

Geschichte im Krimi

Beiträge aus den Kulturwissenschaften

Herausgegeben von
Barbara Korte und Sylvia Paletschek



2009

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung, Köln.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:

Porträt von Gaius, einem Enkel Oktavians, Marmor,
Ende 1. Jh. v. Chr./Anf. 1. Jh. n. Chr., in: Musée de l'Arles antique,
Arles 1996, S. 50.

© 2009 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Satz: Wissenschaftlicher Bücherdienst, Köln
Druck und Bindung: Strauss GmbH, Mörlenbach
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Germany

ISBN 978-3-412-20253-8

Frank Zöllner

Dan Browns *Sakrileg*: Hermeneutik zwischen Aby Warburgs Ikonologie und Giovanni Morellis Stilkritik?

Dan Browns *Sakrileg* ist eine erfolgreiche Mischung aus Krimi, Kunstführer und Verschwörungstheorie. Fast nichts, was im Buch und in seiner Verfilmung behauptet wird, ist wahr im Sinn einer nachvollziehbaren Argumentation – auch wenn das zu Beginn der deutschen Ausgabe des Bestsellers unter der Überschrift »Fakten und Tatsachen« insinuiert wird.¹ Gleichwohl lohnt eine Auseinandersetzung mit den teilweise aberwitzigen Thesen von *Sakrileg*, denn erstens werden Wissenschaftler dort zusammen mit Verschwörungstheoretikern als weltfremde Trottel dargestellt, zweitens finden selbst die absurdesten Bilddeutungen Dan Browns bei einem breiten Publikum allergrößten Zuspruch, drittens bietet das Buch eine als Kriminalroman verpackte hermeneutische Strategie, deren Struktur den Geisteswissenschaften nicht fremd ist, und viertens gelten Dan Browns groteske Exegesen selbst unter Akademikern gelegentlich als legitime Deutungsoptionen.

Um was geht es in dem Buch? Im Zentrum der Handlung stehen zwei Protagonisten, der Symbolforscher Robert Langdon und die Kriminologin Sophie Neveu, die mithilfe ihrer Deutungen und Dechiffrierkünste einem gewaltigen Komplott auf der Spur sind. Sie entdecken, dass die Katholische Kirche Jahrhunderte lang unbequeme Wahrheiten verheimlicht hat, namentlich, dass kein geringerer als Jesus Christus zusammen mit der heiligen Maria Magdalena ein Kind gezeugt habe, dass dieses skandalöse Geheimwissen von einer Bruderschaft, der Bruderschaft von Sion, bewahrt wurde und dass die reaktionäre katholische Organisation Opus Dei die Aufdeckung jener skandalträchtigen Geschichten mit allen Mitteln, auch mit Mord, zu verhindern suchte. Leonardo da Vinci und andere illustre Mitglieder dieser Sionsbruderschaft seien glühende Verehrer »göttlicher

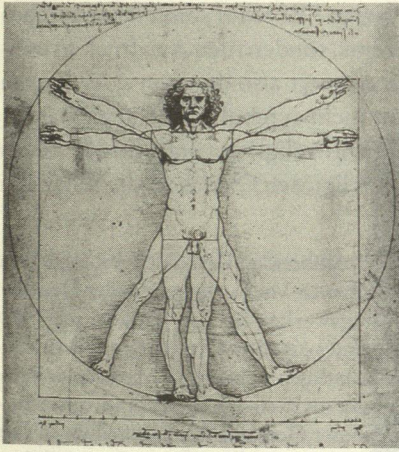
¹ DAN BROWN: *Sakrileg. The Da Vinci Code*. Übers. PIET VAN POLL. Illustrierte Ausgabe. Bergisch Gladbach 2005, S. 9. Ich zitiere im Folgenden nach der deutschen Übersetzung der illustrierten Ausgabe. In der erstmals 2003 erschienenen Originalausgabe ist nur von »fact« die Rede. Die Literaturangaben für die hier berührten, sehr umfangreichen Forschungskomplexe (Leonardo da Vinci, Ikonologie, Stilkritik) sind auf das Wesentliche beschränkt. Gedankt sei den geduldigen und ebenso den streitbaren Zuhörern, die auf meinen Vortrag bei verschiedenen Gelegenheiten (u. a. an den Universitäten in Leipzig, Dresden und Hamburg-Harburg sowie am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München und last not least auf dem Freiburger Symposium »Geschichte und Krimi«) mit immer neuen Anregungen reagiert haben. Gedankt sei auch Annika Michalski, Leipzig, für die kritische Lektüre des Textes.

Weiblichkeit« (S. 128) gewesen und hätten daher die frauenfeindliche und konservative Katholische Kirche gering geschätzt. Am Ende des als Gralsuche inszenierten Krimis steht schließlich die Forderung, »das göttlich Weibliche wieder in sein Recht einzusetzen« (S. 456).

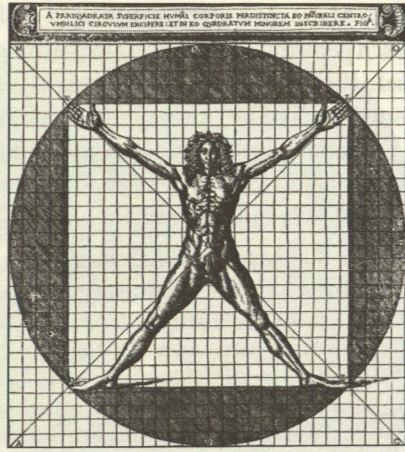
Kommen wir zu den Details des Romans und zu seinen hermeneutischen Strategien, in denen Bilder eine zentrale Rolle spielen. So setzt die bildliche Inszenierung eines Mordes auch den ersten Akzent der Handlung. Es geht um Jacques Saunière, den Direktor des Louvre, der gleich zu Beginn von einem Mitglied der katholischen Glaubensorganisation Opus Dei in der Grande Galerie des Pariser Museums ermordet wird. Saunière ist Träger des oben genannten Geheimnisses, dass Jesus und Maria Magdalena eine intime Beziehung hatten. Von einem Bauchschuss tödlich getroffen, versucht er der Nachwelt eine Botschaft zukommen zu lassen. Was mit dem Mord an Saunière geschieht, kann man getrost als »Der Tod als Bild« bezeichnen, denn der sterbende Louvre-Chef hat sich im Todeskampf so ausgestreckt und mit eigenem Blut bemalt, dass den kundigen Exegeten die Position der Leiche an die berühmteste Zeichnung Leonardo da Vincis erinnert (Abb. 1). Bei Dan Brown wird die mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Boden des Louvre liegende Leiche folgendermaßen gedeutet:

Auch Saunières linker Zeigefinger war blutverschmiert. Er hatte den Finger augenscheinlich in die Wunde getaucht und den blutigen Finger dann als Pinsel und seinen nackten Bauch als Leinwand benutzt, um für den befremdlichen Anblick seines makabren, selbst gewählten Sterbelagers zu sorgen: Er hatte sich ein Symbol auf den nackten Leib gemalt, fünf gerade Linien, die zusammen einen fünfzackigen Stern ergaben. Das Pentagramm. (S. 48)

Der eigene Körper als Leinwand, das eigene Blut als Farbe, der Zeigefinger als Pinsel – ein Fest für Körperdiskurs und Bildtheorie. Doch wenden wir uns den Protagonisten des Romans zu. Dem Symbolologen Robert Langdon und der Kriminalistin Sophie Neveu gelingt es unschwer, das makabre Arrangement als einen verschlüsselten Hinweis auf Leonardo da Vinci zu deuten. Tatsächlich hatte der Florentiner Künstler um 1490 eine Proportionszeichnung geschaffen, deren figurliche Disposition der Leiche im Louvre entspricht. Langdon gelangt daher zu dem Schluss, dass Leonardo mit seiner Zeichnung die Harmonie des Männlichen und Weiblichen zum Ausdruck habe bringen wollen. Tatsächlich kann man über Browns Versuch, Kreis und Quadrat als Symbole des Weiblichen einerseits und Männlichen andererseits zu deuten, nur verzweifelt den Kopf schütteln. Frauen sieht der Autor offenbar eher als runde Wesen an, Männer eher als eckig oder kantig. Selbst wenn man eine stabile Vorurteilsstruktur für eine gute Sache hält, ist diese Deutung von Kreis und Quadrat kein hermeneutischer Selbstläufer. Der Natur des Symbolischen wird hier unterstellt, dass sie eine Größe jenseits empirischer Überprüfbarkeit sei, basierend auf einem magischen Zauber, der jenseits der Möglichkeiten rationaler Diskursformen steht.



1 Leonardo da Vinci, *Proportionsfigur nach Vitruv*, (De architectura III.1) Ausschnitt, um 1490, Feder über Metallstift, 344 x 245 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia.



2 Cesare Cesariano, *Proportionsfigur nach Vitruv*, Holzschnitt aus Cesarianos Vitruv-edition, Como 1521, fol. 50 recto, Privatbesitz.

Natürlich lohnt hier ein kundiger Blick auf das analysierte Objekt, denn die Proportionsstudie Leonardos zeichnet sich gerade dadurch aus, dass in ihr Kreis und Quadrat nicht miteinander harmonisieren, was ein Vergleich zu verwandten Figuren verdeutlicht. Eine Harmonisierung der beiden geometrischen Figuren würde am ehesten mit der mittelalterlichen Quadratur zu bewerkstelligen sein: Der Kreis umfasst genau das Quadrat oder umgekehrt. Doch ganz im Gegensatz zu anderen Künstlern vor ihm und nach ihm versuchte Leonardo eben nicht, Kreis und Quadrat einander harmonisch einzuschreiben, denn ein solcher Harmonisierungsversuch führt zu einer unschön gestreckten Proportionsfigur mit viel zu großen Händen und Füßen sowie zu einer beeindruckenden Erektion, wie der entsprechende Holzschnitt aus dem 1521 publizierten Vitruvkommentar des Mailänder Architekten Cesare Cesariano belegt (Abb. 2).² Wie wenig Leonardos Zeichnung mit Symbolik zu schaffen hat, lehrt ein Blick auf ihre Entstehungsgeschichte. Leonardo hatte im April 1489 damit begonnen, zwei gut gebaute junge Männer vom Scheitel bis zur Sohle genauestens zu vermessen. Die Resultate seiner anthropometrischen Studien hielt der Künstler in zahlreichen Zeichnungen und Notizen akribisch fest, um sie dann in der bekannten Proportionsstudie mit

² Vgl. FRANK ZÖLLNER: *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*. Worms 1987, S. 127–143.

dem Mann im Kreis und Quadrat gipfeln zu lassen.³ Er schuf somit keine symbolisch gemeinte Illustration eines ideellen Konzepts, sondern den Ausdruck wissenschaftlicher Empirie. Dan Browns Vorgehen erinnert also daran, wie leicht man etwas als Symbol missverstehen kann, was gar nicht symbolisch gemeint war.

Kommen wir zum nächsten Punkt: Um die anti-religiösen und anti-klerikalen Ideen Leonardos zu belegen, stellt Brown den religiösen Charakter der religiösen Gemälde Leonardos radikal infrage:

Sogar da Vincis gewaltige Produktivität an atemberaubenden Gemälden mit religiösen Inhalten trug zur Verbreitung des gegen ihn erhobenen Vorwurfs spiritueller Heuchelei bei. Er malte Hunderte von lukrativen Auftragswerken für den Vatikan, schuf die Gemälde jedoch nicht als frommen Ausdruck seines eigenen Glaubens, sondern verstand sie als Mittel zur Finanzierung seines aufwändigen Lebensstils. Zu seinem Pech war Leonardo da Vinci überdies ein Querkopf, der oft Gefallen daran fand, unvermutet die Hand zu beißen, die ihn fütterte. In viele seiner Gemälde mit Darstellungen von Heiligen arbeitete er symbolische Bezüge ein, die seinen eigenen Überzeugungen verpflichtet und alles andere als christlich waren – und streckte damit unterschwellig der Kirche die Zunge heraus. (S. 61 f.)

Natürlich finden sich keine unchristlichen Symbole in den religiösen Gemälden Leonardos (dessen angebliche Neigung zur Häresie im Übrigen durch die Bestimmungen seines Testaments widerlegt wird);⁴ allerdings sind seine Bilderfindungen innovativ, was Dan Brown dann als geheime und skandalöse Bildsprache missdeutet. Ein Beispiel hierfür ist die erste Fassung der *Felsgrottenmadonna* (Abb. 3). Das für eine franziskanische Bruderschaft geschaffene Gemälde beschreibt er folgendermaßen:

Leonardo da Vinci hielt sich zwar an die Vorgaben, doch als er das Gemälde ablieferte, reagierte die Bruderschaft mit Entsetzen. Er hatte das Bild mit einer Fülle unannehmbarer brisanter Details versehen.

Das Gemälde zeigte die sitzende Jungfrau Maria in einem blauen Gewand, den ausgestreckten rechten Arm um ein Kleinkind gelegt, vermutlich Jesus. Dem Kind gegenüber sitzt Uriel, ebenfalls mit einem Kleinkind, vermutlich Johannes der Täufer. Im Gegensatz zu den üblichen Szenarien, in denen Jesus den Johannes segnet, scheint hier seltsamerweise Johannes Jesus zu segnen – und Jesus lässt es geschehen. Noch weniger annehmbar war, dass Maria die Hand mit unverkennbar drohender Gebärde über den Kopf des kleinen Johannes hält, wobei ihre Finger wie Adlerklauen erscheinen, die einen unsichtbaren Kopf gepackt haben. Und schließlich das unverblümete und Furcht erregendste Detail: Genau unter Marias gekrümmten Fingern macht der Erzengel

³ Vgl. ZÖLLNER (wie Anm. 2), S. 77–87; sowie FRANK ZÖLLNER: Die Bedeutung von Codex Huygens und Codex Urbinas für die Proportions- und Bewegungsstudien Leonardos da Vinci. In *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), S. 334–352.

⁴ EDOARDO VILLATA: *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*. Mailand 1999, Nr. 323.

3 Leonardo da Vinci,
Die Felsgrottenmadonna (*Maria*
mit dem Christuskind, dem Johannes-
knaben und dem Erzengel Uriel),
 1483–1484/1485, Öl auf Holz,
 auf Leinwand übertragen,
 197,3 x 120 cm, Paris, Louvre.

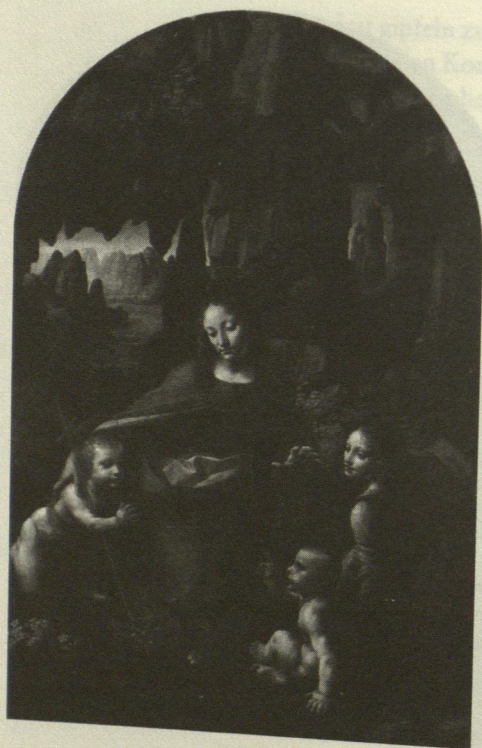


Uriel mit dem ausgestreckten Zeigefinger eine tranchierende Geste, als wolle er dem von Marias klauenähnlicher Hand gepackten imaginären Kopf die Kehle durchschneiden.

Es erheiterte Langdons Studenten jedes Mal, wenn sie erfuhren, dass Leonardo seine Auftraggeber besänftigte, indem er ihnen schließlich eine zweite, »entschärfte« Version der *Felsgrottenmadonna* malte, auf der es ein wenig konventioneller zuging. Diese zweite Version hing heute in der Londoner Nationalgalerie. (S. 155 f.)

Diese Beschreibung verdeutlicht, dass man bei entsprechendem Vorsatz beliebige Dinge in ein Gemälde hineinphantasieren kann. Die Figur ganz rechts tranchiere also einen imaginierten Kopf von seinem Hals, Johannes und Jesus seien vertauscht. Doch künstlerische Freiheiten dieser Art wären zu jener Zeit gar nicht denkbar, geschweige denn umzusetzen gewesen. Die innovative Bildgestalt der *Felsgrottenmadonna* erklärt sich vielmehr aus innovativen Elementen, die Brown für Häresien hält.

Worum geht es in den Bildern? Eine erste Fassung, heute in Paris aufbewahrt, entstand in den Jahren 1483 bis 1484 für die Kapelle der franziskanischen Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis in der Kirche San Francesco Grande zu

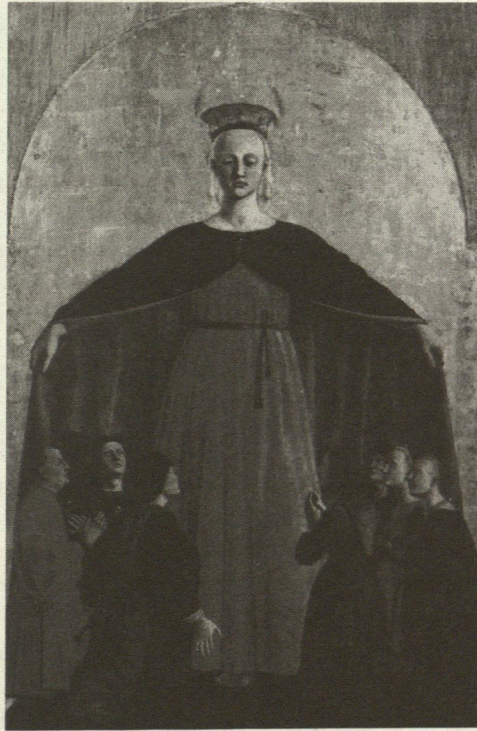


4 Leonardo da Vinci,
Die Felsgrottenmadonna
 (Maria mit dem Christuskind, dem
 Johannesknaben und einem Engel),
 um 1495–1499 und 1506–1508,
 Öl auf Pappelholz, 189,5 x 120 cm,
 London, National Gallery.

Mailand.⁵ Aufgrund von Streitereien um die fällige Bezahlung kam es zu gerichtlichen Auseinandersetzungen, wobei Leonardo und Ambrogio de Predis, ein ihm assoziierter Künstler, mit der Veräußerung des Bildes an einen solventen Käufer drohten. Dieser Verkauf dürfte bis etwa 1495 erfolgt sein. Danach schuf Leonardo zusammen mit Ambrogio de Predis eine zweite, heute in London befindliche Fassung, die deutlich konventioneller ausgefallen ist als die erste (Abb. 4).⁶ Leonardo ergänzte nämlich die in der Pariser Fassung fehlenden Heiligenscheine. Zudem machte er den Johannesknaben, links, durch die Beigabe eines Kreuzstabes, seines traditionellen Attributs, kenntlich. D. h. in der zweiten Fassung fand eine Angleichung an die Bildkonvention statt, die nach wie vor eindeutige Attribute bevorzugte. Hinter dieser Anpassung an die traditionelle Bildsprache mag in der Tat der Wunsch der konservativ denkenden Bruderschaft nach einem weniger unkonventionellen Bild gestanden haben.

5 Vgl. FRANK ZÖLLNER: *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*. Revidierte Neuaufgabe. Köln 2007, S. 64–79 und Kat. XI.

6 ZÖLLNER (wie Anm. 5), Kat. XVI.



5 Piero della Francesca,
Madonna della Misericordia,
um 1460 (?), Tempera auf Holz,
134 x 91 cm, Sansepolcro,
Museo Civico.

Was nun aber ist das Besondere an der Pariser Fassung des Bildes, das Dan Brown dazu veranlasst, dessen innovative Gestaltung zu einem Skandal aufzublasen? Zur Beantwortung dieser Frage lohnt ein genauer Blick auf das Gesamtarrangement des Gemäldes und dessen Verhältnis zur Bildtradition. Die in der Mitte des Gemäldes, vor einer sich öffnenden Felsspalten platzierte Jungfrau Maria legt in der Art einer Schutzmantelmadonna ihren rechten Arm um den betenden Johannesknaben, der von dem gegenüber sitzenden Jesusknaben den Segen empfängt. Ganz rechts ist der Erzengel Uriel, traditionell der Begleiter von Johannes dem Täufer dargestellt. Der Sinn dieses figürlichen Ensembles ist auch der Leonardoforschung verborgen geblieben, er erschließt sich aber unschwer aus der Auftraggeberschaft des Gemäldes, das von einer franziskanischen Laienbruderschaft in Mailand bestellt wurde. In der franziskanischen Frömmigkeit galt Johannes als Vorläufer und Vorbild des Ordensgründers, des heiligen Franziskus. Im Gemälde fungiert daher der Johannesknabe als Identifikationsfigur der franziskanischen Auftraggeber. Dieser Identifikationsfunktion entspricht unmittelbar die Anordnung des Bildpersonals: In der Gestalt des Johannes empfängt die Bruderschaft den Segen Christi, und in dieser Gestalt findet sie sich unter dem

schützenden Arm Mariens wieder. Gleichzeitig betet der Johannesknabe das Christuskind an, was unmittelbar die Verehrung widerspiegelt, die die stiftende Bruderschaft auch dem Erlöser Jesus Christus entgegenbringt. Der Zeigegestus des Erzengels Uriel, rechts im Bild auf der Pariser Fassung, verweist zudem auf den betenden Johannesknaben und damit auf die Bruderschaft, womit der Betrachter in das Gesamtarrangement hineingezogen und gleichzeitig an die Identifikationsfunktion des Johannes erinnert wird.

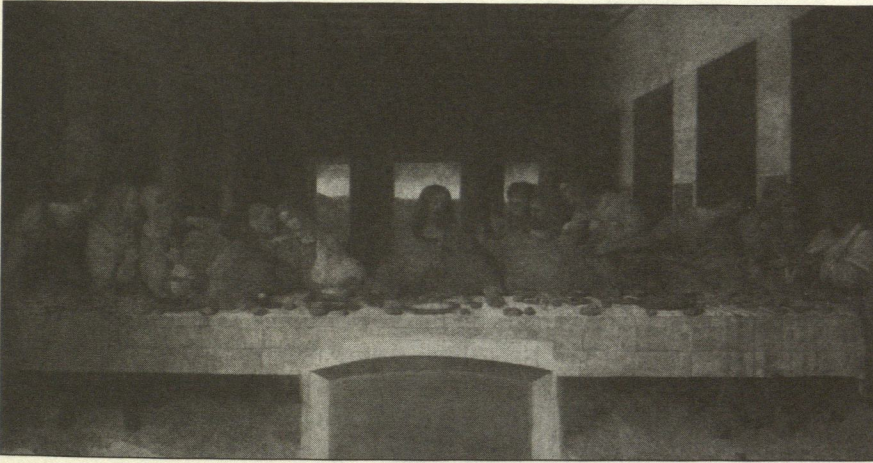
Wir haben es bei Leonardos Bilderfindung also mit der subtilen Abwandlung des traditionellen Typs der Schutzmantelmadonna zu tun, bei der die Jungfrau Maria ihr Gewand ausbreitet, um so die Stifter, beispielsweise eine ganze Fraternität, unter ihren Schutz zu nehmen. Das berühmteste Beispiel für diesen Typus ist die 1445 begonnene *Madonna della Misericordia* Piero della Francescas in Sansepolcro (Abb. 5). Hier hat sich ein Teil der stiftenden Ordensbrüder unter dem schützenden Mantel der Madonna versammelt. Hingegen platziert Leonardo in seiner Felsgrottenmadonna nur noch Johannes als Identifikationsfigur der Bruderschaft unter einen Zipfel des Mantels und vermeidet so den etwas unrealistisch wirkenden älteren Darstellungsmodus. Er trug damit einem neuen Wirklichkeitsverständnis Rechnung, das die Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zunehmend veränderte.

Figuren in Gemälden sind also nicht frei verfügbare Symbole, ihr Sinn erschließt sich vielmehr aus Funktionen, die wiederum aus Bildtradition, Bildkonvention, Werkgenese und Auftraggeberschaft zu rekonstruieren sind. Sonst sieht man eben immer nur das, was man sehen will. Dieser Triumph des Imaginierten über das Sichtbare zeigt sich auch in Dan Browns Deutung des Abendmahls (Abb. 6), eine der Schlüsselszenen des Romans. Die Protagonisten schauen sich Leonardos Gemälde in einem großformatigen Kunstband an und gelangen hierbei zu atemberaubenden Schlussfolgerungen:

Vor Sophie lag das berühmteste Fresko aller Zeiten, *Das letzte Abendmahl*, Leonardos weltbekanntes Wandgemälde im Refektorium des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie in Mailand. Auf dem stark beschädigten und verfallenen Fresko ist jener Augenblick festgehalten, als Jesus beim letzten Abendmahl seinen zwölf Jüngern verkündet, dass einer aus ihrer Mitte ihn verraten wird. [...] Sie werden sich noch wundern, welche Abweichungen da Vinci sich hier geleistet hat, ohne dass die Mehrzahl der Gelehrten es zur Kenntnis genommen hat oder zur Kenntnis nehmen wollte. Dieses Fresko ist der Schlüssel zum Gralsgeheimnis. In seinem *Letzten Abendmahl* hat da Vinci es unverhüllt dargestellt. (S. 254)

Weiter unten heisst es zu diesem Gralsgeheimnis im *Abendmahl*:

›Es handelt sich hier um eine historisch verbürgte Tatsache, sagte Teabing [ein weiterer Symbolforscher], die Leonardo da Vinci mit Sicherheit bekannt war. Dass Jesus und Maria Magdalena ein Paar waren, schleudert da Vinci dem Betrachter in seinem *Abendmahl* geradewegs ins Gesicht.‹



6 Leonardo da Vinci, *Das Abendmahl*, um 1495–1497, Tempera auf Putz, 460 x 880 cm, Mailand, Santa Maria delle Grazie, Nordwand des Refektoriums.

Wieder betrachtete Sophie das Fresko.

»Fällt Ihnen auf, dass Jesus und Maria Magdalena komplementär gekleidet sind?« Teabing deutete auf die beiden Gestalten in der Mitte des Freskos.

Jesus trug ein rotes Untergewand und einen blauen Mantel, Maria Magdalena ein blaues Untergewand und einen roten Umhang. Yin und Yang. Sophie war fasziniert.

[...] Teabing brauchte die Linie gar nicht nachzuzeichnen. Sophie sah auch so die eindeutige V-Form im Brennpunkt des Gemäldes. Es war die gleiche Symbolfigur, die Langdon zuvor für den Gral, den Kelch und den weiblichen Schoß aufgezeichnet hatte.

[...] Sophie sah es sofort – »ins Auge springen« wäre sogar noch eine Untertreibung gewesen. Sie sah plötzlich nur noch den Buchstaben, sonst nichts mehr. Im Zentrum des Bildes prangte unübersehbar ein perfekt geformtes großes M. (S. 264)

Wenig später entdecken die Protagonisten des Romans eine weitere bedeutsame Geste: »Wieder einmal war Sophie sprachlos. Der Apostel Petrus beugte sich zu Maria Magdalena vor und vollführte mit der Hand eine drohende Geste, als wolle er ihr die Kehle durchschneiden. Die gleiche Drohgebärde, wie Uriel sie auf Leonardos *Felsgrottenmadonna* zeigt« (S. 269). Fassen wir zusammen: Der sich links im Bild von Christus abwendende Johannes ist also gar nicht Johannes, sondern Maria Magdalena, und der leere Raum zwischen ihr und Christus bilde den Buchstaben »V«, andere Figuren den Buchstaben »M«. Petrus beugt sich drohend zu Maria Magdalena alias Johannes.

Ausgangspunkt für Dan Browns abenteuerliche Exegesen sind die Lücken im Gemälde. Auch hier liegt eine innovative Bildgestaltung vor. Sie besteht, verkürzt gesagt, darin, dass der emotionale Ausdruck der Jünger Jesu gesteigert wird und dass diese Jünger in ihrer Aufgewühltheit in Gruppen angeordnet sind und nicht wie in älteren Beispielen eher unbewegt nebeneinander sitzen. Die Steigerung des

Ausdrucks durch die Ballung der Jünger zu Gruppen, die im Übrigen mit den Einteilungen der Lünetten oberhalb des Gemäldes korrespondiert, führt also zu jenen Freiräumen im Gemälde, die Brown als Buchstaben deutet.

Vielleicht noch am ehesten nachvollziehbar ist das vermeintliche »V« zwischen Jesus und Johannes, das wir als Zeichen des von Leonardo verehrten Weiblichen verstehen sollen. Natürlich existieren keine Belege für die Untermauerung dieses hermeneutischen Geniestreichs, weder dafür, dass die nach unten sich verjüngende Lücke zwischen zwei Figuren mehr ist als nur die Lücke zwischen zwei Figuren, noch dafür, dass ein V wirklich Weiblichkeit symbolisiere (folgte man im Übrigen dieser Identifizierung der Lücke mit dem weiblichen Schoß, dann wäre das dahinter sichtbare schlanke Wandsegment als Phallus zu deuten!). Der Exeget hat allerdings richtig erkannt, dass die Lücken des Gemäldes außergewöhnlich sind. Und diese außergewöhnliche Bildgestaltung erklärt sich aus dem außerordentlich gut dokumentierten Bemühen des Künstlers, seine Figuren in einem Zustand emotionaler Ergriffenheit darzustellen.⁷

Bleibt der vermeintlich weibliche Johannes, den Brown als Darstellung der Maria Magdalena sieht. Zunächst einmal abstrahiert der Autor auch hier von den historischen Gegebenheiten: Die Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit war als Auftragskunst in ihrer Gestalt und ihrem Gehalt zum allergrößten Teil durch Konventionen, Traditionen und die Wünsche der Auftraggeber bestimmt. Gelegentlich mögliche künstlerische Freiräume hätten in keinem Fall ausgereicht, in einem traditionellen Bildschema wie dem des Abendmahls unter den Jüngern Jesu eine Maria Magdalena unterzubringen. Doch auch mit seiner Behauptung, die Figur zur Rechten des Erlösers sei eigentlich Maria Magdalena, verweist Brown indirekt auf das erklärungsbedürftige Phänomen eines auf den Betrachter des 20. Jahrhunderts feminin wirkenden Johannes. Eine Erklärung ergibt sich erneut aus der Bildtradition, denn tatsächlich wurde Johannes in fast allen Fällen als ein besonders junger und bartloser, femininer Typ dargestellt. Das gilt mehr noch für den Johannes im *Abendmahl* Leonardos und findet im Falle dieses Künstlers eine Begründung in seiner Präferenz für bestimmte Typen. Hierzu gehört in erster Linie der engelsgleiche Jüngling, der in den Werken Leonardos häufig auftaucht. Diese Präferenz wiederum mag man als Ausdruck seiner Homosexualität sehen oder einfach nur als eine formale künstlerische Vorliebe, die keinerlei tiefere Bedeutung besitzt.

Ich komme nun zu meinem letzten Beispiel. Kein Leonardo ohne *Mona Lisa* (Abb. 7)! Auch dieses Gemälde des Künstlers birgt bei Dan Brown eine geheime Botschaft. Die entsprechende Argumentation im Roman lautet folgendermaßen:

⁷ ZÖLLNER (wie Anm. 5), S. 122–139 und Kat. XVII.



7 Leonardo da Vinci,
 Porträt der Lisa del Giocondo
 (*Mona Lisa*),
 1503–1506 und später (1510?),
 Öl auf Pappelholz,
 77 x 53 cm, Paris, Louvre.

Wie Langdon wusste, hatte der Rang der *Mona Lisa* als das bedeutendste Kunstwerk auf Erden nichts mit ihrem rätselhaften Lächeln zu tun und schon gar nichts mit den zahllosen Bezügen, die viele Kunsthistoriker und Verschwörungstheoretiker in das Gemälde hineininterpretiert hatten. Die *Mona Lisa* war einfach deshalb berühmt, weil Leonardo da Vinci stets behauptet hatte, sie sei sein bestes Werk. Er hatte das Gemälde auf allen seinen Reisen mit sich geführt. Nach dem Grund befragt, pflegte er zu antworten, er bräuchte es nicht fertig, sich von seiner gelungensten Darstellung weiblicher Schönheit zu trennen.

Dessen ungeachtet argwöhnten viele Kunsthistoriker, dass Leonardos Wertschätzung der *Mona Lisa* nichts mit ihrer künstlerischen Meisterschaft zu tun hatte. Genau genommen war das Gemälde ein überraschend schlichtes Porträt in Sfumato-Technik. Viele meinten, da Vincis Vorliebe für dieses Werk erkläre sich aus einer weitaus tieferen Dimension, nämlich einer geheimen Botschaft, die vom Maler in die Farbschichten hineingearbeitet worden sei. (S. 134)

Natürlich haben sich entgegen der Behauptung in diesem Zitat keine Äußerungen Leonardos zu diesem Bild erhalten; authentische Bemerkungen von Künstlern zu ihren fertig gestellten Werken aus dieser Zeit sind ohnehin selten, bei Leonardo fehlen sie ganz. Über die »geheime Botschaft« der *Mona Lisa* führt die Romanfigur Langdon dann weiter aus:

Da Vinci hat sich hier einen kleinen Scherz für Kenner erlaubt. Das Männliche und das Weibliche haben traditionsgemäß bestimmte Seiten – links für weiblich und rechts für männlich. Als großer Verehrer des Weiblichen hat Leonardo die *Mona Lisa* so gemalt, dass sie von links majestätischer erscheint als von rechts. (S. 136)

Zunächst einmal war Leonardo kein großer Verehrer des Weiblichen, sondern eher ein kleiner Misogyn. Und ob *Mona Lisa* von der einen Seite majestätischer aussieht als von der anderen, vermag ich nicht zu erkennen. Gleichwohl lohnt die Frage nach dem Rechts und Links im Bild, denn sie gibt Aufschluss über eine geschlechtsspezifische Hierarchisierung von Bildräumen und Bildgestalten. Die linke und rechte Seite im Bild waren damals noch durch eine klare Hierarchisierung bestimmt: Die vom Bild aus gesehene rechte Seite – d. h. vom Betrachter aus gesehen die linke – galt heraldisch als die hierarchisch höher stehende. Diese Rangordnung lässt sich bedingt auch auf die *Mona Lisa* anwenden, denn ihre linke und damit die heraldisch tiefer stehende Seite ist dem Betrachter zugekehrt, was noch den Porträtkonventionen des 15. Jahrhunderts entspricht und an die dem Mann gegenüber untergeordnete Rolle der Frau erinnert, wie sie in der Zeit um 1500 als selbstverständlich definiert war. Daher weisen die meisten Frauenbildnisse des 15. Jahrhunderts ihre linke Seite dem Betrachter zu und die Männerporträts ihre rechte. Hierfür ließen sich Dutzende von Belegen des 15. Jahrhunderts nennen. Für Ausnahmen von dieser Regel der Positionierung von Mann und Frau gibt es in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts in den meisten Fällen konkrete Ursachen. So erklären sich beispielsweise die Abweichungen von der geschlechtsspezifischen Hierarchisierung in Leonardos Bildnissen der Ginevra de' Benci und der Cecilia Gallerani aus dem besonderen Status der beiden dargestellten Frauen.⁸

Eruieren wir nun die Facetten des epistemologischen Modells, mit dem Dan Brown operiert und das in gewissem Maße auch Grundlage unseres Denkens und Handelns ist. Ich möchte dies an zwei Beispielen verdeutlichen, der Ikonologie einerseits und der Stilkritik andererseits. Gemäß dem Modell der Ikonologie erkennen und deuten wir Zeichen oder Dinge, die wir für Zeichen halten. So ist Browns Interpretation der Proportionsfigur Vitruvs bzw. der sie umgebenden geometrischen Figuren von Kreis und Quadrat recht genau das, was die berühmteste unter den klassischen kunstgeschichtlichen Methoden, die Ikonologie, macht, wenn sie Kunstwerke ausgehend von ihren Symbolen deutet.⁹ Dem entsprechend gibt

⁸ FRANK ZÖLLNER: Leonardo da Vinci's Portraits. Ginevra de' Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferronière, and Mona Lisa. In SEBASTIAN DUDZIK (Hg.): *Rafael i Jego Spadkobiercy. Portret Klasyczny w Sztuce Nowożytnej Europy* (= Sztuka i kultura IV). Toruń 2003, S. 157–183.

⁹ Die Debatte um die Ikonologie hat sich mittlerweile weitgehend verselbständigt. Ich verweise nur auf die klassischen Texte: ABY WARBURG: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara. In ders.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. DIETER WUTTKE. Baden-Baden 1980, S. 173–198 (als Vortrag gehalten 1912, zuerst publiziert 1922); ERWIN PANOFKY: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1975, S. 36–67 (zuerst englisch

es beispielsweise für Leonardos Proportionsfigur eine lange Reihe ikonologischer Deutungen, die diese Figur in der Tradition Aby Warburgs als Symbol missverstehen.¹⁰

Als Symbole sieht Brown auch die vermeintlichen Buchstaben »V« und »M« in Leonardos *Abendmahl*. Zudem versteht er diese Buchstaben als versteckte Zeichen, die erst er und vor ihm keiner entdeckt, geschweige denn gedeutet hatte. Auch das ist eine Parallele zur klassischen Ikonologie, die vorzugsweise bisher unentdeckte und noch nicht interpretierte Symbole zur Inhaltsdeutung heranzieht. Was Brown in seinem Text macht, möchte ich ausgehend von dem etwas altmodischen und umstrittenen Begriff ›Gestalt‹ erläutern: Brown glaubt solche Gestalten, also etwa das »V« im *Abendmahl*, zu erkennen, um ihnen dann eine besondere Bedeutung zu unterstellen. Ebenso wie beispielsweise Sigmund Freud sieht er eine durch Umriss oder Farben definierte Form als signifikante Gestalt an, als ein Zeichen, das eine Bedeutung hat und daher einer Deutung harret. So imaginierte Oskar Pfister in der Nachfolge Sigmund Freuds in dem blauen Obergewand der *Anna Selbdritt* Leonardos die Kontur eines Raubvogels, aus dessen Gestalt er seine Interpretation der Psyche und der Werke Leonardos ableitete (Abb. 8):¹¹ Dergleichen Vorgehen ist natürlich nicht empirisch nachweisbar, aber noch heute aktuell.¹²

Gleichwohl, das epistemologische Modell und seine Wurzeln sind eine Betrachtung wert, wie ich abschließend erörtern möchte. Die Strategie, aus Indizien auf einen Vorgang, aus Wirkungen auf eine Ursache, aus dem Einzelnen auf das Ganze zu schließen, berührt methodengeschichtlich nicht nur die Ikonologie, sondern auch ihre feindliche Schwester, die Stilkritik, ja sie bildet sogar ihre Basis. Das mag auf den ersten Blick überraschen, denn die Stilkritik, mit deren Hilfe wir Epochen- und Personalstile erkennen, mit der wir Zuschreibungen und Datierungen vornehmen, ist im Gegensatz zur Ikonologie eine der symbolischen Bedeutung gegenüber indifferente Vorgehensweise. Allerdings gehen ihre erkenntnistheoretischen Wurzeln auf dieselbe Nutzung der Gestalt zurück. Das ist bekanntlich seit

1939); ders.: *Studien zur Ikonologie der Renaissance*. Köln 1997, S. 30–61 (zuerst englisch 1962, teilweise schon deutsch 1932 und 1932). Vgl. auch das Nachwort von Andreas Beyer mit weiteren Literaturangaben, ebd., S. 333–336. EKKEHARD KAEMMERLING: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem I)*. Köln 1979.

10 ZÖLLNER (wie Anm. 3), S. 8–22.

11 SIGMUND FREUD: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. Frankfurt 1975, S. 87–159 (zuerst erschienen im Jahre 1910 im Heft 7 der Schriften zur angewandten Seelenkunde), S. 84–85. Die beste fachliche Einschätzung der Leonardodeutung Freuds ist immer noch die von MEYER SCHAPIRO: Leonardo and Freud. An Art-Historical Study. In *Journal of the History of Ideas* 17 (1956), S. 147–178; siehe auch die folgende Anmerkung.

12 Vgl. hierzu KLAUS HERDING: *Freuds Leonardo. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart*. München 1998.



8 Leonardo da Vinci,
Anna Selbdritt
 (*Anna und Maria mit Christus*),
 ca. 1502–1513 (?), Öl auf Pappelholz,
 168,5 x 130 cm, Paris, Louvre,
 mit der Umzeichnung von Oskar Pfisters
 imaginiertem Geier im Gewand der Anna
 (Zeichnung Martin Wecker, Leipzig).

den stilkritischen Studien Giovanni Morellis der Fall. Morelli hatte erkannt, dass die Künstler in den kleinen und scheinbar weniger wichtigen Details ihrer Werke den bewussten Gestaltungswillen vernachlässigten und unbewusst Dinge wie Lippen, Nasen, Fingernägel und Ohren immer gleich oder doch sehr ähnlich malten.¹³ Ausgerüstet mit dieser Hypothese gelang Morelli gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine ganze Reihe spektakulärer Neuzuschreibungen, von denen einige bis heute Bestand haben. Tatsächlich funktioniert das ›Morellisieren‹ besonders für die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts recht gut. Wie Carlo Ginzburg gezeigt hat, weist das Vorgehen Morellis schlagende Ähnlichkeiten mit den Methoden der Kriminologie auf, genauer gesagt, mit der zeitgleich bei Arthur Conan Doyle beschriebenen Vorgehensweise von Sherlock Holmes.¹⁴

13 GIOVANNI MORELLI (d. i. IVAN LERMOLIEFF): *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch*. Leipzig 1880; ders.: *Italian Masters in German Galleries. A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden and Berlin*. London 1883; ders.: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borgese und Doria Panfili*. Leipzig 1890.

14 CARLO GINZBURG: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In ders.: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin 1995, S. 7–44. Vgl. hierzu auch MARTIAL GUÉDRON: Giovanni Morelli et la perception physiognomique. In ders. (Hg.): *Peaux d'âmes. L'interprétation physiognomique des oeuvres d'art*. Paris 2001, S. 101–112. Siehe auch die Beiträge von Friedrich Lenger und Matthias Bauer in diesem Band.

Der mit Morellis Methode der Stilkritik direkt vergleichbare Fall wird in Conan Doyles Kriminalerzählung »Ein unheimliches Paket« (1893) beschrieben und handelt von zwei abgeschnittenen Ohren, die einer unschuldigen Frau, Miss Cushings, per Post zugeschickt werden. Sherlock Holmes und Dr. Watson befassen sich mit der Sache. Bereits nach einem kurzen Blick auf Miss Cushings Gesicht erkennt Sherlock Holmes die Bedeutung der abgeschnittenen Ohren. Später erklärt Holmes seinem Freund Watson und den Lesern den Ablauf seiner blitzschnellen Analyse:

»Als Mediziner weißt du ja, Watson, daß es kaum einen Körperteil gibt, der so individuell ausfällt wie das menschliche Ohr. In der Regel ist jedes Ohr anders und unterscheidet sich somit von allen übrigen. In der vorjährigen Ausgabe des *Anthropological Journal* kannst du zwei kurze Beiträge aus meiner Feder über dieses Thema lesen. Ich hatte die Ohren in der Schachtel als Sachverständiger betrachten können und dabei sorgfältig ihre verschiedenen anatomischen Merkmale registriert. Stell dir nun mein Erstaunen vor: Miss Cushings Ohr bildete fast das genaue Gegenstück zu dem weiblichen Ohr, das ich gerade untersucht hatte. Das konnte kein reiner Zufall sein. Da war dieselbe Verkürzung des Muskels, dieselbe breite Kurve des Ohrläppchens, dieselbe Windung des inneren Knorpels. In allen wesentlichen Zügen war es dasselbe Ohr. Natürlich erkannte ich sofort die ungeheure Bedeutung dieser Entdeckung. Das weibliche Opfer musste eine Blutsverwandte, wahrscheinlich sogar eine sehr nahe sein.«¹⁵

Während also Morelli an den formalen Eigenschaften wie der Zeichnung eines Ohres den Personalstil erkannte und so seine Zuschreibungen begründete, deduzierte Sherlock Holmes aus der Morphologie des Ohres mögliche Indizien für die Lösung eines Mordfalles. Kriminologie und Stilkritik basieren auf dem gleichen epistemologischen Modell, das im Übrigen bis heute unter Kriminalisten diskutiert wird. Wir verstehen jetzt, warum Dan Browns Kriminalroman sich der Kunst bedient. Sowohl hinter der formalen Seite der Kunstanalyse – etwa in der Stilkritik Morellis – als auch hinter ihrer inhaltlichen Seite – etwa in der Ikonologie – steht strukturell das gleiche erkenntnistheoretische Modell.

Ginzburg hat dieses Modell als das Indizienparadigma bezeichnet. In allen Fällen, bei Morelli, Freud, Brown und in der Ikonologie werden Indizien gereiht oder zu einer knetbaren Masse verdichtet, um daraus eine Deutung abzuleiten. Wie lebendig dieses Indizienparadigma in der Wissenschaft ist, mag ein aktuelles Beispiel zeigen. Unlängst hat der Historiker Bernd Roeck einen 247 Seiten starken Indizienbeweis für die These zu erbringen versucht, dass Piero della Francescas *Geißelung Christi* auf die brutale Ermordung des Oddantonio da Montefeltro anspiele und damit gegen dessen Nachfolger als Herrscher von Urbino, Federico da Mon-

15 ARTHUR CONAN DOYLE: »Ein unheimliches Paket«. Zitiert nach GINZBURG (wie Anm. 14), S. 10. Erstmals erschienen als: »The Adventure of the Cardboard Box«. In *Strand Magazine* 2, 1 (1893).

telftro, gerichtet gewesen sei.¹⁶ Der Titel des Buches lautet *Mörder, Maler und Mäzene*, sein Untertitel *Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte*. Dirk Schümer hat anlässlich der Rezension dieses Buch in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*¹⁷ die Kunstgeschichte als Unterabteilung der Kriminalistik bezeichnet und im gleichen Atemzug Giovanni Morelli und Sherlock Holmes als Kronzeugen genannt. Autor und Rezensent zelebrieren den wissenschaftlichen Umgang mit einem Bild also übereinstimmend als Kriminalfall. Unabhängig von der Richtig- oder Unrichtigkeit der Thesen Bernd Roecks sehe ich hier ein methodisches Problem. Wenn im Umgang mit wissenschaftlichen Methoden auch die Reflexion ihrer Begrenztheit postuliert wird, dann muss man hier die Grenzen des Indizienparadigmas konstatieren. Ob Bilder aus der Zeit Piero della Francescas und Leonardo da Vincis überhaupt Zeugen von Mord und Verschwörung sein können, die sich durch Indizienbeweise rekonstruieren lassen, möchte ich aus fachlicher und methodischer Sicht bezweifeln. Um die Kunst des ausgehenden Mittelalters und der Neuzeit zu verstehen, bedarf es vielmehr einer fundierteren Methode und eines kunsthistorisch geschulteren Blicks.

16 BERND ROECK: *Mörder, Maler und Mäzene. Piero della Francescas »Geißelung Christi«. Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte*. München 2006.

17 DIRK SCHÜMER: Das ist jetzt keine abendländisch-antitürkische Ruckrede. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.10.2006.