

3. Anhang: Ausgewählte Bildanalysen

3.1 Gemälde

Ines Wolff

„Die Taufe Christi“ (1440-1465) von Piero della Francesca



Bild 1: Das Originalbild von Piero della Francesca
(Quelle: www.meisterwerke-online.de)

Piero della Francesca wurde Anfang des 15. Jahrhunderts in San Sepolcro in der Toskana geboren. Er war der erste Maler der Renaissance, der versuchte, seine Bilder nach

festen, mathematischen Regeln zu konstruieren, um Perspektive darzustellen. „Die Taufe Christi“ wird auf den Zeitraum 1440-1465 datiert und war die Haupttafel eines Triptychons, das wahrscheinlich seinen Platz in der Johanneskapelle von San Sepolcro gehabt hat. Die Seitenteile – das verloren gegangene Tondo, welches sich ursprünglich über der Haupttafel befand, und die Predella, die weitere Szenen aus dem Leben von Johannes dem Täufer zeigen, jedoch nicht von Piero della Francesca stammen – befinden sich im Museum von San Sepolcro. Das 167 x 116 cm große Gemälde „Die Taufe Christi“ wird derzeit als Einzelkunstwerk getrennt von Seitenteilen und Predella in der National Gallery in London gezeigt (Ginzburg 1981, 29f.).

Die Vergewisserung des dargestellten Inhalts ist Voraussetzung für die Bildanalyse. Im Zentrum des Bildes befindet sich Jesus. Er blickt nach vorne aus dem Bild heraus, hat die Hände vor der Brust wie zum Gebet gefaltet und trägt ein weißes Tuch locker um die Hüften gewickelt. Die Höhe der Figur entspricht der halben Bildhöhe. Rechts neben Jesus steht Johannes der Täufer. In der rechten Hand hält er eine Schale über den Kopf von Jesus, aus der Wasser träufelt. Seine Haltung zeigt, dass er gerade herangetreten ist, um Jesus zu taufen. Am linken Bildrand befindet sich eine Gruppe von drei etwa gleich großen Figuren als Zeugen der Taufe, die man an ihren teilweise verdeckten Flügeln als Engel erkennen kann. Rechts von Johannes dem Täufer befindet sich ein sich entkleidender Täufling. Hinter ihm ist eine Gruppe von vier Männern zu sehen, die durch ihre orientalischen Kopfbedeckungen und Gewänder als byzantinische Priester identifiziert werden können. Die Taufe Jesu wird in der Kunst durch die Darstellung einer Taube als Symbol des Heiligen Geistes vor dem geöffneten Himmel gekennzeichnet. In Francescas Gemälde wird die Taube mit geöffneten Flügeln direkt über dem Kopf von Jesus abgebildet. Der Himmel wird von einem Baum, der das Bild überragt, teilweise verdeckt. Durch das Bild schlängelt sich der Jordan, der durch seine perspektivische Darstellung dem Gemälde Tiefe verleiht. Den Bildhintergrund bildet eine hügelige Landschaft. Links neben Jesus ist in weiter Ferne eine Stadt zu erkennen.

Kompositorisch wird das Gemälde durch zwei geometrische Grundformen bestimmt (Bild 2). Ein Kreis im oberen Teil überschneidet sich mit einem Quadrat im unteren. In der christlichen Symbolik steht der Kreis für das Absolute, das Göttliche, den Himmel und den Geist. Das Quadrat hingegen weist auf die irdische Existenz hin und ist ein Symbol für die Erde und den Körper. Die Taube des Heiligen Geistes befindet sich im Zentrum des Kreises und zugleich auf der oberen Linie des Quadrats; sie verbindet somit die beiden symbolischen Formen. (Becker 2008, 153f., 234)



Bild 2: Kompositionslinien – zwei geometrische Grundformen

Entsprechendes gilt auch für die Zweiteilung des Quadrats. Der Körper von Jesus befindet sich mit der oberen Hälfte im Kreis, mit der unteren im Quadrat. Auch dies lässt sich wiederum symbolisch deuten: Jesus verbindet Himmel und Erde, Geist und Körper.

Die Darstellung der Doppelnatur Christi wird des Weiteren durch die Figur des Täuflings auf der rechten Seite des Bildes und des mittleren Engels auf der linken Seite aufgegriffen. Alle drei wirken durch die gleich blass schimmernde Haut und durch ihre weißen Gewänder, die sie als einzige Figuren tragen, zusammengehörig. Die ungeschickte Haltung des Täuflings beim Entkleiden, was als Symbol der Entledigung seiner Sünden zu sehen ist, steht im klaren Gegensatz zu allen anderen Figuren. Er symbolisiert das Menschliche und die Sterblichkeit Jesu. Der Engel zu seiner Linken wiederum steht für seine göttliche Natur.

Bei der Darstellung der Taufe Christi hat sich Piero della Francesca offensichtlich am Lukas-Evangelium orientiert, da dieses als einziges Jesus beim Beten erwähnt: „Es begab sich aber, daß alles Volk sich taufen ließ und auch Jesus getauft worden war und betete, da tat sich der Himmel auf, und der Heilige Geist schwebte in leiblicher Gestalt wie eine Taube auf ihn herab, und aus dem Himmel erscholl eine Stimme: 'Du bist mein geliebter Sohn, an Dir habe ich Wohlgefallen gefunden.'“ (Lukas 3,21-22)

Neben der Überlieferung des Ereignisses aus der Bibel ranken sich noch einige Mythen um die Taufe von Jesus, die häufig in Gemälden dargestellt werden. Nutzt man den Verweis als Analysekategorie, lässt sich Francescas Gemälde mit anderen Gemälden vergleichen, welche die Taufe Christi thematisieren, etwa um die gleiche Zeit datiert sind und bestimmten Konventionen folgen. So galt im byzantinischen Einflussbereich beispielsweise die Regel, dass Jesus nicht im Profil, sondern nur von vorne gezeigt werden durfte (z.B. Metzsch 1989, 75). Zum einen zeigt sich dabei eine große Ähnlichkeit, etwa mit den Fresken aus dem Leben von Johannes dem Täufer von der Hand des Malers Masolino da Panicale, welche ebenfalls in der italienischen Renaissance entstanden sind (Bild 3).

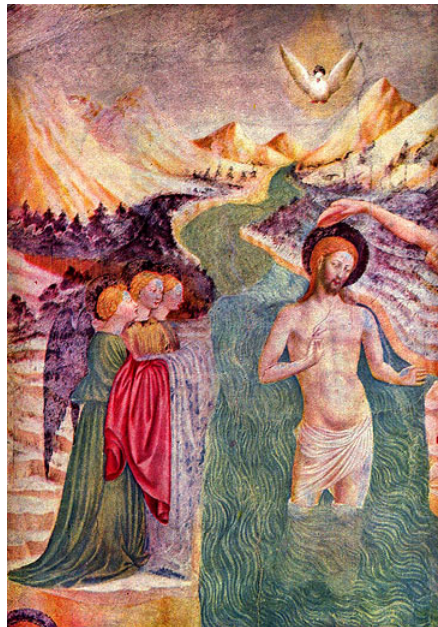


Bild 3: Die Taufe Christi von Masolino da Panicale (Fragment)
(Quelle: [www. meisterwerke-online.de](http://www.meisterwerke-online.de))

In beiden Werken steht Jesus im Jordan und wird von Johannes dem Täufer aus einer Schale getauft. Über ihm ist der Heilige Geist in Form einer Taube zu sehen und am linken Bildrand befinden sich drei Engel als Zeugen der Taufe. Im Unterschied zu Panicale und anderen Künstlern, zum andern also, halten bei Francesca jedoch die Engel nicht den Kleidersaum oder die Kleider von Jesus (Metzsch 1989, 75). Diese Abweichung von der traditionellen Darstellungsweise richtet einen stärkeren Fokus auf die Engel bei Piero della Francesca, die deshalb näher zu betrachten sind.

Auffällig ist zunächst die Kleidung der drei Engel. Der linke Engel trägt ein rot-weiß-blaues Gewand, der Mittlere trägt ein weißes Gewand und der Engel auf der rechten Seite ein blaues Gewand und einen hellroten Schal über der Schulter. Dahinter verbirgt sich wieder ein damals wohl bekanntes Symbol (Bild 4).

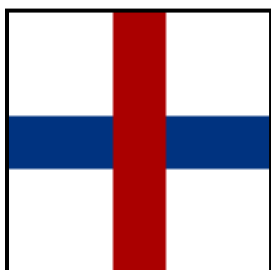


Bild 4: Emblem des Trinitarier-Ordens
(Quelle:<http://de.wikipedia.org/wiki/Trinitarier-Orden>)

Die drei Farben Rot, Blau und Weiß symbolisieren im religiösen Kontext die Dreifaltigkeit, da die Ordenstracht der Trinitarier weiß war und ein rot-blaues Kreuz auf der Brust hatte (Die Attribute 1943, 198).

Die Haltung der Engel ist bei genauerer Betrachtung ebenfalls sehr auffällig. Fast vom Baum im Vordergrund verborgen, halten sich der mittlere und der rechte Engel in scheinbarer Eintracht an der Hand (Bild 5). In Zusammenhang mit der Trinität, die sich aus der Analyse der Farben ergeben hat, kann die Geste der Engel als Anspielung auf die Einigung von Ost- und Westkirche im so genannten Filioque-Streit verstanden werden, die vom Konzil von Florenz 1439 erzielt wurde, während sich Piero della Francesca ebenfalls in Florenz aufhielt (Ginzburg 1981, 29). Nach Widerständen der Ostkirche konnte man sich 1439 zumindest vorübergehend darauf einigen, einen Zusatz ins Glaubensbekenntnis aufzunehmen, der besagt, dass der Heilige Geist sowohl vom Vater als auch vom Sohn ausgeht. Damit sollte deutlich gemacht werden, dass Jesus und Gott-Vater gleichberechtigt sind, woraus sich die Unterordnung des Heiligen Geistes ergibt. Dieser Filioque-Streit wurde vor allem auf Grund unterschiedlicher Auslegungen der Dreifaltigkeit hervorgerufen. Während die Ostkirche Vater, Sohn und Geist als drei unterschiedliche, gleichberechtigte Entitäten verstand, betonte die Westkirche eher ihre Einigkeit (Gill 1959, 183). Der Handschlag der beiden Engel symbolisiert somit sowohl den Religionsfrieden der beiden Kirchen als auch die Akzeptanz der Gleichberechtigung von Sohn und Gott-Vater.



Bild 5: Die drei Engel zur Linken von Jesus (Fragment)

Einen weiteren Hinweis hierfür liefert eine genaue Betrachtung der vier Figuren im Hintergrund. Die auf Grund ihrer Gewänder und Kopfbedeckungen als byzantinische Priester identifizierten Männer bestätigen den Zusammenhang der Engel mit dem Konzil in Florenz. Sie stehen symbolisch für die Ostkirche im Filioque-Streit. Folgt man dem in



Bild 6: Kompositionslinie – die Besonderheit des Heiligen Geistes

den Himmel gestreckten Arm des Priesters im Hintergrund, der durch den sich entkleidenden Täufling wie eingerahmt scheint, trifft man genau auf den Heiligen Geist, symbolisch dargestellt durch die Taube (Bild 6). Die Geste des Priesters wird also durch den rechten Arm von Johannes dem Täufer, der die Taufschale hält, gleichsam verlängert bis hoch zur Taube. Da man sich in der Ostkirche gegen die Darstellung der Trinität durch zwei Personen, Gott der Sohn und Gott der Vater, und einem Tier, der Taube, wehrte (vgl. Gill 1959, 183ff.), lässt sich darin die Anerkennung der Klausel und damit der Akzeptanz der Gleichberechtigung von Jesus und Gott-Vater sehen.

Die Fragmentarisierung des Bildes erlaubt noch zwei zusätzliche Befunde. Die Landschaft bei Francesca hat wenig Ähnlichkeit mit der Umgebung des Jordan an der Taufstelle von Johannes, welche südlich von Jericho angesiedelt wird. Dort ist der Jordan breit und flach und die Ufer sind stark bewachsen. Die gemalte Landschaft scheint demgegenüber eher von der Herkunft des Künstlers geprägt (vgl. Metzsch 1989, 74). Indiz hierfür ist nicht zuletzt die Stadt, die zur Linken von Jesus in der Ferne zu erkennen ist. Mit der geraden, zum Stadttor führenden Straße und der sie umgebenden hügeligen Landschaft hat sie große Ähnlichkeit mit Francescas Heimatstadt San Sepolcro (Lavin 2002, 82ff.). Auch der Baum links neben Jesus im Vordergrund des Bild bestätigt das: ein junger Walnuss-Baum mit einer hellen, glatten, grau-silbrig glänzenden Borke und schmalen Blättern, wie er in der Toskana in der Gegend um San Sepolcro weit verbreitet war. Seine Symbolik ist freilich wieder übergreifend zu verstehen: Die bitter schmeckende Hülle verkörpert „das Fleisch Christi, das die bittere Passion durchlitten hat, die Schale das Holz des Kreuzes und der Kern, der nährt und durch sein Öl Licht ermöglicht, die göttliche Natur Christi.“ (Becker 2008, 206) Damit wird erneut die Doppelnatur Christi als Mensch und Gott zugleich bekräftigt, wie sie mit den basalen Kompositionslinien (Bild 2) bereits deutlich gemacht wurde.

Quellen:

Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg 2008.

Gill, Joseph: The council of Florence. Cambridge 1959.

Ginzburg, Carlo: Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance. Berlin 1981.

Lavin, Marilyn Aronberg: Piero della Francesca. London 2002.

Metzsch, Friedrich-August von: Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst. München 1989.

Die Attribute der Heiligen alphabetisch geordnet. Ein Schlüssel zur Erkennung der Heiligen nach deren Attributen. In: Rücksicht auf Kunst, Geschichte und Cultus. Hannover 1843.

Nele Josefine Uhl

„Selbstbildnis“ (1500) von Albrecht Dürer



Bild 1: „Selbstbildnis“ von Albrecht Dürer

Das „Selbstbildnis“ wurde im Jahre 1500 von Albrecht Dürer mit Ölfarben auf eine Holztafel mit den Maßen 67x 49 cm gemalt. Abgesehen von Dürer selbst gab es keinen Auftraggeber für das Gemälde und es befand sich Zeit seines Lebens in seinem Privatbesitz. Heute kann man es in der bayrischen Staatsgemäldesammlung der Alten Pinakothek in München im Original betrachten.

Auf dem Bild ist eine En Face-Ansicht Albrecht Dürers zu sehen. Er ist zentral im Bild platziert, Kopf und Hals befinden sich in den oberen zwei Dritteln des Bildes. Sein Blick ist geradeaus gerichtet, der Mund geschlossen. Die braunen Haare trägt er über schulterlang und gelockt. Sie fallen ihm rechts und links beinahe symmetrisch über die Schultern. Er hat einen säuberlich gestutzten Kinn- und Oberlippenbart. Das untere Drittel des Bildes wird von Dürers Kleidung sowie seiner rechten Hand, die auf seiner Kleidung ruht, dominiert. Bekleidet ist er mit einem prächtigen Rock mit einer Marderfellschaube. Dieser ist in Brauntönen gehalten und nur an den Oberarmen mit einem Streifen hellerem Samt abgesteckt. Im Ausschnitt des Pelzkragens lugt ein kleines Stück weißes Untergewand hervor. Seine linke Hand liegt außerhalb des Bildes. Die Rechte hält in merkwürdiger Geste den Pelz seines Gewandes am Oberkörper zusammen. Der Hintergrund des Gemäldes ist einheitlich schwarz. Links neben seinem Kopf – auf Augenhöhe – sieht man Dürers Signatur und das Entstehungsjahr des Bildes. Auf der rechten Seite seines Kopfes, auch auf Augenhöhe, kann man die Inschrift *Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII* lesen.¹

Entscheidend für Struktur und Aussage des Bildes ist eine mehrfache Zentrierung durch die Kompositionslinien. Zunächst einmal bilden Kopf und Haare ein gleichseitiges Dreieck, dessen Spitze an den oberen Bildrand stößt. Sodann lässt sich um Kopf und Haare sowohl ein Kreis als auch ein Quadrat ziehen. Die Haarlinie unterhalb seiner Schultern teilt das Bild genau im Goldenen Schnitt. Man kann eine senkrechte Mittelachse in das Bild einzeichnen, die durch Gesicht und Hand läuft und das Gesicht fast symmetrisch in zwei Hälften teilt (Bild 2).

¹ „So malte ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, mich selbst in den mir eigentümlichen (oder: unvergänglichen) Farben im Alter von 28 Jahren.“



Bild 2: Kompositionslinien

Dürer hat in diesem Bild eine Idealkomposition eines menschlichen Kopfes verwirklicht und dabei besonderen Wert auf die natürlichen, menschlichen Proportionen gelegt. Doch gerade durch die nahezu perfekte Inszenierung des eigenen Gesichtes wirkt es dem Betrachter eher entrückt und unnahbar.

Die Bildanalyse macht weitere Besonderheiten sichtbar. So erkennt man bei näherer Betrachtung der Farbgebung eine Dominanz der Naturfarben Rot und Braun sowie aller ihrer Mischverhältnisse. Einzig in der Bildmitte lugt ein kleines Stück weißes Untergewand aus Dürers Pelzkragen heraus. Der gesamte Bildhintergrund ist in der unbunten Farbe Schwarz

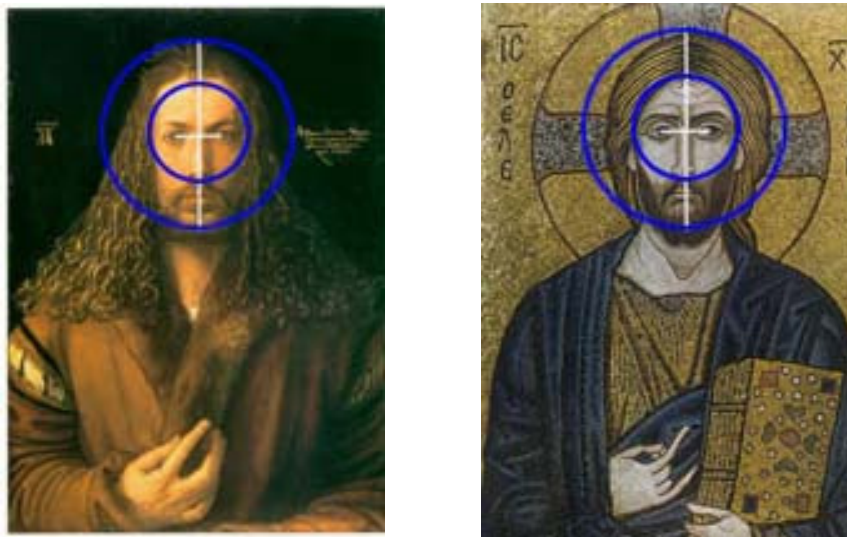
gehalten. Hierdurch ergibt sich ein Hell-Dunkel-Kontrast, der die Hand und das Gesicht des Künstlers hervorhebt. Das Braun des Gewandes und der Haare ist zum einen sehr neutral und zieht wenig Aufmerksamkeit von Gesicht und Hand weg und unterstreicht zum anderen die naturgetreue, realistische Abbildung des Künstlers. Links außerhalb des Bildes gibt es eine Lichtquelle, die Dürers rechte Gesichtshälfte erhellt. Das sehr warme Licht bildet Lichtreflexe auf der Kleidung und den Haaren. Man kann davon ausgehen, dass es sich nicht um eine natürliche Lichtquelle handelt, sondern um eine Kerze oder Öllampe. Die Stofflichkeit von Kleidung, Haut und Haaren sowie die Plastizität des Bildes wird durch die feine Farbabstufung und die Lichtreflexe betont. Die Darstellung erhält dadurch einen sehr hohen Ikonizitätsgrad. Hinzu kommt, dass sich Dürer in Frontalansicht gemalt hat – einer Haltung, die man bis dahin nur bei Christusdarstellungen findet. In der Literatur liest man zwar oft von dem durchdringenden Blick Dürers, der der Betrachterin direkt in die Augen blickt. Das scheint jedoch eher schlecht beobachtet, denn Dürer schaut die Betrachterin des Bildes keinesfalls an, sondern fixiert irgendetwas links hinter der Betrachterin. Dadurch wirkt er noch unnahbarer, noch mehr den Menschen entrückt, geradezu sakral.

Franz Winzinger hat in seinem Buch „Dürer: Albrecht Dürer in Selbstbildnissen und Dokumenten“² nachgewiesen, dass dem Selbstbildnis eine mathematische Konstruktion zugrunde liegt. Das ist nicht sehr weit hergeholt, denn nach Dürers Tod erschienen seine „Vier Bücher von menschlicher Proportion“. In diesen wird deutlich, wie sehr sich Dürer mit mathematisch-geometrischen Gesetzen auseinandergesetzt hat. Die Proportionen des Gesichts werden nach einem alten Schema bestimmt. Das Grundmaß dieses Rasters wird durch den genauen Abstand der Pupillen festgelegt. Hier handelt es sich um einen Verweis auf die alten, byzantinischen Christusdarstellungen, die Christus als Pantokrator (Weltenherrscher) zeigen. Auch diese folgen einem Proportionsschema, das den Pupillenabstand als Grundeinheit nimmt und welches eins zu eins auf das Selbstbildnis Dürers übertragen werden kann. Mit dem Pupillenabstand als Radius wird ein Kreis um die Nasenwurzel geschlagen, welcher die Stirnhöhe und die Nasenlänge festlegt. Anschließend wird ein weiterer Kreis mit doppeltem Pupillenabstand um die Nasenwurzel geschlagen. Dieser Kreis legt die Kopfhöhe und die Kinnlänge fest. Ein dritter Kreis mit dem dreifachen Pupillenabstand als Radius bestimmt die Größe des Heiligenscheines.

Da praktisch in kaum einem Fall die Gesichtszüge eines realen Menschen diesem Ideal entsprechen, kann man annehmen, dass Dürer sein Porträt gemäß diesem Schema gestaltet und es damit idealisiert hat, um auf die Christusdarstellungen zu verweisen. Damit macht er deutlich, welches Selbstverständnis er als Künstler hat. Ganz offensichtlich setzt er sich mit Jesus auf eine Stufe. Dürer war in der Tat, wie viele Maler seiner Zeit, der Auffassung, dass ein schöpferischer Mensch, der Schönheit hervorbringt, gottgleich ist. In diesem Zusammenhang ist auch seine erhobene Hand interessant, wenngleich sich hier einige Fragen auftun. Dürer hat beim Anfertigen dieses Selbstporträts offensichtlich einen Spiegel benutzt. Das

² Franz Winzinger: Dürer. Albrecht Dürer in Dokumenten und Selbstzeugnissen. Reinbek 1971, S. 48.

müsste eigentlich darauf hinweisen, dass Dürer vor der Staffelei faktisch seine linke Hand erhoben hat und seine rechte, die Malhand, außerhalb des Bildes liegt. Dies wird in der Fachliteratur weitgehend als gegeben hingenommen. Vergleicht man Dürers „Selbstbildnis“ nun mit dem byzantinischen Christusbild, wird jedoch der Verweischarakter deutlich: Hier hebt Christus die rechte Hand, so wie die Betrachterin den Eindruck erhalten soll, dass auch Dürer seine rechte Hand hebt. Eine Synopse der beiden Bilder (Bilder 3+4) offenbart die gezielte Imitation – der heilenden und segnenden Hand Christi und der schöpferischen Hand des Malers.



Bilder 3+4: Synopse von „Selbstbildnis“ und Christusbild

Ganz offensichtlich verlieh Dürer damit seiner Selbstdarstellung programmatisch die Aura des Sakralen.

Dem Bild ordnet Dürer aber noch eine weitere, eher dem Weltlichen zugeordnete Bedeutungsdimension zu. Hierbei rückt die Kleidung des gemalten Dürer in den Mittelpunkt der Betrachtung. Auf den bekannten Christusbildern sieht man Jesus meist nackt mit einem Tuch, das um die Lenden geschlungen ist, oder aber in einem weißen, luftigen Gewand, das etwas an ein Bettlaken erinnert. Dass Dürer sich hier aber in prunkvoller Kleidung mit Pelzbesatz darstellt, hat einen normativen Hintergrund.³ In der Zeit der Entstehung des Bildes wurden die Verkaufspreise für bestimmte Güter von der Obrigkeit vorgegeben und das einfache Volk durfte sich auch nicht nach Lust und Laune einkleiden. Vielmehr waren strenge gesetzliche Vorlagen zu erfüllen – wie zum Beispiel ein detaillierter Katalog in der Reichspolizeiordnung von 1530, der genau regelte, wer welche Sorte Pelz tragen durfte und wer nicht.

³ Siehe Philipp Zitzlsperger: Dürers Garderobe. Neue Thesen zu Datierung und Deutung von Dürers Münchener Selbstporträt. Vortrag München 23. Januar 2008.

So war speziell das dicke Rückenfell des Marders, wie es das Gewand Dürers schmückt, Bürgern von hohem Geschlecht vorbehalten, das Kehlfell des Marders hingegen den Kaufleuten. Mit Fuchs, Lamm oder den Fellen des Iltis mussten sich die einfachen Handwerker begnügen. Dabei galt die Marderschaube als ein besonderes Erkennungszeichen der Rechtsgelehrten. Dürer positionierte sich demnach als einen Juristen (der er nicht war), nicht um damit den Status des Rechtsgelehrten für sich zu beanspruchen, sondern dessen Anspruch, in der Lage zu sein, das rechte Maß zu ermitteln. Dürer definierte damit – obwohl gerade erst 28 Jahre alt – auf dem Hintergrund seiner Beschäftigung mit Geometrie und Proportionen seine Kompetenz, über „Recht und Unrecht“ in der Kunst zu richten.

„Die Gesandten“ (1533) von Hans Hohlbein



Bild 1: „Die Gesandten“ (Original)

(Quelle: Bättschmann, Oskar/ Griener Pascal: Hans Hohlbein, Köln 1997, S. 183)

Das Stillleben „Die Gesandten“ von Hans Hohlbein, Öl auf Eichenholz, 207 mal 209,5 cm, auf 1533 datiert, zeigt Jean de Dinteville und Georges de Selve, zwei französische Abgeordnete und Freunde, die gleichzeitig die Auftraggeber dieses Doppelporträts waren. Bei einem Treffen in London ließen sich die beiden von Hohlbein in der Krönungskirche der englischen Monarchen porträtieren. Im Unterschied zu de Selve hielt sich de Dinteville beruflich in London auf. Er sollte zwischen dem englischen und dem französischen König vermitteln. Letzterer hatte beschlossen, seinen Sohn mit einer Nichte des Papstes zu verheiraten, das Verhältnis zwischen

Henry VIII. und Rom hingegen war aufgrund dessen Scheidung und der Hochzeit mit Anne Boleyn sehr angespannt (Bätschmann/Pascal 1997, 184ff.). Schon seit 1531 hatte Henry VIII. gegen die Vorstellungen der englische Kirche gehandelt und sich selbst zum Kirchenoberhaupt ernannt. Nach seiner zweiten Eheschließung wurde er vom Papst exkommuniziert. Wiederum nach diesem Ereignis entstand das Gemälde. Hohlbein hatte bereits für die Hochzeit von Henry VIII. und Boleyn die Dekoration gestaltet, bevor er einige Jahre später Hofmaler wurde. Das Gemälde wurde aufgrund seiner damals neuartigen Porträtdarstellung berühmt und ist heute in der National Gallery in London ausgestellt.

Was genau sieht man auf dem Bild? Die beiden Männer stehen in einem geschlossenen Raum aufrecht, mit leicht zur Bildmitte gewandtem Körper, an den Rändern des Gemäldes positioniert. Ihre zum Bildinneren gerichteten Arme sind auf ein Regal in ihrer Mitte gestützt. Den Hintergrund bildet ein dunkelgrüner, gemusterter Vorhang. Oben links ist dieser nicht ganz bis zur Seite gezogen und lässt einen am Kreuzifix hängenden Jesus erkennen. Der Boden ist aufgrund seines einzigartigen Musters der Kirche von Westminster Abbey zuzuordnen.

Jean de Dinteville, links im Bild, trägt eine prunkvolle, pelzbesetzte Kleidung, die aufwändig geschnitten aus mehreren Schichten besteht. Auf seinem Kopf hat er einen Hut, der mit mehreren Steinen verziert ist und an dessen oberster Spitze ein kleiner Totenkopf angenäht ist. Um seinen Hals trägt er eine goldene Kette mit dem Orden des heiligen Michael. In seiner linken Hand hält er einen reichlich verzierten goldenen Stab, an dem noch eine Stoffverzierung hängt. Überdies ist um seinen Bauch ein Gürtel geschnallt, an dem sein Schwert befestigt ist. Georges de Selve ist als Gelehrter und Angehöriger des Klerus in eine standesgemäße dunkle, aber dennoch feierliche und ebenfalls pelzbesetzte Robe gekleidet. Im Gegensatz zu de Dinteville, der fast die gesamte linke Bildhälfte einnimmt, wirken seine Kleidung, der Hut und seine Pose jedoch sehr bescheiden. In der linken Hand hält er einen ledernen Handschuh, ein gängiges Merkmal der Epoche, um den Klerus oder Adel darzustellen (Bätschmann/Griener 1997, 186+191). Beide Personen schauen den Betrachter direkt, doch ausdruckslos an.

Das zweistöckige Regal ist mit unterschiedlichsten Gegenständen gefüllt und wirkt sehr überladen und unordentlich. Die obere Etage ist mit einem aufwändig gemusterten und offensichtlich wertvollen Teppich behangen. Dort finden sich ein Himmelsglobus, ein zylindrischer Kalender, ein Winkelmessgerät, eine polyedrische Sonnenuhr und ein Torquetum. Der Kalender ist vermutlich auf den „11. April 1533, 9.30 oder 10.30“ gestellt (ebd., 184). Das Winkelmessgerät und der Torquetum sind Geräte zur Messung von Gestirnhöhen. Auf der unteren Etage findet sich ein Erdglobus, auf dem als Hauptstadt Polisy, das Schloss de Dintevilles, eingezeichnet ist, für welchen das Doppelporträt bestimmt war. Überdies liegen dort Peter Apians Kaufmanns-Rechnung von 1527, ein Zirkel, ein Gesangbuch, Flöten und eine Laute, ein Motiv, welches sich umgedreht und vom Schatten des Regals verdeckt auf dem Boden hinter de Dinteville liegend wieder findet. Im aufgeschlagenen Gesangbuch lassen sich das lutherische Lied „Veni Creator Spiritus“ und dessen zehn Gebote erkennen (ebd., 188), ein Hinweis auf die im frühen 16. Jahrhundert entstandene protestantische Kirchenbewegung. Im Vordergrund des

Bildes befindet sich ein verzerrter Gegenstand. Nur wenn man die richtige Perspektive, von links unten oder rechts oben, wählt und nahe an das über zwei mal zwei Meter große Werk herantritt, ist ein Totenkopf in seinen realen Proportionen zu sehen. Der Rest des Bildes ist aus dieser Perspektive jedoch nicht mehr zu erkennen. In der Kunstwissenschaft wird es als Anamorphose bezeichnet, wenn ein Bild nur aus einem bestimmten Blickwinkel oder mit einem Hilfsmittel erschlossen werden kann.

Zunächst sollen einzelne Fragmente betrachtet werden.



Bilder 2 + 3: Raumteile

Das Arrangement auf dem Regal verkörpert das „Quadrivium“ der Humanisten. Die Laute, das Gesangbuch und die Flöten sind der Hinweis auf die Musik, Peter Apians Kaufmanns-Rechnung steht für die Arithmetik oder Mathematik, der Zirkel symbolisiert die Geometrie und die gesamte obere Etage weist auf die Astronomie hin (Bätschmann/Griener 1997, 184). Durch die Platzierung des astronomischen Werkzeugs auf einem wertvollen Teppich und in der oberen Etage des Regals wird diese Wissenschaft über die anderen drei gestellt. Betrachtet man die dargestellte Laute genau, so ist eine gesprungene Saite zu erkennen, ein Zeichen für Zwietracht (ebd., 188). Da sich eine umgedrehte Laute im Schatten des Regals und hinter de Dinteville wieder findet, scheint angedeutet zu sein, dass diese Zwietracht noch im Verborgenen liegt.



Bild 4: Detail

Das Symbol des Totenkopfes verkörpert den Vanitas- oder Memento Mori-Gedanken. Er besagt, dass der Mensch der Vergänglichkeit des Lebens machtlos gegenüber steht (Zerbst/ Kafka 2006, 355.). Der Ausspruch „Memento Mori“ erinnert den Menschen an seine Sterblichkeit und stellt einen Mahnspruch für gotteslästerliches und maßloses Leben dar, da nach dem Tod Gott über das irdische Leben richten wird. Die Koexistenz von Leben und Tod spiegelt sich auch in der Farbe des Hintergrundes wieder. Die Farbe Grün steht sowohl für Leben als auch für Tod, da sie aus Blau und Gelb gemischt wird, der Verbindung von Himmel und Erde. Im Christentum steht die Farbe überdies für Unsterblichkeit, Hoffnung und Stärkung des Heiligen Geistes im Menschen, im Mittelalter für die Dreifaltigkeit (ebd., 154).



Bilder 5 + 6: Religionssymbole

Das Gemälde beschreibt die Koexistenz von zwei Religionen. Das Kreuzifix links oben im Bild und das aufgeschlagene Gesangbuch stehen für das Christentum, wohingegen der Fußboden der wichtigsten Kirche des gerade aufkommenden Anglikanismus angehört. Beide Richtungen werden im übrigen durch die Gestaltung der beiden Männer, die einmal auf Henry VIII. und einmal auf Luther verweisen, personalisiert.



Bilder 7+8: Jean de Dinteville und Henry VIII

(Quelle: <http://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/42602/1/Henry-VIII,-Elizabeth-Of-York,-Henry-VIII,-And-Jane-Seymour-1667.jpg> Stand: 05.07.2009)

Die Darstellung des linken Mannes erinnert stark an Porträts von Henry VIII. Die stolze Haltung sowie die prunkvolle und pompöse Kleidung sind nahezu identisch bei Abbildungen des Monarchen zu finden. Auch der Hut, an dem die Memento Mori-Mahnung wiederholt wird, und der Stab in der linken Hand sind so aufzufinden.



Bilder 9+10: Georges de Selve und Luther

(Quelle Luther: http://dsc.discovery.com/news/briefs/20041025/gallery/luther_zoom.jpg)

Die Darstellung von de Selves Kopfbedeckung, seines kuttenartigen Untergewands und des Mantels ähneln hingegen sehr Portraits von Martin Luther.

Bilanz: Das Gemälde „Die Gesandten“ thematisiert unter dem Deckmantel eines Porträts und der für ein Stilleben geläufigen Konfrontation von Wissenschaften und dem Vanitas-Gedanken ein heikles Thema seiner Zeit. Es geht um die Gegenüberstellung von protestanti-

scher und anglikanischer Kirche und somit zweier Bewegungen, die beide zu Beginn des 16. Jahrhunderts aufkamen und sich gegen die katholische Kirche stellten. Die von beiden Seiten geforderte Reform des Katholizismus wird symbolisch mit dem hinter dem Vorhang verschwindenden Kreuzifix ausgedrückt. Die Farbe der Dreifaltigkeit, welche in der protestantischen Kirche ein wichtiges religiöses Element verkörpert, überschattet gleichsam das katholische Zeichen. Die protestantische Religion wird dabei durch die bescheidene Darstellung Luthers und das aufgeschlagene Gesangbuch als erstrebenswert abgebildet. An Henry VIII. hingegen und über dem Boden der anglikanischen Kirche wird die Memento Mori-Warnung festgemacht.

Der Monarch wird aber noch weiter kritisiert: Das Zeichen der Zwietracht, die Laute mit der gerissenen Seite, wiederholt sich zu seinen Füßen, er scheint es sogar in seinem Schatten verstecken zu wollen. Vielleicht werden damit auch die diplomatischen und schlichtenden Absichten de Dintevilles als gescheitert gewertet. Der direkte Vergleich zu seinem bescheidenen Gegenüber lässt ihn jedenfalls protzig wirken. Den Orden des heiligen Michaels scheint er nur als weiteres Schmuckstück oder zur Legitimation seiner selbst zu tragen, obwohl doch der Erzengel Michael als Verteidiger des Reichs Gottes gilt (Bauer/Dürnotz 1998, 213), was im Gemälde auch durch den Speer in seiner Hand hervorgehoben wird. Somit wird hier eine indirekte Mahnung an den Träger ausgesprochen.

Die beschriebene Anamorphose im Bildvordergrund schließlich legt übergreifend einen Schwerpunkt auf den Totenschädel, der den Betrachter verstärkt darauf hinweist, dass alles, was das Porträt zeigt, vergänglich ist. Dieser Befund wird nicht zuletzt durch das genaue Festhalten des Zeitpunkts der Szene verstärkt, denn dieser ist zum Zeitpunkt des Betrachtens bereits Vergangenheit.

Auch im Kontrast von anglikanischer und protestantischer Kirche wird in dem Bild demnach deutlich Partei ergriffen: kritisch gegenüber dem Verhalten des maßlos gewordenen englischen Monarchen, der bei seinem Bestreben, das Oberhaupt der Kirche zu werden, bedenken sollte, dass nach seinem irdischen Leben Gott über ihn richten wird; positiv gegenüber dem Protestantismus als der bescheideneren und gottesnäheren Glaubensrichtung.

Quellen:

Bauer, Wolfgang und Irmtraud Dürnotz (Hrsg.): Lexikon der Symbole. 17. Aufl. Dreieich 1998.

Bätschmann, Oskar und Pascal Griener: Hans Hohlbein. Köln 1997.

Zerbst, Marion und Werner Kafka: Seemanns Lexikon der Symbole. 2. Aufl. Leipzig 2006.

Katherin Koop

„David und Goliath“ (1555/56) von Daniele da Volterra



Bild 1/2: „David und Goliath“, Vorderseite (oben) und Rückseite (unten)

Das Bild wurde 1555/56 von Daniele da Volterra auf einer 1,33 x 1,77 Meter großen Schiefertafel mit Vorder- und Rückseite gemalt. Die Darstellung des Kampfes von David mit Goliath gelangte 1715 an den Hof Ludwig XIV., dem es als ein Werk Michelangelos geschenkt wurde. Als Auftraggeber gilt Giovanni della Casa, der mit dem Gemälde seinen Beitrag zur im 16. Jahrhundert in Italien geführten Paragonedebatte unterstützen wollte (vgl. Haiduk 2008, 97). Bei diesem Streit („paragone“, ital.: Vergleich) ging es um das Verhältnis zwischen Seh- (Malerei) und Tastsinn (Bildhauerei) und die Frage, welches die „wirklichkeitsgetreueren“ Darstellungsform sei. Insofern leistete Volterra einen Beitrag zur Möglichkeit eines Gemäldes quasi als Skulptur. Dieser kunsthistorische Kontext soll hier ausgeblendet und das Augenmerk vielmehr auf eine zweite Bedeutungsebene gerichtet werden, die Volterra dem Bild implementiert hat: die der Homosexualität. Ob das Absicht war oder unbewusst geschah und inwiefern dieser Aspekt den Ansichten des Auftraggebers entsprach, muss allerdings offen bleiben.

Wie in Abbildung 1/2 zu sehen ist, wird eine Szene aus der Bibel dargestellt: David und Goliath im Kampf miteinander. Nicht nur der Titel des Gemäldes, sondern auch die abgebildeten Gegenstände und die Haltung beider Personen lassen den Schluss zu, dass auf folgende Textstelle Bezug genommen wird: „Dann lief David hinzu, trat an den Philister heran, griff nach dessen Schwert, zog es aus der Scheide und tötete ihn, indem er ihm den Kopf abschlug“ (1. Buch Samuel, Kap. 17, Vers 51).

Die Vorderseite des Bildes zeigt zwei männliche Figuren, einen großen dunkelhaarigen und einen kleineren blonden Mann, die sich im Kampf miteinander befinden. Der größere der beiden, Goliath, liegt seitlich auf dem Boden und stützt sich dabei mit dem rechten Arm und dem linken Bein ab, die beide stark angewinkelt sind. Das rechte Bein ist ausgestreckt auf dem Boden, während er mit dem linken Arm das Handgelenk des Anderen leicht umklammert hält. Mit dieser Hand hält David ein Bündel Haare vom Kopf Goliaths fest umschlossen, während der rechte Arm mit dem Krummschwert in der Hand hoch erhoben ist. Er steht über Goliath, wobei er sich mit seinem Oberkörper tief über ihn beugt und sich mit seinem Schienbein an dessen Oberkörper abstützt. Unter dem Körper des am Boden Liegenden ragt eine Schwertscheide hervor, links daneben liegt eine Schleuder, die ebenfalls in der Bibel Erwähnung findet (ebd., Verse 40+50). Der Hintergrund wird von der unteren Hälfte eines Zeltes beherrscht, dessen Öffnung zwar zu erkennen ist, nicht jedoch, was sich im Inneren befindet.

Auf der Rückseite sind dieselben Personen dargestellt, jedoch sieht sie der Betrachter hier aus einer anderen Perspektive. Schwertscheide und Schleuder werden jetzt durch den Oberkörper Goliaths verdeckt, der zudem in der Vorderansicht zu sehen ist, während von David nun der Rücken erkennbar ist. Der Betrachter sieht auf dieser Seite in der rechten unteren Ecke innerhalb einer Ansammlung kleiner Steine auch einen großen, mit Blut beschmierten Stein liegen. Während der Hintergrund sich im Gegensatz zur Vorderseite kaum verändert hat, treten bei den dargestellten Figuren einige Unterschiede hervor, die vermuten lassen, dass es sich zwar um dieselben Personen handelt, dass allerdings ein anderer Zeitpunkt in der Ab-

folge ihrer Bewegungen dargestellt ist. Zum einen unterscheidet sich die Position von Goliaths linker Hand, denn während sie auf der Vorderseite noch auf Davids Handgelenk liegt, befindet sie sich auf der Rückseite bereits auf dessen Oberarm. Auch der gesamte linke Arm Goliaths sowie sein Kopf und sein auf der Vorderseite noch hochgestelltes linkes Bein befinden sich hier näher am Boden. Doch auch die Kleidung und Haltung Davids weisen Unterschiede auf: Sind sein linker Oberarm und wahrscheinlich auch seine linke Schulter auf der Vorderseite noch durch sein Gewand verhüllt, liegen sie auf der Rückseite frei. Auch der Blick auf seine nackten Oberschenkel variiert auf beiden Seiten, was in der unterschiedlichen Haltung seines rechten Beines begründet sein wird, denn auf der Vorderseite stützt er sich mit seinem Schienbein bei stark gebeugtem Knie am Oberkörper Goliaths ab.

Betrachten wir zunächst die verschiedenen Kompositionslinien des Doppelbildes. Den Bildmittelpunkt sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite bildet Davids Bein (Bild 3+4). Dieser Körperteil „erregt erotische Aufmerksamkeit in einem besonderen Maße“ (Knoll/Jaekel 1978, 38), denn der Blick gleitet über sie zum Schambereich und dem Po – ein Umstand, der auf der Rückseite besonders zum Tragen kommt. Sodann ist zu sehen (Bild 5), dass Davids Bein eine Linie bildet, welche die Geschlechtsregionen der beiden Männer miteinander verbindet, da der Blick des Betrachters, wenn er dem Bein folgt, über beide Schambereiche geführt wird.



Bild 3-5: Sexuelle Verweise

Außerdem wird auf der Vorderseite durch das Schwert, Goliaths linken Unterarm, seinen Po und sein linkes Knie ein Kreis gebildet (Bild 6). Innerhalb dieses Kreises findet eine Art Verschmelzung beider männlicher Figuren statt: Sie bilden eine kompakte, harmonische Einheit. Jung und alt, muskulös und zart treffen unmittelbar aufeinander und sind im Kreis miteinander verbunden. Auch die Haupthandlung findet innerhalb dieses Kreises statt. Als Symbol steht der Kreis für Vollkommenheit und Einheit (z.B. Biedermann 2001) – jene Einheit, die man in der italienischen Renaissance in Bezug auf Liebe und Sexualität wieder herzustellen suchte (vgl. Sternweiler 1993, 220). Die Kirche wollte beide Komponenten getrennt wissen, denn „in ihrer Körperfeindlichkeit verdammt sie jede auf Lustgewinn zielende Sexualität“

(ebd., 10). Deshalb entwickelten sich in dieser Zeit zahlreiche Theorien, die unter anderem homosexuelles Verhalten, wie es aus der Antike bekannt war, in das Leben und die Liebe einbeziehen wollten.

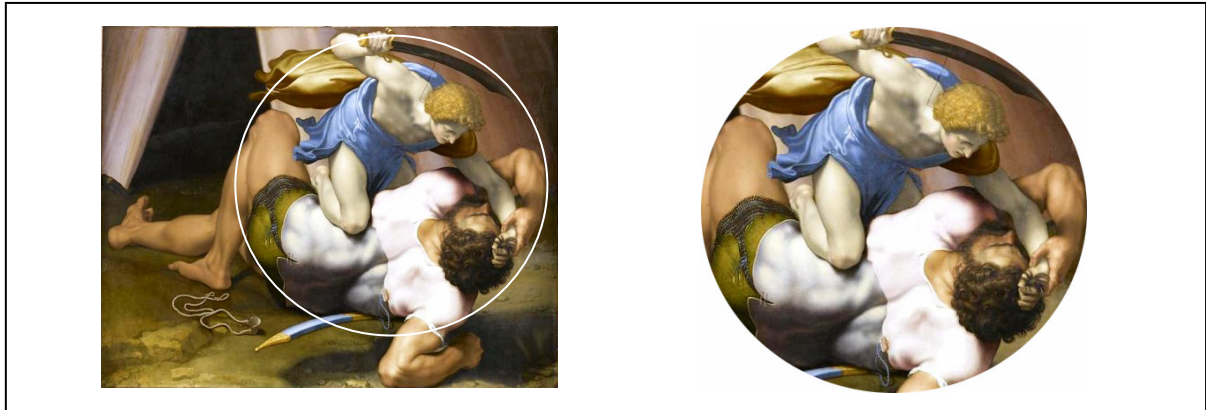


Bild 6: Körperharmonie

Im Gemälde gibt es noch weitere Komponenten, die anzeigen, dass der hier dargestellte Kampf kein explizit biblischer Kampf ist, sondern ein Kampf erotischer Natur. So handelt es sich bei der Kleidung Goliaths keineswegs um Kleidung, wie sie im Krieg getragen wird, und sie passt auch nicht zur Beschreibung im 1. Buch Samuel, obwohl Volterra das biblische Motiv zu malen vorgab. Laut Bibel trug Goliath „einen ehernen Helm [...] [,] einen Schuppenpanzer; und [...] eherne Schienen“ (Kapitel 17, Vers 5-6), die an seinen Beinen befestigt waren, doch im Bild ist nichts dergleichen vorhanden, was darauf schließen lässt, dass er diese Kleidung abgelegt hat. Der Prozess der Entkleidung geht intimen sexuellen Handlungen in aller Regel voraus und ist meist ein elementarer Bestandteil des Liebesvorspiels (z.B. Knoll/ Jaeckel 1978, 99). Und auch das Schwert, das in der tiefenpsychologischen Bedeutung als männliches Phallussymbol gilt (z.B. Biedermann 2001), ist hier seiner Schwertscheide, die ebenfalls abgebildet ist, quasi „entkleidet“ worden. Das Schwert wird von David auf der Rückseite des Bildes in der Tat auch so gehalten, als wolle er Goliath „a tergo“, also von hinten stechen. Durch die eng anliegende Kleidung Goliaths wird auf der Vorderseite zusätzlich sein Po betont, dessen Rundung auch noch einmal in der Naht darüber wiederholt wird. Die Betonung auf dem erotischen Aspekt des Gesäßes, der bei homosexuellem Geschlechtsverkehr unter Männern oft die Scheide ersetzt, lebte mit der Renaissance wieder auf (Knoll/ Jaeckel 1978, 152). Nicht zuletzt spiegelt sich dieser Aspekt des Von-Hinten auch in der Art des Gemäldes wider: Es besitzt noch eine Rückseite und der Betrachter muss sich hinter das Bild begeben, um dieses betrachten zu können.

Weitere erotische Reizsignale stellen die Brust Goliaths sowie der Kontrast zwischen den beiden Hautfarben der Figuren dar. Goliaths Brust als Fragment (vgl. Bild 7) wirkt eher wie eine weibliche als eine männliche Brust.

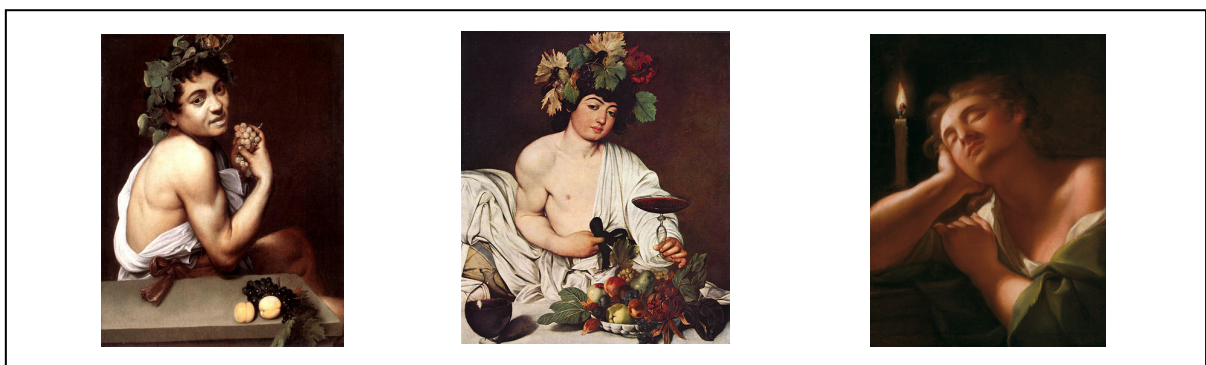


Bild 7: Brust (Detail)

Brüste zählen zu den erotischen Schlüsselreizen, die Lust erwecken und zudem Körper und Sinne auf erotische Weise ansprechen, ebenso wie der Unterschied der Hautfarbe zweier Partner, der nicht selten als intensive erotische Anregung empfunden wird (ebd., 56). Entsprechende Bedeutung kann – im Kontext aller Indizien – durchaus auch dem Kontrast zwischen der fast wie Marmor wirkenden Haut Davids und der dunklen, gebräunten Haut Goliaths zugesprochen werden.

Die Kleidung Davids liefert weitere Hinweise auf die in „David und Goliath“ latente homosexuelle Liebe, wie sie auch in anderen Darstellungen von Jünglingen üblich war (siehe die Bilder 8-10 als Beispiele).

„Im Spiel von Bedecken und Entblößen, insbesondere durch eine von der Schulter herabgleitende Kleidung, wird der Körper des Jungen zum erotischen Liebesgegenstand, zum Objekt der Begierde, wie es für weibliche Liebesbilder bereits im 16. Jahrhundert üblich war.“ (Sternweiler 1993, 220)



Bilder 8-10 (von links nach rechts): Caravaggio: *Bacchino malato*, *Bacchus*; Corvi: *Schlafender*

David mit der entblößten Schulter und einer fast neckisch aus dem Gewand hervor tretenden Brustwarze auf der Vorderseite (Bild 11) gibt dem eben jenen oben erwähnten erotischen Unterton. Volterra steigert das Ganze auf der Rückseite, indem er Davids Oberkörper, wenn auch nur den Rücken, nun komplett entkleidet und lediglich mit einer dünnen Kordel bedeckt darstellt (Bild 12).

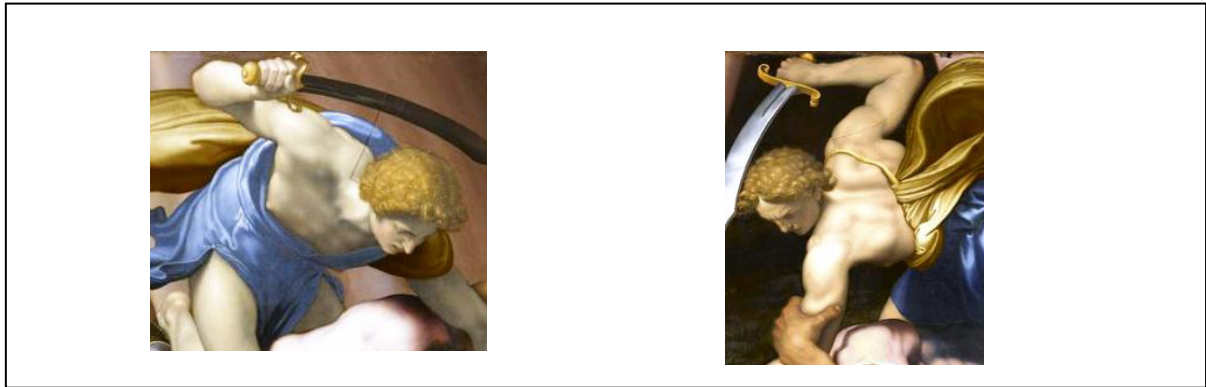


Bild 11-12: Erotisierung

Bei genauerem Hinsehen verweist auch die Haltung der beiden Männer auf eine erotische Ebene, wie sie in den Fragmenten sichtbar wird: Zum einen legt Goliath seine Hand fast zärtlich auf das Handgelenk Davids (Bild 13), was wiederum mit der Angst, die der Unterlegene in diesem für ihn lebensgefährlichen Moment empfinden müsste, unvereinbar zu sein scheint. Fügt man jedoch die homoerotische Komponente hinzu, scheint diese Berührung durchaus nachvollziehbar.

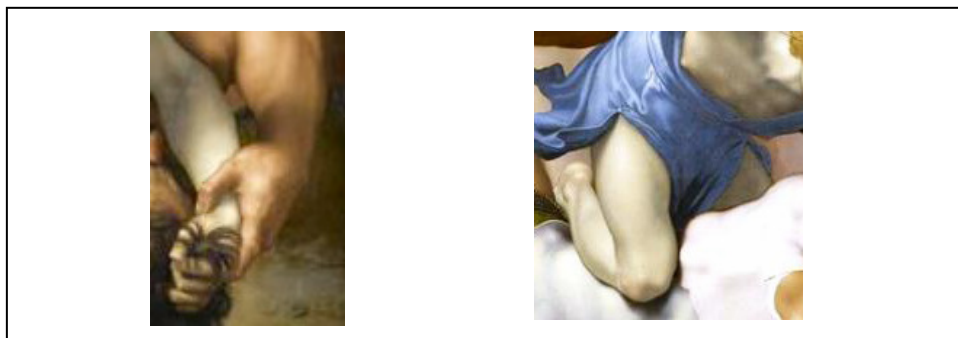


Bild 13-14: Homoerotik

Die Haltung Davids auf der Vorderseite des Bildes (Bild 14) entspricht zwar einer gängigen Position, wie sie der Sieger eines Zweikampfes einnimmt, denn sie „zeigt das Aufsetzen eines gebeugten Knies auf den Gegner, während das andere Bein Kontakt zum Boden hält“ (Haiduk 2008, 117). Dennoch wirkt es in Volterras Gemälde, als würde David Goliath regelrecht

besteigen. Diese Pose wird auch ansonsten in Gemälden und Skulpturen mit eindeutig homoerotischem Hintergrund verwendet (vgl. Bild 15-17 als Beispiele).



Bild 15-17 (von links nach rechts): Caravaggio: *Amor vincitore*, Michelangelo: *Vittoria*, Danti: *Triumph der Ehre über die Falschheit*

Dass Volterra mit seinem Gemälde latent die homosexuelle Liebe zweier Männer thematisiert, wird noch durch einen weiteren Aspekt unterstrichen: Die gleichgeschlechtliche Liebe in der italienischen Renaissance wird sehr häufig durch einen Mann zusammen mit einem Jüngling dargestellt (Sternweiler 1993, 11), weil in der Renaissance auch in den Gemälden Rückgriffe auf die Antike vorgenommen wurden, in der das Verhältnis eines älteren Mannes zu einem jüngeren von hoher gesellschaftlicher und kultureller Relevanz war (Knoll/ Jaeckel 1978, 180). Der Hintergrund mit dem Zelt als Teil eines aufgeschlagenen Feldlagers verdeutlicht zudem, dass sich die dargestellte Handlung im Krieg abspielt, in dem vertraute Strukturen und damit auch moralische Wertmaßstäbe in Bezug auf Sexualität oft keine Gültigkeit mehr besitzen. Das bedeutet, dass „in der rein männlichen Welt der Kasernen [...] die Verlockung zur Homosexualität nicht weit“ (ebd., 233) ist.

In Volterras Gemälde „David und Goliath“ wird mit der Homosexualität ein nach Ansicht der Kirche mit Sünde behaftetes Thema latent auf einen biblischen Kontext übertragen. Damit unterläuft Volterra das Tabu und verkehrt das manifeste biblische Motiv ästhetisch ins Gegenteil: Statt wie häufig in David-und-Goliath-Darstellungen wird nicht der Sieg der Tugend über das Lasterhafte gezeigt, sondern für eine Wiedervereinigung beziehungsweise Wiedervereinlichung von Liebe und Sexualität plädiert. So wie Goliath am Ende mit seinem eigenen Schwert zur Strecke gebracht wurde, schlägt auch Volterra in künstlerischer Gestaltung die Kirche mit ihren eigenen Waffen.

Quellen:

Daniele da Volterra, David und Goliath

<http://www.thearttribune.com/A-Daniele-da-Volterra-redisplayed.html> (10.05.2009)

Michelangelo Merisi da Caravaggio, Bacchino malato

<http://www.vinilazio.com/Wine%20in%20art/Michelangelo%20Merisi,%20detto%20Caravaggio.htm> (10.05.2009)

Michelangelo Merisi da Caravaggio, Bacchus

<http://www.meisterwerke-online.de/gemaelde/michelangelo-caravaggio/566/bacchus.html> (10.05.2009)

Domenico Corvi, Schlafender

http://www.dorotheum.at/auktion-detail/auktion_alte-meister-310309/lot_1-domenico-corvi-viterbo-1721-1803-roma-schlafender.html (11.06.2009)

Michelangelo Merisi da Caravaggio, Amor vincitore

13

<http://vagoesolitario.wordpress.com/2008/09/09/amore-vincitore/> (10.05.2009)

Michelangelo Buonarroti, Vittoria

<http://www.myartprints.co.uk/a/michelangelo-buonarroti/the-genius-of-victory.html> (10.05.2009)

Vincenzo Danti, Triumph der Ehre über die Falschheit

<http://www.myartprints.co.uk/a/danti-vincenzo-1/honour-triumphing-over-de.html> (10.05.2009)

Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. Digitale Bibliothek. Berlin 2001.

Haiduk, Marina: Daniele da Volterras David und Goliath: Ein Wettstreit auf mehreren Ebenen. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Heft 57, Wien 2008.

Knoll, Ludwig; Jaeckel, Gerhard: Lexikon der Erotik. Reinbek bei Hamburg 1978.

Sternweiler, Andreas: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio. Berlin 1993.

Werner Faulstich

„Las Meninas“ (1656) von Diego Velázquez

1. Ein Bild ohne Titel

Das vorliegende Bild hat von Diego Velázquez offenbar keinen Titel erhalten und ist in der Folge sehr unterschiedlich benannt worden. Nach dem Tod des Malers hat sein Schwiegersohn 1666 das Bild unter der Chiffre „portraying“ the Infanta Margarita with „her ladies-in waiting (*meninas*) and a female dwarf, by the hand of Velázquez“ im Inventar aufgeführt. 1696 beschrieb es der Portugiese Felix da Costa dann als Selbstporträt des Malers „portraying himself painting“. In späteren Dokumenten ist der Titel „La familia de Felipe IV“ verwendet worden. Ab 1843 findet sich die Überschrift „Las Meninas“ (dt. „Die Hoffräulein“), die sich bis heute durchgesetzt hat (Auer 1976, 5; Stratton-Pruitt 2003, 1ff.). Da dieser Titel im Nachhinein postuliert wurde, müsste er eigentlich in doppelten Anführungszeichen stehen.



Bild 1: Das Original

2. Projektionen, Spekulationen, wilde Interpretationen – zum Forschungsstand

Es gibt wohl nur sehr wenige andere Gemälde in der Kunst- und Bildgeschichte, die eine derart lebendige Diskussion unter Fachleuten hervorgerufen haben; die Zahl der Publikationen und Interpretationen ist ungewöhnlich groß – was meist auf eine angebliche „Rätselstruktur“ des Gemäldes zurückgeführt wird (Greub 2001, 10; vgl. Ausgewählte Literatur). Auch zahlreiche andere Maler wie etwa Francisco de Goya, Pablo Picasso und Salvador Dalí haben bei ihren eigenen Werken in Form produktiver Rezeption auf „Las Meninas“ Bezug genommen. Ohne dass hier die Wirkungs-, Rezeptions-, Forschungsgeschichte nachgezeichnet werden kann (vgl. z.B. Kesser 1994, Luxenberg 2003, Brooke 2003, Boone 2003), sollen einleitend doch einige kritische Momente zumindest thesehaft festgehalten werden. Vor allem muss man in Rechnung stellen: Zahlreiche Beiträge, gerade auch die am heftigsten diskutierten, missbrauchen das Bild als Beleg oder Demonstrationsobjekt für eigene, ganz andere Probleme und Themen, die mit dem Gemälde selbst überhaupt nichts zu tun haben. Ein großer Teil der Debatte orientiert sich entsprechend an philosophischen, sprachwissenschaftlichen, psychoanalytischen oder sonstigen Theoremen – und dabei geht es nicht um Bildanalyse oder Bildinterpretation als solche.

Einige Beispiele können das gut verdeutlichen: Michel Foucault nimmt im Rahmen einer von ihm angestrebten philosophischen „Geschichte des Denkens“ das Bild „Las Meninas“ als veranschaulichenden Beleg, um zu zeigen „wie im Übergang von der Renaissance zum klassischen Zeitalter das Subjekt in der reinen Repräsentation vollständig aufgeht“ (Marx 1999, 67). Das bedeutet bei ihm den Schritt von der Ähnlichkeit zur Repräsentation, die dann in der Moderne angeblich zum Subjekt wird. Das heißt für die Trias Maler, Modell und Betrachter, dass sie nur teilweise im Bild präsent ist: der Maler durch sein Selbstporträt, das Modell durch sein Spiegelbild, der Betrachter durch Nieto im Hintergrund des Bildes, wie er auf die Szene blickt. Was hier fehlt, ordnet Foucault als Charakteristikum der Moderne zu: „das reflektierende Subjekt, das sich selbst zum Gegenstand der Betrachtung, d.h. zum Objekt,“ macht. „Keine der dargestellten Personen ist Subjekt und Objekt zugleich, denn sie alle zeichnen sich durch eine Abwesenheit aus, die im Gemälde sichtbar wird: Als vorgestellten Objekten fehlen dem Blick des Malers das Modell, dem Modell der Blick auf sein Porträt und dem Betrachter der Blick auf das Modell“ (ebd., 66f.): Der Maler malt gerade gar nicht, d.h. wird als Maler nur repräsentiert und sieht sein Modell nicht. Auch das Modell selbst ist nicht zu sehen, es wird im Spiegel nur repräsentiert. Und der Betrachter ist ebenfalls nicht abgebildet, sondern nur in der Figur des Nieto repräsentiert; vielmehr wird „der Betrachter selbst zum Souverän“ (Jahraus 2004, 131). In Foucaults Schlussworten: Das „Sujet selbst, das gleichzeitig Subjekt ist, ist ausgelassen worden. Und endlich befreit von dieser Beziehung, die sie ankettete, kann die Repräsentation sich als reine Repräsentation geben.“

Diese Interpretation ist mehrfach aufgegriffen und kritisiert worden (Marx 1999, vgl. auch Alpers 1983; Snyder 1985; Schönrich 1990; Harlizius-Klück 1995; de Diego 2003; Jahraus 2004, 128ff.). Jüngst wurde sie aber wieder positiv gewertet und das Bild „Las Meninas“ im Rahmen einer allgemeinen „Philosophie des Raums“ als Veranschaulichungs- und Demonstrationsobjekt benutzt (Rabe 2008). Der Versuch gilt hier einer Theorie von Kunst als eigengesetzlichem Raum, zugleich geprägt von unbegrenzter Offenheit. Bezug genommen wird dabei u.a. auf die Pinakothek der Moderne in München, Heidegger, Cézanne, Eco, Kant, auf installatives Raum-Musik-Theater, Wittgenstein, Newton, Platon, Mach, auf die pythagoreische Harmonik, Aristoteles, die Zentralperspektive, Einsteins Relativitätstheorie und Picasso. In der Einleitung heißt es, ohne Bezugnahme auf den komplexen Stand der Forschung, affirmativ bis bewundernd (ebd., 17f.):

„Mit seinen zahlreichen Bedeutungsebenen, seinem großen symbolischen Gehalt, seinen Wegen und Abgründen, Beziehungen und Widersprüchen, Inszenierungen und blinden Flecken, Ambivalenzen und ständigen Umkehrungen versetzt Velázquez' Meisterwerk den Betrachter auf jeder Ebene, die er in Ansehung seiner Welt betritt, in den dynamischen Raum, der für die Kunst charakteristisch ist. Man kann daher sagen, dass der Raum der Kunst in diesem Werk paradigmatisch verkörpert ist. Die offene und zugleich eigengesetzliche Dynamik von *Las Meninas* zeigt konkret, dass die Rezeption in der Kunst prinzipiell unbegrenzt ist.“

Für John R. Searle (1980), der das Bild zunächst sehr exakt beschreibt, ist das Bild aus sprachphilosophischer Sicht in mehrfacher Hinsicht ebenfalls paradox, denn – um nur ein Beispiel dafür zu nennen – der Maler malt auf der Leinwand das Bild „Las Meninas“ und sei damit sowohl Teil der Szene als er sich auch außerhalb befinde: „Ich glaube, der Künstler malt das Bild, das wir sehen; das heißt, er malt *Las Meninas* von Velázquez.“ (bei Greub 2001, 179; auch Asemisen 1981, 34) Als paradoxen Kern bezeichnet er dabei den Spiegel, der selbstreferentiell sei und damit einen infiniten Regress in Gang setze (vgl. auch Snyder/Cohen 1980; Schönrich 1990; Snyder 1995, 545ff.; Schmitter 1996; Rehkämper 1999).

Gerhard Schönrich (1990, 67f.) interpretiert unter Bezugnahme auf die Peirce'sche Semiotik: „Velázquez' Konstruktion einer Repräsentation der Repräsentation gibt sich als Konstruktion der Einsicht in die Unmöglichkeit, die Konstruktion der Unkonstruierbarkeit eines solchen Urbilds mit den Mitteln der Repräsentation zu verstehen.“ Darin sieht er die Grenzen der Selbstrepräsentation erreicht, an dessen Stelle der Zeichenbegriff selbst trete. Die sinnstiftende Funktion des Subjekts werde dadurch desavouiert.

Bettina Meissner bezieht sich zentral auf das Spiegelbild des Königspaares und verbindet dabei die „Wahrnehmung der Eltern als Paar, darin eingeschlossen Phantasien über die Urscene, und die Illusion des Übergangsraums“ (1991, 221). Dabei geht es ihr mit Blick auf das Kleinkind um die Erfahrung „einer Illusion, bei der das Selbst vom Nichtselbst nicht unterscheidbar ist – nicht unterscheidbar zu sein scheint“ (ebd., 222). Unter Bezugnahme auf ihre Analyse einer künstlerisch begabten jungen Frau glaubt sie eine Parallelität der Beziehung

zwischen Velázquez und dem König von Spanien und der Analysandin und ihrer Analytikerin zu erkennen (ebd., 243).

Auch die Verbindung von Philosophie und Psychologie findet sich: So interpretiert Wolfram Bergande das Bild als künstlerische Darstellung des dialektischen Prozesses aus G.F.W. Hegels Dialektik der Herrschaft und Knechtschaft („Phänomenologie des Geistes“) in Anlehnung an Jacques Lacans und seine Konzeptionen des Subjekts und der psychoanalytischen Kur (2009).

Oliver Jahraus beschäftigt sich mit dem Bild, um daran „Überlegungen über den Zusammenhang von Medialität, Intermedialität und Subjektivität anzustellen. Die Frage, die an dieses Gemälde in diesem Zusammenhang zu stellen ist, lautet, auf welche Weise es seine eigene Medialität ausstellt.“ (Jahraus 2004, 124) Er kommt u.a. zu der Erkenntnis: „Die verdeckende Leinwand ist das Medium im Medium und mithin eine Autoreflexivierung von Medialität.“ (ebd., 140)

Ansonsten wurde das Bild, von Anfang an, auch als naturalistisch oder realistisch charakterisiert: „it is reality, not painting“ urteilte Antonio Palomino bereits 1724, oder Anton Raphael Mengs und andere charakterisierten es Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts als „imitation of the natural“ (zit. bei Stratton-Pruitt 2003, 4f.). Théophile Gautier knüpfte 1862 daran gar erotische Assoziationen. Und nach der Erfindung der Fotografie 1839 attestierte man dem Bild alle Qualitäten eines modernen Fotos als Reproduktion von Wirklichkeit, die keine Frage offen lasse, als „Triumph des Realismus“ (Hartlaub 1951, 105), als „Augenblickskunst“ bzw. „höchste Momentaneität“ (Gerstenberg 1957, 190f.) oder als eine Art Momentaufnahme (z.B. Moffitt 1983): ein Porträt der königlichen Familie, in das der Maler sich selbst hineinplatziert hatte; immerhin konnten alle Personen (außer dem einen Mann rechts) mit konkreten Namen versehen werden, und auch König und Königin ließen sich blass im Spiegel erkennen. Die Debatte führt hier, wie Denis Donoghue 1985 anmerkte, immer weg vom Bild hin zu den Anliegen, für die das Bild und seine Besprechung instrumentalisiert werden (zit.: bei Stratton-Pruitt 2003a, 134; auch Liess 2003, 9, u.a.).

Andere Beiträge projizieren, spekulieren und interpretieren ohne rationale Kategorien und intersubjektiv nachvollziehbare Argumentationslinien, teils bereits in den Ausgangsfragen und methodischen Zugriffen (wenn sie nicht ganz und gar schwärmen vom „Klang des Gemäldes“, vom „Tonensemble“ einer „Musik, in der keine Note fehlt“, vom „vollkommensten Wohlklang“ dieser „Flächenbelebung“, z.B. Gerstenberg 1957, 196ff.). Auch hier nur wenige Beispiele, bezogen vor allem auf den Spiegel mittig links hinten an der Wand und die Blickrichtung der meisten Figuren aus dem Bild hinaus hin zum Betrachter, die zusammen mit der Frage, was denn nun eigentlich auf der Leinwand abgebildet sei, als eine Art dreifacher Leerstelle angeblich den Rätselcharakter des Bildes begründen. Selbst Thierry Greub, der verschiedene Interpretationen des Bildes mit Blick auf die „Methoden der Kunstgeschichte“ zusammenstellte (2001, 11f.), formulierte einleitend fünf Fragen, deren Implikationen höchst

problematisch sind, z.B. Was ist die dargestellte Handlung? Was blicken die aus dem Bild schauenden Personen an? Was ist das Sujet des Staffeleibildes?

In manchen Forschungsbeiträgen wurde zum Beispiel spekuliert, das blasse Abbild von König und Königin im Spiegel, hinter dem Maler an der Wand, spiegele einen Teil des Bildes, das der Maler gerade auf die Leinwand gemalt habe (z.B. Költzsch 1972, 364; Moffitt 1983; Snyder 1985, 548f.). Andere nahmen an, König und Königin befänden sich direkt vor der Szene, quasi außerhalb des Gemäldes, und wären als Spiegelbilder im Bild selbst, während die anwesenden Personen ihnen ehrerbietig zugeneigt seien, d.h. sie wären Aufmerksamkeitszentrum für die Blicke der Abgebildeten (z.B. Snyder/Cohen 1980). Das heiße zugleich: Da König und Königin die Position des Betrachters einnehmen, wären wir als Betrachter quasi König und Königin. Dies sei „a cultural symbol“, ein „game of the visible and invisible“, „it represents ‘us’“ (z.B. Searle 1980; vgl. de Diego 2003, 151, 159).

Halldor Soehner sieht in dem Bild „eine Modellpause bei der Porträtierung der Infantin von Spanien“ (1965, 149f., vgl. auch Justi 1888/2001; Vahlne 1982, 21). Einfühlsam und fantasievoll beschreibt er, dass die Infantin sich nicht überanstrengen soll, die Hoffräulein deshalb Erfrischungen reichen, der Hofmarschall im Hintergrund Tür und Vorhang öffnet, um frische Luft hereinzulassen, der Zwerg den Hund tritt, um die Infantin zu belustigen, und unerwartet das Königspaar hinzukommt: „Das Königspaar von Spanien besucht die Tochter.“ Zahlreiche normative Annahmen zur Bildrezeption („hat das Gefühl“, „springt das Auge des Betrachters“, „gerät der Betrachter in vibrierende Unruhe“) führen zu der These, dass der Betrachter vom Künstler bewusst irreführt werde.

Hermann Ulrich Asemisen, mit ansonsten hilfreichen Beobachtungen, auf die noch zurückzukommen sein wird, vertritt die These, das gesamte Bild „Las Meninas“ sei ein „Bild eines Spiegelbildes“ – so erklärten sich die angebliche Seitenverkehrtheit des Bildraums, die Haltung der Infantin, die Selbstdarstellung des Malers usw. „Spiegel solcher Größe wurden aus kleineren Spiegeln zusammengesetzt.“ (1981, 24f.) Allerdings müsste Velázquez dann Linkshänder gewesen sein und die Bilder an der Rückwand hätten spiegelverkehrt sein müssen.

Manuela B. Mena Marqués (1997, Greub 2001, 274ff.) geht anhand von Röntgenaufnahmen davon aus, dass es sich bei dem Bild eigentlich um zwei Bilder handle: ursprünglich „eine Allegorie der Monarchie, der Vereidigung der kleinen Margarita als Thronerbin. Ein mahnender und kategorischer Befehl zu Treue und Folgsamkeit gegenüber den Wünschen des Königs (...)“. Nach der Geburt des männlichen Erben Felipe Próspero 1657 sei das Gemälde zunächst „weggeräumt“ und später „erneut verwendet“ worden, „als alltägliches Sittengemälde für den König. (...) Nur so können die tiefen Widersprüche des Gemäldes erklärt werden, sein zweifelhaft rätselhafter Charakter, seine zwiespältige Auslegung von Distanz, Perspektive und Raum“. Velázquez hätte nämlich einige Stellen einfach übermalt und vor allem seine eigene Person hinzugefügt.

All diese und andere Beiträge sind ungemein anregend und gelehrt, aber am Ende überwiegen „frustration“ und „dissatisfaction“, wie Kevin Bongiorno es treffend formulierte (2003, 92): „Whether the painting is ‘paradoxical’ (Searle), the ‘product of two unresolvable models of classical representation’ (Alpers), a ‘mirror of the princess’ (Snyder), a ‘claim for the nobility of painting’ (Brown) or a ‘representation of Classical representation’ (Foucault), a lack remains.“ Er wendet sich gegen Entschuldigungen wie „Unlösbarkeit“, „Ambiguität“, Rätselhaftigkeit des großen Kunstwerks usw. und befindet: „The ‘problem’ of *Las Meninas* then, lies not with the painting, but with its interpreter, the critic.“ Auch andere urteilten kritisch. So merkt etwa Hermann Ulrich Asemissen zu den Interpretationen des Nieto im Hintergrund zutreffend an: „Mal geht er hinaus und blickt fragend zum Königspaar zurück; mal kommt er herein und hält dabei inne; vielleicht, so heißt es, befand er sich mit dem Königspaar im Vordergrund und hat dann den Raum umgangen. Die Tür hat er geöffnet und den Vorhang hält er beiseite: weil Velazquez mehr Licht für das Königspaar wünschte; um wegen der drückenden Hitze frische Luft einzulassen; weil die Infantin und ihre Gefolge soeben eingetreten sind; weil das Königspaar in Kürze hinausgehen wird. (...) Die übliche Interpretation interessiert sich mehr für die Szene der „Meninas“ als für das Bild.“ (Asemissen 1981, 14f.; z.B. auch noch Rabe 2008, 184f.) So bleibt die Resignation fragwürdig, mit der etwa Jonathan Brown, der nach Greub „den heutigen Hauptweg der Interpretation des Bildes“ bezeichnet (2001, 150), konstatiert, „dass kein einzelner Interpretationsansatz jemals alle zufrieden stellen wird. Wie jedes große Kunstwerk erneuert sich *Las Meninas*, anstatt zu verblassen, und bleibt so für immer lebendig.“ (Brown 1978, bei Greub 2001, 152; ähnlich auch Kesser 1994, 9; programmatisch Rabe 2008).

3. Kategorien der Analyse: Kompositionslinie, Fragment, Verweis, Symbol

Fast alle Beiträge scheitern an einer präzisen, neutralen Beschreibung des Bildes ohne Projektionen, Spekulationen, Vorab-Bedeutungszuweisungen. Das ist umso erstaunlicher, als die Kunstgeschichte gerade aus detaillierten Bildbeschreibungen eine besondere Tugend gemacht hat, und es verdeutlicht, dass eine Beschreibung noch keine Analyse ist - dies umso mehr, wenn die Beschreibung direkt in die Interpretation übergeht. Man muss also davon ausgehen, dass die Beschreibungen des Bildes meist fehlerhaft sind und analytische Kategorien praktisch überhaupt nicht – und wenn, dann falsch – eingesetzt werden. Interessanterweise verweist Thierry Greub in seiner Einleitung zum bereits erwähnten methodenorientierten Sammelband implizit just auf vier verschiedene Kategorien der Bildanalyse: Kompositionslinie, Verweis, Symbol, Fragment, und empfiehlt, „formal an ein Kunstwerk heranzugehen“ (2001, 15f.). Allerdings zieht er sich dann wieder auf die drei Schritte „Bildbeschreibung, Bildbezüge und Bildstruktur“ zurück (ebd., 19); die Bildanalyse mit ihren Kategorien bleibt außen vor,

und erneut wird eine angeblich notwendigerweise „offene Deutung“ dieses Bildes mit seiner angeblichen Komplexität als Kunstwerk gerechtfertigt.

Eine Bildbeschreibung soll nur möglichst detailliert festhalten, was man sieht. Was also sieht man hier? Weil knapp und präzise, sei hier die Beschreibung von Stefano Cochetti zitiert (1994, 344; ausführlicher bei Auer 1976, 30ff.; Asemissen 1981, 9ff., u.a.):

„Im Zentrum des Vordergrundes steht die fünfjährige Tochter des Königspaares, die Infantin Margarita. Zu ihrer Linken steht Dona Isabel de Velasco, eine der Meninas. Daneben sehen wir die Zwergin Mari Bárbola und den Zwerg Nicolasito Pertusato. Zwischen Dona Isabel und Mari Bárbola, im unmittelbaren Hintergrund, steht die Ehrendame Dona Marcela de Ulloa zusammen mit der einzigen anonymen Person der Szene. Zwischen der Infantin und Isabel de Velasco erscheint eingerahmt von einer Tür an der Wand im Hintergrund, der Hofmarschall Don José Nieto Velázquez. (...) Zur Rechten der Infantin befinden sich das zweite Hoffräulein, Dona Mariana Agustina Sarmiento, und der an einer großen Leinwand stehende Diego Velázquez selbst. Im Hintergrund an der Wand sieht man einige Gemälde, von denen zwei zu erkennen sind: es handelt sich um Kopien von Bildern von Rubens und Jordaens. Zwischen den Gemälden an der Wand sticht das Bild des Königspaares, Felipe IV und Mariana de Austria, hervor.“

Mitunter werden in den Fachbeiträgen Kompositionslinien behauptet, wo keine sind, z.B. sollen angeblich die beiden Gemälde an der Rückwand, der linke Unterarm des Malers, der rechte Unterarm von Nieto, die mittige Position über der Infantin und ihrer knicksenden Hofdame usw. (Snyder 1985, 551ff.) den Spiegel als Wahrnehmungszentrum belegen. Tatsächlich wurden solche Linien nur willkürlich gezogen, und außerdem handelt es sich beim Spiegel keineswegs um einen Spiegel, wie gleich noch zu zeigen sein wird. Angebliche Kompositionslinien dienen nicht selten nur dazu, vorab bereits feststehende Interpretationen mit einer „planimetrischen Struktur“ und sonstigen „Raumstrukturen“ scheinbar zu objektivieren (z.B. Auer 1976, 167ff.; vgl. auch Rabe 2008, 129ff.) Gelegentlich werden gar solchen intersubjektiv nicht nachvollziehbaren Linien mathematische Formeln im Sinne „göttlicher Porportionen“, „logarithmischer Spiralen“ und „Fibonacci-Winkel“ zugeordnet (Harlitzius-Klück 1995, 101ff.).

Die Analyse der Kompositionslinien kann jedoch durchaus klare Befunde eröffnen. Svetlana Alpers charakterisierte das Gemälde als „a picture about the role of framing: frames in the form of pictures, a mirror, doors and windows measure out the walls at the back and to the right, while the edge of the large canvas intrudes the left.“ (1983, 40) Dieses übergreifende Kompositionsprinzip wurde überzeugend bereits von Hermann Ulrich Asemissen aufgezeigt (1981, 16ff., hier modifiziert). Dabei zeigt sich eine geometrische Systematik der Anordnung, bei der erstens die obere Hälfte des Bildes im räumlichen Sinn leer ist, d.h. die Szene auf die untere Hälfte beschränkt, und zweitens die Infantin durch die mittlere Vertikale des gesamten Bildes in den Mittelpunkt gerückt wird (Bild 2).



Bild 2: Geometrie und Symmetrie (Kompositionslinien)

Betrachtet man die Diagonalen des gesamten Bildes und der Szene in der unteren Hälfte, so bestätigt sich diese Zentrierung: „Las Meninas“ ist in der Tat zuallererst ein Individualporträt der Infantin (Bild 3).

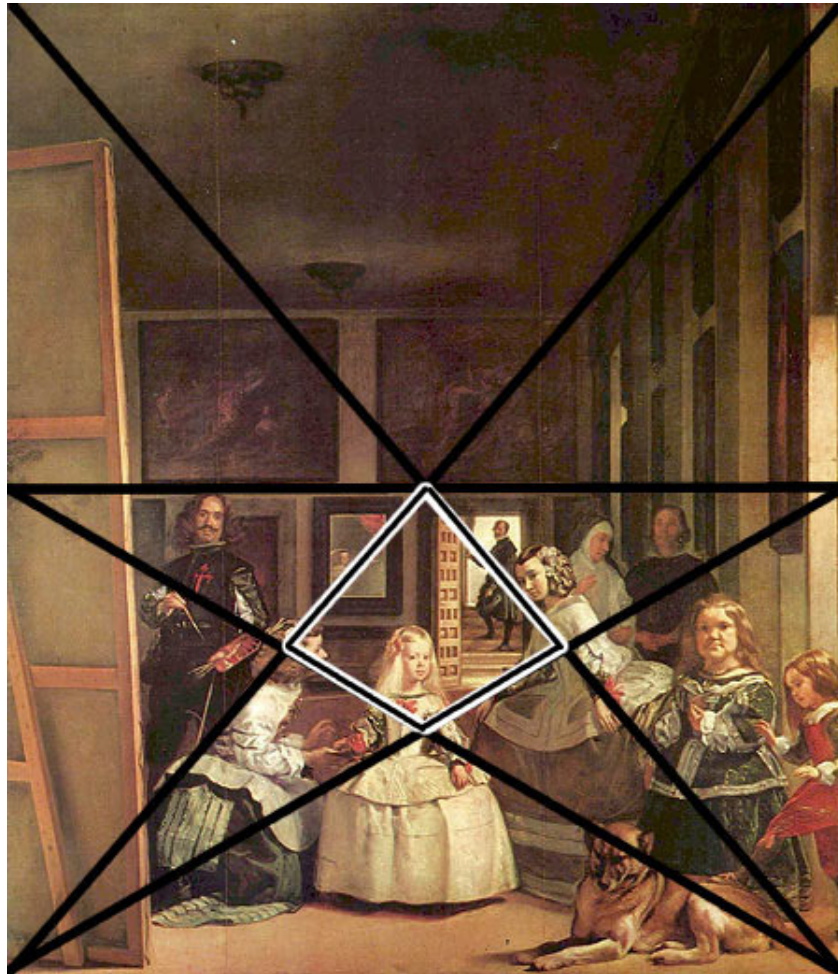


Bild 3: Die Infantin im Zentrum (Kompositionslinien)

Die strengen geraden Linien der nüchternen Rahmen an der hinteren und rechten Wand des geometrisch dekorierten Kastenraums, unter Einschluss auch des Rahmens der großen Leinwand an der linken Seite, werden konterkariert durch die acht Personen im Vordergrund, die in einer „großen, wiegenden Wellenbewegung“ dargestellt werden: „Gestaltungsprinzipien, die im niederländischen Gruppenporträt entwickelt wurden“ (Warnke 1990, 145). Damit werden individuelle Menschen, speziell im Familienverband, dem höfischen Zeremoniell und den rigiden Ordnungsprinzipien der Etikette ein- und untergeordnet (Bild 4).

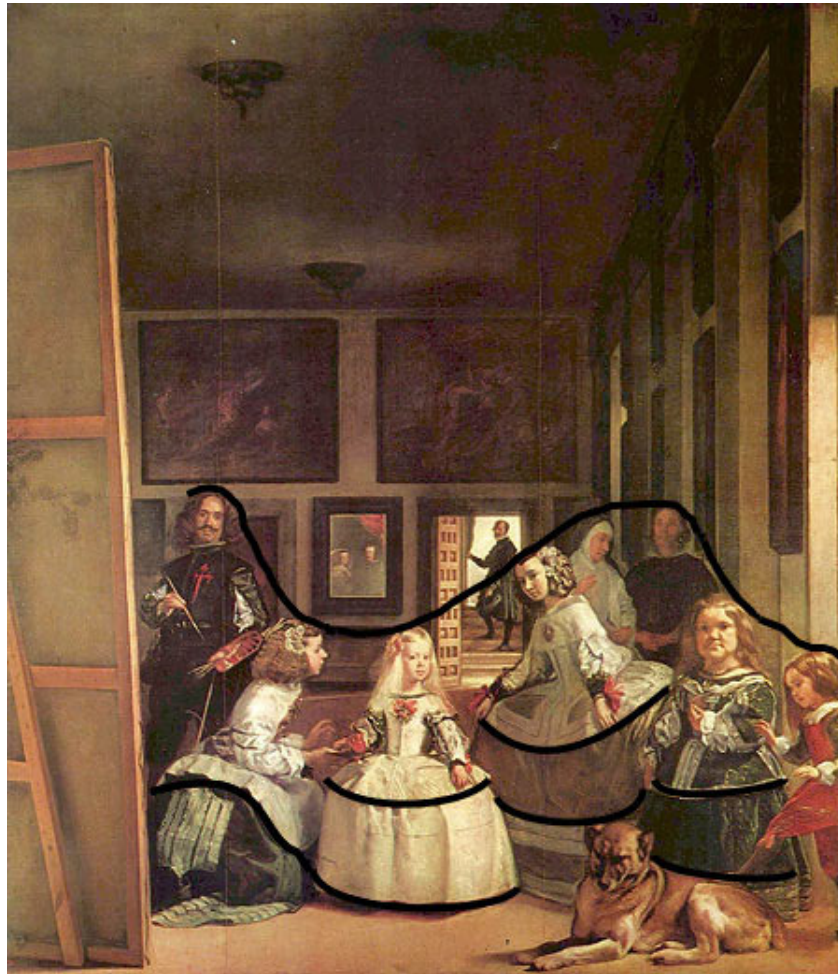


Bild 4: Strenge gerade Linien (Raum) und Wellenlinien (Personen)

„Das Gemälde wird zum Gruppenbildnis und im Besonderen zum Kinderbild“, weil die Infantin hier quasi in Aktion gezeigt wird, in ihrem Lebens- und Handlungsraum (Soehner 1965, 159). Kompositorisch ist „Las Meninas“ demnach nicht nur Individualporträt, sondern auch klassisches Porträt einer königlichen Familie.

Die Betrachtung einzelner Fragmente kann das weiter erhellen. Allerdings werden in manchen Fachbeiträgen Fragmente völlig willkürlich gesetzt, z.B. überzeugt zwar die Gruppierung von Hund, Zwergin und Zwerg rechts vorne im Bild als Fragment ebenso wie die Infantin zwischen den beiden Hofdamen, ihr mehr oder weniger zugeneigt, als weiteres Fragment, keineswegs aber eine angebliche Gruppierung von Nieto im Hintergrund mit dem Königspaar links im Spiegel, und die Gruppierung des Malers links und der Ehrendame mit männlichem Begleiter rechts bildet schon gar kein Fragment mehr (Kahr 1975, 225). Michail W. Alpatow hat sich ausführlicher Fragmenten des Bildes gewidmet und dazu im Hinblick auf die Mitglieder der königlichen Familie eine „komplizierte Kasuistik der ‚Lobpreisung‘ und der ‚Herabsetzung‘“ festgestellt (1935, bei Greub 2001, 105ff.). Die Analyse, beginnend beim Fragment der Dreiergruppe rechts, kann das bestätigen.



Bild 5: Hund, Zwerg, Zwergin (Fragment 1)

Hunde, Zwerge, Missgestaltete (Bild 5) gehörten unabdingbar zum königlichen Hof, weil sie die Vornehmheit und die Größe des aristokratischen Adels hervorhoben – die Hässlichkeit der Zwergin, der Gehorsam des Hundes, die Ungezogenheit des kleinen Zwerges unterstreichen die Schönheit, die Herrschaftsposition, die Würde der Infantin: „Their grotesqueness (...) contrasts with the charm and grace of the central group.“ (Kahr 1975, 242; Hagen/Hagen 2005, 420) Charakteristisch ist, dass alleine mit dem Zwerg, der seinen Fuß auf den Hund stellt und die Hände hebt, Bewegung vorherrscht, denn nur die unteren Ränge durften sich bewegen, während die Herrschaft ihre Würde durch Bewegungslosigkeit zum Ausdruck zu bringen hatten.



Bild 6: Infantin und ihre beiden Hofdamen (Fragment 2)

Vor allem auch die zweite Dreiergruppe (Bild 6), die in der Sekundärliteratur kurioserweise überhaupt nicht thematisiert wird, zeigt Hierarchie: Die puppenhaft erstarrte, bereits mit fünf Jahren von Selbstkontrolle und Standesbewusstsein geprägte Infantin – „ihre Teilnahmslosigkeit ein Zeichen ihrer hohen Herkunft“ (Alpatow 1935, bei Greub 2001, 105) – ist rechts und links umgeben von den beiden Hofdamen, die sich verneigen und von denen die linke ehrerbietig ein Getränk reicht. Ohne Frage bildet die Infantin auch von diesem Fragment her den kompositorischen Mittelpunkt des Bildes, aber diese Zentrierung wird relativiert: einmal durch den Hofmarschall im Hintergrund des Bildes (offene Tür, Helligkeit, beinahe bildmitig) – darauf wird noch zurückzukommen sein –, sodann durch die Zwergin Bárbola von der rechten Dreiergruppe: „Derselbe leere Blick, dieselbe Würde und fast das gleiche Gewand. Die Zwergin Bárbola ist gleichsam eine Parodie auf die liebliche, unwirkliche Gestalt der blonden blauäugigen Infantin“ (ebd.), zumal auch sie einen kleinen Krug hält. Nicht näher spezifizierbar sind die Frau im Hintergrund rechts, die zu dem dunkel gekleideten Mann spricht, möglicherweise Bedienstete mit Aufsichtsfunktion (Warnke 2005, 157).

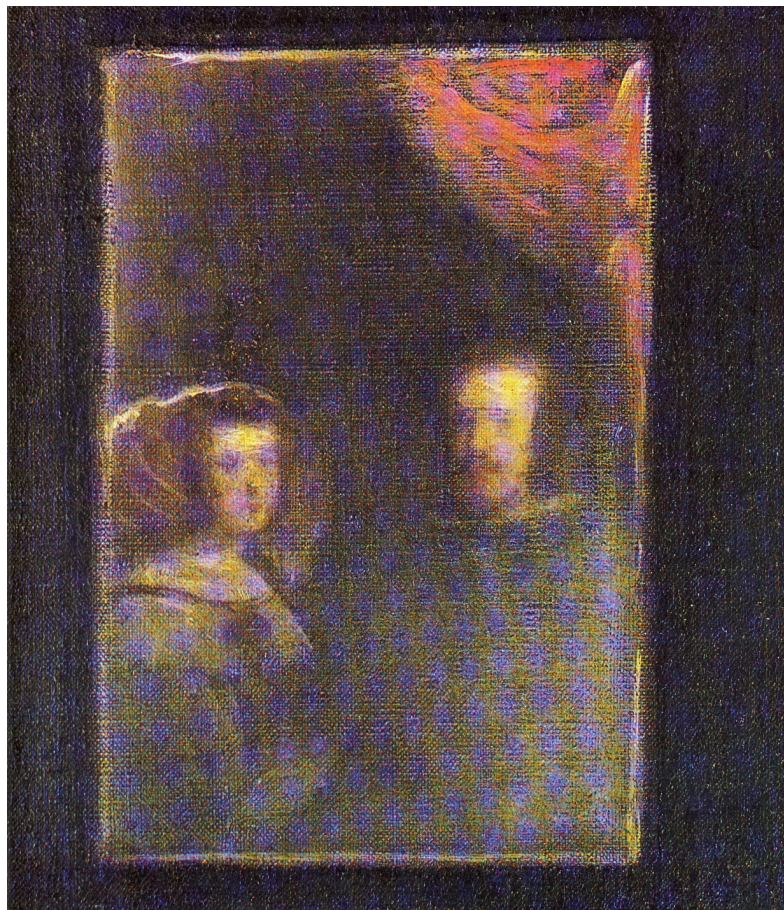


Bild 7: König und Königin im gemalten Spiegel (Fragment 3, Quelle: Lassigne 1973, 32)

Der Spiegel spiegelt nicht das Königspaar, wie viele Interpreten annehmen – schon aus Gründen der physikalischen Optik ist das unmöglich (vgl. Snyder/Cohen 1980; Snyder 1985, 558f.; Rehkämper 1999; Marx 2003, 70f.). Außerdem wären dann Königin und König seitenverkehrt, was nicht der Fall ist und nach damaligen Standards höfischer Etikette absolut ausgeschlossen wäre (z.B. Cochetti 1994, 346f.). Vielmehr muss gelten, was George Kubler in wünschenswerter Klarheit über den Spiegel gesagt hat: „It is a painted image of the King and Queen, painted on a small canvas as if seen in a mirror (...). It is not a mirror, being only a painting of what is seen in a mirror.“ (1985, 316)

Spekulativ wurde das u.a. damit erklärt, dass es sich bei dem Bild des Königspaares um eine „Geistwirklichkeit“ handle („der Spiegel reflektiere das elterliche Bild im Geiste der Infantin“), die sich konkretisiere „als malerische Kunstwirklichkeit“ (Liess 2003, 46). Tatsächlich erklärt es sich aus herrschaftlichen Darstellungskonventionen der Zeit. Während die Hofbediensteten mittig eher rechts am Rande stehen, aber dieselbe Höhe einnehmen wie der Hofmarschall im Bildhintergrund und der Maler links, wurde die soziale Rangfolge, nach der König und Königin anwesend und herausragend dargestellt werden mussten, mit ihrem Spiegelbild eingehalten: „it was feasible to have the King *there* and yet *not there*“, und zwar in der Einmaligkeit eines *gemalten Spiegels*: künstlerisch quasi als wirklich dargestellt, denn „Spiegel lügen nicht“ (Kahr 1975, 243). Asemissen spricht ähnlich davon, Velázquez hätte das Königspaar damit „sozusagen in eine imaginäre Ehrenloge versetzt“ (1981, 32; vgl. auch Vahlne 1982, 24). Insofern gilt durchaus die These, der Spiegel symbolisiere einen klassischen „Fürstenspiegel“ im Sinne von: „What we see is the ideal character governing the princess and these members of the king’s and the queen’s household“ – die Infantin im Rahmen ihrer Erziehungsprinzipien als künstlerische Gestaltung eines „ideal image“ (Snyder 1985, 563f.). Jan Ameling Emmens (1961/2001) hatte bereits früher darauf abgehoben, dass die Figuren gemäß der Tradition von Fürstenspiegeln möglicherweise Tugenden bzw. Torheiten symbolisierten, zumal Prinzessin Margarita nach dem Willen der spanischen Politik ursprünglich als Frau für Ludwig XIV. gedacht war, um den Frieden zwischen Frankreich und Spanien zu garantieren. Victor I. Stoichita (1986, Greub 2001, 224) bilanziert das mit den Worten: „Der Spiegel ist der Ort der Epiphanie. Er ist die extremste Form einer königlichen Abbildung ‘cum vultu spiritali’. Er allein enthüllt das ‘corpus imaginatum’ (...). In ihm wird der höchste Grad königlicher Wesenheit eingefangen.“

Carl Justi hat, obwohl mit sehr eigenwilliger Interpretation, schon früh als erster deutlich gemacht, dass „Las Meninas“ dreierlei ist: „eigentlich das Bildnis der Infantin Margarita“, und zwar im Kontext der königlichen Familie, und: „Es ist das Bild der Herstellung eines Bildes“ (1888, zit. nach Greub 2001, 89ff.). Multiples Thema des Gemäldes ist demnach die Infantin (Individualporträt) im Kreis der königlichen Familie und des Hofstaates (Familienporträt) in der Situation des Porträtiertwerdens (Maler- oder Atelierporträt). *Las Meninas* ist also auch Selbstporträt des Malers.



Bild 8: Der Maler Velázquez (Fragment 4, Quelle: Kehrer 1966, Bild 5)

Das hatte zeitspezifisch eine besondere Bedeutung. Indem Velázquez sich in sein eigenes Bild quasi hineinmalte, versuchte er, seine Kunst selbst aufzuwerten und sie sozial akzeptabel zu machen (z.B. Brown 1978, in Greub 2001, 155ff.). Der Generalschlüssel, den Velázquez im Bild am Gürtel trägt, symbolisiert seine bedeutungsvolle Position am Hof als Verwaltungsbeamter, verantwortlich für Mobiliar, zeremonielle Aufgaben und die Wartung des Palastes einschließlich der königlichen Privatgemächer. Er fungierte zugleich als Quartiermeister bei den Reisen des Hofes. Aber als Maler wollte er nicht mehr, wie damals verbreitet, von dem Adel mit einem Schneider, Schuhmacher und Küfer, mit einem Handwerker gleichgesetzt, sondern vielmehr als Künstler anerkannt werden, der nicht für Geld malt. Deshalb hat sich Velázquez damals um die Aufnahme in den Ritterorden bemüht – zunächst vergeblich, doch 1659 wurde er schließlich geadelt.

In diesem subjektiven Verwertungskontext wird „Las Meninas“ als Atelierporträt verständlich. „Velázquez, der Hofmaler und Schlossmarschall, hat sich und der Malerei in diesem Atelierbild ein *Denkmal* gesetzt.“ (Soehner 1965, 158) Das Bild zeigt einen Maler, aber nicht in Aktion; Palette und Pinsel ebenso wie die große Leinwand links im Bild zeigen symbolisch „the act of painting in a more general sense“ – wie ihn auch die übrigen Gemälde an den Wänden signalisieren (Kahr 1975, 229). Damit und mit der spezifischen Raumgestaltung wird nach Kahr die Tradition der flämischen Galeriemalerei aufgegriffen, durchaus mit demselben Ziel: „to testify to the dignity of the art of painting in order to justify higher status for the artist“ – „what Velázquez showed was the dignity of the painter *as painter*.“ (ebd., 240; vgl. auch Kahr 1976, 141ff., 163ff.) Seine Malerei sollte nicht mehr als bloßes Handwerk eingeschätzt werden, sondern als Kunst. Darauf verweisen nicht zuletzt die beiden gerade noch erkennbaren Bilder im Hintergrund mit den Titeln „Bestrafung der Arachne durch Minerva“ sowie „Das Urteil des Midas“ bzw. „Wettstreit zwischen Pan und Apoll“, in denen ebenfalls Malerei und Musik als Kunst thematisiert werden: „Both exemplify that the talent of the artistic creation is an expression of divine principle.“ (de Tolnay 1949, 36) Es sind also Allegorien der Kunst, „in beiden Bildern konkurrieren Menschen mit Göttern und werden für ihre Anmaßung bestraft“ (Asemissen 1981, 10). Das Kreuz der Santiago-Ritter, das Velázquez auf der Brust trägt, wurde ihm erst nachträglich, als er tatsächlich geadelt worden war, angeblich vom König selbst, aufgemalt. Es bekräftigt die Akzeptanz seiner Malerei als Kunst.

Das multiple Thema des Bildes ist damit freilich noch nicht erschöpfend analysiert. Neben der Infantin, der Familie und dem Maler wird viertens noch der Betrachter des Bildes thematisiert. Symbolisiert wird er, wie bereits erwähnt, durch Nieto im Bildhintergrund, der auf die gesamte Szene blickt (Bild 9). „José Nieto forms a pendant to the imaginary spectator.“ (Vahlne 1982, 25)



Bild 9: Nieto als Betrachter der Szene (Fragment 5, Quelle: Lassaigue 1973, S. 33)

Seine Kopfposition korrespondiert nicht nur mit der Kopfposition des Malers, sondern auch mit der Kopfposition des imaginären Betrachters: mit *unserem* Blickwinkel. Mit anderen Worten: „Las Meninas“ thematisiert nicht nur die *Produktion* von Kunst, sondern auch die Bildwahrnehmung und damit deren *Rezeption*. Strukturell wurde das eingebaut mit den Blickrichtungen der Figuren, die sich auf den Bildbetrachter fokussieren (Bild 10): „the fact that we are looked at by those at whom we are looking“ (Alpers 1983, 31). Sie spiegeln möglicherweise dieselbe räumliche Distanz, die auch Nieto zu den mittig dargestellten Figuren hat.



Bild 10: Symmetrie der Blickrichtungen zum imaginären Betrachter
(räumlich auf der Höhe Nietos zu denken)

Der Blick zum Betrachter außerhalb des Bildes, der auf derselben Höhe von Velázquez links, Nieto in der Mitte und den beiden Hofbediensteten rechts positioniert wird, gilt naturgemäß für Nieto, aber auch für Velázquez links und die Zwergin rechts – eine Symmetrie, die durch den Anschein ähnlicher, analoger Perspektiven sowohl beim Königspaar im gemalten Spiegel halblinks als auch beim Hofbediensteten halbrechts noch unterstrichen wird. Die Infantin selbst und die Hofdame zu ihrer Linken dagegen sehen am Betrachter vorbei, freilich erneut in symmetrischer Anordnung.

So handelt es sich bei dem Gemälde letztlich also keineswegs nur um eine „penetrating study of the relationship between a spectator and a group of individuals“ (Vahlne 1982, 27), sondern um ein künstlerisches Werk, in das neben seiner Entstehung und Darstellung (Maler), seinem Objekt (Infantin) und dessen Kontext (Familie) auch seine Betrachtung programmatisch eingeschrieben ist. Genau in diesem reflexiven Holismus besteht die besondere, einmalige Bedeutung dieses Bildes. Der Raum wird letztlich durch den Blick der dargestellten Personen aus dem Bild als Bühne erkennbar, die Atelierszene als Theater, für das der Betrachter selbst bedeutungskonstitutiv wird. Der damit gesetzte Bildappell bezieht den Betrachter also ein in die künstlerische Illusion und überwindet sie zugleich in deren Beglaubigung als Realität.

Angesichts der Multithematik dieses Bildes werden die Unterschiede der einleitend genannten zugeordneten Titel verständlich, aber jeder einzelne und speziell der Titel „Las Meninas“ bleibt unzureichend. Das Gemälde ist erstens ein Individual-, zweitens ein Gruppen- oder Familien-, drittens ein Maler-/Atelierporträt und viertens schließlich ein Bild des Kunstbetrachters – letzteres insofern irritierend, als diese Dimension jedem von uns Selbstreflexion abverlangt. Wer sich dieser Herausforderung verweigert, kann das Gemälde nur als rätselhaft, naturalistisch, vieldeutig, widersprüchlich usw. oder sonst wie unverständlich empfinden – ein bloßer Abwehrmechanismus.

Ausgewählte Literatur

Die bis dahin umfangreichste Bibliographie von 448 Titeln, davon rund 400 direkt zum Thema, wurde zusammengestellt von Caroline Kesser (1994, S. 203-229).

- Alpatow, Michail W.: „Las Meninas“ von Velázquez. In: W. Hofmann (Hrsg.), Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst. Köln 1974, S. 204-229. Dt. in: Greub 2001, S. 96-114.
- Alpers, Svetlana: Interpretation without representation, or the viewing of „Las Meninas“. In: Representations 1 (Febr. 1983), S. 30-42. Dt.: Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von „Las Meninas“. In: W. Kemp (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985, S. 91-109. Außerdem dt. in: Greub 2001, S. 194-206.
- Asemissen, Hermann Ulrich: Las Meninas von Diego Velázquez. Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, H. 2. Kassel 1981.
- Auer, W.M.: Las Meninas von Velázquez. Phänomenologische Untersuchung eines Bildes. Diss. Bochum 1976.
- Bauer, George und Linda: Portrait Practice in *Las Meninas*. In: Source 19 (Spring 2000), S. 38-42.
- Bergande, Wolfram: Lacan, Kojève und Las meninas von Velazquez. <http://www.lacan.com/bergande.htm> (5.6.2009)
- Bongiorni, Kevin: Velázquez, „Las Meninas“: Painting the reader. In: Semiotica 144-1/4 (2003), S. 87-100.
- Boone, M. Elizabeth: Why Drag in Velázquez? Realism, Aestheticism, and the Nineteenth-Century American Response to Las Meninas. In: Suzanne L. Stratton-Pruitt (Hrsg.), Velázquez's *Las Meninas*. Cambridge, New York 2003, S. 80-123.
- Brooke, Xanthe: A Masterpiece in Waiting. The Repsonse to *Las Meninas* in Nineteenth-Century Britain. In: Suzanne L. Stratton-Pruitt (Hrsg.), Velázquez's *Las Meninas*. Cambridge, New York 2003, S. 47-79
- Brown, Jonathan: On the Meaning of „Las Meninas“. In: Images and Ideas in Seventeenth-Century Paintings. Princeton 1978, S. 87-110. Dt. in: Greub 2001, S. 150-169.
- Cochetti, Stefano: Spiegelbild, Metapher und Konvention: Das Beispiel „Las Meninas“ von Velázquez. In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 16 (1994), h. 3-4, S. 343-356.
- de Diego, Estrella: Representing Representation. Rading *Las Meninas*, Again. In: Stratton-Pruitt, Suzanne L. (Hrsg.), Velázquez's *Las Meninas*. Cambridge 2003, S. 150-169.
- Emmens, Jan Ameling: *Las Meninas* von Velázquez: Fürstenspiegel für Philipp IV. (1961). In: Thierry Greub (Hrsg.), *Las Meninas* im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte. Berlin 2001, S. 115-133.
- Foucault, Michel: „Las Meninas“. (orig. 1966), in: Ders., Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/Main 1971. Außerdem in: Velázques, *Las Meninas*. Der Essay mit einer Kurzbiographie des Malers und farbigen Abbildungen. Frankfurt/Main, Leipzig 1999, S. 11-55.
- Gerstenberg, Kurt: Diego Velazquez. München, Berlin 1957.
- Glen, Thomas L.: Should Sleeping Dogs Lie? Once Again, *Las Meninas* and the Mise-en-Scene. In: Source 12 (1993), S. 30-36.
- Greub, Thierry (Hrsg.): *Las Meninas* im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte. Berlin 2001.
- Hagen, Rose-Marie und Rainer: Das Ende der Habsburger in Madrid. In: Diess., Meisterwerke im Detail, Bd. 2. Köln u.a. 2005, S. 417-421
- Harlizius-Klück, Ellen: Der Platz des Königs: *Las Meninas* als Tableau des klassischen Wissens bei Michel Foucault. Wien 1995.

- Hartlaub, G.F.: Zauber des Spiegels. München 1951.
- Jahraus, Oliver: Im Spiegel: Subjekt – Zeichen – Medium. Stationen einer Auseinandersetzung mit Velázquez' „Las Meninas“ als Beitrag zu einem performativen Medienbegriff. In: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hrsg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2004, S. 123-142.
- Justi, Carl: Die Familie Philipps IV. (1888), in: Thierry Greub (Hrsg.). *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin 2001, S. 87-95.
- Kahr, Madley Millner: Velazquez and *Las Meninas*. In: *Art Bulletin* 57 (June 1975), S. 225-246.
- Kahr, Madley Millner: *Velazquez – The Art of Painting*. New York 1976.
- Kehrer, Hugo: *Die Meninas des Velazquez*. München 1966
- Kesser, Caroline: *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*. Berlin 1994.
- Kubler, George: Three Remarks on the *Meninas*. In: *Art Bulletin* 48, 1966, S. 212-214.
- Kubler, George: The „Mirror“ in *Las Meninas*. In: *Art Bulletin*, LXVII, 1985, S. 316.
- Künstler, Gustav: Über „Les Meninas“ und Velázquez. In: Festschrift Karl M. Swoboda. Wien 1959, S. 141-158.
- Költzsch, Georg-W.: Das Rätsel der „Maninas“. In: Festschrift Luitpold Dussler. Berlin 1972, S. 357-372.
- Lassaigue, Jacques: *Velazquez – „Les Ménines“*. Fribourg 1973.
- Liess, R.: Im Spiegel der „Meninas“: Velázquez über sich und Rubens. Göttingen 2003.
- Luxenberg, Alisa: The Aura of a Masterpiece: Responses to *Las Meninas* in Nineteenth-Century Spain and France. In: Suzanne L. Stratton-Pruitt (Hrsg.), *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge, New York 2003, S. 8-46.
- Marques, Manuela B. Mena : Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola im Gemälde *Las Meninas* von Velázquez (1997). In: Thierry Greub (Hrsg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin 2001, S. 249-280.
- Marx, Rainer: Der Platz des Spiegels. In: *Velázquez, Las Meninas. Der Essay mit einer Kurzbiographie des Malers und farbigen Abbildungen*. Frankfurt/Main, Leipzig 1999, S. 59-88.
- Meissner, Bettina: „Las Meninas“ von Velázquez. Zur Funktion der Illusionsbildung. Ein Aspekt der Interpretation eines Bildes. In: *Jahrbuch der Psychoanalyse*, Bd. 28. Stuttgart, Bad Cannstatt 1991, S. 220-246.
- Moffitt, John F.: Velázquez in the Alcazar Palace in 1656: The Meaning of the mise-en-scène of *Las Meninas*. In: *Art History* 6 (1983), S. 271-300. Dt. In: Greub 2001, S. 40-72.
- Neumeyer, Alfred: *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin 1964.
- Rabe, Ana Maria: *Das Netz der Welt. Ein philosophischer Essay zum Raum von Las Meninas*. München 2008.
- Rehkämper, Klaus: Searle, Foucault und „Las Meninas“. In: Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper (Hrsg.), *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*. Magdeburg 1999, S. 217-226.
- Schmitter, Amy M.: Picturing Power: Representation and *Las Meninas*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (Summer 1996), S. 225-268.
- Schönrich, Gerhard: Velázquez' „Las Meninas“ oder: Was ist überhaupt Repräsentation. In: *Zeichenhandeln. Untersuchungen zum Begriff einer semiotischen Vernunft im Ausgang von Ch.S. Pierce*. Frankfurt/Main 1990, S. 46-68.
- Searle, John R.: „Las Meninas“ and the Paradoxes of Pictorial Representation. In: *Critical Inquiry* 11 (1980), S. 477-488, außerdem in: W.J.T. Mitchell (Hrsg.), *The Language of Images*. Chicago, London 1980, S. 247-258. Dt. in: Greub 2001, S. 170-182.

- Snyder, Joel: "Las Meninas" and the Mirror of the Prince. In: *Critical Inquiry* 11 (1985), S. 539-572.
- Snyder, Joel and Ted Cohen: Critical Response. Reflexions on *Las Meninas*: Paradise Lost. In: *Critical Inquiry* 7 (Winter 1980), S. 429-447.
- Soehner, Halldor: "Las Meninas". In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge 16, 1965, S. 149-164.
- Steinberg, Leo: Velasquez' *Las Meninas*. In: *October* 19 (Winter 1981), S. 45-54. Dt. in: Greub 2001, S. 183-193.
- Stoichita, Victor I.: Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den *Meninas* von Velázquez. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49. Bd., H. 2 (1986), S. 165-189. Außerdem in: Greub 2001, S. 207-234.
- Stratton-Pruitt, Suzanne L. (Hrsg.): *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge 2003.
- Stratton-Pruitt, Suzanne L.: *Velázquez's Las Meninas*. An Interpretive Primer. In: Diess. (Hrsg.), *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge 2003a, S. 124-149.
- de Tolnay, Charles: *Velazquez's Las Hilanderas and Las Meninas (An Interpretation)*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 6th series, 35 (1949), S. 21-38.
- Vahlne, Bo: *Velázquez' Las Meninas*: Remarks on the Staging of a Royal Portrait. In: *Konsthistorisk Tidskrift* 51 (1982), S. 20-28.
- Warnke, Martin: Spanische Malerei. In: Erich Hubala (Hrsg.), *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*. Propyläen Kunstgeschichte IX. Berlin 1990, S. 134-148.
- Warnke, Martin: „Las Meininas“. In: Ders., *Velázquez. Form & Reform*. Köln 2005, S. 152-162.
- Wohl, Alice Sedgwick: *Velázquez: Las Meninas*. In: *News from RILA (International Repertory of the Literature of Art)*, The Getty Art History Information Program, no. 5 (February 1987), S. 5-10.

Marianne Schätzel

„Die Schaukel“ (1767) von Jean-Honoré Fragonard

Das Gemälde „Die Schaukel“ von Jean-Honoré Fragonard, Öl auf Leinwand, ist 1767 entstanden und hat eine Größe von 81 x 65 cm. In Intention und Bedeutung mag es als zeitgebunden empfunden werden, in seiner raffinierten künstlerischen Gestaltung aber bietet es eine Chance für eine exemplarische Bildanalyse.



Bild 1: „Die Schaukel“ (Original)

(Quelle: Cuzin, Jean-Pierre: Fragonard. Leben und Werk, München 1988, S. 99f.)

Es entstand in der Zeit des Rokoko und markiert einen besonderen Stil des 18. Jahrhunderts, Symbol für die Freiheit des Individuums und scherzhafte Spielerei. Häufig wird dabei „das intime Benehmen des Adels in einem Park oder in einer von der Außenwelt abgeschlossenen Umgebung“ abgebildet (Lurker 1991, 622f.). Somit stellt dieser Stil „eine Reaktion auf den vorhergehenden Barock, der religiöse Themen mit dunklem Hintergrund betonte“, dar (ebd., 622f.). Von den Auftraggebern wurden nach dieser Epochenwende Bilder der Intimität und Lebensfreude verlangt. Bei der Darstellung solcher glücklichen, unbeschwerten Augenblicke steht in der Regel das Zierliche, Intime, Stimmungsvolle und Gefühlsbetonte im Vordergrund (Krauß 1995, 46). „Für den Rokokostil ist [darüber hinaus] die Natur und das Tageslicht ausschlaggebend, wie es auch in hellen Pastellfarben gemalte Figuren in natürlicher Bewegung sind.“ (Lurker 1991, 622f.) Zusammenfassend lässt sich sicherlich vertreten, dass seit Francois Boucher, dem Hauptvertreter des Rokokos, und seinem Schüler Jean-Honoré Fragonard „amouröse Tändeleien, intime, verfängliche Situationen [und] erotisch-anzügliche Augenblicke [...] die favorisierten Motive der Rokoko-Malerei“ waren (Krauß 1995, 48).

Auf dem Gemälde hier ist eine junge Frau auf einer Schaukel zu sehen. Sie trägt einen Hut und ein rosafarbenes, wallendes, Rüschen besetztes Kleid. Während des Schaukelns streckt sie ein Bein nach vorne und wirft dabei einen ihrer Schuhe in die Luft bzw. weg. Dabei wird der Blick auf ihr angewinkeltes Bein mit den kniehohen Strümpfen samt Strumpfband frei. Zu ihren Füßen, vor einem Rosenbusch, liegt ein junger Mann, ihr Liebhaber, und schaut in ihre Richtung. Er hat den Arm nach ihr ausgestreckt. Die Schaukel wird von einem zweiten Mann durch zwei Seile in Bewegung gehalten. Dieser sitzt am rechten Bildrand im Schatten und schaut sie an – ihr Ehemann. Die Szenerie spielt in der Natur, auf einer Waldlichtung. Neben den Personen sind vor allem noch drei steinerne Engel in unterschiedlichen Posen zu sehen.

Kontraste

Übergreifend fällt auf, dass das Bild mehrdimensional von Kontrasten bestimmt wird. Das beginnt bereits mit den Farben. Farblich gesehen bedient sich Fragonard eines Kontrastes zwischen Pastellrosa und Grün. Die Farbe Rosa hat auf den Betrachter dabei eine duftige, zarte Wirkung. Damit werden Schönheit, Jugend und Lebhaftigkeit der abgebildeten jungen Frau unterstrichen. Im Gegensatz dazu steht der in vielen Fassetten verwendete Farbton Grün. Mit der Farbe Grün wird Natur assoziiert, Natürlichkeit, Lebendigkeit, Entstehen und Wachsen, das Prinzip Hoffnung. In seiner symbolischen Wirkung steht Grün ebenfalls für Jugend, für Geborgenheit, Sicherheit und Ruhe. Aber vorherrschend ist hier der Kontrast von Mensch/Frau und Natur. Bereits durch diese Farbauswahl setzt der Maler Akzente und vermittelt dem Betrachter erste Hinweise auf das eigentliche, das latente Thema des Gemäldes.

Ein zweiter Kontrast ist ganz offensichtlich der zwischen Mann und Frau. Dieser ist sogar noch überspitzt dargestellt, da es ein Ungleichgewicht in der Anzahl der abgebildeten Personen gibt – eine Frau, zwei Männer. Genauer: Eine Frau zwischen zwei Männer. Die Personenkonstellation der Geschlechter wird dramatisch zugespitzt.

Sodann wird das für den Rokoko-Stil bedeutende Tageslicht als Kontrast aufgegriffen. Das gesamte Bild kontrastiert das Helle im Zentrum inmitten eines dunklen Rahmens. In dieser Inszenierung wird eine dunkle Bühne von einem Lichtstrahl, der in die schattige Waldlichtung einbricht, gleichsam durchflutet.

Schließlich ist der Kontrast zwischen steifer Präzision und der für den Rokoko-Stil typischen Bewegung charakteristisch. Auf der einen Seite stehen die steinernen Engelsfiguren, die Gartengeräte sowie die steinerne Bank, auf der der Mann in der rechten Bildseite sitzt, auf der anderen Seite ist das Bild von Schwingung bestimmt – der Schaukelbewegung so gut wie dem vermeintlichen Rauschen der Blätter.

Inmitten dieser vielfältigen Kontraste, mit denen eine besondere Dynamik des Bildes erzeugt wird, werden gestalterisch Beziehungen hergestellt, Muster, Netzwerke, Zusammenhänge, die eine altbekannte Geschichte neu erzählen. Sie rankt sich um eine Frau, die in der räumlichen Anordnung mehrfach fokussiert wird.

Aufmerksamkeitszentrum

Die junge Frau steht nicht nur infolge ihrer farblichen Hervorhebung und ihrer bildmittigen Positionierung im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern auch gemäß den Kompositionslinien zwischen den Figuren (Bild 2).



Bild 2: Kompositionslinien - Dreiecksformation

Die drei abgebildeten Personen werden strategisch, in Form eines Dreiecks, miteinander in Verbindung gesetzt. An der Spitze befindet sich die schaukelnde Frau; sie wird damit schon räumlich über die beiden Männer gestellt. Diese unterliegen ihr förmlich – und ihren Reizen. Dabei wird zugleich auch zwischen den beiden Männern differenziert: Der rechte Mann, sitzend, ist dem linken Mann, liegend, offensichtlich übergeordnet, zumal er mit seinem Schaukelstoß auch deutlich aktiver wirkt gegenüber dem eher wartend auslangenden Mann links im Bild. Wie noch zu belegen sein wird, lässt sich diese Differenz auch gemäß dem Alter der beiden Figuren annehmen: dass in dieser räumlichen Differenzierung in der Tat die Unterscheidung zwischen Ehemann und Liebhaber gestaltet wird.

Hinzu kommt, dass nicht nur die beiden Männer ihr Augenmerk auf die Schaukelnde gerichtet haben, sondern auch die Blicke der drei Engel sowie des kleinen Hundes auf die Frau als Wahrnehmungszentrum verweisen. Auch sämtliche Bewegungen bzw. Handlungen sind auf sie ausgerichtet – der ausgestreckte Arm des Liebhabers und der Blick des Engels mit dem warnenden Finger links im Bild ebenso wie die Seile der Schaukel, die ausgestreckten Arme

des Mannes und der ihr zugewandte Kopf des kleineren Engels rechts im Bild. Nicht zuletzt wird die zentrale Rolle der Frau durch den in die Waldlichtung einbrechenden Sonnenstrahl hervorgehoben, nicht ganz zufällig in Form eines Ovals (Bild 3), welches die Blickrichtung kanalisiert und – wie noch zu zeigen sein wird – erotische Konnotationen aufweist.

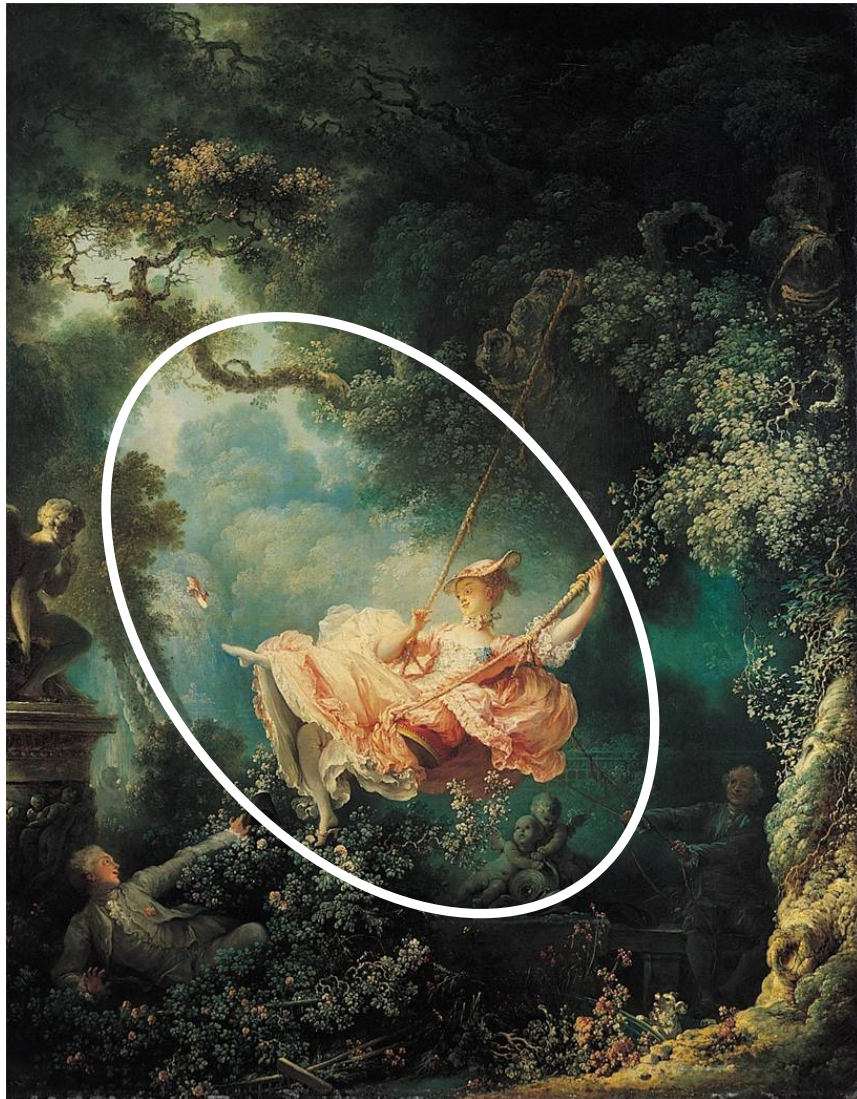


Bild 3: Zentrierung durch Oval

Rhythmus und Erotik

Sieht man genauer hin, erhalten die Kompositionslinien eine Ordnung, die das Interesse der beiden Männer an der Frau inhaltlich konkretisieren. Der Liebhaber sieht der Frau ins Gesicht und sein ausgestreckter Arm, parallel zur Blickrichtung, verweist auf ihren Schoß. Das gilt auch für den Ehemann rechts im Bild, dessen Blick sich auf Kopf oder Dekolleté der Schaukelnden richtet, sein linker Arm über das an der Schaukel befestigte Seil ebenfalls auf ihren

Schoß – Objekt der Begierde (Bild 4). „Die Schaukel“ inszeniert eine unerhört erotische Atmosphäre, die durch zahlreiche Details verdichtet wird. Übergreifend gilt die Symbolik zum einen der schwingenden Schaukelbewegung nach links, weg vom Ehemann und hin zum Liebhaber, unterstützt vom Beinwurf der jungen Frau und dem weg gekickten Schuh. Zum andern verläuft die Bewegung deutlich gegenläufig, durch den Lichteinfall von links nach rechts, die warnende Geste des Engels, die Ausbildung der Äste, das begehrlische Auslangen des Liebhabers und das Ziehen am Seil durch den Ehemann rechts. Das Schaukeln, dieses Hin- und Herschwingen, verdeutlicht dabei nicht nur die Konkurrenzsituation zwischen Ehemann und Liebhaber, sondern symbolisiert auch die erotische Spannung und den sexuellen Akt selbst – Schaukeln ist in der Wirklichkeit (wie jeder weiß) nur möglich mithilfe einer regelmäßigen Vor- und Rückbewegung des Beckens. Der im Bild erzeugte Rhythmus signalisiert das Einverständnis der jungen Frau an diesem Paarungsspiel.

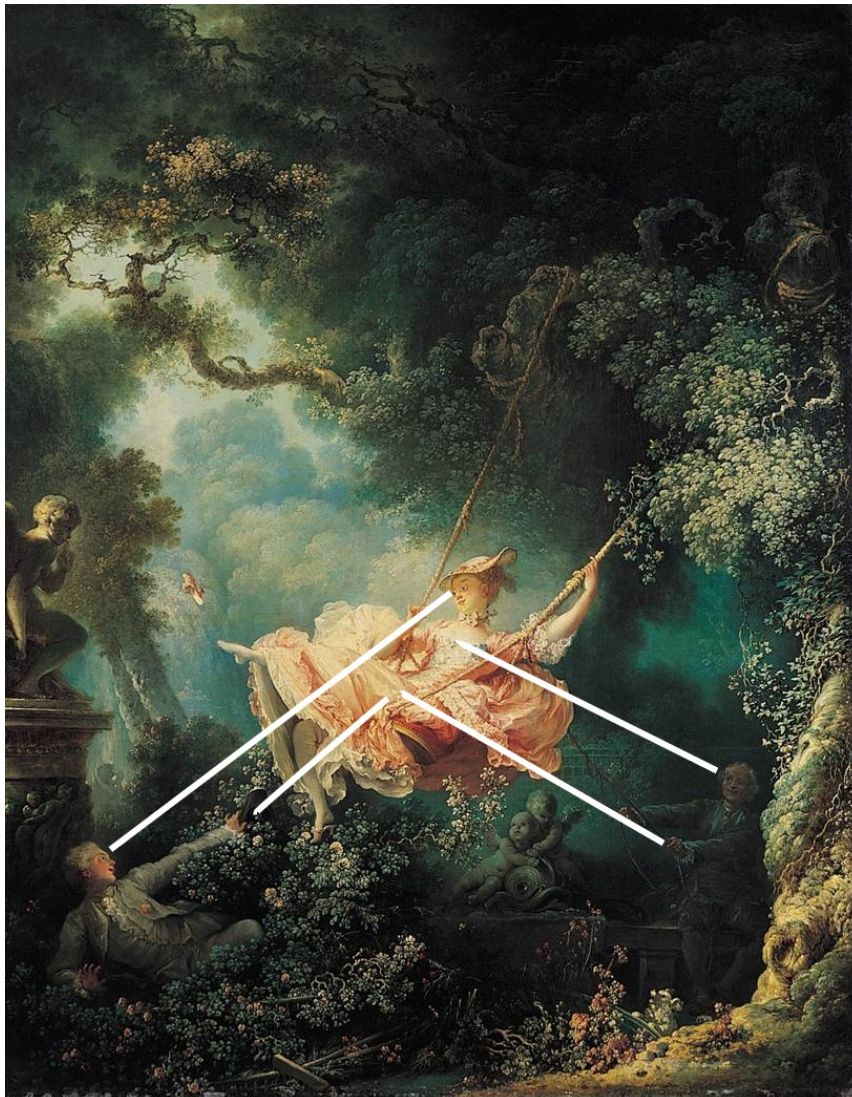


Bild 4: Erotische Kompositionslinien

Verschiedene Varianten des erotischen Dreiecks betonen das Weibliche und einen damit verbundenen sexuellen Reiz, freilich nur als Andeutung. Das gilt zum ersten für die beiden Seile, an denen die Schaukel hängt, die sich in der Verlängerung nicht zufällig im Schoß der schaukelnden jungen Frau treffen. Und das meint zweitens vor allem das Dreieck, das sich aus ihren gespreizten Beinen bildet und deren verlängerte Linien wiederum auf ihren Schoß verweisen. Damit wird dem Liebhaber auf der linken Seite der Blick unter ihre Röcke ermöglicht. Diese Voyeursperspektive wiederholt sich übrigens auch mit dem Betrachter des Bildes, der an keiner Stelle eingebunden wird und sich entsprechend als heimlicher Beobachter der knisternden oder anrühigen Szene empfinden muss.

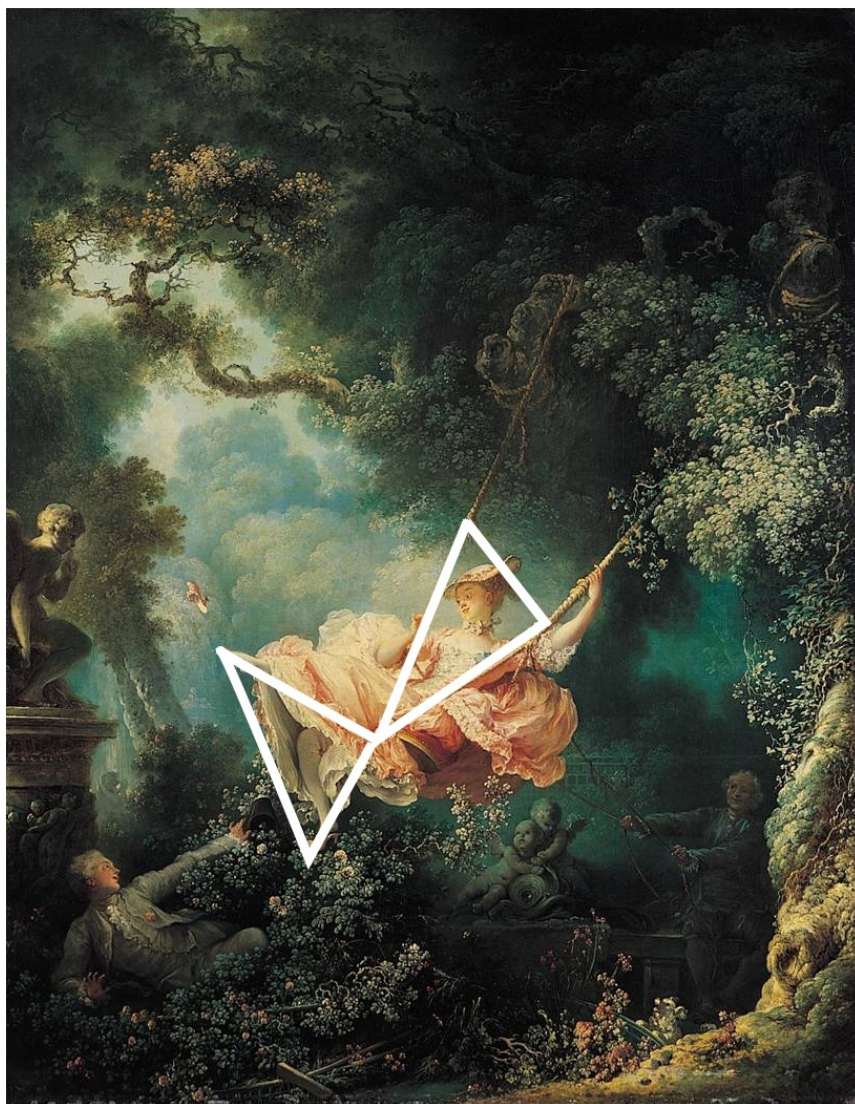


Bild 5: Erotische Dreiecke

Details

Die Detail orientierte Betrachtung der Fragmente des Gemäldes macht weitere Befunde möglich, die dann in einem gemeinsamen Kontext als latente Bildstruktur sichtbar werden. Das gilt vor allem für die einzelnen Personen, die Engel, das Hündchen und schließlich die Räumlichkeit der gesamten Szene als Bühne.



Bild 6: Die junge Frau im Zentrum (Fragment)

Die junge Frau trägt einen Hut sowie ein farblich passendes, modisches, sehr fülliges rosafarbenes Kleid. Das wirkt spielerisch, fast dekorativ. Das Kostüm ist offenkundig durch die Schaukelbewegungen sehr in Wallungen – symbolträchtig im Hinblick auf die vermutbaren inneren Gefühle der Frau angesichts ihres Liebhabers hinter dem Rosenbusch und dem Wissen über die Anwesenheit ihres Ehemanns hinter sich. Das gewählte Pastellrosa erscheint neben der Duftig- und Leichtigkeit ihres jungen Wesens unversehens auch als Hinweis auf eine suggerierte Fleischeslust. In ihrem Gesicht ist davon aber nichts zu sehen. Es wirkt fast porzellanartig, ja püppchenhaft, ohne jede Gemütsregung. Ihre großen, weit aufgerissenen Augen sowie die Pausbacken und der relativ große Kopf sind dem Kindchen-Schema zuzuordnen. Ihr kindähnliches Aussehen wird durch die flache Mädchenbrust und die Tatsache, dass sie auf einer Schaukel sitzt, unterstrichen. All diese Attribute weisen auf ein jugendliches Alter hin.

Im Widerspruch dazu steht allerdings das kostbare Kleid, das in seiner Machart eigentlich die Brüste hervorheben und ein großes Dekolleté zaubern würde. Ebenfalls widersprüchlich ist die Pose, mit der sie auf der Schaukel sitzt. Sie lehnt sich stark, vielleicht sogar etwas kokett zurück, als würde sie auf einem Bett sitzen (Cuzin 1988, 97). Diese erotische Pose ebenso wie ihre angespannten Finger indizieren eine erotische Vorfreude. Unterstützt wird dieser Eindruck durch den im Schwung der Bewegung abgestreiften Schuh und dem damit für den Liebhaber freigegebenen Blick unter ihre Röcke.

Der Widerspruch ist so offensichtlich wie bedeutungsvoll: als Gegensatz zwischen dem jungen schaukelnden Mädchen mit noch sehr flachen Brüsten und den Posen und kalkulierten Handlungen einer Verführerin. Das entspricht durchaus der Diskrepanz zwischen ihrer erotischen Körperhaltung zum einen und dem ausdruckslosen, gefühlskalten, erstarrten Gesicht, das altersunabhängige weibliche Berechnung in der Wirkung aufs männliche Geschlecht annehmen lässt, zum andern.



Bild 7: Der junge Liebhaber (linke Bildseite)

Der Liebhaber wird hier dargestellt in einem grauen Anzug mit Rüschenhemd und schwarzem Hut. Die Farbe Grau steht symbolisch für Vornehmheit und Würde (Gericke 1973, 131). Sowohl die Kleidung als auch die Farbwahl lassen somit auf eine gehobene soziale Stellung in der Gesellschaft schließen. Unterstützt wird diese Vermutung durch den Auftraggeber dieses Bildes: Der Schatzmeister des französischen Klerus, Baron de Saint-Julien, hatte dieses Gemälde als Liebeserklärung an seine schaukelnde Freundin in Auftrag gegeben. Hierzu soll er sich wie folgt geäußert haben:

„Ich möchte, daß Sie Madame auf einer Schaukel malen, die ein Bischof in Bewegung hält. Mich platzieren Sie am besten so, daß ich in Reichweite der Beine dieses schönen Kindes bleibe – oder auch noch näher, wenn Sie sich davon einen besseren Effekt für das Bild versprechen.“ (Bazin 1965, 415)

Seine liegende, fast unterwürfige Haltung sowie der sehnsüchtige Blick und die gespreizten Finger verdeutlichen sein Begehren. Der in die Richtung seiner Begierde ausgestreckte Arm sowie seine Blickrichtung unterstützen dies. Allerdings gibt es durch die Schaukelbewegung seiner Geliebten keine schnelle Erfüllung dieser Begierde, sondern nur die Stimulierung seiner Sinne durch ihre Reize. Somit erhält diese Szenerie etwas Abenteuerliches und Verruchtes für den Betrachter.

Der Liebhaber liegt in einem Rosenbusch, der ihn vor den Blicken des Ehemanns verdeckt. Symbolisch steht die Rose bekannterweise für die Liebe und Sinnlichkeit. Sie findet sich aber auch als „Symbol der Verschwiegenheit [...] in Beichtstühle geschnitzt“ (Lurker 1991, 630), was durch die Übersetzung „sub rosa = im Vertrauen sagen“ untermauert wird. Somit werden ihm die für einen Liebhaber typischen Attribute zugeordnet, sowohl die Sinnlichkeit und Liebe als auch die Verschwiegenheit, in der solche Affären stattfinden bzw. die gewahrt bleiben muss.



Bild 8: Der ältere Ehemann (rechte Bildseite)

Der zweite Mann sieht durch Falten im Gesicht deutlich älter aus. Auch seine sitzende Position legt das nahe. Er hat ein Lachen auf dem Gesicht, als habe er Freude daran, der jungen Schönen beim Schaukeln zuzuschauen. Seine Kleidung, ein Anzug mit Rüschenhemd, knielangen Hosen und Kniestrümpfen, zeigt, dass er in der gesellschaftlichen Position den beiden zuvor Beschriebenen in nichts nachsteht. Ganz offensichtlich gehören alle drei Personen derselben sozialen Schicht oder Klasse an.

Dieser Mann ist im Schatten dargestellt, mit Farben, die dem Hintergrund sehr ähneln. Damit tritt er nicht so sehr in den Fokus des Betrachters, sondern bleibt eher im Hintergrund des Geschehens. Seine Position in der rechten unteren Bild-Ecke unterstreicht dies noch. Dadurch, dass er die Anwesenheit des Liebhabers nicht wahrnimmt und somit den delikaten Charakter der Szene überhaupt nicht erkennt, erhält die Situation einen weiteren prickelnden Charakter. Wie offenkundig ist, handelt es sich dabei nicht um den vom Auftraggeber des Bildes gewünschten Bischof. In der Literatur wird oft von einem Gärtner gesprochen, was angeblich durch die am unteren Bildrand abgebildeten Gartengeräte unterstrichen werde. Die kompositorisch angelegte Frivolität des Bildes jedoch schließt das aus – schließlich hätte dann ja der junge Mann das Anschieben der Schaukel übernehmen können. Und auch die Möglichkeit, dass es sich hier nicht um den Ehemann, sondern eventuell um den Vater der jungen Frau handelt, dürfte wenig wahrscheinlich sein – die ganze Geheimniskrämerei darum, dass seine Tochter schon längst für jemand anderen schaukelt, machte nur wenig Sinn und das Schaukeln als Freizeitbeschäftigung der kleinen Tochter wäre ein eher banales Thema.



Bild 9: Der Engel auf dem Podest (linke Bildseite)

Bei dem Engel auf dem Sockel handelt es sich um einen nackten, muskulösen Knaben mit Flügeln, der nur im Profil zu sehen ist. Er schaut mit einem intensiven Blick in Richtung der jungen Frau und hält dabei einen Finger vor den Mund, warnend oder Ruhe bzw. Verschwiegenheit fordernd.

Symbolisch betrachtet besteht die Aufgabe des Engels u.a. in „Schutz und Hilfe für Personen und Völker“ (Mohr 1983, 87). Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet kann davon ausgegangen werden, dass der Liebhaber, der unterhalb des Engels liegt, in seinem Schutz dort verweilen kann und deshalb nicht entdeckt wird. Die Geste des Fingers vor dem Mund unterstreicht das, denn damit gibt der Engel der Schönen ein Zeichen, dass diese sich ihrem Ehemann gegenüber nicht auffällig verhalten solle, um das Geheimnis des anwesenden Liebhabers nicht zu verraten.

In der Kunst tritt der geflügelte Knabe oft als Verkörperung des Eros in Erscheinung, mit der Bedeutung „koketter Schalkhaftigkeit“ (Mohr 1983, 92). Er weist ebenfalls „auf die heitere Unbefangenheit kindlichen Glaubens“ hin (ebd.). Durch diesen dem Eros zugewiesenen Symbolcharakter wird die unbefangene, fast kindliche Szenerie der schaukelnden jungen Frau hervorgehoben.



Bild 10: Die kleinen Engel auf der Amphore (rechte Bildseite)

Die beiden auf der rechten Bildseite abgebildeten geflügelten Knaben sind weniger muskulös als der Engel auf dem Sockel. Mit ihren großen Augen und Köpfen sowie dem noch vorhandenen Babyspeck entsprechen sie deutlich dem allgemeinen Kindchen-Schema. Der linke Engel wirkt durch das Fehlen von Haaren sogar noch jünger als der rechte Knabe, fast babyhaft. Dieser hat den Kopf an den jüngeren geschmiegt und schaut nach rechts unten, während der linke Engel nach links oben schaut, in Richtung der Schaukelnden. Von der räumlichen Anordnung her sind sie übrigens ebenfalls in Form eines Dreiecks dargestellt und greifen damit ein stilistisches Merkmal der allgemeinen Bildkomposition auf. Beide Knaben sind auf ein karaffen- oder muschelähnliches Objekt gestützt. Dieses Objekt ist nicht genau zu definieren, hat aber den Anschein eines runden Gefäßes mit einer Öffnung - symbolisch für das weibliche Geschlechtsteil. In der Kunst kommen Eros-Abbildungen, begleitet von vielen Amoretten, auch als Putten bezeichnet, häufig vor (Heinz-Mohr 1983, 92). Ihre Anwesenheit sowie das Gefäß unterstreichen demnach die erotisierende Atmosphäre des Gemäldes.



Bild 11: Das Hündchen (Fragment)

Das bellende Hündchen, wie erwähnt mit dem Blick ebenfalls nach oben zu seinem Frauchen, ist klein und „süß“, es unterstützt die Freizeit-Idylle der Szenerie und gehört zum Interieur dieser Zeit. Zugleich verleiht es der doch sehr knisternden Atmosphäre eine lockere, entspannte Note, die speziell der Beziehung zwischen Ehemann und Schaukelnder zugesprochen werden kann.



Bild 12: Hintergrund und lokales Setting

Der Hintergrund schließlich, das lokale Setting, platziert die diversen Interaktionen auf einer Lichtung in einem Wald, der sich mit räumlicher Tiefenwirkung nach hinten fortsetzt und endlos zu sein scheint, wie auf einer Bühne. Der Lichtstrahl, der die dichte, dunkle Baumkronen an einigen Stellen durchbricht und das erotische Spiel der Geschlechter, weit weg von jeglicher Zivilisation, beleuchtet, setzt vor allem die junge Frau und ihren Liebhaber im Schatten des Rosenbuschs in Szene. Etwas Verborgenes wird ans Licht gezogen. Die Szene erhält dadurch den Charakter eines Tagtraums, über dessen latente Bedeutung auch „natürliche“ Details Auskunft geben (Bild 12).

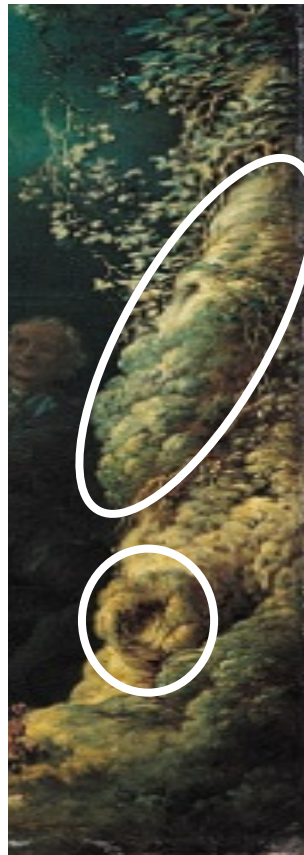


Bild 13: Archaische Symbole am Baumstamm (Fragment)

So befinden sich auf der Oberfläche des Baumstammes rechts unten im Bild noch einmal jene zwei Symbole, die die latente Bedeutung des Gemäldes vielleicht am deutlichsten gestalten (Bild 12): eine länglich hervorstechende Auswucherung des Baumstammes in Form eines Phallus und darunter ein ausgeprägtes Astloch in Gestalt einer Vulva. Auch damit hat Fragonard zur Natürlichkeit seines Themas Stellung genommen.

Fazit

Das auf den ersten Blick niedlich und harmlos-verspielt anmutende Gemälde ist kompositorisch gespickt mit erotisch-sexuellen Andeutungen, die mit Hilfe bildanalytischer Kategorien wie vor allem Kompositionslinien, Fragmente und Symbole sichtbar gemacht werden konnten. In der Tat hat hier Fragonard „das Pikante der Handlung mit dem Reiz der größten Natürlichkeit zu einem unbeschwerten Kunstwerk“ werden lassen (Bauer 1976, 924). Er entsprach damit einem neuen Interesse daran, Intimität und Privatsphäre auf Bildern widerzuspiegeln (Krauß 1995, 46). „Die Schaukel“ präsentiert dem Betrachter „eine erotische Szene ohne Peinlichkeit“ (Krauß 1995, 47) – man kann sich den latenten Bedeutungen der Symbole und ihrer Ordnung verweigern oder aber auch seine Fantasie anregen lassen. Dabei bleibt gleichgültig, ob es sich bei der dargestellten Szene um ein realistisches Ereignis handelt oder nur um einen Traum, eine Fantasie, eine verwunschene Begegnung.

Auch andere Gemälde haben im Rokoko das Motiv der Schaukel dargestellt (Bild 13), auch in der konkurrierenden Konstellation von Ehemann und Liebhaber (Bild 14). Dazu nur je ein Beispiel.



Bild 14: „Die Vergnügungen der Schaukel“ von LeClerc (Fuchs 1985, 171)



Bild 15: „Die entdeckte Untreue“, Kupferstich von Dambrun nach einem Pastell von Moitte (Fuchs 1985, 47)

Es charakterisiert die künstlerische Souveränität von Jean-Honoré Fragonard, dass er die alte Geschichte vom Anbieten und Begehren, vom Werben von Mann und Frau umeinander, vom altbekannten Paarungsspiel der Geschlechter auf eine dramatisierende Weise neu erzählt, die seine provokative Message strukturell verborgen hält.

Quellen:

- Bauer, Hermann (Hrsg.): Die große Enzyklopädie der Malerei. Maler, Grafiker, Epochen, Stile, Museen der Welt, Band 3 Dow – Gre. München 1976.
- Bazin, Germain (Hrsg.): Kindlers Malerei Lexikon, Bd.2, D-G. Zürich 1965.
- Cuzin, Jean-Pierre: Fragonard. Leben und Werk. München 1988.
- Dierkesmann, Rainer (Hrsg.); Zerbst, Marion / Werner Kafka: SEEMANNs Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Marken, Signale. 2. Aufl., Leipzig 2006.
- Fuchs, Eduard: Illustrierte Sittengeschichte. Band 3: Die galante Zeit I. Frankfurt am Main 1985.
- Gericke, Lothar / Schöne, Klaus: Das Phänomen Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung. Berlin 1973.
- Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln 1983.
- Krauß, Anne-Carola: Geschichte der Malerei. Von der Renaissance bis heute. Köln 1995.
- Lurker, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. 5., durchges. und erw. Aufl., Stuttgart 1991.

Anna Ueberham

„Der Tod des Marat“ (1793) von Jacques-Louis David



Bild 1: Original (Quelle: Wilkins 2008, 220)

Das Gemälde „Der Tod des Marat“ von Jacques-Louis David entstand 1793 in Frankreich. Es ist 165x128 cm groß und mit Öl auf Leinwand gemalt. Zur Zeit wird es in den „Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique“ ausgestellt (vgl. Wilkins 2008, 220). Ausgangspunkt der Analyse ist eine detaillierte Beschreibung: Im Vordergrund des Bildes, in der Mitte des rechten unteren Quadranten, steht eine hoch gestreckte, viereckige, an den Kanten zusammen ge-

nagelte Holzkiste. Ein Teil der Kiste wird vom unteren Bildrand abgeschnitten. Im unteren Drittel der Kiste ist deutlich die Inschrift „À MARAT, DAVID.“ zu lesen. Auf der Kiste steht am linken hinteren Rand ein einfaches Tintenfass, hinter dem eine gebrauchte Schreibfeder liegt. Deren blaue Spitze ragt nach links über die Kiste hinweg. Sich über den vorderen Rand der Kiste neigend, liegt ein beschriebener Zettel, auf dem ein kleineres Stück Papier zu sehen ist. Der kleine Zettel kann als Assignate identifiziert werden. Auf dem Zettel darunter ist „Vous donnerez cet assignat à la mère de cinq enfants dont le mari est mort pour la défense de la patrie“ geschrieben („Überbringt diese Assignate jener Mutter von fünf Kindern, deren Mann für die Verteidigung des Vaterlandes gestorben ist“, vgl. Schnapper 1981, 162).

Hinter der Kiste erstreckt sich horizontal eine Wanne, die mit weißen Laken ausgelegt ist. Die rechte Seite der Wanne ist mit einem Holzbrett verschlossen, das mit einem grünen Stoff abgedeckt wurde. Das Holzbrett ist nur an dessen linkem Rand zu erkennen, da dort der grüne Stoff ein kleines Stück zurückgeschlagen ist. Links neben der Kiste und am rechten unteren Bildrand, kann man das fransige Ende des grünen, herunterhängenden Stoffes erkennen – ganz offensichtlich handelt es sich hier um eine grüne Decke. Die Wanne wird am linken Bildrand durch eine hohle Konstruktion erhöht. Diese ist nicht genau zu erkennen, weil das weiße Laken auch hierüber geschlagen ist. Man kann aber sehen, dass die Laken nach innen fallen und somit einen leeren Hohlraum indizieren.

In der Wanne liegt ein Mann, dessen rechter Arm von der Wanne herab auf den Boden reicht. Er hält noch schwach eine weitere Feder in seiner Hand. Der linke Arm liegt auf dem Holzbrett und hält einen beschriebenen Zettel. Die Schrift ist ausreichend groß und gut lesbar: „Du 13 juillet 1793. Marie Anne Charlotte Corday au citoyen Marat. Il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance“ (Am 13. Juli 1793. Marie Anne Charlotte Corday an den Bürger Marat. „Es genügt, dass ich sehr unglücklich bin, um auf Euer Wohlwollen Anrecht zu haben“, vgl. ebd.). Der Daumen seiner linken Hand weist direkt auf das Wort „bienveillance“ (Wohlwollen). Zwischen dem Unterarm und dem Brett liegen noch weitere Blätter, an denen man Blut erkennen kann. Der Mann liegt in einer offenen Pose, dem Betrachter mit seinem Oberkörper halb zugewandt, mit dem oberen Rückenbereich gegen die hohle Konstruktion gelehnt. Sein Kopf liegt horizontal auf der vorderen Kante dieser Konstruktion auf und sein Gesicht ist völlig dem Betrachter zugewandt. Durch diese Körperhaltung ist seine linke Schulter nach oben gerückt, wohingegen seine rechte Achsel bis zum Wannrand gerutscht ist. Das Gesicht des Mannes ist deutlich zu erkennen. Seine Augen sind geschlossen, die Gesichtszüge entspannt, er lächelt leicht. Auf dem Kopf trägt er einen professionell gebundenen Turban, von dem nur auf der rechten Gesichtshälfte vereinzelt Strähnen in seine Stirn herab fallen. Unter dem rechten Schlüsselbein hat der Mann eine kleine, aber tiefe Schnittwunde, von der Blut seinen Oberkörper herab läuft. Das weiße Laken ist auf der hinteren Innenseite der Wanne bis fast zur Kante blutrot gefärbt. Auch auf der dem Betrachter zugewandten Außenseite der Wanne sind Spuren des Blutes auf dem Laken zu finden.

Am Boden auf der linken Seite des Bildes liegt ein Messer, dessen Griff und Klinge mit Blut beschmiert sind. Es handelt sich um ein scharfes, aber ganz einfaches Küchenmesser. Die obere Hälfte des Gemäldes ist einzig mit dem Kopf des Mannes und seiner linken Schulter ausgefüllt, die jedoch nur einen kleinen Teil des freien Raums einnehmen. Die linke Ecke über seinem Kopf wirkt durch die Schattenbildung fast schwarz, da von rechts oben das Licht auf ihn einfällt, was den Raum über ihm verdunkelt.

Ein direkter Bildmittelpunkt ist inhaltlich nicht zu bestimmen. Es gibt immerhin zwei Wahrnehmungszentren des Bildes: der Kopf des Toten und der Brief in seiner linken Hand.



Bild 2: Fragment (Holzkiste)

Die Fragmentierung des Bildes erlaubt analytisch die Einsicht in Zusammenhänge und ein besseres Verständnis. Zunächst wird die Holzkiste betrachtet, die rechts vor der Wanne platziert ist. Die Inschrift „À MARAT, DAVID.“, also „Für Marat, David.“, ist eine direkte Widmung des Malers an Marat. Dadurch wird ein offener Zusammenhang zwischen Kiste, David und Marat hergestellt. Auf die Biographie Marats soll erst später eingegangen werden, um zu verhindern, dass die Bildanalyse davon beeinflusst wird. Der Kasten ist aus einfachem Holz hergestellt und könnte in seiner Einfachheit auch von einem Laien gezimmert worden sein. Außerdem besitzt die Holzkiste bereits einige Einkerbungen und leichte Demolierungen. Dass David seine persönliche Widmung genau hier platziert, lässt den Schluss zu, dass er den Mann als Teil des bürgerlichen, einfachen Volkes ansah, wobei er ihm durch die eigentliche Widmung in Großbuchstaben Respekt zollen will und vielleicht auch Freundschaft entgegenbringt. Die Holzkiste erinnert isoliert von den anderen Gegenständen an einen Grabstein. Der Großdruck der Schrift wirkt wie eine Grabesinschrift. Dreht man die Kiste um 90°, ähnelt sie allerdings eher einem Sarg. Diese These wird dadurch unterstützt, dass der Rahmen mit Nägeln eingefasst ist und man erkennen kann, dass es sich um einen Gegenstand handelt, der

innen hohl ist. Die Inschrift würde somit eine Sarginschrift bedeuten. In jedem Fall bleibt offensichtlich, dass es sich hier um ein Symbol für Sterben und Tod handelt.



Bild 3: Fragment (Mann)

Betrachtet man den Mann als Fragment, fällt zunächst der Lichteinfall als ein wichtiges Detail auf. Die linke Gesichtshälfte, die Schultern, vor allem die linke, und der linke Unterarm sind erhellt. Entgegen der Körperhaltung wirkt der gesamte Körper eigentlich nicht schlaff; er ist durch die ausgeprägten Muskeln in Form gehalten. Der Mann wendet sich dem Betrachter zu mit einer gewissen Bescheidenheit – mit dem leicht nach vorne gerichteten und zur Seite geneigten Kopf, relativiert allerdings durch die geschlossenen Augen, aber auch durch den halb

dem Betrachter zugeneigten Oberkörper. Der Tote strahlt eine gewisse Hingabe aus. Seine deutlichen, sanften Konturen im Gesicht, die vor allem durch die Schattenlegung geformt werden, lassen ihn wohlütig und tugendhaft erscheinen. Der entspannte Mund weist auf ein Lächeln hin, das diese Wahrnehmung noch bekräftigt. Außerdem wirkt die Mimik zufrieden. Der reine, weiße und muskulöse Körper des Mannes erscheint im Gegensatz zu dem schwarzen Hintergrund fast statuenhaft und monumental. Auffällig ist, dass keine Anzeichen eines Todeskampfes zu finden sind.

Der Betrachter wird also auf einer emotionalen Ebene von der Bescheidenheit, Hingabe und Zufriedenheit des Mannes beeindruckt, wobei im Zusammenhang mit dem thematisierten Tod eine Verbindung zu Opferungsbereitschaft oder auch Opferungsmut hergestellt wird. Hierfür spricht auch die christliche Symbolik, die offensichtlich ist: Der kleine, aber tiefe Schnitt unter dem rechten Schlüsselbein des Mannes entspricht der Seitenwunde des Jesus von Nazareth. Dazu passt, dass nur wenig Blut aus der Wunde strömt (Bild 3). Der Turban um seinen Kopf erinnert an die Dornenkrone, und die gesamte Körperhaltung zitiert das Pieta-Motiv (Bilder 4 + 5).



Bild 4: Variante 1

(Quelle: http://www.denkmalpflege-hessen.de/LFDH4_DDM_2001-02/body_index.html)



Bild 5: Variante 2

(Quelle: http://www.js matt.com/picture/pieta_michelangelo-lg.jpg)

Die weißen Laken erinnern an Grabestücher und unterstreichen die Todessymbolik. Auffällig ist, dass am linken Bildrand das Laken geflickt wurde – eine Bestätigung dafür, dass der Tote in der Wanne dem bürgerlichen, einfachen Volk zuzuordnen ist. Auch die christliche Symbolik wird hier noch mal aufgegriffen, da das Grün der Decke Ostern und somit die Auferstehung Christi versinnbildlicht.

Betrachtet man nun den Brief von Marie Anne Charlotte Corday, wird ersichtlich, dass sie den Briefempfänger als Bürger Marat anspricht. Ihr Anliegen ist an das „Wohlwollen“ Marats ihr gegenüber gerichtet. Die Wichtigkeit dieser Worte wird dadurch hervorgehoben, dass der Brief durch den Lichteinfall eindeutig akzentuiert wird. Zusätzlich ist der Briefinhalt durch die Aufsicht gut lesbar. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Wort „bienveillance“, da der Mann mit seinem Daumen darauf weist. David zentriert also die Bedeutung des Wortes „Wohlwollen“ und verknüpft somit das Bild bzw. den Mann mit Tugendhaftigkeit und Wohltätigkeit – Physiognomie des Mannes und Briefimage stimmen überein. Bestätigt wird das noch einmal in den beiden Schriftquellen, die auf der Holzkiste liegen. Der untere Zettel zeigt auf, dass er die darauf liegende Assignate als Spende für eine Kriegswitwe mit fünf Kindern vorsieht. Eindeutig wird hier erneut auf seine Wohltätigkeit aufmerksam gemacht. Zu erkennen ist allerdings, dass die Assignate nicht von sehr hohem Wert ist (vgl. Traeger 1986, 87). Dadurch wird der symbolische Gehalt dieser Geste betont und beglaubigt, denn es handelt sich um einen einfach lebenden Mann.

Die Schreibfeder wird zweimal im Bild aufgenommen und nimmt somit eine wichtige Position ein. Es erscheint so, als ob der Mann die Todeswaffe, das Messer, mit der Feder gleichsam getauscht hätte. Auszuschließen ist freilich, dass er wirklich mit dieser Feder etwas schreiben wollte, da er den erhaltenen Brief liest und dort gar kein Platz für eine Antwort wäre. Die Verknüpfung von Todeswaffe und Feder wird unterstützt durch die sich auf der Holzkiste befindende zweite Feder, die mit ihrer Spitze über den Tisch ragt und dabei auf den toten Mann verweist – Indiz für einen Zusammenhang zwischen dem Tod des Mannes und seinen Schriften (von denen einige unter seinem linken Unterarm liegen und mit Blutspuren versehen sind).

Wurde der Mann ermordet oder hat er Suizid begangen? Einige Details sprechen zunächst für die These einer Selbsttötung: Der Griff des Messer liegt in Reichweite des Mannes. Es gibt keinen Hinweis auf einen Mörder. Der Brief in seiner linken Hand ist mit Blut beklebt, was bei einem Mord kaum möglich gewesen wäre. Allerdings hält der Mann die Feder in seiner Hand und nicht die Waffe. Außerdem wollte er offensichtlich den Brief lesen und keine Abschiedsworte schreiben, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte. Auffällig ist immerhin, dass Messer, Wunde und die meisten Blutflecken im Schatten und in eher dunkleren Bereichen des Bildes positioniert sind, d.h. dass die Frage nach Mord oder Selbsttötung offensichtlich als irrelevant heruntergespielt wird.

Beschäftigt man sich mit der Biographie von Jean Paul Marat, wird schnell klar, dass das Gemälde nicht nur Marat gewidmet wurde, sondern der Mann auch Marat selber darstellt. Marat litt aufgrund einer Erkrankung der Haut unter ständigem Juckreiz und verbrachte deshalb zur Milderung mehrere Stunden am Tag in einer Badewanne (Schnapper 1981, 156). Als radikaler Führer der französischen Revolution war er Mitglied und Präsident des Jakobinerklubs und schreckte vor Bluttaten zur Verwirklichung der geforderten Ziele keineswegs zurück. Es ist bekannt, dass ihn Charlotte Corday im Juli 1793 aus politischen Motiven erstach,

da sie hoffte, dadurch Marats blutigen Terror zu stoppen (ebd.). Ihren Besuch hatte sie mit einem Brief angekündigt. Da der Maler Jacques-Louis David an der Revolution beteiligt war, wurde er damit beauftragt, ein Gemälde von Marats Ermordung zu erstellen (Wilkins 2008, 462; Schnapper 1981, 160).

Die symbolisierende Darstellung des Todes von Marat durch David dient der politischen Manipulation: Marat wird auf dem Bild als Teil des bürgerlichen, einfachen Volkes gestaltet, als „einer von uns“, um einer Identifikation der Anhänger der Revolution mit Marat und seinen Zielen Vorschub zu leisten. Zugleich wird er überhöht zum christlichen Märtyrer in einer monumentalen Pose von Opferbereitschaft, die dem Volk wohl bekannt war. Hinweise auf das Hautleiden Marats sind unterschlagen, und der zum Zeitpunkt seiner Ermordung tatsächlich 50jährige wurde deutlich verjüngt. Der Marat dieses Bildes ist nicht mehr der Kämpfer für die Freiheit und das Heil der Republik, der in seinen Schriften blutige Opfer des Volkes für die Revolution forderte, sondern wird selbst zum Opfer stilisiert, der sein Leben altruistisch für das französische Volk hingibt – ob durch Selbsttötung oder durch Ermordung, spielt dabei keine Rolle mehr. Bei dem Gemälde handelt es sich um politische Propaganda.

Quellen:

Jörg Traeger: Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes. München 1986.
David G. Wilkins, (Hrsg.): Das große Buch der Kunst. Von der Höhlenmalerei bis zur Pop Art. München u.a. 2008.

Sabrina Görcke

„Le partie carrée“/ „Die Zusammenkunft zu viert“ (1863) von Edouard Manet

Das Gemälde von Edouard Manet, das heute oft unter dem Titel „Le Déjeuner sur l’herbe“ aufgeführt wird, stammt aus dem Jahr 1863. Es wurde im „Salon des Refusés“ ausgestellt und stieß dabei auf enorme Kritik.¹ Damals hatte es freilich noch den Titel „Le bain“/ „Das Bad“, während es erst später unter dem Titel „Frühstück im Grünen“ in der Öffentlichkeit bekannt wurde. Bei Manet selbst lief das Gemälde jedoch unter dem Namen „La partie carrée“/ „Die Zusammenkunft zu viert“, dem deshalb hier der Vorzug gegeben werden soll (Bild 1).²



Bild 1: Original (Quelle: Edouard Manet, „Le Déjeuner sur l’herbe“, Öl auf Leinwand, 208 x 264 cm, Musée d’Orsay, Paris)

¹ Vgl. Henze, Anton: Edouard Manet. Leben und Werk. Stuttgart, Zürich 1982, S. 24.

² Vgl. Ahrens, Beatrix: Die Déjeuner-Malerei von Edouard Manet, Claude Monet und Pierre Auguste Renoir. Untersuchung zur Darstellung von Mahlzeiten in der Zeit des französischen Impressionismus. Ludwigshafen am Rhein 2006, S. 52.

Für das Bild standen Manet Freunde und Verwandte Modell. Dabei diente Victorine Meurent, die als Manets Lieblingsmodell galt, als Modell für die nackte, sitzende Frau, während Manets Brüder Eugène und Gustave abwechselnd Modell standen für den rechten Mann. Für den linken Mann diente sein zukünftiger Schwager Ferdinand Leenhoff als Modell.³ Das Vorbild für die Frau im Hintergrund ist an sich nicht bekannt, jedoch vermerkte Antonin Proust dazu, dass es sich um eine Jüdin handelt, der Manet zufällig begegnet sei.⁴

Was sieht man auf dem Bild? Es zeigt im Zentrum vier Personen, zwei Frauen und zwei Männer, in einer Waldlichtung beim Picknicken und Baden. Im Vordergrund des Bildes sitzen die beiden Männer und eine der Frauen auf dem Waldboden. Umgeben sind sie von mehreren Bäumen. Der Mann auf der rechten Seite sitzt seitlich zum Betrachter, halb liegend mit den Beinen ausgestreckt, den linken Arm auf den Boden abgestützt. In der linken Hand hält er einen Spazierstock, während er seine rechte Hand zur Mitte hin mit ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen emporhält. Ihm gegenüber sitzen der zweite Mann und eine der Frauen. Dieser Mann ist mit dem Oberkörper dem Betrachter zugewandt, blickt jedoch in die rechte untere Ecke des Bildes. Leicht vor ihm versetzt sitzt die Frau auf einem blauen Tuch. Sie ist nackt und stützt sich mit ihrem rechten Arm auf ihrem angewinkelten Bein ab, wobei sie das Gesicht dem Betrachter zugewandt hat und ihn direkt anblickt.

Im Vordergrund des Bildes sieht man auf einem blauen Kleid einen Strohhut auf dem Boden liegen, daneben verstreut eine weiße gefaltete Picknickdecke, einen umgekippten Korb mit Früchten und weiteren Kirschen ausgeschüttet, ein Brötchen und einen silbernen Flakon.

Im Hintergrund und teilweise um die Dreiergruppe im Zentrum herum erstreckt sich der Wald. Dabei verläuft quer hinter ihnen ein Fluss und in der weiteren Ferne ist ein heller Landstreifen erkennbar, darüber ein Teil des Himmels zwischen den Baumkronen. Im Fluss wadet die zweite Frau. Sie ist nach vorne gebückt und hält den rechten Arm ins Wasser, während sie mit dem linken Arm ihr weißes Unterkleid hochrafft. Rechts von ihr liegt am Ufer ein kleines Ruderboot.

Das Bild besticht zunächst einmal durch seine Kontraste von Hell und Dunkel. So ist auffallend, dass der Wald in dunkleren Tönen wie Grün, Grün-Schwarz und Braun gestaltet ist. Angepasst daran erscheinen die beiden Männer in dem Bild. Sie sind ebenfalls in Schwarz, Grau, Braun gehalten, bis auf die Hose des linken Mannes und die kleinen sichtbaren Ausschnitte der Hemden, die weiß sind. Den Gegensatz dazu bilden die Frauen. Vor allem die sitzende Frau vorne sticht durch ihre helle Haut hervor und bildet so auf den ersten Blick das Wahrnehmungszentrum des Bildes. Aber auch die Frau hinten im Wasser tritt durch ihre ebenfalls helle Haut und das Weiß ihres Kleides hervor. Insbesondere auch die Umgebung, die sie umschließt, wird im Gegensatz zum dunklen Vordergrund in den Bildhintergrund hinein heller und auf den zweiten Blick rückt sie ins eigentliche Wahrnehmungszentrum. Die einzigen Farbpunkte bildet das Picknick-Arrangement im Vordergrund. Dabei ist

³ Vgl. Cachin, Françoise: Manet. Köln 1991, S. 49.

⁴ Vgl. Ahrens (wie Anm. 2), S. 52.

das Blau des auf dem Boden liegenden Kleides und des Stoffes betont, auf dem die nackte Frau sitzt. Die Farbe Blau symbolisiert im Allgemeinen das weibliche Prinzip und wird dem Wasser zugerechnet, welches ebenfalls ein weibliches Attribut darstellt.⁵ Den auffälligsten Kontrast jedoch bilden die abgebildeten Personen von Männern und Frauen. Während die Männer vollständig bekleidet auf dem Boden sitzen, sind die Frauen nur leicht bis gar nicht bekleidet, wodurch ihre erotischen Reize deutlich zum Vorschein kommen.

Eine Analyse des Bildaufbaus lässt strukturierende Kompositionslinien erkennen, mit denen die Personen miteinander verbunden sind. So entsteht durch die Sitzpositionen der Dreiergruppe im Vordergrund mit der stehenden Frau ein auf sie zulaufendes Dreieck. Damit unterliegen ihr die die anderen drei Personen im Zentrum, wobei der rechte Mann dies von seiner Haltung am deutlichsten tut. Sie unterliegen hierbei förmlich ihren Reizen (Bild 2).



Bild 2: Kompositionslinien (Hierarchisierung der Personen)

Durch den Lichteinfall ebenfalls auf die stehende Frau entsteht darüber hinaus ein Oval, welches im rechten liegenden Mann endet. Dieser Lichtkegel führt gleichsam in das Hintere, das „Innere“ des Bildes und kann als ein erster Hinweis auf die erotische Bedeutung des Bildes angesehen werden (Bild 3). Möglicherweise wird damit eine sexuelle Beziehung des rechts

⁵ Vgl. Heller, Eva: Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. München 2000, S. 35.

liegenden Mannes zu der im Wasser stehenden Frau angedeutet. Auch die senkrechte Halbierung des Bildes lässt eine Paarbildung dergestalt erkennen (Bild 4), dass der rechte Mann mit der Frau im Fluss und der Mann und die Frau auf der linken Bildseite miteinander in Zusammenhang gebracht werden.



Bild 3: Oval/Kegelform gemäß dem Lichteinfall (Paarbildung 1)



Bild 4: Senkrechte Bildhalbierung (Paarbildung 2)

Die Fragmentierung des Bildes macht weitere Bedeutungselemente sichtbar. Betrachten wir zunächst die beiden Männer und ihre Beziehung zueinander (Bild 5).



Bild 5: Die Männer (Fragment)

Sie sind beide in zeitgenössischen Anzügen mit Hemd und Krawatte gekleidet.⁶ Auffallend an ihnen ist, dass sie auch beide eine Art Talar tragen. Der rechte Mann hat zusätzlich noch eine

⁶ Vgl. Täuber, Rita: Der hässliche Eros. Darstellung zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855-1930. Berlin 1997, S. 13-14.

Kappe auf dem Kopf und hält einen Spazierstock in der linken Hand. Der Stock gilt bekanntlich meist als ein Symbol der Macht.⁷ Das äußerliche Erscheinungsbild der beiden Männer verweist auf ihren Stand als Intellektuelle und Gebildete. Dies wird durch die Gestik der erhobenen Hand des rechten Mannes unterstrichen, die den Anschein einer intellektuellen Konversation zwischen den beiden Herren erweckt. Dabei schweift jedoch der Blick des linken Mannes ab und geht an dem anderen Mann vorbei zur rechten Seite des Bildes, während der linke Mann ihn direkt ansieht. So scheint der linke Mann eher träumerisch damit befasst, sich der Szenerie oder dem Gespräch zu entziehen.

Keiner der beiden Männer betrachtet die nackte Frau neben ihnen oder die Frau im Hintergrund. Gleichwohl gibt es entsprechende Andeutungen. So deutet der rechte Mann mit seiner ausgestreckten Hand auf beide Frauen zugleich, mit dem Zeigefinger auf die Brust beziehungsweise auf das Herz der sitzenden Frau, mit dem Daumen auf den Schoß der Frau im Hintergrund. Der linke Mann hingegen umschließt halb mit seinem sich aufstützenden rechten Arm die sitzende Frau, so dass ein Teil seiner Hand nahe ihrem Po erkennbar wird (Bild 6).



Bild 6: Kompositionslinien (Beziehungen zwischen beiden Männern und Frauen)

⁷ Vgl. Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau 1991, S. 271.

Dazu passt die Symbolik, die in Gestalt mancher Picknick-Utensilien entfaltet wird. Den Untergrund des Picknick-Arrangements bildet ein blaues Kleid, wobei es sich um das abgelegte Kleid der sitzenden nackten Frau handelt. Die Tischdecke ist noch zusammengefaltet und scheint eine untergeordnete Rolle zu spielen, da sie nicht wie üblich auf dem Boden ausgebreitet ist. Das mitgebrachte Essen besteht aus Früchten, die teilweise in einem Korb und teilweise davor liegen, sowie einem Brötchen. Mehrere Früchte deuten in aller Regel auf Fülle und Fruchtbarkeit hin. Zu den Früchten der Verlockung zur Sünde zählen insbesondere Apfel, Kirsche und Feige.⁸ Es scheint kein Zufall, dass sich gerade diese hier wieder finden. Die Kirsche steht neben der Verlockung zur Sünde auch für die erotische Anspielung, ebenso wird sie als weibliches Geschlechtsteil angesehen und weist auf „verbotenen“ Liebesgenuss hin, sofern sie „gebrochen“ wird.⁹ Die Feige symbolisiert Fruchtbarkeit und wird klar dem Weiblichen zugeordnet.¹⁰ Die sich im Korb befindlichen Äpfel verweisen ebenfalls auf Fruchtbarkeit und Leben¹¹, während die Pflaumen als weibliches Sexual-Symbol verstanden werden können.¹² Nicht zuletzt gilt auch der Korb selbst als Symbol für den mütterlichen Schoß.¹³



Bild 7: Picknick-Utensilien als Symbole

Die Frau links sitzt nackt auf dem Boden seitlich zum Betrachter. Ihr rechtes Bein ist angewinkelt und dient als Stütze für ihren rechten Arm, auf dem sie wiederum ihr Kinn stützt.



Bild 8: Die nackte Frau links im Zentrum (Fragment)

⁸ Vgl. Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg 1998, S. 95.

⁹ Vgl. Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991, S. 382.

¹⁰ Vgl. Cooper, Jean Campbell: Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Wiesbaden 1988, S. 54.

¹¹ Vgl. Lurker (wie Anm. 9), S. 41.

¹² Vgl. Becker (wie Anm. 8), S. 227.

¹³ Vgl. Becker (wie Anm. 8), S. 151.

Durch die seitliche Position und die Armhaltung wird der Blick auf ihre Brüste frei, die einen eindeutigen erotischen Reiz signalisieren. Die Speckröllchen am Bauch deuten das Schönheitsideal von Frauen mit üppigen Rundungen in der damaligen Zeit an. Der Blick auf ihren Schoß bleibt dem Betrachter hingegen verwehrt. Jedoch wird dieser Blick für den Mann hinter ihr freigegeben, indem sie ihr linkes Bein zwar angewinkelt, aber flach auf den Boden liegen hat. Damit bietet sie ihm den erotischen Reiz sowie den Schoß an sich an. Zugleich weist ihr nackter, abgeknickter rechter Fuß in seiner Verlängerung auf den Genitalbereich des gegenüberliegenden Mannes (Bild 9). Der Fuß an sich spielt in Fruchtbarkeits-(Reife)-Ritualen bekanntlich eine wichtige Rolle, insbesondere symbolisiert er die Besitznahme, wenn er auf etwas gestellt wird.¹⁴ Durch die Ausrichtung des Fußes auf den Genitalbereich des Mannes gegenüber wird somit auch für diese Personenkonstellation eine erotische Beziehung angedeutet. Die Frau selbst ist ja bereits durch ihre Körperhaltung zum Sinnbild für Erotik geworden. So entsteht durch ihr rechtes angewinkeltes Bein ein erotisches Dreieck, welches direkt in ihren Schoß führt. Aber auch ihr angewinkelter Arm sowie sie als Ganzes ergeben jeweils ein Dreieck und verstärken damit ihre Verführungskraft noch weit über ihre Nacktheit hinaus. Pikant ist nicht zuletzt der Blick der Frau direkt auf den Betrachter des Bildes – kühl, selbstsicher, fast herausfordernd, so als würde sie ihn auffordern, sich zu der Gruppe dazu zu gesellen. Im übrigen wird die Frau über die Farben Blau und Gelb des Tuchs, auf dem sie sitzt, mit dem Kleid der anderen Frau und dem gesamten Stillleben samt seiner Symbolik in Zusammenhang gebracht – nur dass es sich auf einmal gar nicht mehr um den Genuss der Früchte handelt, sondern um die Verlockung durch pure Weiblichkeit, um Liebesgenuss, um den Genuss der Frauen.



Bild 9: Kompositionslinien (Fragment: erotische Dreiecke der nackten Frau)

¹⁴ Vgl. Becker (wie Anm. 8), S. 98.

Die Frau im Hintergrund wird nur scheinbar von der erotischen Gruppe im Zentrum ausgeschlossen, zumal sie auf den ersten Blick gegensätzlich zur Frau vorne links erscheint: Sie steht und wadet im Wasser, wobei sie mit dem Oberkörper nach vorne gebeugt ist und ihr rechter Arm ins Wasser ausgestreckt ist. Dabei neigt sie ihren Kopf nach links unten, wodurch ihr Gesicht nur zu einem geringen Teil sichtbar wird. Sie trägt ein Hemdchen bzw. ein Unterkleid. Der angedeutete Kontakt der Frau zur Gruppe, über den Daumen der rechten Hand des Mannes auf der rechten Bildseite, wurde bereits erwähnt. Und auch von ihr gehen erotische Linien nach vorne zu den Männern und zum Betrachter, nicht nur weil sie ihr Unterkleid mit ihrer linken Hand hochhält und dabei ihre rechte Hand direkt vor ihren Schoß platziert. Sondern ihr rechter ausgestreckter Arm deutet in der Verlängerung, wie eine Antwort auf seinen Daumen, auf den Schoß des rechts liegenden Mannes. Dabei deutet ihre Beinsetzung ebenfalls ein erotisches Dreieck an, welches in ihrer vor dem Schoß gehaltenen Hand gipfelt. Somit wird ihrem Schoß jene Aufmerksamkeit und jener erotische Reiz zugesprochen, die auch schon für die sitzende Frau zu konstatieren waren. Natürlich verweist auch ihr Unterkleid auf ihre Erotik. Obwohl sie nicht direkt nackt ist, scheint der Stoff des Kleides doch sehr dünn bzw. durch das Wasser nass geworden zu sein, wodurch der Rücken durchschimmert. Hemden in Form von Unterziehhemden und Nachthemden, worunter auch Unterkleider fallen dürften, stellten damals wie wohl auch heute noch den erotischen Reiz der Intimität dar.¹⁵



Bild 10: Kompositionslinien (Fragment: erotisches Dreieck der Frau im Wasser)

¹⁵ Vgl. LoDuca, Guiseppe Maria (Hg.): Moderne Enzyklopädie der Erotik. Allgemeine Sexologie, Sexualität, Psychoanalyse, Erotik, Erotologie, Bibliographie. Sexologia-Lexikon. München 1966, S. 152-153.

Laut Antonin Proust wurde Manet übrigens für die im Hintergrund watende Frau im Fluss von einem Tag in Argenteuil inspiriert, an dem sie am Ufer lagen und Badende sowie Boote auf der Seine beobachteten. Manet soll dazu geäußert haben, dass er einen Akt malen würde mit Personen wie jenen am Ufer.¹⁶



Bild 11: Hintergrund / räumliches Setting (Fragment)

Richtet man sein Augenmerk allein auf den Hintergrund, auf das räumliche Setting der pikanten Szenerie, so wird vor allem die Abgeschlossenheit, die Abgeschlossenheit dieser „Zusammenkunft zu viert“ deutlich. Die Baumwipfel breiten sich schützend aus, getragen von phallosähnlichen Stämmen. Das Boot rechts im Hintergrund am Fluss könnte andeuten, dass die vier Personen damit zu ihrem geschützten Plätzchen, vielleicht auch auf eine Insel, gelangt sein könnten, um völlig ungestört zu bleiben. Die einzigen Zeugen ihrer Zusammenkunft hier sind ein Frosch (äußerste linke Ecke) und ein Vogel (obere Mitte in den Baumkronen). Ansonsten fügt sich die Idylle harmonisch in ein doppelbödiges Bild von Natürlichkeit.

¹⁶ Courthion, Pierre: Edouard Manet. Köln 1962, S. 74.

Als Bilanz dürfte deutlich geworden sein, dass es sich beim vermeintlichen „Bad“ bzw. „Frühstück im Grünen“ um ein Bad oder Frühstück besonderer Art handelt, wie die künstlerische Gestaltung in zahlreichen Details kompositorisch und symbolisch vermittelt. Die „Zusammenkunft zu viert“ ist funktionalisiert als Erotik, Verführung, Paarung der Geschlechter, durchaus im Wechsel der Partnerinnen und Partner - latent die damals gewagte Darstellung eines Stelldicheins als „flotter Vierer“, nicht ganz zufällig durch neutralere Bildtitel möglichst entschärft.

Quellen:

- Ahrens, Beatrix: Die Déjeuner-Malerei von Edouard Manet, Claude Monet und Pierre Auguste Renoir. Untersuchung zur Darstellung von Mahlzeiten in der Zeit des französischen Impressionismus. Ludwigshafen am Rhein 2006.
- Cachin, Françoise: Manet. Köln 1991.
- Courthion, Pierre: Edouard Manet. Köln 1962.
- Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau 1991.
- Heller, Eva: Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. München 2000.
- Henze, Anton: Edouard Manet. Leben und Werk. Stuttgart, Zürich 1982.
- Lurker, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991.
- LoDuca, Guiseppa Maria (Hrsg.): Moderne Enzyklopädie der Erotik. Allgemeine Sexologie, Sexualität, Psychoanalyse, Erotik, Erotologie, Bibliographie. Sexologia-Lexikon. München 1966.
- Täuber, Rita: Der hässliche Eros. Darstellung zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855-1930. Berlin 1997.

„Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“ (1868) von Edouard Manet

Bei dem Gemälde von Manet handelt es sich um ein Ereignisbild, d.h. das Bildgeschehen basiert auf einer historischen Begebenheit und stellt eine bestimmte Situation dar. In diesem Fall wird die Hinrichtung von Kaiser Maximilian von Mexiko im Jahre 1867 gezeigt. Zum historischen Hintergrund: Napoleon III. hatte Maximilian, den jüngeren Bruder des österreichischen Kaisers Franz Joseph I., im Jahr 1864 dazu überredet, nach Mexiko zu gehen, um dort im Sinne Frankreichs das Land zu regieren (z.B. Hagen/Hagen 2005, 621ff.). In Mexiko, das seit 1820 nicht mehr Teil der spanischen Kolonie und von vielen Bürgerkriegen geschwächt war, herrschte seinerzeit Chaos. Maximilian gelang es in den darauf folgenden Jahren aber nur zögerlich, seine Herrschaft zu etablieren und insbesondere ein mexikanisches Heer aufzubauen – zu groß war der Widerstand der Anhänger von Benito Juárez, der sich der Befreiung der recht- und besitzlosen Mestizen, Indios und Schwarzen verschrieben hatte. Nur durch die französischen Truppen konnte er an der Macht bleiben. Als Napoleon III. im Jahr 1866 seine Wort brach und entschied, seine Truppen zurück nach Europa zu holen, um sie dort bei der Verteidigung seines Reiches einzusetzen, besiegelte er Maximilians Todesurteil. Der wurde gefangen genommen und mit seinen beiden Generälen Miramón und Mejía am 19. Juni 1867 hingerichtet. In Europa löste die Hinrichtung große Empörung über Napoleons Wortbruch aus, auch bei Manet, der die Ereignisse in mehreren Bildern gestalterisch verarbeitete.

Auf dem Bild wird die Hinrichtung des Kaisers Maximilian und seiner beiden Generäle durch eine Gruppe Soldaten dargestellt. In der linken Bildhälfte sind die drei Hinrichtungsoffer zu sehen, Maximilian steht in der Mitte. Mittig im Bild befindet sich eine Gruppe Soldaten mit angelegten Gewehren. Drei Gewehre sind zu sehen, die in diesem Moment feuern. Im Rücken der Soldaten in der rechten Bildhälfte steht ein einzelner Offizier und hantiert mit seinem Gewehr. Die Erschießung findet vor einer Steinmauer statt. Oberhalb der Steinmauer im oberen Fünftel des Bildes sind Zuschauer zu erkennen, die voyeuristisch die Hinrichtung beobachten. Hinter ihnen zeigt sich eine Wiesenlandschaft mit Bäumen und ein Stück blauer Himmel.



Bild 1: Original „Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“, 1868 (Quelle: http://www.kunsthalle-mannheim.eu/cms/front_content.php?idcat=77. Zugriff am 09.06.2009)

Der Bildaufbau legt eine Analyse von Fragmenten nahe, zunächst die linke Gruppe der drei Opfer. Sie stehen dicht beieinander und halten sich an den Händen. In der Mitte befindet sich Kaiser Maximilian, links davon General Mejía, der – bereits getroffen – im Begriff ist, zu Boden zu gehen. Sein Gesicht ist schmerzverzehrt, sein Blick nach oben gerichtet, sein rechter Arm leicht abgespreizt, er berührt fast den linken Bildrand. Maximilian sieht in Richtung der Soldaten, seine Mimik zeigt keine Regung. Sein Gesicht ist sehr deutlich gemalt, er hat einen Vollbart. Er ist leicht vor seinen Generälen positioniert. Auf der rechten Seite, nahe an der Mauer, sehen wir General Miramón, der ebenfalls zu den Soldaten blickt. Er hat einen Spitzbart und dunkle Haare. Seine Schulter wird leicht von Maximilians Körper verdeckt. Die gesamte Szene ist von Spannung und Dramatik geprägt.



Bild 2: Die Hinrichtungsoffer (Fragment)

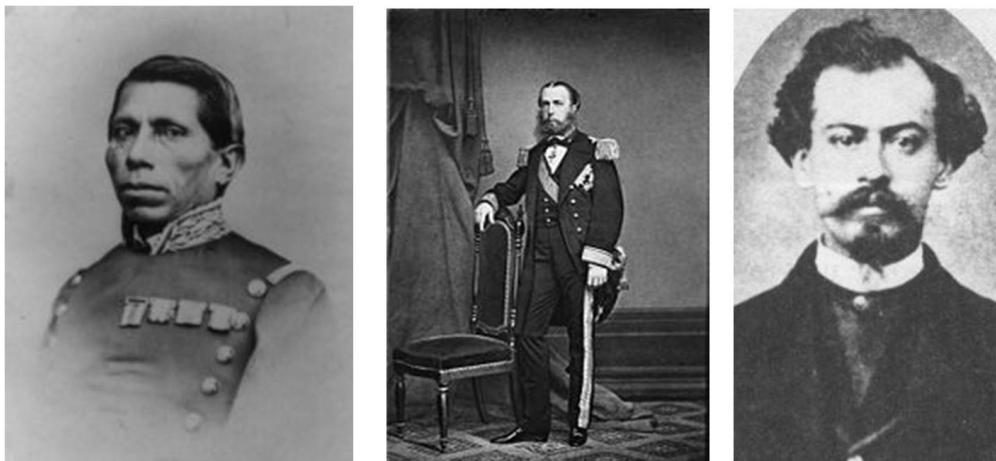
Die Darstellung der Opfer ist dokumentaristisch. Mejía trägt eine dunkelblaue Hose mit einem goldenen Offiziersstreifen an der Seite – ganz offensichtlich Teil einer Uniform (Bild 3).



General Miguel Miramon

Bild 3: Fotografie Miguel Miramón in Uniform
(Quelle: www.zapfenstreich.at/.../freikorps.html. Zugriff am 09.06.2009)

Ähnliches dürfte für Miramón gelten, auch wenn man seine Uniformhose nicht genau erkennen kann. Statt einer Uniformjacke tragen beide Generäle nur ein weißes Hemd. Dazu bildet Maximilian mit seinem einfachen dunklen Anzug und einem breitrempigen Sombrero, ein typisch mexikanisches Kleidungsstück, einen deutlichen Kontrast. Nicht zuletzt die Symbolik hebt ihn hervor - die breite Krempe umrahmt Maximilians Gesicht wie einen Heiligenschein (Hagen/Hagen 2005, 624). Eher ungewöhnlich für eine Hinrichtungsszene und wohl der emotionalisierenden Anklage geschuldet dürfte sein, dass die Männer dicht beieinander stehen und sich an den Händen halten. Es ist jedoch kein Zufall, dass die Gesichter von Maximilian und Miramón deutlich zu erkennen sind und keinen Zweifel daran lassen, um wen es sich bei den Opfern handelt (vgl. Bild 4). Das Gesicht von Mejía wurde vom Maler nicht ganz so original gemalt, aber der stirbt ja bereits im Kugelhagel.



Tomas Mejía

Kaiser Maximilian

Miguel Miramón

Bild 4: Originale Porträtaufnahmen der drei Hinrichtungsoffer (Quelle: Bild von Tomas Mejía: www.acapulcoenlinea.com.mx/content/view/2160/228/. Zugriff am 09.06.2009. Bild von Maximilian: <http://mexiko-online.com/Geschichte%20Mexikos.html>. Zugriff am 09.06.2009. Bild von Miguel Miramón: www.zapfenstreich.at/.../personen.html. Zugriff am 09.06.2009)

Betrachtet man die Gruppe der schießenden Soldaten in der Mitte, so werden sie von seitlich hinten gezeigt. Sie sehen in ihren Uniformen gleich aus, haben alle braune Haare und tragen Vollbärte. Die Soldaten stehen mit dem Rücken zum Betrachter und ihre Köpfe sind abgewandt. Auf dem Bild sind sechs Soldaten genau zu erkennen und einer, von dem man nur eine Kappe erahnen kann. Man sieht von keinem der Soldaten das Gesicht. Ihre Haltung ist identisch, sie stehen alle mit gespreizten Füßen, haben das Gewehr im Anschlag und den Kopf nach rechts geneigt. Sie tragen dieselbe Uniform in Dunkelblau mit einem weißen Gürtel, an dem ein Säbel hängt, und eine schwarze Kappe – die Uniform der französischen Truppen. So bleiben sie gesichtslos, anonymisiert: Sie gehorchen einem Befehl.



Bild 5: Die Soldaten (Fragment)

Hier weicht der Maler entgegen den historischen Fakten von der Wahrheit ab, denn Maximilian wurde nicht von französischen Soldaten erschossen, sondern von mexikanischen Truppen unter der Herrschaft von Juárez. Darauf wird gleich zurückzukommen sein.

Deutlich von der Soldatengruppe abgesetzt steht ein einzelner Soldat hinter ihnen, zwar in derselben Uniform, aber mit einer roten Kappe, die den Offizier verrät.



Bild 6: Der einzelne Offizier (Fragment)

Sein Gesicht ist gut zu erkennen, da er dem Betrachter zugewandt ist, allerdings ist seine linke Schulter ein wenig nach innen gedreht, so dass er zum Bildgeschehen hin orientiert steht. Er hat seinen Blick unbeteiligt nach unten gerichtet und schaut auf sein Gewehr, das er gerade geladen hat oder zum Schuss bereit in der Hand hält. Sein Gesicht ist sehr deutlich gezeichnet und hat eine unübersehbar Ähnlichkeit mit Napoleon III, der zur Zeit der Hinrichtung in Frankreich Kaiser war und den Truppenabzug angeordnet hatte.



Bild 7: Bildnis von Napoleon III. (Quelle: <http://rhulvictorian.wordpress.com/2008/10/29/rigaud-and-louis-napoleon/>. Zugriff am 09.06.2009)

Die Zuschauer oberhalb der Mauer stützen sich eher gelangweilt ab, sie sind nur in Umrissen gemalt und dadurch lassen sich kaum ihre Gesichter erkennen. Man sieht allerdings, dass es sich dabei um Mexikaner handelt; sie haben eine dunklere Gesichtsfarbe und dunklere Haare als die unten stehenden Personen (ausgenommen Mejía und Miramón, die ebenfalls Mexikaner waren). Es sind eindeutig Zivilisten, die unterschiedliche Kleidung tragen, darunter auch Frauen. Sie blicken in Richtung der Hinrichtungsorter und scheinen eher unbeteiligt an dem Geschehen, nur ein Mann scheint etwas zu rufen, ob aus Protest oder Zustimmung bleibt unklar.

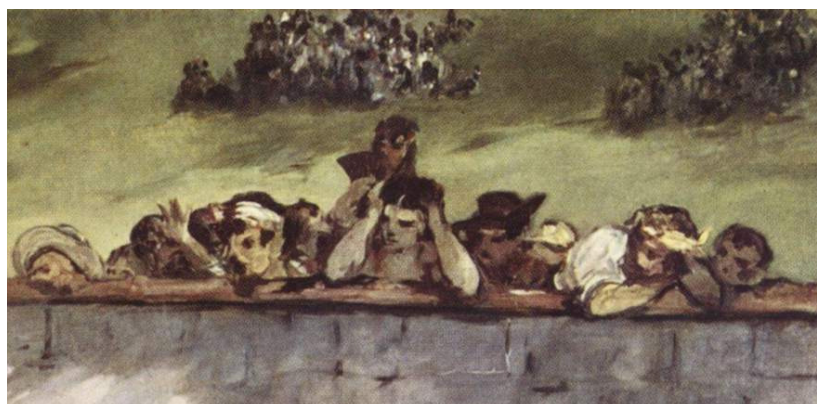


Bild 8: Die Zuschauer (Fragment)

Auch das lokale Setting mit dem Bildhintergrund trägt zur Dramatisierung und Emotionalisierung bei: ein standsteinfarbener Boden, eine große graue Steinmauer – nüchtern und trist. Das unterstreicht die hoffnungslose Lage der Verurteilten.



Bild 9: Der Bildhintergrund (Fragment)

Die grüne Landschaft mit einem Stück blauer Himmel oben dagegen symbolisiert die Freiheit jenseits der Mauern und verdeutlicht noch einmal das tragische Schicksal Kaiser Maximilians und seiner beiden Generäle.

Auf dem Boden zwischen dem Offizier und dem Erschießungskommando ist ansonsten noch ein Schatten zu erkennen, der eine Person darstellt, die sich aber nicht im Bild befindet. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Manet hier indirekt den Bildbetrachter einfügt, um ihn ästhetisch in das Dargestellte zu integrieren.

Ansonsten hat das Bild Ähnlichkeiten mit einem Gemälde von Francisco de Goya: „Die Erschießung der Aufständischen“ (1814). So sind die Nähe der Soldaten zu den Hinrichtungsoffern und der gesamte Bildaufbau vergleichbar. Auch hier bleiben die Schützen komplett gesichtslos. Allerdings ist auch ein deutlicher Kontrast zwischen den beiden Gemälden zu sehen. Goya malte das Geschehen noch ungleich dramatischer – durch die Nacht, die blutenden Leichen am Boden und die schreienden und fassungslosen Menschen.



Bild 10: „Die Erschießung der Aufständischen“, Francisco de Goya, 1814
(Quelle: <http://www.art-magazin.de/kunst/5954.html>. Zugriff am 09.06.2009)

Fügt man auf diesem Hintergrund die einzelnen Fragmente von Manets „Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“ wieder zum Gesamtbild, sticht maltechnisch, situativ und in ihrem Symbolcharakter vor allem die Figur des Offiziers hervor, der Napoleon III. so ähnlich sieht. Zusammen mit den „falschen“ Uniformen der Soldaten verändert sich insofern das bloße Ereignisbild zum Protestgestus: „Frankreich erschießt Kaiser Maximilian“. Damit wird Schuld zugewiesen: Napoleon III. wolle sich quasi hinter mexikanischen Soldaten verstecken und seiner Verantwortung entziehen. Dass die Parteilichkeit für die Opfer bei Goya durch die konzeptuelle Bezugnahme bei Manet umgelenkt wird auf Maximilian und seine Offiziere, obwohl diese in Mexiko eigentlich als Usurpatoren und Imperialisten fungierten, kann dabei freilich nur als künstlerische Propaganda verstanden werden. Mit dem Bild stellte sich Manet in den Dienst politischer Interessen.

Quelle:

Hagen, Rose-Marie und Rainer Hagen: Die falsche Uniform verrät den Schuldigen. In: Meisterwerke im Detail, Bd. 2. Köln 2005, S. 620-625.

Henze, Anton: Edouard Manet. Leben und Werk, Stuttgart/Zürich 1982.

Werner Faulstich

„Eine Bar in den Folies-Bergère“ (1882) von Edouard Manet

1. Das Bild

Seit mehreren Jahrzehnten gibt es Stellungnahmen und Interpretationen zu diesem Gemälde, das von Kunsthistorikern als eines der besten Manets und als einer der Höhepunkte überhaupt der impressionistischen Malerei angesehen wird – Thierry de Duve beispielsweise spricht von „Manets geheimnisvollstem Meisterwerk“ (2000, 67). In aller Regel werden dabei jeweils präzise Beschreibungen mit elaborierten Interpretationen, oft auch subjektiven und ideologischen Projektionen verknüpft, wobei allerdings analytische Befunde im engeren Sinn nur vereinzelt aufzufinden sind (z.B. de Duve 2000, bes. Anm. 7) und Bildbeschreibungen oft zu persönlichen Bilderlebensberichten auswuchern (z.B. Champa 1996). Unter Nutzung der meisten vorliegenden bzw. erreichbaren Beiträge wird im Folgenden versucht, integrativ eine stärker analytisch fundierte Interpretation vorzustellen.



Bild 1: Original (Quelle: Conzen 2002, 110, Ausstellungskatalog)

Ausgegangen wird von der Fragmentierung des Raums, die bei diesem Bild zentral ist – nicht unerwartbar bei dem Titel „Eine Bar in den Folies-Bergère“. Man muss dabei zwei verschiedene Dimensionen oder Räume unterscheiden: die „reale“ Welt im Vordergrund und die Welt im Spiegel im Hintergrund. Begrenzt wird der Spiegel an der Wand hinter der Barfrau nur nach unten durch einen goldenen Rahmen. Erst dadurch wird ausgeschlossen, was auf den ersten flüchtigen Blick vermutet werden könnte: dass sich hinter der Bar ein großer Saal ausbreitet, dem die Barfrau den Rücken zuwendet. Eliminiert man das gesamte Spiegelbild, so lässt sich die „reale“ Welt fokussieren.

2. Die „reale“ Welt



Bild 2: „Reale Welt“ (Fragment)

Die „reale“ Welt wird hier in Anführungszeichen gesetzt, nicht nur weil sie ja nicht die tatsächlich reale, sondern eine gemalte Welt darstellt, sondern auch weil dieser Raum einige Ungereimtheiten aufweist. Da befinden sich zunächst einmal verschiedene Gegenstände auf der Theke:

- Es ist nicht ganz verständlich, warum so viele Sekt- oder Champagnerflaschen dastehen – sie gehörten eher in den Kühlschrank, weil sie nur kalt serviert werden bzw. genießbar sind. Außerdem sind alle Flaschen geschlossen und Gläser zum Ausschänken fehlen vollständig.

- Die Schale mit dem orangefarbenen Obst dürfte für eine Bar möglicherweise ebenfalls eher ungewöhnlich sein.
- Zudem fällt auf, dass die Flaschen links (4 Champagner-, eine Absynth-, eine Bier- und evtl. eine weitere Flasche) den Flaschen rechts ähneln (3 Champagner-, eine Absynth-, eine Bier- und eine weitere Flasche) – vom praktischen Barbetrieb her ist diese Duplizierung kaum nachvollziehbar.
- Aus dem Rahmen fallen auch die beiden Rosen im Wasserglas, die mit dem Blumenbouquet am Dekolleté der Barfrau zu harmonisieren scheinen.

Kurios ist sodann der Gesichtsausdruck der Barfrau: nicht aufmerksam, bedienungsbereit, freundlich animierend und vielleicht gar den Betrachter anlächelnd, sondern eher versonnen, melancholisch, vielleicht traurig oder auch dumpf, jedenfalls gedankenverloren und situativ nicht ganz präsent, in sich gekehrt (z.B. Hofmann 1985, 42f.). Erster Befund: Ganz offensichtlich ist die „reale“ Bar, schon unabhängig vom Spiegel, gar nicht so real.

Man hat sie interpretiert als einen Altar, auf dem ein Priester in Zuwendung zur Gemeinde auf dem Marmortisch der Theke eine Messe zelebriert (Champa 1986, 111) – und in der Tat: Die Flaschen ähneln den Kerzen, die Schale mit dem Obst der Schale mit den Hostien, von denen nach römisch-katholischem Ritus bei der Wandlung eine geweiht und außerdem aus dem Glas bzw. Kelch Wein getrunken wird: das Mysterium der Verwandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut des christlichen Erlösers. Entsprechend ließe sich auch die Bekleidung der Barfrau als stilisiertes Messgewand interpretieren. Allerdings war die face-to-face-Zuwendung des Priesters zur Gemeinde – wenn das Publikum überhaupt als Gemeinde ausgegeben werden darf – erst eine Entscheidung des Vatikanischen Konzils im 20. Jahrhundert. Außerdem verfälscht die Verkehrung gegenüber dem klassischen Ritus: Frauen dürfen nach der katholischen Glaubenslehre bis heute keine Messe zelebrieren. Und ansonsten finden sich in dem ganzen Gemälde auch keinerlei weitere Hinweise auf eine sakrale Bedeutungsschicht.

3. Die Barfrau

Absolut dominiert wird dieser „reale“ Raum von der Barfrau im Vorderraum des Gemäldes. Zugleich gilt: „she herself is the only undeniably real person in the picture“ (Flam 1996, 170). Sie ist präzise mittig positioniert, mit einer ganz leichten Tendenz nach links (vom Betrachter aus nach rechts) und teilt damit das Bild vertikal in zwei Teile, welche die beschriebenen Ähnlichkeiten aufweisen.

Die Frau selbst zeigt ebenfalls einige Besonderheiten:

- Ihre Frisur ist einfach, glatt nach vorne gekämmt und bedeckt die Stirn – eher mädchenhaft.
- Auch nach ihrem Gesicht handelt es sich eher um eine sehr junge Frau.
- Ihre Mimik, der nach unten gerichtete Blick ebenso wie der geschlossene Mund, scheint in einer Bar eher fehl am Platz zu sein.

- Sie trägt viel Schmuck: Ohringe, einen Armreif, ein Halsband mit Amulett, und ist außerdem geschmückt durch das Blumenbouquet am Dekolleté und auch die Bordüren am Ausschnitt und an den Ärmelenden.

- Sie ist eng geschnürt, so dass die Taille betont wird, während das tiefe Dekolleté mit den Rundungen der Bordüre zugleich ihre Brust hervorhebt, freilich ohne dass man den Busen selbst sehen kann.

- Sie stützt ihre beiden Arme mit den Unterarmen nach vorne auf die Theke, was eine gewisse Offenheit oder Bereitschaft zum Ausdruck bringt.

Das heißt, auch allein bei der Frau zeigen sich Unstimmigkeiten: Ein so junges Mädchen als Barfrau? Eine eher offene Armstellung bei einem eher verschlossenen Gesichtsausdruck? Ein so überreicher Schmuck bei der Arbeit hinter der Theke?



Bild 3: Die Barfrau (Fragment und 'erotische Dreiecke')

Die Frau wird in einer Körperhaltung und Bekleidung präsentiert, die einen formalen Aufbau erkennen lässt. Verlängert man ihre Arme von den Händen bis nach oben über den Kopf, so wird ein Dreieck sichtbar, das unten von der Marmorthke begrenzt ist und sich oben erst außerhalb des Bildes zuspitzt. Ein zweites Dreieck bilden ähnlich die nach oben hin bis knapp über ihren Kopf zulaufenden Seitenlinien ihres Dekolletés. Ein drittes Dreieck verläuft entlang ihren Schenkeln und Hüften und spitzt sich zwischen ihren Brüsten zu. Ein viertes Drei-

eck schließlich wird von der Kleidung direkt vor ihrer Scham gebildet. Durch die Betonung dieser ´erotischen Dreiecke´ wird die bislang junge, versonnene, nicht präsenze, harmlose Barfrau gleichsam negiert – als erotisch besetzt ausgewiesen. Collins hat aus dieser formalen Erotisierung in Verbindung mit ihrer mentalen Abwesenheit ein „drama of invitation and denial“ herausgelesen (Collins 1986 a, 121) und eine psychoanalytische Interpretation daraus abgeleitet. Allerdings bleiben dabei andere Teile des Gemäldes unberücksichtigt. In jedem Fall scheint Begierde oder Erotik eine zentrale Komponente zumindest dieser „realen“ Welt auszumachen (Flam 1996, 175.). Das läuft der oben genannten Interpretation der Szene als sakraler Handlung deutlich zuwider, entspricht freilich voll dem Ambiente einer Bar, der damit ein erotisches Flair zugeordnet wird. Man hat deshalb spekuliert, die Barfrau sei weniger eine Prostituierte als vielmehr Magdalena (Champa 1986, 111), doch weitere Indizien für diese eigenwillige Interpretation ließen sich nicht aufspüren.

4. Die Welt im Spiegel

Blendet man den vordergründigen Raum, die „reale“ Welt mit ihren Unstimmigkeiten und Widersprüchlichkeiten einmal aus und betrachtet allein die Welt im Spiegel, so lassen sich zahlreiche weitere Beobachtungen machen.

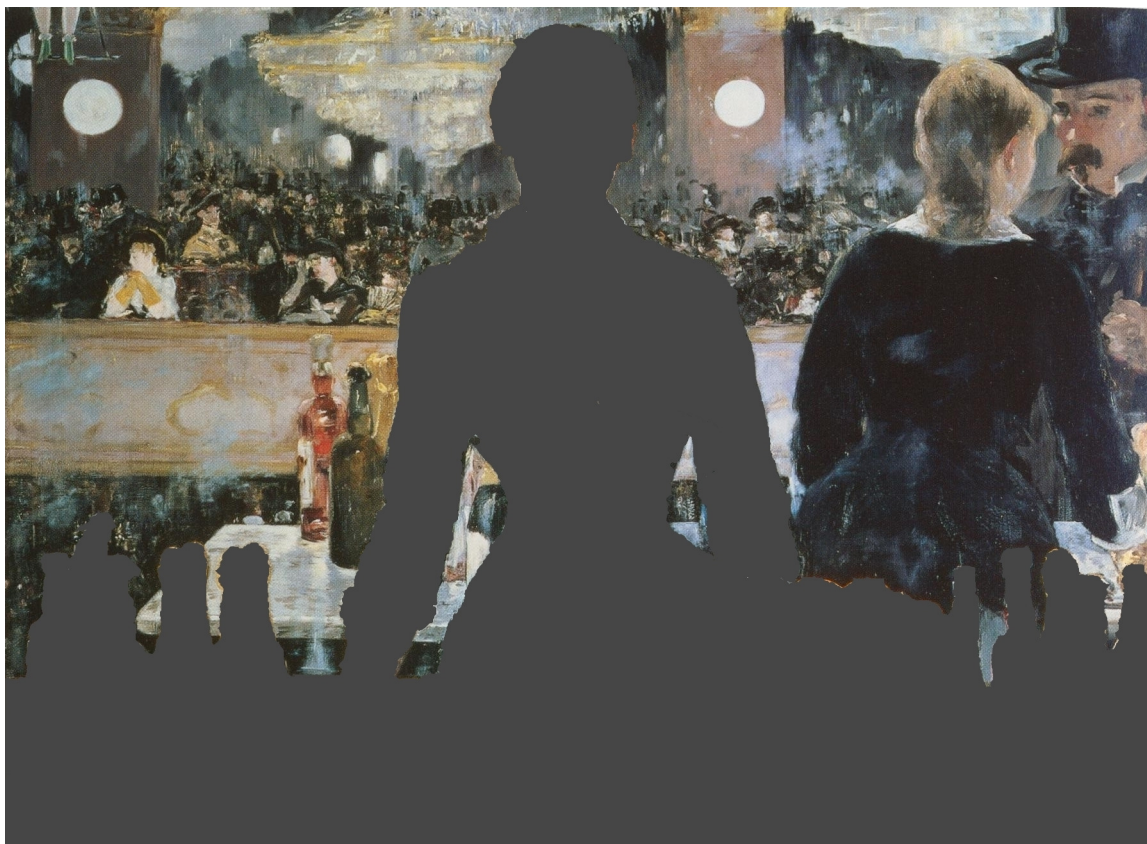


Bild 4: Die Spiegelwelt (Fragment)

Nur die wichtigsten sollen hervorgehoben werden:

- Auch die Spiegelwelt wird in zwei gleich große Teile geteilt, und zwar durch die Balustrade des Balkons, nun allerdings horizontal. Diese Galerie wird bestimmt von einer lebhaften Café- und Bar-Atmosphäre, mit vornehmen Damen und Herren, die sitzen, rauchen, trinken, sich unterhalten und amüsieren oder die, wie die eine Dame in der ersten Reihe, mit einem Opernglas etwas beobachten – Günter Busch charakterisierte sie als „Menschenlandschaft“ (Busch 1956, 8). Das Dualitätsprinzip ist auch hier durchgesetzt: zwei Säulen, zwei runde helle Lampen daran, zwei große Deckenleuchter, wobei dimensional eine große Raumtiefe angedeutet wird, die der eher flächigen „realen“ Welt mit der Barfrau konträr entgegengesetzt ist.

- In der Bildecke oben links sieht man die Beine eines Gauklers, der etwas vorführt, offensichtlich auf einem Trapez. Café und Bar erhalten dadurch noch den reizvollen Aspekt von Akrobatik und Zirkus. Man hat den Gaukler interpretiert als eine Randerscheinung, die „auf den ungewissen Schwebezustand der Gesellschaft (deutet). Zerstreung ist alles.“ (Hofmann 1985, 44f.) Allerdings endet dieser Ansatz in tiefsinnigen Anmerkungen allgemein zur sogenannten „Moderne“ und klammert andere Teile des Gemäldes wieder aus.

- Im rechten Bilddrittel sieht man absolut dominant in der Spiegelwelt ein Paar, das offensichtlich miteinander spricht: eine junge Frau, die nur in Rückenansicht gezeigt wird, und ein Herr mit Zylinder und Schnurrbart. Von seiner Mimik, seiner Gestik und seiner Blickrichtung her ist der Mann aktiv, bestimmend, fordernd oder überredend. Die beiden Personen werden nicht nur durch ihre überproportionale Größe gegenüber den anderen Figuren im Spiegelhintergrund hervorgehoben, sondern auch dadurch, dass diese anderen Figuren besonders undeutlich gemalt sind. Durch ihre Größe also und ihre detaillierte Konturierung rücken sie in den Vordergrund des Gemäldes ganz nahe an die Barfrau.

- Übergreifend gilt für die gesamte Spiegelwelt: Alles ist nur undeutlich zu sehen, verschwommen, angedeutet. Die Spiegelwelt – Werner Hofmann spricht von „der kleinteiligen, vibrierenden Flitterwelt des Amüsierbetriebs“ (Hoffmann 1985, 44) – ist charakterisiert durch Unklarheiten, durch Vagheiten. Damit wird malerisch ein deutlicher Kontrast etabliert: zwischen den klaren Konturen, dem Detailreichtum und den farblichen Kontrasten der „realen“ Welt im ersten und den Andeutungen, Farbtupfern und undeutlichen Übergängen der Spiegelwelt im zweiten Raum.

Unterzieht man die formale Gestaltung dieses zweiten Raums, quasi im Spiegel, einer Analyse des Aufbaus, so offenbart sich, dass vom Geschehen im Parkett, unterhalb des Balkons, fast gar nichts zu sehen ist, außer den gespiegelten Flaschen. Dadurch wird die Raumaufteilung aus der Sicht des Bildbetrachters fragwürdig. Was sich unterhalb des Balkons befindet, wird fast programmatisch der Wahrnehmung entzogen, und dieser untere Teil wäre auch nur dann stimmig verdeckt, wenn der Spiegel etwa schräg an der Wand angebracht wäre (Busch 1956, 6) oder sich die Theke ebenfalls auf der Höhe des Balkons befände. Durch diese Ausparung werden die vornehmen Gäste im hinteren Raum oben auf der Empore expliziert als Mitglieder der Oberschicht und von den Menschen unten im Parkett strikt getrennt – womit

die Barfrau im vorderen Raum unversehens als Bedienstete ausgewiesen wird. Damit werden die beiden *physikalischen* Räume (vorne/hinten, „reale“ Welt/Spiegelwelt, unten/oben) als *soziale* Räume definiert: Es ist der hierarchische Unterschied von Dienen und bedient Werden. Der Gaukler auf dem Trapez macht das ebenfalls deutlich, auch wenn er in der Luft über den vornehmen Gästen schwebt. Bedienstete wie Artisten und Bardamen im scharfen Kontrast zu den herrschaftlichen Bürgern und Flaneurs, die genießen und es sich wohl gehen lassen, implizieren Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse. In der „Bar in den Folies-Bergère“ wird die zeitgenössische kapitalistische Gesellschaft im Paris des späten 19. Jahrhunderts als Klassengesellschaft gezeigt.

5. Die Spiegelung

Damit wurde bereits auf die Spiegelbrechung abgehoben, die neben den beiden Räumen zusätzliche Aufmerksamkeit verdient. Es handelt sich hier nicht um eine naturalistische Spiegelung, bei der Wirklichkeit ontologisch oder wahrnehmungsmäßig reflektiert wird, sondern die beiden Welten sind sozial konträr different. Schon deshalb gehört es zu ihnen, dass sie gerade nicht einander entsprechen, wohl aber aufeinander bezogen sind, weil es ohne ein Unten kein Oben geben kann und umgekehrt, weil zum Bedienen immer auch ein bedient Werden gehört. Diese Befunde müssen noch erweitert werden: Schon die „reale“ Welt ist geprägt von Unwirklichkeiten und Unverständlichkeiten, die Spiegelwelt nicht minder von Unklarheiten und Vagheiten – und in der Tat gilt das nunmehr auch für das Verhältnis zwischen „Realität“ und „Spiegelbild“: Der Spiegel reproduziert nicht (Seiten verkehrt), sofern er überhaupt spiegelt, sondern er verzerrt, so dass auch das Verhältnis von Bild und Abbild bestimmt ist von Diskrepanzen und Verwirrungen: Das Gemälde von Manet als „Bild im Bild“ wirft auch bei dieser dritten Fokussierung Probleme auf.

Abgesehen von den sozialen Klassengegensätzen gibt es bei der Spiegelung der „realen“ Welt zahlreiche „Fehler“ – vor allem zwei zentrale Ungereimtheiten: Erstens werden die Flaschen von der Theke links „falsch“ gespiegelt. Sie befinden sich am hinteren Rand der gespiegelten Theke, müssten aber spiegelverkehrt am vorderen Rand sein; und sowohl vorne als auch im Abbild befindet sich die rote Flasche links statt im Spiegel Seiten verkehrt. Zweitens ist das Paar auf der rechten Bildseite, die Frau und vor allem der Mann mit Zylinder, mit dem sie zu sprechen scheint, falsch positioniert – beide in unverhältnismäßiger Größe. Viele Details werfen hier Fragen auf – so scheinen Schulterpartie und Taille der gespiegelten Frau von der frontal sichtbaren Barfrau abzuweichen, die Frisur ist anders, sie verhält sich nach ihrer Körperhaltung offensichtlich engagierter, und die Frau im Spiegel trägt auch keine Ohringe (z.B. Flam 1996, 167). Zwar kann es keinerlei Zweifel daran geben, dass es sich bei der Frau rechts um das Abbild der Barfrau in der Mitte handeln muss, aber ihr Spiegelbild ist mit ihr eben nicht identisch, sondern ihr allenfalls ähnlich.

Besonders fällt dem analytischen Zugriff auf, dass der Mann in der rechten oberen Bildecke ohne jedes Gegenüber in der „realen“ Welt ist, d.h. er ist ein Abbild ohne das, was gespiegelt sein soll. Nach der Negation der harmlosen Barfrau durch die erotischen Dreiecke („reale“ Welt) und der Negation der unteren Klasse durch das Ausgrenzen des Parketts (Spiegelwelt) ist diese dritte Negation des „realen“ Zylindermannes vielleicht die provokativste; jedenfalls hat sie die meisten Kommentare in der Literatur gefunden.

Auf der Suche nach einer Erklärung dieses „Fehlers“, der von Manet ja bewusst und damit bedeutungsträchtig gestaltet wurde und deshalb nicht etwa als handwerklicher Fehler im eigentlichen Sinn aufgefasst werden kann, hat man u.a. auf eine Kompositionsskizze des Malers zurückgegriffen (Bild 5), von der sogar Röntgenaufnahmen angefertigt wurden – so als lasse sich über den Produktionsprozess eine verbindliche Erklärung finden. Aber weder dieser Ansatz noch der Bezug auf diverse zeitgenössische Bilder des Vergnügungslebens in den Pariser Folies-Bergère (Bareau 1986, 78f.; Imdahl 1986, 85ff.) können die Bedeutung dieser falschen Spiegelung und Perspektive im Gemälde lösen. Häufig wurde auch behauptet, der Herr im Zylinder fungiere als Stellvertreter des Betrachters, der sich außerhalb des Bildes befinde, so wie Manet das in einer Skizze für das Gemälde eigentlich vorgesehen hatte. Und in einer Karikatur aus dem „Journal amusant“ 1882 (Bild 6) wurde der „Fehler“ gar korrigiert durch die Einfügung des Mannes mit Zylinder in Rückenansicht:



Bild 5: Studienkizze 1891 (Quelle: Conzen 2002, 109)

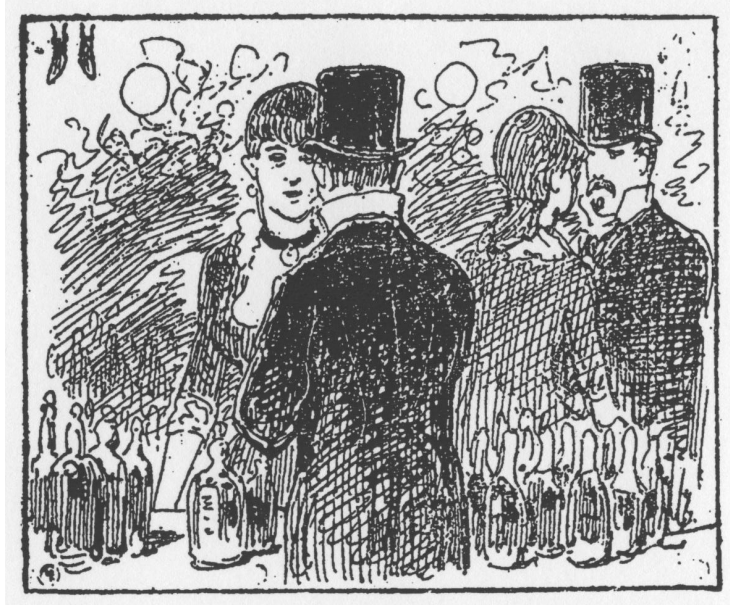


Bild 6: Karikatur (Quelle: zit. bei Imdahl 1986, 89; zit. bei de Duve 2000, 81)

Viele aber gestehen die perspektivische Unmöglichkeit des Betrachters als Urbild des gespiegelten Mannes und suchen andere interpretative Lösungen (vgl. Imdahl 1986, 96; vgl. dazu auch de Duve 2000) – womit sich die Frage noch viel beharrlicher aufdrängt: Worin liegt nun die Bedeutung dieses „fehlerhaften“ Bildes?

Die meisten Autoren sind der Meinung, es gebe keinen logischen Schlüssel zum Verständnis des Gemäldes. Auch der Versuch, mit einem Perspektivendiagramm die ikonographische Struktur des Bildes zu ermitteln, muss als gescheitert angesehen werden (Conger 1994, vgl. de Duve 2000, 74ff.). Andere unterstellen einfach einen Verzicht auf die Einheitsperspektive bzw. multiple Sichtweisen und multiple Bewusstseinszustände (z.B. Boime 1996, 51), vergleichbar dem literarischen inneren Monolog, dem „unreliable narrator“ im Roman oder dem späteren Kubismus in der Malerei (z.B. Flam 1996, 171f.). Gelegentlich wird auch behauptet, bei dem Gemälde handle es sich um eine „exemplarische Selbstreflexion der Malerei“ und der Zylindermann rechts, der in einem Selbstporträt ähnliche Gesichtszüge mit Schnurrbart aufweise, sei Manet selbst (z.B. Lypp 1994). Einen zweifelhaften Ausweg bietet ferner die eingestandenermaßen „spekulative“ Unterstellung, „das Gemälde verdichtet zwei verschiedene Momente oder Phasen der Repräsentation – zwei Schnappschüsse, wenn man so will –, zwischen denen bestimmte Dinge und Figuren ihren Platz gewechselt haben“, d.h. der Spiegel habe sich verschoben, angeblich weil Manet „ein gewisses Vergnügen daran gefunden (habe), die Dinge durcheinanderzubringen“ (de Duve 2000, 78, 86. 96). Schließlich könnte man auch annehmen, es handle sich hier nur um eine klassische Leerstelle, von Manet bewusst in sein Gemälde eingebaut, um unterschiedliche Interpretationen herauszufordern und die Kunstwelt zu beeindrucken. Deshalb sei noch kurz auf die Interpretationsdomänen eingegangen, die sich zu diesem Bild herausgebildet haben.

6. Interpretationsdomänen

Bereits Hans Jantzen hatte blumig interpretiert: „Die tausendfältigen Brechungen einer funkelnden und schimmernden Farbe und alle unwägbaren Schwebungen einer von optischen Eindrücken gesättigten künstlichen Lichtwelt umfluten die merkwürdig einsame Gestalt, die groß und unbewegt die Bildmitte einnimmt.“ „Die Fragwürdigkeit eines beziehungslosen Daseins des anonymen Großstadtmenschen inmitten einer erregend künstlichen Atmosphäre ist in diesem Bilde angerührt“ (Jantzen 1951, 228, 232). Clark (1985) und nach ihm andere verstehen das Bild „Eine Bar in den Folies-Bergère“ (1882) sozialgeschichtlich, als Image von Paris in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: geprägt von Cafés, Bars und dandyhaften Flaneurs, von Künstlern und Artisten, von glitzernden Spiegel-Salons, die Stadt als Spektakel, als Verkörperung der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen der kapitalistischen Klassengesellschaft mit ihren kulturellen Repräsentationen – den realen Spiegel an der Wand gleichsam als Symbol für das gesamte Gemälde als Spiegel der Gesellschaft. In der Tat waren die Folies-Bergère eine Art „music-hall“ nach Londoner Vorbild, eröffnet 1869 als Varietétheater für „elegantes Publikum, aber viel Halbwelt“ (Busch 1956, 31), ein Vergnügungsort für Revuen, Theater- und Varietéaufführungen, ein „magic garden with every seduction. (...) The eye is enchanted, the ear is charmed, and you are captivated, dazzled by it all.“ (Bureau 1986, 77) Schon in der zeitgenössischen Rezeption 1882 hatte Henry Houssaye u.a. befunden: „Der Salon von 1882 ist (...) gekennzeichnet durch den Einbruch banaler und vulgärer Szenen des alltäglichen Lebens in den Bereich der ernsten Malerei.“ (zit. bei Busch 1956, 24; vgl. auch Ross 1980/82) Andernorts heißt es: „It is a world of frivolity, gayety, high spirits, and erotic encounters, a world dedicated to surfaces and to the stirring of appetites and desires.“ (Flam 1996, 184) Manets Gemälde gestalte damit die Widersprüche, Unwirklichkeiten, Vagheiten, Verwirrungen und Ambivalenzen seiner Zeit. Clark interpretiert das Gemälde sozialhistorisch entsprechend als „ein Bild bedrückender Prostitution und der Melancholie der Servererin“, als „Ausdruck der Entfremdung“ (Clark 1977, 236, zit. bei Imdahl 1986, 101; Clark 1985).

Günter Busch suggeriert eine zeitliche Differenz – der Herr mit Zylinder rechts sei nur imaginär und spiegele die Erinnerung der Barfrau (vgl. auch Flam 1996, 171). Letztlich verzichtet Busch in bedeutungsträchtiger Anspielung auf eine Interpretation: „Frage-Zeichen ist das ganze Bild, dessen Rätselsinn im Fragen selbst sich offenbart und sich verbirgt.“ (Busch 1956, 14) Max Imdahl erwähnt als alternative Möglichkeit den Zylindermann im Spiegel rechts auch als „eine Sehnsucht des Mädchens nach einem Vergangenen“ (Imdahl 1986, 93) und deutet das Mädchen in der „realen“ Welt und in der Spiegelwelt als „eine Konfiguration von Identität und Disidentität, eine doppelte, in sich selbst entzweite Existenz des Mädchens in Hinsicht auf Person und Rolle“ (ebd., 102). Die „falsche“ Spiegelung sei Ausdruck der Widersprüchlichkeit einer Selbstentfremdung des Menschen in der modernen Großstadt. Es handele sich weder um eine vergangene noch um eine zukünftige Kommunikation des Mäd-

chens mit dem Zylindermann, sondern um eine „jetzhaft präsente“: demnach das Mädchen als *Person* in der ersten Realität oder Wirklichkeit seinen Platz habe, das Mädchen als *Rolle* aber in der zweiten Realität oder Illusion. James D. Herbert treibt das voran bis zur These, das Bild gestalte die „Illusion des Realen“ (Herbert 1996).

In Verbindung damit und gleichwohl gegenläufig argumentiert eine andere, teils biographische, teils psychologische Interpretation: Die Barfrau in der „realen“ Welt und ihr Bild im Spiegel als zwei Varianten repräsentieren nicht nur die Frau in der französischen Gesellschaft der Zeit, sondern die bipolare Grundposition der Frau in der abendländischen Kultur: einmal versonnen und selbstbezogen, einmal im Verkaufsgespräch mit einem Freier, gegenpolig einmal Jungfrau, einmal Hure (Driskel 1996). Werner Hofmann folgt dieser Interpretation und sieht das Barmädchen geprägt durch die Ambivalenz aus „ikonenhafter Regungslosigkeit und der Teilnahme am Amüsierbetrieb“, als „Subjekt und Objekt in einem. (...) Randfigur und Statist wie der schwebende Akrobat, verkauft sie Ware und ist selber Ware, verdinglicht und verfügbar, aber in eine Aura der Unnahbarkeit gestellt, die sie unantastbar und ihre gesellschaftliche Rolle als Paradigma der Entfremdung erkennen lässt.“ (Hofmann 1985, 45) Carol Armstrong benutzt explizit den Begriff „Doppelgänger“ in einem Niemandsland zwischen Betrachtungsobjekt und Kommunikationssubjekt (Armstrong 1996). Und Collins, der den Spazierstock des Zylindermannes rechts als Phallussymbol interpretiert, versteht das Bild insgesamt als „an unexplained disappointment of carefully cultivated male expectations“. Er greift zurück auf Informationen über die Folies-Bergère als „a permanent fair of prostitution“ und auf biographische Hintergründe des Malers, der von schönen Pariserinnen fasziniert gewesen sei, zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes an Siphylis tödlich erkrankt war und als zentrales Thema seines Gesamtwerks „the psychological gap between the sexes“ behandelt habe. Demnach gestalte das Gemälde, in Abkehr vom klassischen Vanitas-Motiv, die Verweigerung der Frau gegenüber dem männlichen Begehren. (Collins 1986 a, 121ff.; vgl. auch Flam 1996, 170ff.)

7. Schluss

Da solche kenntnis- und phantasiereichen Deutungen nicht unbedingt zwingend erscheinen, soll hier auf dem Hintergrund der Ausführungen mit einem synthetischen Interpretationsversuch als Bilanz abgeschlossen werden. Die Analyse des Gemäldes „Eine Bar in den Folies-Bergère“ als Raumanalyse hat ergeben,

- dass hier zwei Räume unterschieden werden, „real“ und gespiegelt;
- dass beide von Negationen bestimmt sind, nämlich von der Erotisierung der Barfrau und von der Ausgrenzung der sozialen Unterschicht; und
- dass auch die Spiegelung selbst von einer Negation geprägt wird, dem „real“ fehlenden Zylindermann, dem Gesprächspartner der Barfrau.

Die programmatische Vielzahl der über das gesamte Gemälde verstreuten Widersprüche, Vagheiten, Unverständlichkeiten, Andeutungen, „Fehler“ dient nur dazu, diese drei genannten Negationen, die als Weg zum Verständnis des Gemäldes herangezogen werden können, zu verschleiern. Es handelt sich um Impressionen, die sich eben nicht zu einer naturalistischen Wirklichkeit verdichten, sondern ihren fragmentarischen Charakter beibehalten und erst in ihrer speziellen Ästhetik Bedeutung und Aussage postulieren.

Zum Verständnis der Message des Gemäldes taugt außerdem noch eine Besonderheit, auf die deshalb eigens hinzuweisen ist. Man muss ja in Rechnung stellen, dass es (abgesehen von den Flaschen und der Marmortheke) einzig und allein die Barfrau ist, niemand sonst, der *visuell* die „reale“ Welt mit der Spiegelwelt verbindet und der *ideologisch* den Raum von Dienerschaft und Service mit den vornehmen und reichen Bürgern der Oberschicht in Beziehung setzt. Sie ist und bleibt das absolute Zentrum des Gemäldes. Nun zeigt das Koordinatennetz aus der mittigen Vertikale (Barfrau) und der mittigen Horizontale (Balustrade) in den oberen beiden Teilen eine bislang übersehene Verdoppelung, also erneut das Dualismusprinzip: Der Zylindermann rechts, der die Barfrau ansieht, ist zwar im „realen“ Raum nicht existent, wohl aber im Spiegel. Dort sitzt er unübersehbar vorne an der Balustrade neben einer vornehmen Dame, die durch einen spektakulären Hut, ein weißes Kleid und lange gelbe Handschuhe von ihrer Umgebung abgehoben wird.



Bild 7: Zylindermann mit Schnurrbart oben auf der Empore links (Ausschnitt)



Bild 8: Zylindermann mit Schnurrbart unten bei der Barfrau rechts (Ausschnitt)

Er ist der einzige, der überhaupt die Barfrau ansieht, und zwar in beiden Fällen. Diese Negation der Negation, durch die der „fehlende“ Mann doch noch als existent verortet wird, beschränkt sich auf den Spiegel, der die „real“ unterschlagene Wahrheit zeigt: Der Mann wird entlarvt als derjenige, der sich der erotischen Dienste der Barfrau gerne bedienen *möchte*. Das Gemälde zeigt die Barfrau demnach keineswegs als Prostituierte, sondern als Objekt sexueller Begierde des Mannes aus der Oberschicht, also nicht eine real in der Bar stattfindende Prosti-

tution, sondern ein bloßes Begehren, geäußert in der sozialen Hierarchie, in den kapitalistischen Klassengegensätzen von oben nach unten – mit dem Zylinder als Statusausweis, dem Hut als Symbol von Macht. Die These mit Bezug auf die erwähnte Leerstelle des Bildes lautet: Das Gemälde thematisiert im Kern (nicht nur für Paris 1882, sondern Zeit übergreifend kulturspezifisch) den Sexismus der reichen, vornehmen, mächtigen Männer der sozialen Oberschicht gegenüber den jungen, verfügbaren, erotisch attraktiven Frauen der Unterschicht (ob kritisch gemeint oder affirmativ, wird hier offen gelassen).

Damit ist schließlich auch eine Hommage an Pierre-Auguste Renoir verbunden, mit dem Manet befreundet war und mit dem er gelegentlich sogar zusammen gemalt hat. Verwiesen wird mit dieser speziellen Paarung von Mann und Frau und generell mit dem Dualitätsprinzip auf das Renoir-Gemälde „Die Loge“ (1874).

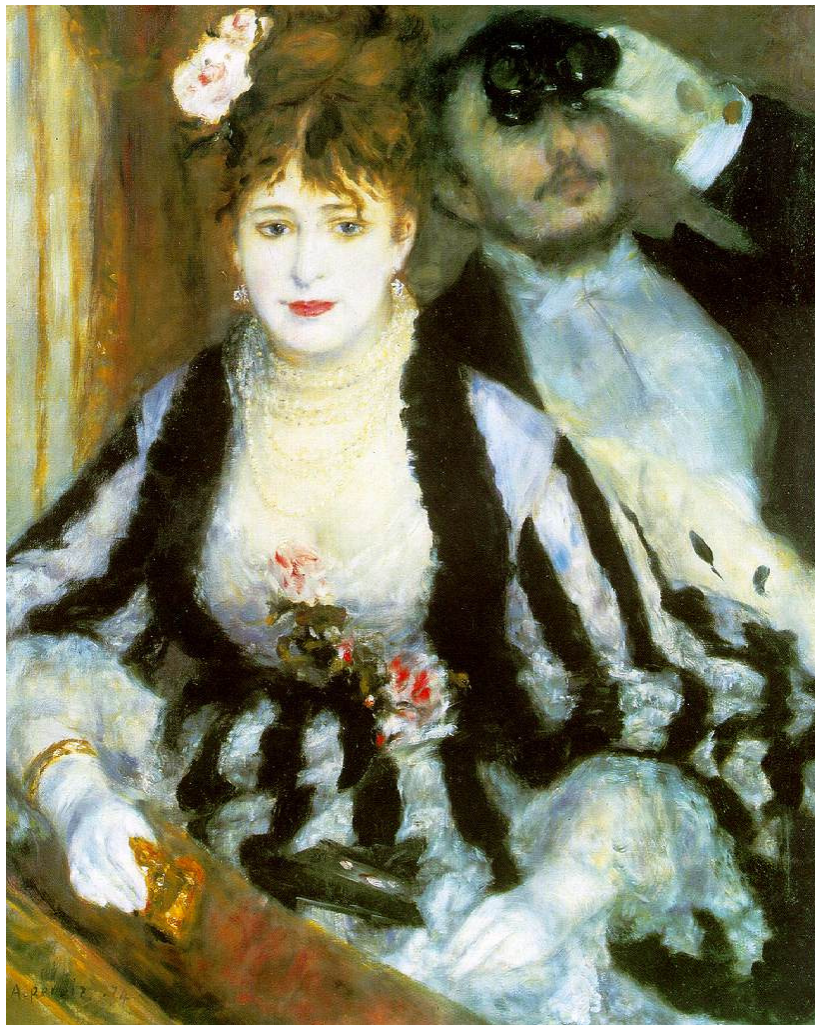


Bild 9 : Pierre-Auguste Renoir: „Die Loge“ (1874)

Auch hier sitzen ein Mann und eine Frau auf einer Empore, sie versonnen mit schönem Gesicht, er mit einem Schnurrbart und mit dem Blick weg in die Ferne, beide im Prinzip vergleichbar mit dem Paar an der Brüstung auf dem Manet-Gemälde. Auch darüber hinaus ist hier die paarweise Anordnung der Dinge programmatisch: je ein Opernglas in ihrer Hand und vor seinen Augen; ihr goldenes Opernglas und die beiden goldenen Streifen an der Brüstung darunter; die beiden Blumengebinde an ihrem Mieder, wie bei der Barfrau; ihre beiden Ohrringe, ebenfalls wie bei Manet; die beiden senkrechten Streifen links auf dem Vorhang; die Schwarz-Weiß-Bekleidung der beiden; die zwei schwarzen Flecken auf dem Hermelin unter seiner Hemdbrust usw. (Pach 1979, 44). Das Bild von Renoir stellt die Frage: Worauf richtet sich das Augenmerk des Mannes, der die Schöne neben sich ganz unbeachtet lässt? Das Bild von Manet gibt die Antwort: Der Mann sieht mit Begehren auf die Barfrau. Manet setzt mit diesem Verweis auf Renoir nicht nur eine kunsthistorische Kontinuität, sondern unterstreicht damit auch die sexistische Aussage seines Bildes als zeitspezifischen Befund. Die historische Verortung dieser Bedeutung wird bestätigt durch zahlreiche weitere Bilder mit Theaterlogen aus dieser Zeit, von Renoir selbst, aber auch von Mary Stevenson Cassatt (1877/78), Edgar Degas (1880), Jean-Louis Forain (1885), und durch sehr viele Darstellungen auf zeitgenössischen Lithographien. Die Loge im Theater speziell in Paris in den 1870er und 1880er Jahren war nicht nur öffentliches Forum zur Selbstpräsentation, also Statusausweis mit besonderer Betonung der Logengäste, ihrer Frisuren, ihrer Bekleidung, sondern vor allem auch Ort für vertrauliche Gespräche, Beziehungsgeheimnisse und Affären (van Claerbergen/Wright 2008, 14ff.).

Was nun ist hier neu angesichts der bereits vorgetragenen Interpretationen mit der erotischen Komponente als zentralem Motiv des Bildes? Erstens wurde sie präzisiert und spezifiziert, womit sich einige der Erklärungsansätze erübrigen. Zweitens kann nun gelten, dass diese Interpretation nicht mehr hergeleitet wird aus externen Informationen über die realen Follies-Bergère Anfang der 1880er Jahre in Paris oder aus externen Kenntnissen bzw. Mutmaßungen über den Maler Edouard Manet noch auch aus subjektiv-willkürlicher Anschauung, sondern sie wird analytisch im Bild selbst fundiert. Hinsichtlich einer Bildanalyse als Wissenschaft, mit objektiven Analyse kategorien und methodischer Reflexion, macht das den entscheidenden Unterschied.

Quellen:

- Hans Jantzen: Edouard Manets „Bar aux Folies-Bergère“. In: Beiträge für Georg Swarzenski. Berlin 1951, S. 228-232.
- Günter Busch: Einführung in: Eduard Manet, „Un Bar aux Folies-Bergère“. Stuttgart 1956, S. 3-32.
- T.J.Clark: *The Bar at the Folies-Bergère*. In: J. Beauroy, M. Bertrand und E. Gargan (Hrsg.), *The Wolf and the Lamb: Popular Culture in France*. Saratoga/Calif. 1977, S. 233-252.
- Walter Pach: Texte zu: Pierre Auguste Renoir. Köln 1979.
- Novelene Ross: *Manet's Bar at the Folies-Bergère and the Myth of Popular Illustration*. Ann Arbor/Mich. 1980, 1982.
- T.J.Clark: *A Bar at the Folies-Bergère*, in: ders., *The Painting of Modern Life*. New York 1985, S. 205-258.
- Werner Hofmann: *Eduard Manet, Das Frühstück im Atelier. Augenblicke des Nachdenkens*. Frankfurt/Main 1985.
- Juliet Wilson Bareau: *The Hidden Face of Manet. An investigation of the artist's working processes*. London 1986 (Ausstellungskatalog).
- Max Imdahl: *Edouard Manets „Un Bar aux Folies-Bergère – Das Falsche als das Richtige*. In: Ders. (Hrsg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk*. Köln 1986, S. 75-102. Abgedruckt in: Ders., *Gesammelte Schriften Bd. 1*. Frankfurt/Main 1996, S. 497-533.
- William Conger: *Perspektivendiagramm*, in: Mary Mathews Gedo, *Looking at Art from the Inside Out: The Psychoiconographic Approach to Modern Art*. Cambridge 1994 (zit. In: de Duve 2000, S. 75).
- Bernhard Lypp : *Spiegel-Bilder*. In: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 411-442.
- Bradford R. Collins (Hrsg.): *12 Views of Manet's Bar*. Princeton 1996.
- Carol Armstrong: *Counter, Mirror, Maid: Some Infra-thin Notes on A Bar at the Folies-Bergère*. In: B.R. Collins (Hrsg.), *12 Views of Manet's Bar*. Princeton 1996, S. 25-46.
- Albert Boime: *Manet's A Bar at the Folies-Bergère as an Allegory of Nostalgia*. In: B.R. Collins (Hrsg.), *12 Views of Manet's Bar*. Princeton 1996, S. 47-70.
- Kermit S. Champa: *Le Chef d'Oeuvre (bien connu)*. In: B.R. Collins (Hrsg.), *12 Views of Manet's Bar*. Princeton 1996, S. 91-114
- Bradford R. Collins: *The Dialectics of Desire, the Narcissism of Authorship: A Male Interpretation of the Psychological Origins if Manet's Bar*. In: Ders. (Hrsg.), *12 Views of Manet's Bar*. Princeton 1996 a, S. 115-141.
- Michael Paul Driskel: *On Manet's Binarism : Virgin and/or Whore at the Folies-Bergère*. In: B.R. Collins (Hrsg.), *12 Views of Manet's Bar*. Princeton 1996, S. 142-163.
- Jack Flam: *Looking into the Abyss : The Poetics of Manet's A Bar at the Folies-Bergère*. In: B.R. Collins (Hrsg.), *12 Views of Manet's Bar*. Princeton 1996, S. 164-188.
- James D. Herbert: *Privilege and the Illusion of the Real*. In: B.R. Collins (Hrsg.), *12 Views of Manet's Bar*. Princeton 1996, S. 214-232.
- Thierry de Duve: *Zum Aufbau von Manets „Eine Bar in den Folies-Bergère“*. In: Hans Belting und Dietmar Kamper (Hrsg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. München 2000, S. 67-102.
- Ina Conzen: *Edouard Manet und die Impressionisten*. Stuttgart 2002 (Ausstellungskatalog)
- Ernst Vegelin van Claerbergen und Barnaby Wright (Hrsg.): *Renoir at the Theatre. Looking at La Loge*. London 2008 (Ausstellungskatalog).

Gesa Sörensen

„Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan am 16. November 1581“ (1885) von Ilja Repin

Das auf das Jahr 1885 datierte Ölgemälde (199,5 x 254 cm) stammt von dem russischen Maler Ilja Repin. Es zeigt zwei Männer im Zentrum des Bildes: Ein dunkel gekleideter älterer Mann hält einen jüngeren, hell gekleideten Mann im Arm. Er hat seine rechte Hand um dessen Taille gelegt, die linke hält seinen Kopf an sich gedrückt. Seine Augen sind weit aufgerissen. Der jüngere Mann ist in ein helles, fast leuchtendes Gewand gekleidet und trägt an den Füßen vornehme grüne, mit Gold verzierte Stiefel. Er stützt sich mühsam mit der linken Hand vom Boden ab. Seine rechte Hand liegt leicht auf dem Arm des Älteren. Seine Augen sind geöffnet, aber sein Blick ist leer. Sein Gesicht ist im Profil zu sehen, an der Seite läuft Blut den Kopf herab.



Bild 1: Original

Die beiden befinden sich in einem von vorn beleuchteten Raum, dessen Hintergrund dunkel gehalten ist; nur eine große verzierte Säule ist noch zu erkennen. Der Fußboden ist mit einem in rot gehaltenen gemusterten Teppich ausgelegt, der im unteren Bildteil, im Vordergrund unordentliche Falten wirft. Rechts unten sieht man einen langen Stab, der an einem Ende spitz zuläuft. An der linken Bildseite liegt ein umgestürzter hölzerner Thron, davor ein rollenförmiges rotes verziertes Kissen. An der linken Wand darüber befindet sich ein kleines erleuchtetes Fenster. Die Wände sind sehr dunkel, aber eine Wandbespannung oder Bemalung mit einem zweifarbigen Rautenmuster ist zu erkennen. Rechts hinten scheinen einige nur undeutlich erkennbare Gegenstände auf dem Boden zu stehen, darüber hängt ein Bild mit breitem Rahmen an der Wand.

Das vorliegende Gemälde ist ein Historienbild, es bezieht sich auf ein historisches Ereignis aus der russischen Geschichte. Wie im Titel ausgewiesen, zeigt es Iwan IV. (den Schrecklichen) und seinen Sohn Iwan. Er war der erste russische Herrscher, der den Titel Zar trug. Seinen Beinamen erhielt er, weil er berüchtigt war für seine Mordlust und Grausamkeit. Am 16. November 1581 schlug er seinen ältesten Sohn Iwan, der als Thronnachfolger vorgesehen war, im Streit nieder; nach drei Tagen starb der an seinen Verletzungen (Carr 1990).

Dieses schreckliche Ereignis wird hier theatralisch, wie auf einer Bühne, in Szene gesetzt. Der Fokus liegt auf den beiden Personen gemäß ihrer zentralen Positionierung und dem Licht auf ihren Gesichtern.



Bild 2: Der Vater (Fragment)

Der Vater starrt schreckerstarrt über die eigene Tat mit aufgerissenen Augen schmerzvoll ins Leere. Trauer und Verzweiflung prägen seinen Gesichtsausdruck, er wirkt wie ein gebrochener Mann – also nicht grausam und schrecklich, sondern eher entsetzt über seine Tat. Ganz offensichtlich fungiert er hier nicht nur als Täter, sondern auch als Opfer seines eigenen Verbrechens.



Bild 3: Der Sohn (Fragment)

Der Sohn wirkt durch sein liches Gewand eher strahlend. Er scheint sehr geschwächt oder schon ohne Bewusstsein. Gesicht und Pose erinnern über ihre Symbolik an manche Jesusdarstellungen und suggerieren seinen Status als unschuldiges Opfer brutaler Gewalt. Programmatisch wird hier von Repin das Pieta-Motiv zitiert, bei dem der tote Jesus in den Armen seiner Mutter ruht (Bilder 4+5). Damit wird die dramatische Iwan-Szene ideologisch aufgeladen und umgedeutet: Der Schmerz Marias über den toten Sohn wird konfiguratv auf den Zaren übertragen, wobei mitschwingt, dass dieser so wenig Schuld an dem Tod seines Sohnes trägt wie Maria am Tod von Jesus.



Bild 4: Vater und Sohn (Fragment)



Bild 5: Jesus und Maria

Der Maler geht aber noch einen Schritt weiter, indem er dem tödlichen Streit von Vater und Sohn die Aura einer göttlichen Tragödie verleiht. Bekanntlich war der zweite Sohn des Zaren, der ihm kurzzeitig auf den Thron folgte, geistig zurückgeblieben und ohne Nachkommen. Indem Iwan IV. seinen ältesten Sohn tötete, war die legitime Blutlinie seines Geschlechts damit ausgestorben. Das wird durch den umgestürzten Thron an der linken Bildseite indiziert – der Mörder erscheint umso mehr als Opfer seiner eigenen Tat (Bild 6). Auch der Stab rechts unten im Bild unterstreicht diese Symbolik: ursprünglich Verteidigungswaffe des an Verfolgungswahn leidenden Zaren und dann Unglückswaffe gegenüber seinem eigenen Sohn, eigentlich aber wichtiger Bestandteil beim Abendmahl nach russisch-orthodoxem Ritus und dabei Erinnerung an die Lanze, die den Leib von Jesus am Kreuz durchbohrte.

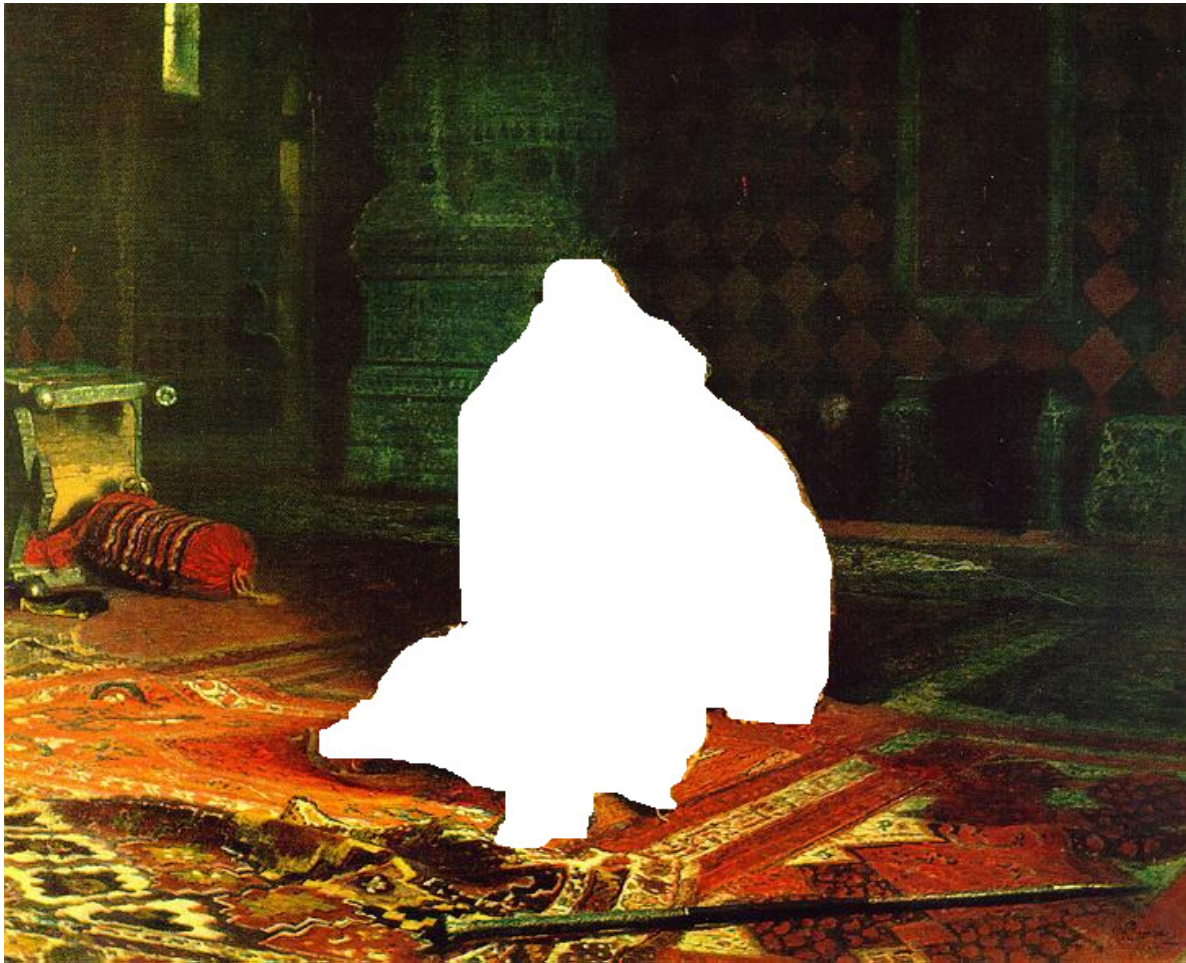


Bild 6: Das räumliche Setting

Die sakrale Positionierung des tödlichen Streits wird durch die weitere Raumgestaltung noch unterstrichen. Die Ausstattung mit Teppichen, Säule und elaboriertem Wandschmuck suggeriert einen Palast oder eine Kirche. Und in der Tat residierte Iwan der Schreckliche viele Jahre lang in Alexandrowsk, einer kleinen Stadt bei Moskau, und das dortige Kloster diente ihm als militärisches Hauptquartier. Dort soll er auch seinen Sohn erschlagen haben (Carr 1990, 354f.). So wird in diesem Bild ein Mord zum Unglück und Schicksal gewendet und erhält eine kirchliche Weihe, die den Betrachter zu christlicher Vergebung aufruft. Mit anderen Worten: Das Gemälde „Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan am 16. November 1581“ ist infolge der eingesetzten Symbole Geschichtsfälschung und politische Propaganda.

Quelle:

Francis Carr: Iwan der Schreckliche. Der erste Zar. München 1990.

Werner Faulstich

„Die Sternennacht“ (1889) von Vincent van Gogh

1. Das Bild „Die Sternennacht“

Von dem Gemälde gibt es meines Wissens bislang noch keine nachvollziehbare Interpretation. Manche sehen darin nur Halluzinationen und Visionen eines kranken Geistes (z.B. Alfred Barr Jr. 1954), andere deuten es als Allegorie der Todesqualen Christi am Ölberg (z.B. L. Soth 1986), wieder andere rekonstruieren anhand der Landschaft und der Sternenkongstellatation die topografischen und astronomischen Gegebenheiten zum Zeitpunkt seiner Entstehung bzw. Fertigstellung am 19. Juni 1889 (z.B. Albert Boime 1989) oder finden in den gemalten Licht- und Wolkenwirbeln gar die physikalischen Gesetzmäßigkeiten für Turbulenzen (z.B. der Physiker Jose Luis Aragón 2006). Diese Beiträge stellen ausnahmslos keine Hinweise zum Verständnis des Bildes, keinen Zugang zu seiner Bedeutung zur Verfügung.



Bild 1: „Die Sternennacht“ (1889)

Als charakteristisch für die kunsthistorische Behandlung dieses Bildes kann der ausführliche Beitrag von Albert Boime gewertet werden (1989). Er bezieht sich auf einige Briefe des Künstlers van Gogh, behandelt die Rolle von Sternen und Kometen in der Kunstgeschichte, geht auf die astronomischen Erfindungen des 19. Jahrhunderts ein, suggeriert den angeblichen Blick des Künstlers aus seiner Zelle zur Zeit der Bildentstehung, erwähnt andere Bilder van Goghs, thematisiert den Eiffelturm und die Weltausstellung 1889, kommt ausführlich auf den Freund Flammarion und seine Schriften zu sprechen, auf Jules Verne und andere Zeitgenossen, schließlich auch noch auf Frankreichs Imperialismus. Das alles ist hochinteressant und gelehrt, nur liefert es in Bezug auf das Bild bestenfalls Hypothesen, Vermutungen, Assoziationen, jedoch keine plausible und im Bild selbst fundierbare oder fundierte Aussage oder Bedeutung.

2. Das Bild als Schlüsselbild

So wie es Schlüsselromane und Schlüsselfilme gibt, bei denen sich die Bedeutung erst offenbart, wenn man den Schlüssel entziffert oder erhalten hat, so stellt auch dieses Gemälde ein Schlüsselbild dar. Der Schlüssel ist das Symbol Yin und Yang aus der altchinesischen Philosophie (vgl. auch Saucier 2009). Es findet sich angedeutet in dem Licht- oder Wolkenwirbel in der Mitte des Bildes, im Zentrum des oberen Bildteils (Himmel), direkt über der Kirche mit Kirchturm im unteren Bildteil (Erde). Das ist also kein Kometenschweif oder ein Spiralnebel, wie gelegentlich „geglaubt“ wird (z.B. Boime 1987, 43).

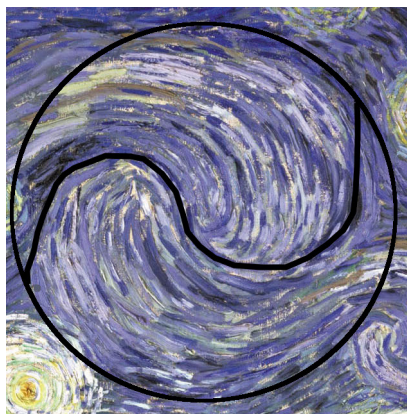


Bild 2: Yin und Yang (Bilddetail)



Bild 3: Yin und Yang

Bei Yin und Yang, in jedem guten Lexikon nachzulesen, handelt es sich um die polaren Grundprinzipien, die in ihrem Wechselspiel alle Dinge und Geschehnisse des Universums entstehen lassen und bestimmen. Dabei erscheint Yin als Erde und repräsentiert das Weibliche, Dunkle, Empfangende, mit Symbolen wie Mond, Wasser, Wolken. Yang dagegen erscheint als

Himmel und repräsentiert das Männliche, Helle, Schöpferische, mit Symbolen wie Sonne, Feuer, Rot. In ihrer periodischen Ab- und Zunahme bzw. ihrem Zusammenspiel manifestieren sie den Weg für Ordnung und Wandlung alles Seienden und lassen SINN entstehen.

Bereits im Bildtitel „Die Sternennacht“ wird die Einheit bzw. das Wechselspiel aus Licht und Dunkelheit, wie sie für Yin und Yang charakteristisch sind, expliziert – durchaus programmatisch und apodiktisch („Die“). Dieser Wandlungsprozess darf nicht verwechselt werden mit dem dialektischen Wandel von These-Antithese-Synthese mit seiner linear gedachten Progression, sondern beschreibt nach dem „I Ging – Buch der Wandlungen“ (vgl. Wilhelm 1985) einen eher zyklischen Wandel wie zwischen Einatmen und Ausatmen, Himmel und Erde, Männlichem und Weiblichem usw., bezeichnen also keine Hierarchie, sondern Gleichrangigkeit und Gleichwertigkeit – eine Interaktion, bei der das eine nicht sein kann ohne das andere. Und darin gründet jeder Wandel.

3. Die Störung des Gleichgewichts

Das Schlüsselsymbol des Yin und Yang ist im Bilddetail nur unvollständig wiedergegeben; die beiden gegenläufigen Punkte – des Männlichen im Weiblichen, des Weiblichen im Männlichen, des Hellen im Dunklen, des Dunklen im Hellen usw. – scheinen zu fehlen. Tatsächlich wurden sie in Gestalt der Sterne außerhalb des zentralen Schlüsselsymbols platziert. Es handelt sich um genau zwölf Sterne (den Stern hinter dem Mond mit gerechnet). Die Bedeutung von Zahlen spielt im Yin und Yang eine große Rolle. So wird im „Buch der Wandlungen“ der Zahl Zwölf das Zeichen „Pi“ zugeordnet. Es bedeutet eine Stockung im Austausch von Himmel und Erde, eine Störung der schöpferischen Kräfte; es herrschen Verwirrung, Unordnung, Erstarrung, Niedergang vor. Die Störung des Gleichgewichts, die das Bild darstellt, wird lokal wie numerisch zum Ausdruck gebracht.

Gleichwohl sind die gegenläufigen Kräfte strukturell präsent. So weist das Gemälde die oberen zwei Drittel dem Himmel zu, das untere Drittel der Erde. Ihre Verbundenheit miteinander kommt in vielerlei Hinsicht zum Ausdruck, insbesondere in den runden, kurvigen Pinselstrichen sowie in der gleichermaßen dominanten Farbe Dunkelblau. Wichtiger ist die Beibehaltung des Spannungsverhältnisses von Himmel und Erde, wie es in den beiden gegenläufigen Punkten des Yin und Yang-Diagramms, die hier fehlen, angedeutet wird. Sie werden symbolisiert durch zwei Bildfragmente, rechts oben den Halbmond und links unten ein Gebilde, das in der Literatur meist als Zypresse bezeichnet wird.



Bild 4: Kompositionssymbole Yin und Yang (Punkte)

Diese beiden Fragmente treten in ihrer Lokalisierung und Farbgestaltung als die beiden im Gemälde extrem betonten Bestandteile hervor und können damit besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Sie stellen Symbole im Sinne des Yin und Yang dar:

- Der Halbmond ist mit einem satten grellen Gelb gemalt und zeigt sich direkt vor einem der zwölf Sterne als der eine fehlende Punkt im Yin und Yang-Schema, nämlich die Erde im Himmel. Der Mond als archaisches Symbol bezeichnet die Vulva, das Ur-Weibliche, das Prinzip der Ur-Mutter.

- Das Gebilde links unten wird gerne als Zypresse aufgefasst, weil van Gogh auch ein Bild gemalt hat, in dem zentral eine Zypresse vorkommt (z.B. Lurker 1991, 252). Allerdings führt das gelegentlich zu hochspekulativen Interpretationen, etwa wenn es heißt, die Zypresse „weist den Weg zu einem säkularisierten Seinsverständnis, ohne dass der Glaube an Gott deshalb aufgegeben würde. Indem er die Grenze zwischen irdischem und außerirdischem Leben durchbrach, versuchte van Gogh seine persönliche Verbundenheit mit dem Unendlichen zu sichern. Die Zypresse gilt in den Mittelmeerländern als Baum des Todes – eine Bedeutung, die van Gogh sehr wohl kannte, wie seine Briefe aus dieser Zeit zeigen. Zugleich ist sie aber auch ein immergrüner Baum, den die Römer als Zeichen der Unsterblichkeit um ihre Gräber pflanzten. Damit

ist die Zypresse Vincents eigene Version des Eiffelturms, die es ihm ermöglichte, die Sterne zu erreichen.“ (Boime 1989, 66) Tatsächlich ist die Zypresse hier zuerst einmal Phallussymbol. Diese Bedeutung wird noch dadurch unterstrichen, dass das Gebilde mit seinen groben bräunlich-schwarzen Ästen sich nach oben recken wie züngelnde Flammen eines Feuers – Flamme und Feuer als Symbole der männlichen Schöpfungskraft. Man könnte vielleicht so weit gehen, darin einen brennenden Dornbusch zu sehen, wie er alttestamentarisch verbürgt ist (Exodus 3, 1ff.): Aus einem brennenden Dornbusch heraus gab der jüdische Gott Jahwe Moses den Auftrag, sein Volk „aus der Hand der Ägypter zu befreien und hinaufzuführen aus diesem Land in ein schönes und weiträumiges Land, das von Milch und Honig fließt“. In jedem Fall bezeichnet die Zypresse, die auflodernde Flamme, evtl. der brennende Dornbusch als Symbol den Phallus, das Ur-Männliche, das dominante Vaterprinzip. Und auch hier findet sich der angedeutete fehlende Punkt in der Anordnung der Äste im unteren Teil.

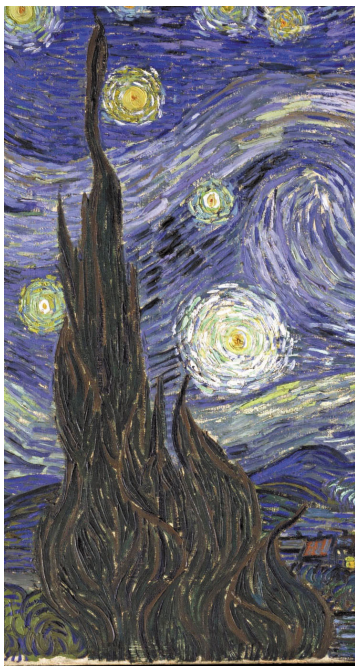


Bild 5: Bildfragment



Bild 6: Zypresse



Bild 7: Flamme



Bild 8: Brennender Dornbusch

Das Gemälde entfaltet seine Dynamik also in der bipolaren Konstellation des Yin und Yang im Verhältnis von Himmel und Erde, freilich als gestörte. Es ist deshalb kein Zufall, wenn es sich beim Mond um einen abnehmenden Mond handelt, der auf herbstliches Welken verweist, und wenn, analog dazu, die Zypresse, die Flamme, die Äste des Dornbusches hochgeschossen sind und bereits einen großen Teil des Himmels usurpiert haben. Patriarchalisches hat gegenüber Matriarchalischem, das Männliche gegenüber dem Weiblichen die Oberhand gewonnen und stört die Harmonie.

4. Die Message

In der Idylle des Dorfes wird das Ziel des Gleichgewichts der gegenläufigen Kräfte im Gemälde präsent gehalten. Getrennt werden Himmel und Erde durch die Horizontlinie, hinter der am Himmel bereits die ersten Strahlen der Morgensonne sichtbar sind. Damit wird nicht nur die grundsätzliche Differenz und Gegensätzlichkeit der Dimensionen und Kräfte ausgedrückt, sondern auch die Erde als Raum mit Tiefendimension gestaltet. Während der Himmel primär vom zerfallenden Yin und Yang kündigt, ist die Erde geprägt von der Harmonie des Dorfes in der Natur. Die Häuser sind bestimmt von eckigen, winkligen, geraden, oft horizontalen Linien, fügen sich jedoch ein in die Landschaft der Felder, der Reihen von Bäumen bzw. Getreide- oder Strohballen bis zur Berg- und Hügelkette, zu der perspektivisch die Kompositionslinien gezogen sind, im Hintergrund, allesamt rund, geschwungen, wellenförmig und darin den Linien

des Himmels angenähert, durchaus auch in Analogie zu den Rundungen der Sterne und des Mondes. Charakteristisch auch zwei Details: Während der Kirchturm des im Vergleich mit dem Judentum nicht minder patriarchalischen Christentums mit seiner Spitze ebenfalls bereits den Horizont bzw. die Trennungslinie zum Himmel durchbrochen hat, künden die erleuchteten Fenster in den Häusern die Präsenz des Lichts im Dunklen.

So lautet die Message des Bildes: Die Harmonie, das Wechsel- und Zusammenspiel der kosmischen Kräfte ist gestört, die zentralen Impulse sind erstarrt und haben keine Beziehung mehr zueinander. Genauer benennt die Komposition symbolisch auch die Ursache dieses Niedergangs: das Überhandnehmen des Phallischen, des Männlichen, des Patriarchalischen. Diese Erstarrung des Wandels, diese Störung der kosmischen Ordnung bedarf gemäß dem „Buch der Wandlungen“ der Anstrengung des Menschen, ihn zu überwinden, damit die Welt wieder ins Gleichgewicht kommt. „Die Sternennacht“ gestaltet im Sinne von Yin und Yang diesen Appell an den Betrachter und die Betrachterin.

Quellen:

Alfred Barr Jr.: Masters of Modern Art. New York 1954.

Richard Wilhelm (hrsg. u. übersetzt): I Ging. Text und Materialien. Köln 12. Aufl. 1985.

L. Soth: Van Gogh's Agony. In: Art Bulletin, Bd. 68 (Juni 1986), S. 301-313.

Alfred Boime: Vincent van Gogh: Die Sternennacht. Die Geschichte des Stoffes und der Stoff der Geschichte. Frankfurt/Main 1989.

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

Jose Luis Aragón, zit. von Ulrich Dewald Wirbel: Van Goghs gemalte Wirbel gehorchen den Gesetzen der Physik. www.wissenschaft.de/wissenschaft/news/drucken/267255.html (2.5.2009).

Greg Saucier äußerte sich zur Bedeutung von Yin und Yang m.W. als erster im www, als einer der Besucher von „Vincent“ (www.vggallery.com). Seine Vermutung, die erst nach Abschluss dieser Bildanalyse von mir entdeckt wurde, unterstreicht den hier gewählten Ansatz.

Werner Faulstich

„Bildnis der Eltern“ (1924) von Otto Dix

1. Bild und Interpretationsbeitrag von Gunter Otto (mit Hans Dickel)



Bild 1: „Bildnis der Eltern“ des Künstlers II (1924, abgekürzt: Elternbild)

Als kunsthistorisch exemplarische Behandlung dieses Gemälde kann der Beitrag von Gunter Otto, in Zusammenarbeit mit Hans Dickel, gelten (Zahlen in Klammern = Seitenzahlen) – exemplarisch zunächst einmal in kritischer Hinsicht. Hier wurden nicht weniger als sechs Interpretationsstrategien genutzt bzw. Akzente gesetzt, die nahe liegend sein mögen, methodologisch im Zusammenhang mit einer Bildanalyse aber höchst problematisch erscheinen:

- Zunächst wird nach der Person „Otto Dix im Jahr 1924“ gefragt (S. 7), speziell nach einem Vorläufer dieses Elternbildes, eben „Bildnis der Eltern I“ (1921), ferner nach dem Milieu- und Künstlerkontext dieser Zeit sowie nach seinen anderen Werken.

- Sodann wird versucht, „die Entstehung der das zweite Elternbild konstituierenden Sehweise zu belegen“ (S. 13). Dabei werden andere Porträttraditionen thematisiert, der Krieg und die Prostitution als Themen bei Dix, auch frühere Bleistiftzeichnungen seiner Eltern (1920). Übrigens behandeln auch andere Beiträge den Maler allgemein als „Porträtisten“, der u.a. eben auch die Eltern gemalt habe (z.B. Galerie der Stadt Stuttgart 1981, 13, 94f.).
- Anschließend werden verbale und visuelle sog. „Perzepte“ des Bildes gesammelt und breit vorgestellt (S. 35ff.), d.h. Manifestationen der subjektiven Bildrezeption von Lehrern und Schülern in Form von verbalen Beschreibungen oder Skizzen und nachgemalten Bildern.
- Es folgt ein Vergleich des Bildes mit Bildern von anderen Personen, die auf einem Sofa sitzend abgebildet werden, z.B. Lorient im Fernsehen (S. 49ff.).
- Ferner wird Bezug genommen auf die Porträtfotografie der Zeit und das Gemälde wird mit einem Foto verglichen, weil Dix mit dem Fotografen, der den Vater fotografiert hatte, persönlich bekannt war (S. 59f.). Andere Beiträge heben stärker ab auf die Stellung von Dix gegenüber den Realismus-Traditionen in der Malerei (z.B. Schubert 1973).
- Schließlich wird das Gemälde „Elternbild“ mit anderen Bildern mit demselben Motiv Eltern verglichen, z.B. von Edouard Manet oder von David Hockney.

Eine bündige Interpretation findet sich letztlich aber nicht. Otto will nur Anregungen geben zu „subjektiven Entdeckungen“ (S. 5). Gleichwohl finden sich im Verlauf seiner Ausführungen immer wieder analytische Befunde, die vom ihm allerdings nicht oder nur ansatzweise für eine Bedeutungsgebung funktionalisiert oder überhaupt als solche expliziert werden. Mit anderen Worten: Die „Interpretation“ ist keine, sondern eine additive Gemengelage aus informativen Versatzstücken der unterschiedlichsten Art.

Das kann unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten nicht zufrieden stellen, denn

- das Gemälde als Kunstwerk muss seine Bedeutung auch sichtbar machen ohne Bezug auf die biographischen Hintergründe oder diverse Vorläufer: Uns interessiert das Bild, nicht der Maler Dix. Ob in den Ausstellungen, Katalogen und Studien mal eher das frühere Elternbild (z.B. Deutsche Akademie der Künste 1957, 24) oder eher das spätere Elternbild (z.B. Löffler 1960, 69) oder keines von beiden noch eine der Elternskizzen (z.B. Barth 1983) oder auch wieder alle beiden Skizzen (z.B. Kempas 1977, 66f.; Schubert 1980, 64f.) aufgenommen wurden, ist für das Bildverständnis unerheblich oder sekundär (vgl. auch Salmony 1925).
- Auch die Bezugnahme auf andere Themen von Dix wie Krieg und Prostitution scheint so wenig zwingend wie der Versuch wissenschaftlich begründbar, die Entstehung einer Sehweise zu belegen.
- Die eingeholten Rezeptionsprodukte oder Konkretisationen sind zufällig, willkürlich, letztlich arbiträr und können höchstens suggestiv oder projektiv eine Interpretationsamplitude entfalten.
- Das gilt auch für die Abbildungen anderer Personen auf Sofas: Sie könnten vielleicht analytische Befunde didaktisch plausibel machen, vermögen aber selbst nichts über das Gemälde von Dix aussagen. Das trifft auch zu für Bilder z.B. von Händen, von Frauen mit roten Blusen und Rock, von Männern mit Weste und Schnurrbart, von Bildern mit Zetteln an der Wand usw.

- Dasselbe gilt für den Bezug zur Porträtfotografie der Zeit, deren Bezüge zum Bild nur allenfalls behauptet, aber niemals als bedeutungsrelevant aufgezeigt werden könnten.

- Schließlich ist auch die Berücksichtigung anderer Elternbilder – übrigens: warum etwa von Philipp Otto Runge (z.B. von Einem 1957) und nicht von irgendeinem anderen Maler? – zwar interessant, jedoch keine Quelle zum Verständnis des Gemäldes von Dix.

Aber nochmals: Alle wichtigen analytischen Befunde, die im Folgenden ausgebreitet werden, stammen von Gunter Otto. Ihre Darstellung hier folgt der Fragmentierung des Bildes als Analysestrategie. Das „Elternbild“ (1924) thematisiert objektiv vor allem drei zentrale Themen: Auf den ersten Blick werden erstens alte Menschen gezeigt, die zweitens als Ehepaar ausgewiesen sind und drittens als Eltern vorgestellt werden. Diese thematische Mehrdimensionalität richtet den Blick auf drei verschiedene Strukturelemente des Bildes, aus denen sich die Komposition und ihre Bedeutung ableiten lassen: Das Gemälde beschreibt Eltern – aber nicht die Eltern von Dix, auch wenn diese hier abgebildet oder gemalt sind, sondern allgemein *Eltern als Eltern*.

2. Alte Menschen – Bild ohne Hintergrund

Bereinigt man das Bild von allem Hintergrund-Setting und konzentriert sich auf die beiden Menschen selbst, so lassen sich verschiedene Befunde notieren.

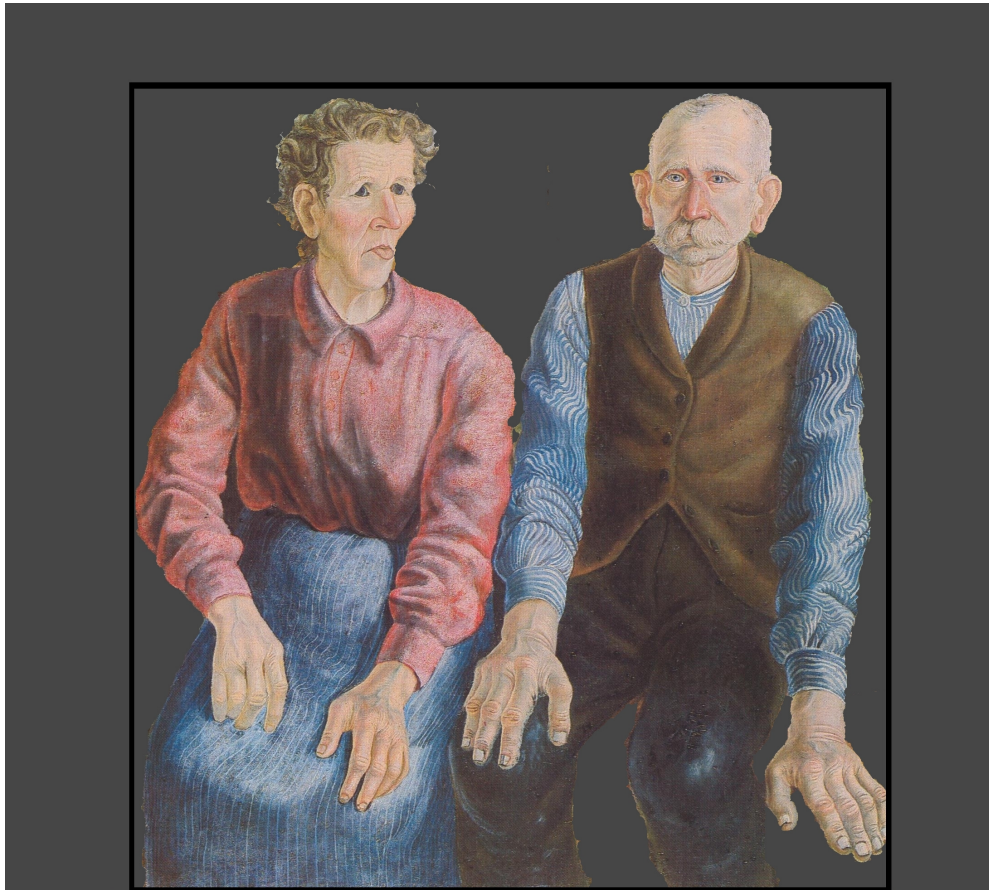


Bild 2: Mann und Frau – zentriert (Fragment)

Die beiden Personen sind alt – weniger nach ihrem Alter als vielmehr in ihrer Erscheinung. Sie entsprechen unserem Bild von „Alten“ oder „Senioren“ im Rentenalter, sozusagen am Ende ihres Arbeitslebens. Sie tragen einfache Kleidung, die das Arbeitermilieu spiegeln: die Frau schmucklos in Bluse mit Rock, der Mann in kragenlosem Hemd, oben zugeknöpft, mit einer Weste. Sie könnten auch dem Milieu der Bauern oder Seeleute zugerechnet werden. Sie tragen keine Eheringe. Weder in ihrer Kleidung noch in ihrem Haarstil oder sonstigen Accessoires lassen sie auch nur entfernt etwas Modisches erkennen. Sie erscheinen sauber, ordentlich angezogen und relativ gepflegt, wie man etwa an den geschnittenen Nägeln sieht. Ihre Gesichter sind verhärmt, abgearbeitet, bei der Frau prägen Kummerfurchen das Gesicht (S. 42), ihre Blicke sind teilnahmslos. Ihre herben Züge korrespondieren den groß dimensionierten Ohren und Nasen – sie wirken grobschlächtig. Ihre roten Nasen könnten auf Alkohol, aber auch auf eine Tätigkeit im Freien hinweisen. Auffällig sind die ausgestreckten, teils überproportional großen schwieligen, faltigen Hände, die auf Handarbeit verweisen, ein hartes, arbeitsreiches Leben (S. 46). Der Mann und die Frau wurden hier nebeneinander hingestellt, wie von einem Regisseur, eher regungslos, versteinert, mit puppenhaft wirkenden Körpern (S. 62+64). Sie sitzen gleichsam Modell, wie Marionetten (S. 51), als Inszenierung auf einer Bühne (S. 34, 49).

Wichtig dabei ist, was erst ohne den Hintergrund ersichtlich ist: Sie sitzen absolut im Zentrum des Bildes. Das Alter, das hier in den Fokus gerückt wird, ist wenig attraktiv und signalisiert Passivität, Erstarrung, Resignation.

3. Das Ehepaar – Details

Dass diese Menschen miteinander zu tun haben und deshalb auch zusammen dargestellt werden, wird durch die aufeinander bezogene Ähnlichkeit des Menschentyps signalisiert: Ein alter Mann und eine alte Frau sind nebeneinander auf einem Sofa positioniert und lassen zunächst einmal Ähnlichkeiten erkennen – im gleichen Alter etwa, in der Haltung der Hände, in der selben Farbe und Musterung von Hemd (Mann) und Rock (Frau). Die schwieligen Hände künden dabei weniger von „Ruhe und Gleichmut“ (Schubert 1973, 271) als vielmehr von harter Arbeit. Bleiben wir bei den Händen und betrachten sie näher, so werden aber auch erste Unterschiede deutlich: Während die Frau ihre Hände beide auf ihre Oberschenkel gelegt hat, ist die linke Hand des Ehemanns neben sein Knie auf dem Sofa platziert. Die Hand bleibt zwar in der Quadrierung der beiden Personen als Bildzentrum, verweist aber auf ein Außen.

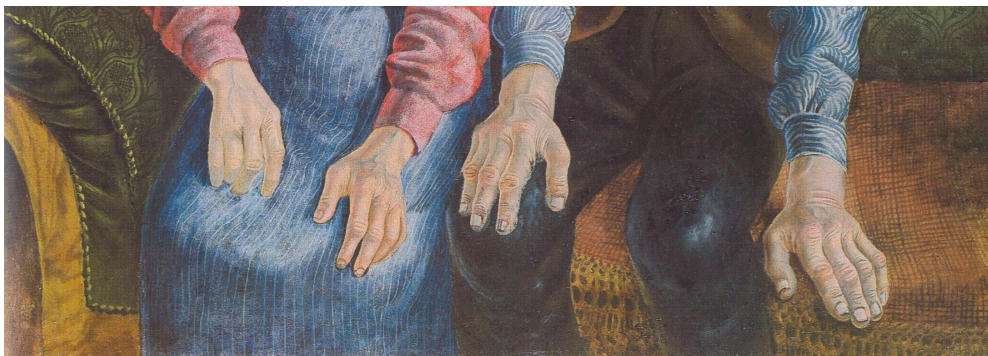


Bild 3: Detail: die Hände

Umgekehrt die Blickrichtung der beiden: Während der Mann hier gleichsam innerhalb des Bildraumes verharrt und den Betrachter fast direkt ansieht, richtet sich der Blick seiner Frau nach außen (S. 56). Beide transzendieren den Bildraum, sind also auf etwas außerhalb des Bildes bezogen (S. 58), aber in unterschiedlicher Hinsicht. Offenbar werden hier die Ausrichtungen einmal am Gegenständlich-Handfesten (Mann), einmal am Visionär-Träumerischen (Frau) miteinander kontrastiert. Die beiden sehen nicht in dieselbe Richtung und sie sehen sich auch nicht an – sie sehen und leben offenbar aneinander vorbei (S. 42).

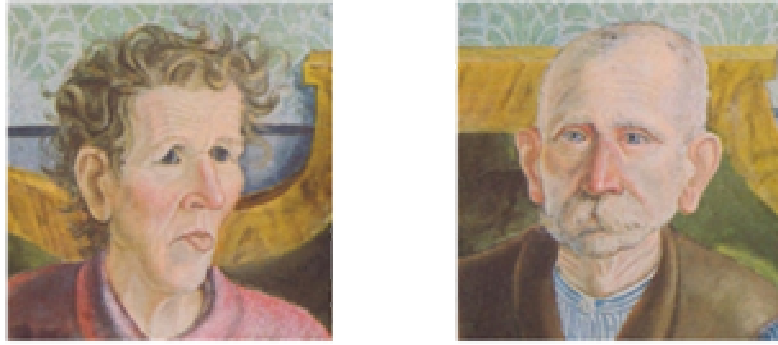


Bild 4/5: Detail: die Köpfe

Auch die Hintergrundgestaltung der beiden Köpfe indiziert deutliche Unterschiede: Mit der Frau wird eine gebogen-geschwungene hölzerne Oberkante des Sofas verbunden, während die Oberkante beim Mann eher gradlinig-eckig gehalten ist. Gleichwohl befinden sich die Personen auf gleicher Höhe, wie die an der Wand durchgezogene Linie deutlich erkennen lässt. Betrachtet man noch einmal das Ausgangsbild in seiner Ganzheit, wird die Bedeutung dieser Anordnung erkenntlich: Die Eheleute sind nicht mittig auf dem Sofa platziert, sondern versetzt. Die Frau ist eher nach außen gedrückt, ihr Mann dagegen beansprucht breitbeinig den Mittelpunkt des Sofas. Damit zeigt sich die Beziehung der Eheleute als nach traditionellen Rollen bedingt festgelegt (S. 56): Der Mann ist Herr im Haus, die Frau an seiner Seite Gefährtin oder Beiwerk, das zwar nicht wirklich (Linie an der Wand), wohl aber durch die Inszenierung (Oberkante des Sofas) kleiner oder herabgesetzt erscheint. Und: Ihre Körper haben keinerlei Kontakt miteinander – weder berühren sich ihre Arme noch ihre Oberschenkel. Sie sitzen nebeneinander, aber ihre Beziehung ist eigentlich längst geprägt von Beziehungslosigkeit (S. 40). Die Ehe erscheint deutlich als gescheitert.

Das wird in dem Bild auch durch einen weiteren Bruch gestaltet, der die obigen Beobachtungen zu Alter und Milieu bestätigt und ergänzt. Die Wand im Hintergrund nämlich unterstreicht noch einmal das einfache Arbeitermilieu, mit dem bläulich gestrichenen Teil unterhalb des Striches und dem grünlichen Dekor oberhalb, das mit einer Rolle direkt auf den Putz aufgetragen wird und eine teure Tapete kompensieren muss. Zugleich aber sitzen die beiden auf einem Möbelstück, das deutlich bürgerlicher Provenienz ist – das „gute Stück“ im Wohnzimmer, mit aufwändig verzierten Polstern und einem hell lasierten Rahmen aus edlem Holz. Offensichtlich gab es einmal so etwas wie Aufstiegsstreben, das jedoch längst zum bloßen Erinnerungsstück mutiert ist.

4. Die Eltern – Interpretation

Dass es sich um Eltern handelt, signalisiert nicht nur der Bildtitel, sondern es wird auch im Bild bezeugt und gestaltet. Das beginnt bereits mit dem Zettel rechts oben an der Wand, der handschriftlich – kaum leserlich – mit „Mein Vater“ beginnt. Entscheidend aber ist die Perspektivendiskrepanz, die erst dem analytischen Zugriff sichtbar wird (S. 65).



Bild 6: Zweiteilung nach Perspektiven (1)

Der obere Teil des Bildes bis etwa zur Gürtellinie der beiden Personen wird von einer leichten Untersicht geprägt (S. 53): Ausdruck einer lange eingeübten Kindperspektive auf die Eltern. Der untere Teil dagegen ist deutlich in Aufsicht gehalten: Ausdruck für die jetzige Distanz und Überlegenheit gegenüber den „alten Eltern“. Das „Elternbild“ von Dix (1924) gestaltet in seinem Perspektivkontrast somit die klassische, für die Eltern-Kind-Beziehung typische Ambivalenz von Herrschaft und Unterwerfung.

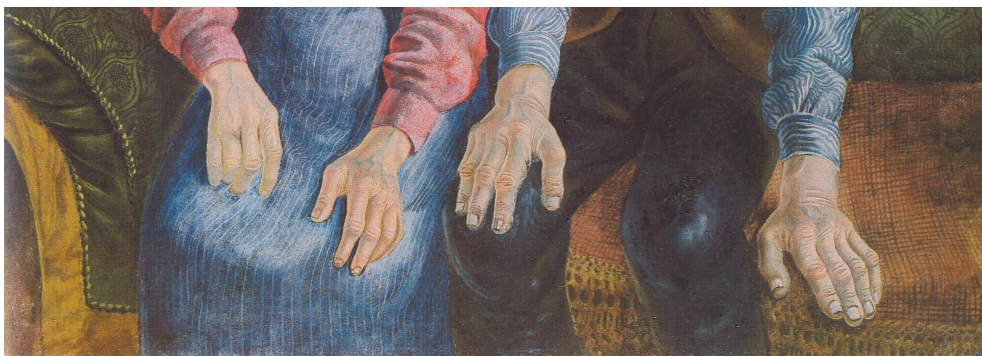


Bild 7: Zweiteilung nach Perspektiven (2)

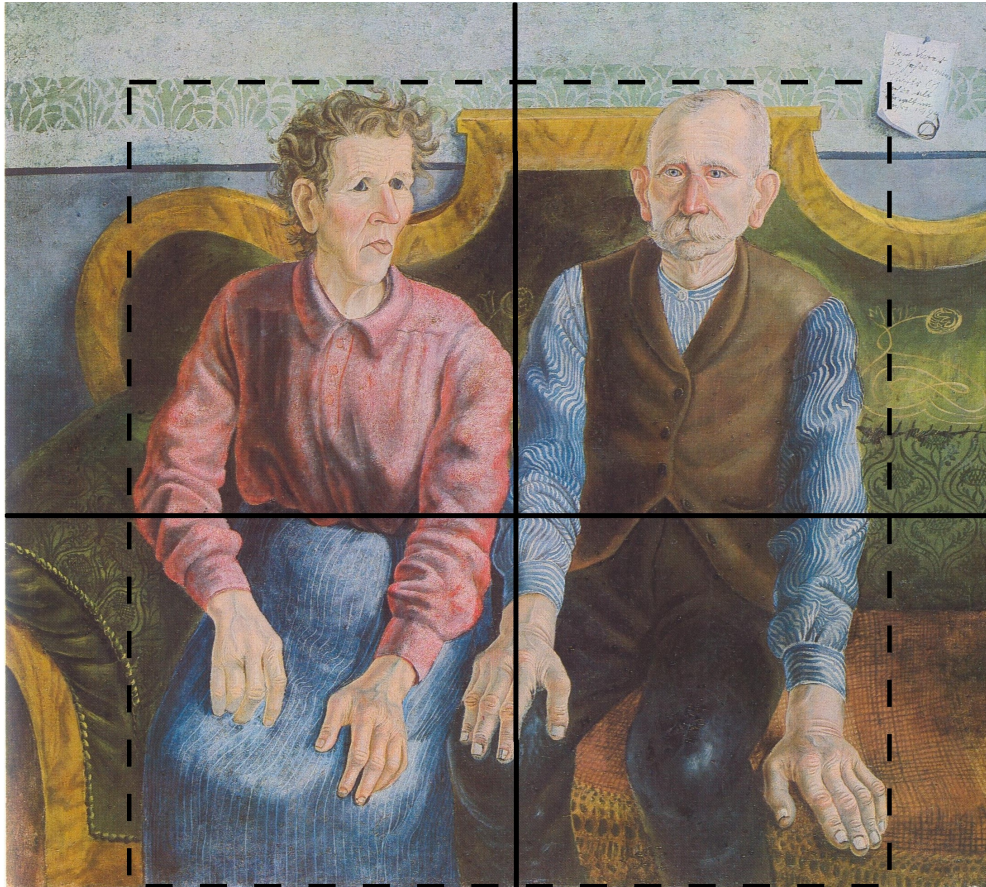


Bild 8: Symmetrische Linienführung

In ihrer kalkulierten Symmetrie entäußert die Komposition damit ein Konzept von Elternschaft für eine bestimmte Generation im frühen 20. Jahrhundert als übergreifend und verallgemeinerbar: Eltern waren damals alte Menschen, einfache Menschen, unbeholfen und erstarrt. Sie verkörperten harte Arbeit, geschlechtsspezifisches Rollenverhalten und Beziehungslosigkeit – ein Aneinander-vorbei-Leben, eine gescheiterte, zumindest: keine erfüllte Ehe. Sie wurden charakterisiert durch die Ambivalenz von Autorität einerseits, aus der Sicht des retrospektiven Kind-Ichs, und Distanz andererseits, welche die Sicht des aktuellen Erwachsenen-Ich ausmacht. Das Elternbild dieses Gemäldes ist zutiefst pessimistisch und ließe sich als Korrektiv zum Mythos der angeblich „goldenen 20er Jahre“ verstehen.

Quellen:

- Alfred Salmony: Dix als Porträtist. In: Der Cicerone, 17. Jg. (1925), S. 1045-1049.
- Deutsche Akademie der Künste: Otto Dix. Gemälde und Graphik von 1912 – 1957. Berlin 1957.
- Herbert von Einem: Philipp Otto Runge: Das Bildnis der Eltern. Stuttgart 1957.
- Fritz Löffler: Otto Dix. Leben und Werk. Wiesbaden 1960.
- Dietrich Schubert: Die Elternbildnisse von Otto Dix aus den Jahren 1921 und 1924. In: Stadel-Jahrbuch, neue Folge 4. München u.a. 1973, S. 271-298.
- Thomas Kempas (Redakt.): Otto Dix – Zwischen den Kriegen. Zeichnungen, Aquarelle, Kartons und Druckgrafik 1912-1939. Berlin 1977 (Ausstellungskatalog).
- Dietrich Schubert: Otto Dix.. Reinbek 1980 (rororo-Monographien).
- Galerie der Stadt Stuttgart (Hrsg.): Otto Dix – Menschenbilder. Ausstellungskatalog Stuttgart 1981.
- Peter Barth: Otto Dix und die Düsseldorfer Künstlerszene, 1920-1925. Düsseldorf 1983.
- Gunter Otto, in Zusammenarbeit mit Hans Dickel: Bildnis der Eltern. Klassenschicksal und Bildformel. (Reihe „kunststück“) Frankfurt/Main 1984.

Christoph Tank

„Die Stützen der Gesellschaft“ (1926) von George Grosz

Nach dem Studium an der Königlichen Akademie der Künste in Dresden kehrte der Künstler George Grosz als 19-Jähriger 1912 in seine Heimatstadt Berlin zurück. 1933, wenige Tage vor Hitlers Machtergreifung, verließ er Deutschland und ging nach New York. Diese 20 Jahre Berlin umfassen Kaiserreich, Weltkrieg, Revolution und Weimarer Republik. George Grosz wollte mit seinen Werken seiner Zeit einen Spiegel vorhalten und Anklage erheben. Er gebrauchte seine Kunst als Waffe der Aufklärung (Sabarsky 1985, 11). In diesen Berliner Jahren entstand auch das Gemälde „Die Stützen der Gesellschaft“. Es wurde im Jahre 1926 mit Öl auf Leinwand in dem Format 200 x 108 cm gemalt und ist heute in der Nationalgalerie Berlin ausgestellt.



Bild 1: Original

Im Vordergrund befindet sich ein weiß-grauer Tisch mit zwei dunkelblauen Servietten. Dahinter sind auf verschiedenen Ebenen fünf Personen abgebildet, die klar zu erkennen sind und sich überschneiden. Am unteren Bildrand steht ein Mann mit einem braun-grauen Jackett. Darunter trägt er ein weißes Hemd und eine blaue Krawatte. Auf der Krawatte ist ein Hakenkreuz befestigt. Unter dem Jackett findet sich ein grün-rot-blau gestreiftes Bändchen. In der linken Hand hält er ein Bier und in der rechten Hand einen Degen, der durch die gleichen Farben wie das Bändchen gekennzeichnet ist. Der Mann hat Narben auf der linken Wange, ein Monokel und einen aufgeschnittenen Kopf, aus dem Gewirr/Paragrafen und ein berittener Soldat herausspringen. Zu seiner Rechten steht ein Mann mit einem braunen Jackett, weißem Hemd und schwarzer Krawatte. Er hat unter seinen linken Arm vier verschiedene Zeitungen geklemmt und hält in der linken Hand einen blutverschmierten Palmenzweig, in der rechten Hand einen mit der Spitze nach vorne gerichteten Bleistift. Der Mann trägt einen Bart, eine Brille und einen umgedrehten Nachttopf auf dem Kopf. Links von ihm steht ein wohlgenährter Mann in schwarzem Jackett, weißem Hemd und schwarzer Fliege. In der linken Hand hält er eine Fahne in den Farben Schwarz-Weiß-Rot. An seiner Jacke befindet sich ein Schild mit der Aufschrift „Sozialismus ist Arbeit“. Er trägt ebenfalls einen Schnurrbart und eine Brille. Er hat einen erröteten, aufgeschnittenen Kopf, aus dem ein dampfender Haufen Kot herausragt. Hinter diesem Mann steht ein weiterer in einem schwarzen Talar und mit schwarzer Kopfbedeckung. Er hat beide Arme nach vorne in Richtung eines Fensters gestreckt. Sein Gesicht ist leicht gerötet. Er hat die Augen geschlossen und beißt sich auf die eigene Zunge. Rechts dahinter ist ein Mann in einer grauen Uniform mit rotem Kragen und schwarz-weiß-roter Flagge zu erkennen. Am Kragen hängt ein Deutschritterkreuz. In der rechten Hand hält er einen nach oben gerichteten Säbel mit blutverschmierter Klinge, in der linken Hand eine nach vorne gerichtete Pistole. Im Hintergrund ist am linken Bildrand ein in roten Flammen stehendes Gebäude zu sehen, außerdem sieht man weitere, nur schemenhaft zu erkennende Soldaten.

Der Künstler hat überwiegend dunkle, erdfarbene, eintönige und emotionslose Farben verwendet wie Schwarz, Grau oder Braun. Auffallend sind rote Elemente wie das Feuer, die Kaiserreich-Fahne, der Uniformkragen des Soldaten, das Blut an Degen und Palmzweig sowie schließlich die Gesichtsrötungen. Zusätzlich sind gerade im Bereich der vorderen drei Personen einige helle Elemente (Tisch, Hemden, Nachttopf, Zeitungen, Flugblatt) zu erkennen, die einen Kontrast bilden. Auch die Gesichter dieser Personen sind auffallend hell, gar leichenblass und kalt.

Grosz hat die fünf dargestellten Personen als Verkörperung sozialer Gruppen und politischer bzw. gesellschaftlicher Verhaltensweisen durch besondere Attribute und Überzeichnungen einzelner Merkmale gekennzeichnet. Jede Person gehört einer anderen Gesellschaftsschicht an, die damit symbolisiert und karikiert wird.

Die erste Person im Vordergrund bezeichnet die gehobene Mittelschicht.



Bild 2: Die gehobene Mittelschicht (Fragment)

Das Bändchen, das diese männliche Person unter dem Jackett trägt, und der Degen mit einheitlicher Farbmarkierung, die Schmisse, die auf der linken Wange zu erkennen sind, und das Bier, der Suff, lassen sie einer schlagenden Studentenverbindung zuordnen. Das Hakenkreuz auf der Krawatte deutet auf die Mitgliedschaft in der nationalsozialistischen Partei hin. Das sind zwei Merkmale, die zusammenpassen, denn viele Studentenverbindungen bekannten sich auch nach dem Ausruf der Republik zu konservativen und nationalen Ideen; Nationalsozialismus war in Studentenverbindungen weit verbreitet.¹ Der Mann ist ein ehemaliger Offizier, worauf das Ordensband hinweist, das er am Revers trägt, aber auch das Monokel, das Ende des 19. Jahrhunderts besonders in Deutschland und Großbritannien populär war, als ein Statussymbol der höheren Gesellschaftsschichten galt und in den Offizierkorps der Armeen dieser beiden Länder besonders verbreitet war. Der berittene Soldat, der seinem Kopf entspringt, ist ein Zeichen für Eroberung, Macht und Militarismus. Die Paragraphen weisen darauf hin, dass er gesetzestreu und ordnungsliebend ist: ein „Paragraphenreiter“, dem man aufgrund seines böartigen Gesichtsausdrucks auch die Begriffe „Zucht und Ordnung“ zusprechen würde.

¹ Vgl. Kolb Eberhard; Bleicken, Jochen, Gall, Lothar und Jakobs, Hermann (Hrsg.): Die Weimarer Republik. 3., überarbeitete und erweiterte Aufl. (Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Bd. 16). München: R. Oldenbourg Verlag 1993, S. 37.

Der Mann links von ihm ist ein Zeitungsmann.



Bild 3: Die bürgerliche Presse (Fragment)

Er ist weniger typisiert als individualisiert: Die Person trägt deutlich Porträtzüge des Medienunternehmers Alfred Hugenberg.



Bild 4: Hugenberg

(Quelle: <http://www.dra.de/online/hinweisdienste/wort/2001/bilder/hugenberg.jpg>)

Alfred Hugenberg galt damals als einer der wichtigsten Männer der politischen Rechten in der Weimarer Republik und als einer der bedeutendsten bürgerlichen Wegbereiter des Nationalsozialismus. Er baute den Hugenberg-Konzern auf, zu dem unter anderem die Universal-Film AG, der Scherl-Verlag und die Telegraphen-Union gehörten, und hatte so einen ungeheuren Einfluss auf die öffentliche Meinung. Durch antisemitische und nationalistische Propaganda trug er zum Aufstieg der rechten Parteien in der Weimarer Republik bei. 1919 wurde er in die Nationalversammlung, später als führender Mann der DNVP in den Reichstag gewählt.²

Es ist kein Zufall, dass die Personifikation der bürgerlichen Presse den Bleistift in der rechten Hand wie einen Dolch hält. Hier wird auf die „Dolchstoßlegende“ verwiesen, die besagt, dass während des Ersten Weltkrieges die Heimat der kämpfenden Front in den Rücken gefallen sei und die politischen Linkskreise verantwortlich gewesen wären für die militärische Niederlage und den drückenden Friedensvertrag. Für die konservativ-nationalistische Rechte erfüllte die Dolchstoßlegende eine politische Doppelfunktion: Zum einen wurde damit das Versagen der militärischen und politischen Führungsinstanzen verschleiert und das alte Regime entlastet, zum anderen gab es einen Sündenbock: Die Schuld wurde auf die revolutionären Kräfte und die Träger der Weimarer Republik verlagert. Die Dolchstoßlegende wirkte letztendlich selbst wie „ein Dolchstoß in den Rücken des neuen Staates“³, da ihr Wirkungsradius weit über die kompromisslosen Gegner der Republik hinaus reichte.

Das Blut an den Zeitungen und an dem Palmenzweig, der ein Symbol des Friedens darstellt, verweist auf die Falschheit der Friedensbereitschaft und die Unterstützung der skrupellosen rechten Parteien. Auf dem Kopf trägt die Personifikation der bürgerlichen Presse wie die Soldaten einen Stahlhelm, hier allerdings in Form eines umgedrehten Nachttopfs. Diese Darstellung stellt eine sarkastische Anspielung auf den Militarismus dar, den Hugenberg durch die Unterstützung der rechten Parteien vorangetrieben hat.

Die Fettleibigkeit und das gerötete Gesicht der dritten, statuenhaft dargestellten Person, ein Zeichen für übermäßigen Alkoholkonsum, zeichnen sie als Wohlstandsbürger aus. Der Mann repräsentiert den klassischen Parlamentarier der Weimarer Republik. Indizien dafür sind insbesondere das Schild an seiner Jacke mit der Aufschrift „Sozialismus ist Arbeit“ und die Kaiserreichsfahne, die vermuten lassen, dass er entweder eine konservative, reaktionäre Partei (Hinweis: Kaiserreichsfahne) oder eine soziale, demokratische Partei (Hinweis: Flugblatt mit der Aufschrift „Sozialismus ist Arbeit“) vertritt.

² Sabarsky Serge: George Grosz. Die Berliner Jahre. Italien 1985, S. 42.

³ Kolb Eberhard, Bleicken, Jochen, Gall, Lothar und Jakobs, Hermann (Hrsg.): Die Weimarer Republik. 3., überarbeitete und erweiterte Aufl. (Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Bd. 16), München: R. Oldenbourg Verlag 1993, S. 37.



Bild 5: Der Parlamentarier (Fragment)

Die Verbindung der Symbole für die sozialistische und die reaktionäre Seite in der Person des Parlamentariers symbolisiert kritisch das Zusammenwirken der sozialdemokratischen Volksbeauftragten mit Offizierkorps und alter Bürokratie. Ihrer Auffassung nach konnte die Ordnung nur durch dieses Bündnis aufrecht erhalten und die Bedrohung von Links abgewendet werden. Mit dem Haufen Kot, der aus dem Kopf herausragt, wird in drastischem Sarkasmus auf die Intelligenz und die Handlungen der Parlamentarier der Weimarer Republik verwiesen: „Nichts als Scheiße im Kopf“.

Zeitungsmensch und Parlamentarier werden überragt von der massigen Figur des Kirchenvertreters – worauf Kleidung und Gestik verweisen. Der Pfarrer macht eine segnende Geste in Richtung des brennenden Hauses, das symbolisch für die Unruhen und Konflikte in den Anfängen der Weimarer Republik steht, bei denen die politische Linke (Spartakus-Aufstand 1919) wie auch die Arbeiterschaft (Streikbewegung 1919) militärisch niedergeschlagen wurden.



Bild 6: Die Kirche und die Unruhen (Fragment)

Der Geistliche hält seine Augen geschlossen und beißt sich auf die eigene Zunge – Symbol für das Schweigen und die Tatenlosigkeit der Kirche im Hinblick auf das brutale Vorgehen der rechten Gruppierungen in der Weimarer Republik. Neben der Studentenschaft wird die protestantische Kirche 1919 als einer der Hauptträger der „Welle von rechts“⁴ bezeichnet. Und auch 1923 standen noch große Teile des protestantischen Kirchenvolks und der Kirchenführung der neuen demokratischen Verfassungsordnung mit Skepsis gegenüber.⁵

Damit kommen wir zur fünften Figur rechts oben im Bild: Der Soldat repräsentiert das Militär bzw. die Reichswehr.

⁴ Kolb Eberhard, Bleicken, Jochen, Gall, Lothar und Jakobs, Hermann (Hrsg.): Die Weimarer Republik. 3., überarbeitete und erweiterte Aufl. (Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Bd. 16), München: R. Oldenbourg Verlag 1993, S. 37.

⁵ Ebd., S. 54.



Bild 7: Das Militär (Fragment)

Die Reichswehr hatte eine antirepublikanische Haltung und große Teile des Offizierskorps vertraten ein konservatives, monarchistisches Weltbild; sie lehnten die Weimarer Republik ab. In den krisengeschüttelten Jahren, in den Anfängen der Weimarer Republik, wurde die Armee vor allem im Kampf gegen aufständische linke Kräfte eingesetzt wie etwa beim Spartakusaufstand 1919. Die Reichswehr hatte enge Kontakte zu republikfeindlichen Wehrverbänden wie dem Stahlhelm oder dem Kyffhäuserbund. Zudem kooperierte sie mit nationalistischen Freikorps, als diese im Oktober und November 1923 in Thüringen und Sachsen einmarschierten, um die dort entstandenen linken Koalitionsregierungen abzusetzen. Sehr deutlich wird die Haltung der Reichswehr auch am Beispiel des Kapp-Putsches 1920 und des parallel beginnenden Märzaufstandes. Der Märzaufstand, ein Aufstand linksgerichteter Arbeiter des Ruhrgebiets, der sich anlässlich des Kapp-Putsches entwickelte, wurde von ihr niedergeschlagen. Beim rechtsgerichteten Putsch gegen die Weimarer Republik reagierte sie mit Passivität.

Auch Bildaufbau und Komposition sind bedeutungsträchtig. Bei dem Gemälde wird eine Zweiteilung in die unteren zwei Drittel und das obere Drittel deutlich.



Bild 9: ?

Optisch ergibt sich diese Teilung aufgrund folgender Merkmale: Die unteren zwei Drittel erscheinen durch den Tisch, die weißen Hemden, die Zeitungen und den umgedrehten Nachtopf wesentlich heller als das obere Drittel, das überwiegend in den Farben Grau und Schwarz gehalten ist. Durch die fast leichenblasse Hautfarbe der vorderen drei Personen wird dieser Gegensatz noch verstärkt. Auch durch die Blickrichtung der Personen wird ein Gegensatz zwischen den beiden Teilen deutlich. Während der Betrachter von den Personen im unteren Teil tendenziell angeschaut wird, sind Blickrichtung und Aktionen der beiden Personen im oberen Teil deutlich nach außen gerichtet. Außerdem ist auch die zeichnerische Darstellung der Personen im unteren Teil differenzierter als die der Personen im oberen Teil. Der Künstler hat hier viele kleine Details verwendet, um die Personen den verschiedenen Gruppierungen als repräsentativ zuzuordnen. Im oberen Teil des Bildes dagegen nehmen diese Details deutlich ab.

Die optischen Merkmale sind inhaltlich bedeutungsträchtig: Der untere Teil stellt den aktiven, den denkenden Teil der Bevölkerung dar und hat großen Einfluss auf die Gesellschaft. Die vorderen drei Personen, die Verkörperungen des gehobenen Mittelstandes, der bürgerli-

chen Presse und der Parlamentarier, sind die Hauptfiguren und bilden das Zentrum der Kritik von George Grosz. Der obere Teil dagegen stellt den eher passiven bzw. den bloß ausführenden Teil dar. Kirche und Militär haben Kontakt nach außen und stehen mit anderen, nicht abgebildeten Teilen der Gesellschaft, z.B. dem Bürgertum, in Kontakt. Sie verfügen aber über weniger Einfluss und sind eher ein Teil des Ganzen.

Betrachtet man noch einmal das Bild als Gesamtheit, fällt auf, dass es übervoll ist. Die Personen überlappen, überschneiden sich, es gibt keinen bestimmten Betrachterstandpunkt und keinen einheitlichen Handlungsraum; das Gemälde ähnelt einer Collage. Fast scheint es, als türmten sich die Personen im „Zick-Zack“ übereinander. Das löst beim Betrachter zunächst Hektik und Verwirrung aus und verleiht der gesamten Komposition Instabilität – ein programmatischer Gegensatz zum Bildtitel „Die Stützen der Gesellschaft“. Die scharfe Gesellschaftskritik und Schuldzuweisung mit ihrer historiographischen Bedeutung bedient sich einer höchst provokativen Ästhetik.