

„Viele Kinder wird man gnadenlos von den Armen ihrer Mütter wegprügeln ... und zerquetschen“ – Leonardo und die Medien des Schreckens

FRANK FEHRENBACH

Säkulare Endzeitphantasien gehören zur Signatur der Neuzeit, lange vor jener Allianz aus technischem und moralischem Fortschritt, an den man noch heute im Fernen Westen und im Fernen Osten glaubt. Die antiken Katastrophen waren zyklische Naturereignisse, die zur Erneuerung der Welt und der Wiederherstellung von Ordnung beitrugen. Das Ende der Welt prägt hingegen das christliche Geschichtsbild; auch in der Moderne folgt es den technologischen Revolutionen wie ein Schatten, der sich nicht abschütteln lässt. Seit der zweiten Hälfte des vorangegangenen Jahrhunderts begleiten uns sechs große apokalyptische Szenarien: „Bevölkerungsexplosion“, Atomkrieg („Nachrüstungsbeschluss“), nuklearer „Super-GAU“, das „Kippen des Ökosystems“ (mit Ozonloch und Waldsterben) und zunehmend diskursbeherrschend der „Klimawandel“, während mit der aktuellen Pandemie verstörend die älteren zyklischen Untergangsmodele wiederkehren. Am Horizont ballen sich bereits die dunklen Wolken des „Robozäns“, durch welches das „Anthropozän“ zur kürzesten aller erdgeschichtlichen Epochen werden könnte (nach Sigmund Freuds drei „Kränkungen der Menschheit“ die vierte und finale Demütigung?). Panik war dabei schon immer das Gebot einer Stunde, die Skepsis als Verrat am Handlungsimperativ denunziert. Auch dies lässt sich an den diskursiven Mechanismen im aktuellen Seuchengeschehen beobachten.

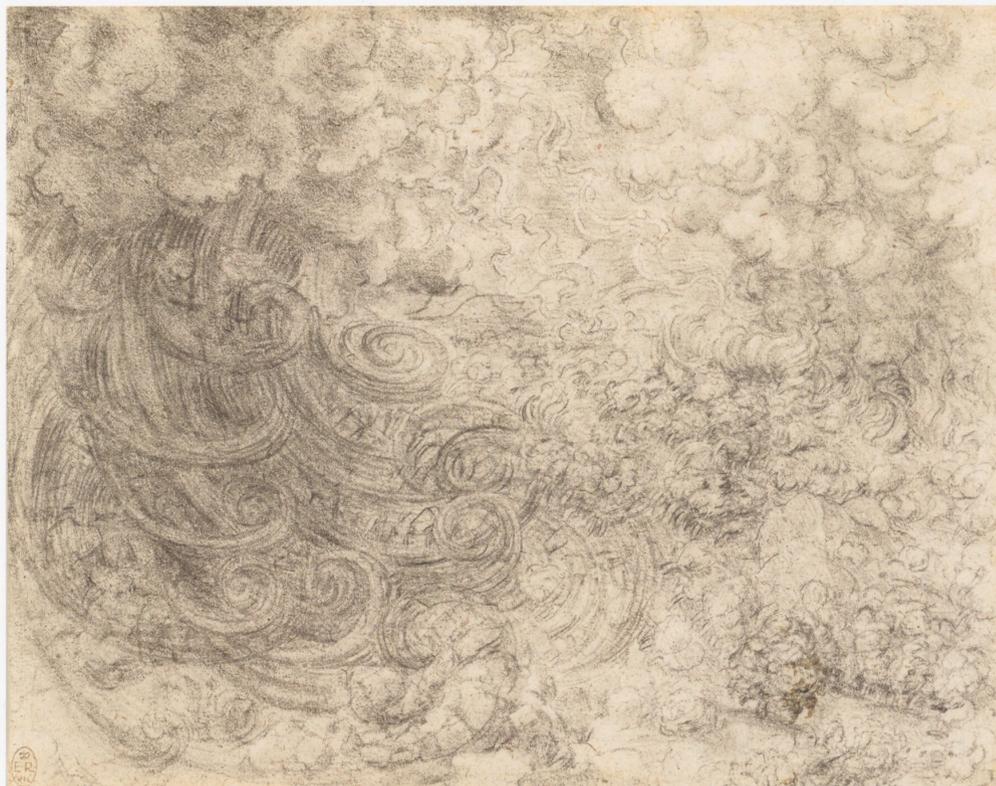
Im Gegensatz zum ubiquitären Glauben an die technikinduzierte Apokalypse (dieser Glaube ist selbst eine typisch neuzeitliche Form der Verflechtung von Schuld und Allmachtsphantasie) geht die These, dass naturimmanente Prozesse selbst zur großen, womöglich finalen Katastrophe führen müssen, auf Spätmittelalter und Frühe Neuzeit zurück. Gegen die in Mitteleuropa und Italien grassierende Panik vor einer nahen, dieses Mal nicht durch Gott, sondern durch Planetenkonstellationen bewirkten zweiten Sintflut musste 1517 sogar die römische Kurie einschreiten. Leonardo hatte Rom zu diesem Zeitpunkt gerade verlassen, um die beiden letzten Jahre seines Lebens am Hof des französischen Königs zu verbringen. Die damaligen Untergangsängste, die – auch dies eine Parallele zu unserer Zeit – vor allem durch das relativ junge Massenmedium des Buch- und Bilderdrucks angeheizt wurden, müssen ihn aber fasziniert haben, und zwar ganz unabhängig von der Plausibilität der Erwartungen (Leonardo hielt nichts von der Astrologie.) Wenn Prognostiken handlungsleitend werden, dann liegt dies an der singulären Kraft der imaginierten Bilder, d.h. an ihrer Macht über die Affekte des Publikums. Ein römischer Handwerker hätte ohne diese inneren Bilder kein zwingendes Motiv gehabt, sich mit seiner Familie und Proviant in die Albaner Berge zurückzuziehen, um der drohenden Überflutung zuvorzukommen (wie es anscheinend häufiger geschehen ist).

Tatsächlich hat sich Leonardo selbst mit der Panikliteratur immer wieder genüsslich auseinandergesetzt. Seine dystopischen Phantasien werden dabei regelmäßig von Erklärungen begleitet, die den Mechanismus der manipulierten Imagination entlarven. Entscheidend ist der Horror im Futur. So etwa bei der „Prophezeiung“, dass man die Kinder von ihren Müttern wegprügeln werde, um sie zu Boden zu werfen und zu zerquetschen (*fieno tolti ... e lacerati*); die Überschrift verweist auf Nüsse und Oliven (*Codex Atlanticus*, fol. 393r). Solche psychischen Spannungserzeugungen (Gewalt) und -ableitungen (Scherz) setzen Leonardos physikalische Psychologie mustergültig um. Dass die Sprache aber ein besonders geeignetes Medium zu sein scheint, um starke innere Bilder zu erzeugen, konnte Leonardo nicht auf sich beruhen lassen. Bekanntlich war er nicht nur der Ansicht, dass die Erfindung von Bildern und graphischen Zeichen die menschliche Kultur begründet habe (auch dies eine These von großer Aktualität); Leonardo vertrat auch mit geradezu aggressivem Nachdruck, dass Bilder unvergleichlich eindrucksvoll und damit wirkungsvoller seien als Schrift (vgl. dazu den ersten Teil von Leonardos posthum zusammengestelltem *Libro di pittura* (Lebensweg D ●)).

Die Kraft des Bildes trifft und bewegt ihre Betrachter. Sie zwingt, schreibt Leonardo, Betrachter dazu, in der Wirklichkeit dieselben „lüsternen Handlungen“ (*atti libidinosi*) zu wiederholen, die im Bild dargestellt sind (*Libro di pittura / Codex Urbinas*, fol. 14r). Die Malerei treibt die Menschen dazu, schwere Entbehnungen auf sich zu nehmen und gefährliche Pilgerreisen zu unternehmen, um Kultbilder zu besuchen und sich vor ihnen zu Boden zu werfen, „nicht anders, als wenn das [dargestellte] göttliche Wesen gegenwärtig und lebendig wäre“ (ebd., fol. 3v). Die Betrachter fliehen vor erschreckenden Darstellungen, weil diese über die Augen ihre Nerven erschüttern, die ihrerseits die Muskeln bewegen (ebd., fol. 13v–14r). Das Erotische, das Heilige und das Schreckliche in der Malerei bewegt die Sinne, die inneren Bilder und die Glieder der Betrachter. Die Übertragungskraft starker Themen in der Malerei gelingt aber nur deshalb, weil sie auf medialen und sinnesphysiologischen Besonderheiten beruht, durch die Bilder intensiver wirken als andere künstlerische Gattungen, ja stärker als die wahrgenommene Wirklichkeit selbst.

Dies lässt sich in geradezu klinischer Deutlichkeit im Umgang mit den sogenannten „Bildern aus Bergamo“ in der aktuellen Seuchenpolitik erfassen. Insbesondere das von einem jungen Flugbegleiter am Abend des 18.3.2020 per Mobiltelefon aufgenommene Foto ist dabei von Bedeutung. Die Aufnahme eines Konvois von sieben bis acht Militärfahrzeugen, die Särge von Covid-19-Opfern in die Krematorien der Umgebung von Bergamo brachten, wurde zur „medialen Bombe“ (Lucien Scherrer, NZZ 30.5.2020). Bereits am 16.3. sprach der französische Präsident vom Krieg gegen das Virus; am Abend der massenmedialen Verbreitung des Fotos steigerte Macrons amerikanischer Amtskollege das erwartungsgemäß: „our big war“. Kaum ein Politiker und Journalist in Deutschland versäumte es, die gleich danach verschärften Lockdown-Bestimmungen damit zu begründen, dass wir „die Bilder aus Bergamo“ auf alle Fälle vermeiden müssten. Das beschrittene Foto suggerierte eine unermessliche Zahl von Militärfahrzeugen (in Wirklichkeit waren es wenig mehr als zu sehen, nämlich dreizehn). Wichtiger ist, dass der Schnappschuss – und dies hätte Leonardo fasziniert – seinerseits unwillentlich eine ikonische Filmszene aus Wolfgang Petersens Seuchendrama *Outbreak* von 1995 zitiert. Dort rückt das Militär in die kalifornische Kleinstadt „Cedar Creek“ ein und droht mit deren Auslöschung. Am Tag der Aufnahme des Fotos stand *Outbreak* an fünfter Stelle der weltweit meistgesehenen Filme der Video-Plattform „Netflix“. Der von Dustin Hoffman gespielte Virologe benennt im Film in einer großartig ambivalenten Bemerkung den gemeinsamen Ort der physischen und der psychischen Ansteckung: „The common bond is the movie theater!“

Abb. 1. Leonardo da Vinci,
Unwetterkatastrophe,
ca. 1514–1516. Royal Library, Windsor.
Inv.: RCIN 912384.



Die durch physische Bilder und visuelle Sehnsüchte geprägte technologische Wirklichkeit steht – ideengeschichtlich vermutlich zum ersten Mal – im Zentrum von Leonardos Kulturtheorie. „Malerei“ präfiguriert die Verwandlung der „ersten Natur“ in die „zweite Natur“ durch Technik. Dies gelingt, weil Bilder die Imagination des Publikums besetzen. An der Tatsache, dass Bilder zum entscheidenden Motor politischer Entscheidungen geworden sind, kann seit dem Aufkommen der massenmedialen Verbreitung von Fotografien und insbesondere seit dem Supermedium des Internets kein Zweifel bestehen. Die aktuelle Entleerung der öffentlichen Räume bzw. die Immobilisierung der Menschen durch Ausgangssperren hat für die politischen Entscheidungsträger den Effekt neu gewonnener Handlungsspielräume, weil der Druck der politisch relevanten Bilder insgesamt (nicht nur der Bilder der Pandemie) schwindet. Dass diese Bilder jederzeit mit voller Wucht in den Raum der medialen Öffentlichkeit zurückkehren können, war nach den Ereignissen von Wien am 2.11.2020 zu beobachten, auch wenn die Exekutive gebieterisch forderte, die Distribution dieser Bilder zu unterlassen.

Leonardos spektakuläre Gruppe von zehn Zeichnungen, die Unwetterkatastrophen darstellen, ist vermutlich zur Zeit der Untergangserwartungen in Rom entstanden (Abb. 1). Noch niemals wurde in der Bildgeschichte eine so überwältigende Zerstörungskraft ins Bild gesetzt. Über den menschenleeren Landschaften toben gigantische Wirbelstürme, deren Sturzfluten alles begraben. Blitzschläge setzen Wälder in Brand. Große Städte werden durch Bergstürze ausradiert. Der Betrachter befindet sich mitten im Geschehen. Räumliche Abstände lassen sich kaum mehr bestimmen; zuletzt lösen sich alle gegenständlichen Unterscheidungen in jenem brodelnden Chaos auf, das für Leonardo am Anfang und am Ende der Weltgeschichte herrscht.

Die „Sintflutzeichnungen“ (61 ▲), die seit Jahrhunderten in Windsor Castle aufbewahrt werden, bringen zum Höhepunkt, was Leonardos Landschaftsdarstellungen seit den 1480er Jahren charakterisiert: die gefährdete Stabilität der festen Erde, an der Wasser und Wind beständig nagen. Leonardos Landschaften erscheinen besonders nach 1500 als gemalte und gezeichnete Prognostik, die Katastrophen ankündigt. Der Betrachter kann sich der Suggestivkraft dieser bröckelnden, wankenden, berstenden oder sturmgepeitschten Formationen schon deshalb nicht



Abb. 2. Leonardo da Vinci, Studien zur Hämodynamik und Herzmechanik, ca. 1512–1513. Royal Library, Windsor. Inv.: RCIN 919083v.

Empfohlene Literatur

Fehrenbach, Frank. 1997.

Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis. Tübingen: Wasmuth.

Idem. 2019a. „Apocalisse a Roma“.

In *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità.* Ausstellungskatalog Villa Farnesina, Rom, 3.10.2019–12.1.2020, herausgegeben von Roberto Antonelli, Claudia Cieri Via, Antonio Forcellino, und Maria Forcellino. Storia dell'Accademia dei Lincei. Cataloghi 6. Rom: Bardi Edizioni / Accademia Nazionale dei Lincei, 143–154.

Idem. 2019b. *Leonardo da Vinci. Der Impetus der Bilder.* Berlin: Matthes & Seitz.

Idem. 2020. „Das Bild aus Bergamo“, 1. Juli 2020. <https://www.zispotlight.de/frank-fehrenbach-ueber-das-bild-aus-bergamo-oder-the-common-bond-is-the-movie-theatre/>.

Idem. 2021. *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit.* Bd. 5. Naturbilder. Berlin u.a.: De Gruyter.

entziehen, weil er auf geradezu physiologische Weise ins Bild gezogen wird. Die fließenden Übergänge des *sfumato* und die peitschenden Linienbündel rauben dem betrachtenden Auge jeden Halt. Kein Auge kann bei der Betrachtung von bewegtem Wasser stillstehen, bemerkt Leonardo schon in einem frühen Manuskript. Die Dynamik des Gegenstands ragt in den Wahrnehmungsprozess hinein. Leonardos lebenslange Obsession des fließenden Wassers führte zu singulären zeichnerischen Umsetzungen, die in den späten Katastrophenzeichnungen auf Immersionserfahrungen des Auges zielen.

Zur gleichen Zeit, in der Leonardo die Untergangsängste seiner Zeit zeichnerisch produktiv werden lässt, konzentrieren sich seine anatomischen Untersuchungen auf die Bewegungen des Blutes im Gefäßsystem des menschlichen Körpers. Ihre zeichnerische Umsetzung ähnelt frappierend den „Sintflutzeichnungen“ (Abb. 2). Die Wirbelbewegungen in den Herzkammern erscheinen als Hurrikan im Körperinnern, mühsam eingedämmt von den Wänden der Blutgefäße. Auch das Strömungsgeschehen im Körper beruht für Leonardo auf Antagonismen. Die Blutwirbel, schreibt er einmal, erzeugen durch Reibung eine Hitze, die den Körper von innen in Brand setzen würde, gäbe es nicht Abkühlung durch die Lungen (Windsor, Royal Library, Inv.: RCIN 919062r). Der Hauptzweck der arteriellen Blutbewegung – der Transport von Nährstoffen an die Körperperipherie – wird zugleich konterkariert durch die Ablagerungen der lebenserhaltenden Substanzen an den Gefäßwänden, die zuletzt zum Tod des Organismus führen (ebd., Inv.: RCIN 919027v). Der Puls des lebendigen Organismus schaufelt fortwährend an seinem eigenen Grab. Die späten „Sintflutzeichnungen“ veranschaulichen den nach außen gekehrten Lebensprozess, der stets seinen eigenen Untergang bewirkt.

Nur was sich zugleich erhalten möchte und seinen eigenen Untergang schafft, lebt, so kann man mit Leonardo paradox schließen. In Leonardos radikal immanenter Kosmologie bewahrt kein metaphysischer Akteur die Welt und ihre Körper davor, ins Ungleichgewicht zu geraten oder Amok zu laufen. Diese grundlegende Verflechtung von Leben und Tod erfährt die Öffentlichkeit der reichen Industrienationen in der aktuellen Pandemie wie ein unerhörter Schock. Nur Totes hält sich aber bewegungslos im Gleichgewicht. Die erosive Kraft von Wind und Wasser, schreibt der späte Leonardo, wird dazu führen, dass die Berge schon bald eingeebnet und die Kontinente durch den ansteigenden Meeresspiegel komplett von Wasser bedeckt sein werden: „und die Erde wird unbewohnbar sein“ (Institut de France, *Paris Ms. F*, fol. 84r). Auch diesem Szenario, das Leonardo aus den Schriften Alberts von Sachsen (den er zitiert) und Jean Buridans (14. Jahrhundert) kannte, aber aus dem Bereich des theologisch grundierten Gedankenspiels in die geologische Prognostik überführte, wird man eine gewisse Aktualität nicht absprechen. Antagonismus und Konflikt sind jedoch für Leonardo nicht nur der Ausdruck, sondern auch der Preis des Lebens auf Erden. Niemals hätte er daran gezweifelt, dass das Leben in seiner fragilen Schönheit diesen Preis wert ist.