

Universität Essen-Duisburg

Fachbereich 4

Sommersemester 2005

Seminar Fachdidaktik Kunst

»Methoden der Kunstbetrachtung im Kunstunterricht II«

Leitung: Prof. Dr. Georg Peez

Ikonologie und Ikonographie

nach Erwin Panofsky

Eine Methode der Kunstbetrachtung im Unterricht SEK II

vorgelegt von

Doris Ott

Matr.-Nr. ES0220872800

Inhalt:

1.	Einleitung	3
2.	Erwin Panofsky	4
3.	Ikonografie und Ikonologie	4
3.1.	Die vorikonografische Beschreibung	4
3.2.	Die ikonografische Analyse	5
3.3.	Die ikonologische Interpretation	7
4.	Materialien für eine ikonologische Interpretation	10
4.1.	Die vorikonografische Beschreibung	12
4.2.	Die ikonografische Analyse	14
4.3.	Die ikonologische Interpretation	18
5.	Leonardos <i>Abendmahl</i> in der zeitgenössischen Kultur	25
6.	Fazit	27
7.	Literaturverzeichnis	28

1. Einleitung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Entwicklung einer Unterrichtsreihe zur Kunstbetrachtung (Sekundarstufe II) nach Erwin Panofskys ikonologischem Ansatz am Beispiel von Leonardo da Vincis »Das Abendmahl«.

Aufgrund seiner herausragenden Bedeutung eignet sich Leonardos Gemälde, um den Schülerinnen und Schülern sowohl Kunst und Künstler der Renaissance wie auch die kunstgeschichtliche Tradition christlicher Symbole nahe zu bringen.

Im ersten Teil fasse ich kurz die dreistufige Methode Panofskys zusammen. Der zweite Teil beinhaltet einige Quellen, die ich für eine Unterrichtsreihe zur Ikonografie und Ikonologie vorschlage. Abschließend eröffne ich einen Ausblick auf den zeitgenössischen Umgang mit Leonardos Fresko in der populären Kultur, damit die Schülerinnen und Schüler die Aktualität des Bildes erkennen.

Der wissenschaftliche Diskurs über die unterschiedliche Bedeutung des Begriffs »Ikonologie«, die Modifizierungen der Methode durch Panofsky zwischen 1930 und 1955 sowie die Kritik an der Methode (etwa dokumentiert in: Kaemmerling 1987) sind nicht Gegenstand der Arbeit und werden allenfalls gestreift.

2. Erwin Panofsky

Der 1892 in Hannover geborene Erwin Panofsky lehrte nach Studium in Berlin, München und Freiburg i.Br. ab 1921 an der Universität in Hamburg als Professor für Kunstgeschichte. Dort hatte er auch engen Kontakt zu Aby Moritz Warburg (1866-1929), dem Begründer der Ikonologie und dessen forschungswissenschaftlichen *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (Warburg-Institut). Panofsky avancierte zu einem über die Tore Hamburgs hinaus bekannten Kunstwissenschaftler, der unter anderen seit 1931 eine Gastprofessur an der New York University innehatte.

Nach der so genannten *Machtergreifung* durch den Nationalsozialismus und der anschließenden *Arisierung* der deutschen Hochschullandschaft musste Panofsky – Deutscher jüdischer Herkunft – in die USA emigrieren, wo er bis zu seinem Tod am 14. März 1968 zahlreiche Gastprofessuren an verschiedenen Universitäten innehatte.

3. Panofskys Theorie der ikonologischen Methode

Zwischen 1930 und 1955 entwickelte Erwin Panofsky seine Theorie der ikonologischen Methode. Ausgehend von der Aby Warburg wie Erwin Panofsky gleichermaßen drängende Frage, welche Bedeutung Denken und Kunst der Antike für die Bildende Kunst des Renaissance-Menschen hatte, schlägt Panofsky ein dreischrittiges Analyse- und Interpretationsmodell vor, das er zwar im Verlaufe der 25-jährigen Beschäftigung leicht modifizierte, im Kern aber nicht veränderte. Es beinhaltet die vorikonografische Beschreibung, die ikonografische Analyse und die ikonologische Interpretation. Anhand dieser Methode sollen etwa Schülerinnen und Schüler lernen, ein Bild zu erkennen, zu verstehen und zu erfassen.

3.1. Die vorikonografische Beschreibung

Der erste Schritt besteht in der einfachen Beschreibung dessen, was man sieht. Die Schülerinnen und Schüler konzentrieren sich auf das Gemälde und sollen den reinen Bestand erfassen wie z. B. Gegenstände, Menschen, Tieren, Räumlichkeiten. Aufgrund persönlicher Erfahrungen sind die Schülerinnen und Schüler in der Lage, mimische Merkmale zu erkennen, wie zum Beispiel Schmerz, Trauer, Freude, Zorn, Mitleid und die Bedeutung von bestimmten Gesten (Körpersprache) zu deuten.

Panofsky bezeichnet diesen ersten Schritt der Annäherung mit dem Begriff »*primäres oder natürliches* Sujet, unterteilt in *tatsachenhaftes* und *ausdruckshaftes*.« (Panofsky 1975, S. 38):

«Im Fall einer Vor-ikonographischen Beschreibung, die sich im Rahmen der Motivwelt hält, scheint die Angelegenheit recht einfach zu sein. Die Objekte und Ereignisse, deren Darstellung durch Linien, Farben und Volumen die Motivwelt bildet, lassen sich, wie gesehen haben, auf der Grundlage unserer praktischen Erfahrung identifizieren. Jedermann kann die Gestalt und das Verhalten menschlicher Wesen, von Tieren und Pflanzen erkennen, und jedermann kann ein zorniges Gesicht von einem fröhlichen unterscheiden. Natürlich ist es möglich, dass in einem bestimmten Fall das Spektrum unserer persönlichen Erfahrung nicht umfassend genug ist, so etwa, wenn wir uns der Darstellung einer Pflanze oder eines Tieres gegenübersehen, die uns nicht bekannt sind. In solchen Fällen müssen wir das Spektrum unserer praktischen Erfahrungen dadurch erweitern, dass wir ein Buch oder einen Fachmann befragen; doch wir verlassen nicht den Bereich praktischer Erfahrungen als solcher, die uns - selbstredend-sagen, welcher Fachmann zu befragen ist.» (Panofsky 1975, S. 43)

Im konkreten Falle von Leonardos »Abendmahl« müsste dies bedeuten, dass die Schülerinnen und Schüler zunächst dreizehn Männer an einer gedeckten Tafel in einem großen Innenraum mit Blick auf eine idyllische Außenwelt wahrnehmen und ihre Gestik und Mimik beschreiben. Selbst bei der Betrachtung der Reproduktionen, die nach der Restaurierung des Freskos existieren, ist es dabei nicht einfach, die Einzelheiten der Mahlzeit (Fisch, Lamm) zu erkennen. Und auch die Eindeutigkeit des männlichen Geschlechts im Falle der Johannes-Darstellung könne von einem der biblischen Geschichte völlig unkundigem Betrachter in Frage gestellt werden.

Ähnlich wie es Erwin Panofsky am Beispiel der vorikonografischen Beschreibung von Rogier van der Weydens »Drei Weisen« exerziert (Panofsky 1975, S. 43f.), müsste es zunächst vermieden werden, den in der Mitte postierten Mann mit »Jesus« zu bezeichnen. Da das Abendmahl-Fresko integraler Bestandteil unserer Bilderwelten ist, dürfte es unwahrscheinlich sein, dass der Zusammenhang zur christlichen Eucharistiefeier bei der Schülerinnen und Schüleranalyse unentdeckt bleibt, oder wie es Panofsky ausdrückt, wir sollten uns nicht dem Irrglauben hingeben, »wir könnten jemals eine korrekte vorikonographische Beschreibung eines Kunstwerkes geben, ohne, wie es auch hier der Fall ist, den historischen ‚Ort‘ erraten zu haben.« (Panofsky 1975, S. 45)

3.2. Die ikonografische Analyse

Die ikonografische Analyse, »das sekundäre oder konventionale Sujet« (Panofsky 1975, S. 39), setzt mehr voraus

»als jene Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen, wie wir sie durch praktische Erfahrung erwerben. Sie setzt eine Vertrautheit mit bestimmten Themen oder Vorstellungen voraus, wie sie durch literarische Quellen vermittelt wird, sei es durch zielbewußtes Lesen oder durch mündliche Tradition.« (Panofsky 1975, S. 45)

An dieser Stelle bemüht Panofsky das berühmte Bild des *australischen Buschmannes*, der bei der Betrachtung des Abendmahl-Bildes nicht mehr als eine »erregte Tischgesellschaft« (S. 45) erkennen mag und der sich, um die ikonografische Bedeutung zu verstehen, mit den neutestamentarischen

Evangelien, insbesondere dem Johannes-Evangelium auseinandersetzen müsste. Allerdings – so Panofsky – würden wir selber schnell zu Buschmännern, wenn das zu analysierende Bild Szenen enthielte, die »dem durchschnittlichen ‚Gebildeten‘« (Panofsky 1975, S. 45) nicht bekannt sind.

Das Leonardo-Gemälde spiegelt nun jene neutestamentarische Szene wieder, die die Reaktion der Jünger beschreibt, nachdem Jesus den Verrat aus den eigenen Reihen angekündigt hat (vgl. Johannes Evangelium 13, 21ff, Matthäus-Evangelium 14, 20ff, Markus-Evangelium 14, 17ff. und Lukas-Evangelium 22, 14ff).

Zum besseren Verständnis dieser Szene müssten heutige Schülerinnen und Schüler längere Texte aus den verschiedenen Evangelien lesen und die tradierten Geschichten der Apostel recherchieren, um die einzelnen Personen in dem Gemälde zu identifizieren.

Um einzelne Ausschnitte des Originals wie der zahlreichen Kopien genauer betrachten zu können, sind die Abbildungen in Georg Eichholz' Studie »Das Abendmahl Leonardo da Vincis. Eine Systematische Bildmonographie« (1998) bzw. die in hoher Auflösung digitalisierten Ausschnittvergrößerungen auf der DVD »Die Bibel in der Kunst« (2004) sehr hilfreich.

Da aber die Zusammenhänge zwischen Gemälde und Literatur oder auch mündlicher Tradition nicht immer so eindeutig sind wie im Fall des »Abendmahls« von Leonardo da Vinci, müssen, so Panofsky, die jeweiligen Quellen jedes Mal kritisch hinterfragt werden.

»Doch abermals ist zwar die Bekanntschaft mit bestimmten Themen und Vorstellungen, die durch literarische Quellen überliefert sind, eine unerlässliche Analyse, doch deren Korrektheit ist dadurch noch nicht gewährleistet. Es ist für uns ebenso unmöglich, eine korrekte ikonographische Analyse dadurch zu geben, dass wir unterschiedslos und unkritisch unser literarische Wissen auf die Motive anwenden, wie eine korrekte vorikonographische Interpretation dadurch zu geben, dass wir unterschiedslos und unkritisch unsere praktische Erfahrung auf die Formen anwenden.« (Panofsky 1975, S. 45f.)



Am Beispiel eines Gemäldes von Francesco Maffei aus dem 17. Jahrhundert zeigt Erwin Panofsky, wie schnell man bei der unkritischen Übernahme biblischer Texte auf's Glatteis geführt werden kann. Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Darstellung als Salome mit dem Kopf von Johannes des Täufers gedeutet. Während die Schüssel und der abgetrennte Kopf zu dieser biblischen Geschichte passen, gehört das Schwert eigentlich nicht dorthin. Eine andere biblische Geschichte erwähnt Judith, die den Kopf des Holofernes eigenhändig mit dem Schwert enthauptet. Doch in diesem Zusammenhang ist die Darstellung einer Schüssel falsch, da Judith den Kopf in

einen Sack steckte. Panofsky führt dazu aus: »Wir wären völlig verraten und verkauft, müssten wir uns allein an die literarischen Quellen halten« (Panofsky 1975, S. 46).

Bei der stilgeschichtlichen Analyse stellte Panofsky fest, dass es gerade in der Kunst Deutschlands und Norditaliens im 17. Jahrhundert zahlreiche Gemälde gibt, die Judith mit einer Schlüssel darstellen, während keine Gemälde Salome mit einem Schwert darstellen. Den Grund hierfür sieht er in der Verselbständigung eines bestimmten Motivs, insofern als

»während des 14. und 15. Jahrhundert die Schlüssel mit dem Kopf Johannes' des Täufers ein selbständiges ‚Andachtsbild‘ geworden und besonders in den nördlichen Ländern und in Norditalien populär war; man hatte es aus einer Darstellung der Salome-Geschichte weithin so herausgelöst, wie man die Gruppe des an der Brust des Herrn ruhenden Evangelisten Johannes aus dem letzten Abendmahl oder die Jungfrau im Kindbett aus der Geburt Jesu herausgelöst hatte.« (Panofsky 1975, S. 47)

Die umgekehrte Deutung – Salome mit Schwert – verbietet sich, da das Schwert »ein feststehendes Attribut der Judith, vieler Märtyrer und solcher Tugenden war wie Gerechtigkeit, Standhaftigkeit und so fort; deshalb ließ es sich schicklicher Weise nicht auf ein wollüstiges Mädchen übertragen« (ebda.). So zeigt Panofsky auf, wie es zu dieser Motiv-Verschiebung im 17. Jahrhundert gekommen ist, ohne deren stilgeschichtlicher Kenntnis, die Zusammenhänge für den Betrachter, der sich nur auf die biblische Quelle bezieht, nicht nachvollziehbar wäre.

3.3. Die ikonologische Interpretation

Die dritte Stufe der Methode Panofskys beschreibt die »eigentliche Bedeutung oder [den] Gehalt« (Panofsky 1975, S. 40) des Bildes, die mehr erfordere »als nur eine Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen, wie sie durch literarische Quellen übermittelt wurden« (Panofsky 1975, S. 47).

Die ikonologische Interpretation setzt eine genaue Auseinandersetzung mit der Zeit (Epoche, Nation) voraus, in der das Bild entstand. Die politische Situation, die Einflüsse der Kirche, die Grundhaltung der Gesellschaft, die philosophischen Überzeugungen der damaligen Zeit werden hierbei durch – und das ist entscheidend – zeitgenössische Texte ermittelt, um eine korrekte Interpretation durchführen zu können. Die gesamte Bedeutung des Bildes soll erkundet werden. Sogar die technischen Verfahren oder die Einsetzung der Farben können eine bestimmte Bedeutung enthalten.

»Eine wirklich erschöpfende Interpretation der eigentlichen Bedeutung oder des Gehalts könnte sogar zeigen, dass die technischen Verfahren, die für ein bestimmtes Land, für eine bestimmte Periode oder einen bestimmten Künstler eigentümlich sind (so etwa, dass es Michelangelo vorzog, als Bildhauer in Stein statt in Bronze zu arbeiten., oder die eigentümliche Verwendung der Schraffur in seinen Zeichnungen), symptomatisch für dieselbe Grundhaltung sind, die sich in sämtliche anderen spezifischen Merkmalen des betreffenden Stils ausmachen lässt.« (Panofsky 1975, S. 40)

In diesem Zusammenhang gehört sicherlich auch die Behandlung der Größe eines Kunstwerks. Gerade beim »Abendmahl«-Fresko muss den Schülerinnen und Schülern eine Vorstellung von den gigantischen Ausmaßen vermittelt werden, die sich dem Betrachter von Reproduktionen nicht offenbaren. Dazu der Kunsthistoriker und Maler David Mannings in einem Aufsatz über Panofskys Interpretationsmodell aus dem Jahr 1973:

»Einer der Effekte im Zuge der mehr und mehr verbreiteten Reproduktion von Bildern in Büchern und Zeitschriften, wie auch in Form von Postkarten und Dias, der den größten Schaden anrichtet, besteht darin, dass der Betrachter fast völlig den überwältigenden Gesamteindruck verliert, der durch die Größe eines Bildes sowie die Eigenschaft, einmalig oder multipel zu sein, ausgelöst wird. Mögen nicht der wohlüberlegte Auftrag für ein überlebensgroßes Porträt oder die Herstellung von Bildern, klein genug, um nicht nur in der Hand gehalten, sondern auch in der Tasche verborgen zu werden, auch Teil der Bedeutung [im Sinne Panofskys] dieser Bilder sein« (in: Kämmerling 1987, S. 451)

Insbesondere die Frage, wie sich in den Kunstwerken »allgemeine und wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes« (Panofsky 1975, S. 48) ausdrücken, soll Grundlage einer ikonologischen Interpretation sein. Panofsky meint, dass sich politische, religiöse, gesellschaftliche etc. Überzeugungen in einem einzigen Werk verdichteten, und dass sich dort »eine Geschichte kultureller Symptome« (Panofsky 1975, S. 48) manifestiere.

Die dritte Stufe seines Interpretationsmodells ist demnach die aufwändigste und anspruchsvollste. Sie erfordert die Auseinandersetzungen mit zeitgenössischen Texten zur Kunst, Religion, Geschichts- und Herrscherdarstellungen, der Moralphilosophie, zum Menschenbild allgemein, aber auch mit Texten aus dem unmittelbaren Umfeld des Künstlers (Selbstzeugnisse, Autobiografisches, Auftraggeber, Aufenthaltsort etc.). Diese Liste ließe sich beliebig verlängern und verdeutlicht die Intensität der ikonologischen Interpretation.

Insofern ist es verwunderlich und sicherlich auch kritikwürdig, dass Panofsky diese Tätigkeit, die er mit der eines »Diagnostikers« vergleicht, »in einem begabten Laien besser entwickelt« sieht als in einem »belesenen Gelehrten« (alle Zitate: Panofsky 1975, S. 48).

Im Zusammenhang mit dem »Abendmahl« werden den Schülerinnen und Schülern Texte aus dem unmittelbaren Horizont der Entstehungszeit des Freskos bzw. Texte, die älteren Datums sein können, aber stark in die Entstehungszeit hineinwirken, vorgelegt (bei größerem Zeitaufwand könnten ihnen auch gezielte Rechercheaufgaben aufgegeben werden). So bilden insbesondere das Werk des Dichters Francesco Petrarca und die neue Perspektivtechnik des Architekten und Malers Leon Battista Alberti wichtige Grundlagen für die Abgrenzung der Renaissance-Künstler von der mittelalterlichen Tradition. Leonardos eigene Selbstzeugnisse, wie Giorgio Vasaris etwa 50 Jahre später in der Rückschau entstandenden Beschreibungen des Freskos werden ebenfalls in Auszügen behandelt.

Da die Schülerinnen und Schüler aus dem früheren Unterricht über kunstgeschichtliche Vorkenntnisse verfügen sollten, müssten sie in der Lage sein, die Originalquellen in den Kontext der Renaissance korrekt einzuordnen.

Erwin Panofsky fasst seine Methode am Beispiel des »Abendmahls« wie folgt zusammen:

»Solange wir uns auf die Aussage beschränken, Leonardo da Vincis berühmtes Fresko zeige eine Gruppe von 13 Männern rings um eine Speisetafel und diese Gruppe von Männern stelle das letzte Abendmahl dar, befassen wir uns mit dem Kunstwerk als solchem, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als seine eigenen Eigenschaften oder Merkmale. Suchen wir jedoch das Fresko als ein Dokument der Persönlichkeit Leonardos oder der Kultur der italienischen Hochrenaissance oder einer bestimmten religiösen Einstellung zu verstehen, beschäftigen wir uns mit dem Kunstwerk als etwas anderem, das sich in einer unabsehbaren Vielfalt anderer Symptome artikuliert, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als spezifischere Zeugnisse für dieses ‚andere‘. Die Entdeckung und die Interpretation dieser ‚symbolischen‘ Werte (die dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem Abweichen können, was er bewusst auszudrücken suchte) ist der Gegenstand dessen, was wir, im Gegensatz zur ‚Ikonographie‘, ‚Ikonologie‘ nennen können« (Panofsky 1975, S. 41).

4. Materialien für eine ikonologische Interpretation

Zur Methode:

Als Grundlagentext zur Einführung in das dreistufige Interpretationsmodell Panofskys dienen eine kurze Zusammenfassung (hier: von Kirschenmann und Schulz) und ein Text Panofskys von 1939, in dem er seine Methode am Beispiel eines den Hut-ziehenden Mannes erklärte. Die gesamte Klasse wird mit er Unterstützung des Lehrers den Text zu Panofskys Methode analysieren.

Den Schülerinnen und Schüler werden vorweg folgende Texte über Panofskys dreischrittiges Analyse- und Interpretationsmodell vorgelegt:

»Die Ikonologie – in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts von Erwin Panofsky begründet – untersucht die Darstellungsinhalte der bildenden Kunst. Ihr an der Seite steht die Ikonographie, die Bilder mit gleichen Motiven beschreibt und so Bedeutung und Wandel einzelner Bildelemente erkundet.

Die Ikonologie geht in drei Schritten vor. Zunächst wird in einer *vorikonographischen Beschreibung* das Bild erläutert. Thema oder Ereignisse werden erschlossen. Vergleiche mit verwandten Werken angestellt. [...]

In einem nächsten Schritt nach dem Vertrautwerden mit dem Motiv wird für die *ikonographische Analyse* auf literarische Quellen zum Thema zurückgegriffen. [...]

In einem dritten Schritt folgt die *ikonologische Analyse*. Die gesamte Bedeutung, der Gehalt des Werkes wird erkundet. Nach den Grundhaltungen einer Gesellschaft, den gesellschaftlichen und philosophischen Überzeugungen und Auseinandersetzungen der Zeit der Bildentstehung wird gefragt.«

(Johannes Kirschenmann und Frank Schulz: Bilder erleben und verstehen. Einführung in die Kunstrezeption. Leipzig/Stuttgart/Düsseldorf: Ernst Klett Schulbuchverlag 1999, S. 39)

Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance (1939). In: Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. Köln: 1975. S. 36-38.

»Grüßt mich ein Bekannter auf der Straße durch Hutziehen, ist das, was ich unter einem formalen Blickwinkel sehe, nichts als die Veränderung gewisser Einzelheiten innerhalb einer Konfiguration, die einen Teil des allgemeinen Farben, Linien- und Körpermuster ausmacht, aus dem meine visuelle Welt besteht. Wenn ich, wie ich es automatisch tue, diese Konfiguration als ein Objekt (Herr) und die Detailveränderung als ein Ereignis (Hutziehen) identifiziere, habe ich bereits die Grenzen der rein formalen Wahrnehmung überschritten und eine erst Sphäre der Sujethaften oder der Bedeutung betreten. Die dergestalt wahrgenommene Bedeutung ist elementarer und leicht verständlicher Natur, und wir werden sie die Tatsachenbedeutung nennen; ich erfasse sie, indem ich einfach bestimmte sichtbare Formen mit bestimmten Gegenständen identifiziere, die mir aus praktischer Erfahrung bekannt sind, und indem ich die Veränderung zu ihren Beziehungen mit bestimmten Hanklungen oder Ereignissen identifiziere.

Nun werden natürlich die dergestalt identifizierten Gegenstände und Ereignisse eine bestimmte Reaktion in mir hervorrufen. Aus der Art und Weise, wie mein Bekannter seine Handlung vollzieht, kann ich vielleicht erkennen, ob er guter oder schlechter Stimmung ist und ob seine Gefühle mir gegenüber gleichgültig, freundlich oder feindselig sind. Diese psychologischen Nuancen werden die Gebärden meines Bekannten mit einer weiteren Bedeutung füllen, die wir

ausdruckhaft nennen werden. Sie unterscheidet sich dadurch von der Tatsachenbedeutung, daß sie nicht durch einfache Identifikation, sondern durch 'Einfühlung' erfaßt wird. Um sie zu verstehen, benötige ich eine gewisse Sensibilität, doch diese Sensibilität ist noch immer ein Bestandteil meiner praktischen Erfahrung, nämlich meines alltäglichen Vertrautseins mit Gegenständen und Ereignissen. Daher kann man die tatsächliche und ausdruckshafte Bedeutung zusammen klassifizieren: Sie bilden die Klasse primärer oder natürlicher Bedeutungen.

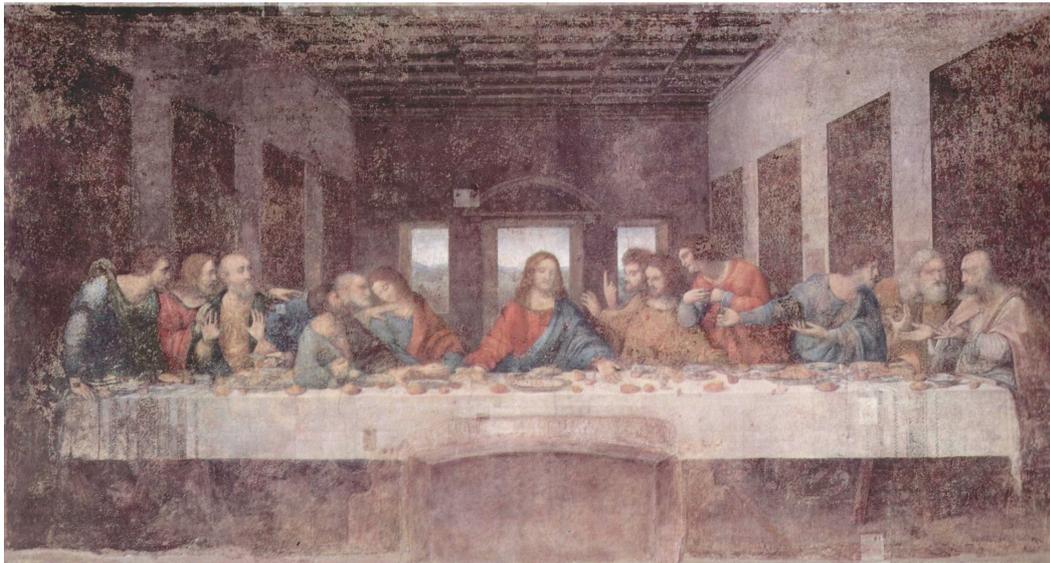
Meine Erkenntnis jedoch, daß das Hutziehen für ein Grüßen steht, gehört einem völlig anderen Interpretationsbereich an. Diese Form des Grüßens ist der abendländischen Welt eigentümlich und ein Überrest des mittelalterlichen Rittertums: Bewaffnete pflegen die Helme abzulegen, um ihre friedlichen Absichten und ihr Vertrauen in die friedlichen Absichten anderer kundzutun. Weder von einem australischen Buschmann noch von einem alten Griechen könnte man die Erkenntnis erwarten, daß das Ziehen des Huts nicht nur ein praktisches Ereignis mit gewissen ausdruckshaften Nebenbedeutungen ist, sondern auch ein Zeichen der Höflichkeit. Um das Tun des Herrn in dieser Bedeutung zu verstehen, muß ich nicht nur mit der praktischen Welt von Gegenständen und Ereignissen vertraut sein, sondern auch mit der mehr als bloß praktischen Welt von Bräuchen und kulturellen Traditionen, die einer bestimmten Zivilisation eigentümlich sind. Umgekehrt könnte sich mein Bekannter nicht genötigt fühlen, mich durch Hutziehen zu grüßen, wäre ihm die Bedeutung dieses Aktes nicht bewußt. Was die ausdruckshaften Nebenbedeutungen im Zusammenhang mit seinem Tun anlangt, so mag er sich ihrer bewußt sein oder auch nicht. Wenn ich daher das Hutziehen als ein höfliches Grüßen interpretiere, erkenne ich darin die Bedeutung, die sekundär oder konventionell heißen mag; sie unterscheidet sich von der primären oder natürlichen dadurch, daß sie intellektuell statt sinnlich vermittelt wird, und darin, daß sie in die praktische Handlung, durch die sie vermittelt wird, bewußt integriert wurde.

Und schließlich: Die Handlung meines Bekannten kann darüber hinaus, daß sie ein natürliches Ereignis in Zeit und Raum bildet, darüber hinaus, daß sie auf natürliche Weise Stimmungen oder Gefühle anzeigt, und darüber hinaus, daß sie ein konventionelles Grüßen mitteilt, einem erfahrenen Beobachter enthüllen, was seine 'Persönlichkeit' ausmacht. Diese Persönlichkeit ist dadurch bestimmt, daß es sich um einen Mann des 20. Jahrhunderts handelt, und außerdem durch seine nationale, soziale und bildungsmäßige Herkunft, durch seine vorangegangene Lebensgeschichte und durch seine gegenwärtige Umwelt; doch ebenso sehr zeichnet sie sich durch eine individuelle Weise aus, Dinge zu sehen und auf die Welt zu reagieren, was man, in rationalisierter Form, eine Philosophie zu nennen hätte. In der isolierten Handlung eines höflichen Grüßens manifestieren sich all diese Faktoren nicht umfassend, aber nichtsdestoweniger symptomatisch. Ein geistiges Porträt des Mannes könnten wir aufgrund dieser einzelnen Handlung nicht herstellen, sondern nur dadurch, daß wir eine große Anzahl ähnlicher Beobachtungen aufeinander abstimmen und sie im Zusammenhang mit unseren allgemeinen Informationen über seine Epoche, Nationalität, Klasse, intellektuelle Tradition und so fort interpretieren. Doch all diese Eigenschaften, die jenes geistige Porträt explizit erkennen ließe, sind implizit in jeder einzelnen Handlung enthalten – so daß umgekehrt sich jede einzelne Handlung im Licht jener Merkmale interpretieren läßt.

Die so entdeckte Bedeutung mag die eigentliche Bedeutung oder der Gehalt heißen; sie ist wesentlich, während die beiden anderen Bedeutungsarten, die primäre oder natürliche und die sekundäre oder konventionelle, erscheinungshaft sind. Man kann sie definieren als ein einigendes Prinzip, das sowohl dem sichtbaren Ereignis wie seiner verständlichen Bedeutung zugrunde liegt und sie erklärt und das sogar die Form bestimmt, in der das sichtbare Ereignis Gestalt annimmt. Diese eigentliche Bedeutung oder der Gehalt liegt normalerweise so sehr über dem Bereich des bewußten Wollens, wie die ausdruckshafte Bedeutung darunter liegt.«

Nach dieser Einführung werden die Schüler in Gruppen aufgeteilt. Jede Gruppe bearbeitet die gleichen Themen. Wichtig: Die vorikonografische Beschreibung, die ikonografische Analyse und die ikonologische Interpretation bauen aufeinander auf und dürfen somit nicht voneinander getrennt bearbeitet werden. Die Ergebnisse werden später von den einzelnen Gruppen vorgetragen und schriftlich an eine Präsentationswand festgehalten und ergänzt.

4.1. Die vorikonografische Beschreibung



Der erste Schritt besteht in der einfachen Beschreibung dessen, was man sieht. Die Schülerinnen und Schüler konzentrieren sich auf das Gemälde und befassen sich mit dem reinen Bestand wie z. B. Menschen, Requisiten, Räumlichkeiten. Sie deuten Mimik, Gestik und Körpersprache der dargestellten Menschen.

Informationen über das Fresko «Das Abendmahl» von Leonardo da Vinci»

Das Abendmahl 1495-97 ca. 4,20 x 9,00 m (Angaben schwanken) Mailand: Refektorium Santa Maria delle Grazie
--

Neben der «Mona Lisa» ist das «Abendmahl» das berühmteste Gemälde Leonardos. Leonardo versuchte in seinem Abendmahl, eine Mischung aus Tempera- und Ölmalerei zu verwenden. Das Gemälde konnte aber der sich bildenden Feuchtigkeit nicht widerstehen und bröckelte Zug um Zug von der Wand ab. Übermalungen haben im Laufe der Jahrhunderte immer wieder die Substanz des Gemäldes verringert. In den letzten Jahrzehnten wurde eine umfassende Bestandssicherung und Restaurierung durchgeführt.
--

Vergleiche mit anderen Abendmahl-Darstellung aus dem Mittelalter wären denkbar, um die Unterschiede deutlich zu machen. Im folgenden einige Beispiele aus der italienischen Kunst:



Duccio di Buoninsegna:
Erscheinung Christi bei dem
Abendmahl der Apostel (aus einem
Altarzyklus), 1308-1311, Tempera
auf Holz, 39,5 x 51,5cm, Siena,
Museo



Fra Angelico: Apostelkommunion,
Abendmahl (aus einem
Freskenzyklus im
Dominikanerkloster San Marco,
Florenz), 1437-1446



Andrea del Castagno: Abendmahl, 1445-1450, Fresko, 453 x 975 cm, Florenz,
Sant Apollonia

4.2. Die ikonografische Analyse

Die Schülerinnen und Schüler sollen selber biblische Texte recherchieren, die sich mit dem letzten Abendmahl beschäftigen.

Leonardo gibt hier die Szene der Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi wieder. Es handelt sich um das letzte Mahl mit seinen Jüngern, bevor er verraten und getötet wird. Jesus teilt ihnen mit, das sich der Verräter unter ihnen befindet. Der Ablauf wird in den vier Evangelien verschieden geschildert: Johannes Evangelium 13, 21ff, Matthäus-Evangelium 14, 20ff, Markus-Evangelium 14, 17ff. und Lukas-Evangelium 22, 14ff.

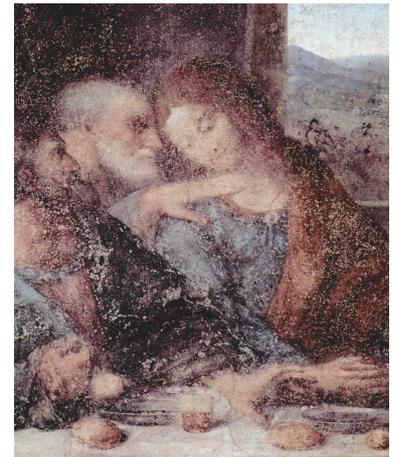
Im Johannes-Evangelium 13, 21ff., wird die Szene so beschrieben.

»Da Jesus solches gesagt hatte, ward er betrübt im Geist und zeugte und sprach: Wahrlich, wahrlich ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten. Da Jesus solches gesagt hatte, ward er betrübt im Geist und zeugte und sprach: Wahrlich, wahrlich ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten. Da sahen sich die Jünger untereinander an, und ward ihnen bange, von welchem er redete. Es war aber einer unter seinen Jüngern, der zu Tische saß an der Brust Jesu, welchen Jesus liebhatte. Dem winkte Simon Petrus, daß er forschen sollte, wer es wäre, von dem er sagte. Denn derselbe lag an der Brust Jesu, und er sprach zu ihm: HERR, wer ist's?« Jesus antwortete: Der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe. Und er tauchte den Bissen ein und gab ihn Judas, Simons Sohn, dem Ischariot. Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn. Da sprach Jesus zu ihm: Was du tust, das tue bald! Das aber wußte niemand am Tische, wozu er's ihm sagte. Etliche meinten, dieweil Judas den Beutel hatte, Jesus spräche zu ihm: Kaufe was uns not ist auf das Fest! oder daß er den Armen etwas gäbe.«

Gut im Internet recherchierbar sind Informationen zu einzelnen Aposteln, mit deren Hilfe die Zuordnung auf dem Bild erleichtert wird. Im folgenden einige erläuternde Texte zu Judas, Johannes, Petrus und Bartholomäus:

Wie schon erwähnt ist es Möglich den Schülerinnen und Schülern das Buch «Das Abendmahl Leonardo da Vincis» vorzulegen, um einzelne Details besser analysieren zu können. Anhand der folgenden Abbildungen ist zu erkennen, das die Kopien des Abendmahls im Gegensatz zu dem Original, im Detail besser zu erkennen sind.

Judas



*Die Dreiergruppe mit Judas, Petrus und Johannes (v. links)
linkes Bild: Kopie, rechtes Bild: Originalausschnitt*

Auf dem Bild greift Judas mit der linken Hand nach einem Stück Brot (anders als in der Bibel-Schilderung, wo Jesus, nachdem er das Brot gebrochen hatte, dem Verräter das erste Stück reichte). »Den Hals, an dem er sich später erhängen wird, bietet er in voller Blöße dar. Sein Gesicht mit ausgeprägt jüdischer Physiognomie ist als einziges tief in Schatten getaucht, eine finstere Gestalt im wörtlichen und übertragenen Sinn. Mit dem Ellenbogen stößt er das gesegnete Brot weg, zugleich, heute nicht mehr sichtbar, den Wein umschüttend. Mit diesen Motiven spielte Leonardo auf den Selbstausschluß des Judas von der Kommunion an.« (Träger 1997, S. 162f.)

Judas Ischarioth

a) "isch kariot": Mann aus Kariot

b) einer aus der Befreiungsbewegung der "Sikarier", der Messerkämpfer

Requisiten:

Geldbeutel (die 30 Silberlinge Lohn für den Verrat)

Salz (1. wichtigstes Gewürz zur Haltbarmachung von Speisen, repräsentiert Lebenskraft/ Brot und Salz sind Inbegriff der lebensnotwendigen Nahrung, deshalb auch der seit den Griechen übliche Brauch, Salz und Brot zur Begrüßung zu reichen, 2. im Judentum symbolisches Bindemittel zwischen Mensch und Gott (3 Mos 2,13) 3. im Neuen Testament werden die Apostel das "Salz der Erde" (Mt 5,13) genannt

»Er hatte laut Johannes 12, 4-6 innerhalb der Gruppe die Aufgabe, die Geldmittel zu verwalten, unterschlug jedoch einen Teil des Geldes. Er fasste schließlich den Entschluss, Jesus für 30 Silberlingen, was etwa einem Monatslohn eines Handwerkers entspricht, an die Hohepriester zu verraten. Nachdem er während des letzten Mahls von Jesus als Verräter bezeichnet worden war, entfernte er sich von der Gruppe und kehrte zusammen mit den Verfolgern Jesu in den Garten zurück, um Jesus dort mittels eines Kusses zu identifizieren und zu verraten. [...] Judas ist als zweifelsohne wichtige, wenn auch negative Person immer wieder Gegenstand

theologischer Betrachtungen geworden. Judas wirft die Frage nach der Vorherbestimmung und Freiheit des Menschen auf. Es bleibt die Frage offen, ob sich Judas hätte anders entscheiden können oder ob er sich so hat entscheiden müssen.« (www.heiligenlexikon.de)

»Das Motiv des Judas, seinen Meister zu verraten, ist vordergründig mit Habgier zu erklären, darauf weist ja schon Johannes 12, 4-6 hin. Die tiefer liegende Motivation könnte jedoch durch Enttäuschung zu erklären sein – Judas hat in Jesus den erhofften Befreier und Kämpfer gesehen, der die Römer vertreiben sollte. Jesus aber verkündete ein nicht-weltliches Gottesreich (Joh 18,36), das nichts mit weltlicher Herrschaft gemein hatte.« (www.wikipedia.de)

Johannes



Auf dem Bild „ruht er ganz in sich“. Seine innere Ruhe entspricht dem genauen Gegenteil von Petrus' hektischer Bewegung.

Johannes: "Jünger, den Jesus liebte" (Joh 19,26 und 21, 20-24)

Johannes gehörte mit Simon Petrus und Jakobus dem Älteren zum engsten Kreis der Jünger. Petrus – der spätere Kirchenvater – und Johannes zählen zu den wichtigsten Jüngern. Johannes wird mit der Offenbarung – der teilweise apokalyptischen Vision von der Wiederkehr Gottes auf Erden – das abschließende Kapitel des Neuen Testaments verfassen. Seine Attribute: Adler oder der Kelch

Simon Petrus (Beiname Petrus: der Stein, der Felsen)

Mimisch und gestisch das Gegenteil Johannes'.

Attribute: Schlüssel, Schiff, Buch, Hahn, umgedrehtes Kreuz

»Petrus wird als temperamentvoll, begeisterungsfähig und tatkräftig, aber auch eigenmächtig geschildert. So wurde er ausgerechnet da, wo er Jesus zum ersten Mal als "den Christus" erkannte und bekannte, von diesem scharf zurechtgewiesen: "Fort von mir!" Petrus hatte - wie Satan in der Wüste (Mt. 4, 1-11) - versucht, Jesus von seinem vorherbestimmten Passionsweg abzubringen. Demgemäß verweigerte er später auch die Fußwaschung und die Kreuzesnachfolge (Mk. 14, 66-72). Die Kraft, dem Bekenntnis gemäß zu handeln, war also

nicht immer vorhanden. Glaubensbekenntnis und menschliche Überlegungen standen dicht nebeneinander.

Dieser Zwiespalt zeigte sich besonders eindringlich während der Zeit der Gefangennahme bis zur Kreuzigung Jesu in seinen Vorsätzen (;), dem Versagen, vorschnellem Handeln und der Verleugnung Jesu.« (www.wikipedia.de)

»Petrus' zukünftige Aufgabe wurde ihm beim Fischzug als "Menschenfischer" angekündigt (Lukasevangelium 5, 10). Nach seinem Bekenntnis von Cäsarea wurden Petrus "die Schlüssel des Reichs der Himmel" übergeben. bezeichnete ihn als "Fels" - griechisch: "pétros" - auf dem er seine Kirche bauen wolle (Matthäusevangelium 16, 16 - 19) und erteilte ihm am Abend vor seiner Kreuzigung einen besonderen Auftrag im Apostelkreis: "stärke deine Brüder" (Lukasevangelium 22, 32). Durch den Zuruf des erkannte Petrus, vom reichen Fischzug zurückkehrend, den am Ufer erschienenen Auferstandenen und erhielt den Auftrag: "Weide meine Lämmer." (Johannesevangelium 21, 1 - 19). Diese herausgehobene Stellung des Petrus ist mit begründend für die besondere Stellung aller späteren "Nachfolger Petri" in Rom, den Päpsten. « (www.heiligenlexikon.de)

Bartholomäus (Sohn des Furchenziehers)



Leonardo platziert ihn am linken Tischende. Das Messer, das auf ihn zeigt (und zahlreiche Spekulationen auslöste, vgl. Dan Browns »Sakrileg«), gehört zum christlich-ikonografischen Requisit des Bartholomäus.

Der Legende nach starb Bartholomäus den Martyrertod, in dem ihm die Haut abgezogen wurde. Anschließend ließ man in kreuzigen. Attribute: Messer, Buch, abgezogene Haut

»Vom Beginn des 13. Jahrhunderts an trägt Bartholomäus in den Darstellungen das Messer, die abgezogene Haut findet sich als feststehendes Attribut erst in den zahlreichen Darstellungen der folgenden Zeit. In Michelangelos Jüngstem Gericht in der Sixtinischen Kapelle in Rom gilt das Antlitz auf der von Bartholomäus getragenen Haut als Selbstbildnis Michelangelos. (www.heiligenlexikon.de)

4.3. Die ikonologische Interpretation

Die zentrale Frage: Was ist neu an Leonardos Abendmahl und wie spiegelt sich die neue Zeit (Humanismus, Renaissance) in dem Gemälde? wird anhand von Originaltexten erkundet. Hier erweist sich eine *schnelle* Internetrecherche als wenig ergiebig. Entweder die Schülerinnen und Schüler betreiben Quellenstudium in den Bibliotheken (was allerdings eine sehr anspruchsvolle Aufgabe darstellen würde) oder das Material wird ihnen vom Lehrer zur Verfügung gestellt.

Texte (kleine Auswahl), die großen Einfluss auf die Renaissance ausübten:

Francesco Petrarca (1304 – 1374), *italienischer Dichter, gilt als Begründer des Humanismus. Er war derjenige, der den Begriff vom finsternen Mittelalter prägte, womit er die 1000 Jahre zwischen 337 (dem Tod des letzten römischen Kaiser Konstantins) und 1337 (der Romreise Petrarcas, wo er angesichts der verfallenden Ruinen den kulturellen Rückschritt seiner Zeit erkannte) umschrieb. Seine Schriften waren für die Renaissance-Künstler von großer Bedeutung, sein Einfluss reicht bis in die Epoche der Romantik.*

Petrarca über die Antike und die Gegenwart:

»Für Dich aber, für Dich, wenn Du mich lange überleben wirst, wie meine Seele hofft und wünscht, steht eine bessere Zeit bereit; der Schlummer des Vergessens wird nicht ewig dauern. Wenn erst die Dunkelheit zerstreut ist, werden unsere Enkel im reinen Licht der Vergangenheit wandeln können.« (Africa, 1338; zit. in: Erwin Panofsky: Die Renaissance der europäischen Kunst. (1957), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 24f.)

»Die Klage in dieser Angelegenheit habe ich [...] nicht vorgebracht, um den Eifer der Nachgeborenen zu mindern, sondern vielmehr, um meinen Schmerz loszuwerden und dem Zeitalter, das sich für das interessiert, was nichts wert ist, für die ehrenwertesten Dinge aber ganz und gar kein Interesse aufbringt, wegen seiner Verschlafenheit und geistigen Erstarrung Vorhaltungen zu machen. Bei unseren Vorfahren im Altertum finde ich keinen vergleichbaren Klagen. Kein Wunder: weil es bei ihnen keinen vergleichbaren Verlust gab. [...] Aber ich, der ich Grund zum Klagen habe und die Wahrheit nicht ignorieren kann, der ich mich auf der Grenze zwischen zwei Völkern befinde und zugleich in die Vergangenheit und die Zukunft schauen kann, wollte diese Klage, die sich bei den Vätern nicht findet, an die Nachgeborenen weitergeben.«

(Rerum memorandarum libri, 1343-1345, zit. n. Florian Neumann: Francesco Petrarca. Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 69)

»Du [Petrarca meint sein Zeitalter] machst es wie gewöhnlich! Du bewahrst nichts sorgfältig auf, außer dem, was ruhig verlorengehen könnte. O säumiges und schnödes Zeitalter! So [verstümmelt] übergibst du mir die berühmten Männer, während du die allerdümmsten in Ehren hältst! Oh unfruchtbare und garstige Zeiten [...]!

(Epistolae familiares, 24. Buch, etwa um 1360, , zit. n. Florian Neumann: Francesco Petrarca. Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 99)

Giovanni Dondi, *ein Freund und Schülerinnen und Schüler Petrarcas, schrieb nach einem Rom-Besuch 1375 folgenden Brief, den Erwin Panofsky »als Echo jener Erfahrung [...], die der Gehalt der Renaissance ist«, bezeichnet:*

»Wenn Künstler unserer Zeit antike Bauwerke, Standbilder, Reliefs und dergleichen sorgfältig untersuchen, sind sie bestürzt. Ich kannte einen Marmorbildhauer, der für seine Kunst in Italien berühmt war, besonders, was Figuren betrifft. Ihn hörte ich oft über die Statuen und Reliefs, die er in Rom gesehen hatte, mit solcher Bewunderung und Verehrung sprechen, dass er allein schon beim Erzählen außer sich vor Begeisterung zu geraten schien. Einmal (so erzählte man) als er in Gesellschaft von fünf Freunden an einer Stelle vorbei kam, wo Bilder dieser Art zu sehen waren, blieb er zurück und schaute sie an, hingerissen von ihrer Kunst; und er blieb da stehen und vergaß seine Gefährten, bis sie fünfhundert Schritte oder mehr weitergegangen waren. Wenn er ausgiebig über die Vortrefflichkeit dieser Statuen gesprochen und ihre Schöpfer und deren Genie über alles Maß gerühmt hatte, schloß er gewöhnlich, um seine eigenen Worte zu zitieren, mit der Bemerkung, dass diese Bilder, fehlte ihnen nicht der Lebensatem, lebendigen Wesen überlegen wären – als wollte er sagen, dass der Genius dieser großen Künstler die Natur weniger nachgeahmt als bezwungen hätte.« (zit. n.: Erwin Panofsky: Die Renaissancen der europäischen Kunst. (1957), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 214)

Leon Battista Alberti (1404 – 1472), *italienischer Architekt, Schriftsteller und Mathematiker. Seine Proportionenlehre und seine Überlegungen zur Zentralperspektive revolutionierten die Bildende Kunst.*

»Die Maler sollten wissen, dass sie sich mit ihren Linien auf einer ebenen Fläche bewegen und dass das einzige, was sie zu erreichen suchen, wenn sie die so bestimmten Flächen mit Farbe füllen, das ist, dass die Formen der gesehenen Dinge auf dieser ebenen Fläche erscheinen, als ob sie aus durchsichtigem Glas gemacht wäre [...] Ich beschreibe ein Rechteck von beliebiger Größe, das ich mir als offenes Fenster vorstelle, durch das ich alles sehe, was darauf gemalt werden soll.« (Über die Malerei, 1435, zit. n.: Erwin Panofsky: Die Renaissancen der europäischen Kunst. (1957), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 127.)

»Die Malerei wird also nichts anderes sein als die auf einer Fläche [...] zustande gebrachte künstlerische Darstellung eines Querschnittes der Sehpyramide gemäß einer bestimmten Entfernung, einem bestimmten Augenpunkt und einer bestimmten Beleuchtung.«

(Alberti: Drei Bücher über die Malerei, 1435, zit. n. Gabriele Schmid: Illusionsräume, <http://www.eugwiss.hdk-berlin.de/schmid/diss>)

Erklärung der Zentralperspektive nach Alberti

»Die erste schriftliche Darlegung der Prinzipien der Perspektive erschien 1435 in dem Werk "De Pictura" (über das Malen) des Architekten, Malers und Schriftstellers Leon Baptista Alberti (1404-1472). In seinem Buch führt Alberti aus, dass alle Gegenstände umso kleiner erscheinen, je weiter sie vom Betrachter entfernt sind. Er empfiehlt die Verwendung eines Rahmens mit darin senkrecht und waagrecht gespannten Fäden, um durch diesen Netzrahmen, wie durch ein Fenster, die darzustellenden Objekte zu betrachten. Der Maler kann mit Hilfe dieses Gitterrahmens die Konturen der Gegenstände genau in den Winkeln und Proportionen sehen, in denen er sie wiedergeben muss, nämlich im Verhältnis zu den vertikal und horizontal gespannten Fäden des Gitters.

Die parallelen Linien rücken um so näher zusammen, je weiter sie vom Betrachter entfernt sind, um sich dann in der Ferne in einem Punkt zu treffen. Dieser imaginäre Punkt wurde früher Zentralpunkt genannt, heute bezeichnet man ihn als Fluchtpunkt. Die Höhe dieses Punktes, in dem alle parallelen Linien zusammenlaufen, befindet sich auf der so genannten

Horizontlinie, die immer auf einer Ebene mit dem Auge des Malers liegt und deshalb auch Augenlinie genannt wird. Alberti meinte, dass es keine Rolle spiele, wie viele parallele Linien es in einem Bild gäbe, sie träfen sich auf ihrem Weg zum Zentralpunkt (Fluchtpunkt) immer auf der Horizontlinie. Wenn sich der Maler einmal entschieden hat, wo in seinem Gemälde diese Linie liegt, lässt er in der Horizontlinie alle parallelen Linien zusammenlaufen, die sich dann in der Ferne im Fluchtpunkt treffen.«

(Das Kunstlexikon von P.W. Hartmann:

http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html)

Texte von Leonardo:

Leonardo da Vinci (1452-1519): *bedeutender italienischer Maler, Bildhauer, Architekt, Musiker, Arzt, Ingenieur und Schriftsteller. Er gilt als Prototyp des universell gebildeten Renaissance-Künstlers. »Das Abendmahl« ist eine Auftragsarbeit, die er für den Mailänder Herzog Ludovico Sforza, der das Dominikanerkloster Santa Maria della Grazie in der Nähe Mailands als Familiengrab ausgewählt hatte. Das Gemälde schmückt die westliche Wand des ehemaligen Refektoriums – dem Speisesaal des Klosters. (Gleichzeitig arbeitete er an einem Reiterstandbild Sforzas.)*

In zahlreichen Schriften setzte sich Leonardo auch theoretisch mit der Kunst auseinander. Eine Auswahl seiner Texte – insbesondere aus dem Traktat »Über die Malerei« (veröffentlicht 1550) sollte Auskunft über Leonardos Kunstauffassung geben, aber auch die Einflüsse etwa Batistas Perspektivmodell deutlich machen.

»Die Malerei umfaßt alle zehn Gesichtsfelder, nämlich Dunkel, Licht, Körperbeschaffenheit und Farbe, Gestalt und Lage, Ferne und Nähe, Bewegung und Ruhe. Diese Gesichtsfelder werden hier in meinem kleinen Werk [Über die Malerei] zusammengefaßt, um den Maler daran zu erinnern, nach welcher Regel und auf welche Weise er alle diese Dinge, das Werk der Natur und den Schmuck der Welt, mit seiner Kunst nachahmen muß.«
(zit. in: Kemp 1997, S. 162)

»Der Maler sollte seine Figur gemäß den Regeln erschaffen, die für einen natürlichen Körper gelten, dessen lobenswerte Proportionen allgemein bekannt sind.. Außerdem sollte er sich selbst vermessen, um zu sehen, wo seine eigene Person viel oder wenig von diesem als löblich Erkannten abweicht. Unter Berücksichtigung dieser Erkenntnis muß er sorgfältig dagegen angehen, den zu erschaffenden Figuren die gleichen Unzulänglichkeiten zu verleihen, die sich auch in seiner Person finden lassen.« (zit. in: Kemp 1997, S. 317)

»Das Bild [ist] am lobenswertesten, das am meisten dem nachzuahmenden Gegenstand ähnelt«
(zit. in: Erwin Panofsky: Die Renaissancen der europäischen Kunst. (1957), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 169.)

»[Perspektive ist] die Sicht auf einen Ort oder einen Gegenstand, der hinter einer durchsichtigen Glasscheibe liegt, auf deren Fläche sich die dahinter befindlichen Elemente abzeichnen.«
(zit. in: José Parramón und Muntsa Calbó: Das große Buch vom Zeichnen und Malen in der Perspektive (1991). München: Edition Fischer 2002, S. 24)

Sorge aber vorher, dass du alle die Gliedmaßen der Dinge, die du vorstellen willst, gut zu machen verstehst, - so die Glieder der lebenden Wesen, wie auch die Gliedmaßen der Landschaft, nämlich die Steine, Bäume und dergleichen.«
(Leonardo: Traktat der Malerei, zitiert nach Eberhard Brügel: Initiative „Gestalten und Lernen“ http://www.asr.ra.schule-bw.de/akademie/inhalt_projekte/projekte_gestalten/bruegel.htm)

Texte über Leonardo:

*Der Hofdichter **Bernardo Bellincioni** (gest. 1492) aus Florenz rühmt im folgenden Gedicht, das etwa um 1490 entstand (1493 veröffentlicht), Leonardos Ölgemälde »Dame mit dem Hermelin«, das die junge Mätresse des Mailänder Herzogs Ludovico Sforza (dem Auftraggeber für das »Abendmahl«) Cecilia Gallerani zeigt. Die Entstehungszeit des Gemäldes ist unklar und wird zwischen 1483 und 1490 vermutet.*



»Natur, wem zürnst Du, wen beneidest Du?
Es ist Vinci, der einen Deiner Sterne gemalt hat!
Cecilia, heute so herrlich anzuschau'n, ist diejenige
Neben deren schönen Augen die Sonne nur als
dunkler Schatten wirkt

Die Ehre gebührt Dir [Natur], auch wenn durch sein
Gemälde
Sie so scheint, als würd' sie lauschen und nicht
schwätzen.
Bedenke, je lebendiger sie sein wird und schön,
Desto größer wird Dein Ruhm in fernen Zeiten sein.

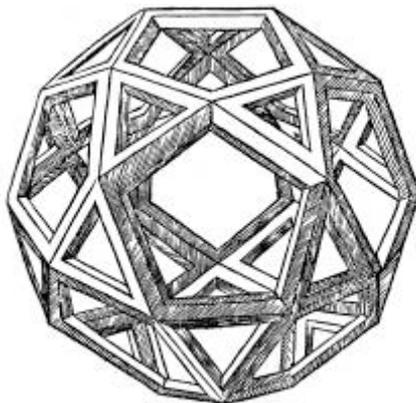
Bedanke Dich sodenn bei Ludovico, oder vielmehr
Beim *ingegno* und der Hand des Lionardo,
Die es Dir erlaubt, an der Nachwelt teilzuhaben.

Jeder, der sie sieht – obgleich zu spät,
Sie lebendig zu sehen – wird sagen: das reicht uns
Zu verstehen, was Natur ist und was Kunst.«

(zit. n. Kemp 1997, s. 320f.)

Luca Pacioli (1445-1514), *Mathematiker, Dominikanermönch und enger Freund Leonardos aus Mailand*, gab 1509 das Werk zum Goldenen Schnitt, »*De Divina proportione*« (Über die göttliche Proportion) heraus, für das Leonardo 60 Illustrationen schuf (darunter das berühmte Proportionsbild eines Mannes). Leonardos perspektivisches Zeichnen lobt Pacioli dort:

»[...] die vollendeten und höchst anmutigen Zeichnungen aller Platonischen Körper und regelmäßigen mathematischen Figuren und ihren Ableitungen, die mit den Mitteln der



Perspektive von niemanden hätten besser dargestellt werden können, selbst wenn Apelles, Myron, Polyklet und andere in unsere Reihen zurückkehren würden. Geschaffen und geformt hat sie die unbeschreibliche und in den mathematischen Disziplinen unübertreffliche linke Hand des heutigen Fürsten unter den Sterblichen, des Ersten unter den Florentinern: unser Lionardo da Vinci, zu jener glücklichen Zeit, als wir in der wunderbaren Stadt Mailand auf der gleichen Lohnliste verzeichnet waren.« (zit. n. Kemp 1997, S. 322)

Matteo Bandello (ca. 1480 – 1560), italienischer Dichter (u.a. der Verfasser der *Romeo-und-Julia-Novelle*) und Dominikanermönch beschreibt in seinen *Künstler-Novellen* seine Jugendbegegnung mit Leonardo während dieser am Fresko arbeitete.

«In Mailand befanden sich einst zur Zeit des Herzogs Lodovico Sforza Visconte von Mailand einige Edelleute im Dominikanerkloster delle Grazie und betrachteten im Refektorium schweigend das wunderbare und hochberühmte Abendmahl Christi und seiner Jünger, das damals der ausgezeichnete Maler Lionardo da Vinci aus Florenz malte; dieser hatte es sehr gern, wenn jeder, der sich seine Bilder besah, frei und offen seine Meinung darüber aussprach. Er pflegte auch oft, wie ich es selbst vielmals gesehen und mir meine Gedanken darüber gemacht habe, des morgens in aller Frühe hinzugehen und auf das Gerüst zu steigen, weil das Abendmahl sich in ziemlicher Höhe vom Fußboden befindet: er pflegte, sage ich, vom Aufgang der Sonne an bis zur sinkenden Nacht den Pinsel nicht aus der Hand zu legen, sondern vergaß über dem unaufhörlichen Malen Essen und Trinken. Wenn dann aber auch zwei, drei und vier Tage vergingen, ohne dass er das geringste daran arbeitete, so verweilte er doch beständig zwei bis drei Stunden täglich vor seinem Gemälde und betrachtete, überlegte und beschaute prüfenden Blickes seine Figuren. Ich habe auch gesehen, wie er, je nachdem ihn die Laune oder eine Grille anwandelte, mittags, wenn die Sonne im Löwen steht, (...) sich geradewegs nach dem Kloster delle Grazie begab, das Gerüst bestieg, den Pinsel ergriff und ein paar Pinselstriche an einer dieser Figuren machte, worauf er kann rasch anderswohin ging.»
(zit. nach: Die Anfänge der Maniera Moderna, S. 100)

Giorgio Vasari (1511-1574) veröffentlichte 1555 seine »*Viten*« – *Lebens- und Werkbeschreibungen der italienischen Künstler, vor allem des klassischen Dreigestirns der italienischen Renaissance: Leonardo (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) und Raffael (1483-1520)*. »Diese unschätzbare Quelle ist bis heute zentrales Referenzwerk jeder Beschäftigung mit italienischer Kunst. Hier werden viele, mittlerweile verlorene Kunstwerke noch beschrieben.« (Volker Gebhardt: *Kunstgeschichte Malerei*, Köln 2003. S. 51)

Über den neuen Kunststil der Renaissance am Beispiel von Leonardo da Vinci.

»Aber ihre Fehler wurden dann ganz deutlich von den Werken Leonardo da Vincis aufgezeigt, der diesem dritten Stil den Anstoß gab – den wir den modernen nennen wollen – und der über Kühnheit und Können im Disegno [wörtlich: *Zeichnung*; bei Vasari gemeint im Sinne einer perfekten Visualisierung der künstlerischen Vorstellung im Bild] und über die präzise und wirklichkeitsgetreue Wiedergabe aller Einzelheiten der Natur hinaus mit guter Regel, bester Ordnung, einwandfreier Proportion, vollendetem Disegno und göttlicher Anmut, in überreicher Fülle und voller Kunstfertigkeit seinen Figuren wahrhaft Bewegung und Atem verlieh.« (zit. n.: *Die Anfänge der Maniera Moderna*, 2001, S. 25)

Über »Das Abendmahl«

Den Köpfen der Apostel verlieh er große Würde und Schönheit, das Haupt Christi aber ließ er unvollendet, da es ihm unmöglich schien, die erhabene Göttlichkeit, die das Abbild Christi verlangte, wiederzugeben. Das so verbliebene Werk wurde von den Mailändern stets in höchster Verehrung gehalten und ebenso taten die auch alle Fremden, weil es Leonardo gelungen war, seine Vorstellung von dem Moment wiederzugeben, als jener Verdacht den Kreis der Apostel beunruhigte und sie nach demjenigen suchten, der ihren Lehrer verraten

würde. So spiegelten ihre Gesichter Liebe, Angst und Empörung wider und auch den Schmerz über ihr Unvermögen, die Haltung Christi zu begreifen. Und dies ruft nicht weniger Bewunderung hervor als auf der anderen Seite der Anblick von Starrsinn, Haß und Verrat in der Gestalt der Judas. Das Werk zeigt selbst im geringsten Detail eine unglaubliche Sorgfalt in seiner Ausführung und sogar das Gewebe des Tischtuchs ist auf eine Weise nachgeahmt, dass auch echtes Leinen nicht wirklicher aussehen könnte. (zit. n. Die Anfänge der Maniera Moderna, 2001, S. 53f.)

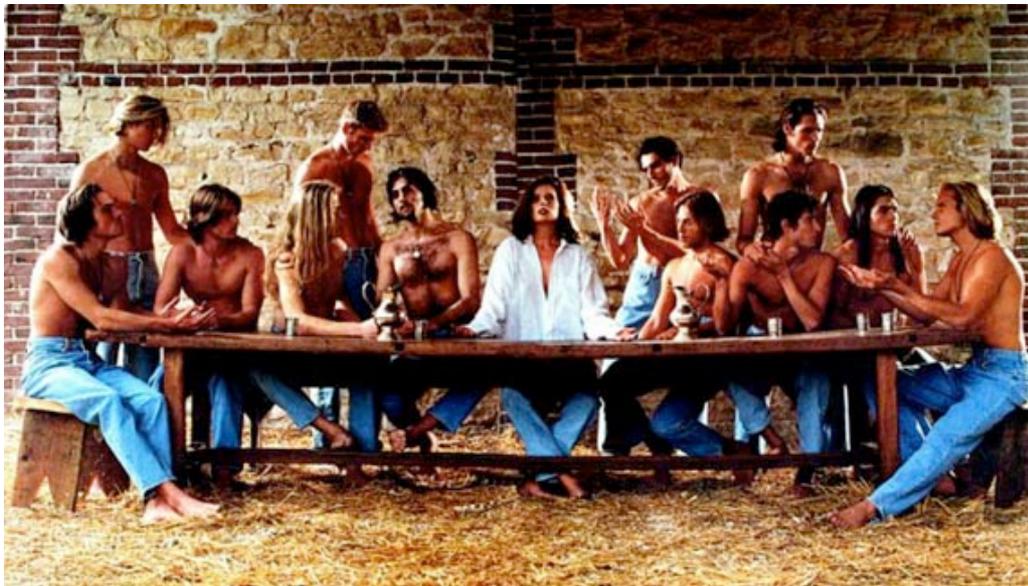
Denkbar wären natürlich auch weitere Originalquellen, wie etwa das religiöse Programm der Dominikaner, die das Kloster beherbergten, oder anderer Zeitgenossen, wie Niccolò Machiavelli oder Erasmus von Rotterdam, die entscheidende Gedanken zur Staatstheorie oder Geistesgeschichte legten.

Natürlich ist die Anzahl der Texte, die für die ikonologische Interpretation in meiner Arbeit in Frage kommt, als Vorlage für die Schülerinnen und Schüler zu umfangreich. Ich würde vorschlagen den Schülern zwei bis drei Text vorzulegen, die unterschiedliche Themen der Renaissance beinhalten um so viel wie möglich aus dieser Epoche zu erarbeiten.

5. Das Abendmahl in der zeitgenössischen Kultur

Dass Leonardos Fresko bis heute zum integralen Bestandteil unserer „Bilderwelten“ zählt, lässt sich anhand von aktuellen Zitaten und Referenzen deutlich machen. Durch die Einbindung anderer Kunstformen wie der Fotografie und dem Film, aber auch der Werbung wird darüber hinaus, deutlich welchen Einfluss Kunst auf zeitgenössische Kultur haben kann. So kann hier der Bogen gespannt werden von einem *alten Gemälde* hin zur Lebenswirklichkeit der Schülerinnen und Schülern und Schülerinnen und Schüler.

Seit den 1990er-Jahren taucht das Motiv in anderen Zusammenhängen auf. So arrangierte der Fotograf Horst Wackerbarth 1994 dreizehn junge Frauen mit entblößten Oberkörpern in den von Leonardo vorgegebenen Posen als Plädoyer für die Gleichberechtigung der Geschlechter. Der Modehersteller Otto Kern nutzte diese Grundidee für die berühmte wie umstrittene Jeans-Werbekampagne, Titel: „Paradise Now“. Ebenfalls provokant zitiert der israelische Fotograf Adi Nes in seinem Werk „Ohne Titel“ (1999) das letzte Abendmahl, indem er die Jünger Christi gegen israelische Soldaten austauscht. Und im aktuellen Spielfilm „Paradise Now“ (2005) vom niederländischen Regisseur palästinensischer Herkunft Hany Abu-Assad nehmen palästinensische Selbstmordattentäter die Stelle von Jesus und Johannes ein, umringt von gleichgesinnten Terroristen.



Franz Wackerbarth: »Paradise Now«, 1994



Adi Nes: »Ohne Titel«, 1999



Hany Abu-Assad (Regie): Screenshot aus »Paradise Now«, Niederlande/Israel/Deutschland, Frankreich 2005

Uns schließlich finden sich in der bei den Schülerinnen und Schülern sehr beliebten amerikanischen Zeichentrickserie »The Simpsons« wiederholt Zitate zu bekannten Leonardo-Bildern, eben auch zum »Abendmahl«:



Steven Dean Moore (Regie): »The Simpsons: She of Little Faith«, USA 2001

6. Fazit

Die auf die Ikonografie aufbauende wissenschaftliche Methode der Ikonologie revolutionierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Kunstgeschichte. Der Hauptvertreter Erwin Panofsky verstand sie als eine historisch-hermeneutisch analysierende Wissenschaft.

Sie ist grundsätzlich interdisziplinär aufgebaut, das heißt, zur Erklärung eines Bildes bezieht sie die unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen (Anthropologie, Sozial-, Literatur-, Religions- und Musikgeschichte, Naturwissenschaften etc.) genauso ein wie etwa die Astrologie oder Mythen- und Sagenwelten. So versucht sie zu deuten,

»welche religiösen, mythischen, gesellschaftliche, politischen u.a. Vorstellungen einer bestimmten geschichtlichen Epoche, einer Gruppe von Menschen oder auch eines Einzelnen in dem Motiv, dem Thema der Komposition, ja selbst auch im Material des Kunstwerks, vermittelt durch den Künstler – und im künstlerischen Handeln zugleich verdichtet – zum Tragen kommen.« (Käemerling 1987, S. 9)

Auf den Kunstunterricht in der Sekundarstufe II angewandt, bedeutet diese höchst anspruchsvolle und zeitintensive Methode eine gute Vorbereitung. Denn da die Beschäftigung mit zeitgenössischen Texten, Bildern und anderen Quellen fester Bestandteil der ikonologischen Methode ist, müssen die Schülerinnen und Schüler mit der entsprechenden Epoche vertraut sein.

In meinem Beispiel des Abendmahl-Freskos von Leonardo da Vinci ist es gut möglich, dass die Schülerinnen und Schüler den Bestand und die ikonografische Analyse des Gezeigten aufgrund des bekannten christlichen Sujets, also die erste und zweite Stufe des Panofsky-Modells, selbständig leisten können. Mindestens aber bei der dritten Stufe wird der Lehrer entsprechendes Material anbieten müssen, beziehungsweise die Schülerinnen und Schülern gezielt auf zu recherchierende Quellen hinweisen müssen.

In Bezug auf den fächerverbindenden Anspruch Panofskys wäre ein fächerübergreifendes Projekt im Falle des »Abendmahls« sicherlich sehr interessant, indem sich jede Fachdisziplin von ihrer Seite aus dem Gegenstand nähern würde. Und im Sinne der Öffnung des Faches Kunst für alle Bilder im Medienzeitalter bietet sich die Einbeziehung der aktuellen Zitate des »Abendmahls« in der Fotografie, der Werbung, dem Film und Fernsehen geradezu an.

Der Spruch »die Schüler dort abzuholen, wo sie stehen«, könnte hier bei dem »Simpsons«-Zitat beginnen und sich über eine Diskussion, welche Rolle Kunst- (aber auch Film-) Zitate in der bei den älteren Schülerinnen und Schülern sehr beliebten Fernsehserie spielen, dem Original nähern.

7. Literaturverzeichnis

Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin: Volker Spieß³1980.

Erwin Panofsky: Die Renaissancen in der europäischen Kunst (1957). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (1955). Köln: DuMont 1975.

Erwin Panofsky: Studien zur Ikonologie der Renaissance (1962). Köln: DuMont²1997.

Die Anfänge der Maniera Moderna. Giorgio Vasaris Viten. Proemio, Leonardo, Giorgione, Correggio. Hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt am Main. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2001.

Ellen Dornhaus: Methoden der Kunstbetrachtung. Materialien für die Sekundarstufe II. Arbeitstexte für den Kunstunterricht. Hannover: Schroedel 1985.

Georg Eichholz: Das Abendmahl Leonardo da Vincis. Eine systematische Bildmonographie. München: Scaneg-Verlag 1998.

Volker Gebhardt: Kunstgeschichte Malerei. Köln: DuMont 2003.

Claudia Hennen und Manfred Rüssel: Paradise Now. Filmheft der Bundeszentrale für politische Bildung. Bonn 2005.

Ekkerhard Kaemmerling (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (1979). Köln: DuMont⁴1987 (= Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1).

Martin Kemp: Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance. Köln: DuMont 1997.

Johannes Kirschmann und Frank Schulz: Bilder erleben und verstehen. Einführung in die Kunstrezeption. Leipzig/Stuttgart/Düsseldorf: Ernst Klett Schulbuchverlag Leipzig 1999.

Florian Neumann: Francesco Petrarca. Reinbeck: Rowohlt 1988.

José Parramón und Muntsa Calbó: Das große Buch vom Zeichnen und Malen in der Perspektive (1991). München: Edition Fischer³2002.

Jörg Traeger: Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels. München: C.H. Beck 1997.

Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions in Hamburg 1990. Hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers und Charlotte Schoell-Glass. Weinheim: VCH 1991.

Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. von Dieter Wuttke. Baden-Baden: Koerner 1979.

DVD-Medien

The Yorck Projekt. Gesellschaft für Bildarchivierung (Hrsg.): Die Bibel in der Kunst. Berlin 2004.

Internet

www.heiligenlexikon.de

<http://www.kunstlinks.de/material/vtuempling/perspektive/> (Informationen zur Zentralperspektive mit Unterrichtsbeispielen)

<http://www.leibniz-gym.de/pr08/index.htm> (Unterrichtsprojekt zu Leonardos »Abendmahl«)

<http://www.leonardodavincimilano.com/linkTrattato-de.htm> (Originaltexte Leonardos)

<http://www.schulstiftung-freiburg.de/40-busch.htm> (»Abendmahl« in der Werbung)

www.snpp.com (Simpsons-Archiv)

www.wikipedia.de