

Die Figur P bei Nikolaus von Kues und Leonardo da Vinci

Von Gianluca Cuozzo, Turin

1. Historisch-philologisches Vorwort

Die nachfolgenden Betrachtungen wollen vor allem die Frage erörtern, ob Leonardo da Vinci möglicherweise Kenntnis von dem Werk des Nikolaus von Kues hatte, eine Frage, die nicht leicht zu beantworten ist. Gleich vorweg: Aus den 116 Titeln, die sich in den zwei Verzeichnissen der von Leonardo besessenen Werke, die er 1490 (Cod. Atlantico) bzw. 1504 (Ms. Madrid II) selbst verfasst hat, ergeben sich nur selten Bezüge zu philosophischen Werken im engeren Sinne – zu Cusanus gibt es keinerlei Erwähnung.¹ Ein gewagter Einwand, den man gegen eine mögliche direkte Kenntnis seitens Leonardos vorbringen könnte – auch nur teilweise zu den philosophischen Lehrmeinungen der Epoche (eine Tradition, die grob gesehen von Cusanus und Alberti bis zu Ficino reicht) – bestünde in dem Verweis auf die Tatsache, dass Leonardo nur wenige und zudem schlechte Lateinkenntnisse besaß.² Man könnte aber darauf erwidern, dass man während des Aufenthalts in Mailand häufig den Mathematiker und gelehrten Mönch Luca Pacioli (»Meister Luca«, wie der Autor der *De divina proportione* im Codice Atlantico genannt wird) an seiner Seite findet. Dieser war im Jahre 1496 nach Mailand gekommen und vier Jahre lang als Lektor für Mathematik am Hofe der Sforza dort ansässig. Dieser war »ein wahrer Kenner der Werke Cusanus'«,³ und Leonardo versprach sich von ihm »die Multiplikation der Wurzeln«⁴ zu erlernen. Pacioli hätte für den Maler »sanza lettere [den ungebildeten Maler]«⁵, der nur der Erfahrung vertraute, »ohne die nichts von sich

1 Siehe dazu CARLO VECCE, Leonardo, Rom 2006, 156–159.

2 Zu Leonardos »fragmentarischem« Kenntnisstand des Lateinischen siehe MARTIN KEMP, Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo, ital. Übers. von F. Saba Sardi, Mailand 1982, 88–89.

3 EDMONDO SOLMI, Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi, Florenz 1976, 304.

4 Cod. Atl., fol. 120 r.d (neu 331^r).

5 Ebd., fol. 119 v.a (neu 327^v).

sicher Auskunft gibt«, einige der Philosophen, die zu dieser Zeit bekannt waren, auszugsweise in die Vulgärsprache übertragen können. So wie er es mit einigen Auszügen gemacht hatte, die der lateinischen Ausgabe der Werke Euklids entnommen wurden:⁶

Luca Pacioli, der Latein etwas besser beherrschte als Leonardo, kann dem Freund – über die Bekanntschaft mit den Werken von Piero della Francesca hinaus – vor allem die *Elementa* des Euklid vermitteln, die von Campano ins Lateinische übersetzt wurden und ihn für eine Vielzahl von Herausforderungen an seine Intelligenz begeistern bei Problemen wie der Quadratur des Kreises, der Darstellung der komplexesten Festkörper, der Transformationsmöglichkeit der geometrischen Figuren.⁷

Leonardo hätte sich andererseits bei Pacioli revanchieren können, hatte er doch für die *Divina proportione*⁸ (deren zweites Buch ein Kompendium der Bücher XIII und XIV der *Elementa* des Euklid sind, »zufolge der in dem lateinischen Text von Campano vorhandenen Einteilung«⁹) gut 60 Polygone gezeichnet, jedes einzelne wiedergegeben in *solidus* und

6 Luca Pacioli wird von 1500 bis 1509 in Florenz an einer lateinischen Ausgabe der »Elementi« des Euklid arbeiten, dabei assistiert von Leonardo. Der *Liber elementorum* erscheint 1509 bei dem Verleger Alessandro Paganino de’Paganini, die Ausgabe basiert auf derjenigen des XIII. Jahrhunderts von Giovanni Campano da Novara. Bezüglich einer seiner volkstümlichen Versionen des Werkes von Euklid gibt es eine Anspielung im Eröffnungsbrief zur gedruckten Ausgabe der *Divina proportione*, mit Widmung an Pietro Tommaso Solderini, von der aber keine Spur erhalten geblieben ist: CROCCI ARGANTE, Luca Pacioli, Piero della Francesca e Leonardo, Sansepolcro 2009, 195. Seitens Leonardos dominiert »das Studium der Geometrie und des ersten Buches von Euklid [...] im Manuskript M [...], datierbar zwischen 1497 und 1498. Es ist ein propädeutisches Studium zu den Polyäder-Tafeln, die von Pacioli verlangt werden [...]«. Die Transkriptionen von Euklid setzen sich im ersten Teil des Manuskripts I, datierbar auf 1497, fort, wo das in M angefangene Studium des ersten Buches vervollständigt wird und wo man anderen Aussagen der Bücher II, III und X begegnet: CARLO VECCE, Leonardo (wie Anm. 1) 174–176.

7 Ebd., 173.

8 Es handelt sich um ein von Pacioli 1498 beendetes Manuskript, von dem es eine Kopie in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand gibt (siehe anastatische Ausgabe hg. v. Augusto Marinoni, *Fontes Ambrosiani in lucem editi cura et studio Bibliothecae Ambrosianae*, Mailand 2010). Die gedruckte Ausgabe, aus der ich zitiere, erscheint in Venedig im Jahre 1509 bei dem Verleger Alessandro Paganino de’Paganini. Der Band enthält, neben der *Divina proportione* den *Tractato del’architettura* (ebenfalls von Pacioli), einen *Libellus in tres partiales tractatus divisus quinque corporum regularium et dependentium*, der nichts anderes ist als die Vulgärversion des *Libellus de quinque corporibus regularibus* von Piero della Francesca; und man schließt mit der Darstellung der Großbuchstaben des Alphabets mittels Lineal und Zirkel. Siehe AUGUSTO MARINONI, Introduzione a Luca Pacioli, *De divina proportione*, 4.

9 Ebd., 8.

in *vacuus* (auch gerastert) und hervorragend dargestellt vermittelt eines perspektivischen Netzes. Was sich Leonardo diesbezüglich ausgedacht hatte – konform zu seinen konkreten Anschauungen zu Problemen der Geometrie – »ist eine außergewöhnliche Art plastische Figuren perspektivisch zu zeichnen, und sie in systematischer Weise zu schattieren, als wären es echte Gegenstände und nicht nur geometrische Diagramme«¹⁰. Außerdem sollte man auch nicht die Freundschaft Leonardos zu Fazio Cardano übersehen, Rechtsgelehrter, Mediziner und Mathematiker, Vater des überaus bekannten Philosophen Girolamo¹¹, »eine Bekanntschaft, die er in Mailand machte, die zu Beginn der 1480er Jahre an der Anfertigung des lateinischen Textes der *editio princeps* der *Perspectiva communis* arbeitete, der wichtigen Optik-Studie von Peckham (1240–1292); auch Fazio hätte leicht seine Latein-Kenntnisse wettmachen können«¹².

Gerade Pacioli könnte das Bindeglied eines anzunehmenden Kontaktes zwischen Albrecht Dürer (bei dem man von einer einigermaßen präzisen Kenntnis einiger der Werke des Cusanus¹³ ausgehen kann) und Leonardo¹⁴ sein, da Pacioli »sich 1494 in Pavia befand, um an der ortsansässigen

10 MARTIN KEMP, Leonardo. Nella mente del genio, ital. Übers. von Davide Tarizzo, Turin 2004, 55.

11 Zu den Beziehungen zwischen Fazio, Girolamo Cardano und Leonardo siehe auch EDMONDO SOLMI, Leonardo (1452–1519), Florenz 1919, 81–83.

12 MARTIN KEMP, Lezioni dell'occhio. Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza, ital. Übers. von Massimo Parizzi, Mailand 2004, 94–95. Auch EUGENIO GARIN nimmt an, dass trotz der spärlichen Vertrautheit Leonardos mit dem Literaten-Latein er »in einigen Fällen sich eines Vermittlers bedient haben könnte, der imstande war ihn in ansonsten unzugängliche Texte einzuführen«: Gli studi vinciani di Edmondo Solmi, Einführung zu EDMONDO SOLMI, Scritti vinciani (wie Anm. 3) XXII.

13 Zum Einfluss der Werke des Cusanus auf Dürer siehe ELENA FILIPPI, »Quasi pictor, qui diversos temperat colores, ut habeat sui ipsius imaginem«. Zu Cusanus und Dürer, in: Das europäische Erbe im Denken des Nikolaus von Kues. Geistesgeschichte als Geistesgegenwart, hg. v. Harald Schwaetzer und Kirstin Zeyer, Münster 2008, 175–197; sowie GIANLUCA CUOZZO, Nikolaus von Kues und Albrecht Dürer: Proportion, Harmonie und Vergleichbarkeit. Die »ratio melancholica« angesichts des verborgenen Maßes der Welt, in: »Videre et videri coincidunt«. Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hg. v. Wolfgang Christian Schneider/Harald Schwaetzer/Marc de Mey/Iñigo Bocken, Münster 2011, 350–370.

14 Zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Dürer und Leonardo siehe PIETRO C. MARANI, Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento, in: Dürer e l'Italia, hg. v. K. Herrmann Fiore, Rom 2009, 51–61 und ROBERTO SALVINI, Paralipomena su Leonardo e Dürer, in: Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss, hg. v. Irving Lavin, New York 1977, 377–391. Dario Uri hat eine direkte

Universität zu studieren, wohin mit großer Wahrscheinlichkeit auch Dürer gegangen ist, um ihm einen Besuch abzustatten.¹⁵ Dürer, so erinnert Panofsky, zeigt sich – schon weit vor 1503 – vertraut mit den Methoden und perspektivischen Kniffen, die vor allem von den Mailänder Theoretikern übernommen wurden, beispielsweise in seinen »Zeichnungen mit wissenschaftlichem Charakter« und in seinen sogenannten »Karikaturen«.¹⁶ Vergessen werden darf auch nicht, dass er um 1505 herum nachweist, dass er »Gelegenheit hatte Studien zur menschlichen Proportion, Physiognomie und vermutlich auch Anatomie von Leonardo kennenzulernen«.¹⁷ Insbesondere scheint Dürer Kenntnis zu haben von der »geometrischen Konstruktion der Schlagschatten, eine Spezialität von Leonardo da Vinci. Sein ›Meister‹ muss daher jemand gewesen sein, der sich sowohl mit Piero della Francesca als auch mit den Mailänder Theoretikern auskannte. Das träfe zu auf zwei der bisher am begründetsten in Frage kommenden Kandidaten, auf den Mathematiker Luca Pacioli und den großen Architekten Donato Bramante«. Der Umstand, dass der Mathematiker und Philosophenfreund Leonardos dafür bevorzugt gehandelt wird, wird durch die Reise Dürers nach Bologna unterstützt, »zu dem Zweck dort die ›heimliche Kunst‹ der Perspektive zu erlernen«. Diese Lehre wurde dort zu dieser Zeit von Pacioli unterrichtet.¹⁸

Hinsichtlich der Verbreitung der cusanischen Werke im Umkreis von Leonardo lohnt es sich sogleich eine Besonderheit des Verlegens von

Bekanntheit zwischen Pacioli und Dürer angenommen. Er stellt fest, dass »es fast als sicher gelten kann, dass Pacioli und Dürer sich in Bologna begegnet sind um ca. 1506«; das lässt sich auch entnehmen aus der Identität zwischen dem Quadrat von Zeus, welches in *De viribus quantitatis* (1496–1508) von Pacioli vorhanden ist und demjenigen in der berühmten *Melancholie* von Dürer. Siehe dazu GIORGIO T. BAGNI, *La forza dei numeri. Il »De viribus quantitatis« di Luca Pacioli*, in: FURIO HONSELL und GIORGIO T. BAGNI, *Curiosità e divertimenti con i numeri tratti dal »De viribus quantitatis« di Luca Pacioli*, Città di Castello 2009, 135.

15 PIETRO C. MARANI, *Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento*: in *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci*, Mailand 2010, 328.

16 ERWIN PANOFSKY, *The Life and the Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1955, 152.

17 Ebd., 156.

18 Das wird von ALBRECHT DÜRER selbst bezeugt in einem Brief aus Venedig vom 13. Oktober 1506, in dem er erklärt nach Bologna gehen zu wollen »um die Kunst der heimlichen Perspektive zu erlernen, die mir jemand beibringen möchte«, in: *Dürer schriftlicher Nachlass*, hg. v. Hans Rupprich, Berlin 1956–1969, Band I, 54. Siehe diesbezüglich auch CIOCCI ARGANTE, *Luca Pacioli, Piero della Francesca e Leonardo* (wie Anm. 6) 131.

Büchern zu erwähnen. Die Edition der *Opera omnia* von Cusanus aus Cortemaggiore aus dem Jahr 1502 (welche diejenige aus Straßburg 1488 unverändert wiederholt, »apud Martinum Flach«, einschließlich des Proömium), erschien bei dem fahrenden Setzer Benedetto Dolcibelli unter Mitwirkung von Rolando (Orlando) Pallavicini,¹⁹ einem Verleger, der von Ludovico il Moro, dem Mäzen Leonardos während dessen ersten Mailänder Aufenthaltes von 1481 bis 1499, mit zahlreichen Lehren ausgezeichnet worden war. Pallavicini widmete außerdem die Werke des Cusanus dem Erzbischof von Rouen Georges d'Amboise (1460–1510), erster Minister Frankreichs und apostolischer Gesandter in der Lombardei ab 1501. Nun war der Gouverneur und Statthalter des Grafen von Mailand, Charles d'Amboise (1473–1511), »Freund und Beschützer Leonardos« zu Zeiten seines zweiten Mailänder Aufenthaltes (1506–1513),²⁰ der Neffe des Kardinals Georges.²¹ Und gerade Charles war es, der 1506 ausdrücklich die Florentiner Republik ersuchte Leonardo auf Wunsch des Königs von Frankreich in Mailand zu halten, trotz der zuvor von Leonardo in Florenz eingegangenen Verpflichtungen (wo es vor allem um die Ausführung des Freskos »La battaglia di Anghiari« im Saal des Gran Consiglio ging, begonnen um ca. 1503 und bekanntermaßen nie zu Ende geführt). Die Wertschätzung des französischen Hofes für Leonardo – aufgrund derer »sein in der Malerei gefeierter Name noch verkannt ist, wenn man bedenkt, wie hoch er zu loben wäre in allen anderen Bereichen, in denen er herausragt«²² – war nämlich bis zu dem Punkt gestiegen, dass Ludwig XII. bereits 1503, vielleicht angespornt von seinem künstlerischen Ratgeber Jean Perréal,²³ Informationen einholte, ob es denn möglich wäre das »Abendmahl« abzuhängen, um es »mit Holz- und Eisenbalken versehen«²⁴ nach Paris zu schaffen.

19 *In Marchionis Pallavicini castello quod Castrum Laurum vocatur* (Cortemaggiore), per Benedictum Dolcibellum, 1502. Siehe dazu GIOVANNI SANTINELLO, *Edizione delle opere*, in: Ebd., *Introduzione a Niccolò Cusano*, Rom 1987, 182–183.

20 CARLO PEDRETTI, *Leonardo & io*, Mailand 2008, 48.

21 Ebd., 318.

22 So schreibt CHARLES D'AMBOISE 1506 in einem Dankesbrief an die Signoria di Firenze dafür, dass diese einer Aufenthaltsverlängerung Leonardos in Mailand zustimmte, in: *Archivio di Stato di Firenze*, *Carteggio responsive originali*, fol. 29, c. 169, zit. in CESARE LUPORINI, *La mente di Leonardo*, Florenz 1997, 189.

23 CARLO VECCE, *Leonardo* (wie Anm. 1) 261.

24 GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, da Cimabue insino a' nostri tempi, in der Ausgabe von Lorenzo Torrentino (Florenz 1550), hg. v. Luciano Bellosi und Aldo Rossi, Turin 2010, Band II, 550.

Verhält es sich tatsächlich so, dann ist es unwahrscheinlich, dass Leonardo von besagter Ausgabe der Werke des Cusanus nicht wenigstens Notiz genommen hat und dass diese ihn nicht zumindest neugierig gemacht haben: Das editorische Unternehmen entstand und zog Inspiration aus jener gleichen Entourage von herausragenden Persönlichkeiten, die Leonardo am Ende seines Lebens dazu brachten, sich im Schloss Cloux in Amboise niederzulassen – in jener vornehmen Residenz, in der er 1519 als »premier peintre, architecte et mécanicien du roi«²⁵ (»erster Maler, Architekt und Mechaniker des Königs«) verstarb. Die eventuelle Anverwandlung spezifischer Themen des Cusanus seitens Leonardos wurde auf vielfältige Weise durch ein fruchtbares philosophisches Klima vermittelt, das das ganze Zeitalter durchdrang. Eine kulturelle Atmosphäre, für die dennoch Beitrag und Einfluss des Cusanus – bis hin zu Dürer und über ihn hinaus bis zu dem Philosophen und Gelegenheitskupferstecher Giordano Bruno²⁶ – sicherlich entscheidend sind. Vor allem der Mönch Luca Pacioli ist ein nicht zu übersehender Mosaikstein in dieser Tradition des 15. und 16. Jahrhunderts, in der philosophisches Denken und bildende Künste sich in anhaltendem Dialog entwickeln und wachsen. Pacioli könnte sozusagen eine wichtige Vermittlungsfunktion ausgeübt haben, indem er einige Ansätze, die schon in Cusanus' Lehre der Betrachtung und Darstellung durch Rätselbilder (als *manuductio* zum mystischen Weg) vorhanden waren, gerade durch den auf Leonardo ausgeübten Einfluss an ihren Ursprungsort, die künstlerische Reflexion, zurück verbrachte. Das gilt, wenn Cusanus tatsächlich nur 50 Jahre zuvor schon mit den Künstlern und Theoretikern der zeitgenössischen Kunst in Dialog getreten war, insofern er begann, hervorgehend aus der Perspektiv-Problematik und der Bildtheorie, philosophisch und theologisch zu spekulieren.²⁷

25 CARLO PEDRETTI, *Arte e scienza*, in: Leonardo, hg. v. dems., Florenz 2006, 30^c.

26 NUCCIO ORDINE, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura* in Giordano Bruno, Venedig 2003, 165; siehe dazu auch MINO GABRIELE, Anmerkung im »Corpus iconographicum«, in: GIORDANO BRUNO, »Corpus iconographicum«. *Le incisioni nelle opere a stampa*, Mailand 2001, XCVI–CII.

27 Der Besitz der »Elementa picturae« Albertis seitens Cusanus wurde dokumentiert (Werk vorhanden in der Bibliothek des St. Nikolaus-Hospitals im Cod. Cus. 112, bei ff. 67^r–73^r), kurz nach *De pictura* (1435). Darüber hinaus ist bekannt, dass Alberti *De statua* an Giovanni Andrea de' Bussi geschickt hatte, den Freund und Sekretär des Cusanus, mit einem Begleitschreiben, in dem es heißt, dass das Gleiche vorab passiert

Um ein Beispiel für diese Rückeroberung eines Repertoires an philosophisch-theologischen Metaphern auf der Ebene der künstlerischen Reflexion und Praxis zu geben, welches schon bei Cusanus wirksam war, möge für den Moment dieser einfache Beleg gelten. Leonardo empfiehlt – da der Maler den »Gedanken der Gemütsverfassung« der dargestellten Person in Gesicht, Blick, Stellung und Bewegung der Hände wiedergeben muss – eine Lehre, die man aus dem aufmerksamen Beobachten der Stummen, den echten und eigentlichen »Erziehern ohne Sprache« des Künstlers, ziehen kann: Diese nämlich »sprechen mit den Bewegungen der Hände, der Augen, den Wimpern und der ganzen Person, in dem Wunsch den Gedanken ihrer Gemütsverfassung auszudrücken«. ²⁸ Cusanus seinerseits, indem er in *De visione Dei* dem inwendigen Vermögen des göttlichen Anblicks huldigt, schreibt Folgendes über den eingeborenen Sohn des höchsten Kunstschöpfers, Christus:

»Der Geist begreift ja nichts, das nicht im Gesicht und vor allem in den Augen, den Boten der Seele, zeichenhaft sichtbar würde. Viel wahrer als irgend ein geschaffener Geist berührtest Du durch diese Zeichen die innere Tiefe der Seele. Aus dem geringsten Zeichen sahst Du den Gesamt-Entwurf des Menschen; so wie intelligente Menschen auf Grund weniger Worte eine ganze lange Rede vorsehen können, die im Voraus entworfen wurde und dargelegt werden soll; und wie Menschen – die darin gut geübt sind – ihre Augen nur kurz in ein Buch werfen und die Absicht des Verfassers wiedergeben, so als ob sie es ganz gelesen hätten. In dieser Art der Schau hast Du, o Jesus, alle Vollkommenheit, Schnelligkeit und Scharfsinnigkeit aller vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Menschen übertroffen [...]. Wenn man manchmal von einem Menschen liest, der die Gedanken eines Menschen, der ihn etwas fragt, aus irgendwelchen Anzeichen des Auges, auch wenn er nur eine Melodie im Geiste singt, deutet, so hast Du, Jesus, demgegenüber aus jeder Regung der Augen besser als alle Menschen jeden Gedanken erfasst. Ich selbst habe einmal eine taube Frau gesehen, die, wenn sie auf die Bewegung der Lippen ihrer Tochter schaute, alles so verstand, als ob sie es gehört hätte.« ²⁹

war für *De pictura* und die »Elementa«. Dieses Schreiben wurde veröffentlicht von Girolamo Mancini bei LEON BATTISTA ALBERTI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Florenz 1890, 284–285.

28 LEONARDO DA VINCI, Trattato della pittura, in: Ebd., Scritti. Tutte le opere: Trattato della pittura, Scritti letterari, Scritti scientifici, hg. v. Jacopo Recupero, Mailand 2002, Kap. 112, 77; Übersetzung des Autors.

29 *De vis.* 25: h VI, n. 94, lin. 15–96, lin. 6; DUPRÉ III, 195–197.

2. Begriffe abbilden und bildhaft denken

»Mag dir die Figur P zu allem und jedem dienen: zur Untersuchung des Sehens mit den Sinnen, wenn du die Sinneneinheit als Licht nimmst und die Sinnenandersheit als Schatten; zum Untersuchen des Sehens mit der Vernunft, wenn du die diskursive Vernunft-einheit Licht nennst; zum untersuchenden Sehen mit dem Verstand, wenn du die Einheit des Verstandes als Licht nimmst«³⁰

und als Schatten die rationale Andersheit.

Diese Figur setzt sich bekanntlich aus zwei Pyramiden zusammen, die einander gegenübergestellt und ineinander verschränkt die Höhe gemeinsam haben und deren Spitze jeweils auf den Mittelpunkt der Basis der juxta positionierten Pyramide fällt: Die eine stellt das Licht dar, das Sein oder die Einheit; die andere die Dunkelheit, das Nichts oder die Andersheit.³¹

Diese Figur ist aus Cusanus' metaphysischer Sicht ein Sinnbild der Teilhabe des Göttlichen an der entfalteten Realität der Welt, eine dynamische Teilhabe, der zufolge das Reich des Lichts in das dunkle Schattenreich eindringt, und umgekehrt:

»Laß die Pyramide des Lichtes in die Dunkelheit und die Pyramide der Dunkelheit in das Licht hineinstoßen, und führe alles, was du erforschen willst, auf diese Figur zurück; so kannst du durch sinnfällige Anleitung deine Mutmaßung auf das Verborgene richten.«³²

In der Ausführung dieser einmaligen heuristischen Figur stellt Cusanus zudem fest:

»Bemerke, wie Gott, weil er die Einheit ist, gleichsam die Basis des Lichtes ist. Die Basis der Dunkelheit aber ist gleichsam das Nichts. Zwischen Gott und dem Nichts liegt alles Geschaffene, so mutmaßen wir. Es fällt sofort in die Augen, wie die oberste Welt von Licht überfließt, aber nicht ganz frei von Dunkelheit ist, wengleich die Dunkelheit

³⁰ *De coni.* II, 17: h III, n. 73, lin. 5–9; Übersetzung vom Autor.

³¹ Zur Betonung der Wichtigkeit dieser Figur im Denken des Cusanus stellt JOSEF KOCH fest, dass die Figur in den Druckversionen unfarbig, in den qualitativ besseren Handschriften hingegen farbig dargestellt ist; zudem »hat Cusanus in der aus dem Dominikanerkloster Nürnberg kommenden (fol. 142^v), handschriftlich vermerkt, auf welche Weise die Zeichnung zu kolorieren sei«: »Ista piramis debet esse coloris lucis, alia tenebrae«: Die *Ars coniecturalis* des Nikolaus von Kues (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 16), Köln 1956, 28.

³² *De coni.* II, 17: h III, n. 41, lin. 5–8; NIKOLAUS VON KUES, *Mutmaßungen*, lat.-dt., übers., mit Einl. und Anm. hg. von Josef Koch/Winfried Happ (Philosophische Bibliothek, 268; Schriften des Nikolaus von Kues in deutscher Übersetzung 17), Hamburg ³2002, 49.

wegen der Einfachheit dieser obersten Welt im Licht aufgesogen erscheint. [...] die Figur erweist aber, daß dieses Licht in der Dunkelheit eher verborgen bleibt als heraussteht. In der mittleren Welt sind die Eigenschaften entsprechend der Mitte.«³³

Generell repräsentiert daher, wenn wir diese heuristische Figur weiter analysieren, die eine Basis den Punkt maximaler Intensität und Konzentration des Lichts, die andere hingegen das Dunkle, das Nichts und die undurchlässige Dichte der Materie. Je weiter man von der Basis der Pyramide des Lichtes zur Spitze fortschreitet, umso mehr schwächt sich der *radius luminis* ab und dringt in die Pyramide der Dunkelheit, bis er sich auf einen einzigen Punkt verkürzt; dieser ist das Zentrum der Basis der Finsternis-Pyramide, welche »die Unsicherheit und Konfusion des finsternen Chaos der reinen Möglichkeit [ist], wo nichts an Sicherem im Akt ist«. ³⁴ Die zunehmende Reduzierung des Lichts, zufolge »eines stufenweisen Prozesses, der vom Unendlichen zum Nichts reicht«, ³⁵ fällt so zusammen mit dem Anwachsen der Finsternis; und umgekehrt koinzidiert die Stufe der maximalen Intensität des Lichts mit der absoluten Reduzierung der undurchlässigen Materie auf einen einzigen ausdehnungslosen Punkt: an dieser Stelle befindet sich der göttliche Geist, »der unbegrenztes Licht ist, in dem es keine Finsternis gibt«. ³⁶

Cusanus beschreibt diesbezüglich einen doppelten Prozess des Auf- und Absteigens, Fortschreitens und Rückschreitens, der – vom Standpunkt des Intellekts her, welcher allein imstande ist den metabegrifflichen Gedanken der *coincidentia oppositorum* zu tragen – sich in der Einheit einer »wunderbaren gegenläufigen Reihung« löst, derzufolge »die göttliche uneingeschränkte Einheit [...] schrittweise in die Intelligenz und die Vernunft hinab [steigt], und die eingeschränkte sinnhafte Einheit steigt durch die Vernunft zur Intelligenz hinauf.« ³⁷

Und:

»Das Fortschreiten von der Einheit zur Andersheit ist zugleich ein Zurückschreiten von der Andersheit zur Einheit. Beachte dies besonders sorgfältig, wenn du nach Weise des Verstandes die Einheit in der Andersheit sehen willst [...]. Im einfachen Verstand, so begreife, ist das Fortschreiten mit dem Zurückschreiten verbunden. Dann magst du zu jenen geheimen Erkenntnissen gelangen, die jenseits der Vernunft, die das Fortschreiten

33 Ebd., n. 42, lin. 1–9; NIKOLAUS VON KUES, Mutmaßungen (wie Anm. 32) 49.

34 *De docta ign.* III, 12: h I, p. 150, lin. 12–13 [n. 240]; Übersetzung des Autors.

35 *De conc. cath.* I, 17: h ²XIV/1, n. 9, lin. 22; Übersetzung des Autors.

36 *De docta ign.* III, 12: h I, p. 146, lin. 10–11 [n. 233]; Übersetzung des Autors.

37 *De coni.* II, 17: h III, n. 16, lin. 1–9; NIKOLAUS VON KUES, Mutmaßungen (wie Anm. 32) 19.

vom Zurückschreiten trennt, allein im reinen Verstand, der die Gegensätze zum Einen zusammenfaltet, einigermassen wahr erreicht werden.«³⁸

Vom Standpunkt der Stufen umgekehrt proportionaler Größen her betrachtet, würde Leonardo sagen, Malerei sei – gegründet auf wissenschaftlicher Perspektive, die »das Zu- und Abnehmen von Körpergrößen und ihrer Farben« untersucht auf der Grundlage ihrer größeren oder minderen Entfernung vom Auge – echte Philosophie. Weil Philosophie, wie Cusanus unumwunden zugeben würde, auch auf der Grundlage der paradigmatischen Figur »von der beschleunigenden und entschleunigenden Bewegung«³⁹ der Größen handelt. Tatsächlich wäre eine solche Behauptung kaum verständlich, wenn wir eine Auslegung der Philosophie annehmen würden, die sich nicht eng an die cusanische Figur P anlehnen würde und an das daraus hervorgehende *admiranda in invicem progressio divina*: wechselwirkende Bewegung von Fort- und Rückschreiten zwischen zwei gegebenen Extremitäten, was, wie bereits erwähnt, auch auf die Lehre vom Sehen exemplarisch übertragen werden kann. Letztere – wissenschaftlich bestimmt durch die Perspektive jener »demonstrierenden Vernunft«, vermittelt derer »man versteht, wie die Gegenstände dem Auge vermittelt pyramidenhafter Linien ihre Ähnlichkeit zukommen lassen«⁴⁰ – erlaubt es »der Ungewissheit der einfachen Erscheinungen etwas von der Gewissheit zu geben, die den messbaren Fakten zukommt.«⁴¹ Anders gesagt würde die malerische Perspektive für Leonardo eine quantitative Transkription des Realen garantieren, entsprechend eines Mehr oder eines Weniger – wie Cusanus' paradigmatische Figur das tut. Im Falle Leonardos sind es die Größen, die Distanzen und die Dimensionen der dem Sehen vorgesetzten Gegenstände, die zu- oder abnehmen, sowie die Schärfe der Umrisse und die Lebhaftigkeit der Farben, gemäß der Vorschriften der atmosphärischen Perspektive und der Farbenperspektive, die besagen: »Der vom Auge gesehene Gegenstand nimmt umso mehr Größe und Auffälligkeit und Farbe an, je mehr dieser den Raum verkleinert, der zwischen diesem (Gegenstand) und dem Auge gesetzt ist;«⁴²

38 Ebd., n. 53, lin. 7–10; NIKOLAUS VON KUES, Mutmaßungen (wie Anm. 32) 59.

39 LEONARDO DA VINCI, Trattato della pittura (wie Anm. 28) Kap. 5, 22.

40 LEONARDO DA VINCI, Paris (Institut de France) 1490–1492, Ms. A, fol. 10^r.

41 KENNETH CLARK, Leonardo da Vinci: an Account of his Development as an Artist, Harmondsworth 1967, 149; Übersetzung des Autors.

42 LEONARDO DA VINCI, Trattato della pittura (wie Anm. 28) Kap. 5, 22; Übersetzung vom Autor.

sodass »der Gegenstand, der sich vom Auge fortbewegt, umso mehr an Größe und Farbe verliert, je mehr er an Entfernung gewinnt.«⁴³

Die Figur P aber ist ein Schema der optischen Geometrie, das die visuelle Pyramide zu verdoppeln scheint, indem sie zwei visuell gegeneinander gestellte Kegel schafft, die sich generell auf Helligkeit und Dunkelheit beziehen, auf göttliche Ordnung (Form, Erkennbarkeit) und Chaos der Materie (Dunkelheit, Unbestimmtheit der Form). Was hat all das aber nun mit Leonardo zu tun? Vielleicht ist die Figur P so gefügig, dass sie sich in ein bloßes und vereinfachtes geometrisches Schema der *camera obscura* transformieren lässt, ein Gedanke, welcher in Leonardos Schriften an mehreren Stellen angetroffen wird.⁴⁴ In diesem Schema fungiert das gemalte Fenster, zu verstehen auch als ein in der darzustellenden Realität konkret existierendes Element, als das »picciolo buso« (Loch, Spalt), vermittels dessen die *piramis lucis* ins heimliche Reich des Halbschattens eindringt. In ihrem unwahrnehmbaren Übergang zur Öffnung hin, die sich dem äußeren Licht gegenüberstellt – im Limes, auf dem das zu portraittierende Antlitz in Pose steht – wird die *camera obscura* für Leonardo der Ort schlechthin, an dem er sich der Kunst des Portraits, dem bildhaften Denken des Malers widmet:

»Der Gegenstand, der in einem Gehäuse betrachtet wird, das von einem besonderen und hochpositionierten, aus einem Fenster einfallenden Licht beleuchtet wird, zeigt einen großen Unterschied zwischen seinen Licht- und Schattenseiten, vor allen Dingen, wenn das Gehäuse groß und dunkel ist [...]. Und du, Maler, der du Geschichten erzählen willst, mach, dass deine Figuren solche Vielfalt an Licht und Schatten haben, gleich den verschiedenen Objekten, die sie geschaffen haben, und mach' nicht alle gleich.«⁴⁵

Diese Lehre, die zur Darstellung der Kunst der Portraitmalerei in ihren Fundamenten grundlegend ist, hat vor allem mit dem Studium der Licht- und Schattenverhältnisse innerhalb eines Hofes »mit schwarz gestrichenen Mauern« einer dunklen Höhle zu tun, wo der tonale Beitrag beider Pyramiden (des Lichts und der Finsternis) sich nachvollziehbar zeigt:

43 Ebd.; Übersetzung vom Autor.

44 LEONARDO DA VINCI, im *Codice Atlantico* wird verwiesen auf »das Beispiel jenes Spaltes in einem Fenster, der alle Ähnlichkeiten der Körper wiedergibt, die sein Gegenstand sind, man könnte sagen, dass das Auge genau dasselbe macht [...]. Wenn dieser Spalt [...] die Farbe und die Figur der Gegenstände in dem Gehäuse wiedergibt und sie auf den Kopf gestellt wiedergibt; – dasselbe sollte das Auge tun, da jeder gesehene Gegenstand auf den Kopf gestellt erscheint«: Cod. Atl., fol. 270^{rb} (neu 729^f).

45 LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura* (wie Anm. 28) Kap. 682, 253; Übersetzung des Autors.

»Schatten ist von Natur aus Finsternis, Leuchtendes ist von Natur aus Licht; das eine versteckt, das andere zeigt; verbunden mit Körpern treten sie immer gemeinsam auf; und der Schatten ist von größerer Macht als das Leuchtende, weil er hindert und den Körpern das Licht zur Gänze entzieht, und das Licht kann niemals zur Gänze den Schatten aus den Körpern, d. h. aus den dichten Körpern, vertreiben;«⁴⁶

sein Prinzip liegt »im Ende des Lichts«, d. h. in der Finsternis. Leonardo schlägt also vor, dass der Maler den eigenen Gegenstand so darstellen muss, dass dieser »zwischen die Pyramide der Dunkelheit und derjenigen der Helligkeit gestellt ist«, so dass also »jener Gegenstand seine Schatten und sein Licht in weniger auffälliger Weise habe.«⁴⁷

Hier tritt aber noch ein anderes, Leonardo sehr am Herzen liegendes Motiv auf, das zur Sprache kommen muss: Die paradigmatische Figur mit ihrem Bezug zu Licht und Schatten scheint, auf Ebene der künstlerischen Gestaltung, das ›System der tonalen Übertragung‹ dessen zu sein, was in der Philosophie erwogen werden kann: die »Eigenschaften der Formen«. Die Realität ins Innere dieses Systems zurückzubringen (›sie zurück führen auf eine Gestaltung«, wie Cusanus hinsichtlich der Figur P schreibt), hat dieselbe Bedeutung wie bei Leonardo das rasche Abzeichnen der Grundzüge der beobachteten Figuren (die Umrisslinien der Körper), indem die Realität nicht begrifflich gedacht wird, »sondern in Bedeutung von Linien, Formen und Figuren«;⁴⁸ also Zeichnungen anfertigen, die vermittels rascher Striche die Erfahrungswelt auf der quantitativen Ebene der bildlichen Abstufungen des Lichtes und der Schatten schematisieren, um somit der visuellen Intuition jenes dreidimensionale Relief zu übermitteln, das ihr »Hervortreten« aus dem entsprechenden Zugehörigkeitsfeld bewirkt. Das *vedere pensante* (d. h. denkendes Sehen), das in der Malerei wirkt, in seinem Anspruch auf demiurgisches Wiederschaffen der Gegenstände der sichtbaren Welt in dauerhafter Form, ist daher »lediglich Komposition von Licht und Finsternis, zusammen gemischt mit den verschiedensten Eigenschaften aller einfachen und zusammengesetzten Farben«,⁴⁹ grafische Eigenschaften, erfasst in ihrem Hervortreten aus dem Hintergrund:

46 Ebd., Kap. 215, 533.

47 Ebd., Kap. 244, 653.

48 KARL JASPERS, *Leonardo filosofo*, a cura di Ferruccio Masini (Saggi e documenti del Novecento 1), Milano 1988, 13; Übersetzung des Autors.

49 LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura* (wie Anm. 28) Kap. 434, 176.

»Kein sichtbarer Körper kann von menschlichen Augen verstanden und richtig beurteilt werden ohne die Vielfalt des Umfeldes, wo die Abgrenzungen des Körpers enden und angrenzen (und kein Gegenstand, was seine Umrisse betrifft, wird von jenem Umfeld losgelöst erscheinen). Der Mond, obwohl er vom Körper der Sonne recht weit entfernt ist, scheint den menschlichen Augen verbunden und anhaftend an der Sonne, wenn er sich bei Sonnenfinsternis zwischen unseren Augen und der Sonne befindet, weil der Mond über der Sonne liegt.«⁵⁰

Jeder Gegenstand muss daher, um künstlerisch verstanden zu werden, zu seinem Umfeld in Bezug gesetzt werden, aus dem er – vermittelt des Spiels der sanften Kontraste zwischen Licht und Schatten – hervortreten kann, indem er eine besondere Schönheit und Verständlichkeit annimmt; nicht anders für Cusanus, für den jede Erkenntnisform (sinnlich, rational oder intellektiv) in Bezug zu ihrem »Umfeld« oder ihrem »Himmel des Erkennens« gebracht werden soll, aus dem sie Sinn, Wirkung, sowie ihre unüberschreitbaren Grenzen der Gültigkeit bezieht. Diese Wissensfelder sind durch die unterschiedlichen pyramidalen Abschnitte der Figur P dargestellt; je mehr der Geist zu seinem Zustand der Verwirklichung und Vervollkommnung gelangt, desto mehr tendiert er dazu sich von der Basis der Pyramide zu lösen, um sich, »von aller Andersheit sich trennend«, einer dem Wissen überlegenen Region zu nähern. Die Vernunft beispielsweise, indem sie zu immer höheren Abstraktionsstufen gelangt, strebt dem Licht der Intelligenz zu, bis zu dem Punkt des unmerklichen Ausklingens in der intellektuellen Anschauung, um dadurch den Weg frei zu machen für den »dritten Himmel der einfacheren Intelligenz«:⁵¹ Der *intellectualis oculus*, behauptet Cusanus, indem er sich der Unangemessenheit der Begriffe der *ratio* bewusst wird (die notwendigerweise »in den Grenzen der Vielfachheit und der Quantität befangen« ist), hebt sich von diesen Begriffen ab und erfasst Gott über ihren Bedeutungen stehend als Prinzip ihrer Verkomplizierung.

So ergibt sich, dass – wie bei Leonardo, für den es vielfältige Formen der Schönheit und Harmonie gibt, die von der »Varietät des Umfeldes« abhängen, in dem jeder Gegenstand dargestellt werden muss – es für Cusanus vielfältige Wahrheiten der Wissenschaft gibt – nicht etwa, weil das Wahre nicht von einheitlicher Natur sei, sondern weil dessen Bestimmungen in Bezug auf die unterschiedlichen Vermögen und die unterschiedlichen

50 LEONARDO DA VINCI, *De ombra e lume*, Paris 1490–1491 (Institut de France) Ms. C, fol. 23^r; Übersetzung des Autors.

51 *De docta ign.* III, 12: h I, p. 152, lin. 29; Übersetzung des Autors.

Untersuchungsfelder vielfältig sind: »Jedem Bereich entspricht ein ihm angemessener Erkenntnismodus«, zufolge der Regeln, die seinem Bereich zu eigen sind, sodass, wie Cusanus schreibt, »all das, was auf dem Wege der Vernunft sich als genau erweist, [...] eben deswegen so [ist], weil es im Himmel der Vernunft ist«⁵², die nicht die Wahrheit ist; Gleiches gilt vom Intellekt, dessen Bereich sich in höherem Maße der Wahrheit nähert. So verstanden: »Eine Welt zählt oder spricht oder tut sonst irgendetwas nicht wie eine andere [...] jede Welt verhält sich auf ihre Weise.«⁵³

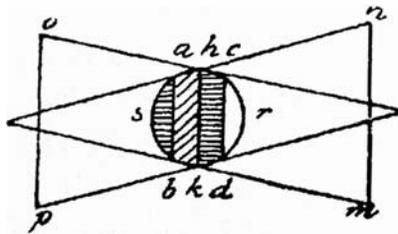


Abbildung 1: Leonardo, *Trattato della pittura*, Kap. 618

Es überrascht daher nicht, dass eine getreue Wiedergabe der Figur P bei Leonardo angesetzt wird, um seine Theorie des Portraits zu erläutern, insbesondere um das Claire-Obscure (Helldunkel) eindeutig zu bestimmen, das zusammen mit den Grundlinien die Grundlage der Malerei bildet. Es handelt sich um jenes wohldosierte Verhältnis von Licht und Schatten und kaum wahrnehmbaren tonalen Übergängen, die der Ausgangspunkt sind für jenes »sanfte Sfumato«, mit dem man die von der Anschauung des Auges erfasste lebendige Figur wiedergeben kann, als »wäre die Idee dort anwesend und lebendig«.⁵⁴ Zuzufolge dieses neuen künstlerischen Ideals – was Hegel als Leonardos *Idealität*⁵⁵ definiert – »bleiben selbst die dunkelsten Schatten durchdrungen von Helligkeit und schreiten fort über unwahrnehmbare Zwischenstufen bis hin zum hellsten Licht; nirgendwo gibt es eine Härte oder Grenze. Die Gegen-

52 *De coni.* II, 17: h III, n. 76, lin. 2–3; Nikolaus von Kues, *Mutmaßungen* (wie Anm. 32) 87.

53 *Ebd.*, n. 69, lin. 8–11, NIKOLAUS VON KUES, *Mutmaßungen* (wie Anm. 32) 79.

54 LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura* (wie Anm. 28) Kap. 4, 22; Übersetzung des Autors.

55 GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica*, tomo II, traduz. dal tedesco Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Milano 1978.

stände lösen sich auf in einem Spiel, das der Objektivität entbunden ist, erreicht durch das Licht der Reflexe, die in andere Helligkeiten wechseln und auf diese Weise vergeistigt werden, um allmählich ins Reich der Musik überzuwechseln.«⁵⁶

Beim Portraitieren einer Figur, schreibt Leonardo »musst du deine dunkle Figur in ein helles Umfeld stellen; ist sie aber hell, stelle sie in ein dunkles Umfeld, wenn sie hell und dunkel ist, stelle den dunklen Teil ins helle, den hellen ins dunkle Umfeld.«⁵⁷ Diese Proportionalitätsregel ist von großer Hilfe bei der Herausarbeitung der Figur aus dem Hintergrund, unter der Voraussetzung, dass in besagten Übergängen zwischen Licht und Schatten die Umrisse der Gegenstände *sfumosi* (verraucht) sind, um so die Empfindung des »non finito« (Unfertigen) zu geben,⁵⁸ so dass »die von dunklen und hellen Strahlen verursachte Wirkung oberhalb derselben Stelle von vermischter und vager Erscheinung sei.«⁵⁹ Diese Regel kann veranschaulicht werden, wenn beachtet wird, dass »jeder schattige Körper sich zwischen zwei Pyramiden befindet, dunkel die eine und hell die andere.«⁶⁰ Dies scheint, auch unter dem Gesichtspunkt der Darstellung, Cusanus' paradigmatische Figur wieder aufzunehmen: Diese scheint, in ihrer unendlichen quantitativen Abstufung von Schatten und Licht, ebenfalls zuzulassen, »dass beides vereinigt wird ohne Striche oder Zeichen – wie verraucht.«⁶¹

Anders gesagt: Ein Antlitz muss gemalt werden auf dunklem und schattigem Hintergrund, einer Schwelle, von der es sich abhebt wie eine lichthafte Erscheinung, die »sich löst« von der *piramis tenebrae* dank des Außenlichts. In Cusanus' Worten würde es sich um den pyramidalen Zuschnitt der Figur P handeln, der sich auf zwei Drittel (oder im »zweiten Himmel« der Erkenntnis) Abstand zur dunklen Basis befindet, da, wo das dazwischen liegende, auf der helldunklen Schwelle erfasste Licht »sich wie ein Mittelglied verhält«: Es handelt sich um jenen Ort, schreibt

56 KARL JASPERS, Leonardo filosofo (wie Anm. 48) 17.

57 LEONARDO DA VINCI, Trattato della pittura (wie Anm. 28) Kap. 412, 169; Übersetzung des Autors.

58 Ebd., Kap. 413, 169.

59 LEONARDO DA VINCI, De ombra e lume, Paris 1490–1491 (Institut de France) Ms. C, fol. 9^v; Übersetzung des Autors.

60 LEONARDO DA VINCI, Trattato della pittura (wie Anm. 28) Kap. 721, 269, Übersetzung des Autors.

61 Ebd., Kap. 67, 63; Übersetzung des Autors.

Leonardo, an dem »das Licht und die Schatten eine Mitte haben, die weder hell noch dunkel genannt werden kann, sondern gleichermaßen Anteil hat an beiden; und die manchmal denselben Abstand vom Hellen und vom Dunklen hat und die manchmal dem einen, mal dem anderen näher ist.«⁶² An diesem Ort der Mitte, den man auch Schwelle der bildlichen Erscheinung nennen könnte, hat man den zartesten Kontrast zwischen Licht und Finsternis, was sich überträgt in die rechte Hervorhebung des zu portraittierenden Antlitzes. Eine solche Hervorhebung gewinnt nicht umsonst Kraft aus dem harmonischen und wohlproportionierten Zusammenspiel von Licht und Schatten, aus einer Ausgewogenheit, die im Gemälde den Teint des Antlitzes mit angemessenem Kontrast hervortreten lassen kann. Es handelt sich mithin um eine *camera obscura*, die die Kontraste zu einer Art »ikonischer Versöhnung« im *sfumato* führt, indem sich die Figur an mittlerer Stelle befindet, an der, sich harmonisch versöhnend, Licht-Ausstrahlungen und Schattenkegel zusammenlaufen. Diese geschickte Komposition von Helligkeit und Dunkelheit ist Leonardo zufolge etwas, das die Schönheit des portraitierten Gesichts übersteigt (eine Schönheit, die vor allem vom Einsatz der Farbe abhängt); sie hat vor allem mit der Hervorhebung und dem sanften Spiel der Kontraste zu tun. Das auf der Schwelle erfasste Gesicht wird so zum Schauplatz eines harmonischen Spiels tonaler Abstufungen, das sich aus dem Gegeneinander von Hell und Dunkel, Schwarz und Weiß, Licht und Schatten, Erkenntnis und Unwissenheit zusammensetzt – Gegensätze, denen jede Farbe und jede echte mimetische Angleichung (oder bildhafte Schematisierung) der beobachteten Naturphänomene entspringen. Im Übrigen wollte Leonardo, wie bereits festgestellt, »die Hervorhebung vermittels wissenschaftlichen Umgangs mit Licht und Schatten erreichen.«⁶³

Der Maler, der die zu portraittierende Figur auf der Schwelle erfasst, – so ließe sich sagen – übt sich in einer veritablen *ars coincidentiae* cusanischer Prägung. Diese wird auf der Ebene der Malerei von Leonardo bedeutsam als Theorie vom *rechten Gegensatz* definiert, der zufolge der »helle [Gegenstand] Dunkelheit annimmt und der dunkle Helligkeit«,⁶⁴ so dass »das zarte Licht unmerklich in wohl-gefälligen und ersprießlichen Schat-

62 Ebd., Kap. 660, 245; Übersetzung des Autors.

63 KENNETH CLARK, Leonardo da Vinci (wie Anm. 41) 158; Übersetzung des Autors.

64 LEONARDO DA VINCI, Trattato della pittura (wie Anm. 28) Kap. 189, 102; Übersetzung des Autors.

ten aufgeht« und umgekehrt.⁶⁵ Diese Kunst, zentriert auf dem Begriff des »Verruchten« und verortet in der Harmonie der tonalen Kontraste führt allerdings dazu, dass der Maler sich darauf konzentrieren muss »jenen Teil, der beleuchtet ist, [so zurecht zu legen], sodass er im Dunklen endet und den schattigen Teil des Körpers so, dass er im Hellen endet«, mit Aufmerksamkeit und Geschmack gegenüber den Nuancen und der Abmilderung der Kontraste, weil »jene Regel von großer Hilfe bei der Darstellung der Figuren ist.«⁶⁶ In diesem Sinne, schreibt Leonardo, »sind in jedem Gegenstand die Extreme schädlich: ein Überfluss an Licht macht roh, ein Überfluss an Dunkel lässt nicht sehen, der Mittelweg ist gut«; von daher ergibt sich die »chromatische Übereinstimmung« von Licht und Schatten, mit der es »jedwede Eigenschaft des Antlitzes«⁶⁷ darzustellen gilt.

Diese von Leonardo formulierte Lehre vom rechten Gegensatz wirkt sich auf die Erkennbarkeit der portraitierten Figuren aus, wobei sich hier die Auseinandersetzung mit bestimmten philosophischen Positionen ergibt: »Von den gleichermaßen vollkommenen Farben wird sich diejenige mit größerer Exzellenz zeigen, die in Begleitung der Farbe des rechten Gegensatzes gesehen wird«, z. B. Schwarz mit Weiß; sodass Leonardo feststellt, »Gegensätze verstärken die Wirkung.«⁶⁸ Daraus geht das Prinzip hervor, demzufolge »man jede Farbe besser in ihrem Gegensatz kennt als in ihrer Ähnlichkeit, wie das Dunkle im Hellen und das Helle im Dunklen« – womit das alte Erkenntnisprinzip auf den Kopf gestellt wird, demzufolge Ähnliches nur durch Ähnliches erkannt wird.⁶⁹

Die von Leonardo beschriebene Figur ist der paradigmatischen in Gänze identisch. An der Stelle der einfachen pyramidalen Abschnitte, symbolisiert durch Geraden, die die visuellen Strahlen (oder »in Pyramidenform sich ausbreitenden Strahlen« bei Leonardo) schneiden, finden wir im Punkt der vollkommenen Konvergenz von Licht-Ausstrahlung und Schattenbündel den Kugelkörper *SR*. Leonardo schreibt, dass *OP*

65 Ebd., Kap. 287, 134.

66 Ebd., Kap. 412, 169; Übersetzung des Autors.

67 Ebd., Kap. 699, 260; Übersetzung des Autors.

68 Ebd., Kap. 121, 248; Übersetzung des Autors.

69 Siehe dazu EMPEDOKLES: »Die Erkenntnis ist des Ähnlichen durch das Ähnliche«; in: Die Fragmente der Vorsokratiker, Bd. I, griech. und dt. von Hermann Diels, hg. von Walther Kranz, Berlin ⁶1951, 31 B, 109.

die Basis der Schattenpyramide und *NM* die Basis der Lichtpyramide sei; der Teil des dichten Körpers *DCR* wird erleuchtet, der ihm entgegengesetzte *ABS* wird verschattet, da sein Gegenstand verschattet ist. Das trifft in proportionaler Weise auf alle Zwischenabschnitte der Oberfläche des Körpers zu, der mehr oder weniger leuchtet, je nachdem wie er sich (infolge aller zu- bzw. abnehmenden Stufen) der Helligkeits- bzw. Dunkelheitspyramide nähert oder sich von ihr entfernt. Zwischen Hell und Dunkel gibt es nämlich Zwischenstufen, die weder das absolut Helle noch das absolut Dunkle sind, und jede Zwischenstufe wird dem einen wie dem anderen Extrem näher sein: »Hell und Dunkel, d. h. Licht und Schatten, haben eine Mitte, die man weder hell noch dunkel nennen kann, die aber gleichermaßen jenes Hell und Dunkel teilhaftig ist; und mal ist sie gleich weit entfernt vom Hellen wie vom Dunklen, und mal näher dem einen, als dem anderen.«⁷⁰ Diese Lehre von der Teilhabe der Bilder zufolge umgekehrt proportionaler Stufen von Licht und Schatten gilt, wie bereits festgestellt, in besonderer Weise für die auf der Schwelle einer *camera oscura* darzustellende Figur, wie zum Beispiel die Tür eines Hauses oder die Öffnung eines Fensters oder einer Brüstung: im Hintergrund, wie sich in fast allen erhaltenen, von Leonardo ausgeführten Portraits sehen lässt, ist die Basis der Pyramide der Finsternis (Schattigkeit), davor jene der Helligkeit (Außenlicht): die portraitierte Figur scheint – und hier genügt es an »Il musico« (Pinacoteca Ambrosiana, ca. 1485) zu erinnern – der Nacht zu entsteigen, während die akzentuierten Züge des Antlitzes als erste die von außen einfallenden Strahlen erfassen,⁷¹ indem sie auf anderen Partien des Antlitzes die sogenannten Schlagschatten und Farben erzeugen, die die abgedämpfte Farbe der Oberfläche übernehmen, von der sie kommen. Das Spiel von Licht und Schatten, das aus dem lotrechten Zuschnitt der sich in den zwei konvergenten Pyramiden artikulierenden Figur entsteht – ein Zuschnitt, auf dem die Pyramiden konvergieren, indem sie bestimmter Größenproportionen zufolge sich umgekehrt proportional schneiden – ist der Grund der Hervorhebung des portraitierten Antlitzes.⁷²

70 LEONARDO DA VINCI, Trattato della pittura (wie Anm. 28) Kap. 660, 245.

71 Siehe diesbezüglich die Zeichnung Leonardos in Windsor, fol. 1260a; vgl. MARTIN KEMP, Leonardo da Vinci. Le mirabili operazione della natura e dell'uomo (wie Anm. 2) 120.

72 LEONARDO DA VINCI, Trattato della pittura (wie Anm. 28) Kap. 652, 244.



Abbildung 2: Leonardo, *Ritratto di musico*, ca. 1485
(Pinacoteca Ambrosiana, Mailand)

Finsternis entbehrt des Lichtes und Licht entbehrt der Finsternis: Schatten, schreibt Leonardo, »ist Mischung von Finsternis mit Licht«, und ist umso mehr oder minder Dunkelheit, je mehr das Licht, welches sich mit diesem mischt, von größerer oder minderer Kraft ist. AB, HK und CD sind die Zwischensektionen des zu portraitierenden Gegenstandes, Sektionen, die mehr oder weniger (und zwar auf umgekehrt proportionale Weise) an den beiden Pyramiden Teil haben. Diese Figur erweist sich als ideal zur Positionierung des auf einer Schwelle zu portraitierenden Antlitzes an der rechten Stelle, damit Licht und Schatten jenen sanften Kontrast schaffen, der die Hervorhebung begünstigt: das Portrait kann Leonardo zufolge nämlich weder in vollem Sonnenlicht (am hellen Tag, bei offenem Himmel, »auf dem Land voller Licht«),⁷³ noch gänzlich der Basis der Pyramide der Dunkelheit (was zur totalen Abwesenheit von Licht, zur absoluten Unerkennbarkeit führen würde) verhaftet angefertigt werden. Nur in den Zwischenstufen ergibt sich die Hervorhebung, an der Stelle, wo Schatten und Licht zu einer Komposition und einem

73 Ebd., Kap. 666, 247; Übersetzung vom Autor.

bildhaften Gleichgewicht gelangen, um den portraitierten Figuren Leben und Tiefe zu verleihen. Das Folgende kann man daher Leonardos Figur an Lehre entnehmen:

»Größte Anmut von Licht und Schatten legt man denjenigen Gesichtern bei, die auf den Türen von Behausungen sitzen, die dunkel sind, und die Augen des Betrachters sehen den schattigen Teil solcher Gesichter verfinstert von den Schatten der erwähnten Behausung, und sehen dem beleuchteten Teil des Gesichtes die Helligkeit beigelegt, die ihm der Glanz der Luft gibt: auf Grund der Verstärkung von Schatten und Licht hat das Gesicht große Hervorhebung, und in dem beleuchteten Teil sind die Schatten beinahe unmerklich, und in dem schattigen Teil das Licht beinahe unmerklich; und von solcherlei Darstellung und Licht- und Schattenverstärkung erhält das Gesicht reichliche Schönheit.«⁷⁴

74 Ebd., Kap. 90, 70–71; Übersetzung vom Autor.