



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 7 (2022): „Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik“ – Eine Relektüre Karl Joëls. Hrsg. v. Johanna Hueck und Harald Schwaetzer.

Cuozzo, Gianluca: Leonardo da Vinci und die Geburt der Naturphilosophie in der Renaissance. Eine Reise durch Bilder. In: IZfK 7 (2022). 61-95.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-c507-b298

Gianluca Cuozzo (Turin)

Leonardo da Vinci und die Geburt der Naturphilosophie in der Renaissance. Eine Reise durch Bilder

Leonardo da Vinci and the Birth of Natural Philosophy in the Renaissance. A journey through images

The “sfumato” is a new notion, both from an artistic and metaphysical viewpoint. Thanks to this concept, Leonardo brings the reflection on the nature of the cosmos to a level of surprising currency, thus overcoming the dichotomy between the human and the natural world (animals, plants, atmosphere, water, and rock formations). At the same time, the distinction between nature and supernatural reality is also questioned: nature is pervaded by the spirit, i.e., the incorporeal force that animates the entire universe, while the sacred turns out to be rooted in an original dimension that escapes any temporal computation. And it is to this union that such magnificent works such as *The Virgin of the Rocks*, the *Mona Lisa*, and *Saint Anne with the Virgin and Child* are inspired. They are pictorial treatises on the philosophy of nature that are inspired to the divine principle, which pervades creation. At the heart of this deep osmosis between natural exploration and the human-divine world is creativity of the artist, in whose works the world is spiritualized and perfected.

Keywords: Artistic Creativity, Water, Natural Necessity, Chaos, Marsilio Ficino, Giovanni Pico.

1. Das Sfumato und die ursprüngliche Landschaft

Das Sfumato als kreativer Spielraum der künstlerischen Annahmen überträgt sich in der Malerei in zwei Motive, die in Leonardos Werk gleichermaßen wesentlich sind: Das erste drückt sich in den Figuren im Vordergrund aus, deren Konturen zugunsten des Chiaroscuro und der verschwommenen Züge aufgehoben sind. Es handelt sich um das „teils farbliche, teils malerische Chiaroscuro“¹, das eines der Gebote Leonardos impliziert: „non far profili, non disfilare capelli“², woraus sich die Ambiguität der von Leonardo gemalten Gesichter mit ihrem flüchtigen Blick und ihren umschatteten Mündern ergibt, von denen sich schwer sagen lässt, ob sie lächeln oder von Melancholie erfüllt sind (**Abb. 1**); das zweite äußert sich in den Landschaften, die aus der Luft- und Farbperspektive gemalt sind, welche zu den innovativsten Lehren des *Trattato della pittura* von Leonardo zählt. Diese Perspektive überträgt sich in eine Realisierung der Hintergründe, die die ferneren Dinge undeutlicher und bläulicher erscheinen lässt³ und in die Farbeigenschaften der Atmosphäre taucht. Dies aufgrund der Menge an Luft (die immer eine bestimmte Dichtigkeit aufweist) zwischen dem Auge und zum Beispiel einer Berglandschaft in der Ferne. Man denkt sogleich an die *Felsgrottenmadonna*, insbesondere an ihre zweite Ausführung (1490-1506): Der Hintergrund zeichnet sich, chromatisch betrachtet, durch ein bedeutendes Verblässen der Farbe aus, sodass er den bläulichen Farbton annimmt, in dem die Landschaft unscharf, unfassbar und ätherisch wird und durch die „unendliche Kontinuität von Licht und Schatten“⁴ gleichförmig erscheint. Es handelt sich sozusagen um eine *atmosphärische Interpretation der Wirklichkeit*. Die Naturelemente werden unbestimmt, ihre Umrisse unscharf, wodurch das Ganze eine Unfassbarkeit gewinnt, die den darin eingeschlossenen Phänomenen Kontinuität verleiht. In dieser schwer fassbaren

¹ Caroli (2010: 25-26).

² Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, cap. CDLXXVII, 160. Zur Geschichte des Manuskripts und der Druckausgaben des *Trattato* ist daran zu erinnern, dass „Francesco Melzi gegen 1550 ein Manuskript mit dem Titel *Libro di pittura* aus achtzehn Handschriften Leonardos zusammenstellte, bevor seine Manuskripte zerstreut und verstümmelt wurden“. Guffanti (2007: 121b). Das von Melzi erstellte Manuskript ist heute bekannt als Cod. Vaticano Urbinate lat. 1270. Eine weitere Quelle der Zirkulation von Leonardos Kunstlehren ist das bereits zitierte, 1584 veröffentlichte *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura* von Giovanni Paolo Lomazzo, der zu den grundlegenden Vertretern der Wirkungsgeschichte Leonardos gehörte, mit Melzi befreundet war und einige Manuskripte Leonardos besaß. Sein Werk nimmt fast mit Sicherheit einen Teil des berühmten Paragone von Leonardo auf, „der nicht in den *Codice Vaticano Urbinate lat. 1270* einging, weil er vielleicht nicht zu Melzis Erbe gehörte und daher unzugänglich war“. Guffanti (2007: 81c). Die erste gedruckte Ausgabe des *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci erschien erst spät und ist Raffaele Du Fresne zu verdanken, der sie 1651 anhand des von Cassiano dal Pozzo gesammelten Materials in Paris publizierte; ergänzt wurde der Band durch *De Statua* von L. B. Alberti.

³ Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, cap. CCLVIII, 95.

⁴ Vgl. Arasse (1997: 275).

Umgebung verschwinden die Umriss des dargestellten Objekts, die Definition des Körpers entzieht sich dem Versuch des Betrachters, ihn visuell eindeutig zu erfassen. So werden die Hauptzüge des Dargestellten im Aufbau einer Atmosphäre abgebildet, in der sie sich, als Bilder farblich neu gestaltet, in ihre ureigenen chromatischen Eigenschaften aufzulösen scheinen.⁵

An dritter Stelle ermöglicht das Sfumato, das alles in eine „nebelhafte, grünlich-wässerige“⁶ Atmosphäre hüllt, die Aufhebung der Grenze zwischen der (aus Felsen, Wasser und Atmosphäre bestehenden) Naturlandschaft und dem transzendentalen, zeitlosen Ereignis, von dem die Natur ein Reflex und geologischer Schematismus wird. Dieses Resultat, das auf philosophischer Ebene von großer Bedeutung ist, möchte ich an zwei Beispielen veranschaulichen.

Das erste ist die *Hl. Anna selbdritt* (1510) (**Abb. 2**). Die Hl. Anna und Maria, die fast gleichaltrig dargestellt sind und deren Körper ineinander zu verschmelzen scheinen, und das Jesuskind, das ein Lamm am Ohr hält, als wollte es sich rittlings daraufsetzen (ein spielerischer Aspekt, der eine unvergleichliche Zärtlichkeit vermittelt), scheinen aus einer zeitlosen, vorgeschichtlichen Landschaft aufzutauhen. Sie treten am Ende einer unvorstellbaren Transformation der Erde aus den Schichten der Berggegend hervor; die heilige Geschichte scheint hier, aufgesogen von der Urlandschaft, die sie wie ein Felsrahmen umschließt, zu verschwinden. (Nebenbei gesagt, glaubte Leonardo nicht an die biblische Geschichte der Welt. In seinen Augen eines Wissenschaftlers war sie weitaus älter als die heiligen Schriften behaupten). Leonardo gelingt es in diesem Bild, die göttliche Zeugung „wie eine Energie und Bewegung, der drei Figuren entspringen“, physisch darzustellen, sodass „Jesus aus dem Körper Marias hervorzugehen scheint, die ihrerseits aus der Hl. Anna hervorgeht, alle drei [in einem einzigen Zusammenhang von Naturkräften] umschlungen“⁷, die die Landschaft auf überirdische Weise durchdringen.

Das zweite – bereits erwähnte – Gemälde ist die *Felsgrottenmadonna* (Paris, 1483-1489) (**Abb. 3**), ein Werk, das Leonardo 1483 von der Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis für die Mailänder Kirche San Francesco Grande in Auftrag gegeben wurde. In diesem Bild „hat jedes Naturelement an der göttlichen Offenbarung teil und sichert ihr höchsten Schutz und Geborgenheit, sowohl dank der Felsen, die eine gastliche Grotte zu formen scheinen, wie durch die von Wassern begrenzte und umspielte Wiese, die ein Lager für die wundersame Erscheinung schafft“⁸. Maria, der Engel, der Johannesknabe und das Jesuskind, Figuren einer menschlichen Welt „d’où s’évanouirait la parole (comme lorsque’on

⁵ Vgl. Zöllner (2003: 99).

⁶ Venturi (1942: XV).

⁷ Forcellino (2014: 172).

⁸ Tagliagambara (2010: 50).

observe un entretien à travers une vitre)⁹, werden von einer fast überirdischen Szenerie überragt. Die spitzen Felsen, die Monolithen aus weit hinter die Menschheitsgeschichte zurückreichender Zeit gleichen, verweisen erstaunlicherweise auf die erste Szene von *2001: Odyssee im Weltraum* (**Abb. 4**).

Das übernatürliche Geschehen steht in einer dynamischen, spiegelbildlichen Beziehung zu dem Landschaftshintergrund. Das eine ist ein Reflex des anderen. Das Ursprüngliche ist sowohl im geologischen Sinne (Urlandschaft) als auch als transzendentes und theophanisches Ereignis (die heilige Familie) gegeben, worin das Weibliche durch die Anspielung auf die Mutterschaft eine Schlüsselrolle spielt. Es besteht gleichsam eine Bewegung des wechselseitigen Fortschreitens („*admiranda in invicem progressionem divina*“¹⁰, würde Cusanus sagen), sodass – wie auch Pico schreibt – dieselben Flügel, mit denen die geistige und göttliche Liebe in die Tiefe der Erde hinabsteigt, „in lui essere quelle con le quali lui si è per elevare alla sublime contemplazione de’ misterii amorosi“¹¹. Die Natur ist also nicht nur Ausfaltung des Anfangs. In ihrer Ursprünglichkeit, die sie jeder menschlichen Zeitrechnung entzieht, ist sie metaphysische Kraft, Ausstrahlungszentrum des vielgestaltigen Lebens des Kosmos sowie Glied in der Kette der Wesen. Daher befördert sie den Aufstieg jeder kreatürlichen Entfaltung zu dem geistigen Ausstrahlungsmittelpunkt des Göttlichen (der göttlichen „*natura over necessità*“¹²). Die Hand Marias, in deren unberührtem Schoß natürliche Zeugung und Wunder der Geburt Christi ineinander übergehen, ist „symbolisch zum Schutz ausgestreckt“¹³ und stellt sich wie ein schützend-einender Mantel dar, durch den die Szene sich im irdischen Mittelpunkt sammelt. Dagegen deutet der Engel (der das segnende Jesuskind umarmt) mit seinem Finger auf den betenden Johannesknaben: ein Gleichaltriger dessen, den er als kommenden Messias ankündigen soll. In dieser ungeheuren Zeitraffung sind natürliche Geburt und soteriologisches Ereignis (Abstieg des neuen Adam auf die Erde) wunderbar vereint. Der Kreis des schweigenden Austauschs, der vom Rahmen/Vorhang einer zeitlosen Natur umschlossen ist, wird durch den überirdischen Blick des Engels durchbrochen, der sich uns zuwendet, damit wir Teil dieses kosmischen, gott-menschlichen Geschehens werden. Die Leinwand wird von einer vorgeschichtlichen, ungastlichen Landschaft beherrscht, in der keine Spur menschlichen Lebens Platz hat. Aus ihrer Tiefe entwickelt sich das Geschehen horizontal auf den Darstellungsvordergrund hin, in dem die Vorgeschichte (bzw. das Urchaos) sich schließlich in der

⁹ Chastel (2008: 42).

¹⁰ Cusanus: *De coni.* I c.4 (h III, n. 16, lin. 6). Die Werke des Cusanus werden, so nicht anders angegeben, nach der kritischen Edition in einer in der Forschung gebräuchlichen und bekannten Weise zitiert nach: Nicolai de Cusa, *Opera Omnia*, iussu et auctoritate Academiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita (h).

¹¹ Pico: *Commento sopra una canzone de amore*, Stanza I, 123-124.

¹² Leonardo da Vinci: *Cod. Windsor*, fol. 19074r.

¹³ Pedretti (2014a: 46).

Sanftheit einer vergeistigten Materie (in dem von Pico als „*gratia*“ der Gesichter bezeichneten Sinn) bändigen lässt.

Dass ein fortwährender gegenseitiger Austausch zwischen Natur und Übernatur stattfindet, wird durch die Hand Marias belegt, deren Geste „auf die analogische Reflexion Leonardos zur Verzweigung der Bäume anspielt“¹⁴, von der es im *Trattato della pittura* heißt: „le ramificazioni delle piante, alcune, come l’olmo, sono larghe e sottili ad uso di mano aperta in iscorto“¹⁵.

Der offenkundigste Unterschied zwischen den beiden Versionen des Gemäldes besteht in der Blickrichtung des Engels, der in der späteren Ausführung nicht mehr mit dem Finger deutet und in seiner ungelösten Selbstreferenzialität verschlossen bleibt. In der Londoner Fassung, „in der die Formen sich dank des Mondlichts und eines kalten Farbzusammenspiels rein abzeichnen“¹⁶, scheint seine Rolle in der Immanenz der Darstellung wie einer Person unter anderen aufzugehen. In der des Louvre verdeutlicht der Engel mit seiner Gestik (vor allem Augen und Hände) dagegen die Öffnung der gemalten Szene auf die Welt der Betrachter, wo das natürlich-metaphysische Geschehen sich im *mundus hominum* fortsetzt und zur Geschichte wird und jeweils, von Betrachter zu Betrachter, in unserer Gegenwart ausgelegt wird. Das Ganze wird von einem gestischen Rahmen zusammengehalten, der sich in der Senkrechten entfaltet und aus einem Übereinander der Hände und Fingerzeige besteht: von unten die rechte Hand Jesu (an der zwei Finger, Mittel- und Zeigefinger, vor den anderen vorstehen), dann die des Engels (der einzige ausgestreckte Zeigefinger) und schließlich die Linke Marias, die sich wie eine beeindruckende Krallen öffnet, als wollte sie das segnende Kind vor der prophetischen Vision des Kreuzes schützen, deren Träger der kleine Johannes ist. Doch Marias Hand scheint weniger ein Glied zu sein als ein Kräftefeld, das die Zeit anhält und die Geschichte – die entropisch-natürliche wie die transzendent-erlösende, deren Angelpunkt Tod und Auferstehung des Gottessohns sind – ihrem gemeinsamen Schicksal im gekreuzigten Christus entzieht: ihrer „Heimkehr oder Rückkehr ins Urchaos“¹⁷, aus dem alles seinen Ursprung nahm. Vielleicht handelt es sich um eine Projektion von Leonardos eigener Hand, die mit leichtem Pinsel, geübt in der göttlichen Proportion und der Ausgewogenheit, die das „direkte Gegenteil“ gewährt, das verheerende Werden, die „verzehrende Zeit der Dinge“¹⁸, im Bild festhalten und in einer Form bannen wollte.

Wo diese ideale Kontinuität, deren Dynamik den Betrachter miteinbezieht, nicht besteht, kann das Heilige – um in seinem Ewigkeitswert erkannt zu werden – auf den traditionellen Schmuck des Heiligenscheins, der vielleicht in späteren

¹⁴ Ders. (2014b: 13).

¹⁵ Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, cap. DCCCXXIII, 264.

¹⁶ Tagliagalamba (2010: 204).

¹⁷ Leonardo da Vinci: *Cod. Ar.*, fol. 156v.

¹⁸ Ders.: *Cod. Atl.*, fol. 71 ra (195r).

Jahrhunderten zur zweiten Version hinzugefügt wurde, ebenso wenig verzichten wie auf den Kreuzesstab, den der kleine Täufer trägt. Beide sind Merkmale einer statischen, traditionell feierlichen Darstellung.¹⁹ Hinzu kommt in der Londoner Version das Band, das die zum Gebet gefalteten Hände des Täufers bedeckt, der aus dem Johannesevangelium „ecce agnus Dei qui tollis peccata mundi“ (*Joh* 1,29) zitiert. Dieser Aspekt entspricht Leonardo so wenig wie das vergoldete Kreuz, das viel zu klare und deutliche Umrisse aufweist, um mit den Vorstellungen des Künstlers von der Malerei vereinbar zu sein. Die Londoner Version der *Felsgrottenmadonna* beruht also nur äußerlich auf den naturphilosophischen Studien Leonardos. Sie erscheinen eher wie ein gelehrtes Zitat und weniger wie die authentische ikonologische Grundlage des Bildes. Dass das Wunder der „Koinzidenz“ – worin nicht nur das Heilige und das Profane, sondern sogar die prophetische Dimension und die Ankunft Christi zusammengehen – hier zerbricht, lässt sich an den Zügen der beiden jungen Hauptfiguren erkennen: Jesus und der hl. Johannes sind keine spiegelbildlichen Figuren mehr, sondern unterscheiden sich sowohl ihrem Aussehen nach (die Haare sind der wichtigste prägende Zug jeder Figur) wie nach Alter und Ausdruck. Es ist das Zeichen einer Kluft zwischen den beiden Geburten, der irdischen und der himmlischen, auf denen die Geschichte der beiden *civitates (hominum et Dei)* beruht.

Wie in anderen Bildern, die mit Sicherheit von Leonardos Hand stammen, haben auch hier Heiliges und Profanes an ein und derselben ursprünglichen Kraft teil, von der sowohl die Felsen und Vegetation als auch die Geburt Christi abhängen. Christus ist sitzend inmitten einer üppigen Blumen- und Pflanzenwelt dargestellt, die ihren Saft aus dem Wasser bezieht, zu dem hin die Felsen abfallen. Es ist das letzte Resultat einer Wirklichkeitsentwicklung, die das beseelende Prinzip aufzunehmen sucht, dessen Entfaltung und geo-chronologischer Reflex sie ist. So scheint „das unglaubliche Spiel zwischen Menschlichem und Göttlichem, das die christliche Religion im eigentlichen Sinn prägt, hier durch die Natur selbst erzeugt zu sein“²⁰. Giovanni Pico würde sagen, dass der Engelsgeist, von dem die vernünftige Seele herrührt, das Ergebnis des ersten Abstiegs des göttlichen Prinzips in die Welt ist. Hervorgebracht wurde dieser edle Geist durch die Ideen, die zunächst im göttlichen Prinzip vereint waren, das keine Andersheit und Differenz kennt. Dann nahmen sie im Engelsgeist Gestalt an, welcher der göttlichen Liebe gleicht, der alles entspringt: „la natura angelica non è altro che esse idee“²¹, die im theophanischen Abstieg des Prinzips vor allem in einer „natura informe“ enthalten sind, und zwar wegen der

¹⁹ Einen Beleg, schreibt C. Marani, liefert die Tatsache, dass „die von Vespino ausgeführte getreue Kopie der Londoner Version, die in der Ambrosiana aufbewahrt wird und von Kardinal Federico Borromeo beauftragt wurde, weder die Heiligenscheine noch den Kreuzesstab von Johannes dem Täufer und natürlich nicht die rechte Hand des Engels aufweist“: Marani (2003: 11).

²⁰ Donà (2019: 28).

²¹ Pico: *Commento sopra una canzone de amore*, libro II, cap. XII, 72.

„opacità della natura ottenebrata“ der sublunaren Welt²². Dank des Verlangens nach Schönheit, das die Liebe durch die Engelswirkung hervorbringt, verwandelt sich der unbestellte Garten, in dem wir leben – „materia piena di tutte le forme, ma confuse e imperfette“²³ – in die „Gärten Jupiters“, ein wahres Paradies des geistigen Lebens. Dort herrschen Friede und Erquickung des Engelsgeistes und die Ideen sind darin gepflanzt wie die Bäume in einem Garten.²⁴

Di qui nasce poi che essa mente angelica, adornata già di quelle idee, dagli antiqui fu chiamata paradiso, che è vocabolo greco e significa quello che appresso a noi giardino; e coloro che tutti sono nella vita intellettuale e, sorti già sopra la natura umana, simili fatti agli angeli, del contemplare si nutriscono, fur detti essere in Paradiso.²⁵

2. Engel und der Lebenssaft Wasser: zwischen Leonardo und Pico

Das belebende Wirken des Engels äußert sich im Übergang von den rauen, kahlen Felsen, die in „fast mondartige Farben“²⁶ getaucht und jeder Präsenz des Geistes feindlich sind, zur üppigen Natur im Vordergrund, in der bedeutende Anspielungen auf die paradiesische Dimension nicht fehlen. Als Einheit der *species intelligibilis* wendet er sein Gesicht (in dessen Glanz sich der erste Strahl der Göttlichkeit widerspiegelt) dem Himmel der *humana ratio* zu („caelesti animus ratione pollens; angelicae mentis participatio“²⁷). Im *Heptaplus* von Pico wird dieses Wirken durch die lebenspendende Tätigkeit des Wassers symbolisiert. Denn hier verdient die Erde den Namen *karg*, während „das Prinzip [...] bei seinem ersten In-Erscheinung-Treten Gras, Früchte und Bäume hervorbringt“, und so wird die felsige Erde fruchtbar. „Tunc fertilis, tunc fecunda eorum praesertim quae a vegetali natura sunt, cuius munera auctio, nutritio et generatio.“²⁸ Der Engel als Bote und Vermittler der fruchtbaren Potenz des Prinzips verdient wie „der Planet des Saturn [...] die Bezeichnung Wasser“²⁹, während der vernünftigen Seele die des Himmelskreises (bzw. *orbis ratiocinationis*)³⁰ zukommt. Das Wasser, das in die „tiefen Höhlenregionen der Welt“³¹ eindringt, spendet der zunächst trockenen und

²² Ebd.

²³ Ebd. II. cap. XIII, 76.

²⁴ Ebd. II, cap. XII, 73.

²⁵ Ebd.

²⁶ Donà (2019: 26).

²⁷ Pico: *Heptaplus*, Expositio V, cap. VI, 304.

²⁸ Ebd., Expositio secunda, cap. II, 232.

²⁹ „Nam et nonus orbis et Saturni planetes, ut declaravimus, aquarum sibi appellationem vendicant“. Ebd.: Expositio secunda, cap. II, 230.

³⁰ Ebd., Expositio quarta, cap. I, 270.

³¹ Busi / Egbi (2014: 193).

leeren Weltenmaschine neben dem pflanzlichen Leben „vivam substantiam et rationalem, participem intellectus“³².

Und von Wasser, dem „Lebenssaft der Erdmaschine“³³, ist Leonardos Bild voll. In erster Linie ein Fluss, der von den nebelumhüllten Bergen herabfließt und mit dessen „unbändigem Lauf“³⁴ die durch Erosion gegrabenen und „gesägten“ Steiufer – „quelli cava e fa ruine grandi“³⁵ – und die durch die Kraft des Flusses gebildeten Höhlen Gestalt angenommen haben. Mit seinem ungestümen Lauf gräbt das Wasser³⁶ verschiedene Hohlräume in die Felsen, die es auf seinem Weg trifft, und formt die Ufer „in circolo“³⁷ durch „frusso e refrusso“³⁸. Zuletzt sammelt sich das Wasser, nachdem es durch den Regen angeschwollen ist, und überschwemmt in der Ebene einen Graben „in runder Form“³⁹ und von „großer Tiefe“⁴⁰, wie in dem Wasserloch zu Füßen Jesu auf der *Felsgrottenmadonna*. Das Felsbecken ist der Ausgang einer langsamen Transformation und Modellierung der Landschaft. Nach dem ungestümen „scaricamento delle turbolenze“⁴¹ beruhigt sich das Werden auf der Bildoberfläche in den harmonisch in sanften Halbschatten getauchten Formen, die sich nur leicht auf der bronzenen Wasserfläche spiegeln.

Wasser und Himmel sind an diesem Punkt der Überlegung für Pico zwei Nuancen ein und desselben metaphysischen Prinzips. Sie sind der erste und zweite (intellektuelle) Reflex der göttlichen Quelle von Licht, Ordnung und Schönheit, die das unförmige Leben des Kosmos – soweit es der Kreatur möglich ist – in den Akt überführt, dessen klarstes Bild das vielfältige, üppige Leben des Eden ist. Die Engelsvernunft, deren einende Kraft sich im Auge und Sehvermögen konzentriert – „mentes esse quasi oculos“⁴², schreibt Pico –, ist der Himmel, der die Welt wie ein Meer dichter, glänzender Schönheit überspannt, „quae sunt super caelum“ der menschlichen Vernunft⁴³; dagegen gewinnt der Wasserspiegel zu Füßen Jesu unbestimmte, fast atmosphärische Züge und verschmilzt farblich mit dem Luft- und Felshintergrund der Landschaft. Den *Conclusiones nongentae* (1486) nach handelt es sich also um *supercoelestis aquae*, die „mirabilium virtutum super

³² Pico: Heptaplus, Expositio secunda, cap. VI, 240.

³³ Leonardo: Ms. A, fol. 95r.

³⁴ Ders.: Leic., fol. Iv; vgl. Ders. (2001: 142).

³⁵ Ders.: Ms. A, fol. 23A; vgl. Ders. (2001: 144).

³⁶ („consuma e cava allargando“): Ders.: Ms. A, fol. 59r; vgl. Ders. (2001: 145-146).

³⁷ Ders.: Ms. A, fol. 59r; Ders. (2001: 146).

³⁸ Ders.: Ms. A, fol. 55v.

³⁹ Ders.: Ms. A, fol. 59B; vgl. Ders. (2001: 147).

⁴⁰ Ders.: Ms. I, fol. 75 (27)r; vgl. Ders. (2001: 150).

⁴¹ Ders.: Cod. Atl., fol. 433 (160v.a.); vgl. Ders. (2001: 170).

⁴² „Quod enim est oculus in rebus corporeis, id ipsum est mens in genere spiritali“. Pico: Heptaplus, Exp. III, cap. I, 288.

⁴³ Ebd., Exp. III, cap. I, 274.

contemplativos homines bonae voluntatis“⁴⁴ fallen lassen. Außerdem sind die Himmel, anknüpfend an die Lehren der Kabbalisten, dem Nichtwiderspruchsprinzip zum Trotz „ex igne et aqua“⁴⁵: Sie befruchten und erleuchten das Leben der Erde.

Die Luftperspektive Leonardos scheint im Grunde von der hermetischen Ontologie Picos⁴⁶ und von seinem Anliegen abzuhängen, die Schönheit mit der „contrarietà unita“ und der „discorde concordia“ gleichzusetzen.⁴⁷ Dank dieses Kunstgriffs gehen die in ihren Konturen unbestimmten Naturelemente ineinander über, da Leonardo alles durch fließende Farbübergänge abdämpft. Diese Atmosphäre der Unbestimmtheit ermöglicht es der Wirklichkeit, sich wie ein Gradient zu entwickeln, der in ein dichtes, schaumiges Meer getaucht ist wie regenschwere Wolken bei Sturm, von denen das Wasser „non discende integralmente a terra, ma vapore in gran parte e s’infonde coll’aria“⁴⁸ und sich „in fumo, over nebbia“⁴⁹ verwandelt. Der Gradient verläuft entlang der ontologischen Achse einer einzigen Seinskette, die von der schweren Materie (des Hintergrunds) unmerklich in die geistige Harmonie hinüberführt (die heilige Familie im Vordergrund, deren Bedeutungsdynamik im Spiel der Blicke, Hände und des angedeuteten Lächelns aufgeht). Pico schreibt: „Deus autem unitas unde ad angelum et esse et vita et omnis perfectio derivatur“⁵⁰, während die höchste Engelschar die des überhimmlischen Wassers ist, dessen Helligkeit der *fons ignis* nahekommt: Durch einen lebenspendenden Lichtregen „perficiunt et fecundant [diese Gott nächsten Engel] ad tantam saepe felicitatem, ut non salutare iam herbas, sed ipsum germinet Salvatorem, et non una virtus, sed Christus, plenitudo omnium virtutum, formetur in nobis“⁵¹.

Das Leben der Pflanzen und die Tugend Christi wurden gleichermaßen von der Engelskraft des Wassers hervorgebracht – eine kühne Annäherung, die jedoch tiefe metaphysische Gründe hat. Sie wurzelt in einer vielschichtigen Naturphilosophie,

⁴⁴ Pico: *Conclusiones nongentae*, *Conclusiones Magicae* numero XXVI, 6, 118.

⁴⁵ Ebd., *Conclusiones Cabalisticae* numero LXXI, 67, 141.

⁴⁶ Auch C. Pedretti bemerkt, dass Leonardo sich den komplexen Thesen Picos zu der Zeit genähert habe, in der seine eigene kosmologische Vision Gestalt annahm, „die mit großer visueller Ausdruckskraft im Hintergrund seiner späteren Bilder, der *Gioconda* und der *Sant’Anna*, und in den letzten sogenannten Sintflutzeichnungen zum Ausdruck kommt“. Pedretti (2014a: 15). An anderem Ort hebt Pedretti hervor, dass die einzige gesicherte Angabe, um begründetermaßen von einer Beziehung zwischen Pico und Leonardo auszugehen, der Hinweis im *Manoscritto G* des Institute de France, fol. 34r, ist, wo es im Kommentar zu einigen Betrachtungen über den „raggio della luna col simulacro del sole“ heißt: „El Pico ne diè le sue opinioni“ (um 1510). Ders. (2005: 2-3). Eine mögliche Beziehung zwischen Leonardo und Pico bezüglich des Wasser-Themas wurde von G. Ferri Piccaluga nahegelegt (2005: 41).

⁴⁷ Pico: *Commento sopra una canzona de amore*, cap. VIII, 65.

⁴⁸ Leonardo da Vinci: *Cod. Leic.*, fol. 14r; vgl. Ders. (2001: 135).

⁴⁹ Ebd., 24r; vgl. Ders. (2001: 174).

⁵⁰ Pico: *Heptaplus*, Exp. III, cap. III, 250.

⁵¹ Ebd., cap. V, 262.

in der das theologische Thema kein bloßes Beiwerk ist. Ist es vielleicht ein Zufall, dass das Christuskind auf Heilpflanzen, Anemonen (Symbol der Kreuzigung wegen ihrer roten Farbe), Bittersüßem Nachtschatten, Primeln und Akeleien sitzt, wobei Letztgenannte auf die Verbindung der menschlichen und der göttlichen Natur anspielen?⁵² Ganz zu schweigen vom Jasmin, „der aus vielerlei Gründen mit der hl. Jungfrau assoziiert wird: Er präsentiert sich fast ebenso als Marienblume wie die Rose, weil er im Mai zu blühen beginnt; seine weiße Farbe, die auf die unbefleckte Empfängnis anspielt, geht mit seiner Sternenform einher (ein klarer Verweis auf die Litaneien, in denen die Jungfrau als *Stella Maris* bezeichnet wurde), aber auch mit der Kreuzform (einer Anspielung auf die Passion und die Prophezie ‚eines Schwertes, das durch die Seele dringen wird‘ (Luk 2,35b); außerdem spielt die Blüte auf die Anmut, die Eleganz und insbesondere auf die göttliche Liebe an, weil sie sich mit dem Gang der Sonne öffnet und schließt“⁵³.

Der Engel kennt die Geheimnisse der Welt. Sein Blick, der „zur Entdeckung von etwas Wunderbarem einlädt“⁵⁴, vermittelt uns das Gefühl der tiefen Einheit der Kräfte, die die gesamte Wirklichkeit regieren, und erinnert (mit Händen und Blick) an die Spiegelungen, in denen die geschaffene und die ungeschaffene Natur, *creare et creari*, das (überhimmlische) Wasser und der (vernünftige) Himmel, „*corporis nocturna et mattutina animi natura*“⁵⁵, Prophezie und messianische Dimension gegenseitig aufeinander verweisen. Aus allen Dingen spricht hier die einzige „*natura over necessità*“⁵⁶, die Dimension, die die verschiedenen Ebenen der Bilddarstellungen Leonardos verbindet (insbesondere entropische Hintergründe und Anmut der menschlich-göttlichen Figuren). Ein großartiger Gesang an die Schönheit der Schöpfung, in der metaphysischen Kraft vereint, die über die leisen Winke der Augen, Hände und lächelnden Münder bis zu uns gelangt. Und wenn die menschliche *ratio* diese geistigen Keime mit wahrer Liebe aufnimmt, wird in der Welt der neue Garten Eden erblühen: In seiner Mitte sticht die Venus/himmlische Jungfrau als Bild einer ewigen, geistigen Schönheit hervor. In dem von Engelswasser umgebenen Garten, schreibt Pico, schafft so die Schönheit – „*formata in prima dal divin volto*“ – ihre üppige Heimstatt; wie es in den von Pico kommentierten Versen von Benivieni heißt, „*nasce Venere qua giù, la cui bellezza / splende in ciel, vive in terra, el mondo adombra*“⁵⁷; und das Auge als Symbol der menschlichen Seele „*come raggio di sol sott’acqua el vede*“⁵⁸.

⁵² Zucchi (2019: 137-138).

⁵³ Tagliagalamba (2010: 55).

⁵⁴ Dies. (2014: 204).

⁵⁵ Pico: *Heptaplus*, Exp. IV, cap. I, 272.

⁵⁶ Vgl. Kemp (2006: 284).

⁵⁷ Benivieni: *Canzona de lo amore celeste e divina*, Stanza V, 18.

⁵⁸ Ebd., Stanza VIII, 21.

3. Übermenschliche Natur: Blick aus der anderen Welt

Die *Felsgrottenmadonna* von Leonardo könnte aufgrund einiger prägender Landschaftselemente außerdem durch Seiten des zweiten Buchs der *Docta ignorantia* von Cusanus inspiriert worden sein. Auf diesen Seiten stellt Cusanus fest, dass im Universum andere, mehr oder weniger menschenähnliche Formen fremder Intelligenz durchaus wahrscheinlich sind (jedenfalls würden sich diese Wesen nur durch quantitative Grade an Scharfsinn, nicht aber der Essenz nach von uns unterscheiden). Cusanus schreibt diesbezüglich, seiner *ars comparationis* treu, dass diese Bewohner ferner Sterne nur vermuten könnten,

daß in der Region der Sonne eher sonnenhafte, helle und erleuchtete, geistige Bewohner sind, geistigere auch als in der Mondregion, wo sie eher mondhaft sind und als auf der Erde, wo sie stoffhafter und dichter sind. Demnach wären jene geistigen, sonnenhaften Naturen mehr in der Wirklichkeit und weniger in der Möglichkeit, die erdhaften mehr in der Möglichkeit und weniger in der Wirklichkeit, die mondhaften bewegten sich in der Mitte.⁵⁹

Wenn es sich so verhält, kann man sich auch fragen: Ist es denn absolut sicher, dass die Verkörperung des Verbum historisch auf der Erde und insbesondere in dem (noch sehr potenziellen und mit einer matten Intelligenz begabten) Vernunftwesen stattgefunden hat, das wir Mensch nennen? Der Kardinal von Kues ging nicht so weit, sich eine solche Frage zu stellen. Die religiösen Gemälde Leonardos, still und ebenso rätselhaft wie die auf ihnen dargestellten Figuren, scheinen von einer solchen Frage durchdrungen zu sein, die jede Gewissheit zu erschüttern vermag. Nicht dass die Erde dadurch erniedrigt würde. Im Gegenteil, wie schon bei Cusanus muss sie „una stella quasi simile alla luna [sein], e così proverai la nobiltà del nostro mondo“⁶⁰. Das Heilige geht in diesem Sinn gleichsam gestärkt aus seinen Bildern hervor, die eine außergewöhnliche Symbiose zwischen Natur und Göttlichkeit schaffen, zu der nur wenige Autoren – neben seinem Rivalen Michelangelo vielleicht Giorgione di Castelfranco⁶¹ – fähig waren. Die Welt ist voll der göttlichen Kraft, der etwas Geheimnisvolles eignet; umgekehrt ist die heilige Geschichte jedoch nur ein Aspekt dieses kosmischen Geschehens, in dem der Natur als göttlicher Kraft die absolute Hauptrolle zukommt. Vielleicht ist das berühmte Porträt des *Bacchus* (*San Giovanni Battista nel deserto nelle vesti di Bacco* oder *Bacco su un precedente San Giovanni Battista*, um 1510, Museum des Louvre) das Symbol dieser problematischen Osmose zwischen antithetischen

⁵⁹ „Minus autem de habitatoribus alterius regionis improportionabiliter scire poterimus suspicantes in regione solis magis esse solares, claros et illuminatos intellectuales habitatores, spiritualiores etiam quam in luna, ubi magis lunatici, et in terra magis materiales et grossi; ut illi intellectuales naturae solares sint multum in actu et parum in potentia, terrenae vero magis in potentia et parum in actu, lunares in medio fluctuantes“. Cusanus: *De docta ign.* II, 171 (h I, p. 108, lin. 13-19).

⁶⁰ Leonardo da Vinci: Ms. G, fol. 56r.

⁶¹ Vgl. dazu Cuzzo (2020).

Seinsebenen. Heiliges und Profanes gehen ineinander über, während die Wüste sich in ein Paradies aus Pflanzen, Bäumen und wilden Tieren in der Ferne verwandelt, wo die Landschaft – wie sehr oft bei Leonardo – zwischen bläulicher Luft und Wasser zu Füßen der Berge schwimmt. Dieser Bacchus-Johannes wirkt wie eine Vorwegnahme der Vorstellung vom gekreuzigten Dionysos in Nietzsches Wahnbriefen, worin der (durch die üppige Vegetation symbolisierte) Rausch des Wissenschaftlers für das kosmische Leben mit der metaphysischen Sensibilität des Philosophen für die geistigen Grundlagen der Welt einhergeht. (Dieses Moment wird durch die Geste des Heiligen evoziert, der mit dem Zeigefinger auf ein Kreuz deutet, das in der Darstellung völlig fehlt; nur ein knotiger Holzstock steht an seiner Stelle). In diesem Sinn wurde festgestellt:

Leonardo da Vinci war der am wenigsten heidnische der Renaissancekünstler, aus dem einfachen Grund, dass er sich nie mit der Oberfläche der Dinge zufriedengab, sondern in jedem Augenblick versuchte, deren Wesen zu durchdringen [...]. Leonardo erblickte in der Wirklichkeit weniger die Fülle und Schönheit einer körperlichen Umarmung als vielmehr ihr Geheimnis und ihre Analogie mit der schaffenden Tätigkeit der Natur.⁶²

Das Sfumato hebt also nicht nur die Distanz zwischen Natur und Übernatur, zwischen Heiligem und Profanem auf, sondern schwächt auch den qualitativen Unterschied zwischen den Planeten ab, deren Differenz sich nur auf ihren Grad (*quantum*) an Luftglanz bezieht. Von der Sonne bis zur winzigen Erde entfaltet sich „ein geeinter und kontinuierlicher Kosmos“ – eine Lehre, mit der Leonardo sich Nikolaus von Kues anschließen würde.⁶³ Leonardos Landschaften sind im Grunde nicht völlig irdisch. Seine Engel haben etwas Rätselhaftes, ihre Gesten sind anhand einer Semantik zu entziffern, die sich nicht im traditionellen religiösen Bedeutungsrepertoire zu erschöpfen scheint. In gewisser Hinsicht malt Leonardo Landschaften entsprechend der plötzlichen, den philosophischen Lehren der Zeit entspringenden Ausweitung der Grenzen des Universums und hat voll und ganz an dem Ausschnitt der Kosmologiegeschichte teil, die von Cusanus bis Bruno, von Kopernikus bis Galilei reicht. Anspielungsreich spiegelt seine Kunst – gleichsam *in aenigmate* – diese Ausweitung der Grenzen des Universums wider, in der die Erde ein Planet unter anderen wird. Dieser herrliche und außerordentlich alte Planet bezieht in seine Felsgebilde und Sedimente Spuren des Geistes ein, die wie vorgeschichtliche Fossilien jedes menschliche Datierungsvermögen übersteigen.

Insbesondere Leonardos berühmte *Lalde al Sole* enthüllt das cusanische Werk als Quelle seiner kosmologischen Auffassung (vielleicht durch die Vermittlung Ficinos, für den die Sonne „*perspicuam Dei statuum in hoc templo mundano*“⁶⁴ ist). Im ganzen Universum gibt es „keinen Körper von größerer Helligkeit und Tugend als diesen; sein Licht erhellt alle Körper, die sich im Universum teilen,

⁶² Clark (1967: 247).

⁶³ Arasse (1997: 104).

⁶⁴ Ficino: *De Sole*, cap. IX, 970.

alle Seelen rühren von ihm her und keine andere Wärme, kein anderes Licht ist in der Welt“⁶⁵. Es gibt, um es mit Ficino zu sagen, ein einziges sinnliches und intelligibles Licht, durch das sich die ganze Wirklichkeit mit Leben füllt: „lux quidem intelligibilis in mundo supra nos incorporeo, id est, purissimus intellectus. Lux autem sensibilis in mundo corporeo, id est, lux ipsa solaris“⁶⁶. Auf diesem Denkweg stellte noch Robert Fludd die Sonne an den Schnittpunkt von zwei Pyramiden, die des Lichtes (bzw. „piramis lucida et formalis“) und die der Dunkelheit (die „ihre Basis auf der Erde hat“), als Wohnstatt der lebenspendenden Seele der Welt⁶⁷ (**Abb. 5**). Das ungeschaffene Licht „posuit tabernaculum suum“⁶⁸ in diesen Zwischenort zwischen Mond und Erde, schreibt Ficino:

[...] imo haec sphaera aequaliter parte tum superiore tum inferiore, perfectionem consonantiae magis perfectae accipit.⁶⁹

Außerdem ist die Erde – fährt Leonardo in seinem Lob unter Anspielung auf Formeln, wie Nicolas Cusanus sie diesbezüglich im zweiten Buch von *De docta ignorantia*⁷⁰ verwendet hat, fort – „weder in der Mitte des Sonnenkreises noch in der Mitte der Welt“, und könnte jemand sie von außen sehen, „parrebbe e farebbe ofizio che la Luna a noi“⁷¹. Das heißt, unsere Welt würde wie der Mond strahlen; die Erde ist ein Planet, der vielen anderen im endlosen Raum des Himmels gleicht. Gibt es im Übrigen in unserer Welt keine alten Landschaften, die uns aufgrund ihres Alters und ihrer Unwirtlichkeit an die kahlen Böden ferner Gestirne erinnern? Und gibt es im Gegenteil nicht auch Ausschnitte, die den Geist aufgrund ihres wunderbaren Lebensüberschwangs zu den Anfängen der paradiesischen Erfahrung zurückbringen? Und könnte es dann nicht sein, dass die Stratifizierung, die Leonardo dazu bewog, Johannes den Täufer in Gestalt des Bacchus zu übermalen, einer *duplex theoria* des Bildes entspricht, vor deren Hintergrund ein und dieselbe Welt aus der Perspektive der *piramis lucis* und der *piramis tenebrae* gesehen wird?

4. Atmosphärische Landschaften und ontologische Übergänge: Die gotterfüllte Natur

Für eine konkrete Anwendung der Regel der Luftperspektive, durch die der Abstand zwischen den Welten verschwimmt, reicht es, die Aufmerksamkeit nochmals dem Landschaftshintergrund der *Hl. Anna selbdritt* (**Abb. 2**) zuzuwenden.

⁶⁵ Vgl. Vasoli (1973); Garin (1973: 664-684).

⁶⁶ Ficino: *De Sole*, cap. X, 971.

⁶⁷ Fludd: *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia in duos Tractatus divisa*. Bd. I, 81.

⁶⁸ Ficino: *De Sole*, IX, 971.

⁶⁹ Fludd: *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia in duos Tractatus divisa*. Bd. I, 82.

⁷⁰ Arasse (1997: 407).

⁷¹ Leonardo da Vinci: Ms. F, fol. 5r.

Die am weitesten vom Auge entfernten Berggipfel gehen unmerklich in die bläuliche Helligkeit der Luft über und schaffen eine Tiefenwirkung, die auf jede Übereinstimmung mit starren geometrischen Schemas zu verzichten scheint. Diese Abschattungen lösen sozusagen „das greifbare Dasein der sinnlichen Welt – der Welt des Augenblicks und der Vordergründe – endgültig in atmosphärischen Schein [auf]. Die Linie verschwindet aus dem tonigen Bilde“ und dem Blick enthüllt sich die „reine formvolle Unendlichkeit“⁷². Diese verliert fraglos an Präzision, gewinnt aber an Schönheit und Reiz. Hier wird das Unvermögen der Kunst, den Wahrnehmungsgegenstand im quantitativen Sinne gemäß der Ferne-Nähe sowie in den verschiedenen Größengraden der *perspectiva artificialis* genau wiederzugeben, um „das Nahe fern erscheinen zu lassen und das Kleine groß“⁷³, daher die *felix culpa* der leonardischen Kunst. Diese führt das malerische Wissen zu einer neuen ontologischen Dimension, in der das Sfumato eine zugleich theoretische und praktische Errungenschaft ist, die die engen Grenzen der „prospettiva lineale“ auf der Ebene der proportionalen Darstellung der Form in neue Möglichkeit verwandelt: Linienperspektive, die, wie Leonardo schreibt, „si estende nell’ufficio delle linee visuali a provare per misura quanto la cosa seconda sia minore che la prima, e la terza che la seconda, e così di grado in grado sino al fin delle cose vedute“⁷⁴. Diese auf der Wissenschaft der Sinne und auf Praxis beruhende ästhetische Errungenschaft führte Leonardo „über das hinaus, was er in Begriffe zu fassen vermochte“⁷⁵.

Was dank der Luftperspektive aus Leonardos Hand hervorgeht, ist im Grunde eine Zwischenwirklichkeit, in der Menschliches und Göttliches, Natur und Übernatur einander durch das Verschwimmen ihrer Umrisse jenseits logischer Gegensätze begegnen. Die porträtierten Körper der Jungfrau, der hl. Anna und des Kindes tauchen – in einem wunderbaren Schnitt dargestellt, der die genaue Stratifizierung des Geländes wiedergibt – aus dem Boden empor wie eine erstaunliche geologische Konkretion in Form einer „breiten Pyramide“⁷⁶. Die Natur findet darin im Sinne der göttlichen Proportion und geistigen Harmonie ihre Vollendung: ein äußerstes Erblühen des ihr innewohnenden *nisus formativus*.⁷⁷ In all ihrer

⁷² Spengler (1990: IV, 324).

⁷³ Leonardo da Vinci: Trattato della pittura, cap. XXXIX, 31.

⁷⁴ Ebd., cap. CDLVI, 151.

⁷⁵ Luporini (1997: 125).

⁷⁶ Venturi (1942: XV).

⁷⁷ Zum Begriff der göttlichen Proportion bzw. Proportionalität ist auf Luca Pacioli, den „maestro Luca“, zu verweisen, wie Leonardo ihn nannte. Pacioli, der ein bekannter Kenner der cusanischen Schriften war, verfasste das Werk *De divina proportione*, für das Leonardo die platonischen Körper mit äußerster perspektivischer Konkretheit zeichnete, sodass er ihnen dank Licht- und Schattenspielen die richtige Symmetrie verleiht. Ich beziehe mich auf die venezianische Ausgabe von 1509, übers. und erläut. von C. Wintenberg, italienischer und deutscher Text, Wien 1889 (Anastatischer Nachdruck Nabu Public Domain Reprints, Brinigsville PA 2010).

Schönheit und ihrem Zauber hebt sich die Erscheinung zwischen den fernen Bergen und der uralten Tiefe der Erde im Vordergrund ab, aus deren Schoß dank menschlicher Erfindung das Heilige selbst Gestalt annimmt wie ein kostbares, durchscheinendes und reines Mineral, in dem der Himmel sich spiegelt. Nicht zufällig hat Marias Gewand dieselbe durchscheinende Farbe wie die von den Bergen herabwehende tiefe Luft und das klare Engelswasser. Wie der Himmel umhüllt sie das Kind mit ihrer mystischen Mutterliebe und zwingt es, den Blick von dem prophetischen Lamm abzuwenden, das mit geknickten Läufen seinem Opfer-schicksal entfliehen zu wollen scheint.

Wiederum zeichnet sich in der synchronen Struktur des *imago* eine Spannung zwischen Lebenstrieb (wenn nicht gar einem dionysischen Trieb, der jedoch von der geheimnisvollen Kraft einer uralten Natur durchdrungen ist) und heiliger Geschichte ab, die sich im großen Theater des Kosmos als Bühne eines einzigen gottmenschlichen Geschehens entfaltet, das Menschen, Pflanzen, Tiere und sogar geologische Formationen einbezieht. Die natürliche Wirklichkeit erlangt hier eine Tiefe, die sich nur durch das *Hineinblicken* des Malers erreichen lässt, der angesichts jedes Naturgebildes weiß, wie er „den menschlichen Verstand zur göttlichen Anschauung“⁷⁸ erheben kann.

Die Ontologie des Sfumato, das die Grenzen zwischen den Seinsregionen der Wirklichkeit aufhebt, bringt in Leonardos Werk einige greifbare Folgen hervor, die alle auf naturmetaphysischen Grundlagen beruhen. Die wichtigsten sind meines Erachtens folgende:

a) Die Suche nach der Regel des Chaos und Unförmigen, wie das Formstreben von Leonardos Geist bezeichnet werden kann, ist ein Beispiel für die Verschmelzung der Seinsebenen, wie das „dolce sfumato“ sie schafft, sodass sich Fälle von Isomorphismus zwischen radikal unterschiedlichen Naturphänomenen ergeben: einige geordnet und einer Regel gehorchend, andere zufällig, wenn nicht gar zerstörerisch. Ontologisch betrachtet wird dies zum Beispiel durch die enge gegenseitige Abhängigkeit veranschaulicht, die in Leonardos Studien zwischen der Untersuchung der Pflanzengestalten – etwa des sogenannten Dolden-Milchsterns (*Ornithogalum umbellatum*)⁷⁹ – und der grafischen Beschreibung der Fluten⁸⁰ und des Weltenendes⁸¹ besteht. Diese Studien finden sich im Cod. Windsor und lassen sich ungefähr auf die Jahre zwischen 1506 und 1515 datieren. In diesen Figuren legt die *linea flexuosa* bzw. *linea spiralis* nahe, dass so verschiedene Naturerscheinungen von ein und demselben inneren Bildungs- und Entwicklungsgesetz abhängen, wonach die beobachteten und beschriebenen Phänomene dazu neigen, „[a] incurvarsi in enormi volute, in gorgghi e spirali dove gli elementi naturali

⁷⁸ Leonardo da Vinci: Cod. Atl., fol. 345 v.b (neu 949v).

⁷⁹ Ders.: Windsor, fol. 12424. Vgl. Arasse (1997: 91-92).

⁸⁰ Leonardo da Vinci: Windsor, foll. 12660b, 12380a.

⁸¹ Ebd., foll. 12378, 12380, 12383-12386; vgl. Meneguzzo (1981b: 296-298).

vanno smarrendo il loro peso, le loro differenze fino a tornare nella buia uniformità del primo Chaos⁸² (**Abb. 6**). Die wirbelnde Bewegung des Wassers, das in einem Fluss auf Hindernisse trifft; die vom Wasserfall bei seinem Sturz in ein Becken verursachten Strudel mit ihrem kreisenden Ungetüm; die zerstörerische Kraft der Wirbelwinde; die Wut der „gran diluvi“ – all dies ähnelt, nachdem es gezeichnet wurde, morphologisch betrachtet den geschmeidigen Spiralen mancher Pflanzen (die Leonardo auch im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Landschaft für *Leda mit dem Schwan* studierte, wie aus der Studie für die *Kniende Leda* ca. 1503-1506 hervorgeht) (**Abb. 7**), sowie den kunstvoll geflochtenen Haaren der porträtierten Frauen. So scheinen in der Darstellung einer Pflanze in ihrer bildlichen Statik die geistigen und physikalischen Kräfte festgehalten, die als reine Energie die Schwere der Materie in der „oscura e nebulosa aria“ besiegen, welche die Naturkatastrophen begleitet – eine mit Wasser gemischte Luft, die, von majestätischen Wirbelwinden getragen, schließlich „le moltissime terre colli loro popoli“ überflutet, „richiudendo e incarcerando sotto di sé“, mitgerissen von Schaum und Geröll, alles, was ihr in ihrem wütenden Zorn begegnet.⁸³ Die Erforschung derselben Gesetze, die bei einer Überschwemmung wirken, im formalen Gleichgewicht der grafischen Darstellung einer Pflanze bietet Leonardo Gelegenheit, die ungeheure Naturdialektik, die bei katastrophalen Wetterereignissen zum Tragen kommt, in einem perfekten Gleichgewicht des Bildes festzuhalten. Angesichts dieser Figur, in der die Bewegung in der Starrheit eines grafischen Schemas angehalten wird, hält „das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich ein“, um es mit Walter Benjamin zu sagen⁸⁴. Diese Konstellation ist umso verlockender, je näher sie dem Zusammenbruch ist (wie im Hintergrund der *Monna Lisa*, wo das obere Wasserbecken über die Ufer zu treten droht) (**Abb. 8-9-10**). Als Folge all dessen – das eine enorme morphologische Reichweite besitzt – werden „die botanischen Formen, die Wasserläufe und Baumkronen [...] das grafische Resultat und der theoretische Versuch einer Reflexion über die in fortwährender Veränderung begriffene Dynamik und Kräfte der Natur“⁸⁵.

Eine letzte Betrachtung dazu. Die Aufhebung der Grenzen zwischen Naturphänomenen schafft auch in der Katastrophe eine neue Solidarität zwischen dem Menschen und der Tierwelt⁸⁶, da sie das klare Bewusstsein „vom ununterbrochenen Fluss des Lebens in all seinen menschlichen, pflanzlichen und tierischen Formen“⁸⁷ belegt. Es ist eine Verbundenheit im Schmerz, die die verschiedenen Geschöpfe wie in einer von Verzweiflung und Angst kündenden Umarmung umfasst; aber auch eine sympathetische Nähe zwischen verschiedenen Lebensformen

⁸² Meneguzzo (1981a: 134B).

⁸³ Leonardo da Vinci: Trattato della pittura, cap. LXV, 41; vgl. auch ebd., cap. CXLIV, 62.

⁸⁴ Benjamin (1991: XVII, 702-703).

⁸⁵ Tagliagamba (2014: 202).

⁸⁶ Vgl. Leonardo da Vinci: Windsor, fol. 12376.

⁸⁷ Tagliagamba (2010: 10).

im Schmerz und im Unglück, die ein Grundsatz jenes Wissens ist, das heute unter dem Namen Tiefenökologie läuft. Danach bedingt das „totale Beziehungsfeld des Lebenden“⁸⁸, dass „alles von allem abhängt“⁸⁹. Bei Überschwemmungen zum Beispiel sieht man „colli coperti d'uomini e donne e animali“⁹⁰, während die Blitze aus den Wolken die Dinge in ein gespenstisches Licht tauchen; Schwärme verängstigter Vögel, die auf den aus der Tiefe auftauchenden, aufgedunsenen Körpern toter Menschen Schutz suchen. „[G]ran quantità di popoli, di uomini e d'animali diversi si vede scacciare dell'accrescimento del diluvio inverso le cime dei monti, vicini alle predette acque“⁹¹, die sie in einem verzweifelten gemeinsamen Leben umringen, in dem der gemeinsame Ursprung aus der Urnatur und die allgemeine Unterworfenheit unter die Zerstörungskraft der Zeit obsiegt.

b) Die verschwommene, unscharfe und flüchtige Landschaft unterwirft jede Naturgegebenheit der Zeit, sodass die Elemente fortwährend ineinander übergehen und laufende, unvorhersehbare Veränderungen mit sich bringen. Die Natur Leonardos ist nicht genau die von Cusanus, aber auch nicht die von Ficino oder Botticelli, deren Visionen zum Großteil auf einer griechischen Auffassung der *physis* als unvergänglicher göttlicher Gestaltungskraft beruhen. In der Zeit als andauerndem Veränderungsprozess verlieren die Dinge ihre scharfen Konturen und verwandeln sich in einer kontinuierlichen Metamorphose aller Dinge – das eine ins andere und ins Ganze. Vom Standpunkt des Bildes wird die Natur dergestalt zu Farbübergang und Prozess, reine Dynamik, in der Form festgehaltene Entropie. Es reicht, den Hintergrund der *Monna Lisa* zu betrachten, um das Gemeinte zu verstehen. Diesbezüglich ist ein Passus von Leonardo anzuführen, der sich genau auf die Landschaft hinter der porträtierten Dame zu beziehen scheint (**Abb. 9**):

Le figure dei monti [...] sono generate dalli corsi de' fiumi nati di piove, neve, grandine, diacci resoluti dalli solari razzi della stade, la qual risoluzione è generazione d'acque ragunate da molti piccoli rivi concorrenti da diversi aspetti alli maggiori rivi; crescono in magnitudine, quanto essi acquistano di moto, insin che si convocano al grande mare oceano, sempre togliendo da l'una delle rive e rendendo a l'altra, insin che ricercano la larghezza delle lor valli; e di quel non si contentano: consumano le radici de' monti laterali, li quali ruinando sopra essi fiumi chiudan le valli, e, come se si volessino vendicare, proibiscono il corso di tal fiume e lo convertono in lago, dove l'acqua con tardissimo moto pare raumiliata, insino che la generata chiusa del ruinato monte fia di nuovo consumata dal corso della predetta acqua.⁹²

c) Das Werkzeug dieser Neuerfindung der Natur, in der die Göttlichkeit der Kunstfertigkeit durch die (auch manuelle) Arbeit an den zufälligen Übergangserscheinungen gegeben ist, ist eine originelle Umarbeitung der paradigmatischen Figur

⁸⁸ Vgl. Naess (1990: 26).

⁸⁹ Ebd., 41.

⁹⁰ Leonardo da Vinci: Windsor, fol. 12665b.

⁹¹ Ebd., fol. 12665a.

⁹² Leonardo da Vinci: Trattato della pittura, cap. DCCXCIII, 251.

von Cusanus aus *De coniecturis* (1445) (**Abb. 11**). Sie besteht aus zwei ineinandergeschobenen Pyramiden von gleicher Höhe, schreibt Cusanus, der des Lichts und der der Finsternis. Die Spitze der einen trifft mittig auf die Basis der ihr entgegengesetzten und schneidet sie in zwei gleich große Teile. Heuristisch gesehen ist diese Figur auch für die Beschreibung der verschiedenen Wissensgrade, von der Vielfalt der sinnlichen Wahrnehmung über die Einheit des vernünftigen Verstehens bis zum dritten Himmel der mystischen Vision, exemplarisch. Denn wie Pico schreibt: „*quae in mundo sunt inferiori, in superioribus sunt, sed meliore nota; quae itidem sunt in superioribus in postremis etiam visuntur, sed degeneri conditione et adulterata, ut sic dixerim, natura*“⁹³. So schreibt Cusanus weiter:

Die Figur P wird dir bei allem helfen, was immer es auch sei: beim Sinnlichen, wenn du als sinnliche Einheit das Licht und als sinnliche Andersheit den Schatten nimmst; beim Verstandesmäßigen, wenn du das Licht als discursives Licht oder als verstandesmäßige Einheit bezeichnest und genauso wird sie dir beim Vernunfthaften helfen, wenn du die vernunfthafte Einheit zum Licht machst.⁹⁴

Die Ausarbeitung dieser Figur durch Leonardo im *Trattato sulla pittura* spielt eine entscheidende Rolle auf der Ebene der Farbübergänge, durch welche die Naturgegebenheiten, wie gesagt, unscharf werden, während die Schönheit sich aus der für seine Malerei typischen Unbestimmtheit speist, sodass „*li dolci lumi finiscano insensibilmente nelle piacevoli e dilettevoli ombre, e di questo nasce grazia e formosità*“⁹⁵ (**Abb. 12**). Diese um den Begriff des *dolce sfumoso* kreisende Kunst der Koinzidenz impliziert, dass der Maler darauf achten muss, dass „*quella parte che è illuminata, sicché termini in cosa oscura, e così la parte del corpo ombrata termini in cosa chiara*“, unter Berücksichtigung der Abschattungen und Abschwächung der Kontraste, denn „*questa regola darà grande aiuto a rilevare le figure*“⁹⁶.

Il chiaro e l'oscuro, cioè il lume e le ombre, hanno un mezzo, il quale non si può chiamare né chiaro né scuro, ma egualmente partecipante di esso chiaro e scuro; ed è alcuna volta egualmente distante dal chiaro e dallo scuro, ed alcuna volta più vicino all'uno che all'altro.⁹⁷

⁹³Pico: Heptaplus, Secondo proemio, 188. Das Thema ist bei Pico offensichtlich von Anaxagoras übernommen, an dem sich auch Leonardo an einigen Stellen des Codice Atlantico inspirierte: „Anassagora. Ogni cosa vien da ogni cosa, e d'ogni cosa si fa ogni cosa, e ogni cosa torna in ogni cosa; perché ciò che è nelli elementi è fatto da essi elementi“. Leonardo da Vinci: Cod. Atl., fol. 385v-c (neu 1067r). Doch die besondere Bedeutung dieser in mehrere Seinsgrade gegliederten Lehre, einschließlich der Dynamik, die es gestattet, den einen mit dem anderen durch eine Bewegung wechselseitigen Fortschritts-Rückschritts zu verbinden, ließe sich auch durch eine ziemlich getreue Aufnahme der paradigmatischen Figur von Cusanus erklären.

⁹⁴ „*Serviet enim tibi P figura ad omnes et ad quamlibet: ad sensibilem, si unitatem sensibilem feceris lucem et alteritatem sensibilem umbram, ad rationalem, si lucem dixeris discursivam aut rationalem unitatem, ad intellectualem similiter serviet, quando unitatem intellectualem lucem feceris*“. Cusanus, *De coni.* II, 17 (h II, Nr. 73, lin. 5).

⁹⁵ Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, cap. CCLXXXVIII, 106.

⁹⁶ Ebd., cap. CDXII, 138.

⁹⁷ Ebd., cap. DCLX, 207.

Anhand dieses geometrischen Werkzeugs weiß der Maler also, wo er die abzubildende Figur platzieren muss, nämlich im Schnittpunkt der beiden Pyramiden. So wird er den Stellen den Vorzug geben, an denen die Pyramide des Lichts und die der Dunkelheit einander in einem Zwischenbereich begegnen: ein *medius locus* des Bildes, der durch das Spiel der Schatten und das perfekte Gleichgewicht des Chiaroscuro hervorgehoben wird. Dieser Theorie zufolge nimmt das „helle [...] an Dunkelheit zu, das Dunkle an Helligkeit“ und gestattet, dass „sanfte Lichter unmerklich in wohlgefällige und angenehme Schatten auslaufen“ und umgekehrt.⁹⁸

Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure, e gli occhi del riguardatore vedono la parte ombrosa di tali visi essere oscurata dalle ombre della predetta abitazione, e vedono alla parte illuminata del medesimo viso aggiunta la chiarezza che le dà lo splendore dell'aria: per la qual aumentazione di ombre e di lumi il viso ha gran rilievo, e nella parte illuminata le ombre quasi insensibili, e nella parte ombrosa i lumi quasi insensibili; e di questa tale rappresentazione e aumentazione d'ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza.⁹⁹

5. *Monna Lisa*: von der „*natura over necessità*“

Überraschend ist, dass ein vom Standpunkt des Sfumato und der entropischen Naturauffassung besonders gelungener Hintergrund und, was die Figur im Vordergrund angeht, ein besonders durch die fehlenden Konturen des Gesichts geprägtes Bild eine erstaunliche *umgekehrte* Anwendung des im *Trattato sulla pittura* dargestellten geometrischen Schemas ist. Im Gegensatz zu anderen berühmten Bildern von Leonardo ist die *Gioconda* (**Abb. 13-14**) in der Tat *en plein air* dargestellt, während ihr Blick starr auf uns, die wir mit Mühe aus der Camera obscura auftauchen, gerichtet ist.

Dieses als Porträt wenig überzeugende Bild hängt von seinem Hintergrund ab und präsentiert sich insgesamt wie ein naturphilosophisches Traktat – mit dem oberen Wasserbecken, das überzulaufen und die darunterliegende Landschaft mit der ungeheuren Kraft, die „conquassa e ruina“, was das Wasser auf seinem Weg trifft, zu überfluten droht.¹⁰⁰ Die Brücke auf unserer Rechten ist das Zeichen dieser Prekarietät der Landschaft, die im Übrigen nur wenige Spuren menschlicher Präsenz aufweist. Die Hauptrolle spielt dagegen das Wasser, die „wichtigste Wirkkraft der Natur“¹⁰¹, „Lebenssaft dieser trockenen Erde“¹⁰², dessen Läufe in den Jahrhunderten „den Schwerpunkt und die Oberfläche der Welt verändern“¹⁰³.

⁹⁸ Ebd. cap. DCLIII, 206.

⁹⁹ Ebd. cap. XC, 48.

¹⁰⁰ Ders.: Cod. Ar. I, fol. 57r; vgl. Vecce (2006: 116-117).

¹⁰¹ Pedretti (2006: 148A).

¹⁰² Leonardo da Vinci: Cod. Ar. I, fol. 210r.

¹⁰³ Ders.: Cod. Leic., fol. 5r.

Das Bild der Frau, wie es sich uns heute darbietet, erscheint fast wie das Ergebnis einer „magischen Abstraktion“¹⁰⁴. Es wirkt weniger wie ein echtes Porträt als vielmehr wie die Fixierung des Zeitflusses, der langsamen, aber unaufhaltsamen geologischen Transformationen, der Vergänglichkeit der Natur und der Erosionskraft des Wassers an den Felsformationen im Bild.¹⁰⁵ In Analogie zur Funktion des Blutes im menschlichen Körper ist das Wasser „per vitale omore di questa arida terra [...] dedicata; e quella causa che la muove per le sue ramificante vene contro al natural corso delle cose gravi, è proprio quella che muove li omori in tutte le spezie de’ corpi animati“¹⁰⁶.

Das Gesicht der Dame lässt sich also kaum von der Landschaft trennen, vor der es sich abhebt und Sinn und Bedeutung erlangt. Man kann daher nicht leugnen, „dass die Landschaft sich auf besondere Weise an die Figur anpasst, die sie begleitet wie ein Orchester den virtuosen Gesang“¹⁰⁷. Die Frauengestalt geht aus dem chaotischen, wilden Element nicht nur hervor, sondern bleibt zuinnerst daran gebunden; sie ist wie ein Engel, der anstelle des erlösenden *καρπός* das bevorstehende Schöpfungschaos ankündigt, zu dem die ganze Wirklichkeit am Ende ihres Lebenszyklus zurückkehren muss, den eigenen Tod, die dunkle Einförmigkeit des Urchaos herbeisehend¹⁰⁸. In diesem Sinne spricht sie von der Herausforderung zwischen dem Künstler und der Notwendigkeit, wobei Ersterer als göttlicher Bringer der Form (wie ein zweiter Gott) die Proportion aus dem Schöpfungschaos des Ursprungs herausfiltern muss. Durch das *Sfumato* rettet die Kunst, wie gesagt, die Phänomene; die einzige Waffe, die dem Menschen in dieser Herausforderung zu Gebot steht, ist *das Abmildern der Kontraste, wodurch die zerstörerischen Widersprüche, die sich in der Landschaft im Hintergrund andeuten, durch das ‚direkte Gegenteil‘ (retto contrario) entschärft werden.*

Der Künstler und Philosoph, der über jede Notwendigkeit siegt – dies ist die Hauptaufgabe der Malerei –, muss den rätselhaften Ausdruck der porträtierten Dame vergeistigen und in einem anhaltenden Lächeln verzaubern, das auf die Erlösung vom Schicksal hindeutet. Anstelle scharfer und endgültiger Züge findet

¹⁰⁴ Bongioanni (1935: 44).

¹⁰⁵ Leonardo hatte vor, einen Text über das Wasser zu schreiben: „quando tu metti insieme la scienza de’ moti dell’acqua, ricordati di mettere di sotto a ciascuna proposizione li sua gioventi, acciò che tale scienza non sia inutile“ (Ms. F, fol 2v). Eine Sammlung von Fragmenten Leonardos zum Thema wurde 1643 von Luigi Maria Arconati besorgt. Diese für eine Druckausgabe bestimmte Transkription wird heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrt. Siehe Leonardo da Vinci (1983). Die neun Bücher über das Wasser, die ursprünglich 1643 von F. Luigi Arconati für Kardinal Francesco Barberini geordnet wurden (Codice Vat. Barberiniano lat. 4332 und Codice della Biblioteca Nazionale di Napoli XII, D. 80), wurden 2018 als anastatische Nachdruck (Bologna) mit einer Einleitung von F. P. Di Teodoro und 29 hinzugefügten Abbildungen wiederveröffentlicht.

¹⁰⁶ Ders.: Cod Ar. III, fol. 236r.

¹⁰⁷ Roger-Milèt (1923: 85).

¹⁰⁸ Meneguzzo (1981a: 134b).

man bei Leonardo daher „eine Reihe von Farbübergängen, die Veränderungen der Konturen anzeigen [...]. Die Oberflächen erscheinen nicht wie eine greifbare Wirklichkeit, sondern verfließen in einem Nebel bearbeiteter Pigmente [...]. Leonardo hat den Kopf anhand einer Reihe von durchsichtigen Schichten [...] und Abschattungen geschaffen“, die Augen und Mund der Frau ihren unvergleichlichen Zauber verleihen.¹⁰⁹

Zudem wird der *risus* von Pico – in der Folge von Alberti¹¹⁰ und Ficino¹¹¹ – als *gratia* definiert: ein geistiger Schmuck der Schönheit, der nicht nur von der quantitativen Anordnung des Körpers (der „proporzione del tutto conveniente“) abhängt, obgleich er bewirkt, dass „der unmittelbare Reflex des Einen (des Guten)“ die Vielheit der untereinander koordinierten materiellen Elemente in Gestalt der Proportion, Harmonie und Symmetrie mit sich durchdringt („ex multis coacervatum unum“)¹¹². Es handelt sich in der Tat um einen qualitativen Überfluss, der „necessariamente si abbia ad attribuire alla qualità dell’anima, la quale quando in sé è molto perfetta e lucida credo che insino nel corpo terrestre qualche razzo del suo splendore trasfonda“¹¹³. Nachdem die Seele einen gewissen Grad an geistiger Vollkommenheit erreicht hat, macht sie die Materie des Körpers durchscheinend und verleiht den Gesichtszügen Anmut. Was die Anmut an und für sich ist, lässt sich schwer bestimmen, doch verleiht sie dem Menschen jene Eleganz und Schönheit, die die himmlische Venus in den Grenzen der sublunaren Welt repräsentiert. Ein Anschein von Wahrheit, der sich in Schönheit überträgt, der bezaubert und ein geistiges Verliebtsein bewirkt. Glut der Flamme, die den Körper verzehrt, „che nella luce si manifesta“¹¹⁴: das Licht „depinge nella materia inferiore quelle forme delle cose che [die Seele: *A.d.V.*] ha in sé concette, dalle quale forme, raggi dello intelligibile sole, è illuminata“¹¹⁵. Wenn er sich aufgrund der Anmut verliebt, stirbt der Mensch – wie in Platons *Phaidon* – „di binsaca“, das heißt vor Küssen: „quando l’anima nel ratto intellettuale tanto alle cose separate si unisce, che da corpo elevata in tutto abbandona“¹¹⁶. Doch es handelt sich nicht um eine fleischliche Liebe, sondern um die „santo e sacratissimo amore“¹¹⁷, die als allerheiligstes höchstes Opfer durch den irdischen Schatten der Geliebten (ein Abbild der himmlischen Venus) „trasforma el amante nella cosa amata“¹¹⁸.

¹⁰⁹ Kemp (2006: 247-248).

¹¹⁰ Leinkauf (2007: 93).

¹¹¹ Ebd., 98.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Pico: *Commento sopra una canzona de amore. Commento particolare, Stanza VI, 154.*

¹¹⁴ Ebd., 152.

¹¹⁵ Ebd., Stanza V, 148.

¹¹⁶ Ebd., Stanza IV, 145.

¹¹⁷ Ebd., 144.

¹¹⁸ Ebd., Stanza III, 134.

Vasari wusste zu berichten, dass Leonardo, um die wunderschöne, aber zur Melancholie neigende Monna Lisa zum Lächeln zu bewegen, „Spieler oder Sänger und mancherlei Narren hielt, die sie fröhlich machten, während er sie porträtierte“. Wenn die Dinge so liegen, wie oben gesagt, kann diese Anekdote eine höhere philosophische Bedeutung einschließen. Jeder Betrachter muss das Antlitz der Dame herausfordern, das zunächst drohend und düster wirkt, als wäre es „auf eine Weise [gemalt], die jeden mutigen Künstler erzittern und fürchten lässt“. Statt Musikinstrumenten, Gesang und Narren sind seine Waffen, wie die des Malers, die harmonischen Formen und göttlichen Proportionen, die in dem Gemälde erkennbar sind. Sie sind es, die das verhängnisvolle Band, welches das Bild an den dunklen Hintergrund bindet, zu lösen vermögen. Auf diese Weise zeigt Lisa „ein so angenehmes Lächeln, dass es mehr göttlich als menschlich erscheint“¹¹⁹.

Monna Lisa wird folglich zur Umkehrung der Regeln, denen Leonardo zufolge das Porträt zu gehorchen hat: Die auf dem Balkon mit dem Rücken zum Außenraum der Landschaft dargestellte Frau steht zwar an einer Schwelle, aber sie blickt in das dunkle Zimmer statt mit sanftem Kontrast daraus aufzutauchen. Das heißt, „gran parte del cielo“ – die in das „universelle Licht“¹²⁰ getauchte unheilvolle Landschaft – entfaltet sich hinter der Frauengestalt, die nachdenklich und zerstreut daraus hervorblickt mit ihrem umschatteten Gesicht, in dem gleichsam die „Geschicke der Welt versammelt sind“. Die dargestellte Frau, schrieb Walter Pater, „ist älter als die Felsen, vor denen sie steht; ähnlich wie ein Vampir ist sie mehrfach gestorben und hat die Geheimnisse des Grabes“ als ein altes Leben kennengelernt, das „Tausende von Erfahrungen“¹²¹, die ein greifbares Zeichen auf der Erdkruste hinterlassen haben, alle zusammen aufnimmt.

Es handelt sich also um eine perspektivische Umkehrung, wonach das Bild, wie Oswald Spengler feststellt, den Betrachter „in seine Sphäre auf[nimmt]“¹²²; es drängt uns – jeden Betrachter – sozusagen in die Position von Figuren, die in ihrem Sich-Abzeichnen vor dem schattigen Hintergrund einer Wohnung porträtiert werden können: ein Interieur, in dem die Natur uns mit ihrem magnetischen Blick fixieren will. Hinaustreten aus dem Halbschatten des „von dunklen Seitenwänden“ eingerahmten Zimmers – ein dunkler Schlund, in dem die ‚Dame Notwendigkeit‘ uns mit ihrem Magnetismus bannt – bedeutet, in die Welt hinauszugehen, um dem Unförmigen Gestalt zu verleihen und das Schicksal zu besiegen, den Mythos auszutreiben und „die kosmische Wirklichkeit in die Entwicklung des Geistes zu stellen“¹²³. Es ist mit anderen Worten ein Übergang vom Schrecken angesichts des bedrohlichen Chaos zum demiurgischen Wunsch, der die Kunst zu dem bewegt, was aktive Form ist, „armonica proporzionalità, la quale è composta di

¹¹⁹ Vasari (2010: II, 552).

¹²⁰ Leonardo da Vinci: Trattato della pittura, cap. CLII, 66.

¹²¹ Pater (1980: 99).

¹²² Spengler (1990: V, 424).

¹²³ Bongioanni (1935: 21).

divine proporzioni“¹²⁴. Es bedeutet, dem Chaotischen und Zerstörerischen, das der über der vorgeschichtlichen Landschaft schwebende Dämon erzeugt, „harmonische Schönheit“ zu verleihen. Herausfordernd steht diese Landschaft vor uns und zieht uns zu dem namenlosen fernen Ursprung hin, wo Anfang und Ende, Geburt und Tod ineinander übergehen: „tutti li elementi fori del loro naturale sito desiderano a esso sito ritornare, e massime foco, acqua e terra“¹²⁵; bzw.: „ogni parte ha inclinazion a ricongiugnersi <al su>o tutto per sfuggire dalla sua imperfezione“¹²⁶.

Die Dialektik der Gegenseitigkeit des Sehens, die durch die dargestellte *viva imago* anregt wird, bringt also ein performatives Spiel hervor, zu dem die Dame als dargestellte Idee, „leibhaftig gegenwärtig“¹²⁷, jeden Betrachter aufruft. In diesem performativen Spiel fixiert Leonardo im Bild die große Aufgabe der „Göttlichkeit der Malerei“, der achten freien Kunst, in ihrer inneren Verbindung mit dem göttlichen Schöpfungsakt. Es ist folglich eine demiurgische Aufgabe, die mithilfe der aus dem Geist gewonnenen künstlerischen Formen die ganze Welt in ihrem unablässigen Veränderungsprozess neu erschafft. Die Zähmung des Chaos, die „Auflösung des *processus* in *forma*“¹²⁸ und die Sonderung der schönen Proportion und der für alles sorgenden „gütigen Natur“ von der widerspenstigen Materie ist die Aufgabe sowohl des Schöpfers wie des Künstlers, der in der „bildlichen Darstellung“¹²⁹ den Schöpfungsakt auf der zweidimensionalen Ebene der Bildhypothesen reproduziert. Wenn wir aus diesem ewigen Widerstreit zwischen Geist und Materie besiegt hervorgehen, enthüllt die Dame uns ihr düsteres, melancholisches Gesicht; wenn wir dagegen – mit Leonardo – in das ursprüngliche Chaos eintauchen und an der Seite Gottes als Mitschöpfer und Träger von Harmonie und Schönheit dastehen, schenkt die Monna Lisa uns ein schwaches, unmerkliches Lächeln. Denn auch sie geht aus dieser Verschmelzung von Kunst und Natur, Form und Materie gleichsam erneuert und gütig hervor und bietet uns schließlich ihr sonnenhaftes und fürsorgliches Gesicht dar. Das Bildverständnis ist also ein gefährlicher Vorgang, der uns ins Spiel einbindet und unsere Freiheit anspricht. So schreibt Cusanus in Bezug auf die *icona Dei*:

Wer Dich also mit liebevollem Gesicht betrachtet, findet nichts anderes, als daß Dein Gesicht ihn liebevoll ansieht; und je mehr er sich bemüht, Dich mit größerer

¹²⁴ Leonardo da Vinci: Trattato della pittura, cap. XVIII, 30.

¹²⁵ Ders.: Ms. C, fol. 26v.

¹²⁶ Ders.: Cod. Atl., fol. 59 r.b (neu 166r).

¹²⁷ Leonardo da Vinci: Trattato della pittura, cap. IV, 5.

¹²⁸ Bongioanni (1935: 23).

¹²⁹ Lomazzo: Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura, cap. VII, 230.

Liebe anzublicken, umso liebevoller wird er Deinen Blick finden. Wer Dich feindselig ansieht, wird Dein Antlitz ebenfalls so sehen.¹³⁰

Dasselbe Phänomen der Widerspiegelung von Charakteren und Temperamenten, schreibt Leonardo, kann in Wirklichkeit auch dem Maler widerfahren: „se sarai bestiale le tue figure parranno il simile e senza ingegno, e similmente ogni parte di bono e di triste che hai in te si dimostra in parte in nelle tue figure“¹³¹.

Im Gegensatz zur *virtus rationale*, die gleichzeitig „est, vivit, sentit et intelligit“¹³², heißt es von der Melancholie, Synonym der Acedia, bei Charles de Bouelles (Carolus Bovillus) außerdem, dass sie ganz einfach *est*; dieser Zustand der Trägheit kommt dem mineralischen Reich (*petra*) zu (**Abb. 15**). Der Betrachter, der sich nicht mit ordnender Kraft behauptet, fällt im Grunde auf die Ebene der Urlandschaft zurück, in der Wasser und Felsen alles beherrschen und in den Zerstörungsvorgängen der Natur die äußere Zeit erneut in sich aufnehmen. Daher die Trostlosigkeit des *homo melancholicus*, in der sich diejenige der „gleichgültigen“ Natur als einer „grausamen, mitleidlosen Stiefmutter“¹³³ widerspiegelt, die der menschlichen Welt keinerlei Wohlwollen entgegenbringt und in der Notwendigkeit ihrer Gesetze verschlossen bleibt (die Schöpfung und Zerstörung in einem sind): Aus ihrem Schoß ergibt sich folglich kein *nisus formativus* für den Künstler, der sie darstellen und durch sein „göttliches“ Werk zur Harmonie der Schöpfung beitragen will. Dem Künstler und seiner Technik scheinen also die Schlüssel zum Paradies und zur Hölle (der Basis der Pyramide des Lichts bzw. der Pyramide der Finsternis) übergeben zu sein. Es sind dieselben Schlüssel, wie sie am Gürtel der melancholischen Figur auf dem Stich Albert Dürers von 1514, der berühmten *Melencolia I*, hängen. Sie könnten das Symbol einer Antinomie sein, die den an sich zweideutigen Kern der Figur darstellt. Als Selbstporträt des Künstlers, der im Moment seines Schaffens abgebildet wird¹³⁴, ist es eine dialektische und

¹³⁰ „Qui igitur amorosa facie te intuetur, non reperiet nisi faciem tuam se amore intuentem, et quanto studebit te amorosius inspicere, tanto reperiet similiter faciem tuam amorosiorum; qui te indignanter inspicit, reperiet similiter faciem tuam talem“. Cusanus, *De vis.* 25 (h VI, 19, lin. 6-9).

¹³¹ Leonardo da Vinci: Ms. A, fol. 23r.

¹³² Bouelles: Liber de intellectu. Bild „Die Reiche der Natur und die Möglichkeiten des Menschen“, fol. 119v. Nach Chastel und Klein (1995: 132) handelt es sich um den Humanisten „le plus représentatif de la conception ‚stratifiée‘ du cosmos, où l’homme avait, comme dans le fameux discours de Pic de la Mirandole, une position à la fois centrale, par nature, et extérieure, par l’esprit“.

¹³³ Leonardo da Vinci: Cod. Atl., fol. 145 r.b (neu 393r). Die Prophezeiung trägt den Titel *Von den geprügelten Eseln*: „O natura instaccurata, perché ti se’ fatta parziale, facendoti ai tua figli d’alcuni pietosa e benigna madre, ad altri crudelissima e dispietata matrigna? Io veggo i tua figlioli esser dati in altrui servitù, senza mai beneficio alcuno, e in loco di remunerazione de’ fatti benefizi esser pagati di grandissimi martiri; e spender sempre la lor vita in beneficio del suo malefattore“. Ders. (1973: 132).

¹³⁴ Dies wenigstens ist die Interpretation von Panofsky (1955: 168): „Winged, yet cowering on the ground-wreathed, yet beclouded by shadows-equipped with the tools of art and science, yet

gewisserweise ungelöste Figur auf halbem Weg zwischen dem *Traum des Doktors*, einem anderen Stich Dürers von 1498 (auf dem zu sehen ist, wie der Gelehrte träge den vom Teufel eingegebenen bleiernen Gedanken nachgibt), und dem auf einem großen Mühlstein sitzenden geflügelten Putto neben der in sich versunkenen Frauen-/Engelsgestalt mit geneigtem Kopf. Vielleicht vom künstlerischen Schaffensdrang überwältigt kritzelt dieser mit höchster Konzentration etwas auf ein Täfelchen – Allegorie einer in sich selbst verschlossenen Zeit.

Literatur

- Arasse, Daniel (1997): *Léonard de Vinci – Le rythme du monde*. Paris.
- Benivieni, Girolamo (2019): *Canzona de lo amore celeste e divino (1486)*. In *Pico: Commento sopra una canzona de amore*. Lodi.
- Benjamin, Walter (1991): *Über den Begriff der Geschichte (1950)*. In *Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I/1*. Hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt.
- Bongioanni, Fausto M. (1935): *Leonardo pensatore. Saggio sulla posizione filosofica di Leonardo da Vinci*. Piacenza.
- Bouelles, Charles de (1510): *Liber de intellectu, in ders., Liber de intellectu. Liber de sensu. Liber de nichilo. Ars oppositorum. Liber de generatione. Liber de sapiente. Liber de duodecim numeris. Epistole complures. In super mathematicum opus quadripartitum De numeris perfecti*. Paris.
- Busi, Giulio - Egbi, Raphael (2014): *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, Magia, Qabbalah*. Torino.
- Caroli, Flavio (2010): *Il volto e l'anima della natura*. Mailand.
- Chastel, André (2008): *Le geste dans l'art*. Paris.
- Chastel, André, und Klein, Robert (1995): *L'humanisme: l'Europe de la Renaissance (1963)*. Genève.
- Clark, Kenneth (1967): *Leonardo da Vinci: an Account of his Development as an Artist*. Harmondsworth.
- Cuozzo, Gianluca (2020): *Etica dei resti*. Brescia.
- Cusanus, Nicolaus (1932-2010): *Nicolai de Cusa Opera Omnia, iussu et auctoritate Academiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita. 20 Bände*. Hamburg.
- Donà, Massimo (2019): *Miracolo naturale. Leonardo e la Vergine delle rocce*. Mailand-Udine.
- Ferri Piccaluga, Gabriella (2005): *Leonardo, Pico e l'ambiente ebraico*. In *Leonardo e Pico. Analogie, contatti, confronti*. Hg. von F. Frosini. Florenz.
- Ficino, Marsilio (1561): *De Sole (Prohemium in librum de Sole ad magnanimum Petrum Medicem, 1489)*. In: *Opera & quae hactenus extitere & quae in lucem nunc primum prodire omnia, omnium artium & scientiarum, maiorumque facultatum multipharia cognitione refertissima*. Hg. von H. Petri. Basel. 2 Bände.
- Fludd, Robert (1617): *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia in duos Tractatus divisa*. Oppenheim.

brooding in idleness, she gives the impression of a creative being reduced to despair by an awareness of insurmountable barriers which separate her from a higher realm of thought“.

- Forcellino, Antonio (2014): *Gli ultimi giorni di Leonardo. L'invenzione della Gioconda*. Mailand.
- Garin, Eugenio (1973): *Copernico e i filosofi italiani del Rinascimento*. In: Belfagor, XXVIII. Florenz, 664-684.
- Guffanti, Mario Valentino (2007): *La fortuna di Leonardo nelle edizioni a stampa del Trattato della pittura e nei suoi estratti*. In *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della pittura*. Hg. von P. C. Marani und M. T. Fiorio. Mailand.
- Kemp, Martin (2006): *Leonardo da Vinci: the Marvellous Works of Nature and Man* (1981). New York.
- Leinkauf, Thomas (2007): *Der neuplatonische Begriff des ‚Schönen‘ im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance*. In V. Olejniczak Lobsien und C. Olk (Hg.): *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*. Berlin-New York.
- Leonardo da Vinci (1882): *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. Hg. von J.P. Richter. London.
- Ders. (1890): *Trattato della pittura (1503 ca.)*, condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270. Hg. von G. Milanesi. Rom.
- Ders. (1968-1969): *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle (Berkschire) (1478-1518)*. Hg. von K. Clark und C. Pedretti. 3 Bände. London (Cod. Windsor).
- Ders. (1973): *Scritti letterari, nuova ed. accresciuta con i Manoscritti di Madrid*. Hg. von A. Marinoni. Mailand.
- Ders. (1975-1980): *Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano (1478-1518)*. Hg. von A. Marinoni. 12 Bände. Florenz (Cod. Atlantico).
- Ders. (1983): *Del moto e misura dell'acqua. Libri nove editi sul Codice Barberiniano lat. 4332*. Hg. von E. Carusi und A. Favaro. Bologna.
- Ders. (1986) (Ms. A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M): *I manoscritti dell'Institut de France di Parigi (1492-1514)*. Hg. von A. Marinoni. Firenze (Ms. A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M).
- Ders. (1987): *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall (ex Codice Hammer)*. Hg. Von C. Pedretti. Firenze (Cod. Leic.).
- Ders. (1999): *Codice Arundel della British Library di Londra (1478-1518)*. Hg. von C. Pedretti und C. Vecce. Firenze (Cod. Ar.).
- Ders. (2001): *Delle acque*. Hg. von M. Schneider. Palermo.
- Lomazzo, Giovanni Paolo (1973): *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura (1584)*. In Ders.: *Scritti sulle arti*. Hg. von R. P. Ciardi. 2 Bände. Florenz.
- Luporini, Cesare (1997): *La mente di Leonardo*. Florenz.
- Marani, Carlo (2003): *La Vergine delle Rocce della National Gallery di Londra. Maestro e bottega di fronte al modello. XLII Lettura Vinciana*. Firenze.
- Meneguzzo, Marco (1981a): *Il movimento*. In: A. Marinoni (Hg.): *Disegni. L'invenzione e l'arte nel linguaggio delle immagini*. Verona, 134-168.
- Ders. (1981b): *L'astrazione*. In: A. Marinoni (Hg.): *Disegni. L'invenzione e l'arte nel linguaggio delle immagini*. Verona, 278-302.
- Naess, Arne (1990): *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy* (1976). Cambridge.
- Pacioli, Luca (1889): *De divina proportione (1509)*. Wien.
- Panofsky, Erwin (1955): *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton (New Jersey).

- Pater, Walter (1980): Leonardo da Vinci. Homo minister et interpres naturae (1869). In W. Pater: *The Renaissance Studies in Art and Poetry*. Berkeley.
- Pedretti, Carlo (2005): „El Pico ne diè le sue opinioni“: Leonardo e la „fenice degli ingegni“. In: F. Frosini: *Leonardo e Pico. Analogie, contatti, confronti, Atti del Convegno di Mirandola*. Florenz.
- Ders. (2006): *Arte e scienza*. In C. Pedretti (Hg.): *Leonardo*. Florenz.
- Ders. (2014a): *La bellezza secondo Leonardo e Pico*. Poggio a Caiano.
- Ders. (2014b): *I disegni più belli di Leonardo*. In: C. Pedretti (Hg.): *Leonardo. L'arte del disegno*. Florenz.
- Pico, Giovanni (1942): *Heptaplus (1489)*. In E. Garin (Hg.): *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*. Florenz.
- Ders. (1995): *Conclusionem nongentae (1486)*. Hg. von A. Biondi. Firenze.
- Ders. (2019): *Commento sopra una canzone de amore (1486)*. Lodi.
- Roger-Milèt (1923): *Leonardo da Vinci et les Jocondes*. Paris.
- Spengler, Oswald (1990): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte (1918-1923)*. München.
- Tagliagamba, Sara (2010): *Leonardo e la natura*. Poggio a Caiano.
- Ders. (2014): *Dal disegno al dipinto*. In: Pedretti (Hg.): *Leonardo. L'arte del disegno*. Firenze.
- Vasari, Giorgio (2010): *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' nostri tempi. Secondo l'edizione per i tipi di L. Torrentino (Firenze, 1550)*. Hg. von L. Bellosi und A. Rossi. 2 Bände. Turin.
- Vasoli, Cesare (1973): *La lode del Sole di Leonardo da Vinci. XII Lettura vinciana*. Florenz.
- Vecce, Carlo (2006): *Leonardo*. Rom.
- Venturi, Adolfo (1942): *Leonardo e la sua scuola*. Novara.
- Zöllner, Frank (2003): *Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*. Köln.
- Zucchi, Valentina (2019): *Ritratti di piante. L'anatomia vegetale*. In: F. Capra (Hg.): *La botanica di Leonardo. Per una nuova scienza tra arte e natura*. Florenz.

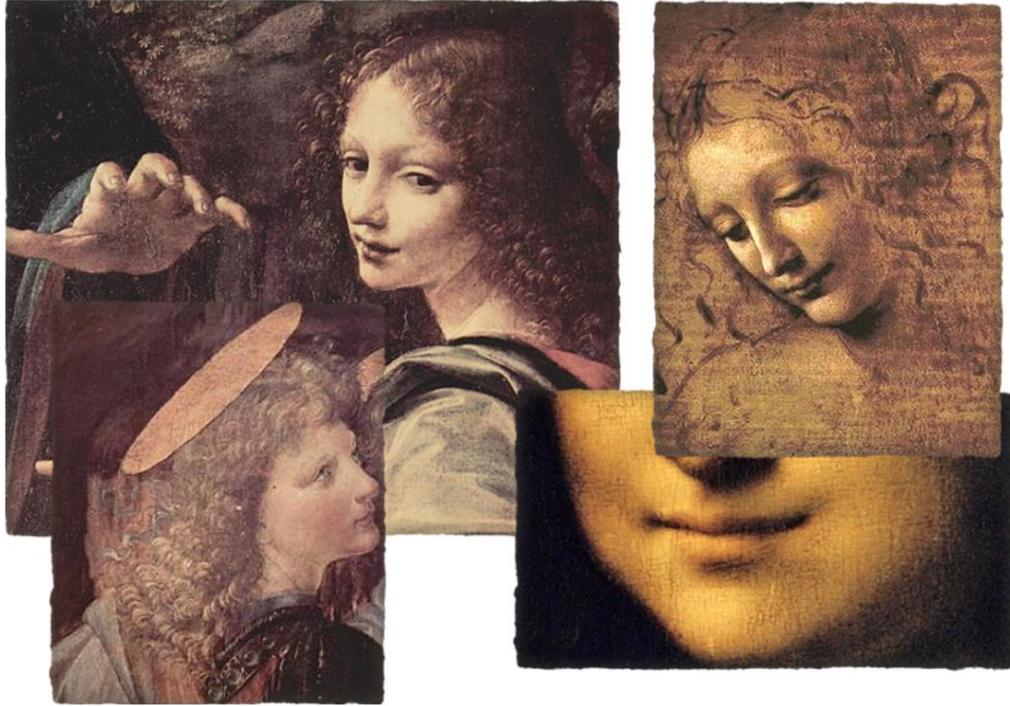
Anhang

Bild 1 Leonardo da Vinci, Felsgrottenmadonna (1483-1489, Detail, Musée du Louvre); La scapigliata (1506, Galleria Nazionale, Parma); Andrea del Verrocchio (e Leonardo), Christustaufe (1475-1478, Detail, Galleria degli Uffizi, Firenze); Die Gioconda (1503-1516, Detail, Musée du Louvre). (Komposition des Autors)



Bild 2 Leonardo da Vinci, Hl. Anna selbdritt (1510-1513 ca., Musée du Louvre). (<https://de.wikipedia.org>)



Bild 3 Leonardo da Vinci, Felsgrottenmadonna (1483-1489, Musée du Louvre). (<https://de.wikipedia.org>)

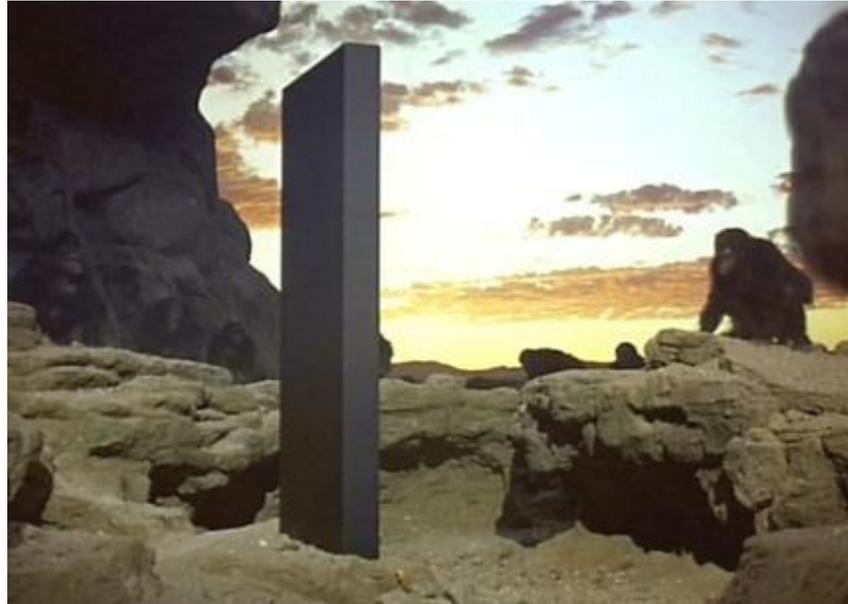


Bild 4 2001: A Space Odyssey (1968), unter Leitung von Stanley Kubrik. (<https://www.bestmovie.it>)

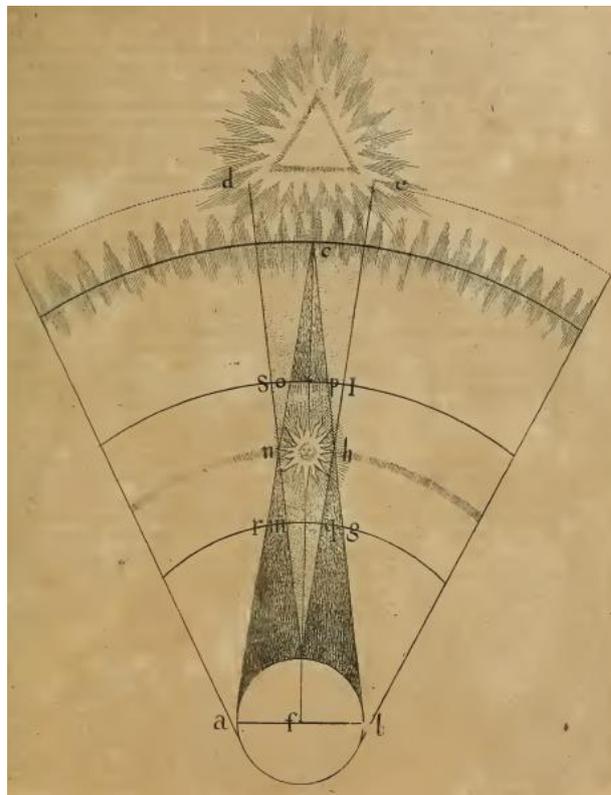


Bild 5 Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia in duos Tractatus divisa* (1617). (Band aus der Bibliothek des Autors)

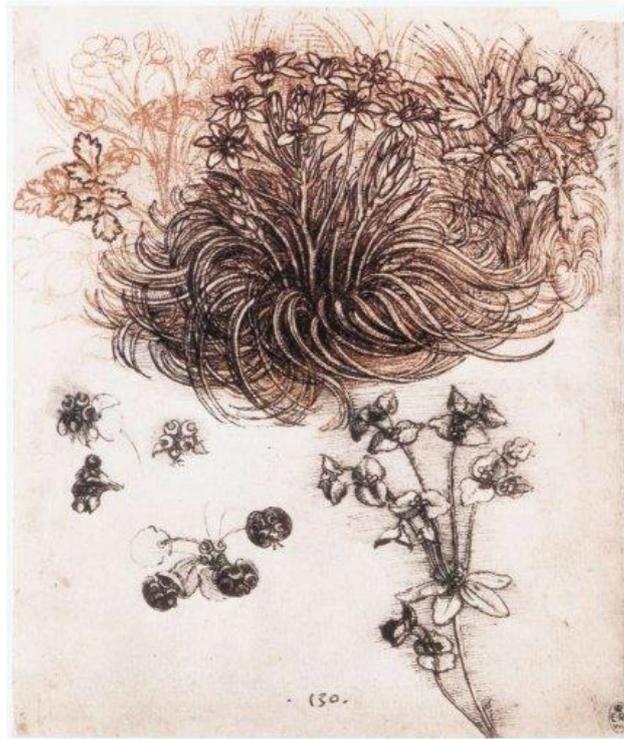


Bild 6 Leonardo da Vinci, *Ornithogalum umbellatum* (1506-12, Royal Library, Windsor). (<https://it.m.wikibooks.org/wiki>)



Bild 7 Leonardo da Vinci, *Leda mit Schwan* (1503 – 1505, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam). (<https://de.wikipedia.org/wiki>)

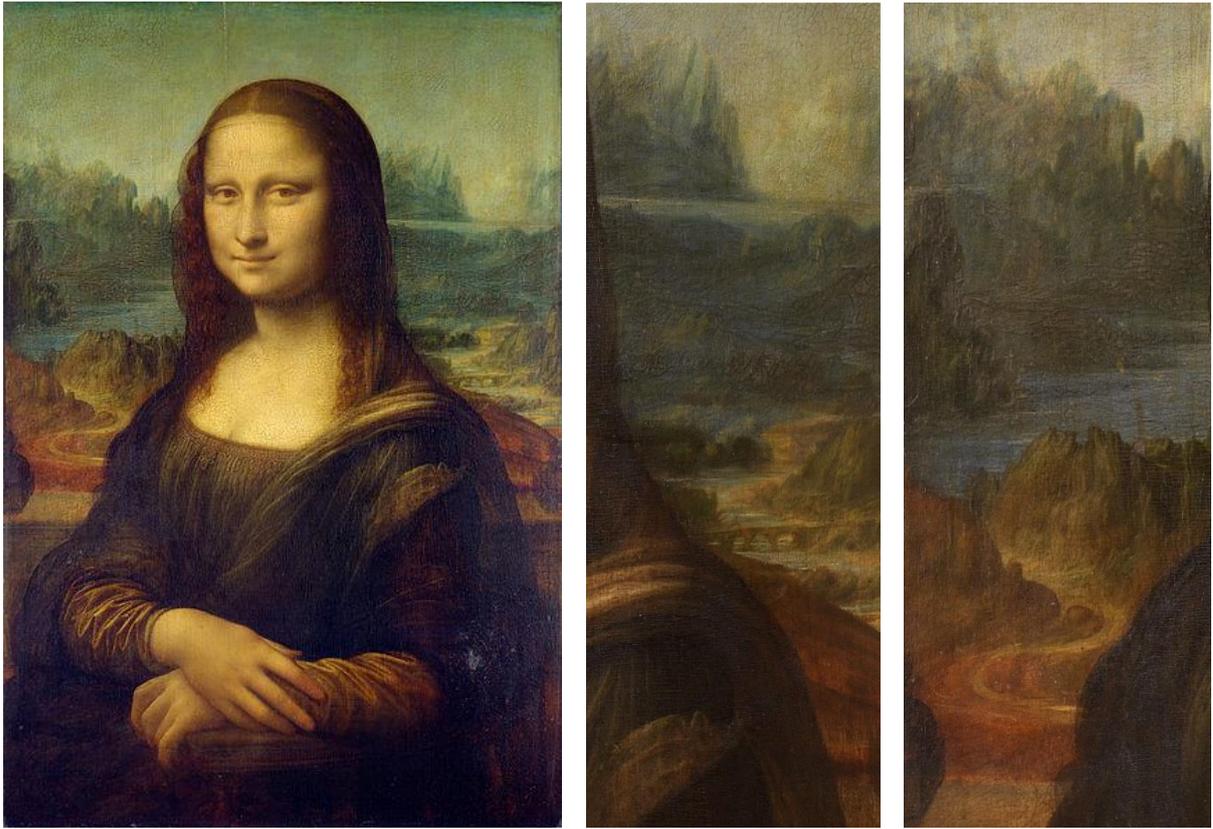


Bild 8-9-10 Leonardo da Vinci, Monna Lisa (1503-1516, ca. Musée du Louvre). (<https://de.wikipedia.org/wiki>)

FIGVRA PARADIGMATICA TRIVM MVNDORVM, summi luciformis, infimi tenebriformis, & mediꝝ mediocris.
FIGVRA .P.

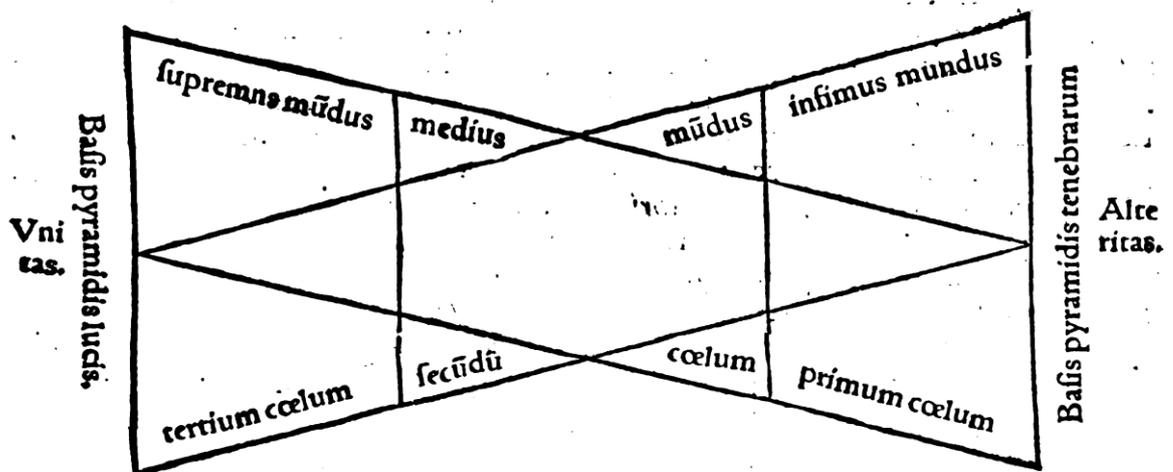


Bild 11 Cusanus, *De coniecturis* (1440-1445). (Bild entnommen aus dem Druck der "Opera" von Henricus Petri, Basel 1565, p.85.).

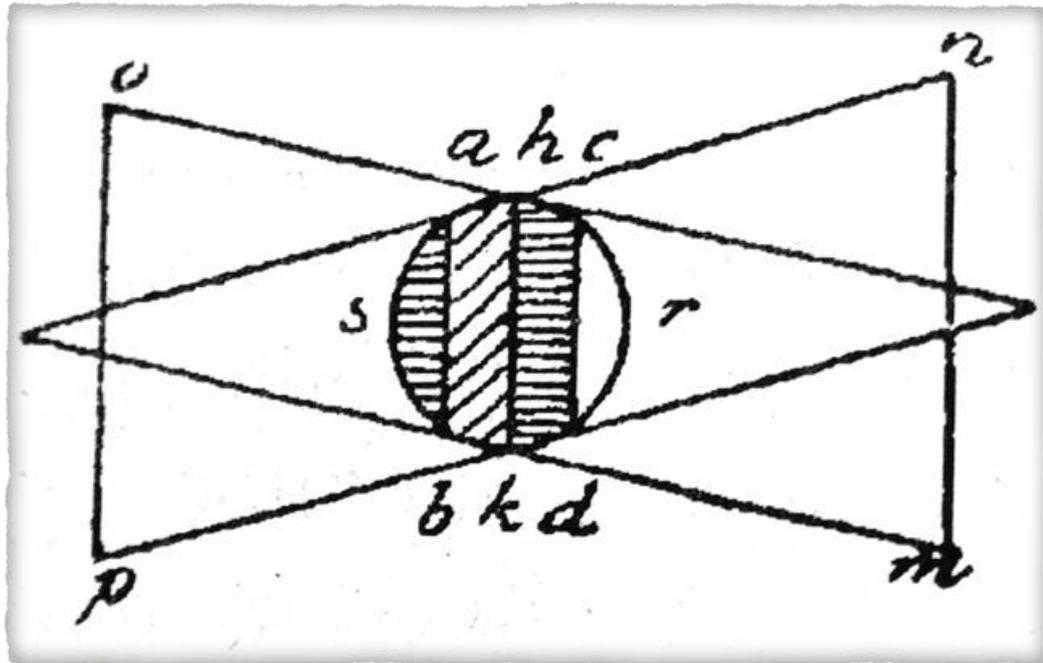


Bild 12 Leonardo da Vinci, Figura per disegnare le ombre nel fare ritratti, in Traktat von der Malerei. (Bild entnommen aus Leonardo da Vinci: Trattato della pittura. Hg. von G. Milanesi. Rom. 1890).



Bild 13 Leonardo da Vinci, Bildnis eines Musikers (1485 ca., Milano, Biblioteca Ambrosiana). (<https://de.wikipedia.org/wiki>)



Bild 14 Leonardo da Vinci, La belle feronnière (1490-1495, Parigi, Musée du Louvre). (<https://it.wikipedia.org/wiki>)

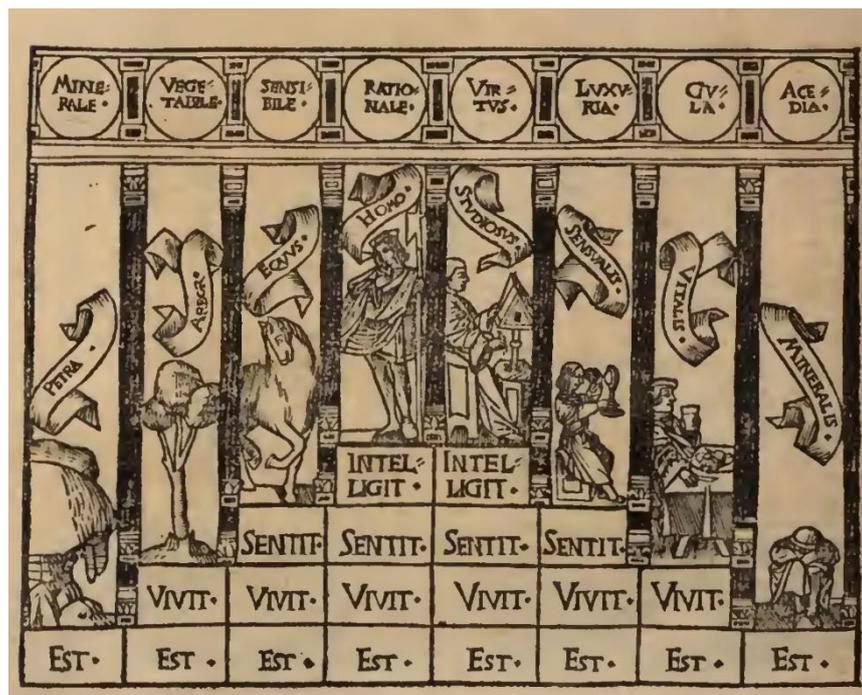


Bild 15 Charles de Bouelles, Liber de intellectu (1510). (Band aus einer Privatbibliothek)