

HANNAH BAADER

FREUNDSCHAFT VERSUS AUTOMIMESIS

Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer *virtus**

Leonardo da Vinci: Die Geburt des Neides aus dem Körper der Tugend

Mehrere Zeichnungen Leonardos da Vinci aus den Jahren um 1483–85 zeugen neben dem Versuch einer inhaltlichen Bestimmung der Tugend auch von einer Beschäftigung mit dem Problem ihrer Darstellbarkeit.¹ Die meisten Skizzen zeigen weniger die Tugend selbst als vielmehr jene Angriffe, denen sie sich durch ihre Feinde ausgesetzt sieht. Zur Gruppe der genannten Zeichnungen gehört ein als Querformat angelegtes, schlecht erhaltenes und in den Details schwer lesbares Blatt in Oxford (Abb. 1).² In seiner Mitte sieht man eine Allegorie des Neides, *invidia*, die als eine mit Pfeilen bewehrte, maskiert auf einem Skelett reitende häßliche Alte wiedergegeben ist. In einer umfangreichen Beischrift zu ihrer Linken kommentiert Leonardo diese Figur, die er – im Sinne einer Fülle prädikativer Aussagen über den Neid – in all ihren Einzelheiten als Träger von Bedeutung verstanden wissen will.³ Rechts neben der reitenden Alten – und offenbar im Anschluß an diese entworfen – findet sich fast an den Bildrand gedrängt eine allegorische Darstellung der *virtus*. In dieser eigenartigen Randfigur werden Tugend und Neid von Leonardo als aufeinander bezogene, voneinander abhängige Größen beschrieben.

Zu sehen ist in dünnen Federstrichen eine stehende männliche Gestalt, aus deren Hüfte ein zweiter, weiblicher Körper hervorwächst (Abb. 2). Wie die Allegorie im Zentrum des Blattes hat Leonardo auch dieses ambivalente, sonst wohl kaum deutbare Zwitterwesen kommentiert, seine Ausführungen dabei aber, anders als im Fall der reitenden Alten, auf zwei grundsätzliche Aussagen beschränkt, von denen die erste lautet: »subito che nasce la virtu quela parturissce chontra se lanvidia« – »sobald die Tugend geboren wird, gebiert diese gegen sich selbst den Neid«. Dem fügt er hinzu: »eher findet sich ein Körper ohne Schatten als Tugend ohne Neid« – »e prima che fia il chorpo senza lombra chella virtu senza lanvidia«.

Die männliche, als schöner Jüngling gezeigte »Tugend« und der weibliche »Neid« sind einander in Leonardos Entwurf mit ihren Gesichtern zugewandt. Auf nahezu

* Ich danke Nicola Suthor und Frank Fehrenbach für Kritik und Anregungen.

¹ Es handelt sich um zwei Blätter bzw. vier Zeichnungen in Oxford, Christ Church, sowie ein Blatt in Bayonne; ANNY E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, überarb. von MARTIN KEMP, London 1994, Kat.-Nr. 105, 106, 107, 108, 109 B; vgl. JAMES BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, Oxford 1976, Kat.-Nr. 17 und 18.

² Oxford, Christ Church, Inv.-Nr. 0034 recto; POPHAM/KEMP (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 107; BYAM SHAW (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 17 recto; Leonardo da Vinci. *Master Draftsman*, hg. von CARMEN C. BAMBACH (Ausstellungskatalog New York), New Haven/London 2003, Kat.-Nr. 17, S. 400–403.

³ Die umfangreiche Beischrift vollständig zitiert in: Leonardo, *Master Draftsman* (wie Anm. 2), S. 400f.



Abb. 1: Leonardo da Vinci, Zwei Allegorien des Neides. Oxford, Christ Church, Inv.-Nr. 0034r.

gleicher Augenhöhe blicken sich die beiden an. Erscheinen sie dadurch zunächst als gleichstarke Gegenspieler, so zeigen die Verschmelzung ihrer Leiber und das vollständige Fehlen der unteren Extremitäten bei der weiblichen Figur nicht nur die gegenseitige Abhängigkeit, sondern auch das Parasitäre des Neides, auf das es Leonardo, wie die Unterschrift nahelegt, ankommt. »Neid« (links) und »Tugend« (rechts) stehen sich in Höhe ihrer Köpfe wie zwei antagonistische Kämpfer gegenüber und sind körperlich doch miteinander verwoben. Bei einer konventionellen Lesart des Blattes von links nach rechts scheint die Aggression vom weiblichen »Neid« auszugehen, dem sich kompositorisch das ruhige Standmotiv der sich dennoch aktiv zur Wehr setzenden »Virtù« entgegenstellt.⁴ Durch dieses sichere Stehen wird die Überlegenheit der Tugend demonstriert und der Entwurf zugleich zum Blattrand hin geschlossen. Dennoch bleibt

⁴ Das Verhältnis von Angriff und Verteidigung kehrt sich jedoch in einer spiegelverkehrten Betrachtung der Skizze zumindest latent um – eine Lesart, die durch die begleitende Spiegelschrift, die indirekt zum Gebrauch des Spiegels auffordert, zumindest nicht ausgeschlossen werden kann. Auf die Notwendigkeit, Leonardos Schriften im Spiegel bzw. umgedreht gegen das Licht gehalten zu lesen, hat bereits Luca Pacioli 1496 hingewiesen. Vgl. CARMEN C. BAMBACH, Leonardo, Left-handed Draftsman and Writer, in: Leonardo, Master Draftsman (wie Anm. 2), S. 31–57, hier S. 32. Zur Bedeutung des Spiegels bei Leonardo s. auch FRANK FEHRENBACH, Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte; 16), Tübingen/Berlin 1997, S. 63f.



Abb. 2: Leonardo da Vinci, Detail aus
Abb. 1

das Verhältnis der Opponenten ambivalent, denn es ist die Tugend, die »gegen sich selbst« den beinlosen Neid »gebiert«.

Eine Schlange, die ähnlich wie in Giotto's wegweisender Personifikation des Neides aus dem Mund der »Invidia« hervorkriecht,⁵ wendet sich gegen die männliche, apollinisch-jugendliche Gestalt der »Tugend«. Wie die zahlreichen übrigen, zum Teil kaum noch erkennbaren Attribute des miteinander verschmolzenen Figurenpaares zu deuten sind, wird durch die Beschreibung der Allegorie des Neides bzw. der Tugend in den Schriften Giovan Paolo Lomazzos überliefert, der Leonardos Skizze gekannt und studiert haben muß.⁶ Seine Deutung lehnt sich dabei weitgehend an Leonardos eigene Erklärung der Allegorie des reitenden Neides in der Mitte des Blattes an. Danach

⁵ Zur mittelalterlichen Ikonographie des Neides s. MATTHEW SHOAF, *The Heart, the Eyes and Medieval Envy*, in: *Micrologus. Natura, scienze e società medievali/Nature, Sciences and Medieval Societies*, Rivista della Società internazionale per lo studio del Medio Evo latino II: *Il cuore/The Heart*, 2003, S. 213–228.

⁶ CARLO PEDRETTI, *Ricordi di Giovanni Paolo Lomazzo*, in: *DERS., Studi Vinciani. Documenti, Analisi e Inediti leonardeschi*, Genf 1957, S. 54–61, hier S. 56f.

trage die weibliche »Invidia« an ihrem Rücken den Schwanz eines Skorpions, da der Neid seiner Natur nach kalt und ohne jede Liebe sei. »Virtus« richte einen Olivenzweig gegen die Augen des »Neides« – wie man vermuten kann, um damit den bösen Blick, der der *invidia* zu eigen ist, durch das Friedenszeichen abzuwehren.⁷ Die »Tugend« vereine in sich, indem sie an Apollon einerseits, an Minerva andererseits angeglichen sei, männliche wie weibliche Züge: »Ora la virtù dipingesi quasi in forma d'Apolline, si che tiene del maschio & della femina, per la delicatura che ella rappresenta nella faccia e nelle chiome et il resto della vita sembra Minerva; et fassi tutta ignuda, percioche la vera virtù non è coperta da alcun vitio, ò da ignorantia etc. [...]«.⁸ Diese Identifizierung bestimmter Aspekte der »Virtù« mit der Gestalt der Minerva würde ohne die Hilfe des Textes kaum gelingen, wird aber zumindest im Bereich der Attribute durch den Olivenzweig, der sie als *pacifica* ausweist, gestützt. Eine Anspielung auf Minerva wäre dem Bildthema insofern angemessen, als die jungfräuliche Göttin, Schutzherrin der Künste, als Inbegriff der Tugend gilt. Sie vermag die Wollust zu zähmen und im Kampf den Sieg zu verleihen.⁹ Ähnlich passend bzw. konventionell wie das Attribut der Minerva für eine Darstellung der Tugend ist auch das Standmotiv der männlichen Figur, denn es kann als Zeichen jener *constantia*, der Standhaftigkeit, gelesen werden, die die Tugend auszeichnet. Oberhalb des ruhigen Stehens liegen »Neid« und »Tugend« miteinander im Streit: Während »Invidia« versucht, »Apollon« seine Pfeile – d.h. seine Kräfte – zu entwenden, bohrt dieser mit einem der Geschosse in das Ohr seiner Gegnerin. In eleganter Brutalität will er sie sowohl blenden als auch ertauben lassen.

Nach Pedretti soll das komplexe Blatt insgesamt jene von Leonardo postulierte Fähigkeit der Malerei unter Beweis stellen, ethische Konzepte bzw. *moralì costumi* darzustellen.¹⁰ Daß es gerade diese Fähigkeit sei, die die Malerei gegenüber anderen Künsten auszeichne und dadurch zum Äquivalent der Poesie mache, verraten seine in die gleichen Jahre zu datierenden Notizen aus dem »Trattato della Pittura«.¹¹ Es gehört demnach für Leonardo zu den Qualitäten des Malers und damit zu seiner *virtus*, mit Hilfe seiner künstlerisch-technischen Fähigkeiten ethische Fragen zur Darstellung bringen zu können. Unverkennbar wird Malerei hier – indem sie in komplexer und durchdachter Form die Tugend selbst darstellt – zu einer Tugendleistung.

Dem auf die Zeichnung notierten Satz über das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis von Tugend und Neid hat Leonardo in einer metaphorischen Wendung, in der er seine ethischen Beobachtungen mit einem Naturgesetz vergleicht, einen zweiten hinzugefügt. Wie bereits erwähnt, notierte er unterhalb der Zeichnung: »e prima che fia il corpo senza lombra chella virtu senza la invidia« – »eher findet sich ein Körper ohne Schatten als Tugend ohne Neid«. Leonardo bekräftigt damit die ontologische Beziehung, die er

⁷ Zum bösen Blick der *invidia* vgl. u. a. JACQUES LACAN, Was ist ein Bild/Tableau, in: Was ist ein Bild, hg. von Gottfried Boehm, München 1995, S. 75–89, hier S. 85.

⁸ GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, Trattato dell'Arte della Pittura, Mailand 1584, Cap. LIII; vgl. PEDRETTI (wie Anm. 6), S. 54 ff.

⁹ Zur Minerva Pacifica s. RUDOLF WITTKOWER, Transformations of Minerva in Renaissance Imagery, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2, 1938/39, S. 194–205.

¹⁰ PEDRETTI (wie Anm. 6), S. 61, Anm. 6.

¹¹ Ebd.

zwischen Tugend und Neid am Werke sieht. Sowohl visuell als auch verbal insistiert er nicht nur darauf, daß es die *virtù* selbst sei, die gegen sich – »*contra se*« – den Neid gebäre, daß also Tugend, d.h. Tüchtigkeit jeder Art, immer Neid erzeuge. Vielmehr bestimmt er ihr Verhältnis zugleich als solches, das einem im Licht stehenden Körper entspricht, der einen Schatten erzeugt. Leonardo knüpft damit an eine sprichwörtlich gewordene Äußerung Ciceros an, die unter anderem auch von Petrarca aufgenommen wurde. Cicero hat in den »Gesprächen in Tusculum« von der »Tugend« und ihrem »Schatten« gesprochen und den Ruhm mit dem Schatten gleichgesetzt, da dieser dem Körper ebenso notwendig verbunden sei wie der Ruhm der Tugend.¹² Den antiken Autor zitierend, hat Francesco Petrarca in einem langen Brief über den Neid behauptet, der (zunächst durch *invidia* verhinderte) Ruhm folge »der Tugend wie ein Schatten dem Körper«: »*virtutem fama, ceu solidum corpus umbra consequitur.*«¹³ Leonardo nimmt in seiner Notiz demnach eine eigenwillige und bedeutsame Umdeutung der literarisch-sprichwörtlichen Rede von der Tugend und dem ihr untrennbar verbundenen Schatten vor. Er versteht diesen Schatten nicht länger als den Ruhm, sondern vielmehr als den ihr entgegenstehenden, durch sie selbst erzeugten Neid. Zugleich verweist Leonardo mit dem Vergleich zwischen den Begriffspaaren Tugend und Neid sowie Körper und Schatten auf einen Themenkomplex, der sich in elementarer Weise mit der Malerei selbst verbindet, denn der Legende nach nahm die Malerei ja ihren Ausgang aus dem Nachzeichnen eines Schattens.¹⁴ Malerei ist auch für Leonardo – vereinfacht gesagt – die Wiedergabe von Körpern als Erscheinungen im Licht und der von ihnen erzeugten machtvollen Schatten.¹⁵

Leonardos sprachliche Metapher von Körper und Schatten erfährt ihre bildliche Ergänzung durch die Gleichsetzung der *virtus* mit Apoll. Die Figur der Tugend wird damit visuell mit einer symbolischen Repräsentation des Lichtes verknüpft. Indem sie die Züge des Sonnengottes aufweist, verkörpert das gesamte Zwitterwesen, das sich aus sonnenhafter Tugend und dem als kalt charakterisierten Neid zusammensetzt, nicht nur die Opposition von Licht und Schatten, sondern auch jene von Wärme und Kälte. Der Gegensatz von kalt und warm und die Notwendigkeit von Wärme für das Leben haben Leonardo auch in seinen Schriften stark beschäftigt.¹⁶ Die Fackel im Rücken der »Tugend«, mit der »*Invidia*« das schön gelockte Haar und den Lorbeerkranz ihres Gegners zu verbrennen sucht, deutet auf die übergroße, zerstörende Hitze des Feuers.

¹² CICERO, *Tusc.* I, 45: »Etsi enim nihil habet in se gloria cur expetatur, tamen virtutem tamquam umbra sequitur.«

¹³ FRANCESCO PETRARCA, *Epistolae familiares* I, 2, 25.

¹⁴ VICTOR H. STOICHITA, *A Short History of the Shadow*, London 1997, S. 11ff.

¹⁵ MARTIN KEMP, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London 1981, S. 97; vgl. auch FEHRENBACH (wie Anm. 4), S. 113 und 115ff.

¹⁶ AUGUSTO MARINONI, *Una virtù spirituale*, in: Ders., *I Rebus di Leonardo da Vinci (Scritti scientifici e letterari degli insegnanti del Liceo »Vittorio Veneto« di Milano; 2–3)*, Florenz 1954, S. 29–96; DOMENICO LAURENZA, *De Figura Humana. Fisiognomia, anatomia e arte in Leonardo*, Florenz 2001, S. 57ff.; FRANK FEHRENBACH, *Calor nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des »Lebendigen Bildes« in der frühen Neuzeit*, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München/Berlin 2003, S. 151–170.

Die zwischen beidem situierte »Virtù« selbst wird so zu einer Figuration der Mitte, d. h. einer Figur der Wärme zwischen Kälte und Hitze, wie dies der klassischen aristotelischen Vorstellung von der Tugend als einer Mitte zwischen zwei Extremen entspricht.¹⁷

Virtù

Bereits in dieser frühen Allegorie, deren Entstehung vermutlich in Zusammenhang mit Leonardos Entwürfen für die ephemeren Dekorationen am Mailänder Hof steht,¹⁸ finden sich also Anzeichen jener naturphilosophischen Interessen, die seine späteren Arbeiten prägen werden. Das aus Neid und Tugend zusammengesetzte Zwitterwesen zeigt dabei, wie sich für Leonardo ethische Konzepte, Fragen künstlerischer Darstellung und naturwissenschaftliche Vorstellungen in einer Skizze verbinden können. In Leonardos eigenwilliger, ihren Ausgangspunkt aus einer tradierten Ikonographie und einer verbreiteten Technik der Allegorienbildung nehmenden Darstellung der Tugend, die sich in ihrer Ambivalenz von den vertrauten Mustern unterscheidet, zeigt sich nicht nur sein Bemühen, ethische und naturphilosophische Konzepte in der Malerei darzustellen und mit ihr als Medium zu verbinden. Vielmehr spiegeln sich in seiner Darstellung deutlich auch die Spannungen, die den Begriff der *virtù* in der Frühen Neuzeit charakterisieren. Sie zeugt von jener Doppelbedeutung des Begriffs, die in der Vormoderne zu unaufgelösten Konflikten führte und die sich mit einem modernen, vom Idealismus geformten Tugendkonzept nicht in Übereinstimmung bringen läßt.

Denn im Begriff der *virtus* verschmelzen bekanntlich unterschiedliche Traditionen, die nur begrenzt miteinander vereinbar sind.¹⁹ Während der griechische Begriff *aretē* auf ein selbstgenügsam idealistisches Konzept einer Gutheit des Menschen verweist, leitet sich das lateinische Wort *virtus* von *vir* ab, bezeichnet also zunächst »Männlichkeit« und »Kraft« und meint neben einem Konglomerat an Lebensweisheiten vor allem ein bestimmtes Widerstandsvermögen gegenüber den launischen Mächten des Schicksals.²⁰ Im Zuge der Gräzisierung der römischen Bildung wurde dieser Begriff verwendet, um das ganz anders gelagerte griechische Wort *aretē* ins Lateinische zu übertragen. Hierin liegt einer der Gründe für die zum Teil unentwirrbaren Tugendkonzepte der Frühen Neuzeit, wie dies etwa eine Lektüre der entsprechenden Schriften Albertis oder

¹⁷ URSULA WOLF, Über den Sinn der Aristotelischen Mesoteslehre, in: Aristoteles. Die Nikomachische Ethik, hg. von Otfried Höffe, Berlin 1995, S. 83–108.

¹⁸ KEMP (wie Anm. 15), S. 164f.

¹⁹ Zum Tugendbegriff vgl. P. STEMMER, Tugend, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, 12 Bde., Basel 1971–2004, Bd. 10, Sp. 1532ff.; VITO GIUSTINIANI, Plutarch und die humanistische Ethik, in: Ethik im Humanismus, hg. von WALTER RÜEGG und DIETER WUTTKE, Boppard 1979, S. 45–62; vgl. auch ECKHARD KESSLER, Emanzipation der Affekte? Tugenden und Affekte im frühen italienischen Humanismus, in: Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496; 1), hg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch, Münster 2002, S. 63–76.

²⁰ KLAUS HEITMANN, Virtus und Fortuna. Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit, Köln/Graz 1957, S. 87.

Macchiavellis schnell deutlich macht.²¹ Das Oszillieren frühneuzeitlicher Vorstellungen von *virtus* weist dabei auch auf einschneidende Umbrüche in der Bewertung sozialen Verhaltens hin. Soweit er sich aus seinen Schriften rekonstruieren läßt, knüpft Leonardos Begriff der *virtù*, wie Fehrenbach gezeigt hat, an Ficino an, der unter *virtus* im Sinne der Scholastik ein »Tätigkeitsvermögen« versteht.²² *Virtus* meint hier Kraft, das Vermögen im Sinne der *dynamis*, aber auch jede mögliche Eigenschaft. Leonardos Skizze darf man entnehmen, daß er unter *virtù* eine Tüchtigkeit versteht, die sich auch darin erweist, sich gegen Angriffe zur Wehr setzen zu können. Folgerichtig ist Leonardos Darstellung der Tugend entgegen den klassischen Regeln der Personifikationbildung, nach denen sich das Geschlecht der Figur meist nach dem Genus des zu repräsentierenden Begriffes richtet, nicht weiblich, sondern (primär) männlich.²³

Inwieweit der Künstler mit der Allegorie auch neidvolle Angriffe auf seine eigene *virtus*, die dann als sein künstlerisches Vermögen zu verstehen wäre, im Auge hat, muß zwar offen bleiben, eine solche Annahme scheint aber fast zwingend. Die Figur stünde dann auch für den Künstler, der die Sinne seiner Neider durch seine Werke, in denen sich ethische Qualitäten und technisches Vermögen durchdringen, betäubt und ihre neidvollen Blicke befriedet. Es wären dann die *virtutes* seiner Werke, die seine neidischen Kontrahenten durch ihre »Kräfte« bezwängen.

Freunde und Feinde

Mindestens zehn Jahre nach der Oxforder Zeichnung, vielleicht um 1490, ist ein anderes Blatt Leonardos entstanden, auf dem das Problem der *virtus* nicht länger in Form einer klassischen Allegorie repräsentiert wird (Abb. 3).²⁴ Das Blatt läßt Leonardos veränderte Interessen erkennen, die sich jetzt um naturwissenschaftlich-biologische Vorstellungen vom Menschen und seinem Körper zentrieren.²⁵ Dieser morphologische Blick führt dazu, daß sich das Problem der Tugend in komplexerer, zugleich stärker auf den Künstler bezogener Weise stellt.

Das aus den Sammlungen des Lord Arundel stammende, heute in Windsor Castle befindliche sog. »Fünf-Männerblatt« zeigt in seiner Mitte in strengem Profil einen jener Krieger- oder Caesarenköpfe, die Leonardo auf zahlreichen Zeichnungen dieser Jahre festgehalten hat. Der mit einem Eichenlaubkranz gekrönte alternde Mann mit den

²¹ Siehe Anm. 19 und HERFRIED MÜNKLER, Macchiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz, Frankfurt a.M. 21995, S. 313–328.

²² FEHRENBACH (wie Anm. 4), S. 44.

²³ So auch Filaretos Personifikation der Tugend, die ebenfalls männlich ist. Siehe dazu den Beitrag von Hans Hubert in diesem Band. Zu den späteren Normen der Allegorien- bzw. Personifikationbildung und ihren Quellen vgl. ERNA MANDOWSKY, Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa, Hamburg 1934, S. 8–13.

²⁴ Windsor Castle, Royal Collection, Inv.-Nr. 12495, s. KENNETH CLARK und CARLO PEDRETTI, The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, 3 Bde., London 21968, Bd. I, Nr. 12495, S. 84f.; Leonardo & Venezia, hg. von PAOLA PARLAVECCHIA (Ausstellungskatalog Venedig), Mailand 1992, Kat.-Nr. 59.

²⁵ Vgl. LAURENZA (wie Anm. 16), *passim*.



Abb. 3: Leonardo da Vinci, Fünf groteske Figuren (sog. Fünf-Männer-Blatt). Windsor Castle, Royal Library, Inv.-Nr. RL 12495r.

eigenartigen Lefzen unterhalb des Ohres geht in seinen Grundzügen, nicht aber den Details, – vermittelt über ein Relief Verrocchios – auf antike Darstellungen des Kaisers Galba zurück.²⁶ In einer ganzen Gruppe von Zeichnungen, die in der Forschung kontrovers diskutiert werden, hat Leonardo das Motiv dieses Kopfes immer wieder variiert und sich dabei stark von seinem Vorbild entfernt. Offenbar beschäftigt ihn, wie zuletzt Domenica Laurenza gezeigt hat, der Typus eines »heroischen« und »leoninen« Charakters.²⁷ Ob Leonardo sich mit dem sog. »Kriegertypus« selbst identifizierte, wie dies etwa Gombrich vorgeschlagen hat, ist umstritten und eher unwahrscheinlich.²⁸ Noch bis in die Form der auf den meisten Zeichnungen gelockten Haare hinein steht der typisierte Kopf für psycho-physische männliche Kraft und Wehrhaftigkeit, die Leonardo in den verschiedenen Stadien des Alterungsprozesses verfolgt.

Auf dem Blatt aus Windsor Castle ist der Caesarenkopf kahl und im Profil gegeben. Gekrönt ist er von der eichenen Bürgerkrone, die ihn als Retter der *cives* ausweist. Er wird umstellt von vier männlichen Fratzen. Während der Blick des gealterten Kriegers in die Weite geht, so daß er seine Umgebung nicht wahrzunehmen scheint, haben sich die abstoßenden Gestalten, die im Vorder- und Mittelgrund präzise wiedergegeben sind, im Hintergrund dagegen nur angedeutet werden, in einem Halbkreis um ihn geschart. Mit nach vorne geschobenem Unterkiefer und fast zahnlosem Mund nähert sich ihm von links eine Figur mit stechendem Blick. In ihrem Rücken erkennt man einen zweiten Kopf, den sein Träger in einer wilden Bewegung in den Nacken geworfen hat. Man erblickt hier kein »Gesicht«, sondern schaut in einen aufgerissenen, wie zu einem lachenden Schrei geformten und als schwarze Höhle gezeigten Rachen. Weiter rechts ist ebenso skizzenhaft ein Mann mit breiter Stirn und mit finster verschlossenem, nach unten gesenktem Kopf angedeutet. Den Kreis der unschönen Erscheinungen schließt im Vordergrund eine sorgfältig ausgeführte, fette männliche Gestalt mit wulstigen Lippen, gebogener Nase und weichlichem Fleisch an Gesicht und Hals. Gerade in der Unterschiedlichkeit der gezeigten Physiognomien und der ihnen eigenen Häßlichkeit kann das Blatt eine eigenartige Spannung entwickeln.

Leonardo scheint mit den fratzenhaften, im Halbkreis um den Krieger angeordneten Figuren Darstellungen der vier Temperamente in ihrer jeweils extremsten Ausprägung entworfen zu haben.²⁹ Sie lassen sich von links nach rechts als Choliker (die Figur mit dem stechenden Blick), als Sanguiniker (den das schreiende Lachen ausgezeichnet), als düsterer Melancholiker (mit gesenktem Kopf), und als nahezu verweiblichter, dicklippiger Phlegmatiker deuten. Ihre karikierten Gesichter sind als Ausdruck jener Vorstellung

²⁶ MICHAEL W. KWAKKELSTEIN, *Leonardo da Vinci as a Physiognomist. Theory and Drawing Practice*, Leiden 1994, S. 102, s. a. S. 98.

²⁷ LAURENZA (wie Anm. 16), S. 66–77.

²⁸ ERNST H. GOMBRICH, *Leonardo's Grottesque Heads. Prolegomena to Their Study*, in: *Leonardo. Saggi e ricerche*, hg. von Achille Marazza, Rom 1954, S. 199–219; KWAKKELSTEIN (wie Anm. 26), S. 98ff. Neben einen der Köpfe (Windsor Castle, Royal Library, Inv.-Nr. 12502) hat Leonardo ein Löwenhaupt gemalt und auf eine andere Variante (Turin, Biblioteca Reale, Inv.-Nr. 15575) das Kürzel L gesetzt, womit er auch auf das »Leo« in seinem Namen anspielen könnte; vgl. LAURENZA (wie Anm. 16), S. 66ff.

²⁹ So schon WILHELM SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, S. 100, der damit allerdings auf Ablehnung gestoßen ist; vgl. CLARK/PEDRETTI (wie Anm. 24), S. 84.

Leonardos zu verstehen, wonach die im Laufe des Lebens empfundenen Affekte mit zunehmendem Alter den Gesichtsausdruck und den körperlichen Habitus des Einzelnen prägen.³⁰ Diese Annahme einer pathognomischen Formung des Gesichtes fügt sich in Leonardos grundsätzliche Überzeugung von einer Prägung des menschlichen Körpers durch die Seele. Denn in aristotelischer wie medizinischer Tradition, an die Leonardo gezielt anknüpft, gilt die Seele als »Form« des Körpers: »anima forma corporis«.³¹ Die somatische Gestalt kann demnach bereits in bestimmten Aspekten des Knochenbaus, vor allem aber in der sich im Laufe des Lebens vollziehenden Umformung von Gesicht und Körper Rückschlüsse auf das *ethos* einer Person zulassen.

Auf dem Blatt aus Windsor Castle sind die vier Temperamente von Leonardo – in der hier vorgeschlagenen Lesart – in ihrer negativen Ausprägung, d. h. *in malo*, so wiedergegeben, wie sie sich in Gesichter solcher Personen einschreiben, die ihre angeborenen Leidenschaften, die sich aus ihrer Komplexion ergeben, nicht zu kontrollieren wissen. Einige ihrer Züge lassen sich mit Überlegungen Leonardos zum Status der Pathognomik in Verbindung bringen, denen die Temperamentenlehre offenbar als Modell zugrunde liegt: »So sind die, deren Gesichtsteile stark ausladen und tief eingegraben sind, viehische und jähzornige Menschen, von geringer Vernunft, [...], so wie die, deren Stirn tiefe Querfalten zeigen, Menschen voll geheimen und offenbaren Jammers sind.«³²

Die Figur des gekrönten »leoninen« Charakters im Zentrum der Gruppe zeigt dabei notwendigerweise Ähnlichkeit mit der cholерischen Figur links. Während der Gekrönte für gealterte Mannhaftigkeit und für die – durch das Alter gebrochene – *Bereitschaft* zum Zorn steht, ist die im Kontrast zum Krieger eigenartig verweiblichte Figur links nicht nur mit einer durch ihre Leidenschaften deformierten Physiognomie, sondern zugleich *im Moment* des ihr Gesicht entstellenden Affektes gezeigt.

Wiederum hat Leonardo seine Skizze schriftlich kommentiert, indem er auf der Rückseite des Blattes aufzeichnete: »E se alcuno infra loro si trova, che alcuna bontà possega, non altrimenti come me dalli altri uomini trattati sono, e in effetto io ho questa conclusione ch'è male s'eli sono nemici e peggio s'eli son amici.« – »Wenn sich unter ihnen auch nur einer findet, der etwas Güte besitzt, so wird er nicht anders als ich von den anderen behandelt werden. Tatsächlich bin ich zu dem Ergebnis gelangt, daß es schlecht ist, wenn sie Feinde sind, noch schlechter aber, wenn sie Freunde sind.«³³

³⁰ KWAKKELSTEIN (wie Anm. 26); LAURENZA (wie Anm. 16), bes. S. 29–45 und 127ff.

³¹ Zuletzt LAURENZA (wie Anm. 16), S. 107ff; zur Formel »anima forma corporis« vgl. etwa THOMAS VON AQUIN, *Quaestiones disputatae de anima*, hg. von Bernardo Carlos Bazán, in: Ders., *Opera Omnia*, Bd. 24, I, Rom 1996, *Quaestio prima*, S. 3–12.

³² LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*, Facsimile Cod. Urb. Lat. 1270, hg. von CARLO PEDRETTI, transkri. von CARLO VECCE, Florenz 1995, S. 262, § 292 (= 109–109v).

³³ Die vollständige Aufschrift lautet: »Il quale spirito ritrova il cerebro, do(n)de partito s'era, con alta voce e con tali parole mosse ... [durchgestrichen: E se alcuno uomo be(n)ché abbi discrezione o bo(n)tà ..., dalli altri omini ..., ... e peggio se da esse son remote.] O felice, o ave(n)turato spirito, do(n)de partisti! jo ho questo uomo a male mio grado be(n) conosco; Questo è ricietto di villania, questo e proprio ammonitione di somma ingratitudine, in co(m)pagnia di tutti i viti; ma che mi vo io co(n) parole indarno affatica(n)domi? la somma de' peccati solo in lui trovati sono [...].« Es folgt der oben zitierte Passus. Vgl. JEAN PAUL RICHTER und IRMA A. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Oxford ²1939, S. 340, § 1355 (Auslassungen wie dort).

Die rückwärtige Aufschrift macht deutlich, daß Leonardo sich mit der ethischen Dimension seiner Zeichnung beschäftigt. Obwohl er die Figuren in ihrer Gesamtheit kaum allein nach der Natur studiert haben kann, sondern sie – zumindest als Gruppe – selbst entworfen haben muß, ist ihre negative moralische Disposition, die er in ihrer Häßlichkeit ausgedrückt meint, Gegenstand seines Nachdenkens. Demnach muß er sich als Schöpfer solcher Figuren sehen, deren *ethos* fraglich ist. Leonardo entwirft Gestalten, die – wie er auf seine Bildfindung reflektierend meint – als Feinde bedrohlich, noch schlimmer aber als Freunde sind. Es ist dabei aufschlußreich, daß er in seiner uns eher assoziativ erscheinenden Notiz auf der Rückseite auch seine eigene Person ins Spiel bringt. Denn er erklärt, falls jemand unter den Dargestellten auch nur etwas Güte, *bontà*, habe, so würde dieser von den abstoßenden Gestalten so behandelt werden, wie er, Leonardo, von seinen Mitmenschen. Von seinen eigenen Geschöpfen wäre jene schlechte Behandlung zu erwarten, der er sich selbst von seinen Mitmenschen ausgesetzt sieht. In seinem schriftlichen Kommentar auf der Rückseite des Blattes verschränkt Leonardo damit wiederum auf eigentümliche Weise das Problem der *virtus* des Dargestellten mit der eigenen *virtù*.

Das Blatt mit seiner Aufschrift stellt uns vor die Frage, inwieweit die *virtus* des Künstlers für diesen selbst allein in seinem Können liegt oder auch in seinem ethischen Verhalten – und inwieweit beides für ihn selbst miteinander in Beziehung steht. Martin Kemp ist diesem Problem nachgegangen und hat in einem bekannten Aufsatz unter anderem für Vasari und Lomazzo die Parallelisierung von tugendhafter Kunst und tugendhaftem Künstler aufgezeigt.³⁴ Welche Modelle ›tugendhaften‹ Verhaltens den Künstlern dabei zur Verfügung standen, hat ihn dabei weniger beschäftigt. Die Kunstgeschichte hat sich in ihrer Untersuchung künstlerischer *virtù* zu Recht lange auf die Figur und die Strategien des Hofkünstlers konzentriert.³⁵ Man darf aber fragen, auf welche Kategorien und Modelle die Künstler außerdem zurückgreifen konnten, wenn sie ihr eigenes Tun als ethisches Handeln im Sinne frühneuzeitlicher *virtù* einordnen wollten. Leonardo hat, um die ethische Problematik der von ihm entworfenen Personen zu diskutieren, die Kategorien von Freundschaft und Feindschaft ins Spiel gebracht. Gefragt werden soll daher im folgenden in einem Exkurs zunächst allgemein nach der Tauglichkeit des Konzeptes der Freundschaft für das künstlerische Selbstverständnis.³⁶ Erst in einem weiteren Schritt soll dann wieder auf Leonardo zurückgekommen werden, denn gerade vor dem Hintergrund des Paradigmas der *amicitia* läßt sich auf einer komplexeren Ebene erneut nach Leonardos Verständnis künstlerischer *virtus* fragen.

³⁴ MARTIN KEMP, *Virtuous Artists and Virtuous Art: Alberti and Leonardo on Decorum in Life and Art*, in: *Decorum in Renaissance Narrative Art*, hg. von Francis Ames-Lewis und Anka Bednarek, London 1992, S. 15–23.

³⁵ MARTIN WARNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, überarb. Aufl., München 21996, S. 174f. und *passim*.

³⁶ Vgl. dazu HANNAH BAADER, *Das andere Ich. Frühneuzeitliche Freundschaftskonzeptionen und die Kunst der Porträtmalerei*, München 2006 (in Druckvorbereitung).

Theorie der *praxis*: Freundschaft als Utopie

Freundschaft zeigt sich in der Frühen Neuzeit sowohl als eine grundlegende soziale Praxis als auch als unerreichbare Utopie. Aus dem Gegensatz von gelebten freundschaftlichen Beziehungen und dem gleichzeitigen Ideal einer »Selbstformung durch Freundschaft« gewinnt sie ihr bisher unterschätztes theoretisches Potential. In ihrer praktischen Form strukturiert sie ein ganzes Netz aus gegenseitigen Verpflichtungen, so daß sie sich darin zum Teil mit der sozialen Funktion der vormodernen *famiglia* überschneidet. Gerade die bereits genannte Krise der Verhaltensvorstellungen, die sich in einem komplexen Tugendbegriff niederschlägt, macht Freundschaft zu einem identitätsstiftenden Faktor. Welcher Stellenwert dem Freund schon zu einem historisch frühen Zeitpunkt in der städtischen Gesellschaft, wie etwa in Florenz, zukam, zeigt das bekannte Beispiel des Florentiner Notars Lapo Mazzei und des Prateser Kaufmannes Marco Datini, die um 1390 bereits in fortgeschrittenem Alter miteinander in Kontakt traten.³⁷ Der Briefwechsel zwischen den ungleichen Partnern zeigt, daß sie dieses Verhältnis als Ausdruck ihrer Tugend verstanden, auch wenn beide Seiten den anderen zugleich für die Durchsetzung ihrer wirtschaftlichen und politischen Interessen nutzten.³⁸ Aufschlußreich ist unter anderem der Beginn ihrer Freundschaft, denn offenbar vollzogen die beiden den Schritt im Sinne eines Vertrags, der ihr bisheriges Verhältnis neu bestimmte. Die damit eingegangenen Verpflichtungen sind Mazzei bewußt: »Mit aller Neigung und Liebe nehme ich es an, in allem Euer jüngerer Bruder und Freund zu sein. Und mir gegenüber, so wie ich bin, nehmt Euch die Freiheit, die ihr Euch gegenüber Euch selbst nehmt.«³⁹ Über eine weniger erfolgreiche Freundschaft, die allein im Austausch von Geschenken bestand, berichtet er: »Ich versuchte, diese Freundschaft mehr durch äußere Dinge zu erhalten als durch inneren Geist, wie es richtig gewesen wäre.«⁴⁰ Daß vergleichbare Freundschaftsverhältnisse oder Beziehungen wie die zwischen dem Kaufmann Datini und dem Notar Mazzei auch das Handeln der Künstler bestimmten, ist mehr als wahrscheinlich.

Neben die historischen und soziologischen Bedingungen frühneuzeitlicher Freundschaft treten ihre theoretischen Konzeptionen. In den theoretischen Entwürfen der *amicitia*, die selbst wiederum auf die Praxis zurückwirken, stellt sich Freundschaft nicht als Netz nützlicher und zum Teil überlebenswichtiger Beziehungen dar, sondern als ethische Utopie. Es ist dieses utopische Moment, das gerade den Gelehrten und Humanisten der frühneuzeitlichen *res publica literaria* eine Projektionsfläche bot.⁴¹ Das utopische und zugleich praktische Konzept der *amicitia* muß auch auf die bildenden Künstler anziehend gewirkt und Teile ihrer ästhetischen Produktion bestimmt haben.

³⁷ IRIS ORIGO, *The Merchant of Prato*, London 1957, S. 202–220; vgl. auch RICHARD TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence*, Ithaca/London 1980, S. 131–158.

³⁸ TREXLER (wie Anm. 37), S. 131ff.

³⁹ LAPO MAZZEI, *Lettere di un Notaro a un Mercante del secolo XIV, con altre Lettere e Documenti*, hg. von Cesare Guasti, 2 Bde., Florenz 1880, Bd. 1, S. 6.

⁴⁰ Ebd., Bd. 1, S. 226.

⁴¹ PETER BURKE, *Humanism and Friendship in Sixteenth Century Europe*, in: *Friendship in Medieval Europe*, hg. von Julian Haseldine, Stroud 1999, S. 262–274.

Zum einen versprochen freundschaftliche Beziehungen, die Künstler vor Angriffen ihrer Neider zu schützen. Sie waren insofern eine der möglichen Antworten auf die neue, prekäre Rolle des Künstlers in einer agonalen künstlerischen Kultur⁴² – eine Antwort, die gerade vor dem Hintergrund des forcierten Künstlerwettstreites als utopisches Konzept an Bedeutung gewann. Zum anderen ließ sich die eigene Tätigkeit, wenn sie als ein Akt der *amicitia* gedeutet wurde, als Tügenderarbeit nobilitieren. Ihre Erzeugnisse mußten dann jenseits ökonomischer Verwertbarkeit angesiedelt sein.

Alter ego: Freundschaft als Selbstvervollkommnung

Am leichtesten greifen läßt sich das utopische Moment der Freundschaft in den aus der Antike überlieferten Theorien der *amicitia*, wie sie etwa mit Ciceros »Laelius« und der »Nikomachischen Ethik« des Aristoteles vorlagen. Beide Texte gehören zu den am meisten publizierten, kommentierten und an den Universitäten gelehrten Schriften der Frühen Neuzeit. Weil bereits Cicero auf die griechische Tradition zurückgreift, sollen die wichtigsten Motive der Freundschaftskonzeptionen im folgenden sehr kurz und vereinfachend am Leitfaden der aristotelischen Schrift darlegt werden. Seine »Ethik« gehörte seit dem 14. Jahrhundert an den meisten Universitäten zu den *ordinarie* gelesenen Fächern und damit zum Standardrepertoire jedes Studiums.⁴³ Gleichzeitig mehren sich auch die kommentierten Ausgaben, die die breite Wirkung des Textes für die praktische Philosophie bezeugen.⁴⁴ Das achte und neunte Buch des der *praxis* und dem Glück, *eudaimonia*, verpflichteten Textes sind der Freundschaft gewidmet. Freundschaft, *philia*, wird dort als höchstes Gut des menschlichen Lebens bezeichnet: »Ferner ist sie [die Freundschaft] fürs Leben das Notwendigste. Ohne Freundschaft möchte niemand leben, hätte er auch alle anderen Güter.«⁴⁵ Sie erweist sich als zwischenmenschliche Beziehung, in der sich die Tugend erst realisieren kann. In der Freundschaft ist der

⁴² Zum Agon der Künstler s. RONA GOFFEN, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/London 2002; vgl. auch GERHART SCHRÖDER, *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheits-spiele der Renaissance* (Einleitung), in: *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, hg. von dems. [et al.], München 1997, S. 11–31, hier S. 18f.

⁴³ Vgl. den Überblick bei BERND MICHAEL, *Johannes Buridanus. Studien zu seinem Leben, seinen Werken und zur Rezeption seiner Theorien im Europa des späten Mittelalters*, 2 Bde., Berlin 1985, Bd. 2, S. 863–869.

⁴⁴ GEORG WIELAND, *The Reception and Interpretation of Aristotle's Ethics*, in: *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100–1600*, hg. von Norman Kretzmann [et al.], Cambridge 1982 (Nachdr. 1992), S. 657–672; CHARLES B. SCHMITT, *Aristotle's Ethics in the Sixteenth Century. Some Preliminary Considerations*, in: RÜEGG/WUTTKE (wie Anm. 19), S. 87–112.

⁴⁵ ARISTOTELES, *Nikomachische Ethik VIII*, I. 1155a. Deutsch in: DERS., *Philosophische Schriften in sechs Bänden*, übers. von Eugen Rolfes, bearb. von Günther Bien, Darmstadt 1995, S. 181. In der lateinischen Übersetzung des Robert Grosseteste heißt es hier: »Adhuc [amicicia] maxime necessarium in vitam. Sine amicis enim nullus utique eligeret vivere, habens reliqua bona omnia [...]«, in: *Ethica Nicomachea. Translatio Roberti Grosseteste Lincolniensis sive ›Liber Ethicorum‹: A. Recensio pura*, in: *Aristoteles Latinus*, Bd. 26, Teilbd. 1–3, hg. von René Antoine Gauthier, Leiden/Brüssel 1972, hier Teilbd. 3, S. 520.

Vollzug der Tugend sowohl als die eigene als auch diejenige des anderen erfahrbar.⁴⁶ Die menschliche Fähigkeit zur Selbstreflexivität, die Aristoteles in den einleitenden Kapiteln als Spezifikum menschlicher Tugend benannt hatte, erfährt hier ihre entscheidende Ergänzung durch die Reflexion über den Anderen. Damit kann die Figur des Freundes zu einem Mittel werden, das eigene Selbst und seine Möglichkeiten zu erfahren.

Die herausragende Rolle der *philia*, die von Aristoteles als allen anderen Lebensgütern überlegen qualifiziert wird, korrespondiert mit der Bedeutung, die ihr in der griechischen Gesellschaft beigemessen wurde.⁴⁷ Schon das Wort umfaßt ein wesentlich weiteres Bedeutungsfeld als unser Begriff: *philia* ist mit Neigung, Liebe und Freundschaft gleichzusetzen. Die Vorsokratiker sahen in ihr eine der Kräfte des Kosmos,⁴⁸ zugleich ist sie ein zentraler Terminus für das Selbstverständnis der griechischen *polis*, die in ihrer Gesamtheit als Leben in Freundschaft verstanden wird.⁴⁹ Beide Zuschreibungen, d. h. sowohl die soziale als auch die kosmologische Einordnung der Freundschaft, werden in den Traktaten der Renaissance aufgenommen – etwa bei Alberti, der sich in seiner Schrift »Della Famiglia« intensiv mit der Freundschaft auseinandersetzt. Weil Freundschaft an der Grenze zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft anzusiedeln ist, muß auch ihr systematischer Ort zwischen der Ethik und der Politik liegen. Indem Aristoteles unterschiedliche Formen der Freundschaft unterscheidet, verleiht er ihrer vollkommensten Ausprägung, der *teleia philia*, die sich allein in einem der *theoria* gewidmeten Leben realisieren läßt, deutlich elitäre Züge. An diese vollkommene Freundschaft kann die christliche Tradition – bei gleichzeitigen fundamentalen Unterschieden – anknüpfen.

Die strukturelle Nähe der Freundschaft zur Tugend liegt darin, daß sie kein spontanes Gefühl meint, sondern eine Haltung gegenüber einem tugendhaften Anderen, die auf einer freiwilligen Wahl basiert und als solche von Dauer ist. Aristoteles versteht Freundschaft daher als einen *habitus* und sieht darin den Unterschied zur Liebe.⁵⁰ Freundschaft gründet sich auf gegenseitiges Wohlwollen, *benevolentia*, der Tugendhaften, wird aber erst möglich, wenn das Verhältnis zwischen den Partnern sich in einem gemeinsamen Leben realisiert. Wahre Freundschaft basiert auf der Gleichheit der Freunde, d. h. der Identität ihrer Sitten und Leidenschaften.

In einer folgenreichen Differenzierung unterscheidet Aristoteles und mit ihm fast alle weiteren Autoren eine Freundschaft um des Guten, eine um des Angenehmen und

⁴⁶ ARISTOTELES, Nikomachische Ethik VIII, 1. 1055a.

⁴⁷ LUIGI PIZZOLATO, L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano, Turin 1993, S. 24 ff.

⁴⁸ Vgl. EMPEDOKLES, Die Natur, in: Die Vorsokratiker, griech.-dtsch., Ausw. der Fragmente, übers. und erl. von Jaap Mansfeld, Stuttgart 2003, Nr. 24 und 25 (= Diels/Kranz 31 A 29 und 31 B 17), S. 78 f.

⁴⁹ JEAN PAUL VERNANT, Die Entstehung des griechischen Denkens, Frankfurt a.M. 1982, S. 56; sowie grundsätzlich KENNETH DOVER, Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristoteles, Oxford 1974, passim.

⁵⁰ ARISTOTELES, Nikomachische Ethik VIII, 7. 1157b. Deutsch in: DERS. (wie Anm. 45), S. 189: »Das Lieben scheint aber den Charakter eines sinnlichen Gefühls, die Freundschaft den eines Habitus zu haben. Denn das Lieben gibt es auch gegenüber dem Unbeseelten, Gegenliebe aber erfordert Willenswahl, und Willenswahl geht von einem Habitus aus. Auch wünscht man denen, die man liebt, um ihretwillen Gutes, nicht aus sinnlichem Gefühl, sondern aus einem Habitus heraus.«

eine um des Nützlichen willen. Nur wo Freundschaft *nicht* auf gegenseitigem Nutzen oder der Lust an gemeinsamen Vergnügungen beruht, ist sie als wahre Freundschaft anzusehen. Allein in dieser interesselosen Beziehung zwischen Tugendhaften wird die Person des Anderen um ihrer selbst willen geliebt. Der verstellungslös-wahre, weil tugendhafte Freund ist dann – wie es in einer bekannten Formulierung heißt – ein zweites Ich, ein *alter ego*, das es erlaubt, sich selbst im Anderen zu erkennen. Weil dieses *alter ego* tugendhaft ist, stachelt es den Freund zur eigenen Selbstvervollkommnung an. Der Freund stellt so für den jeweils anderen ein besseres Selbst dar. Dieser Gedanke wird im Rahmen der monastischen Freundschaftslehre umgedeutet zur sog. *correctio fraterna*, d. h. der Pflicht zu gegenseitiger Verbesserung und Korrektur.⁵¹ Mit der vollkommenen Freundschaft liegt demnach ein Verhaltenskodex vor, der gleichzeitig auf Wahrhaftigkeit und Selbstverbesserung zielt und *praxis* und *theoria* vereint.

Zu den Ritualen dieses Verhaltenskodex gehört auch der Tausch von Geschenken und Gaben, der, wie Aristoteles in einem umfangreichen Kapitel ausführt, bis hin zum vollständigen gemeinsamen Besitz eines der wesentlichen Merkmale der Freundschaft darstellt. Damit ist in den Theorien der Freundschaft zugleich eine Theorie der Gabe enthalten.⁵² Während die Freundschaft aus Nutzen nur auf die Vermehrung materieller Güter gerichtet ist, zeichnet sich wahre Freundschaft durch das gegenseitige und interesselose, d. h. nicht auf Gegengaben bedachte, Geben und Nehmen materieller wie immaterieller Gaben aus. Der Lust am Geben, wie sie der Freund empfindet, entspricht dabei, wie Aristoteles darlegt, die Liebe des Künstlers zum eigenen Werk:

»Der Geber einer Wohltat scheint für den Empfänger derselben mehr Liebe und Freundschaft zu hegen als der Empfänger für den Geber. [...] Ganz dasselbe scheint bei Künstlern vorzukommen: jeder liebt sein eigenes Werk mehr, als dieses ihn lieben würde, wenn es eine Seele bekäme.«⁵³

Den philosophischen Grund für die unterstellte Ungleichheit der Liebe sieht Aristoteles darin, daß der Gebende wie der Künstler durch sein Tun lustvoll seine eigenen Möglichkeiten erfahre.⁵⁴ Die Ethik der Freundschaft bietet damit gerade den Künstlern

⁵¹ AELRED VON RIEVAL, Über die geistliche Freundschaft, hg. von Wilhelm Nyssen, Trier 1978; vgl. auch OTTO LANGER, *Teleia philia* und *amicitia spiritualis*. Zwei Formen rationaler Personenbeziehungen im Abendland, in: *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*, hg. von Helmut Brall [et al.], Düsseldorf 1994, S. 163–188; JAMES MCENROY, Zur Rezeption des Aristotelischen Freundschaftsbegriffes in der Scholastik, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 43, 1996, S. 287–303.

⁵² Vgl. ULLA HASELSTEIN, Poetik der Kultur als Poetik der Gabe, in: *DIES.*, *Die Gabe der Zivilisation*, München 2000, S. 153–173; NATALIE ZEMON DAVIS, *The Gift in Sixteenth-Century France*, Oxford 2000.

⁵³ ARISTOTELES, *Nikomachische Ethik IX*, 7. 1167b. Deutsch in: *DERS.* (wie Anm. 45), S. 221: »Der Grund dafür ist, daß das Sein allen Wesens begehrens- und liebenswert ist und daß wir insofern sind, als wir tätig sind, nämlich leben und handeln. Durch seine Tätigkeit ist der Meister also gewissermaßen das Werk, und daher liebt er das Werk darum, weil er das Sein liebt, eine Liebe, die in der Natur begründet ist.« Zur Bedeutung dieser Stelle vgl. ULRICH PFISTERER, *Künstlerliebe. Der Narcissosmythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteleslektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 2001, S. 305–330, der allerdings eine gewichtige Pointe des Textes übersehen hat. Vgl. die folgende Anm.

⁵⁴ Gerade dieser entscheidende Aspekt ist Pfisterer entgangen. In der Ethik heißt es als Begründung: »Denn was er [der Künstler] in Möglichkeit ist, zeigt das Werk in Wirklichkeit.« Vgl. ARISTOTELES, *Nikomachische Ethik IX*, 7. 1167b. Deutsch in: *DERS.* (wie Anm. 45), S. 221.

ein Modell, das es erlaubt, ihre eigene Tätigkeit aufzuwerten und in eine Tugendhandlung zu transformieren. Dieses Modell ermöglicht es zugleich, ihre eigenen Werke als Gaben zu verstehen, die sie in einem Akt der Freundschaft entwerfen und weitergeben.

Weil wahre Freunde selten sind, können nahezu alle Freunde im Sinn des aristotelischen Diktums: »Oh meine Freunde, es gibt keine Freunde«, am Ende als falsche Freunde gelten. Es liegt daher nahe, zwar nicht den Gedanken der Freundschaft aufzugeben, die wahren Freunde aber nicht länger unter den lebenden Menschen zu verorten, sondern den Freund und das freundschaftliche Gespräch imaginär im künstlerischen Produkt selbst zu suchen. So hat Francesco Petrarca vor allem seine Bücher als seine Freunde bezeichnet und dies als Kommunikation mit den toten Autoren verstanden. Es dürfte in diesen Bereich gehören, wenn Alberti die Malerei in einer bekannten Passage seines Traktates »Della Pittura« mit der Freundschaft vergleicht.⁵⁵ Man wird davon ausgehen dürfen, daß die Theorie der Freundschaft, wie sie durch die antiken Quellen überliefert ist, für das Selbstverständnis einzelner Künstler und für die künstlerische Produktion in verschiedener Hinsicht von hohem Interesse war. Die Bedeutsamkeit dieser Vorstellungen für die künstlerische Arbeit konnte bisher insbesondere im Bereich der Porträtmalerei gezeigt werden.⁵⁶ Die Relevanz freundschaftlicher Praktiken für die künstlerische Produktion ließe sich aber auch am Beispiel des Austausches von Briefen, Gedichten und Zeichnungen aufzeigen.⁵⁷

Dem Freund geschuldet: Die Arbeit am Selbst

Insbesondere für Literaten, aber auch für bildende Künstler konnte die Utopie vollkommener Freundschaft ein Modell für die eigene Arbeit bereitstellen. Sie erlaubte, sowohl die Beziehung zum Rezipienten als auch die zum eigenen Werk in den Termini einer tugendhaften Handlung zu beschreiben. Insbesondere die vermeintliche Interesselosigkeit wahrer Freundschaft schien geeignet, das eigene Werk dem Kreislauf eines auf Profit gerichteten Warenverkehrs zu entziehen und damit als eine dem Freund geschuldete Tugendleistung zu qualifizieren. Die Entgegensetzung von Kunstwerk und Ware konnte gelingen, wenn jenes im Rahmen einer Freundschaftsbeziehung interesselos erbracht wurde. Damit liegt in den Theorien der Freundschaft zugleich ein Vorgriff auf

⁵⁵ LEON BATTISTA ALBERTI, *Della Pittura*. Über die Malkunst, italienisch-deutsch, hg., eingel., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 100f.; vgl. GERHARD WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2003, S. 223ff., 229ff. und BAADER (wie Anm. 36).

⁵⁶ ANDREAS BEYER, *Künstlerfreunde – Künstlerfeinde*. Anmerkungen zu einem Topos der Künstler- und Kunstgeschichte, in: *Opus Tessellatum: Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*; Festschrift für Peter Cornelius Claussen, hg. von Katharina Corsepisus [et al.] (Studien zur Kunstgeschichte; 157), Hildesheim [u. a.] 2004, S. 1–16.

⁵⁷ So etwa für Michelangelo und Tommaso Cavaliere, unabhängig von der Frage nach den sexuellen Neigungen der Protagonisten; vgl. CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Michelangelo und Tommaso de Cavaliere*, Amsterdam 1979. – Zur Geschenkpraxis vgl. ZEMON DAVIS (wie Anm. 52); ALEXANDER NAGEL, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, in: *The Art Bulletin* 79, 1997, S. 647–668.

die Kantische Bestimmung des ästhetischen Urteils. Ist die Malerei als Akt der Freundschaft zu verstehen, so wird das eigene Werk zur Gabe, die in einem Tauschverkehr unter Freunden zirkuliert. Auch der Rezipient wird in dieser Strategie auf die Praktiken der Freundschaft verpflichtet. Die Freundesgaben des Künstlers sind damit in doppelter Weise auf Selbstvervollkommnung ausgerichtet: sowohl auf die des Rezipienten als auch auf die des Künstlers. Neben einer Neubestimmung des Status des Kunstwerkes ermöglicht es das Modell der Freundschaft, das schwierige Verhältnis des Künstlers zu seinem eigenen Werk in Kategorien der *amicitia* zu denken. Diese Beziehung ließe sich dann als eine solche beschreiben, bei der das Kunstwerk die Selbstvervollkommnung seines Autors garantieren soll, indem dieser sich – mit den schon zitierten Worten Aristoteles' – lustvoll »in seinen Möglichkeiten« erfährt.⁵⁸ Auch der freundschaftliche Betrachter, der das Werk des Künstlers als Gabe empfängt, sieht sich durch dieses zu einer – dem Freund geschuldeten – Arbeit am eigenen Selbst aufgerufen.

Überwundene *Automimesis*

Leonardo hat auf der in Windsor aufbewahrten – und zum Ausgangspunkt der hier vortragenen Überlegungen genommenen – Zeichnung notiert, daß die von ihm geschilderten Figuren *weder* zu Feinden noch zu Freunden werden sollten. Seine Vorstellung von künstlerischer Produktivität ist mit dem Rückgriff auf Theorien der Freundschaft daher *nicht* hinreichend erklärt. Denn die problematische ethische Disposition der von ihm gezeigten Figuren erlaubt es ihm nicht, bruchlos an das ethische Modell der Freundschaft anzuknüpfen.

Wenn sich überhaupt ein Modell für Leonardos spätere Einschätzung künstlerischer Arbeit rekonstruieren läßt, muß es auch im Bereich seiner naturwissenschaftlichen Interessen gesucht werden. Erwarten darf man hier weniger positive Formulierungen, als vielmehr negative, wie sie etwa mit der von Leonardo kritisch bewerteten, vom Künstler zu überwindenden *Automimesis* vorliegen. *Automimesis* meint jene von Leonardo unterstellte und verurteilte Neigung des Künstlers, sich in seinem Werk selbst darzustellen. Die sprichwörtliche Rede vom Maler, der seine Figuren in Anlehnung an den eigenen Körper entwerfe – »ogni dipintore dipinge se« –, geht, wie Kemp, Zöllner und Laurenza nachgewiesen haben, auf eine breite, nicht allein neoplatonische philosophische Tradition zurück.⁵⁹ Die von Leonardo in den Jahren um 1490–92 mehrfach diagnostizierte Neigung der Maler zur Wiederholung der eigenen körperlichen Gestalt scheint den Künstler, wie seine Notizen nahe legen, im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erneut beschäftigt zu haben. Erst zu diesem späten Zeitpunkt finden

⁵⁸ Siehe oben Anm. 52.

⁵⁹ LAURENZA (wie Anm. 16), S. IIIff.; MARTIN KEMP, »Ogni dipintore dipinge se«: a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?, in: Cultural Aspects of Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller, hg. von Cecil H. Clough, Manchester/New York 1976, S. 311–323; FRANK ZÖLLNER, »Ogni dipintore dipinge se«, Leonardo da Vinci and »Automimesis«, in: Der Künstler über sich in seinem Werk, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana in Rom 1989, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137–160.

sich explizite Überlegungen zu den biologisch-physiologischen Gründen seiner älteren Beobachtung.⁶⁰ Diese sieht er in der menschlichen Seele begründet, die er – in der schon genannten aristotelischen und medizinischen Tradition – für die die Form des Körpers gestaltende Kraft hält. Danach »komponiere« die Seele den Körper, in dem sie »wohne«. Wenn die Hände dieses Körpers eine andere menschliche Gestalt entwerfen sollen, werde die Seele (durch ihr Urteil, das *giudizio*) dazu neigen, eben denjenigen Körper zu wiederholen, dessen erste »Erfinderin« sie war: »E perchè esso giudizio è una delle potenzie de l'anima nostra, con la quale essa compose la forma del corpo dov'esso abita, secondo il suo volere, onde avendo co' le mani a rifare un corpo umano, volentieri rifa quell corpo di che essa fu prima inventrice.«⁶¹ Leonardos Theorie der *Automimesis* speist sich demnach aus denselben naturwissenschaftlichen Überzeugungen über das Verhältnis von Körper und Seele wie seine physiognomischen Interessen.

Dem Hang zur Reproduktion des eigenen Selbst muß der Künstler nach Leonardos Auffassung allerdings entgegenwirken, um in seinen Werken die Wiederholung des immergleichen Körpers zu vermeiden. Ihr ist nur durch die unbedingte Beobachtung und Nachahmung der Natur zu entgehen: »chi non l'ha per natura lo puo pigliare per accidentale studio«.⁶² Künstlerische *virtus* zeigt sich demnach gerade darin, sich im Werk von der Natur des eigenen Selbst durch das Studium der Natur bzw. anderer »Naturen« zu lösen. Vor diesem Hintergrund muß das Blatt in Windsor Castle mit seinen höchst unterschiedlichen Physiognomien als das Beispiel einer gelungenen Abweichung von Leonardos eigenem körperlichen Schema angesehen werden. Gerade darin erwiese sich dann ein Aspekt der künstlerischen *virtus* seines Autors. Entsprechend läßt sich auch die Aufschrift auf der Rückseite als Indiz für eine gelungene Vermeidung von *Automimesis* lesen. Denn indem Leonardo betont, daß die von ihm gezeigten Figuren weder Feinde noch Freunde sein sollten und daß der Beste unter ihnen von den anderen so schlecht behandelt würde wie er von seinen Mitmenschen, rückt er die gezeigten Gestalten denkbar weit vom eigenen Selbst ab. Diese Differenz wird gerade darin erkennbar, daß er sich zu ihnen in Beziehung setzt und sowohl das Modell der Freundschaft als auch jenes der Feindschaft aufruft.

Leonardos Vorstellung von der zu vermeidenden *Automimesis* weist bei näherer Betrachtung mit dem weiter oben skizzierten Modell künstlerischer Produktion als einem Akt der Freundschaft grundlegende strukturelle Gemeinsamkeiten auf, aber auch entscheidende Differenzen. Denn beide operieren mit der Vorstellung eines Selbst, das sich durch Angleichung an etwas anderes von sich selbst fortentwickelt. In beiden Fällen muß sich der Künstler zur Erlangung der *virtus* in seinem Werk in einem produktiven Prozeß von sich selbst entfernen. Die entscheidende Qualität des künstlerischen Aktes liegt jeweils in diesem Vorgang der »Verschiebung« des Selbst hin auf ein Anderes: sei es auf den wahren oder imaginierten Freund (als ein besseres Selbst), sei es auf die Kräfte der Natur. An die Stelle eines aus ethischen Überlegungen gespeisten Prinzips, wie es

⁶⁰ LAURENZA (wie Anm. 16), S. III f.

⁶¹ LEONARDO/PEDRETTI/VECCE (wie Anm. 32), S. 341, § 499, (= 156v–157).

⁶² Ebd., S. 203, § 137 (= 50v–51); vgl. dazu LAURENZA (wie Anm. 16), S. 124.

die Anknüpfung an die Theorien der Freundschaft gewährleistet, tritt bei Leonardo die Nachahmung der Natur als Nachahmung ihrer Kräfte.

In dem Nebeneinander dieser unterschiedlichen Konzeptionen künstlerischer Produktivität ergibt sich auch für die künstlerische *virtus* eine Doppelcodierung: als Nachahmung der Kräfte der Natur und als Prozeß der Selbstvervollkommnung im Sinne antiker Ethik. Für die Vorstellungen vom frühneuzeitlichen Künstler öffnen sich darin zwei einander verwandte, zugleich aber ganz unterschiedliche Wege.

Abbildungsnachweis

Archiv der Verfasserin 1–3.

English Summary

[Friendship *versus* Automimesis: Early Modern Paradigms of Artistic *virtus*]

This contribution explores two early modern paradigms of artistic *virtus*: on the one hand the ethical model of *amicitia*, which is also applicable to the artist, and on the other hand the concept of *automimesis*, which, according to Leonardo da Vinci, can likewise become a mark of artistic – aesthetic as well as ethical – excellence. The article begins by considering Leonardo's allegory of *virtus* (c. 1483), which he represents as a hybrid made up of envy and virtue. This unconventional representation reflects not only ideas rooted in ethics and natural philosophy but also the ambivalence that characterised the concept of *virtù* in early modern times.

The *Five Grottesque Heads*, on the verso of which Leonardo jotted down reflections on the subject of friendship, forms the basis of the following outline of contemporary ideas of friendship as a *praxis* aiming for virtue – a practice that can also be used to describe the production and reception of works of art. Although Leonardo's views on artistic *virtus* seem to refer to the concept of friendship, they are in fact more strongly determined by the scientist's demand to overcome *automimesis*. These different but coexisting conceptions of artistic productivity imply a similar double encoding of artistic *virtus*: it is an imitation of the forces of nature as well as a process of self-perfection along the lines of classical ethics.