über den Apennin zusammengerollt leicht transportieren zu können, da es keinen Wasserweg nach Piacenza gab⁴⁴¹.

Das Bild steht in der Tradition der *Sacra Conversazione*, ist aber auch gleichzeitig eine Epiphanie. Raffael greift auf ausreichend Vorbilder zurück, denn auch beispielsweise Andrea Mantegna oder Francesco Botticini zeigten bereits die Madonna in den Wolken. Der große Unterschied zur bisherigen Darstellungsweise ist jedoch, dass nun erstmals auch die Heiligen und nicht nur Maria in den Wolken dargestellt sind⁴⁴² und dass die Madonna weder sitzt noch steht, sondern dem Betrachter entgegenschreitet und damit eine auffällig aktive, handelnde Rolle einnimmt⁴⁴³. Die traditionell statische Darstellung einer *Sacra Conversazione* (die im eigentliche Sinne auch meist kein „Gespräch“, also eine Interaktion der Figuren darstellt) wird hier verlassen zugunsten einer handlungsorientierten, dramatischen Komposition, die zugleich klarmacht, dass Maria nicht den Figuren im Bild, sondern dem Betrachter erscheint⁴⁴⁴. Interessant sind auch die deutlich voneinander abgegrenzten Ebenen im Bild, die, jede für sich, zudem eine eigene Perspektive aufweisen. Im Vordergrund, quasi in die irdische Sphäre des Betrachters hineinreichend, befinden sich der Vorhang und die Brüstung, auf der Sixtus' Tiara steht und auf die sich die beiden Engel stützen. Der Vorhang, ein Anklang an den Vorhang im Tempel von Jerusalem, der das Allerheiligste abschirmt, ist zur Seite gezogen, offenbart also das Mysterium⁴⁴⁵. Die Engel, auf die später noch ausführlich eingegangen wird, sind in ihrer Kindlichkeit ebenfalls sehr realitätsnah. Die zweite Ebene bilden die beiden Heiligen, die als Vermittler zwischen Gott und Mensch stehen, während Maria mit Jesus die dritte, himmlische Ebene einnimmt. Diese Trennung ist nicht nur aufgrund der hintereinander gestaffelten Figuren oder ihrer Funktion vorzunehmen, sondern auch durch die Perspektive vorgegeben: Das Bild hat keinen einheitlichen Fluchtpunkt, sondern jeweils Horizontlinien auf der Höhe von Marias Augen, der der Heiligen und der der Engelchen⁴⁴⁶. Durch diese

⁴⁴⁰ Vgl. Chapeaurouge, Donat de: *Sixtinische Madonna. Begegnung von Cäsaren-Papst und Künstler-König*, Frankfurt a. M. 1993.

⁴⁴¹ Vgl. Henning, Andreas: *Die „Sixtinische Madonna“ von Raffael*, Dresden/München 2010, S. 7.

⁴⁴² Vgl. Chapeaurouge 1993, S. 29.

⁴⁴³ Vgl. Henning 2010, S. 9.

⁴⁴⁴ Vgl. Henning 2010, S. 42.

⁴⁴⁵ Vgl. Chapeaurouge 1993, S. 29.

⁴⁴⁶ Vgl. Chapeaurouge 1993, S. 48.

„multiple Perspektive“⁴⁴⁷ befindet sich der Betrachter, ganz gleich, wohin er blickt, immer im wahrsten Sinne des Wortes auf Augenhöhe mit den Dargestellten, was eine ganz besondere Nähe schafft – trotz der erhöhten Position des Bildes über dem Altar und später an der Museumswand.

Kompositorisch gesehen bedient sich Raffael hauptsächlich des Goldenen Schnittes für die Proportionen des Gesamtbildes und der Madonna⁴⁴⁸, aber auch diverser geometrischer Formen wie dem Kreis für Marias Oberkörper, der durch den wehenden Schleier angedeutet wird⁴⁴⁹. Für Jesu halb spielerisch, halb gekünstelt wirkende Körperhaltung mit dem übergeschlagenen Bein und dem nach vorn gedrehten Oberkörper könnte durchaus einer von Michelangelos *Ignudi* der Sixtinischen Decke Vorbild gewesen sein⁴⁵⁰. Einen besonderen Kunstgriff stellt die Farbgebung dar: Der leuchtende Glorienschein, der Maria umgibt, wird durch den Farbwechsel von Gelb zu Blau erzeugt und nicht durch einen Hell-Dunkel-Kontrast⁴⁵¹.

Interessant ist außerdem die Gestaltung der Proportionen Marias. Wie Röntgenaufnahmen ergaben, korrigierte Raffael ihre Augen und setzte sie schließlich etwas höher an. Andreas Henning bemerkt zu dem dadurch entstandenen Effekt:

„Das Antlitz der [...] Gottesmutter [...] ist überraschend ernst. Ihre Augen, die Raffael im Malprozess bewusst um einige Zentimeter höher setzte, [...] sind nicht direkt auf den Betrachter vor dem Bild gerichtet, sondern schauen über ihn hinweg. Zu Recht wurde bemerkt, dass sich in ihrem Blick die Zukunft des Jesuskindes spiegelt, nämlich Passion und Tod am Ende seines irdischen Lebensweges. Der Eindruck ihres wissenden Gesichtes wurde wahrscheinlich durch die ursprüngliche Aufstellungssituation in der Piacentiner Kirche noch verstärkt. Maria sah dort wohl in Richtung des auf dem Lettner stehenden Holzkreuzes.“⁴⁵²

Im Rahmen des 500-jährigen Jubiläums der *Sixtinischen Madonna* und der einhergehenden Sonderausstellung nahm zudem der Attraktivitätsforscher Dr. Martin Gründl die Figur der Maria näher in Augenschein, um einen weiteren Erklärungsansatz für deren Wirkung zu finden:

„In der Darstellung der Sixtinischen Madonna verbindet Raffael kindliche sowie erwachsene Gesichtszüge/Merkmale miteinander und erzeugt so eine ideale Schönheit, die in der realen Welt nicht zu finden ist. Die Augen – und Kinnpartie

⁴⁴⁷ Bezeichnung aus Lotz, Wolfgang: *das Raumbild in der italienischen Renaissance*, Florenz 1953/56, zitiert nach Chapeaurouge 1993, S. 49.

⁴⁴⁸ Vgl. Putscher, Marielene: *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen 1955, S. 233.

⁴⁴⁹ Vgl. Putscher 1955, S. 229.

⁴⁵⁰ Vgl. Chapeaurouge 1993, S. 42.

⁴⁵¹ Vgl. Henning 2010, S. 28.

⁴⁵² Henning: *Kultbild und Bildkult* 2012, S. 24.

enthalten klassische Züge eines „Kindchenschemas“, nämlich die Augen besonders groß, das Kinn extrem zart. Im Gegensatz dazu weist die Mittelpartie des Gesichtes, vor allem die Nase, deutlich erwachsene Züge auf.“⁴⁵³

Auch der Körper weist unrealistische Proportionen auf, da der Körper für den Kopf eigentlich viel zu groß ist. Dies wird jedoch durch das Gewand und die Unteransicht des Betrachters kaschiert.

Erwähnenswert ist zudem die immer wiederkehrende Dualität im Bild: Jesus und Maria, die beiden Engel, Sixtus und Barbara. Die beiden Heiligen verkörpern zudem deutliche Gegensätze:⁴⁵⁴ Sixtus ist ein alter Mann, Barbara eine junge Frau. Während sein Gesicht im Profil zu sehen und sein Blick nach oben gerichtet ist, erscheint ihres in Frontalansicht mit einem nach unten gewandten Blick. Sixtus hat zudem die dem Betrachter zugewandte Hand ausgestreckt, während Barbara diese ans Herz gedrückt hält. Auch die Attribute sind unterschiedlich platziert; bei Sixtus steht die Tiara vor ihm, während sich Barbaras Turm hinter ihr befindet. Einen weiteren Gegensatz bilden auch die Kleider: Das Gewand des Papstes ist weit fallend, während das der jungen Heiligen eng um ihren Körper drapiert ist.

Der schon erwähnte Bezug zu Papst Julius findet sich bei der Figur des hl. Sixtus. Julius setzte hier mit großer Wahrscheinlichkeit Papst Sixtus IV., seinem Onkel und Förderer, ein Denkmal⁴⁵⁵. Sixtus IV. war Franziskanermönch, also vom gleichen Orden wie der in San Sisto ansässige, was an der Tonsur erkennbar ist. Zudem finden sich deutliche Hinweise auf die Familie della Rovere: Die Tiara ist mit einer Eichel gekrönt, und Sixtus' Gewand weist ein deutliches Eichenlaubmuster auf, was beides auf das Wappen der Familie anspielt (Rovere – ital. „Eiche“). Es wurde auch erwogen, ob es sich statt eines eingekleideten Portraits von Papst Sixtus IV. um das von Julius selbst handele⁴⁵⁶. Dagegen spricht jedoch, dass die Gesichtszüge und vor allem die Barttracht nicht denen des von Raffael 1511/12 angefertigten Bildnisses des Papstes und den eingekleideten Portraits auf den Fresken der Stanza di Eliodoro im Vatikan entsprechen.

Auch die Engel am unteren Bildrand erfüllen mehr als nur eine dekorative Funktion. Zeitweise wurde diskutiert, ob diese nicht später von einem anderen Maler als Raffael ergänzt worden waren⁴⁵⁷. Röntgenaufnahmen ergaben, dass sie tatsächlich auf eine schon fertige Wolkendecke gemalt wurden⁴⁵⁸. Dies lässt sich jedoch leicht damit erklären, dass Raffael das Bild fertig stellte und dann bemerkte, dass

⁴⁵³ Der schöne Augen-Blick, in: Staatliche Kunstsammlung Dresden: Die schönste Frau der Welt wird 500, Sonderheft zur Ausstellungseröffnung 2012.

⁴⁵⁴ Vgl. Chapeaurouge 1993, S. 43 f.

⁴⁵⁵ Vgl. Chapeaurouge 1993, S. 21 ff.

⁴⁵⁶ Vgl. Henning 2010, S. 21 f. und Chapeaurouge 1993, S. 21 ff.

⁴⁵⁷ Carl Heinrich von Heineken zweifelte Raffael als Autor der Engel schon 1769 an. Vgl. Baeumerth; Baeumerth 1999, S. 16.

⁴⁵⁸ Vgl. Henning 2010, S. 14 f.

unten noch ein Element als Gegengewicht fehlte; also fügte er die Engel hinzu, um diese leere Fläche zu füllen. Sie korrespondieren mit den unzähligen Engelköpfen hinter Maria, sind jedoch ungleich substantieller, da, wie schon erwähnt, der vordersten und irdischsten Ebene des Bildes zugehörig. Zudem gibt es zwei Thesen zur genaueren Interpretation.

Daniel Arasse ist „[...] davon überzeugt, dass [die Engel] die christliche Darstellung der Cherubim sind, die in der jüdischen Religion den Tempel bewachen. Sie müssen hier selbst erleben, dass sie nicht länger die Wächter des Verborgenen und des unsichtbaren Gottes sind: Gott gibt sich den Blicken preis. Diese außergewöhnliche Tragödie – denn wenn Gott sichtbar ist, bedeutet das auch, dass er sterben wird – spiegelt sich auf diesen Kindergesichtern.“⁴⁵⁹

Dies korrespondiert auch mit dem Vorhang als Anspielung auf den Tempel, in dem die Bundeslade aufbewahrt wurde. Donat de Chapeaurouge hingegen sieht in ihnen die Boten, die darauf warten, die gewandelte Opfergabe in den Himmel zu tragen⁴⁶⁰. Tatsache ist jedenfalls, dass sie sowohl inhaltlich als auch kompositorisch unabdingbar sind.

Im Gegensatz zu den anderen in dieser Arbeit besprochenen Werken – mit Ausnahme der *Mona Lisa* – ist die Populärrezeption der *Sixtinischen Madonna* dokumentiert, und dies ausgesprochen gut. Bis Mitte des 18. Jahrhunderts hing das Bild weitgehend unbeachtet und nur für die Mönche vollständig sichtbar in San Sisto⁴⁶¹; ein Grund dafür mag die Tatsache sein, dass Piacenza sich nicht auf der Route der Grand Tour befand⁴⁶². Als die Mönche schließlich aus Geldnot⁴⁶³ bereit waren, das Werk zu veräußern, gelang es August III., Kurfürst von Sachsen und Polen, es 1753 für die beachtliche Summe von 25.000 Scudi zu erwerben, um einen echten Raffael für seine Gemäldesammlung in Dresden zu gewinnen⁴⁶⁴. Es gibt die Legende, dass August beim Eintreffen des Bildes seinen Thron höchstpersönlich beiseite rückte mit den Worten: „Platz für den großen Raffael!“ Adolph von Menzel hielt diese Szene 1855/58 in einem Bild fest⁴⁶⁵.

⁴⁵⁹ Arasse 2006, S. 18.

⁴⁶⁰ Vgl. Chapeaurouge 1993, S. 46.

⁴⁶¹ Vgl. Chapeaurouge 1993, S. 7.

⁴⁶² Vgl. Henning: Kultbild und Bildkult 2012, S. 26.

⁴⁶³ Vgl. Brink, Claudia: Der Ankauf der Sixtinischen Madonna – „un sì prezioso tesoro“, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012, S. 70.

⁴⁶⁴ Vgl. Henning 2010, S. 43 ff.

⁴⁶⁵ Hierzu gibt es in Kapitel 4 einen museumspädagogischen Text.



Abbildung 47: *Platz für den großen Raffael!* von Adolph von Menzel

Doch trotz des fürstlichen Empfangs blieb die *Sixtina* relativ lange Zeit nur ein Bild unter vielen in der Gemäldesammlung, während Correggios *Heilige Nacht* den unbestrittenen Höhepunkt der Sammlung darstellte⁴⁶⁶.

Dies änderte sich erst 1820, als in Berlin eine große Gedenkfeier anlässlich des 300. Todestages von Raffael abgehalten und ausführlich darüber berichtet wurde. Aufgrund des wachsenden Interesses an der *Sixtina* erhielt sie 1825 einen prominenteren Platz; Correggios *Heilige Nacht* musste weichen⁴⁶⁷. 1855 zog das Bild schließlich in den Neubau des Zwingers um, wo es einen eigenen Raum und einen neuen Rahmen erhielt, „gleichsam aller Kunstgeschichte enthoben“⁴⁶⁸. Analog zu Kurfürst Augusts ehrfürchtigem Verhalten gegenüber dem Gemälde bei dessen Ankunft in Dresden spielte nun der damalige Museumsdirektor Julius Schnorr von Carolsfeld den Türsteher mit den Worten: „Seine Exzellenz, Raffael von Urbino!“⁴⁶⁹ Beide Ausrufe machen deutlich, dass für die Menschen der damaligen Zeit Werk und Künstler absolut untrennbar waren: die *Sixtina* war Raffael.

⁴⁶⁶ Vgl. Henning 2010, S. 54.

⁴⁶⁷ Vgl. Henning: Kultbild und Bildkult 2012, S. 44.

⁴⁶⁸ Henning, Andreas: Auf dem Weg zum Mythos, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012, S. 225.

⁴⁶⁹ Vgl. Henning 2010, S. 62.

Während das Bild sich in Piacenza befunden hatte, hatte es keinerlei Reproduktionsgraphiken gegeben, und es war auch nur selten in der Literatur erwähnt worden⁴⁷⁰, doch dies hatte sich mit dem Standortwechsel geändert. 1780 erschien der erste Stich von Gottfried Schultze, es folgten Ölkopien, die früheste ca. 1802. Dem Fortschritt der Technik folgend entstanden um 1830 die ersten Lithographien, um 1850 Daguerrotopien und Xylographien für Zeitschriften⁴⁷¹. Bereits 1872 erschien eine Mappe mit Photographien der Galerie⁴⁷². Die begeisterten Kopierer waren dem Werk allerdings nicht immer zuträglich; mehrmals wurde das Bild von der Wand genommen und dunkle Stellen unsachgemäß geputzt, und einige Male kippten Staffeleien um und rissen Löcher in die Leinwand⁴⁷³. Ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts finden sich Kopien der *Sixtinischen Madonna* in unzähligen Privaträumen. Vornehme Bürger, Dichter und Fürsten gleichermaßen schmückten ihre Salons und Arbeitszimmer⁴⁷⁴ mit qualitativ guten Reproduktionen der *Sixtina*, doch die nun günstigeren und leicht zugänglichen Drucke fanden ihren Weg schnell in die Häuser der Bürger sämtlicher Schichten. Auch hier ist es erneut ein Bild, dass die *Sixtina* bereits als allgegenwärtige Wanddekoration dokumentiert: Wilhelm Schumanns *Die eingeschlafene Stickerin* von 1818.

⁴⁷⁰ Paula, Doreen: Raffael in Dresden – Vom kurfürstlichen Willen zur Kunstwissenschaft. Die Sixtinische Madonna im Spiegel der Kataloge und Inventare der Königlichen Gemäldegalerie, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012, S. 76.

⁴⁷¹ Vgl. Henning 2010, S. 60 f.

⁴⁷² Vgl. Henning: Kultbild und Bildkult 2012, S. 47.

⁴⁷³ Vgl. Baeumerth; Baeumerth 1999, S. 25.

⁴⁷⁴ Hier seien exemplarisch die Räume von Friedrich Justin Bertuch (Abb. von ca. 1805), Louise von Baden, Frau Zar Alexanders I. von Russland (Abb. von 1809), Prinz Wilhelm von Preußen und seiner Frau Marianne (Abb. von 1847), Wilhelm Grimm (Abb. von 1860) und Fjodor Dostojewski (Abb. von 1881) erwähnt.



Abbildung 48: *Die eingeschlafene Stickerin* von Wilhelm Schumann

Eine ganz besondere Umsetzung erfuhr die *Sixtinische Madonna* 1808/09, als Wilhelm Friedrich Bury Kurprinzessin Auguste beim Kopieren des Bildes malte. Die Prinzessin steht dabei genau vor der Madonna und nimmt in den Augen des Betrachters deren Platz ein⁴⁷⁵.

Den größten Popularitätsschub erlebte die *Sixtina* durch die nun vielfältig und billig produzierten Journale und Zeitungen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, die mit den neuen Möglichkeiten der Abbildungen aufwarten konnten⁴⁷⁶. „Das Werk ist von den Deutschen gleichsam noch einmal erschaffen worden“, bemerkt Hans Belting⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ Hierzu gibt es ebenfalls in Kapitel 4 einen museumspädagogischen Text.

⁴⁷⁶ Vgl. Henning: Kultbild und Bildkult 2012, S. 48.

⁴⁷⁷ Belting 1998, S. 85.

Die Begeisterung wurde so groß, dass sich 1898 J. Martini in der Zeitschrift *Jugend*, nach der auch der Jugendstil benannt wurde, genötigt sah, ein ironisches Gedicht über die unzähligen, allzu übertrieben entzückten Besucher aus aller Welt zu schreiben:

>Einfach reizend!< – >Gott, wie niedlich!<
 >Tadellos!< – >Süperb!< – >Zum Küssen!< –
 >Wonderful!< und >Lovely fine!<
 >Very nice indeed this picture!<
 >Très charmante!< und >Vraiment jolie!<
 Schnarrts und näselts, gurrts und lispelts
 Tag um Tag dort, wo ihr zu Füßen,
 Ihr, der Hochgebenedeiten,
 Der >Madonna di San Sisto!<
 Und dazwischen Jahreszahlen,
 Hochästhetisch kluge Phrasen,
 Kunsthistorische Vergleiche,
 Plättteste Alltäglichkeiten, Nachgeschwätzt und abgelesen
 Aus dem >>Bädeker<< und >>Meyer<<! –
 Hochgebenedeite Jungfrau
 Dass Du nie noch zornesmuthig
 Aus dem Rahmen stiegst, die Rotte
 Strafend aus dem Saal zu jagen,
 Dass Du immer mild geduldig
 Diese Schwätzerschaar ertragen –
 Hochgebenedeite Jungfrau!
 Meinen ehrlichen Respekt!

J. Martini⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ Martini, J.: Geduld, in: *Jugend*. Münchner illustrierte Wochenzeitschrift für Kunst und Leben, Nr. 45, 5.11.1898.

Dieser Trend setzte sich ungebrochen ins 20. Jahrhundert fort bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges, als das Gemälde aus Sicherheitsgründen ausgelagert wurde. Nach Ende des Krieges wurde es von den Soldaten der damaligen Sowjetunion als Kriegsbeute nach Moskau transportiert unter dem Vorwand, es damit an einen sicheren Ort zu bringen. Dort blieb es bis zum Abschluss des Warschauer Paktes 1955, ehe es nach Dresden zurückkehrte⁴⁷⁹.

Gesonderte Rezeption der Engel

„[...] fast alles, an dem Farbe haftet, wird und wurde mit den Engeln der Sixtinschen Madonna bedruckt“, bemerkte Mirko Derpmann süffisant, aber zutreffend⁴⁸⁰. Tatsächlich ist kaum ein Ausschnitt großer Kunst so oft und so vielfältig im Alltag zu finden wie die Engel der *Sixtina*. Dies gilt besonders für Deutschland, der Heimat des Bildes seit dem 18. Jahrhundert, obwohl die Engel inzwischen auch weltweit anzutreffen sind. Derpmann liefert auch eine schlüssige Begründung ihrer schnellen Auskopplung und großen Popularität:

„Im Vergleich zu allen Bildern, in denen Engel oder Putten eine – manchmal im Wortsinn – tragende Rolle spielen, haben die Raffael-Engel zwei entscheidende Vorteile: Sie sind nicht zwingend in Architektur oder Handlung des Bildes verankert und sie sind säkularisierbar. Ein Jesuskind oder einen kindlichen Johannes hätten die Glanzbild-Designer des 19. Jahrhunderts wohl nicht so leichtfertig aus dem ursprünglichen Kontext herausgerissen, ganz zu schweigen von den modernen Keksdosendekorateuren. Bei den beiden Engeln der *Sixtina* aber schwingt der religiöse Kontext nur ganz leise mit. Genau genommen sind die beiden Racker auch gar keine Christen, sondern Konvertiten aus einer wesentlich älteren Bildtradition. Die Engel der Bibel sind ja nie Kinder. Es sind mächtige Wesen [...] Die beiden sind nicht wirklich Engel, sie sind Kleinkinder mit Flügeln. Ihre nächsten Verwandten sind nicht die himmlischen Heerscharen, sondern Putten, kindliche Begleiter von Amor und Venus. [...] Noch dazu sind sie arbeitslos. Im Gegensatz zu den Abertausend Putten, welche die religiöse oder antikisierende Malerei der Renaissance bevölkern, müssen sie keine Baldachine tragen, keine Marterwerkzeuge herzeigen und keine Pfeile auf Verliebte schießen – sie tun einfach gar nichts. Dieser Mangel an Festlegung hat den beiden Engeln die Tür zur unbegrenzten Vermarktung geöffnet. Sie haben sich aus dem ursprünglichen Kontext eines Anbetungsbildes befreit und sind offen für das, was der Betrachter in ihnen sehen will.“⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Vgl. Henning 2010, S. 66 ff.

⁴⁸⁰ Derpmann, Mirko: Weltstars mit Flügeln – Raffaels Engel als Marketingphänomen, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012, S. 123.

⁴⁸¹ Derpmann 2012, S. 124 f.

Diese Anpassbarkeit an alle Gelegenheiten und ihr durch den fehlenden Kontext undefinierbarer Ausdruck zwischen Sehnsucht, Träumerei, Nachdenken und Langeweile ließen sie eine erfolgreiche „Solokarriere“ vollkommen unabhängig von der *Sixtinischen Madonna* starten⁴⁸². Ihre erste Auskopplung als separate Graphiken erfolgte 1803 durch Marie Alberti. Jedoch ist das Bild nicht erhalten; August von der Embdes Teilkopie der Engel von 1803/04 ist damit die früheste noch existierende⁴⁸³. Doch bereits 1796 verwendete Johann Heinrich Meyer den rechten Engel, um mit ihm in seiner Kopie von Annibale Carraccis *Genius des Rubms* von 1588/89 einige der hier dargestellten Engel zu ersetzen und so das Bild zu „verbessern“.



Abbildung 49: Vergleich *Genius des Rubms* von Carracci und Meyer

⁴⁸² Vgl. Baeumerth; Baeumerth 1999, S. 31.

⁴⁸³ Vgl. Henning 2010, S. 71.

Das Meyer-Gemälde war ursprünglich für das Römische Haus in Weimar bestimmt, wurde dann jedoch als Deckendekoration der Anna Amalia-Bibliothek verwendet, wo das Original 2004 während des Brandes zerstört aber inzwischen wieder durch eine Kopie ersetzt wurde⁴⁸⁴.

Auch den Zeitpunkt der Auskopplung hält Derpmann für entscheidend:

„Das Biedermeier ist verrückt nach Kindern. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden der Kindergarten, die Kindermode und die Kindererziehung erfunden, die Kindheit wird als Lebensphase neu entdeckt, das Weihnachtsfest als heimelige Familienfeier gestaltet. [...] Zeitgleich werden die technischen Grundlagen der Massenmedien gelegt. 1812 wird die Schnellpresse erfunden, 1845 die Rotationsmaschine. Die Engel sind also nicht nur das ideale Bild für die Zeit, sie haben auch ein Medium zur Verfügung, das massenhafte Verbreitung ermöglicht.“⁴⁸⁵

Bereits 1815 finden sich die Engel als Motiv auf Berliner und Meißener Porzellan, vermutlich die früheste Verwendung auf Alltagsgegenständen.

„Mit der Auskopplung der Engelchen aus dem Zusammenhang des Bildes zu Beginn des 19. Jahrhunderts war der Weg eröffnet, dass auf sie die vielfältigsten, oft gegenläufigen Bedürfnisse projiziert werden konnten. Ihre einzigartige kindliche Beseeltheit, die Raffael ihnen mitgegeben hat, ließ sie in den Augen der Marketingfachleute zu einem Garant emotionaler Zutraulichkeit werden, gekoppelt mit ihrem visuell einprägsamen Aussehen, das für eine hohe, internationale Wiedererkennbarkeit bürgt.“⁴⁸⁶

Von da an wurde die Liste der verschiedenen Engel-Gegenstände im Lauf des 19. Jahrhunderts immer länger.

„Etwa um die Jahrhundertwende war der Zeitpunkt erreicht, da sich der Mensch zu jeder Zeit und nahezu allen Gelegenheiten mit Raffaels Engeln umgeben konnte, wenn er es denn nur wollte. Sixtinisch von der Wiege bis zur Bahre, das war wörtlich zu nehmen.“⁴⁸⁷

Dieser Trend setzte sich durch das ganze 20. Jahrhundert bis heute fort. Welche genauen Auswirkungen auf Originalbild und Publikum diese Auskopplung der Engel hat, wird im Umfragekapitel untersucht.

⁴⁸⁴ Die einzige Veröffentlichung, die dies explizit hervorhebt, ist Boettcher, Ines: Johann Heinrich Meyer und die künstlerische Ausgestaltung im Römischen Haus, in: Beyer, Andreas: Das Römische Haus in Weimar, München/Wien 2001. Auch den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden war dies bis dato nicht bekannt. Kurator Dr. Andreas Henning konnte es erst aufgrund der Recherchen der Autorin veröffentlichen. Vgl. Henning: Kultbild und Bildkult 2012, S. 42.

⁴⁸⁵ Derpmann 2012, S. 126 f.

⁴⁸⁶ Henning 2010, S. 73 f.

⁴⁸⁷ Baeumerth; Baeumerth 1999, S. 60.

3.3.2 Zusammenstellung von Faktoren für die besondere Berühmtheit und Popularität der Werke

Nach der Vorstellung der Werke, ihrer Künstler und ihrer Alltagsverwendungen ergibt sich nun die entscheidende Frage nach dem Warum. Was genau führte zu der beispiellosen Popularität und der daraus hervorgehenden, allgegenwärtigen Alltagsverwendung genau dieser Werke? Oberflächliche Gemeinsamkeiten wie Entstehung in der Renaissance, berühmte Künstler als Autoren oder die große Realitätsnähe des Motivs reichen keinesfalls zur Erklärung aus, denn diese Bedingungen erfüllen noch unzählige weitere Werke, die jedoch nie ihren Weg in die Populärkultur fanden. Gemäß der Ausgangsthese dieser Arbeit, dass ein Zusammenspiel von mehreren, ganz bestimmten Faktoren von Seiten des Werkes, des Künstlers, der Reproduktionsgeschichte und der Rezipienten zur Erklärung führt, werden im Folgenden die wichtig erscheinenden Gemeinsamkeiten der Werke aufgelistet, näher erläutert und untereinander verknüpft. Danach wird untersucht, ob bestimmte Faktoren oder deren Abwesenheit einen Einfluss auf die unterschiedliche Art und Weise der Alltagsverwendungen der Kunstwerke haben. Einige Gegenbeispiele werden ebenfalls später vorgestellt.

Die folgenden vier Bereiche beziehen sich auf das Verhältnis zwischen den Kategorien Künstler, Werk und Reproduktion zum Rezipienten, denn die Betrachter sind letztlich der Maßstab für die Popularität eines Werkes. Wie bereits in der Einleitung postuliert, ist der Rezipient das dynamische Element.

„Große Kunstwerke sind keine autonomen Objekte. [...] Die Zeit und sich ändernde Kontexte wandeln die Bedeutung, Interpretation und Funktion eines bedeutenden Kunstwerks ab. Die Veränderung geschieht jedoch nicht, weil sich die Objekte ändern, sondern weil wir, die Betrachter, uns ändern.“⁴⁸⁸

Dabei ist zu beachten, dass viele Faktoren untereinander sehr eng verknüpft und teilweise auch untereinander Voraussetzungen sind. Sie sollen dennoch im Folgenden so detailliert wie möglich voneinander getrennt und aufgeschlüsselt werden. Bei den folgenden Erläuterungen wird unter anderem auch auf Theorien aus der Werbepsychologie zurückgegriffen, denn Bilder in der Werbung sind ein besonders gezielter Versuch, erst möglichst schnell Interesse auf sich zu ziehen und dann möglichst gut im Gedächtnis haften zu bleiben. Mit anderen Worten, Werbegraphiker versuchen ihren Gestaltungen zu Kommerzzwecken genau die Eigenschaften zu geben, die ein bekanntes Kunstwerk hat.

⁴⁸⁸ Spierling 2003, S. XIII: „Great works of art are not autonomous objects. [...] Time and changing contexts alter the meaning, interpretation, and function of a significant work of art. This change occurs not so much because the objects themselves change, but because we, the viewers, change.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

Künstler – Rezipient:

- K1)** Künstler ist Italiener
- K2)** Künstler lebte in der Renaissance
- K3)** Große Berühmtheit des Künstlers
- K4)** Große Legendenbildung um den Künstler

Werk – Rezipient:

- W1)** Hoher Realitätsgrad des Abgebildeten, illusionistische Wirkung
- W2)** Abbildung von Personen
- W3)** Ästhetische Komposition: „schöne“ Menschen, angenehme Farben etc.
- W4)** Große emotionale Wirkung
- W5)** Formale Einfachheit: ikonisch, klar strukturiert, leicht zu erfassen und eindringlich
- W6)** Inhaltliche Einfachheit: archetypische Darstellung
- W7)** Offenheit für Projektionen
- W8)** In ihrer Entstehungszeit revolutionäre/originelle Darstellung
- W9)** Seit langer Zeit existent und dem breiten Publikum, z. B. in einem Museum, zugänglich
- W10)** Besondere Ereignisse während der Entstehung oder später: Skandale, Konflikte, Diebstähle etc.

Reproduktion – Rezipient:

- R1)** Reproduktion generell leicht möglich
- R2)** Abstrahierung/Vereinfachung leicht möglich, ohne den Sinn zu verlieren
- R3)** Fragmentierung leicht möglich, ohne den Sinn zu verlieren
- R4)** Große Popularität im 19. Jahrhundert, frühe Reproduktionen

K1) Künstler ist Italiener

Dass die Künstler Italiener sind, ist eine besondere und vor allem positive Eigenschaft. Mit dem Stichwort „Italien“ verknüpfen viele Menschen seit jeher die große Kunst. Und dies tun sie, weil tatsächlich einige der größten Kunstschatze dort entstanden sind, die wiederum Werbung für alles machen, was italienische Kunst ist – auch für sich selbst. Dies ist fest in der (deutschen) Kultur verankert, aller spätestens seit den berühmten Italienreisenden wie Goethe.

K2) Künstler lebte in der Renaissance

Der Faktor der Renaissance als Entstehungszeit ist eng mit Faktor W9, der langen Existenz des Werkes, verknüpft. Wie zudem schon mehrmals bemerkt, wirkt sich der gesamte Ruhm der Renaissanceepoche, das „goldene Zeitalter“ der Kunst⁴⁸⁹, immer auf jeden einzelnen Künstler und jedes Werk dieser Zeit aus – und umgekehrt. Genau wie K1 ist es ein Faktor, der hohes Ansehen verleiht.

**K3) Große Berühmtheit des Künstlers und
K4) Große Legendenbildung um den Künstler**

Diese beiden Faktoren sind extrem eng miteinander verknüpft. Wie bereits ausgeführt, lässt sich die Berühmtheit fast nicht von dem Mythos um den Künstler trennen, der besonders seit dem 18. Jahrhundert heroisiert und als Visionär verehrt wird⁴⁹⁰. Legendenbildung und Fakten verschwimmen selbst da, wo eigentlich längst bewiesen ist, was historische Tatsachen und was Ausschmückungen sind. Giorgio Vasari ist dabei als Zeitgenosse der Künstler der Initiator dieser Denkweise, die bis heute Bestand hat, wie bereits weiter oben erläutert wurde.

⇒ Man kann grundsätzlich sagen, dass sich alle vier Künstlerfaktoren untereinander positiv beeinflussen.

W1) Hoher Realitätsgrad des Abgebildeten, illusionistische Wirkung

Die große Naturtreue eines Motivs bewirkt, dass der Rezipient es besonders schnell erfasst und erkennt⁴⁹¹. Je „echter“ es dargestellt ist, umso mehr fühlt der Betrachter sich hineingezogen und eine Identifikation mit dem Kunstwerk ist schnell möglich.

W2) Abbildung von Personen

Die Abbildung von Personen zieht aufgrund des menschlichen Kommunikationsbedürfnisses weitaus schneller Aufmerksamkeit auf sich als andere Motive: Wenn die abgebildete Person den Rezipienten direkt ansieht, geschieht dies fast augenblicklich⁴⁹². Im Zusammenspiel mit Faktor W1 schafft dies eine direkte Verbindung zwischen Werk und Betrachter.

⁴⁸⁹ Malraux, André: *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Hamburg 1960, S. 14 f.

⁴⁹⁰ Vgl. Taylor, Charles: *The Ethics of Authenticity*, Cambridge MA/London 1991, S. 62.

⁴⁹¹ Vgl. Schierl, Thomas: *Text und Bild in der Werbung*, Köln 2001, S. 185.

⁴⁹² Vgl. Schierl 2001, S. 136.

W3) Ästhetische Komposition: „schöne“ Menschen, angenehme Farben etc.

Insgesamt gilt, dass der Betrachter bei einem Kunstwerk mit einer für das Auge angenehmen Darstellung eher geneigt ist, es länger anzusehen. Dieses Angenehme im Bild kann durch verschiedenste Mittel bewirkt werden: besonders stimmig wirkende Kompositionen wie z. B. der Goldene Schnitt, miteinander harmonisierende Farben, die weder zu grell noch zu blass sind und ein ausreichender Kontrast (besonders zwischen Vordergrund und Hintergrund und im Helldunkelbereich⁴⁹³). Dieser Faktor der Ästhetik geht Hand in Hand mit Faktor W1 und W2, insbesondere bei der Darstellung von attraktiven Personen.

W4) Große emotionale Wirkung

Eine große emotionale Wirkung des Motivs ist nicht nur ein Kriterium für große Kunst, sondern auch für Kitsch. Der entscheidende Unterschied aber ist, dass Kitsch im Gegensatz zu Kunst nichts anderes tut, als allein auf emotionaler Ebene zu wirken. Dennoch ist es für die Popularität eines Werks von großer Bedeutung, dass es auch die Gefühle und nicht nur die Gedanken des Betrachters bewegt, da etwas auf emotionaler Ebene schneller und auch tiefer wirkt als auf rein intellektueller. Zudem ist ein weiterer Faktor aus der Werbepsychologie zu bedenken: die emotionale Konditionierung. Menschen verbinden mit einem Bild ganz bestimmte Gefühle und Assoziationen, wenn diese nur häufig genug zusammen erlebt werden. Das heißt, dass jedes Mal, wenn sie das Motiv sehen, diese Gefühle und Assoziationen freigesetzt werden⁴⁹⁴. Selbstredend ist dieser Faktor sehr eng mit W1 und W3 verknüpft.

W5) Formale Einfachheit: ikonisch, klar strukturiert, leicht zu erfassen und eindringlich

Dieser Faktor ist meines Erachtens einer der entscheidendsten überhaupt. Ein einfaches Motiv ist naturgemäß eindringlicher und schneller zu erfassen als ein komplexes⁴⁹⁵; und trotz der keinesfalls simplen Komposition sind die Motive im besten Sinne einfach konstruiert: Man erkennt sofort das Wesentliche, denn nichts lenkt davon ab. Das Thema ist gezielt umgesetzt, es gibt nichts Überflüssiges. Dies ist natürlich mit Faktor W1 sehr eng verbunden. Dank dieser gebündelten Aussagekraft in ihrer ikonischen Darstellung eignen sich die Motive nicht nur als Darstellung ihres eigentlichen Themas, sondern auch als Symbole, die über das Werk hinausgehen; dies wird unter den Faktoren W7 und R2 noch näher erläutert.

⁴⁹³ Vgl. Schierl 2001, S. 187 f.

⁴⁹⁴ Vgl. Schierl 2001, S. 191 f.

⁴⁹⁵ Vgl. Schierl 2001, S. 186.

W6) Inhaltliche Einfachheit: archetypische Darstellung

Sehr eng mit der formalen Einfachheit ist auch die inhaltliche Einfachheit verbunden. Zu deren Erläuterung beziehe ich mich auf die Theorie der Archetypen von Carl Gustav Jung. Ihm zufolge sind im kollektiven Unterbewusstsein aller Menschen seit je her ganz bestimmte Urtypen verankert, die sich in den Religionen, Legenden, Mythen und Märchen aller Völker und auch deren Kunstdarstellungen wiederfinden⁴⁹⁶. Jeder Archetypus ist in sich ambivalent und hat positive und negative Seiten. Die folgenden vier Archetypen beziehen sich auf Menschen-darstellungen.

- Die *Anima* (lat. „bewegt, lebendig“): Weiblichkeit und Chaos, Sinnbild für das Leben. Gefährlich, verführerisch, totbringend (Hexen, Sirenen, Eva und Schlange zugleich), aber auch liebevoll, beschützend, lebensspendend (Muttergöttinnen, Maria). Eine Unterkategorie ist das *Mädchen* (Wiedergeburt, Verwandlung).⁴⁹⁷
- Der *alte Weise*: Lehrer, Meister, Magier, König. Er steht für Verstand, Vernunft und Ordnung.⁴⁹⁸
- Der *Schatten*: die geheime, dunkle, „schlechte“ Seite in jedem Menschen, Auseinandersetzung mit sich selbst. Seine Personifizierung ist der *Geist* (Schelm, Trickster, Poltergeist, auch in Tiergestalt).⁴⁹⁹
- Das *Kind*: kleine magische Wesen wie Zwerge, Kobolde, Elfen, (tragischer) Held, der das Böse besiegt, aber sehr verletzlich ist. Unschuld, Vergangenheit, Zukunft.⁵⁰⁰

Über die Darstellung von Menschen hinaus gibt es weitere Archetypen wie z. B. die Sonne, den Mond, das Wasser, das Feuer usw. All diese Archetypen beschreiben die grundsätzlichen aller menschlichen Erfahrungen und sind daher in ihrer Eindringlichkeit ebenso grundsätzlich. Es bedarf keines besonderen kulturellen Vorwissens, um sie zu begreifen, und ihre Verwendung, sei es in einer Jahrtausende alten Wandmalerei oder in einem aktuellen Kinofilm, garantiert das universelle Verstehen des Rezipienten.

⁴⁹⁶ Vgl. Jung, Carl Gustav: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, Olten 1976.

⁴⁹⁷ Vgl. Jung 1976, S. 92 ff. In der Traumdeutung, die die *Anima* als Bild rein männlicher Vorstellung sieht, hat sie zusätzlichen einen männlichen Gegenpart für die weibliche Vorstellung, den *Animus* (Märchenprinz, Liebhaber). Die *Anima* findet sich in den untersuchten Kunstwerken in Form der Venus, der Mona Lisa, der Sixtinischen Madonna und der hl. Barbara.

⁴⁹⁸ Vgl. Jung 1976, S. 2 ff. Michelangelos Gottvater und der hl. Sixtus fällt unter die Definition des *alten Weisen*.

⁴⁹⁹ Vgl. Jung 1976, S. 26 ff. Der *Schatten* wird durch Judas im *Letzten Abendmahl* verkörpert.

⁵⁰⁰ Vgl. Jung 1976, S. 191. Unter die Definition des *Kindes* fallen der kleine Jesus und die Engel der *Sixtinischen Madonna*, aber auch Adam, Jesus beim *Letzten Abendmahl* und David.

W7) Offenheit für Projektionen

Dieser Faktor ist extrem eng mit W5 und W6 verknüpft, stellt aber noch einen etwas anderen Aspekt dar. Gemeint ist hier eine große Offenheit in Darstellung und Motivik, die den Rezipienten das Motiv auf verschiedenen Ebenen wahrnehmen lässt. Einerseits erlaubt es eine Interpretation, die weit über das ursprünglich Beabsichtigte des Künstlers hinausgeht und auch außerhalb von dessen Lebenswelt stehen kann; ein extremes Beispiel dafür wäre die Erschaffung des Adam als Symbol für Kontakt mit Außerirdischen wie auf dem *E.T.*-Filmplakat. Diese Offenheit funktioniert aber auch in die andere Richtung, wenn z. B. ein Madonnenbild einzig in seiner Darstellung einer Mutter mit Kind einer ebensolchen Mutter als Glücksbringer dient⁵⁰¹. Abhängig von Lebzeiten, Umfeld und besonders Bildungsstand des Rezipienten wird im Werk deutlich weniger, deutlich mehr oder etwas vollkommen anderes gesehen, als der ursprüngliche Zweck des Kunstwerks eventuell vorgibt.⁵⁰²

W8) In ihrer Entstehungszeit revolutionäre/originelle Darstellung

Eine revolutionäre und bis dahin nie dagewesene Darstellung eines Motivs ist ein Kriterium für ganz besonders große Kunst, aber auch für dessen Popularität. Es sorgte sofort nach der Präsentation eines Werkes für Bekanntheit, Diskussionsstoff und im besten Fall auch sofortige Anerkennung. Im größeren Kontext der Kunstgeschichte gewinnt das Werk immer wieder an Ansehen, wenn sich über die Jahrhunderte hinweg zeigt, dass diese besondere Art der Darstellung tatsächlich unübertroffen und „neu“ geblieben ist.

W9) Seit langer Zeit existent und dem breiten Publikum, z. B. in einem Museum, zugänglich

Die Gemeinsamkeit der Entstehungszeit ist ein wichtiger Punkt. Je länger ein Kunstwerk existiert, umso länger hat es natürlich Zeit, bekannt zu werden. Viele Generationen von Menschen haben die Werke bereits betrachtet, Kunsthistoriker haben sich eingehend damit befassen können, erst Maler, Kupferstecher und dann Photographen konnten sie tausendfach kopieren und in der ganzen Welt bekannt machen. Und je länger eine breite Öffentlichkeit Zugang zu dem Werk hatte, desto schneller konnte es bereits in Zeiten ohne Massenreproduktion populär werden.

⁵⁰¹ Vgl. Penny, Nicholas: Raffael und die viktorianischen Sammler im frühen 19. Jahrhundert, in: Chapman, Hugo; Henry, Tom; Plazzotta, Carol: Raffael. Von Urbino nach Rom, Stuttgart 2004, S. 195 f.

⁵⁰² Hier sei am Beispiel der bizarren Theorien über die Identität der Mona Lisa darauf hingewiesen, dass diese Offenheit ein Faktor mit besonderen „Schattenseiten“ ist (vgl. auch Avery 1970/1993, S. 168).

W10) Besondere Ereignisse während der Entstehung oder später: Skandale, Konflikte, Diebstähle etc.

Besondere Ereignisse im „Leben“ eines Werkes tragen wie kaum etwas anderes zur Legendenbildung bei. Skandale, Anekdoten und Katastrophen sorgen für Gesprächsstoff, werden weitererzählt, aufgeschrieben, publiziert und begleiten das Bild auf seinem Weg durch die Jahrhunderte. Dabei gilt, dass es so etwas wie negative Schlagzeilen für ein Kunstwerk nicht gibt. Personen im öffentlichen Leben z. B. können durch die Presse nachhaltig in ihrem Ruf geschädigt werden, doch ein Kunstwerk gewinnt auch durch düstere Episoden wie Diebstähle, Beinahe-Zerstörungen oder berüchtigte Auftraggeber und Besitzer nur an Wert und Bedeutung. Es ist dabei umso besser, je früher diese Ereignisse geschahen; im besten Fall sorgte das Werk bereits bei seiner Entstehung für irgendeine Art von Aufruhr.

- ⇒ Wie schon bei den Künstlerfaktoren gilt auch hier: Die unmittelbar mit dem Werk verknüpften Faktoren beeinflussen einander sehr stark.

R1) Reproduktion generell leicht möglich

Dass eine Reproduktion überhaupt möglich ist und dies mit nicht allzu aufwendigen Mitteln, ist der erste wichtige Faktor in diesem Bereich. Hierbei gilt, dass sich ein dreidimensionales Objekt wie eine Statue bedeutend schwerer reproduzieren lässt als ein Bild. Dieses kann man im einfachsten Fall mit Papier und Bleistift abzeichnen und mit heutigen technischen Mitteln binnen Sekunden im Format 1:1 und mit originalgetreuen Farben ausdrucken lassen. Doch bei einer Statue gewinnt man einen wirklichen Eindruck von ihrer Wirkung nur, wenn man das Original vor sich hat – oder wenn man eine dreidimensionale Kopie, möglichst in Originalmaßen, anfertigt und sie nicht nur abzeichnet oder fotografiert.

R2) Abstrahierung/Vereinfachung leicht möglich, ohne den Sinn zu verlieren

Wie schon unter W5 angemerkt, ist die formale Einfachheit des Werkes ein sehr wichtiger Faktor. Einfache Motive lassen sich schneller, unkomplizierter und damit auch billiger vervielfältigen als komplexe. Je weiter sich ein Motiv zusätzlich abstrahieren lässt, ohne seine wesentlichen Merkmale zu verlieren, umso einfacher kann man es als ein Symbol nutzen. Als Symbol wiederum kann es auch auf etwas anderes verweisen als nur zurück auf das Thema des Werkes, wie bereits unter W7 erläutert.

R3) Fragmentierung leicht möglich, ohne den Sinn zu verlieren

Ähnlich wie Faktor R2 geht es auch hier um die weitere Vereinfachung des Motivs. Es ist möglich, bestimmte Details aus dem Gesamtmotiv zu lösen, wie z. B. eine bestimmte Person, und dieses herausgelöste Fragment ist dann immer noch

in der Lage, für sich allein und ohne den Kontext zu wirken und vor allem seinen Sinn zu behalten. Im besten Fall transportiert es immer noch die Aussage des Gesamtmotivs, wie z. B. die Hände von Gott und Adam.

R4) Große Popularität im 19. Jahrhundert, frühe Reproduktionen

Wie schon erwähnt, hat die Rezeption im 19. Jahrhundert mit ihrer „Besessenheit von den Schätzen der Vergangenheit“⁵⁰³ und ihrer kultischen Verehrung von Künstlern einen großen Einfluss auf unsere heutige. Damals wurde Reproduktion erstmals mit Hilfe industrieller Methoden im großen Stil betrieben; genaue Abbildungen von Kunstwerken waren also nicht länger nur Künstlern, Wissenschaftlern und vermögenden Amateuren vorbehalten, sondern konnten von jedermann für wenig Geld erworben werden. Dies führte zu einer Bekanntheit, wie sie in den Jahrhunderten zuvor kaum denkbar gewesen wäre und war der Grundstein zu einer Allgemein zugänglichkeit, die heutzutage in modernen Medien wie dem Internet gipfelt.

- ⇒ Obwohl die Reproduktionsfaktoren untereinander nicht so eng verbunden sind, rekurren sie auf bereits zuvor genannte in den beiden anderen Kategorien.

Es wird deutlich, dass nicht nur die Faktoren innerhalb der drei Kategorien sich teilweise gegenseitig bedingen und positiv beeinflussen, sondern dass auch die drei Kategorien selbst zusammenhängen. Eine ganz besonders wichtige Rolle kommt dabei der Reproduktion zu. Sie vertritt das Original in den meisten Fällen, steht oftmals als Mittler zwischen Rezipient und Werk. Andersherum ist sie auch gleichzeitig das Ergebnis der Popularität. Mirko Derpmann formuliert treffend:

„Die wenigen Bilder, die den Sprung in die Populärkultur dauerhaft geschafft haben, verdanken diesen Ruhm einer Feedback-Schleife: Sie sind berühmt, weil sie oft gedruckt werden und werden oft gedruckt, weil sie berühmt sind.“⁵⁰⁴

Analog zur hermeneutischen Spirale entsteht auf diese Weise eine Spirale der Popularität. Ein Faktor verstärkt den anderen, und alle Faktoren bilden Kategorien, die einander erneut verstärken. Ein Anfang ist hier nicht zu erkennen, auch scheint eine Unterbrechung nicht möglich. Je mehr Faktoren ein Kunstwerk also aufweist, umso größer und dichter ist diese Aufwärtsspirale. Dieser Hypothese soll nun in einer vergleichenden Gegenüberstellung der Werke nachgegangen werden.

⁵⁰³ Malraux 1960, S. 103.

⁵⁰⁴ Derpmann 2012, S. 127.

3.3.3 Auswirkung der Faktoren auf die Wahrnehmung und Alltagsrezeption der Kunstwerke

Die folgende Tabelle zeigt, welche der vorgestellten Faktoren die in dieser Arbeit besprochenen Renaissancewerke erfüllen. Dies deckt sich auch mit den Ergebnissen meiner Umfrage.

Tabelle 1

Überprüfung der vorgestellten Renaissancewerke auf die Faktoren hin

Faktoren	<i>Venus</i>	<i>Abend- mahl</i>	<i>Mona Lisa</i>	<i>David</i>	<i>Erschaffung Adams</i>	<i>Sixt. Ma- donna</i>
K1 Italiener	X	X	X	X	X	X
K2 Renaissance	X	X	X	X	X	X
K3 Berühmtheit	X	X	X	X	X	X
K4 Legende	O	X	X	X	X	X
W1 Realitätsgrad	X	X	X	X	X	X
W2 Personen	X	X	X	X	X	X
W3 Ästhetik	X	X	X	X	X	X
W4 emotional	X	X	X	X	X	X
W5 form. einfach	X	O	X	X	X	X
W6 inhaltl. einfach	X	X	X	X	X	X
W7 Offenheit	X	X	X	X	X	X
W8 Neuheit	X	X	X	X	X	O
W9 lang zugänglich	X	X	X	X	X	X
W10 Ereignisse	X	X	X	X	X	X
R1 Repro. leicht	X	X	X	O	X	X
R2 Abstrahierung	X	O	X	X	X	X
R3 Fragmentierung	X	O	O	X	X	X
R4 19. Jahrhundert	X	X	X	O	O	X
Gesamt 18	17	15	17	16	17	17

Zunächst einmal ist deutlich zu erkennen, dass vier der Werke die meisten Faktoren erfüllen, nämlich jeweils 17 von 18. Das Vorhandensein und besonders das Fehlen bestimmter Faktoren hat zudem ganz bestimmte Auswirkungen auf die Art und Weise der Alltagsverwendungen und die Sichtweise auf die Kunstwerke. Dies wird im Folgenden für jedes Werk einzeln aufgeschlüsselt.

Geburt der Venus: Wie schon erläutert, kann Botticelli mit keiner zu den anderen vergleichbaren Künstlerlegende aufwarten, wodurch ein entscheidender Faktor zum Ruhm des Künstlers wegfällt. Dies hat auf die Bekanntheit des Bildes durchaus Einfluss, denn die Person Alessandro di Mariano di Vanni ist im Alltagsgedächtnis nur auf ihren Spitznamen Sandro Botticelli reduziert und wird auch, abgesehen von der *Primavera*, mit keinen weiteren herausragenden Werken verknüpft. Insgesamt wird Venus, wie bereits erwähnt, vor allem als Personifizierung von Schönheit und zu rein dekorativen Zwecken verwendet, da sie sich leicht aus dem Zusammenhang des Gesamtbildes lösen lässt und als Symbol fungieren kann.

Das Letzte Abendmahl: Dass das *Letzte Abendmahl* nicht mit der Möglichkeit einer Fragmentierung, also mit Faktor R3 aufwarten kann, ist ein besonders wichtiger Punkt. Zwar kann man, wie. z. B. Andy Warhol es tat, die Gestalt Jesu separat reproduzieren (der für sich allein genommen Faktor W5 aufweisen würde), aber die eigentliche Bildaussage geht damit verloren. Aufgrund der großen Anzahl von Personen und ihren teils sehr komplexen Bewegungen und Gesten lässt es sich auch nicht gut vereinfachen, ohne wiederum Wirkung und Aussage entscheidend zu beeinträchtigen. Daher ist es wie bei der *Mona Lisa* das Naheliegendste, das Motiv zu verfremden, was natürlich am einfachsten durch einen Austausch beim Personal geschieht. Dabei zeigt sich, dass der Wiedererkennungswert des Motivs allein in der spezifischen Haltung der Figuren liegt und nicht in ihrer Identität, wobei allerdings der Zentralfigur immer eine besondere Bedeutung zukommt dank der auf sie konzentrierten Komposition, die sich auch mit dem Wechsel der Personen nicht ändert.⁵⁰⁵

Mona Lisa: Die *Mona Lisa* weist das gleiche Problem wie das *Abendmahl* auf: sich nicht fragmentieren zu lassen. Dies bewirkt die häufigen Verfremdungen und vor allem auch die Auseinandersetzung der Künstler mit dem gesamten Motiv. Hinzu kommt, dass die *Mona Lisa*, obwohl man sie natürlich sehr häufig im Alltag trifft, sich grundsätzlich nicht so gut als „Allrounddekoration“ wie z. B. die Engel der *Sixtinischen Madonna* verwenden lässt und daher nicht im Zusammenhang mit so vielen unterschiedlichen Produkten vertreten ist. Da sie immer in ihrer vielschichtigen und vieldeutigen Gänze abgebildet wird, lädt sie eher dazu sein, sie mit Zigarette, Schnurrbart oder dem Gesicht von Kanzlerin Merkel zu versehen, das heißt,

⁵⁰⁵ Interessant zu erwähnen sei an dieser Stelle das *Abendmahl* von Ben Willikens, entstanden 1976/79. Er malte nur den leeren Raum des Abendmahls mit Tisch, aber ohne jegliches Personal, zusätzlich verfremdet durch Elemente wie moderne Türgriffe und Tischbeine und eine Farbgebung nur in Graustufen, in einem lebensgroßen Format. Das Bild war auf der Art Cologne 2010 zu sehen, bei der ich als Gästeführerin tätig war. Ich führte mehrere Gruppen zu diesem Bild und fragte sie, ob es ihnen bekannt vorkäme. Sie alle bejahten sofort, konnten es aber nicht benennen. Als ich schließlich Leonardos *Letztes Abendmahl* erwähnte, war die Reaktion ein einhelliges Aha-Erlebnis. Dadurch zeigt sich, wie hoch der Abstraktionsgrad sein kann, um noch einen Wiedererkennungswert hervorzurufen.

sich auf humorvolle, ironische und dabei intelligente Weise mit ihr auseinanderzusetzen. Gleichzeitig steht das Bild natürlich immer auch für das Geheimnisvolle, Unergründliche an sich, wobei es im Alltag öfter auf sich selbst verweist als alle anderen besprochenen Werke. Dies lässt sich unter anderem mit Duncan Watts' Theorie erklären:

„Wir behaupten zu sagen, dass die *Mona Lisa* das berühmteste Gemälde der Welt ist, weil es die Eigenschaften X, Y und Z besitzt. Aber was wir wirklich sagen, ist, dass die *Mona Lisa* deswegen berühmt ist, weil sie mehr wie die *Mona Lisa* ist als alles andere.“⁵⁰⁶

Man kann daher sagen, dass die *Mona Lisa* mehr als alle anderen hier vorgestellten Werke eine kulturelle Institution darstellt.

David: Der *David* ist die einzige Skulptur unter den vorgestellten Beispielen und allein aus dieser Tatsache heraus ergibt sich bereits eine deutlich größere Kompliziertheit in der Reproduktion und damit der fehlende Faktor R1. Zwar kann man das Kunstwerk aus verschiedenen Perspektiven fotografieren und diese Bilder dann reproduzieren, doch der Gesamteindruck der Skulptur kann nie ganz erfasst werden; man kann also sagen, dass zweidimensionale Abbildungen des *David* immer bereits eine Art von Fragmentierung darstellen. Wie schon bei der *Erschaffung Adams* erwähnt, kommt das im Vergleich zu den anderen Werken schwache Interesse des 19. Jahrhunderts hinzu. Dennoch ist der *David* heutzutage ein sehr häufig verwendetes Motiv dank seiner eindringlichen und ästhetischen Wirkung und seiner Gestaltung, die in besonderem Maße als Projektionsfläche dient, wie Faktor W7 beschreibt.

Die Erschaffung Adams: Die *Erschaffung Adams* war, obgleich bekannt und berühmt, nicht so sehr Ziel von Kopisten und Schwärmern im 19. Jahrhundert, da Raffaels Kunst der Michelangelos vorgezogen wurde. Ein weiterer Faktor, der auch den *David* betrifft, ist sicher auch (neben anderen Dingen) die Tatsache, dass es sich bei diesen Werken Michelangelos um die Darstellung von spärlich bis kaum bekleideten, sehr wohlproportionierten und realistisch dargestellten Männern handelt, die sich nicht mehr wie die eher unpersönliche Nacktheit antiker Skulpturen „entschuldigen“ ließ und der eher prüden Moralvorstellung des 19. Jahrhunderts wenig entsprach. Lisa, Venus und die Sixtinische Madonna hingegen sind ästhetisch sehr ansprechende Frauengestalten, die einerseits das Idealbild tugendhafter Weiblichkeit oder die bedenklich-reizvolle Darstellung dämonischer

⁵⁰⁶ Watts 2011, S. 59: „We claim to be saying that the *Mona Lisa* is the most famous painting in the world because it has attributes, X, Y, and Z. But really what we're saying is that the *Mona Lisa* is famous because it's more like the *Mona Lisa* than anything else.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

femininer Anziehungskraft⁵⁰⁷, also im umfassenden Sinne Jungs *Anima*⁵⁰⁸, verkörpern und damit der Vorliebe des 19. Jahrhunderts eher entsprachen. Obwohl der Faktor der Personendarstellung erfüllt ist, ist die Verbindung zum Rezipienten bei der *Erschaffung Adams* nicht so groß wie bei den anderen Werken, da die beiden Hauptfiguren einander ansehen und nicht den Rezipienten. Die Aufmerksamkeit des Betrachters liegt daher nicht so sehr auf den Personen selbst, sondern auf ihrer Interaktion. Der winzige Abstand zwischen ihren Fingern, quasi die Abwesenheit von etwas Sichtbarem, wird dadurch zur ultimativen Darstellung für Kommunikation, Verbindung und dem nicht Greifbaren und eigentlich auch nicht Darstellbaren, der Seele/Beseelung, des Lebens und der göttlichen Macht. Dies ist der Grund, warum *Die Erschaffung Adams* und insbesondere der Ausschnitt der Hände zum allgemeingültigen Symbol dieser abstrakten Begriffe geworden sind.

Sixtinische Madonna: Die *Sixtinische Madonna* erregte, wie bereits erwähnt, in ihrer Entstehungszeit kein besonderes Aufsehen. Dies liegt unter anderem daran, dass das Werk keine sofort auffälligen Neuerungen beinhaltet. Wie bereits erwähnt, ist die Bildkomposition teils durchaus neuartig und unterscheidet sich von den Vorgängern in dieser Bildtradition, doch den Zeitgenossen war dies offenbar nicht so bewusst. Hinzu kommt, dass das Bild, bevor es ins provinzielle Piacenza gebracht wurde, nicht in einem öffentlichen Rahmen zu sehen war und z. B. Vasari als wichtigster Dokumentator es vermutlich überhaupt nicht zu Gesicht bekam. Auf diese Weise „schlummerte“ das Bild sehr lange Zeit unbeachtet. Seine große Stunde kam erst im 18. Jahrhundert und zwar nach der Überführung des Werkes nach Dresden. Wichtig zu erwähnen ist jedoch, dass die Popularität der *Sixtinischen Madonna* heute praktisch nur auf die fragmentierte Darstellung der Engel beschränkt ist und zweitens diese Engelbegeisterung ein anscheinend speziell deutsches Phänomen ist. Abgesehen von Italien ist das Motiv nicht in dem Maße international bekannt wie z. B. die *Mona Lisa* oder *Die Erschaffung Adams*. Wie bereits ausgeführt, sind die Engel in ihrer unendlich vielfältigen Einsetzbarkeit ein perfektes Motiv für Alltagsprodukte. Auch besteht dank ihrer unbekümmerten Kindlichkeit bei ihnen keinerlei respektvolle Hemmschwelle, sie wirklich für alles und nichts weiterzuverwenden.

Um einmal einen direkten Vergleich zu haben, liste ich die typischsten Kategorien von Alltagsverwendungen für die einzelnen Werke auf und zum direkten Vergleich die Symbolwirkung. Da die Titelbilder des Magazins *Der Spiegel*, die bereits

⁵⁰⁷ Vgl. Sassoon 2006, S. 164.

⁵⁰⁸ Hier sei noch darauf hingewiesen, dass der Archetypus der *Anima* in Bezug auf die Traumdeutung nach Jungs Auffassung allein im männlichen Unterbewusstsein existiert als weiblicher Gegenpart der eigenen Persönlichkeit. Daher gibt es nur für den Bereich der Traumdeutung auch den *Animus*, den männlichen Gegenpart des Traumprinzen und Liebhabers für die weibliche Vorstellung. Carl Gustav Jung, 1875 geboren, wuchs natürlich auch mit den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts auf.

eingehend vorgestellt wurden, meines Erachtens besonders gute Vertreter dieser symbolischen Verwendung sind, sind sie ebenfalls hinzugefügt.

Tabelle 2

Vergleich der Werke in Alltagsverwendung und Symbolfunktionalisierung

	Häufigste Alltagsverwendung	Als Symbol genutzt für	<i>Spiegel-Cover</i>
<i>Venus</i>	Dekoration	Schönheit, Erotik, Weiblichkeit	Schönheit, Gesundheit
<i>Abendmahl</i>	Verfremdung mit anderem Personal	„Henkersmahlzeit“, Verrat, nahendes Unheil/Ende	Dan Browns <i>Sakrileg</i>
<i>Mona Lisa</i>	Verfremdung	Geheimnis, Lächeln	Geheimnis, Lächeln
<i>David</i>	Dekoration	Mensch, Mann, Aktivität, Kraft	Mensch, Mann, Italien
<i>Erschaffung Adams</i>	Dekoration, Verfremdung, als Fragment	Kommunikation, Schöpfung	Gott/Glaube, Menschen
<i>Sixt. Madonna/Engel</i>	Jegliche Art, v. a. Dekoration	Sehnsucht	Kinder, Sehnsucht

Zu den *Spiegel-Covern* lässt sich zudem sagen, dass sie alle eine gewisse Art der Verfremdung darstellen, die in manchen Fällen sehr stark ist, in anderen nur ein kleines Detail beinhaltet. Eine Verfremdung in Form eines Bruchs mit dem Vertrauten in einer Darstellung ist besonders dazu geeignet, die Aufmerksamkeit zu erregen⁵⁰⁹, und die Cover des Magazins sind auch Werbeträger für den Inhalt. Umgekehrt heißt dies natürlich, dass die Originalmotive bekannt sein müssen, da sonst der Effekt der Wiedererkennung und Zuordnung nicht funktioniert.

3.3.4 Weitere Beispiele aus der Renaissance und anderen Epochen und deren Unterschiede zu den Hauptbeispielen

Um die Wichtigkeit der erläuterten Faktoren noch weiter zu dokumentieren, sind Gegenbeispiele wichtig. Hierzu sollen zum direkten Vergleich drei Werke von bereits besprochenen Künstlern angeführt werden: *Die Schule von Athen* von Raffael, *la Primavera* von Botticelli und der *Vitruvianische Mensch* von Leonardo da Vinci. Diese zählen ohne Zweifel ebenfalls zu den berühmtesten Kunstwerken der europäischen Geschichte, werden jedoch bedeutend seltener als Alltagsreproduktionen und auch keineswegs in so vielfältiger Verwendung verwendet. Leonardos *Vitruvianer* befindet sich zwar in meiner Umfrage nach bekanntesten Motiven im Alltag

⁵⁰⁹ Vgl. Bickelhaupt 2005, S. 11.

auf dem gleichen Platz wie die *Geburt der Venus*, wird jedoch nur in einem ganz bestimmten Alltagsbereich verwendet, nämlich dem der Gesundheit. Er zielt Krankenkassenkarten, Cover medizinischer Bücher, Visitenkarten von Ärzten und wurde das Symbol der traditionellen chinesischen Heilkunst. Zweifellos wird dabei auf die alte Weisheit vom „gesunden Geist in einem gesunden Körper“ als bestmöglicher Zustand Bezug genommen; während die menschliche Figur den Körper darstellt, sind die geometrischen Formen Symbol für den Intellekt des Menschen, der sich nur in abstrakter Form bildlich ausdrücken lässt. Beide befinden sich in Leonardos Skizze in optimaler Harmonie. Ob dieser Bezug tatsächlich immer bewusst geschieht, ist allerdings nicht klar. Dass die einprägsame und nur aus wenigen Linien bestehende Skizze sich als Logo mit hohem Wiedererkennungswert gut eignet, steht jedoch außer Frage. Dennoch handelt es sich im Gegensatz zu den anderen, hier vorgestellten Werken nicht um ein im weitesten Sinne dekorativ oder sakral genutztes Bild, sondern um eine wissenschaftliche und damit eher nüchterne Zeichnung. Damit sind einige Faktoren von vornherein nicht gegeben.

Tabelle 3
Überprüfung von Vergleichswerken auf die Faktoren hin

Faktoren	<i>Primavera</i>	<i>Schule von Athen</i>	<i>Vitruvianer</i>
K1 Italiener	X	X	X
K2 Renaissance	X	X	X
K3 Berühmtheit	X	X	X
K4 Legende	O	X	X
W1 Realitätsgrad	X	X	X
W2 Personen	X	X	X
W3 Ästhetik	X	X	X
W4 emotional	X	X	O
W5 form. einfach	O	O	X
W6 inhaltl. einfach	O	O	X
W7 Offenheit	X	X	X
W8 Neuheit	X	X	X
W9 lang zugänglich	X	X	X
W10 Ereignisse	O	O	O
R1 Repro. leicht	O	O	X
R2 Abstrahierung	O	O	X
R3 Fragmentierung	O	O	O
R4 19. Jahrhundert	X	X	X
Gesamt 18	11	11	14

Bei allen drei Bildern fehlen ganz entscheidende Faktoren, besonders in der Reproduktion. Faktor R3 ließen sich zwar auf einzelne Fragmente im Bild durchaus anwenden, wie auf die Venus oder Platon und Aristoteles, die man, wenn überhaupt im Alltag, dann auf den Covern von Philosophiebüchern findet. Doch die vollständigen Motive sind zu komplex und personenreich, um eine schnelle Erfassung zu gewährleisten und beide sind auch nicht ohne den jeweiligen geschichtlichen oder mythologischen Hintergrund zu verstehen. Daher fällt Faktor W5 weg. Der Vitruvianer ist grundsätzlich leichter zu erfassen wegen seiner viel abstrakteren Darstellung, was aber auch dazu führt, dass man ihn überhaupt nicht sinnvoll fragmentieren kann. Auch fehlt mit Faktor W4 das wichtige emotionale Element aus bereits genannten Gründen. Zudem haben alle drei Bilder das Problem, keine aufregende Geschichte aufzuweisen. Zwar gibt es nach wie vor Kontroversen um die Interpretationen der *Primavera* und die Deutung der eingekleideten Portraits in der *Schule von Athen*, die mit den Theorien um die *Mona Lisa* gleichziehen können, aber insgesamt ist der Sensationsgehalt und die Breitenwirkung viel geringer.

Natürlich wird nicht nur Renaissancekunst reproduziert, verfremdet und im Alltag verwendet. Meine Umfrage ergab hierbei interessante Ergebnisse. Neben den bereits bearbeiteten Werken wurden als am häufigsten im Alltag auftauchende Kunstwerke folgende drei Motive genannt: Bilder von Vincent van Gogh, vornehmlich die *Sonnenblumen* von 1888/1889, *Der Schrei* von Edvard Munch von 1910 sowie Bilder von Salvador Dalí, vornehmlich die *Beständigkeit der Erinnerung* von 1931. Im Folgenden sollen diese Kunstwerke auf die im vorangegangenen Kapitel festgelegten Faktoren überprüft werden.

Tabelle 4
Überprüfung der modernen Werke auf die Faktoren hin

18 Faktoren	<i>Sonnenblumen</i>	<i>Beständigkeit der Erinnerung</i>	<i>Schrei</i>
K1 Italiener	O	O	O
K2 Renaissance	-	-	-
K3 Berühmtheit	X	X	X
K4 Legende	X	X	O
W1 Realitätsgrad	X	X	X
W2 Personen	O	O	X
W3 Ästhetik	X	X	O
W4 emotional	X	X	X
W5 form. einfach	X	X	X
W6 inhaltl. einfach	X	X	X
W7 Offenheit	O	X	O
W8 Neuheit	X	X	X
W9 lang zugänglich	X	X	X
W10 Ereignisse	X	O	X
R1 Repro. leicht	X	X	X
R2 Abstrahierung	X	X	X
R3 Fragmentierung	X	X	X
R4 19. Jahrhundert	-	-	-
Gesamt 16	13	13	12

Hier fällt sofort auf, dass die drei modernen Werke eine deutlich geringere Zahl der genannten Faktoren aufweisen, auch abgesehen von den von vornherein ausscheidenden Faktoren K2 und R4. Durch das Fehlen dieser Faktoren ist die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Aufwärtsspirale nicht so stark. Auch wirken diese Werke aufgrund des Fehlens bestimmter Faktoren teilweise grundlegend anders auf den Rezipienten. Umgekehrt sind es nur einige wenige Faktoren, die die Bekanntheit hauptsächlich verursachen. Dies sind bei den *Sonnenblumen* von Goghs Geisteskrankheit und Selbstverstümmelung (K3, K4) und die emotional besonders positive Farbgebung und Komposition (W3, W4); zudem wurde 1987 eine Version zum Rekordpreis verkauft, deren Echtheit danach angezweifelt wurde (W10). Dalís Bild, besonders im Ausschnitt der weichen Uhren, kann besonders mit Dalís Selbstinszenierung (K4), der fast fotorealistischen Malerei (W1) und einer der allgemeinverständlichsten Darstellungen des abstrakten Begriffes der Zeit (W6, W7) aufwarten. *Der Schrei* zeichnet sich besonders aus durch eine ein-

dringliche Darstellung von Angst und Entsetzen (W4), ein einfaches Motiv und urtümliches Sinnbild (W5, W6) und vor allem große Publicity (W10). Hier seien u. a. die Diebstähle zweier Versionen 1994 und 2004, der Anschlag mit Messerstichen und der extrem hoher Wert auf dem Kunstmarkt⁵¹⁰ genannt. Besonders beim *Schrei* ist zu vermuten, dass die Präsenz in den Informationsmedien aufgrund dieser Vorfälle zu dessen Bekanntheit beitrug und nicht etwa seine Alltagsverwendungen, da das verstörende Motiv als Dekoration nicht zu gebrauchen ist. Näheres wird dazu in Kapitel 3.4 erläutert.

3.4 Umfragen

3.4.1 Eigene Umfrage zur Bekanntheit von zwei Kunstwerken

3.4.1.1 Rahmenbedingungen und Anlage der Untersuchung

Vom 4.3. bis 20.6.2011 führte ich mittels eines kurzen Fragebogens eine hauptsächlich quantitativ angelegte Umfrage durch zum Thema der Bekanntheit zweier Bilder. Der Fragebogen bezog sich auf zwei Bildmotive, zu denen er gesondert auszufüllen war. Dabei handelt es sich um einen Ausschnitt

- der Engel am unteren Rand der *Sixtinischen Madonna* von Raffael und
- der Hände von Gott und Adam auf der Decke der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo.

Ziel der Umfrage war es, nicht nur die allgemeine Bekanntheit der beiden Bildausschnitte zu ermitteln, sondern vor allem festzustellen, inwieweit die Teilnehmer die Motive in ihren dazugehörigen Kontext einordnen konnten. Außerdem sollten sich vergleichbar bekannte Motive herauskristallisieren sowie die Bandbreite an Alltagsverwendungen der Motive erfasst werden. Damit sollten sich einerseits Spuren noch weiterer, interessanter Beispiele ergeben, die bis dato noch nicht in diese Arbeit eingeflossen waren, sowie andererseits die häufigsten Alltagsverwendungen aufzeigen. Eine Frage nach vergleichbar bekannten Kunstwerken diente dabei unter anderem als Bestätigung der Auswahl an bekannten Werken in der vorliegenden Arbeit.

Aus Gründen der Wahrung der Anonymität wurden nur die drei Sozialdaten Geschlecht, Alter und Ausbildungsabschluss erhoben. Die Frage nach dem Ausbildungsabschluss im Besonderen sollte dazu dienen, eine mögliche Korrelation zwischen Bildungsgrad der Teilnehmer und Wissensstand um die Kunstwerke

⁵¹⁰ Am 2.5.2012 wurde eine der vier Versionen des *Schreis* für 120 Millionen US-Dollar versteigert (Vgl. Munchs „Schrei“ für Rekordsumme verkauft, *Zeit online*, 3.5.2012).

aufzuzeigen. Diese Korrelation ist jedoch die einzige in der Auswertung, der Großteil der Ergebnisse ist rein deskriptiv⁵¹¹.

Dass mit dieser Umfrage **keinerlei Repräsentativität** angestrebt werden konnte, war von vornherein klar. Die Ergebnisse dienen also eher zur Illustration. Eine repräsentativ angelegtes Quotensample oder eine systematische Erhebung einer repräsentativen Stichprobe waren im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Es handelt sich aus der Sicht der empirischen Sozialforschung um eine „willkürliche Auswahl“, die durch die leichte Erreichbarkeit der Zielgruppen bestimmt wurde⁵¹². Die folgende Darstellung der Umfrageergebnisse erhebt also nicht den Anspruch, Hypothesen zu überprüfen oder zu widerlegen, sondern nur, gewisse mögliche Tendenzen aufzuzeigen. Allerdings besteht, auch bei einer so kleinen Umfrage, immer **das generelle Problem von induktivem Vorgehen**, dass Ergebnisse schnell auf eine Weise typisiert werden können, die mit der Wirklichkeit aber nichts zu tun haben⁵¹³. Daher ist eine sehr um Objektivität bemühte Herangehensweise besonders wichtig. Schließlich werden meist schon vor der Auswertung bestimmte Thesen zum Ergebnis der Umfrage gehegt, so dass man, wenn auch unbewusst, versucht ist, die Ergebnisse auf eine Weise zu interpretieren, die bestätigt, was man ohnehin bereits dachte⁵¹⁴.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass allein **Konsumenten** zu den hier vorgestellten untersuchten Objekten befragt wurden und **keine Hersteller**. Dies wäre ein weiterer interessanter Aspekt gewesen, um herauszufinden, ob die Produzenten von Alltagsgegenständen mit Kunstmotiven um deren Herkunft wissen oder ob sie allein aufgrund des Phänomens der Beliebtheit die besonders bekannten Motive für ihre Produkte verwenden. Es war jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, bestimmte Hersteller ausfindig zu machen und dazu zu befragen, da in der Mehrzahl der ausfindig gemachten Objekte konkrete Angaben zum Hersteller fehlten. Hier böte sich weitere Feldforschung an.

Zielgruppen, denen der Fragebogen vorgelegt wurde, waren hauptsächlich relativ junge Menschen, die selbst noch in der Ausbildung sind oder diese noch nicht lange abgeschlossen haben, andererseits in den nächsten zehn bis fünfzehn Jahren selbst Eltern sein könnten, die dann ihren Kindern entweder Interesse oder Desinteresse an Kunst auf den Weg geben werden.

Der Fragebogen wurde sowohl online als auch in gedruckter Version in Seminaren oder bei einer Veranstaltung verteilt und wieder eingesammelt. Dabei wurde

⁵¹¹ „Deskriptive Untersuchungen zielen weniger auf die Erforschung sozialer Zusammenhänge und Verhaltensursachen als vielmehr auf die Schätzung von Häufigkeiten, Anteilen, Durchschnittswerten und anderen Merkmalen [...]“. Diekmann, Andreas: Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen, Hamburg 1998, S. 31.

⁵¹² Vgl. Kromrey, Helmut: Empirische Sozialforschung, Opladen 2010, S. 272.

⁵¹³ Vgl. Lamnek 2010, S. 465.

⁵¹⁴ Vgl. Watts 2011, S. 41.

bei der Verteilung des Fragebogens deutlich darauf hingewiesen, dass die Teilnehmenden nicht professionell mit Kunst zu tun haben dürfen, also z. B. keine Kunsthistoriker, Künstler, Galeristen etc. sein sollten, da dies die Statistik verfälschen würde.

Der Fragebogen wurde an folgende Gruppen verteilt:

- Online-Forum eines Studentenchores (Frauenanteil ca. 70 %, Alter ca. zwischen 19 und 45, alle haben mindestens das Abitur)
- Fünf Online-Foren mit Hobby-Thematik (Frauenanteil bei allen ca. 80 %, Alter zwischen ca. 15 und 50, alle Ausbildungsformen vorhanden)
- die Abiturstufe der Verfasserin von 2001 (Männer- und Frauenanteil ungefähr gleich, Alter zwischen 29 und 31, alle haben mindestens das Abitur)
- ein Masterstudiengang für Physiotherapie an einer Universität (Frauenanteil ca. 90 %)
- ein Bachelorstudiengang Sozialarbeit und ein Masterstudiengang Management in der Jugendhilfe an einer Fachhochschule (Frauenanteil bei beiden ca. 70-75 %, alle haben mindestens die Fachhochschulreife)
- Personen aus dem näheren Umfeld der Verfasserin (Männer- und Frauenanteil ungefähr gleich, Alter zwischen ca. 25 und 70, alle Ausbildungsformen vorhanden)

Da all diese Gruppen insgesamt einen sehr hohen Frauenanteil, einen hohen Bildungsgrad und ein relativ geringes durchschnittliches Alter aufweisen, ist es nicht verwunderlich, dass sich dies auch in der Statistik spiegelt. Eindeutige Ergebnisse können aufgrund dieser Vorauswahl der Probanden und natürlich auch ihrer geringen Zahl nicht gewonnen werden, dennoch lassen sich einige signifikant erscheinende Zusammenhänge herausarbeiten. Die annähernd gleich große Zahl von Akademikern und Nicht-Akademikern ermöglicht zudem einen direkten Vergleich des Antwortverhaltens der beiden Gruppen.

Die Umfrage beschränkte sich zudem auf **Deutschland**. Vergleichbare Statistiken im Ausland anzustellen, hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Auch hier besteht noch Forschungsbedarf.

Zum **Zeitpunkt der Umfrage** ist es wichtig, anzumerken, dass sie beendet war, bevor die Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden im Sommer 2011 ihre Ausstellung „Himmlischer Glanz“ und im Frühling 2012 die Jubiläumsausstellung zur *Sixtinischen Madonna* eröffnete, was zu einer großen Verbreitung des Werkes und vor allem der Engel in sämtlichen Medien führte.

Der **Fragebogen** lautete wie folgt:

(Bild der Engel und der Hände jeweils abgedruckt)

- 1) *Kennst du dieses Motiv bzw. hast du es schon mal gesehen?*
 - Ja
 - Nein (Fragebogen zu Bild 1 beendet)

- 2) *Weißt du, wer es gemalt hat?*
 - Nein
 - Ja, nämlich: _____

- 3) *Denkst du, es ist handelt sich um ein komplettes Bild oder nur um einen Ausschnitt?*
 - Komplettes Bild
 - Ausschnitt. Der Rest des Bildes stellt _____ dar
 - Keine Ahnung

- 4) *Weißt du, auf welche Oberfläche das Motiv gemalt wurde?*
 - Auf eine normale Leinwand
 - Auf eine Wand
 - Auf eine Decke
 - Keine Ahnung

- 5) *Weißt du, wo das Motiv sich befindet?*
 - Keine Ahnung
 - Ja, und zwar in der Stadt: _____

- 6) *Gefällt dir das Motiv?*
 - Nein
 - Ja, weil: _____
 - Weiß nicht

- 7) *Kannst du dich erinnern, in welchem Zusammenhang du das Motiv schon gesehen hast?*
 - Nein
 - Ja, und zwar: _____

- 8) *Welche Motive aus der Kunst hast du schon mehr oder weniger genauso häufig im Alltag gesehen wie dieses?*
 - ich kann mich an keine erinnern
 - Folgende Motive: _____

Alter:

Geschlecht:

Ausbildungsabschluss:

Der Fragebogen wurde kurz und übersichtlich gehalten, um den Anreiz für das schnelle Ausfüllen zu erhöhen. Er enthält einfache geschlossene Fragen, die nur angekreuzt werden mussten, aber auch eine Reihe offener Fragen. Die Antwortfelder für freie Antworten sind im Fragebogen jeweils durch eine Linie gekennzeichnet. Hierzu muss allerdings angemerkt werden, dass die Befragten eine beachtliche Erinnerungsleistung erbrachten, um auf offene Fragen zu antworten, da ihnen keinerlei Hinweise gegeben wurden (als Gegenmodell siehe die anschließend vorgestellte Dresdner Umfrage). Ausschließlich geschlossene Fragen mit vorgegebenen Antworten hätten aber entweder keinen Sinn gemacht oder vielleicht dazu verleitet, im Sinne sozialer Erwünschtheit zu antworten und einfach zu raten, um kein Unwissen zu zeigen – was bei den vorhandenen Fragen mit vorgegebenen Antworten möglicherweise bereits sowieso passiert ist.

3.4.1.2 Ergebnisse

Bei Beendigung der Umfrage belief sich die Gesamtzahl auf 186 ausgefüllte Fragebögen bezüglich der Engel und 192 bezogen auf die Hände. Diese Diskrepanz ergibt sich daraus, dass einige Probanden je nur eine Hälfte des Fragebogens ausfüllten. Mindestens 90 % füllten jedoch beide Fragebogenteile aus. Anzumerken ist außerdem, dass im Folgenden alle Prozentzahlen grundsätzlich auf die erste Stelle vor dem Komma auf- oder abgerundet wurden. Daraus erklärt sich auch, dass die Gesamtzahl nicht immer 100 Prozent ergibt.

Sozialdaten

Bevor im nächsten Abschnitt auf die eigentlichen inhaltlichen Daten eingegangen werden soll, sind vorab einige besonders auffällige Werte in den Sozialdaten zu erklären: der hohe Frauenanteil, das geringe Durchschnittsalter und die große Zahl an Akademikern. Diese Zahlen lassen sich durch die oben genannten Rahmenbedingungen erklären, in denen der Fragebogen verteilt wurde. An dieser Stelle soll noch einmal ausdrücklich auf die nicht-repräsentative Natur dieses Samples und dieser Umfrage hingewiesen werden.

Tabelle 5

A) Geschlecht der Befragten

	Engel	Hände
Weiblich	134 72 %	140 73 %
Männlich	48 26 %	47 25 %
Keine Angabe	3 2 %	5 3 %

Zwei Drittel der Befragten sind weiblich. Da aufgrund dieser Zahl ein Vergleich zwischen dem Antwortverhalten männlicher und weiblicher Teilnehmer keine verlässlichen Werte ergäbe, wurde darauf verzichtet.

Tabelle 6

B) Alter der Befragten

	Engel	Hände
Jüngster Teilnehmer	18 Jahre	18 Jahre
Ältester Teilnehmer	65 Jahre	65 Jahre
Durchschnittsalter	26 Jahre	27 Jahre
Teilnehmer zwischen 20 und 30	77 %	76 %
Keine Angabe	9 5 %	9 5 %

Wie bereits oben erwähnt, ist die Mehrzahl der Teilnehmer recht jung, zwischen 20 und 30 Jahre alt. Sie befinden sich in der fortgeschrittenen Ausbildung oder bereits im Berufsleben. Aus der Zusammenstellung geht auch hervor, dass die geringe Abweichung in der Zahl der beantworteten Fragen zu den Engeln und den Händen statistisch gesehen praktisch zu vernachlässigen ist.

Tabelle 7

C) Bildungsstand der Befragten

	Engel	Hände
Keine Angabe	8 4 %	8 4 %
Ausbildung	12 6 %	11 6 %
Realschulabschluss	7 4 %	11 6 %
Fachabitur	32 17 %	32 17 %
Abitur	42 23 %	44 23 %
Studium	84 45 %	85 44 %

Annähernd die Hälfte des Samples hat einen akademischen Abschluss, darauf folgen das Abitur mit 23 Prozent und das Fachabitur mit 17 Prozent. Bedenkt man das durchschnittliche Alter der Probanden und das Umfeld, aus dem die Fragebögen zu einem großen Teil stammen (ein Studentenchor, ein Universitäts-

studiengang, drei Fachhochschulstudiengänge), wäre es nur eine Frage von wenigen Jahren, bis rund drei Viertel dieser beiden Gruppen ebenfalls zu den Akademikern gerechnet werden könnten. Damit ergibt sich ein extrem hoher durchschnittlicher Ausbildungsstand aller Teilnehmer.

Kodierung der offenen Fragen

Nach Auswertung der Antworten auf die sechs offenen Fragen stellte sich heraus, dass die Antworten nachträglich kategorisiert und kodiert werden konnten. Die freien Antworten der Befragten ließen sich trotz der auf den ersten Blick sehr großen Diversität letztlich sogar sehr leicht in nur wenige Gruppen zusammenfassen. Das heißt, dass sämtliche Antworten, die nicht bereits vorgegeben waren, nachträglich kodiert wurden. Ein Beispiel: Bei Frage 6A nach dem Gründen für das Gefallen des Motivs gab Teilnehmer X an: „Weil ich Engelchen einfach nur süß finde“. Teilnehmer Y antwortete: „Weil das Motiv Schutz und Wärme ausstrahlt“. Diese auf den ersten Blick sehr unterschiedlichen Antworten ließen sich jedoch unter der Kodierung „Motiv wird als niedlich, hübsch, harmonisch oder vertraut empfunden, Befragter hat Gefallen an Engeln“ zusammenfassen, da sie beide ein und derselben persönlichen, positiven, gefühlsbetonten Einstellung zum Motiv entsprechen.

Um einen direkten Vergleich herzustellen, sind im Folgenden die Ergebnisse beider Fragebogenteile direkt nebeneinander zu sehen.

Tabelle 8

1) Bekanntheit der Motive

	Engel (185 Teilnehmer)	Hände (192 Teilnehmer)
Bekannt	183 99 %	188 98 %
Unbekannt	2 1 %	4 2 %

Da diejenigen, die mit „nein“ antworteten, die folgenden Fragen nicht mehr beantworteten, ändert sich nun die Grundzahl der Antwortenden. Die nachfolgenden Fragen wurden also nur von denjenigen beantwortet, die bei der oben angeführten Filterfrage „bekannt“ angekreuzt hatten.

Tabelle 9

2) Bekanntheit der Künstler

	Engel (183 Teilnehmer)	Hände (188 Teilnehmer)
Künstler unbekannt	99 54 %	59 31 %
Künstler bekannt <i>Folgende Künstler wurden genannt:</i>		
Raffael (richtige Antwort Engel)	44 24 %	-- --
Michelangelo (richtige Antwort Hände)	24 13 % (sic!)	91 48 %
Leonardo da Vinci	13 7 % (sic!)	36 19 % (sic!)
Sonstige	3 2 %	3 2 %

Tabelle 10

3A) Frage nach Ausschnitt oder komplettem Bild

	Engel	Hände
Unbekannt	17 9 %	12 6 %
Komplettes Bild	64 35 % (sic!)	22 12 %
Ausschnitt (richtige Antwort beide)	102 56 %	154 82 %

Tabelle 11

3B) Zuordnung des Ausschnitts zu einem Bild

	Engel	Hände
Keine Angabe	24 %	15 %
Madonna (richtige Antwort Engel)	34 19 %	-- --
Erschaffung Adams (richtige Antwort Hände)	-- --	95 50 %
Vage Angabe (religiöses Motiv, Himmel etc.)	19 10 %	15 8 %
Falsche Angabe	5 3 %	16 8 %

Tabelle 12

4) Zuordnung zu einem Bildträger

	Engel	Hände
Bildträger unbekannt	51 28 %	23 12 %
Leinwand (richtige Antwort Engel)	60 32 %	5 3 %
Wand	25 14 %	25 13 %
Decke (richtige Antwort Hände)	47 26 %	135 72 %

Tabelle 13

5) Zuordnung zu einem Standort

	Engel	Hände
Standort unbekannt	123 67 %	67 36 %
Dresden (richtige Antwort Engel)	22 12 %	-- --
Rom/Vatikan (richtige Antwort Hände)	27 15 % (sic!)	108 57 %
Genauere Angabe Sixtinische Kapelle	-- --	49 26 %
Vage Angabe (Italien, Kirche etc.)	-- --	8 4 %
Falsche Angabe	11 6 %	5 3 %

Tabelle 14

6A) Persönliches Gefallen der Motive

	Engel	Hände
Gefällt nicht	57 31 %	29 15 %
Davon Gefällt nicht (als kitschig empfunden)	5 3 %	-- --
Keine Meinung	44 24 %	55 29 %
Gefällt	82 45 %	104 55 %

Tabelle 15

6B) Gründe für das Gefallen der Motive

	Engel	Hände
Keine Angabe	18 10 %	24 13 %
Weil das Motiv niedlich, hübsch, harmonisch oder vertraut ist und man Gefallen an Engeln hat	47 26 %	9 5 %
Weil das Motiv schön/kunstvoll gemalt/sehr wirkungsstark/zeitlos ist	12 7 %	56 30 %
Weil das Motiv lustig ist	5 3 %	-- --
Weil das Motiv Annäherung, Verbundenheit, Kommunikation ausdrückt	-- --	15 8 %

Tabelle 16

7) Gelegenheiten, bei denen die Befragten die Motive im Alltag gesehen haben (Mehrfachnennungen möglich)

	Engel	Hände
Kann sich nicht erinnern	13 %	19 %
Im Original	11	26
Postkarten/Grußkarten	41	24
Porzellan/Geschirr	32	6
Im Zusammenhang mit Weihnachten	18	-
Sonstige Dekoration/Geschenkartikel/Souvenirs	36	25
Unterricht (Kunst, Religion, Geschichte etc.)	19	30
Werbung und Medien (TV, Internet, Bücher, Zeitschriften etc.)	29	63
Verfremdete Version/Karikatur	10	10
Kleidung/Taschen	15	3
Poster, Drucke	50	45
Bei sich selbst/Familie/Bekannten in der Wohnung	11	10
In religiösem Zusammenhang	4	16
Verpackung (Keksdosen, Geschenkpapier, Boxen...)	20	-
Sonstige Alltagsgegenstände/Büromaterialien	31	5
Falsche Erinnerung (z. B. in Museen, in denen sich das Werk gar nicht befindet)	4	1

Tabelle 17

8) Andere Motive, die im Alltag ebenso häufig auftreten (Mehrfachnennungen möglich)

	Engel	Hände
Keine	46 %	48 %
Jeweils das andere Motiv des Fragebogens	30	34
Das <i>letzte Abendmahl</i> von Leonardo da Vinci	12	14
<i>Mona Lisa</i> von Leonardo da Vinci	52	47
<i>Der Vitruvianische Mensch</i> von Leonardo da Vinci	15	16
<i>Geburt der Venus</i> von Botticelli	15	16
Bilder von Albrecht Dürer, meist betende Hände und Hase	9	9
Bilder von Vincent van Gogh, meist die <i>Sonnenblumen</i>	20	20
Seerosen von Claude Monet	5	8
<i>Der Schrei</i> von Edvard Munch	20	19
Bilder von Andy Warhol, meist <i>Marilyn</i>	6	7
Bilder von Salvador Dalí, meist <i>Die Beständigkeit der Erinnerung</i> (zerfließende Uhren)	10	10
Bilder von Picasso, meist Taube	6	4
<i>David</i> von Michelangelo	6	9
Foto von Einstein	3	2
Sonstige	24	33

3.4.1.3 Analyse

Zusammenfassend lassen sich die folgenden Ergebnisse festhalten:

1) Bekanntheit der Motive

Allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern an der Befragung waren bis auf zu vernachlässigende Ausnahmen beide Motive bekannt. Dies bestätigt die Ausgangsthese, dass es sich bei beiden Kunstwerken um allgemein bekannte Werke handelt.

2) Bekanntheit der Künstler

Den Teilnehmern war Michelangelo als Maler der Hände signifikant öfter bekannt als Raffael als Maler der Engel. Insgesamt waren über die Hälfte der Befragten ratlos in Bezug auf den Maler der Engel, nur knapp ein Viertel konnte Raffael richtig zuordnen. Fast die Hälfte konnte jedoch Michelangelo zuordnen. Auffällig ist zudem, dass fast ein Fünftel der Befragten als Maler der Hände fälschlicherweise Leonardo da Vinci nannten.

Die fehlende Zuordnung zu Raffael lässt sich aus der Tatsache erklären, dass die Engel fast immer losgelöst von ihrem Kontext im Alltag zu sehen sind. Die Hände hingegen werden zwar auch oft einzeln abgebildet, aber die Verwendung des ganzen Bildes der Erschaffung Adams ist ebenso häufig im Alltag präsent. Zudem ist es bei den Händen weitaus offensichtlicher, dass zu ihnen noch Figuren gehören, während die Engel herausgelöst aus dem Gemälde der *Sixtinischen Madonna* nicht sofort den Anschein erwecken, Teil eines größeren Motivs zu sein. Zudem ist offensichtlich, dass der Name Michelangelo sehr eng mit dem Motiv verbunden geblieben ist. Die häufige Nennung Leonardo da Vincis als Maler der Hände steht vermutlich im Zusammenhang mit der besonderen Bekanntheit dieses Künstlers und seiner Stellung als Renaissancegenie schlechthin. Es liegt also vermutlich für viele wenig Informierte nahe, dass ein altes, bekanntes Kunstwerk sehr wahrscheinlich von ihm sein könnte.

3A) Frage nach Ausschnitt oder komplettem Bild

Obwohl die Mehrzahl der Befragten beide Motive als Ausschnitte erkannten, sind es doch signifikant weniger Personen bei den Engeln. Zudem waren über ein Drittel der Ansicht, es handle sich bei den Engeln um ein vollständiges Werk. Dies lässt sich wiederum mit der kontextlosen Präsenz der Engel im Alltag und deren Funktionalität ohne den Rest des Gemäldes erklären.

3B) Zuordnung des Ausschnitts zu einem Bild

Wenn es um die genaue Zuordnung des Ausschnitts in seinen Kontext ging, waren genau die Hälfte der Antwortenden in der Lage, im Zusammenhang mit den Händen das vollständige Motiv der Erschaffung Adams zu benennen. Bei den Engeln war es nur knapp ein Fünftel. Erneut greift hier die schon unter den Punkten 2 und 3A aufgeführte Argumentation.

4) Zuordnung zu einem Bildträger

Während fast zwei Drittel der Teilnehmer Michelangelos Bild einer Decke zuwiesen, konnte nur ein Drittel die Engel auf eine Leinwand platzieren. Je ein Viertel waren zudem völlig ratlos oder vermuteten die Engel ebenfalls an einer Decke. Neben den bereits erwähnten Argumenten mag hier die Vermutung nahe liegen, dass unsichere Teilnehmer versucht waren, eine simple Leinwand als „zu einfach“ anzusehen und deswegen die Engel als Wand- oder Deckenfresko einordneten.

5) Zuordnung zu einem Standort

Während über die Hälfte der Teilnehmer die Hände korrekterweise in Rom bzw. dem Vatikan vermuteten und sogar ein Viertel den genauen Standort Sixtinische Kapelle nannte, waren nur 12 Prozent in der Lage, Dresden als Standort der Engel zu nennen; über die Hälfte war ratlos. Hier liegt der Grund erneut in der engen Verknüpfung zwischen Künstlernamen, Ort und Motiv bei Michelangelo und der allgegenwärtigen und losgelösten Präsenz der Engel im Alltag. Interessant ist zudem, dass 15 Prozent die Engel fälschlicherweise in Rom vermuteten, teilweise

sogar ebenfalls in der Sixtinischen Kapelle. Hier könnte es sein, dass die Teilnehmer das unspezifische Wissen über italienische Maler als große Künstler mit der Zuordnung verknüpften. Wenn man in Betracht zieht, dass Raffael Italiener war und auch in Rom arbeitete, die *Sixtinische Madonna* gar im Auftrag des Papstes entstand, mag diese Verknüpfung nicht so abwegig erscheinen. Gleichzeitig ist jedoch der Standort der *Sixtinischen Madonna* seit Jahrhunderten in Deutschland, was überhaupt erst zu der großen Popularität der Engel in Deutschland führte.

6A) Persönliches Gefallen der Motive

Je ungefähr die Hälfte aller Teilnehmenden äußerte persönlichen Gefallen an beiden Motiven. Allerdings sprach sich ein Drittel gegen die Engel aus, wobei 3 Prozent spezifisch als Grund dafür angaben, dass die Engel kitschig und einfach zu oft verwendet worden wären. Dies mag auch ein Grund für die anderen Teilnehmer mit ablehnender Wertung gewesen sein.

6B) Gründe für das Gefallen der Motive

Die angegebenen Gründe für das Gefallen an den beiden Motiven sind signifikant unterschiedlich: Die Mehrzahl der Antwortenden schätzt die Engel wegen ihrer harmonischen Wirkung und ihrer Vorliebe für Engel im Allgemeinen, während ihnen bei den Händen eher das Beeindruckende in Komposition, Malweise und Motiv gefällt. Dies liegt wiederum an der gefälligen, „süßen“ Art der Engel, die beim Betrachter durchaus die Reaktionen auslösen können, die durch Kitsch entstehen.

7) Gelegenheiten, bei denen die Befragten die Motive im Alltag gesehen haben

Die Verwendungen im Alltag wurden bei den Engeln in folgender Reihenfolge angegeben: Poster und Drucke; Postkarten und Grußkarten; sonstige Dekoration, Geschenkartikel und Souvenirs; Porzellan und Geschirr und sonstige Alltagsgegenstände und Büromaterialien. Bei den Händen waren es Werbung und Medien; Poster und Drucke; Unterricht; das Original und sonstige Dekoration, Geschenkartikel und Souvenirs. Insgesamt lässt sich daraus ableiten, dass die Engel häufiger in rein dekorativer Funktion verwendet werden und die Hände häufiger zweckgebunden sind.

8) Andere Motive, die im Alltag ebenso häufig auftreten

Im Alltag genauso bekannte Motive wurden vielfach genannt. Nach der Häufigkeit der Nennungen ergibt sich folgende Reihenfolge: *Mona Lisa*, das jeweils andere Motiv des Fragebogen, Van Goghs *Sonnenblumen* und Munchs *Der Schrei*, der *Vitruvianische Mensch* und Botticellis *Geburt der Venus*, Leonardos *Letztes Abendmahl*, Dalís *Beständigkeit der Erinnerung* und Michelangelos *David*. Abgesehen von den drei modernen Werken handelt es sich hierbei ausschließlich um die in der Arbeit thematisierten Kunstwerke. Dies lässt sich also auch als Bestätigung der richtigen Auswahl interpretieren.

Als persönliche Anmerkung muss ich hier allerdings einwenden, dass ich den *Schrei* im Gegensatz zu allen anderen in dieser Umfrage genannten Motiven extrem selten im Alltag gesehen habe, und dann meist in der abgewandelten Form der Horrorfilmreihe *Scream* als Maske zu Karneval und Halloween. Eine eindeutige Erklärung für diese Diskrepanz zwischen persönlicher Erfahrung und statistischem Ergebnis ist nicht leicht zu finden. Von einem vollkommen anderen Umfeld, in dem sich die Befragten bewegt haben, kann nicht ausgegangen werden, wenn man bedenkt, dass einige der Umfrageteilnehmer aus meinem unmittelbaren Umfeld stammten und die Befragten insgesamt aus sehr vielen verschiedenen Lebensbereichen. Wahrscheinlicher ist, dass die Befragten Munchs *Schrei* überhaupt nicht so häufig im Alltag sehen, wie sie angegeben haben, sondern vor allem ihnen bekannte Kunstwerke aufzählten. Die Gemälde mit diesem Namen waren aufgrund der Diebstähle und auch der extrem hohen Verkaufspreise immer wieder in den Medien präsent und wurden dadurch bekannt, doch dies ist nicht mit einer Verwendung als Motiv auf Reproduktionen gleichzusetzen.

Tabelle 18

Direkter Vergleich der richtigen Antworten bei beiden Motiven

	Engel	Hände
Motiv bekannt	99 %	98 %
Künstler richtig	24 %	48 %
Ausschnitt richtig	56 %	82 %
Madonna/Erschaffung Adams richtig	19 %	50 %
Bildträger richtig	32 %	72 %
Standort richtig	12 %	57 %
Motiv gefällt	45 %	55 %

Im direkten Vergleich zeigt sich, dass alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer signifikant korrekter waren in ihren Antworten zu Michelangelos Erschaffung Adams als bei Raffaels Engeln und ihnen zudem die Hände häufiger gefielen. Dies deckt sich mit den schon zuvor angeführten Argumenten, ist hier aber noch einmal deutlich sichtbar: Das Hintergrundwissen zu Michelangelos Erschaffung Adams ist allgemein deutlich höher als das zu Raffaels Engeln.

Tabelle 19

Direkter Vergleich der richtigen Antworten bei Akademikern (A) und Nichtakademikern (N-A)

	Engel		Hände	
	A (85)	N-A (92)	A (86)	N-A (98)
Künstler richtig	27 %	21 %	48 %	46 %
Ausschnitt richtig	63 %	45 %	76 %	71 %
Madonna/Erschaffung Adams richtig	20 %	16 %	51 %	49 %
Bildträger richtig	27 %	38 %	71 %	71 %
Standort richtig	16 %	8 %	66 %	57 %
<i>Anteilig:</i>				
4 von 4 richtig	9 %	6 %	33 %	34 %
3 von 4 richtig	11 %	8 %	30 %	20 %
2 von 4 richtig	11 %	9 %	15 %	18 %
1 von 4 richtig	45 %	45 %	9 %	13 %
0 von 4 richtig	25 %	33 %	13 %	14 %

Der direkte Vergleich zeigt, dass der Ausbildungsabschluss nur wenig Einfluss auf die Richtigkeit der Antworten zu haben scheint. Die einzigen markanten Unterschiede sind folgende:

- Akademiker antworteten bei den Engeln zur Frage nach Ausschnitt oder vollständigem Bild korrekter.
- Akademiker antworteten bei den Engeln zur Frage nach dem Standort korrekter.
- Nichtakademiker antworteten bei den Engeln zur Frage nach dem Bildträger korrekter.

Insgesamt lässt sich eine schwache Tendenz zur höheren Richtigkeit der Antworten bei Akademikern erkennen.

Offensichtlich ist, dass Akademiker aufgrund höherer kultureller Bildung die Engel etwas öfter in ihren eigentlichen, im Alltag verloren gegangenen Kontext einordnen konnten. Warum Nichtakademiker jedoch häufiger den Bildträger richtig einordneten, ist nicht klar. Es mag dafür mehrere Antworten geben: Einerseits könnte simples Raten dafür verantwortlich sein, andererseits die schon unter 4) erwähnte Vermutung, eine Leinwand sei „zu“ naheliegend.

Insgesamt gibt der Fragebogen, wenn auch nicht repräsentativ, doch eine gewisse allgemeine Ausrichtung wieder, in welcher Art junge, gut gebildete Menschen in Deutschland über zwei der berühmtesten Kunstwerke denken und was genau sie

tatsächlich darüber wissen. Es zeigt sich einerseits, dass die Kunstwerke, die zentrales Thema dieser Arbeit sind, ungebrochen populär, bekannt und beliebt sind, die Menschen sie aber dennoch kaum in ihren eigentlichen Kontext einordnen können. Die Unkenntnis über einige grundlegende Fakten, die man eigentlich gern als „Allgemeinbildung“ ansehen würde, ist bedenklich. Selbst wenn es erfreulich zu sehen ist, dass z. B. 91 Befragte Michelangelo korrekt als Maler der Sixtinischen Decke zuordnen konnten, waren es immerhin 97 Befragte, die dies eben nicht wussten, also letztlich jeder zweite Umfrageteilnehmer. Bei Raffaels Engeln ist zudem offensichtlich, dass gerade ihre extreme Alltagspopularität zu einem Großteil für den Kontextverlust verantwortlich ist: Je beliebter und öfter Teile eines Kunstwerks einzeln reproduziert werden, umso weniger bleibt vom ursprünglichen Wissen über Maler, Standort und Gesamtzusammenhang im kollektiven Gedächtnis haften.

Wenn man die Rangliste der bekanntesten Bilder betrachtet, fällt zudem noch eine weitere, entscheidende Tatsache auf: Die Werke ansonsten allgemein bekannter Künstler stehen in dieser Liste erstaunlich weit unten. Hätte eine der Fragen im Fragebogen gelautet: „Nenne die bekanntesten Künstler“, so hätten sich dort zweifelsohne Pablo Picasso, Rembrandt van Rijn und Vincent van Gogh den ersten Platz geteilt. Doch van Goghs Werke stehen (zusammengefasst) nur an achter Stelle, Picassos an dreizehnter, und Rembrandts Bilder sind so vernachlässigbar selten genannt worden, sodass sie unter „Sonstige“ fallen.

Entscheidend ist, dass, obwohl diese Künstler als Personen sehr bekannt sind, sie in keiner vergleichbaren Weise an ein oder mehrere Hauptwerke gekoppelt zu sein scheinen wie die in dieser Arbeit thematisierten Renaissancekünstler. Bei Picasso gibt es zwar die *Sonnenblumen*, bei Rembrandt vielleicht die *Nachtwache* oder (inzwischen fälschlicherweise) den *Mann mit dem Goldhelm* und bei Picasso möglicherweise die *Friedenstaube*, aber es ist kein Vergleich zu Leonardos untrennbar enger Verbindung mit der *Mona Lisa*. Im Gegenteil zeichnen sich diese Künstler eher durch ihre einzigartige Art zu malen (wobei Picassos kubistische Periode meist als Markenzeichen gesehen wird, obwohl er viele verschiedene Stile ausprobierte) und ihre eigenwillige Persönlichkeit aus. Dies fällt bereits in der Alltagssprache auf, wo Sätze wie „Das Bild ist zwar kein Rembrandt, aber es gefällt mir“ oder „Dieser Künstler ist ein zweiter Picasso“ zu feststehenden Ausdrücken geworden sind, unter denen sich jeder etwas vorstellen kann. Es lässt sich also festhalten, dass die Legendenbildung und der Ruhm der Künstler hier im Vordergrund stehen und weniger ein bestimmtes Werk.

3.4.2 Umfrage der Gemäldegalerie Alte Meister zur *Sixtinischen Madonna* aus dem Jahr 2010

Vom 12.4. bis 18.8.2010 führte die Gemäldegalerie Alte Meister in der Stadt Dresden eine Umfrage zur Bekanntheit der *Sixtinischen Madonna* durch. Diese nicht-repräsentative Umfrage wurde von der Abteilung Marketing durchgeführt und war für interne Zwecke bestimmt, um bessere Marketingstrategien zu erarbeiten⁵¹⁵. Hier werden nur die für direkte Vergleichszwecke relevanten Angaben wiedergegeben.

Vorausschicken möchte ich, dass mein eigener Fragebogen unabhängig von der nachfolgenden Untersuchung entwickelt wurde. Ich erstellte meinen Fragebogen, ohne von der Umfrage in Dresden zu wissen, die zudem unveröffentlicht ist und mir freundlicherweise von der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit zur Verfügung gestellt wurde. Natürlich ist die Ähnlichkeit eine für diese Arbeit sehr erfreuliche Tatsache. Im Nachhinein lassen sich die Fragen und Ergebnisse beider Untersuchungen gegenüberstellen.

Im Folgenden werden die Ergebnisse, soweit möglich, direkt miteinander verglichen. Prozentangaben und tatsächliche Teilnehmerzahl sind bei der Dresdener Umfrage identisch.

Tabelle 20
Sozialdaten der Befragten

Teilnehmerzahl	100
Weiblich	52
Männlich	48
Alter	48 % zwischen 46 und 60 Jahren

Den Teilnehmern wurden die Engel gezeigt.

Tabelle 21
1) ist das Motiv der Engel bekannt?

Ja	97
Nein	3

⁵¹⁵ Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Umfrage zur Bekanntheit der *Sixtinischen Madonna*, Dresden 2010 (nicht veröffentlicht).

Tabelle 22

2) Woher ist es bekannt?

Postkarte/Poster	43
Alltagsgegenstände	37
Sonstiges	33
Museum	22
Bücher	21
Schule/Studium	17
Medien/TV	13
Kleidung	3
Schmuck	2

Tabelle 23

3) Gefällt das Motiv?

Ja	83
Nein	18

Den Befragten wurde danach die *Sixtinische Madonna* gezeigt, allerdings mit abgeschnittenem unterem Rand, also ohne Engel.

Tabelle 24

4) ist das Bild bekannt?

Ja	61
Nein	39

Tabelle 25

5) Ist der Künstler bekannt?

Ja	36
Nein	64

Den Befragten wurden nun beide Motive, also die Madonna und die Engel, zusammen gezeigt.

Tabelle 26

6) Was haben beide Motive gemeinsam?

Vom selben Künstler	46
Ein und dasselbe Gemälde	35
In der Gemäldegalerie Alte Meister zu finden	22
Gleicher Malstil	6
Gleiche Epoche	2
Kein Zusammenhang	18

3.4.3 Vergleich beider Umfrageergebnisse

Obwohl die Rahmenbedingungen für beide Umfragen sehr verschieden waren, lassen sich dennoch die Ergebnisse zu einem Großteil miteinander vergleichen, da mehrere Fragen im Kern identisch sind. Im Folgenden sind die Ergebnisse, soweit möglich, direkt miteinander verglichen:

Tabelle 27

Vergleich der beiden Umfragen anhand ausgewählter Antworten

	Eigene Umfrage	Umfrage Dresden
Motiv bekannt	99 %	97 %
Künstler bekannt	24 %	36 %
Zusammenhang Madonna und Engel	19 %	35 %
Standort bekannt	12 %	22 %
Motiv gefällt	45 %	83 %
Im Alltag bekannt durch	1) Poster, Drucke 2) Postkarten, Grußkarten 3) Dekoration, Geschenkartikel, Souvenirs	1) Postkarte/Poster 2) Alltagsobjekte 3) Sonstiges
Geschlecht	Männlich 26 % Weiblich 72 %	Männlich 48 % Weiblich 52 %
Großteil der Altersspanne	20-30	46-60

Auffällig sind folgende Unterschiede: Das deutlich höhere Alter der Dresdener Befragten, der ausgewogene Anteil an männlichen und weiblichen Befragten sowie ihre signifikant höhere allgemeinere Korrektheit der Antworten und die größere Beliebtheit der Engel bei ihnen. Die höhere Korrektheit der Antworten mag in einem Zusammenhang mit der Art der Befragung liegen: Den Teilnehmern wurde die *Sixtinische Madonna* ja direkt als möglicher Zusammenhang vorgegeben, wäh-

rend dies bei meinem Fragebogen nicht der Fall war. Auch ist davon auszugehen, dass die Dresdener Bürger und dortige Touristen die Werke der Gemäldegalerie etwas besser kennen und „ihre“ Engel besonders schätzen. Insgesamt sind die korrekten Antworten aber trotz dieser deutlich positiveren Rahmenbedingungen bei der Dresdener Umfrage erstaunlich niedrig und bestätigen letztlich die schon im vorangegangenen Kapitel geäußerten Vermutungen über mögliche Gründe. Das deutlich höhere Alter der Dresdener Befragten zeigt zudem, dass es nicht nur die jüngeren Leute sind, denen die Kenntnis zum Kontext der Engel fehlte.

4. Museumspädagogische Perspektiven

4.1 Allgemeine Problematik von Kunstvermittlung

„Unsere Auffassung von vergangenen Zeiten basiert teilweise auf dem Verständnis von Ideen und Taten, das wir von unseren Vorfahren geerbt haben. Die Welt, die wir heute bewohnen, ist aus diesen Ideen und Taten entstanden. Und eins unserer Anliegen als Menschen ist die Weitergabe dieses Verständnisses der Welt (Vergangenheit und Gegenwart) an unsere Kinder.“⁵¹⁶

Im Zeitalter der Globalisierung und Digitalisierung kommt der Vermittlung von kultureller Tradition eine besondere Bedeutung zu. Kunstkenntnisse gehören immer weniger zum allgemeinen Bildungskanon; im Gegenteil, Kinder und Jugendliche werden in den Schulen gezielt auf die sogenannten MINT-Fächer, also Mathematik, Informatik, Naturwissenschaften und Technik hin orientiert. Dennoch wird das schwindende Interesse an Kunst und Kultur, besonders bei jungen Menschen, seit Jahren in der Öffentlichkeit beklagt und stellt ein nicht zu unterschätzendes Problem dar. Andererseits zeigt sich an den Besucherzahlen großer

⁵¹⁶ Talboys, Graeme K.: *Museum Educator's Handbook*, Cambridge 2000, S. 3: „Our concept of what the past was like is based in part on an understanding of ideas and actions that we have inherited from our forebears. The world we inhabit today has been created from those ideas and actions. And one of our concerns as humans is that we pass on that understanding of the world (past and present) to our children [...]“. Dt. Übersetzung der Verfasserin.

Museen, dass das Interesse an Kunst in der Bevölkerung noch lange nicht verloren gegangen ist – der Louvre beispielsweise kann 6 Millionen Gäste jährlich verzeichnen⁵¹⁷. Das Problem ist also nicht, dass niemand mehr ins Museum geht, sondern, wer in welches Museum geht und aus welchem Grund.

In Kunstmuseen sind die Besucher meist interessierte und vorgebildete Erwachsene⁵¹⁸, sehr häufig aus den Berufsbereichen Erziehung/Kultur/Presse⁵¹⁹. Die Vorbildung spielt dabei eine entscheidende Rolle: Pierre Bourdieu und Alain Darbel wiesen in ihrer Studie nach, dass Museumsbesucher mit Abitur vor allem ihrem persönlichen Geschmack folgten, während Besucher ohne Abitur hauptsächlich ihnen bereits von Reproduktionen bekannte Kunstwerke gezielt im Museum aufsuchen⁵²⁰. Zusätzlich lässt sich ein besonderer Trend beobachten, um Museen auch für die zwei Drittel der Bevölkerung, die nie oder ganz selten dorthin gehen⁵²¹, attraktiv zu machen: Vor allem Sonderausstellungen werden seit den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts⁵²² vermehrt als spektakuläre Events vermarktet.

„Längst darf das Museum nicht mehr museal sein. Längst muss es erhalten für das große Erlebnis, nach dem alle zu gieren scheinen, als lebten wir in einer falschen ereignislosen Welt, die dringend neuer Höhepunkte bedürfte. [...] Was zählt, ist der Lustfaktor, und über die Güte der Ausstellung entscheidet vor allem die Einschaltquote. Die Welt muß Spaß machen, sie muß lärmern, denn überall wo Stille einkehrt und wo es kompliziert wird, darf man mit großem Publikum nicht rechnen.“⁵²³

Rauterbergs Kritik ist natürlich berechtigt, doch müssen für die Erschließung neuer „Kunden“ im Museum auch neue Wege gesucht werden. Die Frage ist nur, wie weit man sich dabei vom ursprünglichen Geist des Museums entfernen darf, ohne ihn völlig zu verlieren und letztlich einen Freizeitpark daraus zu machen.

Kinder und Jugendliche findet man in Museen zwar ebenfalls zahlreich, aber meist nur im Rahmen von Schulausflügen, Kinderprojekten oder Geburtstagen. Natürlich ist Museum nicht gleich Museum: Es ist deutlich einfacher, Kinder und Jugendliche für eine Naturkundeausstellung oder ein Technikmuseum zu begeistern, wo sich ihnen die Dinge oft auf den ersten Blick erschließen, als sie für eine Gemädegalerie oder eine Skulpturensammlung zu interessieren. Allerdings bedingen

⁵¹⁷ Vgl. Probst 2008, S. 2.

⁵¹⁸ Vgl. Studien u. a. bei Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain: Die Liebe zur Kunst, Konstanz 2006.

⁵¹⁹ Vgl. Bickelhaupt 2005, S. 35 ff.; es wird dabei auch erwähnt, dass ca. zwei Drittel der Gesamtbevölkerung nur sehr selten oder gar nicht ins Kunstmuseum gehen.

⁵²⁰ Vgl. Bourdieu; Darbel 2006, S. 92 f.

⁵²¹ Vgl. Bickelhaupt 2005, S. 37.

⁵²² Vgl. Dech, Uwe Christian: Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten, Bielefeld 2003, S. 31.

⁵²³ Rauterberg 1999, S. 15.

sich hier Interesse und Vorwissen: Je mehr die Kinder bereits mit den Objekten und ihrer Geschichte vertraut sind, umso größer ist auch das Interesse. Das bedeutet natürlich umgekehrt, dass ohne Vorwissen keine Neugier aufkommt und ohne diese auch kein Antrieb, mehr über die Objekte zu erfahren. Selbstverständlich gilt das Gleiche für erwachsene Gelegenheitsbesucher, die aufgrund mangelnder Vorkenntnisse oft verunsichert sind⁵²⁴.

„Materielle Kultur kann nicht richtig begriffen werden ohne das Verständnis der nicht-materiellen Kultur, aus der sie hervorging. Das Museum ist vom Rest der sozialen und natürlichen Welt nicht isoliert und kann es auch nicht sein.“⁵²⁵

Aber die Kinder von heute sind nicht nur die Museumsbesucher von morgen. Wenn ihre Neugier nicht frühzeitig geweckt wird, werden sie als Erwachsene auch kaum Interesse am Museum zeigen, keine Ausbildung anstreben, die in irgendeiner Weise mit Kunst und Kultur zu tun hat und sich im Berufsleben wenig dafür einsetzen, dass diese gefördert werden. Sie werden höchstwahrscheinlich auch in ihrer Freizeit keine kulturellen Unternehmungen anstreben, die ihr Kunstverständnis in irgendeiner Weise erweitern. Und sie werden ihre eigenen Kinder später auch kaum ermuntern, eine Ausstellung zu besuchen. Dieser Spirale nach unten in Richtung einer zukünftigen Gesellschaft, die tatsächlich nicht mehr an Kultur interessiert ist und irgendwann die Kunstmuseen abschafft, rechtzeitig Einhalt zu gebieten, ist eine der entscheidenden Aufgaben⁵²⁶. Ziel muss es sein, eine „Brücke zwischen Wahrnehmungsfähigkeit der Besucher und dem Angebot des Museums“⁵²⁷ zu bilden und dabei auch milieubedingte Hindernisse wie mangelndes Vorwissen oder eine negative Einstellung gegenüber Hochkultur zu überbrücken. Dies ist wie angedeutet natürlich umso schwerer, je weiter die Exponate vom Alltag der meisten Jugendlichen entfernt sind. Das bedeutet: Wenn ein direkter Bezug zwischen der Lebenswelt der Kinder und dem Ausstellungsthema nicht gegeben ist, muss man diesen eben schaffen. Nur auf diese Weise können sie sich in die Thematik hineinversetzen und Interesse und Verständnis entwickeln. Genau das ist das Ziel der Museumspädagogik.

⁵²⁴ Vgl. Bourdieu; Darbel 2006, S. 82 f.

⁵²⁵ Talboys 2000, S. 4: „Material culture cannot be understood properly without an understanding of the non-material culture from which it arose. The museum is not and cannot be isolated from the rest of the social and natural world.“ Dt. Übersetzung der Verfasserin.

⁵²⁶ Vgl. Bock, Julia: „Wie alt und schön Burgen sind“ – Museumspädagogische Ansätze für die Primarstufe in Ausstellungen mit mittelalterlicher Thematik in Museen, Kirchen und Burgen, Göttingen 2007, S. 4.

⁵²⁷ Dech 2003, S. 12.

4.2 Begleitbuch für Kinder zur Ausstellung „Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500“ in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden

4.2.1 Entstehungsprozess des Begleitbuches

Aufgrund der besonderen Bedeutung von Kindern und Jugendlichen für die zukünftige Kulturlandschaft bemühen sich die meisten Museen besonders um ihre jungen Besucher. Sie bieten altersgerechte Führungen, kreative Projekte, Veranstaltungen oder Begleitbücher und -hefte speziell für Kinder an. Ein solches Begleitbuch entstand auch im Rahmen dieser Dissertation.

Die Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden richtete anlässlich des 500. Jubiläums der *Sixtinischen Madonna* im Jahr 2012 eine Sonderausstellung aus, die gleichermaßen Madonnenbilder zum Vergleich, andere Werke Raffaels sowie Exponate, die einen direkten Bezug zum Bild haben und dessen Rezeptionsgeschichte veranschaulichen, präsentiert. Die museumspädagogische Abteilung hat bereits mehrere Kinderbücher herausgegeben, in denen die allseits bekannten Engelchen der *Sixtinischen Madonna* aus ihrem Bild „ausbrechen“, um die Galerie sowie in den Folgebänden weitere Sammlungen der Staatlichen Kunstsammlung Dresden zu erkunden⁵²⁸. Für die Sonderausstellung war ebenfalls ein Begleitbuch geplant, das jedoch in eine etwas andere Richtung gehen sollte. Zum einen gab es eine ganz bestimmte Zielgruppe: Kinder zwischen 6 und 12 Jahren. Zum anderen sollten neben Informationen über die Bilder auch kreative Möglichkeiten vorhanden sein, bei denen die Kinder das eben Erfahrene in ihre eigene Gedankenwelt umsetzen oder sich in spielerischer Form mit dem Bildmotiv auseinandersetzen können. Drittens sollte das Begleitbuch auch über die Dauer der Ausstellung hinaus nutzbar sein.

Für mich ergab sich ca. ein halbes Jahr vor Ausstellungseröffnung die Gelegenheit, dieses Begleitbuch im Auftrag der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zu entwickeln und zu schreiben. Die benannten Faktoren erschienen mir dabei besonders günstig: Das geringe Alter der Zielgruppe erlaubt es, Kinder in einer besonders aufnahmefähigen und neugierigen Phase ihres Lebens mit Kunst vertraut zu machen und „die Chance, unbewußte, in frühester Kindheit erfolgte Vorprägungen in Kunstsinnigkeit zu verwandeln“⁵²⁹, zu nutzen. Der Kreativteil macht aus einem reinen (Vor)lesetext ein interaktives Erleben, bei dem Nachdenken und Fantasie gefordert sind. Die Informationen über die Kunstwerke schließlich geben den Kindern einen Einblick in eine ihnen zunächst fremde Welt und versorgen sie mit Referenzen zu ihrem eigenen Erfahrungshorizont. Beim Schreiben dieser Texte war es mir ein besonderes Anliegen, die Kluft aus mangelndem Vorwissen

⁵²⁸ Vgl. Sonntag, Stephanie; Seidel, Stefan: *Zwei Engel büxen aus*, Dresden 2010.

⁵²⁹ Bourdieu; Darbel 2006, S. 107.

so gut wie möglich zu überbrücken, indem fast nichts an Wissen über Religion, Geschichte und Kultur vorausgesetzt und jeder möglicherweise unbekannte Begriff erläutert wurde. Denn die anschaulichsten Texte zum Thema Kunst haben nicht den geringsten Nutzen, wenn das Kind die Begrifflichkeiten nicht kennt. Dieses mangelnde Vorwissen ist natürlich einerseits dem jungen Alter und der gerade erst begonnenen Schulbildung geschuldet, andererseits aber auch der zunehmend säkularisierten Gesellschaft und dem hohen Anteil der nichtchristlichen Bevölkerung. Selbst die scheinbar kleinen Abweichungen zwischen den christlichen Konfessionen können schon entscheidend sein, wenn es um Rituale beim Abendmahl, Wissen über Heilige oder die Marienverehrung geht. Da das Begleitbuch ausnahmslos jedes Kind, gleich welcher Glaubensrichtung, ansprechen sollte, habe ich auch scheinbar selbstverständliche Dinge erläutert und darauf hingewiesen, wenn sich z. B. Parallelen zum Judentum oder Islam finden. Natürlich greife ich, entsprechend den schon existierenden Kinderbüchern, in zwei Texten auch ausführlich auf die Engelchen der *Sixtinischen Madonna* zurück, die den meisten Kindern bekannt sein dürften. Diese befinden sich zudem auf dem rückseitigen Cover des Buches und fallen beim Lesen des an die erwachsenen Käufer des Buches gerichteten Klappentextes ins Auge. Auf diese Weise sollen sie einmal mehr als Aufmerksamkeitsmagneten fungieren, führen dieses Mal jedoch zur Kunst zurück und nicht weiter von ihr weg. Bestimmte Motive, die aus dem Alltag allgemein bekannt sind, können also der Museumspädagogik sehr dienlich sein. Sie sind die oben erwähnte und bereits längst vorhandene Brücke zwischen Erlebniswelt der Rezipienten und dem Museum, die man nur entsprechend aufgreifen und nutzen muss.

4.2.2 „Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln“

An dieser Stelle folgt der vollständige Text, den ich für das Begleitbuch verfasst habe. Es handelt sich um insgesamt 17 Texte, von denen jedoch nur 13 in das Buch aufgenommen wurden. Sonstige Angaben wie die Beschreibung zusätzlicher Abbildungen oder der Bastelaufgaben sind kursiv und in Klammern gesetzt, um einen Eindruck von der optischen Gestaltung des Buches wiederzugeben. Interpunktion und Absätze folgen dabei der Aufmachung des Buches wie bei einem normalen Zitat. Die kreativen Aufgaben befinden sich jeweils am Ende des Begleitbuches.

Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln⁵³⁰

Vorderseite:



Abbildung 50: Cover Kinderbuch

Rückseite: Der untere Bildrand ist mit den vollständig kolorierten Engelchen versehen. Daneben liegt ein Radiergummi.

⁵³⁰ Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Dresden/Pirna-Sonnenstein 2012. Das Copyright liegt bei den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden; die vollständige Wiedergabe der Texte an dieser Stelle erfolgt mit deren ausdrücklicher Erlaubnis.

Klappentext (von der Museumspädagogik der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden verfasst): Entdeckerbuch für Kinder von 6 bis 12 Jahren. Kindgemäße Texte stellen berühmte Kunstwerke der Renaissance vor und führen künstlerische Kategorien leicht verständlich ein. Die Bildinterpretationen ermöglichen einen Einstieg in das Verständnis religiöser Kunst. Kreative Aufgaben wecken die Neugier und regen zu eigener künstlerischer Gestaltung an.

Seite 2-3: Die Sixtinische Madonna von Raffael feiert Geburtstag

(links Abbildung der Sixtinischen Madonna, rechts Detailbild der beiden Engeln)

Dieses Bild hat der Maler Raffael vor genau 500 Jahren in Italien gemalt. Es ist eines der berühmtesten Bilder der Welt und du kennst ganz sicher die beiden Engeln, die unten am Rand sitzen. „Madonna“ ist italienisch und heißt „unsere liebe Frau“. Damit ist immer Maria, die Mutter von Jesus, gemeint. Maria wird in der katholischen Kirche ganz besonders verehrt. Sie hat nicht nur Jesus, den Sohn Gottes, zur Welt gebracht. Sie wird auch als die Beschützerin der Kirche und aller Christen angesehen.

Maria kannst du immer daran erkennen, dass sie einen blauen Mantel trägt. Damit wissen wir also, wer die Frau und das Kind in der Mitte des Bildes sind. Der alte Mann links im Bild ist der heilige Sixtus. Er war ein Papst und das Bild wurde für ein Kloster gemalt, das nach ihm benannt ist. Deswegen nennt man das Bild auch die „Sixtinische Madonna“. Die junge Frau rechts ist die heilige Barbara.

Heilige sind Menschen, die zu Lebzeiten besonders gläubig und gut waren und manchmal sogar für ihren Glauben an Gott gestorben sind. Außerdem wird erzählt, dass sie Wunder vollbracht haben. Sixtus und Barbara haben beide zu Zeiten der alten Römer gelebt.

Es gibt sehr viele Heilige. Damit man sie auf Bildern gleich erkennen kann, werden sie immer mit ganz bestimmten Dingen gemalt. Solche Dinge nennt man „Attribute“. Das Attribut von Sixtus ist die „Tiara“, die Krone für den Papst. Sie steht unten links. Das Attribut für Barbara ist der Turm hinter ihr, denn sie wurde wie Rapunzel in einen Turm eingesperrt.

Heilige sind Beschützer und die Menschen früher und heute beten zu ihnen, wenn sie Hilfe brauchen. Dabei ist jeder Heilige für ganz bestimmte Dinge zuständig: Barbara soll gegen Krankheiten und Feuer helfen und ist die Beschützerin von Bergleuten, Feuerwehrmännern und jungen Mädchen. Sixtus beschützt schwangere Frauen und das Wachsen von Pflanzen.

Jeder Tag im Jahr ist auch der Namenstag eines Heiligen. Die heilige Barbara hat am 4. Dezember Namenstag. Wenn man an dem Tag einen Zweig von einem Obstbaum oder einem Strauch abschneidet und zu Hause ins Wasser stellt, blüht er an Weihnachten. Probier es im nächsten Dezember doch mal selbst aus!

Die Engel auf dem Bild sind auch sehr wichtig. Sie bringen Nachrichten aus dem Himmel zu den Menschen. Schau mal genau hin! Der Himmel hinter Maria besteht aus vielen Engelsköpfen.

Die beiden Engelchen unten im Bild findest Du überall: zu Weihnachten, in der Werbung, auf Dosen und als Schokolade, sogar als Figuren. Weil sie so niedlich und verträumt gucken, hat man sie schon vor 200 Jahren ohne das ganze Bild abgemalt. Aber deswegen kennen die Menschen heute immer nur die Engel und wissen nicht, dass sie zu dem Bild der Madonna gehören. Man hat mit den Engeln auch viel Unsinn gemacht! Hier im Museum triffst du sie noch ganz oft. Und vielleicht hast du sie selber schon irgendwo zu Hause?

Das Bild hing nicht immer im Museum. Raffael malte es für den Altar einer Klosterkirche, wo die Mönche jeden Tag davor beteten. In Kirchen findest du immer sehr viele Bilder. Das kommt daher, dass die Menschen zu Raffaels Zeit nicht alle lesen und schreiben konnten. Wenn sie in die Kirche gingen, konnten die Bilder ihnen Geschichten erzählen – genau, wie sie es heute immer noch tun! Wir und die Menschen von damals sind also gar nicht so verschieden.

Seite 4: Papst Julius II. von Raffael



Abbildung 51: *Papst Julius II.* von Raffael

Hier siehst Du Papst Julius II. Das spricht man „Julius der Zweite“ aus. Er hat dem Maler Raffael den Auftrag gegeben, das Bild der Sixtinischen Madonna zu malen. Das Bild von Papst Julius hat Raffael ungefähr ein Jahr früher gemalt als das der Madonna.

Schau dir das Bild genau an! Wenn Menschen sich malen ließen, dann wollten sie auf den Bildern natürlich immer gut aussehen. Deswegen haben die Maler manche Leute auch viel hübscher gemalt, als sie in Wirklichkeit waren. Raffael hat das nicht gemacht. Er hat Julius genauso gezeigt, wie er wirklich war und keine Falte im Gesicht ausgelassen. Das macht das Bild besonders „echt“. Julius sieht müde und besorgt aus, denn seine Aufgabe als Papst war nicht leicht.

Päpste gibt es schon fast so lange wie das Christentum. Der Papst ist für alle katholischen Christen auf der Welt das, was der Pfarrer oder Priester für seine Gemeinde ist. Die Menschen schauen zu ihm auf und finden Hilfe und Trost, wenn er spricht.



Abbildung 52:
Geweihetes Schwert

Früher waren die Päpste aber anders als heute. Sie benahmen sich eher wie Könige und sammelten Reichtum und Macht. Papst Julius ist sogar in den Krieg gezogen, um Rom zu verteidigen! Das Schwert hier in der Ausstellung war aber nicht zum Kämpfen gedacht, weil es zu wertvoll ist. Julius hat es dem Chef seiner neuen Palast- und Leibwache, der Schweizergarde, geschenkt.

Die Schweizer galten damals als die besten Soldaten. Sie bewachen bis heute den Vatikan. So heißt der Staat des Papstes. Die Soldaten der Schweizergarde sehen heute noch genauso aus wie damals, denn sie tragen genau die gleiche, bunte Kleidung.

Heute erinnern wir uns an Julius aber vor allem, weil er Kunst geliebt hat. In seinem Auftrag sind ein paar der berühmtesten Kunstwerke der Welt entstanden.

Die *Sixtinische Madonna* ist nur eins davon. Julius hat auch den Petersdom in Rom bauen lassen. Der Petersdom ist die wichtigste Kirche der Welt. Diese Münze erinnert daran. Findest du sie in der Ausstellung?



Abbildung 53: Medaille mit dem Portrait Julius II. verso Petersdom

(Kreativteil A: das Bild als Puzzle aus Dreiecken und Vierecken bestehend, die sich leicht ausschneiden lassen, 14 Teile)

Hoppla, hier ist alles durcheinander! Setze das Bild von Julius wieder richtig zusammen! Wenn Dir das zu einfach ist, schneide alle Puzzleteile noch einmal durch!

Seite 5: **Madonna mit Rose** von Raffael und Giulio Romano



Abbildung 54: *Madonna mit Rose* von Raffael und Giulio Romano

Bei diesem Bild weiß man nicht genau, ob nur Raffael es gemalt hat. Vielleicht hat auch sein Schüler Giulio Romano geholfen. Wieder sind Maria und Jesus dargestellt, aber auch Marias Ehemann Josef. Josef wird nicht oft auf Bildern gezeigt. Er war ein Baumeister und hat Häuser und Möbel gebaut.

Der kleine Junge mit dem Kreuz in der Hand ist Johannes der Täufer. Er heißt so, weil er später als Erwachsener Jesus im Fluss Jordan getauft hat. Johannes hat auch ein Fell an. Daran erkennt man ihn immer.

Heute werden meist kleine Kinder getauft. Das heißt, der Pfarrer oder Priester tropft ein bisschen Wasser auf ihre Stirn und gibt ihnen ihren Namen. Damit ist das Kind in die Gemeinschaft der Christen aufgenommen. Man kann sich aber auch als Erwachsener taufen lassen.

Erkennst du, was Jesus und Johannes in der Hand haben? Es ist ein Band mit Schrift darauf. Man hat in Bildern oft solche Spruchbänder gemalt. Sie sind wie

Sprechblasen in Comics. Auf dem Band steht „Ecce Agnus Dei“. Das ist Latein und heißt „Seht das Lamm Gottes“. Damit ist Jesus gemeint. Schau mal, ob du noch ein Bild mit Johannes dem Täufer findest!

(Kreativteil B: Memory zum Ausschneiden in Form von 10 Motivausschnitten aus dem Bild)
Bastle dein eigenes Memoryspiel!

Seite 6: Madonna mit dem Heiligen Antonius von Filippino Lippi



Abbildung 55: *Madonna mit dem Heiligen Antonius* von Filippino Lippi

Hier siehst du wieder Maria mit Jesus. Neben ihnen knien der Heilige Antonius von Padua und ein Mönch. Siehst du die goldenen Ringe über den Köpfen? Das sind Heiligenscheine. Damit zeigen die Maler, wer die Heiligen im Bild sind.

Die Menschen beten zum heiligen Antonius von Padua, damit er sie vor Krankheiten und Krieg schützt. Er soll auch helfen, verlorene Dinge wiederzufinden. Er hat vor sehr langer Zeit gelebt und den Menschen von Gott erzählt.

Wie wir schon gelernt haben, haben Heilige immer ein Wunder vollbracht. Das Wunder von Antonius ist eine schöne Geschichte: in einer Stadt am Meer wollten die Menschen ihm nicht zuhören. Also hat er den Fischen im Wasser von Gott erzählt. Und sie kamen ans Ufer geschwommen und haben ihm zugehört. Da wussten die Menschen, dass Antonius etwas sehr Wichtiges sagte.

Im Bild siehst du auch ganz viele Blumen. Viele Blumen sind Symbole, also Zeichen, für eine gute Eigenschaft. Antonius hat einen Strauß weiße Lilien in der Hand. Weiße Lilien sind das Symbol für Unschuld und Reinheit. Sie sagen uns also, dass die Menschen im Bild nie etwas Schlechtes getan haben. Sehr viele Blumen haben mit Maria zu tun. Sie sollen uns an eine bestimmte gute Eigenschaft von Maria erinnern.

Rosen stehen immer für alles Gute an Maria. Die Rose ist auch ein Attribut, also Erkennungszeichen von Maria. Kornblumen erinnern an Maria als Königin des Himmels. Wir erinnern uns, Blau ist Marias Farbe! Gänseblümchen und Nelken stehen für Maria als gute und liebevolle Mutter.

(Kreativteil C: freie Fläche zum Malen) Was ist deine Lieblingsblume? Male sie!

Seite 7: **Madonna Alba** von Raffael



Abbildung 56: *Madonna Alba* von Raffael

(nicht in der Ausstellung)

Diese Drei kennst du schon: Maria, Jesus und Johannes der Täufer. Raffael hat Maria und Jesus sehr oft gemalt. Dieses Bild hat lange Zeit der spanischen Familie Alba gehört. Deswegen nennt man es „Madonna Alba“.

Wenn du dein Drehpuzzle gebastelt hast, kannst du ganz viel über das Bild erfahren. Der erste Kreis geht genau über den Kopf von Johannes, die Spitze vom Kreuz und den Baumstumpf hinter Maria. Der zweite Kreis geht genau über den

Kopf von Jesus, Marias Augen und ihre Schulter. Der dritte Kreis geht genau über den Ausschnitt von Marias Kleid, ihren Finger und das Kinn von Jesus. Findest du noch mehr?

Natürlich hat Raffael das Bild nicht gemalt, damit wir heute ein Drehpuzzle daraus basteln! Aber wir können jetzt sehen, dass er alle Dinge im Bild wirklich in Kreisen angeordnet hat.

Ganz genau in der Mitte ist aber nichts Wichtiges zu sehen. Natürlich hätte Raffael etwas genau dorthin malen können. Das wollte er aber nicht. Er hat alle Dinge im Bild mit Absicht genau dahin bemalt, wo sie sind.

(Kreativteil D: Vorlage für ein Drehpuzzle zum Ausschneiden)

Wir basteln ein Drehpuzzle! Schneide alle vier Scheiben aus. Dann lass dir von einem Erwachsenen helfen, bei allen Scheiben ein Loch genau in die Mitte zu machen. Lege alle Scheiben aufeinander und stecke einen Metallverschluss für Umschläge durch die Löcher in der Mitte. Fertig ist das Drehpuzzle!



Abbildung 57: Drehpuzzle der *Madonna Alba*

Seite 8: Donna Velata von Raffael

Abbildung 58: *Donna Velata* von Raffael

Schon wieder Maria? Nein, diesmal nicht. Dieses Bild zeigt eine junge, vornehme Frau aus Rom. Das kann man an ihrem schönen Kleid erkennen, das sicher sehr teuer war. Vielleicht war diese Frau auch das Vorbild für das Gesicht der Sixtinischen Madonna. Die Gesichter sind sich sehr ähnlich, findest du nicht auch?

Die Heiligen, Maria und Jesus, waren ja zu Raffaels Zeit schon lange tot und man wusste nicht, wie sie wirklich ausgesehen haben. Also haben die Maler als Vorbilder Menschen aus ihrer eigenen Zeit genommen. Die Maler brauchten also immer Leute, die für sie Modell saßen. Es gab ja noch keine Fotos! Also mussten die Menschen so lange still sitzen, bis der Maler sie ganz genau abgemalt hatte. Bis so ein Bild fertig war, dauerte es manchmal viele Wochen. Die Leute durften natürlich zwischendurch aufstehen!

Oft wollten reiche Leute auch ein Bild von sich malen lassen. Wenn ein Bild einen bestimmten Menschen darstellt, dann nennt man das ein „Portrait“. Dieses Bild ist also ein Portrait von der unbekanntenen jungen Frau. Der Name vom Bild verrät uns übrigens auch nicht, wer sie war. „Donna Velata“ heißt auf Italienisch einfach nur „die Frau mit Schleier“.

Findest du noch mehr Portraits in der Ausstellung?

(Kreativteil E: Leerer Bilderrahmen zum Ausmalen) Male ein Portrait von jemandem, den du gern hast!

Seite 9: Bildnis einer jungen Römerin von Sebastiano del Piombo



Abbildung 59: *Bildnis einer jungen Römerin* von Sebastiano del Piombo

Dieses Bild ist nicht von Raffael. Man hat aber ganz lange geglaubt, dass es von ihm ist. Der echte Maler heißt Sebastiano del Piombo und hat auch zu Raffaels Zeit gelebt. Die beiden Maler kannten sich gut und haben oft um die Wette gemalt. Dabei haben beide voneinander gelernt. Deswegen hat man auch so lange

geglaubt, dass Raffael dieses Bild gemalt hat. Die Maler haben damals nämlich selten ihre Namen auf die Bilder geschrieben. Man nennt das „ein Bild signieren.“ Wer die junge Frau ist, wissen wir nicht. Vielleicht soll sie die heilige Dorothea sein, deren Kennzeichen ein Korb mit Früchten ist. Es fehlt aber ein Heiligenschein.

Ganz besonders schön sind auf diesem Bild die Stoffe. Sie sehen so echt aus, dass man denkt, man kann sie anfassen. Der Mantel ist aus Samt und Pelz und war sicher sehr teuer. Heute geht man einfach in einen Laden und kauft fertige Kleidung. Damals gab es das noch nicht. Die Menschen nähten ihre Kleider selbst. Und wer genug Geld hatte, ließ sich Kleidung von einem Schneider nähen. Seide war ebenso kostbar. Wenn die Raupe eines bestimmten Schmetterlings, des Seidenraupenspinners, sich einspinnt, produziert sie den feinen Seidenfaden. Lange Zeit kannten nur die Chinesen das Geheimnis ihrer Herstellung.

Baumwolle war zu Raffaels Zeiten noch nicht bekannt. Die Baumwollpflanze wächst nur in Amerika und das war gerade erst entdeckt worden.

(Kreativteil F: Tabelle zum Eintragen mit verschiedenen Farben)

Wer trägt was? Zähle die Farben der Kleider auf allen Bildern! Wie oft siehst du Rot, wie oft Blau? Sind die Farben leuchtend oder blass? Sind sie hell oder dunkel? Findest du deine Lieblingsfarbe?

Seite 10-11: **Madonna Benois** von Leonardo da Vinci



Abbildung 60: *Madonna Benois* von Leonardo da Vinci

(nicht in der Ausstellung) Dieses Bild hat Leonardo da Vinci gemalt. Das ist aber nicht sein richtiger Name.

Es heißt übersetzt „Leonardo aus dem Dorf Vinci“. Er hat zur gleichen Zeit gelebt wie Raffael.

Leonardo hat auch das bekannteste Bild der Welt gemalt, die Mona Lisa. Du hast es bestimmt schon einmal gesehen! Es ist so berühmt, weil die Frau auf dem Bild sehr geheimnisvoll lächelt. Alle anderen Madonnen hier in der Ausstellung gucken ganz ernst, nur Leonardos Madonna lächelt. Er hat sehr oft lächelnde Menschen gemalt und das war zu seiner Zeit ungewöhnlich. Wir lächeln heute immer, wenn jemand von uns ein Foto macht. Aber die Menschen damals fanden es besser, wenn man ernst guckt.

Leonardo hat nicht nur viele Bilder gemalt. Er war auch Erfinder. Wir haben heute noch viele von Leonardos Zeichnungen. Darauf findet man Flugzeuge, Hubschrauber, Panzer, Fahrräder, Bagger, bewegliche Brücken, Taucheranzüge, U-Boote und viele Dinge mehr. Man konnte diese Dinge damals aber noch nicht bauen. So gibt es sie erst in unserer Zeit, also viele Jahrhunderte nach Leonardo. Weil Leonardo diese Dinge aber schon so früh erfunden hat, bewundern wir ihn heute sehr.

Die Madonna Benois heißt übrigens so, weil sie einem Herrn Benois gehört hat. Das ist ein französischer Name. Genau wie die Sixtinische Madonna und die Madonna Alba hat man das Bild später nach seinem Besitzer benannt. Die Maler selbst haben ihren Bildern keine Namen gegeben.

Seite 12: Madonna mit Jesus, dem heiligen Sebastian und Johannes dem Evangelisten von Lorenzo di Credi



Abbildung 61: *Madonna mit Jesus, dem heiligen Sebastian und Johannes dem Evangelisten* von Lorenzo di Credi

Dieses Bild ist wohl etwas später gemalt worden als die Sixtinische Madonna. Der Maler Lorenzo di Credi hat die Sixtinische Madonna aber bestimmt gekannt. Vielleicht hat er daher die Idee mit dem Vorhang.

Die Männer auf dem Bild sind wieder einmal Heilige. Links siehst du den heiligen Sebastian. Sein Attribut, also Erkennungszeichen, ist ein Pfeil. Das liegt daran, dass man mit Pfeilen auf ihn geschossen hat. Sebastian lebte nämlich zu Zeiten der alten Römer, die die ersten Christen nicht leiden konnten. Sebastian hat es aber überlebt.

Der Mann rechts ist Johannes der Evangelist. Es gibt vier Evangelisten: Johannes, Markus, Lukas und Matthäus. Man nennt sie so, weil sie jeweils ein Evangelium geschrieben haben. Die vier Evangelien sind Teile der christlichen Bibel. Deshalb hat Johannes auf dem Bild auch ein Buch in der Hand. Die Evangelien erzählen, wie Jesus gelebt und was er den Menschen erzählt hat.

(Kreativteil G: Vorlage für ein Pop-Up-Bild) Wir bauen ein Pop-Up-Bild! Schneide ganz vorsichtig entlang der Linien oder lass dir von einem Erwachsenen helfen. Dann knickst du die unterbrochenen Linien, bis die drei Figuren und der Blumenstrauß stehen.

Seite 13: „Platz für den großen Raffael!“ von Adolph von Menzel



Abbildung 62: *Platz für den großen Raffael!* von Adolph von Menzel

Das Bild der Sixtinischen Madonna hing ganz lange in einem Kloster in Italien. Aber vor 250 Jahren wollte Kurfürst August von Sachsen unbedingt ein Bild von Raffael für seine Sammlung haben. Kurfürsten durften damals den deutschen Kaiser wählen. Sie waren also sehr mächtig und reich und hatten gern schöne, teure Dinge in ihren Schlössern. August kaufte das Bild der Sixtinischen Madonna für sehr viel Geld. Vorsichtig wurde es eingepackt und mit Wagen über die Berge der Alpen gebracht. Das dauerte viele Wochen. Autos und Flugzeuge gab es ja noch nicht!

Kurfürst August war sehr glücklich, als die Sixtinische Madonna endlich bei ihm in Dresden ankam. Auf diesem Bild siehst du, was dann passiert ist. August erkennst du an seiner roten Mütze. Er schiebt selber seinen Thron zur Seite, damit

das Bild Platz hat. Dabei soll er angeblich gerufen haben: „Platz für den großen Raffael!“

Natürlich war das Bild gemeint, denn Raffael lebte ja schon lange nicht mehr. Kurfürst August und die Menschen damals haben Raffael sehr bewundert. Für sie war das, was auf dem Bild zu sehen ist, nicht mehr so wichtig. Die Hauptsache war, dass Raffael es gemalt hat.

Die Sixtinische Madonna kam so in das Museum in Dresden, damit es alle sehen konnten. Weil es noch keine Fotos gab, malten viele Leute das Bild ab. So wurde es überall bekannt.

(Kreativteil H: Sixtinische Madonna mit zehn Fehlern im Bild) Hier hat aber jemand nicht aufgepasst beim Abmalen! Finde 8 Fehler im Bild. Und schaffst du es sogar, alle 10 Fehler zu finden?

Seite 14-15: **Madonna Garvagh und Skizze zur Mackintosh Madonna** von Raffael



Abbildung 63: *Madonna Garvagh* von Raffael



Abbildung 64: Skizze zur *Macintosh-Madonna* von Raffael

Hier siehst du noch zwei Madonnenbilder von Raffael. Die Namen kommen wieder einmal von den Besitzern der Bilder. Sie kommen aus Irland und Schottland. Daran sehen wir, dass Menschen überall auf der Welt ein Bild von Raffael haben wollten.

Obwohl die Skizze eine Vorzeichnung für ein anderes Bild ist, sehen sich beide Bilder ähnlich. Woran liegt das? Genau! Die Menschen auf dem Bild sind in einer ganz ähnlichen Haltung gezeigt. Raffael und die Maler in seiner Zeit haben ganz oft sehr ähnliche Bilder gemalt. Das hat zwei Gründe. Einmal haben reiche Leute oft ein fertiges Bild gesehen und dann den Maler beauftragt, ihnen eins zu malen, das ganz ähnlich aussieht. Oder der Maler war nicht ganz zufrieden mit seinem Bild. Dann hat er im nächsten Bild nur ein paar Dinge anders gemalt.

Ein Maler setzt mit Absicht Dinge und Menschen im Bild an eine ganz bestimmte Stelle oder sagt seinem Modell, welche Haltung es einnehmen soll. Das nennt man dann „Komposition“. Das Wort wird auch oft für Musikstücke benutzt. Es heißt aber eigentlich nur „Zusammenstellung.“ Bestimmte Kompositionen machen ein Bild besonders schön. Wenn man es auch nur ein bisschen verändert, wirkt es schon ganz anders.

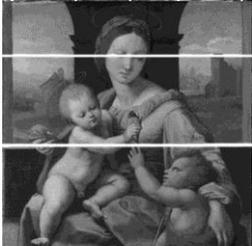
Wir gucken uns die Komposition von der Garvagh Madonna mal genau an! Dazu ziehen wir gerade Striche ins Bild. Solche Striche hat Raffael auch vorher gezeichnet. Man nennt sie Hilfslinien. Sie sind im fertigen Bild nicht mehr zu sehen.



1) Maria, Jesus und Johannes bilden ein Dreieck.



2) Das sind die Linien der Fenster im Hintergrund. Die Linie in der Mitte von oben nach unten geht genau durch Marias Nase! Solche Linien von oben nach unten oder von unten nach oben nennt man vertikale Linien.



3) Das sind die Linien vom Turm im Hintergrund, von der Fensterbank und von der Bank, auf der Maria sitzt. Die obere Linie geht genau durch Marias Augen. Erkennst du, was die anderen Linien berühren? Linien von rechts nach links oder links nach rechts nennt man horizontale Linien.



4) Diese Linie geht genau von einer Ecke zur anderen quer durchs Bild. So etwas nennt man eine diagonale Linie. Jetzt kann man sehen, dass der Körper von Jesus genauso schräg ist wie die Linie. Fällt dir noch mehr auf?



5) Hier siehst du alle Hilfslinien zusammen. Dort, wo sich die Linien kreuzen, ist genau die Mitte vom Bild. Du hast sicher vorher gedacht, dass die Blume die Mitte vom Bild ist. Das ist sie aber nicht. Und siehst du noch etwas? Johannes zeigt mit dem Finger genau auf die Mitte!

Abbildung 65: Darstellungen zur Komposition der *Madonna Garvagh* von Rafael

Seite 16: **Der Traum Raffaels** von Franz und Joseph Riepenhausen



Abbildung 66: *Der Traum Raffaels* von Franz und Joseph Riepenhausen

Wie wir schon wissen, haben die Menschen vor 200 Jahren Raffaels Bilder ganz besonders schön gefunden. Für sie war Raffael der allerbeste Maler. Franz und Joseph Riepenhausen waren auch Maler. Für sie war Raffael ein großes Vorbild. Die Menschen damals dachten, dass Raffael seine guten Ideen im Traum bekam. Das haben die beiden Maler hier im Bild gezeigt. Raffael schläft, und die Madonna erscheint ihm im Traum.

Links siehst du das fast fertige Bild der Sixtinischen Madonna. Wie Raffael wirklich seine Ideen bekam, wissen wir nicht. Manchmal fallen einem Maler die Ideen

wirklich im Traum ein. Aber meist denken sie erst lange nach und machen viele Zeichnungen, bevor sie mit einem Bild beginnen. Du hast ja schon ein paar Zeichnungen in der Ausstellung gesehen.

Raffael hat Maria und Jesus aber nicht zuletzt ins Bild gemalt, wie das hier gezeigt wird. Forscher haben das Bild ganz genau untersucht. Sie haben herausgefunden, dass die beiden Engelchen ganz zuletzt gemalt wurden. Raffael hatte Maria, Jesus und die Heiligen schon fertig. Aber dann fiel ihm auf, dass unten im Bild eine große Lücke ist. Das sah nicht schön aus. Also hat er dahin dann die Engelchen gemalt.

Raffael war 29 Jahre alt, als er das Bild gemalt hat. Woher wussten die Maler eigentlich, wie Raffael ausgesehen hat? Er hat schließlich lange Zeit vor ihnen gelebt. Ganz einfach! Raffael hat sich nämlich auch selbst gemalt. Das nennt man ein Selbstportrait. Hier kannst du es sehen. (*Selbstportrait Raffaels*)

(*Kreativteil I: leerer Rahmen zum Ausmalen*) Male auch ein Selbstportrait! Das geht am besten, wenn du dich vor einen Spiegel setzt oder ein Foto von dir hast.

Seite 17: So viele Engel!

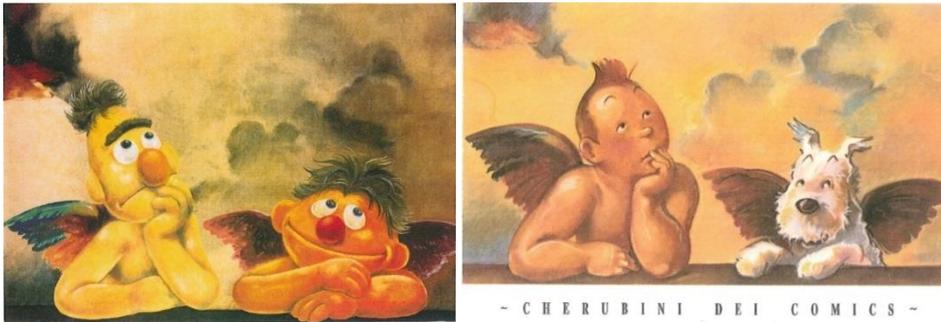


Abbildung 67: Ernie und Bernd sowie Tim und Struppi als Raffaels Engel

Wie du schon gelesen hast, haben die Menschen schon vor 200 Jahren nur die Engelchen abgemalt und nicht das ganze Bild. Seitdem gibt es die Engel wirklich überall. Man kann überhaupt nicht mehr zählen, auf wie vielen Dingen sie zu sehen sind. Es gibt sogar eine eigene Ausstellung nur mit Engelsachen. Ein paar daraus findest du auch hier, wie das Poesiealbum. Es ist schon über 100 Jahre alt. Aber Aufkleber mit Engeln kannst du heute noch genauso kaufen. Die Engelchen findet man auch oft als Schutzengel auf Anhängern und Glücksbringern.

Es gibt sie sogar als Figuren! Findest du sie hier in der Ausstellung?

Weil die Haltung der Engelchen so schön ist, hat man auch andere Figuren an ihre Stelle gesetzt. Hier siehst du die Comic-Helden Tim und Struppi und Ernie und Bert aus der Sesamstraße als Engel!

Du erinnerst dich? Die meisten Menschen wissen gar nicht, dass die Engel zu der Sixtinischen Madonna gehören. Das liegt daran, dass die Engel immer nur einzeln zu sehen sind. Du weißt jetzt also etwas, was nur wenige Menschen wissen!

(Kreativteil J: Unterer Rand der Sixtinischen Madonna mit Brüstung, aber ohne die Engel)

Wie sehen für dich Engel aus? Sind sie Kinder oder schon erwachsen? Haben sie bunte oder weiße Flügel? Sind es Männer oder Frauen? Oder keins von beiden? Male deine ganz eigenen Engel!

Die folgenden Texte wurden nicht im Buch abgedruckt.

Maria mit Jesuskind von Michelangelo

Das hier ist kein fertiges Bild, sondern nur eine Zeichnung. Man nennt so etwas auch „Skizze“. Die Maler planen so ihre Bilder und probieren verschiedene Dinge aus.

Diese Skizze ist von Michelangelo. Er hat zur gleichen Zeit wie Raffael gelebt und ist genauso berühmt. Die beiden haben auch zur gleichen Zeit für Papst Julius II. gearbeitet. Trotzdem waren die beiden Künstler keine Freunde, denn jeder wollte besser sein als der andere. Papst Julius hat Michelangelo beauftragt, für ihn die Decke einer Kapelle zu bemalen. Das ist ein Kirchenraum im Vatikan, der Stadt des Papstes. Aber eigentlich wollte Michelangelo lieber Figuren aus Stein meißeln. Am Ende hat Michelangelo 4 Jahre für die ganze Decke gebraucht!

Raffael malte zu der Zeit auch gerade Bilder im Vatikan. Er hat sich genau angeguckt, was Michelangelo gemacht hat und viel daraus gelernt. Denn Michelangelo konnte die Körper von Menschen ganz besonders lebensecht malen. Er wusste auch, wie man Bewegung malt. Das ist sehr schwer, weil ein Bild ja kein Film ist und sich gar nicht bewegen kann! Trotzdem hat er den kleinen Jesus so gezeichnet, als ob er wirklich im Bild herumturnt.

Raffael hat Michelangelo das abgeschaut. Und deswegen sieht das Jesuskind bei der Sixtinischen Madonna so echt aus.

Madonna mit Kind in der Glorie von Francesco Botticini

Dieses Bild sieht ganz ähnlich wie die Sixtinische Madonna aus. Der Maler hieß Francesco Botticini. Dieses Bild ist aber 20 Jahre älter als die Sixtinische Madonna. Raffael hat es bestimmt gekannt. Siehst du die Vorhänge? Raffael hat sie auch bei der Sixtinischen Madonna gemalt. Sie sollen zeigen, dass sich dahinter etwas Besonderes versteckt hat. Aber jetzt sind sie zur Seite gezogen, damit Maria und Jesus zu sehen sind.

Weil Maria in der Katholischen Kirche so wichtig ist, hat man sie auch besonders oft gemalt. Damit man auch weiß, dass Maria und Jesus etwas Besonderes sind, hat Botticini sie mit einem Leuchten umgeben. Wenn das Leuchten nur den Kopf umgibt, nennt man das Heiligenschein. Hier umgibt das Leuchten Maria aber ganz. Das nennt man „Glorie“ oder „Glorienschein“.

Hier findest Du auch wieder ganz viele Engel! Diese hier haben nur Köpfe und Flügel. Oft sehen Engel auf Bildern ganz verschieden aus. Denn jeder Maler hat sich Engel anders vorgestellt. Engel gibt es nicht nur in den Geschichten der Christen. Auch die Juden und die Moslems kennen sie. Das Wort „Engel“ heißt eigentlich „Bote“. Manche Leute glauben auch, dass jeder Mensch einen eigenen Schutzengel hat.

Madonna Solly *von Raffael*

Dieses Bild sieht ein bisschen anders aus als die anderen Bilder von Raffael. Das ist so, weil es eins der ersten Bilder von ihm ist. Raffael hat es gemalt, als er erst 20 Jahre alt war. Mit jedem Bild hat er Neues gelernt und konnte dann besser malen. Übrigens heißt das Bild wieder einmal nach einem seiner Besitzer.

Wie du siehst, hat Maria ein Buch in der Hand und liest. Auch der kleine Jesus schielt schon dahin. Natürlich kann ein so kleines Kind noch nicht lesen! Das Buch ist ein Symbol. Wir haben ja schon gelernt, dass Symbole Zeichen für etwas anderes sind. Bücher sind oft Symbole für Klugheit und fürs Lernen. Außerdem soll es uns an die Bibel erinnern, das wichtigste Buch für die Christen.

Siehst du den kleinen bunten Vogel? Das ist ein Stieglitz oder Distelfink. Genau wie Amseln, Meisen und Krähen lebt er auch bei uns. Vielleicht hast du Glück und siehst einen Stieglitz draußen im Wald! Stieglitze werden auch als Haustiere gehalten, weil sie so hübsch sind und schön singen. Der Stieglitz ist auch ein Symbol, nämlich für Ausdauer und Geduld. Er erinnert uns daran, dass Jesus später als Erwachsener sehr schwierige Dinge tun musste.

Auch andere Vögel sind Symbole für ganz bestimmte Dinge.

Taube – Frieden	Adler – Macht
Eule – Weisheit	Rotkehlchen – Mitgefühl

Kurprinzessin Auguste von Hessen *von Friedrich Bury*

Hier siehst du Prinzessin Auguste, wie sie die Sixtinische Madonna abmalt. Es ist also ein Bild im Bild! Wie wir wissen, war das Bild der Sixtinischen Madonna schon früher sehr berühmt und wurde oft abgemalt. Du fragst dich vielleicht, warum eine Prinzessin das Bild abmalt? Prinzessinnen waren nicht so, wie wir sie aus Märchen kennen. Sie mussten viel lernen, auch zeichnen und malen. Prinzessinnen haben meist Könige und Fürsten geheiratet und nicht selber geherrscht. Aber es war gut, wenn sie ihre Ehemänner klug beraten konnten und etwas von Kunst verstanden. Auguste war mit dem Kurprinzen Wilhelm verheiratet, der später Kurfürst wurde. Wie wir schon wissen, durften die Kurfürsten den Kaiser wählen und waren sehr mächtig.

Schau noch mal ganz genau hin! Auguste steht genau vor Maria. Für uns sieht es so aus, als ob Auguste Marias Platz einnimmt. Auch das Jesuskind sieht nicht genauso aus wie bei der echten Sixtinischen Madonna. Hier auf dem Bild sieht es Auguste ähnlich. Es soll nämlich an ihre eigenen 3 Kinder erinnern und zeigen, dass Auguste eine gute Mutter war.

5. Fazit

Die Ausgangsfragestellung nach der Wirkung von Alltagsadaptionen und den Gründen für ihre Popularität ließ sich nur auf interdisziplinäre Weise beantworten, daher gliedert sich die vorliegende Arbeit nicht nur in thematische Abschnitte, sondern auch in Bereiche, die in Methodik und Zielsetzung sehr unterschiedlich sind.

In Kapitel 2 wurden zunächst diverse Zitationen von bekannten Renaissancekunstwerken in der Alltagskultur vorgestellt. Sie sind, wie in Kapitel 2.1 geschildert, in Bezug auf die Vor-Bild-Funktion der Werke sehr positiv zu beurteilen, da es sich um intelligente, kreative Auseinandersetzungen mit den Werken handelt, von denen diese im Hinblick auf ihre Bekanntheit und Popularität nur profitieren. Dies ist gerade in der Verwendung durch Künstler des 20. Jahrhunderts sehr auffällig. Auch die Charakterisierung der Renaissancekünstler, vorwiegend in Filmen und Romanen, festigt ihren Status als Heldenfiguren und setzt den bei Vasari begonnenen Künstlermythos fort.

Wie Kapitel 2.2 hingegen zeigt, können reproduzierte Kunstwerke jedoch auch sehr schnell als Kitschobjekte verwendet werden. Zwar befördert dies ihre Bekanntheit und Beliebtheit, doch dadurch verlieren sie oft die essentiellen Elemente, die aus ihnen überhaupt erst große Kunstwerke gemacht haben, allem voran den Kontext.

Die für die vorliegende Arbeit zentralen Renaissancekunstwerke wurden in Kapitel 3 näher vorgestellt, um, basierend auf ihren Eigenschaften, ihre Gemeinsamkeiten und damit auch mögliche Gründe für ihre Popularität herauszuarbeiten. Hierbei zeigte sich, dass die Eingangsthese sich bestätigte: Will man die Alltagspopularität erklären, gibt es sehr viele unterschiedliche Faktoren zu berücksichtigen, die teils mit dem Werk selbst, teils mit dem Künstler und teils mit der Reproduktion zusammenhängen, sich untereinander beeinflussen und verstärken und auf diese Weise auf den Rezipienten wirken. Der Rezipient als agierendes Element hat wiederum einen direkten Einfluss auf die Reproduktion und die Sichtweise zukünftiger Rezipienten auf Werk und Künstler. Es ist also nicht nur ein kompliziertes Geflecht von Bedingungen, sondern auch ein unaufhörlicher, dynamischer Prozess in Form einer Aufwärtsspirale. Besonders die Gegenbeispiele in Kapitel 3.3.4 dokumentierten hier, wie sich das Fehlen bestimmter Faktoren auf die Alltagspopularität auswirkt.

Kapitel 3.4 dokumentierte anhand einer Umfrage, dass der erwähnte Verlust an Kontext sich vor allem bei den Rezipienten widerspiegelt. Die Art und Weise der Reproduktion und besonders der Fragmentierung bestimmter Elemente hat einen deutlichen Einfluss auf die Wahrnehmung der Werke. Manches Motiv ist zwar allgemein bekannt, doch je stärker die Fragmentierung im Alltag ist, umso weniger ist im allgemeinen Gedächtnis etwas über das vollständige Werk und den Künstler haften geblieben.

Insgesamt zeigt sich also, dass bekannte Kunstwerke bestimmte Eigenschaften durch ihre Alltagsverwendung verlieren, andere jedoch gewinnen: Inhalt und Kontext gehen teilweise verloren, doch die Aura und der Mythos des Werkes nehmen zu. Besonders gut zu beobachten ist dies anhand der Engel der *Sixtinischen Madonna*; obwohl kaum jemand weiß, dass sie zu einem Madonnenbild gehören und von Raffael gemalt sind, findet man sie in praktisch jeder Alltagssituation wieder. Kaum ein Motiv ist so bekannt wie sie und ihre Beliebtheit ist außerordentlich hoch.

Der praktische Nutzen dieser Erkenntnisse schließlich wird in Kapitel 4 dokumentiert. Hier zeigte sich, dass mit Hilfe bekannter Werke oder auch nur ihrer Fragmente das allgemeine Interesse an Kunst, besonders bei Kindern, geweckt und dadurch auch wieder Inhalt vermittelt werden kann. Die Reproduktionen, Verfremdungen und kommerziellen Verarbeitungen müssen also nicht zwangsläufig weiter vom Originalwerk wegführen, sondern können, richtig eingesetzt, im Gegenteil als ideale Wegbereiter und Brückenbauer dienen, um die Rezipienten wieder zu diesem Original zurückzuführen. Dies gilt es in der Museumspädagogik noch stärker aufzugreifen; das hier vorgestellte Kinderbuch ist dabei nur eine von vielen Möglichkeiten.

Alltagsadaptionen sind insgesamt also nicht als isolierte Erscheinungen zu bewerten und auch nicht als Phänomen einer Gesellschaft, die an der echten Kunst

nicht mehr interessiert ist. Ganz im Gegenteil: Die Reproduktionen würden ohne das Original überhaupt nicht existieren und ihre Beliebtheit spiegelt immer auch die Beliebtheit des Kunstwerks wieder. Umgekehrt sind die Reproduktionen auch kein vermeintlicher billiger Ersatz für ein (in Vergessenheit geratenes) Original. Sie repräsentieren, so verfremdet oder verkitscht sie auch sein mögen, immer noch einen Aspekt des Originals und bestärken es in seiner Bekanntheit.

Aber die verschiedenen Ergebnisse dieser Arbeit führen noch zu einem anderen, wichtigen Punkt, der sich erst im Zusammenspiel aller zuvor erwähnten Aspekte benennen lässt. Die hier vorgestellten Kunstwerke und ihre herausgearbeiteten Gemeinsamkeiten sind in einer Epoche entstanden, die entscheidend ist für die kulturelle Entwicklung bis hin zu unserer heutigen Gesellschaft. Die Renaissance ist durchaus als Vorstufe zur Aufklärung zu sehen und als eine Phase höchster Konzentration von Kräften – nicht nur in der Kunst, sondern in allen Bereichen. Beinahe gleichzeitig wurden ein neuer Kontinent entdeckt und damit das gängige Weltbild in Frage gestellt, bis dato verlorenes Wissen der Antike wiederentdeckt sowie der Buchdruck erfunden und damit in gewisser Weise das Medienzeitalter eingeläutet. Das Selbstverständnis zumindest der gebildeten Menschen änderte sich, wie u. a. Vasaris Schriften deutlich zeigen, und ein neues Selbstbewusstsein der Künstler entstand. Sie waren nicht länger lediglich Handwerker, sondern selbstbewusste Schöpfer mit wissenschaftlichen und philosophischen Kenntnissen der Antike, nicht nur Diener der Kirche und der Fürsten. Und genau das spiegeln auch ihre Werke wider: Das berühmteste Gemälde der Welt zeigt keine Königin oder Adelige, sondern eine Händlersfrau und die sonst entrückten Gestalten wie Jesus und Maria werden beinahe greifbar in ihrer wirklichkeitsnahen Darstellung. Auch ist die bekannteste Statue Europas das Symbol einer Republik, keines Herrscherhauses. Das heißt:

„Ganze Epochen, Kulturen, Regime lassen sich über ihr Verhältnis zur Kunst verstehen, über ihre Bilderlust – oder ihren Bilderhass.“⁵³¹

Die Renaissance stand eindeutig im Zeichen der Bilderlust – genau wie unsere heutige Gesellschaft, in der Bilder, besonders im Rahmen der zunehmenden Digitalisierung, oftmals die wichtigere Kommunikationsform gegenüber dem Text geworden ist.

Aber all diese Tatsachen sind den wenigsten bewusst. Viele Dinge wie Wahlfreiheit des Berufs, Recht auf Bildung, Beurteilung nach Leistung und nicht nach Herkunft, das heißt, alles aufgeklärte, humanistische Gedankengut über die Freiheit und Gleichheit des Menschen als Individuum, das uns heute so selbstverständlich erscheint, hat seine Wurzeln in der Renaissance. Und diese wiederum griff dabei auf antikes Gedankengut zurück. Wenn wir also heutzutage die vorgestellten Kunstwerke der Renaissance sehen, dann kommen sie uns gerade deshalb

⁵³¹ Knöfel 2007, S. 142.

so zeitlos und modern vor, weil wir sie vor dem Hintergrund eines aufgeklärten Weltbildes sehen und dessen ganzen gedanklichen, jahrhundertealten Überbau wahrnehmen – meist ohne es zu wissen.

Natürlich repräsentieren auch andere Werke dieser Zeit dieses Gedankengut, doch in den sechs vorgestellten Werken wird dies ganz besonders deutlich, auch aufgrund der vorgestellten Faktoren. Mehr noch, die Kunstwerke repräsentieren vollkommen unabhängig von ihrer eigentlichen Bedeutung simple, idealisierte Aspekte des menschlichen Lebens und Strebens, das damals wie heute unseren Alltag bestimmt: *Venus* und *David* stehen für den schönen, starken und gesunden Menschen, der man entweder selbst sein möchte oder als Partner sucht. Maria und das Jesuskind repräsentieren Kindheit und Elternschaft, also Familie, die Engel Schutz und Schutzbedürftigkeit. Das *Letzte Abendmahl* zeigt einen Kreis gleichberechtigter Freunde, steht aber auch für Selbstlosigkeit. Glaube, Erkenntnis und Verständigung sind durch *Die Erschaffung Adams* vertreten. Die *Mona Lisa* schließlich steht für Wissen quasi um alle Geheimnisse der Welt. Kurzum, alle Bilder stellen einen Aspekt dessen dar, was wir sind und was wir sein wollen vor dem Hintergrund jener Weltanschauung, die sich in der Entstehungszeit der Bilder in Europa ganz langsam zu entwickeln begann. Damit lässt sich auch die allgemeine Beliebtheit dieser Kunst und ihrer Reproduktionen noch einmal auf einer anderen Ebene erklären, und auch, dass für diese Beliebtheit kein Hintergrundwissen nötig ist. Und das ist es, was die Werke im Besonderen auszeichnet: Sie sprechen nach wie vor für sich und bedürfen keiner langen Erklärung; sie sind für Unbedarfte wie Gebildete gleichermaßen verständlich. Dies ist wiederum entscheidend für die Museumspädagogik und ihren Bildungsauftrag, die ausgehend von diesem Initialverständnis der Werke vertiefendes Wissen über sie und vor allem den Hintergrund ihrer Entstehung und damit letztlich die Entstehung unserer westlichen Kultur vermitteln kann.

Diese unbewusste Ausstrahlung der Kunstwerke verschmilzt mit dem Mythos um das Werk, der, wie es manchmal scheint, mit dem Original kaum mehr etwas zu tun hat. Doch beide werden sowohl von den inhärenten Eigenschaften des Werkes, der Künstlerlegende und dem Rezipienten genährt, was sich letztlich wieder in der Herstellung von Reproduktionen niederschlägt. Das bedeutet, dass es eigentlich nicht möglich ist, das Kunstwerk, wie oftmals behauptet, durch Reproduktionen, Verfremdungen oder Verkitschungen irgendeiner Art zu degradieren. Sein Mythos wird dadurch nur gestärkt und seine Ausstrahlung bleibt unangetastet. Im Gegenteil, da Reproduktionen immer das Original repräsentieren, repräsentieren sie in einem gewissen Sinn auch dessen Weltbild und tragen gleichzeitig die Bekanntheit, Beliebtheit und den Mythos der Kunstwerke und ihrer Schöpfer unbegrenzt weiter in die Zukunft.

6. Literaturverzeichnis

Printmedien und Internetdokumente:

Der schöne Augen-Blick, in: Staatliche Kunstsammlung Dresden: Die schönste Frau der Welt wird 500, Sonderheft zur Ausstellungseröffnung 2012

Acidini, Cristina: Für ein blühendes Florenz. Botticellis mythologische Allegorien, in: Schumacher, Andreas; Acidini, Cristina: Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht: eine Ausstellung des Städel Museum, Frankfurt a. M., Ostfildern 2009

Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst, Wien/Leipzig 1912

Alberti, Leon Battista: Die Malkunst, in: Bättschmann, Oskar; Schäublin, Christoph: Alberti, Leon Battista: Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000

Anzenbacher, Arno: Einführung in die Philosophie, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1995

Arasse, Daniel: Leonardo da Vinci, Köln 2002

Arasse, Daniel: Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael & Co., Köln 2006

Avery, Charles: Florentine Renaissance Sculpture, London 1970/1993

- Baeumerth, Angelika; Baeumerth, Karl:** Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere, Regensburg 1999
- Barolsky, Paul:** Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen, Berlin 1995
- Barolsky, Paul:** Vasari's Lives and the Art of Storytelling, in: Burzer, Katja; Davis, Charles; Feser, Sabine; Nova, Alessandro: Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption, Venedig 2010
- Bartoschek, Gerd:** Nachwort, in: Bussler, Robert: Der Rafael-Saal. Verzeichniss der im königlichen Orangeriehause zu Sans-Souci auf allerhöchsten Befehl aufgestellten Copien nach Gemälden von Rafael Sanzio, Berlin 1861, Nachdruck von 1983
- Baxandall, Michael:** Giotto and the Orators, Oxford 1971
- Belting, Hans:** Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998
- Belting, Hans:** Die Analyse eines Lächelns, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 53, 4.3.2010
- Benjamin, Walter:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1955
- Bertelli, Carlo:** Preface, in: Pedretti, Carlo: Leonardo. Studies for the Last Supper from the Royal Library at Windsor Castle, Cambridge 1983
- Die Bibel.** Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart 1980
- Bickelhaupt, Thomas:** Kunst für's Volk. Kunstgeschichtliche Zitate in der Werbung der Printmedien, München 2005
- Blisniewski, Thomas:** Die Entdeckung der Frauen in der Renaissance. Herrscherinnen, Künstlerinnen, Lebedamen, München 2011
- Blum, Gerd:** Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance, München 2011
- Boase, Thomas Sherrer Ross:** Giorgio Vasari. The Man and the Book, Princeton 1979
- Bock, Julia:** „Wie alt und schön Burgen sind“ – Museumspädagogische Ansätze für die Primarstufe in Ausstellungen mit mittelalterlicher Thematik in Museen, Kirchen und Burgen, Göttingen 2007
- Bock, Julia:** Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Dresden/Pirna-Sonnenstein 2012
- Boettcher, Ines:** Johann Heinrich Meyer und die künstlerische Ausgestaltung im Römischen Haus, in: Beyer, Andreas: Das Römische Haus in Weimar, München/Wien 2001
- Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain:** Die Liebe zur Kunst, Konstanz 2006

- Braungart, Wolfgang:** Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung, in: Braungart, Wolfgang: Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 112, Tübingen 2002
- Brink, Claudia:** Der Ankauf der Sixtinischen Madonna – „un sì prezioso tesoro“, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012
- Brinkmann, Vinzenz; Wünsche, Raimund (Hg.):** Bunte Götter. Die Farbigeit antiker Skulptur, München 2005
- Brion, Marcel:** Medici. Eine Florentiner Familie, Wiesbaden 1972
- Broch, Hermann:** Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches, in: Dorfles, Gillo: Der Kitsch, Mailand/Tübingen/Gütersloh 1969/77
- Brown, Dan:** Sakrileg, Köln 2004
- Brown, David Alan:** Introduction, in: Brown, John Carter: Leonardo's Last Supper: Precedents and Reflections, Washington D.C. 1983
- Brown, David Alan (Hg.):** Leonardo's Last Supper: The Restauration, Washington D.C. 1983
- Buck, Stefanie; Hohnstatt, Peter:** Raffaello Santi, genannt Raffael. 1483-1520, Köln 1998
- Burioni, Matteo; Feser, Sabine:** Giorgio Vasari: Maler, Architekt, Kunstschriftsteller und Hofmann, in: Burioni, Matteo; Feser, Sabine: Giorgio Vasari: Kunstgeschichte und Kunsttheorie, Berlin 2004
- Bussler, Robert:** Der Rafael-Saal. Verzeichniss der im königlichen Orangeriehause zu Sans-Souci auf allerhöchsten Befehl aufgestellten Copien nach Gemälden von Rafael Sanzio, Berlin 1861, Nachdruck von 1983
- Bystrina, Ivan:** Kitsch im Kontext der Kultur, in: Pross, Harry: Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1985
- Chapeaurouge, Donat de:** Sixtinische Madonna. Begegnung von Cäsaren-Papst und Künstler-König, Frankfurt a. M. 1993
- Clark, Kenneth:** Introduction, in: Pedretti, Carlo: Leonardo. Studies for the Last Supper from the Royal Library at Windsor Castle, Cambridge 1983
- Condivi, Ascanio:** Das Leben des Michelangelo Buonarroti, Frankfurt a. M. 1924
- Crone, Rainer:** Andy Warhol, Stuttgart 1971
- Dech, Uwe Christian:** Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten, Bielefeld 2003

- Dehmer, Andreas:** Vom Himmel in die Gosse, zum Kosmos und zurück nach Dresden. Raffaels Sixtinische Madonna in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012
- Derpmann, Mirko:** Weltstars mit Flügeln – Raffaels Engel als Marketingphänomen, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012
- Descharnes, Robert; Néret, Gilles:** Salvador Dalí 1904-1989, Das malerische Werk, Band 2: 1946-1989, Köln 1993
- Detering, Heinrich:** Kunstreligion und Künstlerkult, in: Georgia Augusta. Wissenschaftsmagazin der Georg-August-Universität Göttingen, Ausgabe 5: Kulturen und Konflikte, Göttingen 2007
- Diekmann, Andreas:** Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen, Hamburg 1998
- Dietl, Albert:** Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens, Teil 1, Berlin/München 2009
- Doehle, Martin:** Gibt es Kitsch auch in der Wissenschaft? in: Ernst, Stefanie: Auf der Klaviatur der sozialen Wirklichkeit. Forschung, Studium und Praxis: Schriften des Fachbereichs Sozialwesen der Fachhochschule Münster, Band 9, Münster 2004
- Dorfles, Gillo:** Der Kitsch, Mailand/Tübingen/Gütersloh 1969/77
- Einem, Herbert von:** Das Abendmahl des Leonardo da Vinci, Köln 1961
- Eisner, Lotte:** Kitsch im Film, in: Dorfles, Gillo: Der Kitsch, Mailand/Tübingen/Gütersloh 1969/77
- Elias, Norbert:** Kitschstil und Kitschzeitalter, Münster 2004
- Fastenath, Wiebke:** Terribilità – Bizzaria – Capriccio. Zum Dekorationssystem der Sixtinischen Decke, in: Rohlmann, Michael; Thielemann, Andreas: Michelangelo. Neue Beiträge, München/Berlin 2000
- Fiorato, Marina:** The Botticelli Secret, New York 2010
- Focus online:** Mona Lisa soll exhumiert werden, 6.4.2011
- Forcellino, Antonio:** Michelangelo. Eine Biographie, München 2006
- Forssman, Erik:** Die Kunstgeschichte und die Trivialkunst, Heidelberg 1975
- Friedrich, Hans-Edwin:** Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses. Die Karriere des Kitschbegriffs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Braungart, Wolfgang: Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 112, Tübingen 2002
- Gelfert, Hans-Dieter:** Was ist Kitsch? Göttingen 2000

- Genius s.r.l. (Hg.):** Leonardo da Vinci. Il genio e le invenzioni. Macchine e velivoli, Rom 2009
- Germer, Renate:** Die Mumifizierung, in: Schulz, Regine; Seidel, Matthias: Ägypten. Die Welt der Pharaonen, Köln 1997
- Girveau, Bruno:** Kunst und Geschichte für Jedermann, in: Stegmeier, Wolf; Egenberger, Marion (Hg.): The Art of Duckkomenta, Köln 2010
- Goldstein, Barbara:** Der Maler der Liebe, Bergisch Gladbach 2005
- Gombrich, Ernst H.:** Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandel einer Idee, Köln 1987/1996
- Grömling, Alexandra; Lingesleben, Tilman:** Alessandro Botticelli 1444/45-1510, Köln 1998
- Guazzoni, Valerio:** Michelangelo. Der Bildhauer, Darmstadt 1984
- Haeger, Diane:** Die Geliebte des Raffael, München 2001
- Halcour, Dorothée:** Kitsch & Kunst. Zur Psychologie der Bildbetrachtung, Göttingen 1995
- Hein, Till:** Im Dienst des schwarzen Fürsten, GeoEpoche, Nr. 19 – Die Renaissance in Italien 1300-1560, 2005
- Helas, Philine:** Vita, in: Pfisterer, Ulrich: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart 2003
- Henning, Andreas:** Die „Sixtinische Madonna“ von Raffael, Dresden/München 2010
- Henning, Andreas:** Auf dem Weg zum Mythos, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012
- Henning, Andreas (Hg.):** Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012
- Henning, Andreas:** Raffaels Sixtinische Madonna – Kultbild und Bildkult, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012
- Heß, Gilbert; Agazzi, Elena; Décultot, Elisabeth:** Vorwort, in: Heß, Gilbert; Agazzi, Elena; Décultot, Elisabeth: Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert. Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume, Band 2, Berlin/Boston 2012
- Heydenreich, Ludwig A.:** Leonardo: The Last Supper, London 1974
- Hofmann, Werner:** Was ist ein Künstler? in: Völlnagel, Jörg; Wullen, Moritz: Unsterblich! Der Kult des Künstlers, München 2009
- Jacobsen, Werner:** Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance, München/Berlin 2001

- Jung, Carl Gustav:** Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, Olten 1976
- Karpfen, Fritz:** Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst, Hamburg 1925
- Kaufmann, Bernd:** Die Duckomenta, in: Stegmeier, Wolf; Egenberger, Marion (Hg.): The Art of Duckomenta, Köln 2010
- Kellerer, Christian:** Weltmacht Kitsch. Ist Kitsch lebensnotwendig? Stuttgart 1957
- Kemp, Martin:** Leonardo, München 2005
- Knaller, Susanne; Müller, Harro:** Einleitung, in: Knaller, Susanne; Müller, Harro: Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006
- Knöfel, Ulrike:** Ersatz für die Religion, Der Spiegel, Nr. 27, 2.7.2007
- Körner, Hans:** Botticelli, Köln 2006
- Kris, Ernst; Kurz, Otto:** Die Legende vom Künstler, Frankfurt a. M. 1980
- Kromrey, Helmut:** Empirische Sozialforschung, Opladen 2010
- Kuhn, Rudolf:** Michelangelo. Die Sixtinische Decke, Berlin/New York 1975
- Kulka, Tomas:** Kitsch and Art, Pennsylvania 1996
- Ladner, Gerhart B.:** Pflanzensymbolik und der Renaissance-Begriff, in: Buck, August: Zu Begriff und Problem der Renaissance, Darmstadt 1969
- Lamnek, Siegfried:** Qualitative Sozialforschung, Weinheim/Basel 2010
- Lightbown, Ronald W.:** Sandro Botticelli, London 1978
- Linde, Franz:** Kunst oder Kitsch? Ein Führer zur Kunst, Berlin 1934
- Malraux, André:** Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum, Hamburg 1960
- Martini, J.:** Geduld. Jugend, Münchner illustrierte Wochenzeitschrift für Kunst und Leben, Nr. 45, 5.11.1898
- McMullen, Roy:** Mona Lisa. The picture and the myth, New York 1977
- Meschede, Dieter (Hg.):** Gerthsen Physik, Berlin/Heidelberg 2002
- Morell, Leon:** Der sixtinische Himmel, Frankfurt a. M. 2012
- Paula, Doreen:** Raffael in Dresden – Vom kurfürstlichen Willen zur Kunstwissenschaft. Die Sixtinische Madonna im Spiegel der Kataloge und Inventare der Königlichen Gemäldegalerie, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012
- Penny, Nicholas:** Raffael und die viktorianischen Sammler im frühen 19. Jahrhundert, in: Chapman, Hugo; Henry, Tom; Plazzotta, Carol: Raffael. Von Urbino nach Rom, Stuttgart 2004
- Personalien.** Der Spiegel, Nr. 25, 2011

- Piertrangeli, Carlo:** Einführung, in: Die Sixtinische Kapelle, Solothurn/Düsseldorf 1993
- Poeschke, Joachim:** Die Skulptur der Renaissance in Italien, Band 2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992
- Probst, Veit:** Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa: Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci, Heidelberg 2008
- Pross, Harry:** Kitsch oder nicht Kitsch? in: Pross, Harry: Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1985
- Putscher, Marielene:** Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung, Tübingen 1955
- Putz, Claudia:** Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips, Bochum 1994
- Rauterberg, Hanno:** Dienstleister der Lustgesellschaft oder warum Rembrandt plötzlich einen Kommunikationsdesigner braucht, in: Compania Media: Der Museumsshop. Positionen-Strategien-Sortimente, Bielefeld 1999
- Rauterberg, Hanno:** Immer schön beweglich bleiben, Die Zeit, Nr. 46, 10.1.2011
- Reck, Hans Ulrich:** Authentizität als Hypothese und Material – Transformation eines Kunstmodells, in: Knaller, Susanne; Müller, Harro: Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006
- Reclam:** Botticelli. Geburt der Venus, Stuttgart 1958
- Redslob, Edwin (Hg.):** Michelangelo. Sonette, Berlin/Frankfurt a. M. 1948
- Rehm, Ulrich:** Botticelli. Der Maler und die Medici, Stuttgart 2009
- Richter, Gert:** Erbauliches, belehrendes, wie auch vergnügliches Kitsch-Lexicon von A bis Z, Gütersloh 1972
- Rosen, Valeska von:** Disegno und Colore, in: Pfisterer, Ulrich: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart 2003
- Rubin, Patricia Lee:** Giorgio Vasari. Art and History, New Haven 1995
- Santini, Loretta:** Michelangelo. Bildhauer – Maler – Architekt, Narni (Italien) 1997
- Sassoon, Donald:** Da Vinci und das Geheimnis der Mona Lisa, Bergisch Gladbach 2006
- Scheier, Claus-Arthur:** Kitsch – Signatur der Moderne? in: Braungart, Wolfgang: Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 112, Tübingen 2002
- Schierl, Thomas:** Text und Bild in der Werbung, Köln 2001
- Schmidt, Ulrike Kristin:** Kunstzitat und Provokation im 20. Jahrhundert, Weimar 2000

- Schulz, Isabel:** Beitrag zu Schwitters, in: Henning, Andreas: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012
- Schwedes, Kerstin:** Raffael und Michelangelo: Renaissance – Barock? in: Heß, Gilbert; Agazzi, Elena; Décultot, Elisabeth: Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert. Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume, Band 2, Berlin/Boston 2012
- Siebenmorgen, Harald:** Der Museumsshop – So ist das Leben, in: Compania Media: Der Museumsshop. Positionen-Strategien-Sortimente, Bielefeld 1999
- Sonntag, Stephanie; Seidel, Stefan:** Zwei Engel büxen aus, Dresden 2010
- Sperling, Joy:** Famous Works of Art in popular Culture, Westport 2003
- Spiegel online:** Graböffnung in Florenz: Suche nach der wahren Mona Lisa in der Gruft, 10.8.2013
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden:** Umfrage zur Bekanntheit der Sixtinischen Madonna, Dresden 2010 (nicht veröffentlicht)
- Stone, Irving:** Michelangelo, Frankfurt a. M. 1995, Erstausgabe von 1935
- Storey, Mary Rose:** Mona Lisas, London 1980
- Strömberg, Fredrik:** Über Enten und Kunst, in: Stegmaier, Wolf; Egenberger, Marion (Hg.): The art of Duckomenta, Köln 2010
- Talboys, Graeme K.:** Museum Educator's Handbook, Cambridge 2000
- Taylor, Charles:** The Ethics of Authenticity, Cambridge MA/London 1991
- Thiébaud, Dominique:** Botticelli, Köln 1992
- Tipler, Paul A.; Gerlich, Dieter; Jerke, Götz (Hg.):** Physik, Heidelberg/Berlin/Oxford 1998
- Törne, Lars von:** Der Schnabel der Welt, Tagesspiegel, 14.3.2010
- Twickel, Christoph:** Das Geheimnis des doppelten Lieschen, Spiegel online, 2.2.2012
- Ullman, B. L.:** Renaissance – das Wort und der ihm zugrunde liegende Begriff, in: Buck, August: Zu Begriff und Problem der Renaissance, Darmstadt 1969
- Unbekannter Verfasser:** Das Geheimnis der Mona Lisa, in: Lustiges Taschenbuch Spezial, Band 19: Reisen durch die Zeit, Berlin 2006
- Vahland, Kia:** Der Kult um das Kindermädchen, Süddeutsche Zeitung, Nr. 121, 26./27./28.5.2012
- Vasari, Giorgio:** Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelagnolo Buonarroti, Stuttgart 1996
- Vasari, Giorgio:** Vorrede des zweiten Teils, in: Burioni, Matteo; Feser, Sabine: Giorgio Vasari: Kunstgeschichte und Kunsttheorie, Berlin 2004

- Vecchi, Pierluigi de; Colalucci, Gianluigi:** Die Sixtinische Kapelle, München 2007
- Verspohl, Franz-Joachim:** Michelangelo Buonarroti und Niccolò Machiavelli. Der David, die Piazza, die Republik, Bern 2001
- Vinceti, Silvano:** Il Segreto della Gioconda, Rom 2011
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich; Tieck, Ludwig:** Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Stuttgart 2005
- Warburg, Aby:** Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Hamburg 1893
- Warnke, Martin:** Der Tod der Unsterblichen, in: Völlnagel, Jörg; Wullen, Moritz: Unsterblich! Der Kult des Künstlers, München 2009
- Watts, Duncan J.:** Everything is obvious once you know the answer. Why common sense fails us, New York 2011
- Zapperi, Roberto:** Das Rätsel, das immer neue Rätsel schafft, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 134, 10.06.2008
- Zaunschirm, Thomas:** Bereites Mädchen Ready-made, Klagenfurt 1983
- Zebhäuser, Severin:** Der Kitschbegriff in der Kunstpädagogik, München 2006
- Zeit online:** Munchs „Schrei“ für Rekordsumme verkauft, 3.5.2012
- Zerling, Clemens:** Lexikon der Pflanzensymbolik, Baden/München 2007
- Zöllner, Frank:** Leonardo da Vinci. Mona Lisa. Das Porträt der Lisa del Giocondo. Legende und Geschichte, Frankfurt a. M. 1994
- Zöllner, Frank:** Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi, Freiburg im Breisgau 2002
- Zöllner, Frank:** Botticelli, München 2005
- Zöllner, Frank:** Leonardos Mona Lisa. Vom Porträt zur Ikone der freien Welt, Berlin 2006
- Zöllner, Frank:** Der Durchbruch in Florenz 1501-1504, in: Zöllner, Frank; Thoenes, Christof; Pöpper, Thomas (Hg.): Michelangelo. Das vollständige Werk, Hongkong 2007
- Zöllner, Frank:** Die sixtinische Decke 1508-1512, in: Zöllner, Frank; Thoenes, Christof; Pöpper, Thomas (Hg.): Michelangelo. Das vollständige Werk, Hongkong 2007

Filmdokumente und Videospiele:

Brooks, Mel: History of the World: Part I, USA 1981

Buñuel, Luis: Veridiana, Spanien/Mexiko 1961

Gilliam, Terry: Die Abenteuer des Baron Münchhausen, GB/Italien 1988

Jones, Ian Michael: The Last Supper, The private Life of a Masterpiece,
GB 2006

Dunn, Tim; Elliott, Stuart: Der Göttliche Michelangelo, GB 2004

Mankiewicz, Joseph L.: Quo vadis, USA 1951

Reed, Carol: The Agony and the Ecstasy, USA 1965

Sharman, Jim: The Rocky Horror Picture Show, USA/GB 1975

Spielberg, Steven: E.T. – Der Außerirdische, USA 1982

Tennant, Andy: Auf immer und ewig, USA 1998

Thomas, Paul Islwyn: Michelangelo's David. The private Life of a Masterpiece,
GB 2003

Ubisoft: Assassin's Creed 2, Kanada/USA 2009

Ubisoft: Assassin's Creed: Brotherhood, Kanada/USA 2012

Video: Mona Lisa Voice, Youtube 22.8.2012, 14:37 Uhr
(http://www.youtube.com/watch?v=Yrxx73Y_iM4)

Wyler, William: Ben Hur, USA 1979

7. **Abbildungsanhang**

Abbildung 1

Marcel Duchamp: L.H.O.O.Q, 1919

Quelle: Storey, Mary Rose: Mona Lisas, London 1980, S. 30

Abbildung 2

Kurt Schwitters: Mz. 151 Wenzel Kind Madonna mit Pferd, 1921

Quelle: Henning, Andreas (Hg.): Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München 2012, S. 290

Abbildung 3

Salvador Dalí: Kosmische Madonna, 1958, Privatbesitz

Quelle: Henning, Andreas (Hg.): Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München 2012, S. 109

Abbildung 4

Salvador Dalí: Sixtinische Madonna, 1958, Metropolitan Museum of Art

Quelle: Henning, Andreas (Hg.): Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München 2012, S. 111

Abbildung 5

Salvador Dalí: Madonna von Guadalupe, 1959

Quelle: <http://www.fianzaonline.com/forum/attachments/lamaca/1142133d1255380614-salvador-dali-madonna.jpg>, 24.8.13

Abbildung 6

Andy Warhol: Thirty are better than one, 1963

Quelle: Storey, Mary Rose: Mona Lisas, London 1980, S. 32

Abbildung 7a

Andy Warhol: Details of Renaissance Paintings (Sandro Botticelli, „Birth of Venus“, 1482), 1984

Quelle: <http://quistlink.com/WK%206/images/warhol.jpg>, 24.8.13

Abbildung 7b

Andy Warhol: Marilyn, 1967

<http://www.iglam.de/wp/wp-content/uploads/2012/08/Andy-Warhol-Marilyn-Monroe-1967.jpg>, 24.8.13

Abbildung 8

Andy Warhol: Raphael I – \$ 6.99, 1985

Quelle: http://c10788012.r12.cf2.rackcdn.com/03-17-09_raphael-madonna-699_original.jpg, 24.8.13

Abbildung 9

Filmszene: Geburt der Venus

Quelle: Gilliam, Terry: Die Abenteuer des Baron Münchhausen, GB/Italien 1988

Abbildung 10

Leonardo da Vinci: vermutliches Selbstportrait ca. 1512

Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Self-Portrait_-_WGA12798.jpg, 22.8.2013

Abbildung 11

Filmszene: Leonardo da Vinci zeigt Prinz Henri die Mona Lisa

Quelle: Tennant, Andy: Auf immer und ewig, USA 1998

Abbildung 12

Renato Castro: Invitation, 1988

Quelle: <http://www.kunstbutler.com/Bilder/RCA201.jpg>, 23.8.13

Abbildung 13

Filmszene: Das Letzte Abendmahl, für Leonardo gestellt

Quelle: Brooks, Mel: History of the World: Part I, USA 1981

Abbildung 14

Filmszene: Die Erschaffung Adams in den Wolken

Quelle: Reed, Carol: Michelangelo – Inferno und Ekstase, USA 1965

Abbildung 15

Franz und Joseph Riepenhausen: Der Traum Raffaels

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 16

Abbildung 16

Johannes Riepenhausen: Der Tod Raffaels, 1832

Quelle: Wikimedia Commons (Günzel, Klaus: Die deutschen Romantiker, Zürich 1995), http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Johannes_Riepenhausen_-_Der_Tod_Raffaels.jpg, 22.8.13

Abbildung 17

Comic Panel Micky Maus und Goofy sehen Leonardo beim Malen der Mona Lisa zu

Quelle: Unbekannter Verfasser: Das Geheimnis der Mona Lisa, in: Lustiges Taschenbuch Spezial, Band 19: Reisen durch die Zeit, Berlin 2006, S. 265

Abbildung 18

Mona Lisa als Ente

Quelle: Stegmeier, Wolf; Egenberger, Marion (Hg.): The art of Duckomenta, Köln 2010

Abbildung 19

Verworfen Skizze zu Raffaels Engeln

Quelle: Stegmeier, Wolf; Egenberger, Marion (Hg.): The art of Duckomenta, Köln 2010

Abbildung 20

Das vorletzte Abendmahl

Quelle: Stegmeier, Wolf; Egenberger, Marion (Hg.): The art of Duckomenta, Köln 2010

Abbildung 21

Spiegel-Cover der Ausgabe 25/2005

Abbildung 22

Spiegel-Cover der Ausgabe 52/2004

Abbildung 23

Spiegel-Cover der Ausgabe 47/2007

Abbildung 24

Spiegel-Cover der Ausgabe 36/2001

Abbildung 25

Spiegel-Cover der Ausgabe 29/2003

Abbildung 26

Spiegel-Cover der Ausgabe 29/2006

Abbildung 27

Spiegel-Cover der Ausgabe 36/2008

Abbildung 28

Spiegel-Cover der Ausgabe 52/2000

Abbildung 29

Spiegel-Cover der Ausgabe 38/2003

Abbildung 30

Spiegel-Cover der Ausgabe 9/2005

Abbildung 31

Spiegel-Cover der Ausgabe 22/2007

Abbildung 32

Spiegel-Cover der Ausgabe 52/2009

Abbildung 33

Spiegel-Cover der Ausgabe 51/2000

Abbildung 34

Venus von Botticelli als kleine Statue, ca. 25 cm groß

Quelle: www.nordlaedchen.de, <http://www.nordlaedchen.de/buesten/statuen-skulpturen/die-geburt-der-venus.html>, 23.8.13

Abbildung 35

Außenansicht des Restaurants „Kartoffelhaus“

Quelle: privat

Abbildung 36

Figuren im Wax Museum San Francisco

Quelle: Storey, Mary Rose: *Mona Lisas*, London 1980, S. 10 f.

Abbildung 37

David-Kopien

Quelle: www.statues.com, http://statues.com/mrc/components/com_virtuemart/shop_image/product/David_full_figur_4ab2caa626540.jpg, 21.8.13

3D-Puzzle

Quelle: privat

Abbildung 38

Villa von Norwood Young in Los Angeles

Quelle: www.dailymail.co.uk, http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2011/08/21/article-0-0D8511B50000578-543_634x483.jpg, 21.8.13

Abbildung 39

Filmplakat: Spielberg, Steven: *E.T. – Der Außerirdische*, USA 1982

Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/9/9d/E.T._The_Extra-Terrestrial_poster_01.jpg, 23.8.13

Abbildung 40

Malen nach Zahlen-Set: Die Erschaffung des Adam

Quelle: privat

Abbildung 41

Tortenspitzendeckchen mit Raffaels großem Engel

Quelle: privat

Abbildung 42

Spiegelskulptur mit Raffaels Engeln

Quelle: privat

Abbildung 43

Engel Senf

Quelle: www.senf.de, http://www.senf.de/xtcommerce/index.php/info/p308_engel_senf.html, 22.8.13

Abbildung 44

Hermeneutischer Zirkel

Quelle: Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung, Weinheim/Basel 2010, S. 59

Abbildung 45

Direktvergleich Mona Lisa (Louvre) und Mona Lisa (Prado)

Quelle: www.spiegel.de, <http://www.spiegel.de/fotostrecke/mona-lisas-double-original-und-kopie-fotostrecke-78115.html>, 21.8.13

Abbildung 46

Michelangelo Buonarroti: Die Erschaffung Adams, horizontal gespiegelt

Quelle: Wikimedia Commons, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/64/Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_%28Miguel_%C3%81ngel%29.jpg/1024px-Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_%28Miguel_%C3%81ngel%29.jpg, 22.8.13

Abbildung 47

Adolph von Menzel: Platz für den großen Raffael!

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 13

Abbildung 48

Wilhelm Schumann: Die eingeschlafene Stickerin, 1838

Quelle: Henning, Andreas (Hg.): Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, München 2012, S. 252

Abbildung 49

Annibale Carracci: Der Genius des Ruhms, 1588/89

Johann Heinrich Meyer: Der Genius des Ruhms, 1796

Quelle: Beyer, Andreas (Hg.): Das Römische Haus in Weimar, München/Wien 2001, S. 64, S. 67

Abbildung 50

Cover Kinderbuch

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012

Abbildung 51

Raffael: Papst Julius II.

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 4

Abbildung 52

Geweihtes Schwert

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 4

Abbildung 53

Medaille mit dem Portrait Julius II. verso Petersdom

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 4

Abbildung 54

Raffael und Giulio Romano: Madonna mit Rose

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 5

Abbildung 55

Filippino Lippi: Madonna mit dem Heiligen Antonius

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 6

Abbildung 56

Raffael: Madonna Alba

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 7

Abbildung 57

Drehpuzzle der *Madonna Alba*

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. D

Abbildung 58

Raffael: Donna Velata

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 8

Abbildung 59

Sebastiano del Piombo: Bildnis einer jungen Römerin

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 9

Abbildung 60

Leonardo da Vinci: Madonna Benois

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 10

Abbildung 61

Lorenzo di Credi: Madonna mit Jesus, dem heiligen Sebastian und Johannes dem Evangelisten

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 12

Abbildung 62

Adolph von Menzel: Platz für den großen Raffael!

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 13

Abbildung 63:

Raffael: Madonna Garvagh

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 14

Abbildung 64

Raffael: Skizze zur Macintosh-Madonna

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 15

Abbildung 65

Darstellungen zur Komposition der Madonna Garvagh von Raffael

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 15

Abbildung 66

Franz und Joseph Riepenhausen: Der Traum Raffaels

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 16

Abbildung 67

Ernie und Bernd sowie Tim und Struppi als Raffaels Engel

Quelle: Bock, Julia: Kunst der Renaissance entdecken und enträtseln, Pirna-Sonnenstein 2012, S. 17

Titelbild: Eigenes Foto einer Engel-Skulptur im Museumsshop der Galerie Alte Meister in Dresden. Das Foto wird mit freundlicher Genehmigung verwendet.

Danksagungen

Eine Menge Menschen haben mich bei meiner Dissertation tatkräftig unterstützt, wofür ich mich ganz herzlich bei ihnen bedanken möchte. Eine besondere Erwähnung verdienen dabei

- meine Eltern für unermüdliche Hilfestellung beim Ideen sortieren, Material sammeln, Korrekturlesen und den Mut nicht verlieren
- Petra und Heiner Brücker für ihre Hilfe beim Auswerten meiner Statistik
- Kai-Kristin Hausmann, Karolin Echarti und Ulrich Lindemann fürs geduldige Zuhören
- Raisa Barthauer für den unschätzbaren Hinweis auf Mona Lisa im Disney-Comic
- Annika Wittlake fürs Überprüfen der Kindertexte auf Verständlichkeit und gute Tipps beim Schreiben derselben
- Sonja Senge fürs Mut machen, Ablenken, wenn ich nicht mehr weiterwusste und das 3D-Puzzle des David
- Johannes Senge für Informationsmaterial zum Thema Physik
- Martina Miesler von der PR-Abteilung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden für die Umfrage
- Karina Peschel, Claudia Schmidt und Dr. Andreas Henning von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden für die wunderbare Zusammenarbeit und die großartige Chance, das Begleitbuch für Kinder schreiben zu dürfen
- die Mitarbeiter der Zeitschrift *Der Spiegel* für die Bereitstellung der Cover
- und natürlich mein Betreuer Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke und mein Zweitprüfer Prof. Dr. Thomas Noll für ihre unermüdliche Hilfe, Unterstützung und die Möglichkeit, diese Arbeit überhaupt schreiben zu können.

Es gibt einige Kunstwerke aus der italienischen Renaissance, die jedem bekannt sind, wie die Mona Lisa von Leonardo da Vinci, die Erschaffung Adams als Teil der Sixtinischen Decke von Michelangelo Buonarroti oder die Engelchen der Sixtinischen Madonna von Raffael Santi. Doch wie haben ausgerechnet diese Werke bzw. ihre Ausschnitte ihren Weg in unseren Alltag gefunden? Worin liegt der besondere Reiz, diese und keine anderen Motive für Film und Fernsehen, Comics, Zeitschriften- und Büchercover, Alltagsgegenstände und Dekorationen zu verwenden und zu verfremden? Warum wurden gerade die Schöpfer dieser Kunstwerke zu „Künstlerhelden“ hochstilisiert, mit deren Namen man untrennbar bestimmte Attribute verknüpft? Ist Kunst als Motiv in der Warenästhetik per se immer Kitsch? Und gibt es eine Möglichkeit, die Allgegenwart der vertrauten Motive zu nutzen, um die Menschen, besonders Kinder und Jugendliche, zurück ins Museum zu bringen? All diesen Fragen und vielen weiteren wird in der vorliegenden Dissertation auch mit interdisziplinären Methoden nachgegangen.

