

BLICK DER ENGEL UND LEBENDIGE KRAFT

BILDZEIT, SPRACHZEIT UND NATURZEIT BEI LEONARDO

In Leonardos medienkritischer Differenzierung zwischen Wort und Bild, deren ästhetische und erkenntnistheoretische Konsequenzen noch kaum erfaßt sind und jedenfalls mehr verdienen als sozialhistorische Aperçus, stehen die jeweiligen Rezeptionsweisen von Dichtung und Malerei im Vordergrund. Neben der nachahmungstheoretischen Unterscheidung zwischen natürlichen und arbiträren Zeichen kommt den zeitlichen Bestimmungen zentrale Bedeutung zu. In ihrer Widersprüchlichkeit dokumentieren diese Bestimmungen ein Problembewußtsein, das vermutlich erstmals den paradoxen Zeitstatus des Gemäldes reflektiert. Zeitmetaphysische und gnoseologische Traditionen bilden den Hintergrund und ein entscheidendes Argument für die Dignität der Malerei. In dem Maß, in dem sich im Werk Leonardos das »theologiegesättigte« Leitbild der Paradoxie aber zugunsten partizipatorischer und dynamischer Vorstellungen abbaut, kommen – zumeist implizit – bildkritische Überlegungen in Gang, die auch die *dignitas* der Malerei verlagern, schlagwortartig: von der Optik zur Mechanik, oder: vom »Punkt« zum »Impetus«. – Ich beginne mit einer knappen Gegenüberstellung von Sprache und Bild, um danach die erwähnten bildzeitlichen Paradoxien zu benennen.

I

Dichtung wird zur »langwierigen und äußerst langweiligen Angelegenheit« (*cosa lunga e tediosissima*), wenn sie es zu unternehmen wagt, die Bewegungen, Körperhaltungen und sonstigen Details beispielsweise einer Schlacht darzustellen, »die dir vom vollendeten Gemälde ganz rasch und wahrhaftig vor Augen gestellt werden«.¹ Die Überlegungen machen deutlich, daß es für Leonardo an dieser Stelle nicht um narrative Fähigkeiten geht – sie wären bei der Sprache ungleich größer –, sondern um eine Gegenüberstellung von sprachlicher und malerischer Deskription, wobei als Differenzierungskriterium die unterschiedlichen Rezeptionszeiten gelten. Das kuriose, eine Ekphrase Plutarchs aufgreifende² Beispiel der zeitlich verdichteten Wiedergabe einer Schlacht ist dennoch exemplarisch für den grundlegenden Sachverhalt, daß ein Gemälde augenblickhaft, nicht nur »mit Schnelligkeit« (*con [...] prestezza*)³, sondern »zur selben Zeit« (*a un medesi-*

¹ »[...] delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone inanzi« (Tratt. § 15).

² *Moralia* 346, 2 – 350, 8. Vgl. C. J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text of the Codex Urbino*, Leiden 1992, S. 318 f.

³ Tratt. § 22.

mo tempo)⁴, ja »sofort« (*immediate*)⁵ gesehen und dabei auch schon verstanden wird; wobei gerade die Einheit von Wahrnehmung und Verstehen von großer Bedeutung ist: »Nun sieh, welch ein Unterschied zwischen dem Zuhören, wie etwas erzählt wird, was dem [inneren] Auge bloß in zeitlicher Ausdehnung geboten wird, und dem wirklichen Sehen mit jener Schnelligkeit, in der die natürlichen Dinge gesehen werden! Und außerdem: Wenn die Sachen der Poeten in langen Zeitabschnitten gelesen werden, dann ist es doch oft so, daß sie nicht verstanden werden und verschiedene Interpretationen benötigen, bei denen die Interpreten in den seltensten Fällen erfassen, was der Dichter im Sinn hatte. Und oft lesen die Leute nur einen kleinen Teil jener Werke, weil es zu lange dauert. Aber das Werk des Malers wird von seinen Betrachtern unmittelbar (sofort) verstanden.«⁶

Die provozierende Einheit von augenblicklicher Wahrnehmung und unmittelbarem Verstehen, die hier propagiert wird, besitzt erkenntnistheoretische, zumindest rezeptionsästhetische Implikationen, die die sogenannte Kommentarbücherei der Malerei bestreiten und der Malerei übersprachliche, allgemeinsprachliche Verständlichkeit sichern.⁷ Leonardo betont das auch dadurch, daß er Malerei in den Rang einer alle anderen Disziplinen, auch die Perspektive begründenden Fundamentalwissenschaft erhebt⁸ und das Gefälle noch dadurch verschärft, daß die anderen *scienze* für Maler bzw. Malerei nicht einmal als Hilfswissenschaften von Bedeutung sind.⁹ Das könnte auf eine Ablehnung künstlerischer Formulierungen hinauslaufen, die auf der Komplementarität von Sinnlichkeit und Sinn beruhen (beispielsweise Allegorien). Entsprechend beiläufig erwähnt Leonardo komplexere Inhalte: Natürlich könne auch Malerei, wie die Dichtung, »große Dinge bedeuten« (*significherà cose grande*)¹⁰, wie etwa die topische *Calumnia* des Apelles. Der Nachdruck liegt aber ganz eindeutig auf Deskription, auf der Darstellung natürlicher Zeichen, wie sie – gewiß eine minimalistische Ästhetik¹¹ – im »zehnfachen Schmuck der Natur« (*dieci ornamenti della natura*) gegeben sind: Licht, Schatten, Farbe, Körper, Gestalt, Ort, Nähe, Ferne, Bewegung und Ruhe.¹² Ihre malerische Rekonstruktion erfordert zu-

⁴ Tratt. § 21.

⁵ Tratt. § 22.

⁶ »Or vedi che differenza è da l'udire raccontare una cosa che dia piacere a l'occhio con lunghezza di tempo, o vederla con quella prestezza che si vedeno le cose naturali? Et ancora che le cose de' poeti sieno con longo intervallo di tempo lette, spesse sono le volte che le non sono intese, e bisogna farli sopra diversi comenti, de' quali rarissime volte tali comentatori intendeno qual fusse la mente del poeta; e molte volte li lettori non leggano se non piccola parte delle loro opere per disagio di tempo. Ma l'opere del pittore immediate è compresa dalli suoi risguardatori.« (Tratt. § 22).

⁷ Vgl. Tratt. §§ 7, 20.

⁸ Vgl. Tratt. § 17.

⁹ Tratt. § 14.

¹⁰ Tratt. § 19.

¹¹ Vgl. dazu S. Ringbom, Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52 (1989), S. 34–51 (bes. 42–47).

¹² Vgl. Tratt. §§ 21, 33, 511.

gleich ein »mentales Verstehen« (»solo con la mente si comprendono senza opera manuale«)¹³, oder, wie man formulieren könnte, ein phänomennahes Raisonnement. Auf dieser Basis erst ruhen zusätzliche »Bedeutungen« auf. Mit anderen Worten: Wer sieht, hat das Wesentliche der Malerei (*la sua essenzia*)¹⁴ auch schon verstanden, ohne daß die Zeitlichkeit des Diskursiven einen Keil zwischen die »Aufnahme« von Sinneseindrücken und ihre kognitiven Verarbeitungen, etwa mithilfe externer Kommentare treiben könnte. Auch wer keine Sprache spricht, keine sprachlichen Begriffe besitzt, ist fähig, Bilder zu verstehen¹⁵; ein Verstehen, dessen Unmittelbarkeit auch das Erfassen natürlicher Gegenstände kennzeichnet.¹⁶ – Ich werde auf die damit verbundenen wahrnehmungstheoretischen und rhetorischen Konzepte noch zurückkommen.

Das Beispiel der Schlachtenmalerei zeigt, daß ins Gemälde sukzessive Sachverhalte durchaus eingehen, dort aber »ganz rasch« erfaßt werden können. Dagegen wird die größere strukturelle Nähe zwischen der Sprache und Handlungen, sprich: Sukzessionen eigentümlich abgewertet. Das scheint paradox. Läge hier nicht ein Argument zugunsten der Sprache bereit, das den Nachahmungsenthusiasten Leonardo überzeugen müßte? Schließlich erhebt Leonardo die Malerei ja gerade deshalb in den Rang der Philosophie, weil sie mit *Bewegung* befaßt ist.¹⁷ Die enge Verbindung, ja Gleichsetzung von Bewegung und *natura* hat ihre Grundlage in der aristotelischen Physik. Bei näherem Zusehen zeigt sich aber, wie für Leonardo die *imitatio* in diesem Falle mit zeitkritischen Vorentscheidungen, genauer: mit dem Vergänglichkeitsaspekt zeitlicher Sukzession kollidiert. Zwischen der bewunderungswürdigen Produktivität der stets bewegten *natura* und dem zerstörerischen, todbringenden Abbau ihrer eigenen Geschöpfe, allgemeiner: zwischen Bewegung und Nichtsein gab es für Leonardo – und damit steht er ja keineswegs allein – einen unaufhebbaren, problematischen Zusammenhang.¹⁸ Gerade die Tatsache, daß Sprache an der Vergänglichkeit ihres Gegenstands partizipiert, wertet sie jedenfalls gegenüber der Malerei ab. »Alle Wissenschaften [bzw. Fertigkeiten, bzw. Verrichtungen], die auf Worte hinauslaufen, sterben genauso schnell wie sie leben.«¹⁹ Während des Zuhörens, das der sprachlichen Sukzessivität folgt, kommt es dazu, daß »soviel, wie geboren wird, auch stirbt, und genauso schnell stirbt, wie es geboren wird.«²⁰ Anders die Malerei, die damit die normative Mimesis genau an der Stelle aufgibt, an der sie am kontinuierlichen Werden und Vergehen ihres Vorbildes – der Natur – partizipieren

¹³ Tratt. § 33.

¹⁴ Tratt. § 23.

¹⁵ Vgl. Tratt. § 20.

¹⁶ »[...] subito ha soddisfatto alla umana spezie, non altrimenti, che si facciano le cose prodotte dalla natura« (Tratt. § 7).

¹⁷ Tratt. § 9.

¹⁸ Vgl. CBM 155v, 156v. – Zum Zusammenhang von Zeitlichkeit und Vergänglichkeit vgl. die einflussreichen Erörterungen bei Aristoteles, *Physik* IV 12, 221 a 26 – 221 b 7.

¹⁹ »Tutte le scienze che finiscono in parole han sì presto morte come vita [...]« (Tratt. § 9).

²⁰ »[...] tanto quanto ne nasce, tanto ne more; et è sì veloce nel morire come nel nascere« (Tratt. § 23).

müßte: »im Gegenteil, sie [die Malerei] besitzt lange Dauer und läßt sich von dir [lange] betrachten, läßt dich nachsinnen.«²¹

Deskriptive Sprache verfällt somit der Vergänglichkeit ihrer zeitverhafteten Objekte, zu denen sie – eine bloße Folge arbiträrer Zeichen – zugleich zu große Ferne und zu große Nähe besitzt. In ihren Beschreibungen zerstückelt Sprache das in der Natur *faktisch* gegebene Ganze, Simultane lebendiger Gestalten und teilt zugleich deren *faktische* Vergänglichkeit. Entscheidend ist, daß Malerei hier ihr Vorbild nicht nur reproduziert, sondern übertrifft: »Aber die Zeit zerstört die Schönheit dieser [körperlichen] Harmonie in wenigen Jahren, was bei der vom Maler nachgeahmten Schönheit nicht eintritt, weil sie für lange Zeit erhalten bleibt.«²² Die der Zeit entrobene Schönheit des Lebendigen beruht aber darauf, daß der Maler simultan Ganzheiten zur Anschauung bringen kann, anders als der Dichter, »weil dieser nicht die Macht besitzt, in derselben Zeit verschiedene Dinge zu sagen, wie bei der harmonischen Proportionalität der Malerei, zusammengefügt aus verschiedenen Gliedern in derselben Zeit, deren Süße in derselben Zeit verstanden (beurteilt) wird, und zwar sowohl im Ganzen wie in seinen Teilen.«²³

An dieser Stelle ließe sich Leonardos Differenzierung zwischen der »Raumkunst« Malerei und den »Zeitkünsten« in eine antinaturalistische Ästhetik einbringen, die vor den Konsequenzen der Mimesis genau dort zurückweicht, wo sie sich für die Vergänglichkeit des Natürlichen und gegen die Dauerhaftigkeit seines Abbilds entscheiden müßte. In dieser Perspektive wäre Malerei dauerhaft-präsenes Abbild des der Zeit und damit dem Verfall Ausgesetzten. Die Dauerhaftigkeit und Unbeweglichkeit des Materials und die rezeptiven Fähigkeiten des Sinnesorgans würden ein *nunc stans* garantieren, in dem die Simultaneität des Augenblicks über die Vergänglichkeit des Zeitlichen triumphiert.

Nichts wäre aber verfehler, als in Leonardos Apologie der Malerei die Mumifizierung des Lebendigen im visuellen *snap-shot* wiederzuerkennen, den Ausstieg der Malerei aus der Naturzeit in die scheinbare Ewigkeit des eingefrorenen Jetztpunkts. Das zeigt sich bereits dann, wenn man den »Augenblick« der Simultanrezeption von Malerei näher untersucht. Was meint Leonardo eigentlich, wenn er von *immediate*, von *medesimo tempo* spricht? Im 27. Abschnitt des Codex Urbinas erscheint König Matthias von Ungarn fiktiv als Verfechter der Malerei und Ankläger der Dichtung bzw. Sprache. Wieder begegnet das bekannte Argument: »Siehst du nicht [gemeint ist der Dichter], daß in deiner Kunst keine Proportionalität vorhanden ist, die augenblicklich gebildet wird? Im Gegenteil! Der eine Teil geht aus dem anderen sukzessiv hervor, und der nachfolgende wird nicht ge-

²¹ »[...] anzi ha longa permanenzia, e ti si lascia vedere e considerare [...]« (ebd.).

²² »Ma la bellezza di tal armonia il tempo in pochi anni la destrugie: il che non accade in tal bellezza imitata dal pittore, perché il tempo longamente la conserva« (ebd.).

²³ »[...] perché non ha potestà in un medesimo tempo di dire diverse cose, come la proporzionalità armonica della pittura composta di diverse membra in un medesimo tempo, la dolcezza delle quali son giudicate in un medesimo tempo così in comune, come in particolare« (Tratt. § 32).

boren, solange der vorangehende nicht stirbt.«²⁴ Das wird anschließend näher ausgeführt. »Deshalb halte ich deine Erfindung (dein Werk) für geringer als diejenige (dasjenige) des Malers, weil sich darin [in der Dichtung] keine harmonische Proportionalität ergibt.«²⁵ Malerei ist also im Gegensatz zur Dichtung fähig, *Harmonie* hervorzubringen, »und Harmonie entsteht nur augenblicklich [instantan]«²⁶. Der Begriff der Harmonie ist von großer Bedeutung. Für Leonardo dient er nicht nur geradezu als Definitionskriterium der Malerei²⁷; er garantiert auch – wie noch zu zeigen sein wird – die strukturelle Analogie von Bild und Seele.

Der Begriff der *armonia* bildet das Verbindungsstück zur Musik, die Leonardo als »Schwester der Malerei« (*sorella della pittura*) von der Sprache abhebt.²⁸ Sie teilt zwar deren Vergänglichkeit, bildet jedoch innerhalb ihrer Sukzessivität immer wieder polyphone »Harmonien« aus – gleichsam aufeinanderfolgende Simultanitäten, kontinuierlich sich auflösende, von der Zeit verwehte Ganzheiten. Gerade an der Musik wird aber auch deutlich, wie sich der proportionale Wohlklang nicht punkthaft-überzeitlich, »instantan« einstellt, sondern an eine gewisse zeitliche Ausdehnung gebunden bleibt. Leonardo spricht in diesem – aber auch in naturwissenschaftlichem und technischem – Kontext häufig vom *tempo armonico*. Gemeint ist ein anthropomorphes Zeitmaß, das – wie Marinoni zeigt – unterschiedlich definiert wird: als die Zeit eines Atemzugs oder aber zwischen zwei Pulsschlägen; legt man Leonardos Angaben zugrunde zwischen ca. 1,2 und 3,3 Sekunden.²⁹ Wenn König Matthias also feststellt, daß die sprachliche Darstellung eines Gesichts nicht mit dem gemalten Porträt konkurrieren kann, weil die Proportionen der gemalten Einzelheiten »alle in derselben Zeit zusammengefügt«³⁰ erscheinen, dann wird er damit ein Zeitmaß von zwar kurzer, aber dennoch nicht zu vernachlässigender Ausdehnung meinen.

Daß die häufig gebrauchte Wendung *un medesimo tempo* als minimale quantitative Rezeptionseinheit verstanden werden kann, bestätigt sich indirekt an Leonardos Terminologie. So wie sich die zeitverhaftete musikalische Harmonie in *tempi armonici* »einschließt« (*si rinchiude*)³¹, so ist auch die Wahrnehmung (*speculazione*) eines Gemäldes *in un medesimo tempo* »eingeschlossen«.³² Die Formulierung würde keinen Sinn machen, wenn es sich beim »Eingeschlossenen« um

²⁴ »Non vedi che nella tua scienza non è proporzionalità creata in istante, anzi, l'una parte nasce dall'altra successivamente, e non nasce la succedente se l'antecedente non more?« (Tratt. § 27).

²⁵ »Per questo giudico la tua inventione essere assai inferiore a quella del pittore, solo perché da quella non componesi proporzionalità armonica« (ebd.).

²⁶ »[...] ed armonia non s'ingenera se non in istanti [...]« (ebd.).

²⁷ Vgl. Tratt. § 13 (»una proporzionata armonia«); Tratt. § 21 (»una proporzione armonica« [zweimal]); »un' armonico concerto«).

²⁸ Tratt. § 29.

²⁹ Vgl. z.B. Ms F 48v; CBM 191r, 223v; dazu A. Marinoni, »Tempo armonico« o »musicale« in Leonardo da Vinci, in: *Lingua Nostra* 16 (1955), S. 45–48.

³⁰ »[...] in un medesimo tempo tutte insieme gionte [...]« (Tratt. § 27).

³¹ Tratt. § 32.

³² »E per questo un medesimo tempo, nel quale s'include la speculazione d'una bellezza depinta, non può dare una bellezza descritta [...]« (Tratt. § 23).

ein Unausgedehntes, Punktuell handeln würde. Im Unterschied zur *musikalischen* Harmonie verharrt die *gemalte* dann aber nach dem erschließenden Rezeptionsakt, ohne von Folgeharmonien abgedrängt zu werden. Schon hier wird jedenfalls deutlich, daß sich die gemalte Wohlgestalt, die *grazia della proporzionalità armonica*³³ nicht im wirklich zeitlosen Nu, blitzartig einstellt, sondern daß sie sich minimal »entfalten«, daß das Einzelne in einem Zeitmaß »zusammentreten« muß; ein Zeitmaß, das gewissermaßen die Grenze zwischen abstraktem Präsenzpunkt und Sukzession markiert. Es wird, mit anderen Worten, deutlich, daß sich im Simultaneindruck des Gemäldes immer schon Differenzen vermittelt haben.

II

Genau dieser Sachverhalt liegt auch der Metapher der »Lebendigkeit« zugrunde, die bei Leonardo weitreichende naturphilosophische Implikationen besitzt. Schon die durchgängige Gleichsetzung von bloßer Sukzessivität (der Sprache, der Naturzeit) mit dem Tod, dem Sterben kontrastiert implizit mit dem eigentümlichen Leben der Bilder. Grundlage der Wirkungsästhetik Leonardos, bezeichnet »Lebendigkeit« ein Ausdrucksvermögen, das über die mimetische Kategorie der Ähnlichkeit weit hinausgeht und schon bei Alberti mit *moto* und *sentimento* konnotiert war.³⁴ Das verbindende Kriterium, das es Leonardo erlaubt, das Gemälde bzw. die in ihm dargestellten Gestalten biomorph aufzufassen, die Vorstellung des »Lebendigen« ins Spiel zu bringen, ist eben die bewegungsvolle, harmonische Proportionalität, die den Naturvorbildern eignet und die im Werk wiedererscheinen soll. Der bild-erschließende Rezeptionsakt spiegelt in seiner Kürze bzw. Schnelligkeit die faktische Simultaneität lebendiger Gestalten wider.³⁵ *De facto* nicht lebendig, ist die Malerei aber doch fähig, Bewegungen und ihre Ursachen darzustellen.³⁶ »Doppelt tot« (*due volte morta*) ist das Werk, wenn es nicht körperliche und »mentale« Bewegungen zum Ausdruck bringt.³⁷ Erst wenn den dargestellten Gestalten nur noch die wirkliche Seele zu fehlen scheint, hat der Maler sein Ziel erreicht. Erst dann bleiben die Betrachter gebannt, wie »halb tot« vor der Bildfläche stehen; erst dann kommt also jenes wirkungsästhetische Austauschgeschehen in Gang, das als versteinende Magie der schrecklich-schönen Medusa topischen Rang erlangte.³⁸ Ihr Ziel hat die Malerei erreicht, wenn die optische Distanzierung und Isolierung schwindet, wenn Synästhesien zustande

³³ Tratt. § 32.

³⁴ *Della pittura* II, 37.

³⁵ »[...] in pari tempo generano [gemeint sind die Werke des Malers] una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose« (Tratt. § 13).

³⁶ »[...] in sé non è viva, ma isprimitrice di cose vive senza vita« (Tratt. § 376).

³⁷ Tratt. § 297. Vgl. dazu auch Gerhard Wolfs Beitrag im vorliegenden Band.

³⁸ Vgl. dazu J. Freccero, *Medusa: The Letter and the Spirit*, in: H. Bloom (Hg.), *Dante*, New York u.a. 1986, S. 97–111; J. Shearman, *Only connect...: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 57 ff.; L. Marin, *To destroy painting*, Chicago – London 1995, Teil 2. – Vgl. auch Tratt. § 21.

kommen und die lebendige Wirkmacht des Bildes auf das Begehungsvermögen des Betrachters überspringt. Dabei wird nicht nur ein rhetorischer (*Pathos*, *enargeia*), sondern auch ein liebesphilosophischer Hintergrund angesprochen, der – wie Leonardo expliziert – den Liebenden zum Küssen des Porträts bringt, oder die Hände des Königs Matthias ein Bild ergreifen läßt, bevor er noch ein bewußtes ästhetisches Rangurteil über Malerei und Dichtung fällt. Es ist seine eigene »Natur«, die den »verliebten Urteilenden« zur Malerei treibt.³⁹ Das Kriterium der malerischen Lebendigkeit aktiviert, mit anderen Worten, das Begehungsvermögen und damit vorreflexive Urteilsinstanzen der Seele.⁴⁰

Das ästhetische Rangkriterium der Lebendigkeit ist bislang von der Ekphrasis- und Mimesisforschung eher mit Verlegenheit behandelt worden.⁴¹ Dabei muß gerade hier der Übergang zwischen Spiegelbild und künstlerischer Rekonstruktion ins Auge fallen. Leonardo benennt diese Schwierigkeit, wenn er einen fundamentalen Unterschied zwischen der Nachahmung des bloßen Äußeren und der *ingenio* erfordernden Darstellung des *movimento* einer Figur hervorhebt.⁴² Gerade Porträtspezialisten würden dazu neigen, die Bewegung zu vernachlässigen; impliziert wird: zugunsten bloßer Abbildlichkeit.⁴³ Lebendig ist

³⁹ »[...] la natura volgerà [...] il giudice innamorato [...] (Tratt. § 19).

⁴⁰ Zum vorreflexiven *giudizio* jener »anima che regge e governa ciascun corpo« vgl. Tratt. § 108. Dazu M. Kemp, »Ogni dipintore dipinge se«: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. v. C. H. Clough, Manchester 1976, S. 311–23.

⁴¹ Einige der recht wenigen Arbeiten auf diesem Feld (abgesehen von der umfangreichen Literatur zur Geschichte der Automaten): J. C. Plumpe, *Vivum Saxum, Vivi Lapides. The Concept of »Living Stone« in Classical and Christian Antiquity*, in: *Traditio* I (1943), S. 1–14; G. Sörbom, *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala 1966; M. E. Hazard, *The Anatomy of »Liveliness« as a Concept of Renaissance Aesthetics*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33/4 (1975), S. 407–18; E. Bergmann, *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (Mass.) 1979; A. Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie des Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt/M. u.a. 1988; G. J. M. Weber, *Der Lobtopos des »lebenden« Bildes. Jan Vos und sein Zeege der Schilderkunst von 1654*, Hildesheim u.a. 1991; K. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca – London 1992; N. E. Land, *The Living and the Dead: From Dante to Vasari*, in: *Source* 14/2 (1995), S. 27–29; R. Smick, *Evoking Michelangelo's Vatican Pietà: Transformations in the Topos of the Living Stone*, in: A. Golahny (Hg.), *The Eye and the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literal Arts from Renaissance to the Present*, Lewisburg – London 1996, S. 23–52; M. Mayer/ G. Neumann (Hgg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997. Interessante Verbindungen ergeben sich zum barocken und klassizistischen Beschreibungstopos der *macchina*; vgl. dazu C. Paul, *Pietro da Cortona and the invention of the macchina*, in: *Storia dell'arte* 89 (1997), S. 74–99; ferner zur ephemeren Aufführungspraxis von »Lebenden Bildern«; vgl. dazu N. Miller, *Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und »tableau vivant« als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts*, in: H. de la Motte-Haber (Hg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, Frankfurt/M. 1972, S. 106–130 und jetzt Ph. Helas, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999. – Grundsätzlicher zum Thema F. Fehrenbach, »Calor natus – Color vitale«. Prolegomena zu einer Ästhetik des »lebendigen Bildes« in der frühen Neuzeit, in: U. Pfisterer (Hg.), *Topoi. Gedankenfiguren in der Kunst und Kunstliteratur der Renaissance*, München 2002 (im Erscheinen).

⁴² Tratt. § 403.

⁴³ Tratt. § 58.

das Bild nicht, weil es dem Strom des Vergänglichen ein unbewegtes Abbild entreißt, sondern weil es mittels scheinbarer Beweglichkeit und Affektdarstellung jene *proporzione armonica* des Lebendigen rekonstruiert, durch die die Einzelheiten in ein Ganzes eingeschmolzen werden, ohne sich darin aufzulösen. Im kontinuierlichen Integrationsgeschehen, das im Bild erscheint, spiegelt sich der integrative Lebensprozeß selbst wider: Leonardo weist darauf hin, daß auch der lebendige Mensch stetig stirbt und stetig neugeboren wird⁴⁴; ein Prozeß, der sich innerhalb der dauerhafteren Form des Körpers vermittelt. Ästhetisch wird der Sachverhalt in den komplementären Kategorien *proporzione* (bzw. *figura*) und *movimento* formuliert.⁴⁵

Daß es sich für Leonardo um keine statische Zu- und Unterordnung zwischen Teilglied und Ganzem handelt, sondern um ein Vermittlungsgeschehen, wird schon daran deutlich, daß die Betrachter dieser Bilder zu *contemplanti* werden, die in *ammirazione* verharren. Das aufmerksame, gebannte, verwunderte, staunende Betrachten von Bildern, die Tatsache, daß sie »sehen lassen und zum Nachsinnen Anlaß geben«⁴⁶ deutet schon darauf hin, daß der rezeptionser-schließende, annähernd zeitlose Simultaneindruck nicht einfach in der Zeit stehen bleibt, daß die Darstellung ein langes und genaues Betrachten in Gang setzt und dieses *lohnt*. Der scheinbare Widerspruch zwischen dem »sofortigen« Verstehen von Bildern und dem verblüfften Verharren vor einem lebendig Scheinenden löst sich aber auf, wenn man berücksichtigt, daß die Einzelheiten, die Differenzen in das Ganze (des dargestellten Körpers, des Bildes) eingehen, ohne dort zum Verschwinden gebracht zu werden. Wie im polyphonen Akkord die Einzelstimmen und im lebendigen Körper die Glieder nicht einfach aufgelöst werden, sondern als Einzelne in einem Ganzen erhalten bleiben (beispielsweise als bewegliche Variablen), so begegnet den Betrachtern im Bild ein Ganzes, das den Blick in der Zeit bannt, weil im Bild die reziproke Vermittlung von Teil und Ganzem als *Geschehen* immer wieder neu vor Augen steht. Genau dieses anhaltende Geschehen, auf das Harmonie- und Lebensmetapher zielen, scheint Leonardos emphatischer und umständlicher Formulierung zugrundezuliegen, daß das Gemälde bzw. die dargestellte Gestalt (*la pittura*) nicht stirbt, sondern – obwohl bloß eine bemalte Fläche – »im Sein bleibt und sich als lebendig zeigt«.⁴⁷ Während die deskriptive Sprache Formen sukzessiv in den Blick nimmt (Leonardo bezeichnet das auch als *ragionare*), ist die Malerei durch einen Übergang zwischen Totaleindruck und vergleichendem Sehen gekennzeichnet, bei dem beispielsweise unterschiedlich beleuchtete, zugleich als Ganzes wahrgenommene Gesichtsteile den Eindruck der Beseelung erzeugen.⁴⁸

⁴⁴ W 12281r.

⁴⁵ Tratt. §§ 112, 113.

⁴⁶ Tratt. § 23.

⁴⁷ »[...] anzi, resta in essere, e ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superfizie« (Tratt. § 29).

⁴⁸ Tratt. § 785.

III

Im Rezeptionsästhetischen Kriterium der »Lebendigkeit« hat die Vermittlung von Sukzessivität und Simultaneität ihren Fluchtpunkt. Teil und Ganzes besitzen die Fähigkeit des wechselseitigen Übergangs, der stehend-fließenden, in der Zeit verlaufenden gegenseitigen Umbestimmung. »Lebendigkeit« impliziert eine höhere Bewertung der innerbildlichen Differenzen und damit der sukzessiven Rezeption. Da dem Betrachter aber der Horizont der rezeptionserschließenden Simultanwahrnehmung vorgegeben ist, entgeht er der Gefahr »offener« Sukzession, bei der die Teile voneinander isoliert werden. Dieser Gedankengang erst ist es, der eine Reihe ästhetischer und optischer Texte Leonardos sinnvoll mit dem Simultaneitätspostulat verbindet. Würde man in Leonardo allein den Vertreter eines inhaltlichen und rezeptiven *punctum temporis* sehen, wie es häufig geschieht⁴⁹, müßte man diese Texte entweder ausblenden oder eine bloße Widerspruchssituation konstatieren. Der Widerspruch ist vorhanden, aber er kann als paradoxe Rezeptionserfahrung beschrieben werden.

Leonardo empfiehlt im Kontext seiner edukatorischen *precetti* für die *putti pittori*, sorgfältig eine Sache nach der anderen zu lernen. Zur Begründung wird die Wahrnehmungslehre herangezogen. »Wir wissen genau, daß das Sehen einer der schnellsten Vorgänge ist, die es gibt, und man in einem Punkt unendlich viele Formen sieht. Trotzdem versteht man immer nur eine Sache auf einmal.«⁵⁰ Das wird anschließend zwar am Beispiel des Lesens erläutert, ist aber auch für die Malerei relevant, was sich spätestens dann zeigt, wenn man Leonardos kritische Auseinandersetzung mit der Historienmalerei – genauer: der Freskenmalerei – seiner Zeit miteinbezieht. Im 119. Abschnitt des Codex Urbinas werden diejenigen Maler getadelt, die »auf den Kapellenwänden« (*nelle faccie delle cappelle*) beispielsweise das Leben eines Heiligen so malen, daß die verschiedenen

⁴⁹ Vgl. als *pars pro toto*: R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanist Theory of Painting*, in: *Art Bulletin* 22 (1940), S. 197–269 (250 ff.); L. Grassi, *Nota sul motivo del racconto simultaneo nella teoretica dell'arte dal seicento al neoclassicismo*, in: *Arte e letteratura. Scritti in ricordo di Gabriele Baldini*, Rom 1972, S. 131–42; Farago (wie Anm. 2), S. 367. Eine differenziertere Sicht bei C. Scarpati (Hg.): *Leonardo da Vinci. Il paragone delle arti*, Mailand 1993: »Nell'unità percettiva si attua un processo insieme sintetico e analitico quando si coglie la totalità e l'intreccio dei dettagli [...]« (S. 30, Hervh. v. mir). Diese Dialektik wird dann aber von Scarpati nicht weiterverfolgt, stattdessen ein Gegensatz zwischen »inerntem« Bild und den Naturprozessen postuliert. Ideenreich auch die gegen Lessings Dogma vom *punctum temporis* und die davon abgeleiteten Überlegungen E. H. Gombrichs (*Moment and Movement in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 [1964], S. 293–306) gerichtete Kritik von J. M. Greenstein, *Mantegna, Leonardo and the Times of Painting*, in: *Word & Image* 15/3 (1999), S. 217–42. Greenstein betont im Anschluß an Husserls Zeitphänomenologie die »Wahrnehmbarkeit« von Bewegung bzw. der Bewegungspur und skizziert von hier ausgehend eine Interpretation der Zeichnungen Leonardos. Bildzeitliche Paradoxien und Leonardos Konzept des »in un tempo« werden jedoch nicht thematisiert. Greensteins interessante, aber unscharfe Äußerung: »The capacity of painting to present in one time both the harmonies of movement [?] and the harmonies of concurrence characterizes, for Leonardo, the medium time of painting« (S. 225), bleibt isoliert.

⁵⁰ »Noi conosciamo chiaramente chella vista è delle <più> veloci operazioni, che sia [sic], e in un ponto vede infinite forme; nientedimeno non comprende se non una cosa per volta« (Tratt. § 49).

Fresken jeweils ganz verschiedene Distanzpunkte voraussetzen und damit den Ort des (idealen) Betrachters nicht angemessen berücksichtigen.⁵¹ Leonardo empfiehlt stattdessen einen einheitlichen Raum auf einem einzigen, implizit sehr großen Bildfeld, in dem die einzelnen Episoden der *storia* plausibel verteilt werden – das altertümliche Verfahren der kontinuierlichen Darstellung im Dienst der moderneren Einheit des Raums. Vor allem von den späteren Kunsttheoretikern abgelehnt, besitzt das Verfahren unter Malern und auch Aristoteleskommentatoren noch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein zahlreiche Anhänger, wie Lew Andrews⁵² und Silvia Tomasi Velli⁵³ zeigen. Leonardos Text macht deutlich, daß sich auf einer einheitlichen Gesamtfläche unterschiedliche Szenen mit denselben Protagonisten befinden können, deren flächige und räumliche Differenzierung eine zeitliche impliziert. Die inhaltliche Sukzession legt sich in der Fläche auseinander und wird als Sukzession nur dann verstanden, wenn der Blick die Möglichkeit der Bewegung und selektiven Konzentration erhält. Inhaltliche und rezeptive Sukzessivität bedingen einander.

Das Problem, wie Bewegungen darzustellen sind, führte Leonardo – abseits des uns so geläufigen Dogmas vom *punctum temporis* – zu pragmatischen Lösungen, die aber wiederum zeigen, wie sich Sukzessivität im Bildfeld etabliert. Die Darstellung des Schneefalls ist dafür ein gutes Beispiel. »Und die näher befindlichen Schneeflocken scheinen schnell zu fallen, die weiter entfernten hingegen langsam. Und die näher befindlichen Schneeflocken erscheinen als kontinuierliche Quantität, wie weiße Schnüre, und die weiter entfernten diskontinuierlich.«⁵⁴ Vom Standpunkt des punktzeitlich Faktischen aus trägt die Verwandlung der fallenden Flocken in die Linie. Indem Malerei aber das Faktum transformiert, kommt sie der anschaulichen Wirkungsweise des Phänomens entgegen. Indem sie entgegenständlicht, wächst in diesem Fall ihre Wirklichkeitsnähe, weil die Darstellung des bewegten Objekts von der Weise seiner Wahrnehmung nicht getrennt werden kann. Leonardo macht für solche Überformungen des Objekts schon im Ms A (ca. 1492) psychologische Ursachen verantwortlich: Es ist die Trägheit des *giudizio*, eines »inneren« Sinnes also, die dazu führt, daß bewegte Objekte eine Farbspur zu hinterlassen scheinen. Die graphischen Konsequenzen dieser Überlegungen werden von Leonardo zwar nicht verallgemeinert. Auf einzelnen Zeichnungen – beispielsweise der späteren Sintflutserie –

⁵¹ Vgl. auch Tratt. § 285.

⁵² L. Andrews, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge 1995.

⁵³ S. Tomasi Velli, Simultaneità della »vista« e fissità della posa: sull'unità d'azione in pittura (1548–1564), in: *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897–1997)* (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia: Quaderni 1–2), Pisa 1996, S. 207–217. Vgl. auch E. Kluckert, Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen, in: *Das Münster* 27 (1974), S. 284–295.

⁵⁴ »[...] e la neve da presso, ci pare veloce, e la remota tarda; e la neve vicina ci pare di continua quantità, ad uso di bianche corde, e la remota ci pare discontinuata« (Tratt. § 231; nach C. Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley – Los Angeles 1964, sub num., ca. 1505–10).

scheinen sich jedoch auch feste Gegenstände (etwa Felsbrocken) in der Richtung ihrer Bewegungsbahn amorph auszudehnen. Das Bildfeld ist dort von Graphemen durchzogen, die unmittelbar (simultan) den Eindruck stärkster Bewegung erzeugen, den Blick aber auch sofort in unabschließbare Bewegung versetzen, sukzedieren lassen (Abb. 5).

Inhaltlich und rezeptionstheoretisch ist die Sukzession also für Leonardo auf dem Bildfeld bestens etabliert. Zugleich wird die rezeptionsleitende Simultaneität des Bildes betont. Ist der Widerspruch allein mit einem Hinweis auf die optikgeschichtliche Tradition zu lösen? Mit der Thematisierung des bewegten Sehens nimmt Leonardo eine Fragestellung auf, die vor allem auf Alhazen (Ibn al-Haytham, ca. 965–1039), zurückgeht. Dessen optischer Traktat fand im Westen u.a. durch Witelo und Roger Bacons *Opus Maius* weite Verbreitung⁵⁵; seine Aufnahme im Florentiner Künstlermilieu zeigt sich eindrucksvoll an Ghibertis *Drittem Kommentar*.⁵⁶ Von der aristotelischen Erkenntnistheorie ausgehend, war Alhazen – grob gesagt – daran interessiert, die Übergänge zwischen optischer Wahrnehmung und »höheren« mentalen Operationen, also zwischen Sinnlichkeit und Sinn plausibel zu machen. Alhazen unterschied deshalb zwischen einem in der lateinischen Übersetzung *aspectus simplex* genannten Sehakt, der für die vorreflexive, »reine« Wahrnehmung zuständig ist, und der sogenannten *intuitio*, der urteilsgesättigten, vergleichenden Wahrnehmung. Unter den die *intuitio* gliedernden 22 *intentiones* finden sich z.B. »Entfernung«, aber auch »Gestalt«, das wiederum die Unterabteilungen »Weinen«, »Lachen« usw. besitzt, also Affekt- bzw. »einfühlende« Wahrnehmungen.⁵⁷ Entscheidend ist der unterschiedliche Zeitindex, den *aspectus simplex* und *intuitio* bei Alhazen besitzen. Der Totalindruck erfolgt »augenblicklich«, präsentisch, während die bewußten Wahrnehmungen auf der vergleichenden Bewegung der Augachsen beruhen und deshalb Zeit benötigen. Das Differenzieren von Gestalten, Formen, Farben, Lagen, aber auch eine *intentio* wie »Schönheit« werden als Diskurs verstanden, in dessen Verlauf sich die Kategorien der urteilenden Instanz in das ungegliederte Gesamt der »reinen« Wahrnehmung einprägen.⁵⁸

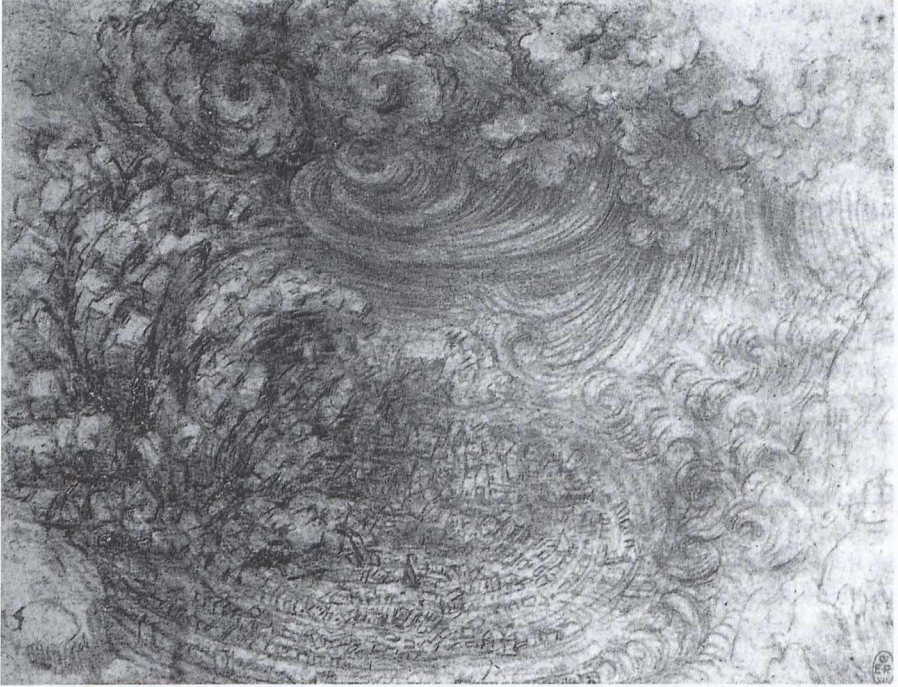
Leonardo ist jedoch auf der ideengeschichtlichen Linie, die die hierarchischen Momente der aristotelischen Psychologie in den Vordergrund stellte und die –

⁵⁵ Dazu D. C. Lindberg, *Roger Bacon's Philosophy of Nature. A Critical Edition, with English Translation, Introduction, and Notes, of De multiplicatione specierum and De speculis comburentibus*, Oxford 1983; P. Koelsch Loose, *Roger Bacon on Perception: A Reconstruction and Critical Analysis of the Theory of Visual Perception expounded in the Opus Majus*, (Diss. Columbus 1979), Ann Arbor 1995.

⁵⁶ Dazu G. Ten Doerschate, *De derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti in verband met de mildeleeuwse Optiek*, Diss. Utrecht 1940 und, etwas ausführlicher, K. Bergdolt, *Lorenzo Ghibertis Dritter Kommentar*, Weinheim 1988.

⁵⁷ Vgl. *De aspectibus* II, iii (vgl. A. I. Sabra, *The Optics of Ibn al-Haytham. Books I-II: On Direct Vision*, London 1989, S. 43 ff.).

⁵⁸ Vgl. ebd. II, iii, S. 200 ff.



5. Leonardo da Vinci, *Sintflut*

wie Wolfgang Welsch gezeigt hat⁵⁹ – über Thomas von Aquin bis zu Descartes gezogen werden kann, nicht ohne weiteres zu verorten. Schon deshalb nicht, weil seine Psychologie stärker von der medizinischen und weniger von der philosophischen Tradition geprägt ist. In Leonardos »naivem« abbildtheoretischem Realismus bleiben »kognitive« Instanzen unterbelichtet, weil ihr Wirken neurologisch nicht aufgewiesen und für den Geist bzw. die Seele nur mühsam ein Wohnort im Schädelinnern gefunden werden kann.⁶⁰ Dennoch dürfte ihn die auf Alhazen zurückgehende Unterscheidung interessiert haben, vor allem deshalb, weil dadurch die Tatsache des augenblicklichen, nicht reflexiven »Verstehens« der Wahrnehmung, die Imprägnierung des »bloßen« Sehens mit Sinn, das *insensato giudizio*⁶¹ phänomenologisch erfasst wurde. Die Unterscheidung zwischen Totaleindruck und unterscheidendem Sehen ist bei Leonardo eine graduelle, keine kategoriale. Das unterscheidende Sehen verläuft in der Zeit, aber nur, insofern man den Übergang zwischen den in sich immer schon distinkten Ein-

⁵⁹ Vgl. W. Welsch, *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart 1987, S. 196 und 205.

⁶⁰ Zu Leonardos (früher) Neurologie grundlegend M. Kemp, »Il concetto dell'anima« in Leonardo's Early Skull Studies, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 115–34.

⁶¹ Tratt. § 27.

zelwahrnehmungen berücksichtigt. Im bereits zitierten Text von Tratt. § 32 heißt es nämlich, daß die *proporzionalità armonica* der Malerei aus verschiedenen Teilen, Gliedern (*membra*) zusammengesetzt sei, »deren Süße zur selben Zeit (in einer Zeit) beurteilt werden, sowohl als Ganze, als auch in ihren Teilen«. Der Text fährt fort: »als Ganze im Hinblick auf die Wahrnehmung (*intento*) des Gesamten (Zusammengefügt); in ihren Teilen im Hinblick auf die Wahrnehmung der Teile, aus denen sich das Gesamte bildet.«⁶² Die Terminologie verrät den »alhazenischen« Hintergrund.⁶³ Aus dem wichtigen Text ließe sich aber – pointiert – ableiten, daß der Vorgang des bewußten Sehens (und besonders des Bildsehens) für Leonardo *kein* komplementärer, sondern ein präreflexiver ist, daß die Sukzessivität des Sehens nicht dazu dient, überhaupt »etwas« *als* etwas zu sehen, sondern dazu, immer *mehr* bzw. immer *deutlicher* zu sehen.⁶⁴ Ich vermute, daß Leonardo mit der Behauptung, daß man nur eine Sache auf einmal mit den Augen »begreifen« (*comprendere*) kann, entweder schon an das unmittelbar anschließende *Lesen* und seine auf sukzessive Entschlüsselung arbiträrer Zeichen gerichtete Tätigkeit dachte, oder schlicht ein größeres Maß von Deutlichkeit im Sinn hatte. Genauer: die graduelle Unterscheidung von Zentrum und Peripherie des Sehbildes. Die Bildrezeption erfordert für ihn jedenfalls keine erkenntnistheoretischen Sprünge, sondern basiert auf einem psychologischen Kontinuum zwischen der simultanen Wahrnehmung des Vielen und der genaueren Wahrnehmung des Einzelnen. Solange sich die beiden Wahrnehmungen vermitteln, bleibt der Widerspruch also durchaus produktiv.

Stärker als der komplementäre erkenntnistheoretische Erklärungsansatz Alhazens dürfte Leonardo die das alltägliche Sehen kennzeichnende Imprägnierung des »bloßen« Sehens (*aspectus simplex*) mit den *intentiones* interessiert haben, die Alhazen beim Sehen bekannter Gegenstände bzw. bekannter Relationen bemerkt.⁶⁵ Dieses wiedererkennende Sehen besitzt jene »augenblicklich« gegebene Durchmischung von Sinnlichkeit und Sinn, die Leonardo den natürlichen Zeichen der bildlichen Nachahmung zugesteht. Indem das Bild Bekanntes imitiert, ruft es ein wiedererkennendes Sehen auf, das »augenblicklich« und ohne eines Kommentars zu bedürfen »versteht«.

Hinter Alhazens Charakterisierung des wiedererkennenden Sehens wird aber ihrerseits eine Tradition sichtbar, in der das wiederholende Aufrufen des Bekannten von Bedeutung ist. Gemeint ist die antike Rhetorik und ihre Funda-

⁶² »In comune, in quanto allo intento del composto; in particolare, in quanto allo intento de' componenti, di che si compone esso tutto« (Tratt. § 32).

⁶³ Leonardo erwähnt Alhazen nirgendwo explizit, dafür Witelo (in dessen *Perspectiva Alhazens De aspectibus* eingebunden war) häufiger: B 58r, CA 611ar und 669r, CBM 79v (d.h. von ca. 1485–90 bis 1505); vgl. D. S. Strong, *Leonardo on the Eye. An English Translation and Critical Commentary of MS. D in the Bibliothèque Nationale, Paris, with Studies on Leonardo's Methodology and Theories of Optics*, New York 1979, S. 320; J. Bell, Leonardo and Alhazen. The Cloth on the Mountain Top, in: *Achademia Leonardi Vinci* VI (1993), S. 108–111.

⁶⁴ Vgl. dagegen Farago (wie Anm. 2), S. 348, die Leonardos Position mit derjenigen Alhazens gleichsetzt.

⁶⁵ Vgl. *De aspectibus* II, iii, (ed. Sabra S. 23).

mentalopposition von Pathos und Ethos.⁶⁶ Die ethische Rede ruft innere Bilder des Gewohnten und Geläufigen auf; ihre Wirkung beim Publikum ist beruhigender, stabilisierender Natur. Wenn (im Bericht seines Biographen Manetti) Brunelleschi um 1413 die Betrachter seine perspektivisch konstruierten Florentiner Ansichten direkt mit der nachgeahmten natürlichen Topographie vergleichen läßt, dann dient der Wiedererkennungseffekt nicht nur einer pragmatischen (was naheliegt), sondern auch einer »ethischen« Beweisführung zugunsten der neuen geometrischen Kompositionsmethode.⁶⁷ ›Schlagend‹ ist die Beweisführung, weil das Verfahren keines zusätzlichen Raisonnements bedarf, sondern unmittelbar, als *intentiones*-gesättigter *aspectus simplex* des längst Bekanntesten einleuchtet. Brunelleschis bzw. Albertis Perspektivkonstruktion rationalisiert die Kategorie des Ethos auf dem Feld der Malerei. Auch bei Leonardo werden die imitativen Leistungen der Malerei wegen ihres Wiedererkennungseffekts gegen die Dichtung ausgespielt und zugleich das *delectare*, ihr Ethos betont: Gemalte landschaftliche Reize, etwa Flußläufe, Wälder und Täler, bezaubern den Betrachter stärker als ihre sprachliche Beschreibung, weil die Malerei unmittelbar die mit den Landschaften verknüpften »vergangenen Freuden« aufruft.⁶⁸

Es wird noch zu fragen sein, welchen Bezug die »ethische« Durchdringung von simultanem *aspectus simplex* und sukzessiver *intuitio* zur anderen der beiden rhetorischen Fundamentalkategorien, zum Pathos und seinem auf Affektbewegungen zielenden, häufig das Unbekannte ins Spiel bringenden Verfahren haben könnte. Genauer: Welche bildzeitlichen Konsequenzen besitzt jene »pathetisch« instrumentierte Malerei, die bei Leonardo theoretisch und praktisch von immer größerer Bedeutung sein wird?

An dieser Stelle fasse ich aber zunächst einmal zusammen: Leonardo äußert sich zur Rezeptionszeit von Bildern widersprüchlich. Der rezeptionsleitende Simultaneindruck besitzt immer schon eine minimale zeitliche Streckung. Das sukzessive Sehen eröffnet nicht notwendigerweise ein reflexives oder komplementäres, durch Begriffe erst bedeutungsvolles Sehen, sondern ist seinerseits

⁶⁶ Vgl. dazu z.B. Quintilian, *Institutio oratoria* III, 5, 2; XII, 10 ff. – Grundlegend: K. Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Bad Homburg 1968, S. 57 ff. – Zur römischen Rhetorik allgemein: A. D. Leeman, *Orationis Ratio. The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*, 2 Bde., Amsterdam 1963 (zu Quintilian: Bd.1, S. 287 ff.); G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton 1972 (zu Cicero: S. 149–282; zu Quintilian: S. 487–514); M. Fuhrmann, *Die antike Rhetorik*, München – Zürich 1984. Zu Quintilian speziell: O. Seel, *Quintilian oder Die Kunst des Redens und Schweigens*, Stuttgart 1977. Zur Verbindung von Rhetorik und Musik vgl. Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941 (ND Hildesheim u.a. 2000); bei den von Unger zitierten Quellen fällt auf, daß die malereispezifischen Probleme von Zeit und Lebendigkeit in den Analogiebildungen zwischen den beiden »Zeitkünsten« keine Rolle spielen.

⁶⁷ Der Bericht in: A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, hg. v. D. de Robertis, Mailand 1976; vgl. auch A. Parronchi, *Studi su la dolce prospettiva*, Mailand 1964, S. 228 ff. Zur Deutungsgeschichte der Passage vgl. M. Kemp, *Science, Non-Science and Nonsense: The Interpretation of Brunelleschi's Perspective*, in: *Art History* 1/2 (1978), S. 134–161.

⁶⁸ »[...] dove si rapresenti li tuoi *passati* piaceri« (Tratt. § 18; Hervh. v. F. F.). – Zum literarischen Hintergrund (petrarkistische Liebesdichtung) vgl. Farago (wie Anm. 2), S. 339.

sukzessiv verlaufendes präsentisches, sinngesättigtes Sehen. Formuliert man den Widerspruch positiv, resultiert die ›Lebendigkeit‹ der Bilder offensichtlich auf einer sowohl simultanen als auch sukzessiven Rezeption, ohne daß Leonardo allerdings das Verhältnis der beiden Rezeptionsarten genauer beschreibt. Das Gemälde *transzendiert* den Zeitfluß jedenfalls nicht einfach in die Überzeitlichkeit eines stehenden Jetztpunkts. Deshalb liegt die Vermutung nahe, daß es Augenblick und Folge auf paradoxe Weise *integriert*.

IV

Bislang konnte die Frage nach Leonardos bildtheoretischer Terminologie im Hintergrund bleiben. Es ist aber nicht gleichgültig, auf was sich Leonardo eigentlich bezieht, wenn er der *pittura* paradoxe, simultan-sukzessive Rezeptionsweisen zuordnet. Innerhalb der Beispiele – Schlachtengemälde, Porträts – herrscht eine gewisse Bandbreite, die die Frage aufwirft, inwiefern Leonardo einen über Einzelgegenstände hinausgehenden ›Bild‹-Begriff besaß, ob für ihn das Bild als vorgängige, gegenstandsübergreifende Gesamtfläche überhaupt relevant war. Was verstand Leonardo unter *pittura*?

Die Frage wurde bisher begriffsgeschichtlich noch nicht eingehender gestellt. Auch hier kann nur ein knapper Überblick gegeben werden, der zuerst die Begriffsverwendung innerhalb des Codex Urbinas skizziert. Danach soll ein Merkmal einiger (früher) Gemälde zur Sprache kommen, um vielleicht Rückschlüsse auf ein außertheoretisches ›Bild‹-Verständnis zu erlangen. *Pittura* besitzt bei Leonardo unterschiedliche Bedeutungen. Häufig markiert der Begriff ein theoretisches und praktisches Wissen, also im weitesten Sinne das, was die Malerei als *scientia* qualifiziert, d.h. auch optische Wahrnehmung bzw. Wahrnehmungstheorie.⁶⁹ In unserem Zusammenhang interessiert vor allem die produktbezogene Begriffsbestimmung: ›Malerei‹ als konkretes ›Gemälde‹. Nimmt Leonardo das Bild als vorgängige Gesamtfläche in den theoretischen Blick? Das Ergebnis, soviel sei vorweggenommen, ist ambivalent. Die Bilder (*pitture*), denen sich die *grandissimi Re dell'Oriente* in heiliger Scheu nähern, sind »Repräsentanten der göttlichen Gottheiten«. ⁷⁰ An einer anderen Stelle wird darauf hingewiesen, daß *la pittura* jene Augenfreude auslöst, die irgendein von der Natur geschaffenes Ding schenkt.⁷¹ Als ›Bild‹ wird hier nicht das gesamte Gemälde verstanden, sondern der in ihm dargestellte Gegenstand bzw. die wiedergegebene Person, die *effigies*. ›Darstellung‹ dürfte Leonardos schillernde Verwendung von *pittura* am treffendsten wiedergeben, insofern darin ein engeres, objektbezogenes und ein weiteres, verfahrensbezogenes Verständnis zugleich angesprochen sind. Die *pit-*

⁶⁹ Vgl. Tratt. §§ 1, 9, 10, 12, 14, 15, 19, 27, 31c, 34.

⁷⁰ [...] rappresentatrici delle divine deità [...] (Tratt. § 8).

⁷¹ [...] dà quel piacere al senso massimo, qual dare possa alcuna cosa creata dalla natura (Tratt. § 22).

tura, die den Liebenden entzündet, ist also weniger das Gemälde in seiner abstrakten Gesamtheit, sondern viel eher die ›Darstellung‹, nämlich der Geliebten.⁷²

In der Gegenstands- und Verfahrensbezogenheit seines bildtheoretischen Vokabulars zeigt sich deutlich, daß Leonardos Überlegungen der Theoriebildung des 15. Jahrhunderts angehören. Hans Körner skizzierte, wie weit beispielsweise Albertis Bildbegriff noch von der »wahren Einheit« entfernt ist, die das Bild seit dem 17. Jahrhundert zum Objekt von Ganzheitsvorstellungen werden ließ.⁷³ In unserem Kontext wäre damit aber auch die Frage nach der Zeit des Bildes neu zu stellen. Bezieht sich der rezeptionsleitende Simultaneindruck, der das Gemälde charakterisiert, nur auf ›Darstellungen‹, also auf Einzelgegenstände? Das würde zumindest erklären, warum das Zeitmoment nicht als Kriterium im Rangstreit mit der Skulptur – die keinen ›Rahmen‹, keine ›Grenze‹ besitzt – verwendet wird. Bezeichnen Leonardos widersprüchliche Thesen nur die bildzeitlichen Implikationen, die mit der seit Alberti geläufigen Doppelung von *proporzionalità* und *varietà* der Bildgegenstände verbunden sind? Wäre die Metapher der »Lebendigkeit« stärker oder gar ausschließlich auf den dargestellten Einzelorganismus zu beziehen? Ist die Verwandtschaft der Malerei zur Musik, die Leonardo hervorhebt, letztlich doch enger zu denken, insofern auch bei der Malerei die simultanen Harmonien der wohlproportionierten Einzelobjekte in eine unaufhebbare Sukzessivität der Gesamtbild-Rezeption einmünden?

Schon der optische und perspektivtheoretische Hintergrund von Leonardos *pittura*-Verständnis zeigt, daß grundsätzlich das gesamte Gesichtsfeld im Augeninnern (idealiter punktförmig) konvergiert und insofern auch die Bild-daten simultan wahrgenommen werden.⁷⁴ Eben das charakterisiert den traditionellen *aspectus simplex*. Leonardos Argumentation zeigt aber, daß er das Phänomen der Simultanrezeption von Bildern auch ins künstlerische Kalkül zog. Schon die Formulierung, daß das »Werk« des Malers im Gegensatz zu den oft nur stückweise gelesenen *opere* der Schriftsteller unmittelbar von seinen Betrachtern verstanden wird⁷⁵, abstrahiert vom gemalten Einzelgegenstand. Im 31. Abschnitt des Codex Urbinas betont Leonardo, daß die Bildgegenstände und ihre Örter im Raum eigentlich ein Kontinuum der Formen, den Klängen vergleichbar, bilden und feste Abstandsverhältnisse nur als Kompositions-mittel, wie Intervalle, eingesetzt werden. Das Beispiel der mit *gran brevità* wahrgenommenen Schlachtendarstellung⁷⁶ enthält den deutlichsten Hinweis auf eine Simultanrezeption, die über gemalte Einzelgegenstände hinausgeht und sich in

⁷² Vgl. Tratt. § 27.

⁷³ H. Körner, *Auf der Suche nach der »wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988. Ähnlich die These von Th. Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven u.a. 2000.

⁷⁴ Vgl. etwa Tratt. §§ 40, 520.

⁷⁵ »[...] l'opere del pittore immediate è compresa dalli suoi risguardatori« (Tratt. § 22).

⁷⁶ Tratt. § 15.

ihrer Zeitstruktur kategorisch von der Sukzessivität der nachzuahmenden *storia* unterscheidet.⁷⁷

Ähnlich explizit wird Leonardo bei der Differenzierung zwischen Malerei und Rhetorik. Bei beiden sind Wiederholungen zu vermeiden. Während der Redner jedoch bei Ausrufen (*esclamazioni*) ausnahmsweise replizieren darf, um seiner Sache noch mehr Nachdruck zu verleihen, hat der Maler Haltungen bzw. Gebärden (*atti*) grundsätzlich zu variieren, weil die (wiederholende) Rede »in unterschiedlichen Zeiten« verläuft, die Bilddaten aber alle »in einer Zeit« gesehen werden.⁷⁸

Wie selbstverständlich Leonardo das Bild *auch* als begrenzte Gesamtfläche versteht, zeigt sich im 407. Abschnitt des Malertraktats, in dem das »Urteil« (*giudizio*) des Malers thematisiert wird. Leonardo empfiehlt, das eigene Werk immer wieder im Spiegel zu betrachten, um ein distanzierteres, kritisches Urteil zu gewinnen. Die Arbeit sollte auch öfter liegengelassen werden. Außerdem rät Leonardo, das eigene Werk aus der Ferne zu betrachten, weil man es dann *ebener* auf einen Blick überschauen könne, wodurch unstimlige und unproportionierte Einzelheiten und Farben erkannt würden.⁷⁹ Die äußerst abgewogene Formulierung belegt, wie wichtig der simultane Gesamteindruck für die Beurteilung des Werks ist und weist zugleich darauf hin, daß sich dieser Gesamteindruck nicht nur dann einstellt, wenn man eine (künstliche) Entfernung einhält, sondern bei größerem Abstand nur »klarer« gegeben ist. Wenn im unmittelbar anschließenden 408. Abschnitt das Gemälde (*la pittura*) als »eine bloße Fläche« (*una sola superfizie*) mit einem Spiegel gleichgestellt wird, dann ist der Akzent endgültig von den Einzelgegenständen zum Medium verschoben worden.⁸⁰ Das Ziel des Malers ist erreicht, wenn durch Farbkomposition und Helldunkel »Malerei« (*la tua pittura*) als *cosa naturale* erscheint, wahrgenommen wie in einem großen Spiegel (*vista in un grande specchio*). Welche Bedeutung das »Ganze«, der Gesamtentwurf hat, wird auch deutlich, wenn man Leonardos Ratschlag bedenkt, mehrfigurige Kompositionen (*storie*) rasch als Gesamtentwurf zu skizzieren (*bozzare*) und erst später im Detail auszuarbeiten⁸¹ bzw. sich zu Bildhandlungen von amorphen Flecken anregen zu lassen.⁸² Demgegenüber gibt es aber auch Alberti-nahe Texte, in denen Leonardo die Komposition als Kombination von Einzelgegenständen zu verstehen scheint.⁸³

Der begriffsgeschichtliche und bildtheoretische Befund bleibt also ambivalent, auch wenn die zitierten Texte Leonardos belegen, daß der komponierende Maler die simultane Wahrnehmung mehrerer Gegenstände, der gesamten *storia*

⁷⁷ Das »componimento di storie« ist das Ziel der Malerei (*il fine di tale scientia*; Tratt. § 39).

⁷⁸ »[...] perché l'esclamazioni sono fatte in vari tempi, e le replicazioni de li atti son vedute in un medesimo tempo« (Tratt. § 357).

⁷⁹ »[...] perché l'opra pare minore, e più si comprende in una occhiata, e meglio si conosce le discordanti e sproportionate membra et i colori delle cose, che d'apresso« (Tratt. § 407; Hervh. v. F. E.)

⁸⁰ Vgl. auch Tratt. § 3.

⁸¹ Tratt. § 64.

⁸² Tratt. § 189.

⁸³ Vgl. Tratt. §§ 179, 181.

und sogar der ganzen Bildfläche ins künstlerische Kalkül zu ziehen hat. Wie verhalten sich die Gemälde Leonardos zu diesem Ergebnis? Es wäre nicht ungewöhnlich, wenn die Begriffsbildung auch in diesem Fall der malerischen Praxis nur nachfolgen würde, wenn also, mit anderen Worten, das Gesamtbild als simultan gegebener Horizont der sukzessiv wahrgenommenen Einzelgegenstände bzw. Bildhandlungen nicht nur faktisch gegeben, sondern auch bewußt vorausgesetzt worden wäre. Abgesehen von der vor allem in den erzählerischen Werken vor 1500 zu beobachtenden Überlagerung von innerbildlichen geometrischen Konstellationen mit Bewegungen, also von »statischen« (simultanen) und sukzedierenden Elementen⁸⁴, weisen einige spezifische Beobachtungen darauf hin, daß Leonardo auch dem begrenzten Flächengesamt eine besondere Bedeutung beimaß.

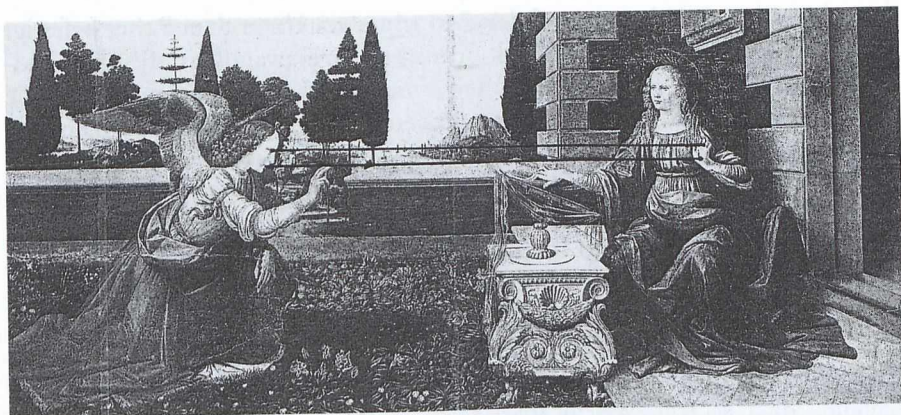
Die Beobachtungen, an anderem Ort ausführlicher dargestellt, sollen hier rasch zusammengefaßt werden.⁸⁵ Schon auf der in den siebziger Jahren entstandenen *Verkündigung* der Uffizien (Abb. 6) verbindet Leonardo Flächenmaß und Perspektivkonstruktion. Nicht nur wird der Fluchtpunkt annähernd auf der Mittelsenkrechten des wiederum annähernd nach Breite und Höhe wie 2:1 bemessenen Bildfelds plziert. Sondern auch die ideale Betrachterdistanz entspricht in etwa der halben Bildbreite.⁸⁶ Der Distanzpunkt wird also gewissermaßen »auf die Bildgrenze« gesetzt, wodurch sich zwischen Betrachterauge und äußeren Bildgrenzen – bei geringfügiger Abweichung – ein gleichschenkliges, rechtwinkliges Dreieck ergibt. Diese Komposition wirkt ausgeklügelt. Sie ist noch nicht mit der innerbildlichen Erzählung verknüpft, d.h. die äußeren Bildgrenzen werden gegenständlich nicht besetzt.

Das ändert sich schon bei der 1482 unvollendet zurückgelassenen Florentiner *Anbetung der Könige* (Abb. 7). Das Gemälde scheint den Ratschlag Leonardos zu befolgen, sukzessive Episoden einer *storia* in einem Bildraum zu vereinen. Aber auch eine antithetische (simultane) Lesart der Episoden ist sinnvoll, was hier nicht weiter dargestellt werden kann. Wenn man aus dem Zustand der Tafel diesen Schluß ziehen darf – insbesondere am rechten Bildrand ist das nicht unproblematisch –, dann sind die beiden äußeren Bildgrenzen der annähernd quadratischen Tafel narrativ betont »durchbrochen« worden, insofern als sich zwei Teilnehmer der Versammlung jeweils nach »außen« unsichtbaren Personen zuwenden. Besonders am linken Bildrand wird dieser narrativen Durchbrechung der Bildgrenze aber kompositorisch entschieden entgegengearbeitet. Der sich nach außen wendende Reiter ist streng im Profil dargestellt, und auch seine Gebärde betont die Bildparallele. Sein Pferd wiederum blickt

⁸⁴ Zur stillstellenden, *durée*-schaffenden, also simultaneisierenden Wirkung, der (etymologisch aufschlußreichen) Bildkomposition vgl. P. Wilhelmy, *Studien zur Zeitgestaltung im Werk Albrecht Dürers*, Frankfurt/M. u.a. 1995, S. 161 ff.

⁸⁵ Vgl. F. Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, S. 141 ff.

⁸⁶ Vgl. dazu G. Degl'Innocenti, *Architettura ficta. Restituzioni prospettiche*, in: C. Pedretti, *Leonardo architetto*, o. O. 1978, S. 276–78.



6. Leonardo da Vinci, *Verkündigung Mariae*



7. Leonardo da Vinci, *Anbetung der Könige*

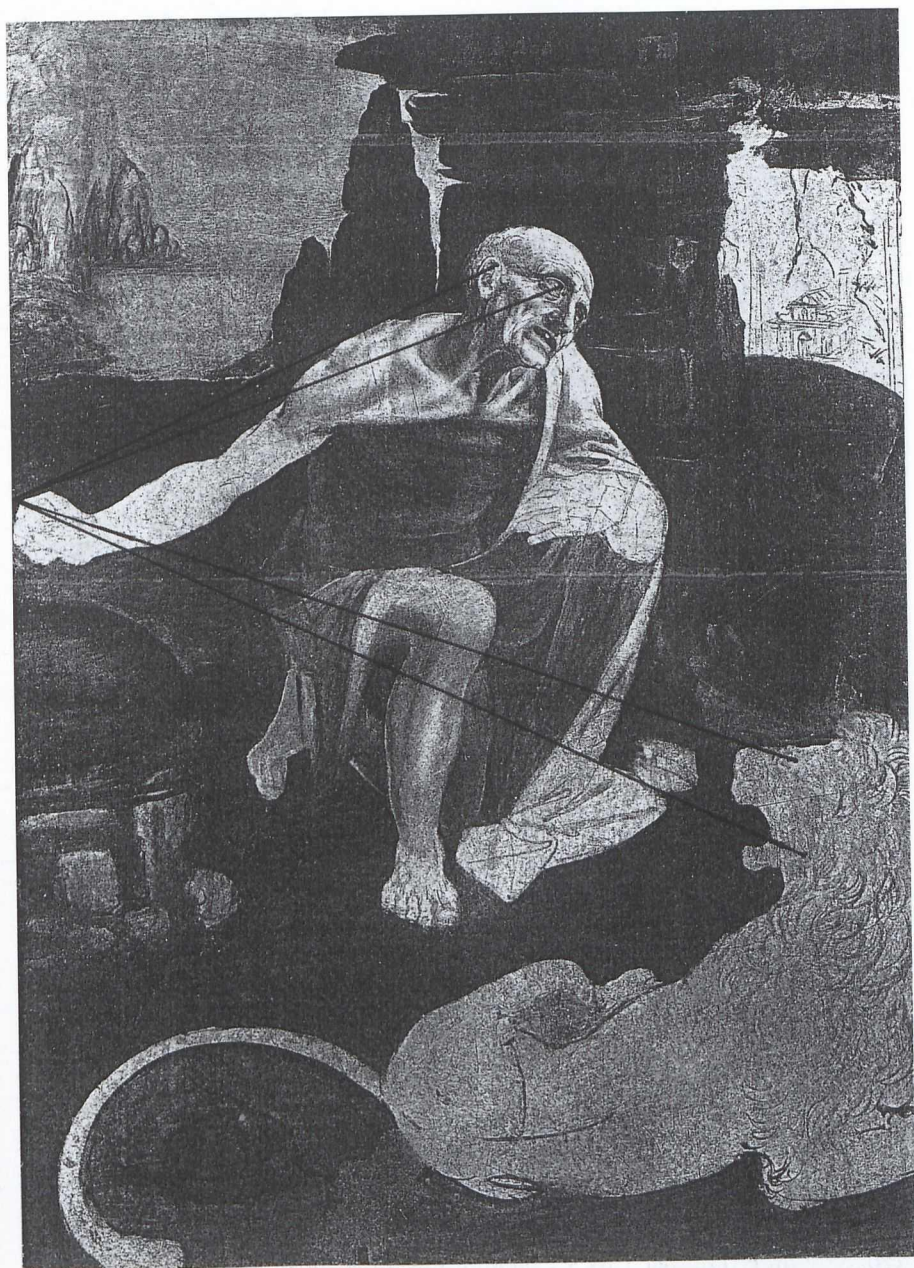
frontal aus dem Bild heraus und den Betrachter an. Unter dem Reiter befestigt eine monumentale, gleichfalls im Profil dargestellte Gewandfigur die linke Bildgrenze ebenso wie die über dem Reiter befindliche Tempelarchitektur. Die Komposition ist am linken Bildrand also durch betont orthogonale Elemente verstrebt und befestigt worden, während sie am rechten Rand offener, fließender bleibt.⁸⁷

Die Bedeutung eines für die *storia* an sich nicht zwingenden, »abstrakten« Bildelements, nämlich des linken Bildrands zeigt sich auch an zwei weiteren Gemälden der 1480er Jahre. Beim ebenfalls unvollendeten *Hl. Hieronymus* (Vatikan, Pinakothek; Abb. 8; vgl. Abb. 47) wird nicht nur die weit ausholende, den Stein umklammernde Faust des Asketen direkt an den linken Bildrand gesetzt. Der Bildrand dient an dieser Stelle – zugleich annähernd den Goldenen Schnitt markierend – auch als Spiegelfläche, an der sich imaginäre innerbildliche Handlungsvektoren brechen. Zentrales Phänomen für die wenig später einsetzenden umfangreichen katoptrischen Texte Leonardos, brechen sich diese Vektoren »in gleichen Winkeln« (»infra angoli equali«). So trifft die zwischen Löwenauge und besagter Stelle am Bildrand gespiegelte Linie das rechte Auge des Heiligen; ein vom aufgerissenen Rachen des Löwen ausgehender Vektor berührt, gespiegelt, das Ohr des Heiligen. Solche »in gleichen Winkeln« reflektierten »Handlungsvektoren« lassen sich auch an der bereits erwähnten Verkündigungsdarstellung beobachten. Das könnte man mit spiritusphilosophischen Überlegungen Leonardos konfrontieren. Hier interessiert aber nur der bildliche Befund.

Es kann kein bloßer Zufall sein, wenn auch bei der ersten Fassung der *Felsgrottenmadonna* (Paris, Louvre; Abb. 9) der linke Bildrand als Spiegelebene von virtuellen, die Handlung tragenden Vektoren dient. Verlängert man die vom Zeigefinger des Engels über Mund und unteren Ohrkontur Johanni reichende Linie, so spiegelt sie sich am Bildrand und tangiert danach den oberen Ohrkontur und *beide* Augen Johanni. Die zweite Spiegelung ergibt sich, wenn man den von Jesu Auge über die Fingerspitzen der segnenden Rechten und das rechte Auge Johanni reichenden Vektor bis zum Bildrand verlängert. Mit einer minimalen Abweichung (ca. 1°) überschneidet die gespiegelte Linie *beide* Augen Marias.

Die Beobachtung läßt sich nur an den genannten frühen Werken Leonardos machen. Als Gegenprobe kann die zweite, spätere Fassung der *Felsgrottenmadonna* (London, National Gallery) dienen. Die Bedeutung des Phänomens liegt in unserem Zusammenhang darin, daß das Bildfeld bereits für den frühen Leonardo nicht indifferent gewesen sein kann, daß seine Grenzen – vor allem die linke – als isolierender, die innerbildliche Dynamik befestigender Bildwert ins Kalkül gezogen wurde. Die nach rechts latente »Offenheit« des Bildes wird hier abgeblockt, so daß sich als merkwürdiges Resultat anbietet, diese Bilder als Übergangsprodukte zu einem Bildbegriff zu werten, bei dem die begrenzte, mit inne-

⁸⁷ Allgemein zur Anlage der (frühen) Gemälde Leonardos von rechts nach links vgl. K. Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer*, Köln 1961, S. 70–78.



8. Leonardo da Vinci, *Hl. Hieronymus*

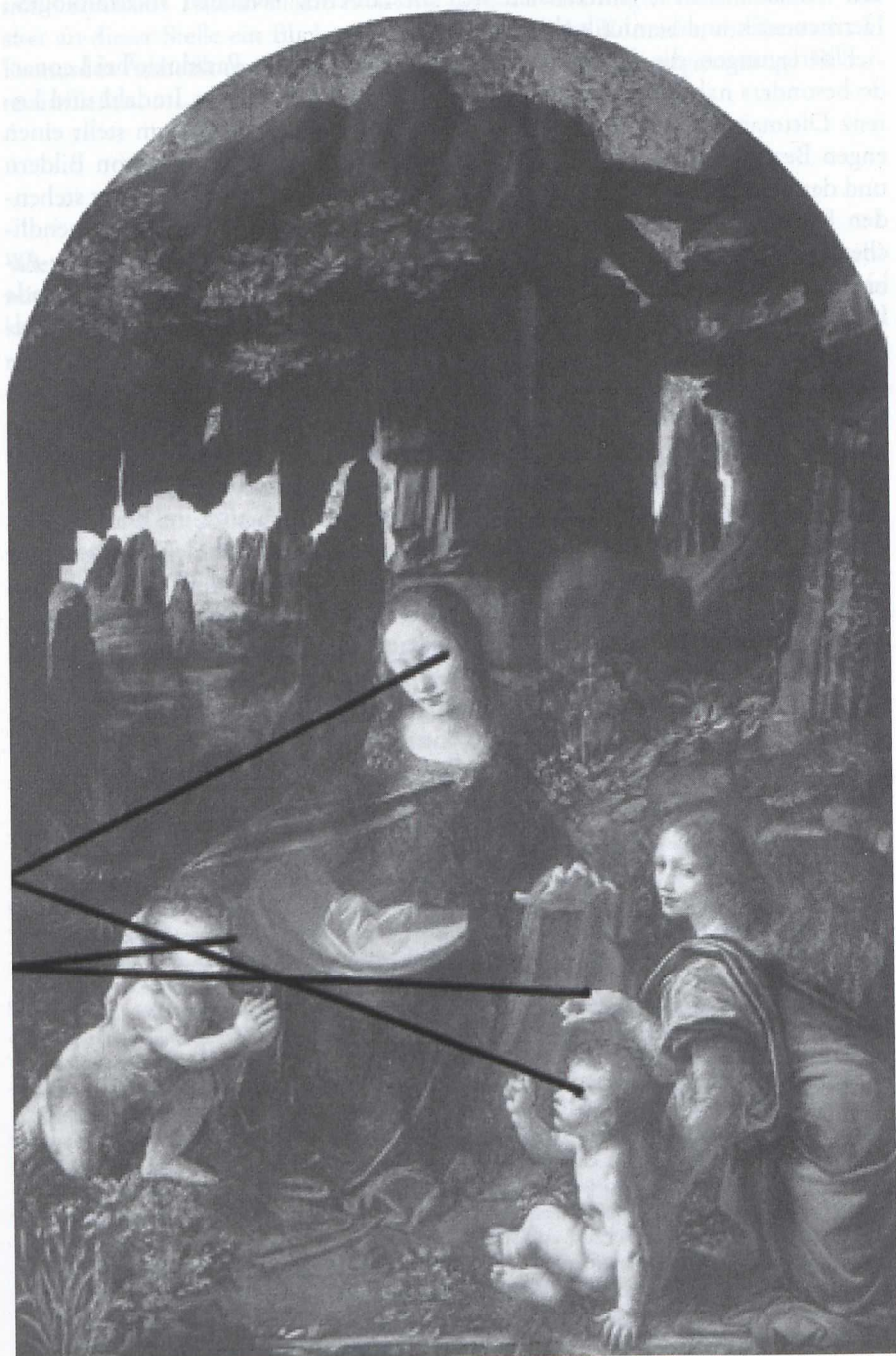
ren Kräften und Wertigkeiten ausgestattete Gesamtfläche den Ausgangspunkt kompositorischer Maßnahmen bildet. Dieser Übergang zum späteren, von Körner für Frankreich dargestellten »ganzheitlichen« Bildbegriff liegt schon aus praktischen Gründen im 15. Jahrhundert auf der Hand, erfordert doch die eigentümliche Umwertung der Bildfläche als bloßes »Fenster« seit Alberti zugleich ihre rigorose Geometrisierung, um eine stimmige Perspektivkomposition zu erreichen. Die Umsetzung solcher geometrischer Vorgaben beispielsweise in der Freskenmalerei förderte wiederum ein detailliertes Flächenkalkül – etwa durch Quadrierungsmethoden⁸⁸ – bei denen die Gesamtfläche ebenfalls immer deutlicher ins Bewußtsein geraten mußte.

Es ist nach alledem kaum zu übersehen, daß Leonardos ambivalentes Bildverständnis zumindest die Möglichkeit einer Bildkonzeption bereithält, bei der ein simultan rezipiertes, vorgängiges Flächengesamt die sukzessiv erfaßten Bildgegenstände integriert. Mit der positiven Bestimmung dieser Integrationsfunktion und ihren – paradoxen – zeitlichen Implikationen tut sich die Kunstwissenschaft bis heute schwer, auch wenn in letzter Zeit gerade auf diesem Feld eine Vielzahl von Publikationen erschienen ist.⁸⁹ »Zum methodischen Kanon des Faches gehören Zeitanalyse und Sinnbestimmung von Zeit jedenfalls nicht.«⁹⁰ Lineare Zeitvorstellungen und die seit Lessing kaum befragte *idée fixe* des statischen Bildträgers lassen die genuinen Zeiterfahrungen an und durch Bilder selten in den Blick geraten. Die Schwierigkeiten liegen auf der Hand, denn das Unternehmen einer Beschreibung notgedrungen subjektiver Erlebniszeiten gerät allzu leicht zwischen die Skylla von Philosophie bzw. Psychologie und die Charybdis der Bekenntnisliteratur. Der Mühe ikonologischer Absicherung durch historische Texte über Zeitbewußtsein, Naturphilosophie oder Bildrezeption (wie sie

⁸⁸ Vgl. Tratt. §§ 97, 100.

⁸⁹ Der Forschungsstand ist gut zusammengefaßt bei Wilhelmy (wie Anm. 84), S. 15–44; vgl. neuerdings auch M. Fumaroli, *Une peinture de méditation. À propos de l'Hippomène et Atalante du Guide*, in: »*Il se rendit en Italie*«. *Études offertes à André Chastel*, Rom 1987, S. 337–55 (340–342); G. Pochat, *Bild – Zeit. Zeigestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wien u.a. 1996, Kap.1 und J. Kliemann, *Kunst als Bogenschießen. Domenichinos Jagd der Diana* in der Galleria Borghese, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 273–311 (279–86). Neuere Einzeluntersuchungen: Marin (wie Anm. 38), bes. S. 136–144; J. M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago – London 1992 (zur Verbindung von historischer Polysemie und Rhetorik, etwa Quintilians *plures sensus*, die in einer Periode zusammenzufassen seien); J. Bloedé, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement. Regards sur la Bataille de San Romano*, Paris 1996; Greenstein, *Times of Painting* (wie Anm. 49); D. Arasse, *Rome, Poussin et les Sabines*, in: M. Seidel (Hg.), *L'Europa e l'arte italiana*, Venedig 2000, S. 337–351. Zur engen Verbindung von Zeit und Raum in der antiken Kunst vgl. jetzt J. Penny Small, *Time in Space: Narrative in Classical Art*, in: *Art Bulletin* 81/4 (1999), S. 562–75. Instrukтив der Überblick über Bewegungsdarstellungen seit der Antike: R. Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nelle scienza, nell'arte e nella tecnica*, Turin 1986. Zur Zeit als künstlerisches Thema in der Moderne siehe jetzt H. Paflik-Huber, *Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst*, München 1997.

⁹⁰ G. Boehm, *Bild und Zeit*, in: H. Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 1–23.



9. Leonardo da Vinci, »Felsgrottenmadonna«

hier versucht wird⁹¹⁾ unterziehen sich die Arbeiten zwischen »Narratologie«, Hermeneutik und Semiotik eher selten.

Überlegungen, die der beschriebenen bildkonstitutiven Paradoxie bei Leonardo besonders nahekommen, hat bislang (im Anschluß an Max Imdahl und Lorenz Dittmann⁹²⁾ vor allem Gottfried Boehm formuliert.⁹³ Boehm stellt einen engen Bezug zwischen den paradoxen, inversiven Zeiterfahrungen von Bildern und dem Verfahren der Erinnerung her. Bildsehen oszilliert zwischen der stehenden Dauer, Simultaneität des überschaubaren Gesamtbildes und der unendlichen Iteration, Sukzessivität der Einzelelemente. Dazwischen vermittelt die Arbeit eines erinnernden Sehens. Entscheidend ist dabei die »stehende«, dauernde Inversion von Simultanz und sukzessiven Einzeldaten. Nur wer das Bildfeld als *relationales* Medium erfäßt, wer über die bloße Addition von Einzelelementen hinaus ihren *Ort* und ihr *Gefüge* im Bildganzem mitsieht, erfährt die Paradoxie einer Zeitlichkeit, bei der alles Geschehen immer schon »vorgegeben« ist und die Vorgabe zugleich im Durchgang durch unabschließbare Sukzessionen immer reicher, gesättigter hervorgeht. »Wenn wir die Zeitlichkeit des Bildes wahrnehmen wollen, so müssen wir den Blick auf das Ganze im Blick auf das Einzelne festhalten und umgekehrt, im Blick auf das Einzelne den Horizont des Ganzen kopräsent halten.«⁹⁴

Boehm beschreibt die Bildwahrnehmung als Dauer und Folge verwebenden Prozeß, der beim überschaubaren Gemälde strukturell auf der Integration von Teil und Ganzem, auf der »ikonischen Differenz« beruht. Es wird deutlich, wie von hier aus ein Licht auf Leonardos Bildverständnis zurückfallen und dessen scheinbare Ambivalenzen vermitteln könnte. Wichtiger als der Nachweis, daß

⁹¹ Ferner z. B. bei J. Thuillier, Temps et tableau: La Théorie de péripéties dans la peinture française du XVIII^e siècle, in: *Stil und Überlieferung. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin 1967, Bd. 3, S. 191–206.; Andrews (wie Anm. 52), Kliemann (wie Anm. 89). Siehe auch F. Fehrenbach, »Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht« – Goethe und das Zeichnen, in: P. Matussek (Hg.), *Goethe und die Verzeitlichung der Naturgeschichte*, München 1998, S. 128–156 (144 ff.).

⁹² Vgl. L. Dittmann, Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst, in: *Stadt und Landschaft, Raum und Zeit. Festschrift E. Kühn*, hg. v. A. C. Boettger, Köln 1969, S. 43–55; ders., Bildrhythmik und Zeitgestalt in der Malerei, in: H. Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 89–124; M. Imdahl, *Giotta. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980, wo die Paradoxie als Verflechtung von Geschichte und Providenz erscheint. Vgl. auch ders., Die Zeitstruktur in Poussins *Mannalese*. Fiktion und Referenz, in: *Kunstgeschichte – aber wie?*, hg. v. d. Fachschaft Kunstgeschichte der Universität München, Berlin 1989, S. 47–61. – Grundlegend: D. Frey, Das Zeitproblem in der Bildkunst (1955), in: ders., *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 212–235; B. Lamblin, *Peinture et temps*, Paris 1987; H. Theissing, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987. Vgl. jetzt auch M. Vergoossen, *Zeitstrukturen und Zeitmotive im französischen Rokoko*, Aachen 1996; *Zeit / Los. Zur Kunstgeschichte der Zeit*, hg. v. C. Aigner, G. Pochat u. A. Rohsmann, Köln 1999.

⁹³ G. Boehm, Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens, in: *Modernität und Tradition. Festschrift M. Imdahl*, hg. v. G. Boehm u. a., München 1985, S. 37–57.; vgl. auch ders., Bild und Zeit (wie Anm. 90) und ders., Orte der Gegenwart. Über die Zeiterfahrung in der modernen Kunst, in: *Festschrift L. Dittmann*, hg. v. H.-C. Graf von Bothmer u. a., Frankfurt/M. u. a. 1994, S. 107–113.

⁹⁴ Boehm, *Bild und Zeit* (wie Anm. 90), S. 20.

sich Leonardos Thesen in die moderne Debatte einbringen lassen, scheint mir aber an dieser Stelle ein Blick auf ideengeschichtliche Kontexte, die ihrerseits in Leonardos Ästhetik und damit möglicherweise auch in die gegenwärtige Debatte einfließen.

V

Wie jede Paradoxie hat auch diejenige einer Integration von Gleich- und Nachzeitigkeit gute Chancen, auf theologische Resonanz zu stoßen. Ich möchte meine knappen Hinweise auf Augustinus beschränken, vor allem deshalb, weil hier direkte ideengeschichtliche Verbindungen zu erwarten sind: Leonardo besaß, wie die Bücherliste des zweiten Madrider Codex beweist, zumindest zwei Werke Augustins, darunter den *Gottesstaat*, den er an verschiedenen Stellen paraphrasiert. Schon die von Augustinern (Regularkanonikern) in Auftrag gegebene Florentiner *Anbetung der Könige* verarbeitet exemplarisch augustinische Christologie und Psychologie, wie an anderem Ort ausführlicher dargestellt wurde.⁹⁵ Ich beschränke mich auf wenige skizzierende Bemerkungen und verzichte auf Hinweise zur antiken sowie zur Wirkungsgeschichte der augustinischen Zeittheorie, die von H. U. Jeck⁹⁶ und K. Flasch⁹⁷ erst vor kurzem ausführlich dargestellt wurden. Einige Reflexe bei Dante sollen jedoch zur Sprache kommen, um damit noch näher an das populäre philosophische Milieu um Leonardo heranzukommen.

Die herausragende Rolle, die die Sprache im didaktischen Kontext bei Augustinus spielt, muß nicht eigens betont werden. Das Auseinanderfallen von graphischer Konvention und nur gedanklich zu erfassender Bedeutung macht Schrift zum Paradigma einer hierarchischen Erkenntnistheorie, die das Sinnliche vom Unsinnlichen her bestimmt sieht und dazu auffordert, vom Sinnlichen zum Un-

⁹⁵ Vgl. Fehrenbach, *Licht und Wasser* (wie Anm. 85), S. 89 ff.

⁹⁶ U. R. Jeck, *Aristoteles contra Augustinum: zur Frage nach dem Verhältnis von Zeit und Seele bei den antiken Aristoteleskommentatoren, im arabischen Aristotelismus und im 13. Jahrhundert*, Amsterdam 1994.

⁹⁷ K. Flasch, *Was ist Zeit? Augustinus v. Hippo. Das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie*, Frankfurt/M. 1993. Vgl. auch S. Böhm, *La temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Paris 1984. Exemplarische Überlegungen zu Wittgensteins Rezeption der augustinischen Memoria-Theorie und ihren ästhetischen Implikationen jetzt bei J. Kreuzer, Wittgenstein über Sehen und Erinnern. Zu zwei Grundfragen seiner Ästhetik, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 45/1 (2001), S. 7–24. – Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung von Augustins Opposition von Ewigkeit (*civitas Dei*) und zeitlicher Sukzessivität (*civitas terrena*) vgl. zuletzt V. Pirker-Aurenhammer, Modelle der Zeit in symbolischen Darstellungen des Mittelalters, in: *Das Münster* 53/2 (2000), S. 98–119, die jedoch nur dargestellte Zeit, nicht die Zeit der Darstellung thematisiert. Ähnlich W. Telesko, »Urzeit – Endzeit – Heilszeit«. Zeitbegriff und Typologie in der christlichen Kunst des Mittelalters, in: *Das Fach Kunstgeschichte und keine Grenzen? 10. Österreichischer Kunsthistorikertag* (30.9.-3.10.1999, Universität Innsbruck), Wien o. J., S. 94–96. – J. M. Greenstein, Times of Painting (wie Anm. 49) sieht einen Zusammenhang zwischen Augustins Allgegenwart der Zeiten in Gott (*Confessiones* XI) und Mantegnas Verbindung vergangener und gegenwärtiger Abschnitte der *Historia* in einem Bild. Ein struktureller Vergleich zwischen Bildzeit und Augustins Zeitphilosophie wird aber nicht durchgeführt.

sinnlichen aufzusteigen. Sprache dient – so im *Gottesstaat* »an erster Stelle« dazu, »Gedanken anzuzeigen«. ⁹⁸ Bei genauerem Zusehen ist Augustins Kritik der Malerei aber durchaus konventionell, solange sie einer naiven Abbildtheorie folgt, seine Stellung zur Sprache jedoch ambivalent. Das betrifft nicht nur die Dichterkritik im Anschluß an Platon ⁹⁹, die Ablehnung der Rhetorik als bloßes *vasculum sermonis* ¹⁰⁰, die Warnung vor den – gegenüber der Augenlust noch größeren – Gefahren der akustischen Verführung ¹⁰¹ und die Klage über den Zerfall der adamitischen Ursprache in Einzelsprachen, die Zwietracht und Feindschaft erzeugen. ¹⁰² Es zeigt sich besonders am Problem, inwiefern Sprache Angemessenheit gegenüber unsinnlichen Sachverhalten beanspruchen darf. Zwei Themenbereiche sind es, an denen Augustin die Ohnmacht der Sprache demonstriert: das Schöpfungsgeschehen und die *visio intellectualis* (bzw. *visio angelorum*). In beiden Fällen scheitert Sprache an der komplexen Zeitstruktur ihres Gegenstands.

Gleich im ersten Buch von *De genesi ad litteram* beschreibt Augustinus die Schwierigkeit, die paradoxe Ungeschiedenheit von Form und Materie im Schöpfungsmoment zu versprachlichen. Einerseits besitzt die Rede durchaus eine strukturelle Analogie zum Schöpfungsgeschehen, insofern auch bei ihr nicht zum formlosen Ton die geformte Artikulation hinzutritt, sondern beides immer schon verbunden ist. Inhaltlich muß Sprache aber sukzessiv trennen, was Gott zugleich schuf. ¹⁰³

Sprache muß hier grundsätzlich verfälschen, weil sie in die Zeit fällt. Damit teilt sie aber lediglich die Gefallenheit der von stetem Werden und Vergehen geprägten sinnlichen Welt. So wie eine negative Relation zwischen Welt und überzeitlich-unveränderlichem Schöpfergott besteht, so führt Augustinus auch eine negative Analogie zwischen dem göttlichen und dem menschlichen Wort ein. Gott spricht zeitlos, körperlos, abstandslos. Obwohl er alles zeitlich nacheinander entfaltet, sieht Gott alles zugleich. »Seine Aufmerksamkeit schweift nicht von einem Gedanken zum andern, denn seine unkörperliche Anschauung umfaßt zugleich alles Vorhandene, das er kennt, weil er ja die Zeiten jenseits des zeitlichen Begriffes kennt, so wie er auch das Zeitliche bewegt, ohne selbst zeitlicher Bewegung unterworfen zu sein.« ¹⁰⁴ Davon kann die menschliche Sprache nur indirekt und paradox Zeugnis ablegen. Das Verhältnis zwischen menschli-

⁹⁸ »[...] ad indicandas [...] cogitationes« (*De civitate Dei* XXII, 24).

⁹⁹ Ebd. II, 14; IV, 26; VI, 5.

¹⁰⁰ *Confessiones* V, 3.

¹⁰¹ Ebd. X, 36.

¹⁰² Vgl. *De civitate Dei* XIX, 7.

¹⁰³ »[...] potuit dividere Scriptura loquendi temporibus, quod Deus facendi temporibus non divisit. [...] Quia etiam cum dicimus materiam et formam, utrumque simul esse intelligimus, nec utrumque simul possumus enuntiare. [...] ut quod sola origine prius est in faciendo, etiam tempore prius sit in narrando: quia duae res, quarum etiam altera nullo modo prior est, nominari simul non possunt; quanto minus simul narrari?« *De genesi ad litteram* I, xv, 29; vgl. auch ders., *Contra adversarium legis et prophetarum* I, 9, 12.

¹⁰⁴ »Neque enim eius intentio de cogitatione in cogitationem transit, in cuius incorporeo contuitu simul adsunt cuncta quae novit: quoniam tempora ita novit nullis suis temporalibus notionibus, quemadmodum temporalia movet nullis suis temporalibus motibus.« *De civitate Dei* XI, 21.

cher und göttlicher Sprache wiederholt strukturell das Verhältnis zwischen dem selbst überzeitlichen Gott und seiner bewegten, sukzessiven Schöpfung. Die unendliche Beweglichkeit der sinnlichen Welt ist schlechtes Bild der Unendlichkeit Gottes, die sich in ihrer Schöpfung entfaltet.¹⁰⁵ Für die negative Theologie Augustins ergaben sich hier dieselben Schwierigkeiten, die ihm auch den Vorgang der göttlichen Inkarnation zur alles Verständnis übersteigenden Paradoxie werden ließen.¹⁰⁶

Ein merkwürdiges Zusammenfallen von Zeit und Überzeit, von Sukzession und Allgegenwart charakterisiert Augustins Verständnis der Gottesschau. Gottes Haus ist die *domus luminosa et speciosa*¹⁰⁷; die menschliche Weisheit, ebenfalls als *domus dei* bezeichnet, wird an Gottes Licht selbst Licht.¹⁰⁸ Im 12. Buch der *Bekenntnisse* wird dieses lichte Haus in Anlehnung an Gen. 28, 17 ausführlich als »Himmel des Himmels« (*caelum caeli*), das sind die Engel, beschrieben. Hier ist der erstrebte Heimat- und Ruheort der schweifenden und dürstenden Seele. Es ist aber ein form- und veränderungsloses Haus des *Sehens*, seine Bewohner verharren in steter *visio Dei*. Dennoch heißt dies nicht, daß die *domus dei* zeitlos-ewig wie Gott selbst ist. An ihr expliziert Augustin einen paradoxen Zeitbegriff: Die Gottesschau ist weder veränderlich noch ewig, sondern ein zeitlich-überzeitliches »Immerdar« das in der Schau des Ewigen gewissermaßen ohne Ende *andauert*.¹⁰⁹ Im Gegensatz dazu das körperliche Sehen: Die *spectandi libido*¹¹⁰ »verströmt« sich an das Vergängliche, Unstabile, Bewegte.¹¹¹ Die Vermischung von Genuß und Neugier (*curiositas*) macht die »Gier der Augen« (*concupiscentia oculorum*) zum Paradigma aller Sinnenlust.¹¹² Der Augenmensch Augustinus bekennt, noch immer von fliehenden Hasen und Eidechsen gebannt zu sein und ihnen zwanghaft nachsehen zu müssen.¹¹³ Da die Sinne selbst dem sie faszinierenden Bereich des Werdens und Vergehens, kurz: des Beweglichen zugehörig sind, fehlt ihnen die Macht der Ruhigstellung; die Welt kann an ihnen »reißen« (*conscindere*).¹¹⁴

Gottes zeitloses Wort können die Sinne deshalb nur als *Sukzession* vernehmen.¹¹⁵ Augustinus kontrastiert das mit der adäquaten Wahrnehmungsweise des

¹⁰⁵ Vgl. *Confessiones* XIII, 20.

¹⁰⁶ Vgl. z.B. *Sermo* 187, wo Christus in der Krippe *zugleich* vor den Augen der Menschen erscheint und die Engelsgeister, eine Chiffre des »höheren Sehens« erleuchtet (»hinc ad oculos humanos exire, inde mentes angelicas illustrare«). – Vgl. *Sermones* 194 (Migne, *Patrologia latina* Bd. 38, Sp. 1015), 195 (ebd., Sp. 1017 f.), 196 (ebd., Sp. 1019) und 140 (ebd., Sp. 773 f.) – jeweils zum Paradoxon der beiden »Geburten« Christi: der göttlich-ewigen aus dem Vater und der menschlich-zeitlichen.

¹⁰⁷ *Confessiones* XII, 15.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ »[...] tua ›domus‹, [...] quamvis non sit tibi coaeterna, tamen indesinenter et indeficienter tibi cohaerendo nullam patitur vicissitudinem temporum« (*Confessiones* XII, 11).

¹¹⁰ Ebd. III, 8.

¹¹¹ Ebd. IX, 4.

¹¹² Ebd. X, 34 f. (in Anlehnung an 1 Joh. 2, 16).

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd. IV, 10.

¹¹⁵ Ebd.

höheren Sehens. In der *visio intellectualis* ist Erkenntnis kein Stückwerk, sondern – wie bei der *visio angelorum* – unvermittelte Ganzheit (*ex toto*); sie erkennt »zugleich und ohne Vorübergehen der Zeiten« (»simul sine ulla vicissitudine temporum«)¹¹⁶ – »ein intellektuelles *Zugleichhaben* aller Aspekte«.¹¹⁷ Eines der Hauptmerkmale der *visio intellectualis* besteht gerade in der »sicheren Ruhe« (*secura quies*)¹¹⁸, die sie dem Betrachtenden gewährt. In ihr spricht Gott als unveränderliche, überzeitliche Wahrheit, in »unaussprechlicher« Weise.¹¹⁹ Augustinus betont jedoch die Ausnahmesituation zeitenthobener Gottesschau, in der letzte Klarheit und Simultaneität zusammenfallen. Immer wieder muß das Verharren (*persistere*) in Gottes Gegenwart errungen werden.¹²⁰ Gott verheißt den Suchern zwar Bleiberecht¹²¹, sie selbst vermögen ihn aber nicht, mit ihren Augen zu halten.¹²² Hier wiederholt sich das eigentümlich Punktuelle der *visio intellectualis*, in deren Ausnahmesituation die menschliche Natur nicht verharren kann – im Gegensatz zu den Engeln, deren Sehen immer schon nichtsukzessiv verfaßt ist. Augustin vergleicht sie mit Lesern, deren Blick (auf Gott) nicht wandern muß: »Denn sie »schauen Dein Angesicht allezeit«, und dort lesen sie, aber nicht in zeithafter Silbenfolge, was Dein ewiger Wille ist; lesen ihn, erwählen, lieben ihn. Immer lesen sie, und nie vergeht es, was sie lesen. Denn was sie erwählend und liebend lesen, ist die Unwandelbarkeit Deines Planes. Ihre Lesetafel wird nicht geschlossen, ihr Buch nicht zusammengerollt, denn Du selbst bist ihnen Tafel und Buch [...]«¹²³ Gott spricht zu den Engeln nicht mit vorübergehenden, sukzessiven Lauten, sondern als »ewigwährende bleibende Kraft«.¹²⁴ Gerade weil sie selbst in fortwährender Unruhe, Bewegung befangen ist, kann die menschliche Seele von ihrer Ausrichtung auf Sukzessivität niemals ablassen.¹²⁵

Augustins negative Theologie setzt die Zeitlichkeit der Schöpfung und der menschlichen Seele scharf Gottes zeitschaffender Überzeitlichkeit gegenüber.¹²⁶ Das dualistische Modell ist aber – gut neuplatonisch – an bestimmten Stellen durchlässig, an denen Übergänge stattfinden. Hier bilden sich unter dem Zwang

¹¹⁶ Ebd. XII, 13.

¹¹⁷ Flasch (wie Anm. 97), S. 95. – Zur augustinischen Erkenntnislehre vgl. u.a. T. L. Miethe, St. Augustine and Sense Knowledge, in: *Augustinian Studies* 8 (1977), S. 11–19; B. Bubacz, Augustine's Illumination Theory and Epistemic Structuring, in: *Augustinian Studies* 11 (1980), S. 35–48; M. Miles, Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's »De trinitate« and »Confessions«, in: *Journal of Religion* 63/2 (1983), S. 125–42.

¹¹⁸ *De genesi ad litteram* XII, xxvi, 54 (Migne, *Patrologia latina* Bd. 34, Sp. 476).

¹¹⁹ So – die drei Stufen des Sehens voraussetzend – *De civitate Dei* XVI, 6 (im Kontext der Wahrnehmung des göttlichen Wortes durch die Engel).

¹²⁰ *Confessiones* XII, 11.

¹²¹ Nach Joh. 6, 37 (»Eum qui venit ad me, non eiciam foras«).

¹²² *Confessiones* VII, 21; IX, 10.

¹²³ Ebd. XIII, 15; in Anlehnung an Mt. 18,10.

¹²⁴ »Qualis intelligenda sit esse locutio, qua Deus Angelis loquitur. [...] Dei quippe sublimior [...] locutio, [...] quae [...] habet [...] vim sempiternae manentem [...]« *De civitate Dei* XVI, 6.

¹²⁵ »[...] anima ipsa quae motu proprio cessare ab hoc opere non potest [...]« *De genesi ad litteram* XII, xx, 42 (Migne, *Patrologia latina* Bd. 34, Sp. 470).

¹²⁶ Vgl. *Confessiones* XIII, 37.

der Antithetik triadische Strukturen aus. Das ließe sich beispielsweise für die Trias der augustinischen *visiones* darstellen, bei der das äußerst vielgestaltige Mittelglied, die *visio spiritualis*, am körperlichen und am geistigen Pol übergänglich bleibt (z.B. Gegenstandswahrnehmung und religiöse Ekstase). Ähnliches ließe sich beispielsweise für Augustins Begriffsbestimmung von *lux* oder *spiritus* zeigen.¹²⁷ Im Falle des Zeitbewußtseins bildet die Engelszeit einen Übergang zwischen bloßer Sukzessivität und Gottes Ewigkeit, die – jenseits von räumlichen und zeitlichen Bestimmungen – als absolute Präsenz zu denken ist. In der Kontemplation Gottes, des tragenden Seinsgrunds, gleichen die Engel Lesern, die den gesamten Text *dauernd* bewußt halten. Sie sehen das Ganze, aber gewissermaßen in der Zeit. Simultaneität und Sukzessivität durchdringen sich.

Die weiteren Auseinandersetzungen um die Engelszeit im Mittelalter brauchen uns hier nicht weiter zu beschäftigen.¹²⁸ Es genügt, die strukturelle Analogie zur Paradoxie der Bildzeit angedeutet zu haben. Von hier aus klingt der Schluß vielleicht nicht mehr allzu abenteuerlich, daß der Betrachter neuzeitlicher Bilder an einen Erfahrungsbereich Anschluß findet oder finden soll, der traditionell die Sichtweise der Engel charakterisiert.

Zumindest fällt auf, daß das simultan-sukzessiv rezipierte Bild in Analogie zum Erfahrungsbereich der Gottesschau gerät. Dantes Himmelsreise, die in der *visio beatifica* gipfelt, ist dafür ein schlagendes und populäres Beispiel. An den dort erfahrenen Paradoxien muß deskriptive Sprache – wie Dante mehrfach und zuletzt immer häufiger betont – scheitern.¹²⁹ Wo die Geschwindigkeit so groß wird, daß sie sich der Ruhe annähert (im Empyräum), oder Punkt und Peripherie zusammenfallen (in Gott), versagt aber auch die deskriptive Erinnerung, d.h. Augustins *visio spiritualis*.¹³⁰ Dante sieht im Partikularen (Beatrices Augen) denjenigen widergespiegelt, der *alles* sieht und schafft.¹³¹ Erst zum Schluß hat Dante solche reflexiven Vermittlungen nicht mehr nötig: Seine eigene Bewegung geht ein in den Reigen der Seligen¹³², deren Sehen so sehr mit Gottes Sehen verschmilzt, daß ihnen – wie diesem – nichts mehr verborgen bleibt, das Ganze des

¹²⁷ Vgl. F.-J. Thonnard, La notion de lumière en philosophie agustinienne, in: *Recherches Augustiniennes* 2 (1962), S. 125–75; S. Poque, *Le langage symbolique dans la prédication d'Augustine d'Hippone*, 2 Bde., Paris 1984, Bd. 1, S. 257 ff., 347 ff.; Flasch (wie Anm. 97), S. 101.

¹²⁸ Vgl. dazu Jeck (wie Anm. 96); Flasch (wie Anm. 97), S. 95 ff. – Zur Zeitlichkeit des inneren Sehens bei Hugo von St. Viktor vgl. G. Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, 2 Bde., München 1985, Bd. 2, S. 965 f.

¹²⁹ Vgl. *Divina Commedia*, Paradiso XIX, 7–9; XXIV, 25–27; XXX, 22–36, 136–38; XXXIII, 55–75, 106–8, 121–23 und bereits Purgatorio XXXI, 139–45. – Vgl. dazu M. M. Chiarenza, Time and Eternity in the Myths of 'Paradiso XVII', in: A. S. Bernardo/ A. L. Pelegrini (Hgg.), *Dante, Petrarca, Boccaccio. Studies in the Italian Trecento. In Honor of Charles S. Singleton*, Binghamton – New York 1983, S. 133–50; *dies.*, The Imageless Vision and Dante's 'Paradiso', in: H. Bloom (Hg.), *Dante*, New York u.a. 1986, S. 83–95.

¹³⁰ Vgl. Paradiso XXX, 136–8. – Zum Zusammenhang mit der augustinischen Gnoseologie vgl. F. X. Newman, St. Augustine's Three Visions and the Structure of the 'Commedia', in: Bloom (Hg.; wie Anm. 130), S. 65–81.

¹³¹ Paradiso XXI, 49–51.

¹³² Ebd. XXXIII, 142–45.

Seins dauerhaft und klar präsent ist.¹³³ Mit dem Ende der Dichtung ist aber auch die Sprache an ihr Ende gekommen.¹³⁴ Die *visio beatifica* ist prolongiertes Sehen dessen, der alles schafft und trägt – Augustins *visio angelorum*, die dort ihren Widerschein in der *visio intellectualis* hatte, jedoch punkthaft-außerzeitlich, nicht kontinuierlich andauernd.

VI

Man braucht die skizzierten strukturellen Analogien nicht allzusehr zu strapazieren; worauf es ankommt – der theologische Hintergrund bildzeitlicher Paradoxien bei Leonardo –, wurde hinreichend deutlich. Die eigentümliche zeitliche Integrationsleistung des Bildes: simultan und sukzessiv zugleich rezipiert zu werden, ist aber nur ein Teil von Leonardos paradoxer Bildästhetik. Sie spiegelt sich auch in seinen bildtheoretischen Grundlagen. Gleich der erste Abschnitt des Codex Urbinas bindet den Wissenschaftscharakter der Malerei an geometrische Ur-elemente, aus denen das Gemälde hervorgeht. Sie werden ihrerseits auf ein *ultimo principio* zurückgeführt: den Punkt. Leonardo betont, daß nicht der sichtbare, sondern der mathematische Punkt gemeint ist. Er ist nicht durch Ausdehnung, Farbe etc. qualifiziert. Linien und Flächen entstehen erst durch ihn, aus seiner Bewegung. Schon hier wiederholt sich die bildzeitliche Paradoxie, daß der Punkt an jeder Stelle des Bildes vorhanden und identisch, daß er aber auch an jeder sichtbaren Stelle bereits hervorbringend, bewegt zu denken ist. Die Bildfläche insgesamt ist simultane Präsenz des Punktes an jeder Stelle und zugleich immer schon Matrix von Sukzessivität.¹³⁵

An jeder Stelle zu sein und dennoch unteilbar, ist – im Anschluß an Aristoteles¹³⁶ – ein klassisches Epitheton der Seele, dem besonders im Neuplatonismus topische Bedeutung zukam: unteilbar im ganzen Körper präsent und ganz an jeder Stelle (»tota in toto & tota in qualibet parte«).¹³⁷ Bei Leonardo taucht die Formel unzählige Male, vor allem im Kontext perspektivtheoretischer Erörterungen auf (»tutto per tutto e tutto in ogni parte«). An jeder Stelle des transparenten, beleuchteten Raums konvergieren die Abbilder aller nichtverdeckten Ge-

¹³³ Vgl. ebd. IX, 73–75; XI, 19–21.

¹³⁴ Vgl. ebd. XXX, 22–36.

¹³⁵ Zum Zusammenhang von Punkt, virtueller Bildebene und Perspektive vgl. G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 45 f.

¹³⁶ *De anima* 411 b 23.

¹³⁷ Bei dieser Formel handelt es sich um einen vermutlich auf Plotin zurückgehenden Topos, der von Augustin in die lateinische Tradition eingeführt (*De immortalitate animi* 16, 25) und auch von Ficino verwendet wurde (*Theologia Platonica* III, ii); vgl. Th. Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*, Berlin 1993, S. 58–60 (dort auch der Hinweis auf die naturphilosophische Verwendung der Formel bis ins 17. Jahrhundert, v.a. für Licht- und Wärmestrahlung, Magnetismus).

genstände – ein Punktmeer, in dem sich die Dimensionalität der Welt im Licht selbst aufhebt. Abgesehen davon, daß das Pathos der Perspektive durch dieses ontologische Fundament *entscheidend* gestärkt wird, ist vor allem nach ihrer bildtheoretischen Bedeutung zu fragen. Wenn das malerische Urelement an jeder Stelle des Bildes ganz und unteilbar vorhanden ist, dann wird die Bildfläche dadurch nicht nur zeitlich qualifiziert. Sie wird darüberhinaus zum Analogon der Seele. Sie ist vermittelnde, übergangschaffende Grenze. Wie die Seele vermittelt sie zwischen materiellem Bildträger und dem imaginären, ordnungsvollen ›Raum‹; einem Nichtmateriellen, Imaginativen, das sich ›hinter‹ der Grenzfläche auftut.

Und wie die Seele hat die durch den Punkt gebildete Bildfläche Anteil an der Sukzessivität der Zeit und bleibt doch ganz ›sie selbst‹, dauert an. Sie ist ›punktuell‹ verdichtete Harmonie – wie die Seele.¹³⁸ Sie bildet die Grenze zwischen simultaner Dauer und Sukzession – wie die einheitliche und doch »zerfließende« Seele selbst.¹³⁹ Daß es sich in der Tat um ein Übergangsgeschehen handelt, dessen komplementäre Pole paradoxe Formulierungen erzwingen, wird an Leonardos punktheoretischen Überlegungen deutlich. Sie können hier nicht *in extenso* dargestellt werden. Zu verweisen wäre auf die grundlegenden Interpretationen von Marinoni¹⁴⁰ und Batkin¹⁴¹, bei denen allerdings der neuplatonische Hintergrund und damit die Verbindung zwischen Bild und Seele unterbelichtet bleibt. Leonardos paradoxe Formulierungen, die das Sein eines Nichtexistenten, die Bewegung eines Ortlosen, die »Berührung« zwischen zwei Nichtseienden (*nulla* und *punto*) etc. postulieren, haben ihre Pointe gerade darin, daß der Punkt als Übergangsmoment verstanden wird, genauer: als ›vergegenständlichter‹ Übergang selbst.

»Der Punkt ist dasjenige, von dem gesagt werden kann, daß es nichts Kleineres gibt, und es ist die gemeinsame Grenze von Nichts und Linie. Er ist weder Nichts noch Linie. Er nimmt keinen Platz ein zwischen Nichts und Linie. Daher sind das Ende des Nichts [!] und der Beginn der Linie miteinander in Kontakt, aber nicht verbunden, und in diesem Kontakt ist der Punkt Teiler zwischen dem Kontinuum von Nichts und Linie.«¹⁴²

¹³⁸ »Non sai tu che la nostra anima è composta d'armonia, et armonia non s'ingenera, se non in istanti [...]« (Tratt. § 27). Zu Leonardos ambivalentem Seelenbegriff vgl. Kemp, *Concetto dell'anima* (wie Anm. 60) (zum neuplatonischen Hintergrund der zitierten Stelle ebd. S. 129). – Zur Inkorrumpibilität und Körperbezogenheit der Seele vgl. Triv. 78.

¹³⁹ Vgl. zu dieser Doppelung (im Anschluß an Augustin und das klassische Begriffspaar *animus – anima*) Flasch (wie Anm. 97) u.a. S. 115, 134, 137.

¹⁴⁰ A. Marinoni, *L'Essere del Nulla, I Lettura Vinciana*, in: *Leonardo da Vinci, letto e commentato* [...], Lettura Vinciana I-XII (1960–72), hg. v. P. Galluzzi, Florenz 1974, S. 7–28. – Siehe dazu auch Marinonis Beitrag in diesem Band.

¹⁴¹ L. Batkin, *Leonardo da Vinci*, Bari 1988, S. 167 ff. – Vgl. dazu auch den Beitrag von Janis Bell in diesem Band.

¹⁴² »Il punto è quello del qual nulla si può dir minore ed è termine comune, del nulla colla linia, né è nulla né è linia, né occupa loco infra 'l nulla e la linia. Adunque il fine del nulla e 'l principio della linia sono infra loro in contatto, ma non congiunti, e in tale contatto è il puncto divisore della continuazione del nulla colla linia« (CBM 159v).

Hier wird deutlich, wie der Punkt durch das Übergangsgeschehen definiert wird, wie er stets nach zwei Seiten hin – zum »Nichts« und zur Linie hin – gewendet ist. Er »ist« der Umschlag zwischen Nichts und Sein, genauer: zwischen Nichts und Bewegung, und dies wiederum an jeder Stelle der Bewegung.¹⁴³ An die dynamische Definition der Linie (als eindimensionale Bewegung des Punktes) schließt Leonardo konsequent an, wenn er den Punkt zeittheoretisch *zwischen* Vergangenheit und Zukunft ansiedelt, zugleich aber von der Gegenwart (ebenfalls implizit *nulla*)¹⁴⁴ abgrenzt. Die abstrakte Gegenwart besitzt offensichtlich für Leonardo nicht die dynamischen Implikationen, die mit der Zeit verbunden sind. Der Punkt steht also immer an der »Übergangsstelle«, besser: er *ist* die Übergangsstelle zwischen Gegenwart auf der einen, Vergangenheit und Zukunft auf der anderen Seite. Der Punkt arbeitet gewissermaßen Präsenz ab; er besitzt eine gegen das Sein als differenzlose Dauerpräsenz gerichtete Kraft, die aber selbst erst Sein als Differenz und als Zeit hervorbringt. »Das Nichts umfaßt für uns alle Dinge, die kein Sein haben; mit Bezug auf die Zeit wohnt es zwischen Vergangenheit und Zukunft und besitzt nichts von der Gegenwart; in der Natur hat es keinen Ort.«¹⁴⁵

Nach zwei Seiten vermittelnd – zur Differenzlosigkeit und zur materiellen und bewegten Welt – fungiert der Punkt, wie die Seele, identitätsstiftend, setzt aber zugleich fortwährend Nichtidentität, Differenz, Bewegung frei. Der Punkt besitzt »hervorbringende« Eigenschaften. Augusto Marinoni identifiziert ihn bzw. das Atom mit der *condensata energia* moderner physikalischer Theorien. Gewiß ist das »anachronistisch«, benennt aber die dynamischen Implikationen.¹⁴⁶ Bei Leonid Batkin wird die Potentialität des »Nichts« hervorgehoben und mit dem göttlichen bzw. künstlerischen Schöpfungsakt verbunden: »Non è [gemeint ist das »Nichts«] né il tempo né lo spazio, ma la possibilità di un tempo concreto e la possibilità di uno spazio concreto [...]. *Nel concetto di Nulla viene in primo piano il problema della creazione.* «¹⁴⁷

¹⁴³ Diese Selbsttranszendierung des Punktes als Bewegungsnukleus entgeht Marinoni, wenn er die Bewegung von außen an den Punkt »ansetzt«: »All'origine di tutto, come »ultimo principio«, sta il moto: da esso nasce la vita; esso spinge questo nulla che è il punto a creare il nulla della linea e con essa il nulla dei corpi o volumi.« (Marinoni, *L'Essere del Nulla* [wie Anm. 140], S. 18). Deshalb empfindet Marinoni die Formulierung von CBM 159v auch als »poco felice, perché il nulla non dovrebbe tollerare gradazioni [...]« (ebd., S. 19). – Zum Zusammenhang mit der Kraft (*forza*), die an jeder Bewegungsstelle »geboren wird« und »stirbt«, vgl. CBM 151v.

¹⁴⁴ Vgl. CBM 173r. – Vgl. Batkin (wie Anm. 141), S. 176 f. – Zur zeittheoretischen Tradition, insbesondere zu den eleatischen Paradoxa, die Aristoteles, *Physik* IV 10 destruiert und zur aristotelischen Definition des Augenblickspunktes (*nyn*) als Nichtzeitliches, das »Kontinuität und Abschneidbarkeit der Zeitspannen [sichert]« vgl. Flasch (wie Anm. 97), S. 116 ff. (123). Vgl. außerdem G. Böhme, *Zeit und Zahl. Studien zur Zeittheorie bei Platon, Aristoteles, Leibniz und Kant*, Frankfurt/M. 1974; M. Inwood, Aristotle on the Reality of Time, in: L. Judson (Hg.), *Aristotle's Physics. A Collection of Essays*, Oxford 1991, S. 151–178. – Leonardo zitiert die *Physik* auf CA 226v lateinisch und erwähnt sie auf Ms I 130v.

¹⁴⁵ »El nulla a presso di noi contiene in sé tutte le cose che non hanno l'essere, e a presso del tempo risiede infra il preterito e 'l futuro e nulla possiede del presente, e a presso di natura non ha loco« (CBM 132v).

¹⁴⁶ Marinoni, *L'Essere del Nulla* (wie Anm. 140), S. 27.

¹⁴⁷ Batkin (wie Anm. 141), S. 180 (Hervh. v. Batkin).

Hier interessieren weniger die zeittheoretischen Aporien und deren Tradition, an die Leonardo anschließt, als vielmehr die Paradoxien seines Bildbegriffs, die die Bildfläche zeitlich und räumlich als Ort des Übergangs und der Integration, der Vermittlung von Widersprüchen qualifizieren. Das zeigte sich schon am harmoniehaltigen *medesimo tempo* der Bildrezeption – ein ›punktuelle‹ Simultaneindruck, in dem sich immer schon Differenzen vermitteln. Malerei macht, so ließe sich resümieren, ontologische Paradoxien sichtbar, die ihrerseits theologische Konnotationen besitzen. Die Bildfläche integriert jene Widersprüche, die innerhalb von dualistisch angelegten Modellen das verbindende Mittelglied, den Ort von Übergängen kennzeichnet (beispielsweise die *anima*, den *spiritus*¹⁴⁸, das Licht, die *cogitatio*¹⁴⁹) und die in der paradoxen Sprache der Theologie widersprüchlich formuliert werden.¹⁵⁰ Das Bild ist der Ort der Erfahrung solcher Übergänge (von Zugleich und Nacheinander, Ganzem und Einzelem, Fläche und Raum, Materie und Imagination etc.) und die Optik ihre Wissenschaft (Dimensionsbildung und -abbau, Instantaneität, Paradoxien der Rezeption).

VII

Die Mehrzahl der Texte Leonardos, die dem Vergleich der Künste gewidmet sind, stammen aus den 1490er Jahren, als Leonardo dem Mailänder Hof Lodovico Sforzas angehörte (1482–1499). Schenkt man den Behauptungen und Andeutungen Luca Paciolis, Ambrogio Mazentas, Benvenuto Cellinis und Giovanni Paolo Lomazzos Glauben, dann verfaßte Leonardo sogar einen (verschollenen) *Paragone*-Traktat, den er seinem Gönner widmete.¹⁵¹ In das Mailänder Milieu verweist auch Tratt. § 27, in dem der 1490 verstorbene König Matthias von Ungarn als Advokat der Malerei auftritt und das viele Argumente der Paragonetexte enthält, darunter den Hinweis auf die Simultaneität, in der ein gemaltes Gesicht wahrgenommen wird. Auch wenn sich Leonardo bis in die späteren erhaltenen

¹⁴⁸ Auf W 19151r bezeichnet Leonardo die Linie (»essa non occupa loco«) als »cosa spirituale«, wie beispielsweise das Licht und die Wärme (vgl. CA 955v); zur »virtù spirituale« vgl. die klassische Studie von A. Marinoni, *I rebus di Leonardo da Vinci. Raccolti interpretati. Con un saggio su »Una virtù spirituale«*, Firenze 1954 und jetzt v.a. F. Frosini, *Pittura come filosofia. Note su »spirito« e »spirituale«* in Leonardo, in: *Achademia Leonardo Vinci X* (1997), S. 35–59. – Generell zum *spiritus*: G. Verbeke, *L'Evolution de la Doctrine du Pneuma du Stoicisme à S. Augustin*, Paris 1945; D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London 1958; R. Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris 1970, S. 31–64; I. P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago – London 1987.

¹⁴⁹ Vgl. D. Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge²1990, S. 198 ff.

¹⁵⁰ Marinoni, »Tempo armonico« (wie Anm. 29), bringt das in die selbst wieder paradoxe Formel eines Gegensatzes und einer Durchdringung von körperlicher und unkörperlicher Realität.

¹⁵¹ Vgl. C. Pedretti, *The Literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by J. P. Richter. Commentary*, 2 Bde. Oxford 1977, Bd. 1, S. 67 ff.; Farago (wie Anm. 2), S. 163.

Manuskripte sporadisch zum Paragone äußert, ist eine Verdichtung der Überlegungen in den 1490er Jahren wahrscheinlich. Die punkttheoretischen Texte Leonardos lassen sich hingegen auf die Zeit um 1505–8 datieren.¹⁵²

Noch immer ist es ein schwieriges Unterfangen, gedankliche Genesen bei Leonardo zu rekonstruieren; Periodisierungen pflegen sich normalerweise in einem Dschungel von Querverweisen zu verlieren. Die Verlagerung von gedanklichen Schwerpunkten oder gar von Paradigmata müßte auch statistische Verfahren miteinbeziehen. Ich habe an anderem Ort versucht, solche Paradigmenverschiebungen ausführlicher zu belegen.¹⁵³ Hier soll zum Schluß nur noch auf den genetischen Zusammenhang von Leonardos Zeitargument hingewiesen werden. *Grosso modo* kann man in der Folge der Manuskripte einen früheren, vor allem an Proportionalitäten, Deduktionen und Licht interessierten von einem späteren Leonardo unterscheiden, für den offene Prozesse, erzählerische Beschreibungen und – als Untersuchungsobjekt – das Wasser im Vordergrund stehen. Gerade an der Strömungsforschung Leonardos lassen sich diese Verlagerungen deutlich machen, aber auch an der Entwicklung seiner Optik. Ein Fluß beispielsweise wird in den Texten der 1490er Jahre zumeist als System sich gegenseitig stabilisierender Substanzen (Wasser und feste Stoffe) gesehen. Seit ca. 1497 beschreibt Leonardo minutiös offene Rückwirkungsvorgänge. Immer weitere Determinanten (Meteorologie, der gesamte Wasserkreislauf, geologische Überlegungen) geraten in den Blick. Der Fluß wird als »geschichtliches« Produkt verstanden, das großen und unvorhersehbaren, in erdgeschichtliche Hypothesen mündenden Transformationsvorgängen unterliegt. Bei der physiologischen Optik wird das Reaktionsverhalten des Auges auf die kontinuierlich wechselnden Lichtintensitäten immer stärker thematisiert. »Naturzeit« und die Zeit des Auges beginnen sich zu differenzieren.

Die deutliche Tendenz, statische, als dauerhaftes Gesetz zu quantifizierende Proportionalitäten zugunsten von »offenen« Prozessen zurückzustellen, könnte – und das ist für unsere Fragestellung entscheidend – eine neue Bewertung der Sprachzeit mit sich bringen. Claudio Scarpati wies darauf hin, daß mit der Prozessualisierung der Objekte Sprache an Dominanz gewinnt, was sich in den späten Manuskripten häufig auch quantitativ am Verhältnis von Text und Zeichnung auf einem Blatt zeigt.¹⁵⁴ Ist der späte Leonardo seiner früheren *Paragone*-Argumentation untreu geworden? Wäre der sukzessive Text das geeignetere Medium, um Naturvorgänge deskriptiv einzufangen?

Obwohl es überzogen wäre, von einer »Krise des Bildes« beim späteren Leonardo zu sprechen, fällt auf, daß die wissenschaftliche Arbeit nach 1500 immer mehr in den Vordergrund tritt. In einem Bericht des Florentiner Agenten Isabel-

¹⁵² Vgl. C. Pedretti, *Saggio di una Cronologia dei fogli del Codice Arundel di Leonardo da Vinci*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Travaux et Documents* 22 (1960), S. 172–77 (sub num.).

¹⁵³ Vgl. Fehrenbach, *Licht und Wasser* (wie Anm. 85), *passim*.

¹⁵⁴ Vgl. Scarpati (wie Anm. 49), S. 43 f., 71.

las d'Este besitzen wir einen direkten Beleg dafür, daß Leonardo die Malerei kurz nach 1500 zugunsten der Mathematik zurückstellte.¹⁵⁵ Ich vermute, daß das spekulative Interesse Leonardos an einer Kunstform – der Malerei –, in der für ihn Sinnlichkeit und Sinn zunächst vollständig zur Deckung kamen und die – darüber hinaus – den Dimensionsabbau der Natur (von Körpern über die flächenhaften *spetie* zum Punkt im Auge) dokumentierte, in dem Maß geringer wurde, in dem sich die Renitenz von Raum und Zeit in Natur und Wahrnehmung (bzw. Sinnesapparat) erwies.¹⁵⁶

Ein Ausweg aus dem Dilemma ist mit den punkttheoretischen Überlegungen Leonardos verbunden. Das kann hier nur noch ganz knapp skizziert werden. Wenn der Punkt nicht als abstraktes Komplement der Dimensionen, sondern als deren dynamischer Grenzwert fungiert, dann bieten sich für das Bildverständnis neue Möglichkeiten. Zeitlichkeit ist dann nicht mehr notwendigerweise mit bloßer Sukzession und Vergänglichkeit konnotiert, sondern mit einer Dynamik bzw. zeithervorbringenden Kraft, deren Unabschließbarkeit eben im Bild inszeniert werden kann. Während die Sprache einen zwischen Anfang und Ende verlaufenden, abgeschlossenen Prozeß darstellt, besitzt das Bild eine offene, unabschließbare und reziproke Beweglichkeit. Sie zeigt gewissermaßen an jeder Stelle den Punkt als Bewegungsnukleus am Werk, zugleich aber sein Umschlagen in ganz unterschiedliche Prozeßverläufe. Die späteren Bilder Leonardos sind gerade durch die Steigerung und Unabschließbarkeit der Bewegungen gekennzeichnet. Ob es sich um das betonte Changieren der Affektzeichen bei der *Mona Lisa* (Abb. 68), die Unentschiedenheit des Kampfes bei der *Schlacht von Anghiari* oder die Übergänglichkeit und Unvorhersehbarkeit der Bewegungen bei der *Hl. Anna Selbdritt* (Louvre) handelt – immer enthält das Bild einen Bewegungsüberschuß, ein Kraftpotential, gegenüber dem die früheren Bilder als vergleichsweise gefestigt und »gebaut« erscheinen. Unverkennbar bleibt allerdings eine Tendenz zur Bildkritik, gerade wenn man die spätesten Produkte betrachtet: *Johannes der Täufer* (Louvre; Abb. 58), der im ihn umgebenden Dunkel zu schwinden scheint und lächelnd nach oben *aus* dem Bild zeigt; die *Sintflutzeichnungen* (Windsor, Abb. 5, 38), die in ihrer Serialität die Konsequenz aus den »filmischen« Sintflutbeschreibungen Leonardos zu ziehen scheinen. Beide Formulierungen gehen »über« das einzelne, sich als geschlossenes Ganzes zeigende Bild hinaus und binden zugleich durch ihr unerschöpfliches Bewegungspotential den Blick des Betrachters an sich.¹⁵⁷

Im Gegensatz zur »ethischen« Darstellung mit ihrem Wiedererkennungs- und Bestätigungsaspekt appelliert die Dynamisierung des Bildes bei Leonardo stark an das Affektpotential des Betrachters. Das Neuartige, Erschreckende, Geheimnisvolle steht im Vordergrund und damit die rhetorische Kategorie des Pathos.

¹⁵⁵ »Insumma li suoi esperimenti matematici l'hanno distratto tanto dal dipingere che non può patire il pennello.« (Fra Pietro da Novellara an Isabella d'Este, 4. 4. 1501; zit. nach L. Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Mailand 1919, Nr. 108).

¹⁵⁶ Vgl. dazu Fehrenbach, *Licht und Wasser* (wie Anm. 85), S. 157 ff.

¹⁵⁷ Eine andere Interpretation des Spätwerks skizziert Pietro Maranis Beitrag im vorliegenden Band.

Seit jeher mit der Wirkung des *movere* verbunden, soll die pathetische Darstellung die Gefühle in Aufruhr versetzen, das Publikum weniger ›bannen‹, als vielmehr ›mitreißen‹.¹⁵⁸ Das heftig *Bewegende* ist zugleich das Neue, Ungesehene; das heftig *Bewegte* arbeitet dem Wiedererkennen entgegen.¹⁵⁹

Die stärkere Betonung von Bewegung und damit von Sukzessivität beim späteren Leonardo hat ihre Pointe nicht nur im Abbau simultaner Bildwahrnehmung. Als These ließe sich formulieren: An die Stelle der *visio angelorum* treten die ›magischen‹ Fähigkeiten des Malers. D. P. Walker zeigte, wie Marsilio Ficino die Musik als Praxis der Beeinflussung eines zwischen Immateriellem und Materiellem angesiedelten Mediums, des *spiritus* definierte. Insofern Musik als bewegte Luft, bewegter Sinn und bewegter Affekt bezeichnet werden kann, *ist* die Musik spezifisch geformter *spiritus*.¹⁶⁰ Bei Leonardo scheinen die Überlegungen in eine ähnliche Richtung zu weisen. Das Urelement des Bildes, an jeder Stelle über sich hinausarbeitend, ist der Punkt. Der Punkt arbeitet sich gewissermaßen aus dem Nichts ins Sein hinaus und wiederum gegen die Dimensionalität der Welt in ihren qualitativ nicht näher zu bestimmenden Einheitsgrund zurück.¹⁶¹ Der Punkt ist als raum- und gewichtlose Entität der substanzialisierte Prozeß selbst, das Über-sich-hinaus, das Bewegung produziert.

Eben damit ist – bislang unbemerkt – nicht nur der Punkt, sondern auch – seit der Mitte der 1490er Jahre terminologisch greifbar – das Fundament von Leonardos physikalischer Dynamik charakterisiert: der *Impetus*. Auf seine spätscholastischen Hintergründe (Buridan, Albert von Sachsen, Nicolas Oresme) kann hier nicht näher eingegangen werden.¹⁶² Entscheidend ist, daß Leonardo den Impetus bzw. die Kraft (*forza*) wie den Punkt, als raum- und gewichtlose Substanz beschreibt, die gegen ihr eigenes Sein arbeitet und damit Bewegung hervorbringt. »Kraft ist nichts anderes als eine spirituelle Wesenheit, eine unsichtbare Macht, die hervorgebracht wird und übertragen wird durch akzidentielle Gewalt der sensiblen auf nichtsensiblen Körper, diesen Körpern die Erschei-

¹⁵⁸ Vgl. dazu v.a. (neben entsprechenden Passagen etwa in der anonymen *Rhetorica ad Herennium* und bei Cicero) Quintilian, *Institutio oratoria* VI, 2.

¹⁵⁹ Vgl. Leonardos Ratschläge zur Darstellung des Ungesehenen: ›infernali fintioni‹ (Tratt. §§ 15, 28, 68).

¹⁶⁰ Vgl. Walker (wie Anm. 148), S. 131–50.

¹⁶¹ Vgl. zu dieser Dialektik CBM 159r.

¹⁶² Zum Impetus: P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, 3 Bde., Paris 1906–13, Bd. 3; A. Maier, *Zwei Grundprobleme der scholastischen Naturphilosophie*, Rom ²1951 und dies., *Metaphysische Hintergründe der spätscholastischen Naturphilosophie*, Rom 1955; S. Drake, *Impetus Theory Reappraised*, in: *Journal of the History of Ideas* XXXVI/1 (1975), S. 32 ff.; M. Wolff, *Geschichte der Impetustheorie. Untersuchungen zum Ursprung der klassischen Mechanik*, Frankfurt/M. 1978; R. Sorabij (Hg.), *Philoponus and the Rejection of Aristotelian Science*, New York 1987. Problematisch: K.-J. Grün, *Vom Unbewegten Bewegter zur bewegenden Kraft. Der pantheistische Charakter der Impetustheorie im Mittelalter*, Paderborn 1999.

nung des Lebens verleihend; dieses Leben ist von wunderbarer Wirksamkeit. [...] [Die Kraft] eilt mit Gewalt ihrer Auflösung entgegen.«¹⁶³

Der Impetus ruft also nicht nur Bewegung hervor. Während er selbst ins Nichtsein, in den Tod strebt, scheint er die toten Dinge für die Zeit ihrer Bewegung zu *beleben*. Mit der Vorstellung einer temporär wirkenden »lebendigen« Kraft steht Leonardo in einem breiten ideengeschichtlichen Zusammenhang, der es erlaubte, ältere organismische Vorstellungen – eine Allbeseelung der Naturreiche etwa – allmählich zugunsten »mechanistischer« Leitbilder abzubauen.¹⁶⁴ Die geheimnisvolle Kraft, die in der auf Aristoteles zurückgehenden Physik »widernatürliche« Bewegungen hervorbringt, wird – im Zuge der Destruktion dieser Physik – immer mehr in allen Bewegungserscheinungen gesehen und beerbt, am Vorabend der klassischen Physik, bei Kepler die »Beseelung« der Naturvorgänge.¹⁶⁵

Im Falle Leonardos ist der Zusammenhang mit der Malerei mit Händen zu greifen. Auch die Malerei gibt ihren Gegenständen den Schein des Lebens, weil sie Bewegungen repräsentiert.¹⁶⁶ Sie kommt mit ihrer Bewegung aber, anders als der Impetus, nicht notwendigerweise an ein Ende. Sie »hält« dadurch ihre Objekte im Sein und scheinbar am Leben.¹⁶⁷ Die in ihr angelegte, offene Sukzessivität geht keinem Tod entgegen. Malerei ist perpetuierter Impetus¹⁶⁸; oder, um eine weniger paradoxe Formulierung zu verwenden, Malerei ist »reines« Wirken des Punktes: an jeder Stelle des Bildes auf anderes verweisend, im steten Übergang, der Motor des Übergangs selbst.

Das Leben der Malerei beruht auf einem unerschöpflichen Impetus, den das Bild speichert. Von dort geht er über in die bewegte Wahrnehmung und die be-

¹⁶³ »Forza non è altro che una virtù spirituale, una potenza invisibile, la quale è creata e 'nfusa per accidental violenza da' corpi sensibili nell'insensibili [...], dando a essi corpi similitudine [...] di v<i>ta, la qu<a>l vita è di maravigliosa operazione. [...] corre con furia a sua disfazione.« (CA 826r; ca. 1492). Vgl. auch CA 340r (ca. 1497–1500), wo dem Impetus ein »disiderio di non essere« zugesprochen wird. – Vgl. dazu auch Marinoni, *I rebus di Leonardo* (wie Anm. 148) und sein Beitrag im vorliegenden Band; ferner Fehrenbach, *Licht und Wasser* (wie Anm. 85), S. 239 ff.

¹⁶⁴ Vgl. dazu F. Fehrenbach, Leonardo da Vinci: »Mikrokosmos« und »Zweite Natur«. Krise einer naturphilosophischen Analogie. In: H. W. Ingensiep/ R. Hoppe-Sailer (Hgg.), *NaturStücke. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Ostfildern 1996, S. 42–68. Siehe dazu auch Anne Eusterschultes Beitrag im vorliegenden Band.

¹⁶⁵ Vgl. dazu Leinkauf (wie Anm. 137), S. 46 ff.

¹⁶⁶ Tratt. § 29.

¹⁶⁷ »[...] resta in essere e ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superfizie [...] O maravigliosa scienza, tu riservi in vita le caduche bellezze de'mortali [...]« (Tratt. § 29).

¹⁶⁸ In sehr späten Texten wie G 72r spricht Leonardo auch dem Impetus wie allen Entitäten das Streben nach Dauerhaftigkeit zu (»desidera premanenzia [sic]«) und untergräbt damit eine der impetustheoretischen Prämissen – das notwendige, von selbst eintretenden Verlöschen des Bewegungsimpulses (vgl. auch CA 460v: Es ist die »condensazione« der Luft, die gegen den Impetus wirkt). – Zur stoischen Herkunft des voluntativen Selbsterhaltungsprinzips vgl. H. Blumenberg, Selbsterhaltung und Beharrung. Zur Konstitution der neuzeitlichen Rationalität, in: H. Ebeling (Hg.), *Theorie-Diskussion. Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne*, Frankfurt/M. 1976, S. 144–207.

wegten Affekte des Betrachters. Der Impetus der Malerei teilt mit der ursprünglicheren, ungeteilten *forza* deren Unerschöpflichkeit.¹⁶⁹ Der Impetus der Malerei beschränkt sich nicht auf das fiktive Leben des Dargestellten. Er stiftet auch faktisch »Lebendigkeit«. Emphatisch formuliert, aber in Leonardos psychophysischen Überlegungen gut begründet: Der Betrachter empfängt aus dem Bild das Leben seiner Sinne und seiner Affekte. Über die paradoxe, simultan-sukzessive Rezeptionszeit hinaus, die dem Betrachter den Blick der Engel gewährt, geraten mit der lebensspendenden, unversieglischen und zukunftsffenen Kraft des Bildes beim späteren Leonardo wiederum »theologiegesättigte« Kontexte ins Spiel, die an dieser Stelle nicht einmal mehr benannt werden können. Denn Texte müssen schließlich an ein Ende kommen.

¹⁶⁹ Vgl. CBM 151r.