



Abb. 1: Blick von der Grande Galerie in die Salle des États, Paris, Musée du Louvre, Aufnahme vom 29.06.2005

Oskar Bätschmann

## Die Bilder macht das Publikum

### *Im Bild*

Der folgende Beitrag für Wolfgang Kemp ist eine aktuelle Ergänzung zu seinen vielfältigen Forschungen und Publikationen zur Rezeptionsästhetik. 1982 stellten wir in Kassel das gemeinsame Interesse an dieser Fragestellung fest. Damals war Wolfgang Kemp schon an der Arbeit für sein Buch *Der Anteil des Betrachters* und für seine Anthologie mit Beiträgen verschiedener Autoren zu Problemen der Rezeption: *Der Betrachter ist im Bild*.<sup>1</sup> Diese beiden Publikationen hatten die weitreichende Folge, dass die Beziehungen zwischen Produzent und Adressat zum kanonischen Bestandteil der modernen kunstgeschichtlichen Analysen wurden. Im *Ausstellungskünstler* von 1997 habe ich versucht, diese Forschungen auszudehnen auf die sich wandelnden Beziehungen zwischen Künstlern, Institutionen der Präsentation und dem Publikum.<sup>2</sup>

### *Exhibitio*

Genau auf das Jahr 2005 hat der Louvre, das repräsentative Museum Frankreichs, nach längeren Arbeiten den Saal – die *Salle des Etats* – mit seinem berühmtesten Gemälde, der *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci, für das Publikum neu geöffnet (*Abb. 1*).<sup>3</sup> Während Jahrzehnten war das Gemälde fast unsichtbar hinter grünlichem Panzerglas in einer Vitrine an der Seitenwand des Saales verborgen, bevor es während der Restaurierung des Saales in die Grande Galerie ausgelagert wurde, mitsamt dem Gehäuse, das ihm Unwirklichkeit und Unsichtbarkeit sicherstellte.

Für die neue Präsentation des berühmten Gemäldes hat der Louvre keinen materiellen Aufwand gescheut und es mit einem respektablen intellektuellen Aufwand garniert. Leonardos Porträt der Lisa Gherardini, der Gattin des Francesco del Giocondo, wurde an den Platz gebracht, der zuvor dem monumentalsten Gemälde der italienischen Schule, der 1797 aus Venedig geraubten *Hochzeit von Kanaa* von Paolo Veronese mit den Ausmaßen 666 x 990 cm, eingeräumt war. Dazu ließ man einen gewaltigen, annähernd quadratischen Rahmen mit schein-metallischer Oberfläche in den

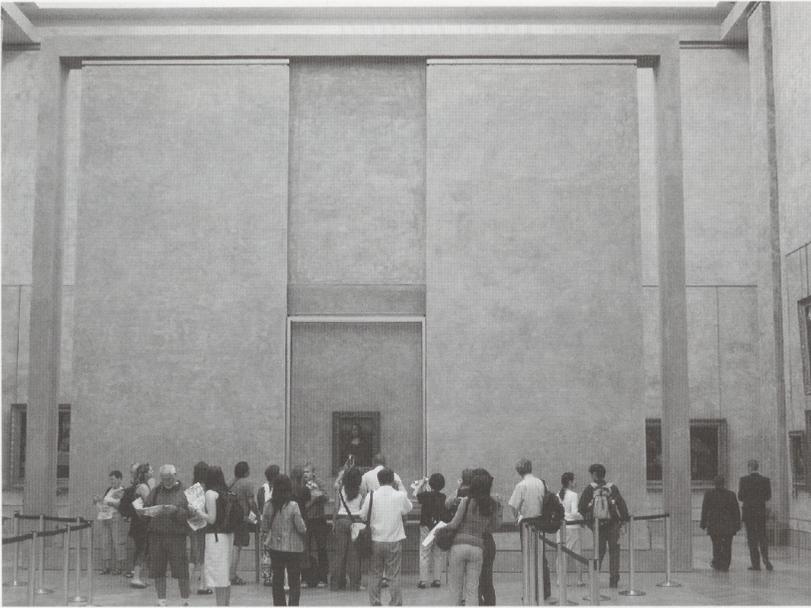


Abb. 2: Installation von Leonardos Gemälde in der Salle des Etats, Paris, Musée du Louvre, Aufnahme vom 29.06.2005

großen Raum stellen (Abb. 2). Darin wurde ein wand-ähnliches dreiteiliges Gebilde eingehängt, das saalseitig aus zwei seitlichen flachen Risaliten besteht, die eine rechteckige Nische flankieren. In deren unterer Hälfte sind zwei Panzergläser eingehängt, wobei das eine vor dem Gemälde Leonardos steht, das andere sich dahinter durchzieht. Zwischen diesen Panzergläsern befindet sich ein großer breiter Aluminiumrahmen, der Leonardos Gemälde, das im gewohnten Galerierahmen präsentiert wird, noch einmal breit umfasst. Mental, visuell und körperlich auf Distanz gehalten wird das Publikum zusätzlich durch den unterhalb des Panzerglases nach vorn ragenden breiten Tisch aus verleimten Hölzern und durch ein aus verleimtem Holz geformtes Kreissegment, das an metallenen Stützen am Boden befestigt ist (Abb. 3).

Es ist ohne weiteres klar, dass diese Inszenierung von Leonardos Gemälde mit der kultischen Anordnung von Bildern ihr Spiel treibt: der Tisch ist eine Altarmensa, in dem sogar die *Capsa* nicht fehlt, der Reliquienbehälter, der allerdings hier eine Sicherheitsvorrichtung birgt. Der hölzerne Bogen nimmt Form und Funktion einer Chorschranke ein, das Gemälde Leonardos wird als Kultbild zur Verehrung präsentiert. Die Anregung für das Spiel der Inszenierung liefert die Präsentation der wundertätigen Bilder, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts in den katholischen Gebieten, ausgehend von Italien, mit unerhörtem Pomp neu vorgenommen wurde. Ein Beispiel nur: für die berühmteste Marienikone Roms, die *Salus Populi Romani*, ließ Paul V. Borghese zu Anfang des 17. Jahrhunderts in S. Maria Maggiore eine große Kapelle erbauen. Im prächtigen Altaraufbau von Girolamo Rainaldi und Pompeo Targoni



Abb. 3: Mona Lisa als Altargemälde oberhalb der Mensa, Paris, Musée du Louvre, Aufnahme vom 29.06.2005

präsentieren seit 1613 goldene Engel unter dem schwebenden Heiligen Geist die Ikone in einem kostbaren Rahmen (Abb. 4). Die farbigen Marmore, der verschwenderische Einsatz von Lapislazuli für Bildgrund und Rahmungen, die Edelsteine und die Jaspissäulen steigern die Kostbarkeit des wundertätigen Bildes und erhöhen die Bereitschaft zur Verehrung des Bildes, das nach damaliger Auffassung von quasi-göttlicher Herkunft war, nämlich von einem berühmten Maler, dem Evangelisten Lukas, stammte.<sup>4</sup>

Die Inszenierung von Leonardos Gemälde im Louvre greift derartige nachtridentinische Inszenierungen von wundertätigen Bildern auf, nicht ohne augenfällige Vereinfachung: weder plastischer Schmuck, noch goldene Engel oder Halb- und Edelsteine werden bemüht, vielmehr kam ein schmutzigbrauner fleckiger Verputz zum Einsatz für die Risalite und die Nische. Die Wiederaufnahme ist vielleicht ironisch. Eines ist gleich geblieben: das berühmte Bild Leonardos ist durch Panzerglas und Spiegelung nur halb sichtbar wie die berühmte Ikone Roms in ihrem gläsernen Schrein in S. Maria Maggiore.

2005 erinnert der Louvre mit dieser Inszenierung an den verschütteten kultischen Ursprung der Schaustellung von Bildern. Es ist fast selbstverständlich, dass der Louvre nichts zurückweist, was ihm zur Werbung dienen kann, auch nicht die Mittäterschaft an der 100-Millionen-Dollar-Film-Produktion nach Dan Browns globalen Bestseller *The Da Vinci Code*, die Ende Mai mit Tom Hanks in der Hauptrolle begann. Das Museum als Drehort kann – Gerüchten zu Folge – einen Tagessatz zwischen 15000 und 24000 Euro verrechnen.



Abb. 4: Die Cappella Paolina mit der neuen Installation der Ikone Salus Populi Romani, 1605–1631, Rom, S. Maria Maggiore

### *Elevatio*

Vor Leonardos *Mona Lisa* nimmt das Publikum ohne Anweisung ein gläubiges Verhalten ein (Abb. 5), das als Verehrung zu erkennen ist, die ähnlich durch Gläubigen Ikonen und Gnadenbildern entgegen gebracht wurde. Zu beobachten ist, dass Scharen von Besuchern das Gemälde Leonardos aufsuchen und die meisten Ankommenenden sofort beide Hände in die Höhe strecken, wie wenn sie eine Opfergabe darbringen wollten. Es handelt sich um eine *Elevatio*. Niemand schaut auf das Gemälde, dessentwegen man sich eingefunden hat. Vielmehr halten die Besucher ein kleines



Abb. 5: Pilgerschar vor Leonardos Mona Lisa, Paris, Musée du Louvre, Aufnahme vom 29.06.2005

Kästchen, das einem winzigen Reliquienschrein gleicht, in die Höhe, während sie ihren Blick auf dessen Hinterseite richten, wo wunderbarerweise das Gemälde Leonardos verkleinert aufleuchtet. In dieser frommen Betrachtung des Kästchens verharren die Neu-Gläubigen während einiger Zeit, danach nehmen sie das Kästchen herunter und prüfen, ob und wie das Gemälde weiterhin in der kleinen Scheibe aufleuchtet. Einige nicken, andere wiederholen den Vorgang. Nicht wenige versuchen trotz des großen Andrangs die Partnerin oder den Partner vor dem Gemälde Leonardos zu platzieren, um beide zusammen in das Kästchen aufnehmen zu können. Dies geschieht mit hoher Präferenz vor der *Mona Lisa*, nur wenige stellen sich zu diesem Zweck auf der gegenüberliegenden Seite vor dem Gemälde von Paolo Veronese auf. Der Grund dürfte darin zu finden sein, dass sich vor Veronese leichter ein freier Platz für diese Anordnung finden lässt. Mehrere Paare platzieren sich auch vor die Nike von Samothrake im Treppenhaus für eine gemeinsame Aufnahme, aber diese Plastik konnte bei weitem nicht die Beliebtheit des Gemäldes von Leonardo erlangen.

In dieser Art, des Gemäldes habhaft zu werden, ist die digitale Erneuerung des alten Brauchs zu sehen, von einem verehrten Bild eine Reproduktion in kleinem Format mit sich auf die Rückreise zu nehmen. Solche reproduzierten Nachahmungen (*santini*) wurden zum Kauf angeboten, beispielsweise in Einsiedeln, von dessen Madonnengnadenbild der Meister E. S. 1466 drei Kupferstiche in verschiedenen Größen anfertigte, die vom Benediktinerkloster den Pilgern als Souvenir zum Verkauf feilgeboten wurden. Später ersetzten Postkarten und billige Offsetdrucke weltweit die graphischen Reproduktionen von Gnadenbildern. Im Vergleich mit den analogen



Abb. 6: Meister E. S., Große Madonna von Einsiedeln, 1466, Kupferstich, 21 x 12,3 cm, Berlin

Apparaten erlauben heute die digitalen Aufnahmeapparate dem Publikum, in weit größerem Umfang und mit verbesserter Kontrolle die Bilder selbst anzufertigen.

Gibt es einen Unterschied zwischen dem Umgang mit dem wundertätigen Bild und dem Gebrauch von Leonardos Porträt? Der größte und teuerste der drei Stiche des Gnadenbildes in der Kirche des Benediktinerklosters Einsiedeln (Abb. 6) zeigt zwei kniende Pilger vor dem Altar und weitere seitlich des Altars. Die beiden knienden Pilger, eine Frau und ein Mann, sind Angebote von Funktionsporträts, die dem frommen Käufer die Anwesenheit vor dem Gnadenbild in Einsiedeln durch die dargestellten Pilger bestätigen können. Der Andrang in Einsiedeln zum Gnadenbild war zwar etwas geringer als der heutige Andrang zu Leonardos *Mona Lisa*: zu diesem pilgern jährlich 6 Millionen Besucher, während man die Zahl der Pilger in Einsiedeln im Jubiläumsjahr 1466 auf 130 Tausend schätzt und berichtet, dass wegen des über-

aus großen Andrangs vielen Leuten der Zutritt zur Kapelle verwehrt werden musste.<sup>5</sup> Zugleich lässt sich aber auf den wirklichen Unterschied aufmerksam machen: für den Besuch von Leonardos Gemälde gibt es im Gegensatz etwa zur Pilgerreise zur Madonna von Einsiedeln oder zur Verehrung der *Salus Populi Romani* keinen Ablass. Der Grund ist noch nicht von Marketingexperten erforscht. Vielleicht hat das Publikum noch nicht danach verlangt, vielleicht ist die Geschäftsidee, obwohl sie bereits 1517 bedeutend eingeschränkt werden musste, noch immer zu delikata.

### *Reproductio*

Der Louvre schafft dem Publikum den Ort für den gemeinsamen Einzel-Auftritt mit Leonardo oder der *Mona Lisa*. Das Publikum fertigt sich selber die digitale Bestätigung für den Auftritt mit dem berühmtesten Museumsbild der Welt. Über Orte und Bilder, deren Beziehungen erst noch zu analysieren seien, äußerte Hans Belting: „Man ging in vielen Kulturen Götterbilder an den Orten besuchen, an denen sie residierten. Unzählige Madonnenbilder besaßen nicht nur eine lokale Bedeutung, sondern eine lokale Identität, die sich besitzergreifend vor den Allgemeinbegriff einer Madonna schob. Die Aura alter Bilder war nicht nur ein insgeheim sakralisierter Dingbegriff, sondern in noch höherem Masse ein sublimer Ortsbegriff. Das Museum wurde in der Moderne ein Refugium für Bilder, die ihren Ort in der Welt verloren hatten und ihn mit einem Ort der Kunst vertauschten.“<sup>6</sup> Nicht nur, wie man weiß: die Sammlungen und Museen haben auch dafür gesorgt, dass die Bilder ihren Ort verloren, und seit der Gründung von Sammlungen und Museen sind Bilder dafür bestimmt worden, darin ihren Ort zu haben. Die *Mona Lisa* Leonardos hat im Louvre ihren endgültigen Ort gefunden, wie es die kultische Inszenierung bekräftigen will, nachdem sie das Haus del Giocondo verlassen und in die Sammlung von François I<sup>er</sup> gekommen war. Man kann die neue Inszenierung von Leonardos *Mona Lisa* im Louvre mit den Worten von Walter Benjamin beschreiben: sie ist der Versuch, den Ausstellungswert zugunsten des Kultwertes zurückzudrängen und dem Bild sekundär über die Verortung wieder „Echtheit“ zu verschaffen. Das entspräche der Umkehrung eines geschichtlichen Vorgangs, den Benjamin als Verlust der Aura durch die technische Reproduktion beschrieb. Die Aura sah Benjamin mit dem „Hier und Jetzt des Originals“ verbunden.<sup>7</sup> Boris Groys, der die Aura umschrieb als „Verhältnis des Kunstwerks zu dem Ort, an dem es sich befindet“ und sie entkoppelte vom materiellen Bestand des Kunstwerks, erörterte die Möglichkeit einer Verwandlung einer Kopie in ein Original im Museum und die Hervorbringung von Originalen im World Wide Web.<sup>8</sup>

Die Inszenierung im Louvre suggeriert dem Publikum gegenüber dem Gemälde Leonardos ein bestimmtes Verhalten, die Verehrung des Bildes, das mit der *vereneratio* eines Gnadenbildes durch Gläubige übereinstimmt. Das Publikum kommt aber der Suggestion nur teilweise nach. Es bietet einen Ersatz für die Verehrung an, indem es das Kästchen dem Bild entgegenstreckt wie eine Opfergabe, mit dieser aber mehr das Neh-



Abb. 7: Mona Lisa digital, Paris, Musée du Louvre, Aufnahme 29.06.2005

men als das Geben betreibt. Es geht darum, das Bild im digitalisierten Miniaturkästchen mit sich wegzutragen (Abb. 7). Diesem Verlangen des Publikums hat ein so mächtiges Museum wie der Louvre vollständig nachgegeben. Was das Publikum mit seinen Bildern von der *Mona Lisa* anstellt, sollte kunst- und mediensoziologisch erforscht werden. Vorläufig sind nur Vermutungen vorzubringen: vielleicht werden die Aufnahmen zu Hause angeschaut, vielleicht werden sie für eine Vorführung eingesetzt, und sei es nur, dass der Autor die digitalen Bilder sich selbst am Bildschirm des Computers oder des Fernsehapparates anschaut. Vielleicht ist es aber auch sein Ehrgeiz, seine eigenen Aufnahmen von der *Mona Lisa* ins Netz zu stellen. Damit würde „eine (Re-)Originalisierung der Kopie“ geschehen, wie Boris Groys annimmt, allerdings unter der Voraussetzung, dass vom materiellen Bestand des Gemäldes vollständig abstrahiert wird. Als unwahrscheinlich darf betrachtet werden, dass das Publikum die seit Marcel Duchamp unter Künstlern beliebte Attackierung von Reproduktionen des Gemäldes oder den schändlichen Missbrauch für Präservativreklamen oder Präsidentenporträts fortsetzt.

Wieder handelt es sich zunächst um einen bekannten Vorgang: von einem wundertätigen Bild wurde zur Ausbreitung und künftigen Belebung des Geschäfts die Verbreitung im Kupferstich, in der Photographie, im Offsetdruck und in weiteren Medien organisiert. Die Bilder von der Einsiedler Madonna haben möglicherweise dazu beigetragen, weitere Scharen von Pilgern nach Einsiedeln zu locken, um sich die Anwesenheit vor dem Gnadenbild der Madonna authentisch bezeugen zu lassen für die Gutschrift des Ablasses im Jenseits.

Aber wird denn die Aura des Kunstwerks, wenn man denn an deren Wiederherstellung durch die Inszenierung glauben möchte, nicht sofort wieder zerstört durch den tausendfachen Einsatz von Digicams durch das Publikum? Benjamin hielt die

Aura im Sinne der Echtheit des Einmaligen im Hier und Jetzt für verloren. Aber dies war nur der eine Begriff von „Aura“. Einem andern Begriff hingen um 1900 die zahlreichen okkulten Strömungen nach, die versuchten, „Aura“ als unsichtbaren geistigen Lichtrand der Körper zu erfassen und photographisch festzuhalten.<sup>9</sup> Dabei mussten die Möglichkeiten der Nachbearbeitung in der Dunkelkammer ausgeschöpft werden. Vergleichbares bringen die digital reproduzierenden Aufnahmen von Leonardos Mona Lisa durch eine rein technische Mystifikation hervor. Die unbelehrbaren Programme der Digitalkameras schalten automatisch den Flash ein, und der Blitz erscheint durch Spiegelung als weißer Widerschein vor der *Mona Lisa*. Das ist die Aura von heute, der photographierte Flash.

Postscriptum: Die Aufnahmen vom Publikum im Louvre haben historischen Wert. Noch im Sommer 2005 wurde das Photographieren im ersten Geschoss verboten.

### Anmerkungen

- 1 Wolfgang KEMP, *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; Wolfgang KEMP (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.
- 2 Oskar BÄTSCHMANN, *Ausstellungskünstler. Kunst und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997; vgl. die Rezension von Wolfgang KEMP, *Kunst und Karriere. Wie der Zwang zum Ausstellen Künstler in Konflikte treibt*, in: *Die Zeit* 9 (19. Feb. 1998), S. 39.
- 3 Zur *Mona Lisa*: Frank ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci. Mona Lisa. Das Porträt der Lisa del Giocondo. Legende und Geschichte*, Frankfurt a. M. 1994; zum Diebstahl vom 22. August 1911: Jérôme COIGNARD, *On a volé la Joconde*, Paris 1990.
- 4 Gerhard WOLF, Regina Coeli, Facies Lunae, „Et in Terra Pax“. Aspekte der Ausstattung der Capella Paolina in S. Maria Maggiore, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 27/28 (1991/92), S. 283–336. Darin werden die Ausführungen Bagliones von 1642 zitiert.
- 5 Meister E. S. *Ein Oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*. Katalog der Ausstellung in München und Berlin 1986/87, München: Staatliche Graphische Sammlung, 1986, Nr. 32, S. 44–46; Horst APPUHN, Das Monogramm des Meisters E. S. und die Pilgerfahrt nach Einsiedeln, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunst*, 45 (1988), S. 301–314.
- 6 Hans BELTING, *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 61.
- 7 Walter BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1935], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. I/2, Frankfurt a. M. 1974, S. 471–508.
- 8 Boris GROYS, Die Geburt der Aura. Variationen über ein Thema Walter Benjamins, in: *Neue Zürcher Zeitung* (11./12. November 2000), S. 83–84.
- 9 Andreas FISCHER, Ein Nachtgebiet der Fotografie, in: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Ostfildern 1995, S. 502–545.

### Bildnachweis

Abb. 1–7: Archiv des Autors (© OB).