



Leonardo da Vinci, *Diagramme*, Arundel Codex, fol. 132r, ca. 1508 (Detail)

Fünf bislang übersehene, unkommentierte Diagramme im Codex des British Museum (CBM 132r, ca. 1508) lassen sich auf Leonardos paradoxe Bildtheorie und seine naturphilosophische Axiomatik beziehen. Von rechts nach links gezeichnet, zeigen sie einen Kreis mit Mittelpunkt, in den in einem zweiten Diagramm acht Radien eingetragen sind. Das dritte Diagramm besteht aus einem nach oben gerichteten spitzen Winkel von ungefähr 45°. Danach folgen zwei orthogonale Linien, die auf einen winzigen Buchstaben zuzulaufen scheinen. Das letzte

Diagramm zeigt wieder einen Kreis, durch den radial verlaufende Linien stoßen, dabei aber vom Zentrum wie die Speichen eines Rades verschoben sind. Wie lässt sich diese Folge verstehen?

Im ersten Paragraphen seines ungekürzten, posthum edierten *Libro di Pittura* – datierbar auf 1500–05 – erklärt Leonardo, dass Malerei eine *scientia* sei, weil sie, wie die Geometrie, auf ein letztes Prinzip (*ultimo principio*) gegründet sei, den Punkt.¹ Der Punkt sei kein materieller Bestandteil der Bildfläche (*non è della materia di essa superfitie*); trotzdem sei er das »Prinzip« des Bildes. Mit seinem anschließenden Vergleich von Punkt und Null scheint Leonardo den Punkt mit dem Nichts gleichzusetzen.

Es erstaunt wenig, dass die abstrakte Qualität des Punktes Leonardos Feststellung untermauert, wonach die Malerei »mental« sei (*la pittura è mentale*, *Libro di Pittura*, § 31c). Leonardo scheint dabei der Autorität des Euklid zu folgen, der den Punkt am Anfang seiner *Elementa* als dasjenige bezeichnet, »was keine Teile hat«. Gleichwohl ist das Paradox in Leonardos Definition offensichtlich. Im ersten Abschnitt seines *Libro di Pittura* fährt Leonardo fort: »Derjenige mentale Prozess wird *scientia* genannt, der in ersten Prinzipien gründet, jenseits derer nichts in der Natur gefunden werden kann als Teil dieser *scientia*.«² Wirkliche »Wissenschaften« seien zwar nur die mathematisierbaren, aber zugleich müssten sie auf Sinneswahrnehmung beruhen. Die Frage ist: Wie kann eine abstrakte Entität wie der Punkt Teil der Natur und damit auch Element der Sinneserfahrung sein?

In einer Serie von etwa gleichzeitigen Meditationen des Codex im British Museum (1505–08) ringt Leonardo ebenfalls mit den Paradoxien von Punkt und »Nichts«. ³ Am Ende dieser über mehrere Seiten ausgebreiteten, atemberaubenden intellektuellen Erkundung definiert er den Punkt als dritte Entität, als Terminus zwischen »Nichts« und »Etwas«. »Nichts kann kleiner sein als der Punkt, und er ist die gemeinsame Grenze (*termine*) von Nichts und Linie; er ist weder Nichts noch Linie, und er nimmt keinen Raum ein zwischen Nichts und Linie. Daher sind das Ende des Nichts [!] und der Beginn der Linie in Kontakt, aber nicht verbunden. Und in diesem Kontakt ist der Punkt Teiler zwischen dem Kontinuum [!] von Nichts und Linie« (CBM 159r). Der Punkt als unendlich Kleines und das Nichts sind *beinahe* identisch. Immer wenn Leonardo den Übergang zwischen Identität und Differenz definieren will, greift er auf die Metapher der Verwandtschaft zurück: »Das Nichts ist der Bruder des Punktes« (CBM 204r).

Der Punkt ist aber nicht nur der dem Nichts verwandte Grenzwert zwischen »Sein« und »Nichts«, er oszilliert selbst aktiv (*in atto*) zwischen den beiden ontologischen Termen. Im innersten Kern der physischen Realität – so könnte man sagen – arbeitet ein immanentes Prinzip beständig gegen die nicht dimensionale »Einheit« des Kleinsten, des stets mit sich identischen Punktes, um »Vielheit« zu erzeugen, und *vice versa*. In dieser Perspektive ist der Punkt der Hauptakteur im

1 Für ausführliche Nachweise vgl. Frank Fehrenbach, *Leonardo's Point*, in: Alina Payne (Hg.), *Vision and its Instruments*, c. 1350–1750, New Haven/London 2012 (im Erscheinen).

2 Hervorh. u. übers. F.F.

3 Dazu grundlegend und mit umfassender ideengeschichtlicher Kontextualisierung: Fabio Frosini, *Leonardo da Vinci e il »Nulla«*. *Stratificazioni semantiche e complessità concettuale*, in: Arturo Calzona (Hg.), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento. Atti del convegno internazionale*, Mantova, 18–20 ottobre 2001, Florenz 2003, S. 209–232.

dauernden Drama einer Welt, die sich ins unendlich Kleine kontrahiert, im Prinzip der undifferenzierten ›Einheit‹ kollabiert, und einer Welt, die sich in jedem Moment unendlich ausdifferenziert.

Leonardos Punkt ist, mit anderen Worten, die Kraft des Übergangs selbst – ein Grenzwesen, das verbindet und teilt, das allgegenwärtige ›Eine‹, ein Motor, der gegen seine eigene Identität arbeitet und sich dabei stets nach beiden Seiten – zum Nichts und zum Sein – infrage stellt.

Eine der Konsequenzen von Leonardos Meditationen über *punto* und *nulla* ist evident: Ohne »das Nichts« (*el nulla*; CBM 159v) würde es keine Unterscheidbarkeit zwischen den Objekten geben, aber auch keine Vielfalt im Sehfeld; Objekte wären ununterscheidbar und daher unsichtbar. Nur das ›Nichts‹ ermöglicht Sichtbarkeit. Zugleich gilt, dass kein Ding in seiner vollen Wirklichkeit sichtbar ist, wegen der Unsichtbarkeit der unendlich kleinen Bestandteile von Körpern/Flächen/Linien. Die Bedeutung dieser Ontologie für Kunst und Nachahmung kann nicht überschätzt werden. Die dauernde, reversible Arbeit des Punktes – Freisetzung von Ausdehnung als Agent des Seins, Negierung von Ausdehnung als Agent des Nichts in der Welt – spiegelt sich aber auch in den zentralen Feldern von Leonardos Naturforschung: Optik, Hydrogeologie, Impetusphysik. In jedem dieser Felder erscheint der Punkt als Motor, durch den sich das Sein entdifferenziert und zugleich – auf wundersame Weise – rekonstituiert.

Leonardos Kreisen um den Punkt ist kein bloßes naturphilosophisches Gedankenspiel, und die offensichtlichen Übernahmen aus einer langen Vorgeschichte metaphysischer Aporetik sowie mathematischer und physikalischer Axiomatik vermögen noch nicht, die Faszination des Malereitheoretikers Leonardo zu erklären. Vielmehr spiegeln das Sehen und sein genuiner Ausdruck, die Malerei selbst, das Sein des Nichts in der Natur.⁴

Brian Rotman vergleicht überzeugend das Guckloch von Brunelleschis erstem Perspektivexperiment mit der Null.⁵ In seiner Interpretation ist das organisierende Prinzip des Perspektivraums ein Nicht-Zeichen, ein Nichts, das gleichzeitig zur Bedingung jedes pikturalen Zeichens auf der Bildfläche wird – wie die Null in der nachmittelalterlichen Mathematik. Aber Leonardo geht darüber noch hinaus. Wie wir gesehen haben, definiert er das *ultimo principio* der Malerei als den unendlich kleinen Punkt, der die Linie kreierte, und diese die Flächen. Jede Stelle des Bildes ist daher ein Punkt – jenes paradoxe, identische Element des Übergangs, das sich über die Bildfläche allgegenwärtig ausbreitet wie die Seele im Körper.

Damit entdeckte Leonardo eines der Prinzipien malerischer Repräsentation überhaupt: dass jede Stelle auf der Bildfläche gleichzeitig positives (materielles, sichtbares) Element auf der Fläche und zugleich ›unsichtbar‹ ist, in der fiktiven Erscheinung der repräsentierten Objekte, Figuren, Atmosphären usw. aufgeht. Die materielle Farbe wird der materiellen Fläche des Bildträgers aufgesetzt, um ›fast nichts‹ zu sein (*non è della materia di essa superfite*). Dies wird noch deutlicher, wenn die dargestellten Oberflächen selbst ›fast nichts‹ sind, wie Leonardos Paradigmen im Paragone mit der Skulptur: Wasser, Schleier, Staub, Nebel usw. oder die transitorischen Momente der Bewegung. Zugleich kann jedes Element in Leonardos substanziell dichter Bildwelt wiederum als materielles Element der Bildoberfläche erscheinen – eine unaufhebbare Oszillation zwischen Materialität (Sein) und Fiktion (Nichts), an jedem Punkt der Bildfläche. Die Fiktionalität ihrer Erzeugnisse ist für Leonardo eines der Hauptargumente, um Malerei von der Faktizität der Skulptur rühmend abzugrenzen. Aber auch die Oszillation zwischen der faktischen Statik der Bildelemente und der ständigen Emergenz von scheinbarer Bewegung gehört zur Doppelnatur des Bildes, in dem jede Stelle immer schon über sich hinaus ver-

4 Vgl. Frank Fehrenbach, Der oszillierende Blick. ›Sfumato‹ und die Optik des späten Leonardo, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 65/4, 2002, S. 522–544.

5 Brian Rotman, Signifying Nothing: The Semiotics of Zero, Stanford 1993, S. 14–22.

weist, potenzielle Bewegung enthält, sich in der Bewegung transzendiert. Im Medium der Zeichnung veranschaulicht Leonardos wichtigste Stilerneuerung nach 1500 – die Einführung der kurvierten Schraffur –, dass sich körperliches Volumen der kreisenden Bewegung des Punktes verdankt, welche die Linie kreierte und den Körper modelliert.

Die Schöpfungen des Malers auf der Bildfläche gehen auf die Bewegung des Punktes zurück und führen zu visuellen Formen auf der Bildfläche (sichtbaren Punkten, Linien, Flächen). Einer von Leonardos frühesten Texten beginnt: »wenn Du zeichnest (*ritrai*), das heißt, wenn du den Ursprung der Linie bewegst ...« (Ms A 109r). Damit lokalisiert er den Punkt, Ursprung der Linie, am Beginn des male-
rischen Aktes.⁶ Der Übergang vom Nichts zum Sein entspricht der *creatio ex nihilo* und vervollständigt daher Leonardos Definition des Malers als *signore e Dio* seiner Schöpfungen (*Libro di Pittura*, § 13).

Wie ließe sich der Punkt wohl darstellen – der Übergang vom Unsichtbaren ins Sichtbare, die Stelle, an welcher die positive Lokalisierung von Objekten im Raum im Regress des unendlich Kleinen kollabiert? Die eingangs erwähnten fünf Diagramme am Ende eines Diskurses, der eigentlich um die Identität aller Punkte der Welt kreist, kommentieren Leonardos atemberaubenden Gedankengang und gehören zu den faszinierendsten Dokumenten der historischen Bildtopologie. Das erste Diagramm, das der Linkshänder Leonardo rechts außen zeichnete, markiert den Mittelpunkt des leeren Kreises. Als Schnittpunkt potenziell unendlich vieler Radien belegt dieser Mittelpunkt zugleich die Identität von Unendlichkeit und Einheit im Punkt (zweites Diagramm). Jeder von zwei beliebigen Radien gebildete Winkel läuft an seiner Spitze im Punkt zusammen, wie das dritte Diagramm zeigt, wobei hier der unsichtbare Punkt an der Konvergenzstelle nochmals schematisch und zugleich paradox mit Abstand über der Winkelspitze aufs Blatt gesetzt wurde – eine Dissoziation von Raumstelle (Winkelspitze) und unendlich Kleinem. Der Kollaps jeder Ausdehnung am Konvergenzpunkt von Linien bezeichnet Leonardos fundamentales optisches Paradox: die Punktkonvergenz der durch den transparenten Raum emittierten *simulacra* der Objekte im Auge. Das vierte Diagramm zeigt, dass der Schnittpunkt der Linien – gebildet von zwei Orthogonalen – ein unendlich Kleines markiert, das zugleich ›Teil‹ und ›kein Teil‹ dieser Bildfläche ist. Leonardo lässt daher den Schnittpunkt der beiden Linien ›leer‹ und setzt stattdessen einen winzigen Buchstaben *n*, für *nulla*, ein. Spektakulär ist Leonardos abschließendes Diagramm: Es zeigt, wie die Radien des Kreises (die nun die Kreislinie durchstoßen) auf eine ›leere‹ Mitte zulaufen, von der sie zugleich wie die Speichen eines Rades verschoben werden. Das unendlich Kleine des Punktes widersetzt sich der positiven Lokalisierung und hebt damit die Statik des euklidischen Raumes verstörend aus; der Punkt ist der Motor von Bewegung. – Was wir auf Bildern wahrnehmen, ist nie ›da‹, wo wir es zu sehen glauben. Der Punkt – Abgrund, Emergenz und Wirbel.

6 Vgl. Gottfried Boehm, Der Topos des Anfangs. Geometrie und Rhetorik in der Malerei der Renaissance, in: Ulrich Pfisterer, Max Seidel (Hg.), Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in der Künsten der italienischen Renaissance, München/Berlin 2003, S. 57.