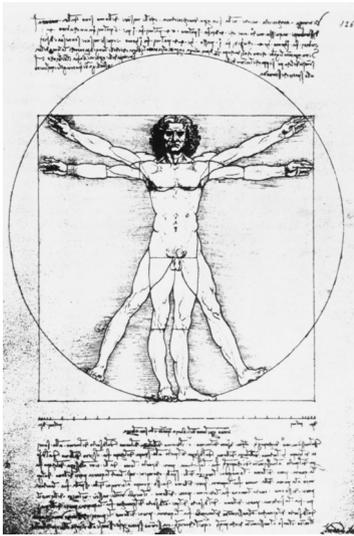


Das bislang populärste Buch über Kunstgeschichte ist zweifellos Dan Browns *Sakrileg*, erschienen im Jahre 2003 und bis zum August 2006 etwa 45 Millionen mal verkauft. *Sakrileg* bedient sich im großen Stil bedeutender Kunstwerke und bietet dabei eine als Kriminalroman verpackte Verschwörungstheorie, deren hermeneutische Struktur den zentralen methodischen Ansätzen von Kunst- und Bildwissenschaft auffallend ähnelt.<sup>1</sup> Wahrscheinlich ist nie zuvor ein populäres, in seinen Prämissen und Deutungen schlicht aberwitziges Buch den hermeneutischen Prinzipien einer ganzen Reihe geisteswissenschaftlicher Fächer so nahe gekommen wie Dan Browns *Sakrileg*, dessen ebenfalls sehr erfolgreiche Verfilmung ungeahnte Auswirkungen auf das populäre Verständnis von Renaissancekunst haben dürfte.

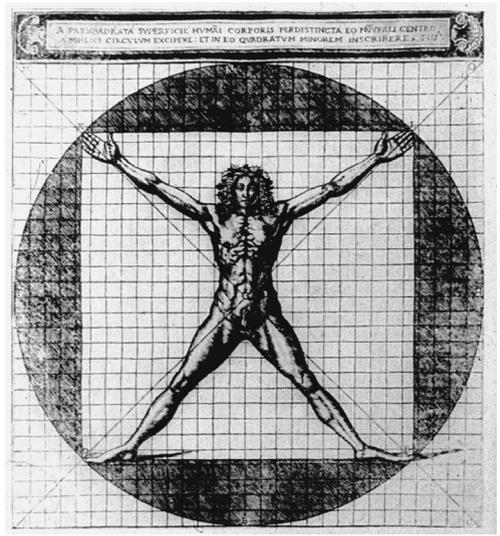
Im Zentrum der Handlung des Buches stehen der Symbolforscher Robert Langdon und die Kriminologin Sophie Neveu, die mithilfe ihrer Deutungen einem gewaltigen Komplott auf der Spur sind. Sie entdecken, dass die katholische Kirche jahrhundertlang unbequeme Wahrheiten verheimlicht hat, namentlich, dass kein geringerer als Jesus Christus zusammen mit der hl. Maria Magdalena ein Kind gezeugt habe, dass dieses skandalöse Geheimwissen von 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 suche. Leonardo da Vinci sei Mitglied dieser Bruderschaft gewesen und habe deren häretische Ansichten in seinen Bildsymbolen versteckt. Zudem offenbare sich der Künstler in seinen Werken als glühender Verehrer »göttlicher Weiblichkeit« (S. 128).<sup>2</sup>

In den hermeneutischen Strategien des Buches spielen Kunstwerke die zentrale Rolle. Daher setzt die bildliche Inszenierung eines Mordes den ersten Akzent der Handlung. Es geht um Jacques Saunière, den Direktor des Louvre, der gleich zu Beginn von einem Mitglied der Glaubensorganisation Opus Dei in der Grand Galerie ermordet wird. Saunière ist Träger des oben genannten Geheimnisses, dass Jesus und Maria Magdalena eine intime Beziehung hatten. Von einem Bauchschoß tödlich getroffen, versucht er der Nachwelt eine Botschaft zu kommen zu lassen.

Der sterbende Louvre-Chef hat sich im Todeskampf so auf dem Boden ausgestreckt und dabei mit eigenem Blut bemalt, dass dem kundigen Exegeten die Position der Leiche an die berühmteste Zeichnung Leonardo da Vincis erinnert. Im Buch 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



1 Leonardo da Vinci, Proportionszeichnung nach Vitruv («Vitruvmann»), 1490, Feder, Tinte und Aquarellfarbe über Metallstift (?), 344×245 mm, Venedig, Gallerie dell'Accademia



2 Cesare Cesariano, »Homo ad quadratum/circulum« («Vitruvmann»), Holzschnitt aus Cesare Cesariano, Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decem traducti de latino in Vulgare [...], Como 1521, fol. I

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)

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, denn der Florentiner Künstler hatte um 1490 eine Proportionsstudie mit ähnlicher figürlicher Disposition geschaffen. (Abb. 1) Langdon gelangt dabei zu dem Schluss, dass Leonardo mit seiner Zeichnung die Harmonie des Männlichen und Weiblichen zum Ausdruck habe bringen wollen, denn Kreis und Quadrat seien Symbole des Weiblichen und Männlichen.

Die Proportionsstudie Leonardos zeichnet sich allerdings gerade dadurch aus, dass in ihr Kreis und Quadrat nicht miteinander harmonieren, was ein Vergleich zu verwandten Figuren verdeutlicht. (Abb. 2)

Eine Harmonisierung der beiden geometrischen Figuren würde am ehesten mit der mittelalterlichen Quadratur zu bewerkstelligen sein: Der Kreis umfasst genau das Quadrat und umgekehrt. Doch ganz im Gegensatz zu anderen Künstlern vor ihm und nach ihm versuchte Leonardo gerade 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 das Beispiel aus dem Vitruvkommentar des Mailänder Architekten Cesare Cesariano aus dem Jahre 1521 suggeriert.<sup>3</sup>

Wie wenig symbolisch Leonardo seine Zeichnung gemeint hat, lehrt ein Blick auf ihre Entstehungsgeschichte. Leonardo hatte im April 1489 damit begonnen, zwei gut gebaute junge Männer genauestens zu vermessen. Die Resultate seiner anthropometrischen Studien hielt der Künstler in zahlreichen Zeichnungen fest,



3 Leonardo da Vinci, Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben und dem Erzengel Uriel), 1483–1484, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 197,3×120 cm, Paris, Louvre

um sie dann in der bekannten Proportionsstudie mit dem Mann im Kreis und Quadrat gipfeln zu lassen. Er schuf somit keine symbolisch gemeinte Illustration eines ideellen Konzepts, sondern den Ausdruck wissenschaftlicher Empirie.<sup>4</sup>

Leonardos Bilderfindungen sind bekanntlich innovativ, was Dan Brown aufgrund seiner Prädisposition für das Geheimnisvolle und für das Symbolische als skandalöse Zeichensprache missdeutet. Zitat: »In viele seiner Gemälde mit Darstellungen von Heiligen arbeitete er symbolische Bezüge ein, die seinen eigenen Überzeugungen verpflichtet und alles andere als christlich waren [...]« (S. 61/62)

Ein Beispiel hierfür sei die erste Fassung von Leonardos Felsgrottenmadonna. (Abb. 3) Das für eine franziskanische Bruderschaft geschaffene Gemälde beschreibt er folgendermaßen:

»Leonardo da Vinci [...] hatte das Bild mit einer Fülle unannehmerbarer 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 Szenerien, 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 unverblühte und Furcht erregendste Detail: Genau unter Marias gekrümmten Fingern macht der Erzengel Uriel mit dem aus-

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



gestreckten 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. 155–156)

Die Figur ganz rechts tranchiert also einen imaginierten Kopf von seinem Hals, die Figuren von Johannes und Jesus seien vertauscht. Was hier vordergründig wie eine häretisch gemeinte Vertauschung anmutet, resultiert aus der innovativen Bilderfindung Leonardos. Eine erste Fassung von Leonardos Altarbild, 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 Mailand. 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, deutlich konventionellere Fassung (Abb. 4). Leonardo ergänzte nämlich die in der Pariser Fassung fehlenden Heiligenscheine. Zudem machte er den Johannesknaben, links, durch die Beigabe eines Kreuzstabes, seines traditionellen Attributs, kennt-



5 Piero della Francesca, *Madonna della Misericordia*, ca. 1445–1460, Tempera auf Holz, 134×91 cm, Sansepolcro, Museo Civico

lich. Das heißt 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 der Wunsch der konservativen Bruderschaft nach einem weniger unkonventionellen Bild gestanden haben.<sup>5</sup>

Das besondere an der Pariser Fassung des Bildes erklärt sich aus einem Blick auf das Gesamtarrangement des Gemäldes und auf dessen Verhältnis zur Bildtradition. Die in der Mitte des Gemäldes, vor 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 Johannes' des Täufer, dargestellt. Der Sinn dieses figürlichen Arrangements ist auch der Leonardoforschung verborgen geblieben, er erschließt sich aber 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 hl. Franziskus. Im Gemälde fungiert daher der Johannesknabe als Identifikationsfigur der franziskanischen Auftraggeber. Diese Identifikationsfunktion spiegelt die Figurenkonstellation unmittelbar wider: 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 ebenfalls dem Erlöser Jesus Christus entgegenbringt. Der Zeigegeistus des Erzengels Uriels, rechts im Bild auf der Pariser Fassung, verweist zudem auf den betenden Johannesknaben und damit auf die Bruderschaft, womit der Betrachter an die Identifikationsfunktion des Johannes erinnert wird.



6 Leonardo da Vinci, Das Abendmahl, ca. 1495–1497, Öl (?) und Tempera auf Putz, 460×880 cm, Mailand, Santa Maria delle Grazie, Nordwand des Refektoriums

Leonardo variierte also den traditionellen Typ der Schutzmantelmadonna, bei der die Jungfrau Maria ihr Gewand ausbreitet, um so die Stifter 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 Bruderschaft 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, um so den unrealistisch wirkenden älteren Darstellungsmodus zu vermeiden. Im Grunde hatte also Dan Brown trotz seiner abstrusen Ideen und im Gegensatz zu großen Teilen der Forschung die richtige Frage gestellt, nämlich die nach der ungewöhnlich prominenten Rolle des Johannesknabens.

Ähnliches gilt auch für seine Deutung des Abendmahls (Abb. 6), der Schlüsselzene des Romans: Leonardo habe sich hier skandalöse »Abweichungen« geleistet, das Gemälde enthalte den »Schlüssel zum Gralsgeheimnis« (S. 254) und bezeuge, dass »Jesus und Maria Magdalena ein Paar waren«. Zudem weise das Wandbild in seinem »Brennpunkt«, zwischen Johannes, der eigentlich Maria Magdalena sei, und Christus, eine »eindeutige V-Form« auf, die Symbolfigur für den Gral, den Kelch und den weiblichen Schoß. Schließlich bemerken Symbolologe und Kriminologin im Zentrum des Bildes ein perfekt geformtes großes M (S. 264) als Hinweis auf Maria Magdalena, die Geliebte Christi, die von der traditionellen Forschung immer noch für einen Johannes gehalten wird.

Ausgangspunkt für Dan Brown sind die Lücken im Gemälde. Auch hierfür ist natürlich nicht irgendein Geheimnis, sondern Leonardos innovative Gestaltung ver-

antwortlich. Sie besteht, verkürzt gesagt, darin, dass der emotionale Ausdruck der Jünger Jesu gesteigert wird und dass diese Jünger in ihrer Erregung in Gruppen angeordnet sind und nicht wie in älteren Beispielen unbewegt nebeneinander sitzen.<sup>6</sup>

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 Auftragskunst, deren Gestalt und Gehalt zum allergrößten Teil durch Konventionen, Traditionen und die Wünsche der Auftraggeber bestimmt wurden. Die verbliebenen künstlerischen Freiräume hätten nicht ausgereicht, in einem traditionellen Bildschema wie dem des Abendmahls unter den Jüngern Jesu eine Maria Magdalena unterzubringen.

Aber läge nicht die Frage nahe, ob nicht auch die aktuelle Kunstwissenschaft die kontextuell gebundene Auftragskunst der Frühen Neuzeit in autonome Kunst mit verborgenen Konzepten (beispielsweise ikonologische oder selbstreferentielle) umdeutet? Oder ob nicht – um ein gängiges Beispiel zu nennen – die vielen konstruierten Gitternetze und Proportionsgesetze<sup>7</sup>, die in der Forschung dem Wandbild unterstellt werden, einer ähnlichen Prädisposition folgen wie die Unterstellungen in Dan Browns Sakrileg?

Ich komme nun zu meinem letzten Beispiel, Leonardos Mona Lisa! Auch dieses Gemälde des Künstlers birgt eine geheime Botschaft. Die entsprechende Argumentation lautet folgendermaßen:

»[...] 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) Über diese Botschaft der Mona Lisa führt die Romanfigur Langdon dann weiter aus: »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)

Auf welcher Seite »Mona Lisa« majestätisch anmutet, vermag ich nicht zu entscheiden. Gleichwohl lohnt die in der Forschung bislang ausgeblendete Frage nach dem Rechts und Links im Bild, denn sie gibt Aufschluss über geschlechtsspezifische Hierarchisierung von Bildräumen und Bildgestalten. Die linke und rechte Seite im Bild waren durch eine klare Hierarchisierung bestimmt: Vom Bild aus gesehen rechts – das heißt vom Betrachter aus gesehen links – galt heraldisch als die hierarchisch höher stehende Seite.<sup>8</sup> Diese Hierarchisierung lässt sich bedingt auch auf die Mona Lisa anwenden, denn ihre linke und damit die heraldisch tiefer stehende Seite ist dem Betrachter zugekehrt. Das entspricht noch den Porträtkonventionen des 15. Jahrhunderts und erinnert an die dem Mann gegenüber untergeordnete Rolle der Frau. Daher weisen die meisten Frauenbildnisse des 15. Jahrhunderts ihre linke Seite dem Betrachter zu und die Männerporträts ihre rechte.<sup>9</sup>

Hierfür ließen sich zahlreiche Belegen des 15. Jahrhunderts nennen. Als Beispiel sei ein Doppelporträt der Florentiner Malerei genannt, wo der Mann, dynamisch der Welt zugewandt, dem Betrachter die rechte und die Frau, im Profil und im häuslichen Ambiente dargestellt, die linke Seite zeigt.<sup>10</sup> Für Ausnahmen von dieser Regel 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 Gi-

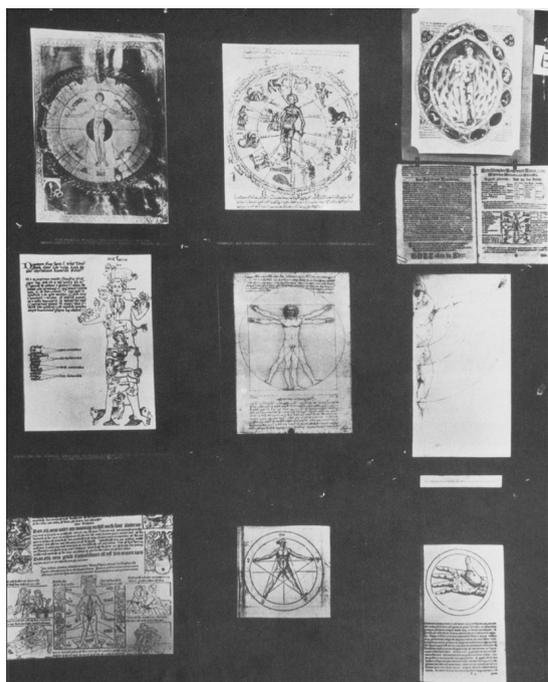
7 Leonardo da Vinci, Porträt der Lisa del Giocondo (Mona Lisa), 1503–1506 und später (1510?), Öl auf Pappelholz, 77×53 cm, Paris, Louvre



neva de' Benci und der Cecilia Gallerani aus dem besonderen Status der beiden dargestellten Frauen.<sup>11</sup>

Dan Browns Thesen sind natürlich im großen und ganzen absurd, aber etlichen Deutungen der seriösen Forschung nicht unähnlich. Erinnerung sei nur an die Mystifizierung des Gemäldes durch die jüngsten strahlendiagnostischen Untersuchungen<sup>12</sup> oder an das ähnlich abstruse Aufspüren geheimnisvoller Vektoren in der Felsgrottenmadonna.<sup>13</sup> Schließlich ist – und damit wären wir beim wichtigsten Punkt angelangt – Browns epistemologisches Modell dem der geisteswissenschaftlichen Disziplinen unangenehm nah verwandt.

Nun lassen sich die Facetten dieses epistemologischen Modells eruieren, mit dem Dan Brown operiert und das in gewissem Maße Grundlage unseres Denkens und Handelns ist. Ich möchte das an zwei Beispielen verdeutlichen, der Ikonologie und der Stilkritik. Gemäß jenem Modell erkennen und deuten wir Zeichen oder Dinge, die wir für Zeichen halten.<sup>14</sup> So ist Browns Deutung der Proportionsfigur Vitruvs ziemlich genau das, was die berühmteste unter den klassischen kunstgeschichtlichen Methoden, die Ikonologie, als die Inhaltsdeutung von Kunstwerken ausgehend von ihren Symbolen macht. Tatsächlich gibt es beispielsweise für Leonardos Proportionsfigur eine lange Reihe ikonologischer Deutungen, die diese Figur in der Tradition Aby Warburgs als Symbol missverstehen.<sup>15</sup> Noch heute hält man Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* und mit ihm die Tafel mit der als Symbol missverstandenen Proportionsfigur Vitruvs für methodisch vorbildlich.



8 Aby Warburg, »Mnemosyne«  
 (»Bilderatlas«), 1929, Tafel B, London,  
 The Warburg Institute

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 Ikonologie, die ebenfalls Symbole – vorzugsweise bisher unentdeckte und noch nicht interpretierte – zur Inhaltsdeutung heranzieht, um so von »Symptomen« und »spezifischen Zeugnissen« auf »Bedeutungs-sinn« beziehungsweise »Wesenssinn« und damit auf die »eigentliche Bedeutung« zu schließen, um also »das Rätsel der Sphinx zu lösen« – wie Erwin Panofsky in seinen klassischen Texten von 1931, 1939 und 1957 schreibt.<sup>16</sup>

Die Strategie, von Symptomen oder Indizien auf eine Bedeutung, vom Einzelnen aufs Ganze zu schließen, berührt methodengeschichtlich nicht nur die Ikonologie, sondern auch ihre feindliche Schwester, die Stilkritik, ja sie bildet sogar deren Basis. Das mag zunächst überraschen, denn die Stilkritik, mit deren Hilfe wir Epochenstile und Personalstile erkennen, Zuschreibungen und Datierungen vornehmen, ist im Gegensatz zur Ikonologie eine der symbolischen Bedeutung gegenüber indifferente Vorgehensweise. Allerdings gehen ihre epistemologischen Wurzeln auf dieselbe Nutzung deutbarer »Gestalten« zurück. Das ist bekanntlich seit 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.<sup>17</sup>

Ausgerüstet mit dieser Hypothese gelang Morelli gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine ganze Reihe spektakulärer Neuzuschreibungen, von denen einige bis heute Bestand haben. Wie Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg gezeigt haben,



9 Piero della Francesca, »Geißelung Christi«, ca. 1459–1460 (?), Tempera auf Holz, 59×81,5 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

weist das Vorgehen Morellis schlagende Übereinstimmungen sowohl mit der Psychoanalyse als auch mit den Methoden der Kriminologie auf, genauer gesagt, mit der zeitgleich bei Arthur Conan Doyle beschriebenen Vorgehensweise von Sherlock Holmes.<sup>18</sup> Der mit Morellis Methode der Stilkritik direkt vergleichbare Fall wird in dem Krimi *Das unheimliche Paket* aus dem Jahre 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.«<sup>19</sup>

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 Indizien für die Lösung ei-

nes Mordfalles. Kriminologie und Stilkritik basieren auf dem gleichen epistemologischen Modell, das im Übrigen bis heute unter Kriminalisten diskutiert wird: Sie glauben, den Einbrecher am Ohrabdruck auf der Wohnungstür identifizieren zu können.

Wir verstehen jetzt, warum sich Dan Brown in seinem Kriminalroman der Kunst und zugleich einer der Ikonologie aufs Haar gleichenden Hermeneutik 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 epistemologische Modell.

Ginzburg hat dieses Modell als das Indizienparadigma bezeichnet. In allen Fällen, bei Morelli – übrigens auch Sigmund Freud – und Brown sowie in der Ikonologie werden Indizien zu einer knetbaren Masse verdichtet, um daraus eine Deutung zu fabrizieren. Wie lebendig dieses Indizienparadigma in der Wissenschaft ist, mag ein aktuelles Beispiel zeigen. Unlängst hat ein prominenter Historiker einen 247 Seiten starken Indizienbeweis für die These zu erbringen versucht, dass Piero della Francescas Gemälde *Die Geißelung Christi* auf die brutale Ermordung des Oddantonio da Montefeltro anspiele und damit gegen dessen Nachfolger als Herrscher von Urbino, Federico da Montefeltro, gerichtet gewesen sei. Der Titel des Buches lautet *Mörder, Maler und Mäzene* (wohl in Anlehnung an Cerams *Götter, Gräber und Gelehrte*), sein Untertitel *Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte*.<sup>20</sup> Dirk Schümer hat anlässlich der Rezension dieses Buch in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 4. Dezember 2006 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 Richtigkeit dieser Thesen 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 verschlüsselte Nachrichten über Mord und Verschwörung enthalten können, die sich durch Indizienbeweise rekonstruieren lassen, möchte ich ausdrücklich bezweifeln. Zudem erweist sich bereits das erste Indiz in der »Beweis«-Kette als nicht belastbar: die Identifizierung einer der dargestellten Personen als Oddantonio da Montefeltro ist nicht überzeugend plausibel zu machen. Das gilt auch für weitere Indizien, die einer gattungsgeschichtlichen und quellenkritischen Überprüfung nicht standhalten.<sup>21</sup> Zudem verstößt das kriminalistische Vorgehen im Fall dieser Deutung der *Geißelung* gegen die einfachste Grundregel wissenschaftlichen Vorgehens: niemals wenig belastbare Indizien zu einer Indizienkette zusammenzustückeln.

Ich komme zum Schluss und zur Frage: Wer hat Angst vor populären Büchern? Natürlich niemand, denn ein Buch gehört ohnehin nicht nach seiner Popularität beurteilt, sondern nach seinem Erkenntnisgewinn und danach, ob der Weg zur Erkenntnis redlich ist, nachvollziehbar und transparent. Angst sollte man aber vor jenen Prädispositionen haben, die den populären Irrtümern ebenso zugrunde liegen können wie unserer wissenschaftlichen Praxis, vor allem, wenn es um aktuelle oder um uns lieb gewonnene Deutungsparadigmen geht.

## Anmerkungen

- 1 Dan Brown, *Sakrileg. The Da Vinci Code*. Illustrierte Ausgabe. Aus dem Amerikanischen von Piet van Poll, Bergisch Gladbach 2005 (zuerst engl. 2003).
- 2 Die in Klammern genannten Seitenzahlen beziehen sich im Folgenden auf die in Anm. 1 genannte illustrierte deutsche Ausgabe von *Sakrileg* aus dem Jahre 2005.
- 3 Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruuio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare [...]*, Como 1521, fol. L; vgl. Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987, S. 127–143.
- 4 Frank Zöllner, »Die Bedeutung von Codex Huygens und Codex Urbinas für die Proportions- und Bewegungsstudien Leonardos da Vinci«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1989, Bd. 52, S. 334–352.
- 5 Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, revidierte Neuauflage, Köln 2007 (zuerst 2003), S. 6–7, 64–79, Kat. XI und Kat. XVI.
- 6 Ebd. S. 122–139 und Kat. XVII.
- 7 Vgl. beispielsweise Thomas Brachert, »A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's Last Supper«, in: *Art Bulletin*, 1971, Bd. 53, S. 461–466; Rolf Dragstra, »The Vitruvian Proportions for Leonardo's Construction of the Last Supper«, in: *Raccolta Vinciana*, 1997, Bd. 27, S. 83–104.
- 8 Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum, Rom 1968–1976, Bd. III, Sp. 511–515; Manfred Lurker, »Die Symbolbedeutung von Rechts und Links und ihr Niederschlag in der abendländisch-christlichen Kunst«, in: *Symbolon*, 1980, Bd. 5, S. 95–128; *Lexikon des Mittelalters*, 9 Bde., Stuttgart/Weimar 1999, VII, Sp. 518; Siegrid Weigel, »Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2001, Bd. 64, S. 449–474.
- 9 Katharina Sauther, *Wieweit Porträt? Wieweit Ideal? Die Darstellungskonventionen des weiblichen Porträts in der italienischen Renaissance*, unpubl. Magisterarbeit, Leipzig 2008, S. 40–47.
- 10 Sebastiano Mainardi (zugeschrieben), *Doppelporträt eines Mannes und einer Frau*, Berlin, Gemäldegalerie.
- 11 Frank Zöllner, »Leonardo da Vinci's Portraits: Ginevra de' Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferronière, and Mona Lisa«, in: *Rafaël i Jego Spadkobiercy. Portret Klasyczny w Sztuce Nowożytnej Europy (Sztuka i kultura, IV)*, Toruń 2003, S. 157–183.
- 12 Im Herzen der Mona Lisa. Dekodierung eines Meisterwerks, hg. v. J.-P. Mohan, München 2006.
- 13 Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, S. 157 und Abb. 25.
- 14 Zur Ikonologie verweise ich 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 Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 36–67 (zuerst englisch 1939); ders., *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Köln 1997, S. 30–61 (zuerst englisch 1962, teilweise schon deutsch 1932). Vgl. auch das Nachwort von Andreas Beyer mit weiteren Literaturangaben, ebd., S. 333–336; Ekkehard Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, Köln 1979 (Bildende Kunst als Zeichensystem I); *Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 151–155 (Thomas Noll).
- 15 Zöllner 1987 (wie Anm. 3), S. 8–22.
- 16 Panofsky 1997 (wie Anm. 14), S. 201–202, 209 und 211–213.
- 17 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 Borghese und Doria Panfilii*, Leipzig 1890.
- 18 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: *Peaux d'ames. L'interprétation physiognomique des oeuvres d'art*, Paris 2001, S. 101–112.
- 19 Arthur Conan Doyle, *Ein unheimliches Paket*, zuerst erschienen 1893, zit. nach Ginzburg 1995 (wie Anm. 18), S. 10.
- 20 Bernd Roeck, *Mörder, Maler und Mäzene. Piero della Francescas Geißelung Christi. Eine kunsthistorische Kriminalgeschichte*, München 2006.
- 21 Vgl. die kritische Rezension des Buches durch Irmilind Luise Herzner sowie die daran anschließende Debatte in: *Journal für Kunstgeschichte*, 2007, Bd. 11, S. 50–57 und S. 181–191.