

## 2. Vier Analysekatogorien

Anregungen aus den vorgestellten exemplarischen Analysen eines Gemäldes, einer Fotografie und eines Werbebildes sowie zahlreiche eigenständige Versuche haben bislang vier verschiedene Kategorien ergeben, die sich nachweislich für die Bildanalyse eignen. Da das Bemühen um eine wissenschaftliche Bildanalyse im Sinne einer Methodenlehre noch ganz am Anfang steht, dürfte absehbar sein, dass sich wohl noch weitere Analysekatogorien werden ermitteln lassen, die freilich ihre Brauchbarkeit jeweils am konkreten Fall erst zu erweisen hätten. Für diese Vermutung spricht vor allem, dass sich bestimmte Bilder und auch Bildmotive mit den erprobten Kategorien einfach noch nicht fassen lassen, dabei an dem künstlerischen Charakter dieser Bilder aber kein Zweifel besteht.

Im Folgenden sollen die vier Kategorien exemplarisch vorgestellt werden.

1. *die Kompositionslinie*: Die Tauglichkeit dieser Kategorie hat bereits Max Imdahl am Beispiel von Giotto's „Gefangennahme“ eindrucksvoll nachgewiesen (Kap. 1.2). Hier soll deshalb als Beispiel alternativ ein Foto herangezogen werden.
2. *das Fragment*: Die Fragmentierung, wie sie Roswitha Breckner eingesetzt hat (Kap. 1.3), schärft in ganz besonderem Maße den Blick und nötigt zu einem methodisch systematischen Vorgehen, das mit einer je ganzheitlichen Betrachtung nur schwerlich möglich wäre. Als Beispiel wird hier zur Abwechslung ein Gemälde genutzt.
3. *das Symbol*: Bekanntlich findet sich die Symbolisierung in allen Formen der Kunst, auch in der Literatur bis hin zur Musik. Dass die Frage nach Symbolen aber bei der Bildanalyse nicht selten im Mittelpunkt stehen muss oder zumindest besonders gewinnbringend eingesetzt werden kann, soll ähnlich wie bei „Heidi“, von Ralf Bohnsack demonstriert (Kap. 1.4), an einem weiteren Beispiel, diesmal ein Gemälde, belegt werden.
4. *der Verweis*: Natürlich kann auch die Kompositionslinie oder das Symbol in gewisser Hinsicht als Verweis angesehen werden, doch hier wird darunter ein anderer, eigenständiger Zugriff verstanden, der sich anlehnt an die Praxis der Kunstgeschichte, thematisch, stilistisch oder Werk bezogen Zusammenhänge zwischen einzelnen Gemälden zu erkennen bzw. aufzuzeigen und diese Verweise für die Interpretation furchtbar zu machen. Allerdings wird hier der Verweis nicht als *interpretatorisches*, sondern als *analytisches* Instrument verstanden. Das soll demonstriert werden gleich an drei Bildern (einem Gemälde, einem Foto, einem Werbebild), um die übergreifende Einsetzbarkeit dieses Instruments und sein analytisches Potential zu demonstrieren.

Naturgemäß sind die Kategorien keineswegs exklusiv, sondern müssen häufig kombiniert werden. Das ist teils auch bei den Demonstrationsbeispielen der Fall, sollte aber nicht verwirren.

## 2.1 Kompositionslinie – „The Steerage“/„Das Zwischendeck“ (1907) von Alfred Stieglitz

### 1. Bild: „The Steerage“/„Das Zwischendeck“



Bild 1: Original

Bei diesem Foto handelt es sich um die unbearbeitete Aufnahme einer Szene auf dem Passagierschiff 'Kaiser Wilhelm II' auf dem Weg von New York nach Le Havre, gleichsam eine Momentaufnahme, veröffentlicht 1911 in den Zeitschriften „Camera Work“ und anschließend in „291“. Stieglitz bewertete sie später als das beste seiner Werke überhaupt. Das Bild gilt als Klassiker der Fotogeschichte und stand am Anfang eines Wendepunktes: weg von der, analog zur Malerei, vielfach bearbeiteten Fotografie („pictorial photography“) hin zur reinen Fotografie („straight photography“). Trotz des Anspruchs auf Wirklichkeitstreue und Authentizität („naive Fotografie“, „Fotografie des Faktischen“, „Neue Sachlichkeit“) galt auch diese potentiell als Kunst, weil subjektiv gesehen und ausgewählt, als bedeutungsgenerierende punktuelle Arretierung von Wirklichkeit.

## 2. Fragmentierung: Zwei getrennte Räume



Bild 2: Oberer und unterer Bildraum (Fragmente)

- In hierarchischer Anordnung werden Oberdeck und Zwischendeck aus gleicher Perspektive und in gleicher Größe kontrastiert, wobei der obere Ausschnitt gegenüber dem unteren etwas zurückgesetzt ist, wie bei Zuschauern auf eine Bühne. Typischerweise blicken denn auch die meisten Personen auf dem Oberdeck nach unten, während die Personen auf dem Zwischendeck auf ihrer Ebene verharren; und nach oben öffnet sich der freie Horizont im Hintergrund, während unten der Raum in sich geschlossen ist.
- Weitere große Unterschiede zwischen den beiden Fragmenten bestehen in den Personen, dem Handlungskontext, den Schwarz-Weiß-Kontrasten und dem Verhältnis von Dynamik-Statik. Bei den Personen oben handelt es sich fast ausschließlich um Männer, die stehend und eher passiv nach unten sehen, formal bekleidet mit Jackett, weißem/hellem Hemd und Kopfbedeckung. Die Personen unten dagegen sind überwiegend Frauen und Kinder, teils gehend, teils sitzend, teils spielend, in weniger formalisierter Bekleidung (z.B. Mann ohne Jackett). Oben dominiert außerdem schwarze Bekleidung, während unten das Weiße bei den Tüchern

und Kleidungsstücken hervorsteht, einschließlich der gekreuzten weißen Hosenträger eines Passagiers im Bildhintergrund. Der Kontrast ist der zwischen Betrachten und Agieren, zwischen Männern und Frauen/Kindern, zwischen Vornehmen und weniger Vornehmen – kurz: zwischen oben und unten.

### 3. Bild: Verbindungslinien



Bild 3: Pseudoverbindungen zwischen den beiden Räumen (Kompositionslinien)

Verbunden werden die beiden Räume oder Ebenen auf den ersten Blick gleich dreifach:

- erstens durch den schräg nach links geneigten Schornstein,
- zweitens durch die analog dazu schräg nach rechts geneigte Leiter,
- drittens durch die lineare Verknüpfung von drei herausgehobenen Kreisen oder Halbkreisen (links unten die eiserne Trommel, oben mittig der helle Strohhut auf dem Kopf eines Passagiers und dazwischen die halbkreisförmige Halterung der hellen Brücke).

Tatsächlich aber erweisen sich alle drei Linien als funktionslos: Eine Verbindung zwischen Oben und Unten wird gerade nicht hergestellt; selbst das spielende Kind auf der Treppe rechts unten verharrt am unteren Ende. Also: Eine Verknüpfung zwischen den beiden Räumen und sozialen Milieus wird durch diese Linien nachdrücklich negiert.

#### 4. Interpretation



Bild 4: Die Brücke als Suggestion

Der Fokus liegt auf der weißen Brücke quer im Vordergrund, die das Bild insgesamt in zwei gleich große Teile aufgliedert und bereits auf den ersten Blick eine Verbindung der beiden Ebenen anzuzeigen scheint. Allerdings wird auch sie von niemandem benutzt und verbindet allenfalls verschiedene Teile allein des Oberdecks miteinander. Durch die Brücke mit dem verspielten Kettengeländer wird das Zwischendeck vielmehr umso nachdrücklicher als „unten“ ausgewiesen.

Entscheidend für die Struktur und damit die Bedeutung der Fotografie ist freilich erst die Perspektive des Betrachters. Sie ist objektiv zwischen den beiden Ebenen angesiedelt (leichte Untersucht gegenüber oben, leichte Aufsicht gegenüber unten). Sie suggeriert aber – mit der Brücke als Fokus und im Nachvollzug der Blickrichtung der Personen von oben auf die da unten – subjektiv, dass auch der Betrachter die Sicht und die dominante Position des Voyeurs einnimmt: Auch wir vergnügen uns bei der Betrachtung des Fotos gelangweilt-genüsslich im Blick von oben auf das Zwischendeck, d.h. wir sind nicht besser als diejenigen, die das Foto anklagt. Die Kompositionslinien suggerieren nur die Illusion, der Oben-Unten-Widerspruch wäre aufgelöst, und erlauben uns damit schuldfreie Selbstbestätigung.

*Quellen:*

Richard Whelan: Alfred Stieglitz. New York 1996.

Richard Whelan (Hrsg.): Stieglitz on Photography. His selected essays and notes. Denville / New Jersey 2000, S. 194-197.

Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie. München 1989/1998, S. 173ff.

Hans-Michael Koetzle: Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern, Bd. 1. Köln 2002, S. 134-141.

## 2.2 Fragment – „Melancholie“ (1911) von Edvard Munch

### 1. Diskussionsstand und Kritik



Bild 1: Gemälde „Melancholie“, 120 x 125 cm (1911)

Die Bedeutung dieses Bildes scheint in der Kunstgeschichte seit langem festzustehen, nicht zuletzt infolge der steten Bezugnahme auf ein sehr ähnliches Werk von Munch als Vorläufer sowie auf zwei spätere seiner Lithographien. Allerdings unterscheiden sich teilweise die Background-Angaben voneinander: Der Vorläufer wurde teils ins Jahr 1898 verlegt und mit dem Titel „Melancholie (Laura)“ angeführt (z.B. Heller 1993, 71), teils auf das Jahr 1899 datiert (z.B. Magnaguagno 1987, Kat. 49; Chiappini 1998, 231), teils auch auf das Jahr 1925 (Svenaesus 1968, 207). Das eigentliche Bild aus dem Jahr 1911 wurde manchmal mit dem Titel „Laura“ benannt und von dem Vorläufer mit dem angeblichen Titel „Melancholie“ (angeblich aus dem Jahr 1900) abgegrenzt (z.B. Schwens/Fendel 1980). Außerdem hat Munch noch ein weiteres Gemälde mit dem Titel „Melancholie“ versehen, angeblich aber auch mit dem Titel „Abend“ (Svenaesus 1968, 149), jedoch mit einem ganz anderen Motiv (deshalb

wird es hier ausgelassen). Im Internet kursieren teilweise noch andere Angaben, zu den Titeln wie zu den Jahresdaten.

Im Folgenden richten sich die Angaben zu den beiden Gemälden nach der neuesten Gesamtausgabe „Edvard Munch: Complete Paintings“ in vier Bänden (hrsg. von Gerd Woll, London 2009). Demnach heißt das Vorläufergemälde „Melancholie“ und stammt aus dem Jahr 1900-1901 (110 x 126 cm, Bd. 2 S. 510f.), das hier zur Diskussion stehende Gemälde ebenfalls „Melancholie“, aber aus dem Jahr 1911 (120 x 125 cm, Bd. 3, S. 968f.). Die Angaben zu den Lithographien orientieren sich an den Angaben im Munch-Museum in Oslo, wie sie auch in der Gesamtausgabe „Edvard Munch: Werkverzeichnis der Graphik“ (hrsg. von Gerd Woll, München 2001) enthalten sind: „Melancholie, Laura I“ (1915, 354 x 433 cm, Woll 2001, 319) und „Melancholie, Laura II“ (1930, 477 x 540-550 cm, Woll 2001, 418; vgl. auch Achenbach 2003, 92f., 98, u.a.). Im übrigen hat es offenbar auch noch eine Vorläufer-Zeichnung gegeben, die auf das Jahr 1899 datiert wird (Svenaesus 1968, 204).

Bezug genommen wird zunächst auf die Analyse mit Interpretation von Christa Schwens und Ruth Fendel (Schwens/Fendel 1980), die exemplarisch und paradigmatisch erscheint, zumal sie methodologisch reflektiert vorgetragen wird. Allerdings werden hier unter Bezugnahme auf ein älteres Werkverzeichnis ganz offensichtlich unkorrekte Angaben erstens zum Titel („Laura“) und zweitens zum Erscheinungsjahr (1911) gemacht, denn leider wird das falsche Bild abgedruckt, eben der Vorläufer aus dem Jahr 1900-1901 und nicht das Bild aus dem Jahr 1911, und beide unterscheiden sich durchaus voneinander. Die Autorinnen lehnen ansonsten „werkimmanentes Verstehen“ und „allein subjektive Einfühlung“ ab und unterstreichen demgegenüber die Notwendigkeit, auch die Biographie des Künstlers, die Motiv-, Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte eines Bildes einzubeziehen. Dazu gehen sie in mehreren Schritten vor.

## 1.1 Subjektive Rezeption

Sie beginnen mit ersten subjektiven Assoziationen beim Betrachten des Bildes. Dabei dominieren Begriffe wie „verkrampfte, versteinerte Frau“, „Hoffnungslosigkeit“, „stumm gewordene Verzweiflung“, „Einsamkeit der Frau“, „hartnäckige Verweigerung der Harmonie“.

## 1.2 Präzise Bildbeschreibung

Es folgt über mehrere Seiten hinweg eine ausführliche, sehr präzise Beschreibung des Bildes in allen Einzelheiten. Nur ein kleines anschauliches Beispiel (S. 78):

„Als drittes auffälliges Kompositionsmerkmal fällt die analoge Gestaltung der beiden Wandflächen jedoch mit entgegengesetzter Bedeutung auf: Ausblick und Verschlossenheit. Die linke senkrechte Dreiteilung konstituiert ein Bild im Bilde und damit den Aus-



blick auf ein Neues. Doch die waagerechte Zweiteilung, die im „Außen“ dieses Bildes liegende Horizontlinie, wirkt indirekt dennoch in den Bildraum zurück, indem sie – nach rechts verlängert gedacht – über dem Scheitel der Figur abschließt, diese also nach oben hin begrenzt.“

### 1.3 Interpretation

Sodann wird Bedeutung zugeordnet, wobei hier zwei konkurrierende Wirkungsmomente angenommen werden (S. 81f.):

„Verunsicherung durch Unbestimmtheit des Raumes im Verhältnis zum Bildgeschehen und andererseits denkmalhafte Starre des Bildgeschehens durch die Frau im Raum. Sie sitzt in Ruhe und dennoch scheint sie nicht in Ruhe gelassen zu werden: Die wie versteinert wirkende, zwischen den Senkrechten eingemauerte und an den Raum gekettete Frau wird bedrängt, bewegt, durcheinandergebracht durch die umzingelnde, brennende unterschiedliche Röte. (...) Man möchte diese Frau befreien und kann nicht zu ihr. Unbestimmt bleibt, wo sie sich befindet: Sie kann überall sein; man begegnet ihr jeden Tag. (...) Hier begegnet uns der auf sich selbst zurückgeworfene, isolierte Mensch in der Verzweiflung – der Mensch, der nicht mehr agieren kann, weil er seine Gegenwart nicht mehr wahrnimmt. Er kann deshalb nicht mehr er selbst sein, weil er nicht mehr für andere da ist. (...) Die Frau ist krank an der Rückwendung auf sich selbst. Diese Krankheit im Selbst, im Geiste, nennt der dänische Philosoph Kierkegaard die Verzweiflung, die sich als ‚Krankheit zum Tode‘ auswirkt.“

### 1.4 Zum biographischen Kontext des Malers

Abgerundet und gleichsam bewiesen oder verifiziert wird diese Interpretation durch Verweise auf die Lebensumstände von Edvard Munch. Er selbst war alkoholkrank und litt an Depressionen (die man früher „Melancholie“ nannte). Seine Mutter hieß Laura, auch seine jüngere Schwester, die im Sanatorium war und in geistiger Umnachtung starb, hatte diesen Namen. Viele von Munchs Werke, allen voran sein bekanntestes Bild „Der Schrei“ (1893), waren geprägt von seelischen Abgründen, Verzweiflung, Krankheit, Einsamkeit, Besessenheit, Ängsten, Sterben und Tod. Dann heißt es (S. 83):

„Weiß man um diese Fakten, liegt es also nahe, anzunehmen, dass eine enge Beziehung zwischen dem Bild, der Familie, der Schwester „Laura“ und auch der eigenen Krankheit des Malers bestand. Kurz nach seiner Genesung, 1911, malte Munch dieses Bild und gab ihm den Titel „Laura“. Es muss also einerseits um eine Verarbeitung dessen gehen, was Munch selbst erlebt hat – Tatbestände, die ihre Wurzeln in biographischen und historischen Zusammenhängen haben, andererseits aber nicht in ihnen stecken bleiben.“

In Aufzeichnungen Munchs fanden sich Hinweise auf Erinnerungen an „das große rote Zimmer“ der Mutter, mit gelben Holzwänden und einem braunroten Tisch, das ihn an Blut gemahnte. Im Jahr 1900 habe er ein fast identisches Bild gemalt und ihm den Titel „Melancholie“ gegeben.



Bild 2: „Melancholie“ (1900-01)

Und 1915 sowie 1930 hatte er zwei Lithographien mit dem gleichen Motiv angefertigt (von der Forschung als „Melancholie, Laura I bzw. II“ bezeichnet):



Bild 3: Lithographie 1915



Bild 4: Lithographie 1930

Bedauerlicherweise wird von Schwens/Fendel übersehen, dass es zwei Lithographien gibt, nicht nur eine, dass eine von ihnen seitenverkehrt ist und dass keine wie hier unterstellt aus dem Jahr 1926 stammt, sondern dass sie vielmehr in den Jahren 1915 und 1930 entstanden sind. Somit wird eine falsche Schlussfolgerung gezogen, wenn es heißt (S. 85):

„die Jahreszahl kann bereits auf den ersten Blick einen Zusammenhang herstellen: Es handelt sich um das Todesjahr der Schwester „Laura“, das den biographischen Bezug wieder herstellt.“

Auch die Zeichnung etwa aus dem Jahr 1899 (Tinte, 47,3 x 32,1) wird hier nicht erwähnt (Svenaeus 1968,204), obwohl sie für die Kontinuität der Motivbearbeitung durch den Maler wohl wichtig gewesen wäre.



Bild 5: Zeichnung Tinte: „Melancholie“ (um 1899)

Interessant ist nun der Tatbestand, dass alle anderen Bilder Munchs um 1910-1915 – also in der Zeit, in der auch „Melancholie“ (1911) entstanden ist – sich durch andere Malweisen und eine heitere, helle Farbgebung auszeichnen. Von Schwens/Fendel wird das zwar eingestanden, aber so gedeutet (S. 85f.):

„In dieser seiner neuen Lebensphase (nach seiner Heilung 1910, WF) stellt das Wiederholen dieses Bildes von 1900 einen Teil seiner schmerzhaften Vergangenheit dar. Nur der neue Titel musste sie mildern. Welches nun der letzte Grund war (...), dass Munch das Bild nach einem Jahrzehnt neu malte und dann signierte, kann und muss offen bleiben. Fest steht durch diesen Nachweis, dass ein solches Tun für den *Maler* eine besondere *Bedeutung* hatte.“ (Hervorh. im Text)

Nun gab es ja gar keinen neuen Titel, und ganz offenkundig markiert „Wiederholung dieses Bildes“ eine Leerstelle. Die Autorinnen füllen sie, indem in Bezug auf andere Bilder Munchs festgestellt wird, „dass Munch in persönlichen Krisen- oder Krankheitszeiten seine negative Lebenserfahrung bewusst verallgemeinert hat, indem er seine Selbstbildnisse durch den Titel von konkretem Raum und konkreter Zeit abhebt“. So lautet nach Schwens/Fendel die verallgemeinernde, „allgemeingültige“ Interpretation dieses „einzigen expliziten Fensterbildes im Schaffen Munchs“,

„dass es diese sichtbare Weite und Freiheit gibt; aber weder „Laura“ noch der leidende, verzweifelte Mensch, wie Munch ihn kennt, sehen die Weite, noch erfahren sie sie als Ausweg aus ihrem Gefängnis. Der Mensch bleibt auf sich selbst verwiesen, was wiederum zu Trauer, Melancholie, Einsamkeit und Verzweiflung führt.“ (S. 89)

## 1.5 Kritische Einwände

Dazu lassen sich mehrere gravierende methodologische Einwände formulieren, die den Wert und die Plausibilität der vorgelegten Interpretation bezweifeln lassen.

- Erstens stehen subjektive Rezeption und präzise Bildbeschreibung unverbunden nebeneinander. Es wird nicht deutlich, inwiefern die subjektive Rezeption, als erster Schritt an sich durchaus plausibel, erkenntnisleitend gemacht werden kann; es werden keine Fragen daraus abgeleitet, so dass die Bildbeschreibung quasi in der Luft hängt und nur suggestiv wirksam werden kann.
- Zweitens verzichtet die Bildbeschreibung, bei aller Präzision in unendlich vielen Details, auf eine Hierarchisierung der Befunde und auf jegliche expliziten Analysekategorien. Die Kriterien werden nicht deutlich, nach denen hier beschrieben wird – eine Analyse im eigentlichen Sinn findet nicht statt.
- Drittens verharrt die Interpretation im Arbiträren, denn es wird nicht verständlich gemacht, nach welchen Gesichtspunkten die Befunde der subjektiven Rezeption und der präzisen Beschreibung miteinander vermischt werden. Die Interpretation ist also keineswegs zwingend und stützt sich ganz auf intuitive Plausibilität – allenfalls eine introspektive Gewichtung subjektiver Rezeption in Referenz zu Bilddetails.
- Viertens und vor allem ist der Rekurs auf biographische Umstände Munchs und speziell das thematisch identische Vorläuferwerk mit (angeblich) anderem Titel zwar verführerisch nahe liegend, bleibt aber eine bloße These, ist im Detail nachweislich falsch und kann die vorgelegte, verallgemeinernde Interpretation nicht begründen. So wäre es durchaus möglich, dass ein Maler ein Bild gegenläufig zu seiner Krankheit und im Widerspruch zu anderen ähnlichen Bildern produziert. Die Nutzung des biographischen Kontextes wie hier unterstellt zudem, dass die Bedeutung eines künstlerischen oder als künstlerisch eingeschätzten Werks erst mit Zusatzwissen zugänglich sei – ähnlich der Devise: Was will der Dichter (bzw. Maler) uns damit sagen? Und wenn sich die anderen Bilder Munchs aus dieser Schaffensperiode so deutlich von dem fraglichen Einzelwerk unterscheiden, scheint es wohl nicht legitim, die eigene Interpretation, die dem zuwider liefe, dann doch noch gleichsam irgendwie 'hinzubiegen', bis sie passt.

These 1: Die Interpretation des künstlerischen Bildes, die eigentlich werkanalytisch fundiert eine Bedeutung eröffnen sollte, bleibt bei Schwens/Fendel eine bloße Behauptung der Interpretinnen, die ihre Zuflucht im Biographischen und im Kontext ausgesuchter anderer Einzelwerke Munchs suchen.

Ergänzend sei immerhin angemerkt, dass diese Interpretation auch überall in der Fachliteratur verbreitet ist, wobei einmal die kranke Mutter, einmal die schizophrene Schwester, manchmal auch beide angeführt werden (z.B. Achenbach 2003, 92, u.v.a.).

## **2. Neue Analyse und Interpretation**

Im Unterschied zum etablierten Forschungsstand, der Analyse und Interpretation des Bildes ausnahmslos in diesem Rückgriff auf Biographie und Gesamtwerk des Malers bezieht, soll hier eine Produktanalyse versucht werden, die von einer ästhetischen Autonomie des Bildes ausgeht. Demnach liegt die Bedeutung des Gemäldes in seiner Struktur aus Form-, Farb- und Raumgestaltung und ist ohne Kenntnis anderer Werke des Malers und seiner Biographie sehr viel besser zugänglich und die Interpretation möglicherweise auch zwingender. Dabei ist insbesondere die Analysekategorie Fragment wegweisend. Analyse bedient sich der Fragmentierung des Bildes, d.h. zerlegt in Fragmente, untersucht diese gesondert, auch im Hinblick auf ihre symbolische Bedeutung, und bringt sie anschließend wieder in jenen kompositorischen Zusammenhang, dem das Bild seine Struktur verdankt. Ausgangspunkt ist eine Beobachtung, die sich als These formulieren lässt.

These 2: Das Bild ist formal dreigliedrig, d.h. man kann drei Fragmente voneinander unterscheiden: Mittelteil, Fußboden und Fenster.

Das soll genauer zunächst formal und dann farblich untersucht werden, wonach noch zwei weitere Fragmente fokussiert werden müssen.



Bild 6: Der Mittelteil (Fragment)

## 2.1 Zur Form

Der Mittelteil des Bildes besteht aus den Wänden des Zimmers rechts und im Hintergrund, der Frau und dem Tisch links unten. Abgesehen von der vertikalen Ekkante hinter der Frau sind ihre Formen ausnahmslos abgerundet, kurvig, bauchig, eine lebendige Morphologie: biologisch, organisch. Darin unterscheidet sich der Mittelteil von den beiden anderen Bildteilen.



Bild 7: Der Fußboden

Davon abgesetzt, wiewohl Teil des Zimmers, ist der Fußboden im rechten unteren Bildteil. Er fällt schräg nach rechts unten ab, gegenüber dem 'normalen' Zwischenteil 'schief' und gleichsam in einen Abgrund. Er zeigt neben einzelnen Farbflecken keine Rundungen, sondern gerade Linien nach rechts unten und mindestens eine Querlinie. Darin differiert er markant auch vom Fenster.



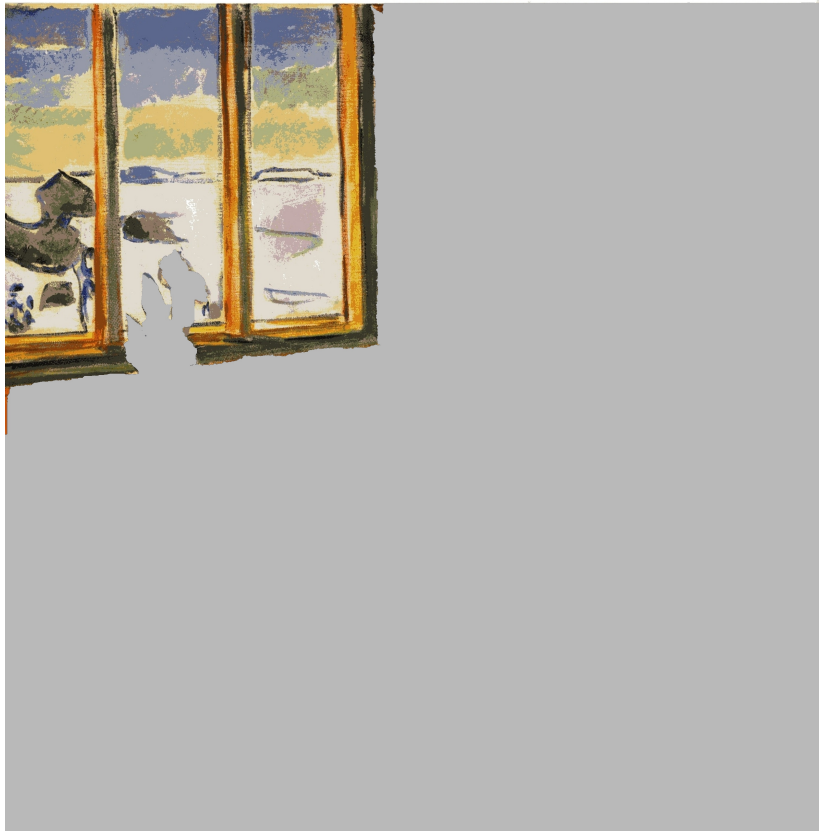


Bild 8: Das Fenster

Im linken oberen Teil wird das rechteckige Fenster in der hinteren Wand abgegrenzt mit vertikalen und horizontalen Geraden und rechten Winkeln des Rahmens. Durch die undeutlich sichtbare Landschaft im Bildhintergrund des „Außen“ wird Raumtiefe hergestellt und dabei die horizontale Grundtendenz unterstrichen. Während der Boden quasi naturhaft zum Zimmer gehört, eröffnet das Fenster den Blick zu einem Jenseitigen, Transzendenten, nicht zuletzt in der Vagheit seiner Gestaltung.

## 2.2 Zur Farbe

Betrachten wir nun die Farbgestaltung, wieder in Unterscheidung der drei Hauptfragmente des Bildes:

- Im mittleren Teil dominieren Rot, Orange und Gelb in fließenden Übergängen und unterschiedlichen Farbintensitäten. Die Farben, analog zur formalen Gestaltung in Kurven, Rundungen und Bögen, symbolisieren Blut, pulsierendes Leben.
- Sein Grund, der Boden, ist dagegen gräulich mit einem Stich in Lila, mit hellblauen und rosa Farbflecken, wobei die Streifen rost bis orange gehalten sind – wie ein Gemisch aus vielen

denkbaren Farben. Diese „Nicht-Farbe“ kontrastiert sehr stark zum mittleren Teil, scheint ‚falsch‘, nicht dazu passend.

- Auch die Außenwelt, durch das Fenster angedeutet, stellt mit dem Blau des Himmels, dem angedeuteten Grün und Hellbraun von Bergen und dem Weiß des Vorder- und Mittelgrundes der Fensterlandschaft einen extremen Kontrast zum Zimmer insgesamt und vor allem zum Boden dar.

Daraus lässt sich ein weiterer Befund ableiten.

These 3: Farbliche Unterschiede und Kontraste unterstreichen und bestätigen die räumliche Dreigliedrigkeit der Komposition.

Mehr noch: Die Farbkomposition kreiert aus der Dreigliedrigkeit einen Kontrast, der von unten nach oben einen transitorischen Charakter erhält: von der Kälte des irdenen Grund´graus´, also des farblichen Gemischs, aufsteigend das warme Rot-Orange-Gelb des pulsierenden Bluts, also das organische Leben, bis hin zum Weißen und Blauen des Himmels oben als ‚Fernziel‘ des Blicks. Der Mittelteil bzw. Zwischenraum, das menschliche Leben, erhält damit einen *status transitoris* und positioniert die Frau als bedeutungsgenerierendes Zentrum.

### 2.3 Zur Frau als Bildzentrum

These 4: Die Frau nimmt in jeder Hinsicht eine mittlere oder vermittelnde Position ein: zwischen unten und oben, zwischen vorne und hinten und zwischen den konträren Optionen von Unten/Boden und Oben/Himmel.

Nicht zuletzt verbinden sich hier Jung (Gesicht) und Alt (in Kleidung quasi verpackt bis ans Kinn). Das Bild lässt offen, ob die Frau steht oder sitzt; beides wäre möglich. Diese Ambivalenz bietet die Optionen, die auch räumlich und farblich angelegt sind:

- entweder zu verharren, abzurutschen, zu fallen,
- oder den Blick aufzurichten, hinauszusehen und voranzuschreiten.

Sie befindet sich im Zimmer und *könnte* auch zum Fenster hinaussehen, wie es der Betrachter tut.



Bild 9: Die Frau als Wahrnehmungszentrum

Dass es sich beim Wahrnehmungszentrum gerade um eine Frau handelt, verweist auf die spezifisch weibliche Beziehung zum Leben. Nur die Frau lebt den naturhaften Übergang von Materie zum Leben und erfährt diese Option jeden Monat. Das Dunkelgrün und Blau ihrer Gewänder schafft farblich eine Verbindung zu den Begrenzungslinien der rechten Wand zum Boden, der hinteren Wand zum Boden, dem Fensterrahmen, der Blume auf dem Tisch und letztlich sogar dem angedeuteten Himmel 'draußen'.

These 5: Die Frau bildet gleichermaßen formal, farblich und räumlich ein bedeutungsmäßig ambivalentes Bildzentrum.

Auch in Gestik und Mimik bleibt die Ambivalenz bestehen: Hände und Körperhaltung entweder resignativ/ erstarrt oder aber entspannt/ gelassen; Augen und Blick entweder traurig/ melancholisch oder aber gesammelt/ zur Ruhe gekommen. Ihr in der Mitte nach rechts und links gescheiteltes Haar unterstreicht diese 'Offenheit'.

## 2.4 Interpretation

Nach der Einteilung des Gesamtbildes in drei Fragmente, der Bestimmung ihrer Zuordnung zueinander und der Fragmentierung der Frau in ihrer räumlichen Positionierung als Wahrnehmungs- und Bildzentrum gilt die Aufmerksamkeit einem letzten Fragment, das bisher

noch nicht zureichend gewürdigt wurde: dem Topf mit Blume auf dem Tisch. Die Rundung des Blumentopfes setzt sich im nach unten 'fallenden' Tisch fort, in farblichem Verweis der bräunlich dunklen Blumenerde auf den Abgrund der erdfarben-grauen, eng begrenzten, nach unten fallenden Fußbodenlinien. Dagegen recken sich Blumenstängel und Blätter nach oben zum Fenster. Die zwei Blüten in ihrer Rot-Weiß-Kombination holen zum einen das Weiß des „Außen“ ins Zimmer hinein und präsentieren zum andern das Rot des Zimmers gegen das weiße „Außen“ – ein deutlicher Hinweis auf eine Verbindung zwischen dem Zimmer und dem Außen. Daraus lässt sich ein weiterer Befund ableiten.

These 6: Die Einheit der Komposition wird letztlich durch die Blume im Topf als Schlüsselsymbol des Bildes hergestellt.



Bild 10: Die Blume als transitorisches Schlüsselsymbol

Was bedeutet das für den erwähnten transitorischen Grundzug des Bildes von unten über die Mitte bis nach oben, vom abfallenden Fußboden des Zimmers bis hoch zum aufsteigenden Blau am Horizont draußen? Dieser Grundzug wird dadurch inhaltlich zu einem Appell für den Betrachter, Frau und Blume in einen Bezug zu setzen. Zieht man die Diagonalen zu den vier Bildecken als Kompositionslinien, so wird sichtbar, dass sich die Frau nur auf drei Bereiche beschränkt, während das vierte, linke Dreieck allein der Blume im Topf vorbehalten bleibt.



Bild 11: Gemälde „Melancholie“ (1911) mit Feldlinien

These 7 (Interpretation): Das Gemälde „Melancholie“ gestaltet die Optionen des Menschen im Leben und ordnet dabei der Frau eine zentrale Rolle zu. Es ist ein sehr lebendiges, freundliches Bild und zugleich eine Aufforderung an den Betrachter, der sich auf gleicher Augenhöhe mit der Zentralfigur befindet, sich mit Blick auf die Symbolik der Blume zu entscheiden.

Das Bild hat den Titel „Melancholie“, aber hätte Munch dieses Bild „Laura“ genannt, so ließe sich die zentrale Figur mitrecht – den Namen in seiner Symbolik wörtlich genommen – als die Bekränzte, die Siegerin verstehen, eben weil sie die Wahl hat und nicht festgelegt ist. Und selbst „Melancholie“ impliziert neben Schwermut auch die Dimension des Abgeklärten, Gelassenen.

Damit wäre in jedem Fall jene Interpretation, die seit Jahrzehnten den Stand der Forschung repräsentiert, zu kritisieren und abzulehnen – „Melancholie“ als zeitgenössischer Ausdruck für „Schizophrenie“ oder Geisteskrankheit, die Frau selbst als Laura: „Dadurch, dass die Frau (...) an den vorderen Bildrand gerückt ist und ihre weit aufgerissenen schwarzen Augenhöhlen direkt auf den Betrachter richtet, entwickelt sich trotz ihrer Starre eine beklemmende Präsenz. Durch das diffuse Licht des Raumes und die sich um die Frauengestalt konzentrierenden starken Verschattungen bleibt Laura dennoch ganz in ihrer eigenen Welt gefangen.“ (Achenbach 2003, 93) Und weiter: „Laura sieht weder das Tuch noch die Blume vor sich. Sie ist völlig isoliert in der Welt, die in die runden Augäpfel eingeschlossen ist. Aber der

Zuschauer kann in diese Welt hineinsehen. Das Muster der Decke zeigt die Formen der blutenden Gehirnschicht der Kranken, aus der die Blume aufwächst. Diese Blume repräsentiert nicht die Schönheit der Natur. Es ist die Blume des Schmerzes. Die Dialektik zwischen der einsamen Gestalt und dem faszinierenden Muster des Tischtuchs ist die vitale Kraft in der Organisation des Bildes.“ (Svenaesus 1968, 205+208, zit. bei Achenbach 2003, 93)

Gegenüber solch wilden Assoziationen, subjektivistischen Projektionen und pessimistischen Spekulationen scheint die hier vertretene optimistische Interpretation werkanalytisch sehr viel fundierter. Die Kombination von Bildbeschreibung und Bildinterpretation bedarf der Bildanalyse als kategorien- und methodengesteuerter Strategie, um Anspruch auf Wissenschaftlichkeit zu erheben.

#### *Quellen:*

- Gösta Svenaesus: Edvard Munch. Das Universum der Melancholie. Lund 1968.  
Christa Schwens und Ruth Fendel: Bild-Analyse – Bild-Verstehen. Theoretische Begründung und Anwendung. Königstein/Ts. 1980, S. 73-92.  
Guido Magnaguagno: Edvard Munch. Ausstellungskatalog Museum Folkwang Essen 1987, Kunsthaus Zürich 1987/88. Essen, Zürich, Oslo 1987.  
Reinhold Heller: Edvard Munch: Leben und Werk. München 1993.  
Rudy Chiappini (Hrsg.): Edvard Munch. Ausstellungskatalog Lugano. Zürich, Oslo 1998.  
Gerd Woll: Edvard Munch, Werkverzeichnis der Graphik. München 2001.  
Sigrid Achenbach: Edvard Munch. Die Graphik im Berliner Kupferstichkabinett. Berlin 2003.  
Gerd Woll: Edvard Munch, Complete Paintings, vol. II: 1898-1908. London 2009.  
Gerd Woll: Edvard Munch, Complete Paintings, vol. III: 1909-1920. London 2009.

## 2.3 Symbol – „Traum, verursacht durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel, eine Sekunde vor dem Aufwachen“ (1944) von Salvador Dalí

### 1. Das Bild als Traum

Das Gemälde von Dalí eröffnet sich am ehesten über seine Symbolisierung als kompositionelle Gestaltungsstrategie. Die einzelnen Fragmente des Bildes werden demnach als verschiedene Symbole verstanden, die zu entschlüsseln und in einen bedeutungsgenerierenden Zusammenhang zu bringen sind. Die Bezeichnung des Bildes in seinem Titel explizit als ein „Traum“ verweist auf die Bildfragmente als Erscheinungsformen des Unterbewussten in Form von Symbolen, die das eigentlich Gemeinte maskieren, weil es verdrängt wurde. In diesem Fall gilt die Bildanalyse also als Traumanalyse. Übrigens hat sich Dalí intensiv mit den Arbeiten Freuds zum Unbewussten und zum Traum als seiner Manifestation auseinander gesetzt und traf mit ihm 1938 auch persönlich zusammen. Kategorien wie Symbolisieren, Splitten, Verschieben, Verdichten gehören bei Freud zur ganz normalen „Traumarbeit“ und werden deshalb auch bei der Bildanalyse hier herangezogen.



Bild 1: Original (Quelle: von Maur 1989, 295)

Im Bildtitel werden außerdem drei Schlüsselbegriffe genannt; Flug, Biene, Granatapfel. Sie bezeichnen die Ursache des Traums und können deshalb besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Das Fliegen meint die Befreiung des Geistes aus den Beschränkungen der Materie, der *Flug* den Übergang in eine übermenschliche Seinsform. Die *Biene* steht für Unsterblichkeit oder Auferstehung. Der *Granatapfel* schließlich symbolisiert Zeugungskraft, Fruchtbarkeit, Leidenschaft, aber auch Unsterblichkeit und Auferstehung. Die Zwischenbilanz lautet also: Die drei Begriffe symbolisieren gleich bleibend ein und dasselbe (Symbolcluster): die Transformation zum Göttlichen. In der Bildecke rechts unten ist diese Traumursache – nicht zu verwechseln mit dem Traum selbst – visualisiert.



Bild 2: Biene im Flug um den Granatapfel (Detail)



Die übrigen Symbole im Bild beschreiben diesen Traum. Man muss dabei vier Komplexe unterscheiden: erstens die Kette oder Abfolge vom Granatapfel über den Fisch und den Löwen/Tiger bzw. Tiger bis zum Gewehr; zweitens den Elefanten mit Obelisk im Hintergrund; drittens die schwebende nackte Frau; und viertens das räumliche Setting, vor allem mit dem reliefartigen Untergrund und dem angeschnittenen Felsabbruch rechts oben im Bild.

## 2. Fragment 1: Die Symbolkette

Die *Symbolkette*, die sich von links bis über die Mitte bis zur rechten Bildseite und in einem Bogen, erst aufsteigend und dann sich senkend, direkt auf die liegende Frau zielt, beginnt mit dem *Granatapfel*, aus dessen Kern ein *Fisch* entspringt. Die partielle Ursache des Traums tritt also im Traum selbst auf und setzt sich im Fischsymbol fort: Sinnbild des Wassers, Sinnbild von Leben, Fruchtbarkeit, Zeugung, aber auch Hinweis auf Unterwelt und Tod. Der Fisch kann göttlich sein oder dämonisch, er verschlingt oder speit wieder aus wie beim sprichwörtlichen biblischen Jonas. Aus dem weit aufgerissenen roten Maul des Fisches entspringt ein Tier, halb Löwe, halb Tiger, das wiederum einen Tiger ausspeit. Der *Löwe* ist als Symbol gekennzeichnet durch die Ambivalenz von Stärke, Mut, Sonne, Auferstehung auf der einen Seite, auf der anderen Seite ist er aber auch Sinnbild für Krieg, Gewalt, Grausamkeit, Angriff. Er geht mit Kopf und Vorderteil und dann aus seinem Maul schlüpfend zum brüllenden Tiger über, der sich im gierig-aggressiven Sprung nach vorn befindet, mit aufgerissenen Maul und ausgefahrenen Krallen. Der *Tiger*, nunmehr nur noch in der Pose des Angreifers und Zerstörers, leitet in seiner Bewegung über zum Gewehr, das bereits die schlafende nackte Frau berührt. Hier ist die Ambivalenz vollends „gekippt“. Das Gewehr ist nur noch Symbol für Gewalt und Tod, nicht zuletzt mit dem aufgepflanzten Bajonett – Kennzeichnen nicht von Jägern, sondern von Kriegern. Die Zwischenbilanz hier lautet: Die Symbolkette visualisiert in Gestalt eines kontinuierlichen Splittens und Verschiebens die Transformation von Auferstehung und Unsterblichkeit letztlich hin zu Vernichtung und Tod.



Bild 3: Symbolkette (Fragment)

### 3. Fragment 2: Der Elefant

Gegenläufig zu dieser Aktionskette voller Dramatik, mit entsprechend grellen, aufdringlichen Schockfarben, läuft im Bildhintergrund, eher blass dargestellt, mit weit ausgreifenden Schritten und in heftiger Vorwärtsbewegung ein *Elefant* auf sehr langen, dünnen, filigran wirkenden Beinen mit aufgeregt erhobenenem Rüssel. Auf dem Rücken trägt er einen *Obelisk* auf blauem Tuch. Der Elefant symbolisiert Stärke, Klugheit, Frieden, wieder Unsterblichkeit und Göttlichkeit; er ist Träger des Universums. Gelegentlich trägt er wie hier einen Obelisk, der erneut Zeugungskraft symbolisiert, den Strahl der Sonne, Sinnbild des Gottes Ra. Der barocke Bildhauer Gian Lorenzo Bernini etwa hat seine Skulptur auf der Piazza della Minerva in Rom mit einem originalen altägyptischen Obelisk ausgestattet (1665-1667), dort allerdings durch ein aufgesetztes Kreuz „verchristlicht“ bzw. „verpöpstlicht“. Das *blaue Tuch* darunter verweist auf die Farbe des Wassers, des Himmels, auf das Spirituelle und wieder auf das Göttliche. Der Obelisk ist unübersehbar beschädigt, abgeschlagen an den Kanten und mit abgebrochener Pyramidenspitze. Die verblassten Farben indizieren um ein Weiteres die Gefährdung des Göttlichen, das durch den zunehmenden Mond wieder auf das Weibliche bezogen wird.



Bild 4: Elefant mit Obelisk bei Dalí (Fragment)



Bild 5: Elefant mit Obelisk bei Bernini (Ganzbild)

#### 4. Fragment 3: Die Frau

Die Frau liegt wie hin gegossen da, passiv auf dem Rücken, mit zurückgelegtem Kopf und nach unten hängenden Haaren, ihre Lippen und ihre Augen geschlossen, mit angewinkeltem rechten Bein, geschmückt mit Rot auf den Lippen und auf den Fußnägeln. Sie repräsentiert Gaia, wie auch rechts unten am Felsrelief notiert. Sie gilt als das Prinzip des Ur-Weiblichen – sie ist sowohl die Große Mutter als Ursprung allen Seins als auch das Objekt der Begierde für den, der mit Gewalt in sie eindringen will. Nach dem altgriechischen Mythos gebar Gaia aus sich selbst heraus Uranos, mit dem sie mehrere Kinder zeugte, die aber Gaias Schoß nicht verlassen konnten, weil Uranos in ständiger Umarmung und Begattung begriffen war. Auf Bitten Gaias lehnten ihre Kinder sich daraufhin gegen Uranos auf und entmannten ihn, während er in sie eingedrungen war (im Mythos mit einer Sichel, nicht mit einem Bajonett) – damit kamen die Kinder frei. Aus dem Blut des getöteten Uranos erschuf Gaia die Giganten und die Erinny-

en, während sein Samen sich ins Meer ergoss, woraus wiederum Aphrodite, die Göttin der Schönheit entstand.

Darin lassen sich - nicht zwingend, aber auch nicht ausgeschlossen – traumtypische Maskierungstechniken erkennen: die Verschiebung, wenn Gaias Kinder in Gestalt der Tiger erscheinen; die Verdichtung, wenn sie selbst die Gestalt Aphrodites annimmt. Aus der Transformation der Symbolkette von Auferstehung zum Tod wird damit ein zirkulärer Prozess. Es ist die Frau selbst, die sich hier als Träumende konzipiert.

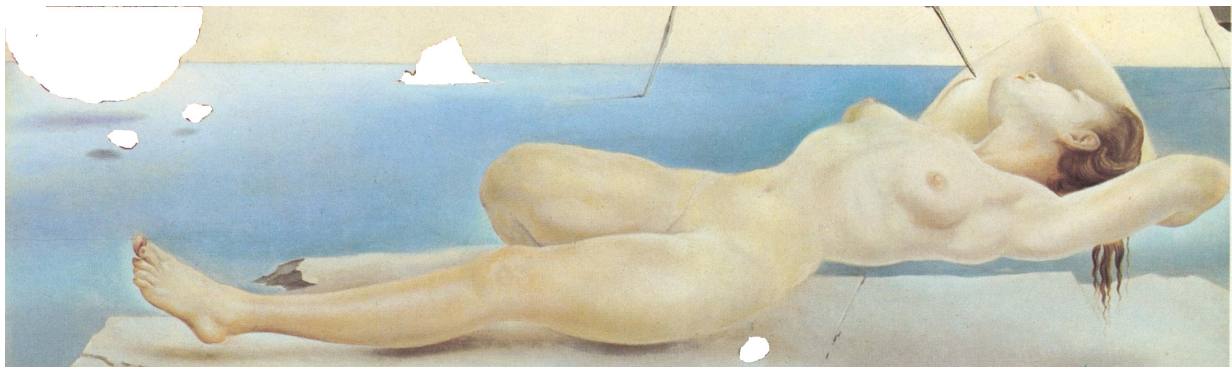


Bild 6: Gaia/Aphrodite (Fragment)

## 5. Das räumliche Setting

Der Traum ereignet sich räumlich wie auf einer Bühne: Im Vordergrund (hinter dem Traumauslöser, mit dem alles beginnt) liegt die Frau, angegriffen von den Tieren aus dem Mittelgrund, die in gewisser Weise auch auf den Betrachter zuspringen, während im Hintergrund der Elefant vorbei eilt. Die Horizontlinie teilt das Bild in die oberen zwei Drittel mit den Tieren und das untere Drittel mit der Frau. Der Horizont signalisiert die Weite des Universums, in dem Firmament und Boden durch das gleiche Blau aufeinander bezogen sind. Der Boden ist Wasser, aus dem die Spitze eines Felsens ragt, und zugleich feste Fläche, auf der die Spinnenbeine des Elefanten aufsitzen. Dass Gaia hier nicht liegt, sondern schwebt wie im freien Raum, nimmt nicht die spätere sog. Gaia-Hypothese vorweg, nach der Gaia identisch ist mit dem Planeten Erde im Weltraum, quasi als eine sich selbst organisierende Biosphäre. Vielmehr wird damit auf ihre mythologische Bedeutung abgehoben: die schwangere Göttin mit der Bedeutung als Mutter Erde – eine über die Fruchtbarkeit gestiftete Beziehung seit den frühen Ackerbaukulturen (z.B. Gimbutas 1989, 141ff.). Auch die reliefartige Felsplatte unter der Frau figuriert möglicherweise als eine kultische oder sakrale, „monumentale“ Komponente. Aus den Kernen des Granatapfels, die zu Boden fallen (links), entstehen dem Mythos gemäß Diamanten und Edelsteine (rechts). Die angeschnittene Felsformation am rechten Bildrand bietet ein Gegengewicht zur Symbolkette und gestaltet konzeptionell eine Diagonale vom Granatapfel links über die Tiere bis nach rechts, die das gesamte Bild in zwei gleiche Teile teilt und damit die

Trennung des unteren Drittels von den beiden oberen Dritteln wieder aufhebt. Zugleich wird damit Raamtiefe konstituiert.



Bild 7: Balance und Raamtiefe (Kompositionslinie)

Wesentliche Funktion des räumlichen Setting ist somit die Gestaltung der konzeptionellen Einheit des gesamten Bilds und seiner Fragmente.

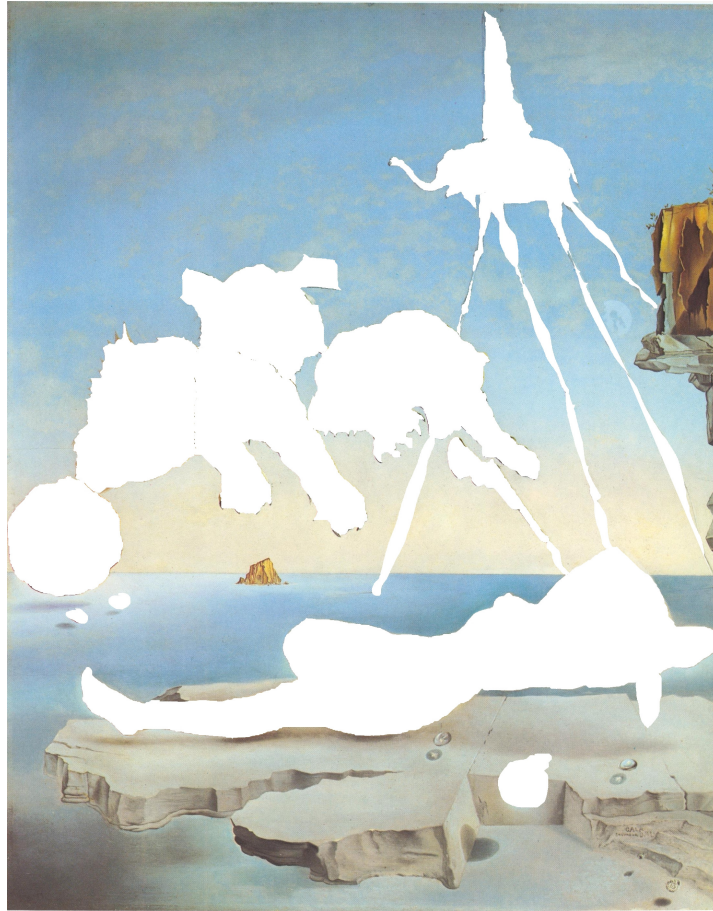


Bild 8: Der Raum ohne die Schlüsselsymbole

## 6. Interpretation

Was also wird mit diesem Traum geträumt, was wird verdrängt und abgewehrt, weil es latent oder unbewusst bleiben soll? Es ist das Streben des Menschen nach Transformation zum Göttlichen selbst (Traumauslöser), das zur Auflösung der ihm gegebenen Ambivalenz in Vernichtung und Tod (Symbolkette) führt, wobei jedoch an Unsterblichkeit und Göttlichkeit als Zielen festzuhalten ist (Elefant). Der Traum ist kein individueller oder privater, sondern ein archetypischer Traum. Verdrängt werden Kastration und Ermordung des Vaters bzw. Liebhabers, weil sie für die Mutter bzw. Geliebte unerträglich sind. Die Tat wird maskiert und vordergründig gerechtfertigt durch die Befreiung der Kinder, sie wird kompensiert durch die Verwandlung in die Göttin der Schönheit (Frau). So lautet die Message dieses Bildes: Für den Menschen ist der Zirkel von Tod und Wiedergeburt unüberwindbar – und das Streben nach Transformation zum Göttlichen wird für ihn ewig Streben bleiben. Der Sinn dieses Gemäldes ist somit in seine (zirkuläre) Struktur eingeschrieben

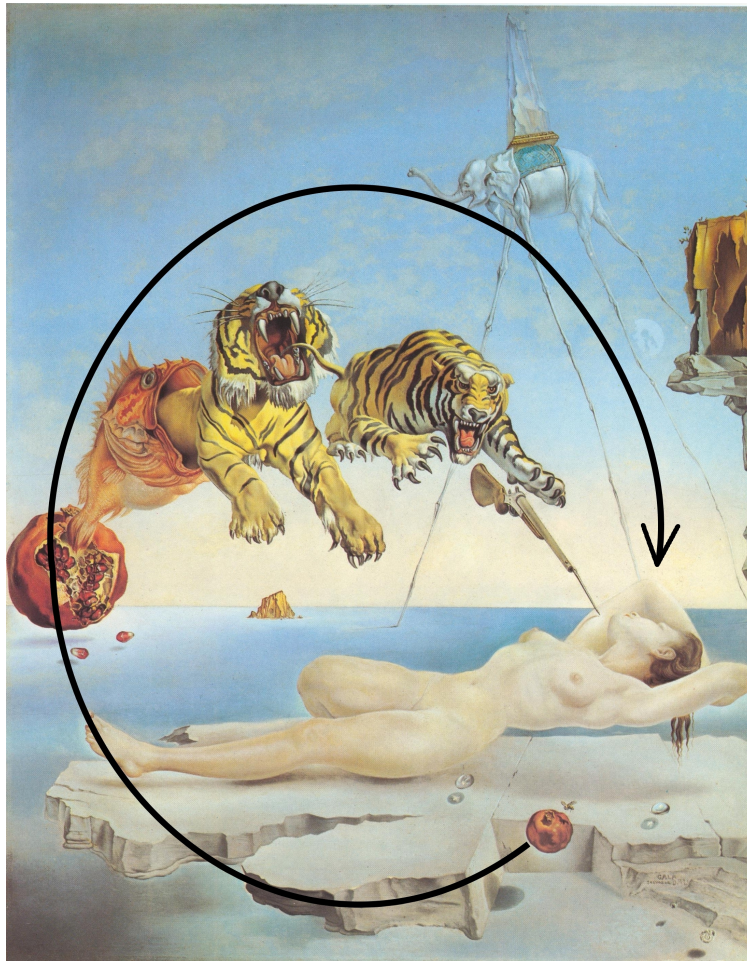


Bild 9: Zirkuläre Struktur als Sinn

*Quellen:*

Sigmund Freud: Die Traumdeutung, orig. 1900.

Salvador Dalí. Retrospektive 1920-1980 (Ausstellungskatalog). München 1980.

Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz, Sergius Golowin: Lexikon der Symbole. 5. Aufl. Wiesbaden 1980.

J.C. Cooper: Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Wiesbaden 1986.

Karin von Maur (Hrsg.): Salvador Dali, 1904-1989. 4. revid. Aufl. Stuttgart 1989.

Marija Gimbutas: Die Sprache der Göttin. Das verschüttete Symbolsystem der westlichen Zivilisation. (orig. 1989) Frankfurt Main 1996.

Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik. 5. Aufl. Stuttgart 1991.

Hildegard Kretschmer (Hrsg.): Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2008.

## 2.4 Verweis – „Das Emmaus-Mahl“ (1535) von Tizian, „Yo Mama´s Last Supper“ (1996/2001) von Renée Cox und das Kern- Jeans-Werbebild von Horst Wackerbarth (1993) in Be- zug auf das „Abendmahl“ von Leonardo da Vinci

### 1. Verweiskarakter von Bildern, speziell Werbebildern

Wie in anderen Medien (z.B. Film) und in anderen Kunstformen (z.B. Literatur) haben auch Bilder häufig einen Verweiskarakter, der maßgeblich für die Aussage oder Message des jeweiligen Einzelbildes ist. Ohne die Aufklärung oder Berücksichtigung dieses Verweises kann dem entsprechenden Bild zwar Bedeutung zugesprochen werden, jedoch wird damit seine Ausagedimension nur begrenzt erfasst. Die wichtigsten dieser Bezüge auf andere Werke oder Phänomene sind kunstgeschichtlicher, fotogeschichtlicher und allgemein kulturgeschichtlicher Art. Tradition und Bildung fungieren dabei als ein riesiges Reservoir an gespeicherten Images und Versatzstücken, die bei einem genügend hohen Bekanntheitsgrad aufgerufen und instrumentalisiert werden können.

Die Funktionen solcher Verweise sind vielfältig, aber endlich: So kann ein Vorläuferwerk oder vergangenes Ereignis durch den Verweis positiv in Erinnerung gerufen werden, etwa als Hommage an den Künstler oder als Gestaltung einer Traditionskette, an die explizit historisierend angeschlossen wird. Denkbar ist auch der Verweis als Bezugnahme im Sinne einer Kritik, einer Weiterentwicklung oder einer Ausweitung. Insbesondere Adaptionen wollen häufig aktualisieren, neu inszenieren, alternativ als relevant begründen oder als bedeutungsträchtig neu in Erinnerung rufen. Seltener ist der schlichte Ideen-, Motiv- oder Bildklau als Ursache.

In der Werbung jedoch dominiert ausnahmslos das Verwertungsinteresse. Der Verweis dient hier dazu, von der Attraktivität des zitierten oder verwendeten Bildes oder Ereignisses zu profitieren, indem man explizit daran anknüpft und durch eine Art Imagetransfer das neu Propagierete, das Werbeprodukt, das beworbene Unternehmen, den Werbenden selbst aufwertet. Werbung jeglicher Art, die sich solcher Verweise bedient, mag zwar auch informieren oder amüsieren wollen, verfolgt final aber eine Fremdbestimmung, eine Überredung, eine Ausbeutung – sei es in ökonomischer Hinsicht wie bei der Wirtschaftswerbung, sei es in politisch-ideologischer Hinsicht wie bei der Parteien- und Wahlwerbung. Auch 'gute' Nonprofit-Werbung, etwa für einen allgemein nützlichen Zweck, instrumentalisiert und verfälscht dasjenige, auf das verwiesen wird. In diesem Fall sind wir nur eher geneigt, es zu tolerieren oder gar zu akzeptieren.

Die Analyse von Verweisen ist aufwendig und setzt Spezialkenntnisse, eine fundierte Allgemeinbildung und viele gute Kontakte zu Experten der verschiedenen Wissenschaften und kulturellen Sektoren voraus. Speziell in der Kunstgeschichte ist die Offenlegung solcher Ver-



weisketten aber gang und gäbe – in der Tat müssen diese häufig die fehlende Bildanalyse ersetzen. Im Unterschied dazu braucht der Verweischarakter speziell von Werbebildern nur kurz illustriert werden, um das Gemeinte zu verdeutlichen. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Werbebilder aufgrund der geringen Kontaktzeit, Wahrnehmungszeit, Rezeptionszeit ihren Verweis blitzartig bewusst machen müssen und außerdem massenwirksam auf solche Phänomene Rekurs zu nehmen haben, die in einer breiten Öffentlichkeit, im Bewusstsein sehr vieler Menschen präsent und abrufbar sind. Erstes (wohl bekanntes) Beispiel wäre das Bild des aidskranken sterbenden David Kirby der amerikanischen Fotografin Therese Frare, das zunächst unter Titeln wie „The End“ oder „Together at last“ in der Zeitschrift „Life“ (1990) veröffentlicht wurde. Ikonographisch genutzt wird hier das Pieta-Motiv, wie es etwa von Michelangelo, Pallotto oder Mantegna künstlerisch gestaltet worden ist.



Bild 1: Foto „The End“ bzw. „Together at last“



Bild 2: Skulptur „Pieta“ (Michelangelo)

Das Sterben von Kirby, Gründer der Aids-Foundation in Ohio, wird hier durch die Parallelität zum Sterben Christi überhöht – „Symbol für Leid, Schmerz, Trauer, aber auch Erlösung“ (Reichertz 1994, 262). Die Verwendung des preisgekrönten Fotos dann jedoch im Rahmen einer Werbekampagne von „United Colors of Benetton“ (1992) erregte weltweit Widerspruch, Protest, Ablehnung. Die werbliche Fremdbestimmung wird kenntlich durch den Namen der Firma, der rechts unten in das Bild gedruckt wurde. Mit einem Tabubruch also sollte Aufmerksamkeit hervorgerufen und eine öffentliche Debatte initiiert werden, um mehr Pullover des Unternehmens zu verkaufen. Dieser Fall wurde ausführlich und breit diskutiert, vor allem unter medienethischen Gesichtspunkten. Nur nebenbei hat man dabei auch erwähnt, dass sich das Bild von der Pieta-Skulptur bzw. entsprechenden Gemälden in vielerlei Hinsicht unterscheidet (z.B. in der Positionierung der Figuren oder in der Beweinung von David Kirby im Kreis seiner Familie, in den Armen des Vaters, gegenüber der Beweinung des toten Jesus in den Armen seiner Mutter Maria). Aber der moralische Aufschrei war zu laut, als dass die künstlerische Bearbeitung durch die Fotografin wahrgenommen worden wäre.

Für Verweise in Werbebildern steht grundsätzlich die gesamte Kulturgeschichte zur Verfügung. Das kann sich auf die Filmgeschichte beziehen wie im Falle des Verdauungsmedikaments „Antifom“ gegen Blähungen, das eher drastisch auf ein berühmtes Image von Marilyn Monroe verweist:



Bild 3: „Antifom“-Werbepbild“



Bild 4: Marilyn Monroe auf dem U-Bahnschacht

Dass beim Werbebild (Bild 3) auf den U-Bahnschacht verzichtet wird, aus dem im Film „Das verflixte siebte Jahre“ (1955) der Luftstrom kommt und das Kleid erst hoch wirbelt (Bild 4), verweist zwar auf das Produkt, für das geworben wird, macht aber auch deutlich, dass der Reiz der Symbolik eher im kruden Voyeursinteresse besteht.

Das kann sich aber auch auf spektakuläre Personen der Zeitgeschichte beziehen wie im Falle des Fußballvereins Bayern München, der einen neuen Topspieler (Franck Ribéry) eingekauft hat, analog zum früheren „Kaiser Franz Beckenbauer“. Das Werbebild für den Verein (Bild 5) erinnert in den Accessoires bis in Details hinein deutlich an den bayerischen „Märchenkönig“ Ludwig II. im 19. Jahrhundert (Bild 6).



Bild 5: Werbebild Bayern München



Bild 6: Porträt des „Märchenkönigs“ Ludwig II.

Andere Werbebilder gehen in der Geschichte noch weiter zurück und rekurren dabei manchmal auf Personen, manchmal auf spektakuläre Ereignisse. Ein Beispiel für ersteres wäre etwa die VW/Skoda-Werbung, die Christopher Columbus darstellt mit dem historisch korrekten Zusatz „left for India and discovered America“, um damit auf das neue Navigationsgerät in diesem Auto hinzuweisen (Bild 7). Letzteres hat das Boulevardblatt „BILD-Zeitung“ in einer Werbekampagne eingesetzt, hier unter dem Stichwort „Vorsicht, Falle!“, eine Abbildung des trojanischen Pferdes, wie es von den Bürgern Trojas nichts ahnend in ihre Stadt gezogen wurde, mit Verweis auf die offensichtlich lebenswichtigen Informationsangebote dieses Publikationsorgans (Bild 8).



Bild 7: VW/Skoda-Werbung mit Columbus

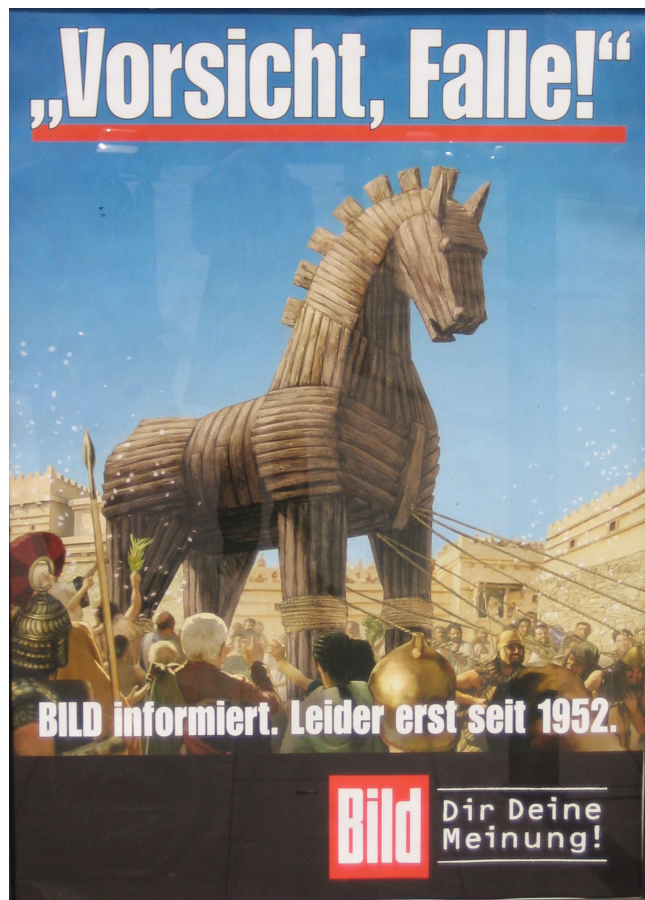


Bild 8: BILD-Werbung mit dem trojanischen Pferd

Die Verweise bei allen erwähnten Beispielen entfalten ihre Bedeutung primär im Topos, im Motiv, also im inhaltlich Dargestellten (Schmerz, Luftstrom, Prunk etc.). Eine Bildanalyse im eigentlichen Sinn ist für den Rekurs auf die Vorlage eigentlich nicht nötig. Ganz anders bei denjenigen Verweisen, der eher gestalterisch erfolgen und zugleich auf die Darstellungsweise der Vorlage selbst abheben. Sie sollen exemplarisch am komplexeren Fall des „Abendmahls“ von Leonardo da Vinci thematisiert werden. Dieses Gemälde ist in der breiten Öffentlichkeit so bekannt, dass der Verweis der hier gewählten drei Bilder für alle offensichtlich ist. Entscheidend ist hier freilich die Form der Bezugnahme, die man allerdings erst als bedeutungsträchtig ermitteln kann, wenn die charakteristischen Merkmale der Vorlage selbst bewusst geworden sind. Insofern kann man in diesem Fall von einer zweifachen oder zweistufigen Bildanalyse sprechen.

## 2. Der Fall „Abendmahl“ in Kunstgeschichte und Werbung

Bevor das Bild selbst thematisiert wird, müssen wir uns mit dem Tatbestand vertraut machen, dass es sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Werbung eine herausragende Rolle spielt. In den ersten Jahrzehnten nach der Entstehung des Originalbildes (1498) in der Renaissance: ein Wandgemälde im Refektorium des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie in Mailand, gab es in Italien und Flandern eine Fülle von Kopien. Gemäß dem World Wide Web finden sich inzwischen in aller Welt leicht über 100 verschiedene Gemälde, ferner Reliefs, Bildpostkarten, Bebilderungen der Bibel, Wandgemälde in Dorf- und Pfarrkirchen auf dem Land, Kunstdrucke und Poster, Stickereien, teils auch Gobelins/Wandteppiche, Mosaik und Glasfenster (siehe auch z.B. Eichholz 1998, Bildteil; Ladwein 2004, 85ff.). Insbesondere der Stich von Raphael Morghen (um 1800) als erste Massenreproduktion des da Vinci-Bildes trug zu seiner Popularität bei. Einige wenige Beispiele sollen die Vielzahl der Gestaltungen nur andeuten.

Im 16. Jahrhundert gab es stilistisch ganz unterschiedliche Formen. Albrecht Dürer beispielsweise schuf den Holzschnitt „Abendmahl“ im Jahr 1523, mit Judas abgesetzt rechts vor dem Tisch, den Geldbeutel in der Hand auf dem linken Knie.



Bild 9: „Abendmahl“ von Albrecht Dürer

Jacopo Bassano gestaltete das Abendmahl 1542 in der Galleria Borghese in Rom, mit Hund und Katze am Boden, figurativ verdichtet und mit einer Fülle von Details.



Bild 10: „Abendmahl“ von Jacopo Bassano



Bild 11: „Abendmahl“ von Giorgio Vasaris

Giorgio Vasaris malte das Abendmahl, ebenfalls im 16. Jahrhundert, stilistisch völlig anders, zudem mit Jesus im wirklichen Kreis der Gemeinschaft mit den Jüngern, wobei der freie Platz gleichsam vom Betrachter eingenommen wird.

Die Darstellungen erstrecken sich bis ins 20. Jahrhundert. So schuf beispielsweise Emil Nolde sein „Abendmahl“ im Jahr 1909, Andy Warhol sein „Last Supper“ im Jahr 1986 – und hier auch nur ein Beispiel aus einer ganzen Serie von „Last Supper“-Porträts von Warhol.



Bild 12: „Abendmahl“ von Emil Nolde



Bild 13: „The Last Supper“ von Andy Warhol



Neben solchen diziert künstlerischen Darstellungen bzw. sakralen Gestaltungen gibt es eine zweite große Gruppe: die der werblichen Darstellungen im Wirtschaftssystem. Auch hier sollen nur einige Beispiele die Vielzahl andeuten – zunächst das Abendmahl als Werbebild für den Film „Star Wars“:



Bild 14: Werbebild für „Star Wars“



Bild 15: Werbebild von Brigitte Niedermaier (für Girbaud)

Dann das Abendmahl als Werbebild für Klamotten der Modeschöpfer Marithé und Francois Girbaud, auf dem verschiedene Merkwürdigkeiten zu beobachten sind (z.B. schwebt die Tischplatte in surrealer Manier, desgleichen die Figuren, deren Sitzgelegenheit entfernt wurden, wobei unter dem Tisch nur 17 oder 18 Beine zu finden sind statt 26, außerdem eine Hand, die niemandem gehört, die jedoch mit einer Taube geschmückt ist). Drei weitere Beispiele wären das Werbebild für die Fernsehserie „Die Simpsons“, für den VW-Golf in Mexiko und für Junk-Food wie Kentucky Fried Chicken und McDonald (Bild 16-18).



Bild 16: Werbebild „Die Simpsons“



Bild 17: Werbebild VW



Bild 18: Werbebild Schnellrestaurantketten

Damit ist die große Bandbreite instrumentalisierter Versionen keineswegs erschöpft. Ergänzen ließen sich beispielsweise noch explizit kritische Versionen, mit denen Bibel und Christentum verspottet oder parodiert werden sollen, ebenso wie gegenwartsbezogene Fotografien, auf denen (umgekehrt) gläubige Christen gezeigt werden, wie sie sich an einem Tisch oder im Kreis positionieren, um – beispielsweise zum Osterfest – gemeinsam das Abendmahl einzunehmen.

Nicht zuletzt sei in Erinnerung gerufen, dass das Bild „Abendmahl“ von Leonardo da Vinci seit dem Bestseller-Roman „Sakrileg“ (2003, dt. 2004) von Dan Brown und seiner erfolgreichen Verfilmung (2006), die auch im Fernsehen gezeigt wurde (2009), in der Populärkultur so große Verbreitung gefunden hat, dass es inzwischen einen Roman- und erneuten Filmnachfolger nach sich gezogen hat („Illuminati“). Dabei werden „Geheimnisse“ unterstellt, die der Künstler Leonardo da Vinci angeblich in seinem Abendmahl-Bild versteckt hat („da Vinci Code“). So soll die Figur auf der rechten Seite von Jesus kein Jünger sein, sondern eine Frau: Maria Magdalena, mit der er verheiratet gewesen sei und auch Nachkommen gezeugt habe. So soll die Kirche bzw. Kaiser Konstantin die heiligen Schriften des Neuen Testaments purgiert, gefälscht haben, wobei alle Hinweise auf Jesus als Propheten – eben nur Mensch, nicht auch Gottes Sohn – ausgeklammert worden seien, um die Macht des Papstes und der patriarchalen Organisation Römische Kirche zu stützen. So soll die Mär vom heiligen „Gral“ erfunden worden sein, um das eigentliche Geheimnis zu verschleiern: dass es sich bei dem Gral um nichts weiter handele als um ein Symbol des weiblichen Schoßes. Paradies und Erlösung lägen demnach nicht im Jenseits, sondern in der durch und durch irdischen geschlechtlichen Vereinigung von Mann und Frau – womit Kirche und Christentum natürlich hinfällig würden.

### **3. Das Bild „Abendmahl“ (1498) von Leonardo da Vinci**

Beim Gemälde „Abendmahl“ handelt es sich um eine Textvisualisierung bzw. Buchverbildung, d.h. zunächst muss kurz der Ausgangspunkt reflektiert werden. In allen vier Evangelien des Neuen Testaments wird „Das letzte Abendmahl“ erwähnt und dargestellt, allerdings teils unterschiedlich. Matthäus (26, 17-28) beschreibt, wie Jesus den Judas als Verräter benennt und dann Brot und Wein als seinen Leib und sein Blut weiht. Markus (14, 12-25) berichtet nur von der Ankündigung des Verrats, ohne dass der Name des Verräters genannt wird, gefolgt von der Einsetzung der Eucharistie. Lukas (22, 7-23) vertauscht die Reihenfolge und erhöht damit die Dramatik: Erst wird feierlich das Sakrament der Eucharistie eingesetzt, dann wird allgemein auf den baldigen Verrat hingewiesen. Bei Johannes schließlich erfolgt die Einsetzung der Eucharistie schon sehr viel früher, gefolgt von einem Hinweis auf Judas als den Verräter (6, 48-71), und beim Abschied von seinen Jüngern, kurz vor Beginn der Passion, wird noch einmal konkreter auf den Verräter eingegangen (13, 21-30): Jesus kündigt an, der sei der Verräter, dem er das Brot reiche, und er taucht das Brot in die Schüssel und reicht es Judas. Der verlässt daraufhin den Raum und von den übrigen Aposteln heißt es, sie hätten das durch ein Missver-

ständnis gar nicht richtig begriffen. Mit anderen Worten: Am wahrscheinlichsten ist, dass sich Leonardo da Vinci an der Lukas-Version orientiert hat. Eine Identifikation des Verräters durch Namensnennung oder gestisch, durch das Eintauchen des Brotes, ist jedenfalls ausgeschlossen (ausführlich z.B. Hoerth 1907), stattdessen wird in dem Gemälde hervorgehoben: „Da sprachen sie erregt miteinander, wer von ihnen es wohl sei, der solches tun könnte.“ (Lukas 22, 23)

Neu war bei da Vincis „Abendmahl“ vor allem zweierlei: die Raumgestaltung und die Figurengestaltung. Neu heißt: im Unterschied zu den zahlreichen Vorläufern, die bislang die Standards der Visualisierung dieser Bibelszene gesetzt hatten. Man muss davon ausgehen, dass das Motiv des Abendmahls im 14. Jahrhundert in sehr vielen Klöstern, speziell in der Toskana, an einer Wand des Refektoriums abgebildet wurde – eine solche geistliche Symbolisierung und Aufwertung des gemeinsamen Mahls der Mönche war einfach zu nahe liegend (z.B. Feddersen 1975, 94). Stil prägend wurden dabei vor allem die Visualisierungen von Andrea del Castagno (um 1440) und von Domenico Ghirlandaio (um 1480). Beide hatten ihren gemeinsamen Vorläufer im „Abendmahl“ von Taddeo Gaddi (um 1340-1350), alle drei in Florenz (z.B. von Einem 1961, 27ff.; Feddersen 1975, 94).



Bild 19: Frühe Vorlage von Taddeo Gaddi (Quelle: Ladwein 2004, 26)

Christus sitzt hier an einer langen Tafel mit seinen Jüngern, mit Wein und Brot auf dem Tisch, alle mit einem Heiligenschein versehen mit Ausnahme von Judas, der sich nicht hinter, sondern vor dem Tisch befindet und somit mehrfach von den anderen Jüngern abgesetzt wird – wie ursprünglich auch noch von da Vinci eigentlich vorgesehen (vgl. Brizio 1996, 32; von Einem 1961, 55ff.). Hier wie auch bei den meisten anderen Vorläuferbildern gilt die Einsetzung der Eucharistie als zentrales liturgisches Motiv der Gestaltung. Die Ankündigung des Verrats steht eher im Hintergrund, wird gelegentlich wie hier mit dem Motiv des in die Schüssel getauchten und weitergereichten Brotes gestaltet und manchmal auch gänzlich ausgelassen. Entsprechend werden die Apostel eher statisch gezeigt oder wie bei diesem Beispiel aneinander gereiht „wie Perlen auf einer Schnur hinter der unwahrscheinlich langen Tafel“, in „gähnender Langeweile“, „matt“, „stereotyp“ (Feddersen 1975, 94f.). Immerhin hat da Vinci das weiße Tuch auf dem Tisch von Gaddi übernommen.

Zur innovativen Raum- und Personengestaltung hat die Forschung eine große Zahl von Beiträgen vorgelegt, wobei freilich wieder Beschreibungen und Interpretationen dominieren gegenüber analytischen Beiträgen. Letztere werden hier bestmöglich genutzt, soweit sie einer kritischen Überprüfung standhalten. Nicht aufgenommen wurden insbesondere die vielen Kreise und Quadrate, die manche Kunsthistoriker in dem Bild gesehen haben wollen (z.B. Feddersen 1975, 168ff.; Ladwein 2004, 67), und auch nicht die angeblich bedeutungsträchtigen vielen Dreiecke, etwa zwischen Jesus und seinem Lieblingsjünger Johannes zur linken Bildseite hin (z.B. Schumacher 1974, 181ff.) oder weitere Achsenkreuze, Pentagramme, Farbtetraeder und sonstige formale Schemata und Muster (vielfältig in Eichholz 1998). Auch die häufig anzutreffenden Ausführungen zu den Lichtverhältnissen im Bild, soweit sie sich auf den externen Raum des Refektoriums beziehen, werden hier für eine „Bildanalyse“ im engeren Sinn nicht einbezogen. Das Licht im Bild fällt so von links nach rechts, dass es dem realen Lichteinfall im realen Fenster des Refektoriums, an dessen Stirnseite das Bild aufgemalt wurde, entspricht. Das gilt übrigens auch für den Standort bei der Zentralperspektive, wie viele angemerkt haben (z.B. von Einem 1961, 17; Feddersen 1975, 77ff.; Brizio 1996, 33; Ladwein 2004, 56ff.; Marani 2005, 228). Sowohl die Verbindung von Bildlicht und Raumlicht als auch die Differenz zwischen dem Betrachter gemäß Bildperspektive (auf Augenhöhe der Christusfigur) und dem real im Raum stehenden Betrachter (deutlich tiefer, womit aber die Aufsicht auf den Tisch nicht mehr möglich sein dürfte) erscheinen für den Bedeutungsgehalt des Bildes selbst unerheblich. Schließlich gilt das auch für die Lünetten oberhalb des Bildes (Marani 2005, 222).



Bild 20: Das „Abendmahl“ im Refektorium als Raum (Quelle: Feddersen 1975, 83)

Eine detaillierte Analyse des „Abendmahls“ von Leonardo da Vinci wird hier ausdrücklich nicht angestrebt. Deshalb bleiben auch die zahlreichen biographischen, werkentstehungsgeschichtlichen, stilgeschichtlichen und theologischen Beiträge und Bildkommentare ausgeklammert. Häufig wird interpretiert, das „Abendmahl“ von Leonardo da Vinci gestalte im Kern den fundamentalen Gegensatz von Jesus und Judas, den Kampf zwischen Gott und Teufel, zwischen Licht und Finsternis, zwischen Gut und Böse. Darauf soll im Folgenden aber nicht eingegangen werden. Es geht nur darum, einige charakterisierende Merkmale des Bildes analytisch zu fundieren, zu denen dann drei Folgewerke mit Blick auf deren je spezifischen Verweiskarakter in Beziehung gesetzt werden sollen (Gemäldeadaptation, künstlerisches Foto, Werbebild).

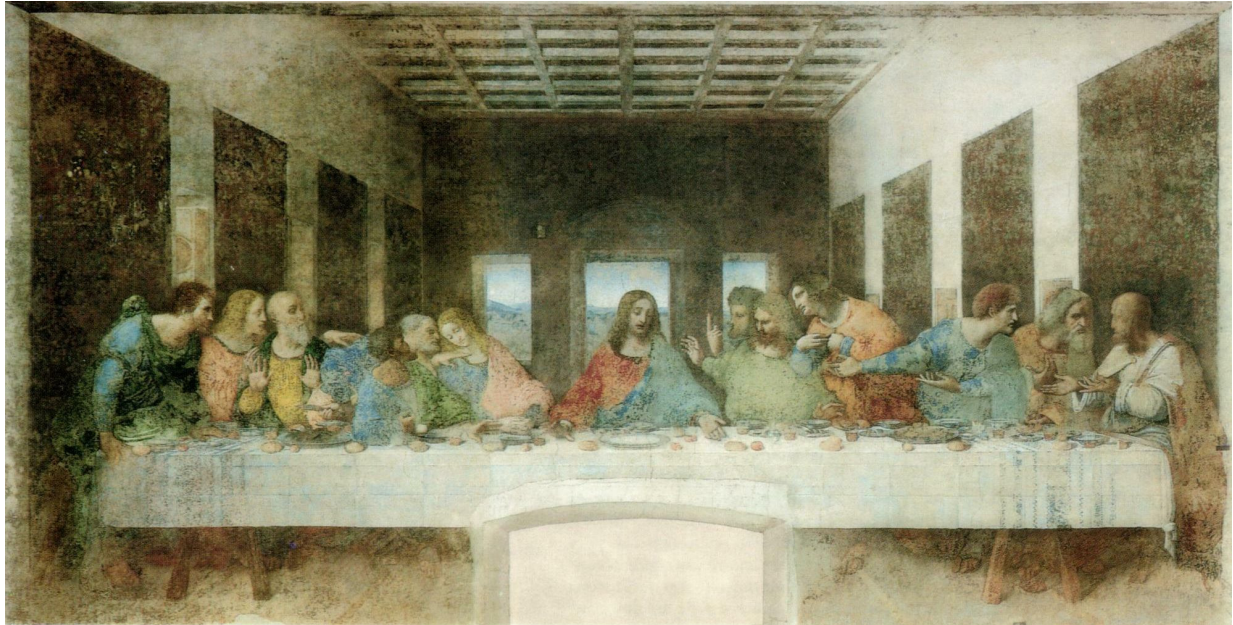


Bild 21: „Abendmahl“ von Leonardo da Vinci

*Ad 1: Zur Raumgestaltung*

Die Gestaltung des Raums ist konsequent der Zentralperspektive unterworfen. Alle Fluchtlinien sowohl von den Balken der kassettierten Decke als auch von den Rechtecken der Wände und den (nur auf manchen Reproduktionen wahrnehmbaren) Dielenbrettern treffen sich in dem Jesuskopf, und das gilt auch für die Gesamtbilddiagonalen.

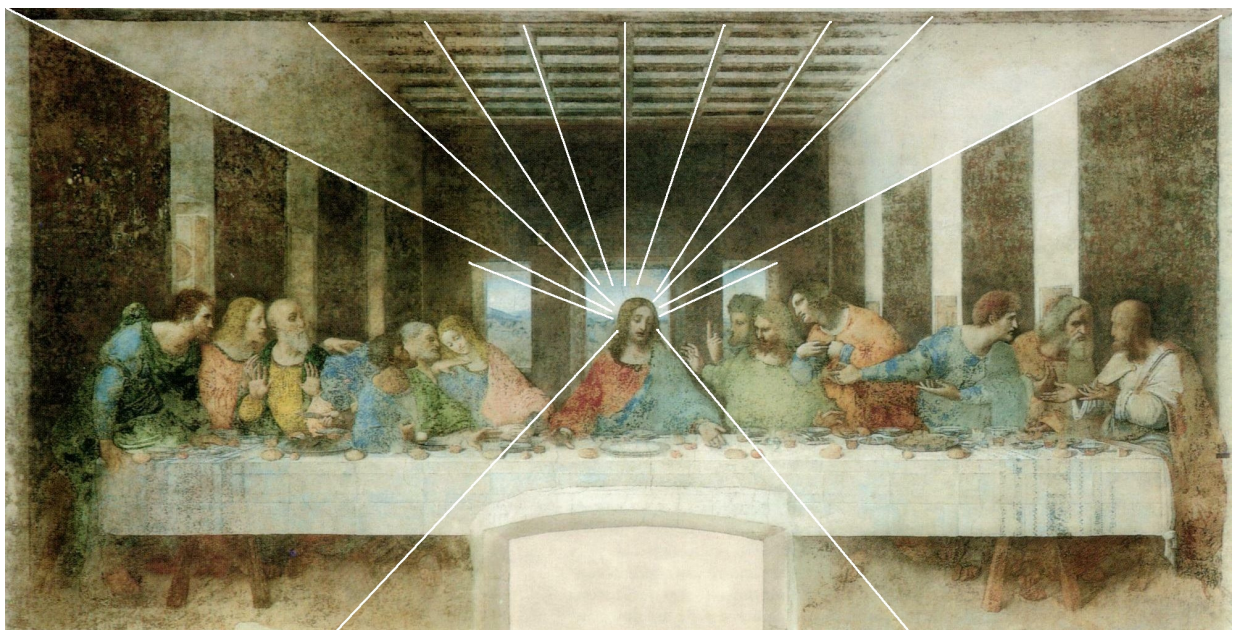


Bild 22: Raumgestaltung: Bild mit Fluchtlinien



Diese Zentrierung wird noch vielfach um weitere Gestaltungsstrategien unterstrichen: Die Jesusfigur ist bildmittig ebenso wie figurenmittig. Sie befindet sich vor dem größten der drei Fenster im Hintergrund, womit sie hervorgehoben wird, und wird auch als einzige durch einen Wandbogen auf der Rückwand quasi überstrahlt. Als einzige wird sie mit dem Gesicht frontal gezeigt. Hervorgehoben wird sie nicht zuletzt durch die Blickrichtungen vieler der anderen Figuren sowie durch Gestik, Handrichtungen und Arme der Jünger rechts und links, die auf Jesus verweisen. Schließlich ist auf die alternative Arm- und Handhaltung der Zentralfigur hinzuweisen, die mit der Geschlossenheit des gleichschenkligen Dreiecks – mathematischer Ausdruck von Perfektion – Symbolik transportiert: Indem Jesus mit der linken Hand auf das Brot und mit der rechten Hand auf den Wein deutet, hält er das Moment der Eucharistie-Einsetzung präsent, auch wenn dieses angesichts des personell gestalteten Tumults untergeordnet erscheint.

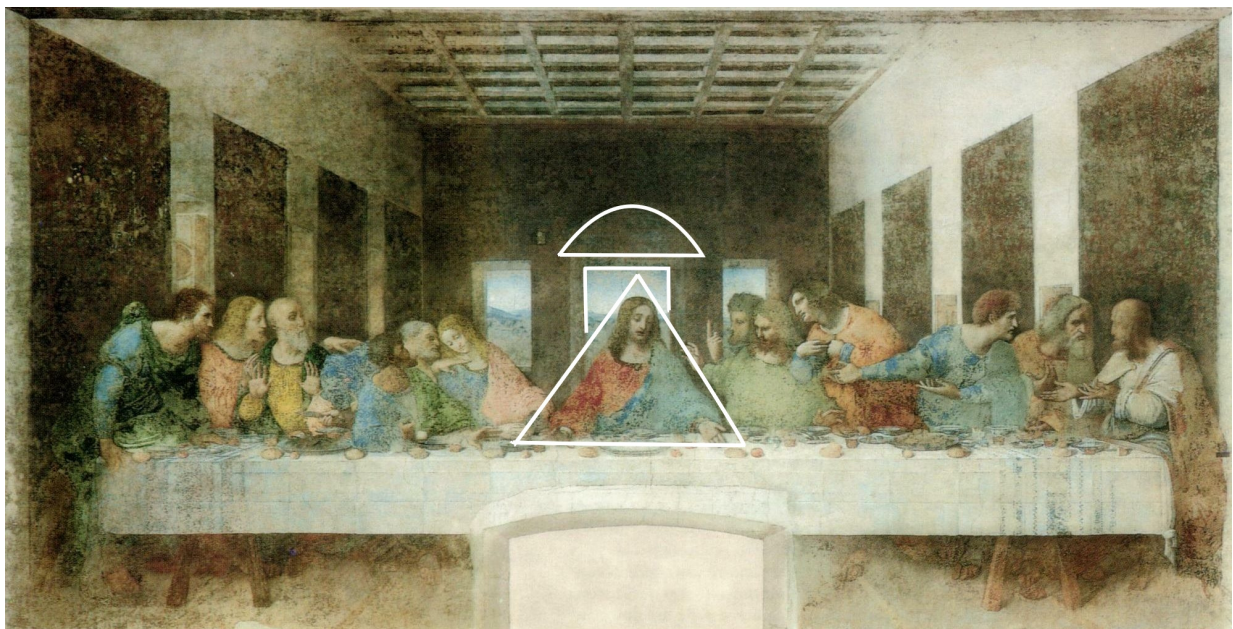


Bild 23: Jesus als Zentrum

Die Zentralperspektive präsentiert das Geschehen um das Abendmahl in einer natürlichen Ordnung der Wahrnehmung, die sich als Harmonie ins Bewusstsein prägt. Dazu gehört auch die Ruhe, die Jesus im Zentrum ausstrahlt, mit gesenktem Blick und mit ausgebreiteten Armen. Der Betrachter befindet sich deutlich auf Augenhöhe mit der Zentralfigur Jesus und wird damit einbezogen, obwohl er nicht direkt angeschaut wird. Während sich das Geschehen unter den Aposteln horizontal abspielt, wird im Falle von Jesus die Handlungsachse und die Wahrnehmungsachse parallelisiert.

Das ist aber nur die eine Seite im Kräfteverhältnis des Bildes. Gegenläufig dazu steht die Dramatik, wie sie in der Figurengestaltung Ausdruck findet.

## *Ad 2: Zur Figurengestaltung*

Auch die zwölf Figuren rechts und links von Jesus sind kompositionell relevant, in ihrer Relation zueinander, als Dreiergruppen und in Bezug zum Ganzen. Charakteristisch für die Figuren sind vor allem ihre unverwechselbaren Eigenheiten. Ihre Individualität wird nicht nur durch Kopfform, Alter, Kleidung und Farben gestaltet, sondern – angesichts der fürchterlichen Prognose: Einer von euch wird mich verraten! - insbesondere durch die markanten Unterschiede in der Körpersprache (Kopfhaltung, Gesichtsausdruck, Handstellung, Mimik usw.). Ersteres sei exemplarisch verdeutlicht durch die wichtige Dreiergruppe rechts von Jesus. Johann Wolfgang von Goethe hat 1817 in „Kunst und Altertum“ diese Gruppe wie folgt beschrieben (zit. bei Feddersen 1975, 101):

„Petrus, der Entfernteste, fährt, nach seinem heftigen Charakter, als er des Herrn Wort vernommen, eilig hinter Judas her, der sich, erschrocken aufwärts sehend, vorwärts über den Tisch beugt, mit der rechten festgeschlossenen Hand den Beutel hält, mit der linken aber eine unwillkürliche krampfhaftige Bewegung macht, als wollte er sagen: Was soll das heißen? – Was soll das werden? Petrus hat indessen mit seiner linken Hand des gegen ihn geneigten Johannes rechte Schulter gefasst, hindeutend auf Christum, und zugleich den geliebten Jünger anregend, er solle fragen, wer denn der Verräter sei? Einen Messergriff in der Rechten, setzt er dem Judas unwillkürlich zufällig in die Rippen, wodurch dessen erschrockene Vorwärtsbewegung, die sogar ein Salzfass umschüttet, glücklich bewirkt wird. Diese Gruppe kann als die zuerst gedachte des Bildes angesehen werden, sie ist die vollkommenste.“

Die Einteilung in vier Dreiergruppen bringt eine besondere Dynamik ins Bild, weil diese sich markant voneinander unterscheiden. Alles wird zu einer Theatralisierung verdichtet, die einer wirklichen Theaterbühne entspricht. Die Dreiergruppe mit Johannes, Petrus und Judas bildet gleichsam einen inneren Kommunikationskreis, bei dem die Personen gewissermaßen in Schichten (vorne, mittig, hinten) miteinander verschränkt sind (Marani 2005, 231). Analog dazu ist die Dreiergruppe im Bild rechts außen gestaltet, bei der drei Personen ebenfalls untereinander sprechen. Anders dagegen die Gruppe zur linken Seite von Jesus, von der sich alle drei Figuren einhellig an die Zentralfigur richten, wieder analog zur Gruppe ganz links außen. Diese versetzte Parallelität wird mit den durchgehenden Kompositionslinien parallel zum weißen Tisch und zu den Querstreben an der Decke wieder harmonisiert: Die Köpfe der beiden Außengruppen, einmal Jesus zugewandt (im Bild linke Seite), einmal Jesus abgewandt (im Bild rechte Seite), befinden sich exakt auf der Kopfhöhe der Zentralfigur und werden damit gleichermaßen auf Jesus bezogen, während Judas die untere Linie als einziger durchbricht.

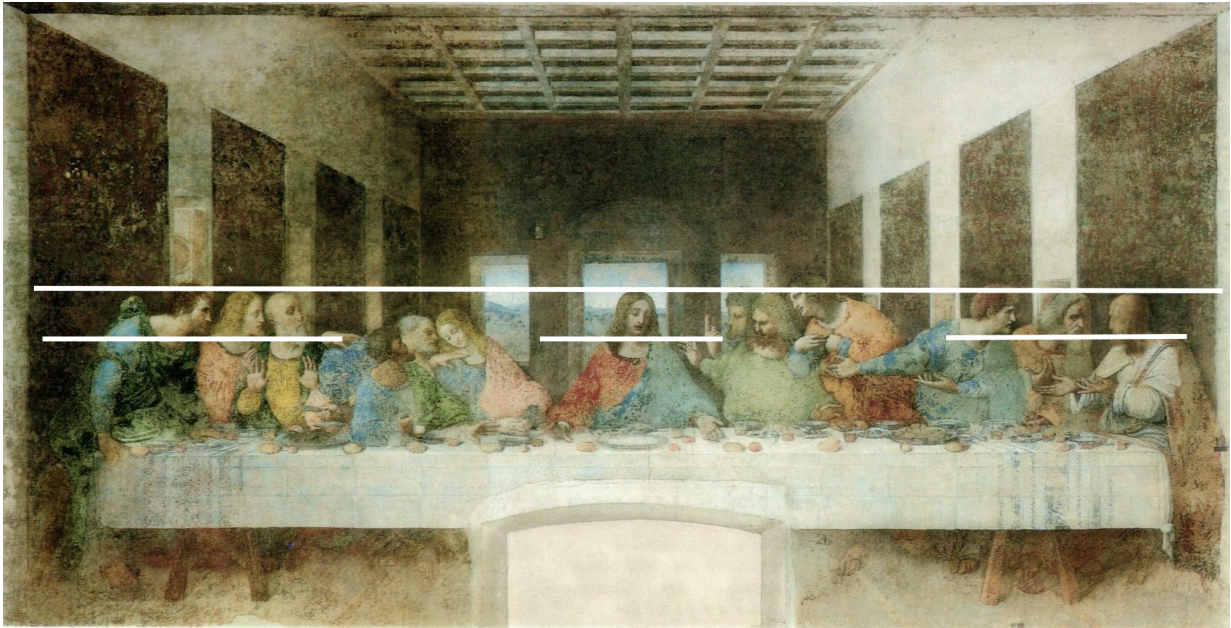


Bild 24: Horizontale Kompositionslinien zur Integration der beiden Außengruppen

Abgesehen von ihrer strukturellen Bedeutung charakterisiert sich die Figurengestaltung, wie erwähnt, durch eine Individualisierung in bis dahin unbekanntem Ausmaß. Alle zwölf Figuren spiegeln mimisch und gestisch die Gefühlsregungen der einzelnen Apostel wieder, so wie es bereits bei Johannes, Paulus und Judas verdeutlicht wurde. Leonardo selbst beschrieb in seinem „Traktat über die Malerei“ die angestrebte Körpersprache (zit. bei Wenzel 2001, 251):

„Einer, der getrunken hat, lässt sein Glas stehen und dreht den Kopf zum Sprechenden. Einer verschränkt die Finger ineinander und wendet sich mit strengem Blick seinem Nachbarn zu. Einer, der die Hände ausbreitet, so dass die Handflächen sichtbar sind, zieht mit einer Miene des Erstaunens die Schultern hoch. Ein anderer spricht in das Ohr seines Nachbarn, und der Hörende wendet sich ihm zu, um ihm sein Ohr zu leihen, während er in der einen Hand ein Messer hält und in der anderen einen bereits zur Hälfte durchgeschnittenen Laib Brot. Und wieder ein anderer, der ein Messer hält, stößt, indem er sich umwendet, ein Glas um. Einer legt die Hände auf den Tisch und starrt vor sich hin. Ein anderer beugt sich vor, um den Sprechenden anzuschauen, und beschattet dabei mit der Hand seine Augen. Wieder ein anderer versteckt sich hinter dem, der sich vorbeugt, und beobachtet den Sprecher zwischen der Wand und den sich Vorbeugenden.“

In die figürliche Gestaltung wurden offenbar zahlreiche Details von Informationen eingearbeitet, die damals über die verschiedenen Apostel verbreitet und über die Hand- und Gebärdensprache Allgemeingut waren. Das betrifft die Außengruppe links im Bild (Bartholomäus, Jacobus Minor und Andreas, der Bruder von Petrus) ebenso wie die Gruppe links von Jesus (Thomas, Jacobus Major, Philippus) sowie die Außengruppe rechts im Bild (Matthäus, Thaddäus, Simon). Ohne dass hier im einzelnen darauf abgehoben werden muss, sei doch wenigstens pauschal auf die große Bandbreite von Emotionen hingewiesen, die in expressiver Gestik und Mimik geradezu „lautmalerisch“ (Ladwein 2004, 52f., 80ff.) zum Ausdruck gebracht werden: Erschrecken, Schmerz, Zorn, Zweifel, Unverständnis, Argwohn, Angst, daneben auch Nachdenk-

lichkeit bis hin zu Protest und Beschwörung. Allein bei der Zentralfigur dagegen finden sich Gelassenheit, Milde, vielleicht auch Kummer kraft des leicht zur Seite geneigten Kopfes, sogar Einsamkeit (vgl. auch Haring 1924, 22ff.; Schumacher 1974, 178ff.; Wermke 1989, 90; Eichholz 1998, 319ff., 426ff.; Ladwein 2004, 37ff.).

Die Zwischenbilanz hier lautet: Relevante Kategorien der Raumgestaltung waren vor allem Fluchtlinien, Zentralperspektive und Figurenausrichtung, Wahrnehmungszentrum, Positionierung des Betrachters, Statik/Dynamik, Handlungs-/Wahrnehmungsachse. Relevante Kategorien der Figurengestaltung waren insbesondere symmetrische Gruppierung um eine Zentralfigur, Kommunikationskreise und ihre Beziehungen zum Zentrum, Individualisierung und Emotionalisierung insbesondere durch Mimik und Gestik, speziell die Sprache der Hände.

#### **4. Gemäldeadaption, Fotografie und Werbebild**

Nach diesen Vorbemerkungen sollen nun drei Bilder in ihrer Beziehung zu Leonardo da Vincis zeitlich früherem Gemälde „Abendmahl“ analysiert werden, um den Verweischarakter dieser Versionen zu würdigen und damit ein methodisches Verfahren zu verdeutlichen, das sich nicht in der deskriptiven Offenlegung einer motivlichen oder rein inhaltlichen Bezugnahme auf eine Vorlage erschöpft, sondern ganz im Gegenteil sichtbar macht, ob und inwiefern erst durch die formale Neugestaltung eine neue Bedeutung konstituiert wird. Dabei handelt es sich um

- das Gemälde „Das Emmaus-Mahl“ (1535) von Tizian,
- das Foto „Yo Mama´s Last Supper“ (1996/2001) von Renée Cox und
- das Kern-Jeans-Werbebild von Horst Wackerbarth (1993).

Zu unserem ersten Bild, dem „Emmaus-Mahl“, sei nur nebenbei bemerkt, dass auch dieses Motiv aus der Bibel entnommen ist und dass sich auch hier in der Geschichte und Kirchenkultur sehr viele Gemäldeversionen, künstlerischer und/oder sakraler Art, finden lassen. Sie reichen von Juan de Flandres (1497, 1512) über Rembrandt (1629, 1648) bis zu ganz modernen Darstellungen des 20. Jahrhunderts. Ausgangspunkt ist der Bericht bei Lukas (24, 13-35), demgemäß Jesus nach Kreuzigung und Auferstehung mit zwei Jüngern zusammentrifft, die sich auf dem Weg von Jerusalem nach Emmaus befinden. Sie klagen über den Tod des Jesus von Nazareth und sein angebliches Verschwinden, bezweifeln seine Auferstehung und laden ihn in Emmaus zum Abendmahl ein: „Als er mit ihnen bei Tische war, geschah es, da nahm er das Brot, sprach den Segen, brach es und gab es ihnen. Und es taten sich ihre Augen auf, und sie erkannten ihn; er aber verschwand aus ihrer Mitte.“ Von Verrat ist hier nicht mehr die Rede, wohl aber von Trauer und Zweifel, die sich, beim Vollzug der Eucharistie, in freudige Gewissheit wandelt. Das Emmaus-Mahl in der Bibel hat somit klar didaktische Funktion.



Bild 25: „Das Emmaus-Mahl“ (1535) von Titian

Überprüft man die Kategorien der Raum- und Personengestaltung des da Vinci-Gemäldes mit Blick auf das Tiziangemälde, zeigt sich deutlich der Adaptionencharakter. Ganz offensichtlich sind die Bezüge: Jesus mit Brot und Wein, in der Bildmitte, umringt von Jüngern, die Längstafel mit weißem Tischtuch, im Hintergrund der Blick durch ein Fenster hinaus in die Weite. Auch hier gibt es die Fluchtlinien mit der Zentralperspektive, nur dass sie nicht den Kopf, sondern die Brust bzw. das Herz von Jesus fokussieren.

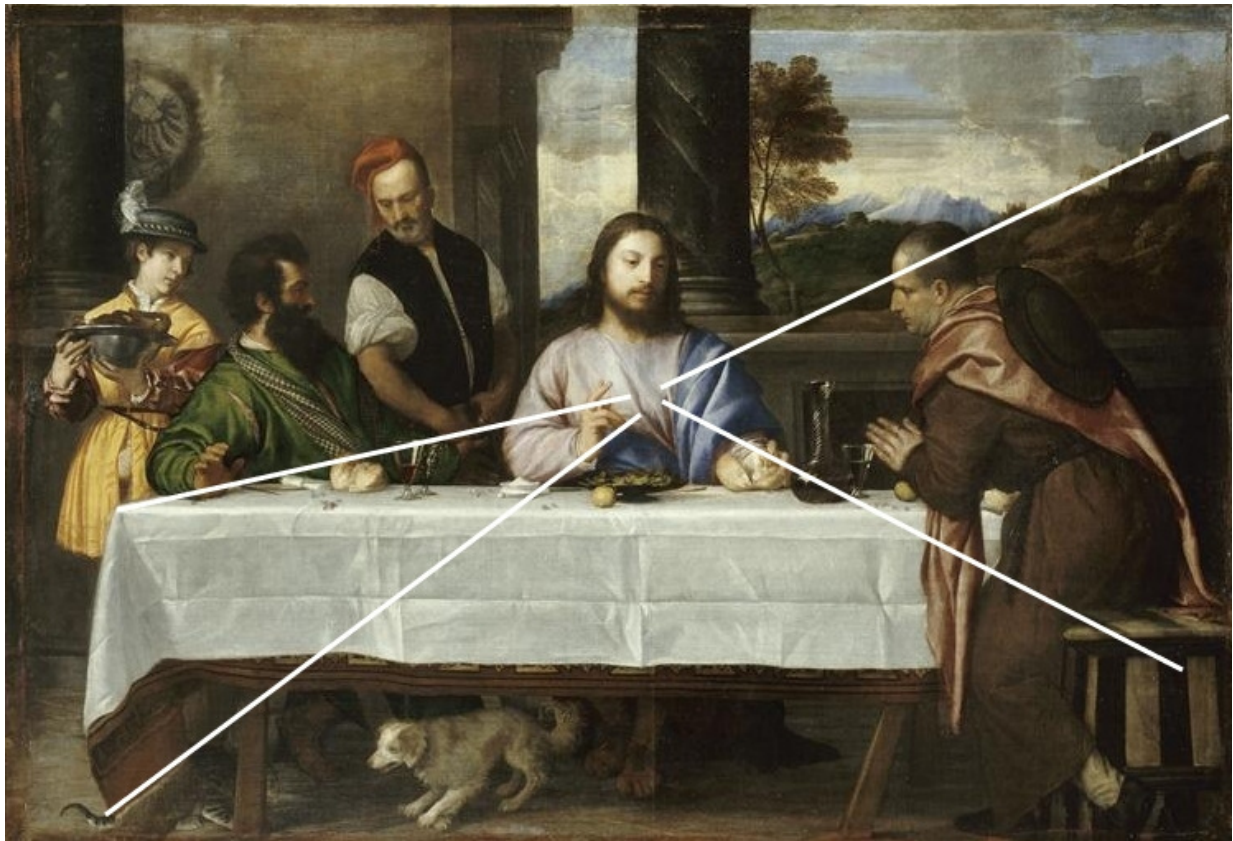


Bild 26: Raumgestaltung: Adaption mit Fluchtlinien

Aus der Vorlage gleichsam zitiert wird auch die Geschlossenheit des gleichschenkligen Dreiecks um Jesus, womit dieser erneut als absolutes Wahrnehmungszentrum hervorgehoben wird. Auch hier findet man die Betonung der Ruhe, mit dem gesenkten Blick, und erneut wird der Betrachter auf Augenhöhe mit der Zentralfigur einbezogen. Nicht zuletzt ist auch das Verhältnis von Handlungs- und Wahrnehmungsachse aus der Vorlage von Leonardo da Vinci übernommen.

Allerdings gibt es markante Abweichungen, an denen sich die unvergleichlichen Besonderheiten des Tizianbildes „Das Emmaus-Mahl“ erkennen lassen. Es handelt sich hier nur um zwei Jünger, mutmaßlich Lukas und Kleophas, ergänzt durch den Wirt und einen knabenhaften Diener links im Bild. Die beiden Jünger unterscheiden sich grundsätzlich in ihrer Körperhaltung voneinander: Der Jünger links von Jesus ist diesem demutsvoll zugeneigt, den Blick gesenkt wie bei Jesus selbst und die Hände zum Gebet gefaltet. Der Jünger rechts dagegen neigt sich im selben Winkel zurück, hat seine rechte Hand abwehrend erhoben und schaut eher zweifelnd, zurückhaltend – ebenso wie der Wirt, entweder skeptisch oder gelangweilt, dessen Körperhaltung analog zum Jünger weggewandt ist. Mit anderen Worten: Das im Bibeltext zeitliche Nacheinander von Zweifeln und Angst und dann von Glauben und Vertrauen wird bei Tizian zu einem zeitgleichen Neben- und Gegeneinander von zwei Figuren verdichtet. Die beiden Themen des da Vinci-Gemäldes (Verrat, Eucharistie) werden hier also modifiziert und enger miteinander verknüpft zur Alternative von Zweifeln und Glauben. Wie bei da Vinci befinden

sich die Köpfe der beiden Jünger und von Jesus auf gleicher Ebene. Auch hier sind Individualisierung und Emotionalisierung prägend. Die beiden Alternativen im Verhalten gegenüber Jesus werden symbolisch mit dem Gegeneinander von Hund und Katze unter dem Tisch noch einmal anschaulich wiederholt. Wie gravierend diese Diskrepanz gemeint ist und wie sehr sich Tizian dabei wieder auf das da Vinci-Gemälde bezieht, zeigt sich in der Gestaltung des Jüngers links im Bild: eine löchrige grüne Jacke und vor allem eine Kopfgestaltung, die deutlich der des Verräters Judas beim „Abendmahl“ entspricht (Marani 2005, 229).

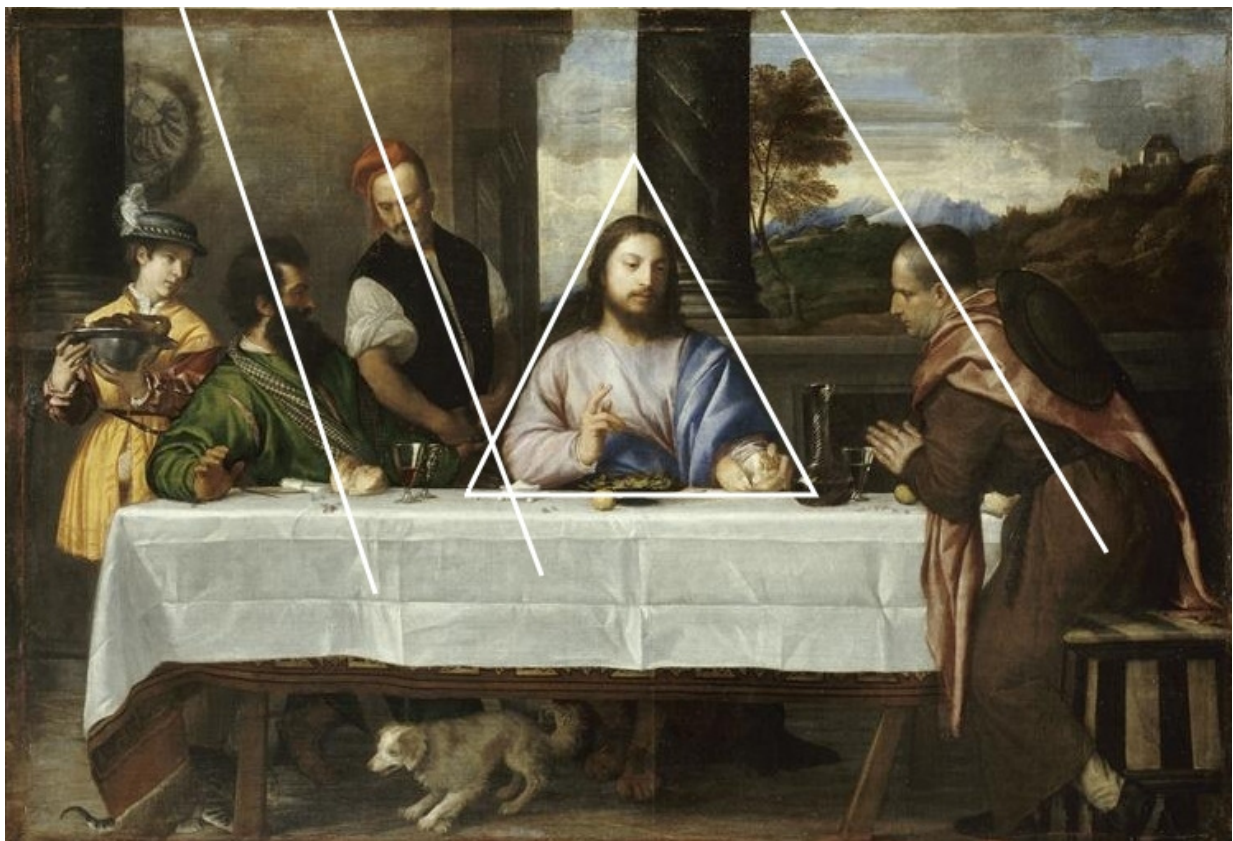


Bild 27: Figurengestaltung: konträre Körperhaltung zum Bildzentrum

Dynamik kommt weniger durch die Dreiergruppe links ins Bild als vielmehr durch die Zentralfigur: Jesus hebt seine rechte Hand und unterweist; er lehrt – in deutlich didaktischer Funktion. „Das Emmaus-Mahl“ reproduziert demnach die Message des „Abendmahls“ und modifiziert sie im Sinne einer didaktischen Instrumentalisierung. Darum soll es fortan, mit der Gefahr des Verrats, immer wieder gehen: um das Feiern der Eucharistie und die Entscheidung für Jesus als den Erlöser.

Ganz anders das Foto von Cox, dessen Raumgestaltung sich eher an Taddeo Gaddi orientiert: zwar eine lange weiße Tafel horizontal im Bild, aber ohne die funktionale Bedeutung der Zentralperspektive; zwar Karaffen, Becher und Brot, aber vor allem gefüllte Obstschalen, je eine vor jeder Figurengruppe und vor der Zentralfigur. Allerdings ist Judas räumlich nicht aus-

gesondert, sondern sitzt zur Rechten hinter dem Johannes, der sich wie bei da Vinci leicht wegbeugt von der Zentralfigur. Überbetont ist die Unterscheidung in vier Dreiergruppen der Figuren, die sich aber keineswegs gestisch oder mimisch auf die Zentralfigur ausrichten, sondern teils einander zugewandt sind, teils auch auf den Betrachter schauen. Die räumliche Distanzierung der Gruppen voneinander signalisiert fehlende Gemeinschaftlichkeit. Dynamik ist hier kaum wahrzunehmen. Insofern kann von einer durchgängigen Handlungsachse horizontal den Tisch entlang kaum die Rede sein. Und die Zentralfigur selbst schaut zwar parallel zur Wahrnehmungsachse des Betrachters, sieht aber gleichsam über uns hinweg. Das Wahrnehmungszentrum des Betrachters liegt vielmehr auf der Höhe der Köpfe der übrigen Personen, also in Höhe des Bauches der Zentralfigur.



Bild 28: „Yo Mama´s Last Supper“ von Renée Cox

Der scharfe Kontrast zum „Abendmahl“ von da Vinci wird weniger durch die räumliche Gestaltung als durch die Personen hergestellt. Alle Figuren sind schwarz oder farbige.<sup>1</sup> Sie sind in Kleidung, Mimik, Kopfgestaltung und Körper- und Handhaltung deutlich individualisiert, aber fast gar nicht durch besondere, gar unterschiedliche Emotionen charakterisiert. Manche scheinen eher abwartend dazusitzen, teils gelangweilt, teils im appellativen Blick hin zum Betrachter. Insbesondere die Zentralfigur unterscheidet sich von der Zentralfigur bei da Vinci, und zwar gleich vierfach: eine Schwarze statt ein Weißer, eine Frau statt ein Mann, nackt statt bekleidet und stehend statt sitzend. Mit anderen Worten: Eine farbige Frau steht in provokativer Nacktheit mit ausgebreiteten Armen und geöffneten Händen im Bildzentrum, wie eine Priesterin verziert mit einer weißen Schärpe über den Unterarmen und nach unten hängend – in einer Kreuzespose, die sich im Bildhintergrund auf weißen Vorhängen zweifach wiederholt. Es ist übrigens die Fotografin Renée Cox selbst, die sich hier persönlich ablichtet. Maßgeblich ist dabei die Symbolik: Nicht das Mysterium der Erlösung wird gestaltet, sondern das Leiden. Unübersehbar werden dabei Farbsymbole eingesetzt: Rot-Gelb-Grün, die Farben der Vorhänge an der rückwärtigen Wand, sind die Farben von Äthiopien und erinnern an Jamaika, Rastafari und Reggae – an das „Babylon in der Karibik“. Hier geht es um Freiheit, Integrität und Selbstbe-

<sup>1</sup> In der Literatur findet sich einmal der Hinweis, dass eine der abgebildeten Personen ein Weißer sei. Da das Foto im Original nicht eingesehen werden konnte, kann diese Option nicht verifiziert werden. Falls sie zutrifft, könnte diese Person mit Judas identisch gemeint sein.



stimmung, eine ganz andere Erlösung als die christliche. Nicht die Juden, sondern die Schwarzen sind hier das auserwählte Volk. Und mit Zion ist nicht Israel gemeint, sondern Äthiopien, Afrika. „Yo Mama´s Last Supper“ von Cox ist demnach nicht die Verheißung der Eucharistie und des christlichen Paradieses im Jenseits, sondern die Rückkehr der unterdrückten und überall in kleinen Gruppen verstreuten Farbigen in ihre Heimat, in Afrika als das gelobte Land. Das Foto thematisiert zentral den Protest gegen Rassismus und Chauvinismus, die Unterdrückung der Farbigen durch die Weißen und der Frau durch den Mann. Insofern hat es eine durch und durch diesseitige Bedeutung – eine politische Message. Die Früchte des Paradieses können gewissermaßen schon vor dem Tod genossen werden. Das Foto leistet eine programmatische Umdeutung des christlichen Abendmahls, wie von da Vinci gestaltet, und kann demnach durchaus als eine explizite Kritik an der Vorlage verstanden werden.

Neben der Gemäldeadaption von Tizian und der künstlerischen Fotografie von Cox sei schließlich noch das Kern-Jeans-Werbebild in seinen Bezügen zum „Abendmahl“ von Leonardo da Vinci analysiert. Ursprünglich soll der Text dazu gelautet haben: „Wir wünschen mit Jesus, dass die Frauen die Männer respektieren lernen.“ Später soll er variiert worden sein: „Wir wünschen mit Jesus, dass die Männer die Frauen respektieren lernen.“ (Mertin 1996)



Bild 29: Kern-Jeans-Werbebild (Original)

Hier folgte man bei der Gestaltung den beiden zentralen Prämissen Raum und Figuren der Vorlage, allerdings ebenfalls ohne Fluchtlinien und Kommunikationskreise.

Der Raum wurde um seine Tiefendimension verkürzt, aber symbolisch aufgeladen. Die Gruppe von dreizehn Personen hat mit dem zentrierten Mann zwar ein Bildzentrum, dem rechts und links je sechs Figuren, teils stehend, teils sitzend beigefügt sind, aber die stehenden Personen überragen die Zentralfigur, die lediglich durch ein Viereck aus gemauerten Ziegelsteinen hinter seinem Kopf noch einmal quasi glorifiziert wird. Demnach ist es eher die gesamte Gruppe, auf der das Auge des Betrachters ruht. Der breite Holztisch als Horizontale wird im Bild verstärkt durch Parallelen: den Fußbalken und einen Streifen Mauerwerk über der gesamten Szene. Gegenläufig dazu wirken die aufrechten Personen sowie die drei gemauerten Säulen mittig und rechts und links im Bild. Der Ort der Aufnahme ist roh und ungestalt – von dem mit Stroh bedeckten Fußboden, der allenfalls an einen Viehstall erinnert, über den rohen Holztisch ohne Tischdecke und die roh gezimmerten Sitzkästen rechts und links bis zum rohen Mauerwerk bzw. Rauhputz im Hintergrund. Die Grundfarbe ist gelb-bräunlich, hautfarben, erden. Das gilt auch für die Oberkörper aller Personen, teils mehr, teils weniger gebräunt und in jedem Fall natürlich.

Die Personen bilden keine deutlichen Kommunikationskreise etwa in Dreiergruppen und entbehren aller Individualisierung sowie Emotionalisierung. Dadurch, dass je eine Person an den beiden Kopfenden der Tafel sitzt, wird vielmehr insgesamt eine Art Kreis zumindest angedeutet. Die Frauen sind teils blond, teils dunkel, tragen ihre Haare teils lang, teils kurz und mit verschiedenen Frisuren, aber körpermäßig sind sie weitestgehend ähnlich bis identisch. Form und Größe der Brüste, Schlankheit, Körperpose sind die gleichen. Sie wirken wie erstarrt in ihren Bewegungen, drücken keinerlei Gefühl aus – kurzum: Es handelt sich um Frauen in der Pose von Models, die programmatisch ganz offensichtlich mit Schaufensterpuppen in eins gesetzt werden.

Zur Glorifizierung des Mannes im Zentrum dient neben dem stilisierten Heiligenschein das große Brot, das vor ihm auf dem Tisch liegt, außerdem seine aufrechte, fast feierliche Haltung gegenüber den anderen Personen, die eher leger, aber statisch herumsitzen und -stehen, sowie eine Kette um den Hals mit einem Anhänger, ähnlich einer Art Guru. Man könnte sagen: Das männliche Alpha-Tier hat seine Weibchen um sich versammelt. Alle Figuren haben einen nackten Oberkörper, aber die zwölf barbusigen Mädchen rücken infolge dieses Tabubruchs stärker in den Fokus. Wohl kein Zufall ist es auch, dass die zentrale Vertikale und die zentrale Horizontale sich just über dem Geschlechtsteil des Mannes im Zentrum, der als einziger beide nackten Füße auf dem unteren Fußbalken stehen hat, kreuzen.

Damit bedient sich dieses Werbebild der klassischen Ästhetik von Klamottenreklame, wie wir sie in den Katalogen und Schaufenstern der Boutiquen und Bekleidungsgeschäfte immer wieder beobachten: Durch eine attraktive, aber letztlich enterotisierte Körperlichkeit wird beim Betrachter die Aufmerksamkeit geweckt, die dann vom stilisierten, gleichsam erstarrten Model

auf das Produkt gelenkt wird, um das es letztlich geht. Das Kern-Jeans-Werbebild zielt in der Tat zentral auf Jeans. Es sind dieselben Jeans, die alle dreizehn Figuren tragen, der Mann wie die Frauen, und ihr helles Blau leuchtet vergleichsweise grell heraus aus dem gelb-braun-erd-farbenen Umfeld von Raum und Oberkörpern. Was hier gestaltet wird, ist nicht der Gegensatz etwa von nackt und bekleidet, sondern von roh und stilisiert – von Natur und Kultur. Es sind die Jeans, die Farbe ins Bild bringen; sie fungieren gleichsam als der Himmel auf Erden.

Dieses Werbebild wurde von der Zensur sofort verboten, es gab einen Prozess und das Bild wurde aus der Werbekampagne entfernt (Reichertz 1994). Beklagt wurde dabei vor allem der Missbrauch biblischer Ikonographie, also Blasphemie, eine schamlose Glaubensverhöhnung.

Interessanterweise gibt es von dem Werbebild mehrere Varianten. Eine der Varianten zeigt eine vergleichbare Gestaltung des „Abendmahls“, nur dass anstelle der Frauen Männer mit nackten Oberkörpern gezeigt werden, während die Zentralfigur von einer weiß bekleideten Frau gestellt wird. Bezeichnenderweise hat dieses Bild fast gar keine Proteste in der Öffentlichkeit geweckt, obwohl die Abendmahl-Pose auch hier unübersehbar ist. Offensichtlich hat weniger der Verweis bzw. „Missbrauch“ des christlichen Abendmahls Anstoß erregt als vielmehr die nackten Brüste der Frauen in einem solchen Bild mit religiösem Verweischarakter.



Bild 30: Kern-Jeans-Werbebild in einer Variante

Möglicherweise war dies auch dem Unternehmen Otto Kern durchaus bewusst, denn von dem indizierten Bild gibt es noch eine Version, auf der die Brüste der Frauen mit roten Pinselstrichen überdeckt sind und diese mit stilisierten Bärten verunstaltet werden – Protest gegen die Zensur in Form einer Karikatur.



Bild 31: Kern-Jeans-Werbebild – Karikatur als Protest gegen die Zensur

Die beiden Varianten machen unfreiwillig deutlich, dass das Original-Werbebild mitrecht verboten worden ist, allerdings aus den falschen Gründen. Es verunglimpft nicht den christlichen Glauben, auch wenn es auf das biblisch fundierte Gemälde von Leonardo da Vinci verweist, sondern es verunglimpft die Würde der Frau – es ist sexistisch (nicht wegen der nackten Brüste, sondern wegen der Diffamierung als Schaufensterpuppen). Nicht also aus religiösen, wohl aber aus medienethischen Gründen musste hier Einspruch erhoben werden.

Fassen wir als Gesamtbilanz zusammen, so hat sich gezeigt, dass die Untersuchung von Verweisen eines Bildes auf andere Bilder, Werke oder Ereignisse analytisch außerordentlich ergiebig sein kann – dass die Bezugnahme erst die jeweilige Bildbedeutung in vollem Umfang erkennen lässt. Das heißt hier am konkreten Fall von drei Bildern je mit Verweisen auf das sakral bestimmte „Abendmahl“ von Leonardo da Vinci Folgendes:

- Im ersten Fall, bei Tizian, werden die zentralen Bildmotive der Bezugsvorlage aufgegriffen, umgedeutet und didaktisch instrumentalisiert.
- Im zweiten Fall, bei Cox, werden sie in die Gegenwart transponiert und zeitspezifisch zugerichtet; die christlich-religiöse Vorlage wird dabei ganz grundsätzlich kritisiert.
- Im dritten Fall, beim Kern-Jeans-Werbebild, wird die Vorlage ebenfalls funktionalisiert, aber im Sinne einer kruden Produktwerbung, die das Tragen von Jeans als kulturellen Akt proklamiert und als den Himmel auf Erden preist.

Das Mysterium des „Abendmahls“ wurde entsprechend einmal pastoral, dann politisch und schließlich kommerziell funktionalisiert. Der Verweis hat sich dabei vom Bezugswerk zwar immer weiter entfernt, seinen „Sinn“ aber stets aufs Neue definiert. Nur nebenbei: Damit bestätigt sich auch durchaus die These von Jo Reichertz von Kunst und Werbung als den neuen Mitkonkurrenten der Religionen auf dem Markt der Sinnanbieter (1997, 28).

*Quellen:*

Das Neue Testament.

Otto Hoerth: Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion. Leipzig 1907.

Erich Haring: Leonardo da Vinci. Sein Leben und seine Hauptwerke. Bielefeld, Leipzig, 2. Aufl. 1924.

Ludwig H. Heydenreich: Leonardo da Vinci: Das Abendmahl. Einführung. Stuttgart 1958.

Herbert von Einem: Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 99. Köln, Opladen 1961.

Joachim Schumacher: Leonardo da Vinci der Maler-Philosoph. Frankfurt/Main 1974.

Hans Feddersen: Leonardo da Vincis Abendmahl. Stuttgart 1975.

Jutta Wermke: Die Bildbeschreibung – eine Frage des Standpunkts. Literaturästhetische und didaktische Diskussion am Beispiel von da Vincis „Abendmahl“. Frankfurt/Main 1989.

Jo Reichertz: Religiöse (Vor-)Bilder in der Werbung. In: medien praktisch, H. 2 (1994), S. 18-23.

Ann Maria Brizio: Der Maler. In: Ladislao Reti (Hrsg.), Leonardo: Künstler, Forscher, Magier. Köln 1996, S. 20-55.

Andreas Mertin: Alle Werbung ist (nur) ein Gleichnis. Alte und neue religiöse Erzählungen aus der Warenwelt. Zur Arbeit mit Werbung im Religionsunterricht. In: Schönberger Hefte 1 (1996), S. 23-32.

Jo Reichertz: „Ihr Heil in guten Händen“ – Sinnstiftung durch Werbung und Medien. In: AFK-Berichte „Familienbildung – Familienpastoral: Entwicklungen, Fragen, Impulse. Bonn 1997, S. 11-40.

Georg Eichholz: Das Abendmahl Leonardo da Vincis. München 1998 (umfangreiche Bibliographie und Bildmaterialien)

Christoph Wetzlar: Das Reclam Buch der Kunst. 2. Aufl. Stuttgart 2001.

Michael Ladwein: Leonardo, Das Abendmahl. Weltendrama und Erlösungstat. Dornach 2004.

Pietro C. Marani: Leonardo. Das Werk des Malers. München 2005.

*Bildquellen:*

Abb. 1

<http://shayco.files.wordpress.com/2008/09/benetton-pieta-david-kirby3.jpg>

Abb. 2 [http://stltdesignworld.files.wordpress.com/2009/03/michelangelo27s\\_pieta\\_5450\\_cropr-cleaned1.jpg](http://stltdesignworld.files.wordpress.com/2009/03/michelangelo27s_pieta_5450_cropr-cleaned1.jpg)

Abb. 3

[http://www.bulkcarrier.de/archives/cat\\_advhealth.html](http://www.bulkcarrier.de/archives/cat_advhealth.html)

Abb. 4

[http://www.aref.de/kalenderblatt/2002/31\\_marilyn-monroe2.php](http://www.aref.de/kalenderblatt/2002/31_marilyn-monroe2.php)

Abb. 5

[http://www.wissenswerkstatt.net/wp-content/2007/08/Wissenswerkstatt\\_Ribery\\_Theatinerkirche\\_DSCF3448b.jpg](http://www.wissenswerkstatt.net/wp-content/2007/08/Wissenswerkstatt_Ribery_Theatinerkirche_DSCF3448b.jpg)

Abb. 6

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Ludwig\\_II\\_portrait\\_by\\_Gabriel\\_Schachinger.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Ludwig_II_portrait_by_Gabriel_Schachinger.jpg)

Abb. 7

[http://www.bulkcarrier.de/archives/cat\\_advautomotive.html](http://www.bulkcarrier.de/archives/cat_advautomotive.html)

Abb. 8

<http://off-the-record.de/wp-content/uploads/trojaner.jpg/trojaner.jpg>

Abb. 9

<http://www.uni-leipzig.de/ru/bilder/passion1/duerer01.jpg>

Abb. 10

[http://www.foodnews.ch/allerlei/30\\_kultur/galerie/sakralthemen/pages/Bassano\\_Last\\_Supper.htm](http://www.foodnews.ch/allerlei/30_kultur/galerie/sakralthemen/pages/Bassano_Last_Supper.htm)

Abb. 11

<http://www.merkur-online.de/bilder/2009/02/13/74231/1015506711-abendmahl.9.jpg>

Abb. 12

<http://www.punctum.com/kirche/konfi/art/nolde.jpg>

Abb. 13

<http://www.unc.edu/depts/practice/WarholLast.gif>

Abb. 14

<http://www.life2day.de/2008/07/29/das-andere-abendmahl/>

Abb. 15

[http://www.galleryy.net/media/products/hof\\_retusche.jpg](http://www.galleryy.net/media/products/hof_retusche.jpg)

Abb. 16

<http://www.life2day.de/2008/07/29/das-andere-abendmahl/>

Abb. 17

<http://www.theomag.de/44/jc01.htm>

Abb. 18

<http://www.life2day.de/2008/07/29/das-andere-abendmahl/>

Abb. 19

Taddeo Gaddi, Abendmahl, circa 1330-1340. In: Ladwein, Michael: Leonardo Das Abendmahl. Weltendrama und Erlösungstat. Dornach 2004, S. 26.

Abb. 28

<http://slog.thestranger.com/files/2007/09/LSyomamaLarge>

Abb. 29

Kern-Jeans mit Frauen: <http://www.horizont.net/standpunkt/spiesseralfons/upload-gif/107-4.jpg>

Abb. 30

[http://images.google.de/imgres?imgurl=http://www.internetseelsorge.de/temporalia-container/e-zine/uploads/pics/kern--abendmahl-maenner.jpg&imgrefurl=http://www.internetseelsorge.de/temporalia-container/e-zine/impuls-fuer-den-tag/bisherige-themen/2006-12/kunst-kitsch-oder-aergernis/&usg=\\_\\_wrt9VeRxmCzzD-e7mSJ\\_\\_qgSYCQ=&h=289&w=500&sz=56&hl=de&start=3&um=1&tbnid=uy7vPfgiZZ\\_IrM:&tbnh=75&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3DOtto%2BKern%2BAabendmahl%26hl%3Dde%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:de:official%26sa%3DN%26um%3D1](http://images.google.de/imgres?imgurl=http://www.internetseelsorge.de/temporalia-container/e-zine/uploads/pics/kern--abendmahl-maenner.jpg&imgrefurl=http://www.internetseelsorge.de/temporalia-container/e-zine/impuls-fuer-den-tag/bisherige-themen/2006-12/kunst-kitsch-oder-aergernis/&usg=__wrt9VeRxmCzzD-e7mSJ__qgSYCQ=&h=289&w=500&sz=56&hl=de&start=3&um=1&tbnid=uy7vPfgiZZ_IrM:&tbnh=75&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3DOtto%2BKern%2BAabendmahl%26hl%3Dde%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:de:official%26sa%3DN%26um%3D1)

Abb. 31

[http://www.christoph-probst.com/uni/presentations/files/20030130-ut/20030130-ut\\_Ausarbeitung.pdf](http://www.christoph-probst.com/uni/presentations/files/20030130-ut/20030130-ut_Ausarbeitung.pdf)