

## 11. Leonardo da Vinci: Ungekämmt und natürlich schön (ca. 1492)

*Non vedi tu che infra le umane bellezze il viso bellissimo ferma li viandanti e non gli loro ricchi ornamenti? E questo dico a te che con oro od altri ricchi fregi adorni le tue figure. Non vedi tu isplendenti bellezze della gioventù diminuire di loro eccellenza per gli eccessivi e troppo culti ornamenti? Non hai tu visto le montanare involte negl'inculti e poveri panni acquistare maggior bellezza, che quelle che sono ornate? Non usare le affettate conciature o capellature di teste, dov'apresso de li goffi cervelli un sol capello posto più d'un lato che da l'altro, colui che lo tiene se ne promette grand'infamia credendo che li circostanti abandonino ogni lor primo pensiero, e solo di quel parlino e solo quello riprendino; e questi tali han sempre per lor consigliere lo specchio et il pettine, et il vento è loro capital nemico sconciatore de li azzimati capegli. Fa tu adonque alle tue testi li capegli scherzare insieme col finto vento intorno alli giovanili volti, e con diverse revolute graziosamente ornargli. E non far come quelle che gl'impiastrano con colle, e fanno parere e' visi come se fussino invetriati; umane pazzie in aumentazione, delle quali non bastano li naviganti a condurre dalle orientali par[t]e le gomme arabiche, per riparare che 'l vento non varii l'equalità delle sue chiome, che di più vanno ancora investigando.*

Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti, transkr. v. Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, § 404, fol. 131 r

Siehst du denn nicht, daß die Vorübergehenden, vor allen anderen menschlichen Schönheiten, bei einem schönen Antlitz stehenbleiben und nicht bei einer verschwenderischen Ausstattung? Und dies sage ich dir, der du deine Gestalten mit Gold oder anderem reichen Schmuck ausstattest. Siehst du nicht, wie sich der Glanz der jugendlichen Schönheit vermindert, wenn sie sich zu sehr und zu unnatürlich herausputzt? Hast du denn nie gesehen, um wieviel schöner die Mädchen im Gebirge, in ihre unscheinbaren und ärmlichen Tücher gehüllt, aussehen als die reich geschmückten? Hüte dich vor den allzu künstlichen Haartrachten und Frisuren, wo für die groben Gehirne schon ein Haar, das mehr auf der einen als auf der anderen Seite liegt, dem Träger dieses Haares eine große Unehre einbringt, da sie glauben, daß diejenigen, die das sehen, von ihren Ge-

danken ablassen und nur noch von dem Haar sprechen und nur noch dieses Haar tadeln; solche Leute haben nur Spiegel und Kamm als Berater, und ihr Todfeind ist der Wind, der Verwüster des geglätteten Haares. Drum mach, daß bei deinen Köpfen der vorgetäuschte Wind mit den Haaren spielt und sie auf mannigfache Weise um die jungen Gesichter schlingt. Und mach es nicht wie diejenigen, bei denen das Haar durch Leimpomaden steinhart geworden ist und die Gesichter aussehen, als wären sie zu Glas erstarrt. Menschliche Narrheiten, denen es noch nicht genügt, daß die Seefahrer aus dem Morgenland das Gummiarabicum bringen, um ihre unbewegte Haarpracht vor dem Wind zu schützen, sondern die auch noch nach anderem verlangen.

Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, übers. v. Marianne Schneider, hg. v. André Chastel, München 1990, Nr. 81, S. 208 f.

## Kommentar

Leonardo da Vinci (1452–1519) schrieb seine Ansichten über die Vorzüge natürlicher Schönheit gegenüber einer übertriebenen Aufmachung ca. 1492 nieder,<sup>1</sup> also während seines Aufenthaltes am Hof von Ludovico Sforza in Mailand. Nach seiner Ausbildung bei Andrea del Verrocchio in Florenz und einer eigenständigen Bewerbung beim Mailänder Herzog ging Leonardo 1482 in die Lombardei und blieb dort bis 1499.<sup>2</sup> Schon in seiner Florentiner Zeit begann er, Beobachtungen zur Malerei festzuhalten, was sich in Mailand anscheinend schnell zu dem Vorhaben verdichtete, diese Notizen zu systematisieren und einen Traktat über die Malerei zu verfassen.<sup>3</sup> Zumindest berichtet der Mathematiker Luca Pacioli, mit dem Leonardo regen Austausch pflegte, in seiner Abhandlung *De Divina proportione* (1509) von einem „libro de pictura“ (Buch über die Malerei), das der Künstler in Angriff genommen habe.<sup>4</sup> Tatsächlich zum Ende bringen konnte Leonardo dieses Projekt jedoch nicht. Als er 1519 im französischen Amboise starb, wo er auf Einladung von König Franz I. seinen Lebensabend verbrachte, erbte sein Schüler und Nachfolger Francesco Melzi sämtliche Zeichnungen und Notizbücher. Zurück in Italien griff Melzi um 1546 das Vorhaben seines Meisters auf und kompilierte aus den ihm überlassenen Dokumenten einen Traktat,<sup>5</sup> dessen anfänglicher Aufbewahrungsort unbekannt ist und der erstmals im Inventar des Hofes von Urbino aus dem Jahr 1631 Erwähnung findet. Da das Herzogtum Urbino aufgrund des Fehlens eines männlichen Erben mit dem Tod Francesco Maria II. della Roveres an den Papst fiel, gelangte das Manuskript

1657 nach Rom und ist in der vatikanischen Bibliothek seit ca. 1797 als *Codex Vaticanus Urbinas lat. 1270* verzeichnet.<sup>6</sup>

Der Titel des Paragrafen, der aus Leonardos Malereitraktat, wie der Codex im Folgenden verkürzt bezeichnet werden soll, ausgewählt wurde, bleibt unbestimmt: *Discorso sopra il pratico* (Diskurs über den Praktiker).<sup>7</sup> Mit einem regelrechten Apell wendet sich Leonardo im ersten Satz an einen Maler, um ihm praktische Tipps zur Steigerung der ästhetischen Wirkung seiner Werke an die Hand zu geben. „Und du, Maler, bemühe dich, deine Werke so zu machen, dass ihre Betrachter von ihnen angezogen werden“, fordert er und fährt fort,

„dass diese voll Bewunderung und Vergnügen stehenbleiben, nicht aber zuerst angezogen und dann abgestoßen werden, so wie es dem geschieht, der des Nachts nackt aus dem Bett springt, um nach dem Wetter zu sehen, ob es bewölkt oder heiter ist, und der sofort, von der kalten Nachtluft zurückgestoßen, wieder in sein Bett zurückkehrt, aus dem er gerade aufgestanden ist. Gleiche deine Werke vielmehr jener Luft an, die die Menschen bei heißem Wetter aus ihrem Bett lockt und sie dazu anhält, die sommerliche Frische zu genießen.“<sup>8</sup>

Leonardo stellt hier hohe Anforderungen an das künstlerische Bild: Es soll nicht nur gefallen, sondern den Betrachter regelrecht anziehen, es soll nicht nur seine Augen, sondern den gesamten Körper affizieren. Schon im ersten Teil des Malereitraktats, der dem *paragone* von Malerei, Bildhauerei, Poesie und Musik gewidmet ist, beschreibt Leonardo eine ähnliche Attraktivität des Kunstwerks und erachtet die malerische Darstellung einer schönen Frau als körperlich fesselnder und überzeugender als deren rein sprachliche Beschreibung.<sup>9</sup> Ein gemaltes Porträt könne den männlichen Betrachter sogar dazu verleiten, „ein Bild zu lieben und sich in ein Bild zu verlieben, das überhaupt keine lebendige Frau darstellt.“<sup>10</sup> Statt eines solchen erotischen Reizes ist es in Paragraf 404 allerdings die körperliche Empfindung von Wärme und Kälte, die zur Erläuterung der gelungenen Wirkung von Malerei exemplarisch aufgerufen wird – jedenfalls zu Beginn von Leonardos „Diskurs“.

Mit welchen Mitteln ein Maler seinem Werk eine bleibende Anziehungskraft verleihen könne, die der milden Nachtluft vergleichbar sei, führt Leonardo nämlich im Anschluss am Beispiel weiblicher Schönheit genauer aus. Wie im einleitenden Abschnitt, in dem er sein Argument auf den Kontrast von Wärme und Kälte stützt, geht er dabei erneut von einem Gegensatzpaar aus, in diesem Fall von der Attraktivität eines schönen Gesichts und der abstoßenden Wirkung

einer „verschwenderischen Ausstattung“ desselben.<sup>11</sup> Während solche *ornamenti* die natürlich gegebene Wohlgestalt des Gesichts minderten, bezeugten dagegen die armen Bergbewohnerinnen, dass eine unscheinbare Kleidung der körperlichen Schönheit keinesfalls abträglich sein müsse.

Diese exemplarischen Beobachtungen verbindet Leonardo mit einer Kritik an Künstlern, die ihre Figuren mit „Gold und anderem reichen Schmuck“ versehen. Damit wendet er sich nicht unbedingt nur gegen die Darstellung von goldenem Zierrat. Mehr noch geht es ihm an dieser Stelle um eine Zurückweisung dessen, was er in einem anderen Abschnitt seiner Notizen, die später Eingang in den *Trattato della pittura* finden sollten, als die „Schönheit der Farben“ (*bellezza di colori*) bezeichnet.<sup>12</sup> Das oberste Ziel eines Malers, schreibt Leonardo hier, müsse es sein, auf einer planen Oberfläche einen dreidimensionalen Körper plastisch darzustellen, was nur durch die gekonnte Platzierung von Licht- und Schattenwerten, also das *chiaro e scuro* („Hell und Dunkel“), zu erreichen sei.<sup>13</sup> Wer dies nicht berücksichtige und sich auf die besagte oberflächliche „Schönheit der Farben“ verlasse, enthalte seinem Werk jene wahre Schönheit vor, die diesem erst durch das *rilievo* zuteil werde.<sup>14</sup>

Was sich hinter dieser *bellezza di colori* verbirgt und in welchem Bezug sie zum Gold steht, wird im Vergleich mit Leon Battista Albertis *De pictura* bzw. *Della pittura* (1435 und 1436) deutlicher. Alberti, dessen Malereitratat für Leonardo insgesamt wichtig war,<sup>15</sup> spricht sich in *De pictura* dezidiert gegen die maßlose Verwendung von Gold aus. Seiner Ansicht nach soll das Edelmetall im Werk des Malers niemals selbst zum Einsatz kommen und stattdessen mit Farben nachgeahmt werden. Dies bringe einem Künstler eine größere Wertschätzung ein und verleihe seiner Darstellung zugleich eine höhere Plastizität. Denn während vergoldete Partien dem realen, von außen kommenden Lichteinfall unterlägen und sich mitunter dem vom Maler intendierten farblichen Illusionismus widersetzen, steigere das an Stelle des Goldes zu schaffende Gefüge von Schwarz und Weiß die plastische Bildwirkung, das *rilievo*.<sup>16</sup> Aus diesem Grund verlieren die Kostbarkeit und Seltenheit der verwendeten Farbmittel schon in *De pictura* an Bedeutung, und Alberti fordert daher eine Wertsteigerung insbesondere des weißen Pigments.<sup>17</sup> Mit dem Begriff der *bellezza*, den Leonardo nicht nur als negative Bestimmung auf die Farben allgemein, sondern speziell auch auf das Gold überträgt (*bellezza de l'oro*), schließt er in seinen Notizen zur Malerei und so auch in Paragraf 404 unmittelbar an diese Neubewertung der Farben und des durch sie erzeugten bildlichen Illusionismus an.<sup>18</sup>

Waren die bisher diskutierten Sätze des eingangs zitierten Passus noch auf das Gesicht und die schmückende Einkleidung des Körpers bezogen, richtet

Leonardo im folgenden Abschnitt sein Augenmerk auf die Frisur. Er warnt den Künstler zunächst eingehend vor „allzu künstlichen Haartrachten und Frisuren“ und bekräftigt seine Abneigung gegenüber solchen erneut mit einem Exkurs zu einer aktuellen, offenbar unmittelbar beobachteten Modeerscheinung: der übertriebenen Sorge um den Schopf und seine Gestaltung.<sup>19</sup> Einige Menschen hätten „nur Spiegel und Kamm als Berater“, und ihr „ärgster Feind“ sei der Wind, „der Verwüster des geglätteten Haares“.<sup>20</sup> Ein Maler solle sich nicht sie zum Vorbild nehmen, sondern bei seinen Figuren im Gegenteil die Strähnen wie vom Wind bewegt erscheinen lassen, so dass jene die Gesichter in ihren verschiedenen Drehungen auf anmutige Weise schmückten.

Auch diese Stelle weist eine entscheidende Parallele zu Albertis Malertraktat auf. Im 45. Paragraphen des zweiten Buches widmet sich Alberti der Bewegung von unbelebten Dingen und darunter auch den Haaren. Um den Betrachter zu erfreuen (*delectare*) und damit letztlich das Gebot der Vielfalt (*varietas*) einzulösen, die einer solchen Freude (*delectatio*) oder gar Lust (*voluptas*) besonders zuträglich sei,<sup>21</sup> rät Alberti, die Haare im Bild unterschiedlichen Bewegungsimpulsen zu unterwerfen. Manche Strähnen sollten sich wie Knoten ineinander verdrehen, andere wie Flammen nach oben züngeln, wieder andere sich wie Schlangen kräuseln oder zu verschiedenen Seiten aufrichten. Ähnlich verschlungene Bewegungen verlangt Alberti zudem bei der Darstellung von Zweigen und Kleiderstoffen. Dabei gibt er in Bezug auf letztere zusätzlich zu bedenken, dass deren Dynamik innerbildlich zu begründen sei – etwa durch die Integration des „Antlitzes des West- oder des Ostwindes“ (*Zephiri aut Austri facies*) –, da Stoffe ihrem Wesen nach doch eigentlich schwer zu Boden fielen.<sup>22</sup>

Leonardo führt Albertis Deutung des Windes als Ursache der Stoffbewegung und seine Darlegung der vielfältigen Bewegungen eines offen getragenen Haarschopfes in Paragraf 404 zusammen. Zugleich greift er eine von Alberti in diesem Kontext ebenfalls geäußerte Forderung auf und verstärkt sie im Rekurs auf exzessive Frisierpraktiken und die dazu nötigen Instrumente Kamm und Spiegel. „Alle Bewegungen freilich – ich muss das immer wieder betonen – seien maßvoll und leicht (*moderati et faciles*), und sie sollen eher Anmut ausstrahlen, als dass sie Bewunderung für die geleistete Arbeit abnötigen“, mit diesen Worten grenzt Alberti die bei Haaren wie Kleidern gewünschte Dynamik noch im selben Abschnitt von *De pictura* ein.<sup>23</sup> Dieser gegen eine Zurschaustellung der eigenen Kunstfertigkeit gerichtete Appell wird von Leonardo gewitzt in die Kritik an einer extremen, zeitraubenden Haarkosmetik überführt. Er schließt damit an eine bewährte Tradition an. Denn als Hort der Künstlichkeit wurde die

kosmetische Gestaltung des Haares und der Haut schon in der antiken Rhetorik vergleichend herangezogen, um in Abgrenzung dazu das Ideal einer „sorgfältigen Nachlässigkeit“ (*neglegentia diligens*) oder, allgemeiner gesprochen, einer gewissen Natürlichkeit im sprachlichen Ausdruck zu umreißen.<sup>24</sup> Dieses sieht den Verzicht auf eine übermäßige Ausschmückung des Inhalts vor, und entsprechend erläutert Cicero in seiner Schrift *Orator* (46 v. Chr.) die überzeugende Wirkung der schlichten attischen Redeweise im Verweis auf die ungeschminkte, unfrisierte und eben deshalb attraktive Frau. Beide fänden „ohne Kunst“ bzw. „ungekämmt“ (*incomptus*) Gefallen.<sup>25</sup>

Auch Leonardo bevorzugt einen unfrisierten, allein vom Wind gestalteten Haarschopf und rät dem Maler abschließend dezidiert davon ab, sich an jenen zu orientieren, „bei denen das Haar durch Leimpomaden steinhart geworden ist und die Gesichter aussehen, als wären sie zu Glas erstarrt.“ Diese „menschlichen Narrheiten“ schreckten vor nichts zurück, um ihre Frisur vor dem Wind zu schützen, und verlangten nach immer neuen Produkten. Selbst das aus dem Morgenland stammende Gummiarabikum genüge ihnen nicht – ein Mittel, das neben seiner von Cennino Cennini dokumentierten Verbreitung als malerisches Bindemittel<sup>26</sup> tatsächlich in zahlreichen kosmetischen Rezepten, wie z. B. auch in Tinkturen zum Färben des Haares, in der Frühen Neuzeit Verwendung fand.<sup>27</sup> Hinter Leonardos karikaturartiger Beschreibung „künstlicher Haartrachten“ zeigt sich dabei ein Ideal von natürlicher Schönheit, das in einem engen Bezug zu seinem Nachahmungstheorem steht.

Paradoxerweise rückt der in Paragraph 404 nur als kosmetisches Utensil angesprochene und damit eher kritisch betrachtete Spiegel in dieser breiteren Perspektive in gänzlich neues Licht. „Der Geist des Malers“, hält Leonardo in Abschnitt 56 des Malereitraktates fest, „hat dem Spiegel zu gleichen, der sich stets in die Farbe des Gegenstands wandelt, den er zum Gegenüber hat, und sich mit soviel Abbildern erfüllt, als der ihm entgegen stehenden Dinge sind.“<sup>28</sup> Mit diesem Vergleich unterstreicht Leonardo die vor allem im *paragone* mit der Dichtung für die Malerei beanspruchte Fähigkeit, die Natur in allen ihren Erscheinungsweisen nachzuahmen<sup>29</sup> und dabei aufgrund ihrer medialen Besonderheiten – der Visualisierung von Körpern und Gegenständen als ein harmonisches Ganzes, eine *porportionalità armonica*<sup>30</sup> – dem Naturvorbild in seiner Farbigkeit und Plastizität besonders gerecht zu werden. Zugleich verbindet Leonardo mit dem Spiegel, dies wird im weiteren Verlauf derselben Notiz deutlich, eine Universalität der projizierten Dinge: Alles real Existierende könne zum Gegenstand eines Spiegelbildes werden. Ein ähnlich umfassendes Darstellungspotential gesteht Leonardo nur dem Maler zu.<sup>31</sup>

Doch nicht nur als Metapher des mimetischen Potentials von Malerei ist der Spiegel für Leonardo von Bedeutung, er erkennt in ihm auch ein wichtiges Hilfsmittel des Künstlers. Mit Hilfe eines Flachspiegels, so geht aus Abschnitt 407 des Malereitraktats hervor, könne ein Maler sein eigenes Werk aus der Distanz betrachten und es so besser bewerten und korrigieren.<sup>32</sup> In einer Notiz aus der gleichen Zeit empfiehlt Leonardo hingegen, die Darstellung eines Gegenstandes an dessen Projektion auf einem Flachspiegel zu messen. Das in Paragraph 404 noch als „Berater“ (*consigliero*) frasierter Personen kritisierte Toilettenutensil erscheint nun als „Meister der Maler“ (*il maestro de' pittori*), denen es vor Augen führen soll, wie plastische Körper und Objekte auf eine zweidimensionale Oberfläche zu übertragen seien – unter Wahrung ihres *rilievo* durch eine gekonnte Verteilung von Licht und Schatten.<sup>33</sup>

In der vollendeten Imitation eines Spiegelbilds erschöpft sich für Leonardo der Anspruch an den Maler jedoch nicht völlig, dieser müsse seinen einstigen ‚Lehrer‘ (und mit ihm die Natur) letztlich hinter sich lassen und übertreffen. Leonardo begründet dies einerseits mit dem Verweis auf die Möglichkeit, im malerischen Bild auch gänzlich fiktive Wesen und Ereignisse zu visualisieren,<sup>34</sup> andererseits sieht er in der Dauerhaftigkeit des Gemäldes einen klaren Vorteil gegenüber der sich stets wandelnden Natur: „Wie viele Malereien haben das Abbild einer göttlichen Schönheit festgehalten, deren Vorbild in der Natur die Zeit oder der Tod bald zerstört hatten, und wieviel mehr Würde hat so das Werk des Malers als das Werk der Natur, seiner Lehrmeisterin!“<sup>35</sup>

Goldener Schmuck und komplexe Frisuren, Kamm und Spiegel, Leimpomaden und Gummiarabikum: Leonardo greift tief in die Trickkiste der Schönheitspflege, um sein Ideal natürlicher Schönheit und die durch eine solche erzielte, unwiderstehliche Anziehungskraft des Bildes dem angehenden Praktiker – *il pratico* – als Lehrsatz mit auf den Weg zu geben. Der Rekurs auf die künstliche Aufmachung des Körpers versteht sich dabei nicht nur als eine Kritik an der getreuen Widerspiegelung realer Moden und Frasierpraktiken im künstlerischen Bild. Als Zeugnis einer übertriebenen, bewusst ausgestellten Künstlichkeit werden die verschiedenen *ornamenti* des Körpers vielmehr zum Gegenbild der von Leonardo geforderten engen Bindung der Malerei an die Natur. Um dem damit verbundenen Nachahmungsprinzip gerecht zu werden, sollte ein Maler die ihm zur Verfügung stehenden Mittel, darunter auch Gold und Gummiarabikum, daher generell bedacht einsetzen – bei allem, was er malt.

Julia Saviello

## Anmerkungen

- 1 Für die Datierung: Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti, transkr. v. Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, § 404, fol. 131 r (Anm. Pedretti).
- 2 Allgemein zu Leben und Werk Leonardos etwa: Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, Köln 2002; Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452–1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 2003; Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 2006, jeweils mit weiterführender Literatur.
- 3 Carlo Pedretti, Introduzione, in: Leonardo (wie Anm. 1), S. 11–81, hier S. 15–17. Für weitere Informationen zu Leonardos Malereitaktat: Claire Farago, *Leonardo's Writings and Theory of Art*, New York/London 1999.
- 4 Luca Pacioli, *De Divina proportione*, Venedig 1509, fol. 1 r. Vgl. Pedretti (wie Anm. 3), S. 16.
- 5 Ebd., S. 21–24. Melzis Kompilation wurde vor 1582 und im Jahr 1651 in zwei gekürzten Versionen aufgelegt. Vgl. Claire Farago, Introduction: The Historical Reception of Leonardo da Vinci's Abridged 'Treatise on Painting', in: dies. (Hg.), *Re-Reading Leonardo: The 'Treatise on Painting' Across Europe, 1550–1900*, Farnham 2009, S. 1–36, hier S. 4–6. Für die breite Rezeption des Malereitaktates in Europa siehe die anderen Beiträge in dem von Farago edierten Band.
- 6 Pedretti (wie Anm. 3), S. 55 f.
- 7 Diese Überschrift steht in einem Bezug zu der wie eingeschoben wirkenden Aufforderung an den Maler, erst zu lernen und dann zu malen, damit nicht die Habsucht über den künstlerischen Ruhm siege. Vgl. Leonardo (wie Anm. 1), § 404, fol. 130 v–131 r: „[...] e non voler essere prima pratico che dotto, e che l'avarizia vinca la gloria che di tal arte meritamente s'acquista.“
- 8 Übers. der Verfasserin im Abgleich mit Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, übers. v. Marianne Schneider, hg. v. André Chastel, München 1990, Nr. 81, S. 208, und ders., *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, übers., hg. u. komm. v. Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882, Bd. 1, § 404, S. 395. Ders. (wie Anm. 1), fol. 130 v–131 r: „E tu, pittore, studia di fare le tue opere ch'abbino a tirare a sé gli suoi veditori, e quelli fermare con grande ammirazione e dilettazione, e non tirarli e poi scacciarli, come fa l'aria a quel che nelli tempi notturni salta ignudo del letto da contemplare la qualità d'essa aria nubilosa o serena, che immediate, scacciato dal freddo di quella, ritorna nel letto, donde prima si tolse; ma fa l'opere tue simili a quell'aria, che ne' tempi caldi tira gli uomini de li lor letti, e gli ritiene con dilettazione a possedere lo estivo fresco [...].“
- 9 Ebd., § 27, fol. 14 v–15 v. Vgl. Frank Fehrenbach, ‚Eine Zartheit am Horizont unseres Sehvermögens‘. Bildwissenschaft und Lebendigkeit, in: *kritische berichte* 38/3, 2010, S. 32–44, hier S. 34 f.
- 10 Übers. Leonardo, *Sämtliche Gemälde* (wie Anm. 8), Nr. 235, S. 303. Ders. (wie Anm. 1), § 25, fol. 13 v: „E tanto più supera l'ingegni delli omini ad amare et innamorarsi de pittura che non rapresenta alcuna donna viva.“ Zum *paragone* von Malerei und Poesie aus Sicht des Dichters siehe auch den Petrarca-Kommentar in diesem Band.
- 11 Die Vorteile einer solchen kontrastierenden Gegenüberstellung hebt Leonardo in verschiedenen Notizen hervor, etwa auch in Bezug auf das Verhältnis von Hässlichkeit und Schönheit: Leonardo (wie Anm. 1), § 139, fol. 51 r, und, allgemeiner, § 238, fol. 72 v.
- 12 Ebd., § 412, fol. 133 r–v. Diese Notiz wird von Pedretti auf die Jahre 1508 bis 1510 datiert (ebd.).

- 13 Vgl. Paola Salvi, Chiaroscuro. Le definizioni di Leonardo da Vinci e il ‚composto‘ vasariano (I), in: *Lingua nostra* 66/1–2, 2005, S. 8–21; dies., Chiaroscuro. L'origine nel ‚Libro dell'arte‘ di Cennino Cennini (II), in: *Lingua nostra* 66/3–4, 2005, S. 92–99.
- 14 Den *rilevo* bzw. *rilievo* rühmt Leonardo auch in dem zwischen 1508 und 1510 entstandenen Passus, der in Melzis Kompilation vor dem hier zitierten Abschnitt erscheint: Leonardo (wie Anm. 1), § 403, fol. 130 v. Für die kritische und abwertende Gleichsetzung der malerischen Farben mit Schminke siehe den Kommentar zu Isidor von Sevilla im vorliegenden Band.
- 15 Vgl. Pedretti (wie Anm. 3), S. 15 f.; Carlo Vecce, Leonardo e il ‚paragone‘ della natura, in: Fabio Frosini/Alessandro Nova (Hg.), *Leonardo da Vinci on Nature: Knowledge and Representation*, Venedig 2015, S. 183–205, hier S. 184. Zum komplexen Verhältnis von Leonardo und Alberti außerdem: Leonid M. Batkin, Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci sul gesto in pittura, in: Frosini/Nova (wie oben), S. 35–53; Stéphane Toussaint, L'autore e la natura. Alberti, Leonardo e Michelangelo, in: Frosini/Nova (wie oben), S. 55–92; Claire Farago, A Short Note on Artisanal Epistemology in Leonardo's Treatise on Painting, in: Constance Moffatt/Sara Tagliagambara (Hg.), *Illuminating Leonardo: A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944–2014)*, Leiden/Boston 2016, S. 51–68.
- 16 Leon Battista Alberti, De pictura/Die Malkunst, in: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, übers., hg., eingel. u. komm. v. Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin, 2. Aufl., Darmstadt 2011 (zuerst: 2000), S. 193–333, hier II, §§ 46–47, S. 280–287, § 49, S. 290 f. Für eine ausführlichere Analyse der Bedeutung von Gold für den Illusionismus der Farben am Beispiel der Darstellung blonden Haares: Julia Saviello, *Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Emsdetten/Berlin 2017, S. 153–161.
- 17 Alberti (wie Anm. 16), II, § 25, S. 234 f., § 47, S. 286 f., in dem Alberti dazu rät, das weiße Pigment aus „jenen berühmten Riesenperlen der Kleopatra“ herzustellen, „die diese in Essig auflösen wollte“ (*ex illis unionibus Cleopatrae quos aceto colliquabat*).
- 18 Leonardo (wie Anm. 1), § 74, fol. 38 r.
- 19 Laut Vasari ist Leonardo Personen, deren Haar- und Bartwuchs sein Interesse bei einer zufälligen Begegnung geweckt hätten, einen ganzen Tag gefolgt, um ihre Erscheinung in sich aufzunehmen und sie zu Hause so zu zeichnen, als ob sie ihm noch vor Augen stünden. Vgl. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 4, 1976, S. 24.
- 20 Leonardos Beschreibung weist an dieser Stelle auffällige Parallelen zu einem Brief Francesco Petrarcas an seinen Bruder Gherardo auf, in dem der Dichter nicht nur die eigene Sorge in jungen Jahren umreißt, dass sich ein Haar aus der teils mit einem Lockeneisen gestalteten Frisur lösen und der Wind den Schopf zerzausen könnte, sondern in dem auch der antike Redner Quintus Hortensius dafür gerügt wird, vor jedem öffentlichen Auftritt zuerst den Spiegel befragt zu haben. Vgl. Francesco Petrarca an Gherardo Petracco am 25. September 1349, in: ders., *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten*, hg. v. Berthe Widmer, 2 Bde., Berlin/New York 2005–2009, Bd. 1, 2005, X, Brief 3, S. 525–539, hier S. 527 f. Auch in Petrarcas *De vita solitaria* (1346–1356) erscheint der Wind als Gegenspieler gekämmter Haare und damit als ein Mittel zur Erzeugung von Natürlichkeit: ders., *La vita solitaria. Volgarizzamento inedito del secolo XV tratto da un codice dell'Ambrosiana*, hg. v. Antonio Ceruti, Bologna 1879, S. 7 f.
- 21 Alberti (wie Anm. 16), II, § 40, S. 264–269. Vgl. Frank Zöllner, Leon Battista Albertis ‚De pictura‘. Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragungen und

- Kunstgenuss, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4, 1997, S. 23–39, mit weiterführender Literatur.
- 22 Alberti (wie Anm. 16), II, § 45, S. 278–281. Für eine genaue Analyse von Albertis Haarparagraf mit weiterführender Literatur: Saviello (wie Anm. 16), S. 23–57.
- 23 Übers. Alberti (wie Anm. 16), II, § 45, S. 278 f.: *Sed sint motus omnes, quod saepius admoneo, moderati et faciles, gratiamque potius quam admirationem laboris exhibeant.* Mit dieser Forderung bekräftigt Alberti, was er schon im vorherigen Paragraf 44 in Bezug auf den menschlichen Körper zu bedenken gibt, nämlich dass übertriebene Bewegungen und Haltungen „eine allzu zügellose künstlerische Begabung“ (*artificis nimis fervens ingenium*) verriet und dem Anschein von „Anmut und Liebreiz“ (*gratia et lepore*) abträglich seien: ebd., § 44, S. 276 f.
- 24 Marcus Tullius Cicero, *Orator/Der Redner. Lateinisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Harald Merklin, Stuttgart 2004, S. 72 f.: „Man darf nämlich gerade das, was zusammengezogen und verkürzt ist, nicht nachlässig behandeln, vielmehr gibt es auch bei der Lässigkeit eine gewisse Sorgfalt.“ (*Illā enim ipsa contracta et minuta non neglegenter tractanda sunt, sed quaedam etiam neglegentia est diligens.*) Vgl. auch den Kommentar zu Ovid im vorliegenden Band.
- 25 Cicero (wie Anm. 24), 78, S. 72 f.: „Denn so, wie man von manchen Frauen sagt, sie seien nicht zurechtgemacht, und ihnen gerade das gut steht, so findet diese schlichte Redeweise auch ohne Kunst Gefallen. In beiden Fällen gibt es nämlich etwas, das den Reiz erhöht, doch ohne dass es in Erscheinung tritt. Da wird man jeglichen auffallenden Zierrat, wie Perlenschmuck, verbannen, man wird nicht einmal Lockenwickel verwenden.“ (*Nam ut mulieres esse dicuntur nonnullae inornatae quas id ipsum deceat, sic haec subtilis oratio etiam incompta delectat; fit enim quiddam in utroque quo sit venustius, sed non ut appareat. Tum removebitur omnis insignis ornatus quasi margaritarum, ne calamistri quidem adhibebuntur.*) Alberti griff die *neglegentia diligens* und das mit ihr eng verbundene Bild des ungekämmten und schmucklosen Schopfes schon in *De re aedificatoria* (um 1452) auf. Mit Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano* (1528) und dem darin vertretenen *sprezzatura*-Ideal fand es dann auch außerhalb von Rhetorik, Architektur und Kunst weite Verbreitung. Vgl. hierzu die entsprechenden Kommentare in diesem Band sowie, allgemeiner, Valeska von Rosen, ‚Celare artem‘. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2003, S. 323–350.
- 26 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003, Kap. 10, S. 69, Kap. 31, S. 84, Kap. 44, S. 94, Kap. 159–161, S. 180 f. Als malerisches Bindemittel war Gummiarabikum auch Leonardo vertraut: Leonardo (wie Anm. 1), § 514, fol. 161 v.
- 27 Vgl. etwa Giovanni Marinello, *Gli ornamenti delle donne tratti dalle scritture d'una Reina Greca*, Venedig 1562, fol. 14 r, 50 r, 51 r, 61 r–v, 76 r, 100 v, 101 r, 170 v, 113 v, 135 r, 215 r, 221 v, 228 v, 233 r, 252 r und 277 v, mit zahlreichen Nennungen von Gummiarabikum auch im Kontext von Rezepten für Haarfärbemittel. Andere Rezepte beinhalten zudem andere Arten von Gummi. Zu Marinello siehe den Kommentar im vorliegenden Band. Leonardo interessierte sich für solche kosmetischen Mittel und notierte auf verschiedenen Blättern Rezepte zum Färben des Haares: Leonardo da Vinci, *Verschiedene Studien*, ca. 1490, Feder und rote Kreide. Windsor, Royal Collection, Inv. RCIN 912283 r; ders., *Il Codice Arundel 263 nella British Library*, hg. v. Carlo Pedretti, transkr. u. komm. v. Carlo Vecce, Florenz 1998, fol. 170 r (ebenfalls ca. 1490).
- 28 Übers. Leonardo, *Buch von der Malerei* (wie Anm. 8), § 56, S. 111. Ders. (wie Anm. 1), fol. 32 r (ca. 1492): „L'ingegno del pittore vol esser a similitudine dello specchio, il quale sempre

- si trasmuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per obbietto, e di tante similitudini s'empie, quante sono le cose che li sono contraposte.“ Den Vergleich des Malers mit einem Spiegel greift Leonardo später nochmals auf: ebd., § 58 a, fol. 33 v. Hierzu grundlegend: Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, S. 62–67.
- 29 Leonardo (wie Anm. 1) § 7, fol. 2 v–3 r, § 9, fol. 3 v–4 r und § 19, fol. 8 v: „Se la pittura abbraccia in sé tutte le forme della natura [...]“ Vgl. Vecce (wie Anm. 15), der die Natur als „un alleato di straordinaria potenza“ der Malerei im Wettstreit mit der Dichtung beschreibt (S. 184). An einer anderen Stelle des Malereitraktats bezeichnet Leonardo die Malerei sprechend als „Tochter“ (*figlia*) bzw. „Nichte“ (*nipote*) der Natur: Leonardo (wie Anm. 1), § 12, fol. 4 v–5 r.
- 30 Ebd., § 13, fol. 5 r, § 21, fol. 10 r–v, § 23, fol. 11 r–12 v, §§ 27 und 28, fol. 14 v–16 r. Zur *proportionalità armonica*: Frank Fehrenbach, Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo, in: ders. (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, München 2002, S. 169–206.
- 31 Leonardo (wie Anm. 1), § 56, fol. 32 r (ca. 1492): „Adunque conoscendo tu pittore non poter essere bono se non sei universale maestro di contraffare con la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura [...]“ Vgl. Fehrenbach (wie Anm. 28), S. 67–73.
- 32 Leonardo (wie Anm. 1), § 407, fol. 131 v–132 r (ca. 1492). Zur Bedeutung des Spiegels als Hilfsmittel des Malers: Johanna Scherer, Der Maler als Spiegel? Zum Verhältnis von Malerei und Spiegel in der Renaissance, in: Elena Filippi/Harald Schwaetzer (Hg.), *Spiegel der Seele. Reflexionen in Mystik und Malerei*, Münster 2012, S. 71–85, hier S. 72.
- 33 Leonardo (wie Anm. 1), § 408, fol. 132 r–v (ca. 1492).
- 34 Ebd., § 19, fol. 8 r–9 r und § 28, fol. 15 v–16 r.
- 35 Übers. ders., *Sämtliche Gemälde* (wie Anm. 8), Nr. 28, S. 146. Ebd., § 30, fol. 17 r: „Quante pitture han conservato il simulacro d'una divina bellezza che 'l tempo o morte in breve ha distrutto il suo natural essemplio, et è restata più degna l'opera del pittore che della natura sua maestra!“ Hierzu: Vecce (wie Anm. 15), S. 186–192. In der zitierten Stelle klingt für Vecce ein bereits im *Codice Forster III* (ca. 1487–1490) initiiertes Wettstreit mit der Natur selbst nach (S. 186 f.). Vgl. auch Fehrenbach (wie Anm. 28), S. 64 f. Die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens hatte schon Alberti als eine zentrale Motivation für die Porträtmalerei erachtet. Alberti (wie Anm. 16), II, § 25, S. 234 f.